

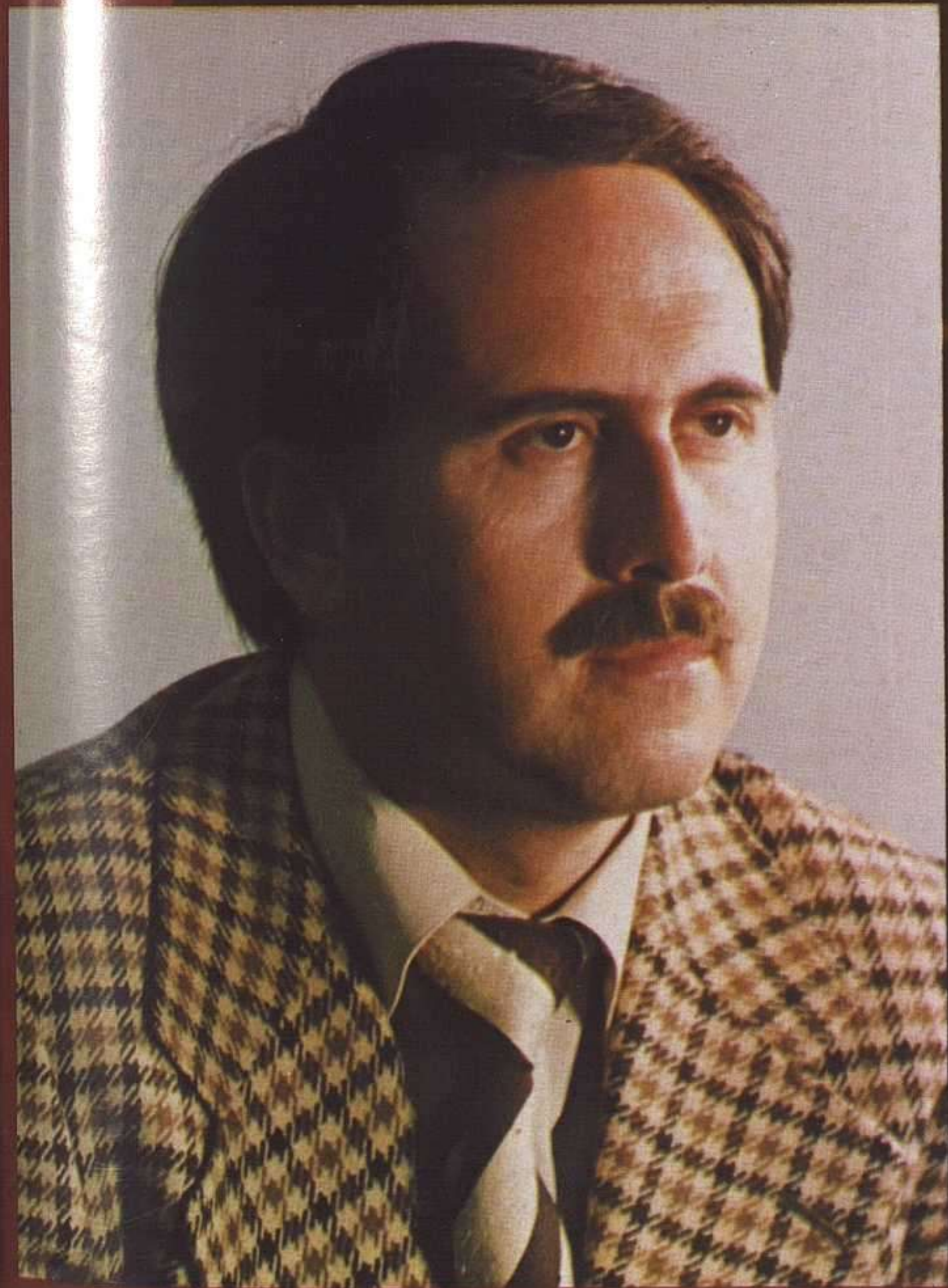
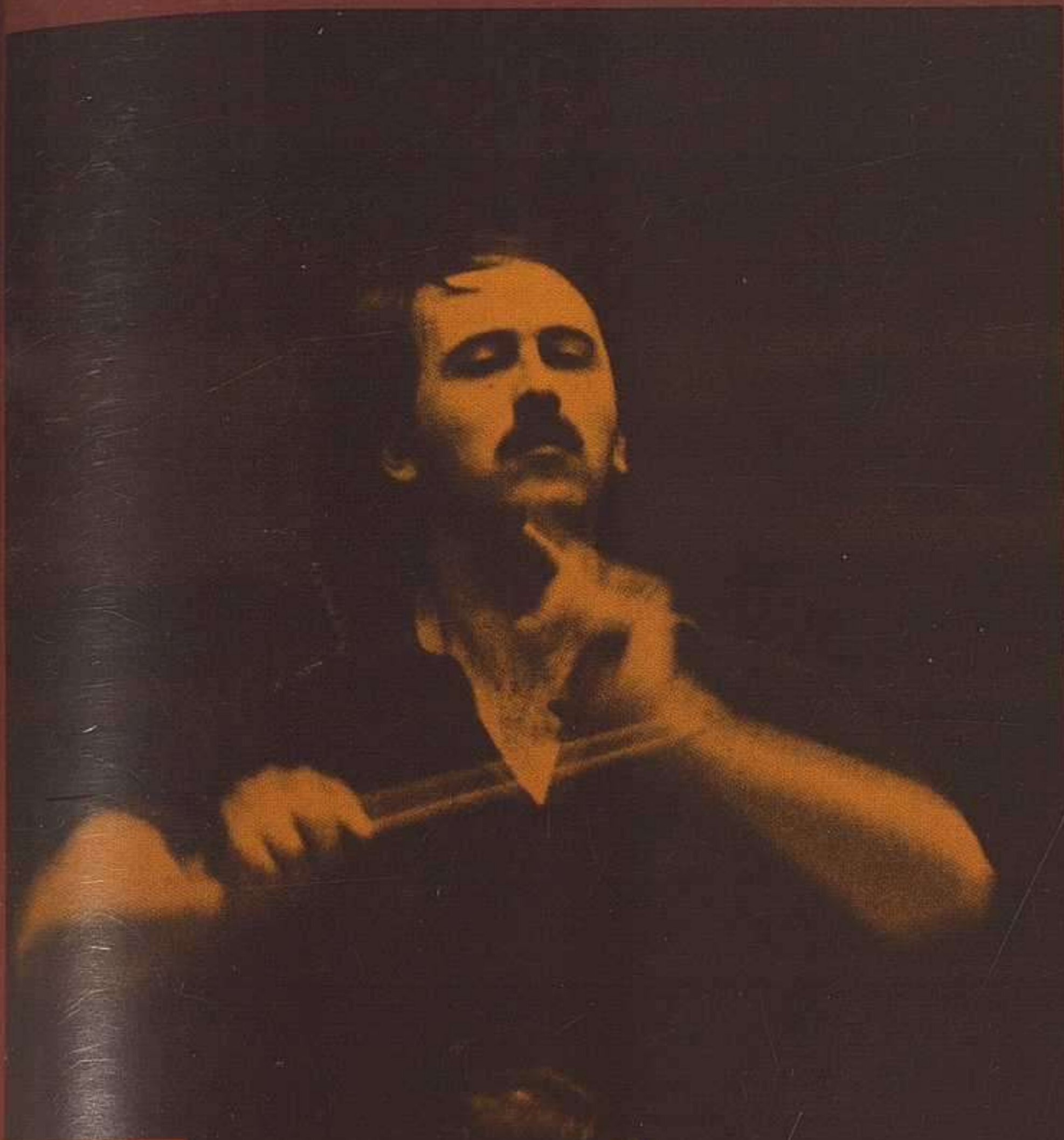
RITMO

AÑO LI • NUM. 512 • JUNIO 1981 • PRECIO: 225 PTAS.

ENTREVISTA CON JESUS LOPEZ COBOS

MUSSORGSKY:
BIOGRAFIA Y DISCOGRAFIA
LA OFERTA DISCOGRAFICA
DE PRIMAVERA

REPORTAJE: TOCAR EN LA CALLE
LA PROGRAMACION
DE LOS FESTIVALES DE VERANO



YAMAHA

prestigio y calidad
en la más amplia gama
de instrumentos musicales



Importador:

HAZEN

Carretera de la Coruña, Km. 17.200 Las Rozas (Madrid)-Tlf. 637 10 08

Sumario

EDITORIAL Pero, ¿a quién le importa la Música?	5	RINCON DEL COLECCIONISTA La obra incógnita de Havergal Brian.	40	INTERNACIONAL Estreno de «El Gran Macabro», de Ligeti.	76
CARTAS	6	CRITICA DISCOGRAFICA Ofertas de Primavera.	41	JAZZ Fiestas de San Isidro: el mejor, Montoliú.	80
ENTREVISTA Con López Cobos en Los Angeles.	7	LIBROS	60	PAIS MUSICAL	83
REPORTAJE Tocar en la calle.	12	DISCOS EDITADOS	63	NOTICIAS	86
ENSAYO Mussorgsky.	16	DON TADDEO IN BARCELONA Temporada de Música Religiosa.	64	CURSOS, BECAS Y CONCURSOS	88
MUSICA CONTEMPORANEA	29	DE MADRID AL CIELO XVIII Temporada de la Opera.	68	COMPRO-VENDO	88
INTERPRETES III Tribuna de jóvenes intérpretes de Juventudes Musicales.	31	PEDAGOGIA Entrevista con Laszlo y Maria Ordogh.	73	CARTELERA Programación de los Festivales de verano.	89
LABORAL Conservatorio de Madrid: «guerra» entre profesores.	33	INDICE DE DISCOS CRITICADOS	75	LOS MUSICOS DEL SIGLO XX George Gerswhin.	95
DISCOTECA BASICA Boris Godunov, de Mussorgsky.	35			DIRECTORIO COMERCIAL	97

RITMO

AÑO LI • NUM. 512 • JUNIO 1981
FUNDADA EN 1929
AL SERVICIO DE TODA LA MUSICA

Fundador:
Fernando Rodríguez del Río

Director:
Antonio Rodríguez Moreno

Subdirector:
Javier Alfaya

Jefe de redacción:
Amelia Die.

Redactores y colaboradores:
Gonzalo Alonso Rivas, Roberto Andrade Malde, Ramón Barce, Llorenç Barber, Santiago Bueno Salinas, Domingo del Campo Castel, Pablo Cano Capella, Fernando Gil Olalla, Manuel Gomis Gavilán, Pedro González Mira, Santiago Martín Bermúdez, Enrique Martínez Miura

Angel-Fernando Mayo Antañanzas, Agustín Muñoz, Alfredo Orozco Buezo, Fernando Peregrín Gutiérrez, Enrique Pérez Adrián, José Luis Pérez de Artea, Gerardo Queipo de Llano, Arturo Reverter, Gutiérrez de Terán, Fausto Roca, José Ramón Rubio, Joaquín Rubio Tovar y Carlos Villanueva Avelairas.

Diagramación:
Antonio Roca.

Corresponsales:
Ricardo Ruiz-Baquero (**Ali-cante**), Pedro Luis Menéndez (**Asturias**), Lorenzo Galmés (**Baleares**), «I Taddei» (Roger Alier, Xosé Aviñoa, Santiago

Bueno, Miguel Lerín, Luis Sales, José Luis Vidal y Alberto Vilardell) (**Barcelona**), Patrocinio de los Ríos (**Burgos**), Francisco Vicent Doménech (**Castellón**), Xoan Manuel Carreira, Lois Rodríguez Andrade y Margarita Soto (**Galicia**), Carmelo Dávila Nieto (**Las Palmas**), Francisco J. Monreal Arizmendi (**Navarra**), Juan Urteaga (**San Sebastián**), Eduardo Casanueva (**Santander**) Gonzalo Badenes, Blas Cortés y José Doménech (**Valencia**), José Urquijo Respaldiza (**Vizcaya**), Nicolás Koch-Martín (**Bélgica**), Didier de Coghignies (**Francia-Inglatera**), Leticia Pagano (**Brasil**), Nestor Echevarría (**Argentina**).

Director Comercial:
Fernando Rodríguez Polo

Publicidad:
José María Ketterer (**Madrid**)
Jordi Padrol (**Barcelona**)

Suscripciones: ESPAÑA: Año 2.200 Ptas.; número suelto 225 Ptas.; atrasado 250 Ptas.; extraordinario 300 Ptas. **Extranjero:** Vía terrestre o marítima, 45 dólares USA; vía aérea, 65 dólares USA.

Redacción y Administración:
Virgen de Aránzazu, 21 (Edificio Falla), Madrid-34.
Teléfonos: (91) 729 15 52 y 729 15 56.

Impreso por:
Pentacrom S.L.
Hachero, 4, Madrid 18

Depósito legal: TO-2-1958
Inscrita en el Registro de Empresas Periodísticas con el número 329.

DENON

TECNOLOGIA Y PERFECCION

La edición normal de un disco, con reducidas excepciones, requiere el paso previo de grabación en cinta del programa musical a registrar. Los sistemas de grabación en cintas convencionales, empleados hasta la fecha, limitan grandemente la calidad final del proceso a causa de las distorsiones no lineales, ruidos de modulación y otros factores relativos a la cinta en sí misma y a su velocidad de paso. Un método para resolver tales inconvenientes es grabar a un nivel uniforme las señales de entrada y salida.



DX-M
Posición Metal (EQ= 70 μs)

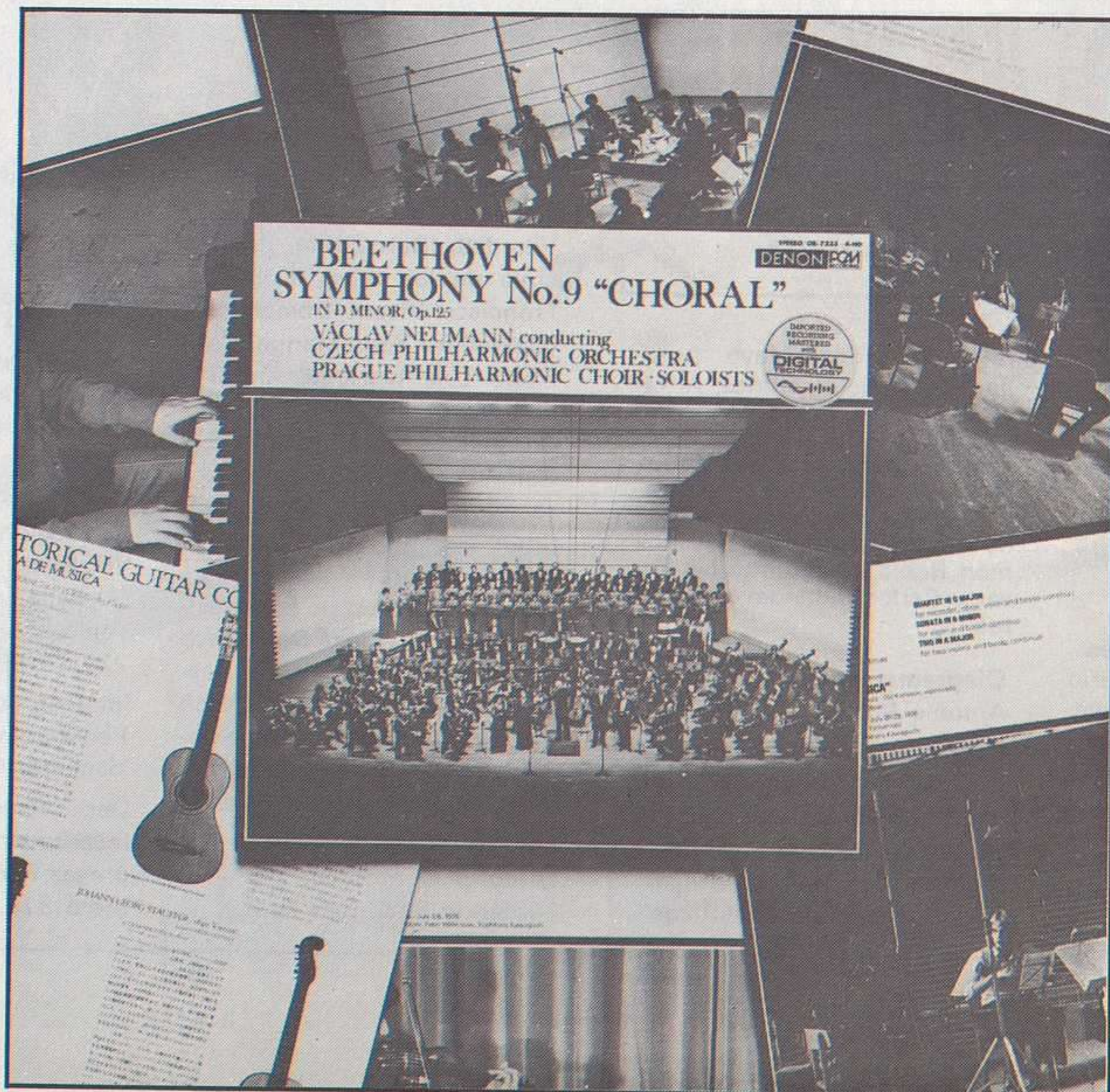
Esto es: la modulación por impulso codificados (PCM). Se utilizan ordenadores, comunicaciones espaciales y multicarrieres telefónicos. Es capaz de transmitir gran cantidad de información de forma precisa en condiciones difíciles. El primer sistema de registro PCM fue puesto a punto por Nippon Columbia-DENON en 1972. En 1977 se introdujo una nueva versión de esta tecnología más avanzada que alcanza resultados simplemente sorprendentes y que se aplica a todos los discos DENON.

	<p>DX-1 Posición Normal (EQ= 120 μs)</p>		<p>DX-3 Posición Normal (EQ= 120 μs)</p>		<p>DX-5 Posición Fe-Cr (EQ= 70 μs)</p>		<p>DX-7 Posición Cr-Cr (EQ= 70 μs)</p>
--	---	--	---	--	---	--	---



DISPONIBLES MAS DE 200 TITULOS, CLASICA Y JAZZ

En la búsqueda permanente de la máxima calidad musical, los ingenieros especialistas de DENON han incorporado en estas cassettes toda la experiencia en producción de cinta magnética acumulada en 26 años de trabajo en este campo. Los cassettes de la serie DX ofrecen en sus versiones normal ferri-cromo, bióxido de cromo y metal, respuesta acústica excepcional y elevada precisión mecánica. De este modo factores tan importantes para el



registro de sonido como gama dinámica y tasa de distorsión han podido ser mejorados considerablemente. El tiempo que la adopción de una lámina antifricción especial aumenta la estabilidad de funcionamiento evitando daños a la cinta y perturbaciones en la escucha.



C/. SANDALO, 5-L. 2
Teléf. 742 05 62
Telex 42451 SOGA
MADRID-22

AV. DE ROMA, 109
Tel. 321 27 92
BARCELONA-23

PERO, ¿A QUIEN LE IMPORTA LA MUSICA?

Los escolásticos, se sabe, consideraban a la Filosofía (¡pobrecita!) criada de la Teología. En este país, ¿de quién será criada la Música? Seguro que de alguien. Por lo pronto, por ahora, del Mundial de Fútbol, que parece que va a ser el acontecimiento —no, mejor—, EL ACONTECIMIENTO de la vida pública española en este decenio de los ochenta.

Si se hiciera una encuesta sobre los intereses artísticos de los intelectuales españoles, posiblemente uno se echaría las manos a la cabeza al ver el lugar que ocupa la música. En un libro de un ilustre escritor de la Generación del noventa y ocho un personaje le pide a otro —que toca el violonchello— que le toque la **Novena Sinfonía** de Beethoven. Lo grave es que no es una broma. Entre aquella generación que se ha convertido en mito para la mayor parte de los españoles pensantes, la Música era algo casi risible. Lean, si no, a don Miguel de Unamuno. Al único que le interesaba —porque era el más genial, porque es, con Antonio Machado, el más viviente de los escritores de aquella generación— era a Ramón del Valle-Inclán. Con la Generación del veintisiete las cosas se arreglaron bastante. ¡Consuela tanto leer en la biografía de Federico García Lorca, escrita por su hermano Francisco, que el genial poeta asesinado era capaz de tocar al piano piezas de Stravinsky o de Béla Bartók! Cernuda, Alberti, Prados eran todos melómanos. ¿Hay que recordar que Adolfo Salazar fue el amigo y consejero musical de toda aquella generación de grandes poetas? Importa hablar de todo esto, porque las cosas que suceden en la Historia siempre tienen su coherencia. Y si resulta que no hay clima social favorable a una actividad artística, ésta lleva una vida precaria y miserable. Exactamente como pasa con la Música en España. Pero si se plantea la cuestión así, en seguida le salen a uno por doquier abogados del diablo que le dicen: *Es que la Música es elitista*.

No vamos a entrar ahora en la discusión. Los sociólogos italianos de la cultura, que suelen hilar muy fino en todo, han hecho una sutil distinción entre cultura de élites y cultura de minorías. Mientras rechazan la primera, valoran la segunda, porque consideran que en una sociedad de masas es prácticamente imposible que la actividad artística, sea del tipo que fuere, tenga una respuesta... masiva. Tal como están organizadas las sociedades occidentales, las cosas son así. Lo de las élites es una vieja canción. Pero a nadie se le ocurra decir que, por ejemplo, en la excelente encuesta que hace unos años realizó el entonces recién nacido —y por tanto prometedor (¡entonces!)— Ministerio de Cultura sobre la realidad cultural española, la visita a museos y exposiciones salía tan malparada como la asistencia a conciertos o la audiencia privada de música clásica. Lo cual no hizo, ciertamente, que a alguien se le ocurriera la descabellada idea de llenar de pintura «pompiere» el Museo del Prado o el Museo de Arte de Cataluña para ver si la gente *se animaba*.

Y ya llegamos al punto que nos interesa. Porque resulta que la cuestión estriba en que hay una actitud oficial y oficiosa vergonzante ante el fenómeno musical. Tomemos por caso lo ocurrido con Radio Nacional de España. Como se sabe, la radio estatal ha sido objeto de una serie de cambios, la mayor parte de ellos positivos: más agilidad informativa, más objetividad, menos recurso —tan tradicional y obligado en el franquismo— al «botafumeiro». Pero, sin embargo, da la impresión de que quienes han puesto en marcha esa reforma se han sentido incómodos ante la Música. En el fondo de sus corazones parece como si se hubieran dicho: ¡Cielos! ¿A quién le puede interesar esto? Y han tratado de solucionarlo, haciéndola *más amena*.

Ahí está el caso de Radio Dos. Es indudable que el antiguo Segundo Programa no era un dechado de planifica-

ción ni de poder imaginativo. Pero la reforma que necesitaba no nos parece que tuviera que ser la que ha sido. Resulta que ahora Radio Dos tiene hasta informativos que cada equis horas nos dan resúmenes de lo que Radio Uno lanza a las ondas cada hora. Y además se ha tratado de meter en una programación que, en principio, va destinada a personas para las que no es indiferente la música, un aire pretendidamente *marchoso* y vulgarizador, lo cual no impide que otras cosas sean de una pedantería terrible.

Indudablemente, no siempre llueve al gusto de todos. Pero si «Clásicos populares» (que sigue existiendo, por cierto) era una forma discutible pero tal vez eficaz de hacer acercar la música a los indiferentes o a los hostiles, aplicar la misma técnica a un canal que se supone debe estar destinado a gentes que tienen un nivel de exigencia más elevado, nos parece, cuando menos, discutible. Los profesionales que hacen este «Clásicos Populares bis» para Radio Dos lo hacen con dignidad y calidad. Pero, ¿no sería mejor dejar esa técnica para Radio Uno y afanarse, en cambio, para que Radio Dos sea una verdadera tribuna de la música contemporánea española y extranjera, para acercar al aficionado español a la gran música que se interpreta fuera de nuestro país a través de espacios como «Programas de intercambio internacional», etc?

Quedan ahí las preguntas flotando, como diría un retórico de esos tan abundantes en la prensa. Mientras tanto, conformémonos con indicar que ya va siendo hora de que la Música en nuestro país deje su condición «ancillar» y se convierta en protagonista. Que alguien se convenza de que aunque un concierto no ayuda a triunfar —como se decía que hacían los libros—, sí ayuda a algo tan maravilloso, tan deseable y tan precioso como es civilizar. Que no es poco en este país nuestro de nuestros innumerables pecados.

Cartas

Por Decreto del 26 de enero de 1944, fue creado en Barcelona un Conservatorio Superior de Música, integrado por los ya existentes en dicha ciudad: el Conservatorio del Liceo y el Conservatorio Municipal. Por consiguiente, no puede eludirse la entidad de ninguno de ellos (Liceo o Municipal) cuando de estos se dé una referencia particular, so pena de crear confusión, como ocurre con el artículo publicado con el título «**Conflicto en el Conservatorio de Barcelona**» (¿cual de los dos?) y que, leído dicho artículo, resulta ser el Municipal, pues, unilateralmente, ninguno de los dos puede ser el «Conservatorio de Barcelona» sino integrantes de su Conservatorio Superior.—**PEDRO VALLRIBERA** (Director del Conservatorio Superior de Música del Liceo, Barcelona).

En relación con la carta de Juan Ignacio Fernández, publicada en el número 511 de RITMO, quería referirme a los dos temas de los que se trata en la misma, en los que se alude a mis artículos:

Primero: Está usted en un error, no hay por mi parte ninguna «*falta de rigor*» en la terminología. Miguel Angel Gómez Martínez no es titular de la Opera de Viena sino, como usted mismo dice, director estable (es decir, fijo), uno de los directores estables de la entidad, uno de los directores habituales «*de repertorio*», como hay otros. En la Opera de Viena no hay director titular, y caso de haberlo, sería único. Tampoco existe lo que en otros teatros se denomina «*generaldirector*», lo que hay es un director artístico que entiende tanto de lo adminis-

trativo como de lo musical y que puede ser un administrativo como Seefenler, o un músico propiamente dicho, como Maazel, que sustituirá a aquél a partir de este año. A este respecto le aconsejo que lea la entrevista que Fernando Peregrín le hizo al antes nombrado Seefenler, director de la Opera de Viena, en el número 502 de RITMO. Le sugiero que repase concretamente en lo expuesto en la página 13.

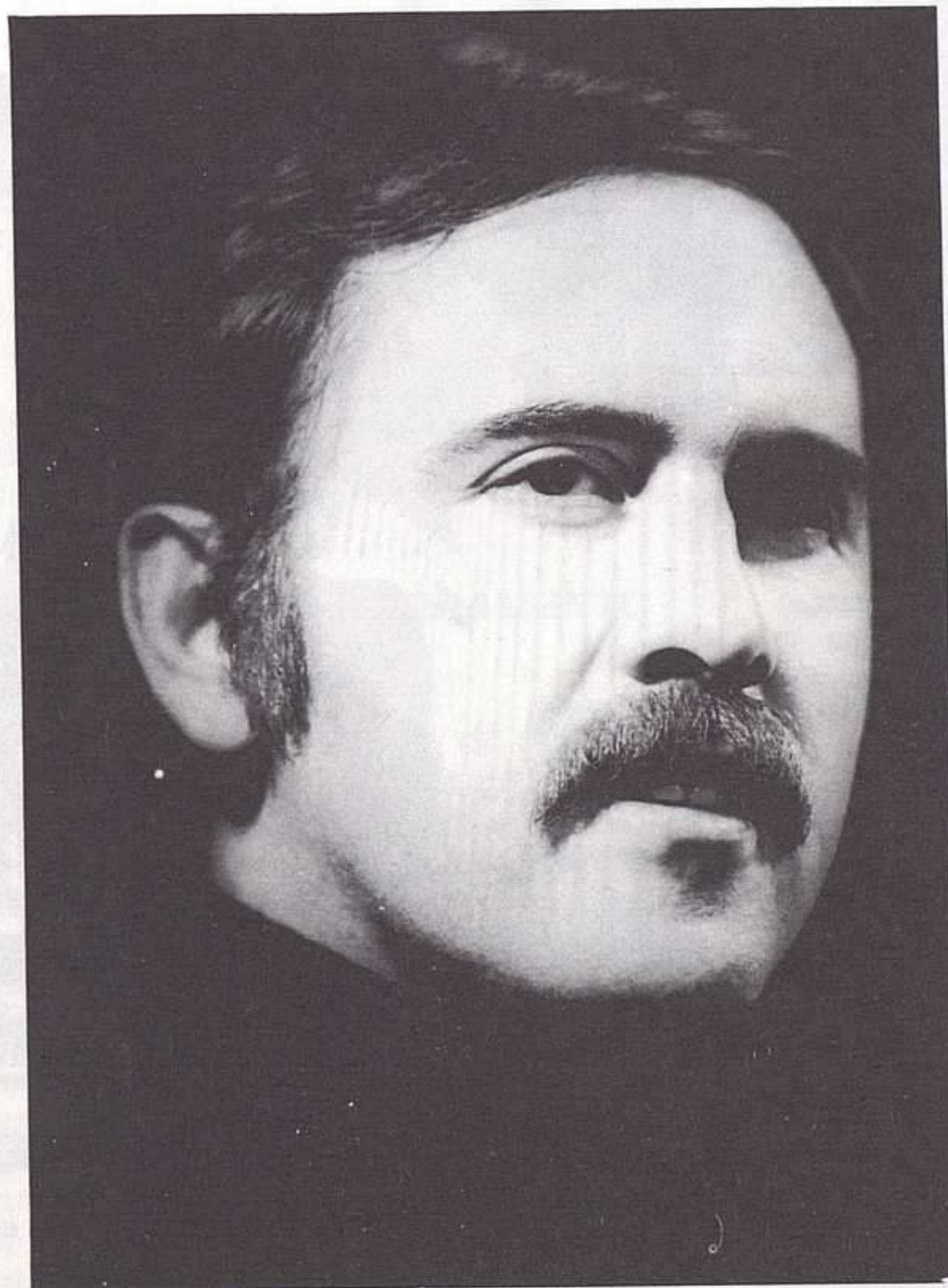
Segundo: No entiendo su comentario sobre Markevitch, ¿quiere usted decir que el tener un prestigio y el haber sido amigo de determinadas personalidades, le convierte en un inmejorable director beethoveniano? Y, concretamente, ¿ello le obliga a realizar en todo momento y circunstancia una gran interpretación de una **Sinfonía** como la **Novena**? Por favor, seamos serlos. Desliguemos un fenómeno musical concreto de cualquier hecho histórico más o menos adyacente. Aquí se trataba de juzgar simplemente una interpretación determinada de una fecha precisa. Y esta interpretación fue —y creo que he dado suficientes razones para avalar críticamente mi opinión (subjetiva, como todas)— mediocre. Con independencia de la calidad pasada o presente del músico. Si relee mi crónica, verá que me refiero a él en estos términos: «*personalidad significada en el mundo de la cultura musical europea de este siglo*», «*rasgos de gran y peculiar director*».—**ARTURO REVERTER**.

Mi más cordial enhorabuena por el excelente artículo publicado en el RITMO

del pasado mes de abril, titulado «**Réquiem por un Boletín**», de Arturo Reverter y José Luis Pérez de Arteaga. Sencillemente magnífico, han puesto el dedo en la llaga, pues creo que somos legión los que necesitamos ese Boletín para conocer de antemano la programación del segundo canal de Radio Nacional de España, ahora Radio Dos. Todo lo que ustedes hagan por reivindicar este derecho, que los melómanos creo que tenemos, contará con nuestro más encendido aplauso. Aprovecho la ocasión para felicitarles por su gran labor en pro de la Música.—**JOSE MARIA BOLUDA PAEZ** (Mula, Murcia).

Como aficionado a la música y a la ópera me duelen mucho los comentarios negativos que suelen ustedes hacer a nuestra insigne Montserrat Caballé, cosa inexplicable cuando ella llena todos los teatros del mundo y es aclamada por todos los públicos y ensalzada por todas las críticas. Tampoco sale muy airoso Plácido Domingo y, en general, todos los que, a mi parecer, sobresalen de tierras catalanas, cosa lógica teniendo en Barcelona nuestro Gran Teatro del Liceo, que tanto nos honra y que, sin duda, es el inspirador de los que quieren cultivar el «*bel canto*». Consecuentemente, no me puedo fiar demasiado de la neutralidad que debe regir a toda crítica de toda clase de música, ni de nada de lo que en ella se expresa, y eso desorienta.—**MARIA MONCHE, VDA. DE GARCIA NIETO** (San Cugat del Vallés, Barcelona).

CON LOPEZ COBOS EN LOS ANGELES



Por Martín Montoro Navazo

López Cobos es actualmente el director español más renombrado. El público de nuestro país ha tenido y va a tener oportunidad de escucharle en vivo en numerosas ocasiones. Pero la entrevista que les ofrecemos se refiere precisamente a sus actuaciones en otras latitudes. López Cobos lleva tres temporadas como director invitado de la Orquesta Filarmónica de Los Angeles y ha dirigido otras de primera fila como Chicago o Cleveland. Han sido muchas las razones por las que ha impresionado a los melómanos estadounidenses y esta entrevista se hizo con el fin de ofrecer al aficionado las opiniones directas de Jesús López Cobos sobre el panorama musical norteamericano. Son doblemente interesantes: por su valiosa opinión y por el lugar preeminente que ocupa ya dentro de ese panorama musical.

MONTORO NAVAZO.— Comencemos por tus impresiones generales acerca de la Orquesta Filarmónica de los Angeles.

LOPEZ COBOS.— Como sucede en la mayoría de las orquestas norteamericanas, una de sus cualidades principales es un sección de metal magnífica. Además tiene la ventaja, sobre otras, de que la madera es asimismo de muy buena calidad. Yo encuentro que algunos de los solistas son fantásticos, de primera línea, cosa que ya no es frecuente en las orquestas en USA, a juzgar por mi experiencia hasta el momento. Quizá esto es debido al trabajo de Mehta durante los últimos años, la Filarmónica de Los Angeles añade a sus cualidades una sección de cuerda de gran calidad, especialmente violas y cellos. Esto tampoco es frecuente en orquestas norteameri-

canas, a excepción, por supuesto, de Chicago, Cleveland, y Philadelphia, que son orquestas de primerísima categoría. Encuentro muy buena atmósfera de trabajo dentro de la orquesta. Se deja inspirar enseguida. No es una orquesta que produce música de forma rutinaria. Esto es muy obvio en el Festival de Verano cuando tocan casi un concierto diario, y con tiempo limitado para ensayar. Otras orquestas en esas condiciones al cabo de poco tiempo tocan sin inportarles la obra o el director. La Filarmónica de los Angeles, sin embargo, se deja guiar e inspirar muy bien. *Se dan* y verdaderamente colaboran, lo cual, para el director supone siempre una gran satisfacción. Además el vivir en una ciudad con buen clima como Los Angeles hace mucho. Yo creo que con tiempo agradable la gente suele estar de buen hu-

mor, lo cual es también muy importante para hacer música.

M. N.— ¿Dónde situas a la Filarmónica de Los Angeles dentro de las orquestas norteamericanas?

L. C.— Yo creo que se la puede considerar entre las seis primeras. Las mejores, sin duda, son Chicago, Cleveland, Philadelphia. Los Angeles puede situarse inmediatamente después, junto, por ejemplo, con Nueva York y Boston.

M. N.— ¿Qué nivel de perfección técnica debe alcanzar una orquesta para poder expresarse musicalmente?

L. C.— Una orquesta tiene un problema similar al de un solista. Por ejemplo, si un pianista no tiene resueltos los problemas técnicos nunca podrá llegar a obtener una interpretación de *primera clase*. No podrá *expresarse* porque estará siempre sometido a la esclavitud de la técnica que no ha superado. En una orquesta ocurre igual, con el agravante, además, de que la orquesta la componen una masa de solistas, y basta con que haya un número, aunque sea limitado, de ellos que no dominan la técnica de su instrumento, para que la orquesta como tal instrumento de conjunto no sea perfecto. A veces se pregunta uno por qué una orquesta es mejor que otra y el

«Una orquesta no podrá expresarse hasta que no tenga resueltos sus problemas técnicos».

resultado final del análisis es que hay un número de solistas, quizá solo quince o veinte de los ochenta o noventa, que tienen problemas técnicos y que estropean el resultado del conjunto. De esa forma no pueden llegar nunca a una interpretación perfecta. Esos problemas técnicos, por supuesto, no tienen nada que ver con el director y el director no puede solucionarlos por muchos esfuerzos que haga, bajo esas circunstancias la interpretación de una obra nunca será perfecta.

LA RELACION ORQUESTA-DIRECTOR

M. N.— ¿Cuál es tu opinión sobre la adaptación de la orquesta al director y viceversa? Particularmente cuando el director no es el titular que dirige habitualmente.

«Se tiene el concepto equivocado de que música española es sinónimo de velocidad».

L. C.— Una de las mejores cualidades de una buena orquesta es su capacidad de adaptación a diversas circunstancias. Aunque lleve muchos años con un director, sabe adaptarse, ser dúctil, y no reaccionar negativamente si el director invitado difiere en su interpretación de la forma habitual de su director permanente. Una orquesta mediocre es muchísimo más difícil de cambiar y moldear. En cuanto al director es muy variable y depende de la personalidad de cada uno. Hay quienes inicialmente causan una gran sensación pero luego ya no dan más de sí y la orquesta se desilusiona. Existe el tipo contrario, el que empieza con poco impacto pero mejora gradualmente. Yo personalmente necesito

sito bastante tiempo. Al trabajar con la orquesta voy descubriendo sus posibilidades paulatinamente y en esas circunstancias rindo mucho más.

M. N.— Ya que estamos con este tema de adaptación de orquesta a director y viceversa, podemos hablar de los Festivales de Verano, en este caso concreto el del Hollywood Bowl donde se tocan muchos conciertos con poco tiempo para ensayos.

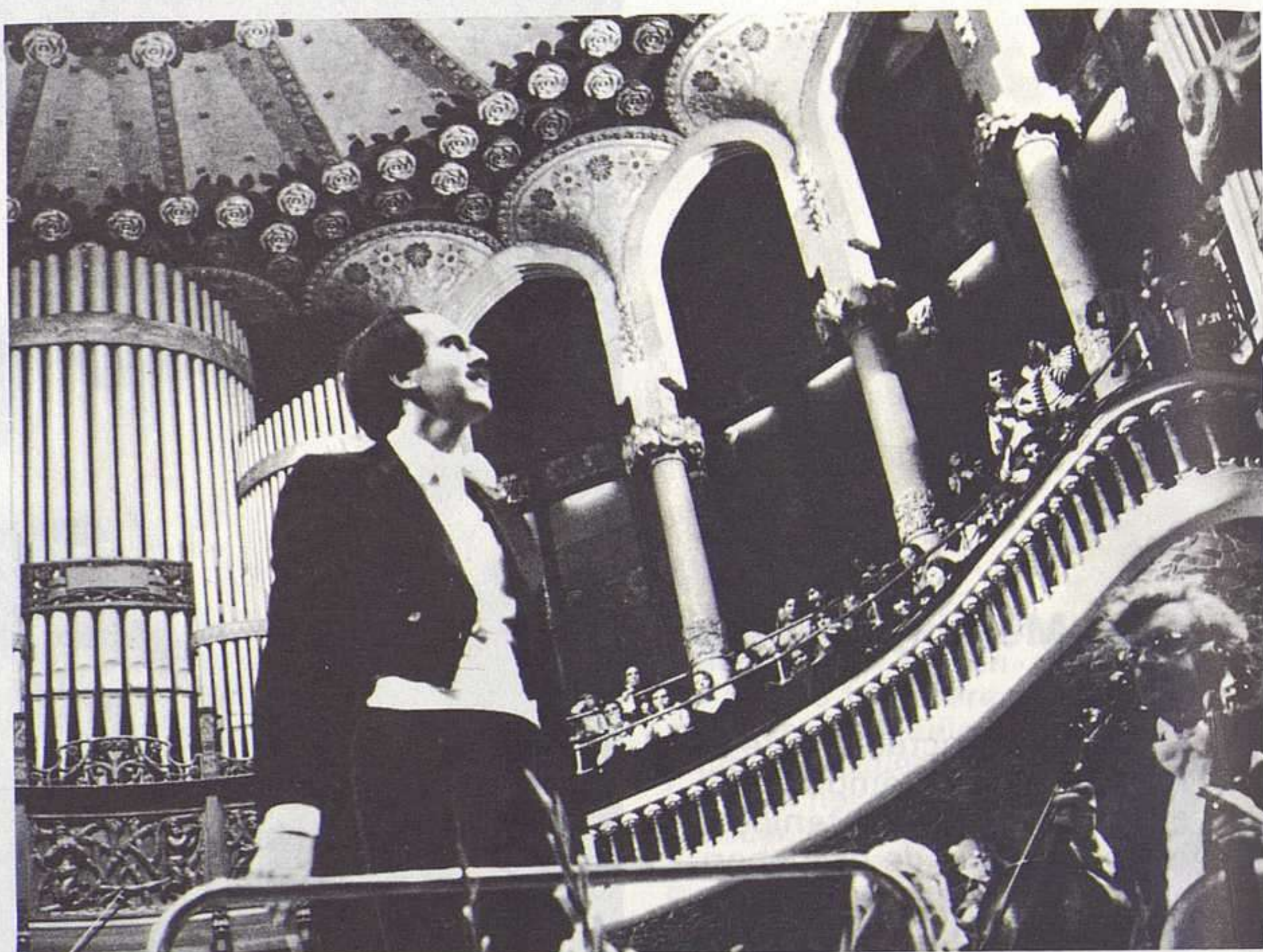
L. C.— En ese tipo de Festivales, se sobrentiende que no se puede juzgar al detalle. Uno tiene prácticamente un solo ensayo pero es increíble el resultado que da Los Angeles Philharmonic aún en

Sin embargo, con estos Festivales de Verano hacen una gran labor, de cara a la propagación de la música a sectores enormes del público.

LA ACUSTICA EN LOS CONCIERTOS AL AIRE LIBRE

M. N.— ¿Cuál es tu opinión sobre este tipo de conciertos a aire libre?

L. C.— En principio, la música está en contra del aire libre; esto para mí está fuera de duda. Sin embargo, aquí en el Hollywood Bowl han llegado a conseguir



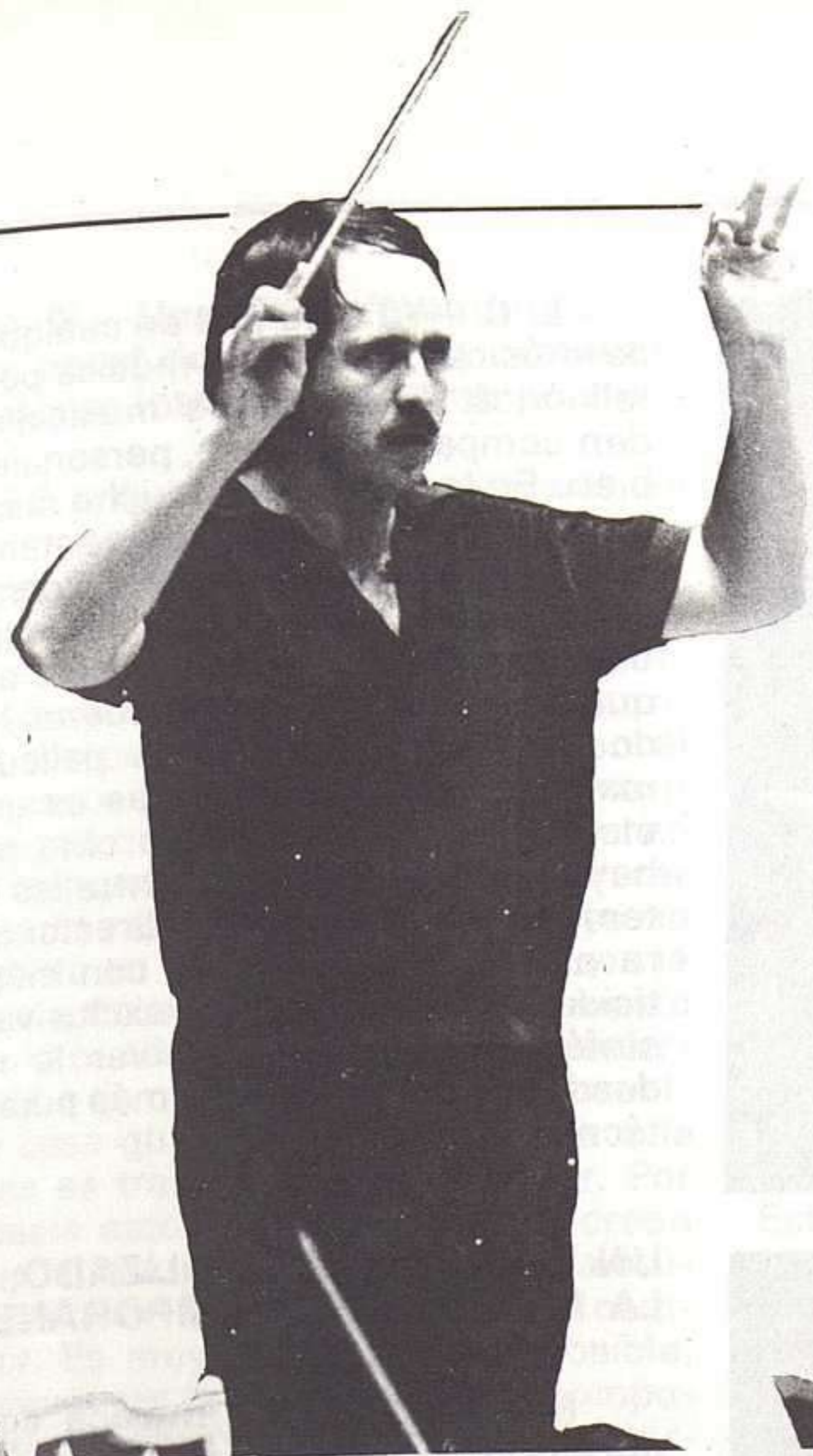
«La música está en contra del aire libre».

esas condiciones. Lógicamente hay que escoger obras de repertorio conocido. Intentar algo nuevo, desconocido para la orquesta puede resultar muy peligroso. Pero al fin y al cabo se trata de un festival con miras a satisfacer a un gran número de personas (Hollywood Bowl tiene más de dieciocho mil asientos). Yo creo que uno de los principales objetivos de ese tipo de festivales es dar la oportunidad a una gran masa de gente de escuchar buena música aprovechando un par de horas de la tarde y el buen clima de Los Angeles. Lógicamente para

un acústica que, dada la enorme capacidad del auditorio, es casi milagroso que se oiga tan bien como se oye. Desde mi punto de vista de director, debo admitir que dentro de la concha donde nosotros tocamos la acústica es mucho mejor que en el resto de los auditorios de este tipo. No tenemos la misma sensación que en una sala cerrada pero hay una cierta resonancia; a uno, en cierto modo, aún le envuelve el sonido debido a los dispositivos acústicos instalados para este fin. En mi primer concierto me encontré allí algo incómodo debido a una acústica nueva y habiendo ensayado solamente una vez. Sin embargo, debo admitir que las desventajas del concierto al aire libre están en gran medida minimizadas en Hollywood Bowl debido a sus dispositivos del amplificación y resonancia. A pesar de todo yo no vendría a un auditorio de este tipo, al aire libre, por muchos dispositivos acústicos y para ese tipo de público, a dirigir un concierto en serio con cinco o seis ensayos. Esto se queda para la sala normal de conciertos. Sin embargo, es una gran ventaja poder hacer en diez días cuatro programas diferentes, sobre todo de cara al trabajo con la orquesta, familiarizarles con tu forma de trabajar y darles a conocer cómo haces ésta o aquella obra. En los conciertos de la temporada de invierno

la orquesta es duro porque tiene que tocar prácticamente todos los días. Las orquestas americanas, al igual que las inglesas, tienen que trabajar muy duramente. No están subvencionadas por el Estado y tienen que vivir del abonado y de los conciertos fuera de temporada.





se necesita un mes y medio para preparar adecuadamente un número similar de programas.

M. N.—¿Qué capacidad tienes de elección de los programas?

L. C.—En general elegimos un poco a medias. Por ejemplo, en los cuatro programas del Festival del que estábamos hablando, uno de ellos debía ser algo más popular para el fin de semana. Se sugirió algo de ópera, pero yo me eché atrás debido a que tengo algo de miedo con las voces al aire libre. Entonces pensamos en algo español. En esto influyó también el que Decca estaba interesada en que yo les grabara algo español con Los Angeles Philharmonic. De esa forma elaboramos un programa adecuado para ambos propósitos, el concierto y la grabación posterior. Yo quería hacer un programa de *inspiración española*, no sólo de compositores españoles, por eso incluimos la *España* de Chabrier y el *Capricho* de Rimsky-Korsakov. Para los demás programas también hubo un planeamiento combinado. Yo quería hacer un programa clásico-vienés. Luego otro más romántico aprovechando el solista (Emanuel Ax) que teníamos para tocar Chopin. Después el cuarto y último concierto ya más mezclado con Shostakovich, Brahms, y una obertura de Rossini. En la temporada de invierno pasada había programada una *Sinfonía* de Dvorak pero al surgir la grabación de la *Sinfonía Suite* de Goldmark decidí tocar esta última en el concierto en lugar de una de Dvorak. De esta forma la orquesta tuvo más oportunidades de familiarizarse con la obra antes de la grabación, ya que nunca la habían tocado anteriormente. Así que ya ves que en ocasiones sí puedo influir en la programación, pero en general intentamos acomodarnos mutuamente.

M. N.—Los solistas en esos conciertos, por ejemplo, ¿estaban ya contratados, o tu también puedes tomar parte en esa decisión?

L. C.—A veces sí puedo hacer sugerencias, pero en ese caso concreto ya estaban contratados. Para el programa español les advertí que yo podía proponer solistas españoles, pero al decirme

que tenían a los Romero en Los Angeles me pareció apropiado.

EL LLAMADO «TEMPERAMENTO ESPAÑOL»

M. N.—A propósito de aquel concierto, en una entrevista que te hicieron en el diario Los Angeles Times indicaste con respecto al programa y al temperamento españoles que el público debía estar preparado para una «sorpresa». ¿Podrías aclarar este punto?

L. C.—Hice el comentario de que cuando se habla de música española o del tan traído *temperamento español* suele haber grandes equívocos. Se tiene el concepto de que la música española es sinónimo de velocidad y muchos directores la dirigen lo más rápidamente posible. Esto es un concepto totalmente falso. Si uno se toma la molestia de comprobar la velocidad que Falla, por ejemplo, ha designado para el metrónomo en sus obras, se da cuenta de que los

«Las buenas orquestas saben adaptarse, son dúctiles».

tiempos son lentos. Lo mismo ocurre en el *Capricho Español* de Rimsky-Korsakov. Temperar no se refiere al temperamento fogoso español, tan explotado, sino a todo lo contrario, temperar es frenar, justamente lo opuesto. Nos serviría de ejemplo el caballo que quiere correr pero se le domina y maneja con la brida, el freno, para que no se desboque y galope por donde nosotros queramos. En un determinado momento, generalmente al final, sí hay lugar para dar rienda suelta. Pero solo en un determinado momento y bajo ciertas circunstancias. Esto último se aprecia claramente en la música folklórica, incluido el flamenco, cuando al final los cantaores, guitarristas, y bailarines *se desmadran* como a veces se dice. Pero es justa-

mente esa retención lo que le da toda su fuerza interior y toda su fuerza rítmica. Si se analizan las características rítmicas de la música folklórica se observa que, si uno va muy deprisa, el ritmo desaparece, mientras que al contener y frenar, el ritmo se acentúa mucho más. Con la dinámica ocurre otro tanto, a partir de una determinada velocidad la dinámica desaparece, no hay tiempo de hacerla. Todo esto ocurre con toda la música folklórica, pero en el caso de la española es aún más obvio. La orquesta, por cierto, respondió magníficamente a mis indicaciones sobre la interpretación. En resumen, cuando hablaba de la sorpresa me refería a los que creían que iban a escuchar un programa en que todo sería un «*allegro con fuoco*».

M. N.—Recuerdo que el crítico de aquel concierto estaba algo sorprendido pero a la vez muy favorablemente impresionado al descubrir en las obras esas cualidades a las que acabas de referirte. El público también lo acogió con verdadero entusiasmo. Y ya que hablamos de críticos y público, ¿qué tal el público norteamericano?

L. C.—En general, es un público que no es difícil. No es muy crítico, es amable y siempre correcto. Está acostumbrado, sin embargo, a que las interpretaciones sean todas bastante buenas dado que hay un considerable número de orquestas de alto nivel. No llega a la exuberancia cuando todo sale perfecto, como ocurre con frecuencia con el público europeo. En fin, no es tan difícil tener éxito pero es muy difícil tener un gran éxito.

M. N.—¿Crees que el conocimiento musical del público influye en ese aspecto?

L. C.—En principio sí, pero también puede ser un arma de dos filos. Para empezar, una gran mayoría de los que se consideran con ese conocimiento, este se limita a haber escuchado diferentes versiones en discos, lo cual no es realmente...

M. N.—Me refería a un conocimiento verdaderamente musical, incluida técnica.

L. C.—Si uno posee un cono-

cimiento técnico indudablemente puede juzgar mucho mejor. Pero estas personas representan una minoría escasa. Yo creo que no debemos engañarnos, que la inmensa mayoría del público va a escuchar y disfrutar durante las dos horas del concierto y no solamente a criticar, lo cual yo creo que es una ventaja. Una de las tragedias de los músicos es que no podemos volver a escuchar música desde el punto de vista del aficionado, que va a disfrutar del concierto. Nosotros vamos con el oído y el ojo críticos a ver y escuchar lo que está mal. Yo lo veo en mí mismo cuando voy a un concierto y trato simplemente de pasar un buen rato, me supone un gran esfuerzo; en el momento en que hay una orquesta y un director no puedo evitar el juzgar su técnica, si hay algún fallo, etc. Donde verdaderamente aún puedo disfrutar es con música de cámara, o si solamente estoy interesado en un determinado solista. Entonces puedo relajarme y disfrutar como cualquier otro aficionado y no estar atento solamente a descubrir los fallos.

M. N.—¿Qué opinas de los críticos norteamericanos?

L. C.—Por mi experiencia hasta ahora, no son demasiado fáciles. Generalmente, las críticas no son demasiado profesionales en el sentido de conocimiento técnico, como suele ser la crítica alemana. En general, hacen una metáfora, que tiene poco o nada que ver con la música y entonces te han destruido o alabado en tres palabras. Las críticas son muy cortas por que hay que reservar espacio para publicidad. Hay excepciones por supuesto, pero en general esa es una situación que no le deja a uno demasiado satisfecho ni cuando la crítica es favorable ni cuando es negativa.

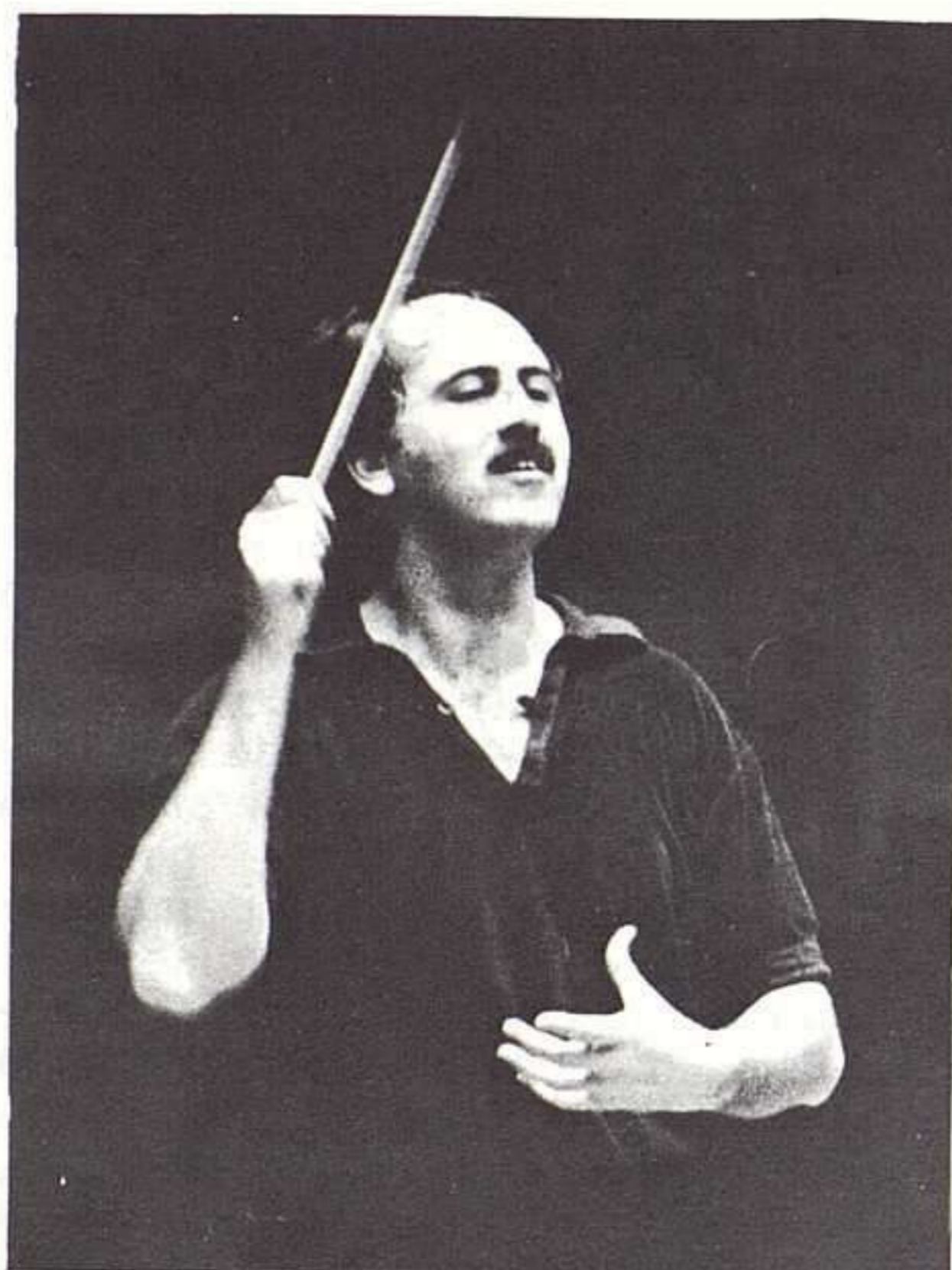
M. N.—¿Qué proporción de ópera y conciertos orquestales estás dirigiendo actualmente?

L. C.—Aproximadamente la mitad de cada una. Unos cinco meses en la ópera de Berlín y el resto del año conciertos.

M. N.—Uno de los aspectos que me ha impresionado, entre otros muchos, es tu forma de acompañar a los solistas. ¿Es posible que tu experiencia en la ópera tenga relación con esta faceta?

L. C.—La mediación entre solista y orquesta requiere la flexibilidad que la ópera proporciona. Muchos solistas al terminar un concierto me han dicho que pueden ver claramente que dirijo ópera. Yo creo que es porque les dejo *respirar*. La música viene del canto y a los cantantes hay que dejarles respirar. Si puedo hacer eso con los cantantes, también puedo hacerlo con los pianistas o violinistas. Además, cuando uno está acostumbrado a visualizar la música en el contexto de un escenario, una acción, una situación dramática, incluso sin querer, uno busca una situación dramática en todas las demás obras. Por que cuando un compositor ha escrito una obra, aunque sea de la que se llama a veces *música pura*, ha visualizado algo, ha tenido una representación visual dentro de su mente de lo que desea hacer.

M. N.—¿No sólo en la música de tipo programático?



L. C.—Yo creo que en cualquier tipo de música, incluida la música popular y folklórica. Los motivos musicales pueden compararse, o son, personajes también. En las óperas es mucho más claro, pues los motivos musicales están representados por un determinado personaje, por ejemplo un personaje femenino por una soprano, el masculino por el tenor que suele ser también el *bueno*, haciendo un parangón con las películas, el *malo* las más de las veces es un bajo, etc. Yo creo que en toda obra musical hay un juego dramático entre las ideas y temas musicales que el director de ópera puede, sin duda, ver con más plasticidad que un director exclusivamente sinfónico que tiende a ver la música desde un punto de vista más puramente técnico.

UN CAMPO ESPECIALIZADO: LA MUSICA CONTEMPORANEA

M. N.—¿Diriges música contemporánea?

L. C.—No mucha. Debo aclarar, sin embargo, que la música contemporánea ha llegado a tal extremo de especialización que solamente si te dedicas a estudiarla a fondo puedes llegar a entenderla e interpretarla adecuadamente. No es infrecuente encontrar partituras que no sabe uno leerlas ni interpretarlas. Yo personalmente cuando he tenido ocasión y he comprobado que la partitura era algo que yo podía interpretar, sí he dirigido. El verano del 79 por ejemplo estrené en Israel dos obras de nuestro compatriota Balada; una de ellas también la dirigí en Madrid con la Orquesta Nacional. En el campo de la ópera ocurre otro tanto pero en este caso existen pocas óperas contemporáneas, y además se representan muy poco. Durante una época se puso de moda en las orquestas sinfónicas el poner en el programa alguna obra contemporánea, pero enseguida muchas de ellas comenzaron a negarse. Muchos compositores contemporáneos se empeñan en tratar a la or-

«En Estados Unidos no es difícil tener éxito, pero sí lo es tener un gran éxito».

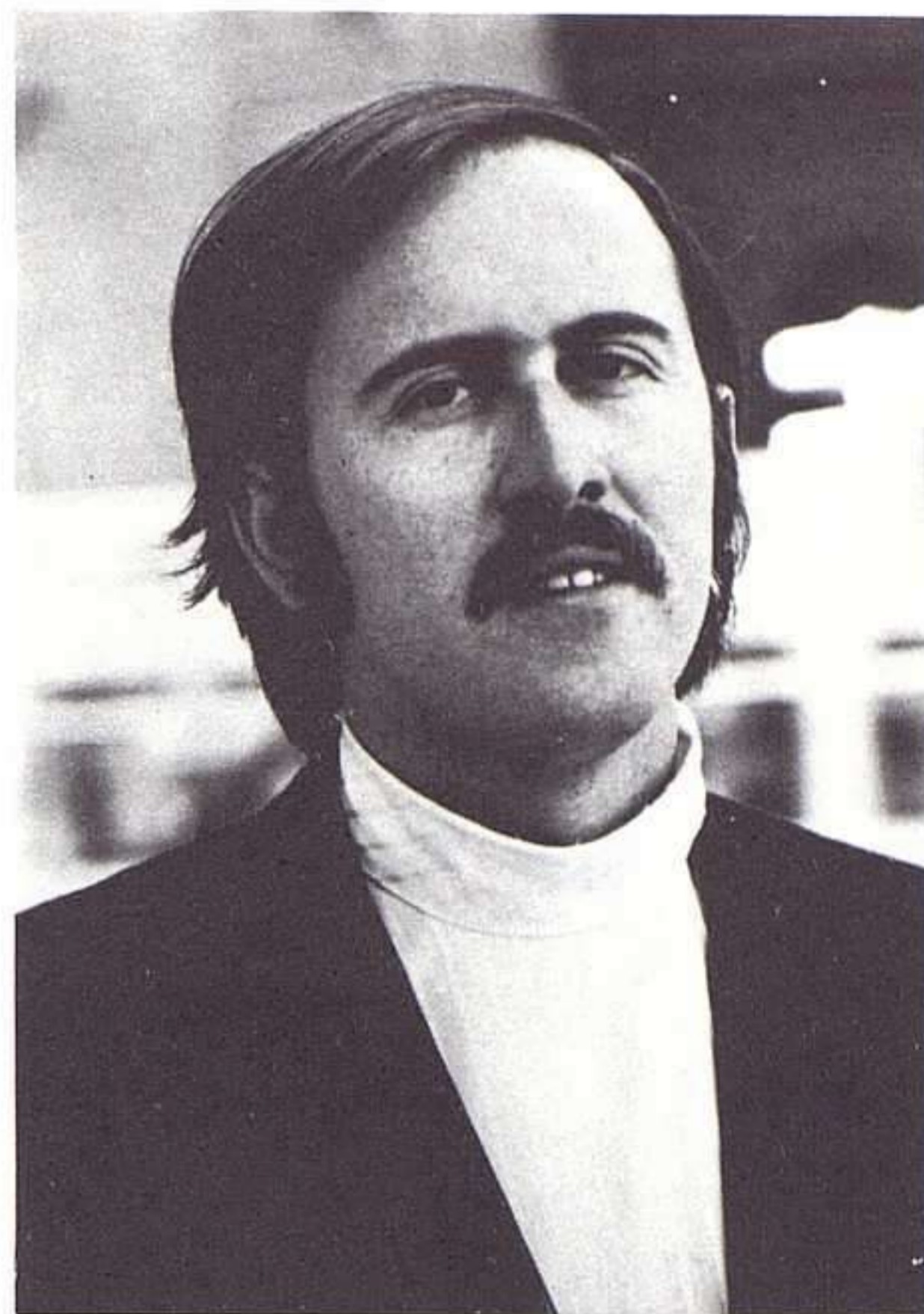
questa de una forma en la que la orquesta no está *preparada*. No es de extrañar que un violinista se niegue a dar golpes con el arco o alguna otra cosa por el estilo. El solista ha aprendido a tocar el violín de una forma determinada y el compositor debería adaptarse a esas posibilidades y limitaciones. Esas obras deberían tocarse con orquestas más preparadas para este tipo de música como existen ya algunas, al igual que directores especializados también. Como decía, es un campo muy especializado al que hay que dedicarse por completo, sumergirse de lleno, con muy pocas posibilidades de encontrar tiempo para otras actividades.

M. N.—Una última pregunta acerca del papel del director de orquesta, ¿solamente intérprete o también creador?

L. C.—Yo creo que el interpretar, es ya un modo de recrear. Al interpretar la música la recreamos continuamente, pero ¿hasta qué punto debe uno llevar esa recreación? Esto es difícil de percibir. ¿Somos solamente mediadores entre el compositor y el oyente? Yo en el fondo creo que sí. Además estoy convencido de que en la música está escrito todo. Aunque se diga que al interpretar música hay que mirar *entre líneas* yo no creo tanto en ello. Si se sabe verlo, en la música está escrito todo. Por supuesto que uno puede leer de una forma determinada o de otra, pero yo creo que cualquier cosa que sea hacer *violencia* a la música es traicionar al compositor. Por desgracia esto es lo que muchos creen que es la interpretación, cambiar la música y alterar las indicaciones del compositor. Es muy difícil, si no imposible, saber cual era la intención de un compositor fuera de lo que indicó en la partitura. Incluso compositores contemporáneos al preguntarles algún tiempo después qué era lo que pensaban en un de-

«A los solistas les dejo «respirar», como si fueran cantantes».

terminado pasaje de la partitura, no pueden decírtelo. Eso de la *intención* de un compositor es un concepto muy ambivalente a mi modo de ver. En obras de mucho repertorio, que se han oído mucho, hay tendencia a exigir del director algo *diferente y sensacional* que con demasiada frecuencia suele conllevar una violencia a la música y al compositor. Lo difícil es encontrar un punto medio, ese punto que los alemanes denominan «Golden Mittel», *punto medio de oro*. Este punto medio para saber quedarse entre el servicio al compositor y a la música, y a la vez no ser simplemente un *marcador* del compás como lo podría hacer, incluso mejor, un robot. Transmitir también lo que uno siente al interpretar música y procurar comunicarlo, hacerlo llegar al público. Buscar ese punto medio, en mi opinión, es el ideal.



«Creo que en la música está escrito todo».

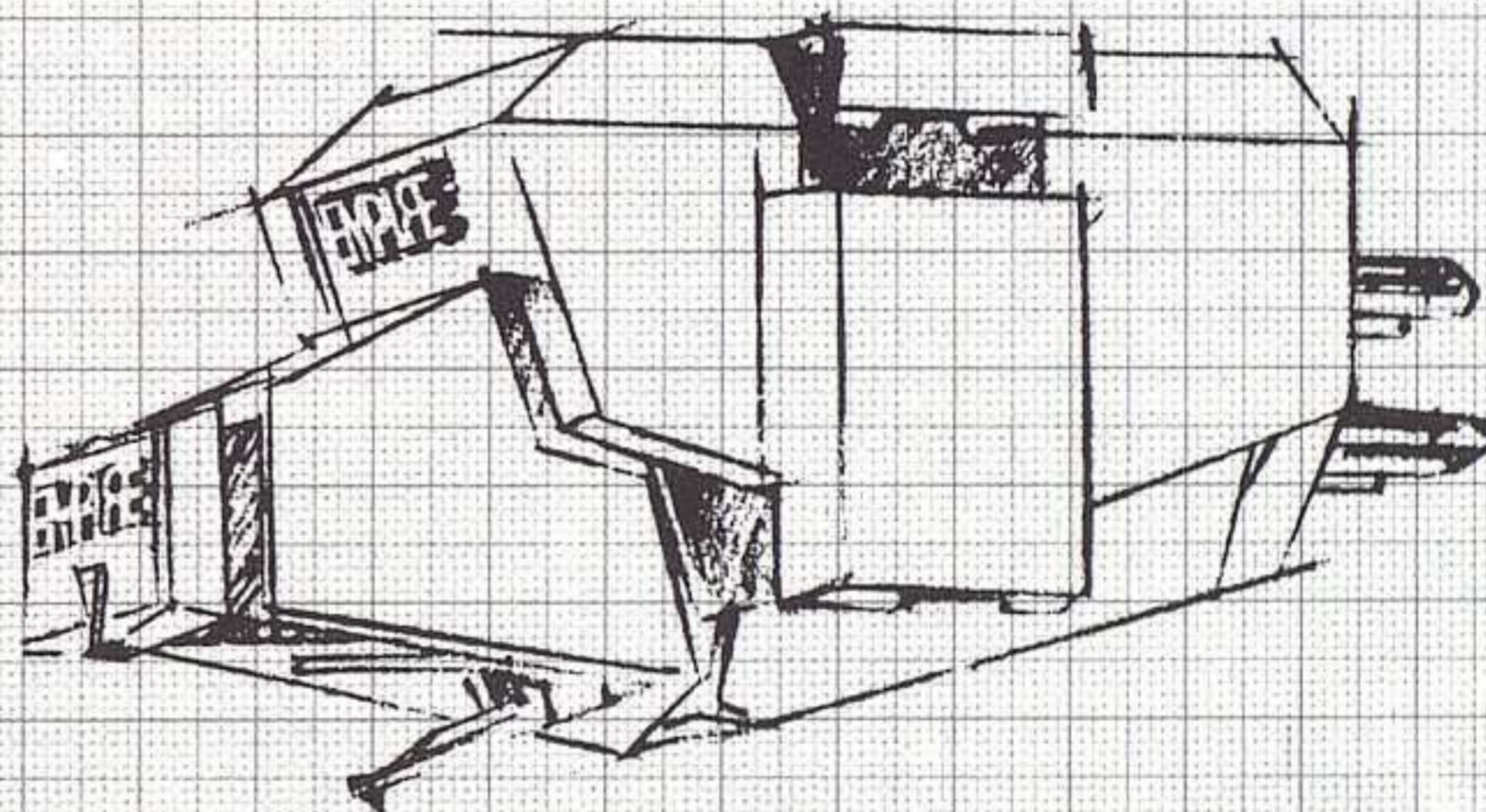
SERIE CONTACTO DINAMICO

Porque Vd. exige lo perfecto, **EMPIRE** ha diseñado su nueva **SERIE CONTACTO DINAMICO** de cápsulas magnéticas.

Porque Vd. exige lo perfecto, existen 6 modelos diferentes, dada la gran variedad de equipos existentes en el mercado; seis posibilidades de acoplamiento disco-equipos, para dar respuesta exacta a sus necesidades.

Porque Vd. exige lo perfecto, no deje que la lectura de sus discos sea una cuestión de azar.

Busque lo perfecto. Descubrirá **EMPIRE**.



EMPIRE

cápsulas magnéticas

Porque existe lo perfecto.

ASTEC
actividades
electrónicas sa

Distribuidor exclusivo
para España.

Paseo de la Castellana, 268-270
Telf. 733 67 42
Madrid - 16

TOCAR EN LA CALLE

por Esclavitud Rodríguez
y Manuel Moreno

Ganarse la vida, o el veraneo, haciendo música en la calle, tiene su mérito y sus trucos. No hay escenario ni público y sí una terrible competencia. Son muchos los que deciden viajar sin más tarjeta de crédito que su instrumento o su voz. Y entre ellos los hay muy buenos, buenos, regulares y malos. A veces se utiliza la esquina de un parque o los pasadizos del metro por pura necesidad económica o artística: los estudiantes de música, sobre todo los españoles, tienen pocas oportunidades de ser escuchados en una sala más o menos clásica. Otras veces, tocar en la calle se convierte en una forma de viajar *de barato*, una manera de conocer las ciudades y a la gente de otros países.

Pero tocar en la calle no es tan fácil, y no siempre los buenos músicos son los que obtienen mayores beneficios. La primera y fundamental norma a seguir es atraer la atención de la gente teniendo muy en cuenta los ruidos externos, automóviles, conversaciones y la distracción habitual de los viandantes de una gran ciudad. Por eso muchos eligen el metro para sus actuaciones ya que permite mejor sonoridad y el intérprete es más localizable. El inconveniente es la prisa de los usuarios que muchas veces no tienen tiempo material de pararse cinco minutos a escuchar al flautista o guitarrista de turno. A veces este problema se supera por la calidad y gracia de los músicos: hemos asistido en el metro madrileño de Bilbao a una verdadera concentración de público en plena hora punta, atento a la actuación de una orquesta de cinco estudiantes del Conservatorio. Las reacciones del improvisado y heterogéneo público son de lo más dispar, desde los simplemente curiosos, hasta los extasiados que dan la enhorabuena al final de la actuación y otros que dan dinero sin pararse a escuchar por confusos sentimientos de mecenazgo a la cultura.

Pero ¿se puede vivir de la música callejera? En el metro de Madrid, concretamente en la estación de Banco, se instalan habitualmente un dúo de clarinete y flauta; sus componentes afirman que llegan a recaudar hasta 1.200 pese-

tas en una mañana de diario, a pesar de que no parecen suscitar demasiada atención. Para ellos la música callejera es su medio de vida, como también lo es para Pablo (no nos quiso decir su apellido ni lo que ganaba), que reparte acordes de guitarra entre la calle Mayor y la de Preciados. Su joven acompañante, cuyo oficio consiste en pasar la gorra, nos contó que Pablo sólo toca los domingos «**porque en los días laborables viene la policía municipal y te echa**». Provisto de una amplificador casero (elemento fundamental para suplir la mala acústica de la vía pública) y de unos cascos, Pablo interpreta casi constantemente el célebre Concierto de Aranjuez, y a veces se descuelga con alguna canción sudamericana.

Frente a estos *semiprofesionales* hemos encontrado un caso curioso: cinco miembros del Coro Juan del Enzina, dos bajos, un tenor, una contralto y una soprano, cantan piezas renacentistas en los soportales de la Plaza Mayor de Madrid. Todos son estudiantes universita-

rios que cuando salen de los ensayos del coro, dan estos conciertos en plena vía pública. Con el *cachet* recibido por su actuación, meriendan chocolate con churros en un establecimiento cercano. No les va mal, en una hora de actuación recaudaron cerca de quinientas pesetas. Tienen la intención de realizar una *gira artística* por tabernas y «pubs» del Barrio de Malasaña.

No existe la misma postura en todos los municipios sobre la legalidad de hacer de la vía pública una inmensa sala de conciertos. En Madrid, la única referencia a estas actividades aparece en el Boletín de «Ordenanza de policía urbana y gobierno de la Villa de Madrid», que data de 1973. En su capítulo cuarto se prohíbe taxativamente «**lanzar gritos desacompañados a cualquier hora del día o de la noche**» ¿Qué se entiende por «**gritos desacompañados**», no sabemos si el municipio tolera a Montserrat Caballé interpretando sus mejores trinos. Lo que sí es cierto es que en el mismo apartado hay una referencia concreta a



la prohibición de «dar serenatas o recorrer las vías en rondalla sin permiso de la autoridad». Tal vez la ordenanza se basa en aquella célebre canción que dice que «las rondas no son buenas, que hacen daño, que dan pena» o quizás se refiera a la fenecida y ya *carroza* Tuna.

Pero, ¿qué sucede en otras ciudades europeas? A los estudiantes de música económicamente débiles (que son casi todos), que tienen intención de pasar unas vacaciones baratas y no quieren abandonar su querido instrumento, que es como su perro, o sus botas, RITMO les ofrece una guía orientativa de los países europeos con mayores posibilidades de éxito.

«FAIR LA MANGUE» EN FRANCIA

El más cercano de estos países, Francia, ofrece toda su gama de lugares tanto para la actuación callejera como para breves actuaciones en «pubs» y restaurantes. Sin embargo, no es especialmente fácil subsistir de esta forma y un primer consejo es evitar la Costa Azul, tanto por la carestía de vida como por las dificultades en conseguir beneficios que permitan *ir tirando*. Lo más cercano a España con posibilidades reales de éxito es la zona costera catalano-francesa y la de Languedoc: Banyuls, Colliure, Canet, Narbonne, Beziers, Sete y alrededores de Montpellier. El *artista* puede encontrar en todos estos lugares, típicos pueblos de playa en los que se apiñan terrazas y barecillos al borde del mar. Los mayores beneficios se consiguen comenzando en un extremo de la playa, tocando de pie y moviéndose entre las mesas para que todos los presentes puedan escuchar parte del tema con suficiente claridad como para premiarlo económicamente. Lo mejor es tener un ayudante que pase la gorra durante la actuación. En algunos casos, los encargados de estos establecimientos hoteleros niegan permiso para actuar, hay que proceder con la máxima corrección posible aunque sus modales no sean exquisitos; un escándalo podría implicar una multa o expulsión del país.

Montpellier, Nimes y Avignon son tres ciudades apropiadas para *fair la mange* como dicen los franceses. La primera es centro universitario y receptiva a todo lo relacionado con la cultura. En las otras dos, lo mejor es acudir a los mercadillos o a las fiestas populares. Muy cercana a Montpellier, la urbanización «La Grande Motte» organiza semanalmente actividades culturales en sus auditorios. Para actuar allí hay que presentarse al delegado de cultura, siempre que se cuente con un repertorio equivalente a hora y media de actuación.

En toda Francia existen los llamados «Centros familiares» que dependen de organismos oficiales y en los que veranean familias francesas. Están localizados en «campings» y urbanizaciones de «bungalows» y esparcidos por toda Francia. Se organizan en ellos actividades culturales y para conseguir actuaciones hay que hablar «in situ» con los delegados de cada centro. No pagan nada ya que la entrada es gratuita, pero permiten pasar la gorra después de la actuación y generalmente hay un colo-



quio abierto con el público. En cualquier oficina de turismo francés se puede conocer los lugares exactos donde están estos «Centros familiares».

En París, el músico joven que pretenda ganar algún dinerillo debe dirigirse a dos zonas principales: el Quartier Latín y el Centro Pompidou. Los lugares privilegiados dentro de París se sitúan en las cercanías de la calle Descartes, y el mejor horario es el de la comida y cena (12 a 1 de la tarde y 7 a 10 de la noche). En este mismo área, concretamente en la calle de la Montaigne de Sainte Genevieve, está el restaurante «Mara», regentado por una española. En él se puede conseguir alguna actuación y también en el restaurante «La Candelaria», aunque últimamente hay dura competencia de música sudamericana. En el «Centre National d'Art et Culture George Pompidou» también llamado «Centre Beaubourg» se organiza a lo largo de todo el año una interesante programación, a base de conciertos y talleres dedicados al estudio de las creaciones musicales más recientes. Las zonas históricamente más productivas como Sacre Coeur, Montparnasse, Notre Dame (¡atención!, aquí no se pasa la gorra, se toca por amor al arte), se han visto desplazadas por los alrededores del «Beaubourg» en donde se concentran habitualmente gran cantidad de turistas. ¡Cuidado con el metro parisino! últimamente hay pandillas que se dedican a robar el poco o mucho dinero recaudado por los artistas, a veces se han tenido que organizar piquetes de autodefensa para evitar estos robos.

En Londres las dificultades con que se puede encontrar un músico callejero son de otra índole. La competencia se basa en la maravillosa calidad de los artistas londinenses y desde luego, es la ciudad europea donde se pueden encontrar a mejores músicos en la calle. Sin embargo, el inglés es rumboso y se para a escuchar si se hace algo de in-



terés. Para interpretar música clásica el lugar más idóneo es la calle Portobello en domingo. También los parques londinenses como Hyde Park, (la esquina de los subterráneos), Kensington Garden o Regent's Park son propicios a la música, pero en ellos hay competencia de grupos «folk» y «rock». Sitios casi exclusivamente frecuentados por jóvenes intérpretes de música clásica son las entradas y salidas de los grandes teatros y salas de concierto como el Royal Albert Hall, el Covent Garden, el Royal Opera House, el National Theatre y el Coliseum. Apostarse en estos lugares tiene la ventaja de que te escucha un público más o menos especializado y de que entre ellos siempre puede estar el ansiado «manager» o músico profesional que reconozca (¡por fin!) el indudable talento del músico callejero. Los domingos son el día ideal, porque aunque cierren todos los teatros del West End, las salas de concierto permanecen abiertas. Con pocos compases de música española se puede conseguir actuaciones por la comida, por la copa o algún dinero en efectivo (poco), en los restaurantes típicos españoles: «Valencia Restaurant», «Costa del Sol», «Los Emigrantes» y «La Gitana». Un detalle a tener en cuenta si se quiere viajar con un mínimo de equipo, es que en Inglaterra está prohibido pasar micrófonos y artículos similares por la aduana.

Roma, como otras ciudades italianas, no es especialmente propicia para recibir al joven intérprete. En esta capital, la zona ideal para pasar la gorra es la Plaza Navona, el único inconveniente son las frecuentes redadas policiales a causa de las drogas, por lo que el músico se puede encontrar a veces con dificultades. La famosa Via Veneto registra siempre gran afluencia de peatones, pero no hay trozos dignos de mencionar en ella. En Florencia, en el Ponte Vecchio, lugar de cacharreo y compras, y en Venecia, en toda ella, aunque el turista veneciano está tan acostumbrado a ver maravillas a punto de derruirse, que ha dejado de sorprenderse por nada y no es un lugar especialmente productivo a la hora de pasar la gorra.

CALLEJERO MUSICAL DE ALEMANIA Y HOLANDA

Alemania es otra cosa, Düsseldorf, la ciudad llamada «el mostrador más largo de Europa», concretamente en la calle Bolcker y en todo el casco antiguo, es ciudad apta y receptiva a la música callejera, y lo mismo ocurre en las universitarias München y Heilderberg. Colonia registra igualmente gran actividad



callejera que se concentra en una zona peatonal que va desde la Catedral al «Neumarkt», las mejores calles de este sector son Hohe Strasse y Schildegrasse, llenas de comercios y puestos de mercadillo, en ellas los músicos están apostados en el centro de la vía.

Las ciudades holandesas registran la mayor concentración de músicos callejeros por kilómetro cuadrado que se conoce en toda Europa. Para tocar es necesaria la obtención de una licencia municipal y el problema para los no súbditos de países del mercado común, es que hace falta un permiso de permanencia y trabajo, para poder pedir dinero. Pero los músicos desafían a tirios y troyanos y generalmente no poseen este papelillo difícil de conseguir, los holandeses *toleran* generalmente estas licencias en aras del Arte. En Amsterdam, un lugar típico para apostarse es la Plaza del Dam, junto al Palacio Real. El mercado de Waterlooplein tiene bastante animación, así como las salidas de los teatros como el Shaffy Theatre y el Bachzaal Carré, en los que habitualmente se escucha música clásica. La Universidad de Amsterdam ofrece actividades musicales gratuitas y en la iglesia Waalse Kerk se dan habitualmente conciertos en los que la asistencia es gratis. Sin duda, la mejor ciudad holandesa es Rotterdam, en ella la música en las calles es completamente libre y no hace falta ningún permiso de la autoridad; tiene un grave inconveniente: llueve mucho.

Copenhague es la ciudad danesa mejor para tocar. La zona más típica es «Stroeget», grupo de calles peatonales con puestecillos y músicos ambulantes. El «Vingaarden» es un local, híbrido en tres «pub» y restaurante, en el que suelen tocar grupos de jazz. «Montmartre», sin embargo, es una sala más grande dedicada casi exclusivamente a grupos profesionales.

Los expertos en *fair la mange* aconsejan las actuaciones en grupo. Un dúo o un trío es lo ideal, aunque haya que repartir beneficios. En cuanto al repertorio es indudable que en Europa se pirran por la música flamenca o pseudoflamenca, pero también saben apreciar buena música. El jazz tiene enorme competencia y es mejor abstenerse.

La voz atrae considerablemente y las corales cosechan grandes éxitos en la calle, desde luego han de abstenerse los coros numerosos que puedan acarrear problemas de circulación y convivencia ciudadana. En general, hay que tener en cuenta que los demás también tienen que comer y también tienen su corazoncito, de manera que lo mejor es alejarse discretamente del resto de los músicos callejeros con el fin de no entorpecer su labor. Y asumir que un sonido estruendoso perjudica al más débil, sonoramente hablando. Un escándalo, puede provocar la expulsión del país y una alteración de la circulación, la intervención de la policía. Lo mejor es seguir la máxima: «*toca y deja tocar*».

UN LOCAL PARA TOCAR EN MADRID: «LA FÍDULA»

En las ciudades españolas no abundan los locales en los que se puede escuchar música en directo. Menos aún aquellas salas que contratan asiduamente a jóvenes intérpretes de música clásica. «La Fídula» es actualmente el único local de Madrid en el que se da oportunidad de ser escuchados a estudiantes y semiprofesionales.

«La Fídula» podría pasar como uno de tantos sitios de reunión y esparcimiento dedicados a las reuniones en los ratos de ocio. Sólo al penetrar en el interior, la atmósfera es distinta a la que se puede encontrar en cualquier otro lado. Ricardo, el encargado de contratar las actuaciones, relata con una sonrisa como suele haber gente que se *mosquea* al entrar a tomar una copa y encontrarse con un Cuarteto interpretando a Mozart. Porque es aquí donde radica su diferencia; en «La Fídula» se programa música de la llamada *seria* aunque en un ambiente joven y desenvuelto.

La idea surgió hace un par de años pensando que no iba a tener demasiado éxito, los promotores eran conscientes de que se trataba de algo experimental y novedoso. Si hemos de encontrar antecedentes a este tipo de locales se pueden situar en un café-concierto que existió en Madrid hace unos cuantos años, aunque las comparaciones no pueden ser demasiado rígidas pues en este lugar, ya desaparecido, se pagaban entradas a un precio elevado y había tres sesiones que estaban programadas. Por ello, al iniciar «La Fídula» su camino, no se hacían actuaciones todos los días como en la actualidad, sino que se realizaban pre-

ferentemente los fines de semana. Sin embargo, comenzó a crearse pronto una corriente de simpatía con los grupos que actuaban y algunos de ellos se han convertido en más o menos estables y continúan tocando con cierta asiduidad. A pesar de esto, Ricardo se encuentra con ciertos problemas en cuanto a la planificación de actuaciones pues la tónica general en este tipo de grupos es que **«se crean en octubre y en marzo ya no existen»**.

En la actualidad se puede afirmar que las incertidumbres iniciales han dejado paso a una clara idea del éxito conseguido. La idea básica en «La Fídula» es abandonar todos los convencionalismos y rigideces de las salas de conciertos tradicionales, en aras de una mayor flexibilidad del espectador ante el fenómeno musical. Se pretendió que era perfectamente compatible el estar escuchando buena música y el tomarse unas copas manteniendo una conversación normal. Sólo cuando comienza una actuación en el escenario se produce un silencio respetuoso y atento hacia la interpretación. También se pensó que era importante programar la música de una determinada época, en un sitio que no fuera demasiado grande y

decorado con un cierto sabor añejo, intentando encontrar una armonía entre la época de composición de la música y el ambiente en el que se escucha esa misma música.

La fórmula ha tenido éxito y Ricardo cuenta con cierto orgullo cómo el local está permanentemente lleno de gente llegando a rebosar los fines de semana. La gente, en líneas generales, suele mantener una actitud positiva ante la actuación que contempla y, siempre sin programación previa, las tertulias, conversaciones y contactos entre el público asistente, colaboran a dar cierto dinamismo al hecho musical. Estas tertulias suelen estar mantenidas por estudiantes del Conservatorio que son más o menos asíduos aunque también participa la gente que viene de paso y entra circunstancialmente en el local. Además, el nivel crítico del público suele ser alto y se manifiesta ante el intérprete que ha actuado, deparándole mayores o menores aplausos según la calidad de la interpretación que haya ofrecido.

Por supuesto, las actuaciones son siempre a nivel de aficionados pues el principal problema estriba en las remuneraciones. Se pagan mil quinientas pesetas por actuación estando el mínimo de tiempo en media hora. Si se trata de un grupo de más de tres personas son cuatro mil pesetas las que se pagan a todos, aunque todo ello depende de la caja que se haya realizado este día. Por otra parte existe una gran cantidad de proyectos y renovaciones que van a llevarse a cabo en «La Fídula». Los ciclos especializados no suelen abundar dentro de la programación habitual; a pesar de ello, se han realizado semanas de cuartetos y están en proyecto una semana de Zarzuela con la participación de profesionales y que contará con Manolo Gracia al piano y la programación de la **Pasión según San Mateo**, de Bach. Todos estos proyectos tienen problemas de espacio debido a las pequeñas dimensiones del escenario, situación que se remediará con una ampliación a realizar el próximo verano. No faltan tampoco problemas de tipo legal con las obras vocales, pues el introducir una actuación en la que se necesite una o varias voces humanas supone la catalogación del local como «Sala de Fiestas», con lo que su categoría, y con ello sus estructuras, deberían cambiar en gran medida; éste es uno de los principales problemas a la hora de pensar los ciclos sobre «leds» de Schubert.

Sin embargo, sirve como aliciente el aumento del interés que demuestra el público, y en especial el joven, hacia la música. Ricardo piensa globalizar el campo de las actividades del local hacia la mímica o la poesía e, incluso, dedicar un día a la semana para estrenar obras musicales.—JAVIER MONJAS



Ensayo

Por Domingo del Campo

En una novela autobiográfica publicada en 1888 por Robert Godet, el fiel amigo de Debussy, se pasa revista a las admiraciones musicales del protagonista y, entre otras cosas, se dice: «...Liszt, los músicos rusos y, entre ellos el sublime desconocido Mussorgsky, le habían revelado cómo en las almas modernas, con todo lo dolorosamente atormentadas y complejas que puedan ser, la poesía popular sabe vibrar profundamente». Esto se escribía siete años después de la muerte del autor de Boris; hoy, al conmemorar el primer centenario de su desaparición, su figura arcana está muy lejos de resultar familiar y su arte sigue siendo de difícil y, hasta cierto punto, de imposible asimilación, aceptable sólo bajo ciertos condicionamientos y sometido a filtros muy estrictos.

Buceador inquietante en la intrahistoria, evocador mágico de las alucinaciones colectivas del pasado, heraldo de la sustancia popular, ascético y pletórico de ideas, realista y taumaturgo, el genio mussorgskyano aparece como algo salvaje, irreductible, de imposible manipulación por la filarmonía bienpensante, legítima heredera de todos los filistésimos burgueses habidos y por haber. Para esta élite temerosa de autenticidades y cobarde para enfrentarse con lo originario, Mussorgsky no es más que una anécdota bella y terrible, símbolo de la realidad rusa previamente castrada y reducida groseramente a coordenadas abstractas. Por tanto, un fenómeno externo a la Edad de Oro centroeuropea, o germánica, si se quiere, que sólo se permite un gesto de benévola camaradería con el país donde *florece el limonero*.

Frente a esta corriente de la verdadera música, de la música inmortal a la que hasta se mira con el símil rudimentario de un proceso biológico que llega desde la infancia gozosa, Mozart, hasta la decadencia de la nostalgia senil, Strauss; frente a este, permítasenos la expresión, «*Mozaus*», especie de Leviathan musical y su manera de entender la música, quedan pocas opciones y las alternativas se consideran de escaso peso específico, incluso aquellas que nacen de su propia descomposición, salvando todos los respetos académicos y de buen tono que se quiera. Algunos franceses hacen *impresionismo*, pero sabido es que se trata de algo sensual, epidérmico, no afecta a órganos vitales, no es profundo, en suma. Los rusos y españoles, gente todavía más *externa*, hacen exotismo y orientalismo en los momentos de laxitud, porque en trance de fanática exaltación son capaces de hundirse en las raíces de lo ancestral; pero, claro, sí oscilan continuamente entre lo *superficial* y el primitivismo bárbaro, y la civilización mesocrática abomina de estos golpes de péndulo. En todo caso los más destacados de estos ilotas musicales buscan su propio camino desentendiéndose de escolasticis-

MUSSORGSKY,



mos. No parecen preocupados por el contrapunto, ni por los desarrollos; no elaboran los temas, no los ponen a trabajar para generar plusvalías musicales.

Mussorgsky es consciente de ello. En una carta a Rimsky-Korsakov de julio de 1867, y a propósito de su *Noche de San Juan en el Monte Pelado*, dice: *Es una obra vehemente, vigorosa, bien trenzada, sin transiciones alemanas*. E insiste en una carta a su amigo Nikolsky acerca de la misma obra: *«Mi Noche de San Juan es, en forma y carácter, rusa y original; estoy seguro de que respeta la verdad histórica y la tradición del folclore ruso... he trabajado día y noche dándome apenas cuenta de lo que esta-*

ba sucediendo dentro de mí. Y ahora veo en mi composición un producto ruso independiente, libre de la profundidad y de la rutina germánicas, y como mi «Savishna», crecida en el suelo de nuestro país y nutrida con sus alimentos». En la misma clave de exterioridad debe recordarse la anécdota de que Glinka abandonó la composición de su *Sinfonía Ucraniana* por su *«inhabilidad para llevar a feliz término un desarrollo dentro de la manera germánica»*.

Y con todo, Mussorgsky ha tenido hasta la fortuna de acceder al club más conservador y reservado, el del repertorio operístico, y también ha entrado en el mundo del concierto con una obra fuerte,

DESCONOCIDO

de esas que se ensayan con gran aplicación para lucimiento y éxito de eximias batutas. Pero el invitado al banquete de bodas no ha podido entrar con su atuendo habitual. Ha tenido que ser ataviado por dos mágicos encantadores, nada menos que por Rimsky-Korsakov y Ravel, los cuales han sido capaces del milagro: las obras de Mussorgsky arregladas, adaptadas, reprimidas, reformadas, remendadas son espléndidas, pero, claro, son otra cosa. Como acicate han estimulado muy importantes colaboraciones de otros compositores, tales como Cherepnin, Ippolitov-Ivanov, Shebalin, Shostakovitch. Incluso se suele lamentar que Liadov no acometiese finalmente la orquestación de los **Cuadros de una Exposición**, pues se supone, se cree adivinar, dadas sus características, una gran realización por parte del autor de **Kikimora**. En todo caso no ha tenido que sufrir las chapuzas utilizadas para adaptar, por ejemplo, a un Bach a los gustos del público *sinfónico-coral*.

El vértigo, ante los insondables abismos de la interioridad mussorgskyana, ha llevado a muchos a refugiarse en la visión confortable, sin problemas, tópica y convencional, y no sólo en obras incompletas en las que son explicables manipulaciones para hacerlas viables, sino en partituras perfectamente terminadas como es el caso del **Boris**. Las razones aducidas para las falsificaciones, en las que penosamente se desdibuja y esfuma la vigorosa personalidad, son las de siempre: torpezas de escritura, ausencia de desarrollos, debilidad de la orquestación... Pero las verdaderas causas del desafuero nacen de todo lo contrario: ausencia de convencionalismo, pureza excluyente de lo accesorio, rigor dramático. Demasiado para la mediocridad de algunos ambientes. Pero aun la voluntad de trabajar con los materiales originales no garantiza resultados más felices, como se ha demostrado recientemente en Madrid, en unas representaciones del **Boris**, ante las que el mundillo institucional, una vez más, ha eludido la problemática central desplazándose a zonas más templadas de anecdotismo barato y chocarrero. Es curioso que cuando Mussorgsky estrenó esta ópera, un público de divina ingenuidad *entendió* lo que el criticismo académico fue incapaz ni siquiera de vislumbrar.

Hoy, esta virginidad de su arte es, tal vez, lo que más puede interesarnos, como ya lo supieron ver Debussy, Ravel, Kodály, Bartók o Janáček. Para él el arte no es un juego vacío, porque es la misma vida. Coherente con este principio es su aproximación a una de las manifestaciones más concretas de la *música de la*

vida: la música del lenguaje hablado. Se aprovechan los mil matices de la fonética tanto en las canciones como en las escenas de las óperas. Ello favorece la liberación de los estereotipos rítmicos, melódicos y métricos de la música, que no se nutren más que de la propia música y sus pautas convencionales y el descubrimiento de una nueva fuente de la materia musical misma. Al mismo tiempo permite ahondar el enigma de la semántica musical, tomar conciencia de la entonación como instrumento para captar las emociones más sutiles y matizadas, las más ocultas del hombre.

Mussorgsky, en diciembre de 1876, escribe a Stasov: «*Vaticino la melodía de la vida, no la del clasicismo... Estoy trabajando sobre el lenguaje humano. Con grandes dificultades he conseguido un tipo de melodía derivado del lenguaje; he alcanzado a incorporar el recitativo en la melodía... Algún día la inesperada e inefable canción se alzarán contra la melodía clásica...*». En 1868, en carta a Cui afirma: «*Intento en la medida de mis fuerzas destacar claramente los cambios de entonación que apuntan en la conversación por las causas más fútiles, en las palabras más insignificantes, cambios en los que radica el secreto del humor de Gogol*».

Esta postura se acerca mucho a la sustentada por la Academia Florentina y por Monteverdi. De éste parece que oyó algunas obras, si bien cuando su crea-



ción y su personalidad estaban suficientemente formadas. Pero en una fecha tan temprana como 1858 consta que estudió varias de las grandes óperas de Gluck. Con estos maestros del pasado coincide en la austeridad, la simplicidad, la renuncia a todo lo inesencial. Incide en este punto el llamado realismo de Mussorgsky, tan cercano a la estética de Chernichevsky. Frente al mezuño particularismo propio de aquella sociedad estamental en decadencia se exalta la universalidad humana y moral; ese particularismo lógicamente estaba aislado de los grandes problemas de la vida. Musicalmente, el rechazo del idealismo esteticista pasaba por la lección que había dado Glinka, y todavía en mayor medida, Dargomizsky, cuyas óperas **Rusalka** y **El Convidado de Piedra** marcaban una serie de sugerencias que Mussorgsky no podía por menos de recoger y potenciar. Así armado, puede reprochar a ciertos románticos el no haber hablado de sentimientos, sino de haberlos falsificado; de haber dado clichés en vez de verdad, que implica siempre una cierta ingenuidad.

La ópera romántica parece muchas veces el monólogo de un solo narrador que se desdobra en varios personajes; es como un «*lied*» magnificado y monstruoso en el que un solo sujeto se va poniendo máscaras sucesivas, las cuales más que personajes parecen como momentos de una voluntad y sensibilidad únicas. En Mussorgsky, en cambio, hay un espacio dramático en el que los personajes no son proyecciones del yo, sino individualistas que gozan de libertad. Al ser libres son más que personas o máscaras; son verdaderos individuos. El autor no impone sus tesis ni interfiere esta libertad que permite una entidad musical propia para cada uno de los caracteres, sin caer en las puerilidades del «*leitmotiv*» tarjeta de visita.

En suma, la libertad existe porque hay un espacio dramático en el que no se da una muelle transición de entes musicales, sino la irrupción brusca, *no preparada*, con toda la carga emocional que ello lleva consigo. Y estos principios son válidos incluso cuando los coros irrumpen de forma incontenible en la escena. Parece que cada uno de sus componentes expone su verdad sin atender a los demás en unos esquemas que no son ni polifónicos ni homofónicos. A lo sumo, podría hablarse de una polifonía de expresiones, de entes expresivos musicales, que en vez de ser mera ilustración de sucesos escénicos, cohesionan la sustancia dramática.

Esta dramaturgia conlleva desde el punto de vista musical un nuevo lenguaje, centrado fundamentalmente en la liberación y personalización del acorde y en la novedosa valoración del material temático, procedente en una parte considerable de raíces folklóricas, singularmente de la canción coral. El analizar este lenguaje, su morfología y su sintaxis constituye una dimensión que va más allá de las metas que nos hemos propuesto en esta introducción.

DISCOGRAFIA DE MUSSORGSKY

Por José Luis Pérez de Arteaga

Aunque esta discografía nace con vocación de totalidad, el empeño es tan amplio que, a la fuerza, habrán de abundar en ella las lagunas y omisiones. Agradeceré a los lectores cualquier indicación al respecto, que permita hacer definitivamente *completo* este trabajo.

Quiero hacer algunas advertencias prácticas sobre el sistema seguido. Para la diferenciación de apartados, me he atenido a los epígrafes del catálogo «Polcar», que, a su vez, se basaba en las rúbricas propuestas por mí para la sección de crítica discográfica de RITMO: esto es, Música Orquestal, Instrumental, Vocal y Coral, y Opera. Cuando la grabación anotada figura como publicada en España, ya en el susodicho catálogo o por referencia de su disponibilidad en el comercio, he apuntado la numeración completa del disco en versión española. Siempre que me ha sido posible, he indicado la fecha de grabación. También he anotado la anterioridad del registro a la invención del microsurco mediante «78 rpm.» (78 revoluciones por minuto). No he diferenciado, en cambio, las grabaciones monoaurales de las estereofónicas, ya que he preferido agruparlas dentro del esquema global de los discos microsurcos o LPs. En las recientes grabaciones por sistema digital he empleado la letra «D» entre paréntesis.

Dentro del apartado ópera, he optado por una cierta selectividad. Por ejemplo, dentro de las escenas sueltas de **Boris Godunov**, recojo las versiones del «monólogo de la locura» o de la «muerte de Boris», pero no aquellas claramente secundarias, como la Polonesa del Acto III o el dúo Marina-Dmitri. Sí anoto, en cambio, la «canción de Vaarlam» o la «escena de la coronación». En los discos de selecciones, no transcribo aquellos que provienen de un integral ya reseñado y sólo anoto los que aparecen desconectados de cualquier álbum englobador. No he incluido aquellos registros cuya carencia de datos impedía identificar a los intérpretes. En las grabaciones de canto, por último, el primer nombre corresponde siempre al intérprete vocal y el segundo, caso de conocerse, al acompañante. Esta discografía está actualizada hasta el mes de mayo de 1981.

I. MUSICA ORQUESTAL

LA CAPTURA DE KARS-MARCHA TRIUNFAL (sobre material de MLADA).

Banda de la Marina Francesa, Maillot (DUCRETET-THOMSON) (1951).

Philharmonia Orchestra, Susskind (PARLOPHONE) (1954).

Orquesta Sinfónica del Estado de la URSS, Svetlanov (MELODIA) (1970).

Filarmónica de Munich, Andreae (ACANTA) (1974).

London Symphony, Abbado (RCA) (1980).

Aunque la dirección más tensa y vibrante es la de Abbado, la versión de Andreae, mucho más amplia de «tempo», se beneficia de una toma de sonido muy clara, con mayor grado de definición instrumental que la de RCA. Grabación igualmente de calidad óptima para la vehemente lectura de Svetlanov.



Claudio Abbado.

CUADROS DE UNA EXPOSICION (Orquestación de Maurice Ravel).

Boston Symphony, Koussevitzky (RCA) (78 rpm.) (1946).

Orquesta de la Opera Estatal de Berlín, Melichar (DG) (78 rpm.).

London Philharmonic, Ansermet (DECCA) (78 rpm.) (1950).

Orquesta Nacional de la Radio Francesa, Kletzki (COLUMBIA/EMI) (78 rpm.) (1950).

Orquesta del Conservatorio de París, Giardino (PATHE) (78 rpm.) (1950).

New York Philharmonic, Rodzinski (CBS) (78 rpm.) (1951).

Orquesta de la Radio de Bruselas, André (CAPITOL/EMI) (1951).

Chicago Symphony, Kubelik (MERCURI/PHILIPS) (1952).

NBC Symphony, Cantelli (RCA) (1952).

Concertgebouw, Dorati (PHILIPS) (1952).

Suisse Romande, Ansermet (DECCA) (1953).

NBC Symphony, Toscanini (RCA) (1953).

Orquesta Filarmónica Checa, Pedrotti (SUPRAPHON) (1953).

London Philharmonic, Rodzinski (WESTMINSTER) (1954).

Filarmónica de Berlín, Markevitch (DG) (1954).

Orquesta de Filadelfia, Ormandy (CBS) (1955).

Orquesta de la Radio de Leipzig, Abendroth (URANIA) (1955).

Orquesta de la Radio de Moscú, Golovanov (MELODIA) (1955).

Chicago Symphony, Reiner (RCA) (1957).

Philharmonia Orchestra, Karajan (EMI 165.052307-11) (1958).

London Symphony, Sargent (SAGA).

Minneapolis Symphony, Dorati (PHILIPS 6538012).

Orquesta del Conservatorio de París, Cluytens (EMI).

Philharmonia Orchestra, Maazel (EMI).

Orquesta de Filadelfia, Ormandy (CBS) (1960).

Orquesta Nacional de la Opera de Montecarlo, Fremaux (ERATO) (1960).

Suisse Romande, Ansermet (DECCA) (1960).

New York Philharmonic, Schippers (CBS).

Orquesta de Cleveland, Szell (CBS) (1963).

Royal Philharmonic, Leibowitz (QUIN-



Ω
OMEGA

Omega De Ville Quartz. Fotografía tomada en la Cúpula de St. Germain, París.

Izquierda: Omega De Ville Quartz. MD 591.088. Caja chapada de oro. Derecha: Omega De Ville Quartz. MD 191.102. Caja chapada de oro. Modelos registrados.

- TAESSENCE) (1964).
 Filarmónica de Berlín, Karajan (DG 1139010) (1965).
 Virtuosi Symphony of London, Wallenstein (CCC).
 Los Angeles Philharmonic, Mehta (DECCA SXL 6328) (1967).
 New York Philharmonic, Bernstein (CBS) Chicago Symphony, Ozawa (RCA) (1967).
 Orquesta Filarmónica Checa, Ančerl (DISCOPHON 4127).
 Concertgebouw, Haitink (PHILIPS 65 00 474) (1970).
 London Philharmonic, Pritchard (EMI).
 Orquesta de París, Baudo (EMI) (1970).
 New Philharmonia Orchestra, Mackerras (VANGUARD).
 Filarmónica de Varsovia, Rowic (ZAFIRO ZTV-36).
 Orquesta Nacional de la URSS, Svetlanov (MELODIA).
 Filarmónica de Rotterdam, Waa (PHILIPS 65 00 882).
 New Philharmonia Orchestra, Maazel (DECCA PFS 4255) (1972).
 Orquesta Sinfónica de la Radio de la URSS, Fedoseyev (MELODIA).
 Filarmónica de Estrasburgo, Lombard (ERATO).
 Chicago Symphony, Giulini (DG 2530 783) (1976).
 Orquesta de Filadelfia, Muti (EMI 067. 003472) (1978).
 Orquesta de Cleveland, Maazel (TELARC) (D) (1978).
 Tokyo Metropolitan Symphony, Fremaux (DENON) (D) (1978).
 Orquesta de San Luis, Slatkin (VOX/MARFER M-50 278).
 Orquesta de Filadelfia, Ormandy (RCA).
 New York Philharmonic, Mehta (CBS) S 76880) (1979).
 Chicago Symphony, Solti (DECCA) (D) (1980).
 Concertgebouw, C. Davis (PHILIPS) (D) (1980).



En el número 501 de RITMO, mayo de 1980, publicó Angel Carrascosa Almazán una amplia «Discoteca básica» dedicada a los Cuadros, comentando varias de las versiones enunciadas. La longitud de dicho trabajo y mi coincidencia casi global con la exposición de Carrascosa, me evitan un análisis pormenorizado. Destaco algunos aspectos no indicados entonces, con referencia a las interpretaciones más recientes. La Or-

questa Sinfónica de Chicago domina la discografía de esta pieza con cinco avasalladoras actuaciones en distintos momentos de su historia: Kubelik (1952), Reiner (1957), Ozawa (1967), Giulini (1976) y Solti (1980). A mayor abundamiento, cada una de estas lecturas ha sido, en su momento, grabación de test técnico, disco demostrativo. Ignoro en dónde radica el mágico secreto de que esta formación americana haya llevado al disco las mejores interpretaciones de la obra y, además, las mejor grabadas: quede, simplemente, constancia de este singular fenómeno de simbiosis entre partitura y orquesta. Como ya señalara Arturo Reverter (RITMO, número 475, octubre de 1977), «la impresionante interpretación de Giulini (...) enormemente rica y profunda, se coloca (...) a la cabeza de toda la discografía, española y extranjera», opinión también suscrita por Carrascosa en el estudio de referencia y que, naturalmente, comparto.

De entre las interpretaciones que podríamos llamar *históricas*, me inclino a conceder especial relevancia a la de Koussevitzky, que comisionó a Ravel en la transferencia orquestal del original pianístico, a la de Kubelik, primer ejemplo cronológico de las posibilidades de la toma de sonido con un único micrófono suspendido sobre la orquesta (1), a los dos de Rodzinski, a la de Markevitch en Berlín y, a pesar de todas las reticencias que este nombre suscita, a la de Toscanini, cuya electricidad e incisividad rítmica superan, a mi entender, otras limitaciones palpables, sobre todo cuando la interpretación se sigue con la partitura, ese primitivo elemento cuya existencia parecen olvidar ciertos discófgos. En la que denominaríamos *etapa media*, poseyeron atractivo singular las lecturas de Reiner —ya mencionada con el otro término del binomio *ideal*, la orquesta de Chicago—, la primera de Karajan, la de Schippers y muy en especial las de Ozawa y Ančerl, con primacía sónica de la penúltima. Entre las interpretaciones modernas, dejando aparte a Giulini, cima de la fonografía en esta composición, cabe atribuir interés elevado a Svetlanov —la más eslava y *terrosa* de las lecturas anotadas—, Muti (Cfr. crítica de Angel Carrascosa en el número 500 de RITMO, abril de 1980), Solti y Colin Davis. Las dos últimas, como la tercera de Maazel y la segunda de Fremaux, se *apuntan* a la *carrera digital*, en ambos casos con excelentes resultados sonoros. Solti, ¡quién lo habría de decir!, brilla sobremano en los momentos líricos, en los remansos de la partitura, haciendo una de las más notables traducciones del «Viejo castillo» —gracias también al exquisito fraseo del saxofonista de Chicago. Colin Davis aplica su inteligencia a la obra y desmenuza cuidadosamente la misma en una lectura primariamente intelectual, en segundo lugar afectiva y sólo en tercer grado, a pesar de la técnica digital, espectacular.

CUADROS DE UNA EXPOSICION (Orquestación de Leopold Stokowski).

- Orquesta de Filadelfia, Stokowski (RCA) (78 rpm.) (1939).
 All American Symphony, Stokowski (CBS) (78 rpm.) (1941).

New Philharmonia Orchestra, Stokowski (DECCA) (1965).

Es usual, para quedar bien en una conversación sobre música, denotar las orquestaciones de Leopold Stokowski, entre otros temas dignos de reprobación. No es la primera vez que indico en estas páginas mi simpatía hacia muchos de los trabajos instrumentales de este músico, refrescantes y reveladores en numerosas ocasiones. Sin embargo, no es la orquestación de los Cuadros una de las mejores muestras del arte recreador de Stokowski. En ella se omiten los números tres y siete de la partitura, «Tullerías» y «La Plaza del Mercado de Limoges», y se acusan rimbombancias, pesanteces y excesos de dudoso gusto. Con todo, no vacilaré en señalar la extraordinaria fuerza dramática de la instrumentación en «La cabaña sobre patas de gallina», verdadera pintura expresionista, con un empleo maestro de las trompas asordinadas. Estas características adquieren suma presencia en la tercera grabación, para Decca, aunque la más satisfactoria en conjunto sea la segunda, de 1941.

CUADROS DE UNA EXPOSICION (Orquestación de Lucien Caillet).

Orquesta de Filadelfia, Ormandy (RCA) (78 rpm.) (1937).

Esta fue una de las primeras grabaciones realizadas por Eugene Ormandy al suceder a Stokowski en la titularidad de la Orquesta de Filadelfia. Quizá por no comprometerse en una posible disputa entre la orquestación de Ravel y la de Stokowski, todavía ligado a la agrupación —lo estaría hasta 1941 y, tras un paréntesis de diecinueve años, nuevamente a partir de 1960 hasta 1972—, Ormandy tiró por la calle de en medio, seleccionado la instrumentación de Caillet, que luego no volvería a emplear en sus grabaciones posteriores, tal como hemos visto.

CUADROS DE UNA EXPOSICION (Orquestación de Mikhail Tushmalov).

Filarmónica de Munich, Andrae (ACANTA) (1974).

Tushmalov, alumno de Rimski-Korsakoff, fue el primer transcriptor a la orquesta de la obra pianística de Mussorgsky. Su trabajo se dio a conocer al cumplirse diez años de la muerte del compositor, en 1891. Es difícil saber si Ravel llegó a conocer la labor de Tushmalov, pero en cualquier caso es sorprendente constatar que ambos instrumentadores llegaron a soluciones casi idénticas en determinados puntos de la partitura: «Baile de los pollitos en su cascarón», «Limoges» y, sobre todo, sección central de «Baba-Yaga». Tushmalov omitió en su versión los números uno («El Gnomo»), tres («Tullerías») y cuatro («Bydlo»). El pasaje más interesante me parece «Catacumbas», donde la simple adición de un fondo de timbal confiere una atmósfera de particular tensión a la voz de los metales, que Tushmalov, como Ravel, selecciona para este fragmento.

CUADROS DE UNA EXPOSICION
(Orquestación de Elgar Howarth).

Philip Jones Brash Ensemble, Howarth (DECCA/ARGO) (1977).

La versión de Howarth, escrita sólo para instrumentos de metal, es un notable divertimento sonoro, por otra parte magníficamente grabado. (Otras transcripciones orquestales de la obra no han sido llevadas al disco todavía, como la de Leo Funtek, compositor finlandés, cuya versión pudo ser escuchada hace unos años en una transmisión de la Unión Europea de Radiodifusión desde Helsinki, en concierto dirigido por Leif Segerstam. La orquestación de Sir Henry Wood figuraba parcialmente («Puerta de Kiev») en un álbum de *Selecciones del Readers's Digest*, en lectura dirigida por Douglas Gamley.)

INTERMEZZO IN MODO CLASSICO

Orquesta Sinfónica de la URSS, Orlov (ULTRAPHON) (1952).

Philharmonia Orchestra, Susskind (PARLOPHONE) (1953).

Orquesta Sinfónica del Estado de la URSS, Svetlanov (MELODIA) (1970).

Filarmónica de Munich, Andreae (ACANTA) (1974).

La calidad de la grabación y la elegancia de la lectura prestan particular interés a la interpretación de Andreae.



Rimsky-Korsakov.

UNA NOCHE EN EL MONTE PELADO
(Edición Rimsky-Korsakoff) (2).

Orquesta de Conciertos Colonne, Paray (COLUMBIA/EMI) (78 rpm.).

Orquesta Lamoreux, Wolf (DG) (78 rpm.).

London Symphony, Coates (DECCA) (78 rpm.).

Orquestal del Mayo Musical Florentino, Markevitch (PARLOPHONE) (78 rpm.).

Scala de Milán, Ferrara (EMI) (78 rpm.).

Pittsburgh Symphony, Reiner (EMI) (78 rpm.) (1947).

Filarmónica de Berlín, Konoye (DG) (78 rpm.).

Filarmónica de Leningrado, Eliasberg (MELODIA) (78 rpm.).

Philharmonia Orchestra, Malko (EMI) (78 rpm.) (1950).

Philharmonia Orchestra, Kletzki (COLUMBIA/EMI) (78 rpm.) (1950).

RIAS de Berlín, Fricsay (DG) (78 rpm.) (1951).

Orquesta Sinfónica del Estado de la URSS, Golovanov (VANGUARD) (1951).

Filarmónica de Berlín, Ludwig (URANIA) (1951).

Orquesta de la Radio de Bruselas, André (CAPITOL/EMI) (1951).

Orquesta del Conservatorio de París, Ansermet (DECCA) (1952).

London Philharmonic, Rodzinski (WESTMINSTER) (1952).

Orquesta Nacional de la Radio Francesa, Markevitch (COLUMBIA/EMI) (1953).

Philharmonia Orchestra, Susskind (PARLOPHONE) (1953).

Orquesta del Festival de Florencia, Gui (AUDIO COLLECTORS) (1953).

Orquesta del Conservatorio de París, Cluytens (VOX) (1953).

Orquesta Lamoreux, Fournet (PHILIPS) (1954).

Orquesta de la Radio de Moscú, Golovanov (MELODIA) (1954).

Sinfónica de Austria, Koslik (REMINGTON) (1955).

Filarmónica de los Países Bajos, Goehr (MUSICAL MASTERPIECE SOCIETY) (1955).

Orquesta Sinfónica Belga, André (TELEFUNKEN) (1956).

Orquesta de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio de París, Dervaux (EMI) (1956).

Philharmonia Orchestra, Giulini (EMI) (1957).

RIAS de Berlín, Ludwig (BELTER) (1958).

Sinfónica de la NDR de Hamburgo, Monteux (TURNABOUT) (1958).

Filarmónica de Berlín, Maazel (DG 2538 003) (1959).

Pittsburgh Symphony, Steinberg (CAPITOL/EMI) (1960).

Chicago Symphony, Reiner (RCA) (1961).

London Symphony, Dorati (MERCURY) (1961).

Philharmonia Orchestra, Cluytens (EMI).

Filarmonia de Berlín, Solti (DECCA) (1962).

Orquesta de Filadelfia, Ormandy (CBS).

Suisse Romande, Ansermet (DECCA) (1963).

Royal Philharmonic, Leibowitz (QUINTAESSENCE) (1964).

Sinfónica de Viena, Otterloo (FONTANA/PHILIPS) (1964).

Sinfónica de Viena, Hollreiser (VOX/MARFER M-50.245 S) (1965).

New York Philharmonic, Bernstein (CBS) (1966).

London Symphony, Solti (DECCA) (1966).

Royal Philharmonic, Prêtre (EMI).

Orquesta Filarmónica Checa, Ancerl (SUPRAPHON).

Suisse Romande, Kletzki (DECCA) (1968).

Chicago Symphony, Ozawa (RCA) (1968).

Filarmónica de Varsovia, Rowicki (ZAFIRO ZTV-36).

London Philharmonic, Mackerras (EMI) (1970).

Musique de la Garde Républicaine de París, Boutry (DEESE).

Orquesta Sinfónica del Estado de la URSS, Svetlanov (MELODIA).

Orquesta Sinfónica del Estado Húngaro, Nemeth (HUNGAROTON).

Orquesta de Filadelfia, Ormandy (RCA).

Philharmonia Orchestra, Maticic (TRIANON).

Boston Pops, Fiedler (POLYDOR) (1975).

Orquesta de París, Rozhdestvenski (EMI).

Filarmónica de Estrasburgo, Lombard (ERATO).

Chicago Symphony, Barenboim (DG 2536 379) (1976).

Orquesta de París, Rostropovich (EMI) (1977).

Orquesta de San Luis, Slatkin (TURNABOUT/MARFER M-50.278 S) (1978).

Orquesta de Cleveland, Maazel (TELARC) (D) (1978).

En los tres últimos años, la diáspora de grabaciones de esta pieza parece haber remitido un tanto, tal como se observa en el inventario precedente, que agrupa no menos de sesenta interpretaciones de la partitura. Quizá el retorno paulatino al original de Moussorgsky (Cfr. apartado correspondiente más abajo) sea una de las causas de esta disminución fonográfica en el tratamiento de la versión Rimsky. Inevitablemente, cuando una obra conoce tal número de versiones, la rutina termina adueñándose de las mismas: aún más, si cabe, en las incisiones posteriores a 1950, era del microsurco, en las que la **Noche** ha pasado a ser página de acompañamiento de otras composiciones más dilatadas. Es, por todo ello, muy complejo señalar versiones privilegiadas en medio de este despliegue. Apuntaré, en fin, siempre a título personal, mi mayor interés por lecturas —de entre las que conozco— como la de Rodzinski —escrupulosa, sin gratuidades—, la de Giulini —capacidad para el contraste entre el «aquellarre» y el «amanecer»—, la segunda de Golovanov —febril, desasosegada, dominada por un patetismo a la eslava sólo trasnochado en una audición superficial—, la primera de Maazel —una batuta de claridad desusada en uno de los primeros discos estereofónicos— o la de Cluytens —un moussorgskyano de pro, capaz de hacer sonar como nueva cada frase de la partitura—. Respecto de las interpretaciones grabadas después de 1960, tengo la impresión de que entre ellas, paradójicamente, se han producido las mejores lecturas de la obra, quizá porque sus traductores han buscado descaramente una ruptura de la *mediocritas imperans*. Fritz Reiner renuncia al esclavismo y recrea un poema sinfónico exótico, obsesivo y pesimista. Solti, en sus dos registros, busca la entraña rítmica de la escritura, dirigiendo la pieza como un poseso —muy en consonancia con el tema. Svetlanov, brutal hasta en lo lírico, exhibe su proverbial aptitud para aballear y

ORGANOS YAMAHA

Veá las peculiaridades de nuestra amplia gama de órganos electrónicos Yamaha y escoja su favorito.



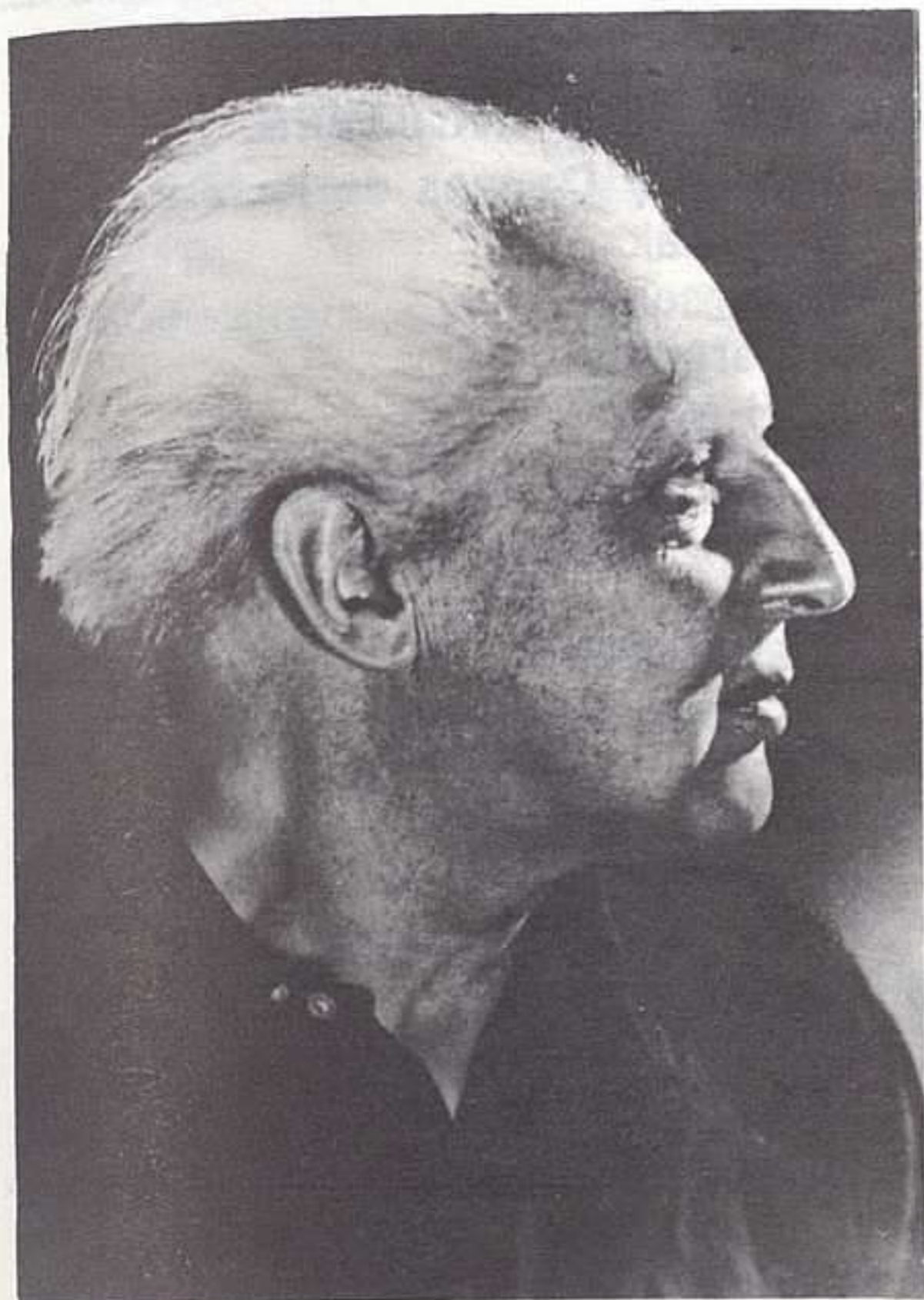
NUESTRO establecimiento es una tienda especializada donde puede usted elegir, después de probarlo, el órgano electrónico Yamaha que desee dentro de una variedad de

modelos, desde los destinados al principiante hasta los modelos más sofisticados. Con gusto atenderemos todo tipo de consulta: modo de pago, servicio postventa y otros detalles.

HAZEN

Juan Bravo, 33-Tlf. 441 28 48
Carretera de la Coruña, Km. 17.200
Las Rozas (Madrid)-Tlf. 637 10 08

forzar estructuras musicales sin que el resultado sea ridículo. Entre las ofertas más recientes, Barenboim, volviendo a la orquesta de Reiner, retoma la visión sinfónica y amplia de éste, con «tempi» deliberados y fraseo *germánico*, mientras que Maazel, en su segunda aproximación, ahora en técnica digital, alcanza la síntesis depurada del salvajismo expresivo y la dicción luminosa, superando su propia cota de claridad; quizá su interpretación, la mejor en términos de sonido junto a la de Solti en 1966, sea la más apta candidata para una definitiva «R».



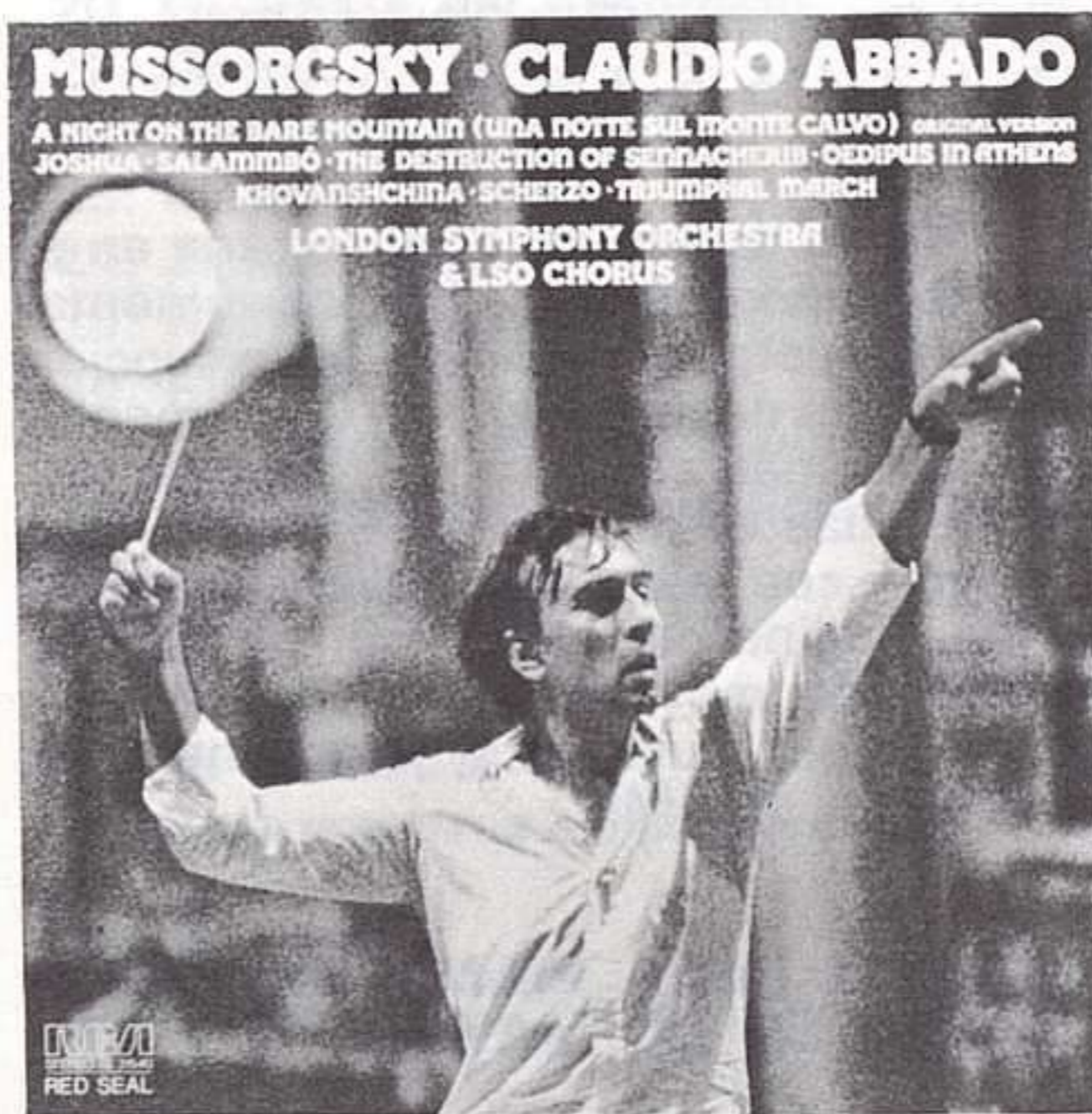
Leopold Stokowski.

UNA NOCHE EN EL MONTE PELADO
(Edición Rimsky-Korsakoff, orquestación de Leopold Stokowski).

- Orquesta de Filadelfia, Stokowski (RCA) (78 rpm.) (1940).
- Orquesta de Filadelfia, Stokowski (DISNEY RECORDS) (1940).
- «Orquesta Sinfónica», Stokowski (RCA) (1953).
- London Symphony, Stokowski (DECCA) (1967).

En una nota en la carpeta de su última grabación de esta obra, Stokowski señalaba cómo en un viaje a Rusia, «poco después de la Revolución», pudo fotografiar «el manuscrito original de Moussorgsky» y familiarizarse con el mismo. «La versión que hemos presentado —señalaba Stokowski— se basa en la original de Moussorgsky, con ciertos cambios y adiciones de Rimsky-Korsakoff. Yo he reorquestado toda la composición, debido a que algunos pasajes estaban desequilibrados y por lo tanto un poco confusos.» Es cierto que Stokowski asumió en su versión varias de las premisas métricas, rítmicas y hasta instrumentales del propio Moussorgsky, como el conocimiento moderno de la redacción original ha permitido confirmar, aunque también sea cierto —indudablemente contribuye a dar a la pieza un talante más contrastado y rico en lo dramático— que mantiene la conclusión lírica y pacificadora añadida por Rimsky.

De cualquier manera, la justificación que Stokowski ha querido dar a su trabajo de recreación no es indispensable, por que su labor en esta obra ha sido muy superior a la de los Cuadros; la imaginación de este alquimista del sonido volcada hacia el tenebrismo de resultados turbadores, y la versión se acredita por sí misma. En la grabación para Disney, banda sonora de *Fantasia*, Stokowski enlazaba el final de la composición con el *Ave María* de Schubert, un ramalazo esquizofrénico ausente de la grabación de 1967, la más recomendable, captada cuando el músico acababa de cumplir ochenta y cinco años y se hallaba —como el disco demuestra— en plena posesión de sus resortes expresivos.



UNA NOCHE EN EL MONTE PELADO
(Versión original).

- London Philharmonic, Lloyd-Jones (PHILIPS) (1971).
- London Symphony, Abbado (RCA) (1980).

David Lloyd-Jones ha sido el músico más comprometido en la resurrección de los originales de Moussorgsky, y a él se debe la definitiva edición de toda la música escrita para *Boris*. Músico profesional también, Lloyd-Jones es un artista competente y seguro, pero la comparación entre su actuación y la de Abbado es absurda por injusta, máxime si se atiende a que en 1971 el británico hacía sus primeros pinitos en la dirección de orquesta —recientemente ha dirigido su edición de *Boris* en Londres con notable autoridad—. La grabación de RCA es, asimismo, más brillante que la de Philips.

SCHERZO EN SI BEMOL MAYOR.

- Orquesta de la Radio de Moscú, Golovanov (MELODIA) (1950).
- Orquesta de la Radio de Moscú, Gauk (ULTRAPHON) (1952).
- Philharmonia Orchestra, Susskin (PARLOPHONE) (1953).
- Orquesta Sinfónica del Estado de la URSS, Svetlanov (MELODIA) (1970).
- Filarmónica de Munich, Andreae (ACANTA) (1974).
- London Symphony, Abbado (RCA) (1980).

La incisividad de Svetlanov y Abbado les sitúan por encima de las demás interpretaciones. El sonido, en este caso, es más claro en el disco ruso.

II. MUSICA INSTRUMENTAL

CUADROS DE UNA EXPOSICION

- Paleniček (SUPRAPHON) (78 rpm.).
- Mirovitch (ROYALE) (78 rpm.).
- Merzhanov (MELODIA) (78 rpm.).
- Horowitz (RCA) (78 rpm.) (1947).
- Moiséwitsch (EMI) (78 rpm.) (1949).
- Brailowski (RCA) (78 rpm.).
- (Números 2, 4, 6, 7, 8 y 10) Sheyṅe (ALLEGRO).
- Katchen (DECCA) (1951).
- Horowitz (RCA) (1951).
- Goldstein (CONCERT HALL SOCIETY).
- Biro (REMINGTON) (1952).
- Pennario (CAPITOL/EMI) (1953).
- Uninsky (PHILIPS) (1953).
- Baller (RCA/JAPON).
- Boucourechliev (DUCRETET-THOMSON).
- Oborin (MELODIA) (1954).
- Brendel (VOX) (1955).
- Bachauer (EMI) (1956).
- Aegerter (MIXTUR).
- Magaloff (RICORDI).
- Richter (PHILIPS 6504 050).
- Isele (FONO).
- Blarr (SCHWANN).
- Bloser (DA CAMERA).
- Eckle (INTERCORD).
- Fragar (MIXTUR).
- Ashkenazy (DECCA SXL 6328) (1967).
- Weissenberg (EMI).
- Masi (ENSAYO) (1971).
- Smith (UNICORN) (1972).
- Yeresko (MELODIA) (1973).
- Pertis (HUNGAROTON).
- Ponti (ANGELICUM).
- Solyom (DISCO CENTER).
- Joselson (RCA).
- Akl (PAVANE).
- Browning (DELOS).
- Akoka (POLYDOR).
- Beroff (EMI).
- Ringeissen (ADES).
- Firkusny (DG) (1977).
- Kun Woo Paik (ARABESQUE).
- Berman (DG 2531 096) (1978).

Más de cuarenta versiones para una de las obras de la literatura instrumental capaces de probar los resortes técnicos y expresivos de un concertista hasta el límite de sus posibilidades. Sin embargo, en este apartado es más sencillo ofrecer una recomendación sin reservas, ya que, todavía hoy, la discografía aparece dominada por las dos versiones de Wladimir Horowitz. La de 1947 fue grabada en estudio, la de 1951 fue recogida en vivo, durante un recital en el Carnegie Hall. Por una vez, hay que constatar con sorpresa que la interpretación más tensa y electrizante es la captada en estudio, aunque la elección entre cualquiera de las dos resulta ociosa. En la primera, añade Horowitz diversas octavas; en la segunda, insatisfecho con las dificultades que la partitura plantea, reescribe el final de «El Gnomo» y complica aún más ciertos pasajes de «Limoges», «Catacum-



bas» y «La Puerta de Kiev», aunque estas adiciones no revisten cambio sustancial de la partitura y no cabe hablar de edición de la misma a cargo del pianista. Con su interpretación, Horowitz justifica todas las transcripciones de los pentagramas, pues el piano que escuchamos es absolutamente orquestal, capaz de crear efectos tímbricos o de sugerir diferentes masas de sonido. Que los autores de la *Penguin Guide* (3) prediquen de Horowitz que «sus Cuadros son un verdadero fenómeno de la naturaleza, algo totalmente milagroso», es más que comprensible tras la audición.

Dejando aparte el caso Horowitz, goza de buena fama la versión de Sviatoslav Richter, tomada en vivo, sin manipulaciones —con un delicioso despiste del músico en el primer compás—, lectura especialmente densa y abstracta, lo que no deja de ser peculiar en música como esta. Beroff, intérprete del *todo-Moussorgsky* en el piano, es otra alternativa en el terreno de lo sinfónico-instrumental, aunque en el francés se da un mayor colorido. Por último, creo que el mayor elogio que puedo hacer de la lectura de Lazar Berman es señalar que la consideraría mi primera opción de no existir las de Horowitz.

OBRAS PIANISTICAS DIVERSAS.

1. Chanza infantil.
2. La costurera.
3. La caprichosa.
4. En la aldea.
5. Gopak (de La feria de Sorotchinsky).
6. Impresiones de un viaje a Crimea:
 - a) En Crimea (Capricho).
 - b) Gourzuk (A la orilla del mar en Crimea).
7. Impromptu apassionato.
8. Intermezzo in modo classico.
9. Meditación.
10. Marcha turca en La bemol mayor.
11. Polka abanderada.
12. Tres recuerdos de la niñez:
 - a) Njanja y yo.
 - b) Primer castigo.
 - c) Tercer recuerdo.
13. Rêverie.
14. Scherzo en Do sostenido menor.
15. Scherzo en Si bemol mayor.
16. Una lágrima.

- (2) Milstein, Mittman (arreglo para violín y piano, Milstein) (CBS) (78 rpm.) (1947).
- (16) Antoniadis (DG) (78 rpm.) (1949).
- (16) Sinfónica Nacional, Kindler (arreglo orquestal, Kindler) (RCA) (78 rpm.).
- (14) Yudina (MELODIA) (78 rpm.) (1949).
- (5) Rawicz y Landauer (transcripción para dos pianos) (DECCA).
- (9) Eckle (INTERCORD).
- (1, 2, 7, 13, 14) Frager (MIXTUR).
- (6 b, 8) Masi (ENSAYO) (1970).
- (2,8) Ward (EMI) (1970).
- (1, 2, 4, 6, 7, 8, 9, 12, 14, 16) Krieger (DA CAMERA).
- (1, 2, 4, 5) Ponti (ANGELICUM).
- (16) Delle Vigne (PAVANE).
- (5,7) Browning (DELOS) (1978).
- (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 15, 16) Beroff (EMI).

No ha tenido especial fortuna en el ámbito fonográfico la obra instrumental de Moussorgsky, salvada la excepción concurrida de los Cuadros. Obviamente, la oferta más atractiva de todas las enumeradas es la de Michel Beroff, casi integral, con la extraña ausencia de *Rêverie*, página de la que, por otra parte, existe una muy válida lectura de Malcolm Frager, cuyo disco complementa la grabación de EMI.

SONATA PARA PIANO A CUATRO MANOS EN DO MAYOR.

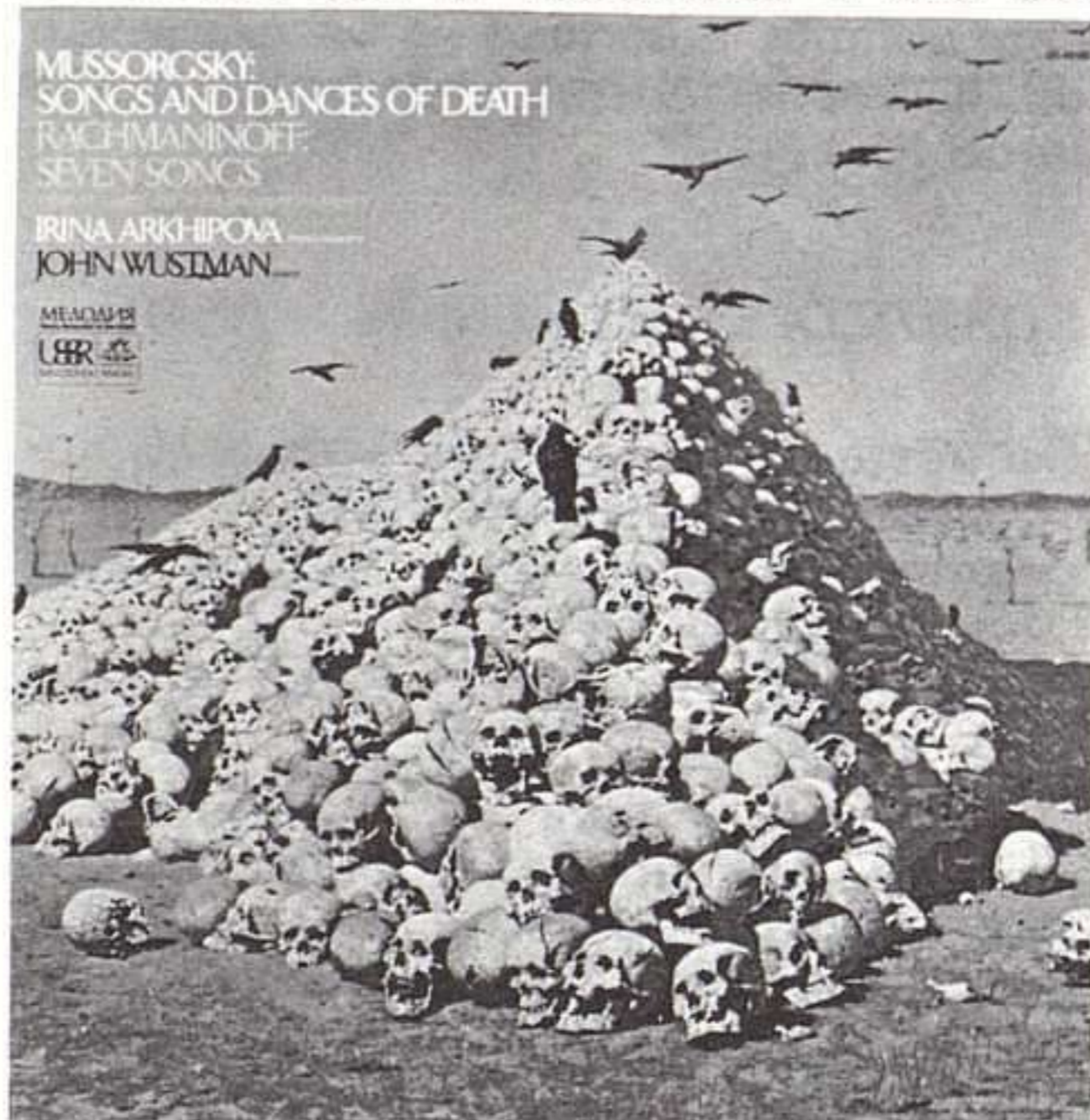
Meyer, Schubert-Weber (FONO).
Browning (arreglo de Rachmaninoff) (DELOS) (1978).

Otra obra no popularizada. Solitaria interpretación del original a cargo del dúo Meyer y Schubert-Weber (¡fascinante maridaje de apellidos!), y contraoferta de John Browning en la transcripción a dos manos de Rachmaninoff.

OTRAS TRANSCRIPCIONES: CUADROS DE UNA EXPOSICION.

Wills (versión para órgano, arreglo Arthur Wills) (HESPEYON) (D) (1980).
Tomita (versión electrónica) (RCA).

Ya dentro del terreno de las curiosidades, cerramos el apartado instrumental con la referencia a dos ex-



travagantes trasplantes de Cuadros de una exposición. La interpretación orgánica de Wills es inesperadamente adecuada y, en ciertas secuencias, reveladora («Bydlo», «Goldenberg y Schmuyle»). El registro digital, brillantísimo, con avasalladora presencia de graves, hace de este disco una de las más interesantes propuestas de la conmemoración. El trabajo de Tomita, de otra parte, es inteligente, no menos brillante y muy divertido: como terapia de desintoxicación es una buena alternativa.

III. MUSICA VOCAL Y CORAL.

CICLOS DE CANCIONES.

1. Cantos y Danzas de la Muerte:

- a) Trepak.
- b) Berceuse.
- c) Serenata.
- d) El Mariscal.

2. El cuarto de los niños:

- a) ¡Oh, cuéntanos, Ninouchkal.
- b) A la esquina.
- c) El abejorro.
- d) Con la muñeca.
- e) Plegaria nocturna.
- f) Sobre el caballito de juguete.
- g) El gato marinero.
- h) El cuarto del niño.

3. Sin sol:

- a) Entre cuatro paredes.
- b) Tus ojos me ignoran.
- c) Los días de fiesta han terminado.
- d) Melancolía.
- e) Elegía.
- f) Sobre el agua.

- (1 a) Chaliapin (EMI) (78 rpm.).
- (1 c, d) Tikanova (DECCA) (78 rpm.).
- (1 d) Soix, Tournier (PATHE) (78 rpm.).
- (1 d) Jouatte (ODEON) (78 rpm.).
- (2 e, f) Vauthrin (ARTIPHONE) (78 rpm.).
- (1) Rosing, Foggin (EMI/SOCIETY SET) (78 rpm.).
- (3 a) Robeson (CBS) (78 rpm.).
- (3 f) Horowitz (arreglo para piano, Horowitz) (RCA) (78 rpm.) (1947).
- (1,2) Gorin, Baller (RCA) (78 rpm.) (1948).
- (2) Martin (CBS) (78 rpm.).
- (1,3) Rudinow (GENERAL) (78 rpm.).
- (1) Rothmüller, Gyr (EMI) (78 rpm.).
- (1) Tourel (CBS) (1952).
- (1 a) Rossi-Lemeni, Favaretto (PARLOPHONE).
- (1 d) Christoff, Moore (EMI).
- (1 d) Nelepp (MELODIA) (78 rpm.).
- (1 a, c) Gmyria (MELODIA).
- (2,3) Kurenko, Pasthukhoff (CAPITOL/EMI) (1954).
- (2) Berowska, Vallet (DUCRETET-THOMSON).
- (2) Seefried, Werba (DG) (1955).
- (2) Eustrati, Schröder (ETERNA).
- (1) Rehfuss, Häusslein (DECCA) (1955).
- (1) Resnik, Sadoren (DUCRETET).
- (1) London, Ulanowsky (CBS) (1955).
- (1) Tourel, Bernstein (COLUMBIA/EMI) (1955).
- (1 a, b, c) Giraudeau, Boulez (DECCA) (1955).
- (1 c) Berowska, Vallet (DUCREMET-THOMSON).

- (1) Christoff, Tzipine (arreglo orquestal, Rimsky-Korsakoff) (EMI).
- (1) Diakov, Rodmann (PICK RECORDS).
- (2, 3) Slobodskaja, Newton (SAGA).
- (1) Borg, Klima (arreglo orquestal, Rimsky-Korsakoff) (SUPRAPHON).
- (1,2) Wenkel, Koprek (DA CAMERA).
- (1) Saeden, Palson (DISCO-CENTER).
- (1,3) Kruysen, Lee (TELEFUNKEN).
- (2) Hallstein, Shetler (BELLAPHON).
- (3) Schenk, Starke (COLOSSEUM).
- (1,3) Luxon, Willison (ARGO/DECCA) (1972).
- (1) Arkhipova, Wustman (MELODIA) (1972).
- (1) Rebroff, Seidemann (INTERCORD).
- (1) Vishnevskaja, Rostropovich (arreglo orquestal, Shostakovich) (EMI) (1977).
- (1,3) Nesterenko, Krainjev (MELODIA) (1979).
- (2) Söderstrom, Ashkenazy (DECCA).

La etapa anterior al advenimiento del microsurco no fue negativa para las canciones moussorgskianas, sin duda por la facilidad de acomodar la duración de cualquiera de estas piezas a los cinco, seis o siete minutos de una cara de disco a 78 revoluciones. Antes de la llegada del LP, en torno al año 1950, se contaba ya con cuatro interpretaciones completas de los **Cantos y Danzas de la muerte**: Gorin, Rudinow, Rothmüller y Rosing, esta última dentro del ambicioso proyecto de los «Society Sets», que patrocinara para EMI el incansable Walter Legge. Dos versiones íntegras de **El cuarto de los niños** —Gorin y Martin—, y una de **Sin sol** —Rudinow—, completaban un panorama nada despreciable.

En los años 50 sientan cátedra las interpretaciones de Boris Christoff —a pesar del discutible acompañamiento orquestal— y George London, ambos magníficos **Boris**, en los **Cantos y Danzas**. A mayor distancia queda Kim Borg, también con orquesta. Dos grabaciones brindan un pintoresco acoplamiento de cantante y pianista: la segunda de Jenny Tourel, con Bernstein, y la no completa de Giraudeau, con Boulez. En **El cuarto de los niños** destaca la delicada lectura de Irgard Seefried, mientras que de **Sin sol**, el ciclo menos popular, sólo puede contabilizarse la grabación de Kurenko.

Dentro del panorama más reciente, el disco de Irina Arkhipova conteniendo los **Cantos y Danzas** es casi revolucionario por su descarnamiento, mientras que la grabación de Vishnevskais y Rostropovich, utilizando la soberbia traducción orquestal de Shostakovich, aporta una nueva dimensión a nuestra apreciación del citado ciclo. La sencillez de Söderstrom, impecablemente secundada por Ashkenazy, hace innecesarias otras versiones de **El cuarto de los niños**. Tanto Slobodskaja como Luxon tienen traducciones muy notables de **Sin sol**, pero acaso sea Bernard Kruysen el más encomiable propagandista de esta desoladora música.

CANCIONES DIVERSAS.

1. **Al borde del Don.**
2. **Aux Champignons.**

3. **Berceuse: Duerme, hijo de campesinos.**
4. **Berceuse a Eriomouchka.**
5. **El chivo.**
6. **Canción del anciano.**
7. **Canción de Baleares.**
8. **Canción infantil.**
9. **Canción judía.**
10. **Canción de Mefistófeles.**
11. **Canción de la pulga.**
12. **Canción de la noche.**
13. **El clásico.**
14. **Deseo.**
15. **Dime por qué.**
16. **¿Dónde estás, estrellita?**
17. **Dulcemente volaba un alma.**
18. **El enigmático.**
19. **El errante.**
20. **Guárdate del desprecio.**
21. **Gopak.**
22. **Guignol.**
23. **La hora alegre.**
24. **El huérfano.**
25. **Kalistratouchka.**
26. **Mignon.**
27. **La muerte, ave de rapiña.**
28. **Nos separamos orgullosamente.**
29. **La noche.**
30. **¡Oh, mi Savichnal!**
31. **El organillo.**
32. **El olvidado.**
33. **Para vosotros las palabras de amor.**
34. **La pena.**
35. **Pirouchka.**
36. **Plegaria.**
37. **Problema.**
38. **El Rey Saúl.**
39. **El seminarista.**
40. **Sobre el Dnieper.**
41. **Sordamente rumorean las hojas.**
42. **Soy rico en palacio.**
43. **El truhan.**
44. **La tumba.**
45. **La urraca.**
46. **Un valiente no debe hacer punto.**
47. **Viento de tormenta.**
48. **Visión.**

- (11) Chaliapin (EMI) (78 rpm.).
- (11) Tibbett (EMI) (78 rpm.).
- (2,11,21) Koubitzky (COLUMBIA/EMI) (78 rpm.).
- (5,23) Pirogov (MELODIA) (78 rpm.).
- (11) Zaporozhetz (COLUMBIA/EMI) (78 rpm.).
- (11) Beckmans (DG) (78 rpm.).
- (11) Schlusnuss (DECCA) (78 rpm.).
- (16) Braminov (DG) (78 rpm.).
- (16) Obukhova (MELODIA) (78 rpm.).
- (11) Kaidanov (EMI) (78 rpm.).
- (44) Grudina (MELODIA) (78 rpm.).
- (11) Ludikar (ULTRAPHON) (78 rpm.).
- (1) Maksakova (MELODIA) (78 rpm.).
- (11) Chaliapin, Godzinsky (EMI) (78 rpm.).
- (2, 5, 11, 16, 24, 30, 32, 39, 41, 44) Rosing, Foggin (EMI/SOCIETY SET) (78 rpm.). (1948).
- (1, 16, 21, 32) Gorin, Rabinovich (RCA).
- (32) Robeson, Brown (EMI).
- (11) Nowakowski (DECCA).
- (11) Natzka (COLUMBIA/EMI).
- (11) Kipnis (RCA).

- (32, 48) Kotschubey (DG).
- (32,34,38) Rudinow, Elkin (GENERAL) (1949).
- (17,19,38,44) Christoff (EMI).
- (3,12,16,41,43,45) Predit, Markevitch (arreglo orquestal, Markevitch) (PARLOPHONE) (1950).
- (11,32) Majak (MUZA).
- (11,21,38,47) Christoff, Tzipine (arreglo orquestal) (EMI).
- (38) R. Price (NEW RECORDS).
- (11,16) Pedit, Moore (EMI).
- (16) Wellitsch, Ulanowsky (CBS) (1951).
- (11,16) Rossi-Lemeni, Favaretto (PARLOPHONE).
- (11) Harvey (EMI).
- (11) Koreh (QUALITON).
- (11) Christoff (EMI).
- (11) Reizen (MELODIA).
- (11) Reinmar (ODEON).
- (11) Gmyria (MELODIA).
- (11) List (REMINGTON).
- (11) Zsolnay (TELEFUNKEN).
- (1,21) Tourel, Reeves (CBS).
- (5,11,13,23,25) Reizen (VANGUARD/MELODIA).
- (9,15) Preobrazhenskaia (MELODIA).
- (5,6,11,12,17,23,29) Changalovich, Preger (CFD) (1955).
- (1,5) Darchuk (MELODIA).
- (9) Eustrati, Schröder (ETERNA).
- (11,38) Arié, Parry (DECCA).
- (11) London (CBS).
- (11) Frick (ETERNA).
- (25,44) Pirogov (MELODIA).
- (4) Predit, Gizzi (RCA).
- (2,16,21,24,25) Slobodskaja, Newton (SAGA).
- (1,11,13,16,36,39) Borg, Chalabala (arreglo orquestal) (SUPRAPHON).
- (3,12,16,41,43,45) Vishnevskaja, Markevitch (arreglo orquestal, Markevitch) (PHILIPS) (1962).
- (4,16) Kruysen, Lee (TELEFUNKEN).
- (2) Schwarzkopf, Parsons (EMI).
- (11,13,16) Luxon, Willison (ARGO/DECCA) (1972).
- (8,43) Woolf, Bedford (TURNABOUT).
- (11) Diakov, Rodman (PICK RECORDS).
- (11) Rebroff, Seidemann (INTERCORD).
- (3,4,16,21,24,30) Vishnevskaja, Rostropovich (EMI) (1976).
- (11,36) Nesterenko, Krainjev (MELODIA) (1979).

La presencia plural, obsesiva de la inefable **Canción de la pulga** llega a ser casi insultante en un panorama del que está dolorosamente ausente un integral de las canciones. Parece increíble que ninguna firma discográfica se haya animado hasta el día de hoy a materializar tal empeño. En espera del mismo, las dos grabaciones de Vishnevskaja, la de Borg y las más antiguas de Rosing —en vías de reedición—, Predit-Markevitch y Changalovich dan testimonio amplio de esta parcela creativa de Moussorgsky, tan representativa de su genio.

OBRAS CORALES

1. **La destrucción de Senaquerib.**
2. **Edipo en Atenas** (Coro en el templo).
3. **Elévate, sol radiante.**
4. **Joshua.**

- (3) Coro del Estado Ruso, Klimoff (EMI) (78 rpm.).
- (4) Oakes, órgano y coro (**El Rey Saul:** arreglo coral) (NEW RECORDS, INC.)
- (1) Academia Estatal de la URSS, Sweschnikoff (MELODIA).
- (1,2,4) Gal, London Symphony y Coro, Abbado (RCA) (1980).

Con la excepción de **Elévate, sol radiante**, Claudio Abbado ha grabado las otras tres páginas en versión de la máxima solvencia. Su registro hace superfluos a los demás.



Ilustraciones de Chukjaeff para el «Boris Godunov».

IV. OPERA

BORIS GODUNOV (Edición Rimsky-Korsakoff, salvo indicación).

- (Versión abreviada; en italiano) Pinza, Coro y Orquesta del Metropolitan, Cooper (CBS) (78 rpm.) (1944).
- (Versión abreviada) Kipnis, Tamarin, Coro y Orquesta Sinfónica Victor, Berezowsky (RCA) (78 rpm.) (1945).
- Pirogov, Zlatogonova, Kruzlikova, Khanaiev, Mikhailov, Nelepp, Yakushenko, Bolshoi, Golovanov (MELODIA) (1949).
- Christoff (3 papeles), Zareska, Gedda, Bielecki, Coro y Orquesta Nacional de la Radio Francesa, Dobrowen (EMI) (1952).
- (Acto II) Reizen, Teatro Marinsky (MELODIA) (78 rpm.).
- Changalovich, Jankovich, Serardich, Andrashevich, Pirnichki, Brajnik, Tzveych, Opera de Belgrado, Baranovic (DECCA) (1954).
- Christoff (3 papeles), Lear, Lanigan, Ouzonov, Kalin, Coro y Orquesta del Conservatorio de París, Cluytens (EMI) (1962).
- Petrov, Arkhipova, Rechetin, Borisenko, Ivanov, Bolshoi, Melik-Pashaiev (MELODIA) (1962).
- London, Arkhipova, Rechetin, Borisenko, Ivanov, Bolshoi, Melik. Pashaiev (CBS) (1963).

- Ghiaurov, Maslennikov, Talvela, Spiess, Vishnevskaja, Kelemen, Markov, Diakov, Coro de Sofía, Filarmónica de Viena, Karajan (DECCA SET 514/7) (1970).
- Ghiuzelev, Tchardarov, Miltcheva, Boudourov, Bakardiev, Opera de Sofía, Naidenov (HARMONIA MUNDI) (1973).
- (Versión original, edición Lloyd-Jones) (4) Talvela, Gedda, Mroz, Kinasz, Hiolsky, Haugland, Lukomska, Coro y Orquesta de la Radio de Polonia, Semkov (EMI 165.02-870.3) (1976).

SELECCIONES:

- (Acto I, escena 2ª) Reizen, Nelepp, Bolshoi, Nebulsin (EMI) (1948).
- Reizen, Marinsky, Kabalewski (COLOSSSEUM) (1952).
- Rossi-Lemeni, Cauwet, Mason, San Francisco Symphony, Stokowski (RCA) (1952).
- (En inglés) Tozzi, Kullmann, Warfield, Metropolitan, Mitropoulos (RCA) (1956).
- Rossi-Lemeni, Sinfónica de la Radio de Hamburgo, Singer (CMI/SUMMIT) (1962).
- (Versión original, edición Lamm (5); en alemán) Frick, Talvela, Koth, Schock, Opera de Berlín, von Matacic (FONO) (1965).
- Solistas de la Opera de Sofía, Raychev (HARMONIA MUNDI/EDIGSA BOE 1444) (1975).
- (Edición Shostakovich (6); en alemán) Adam, Trexier, Holzke, Coro y Staatskapelle de Leipzig, Kegel (TELEFUNKEN) (1977).

ESCENA DE LA CORONACION:

- Chaliapin, Covent Garden (RCA) (78 rpm.) (1928).
- Reizen, Khanaiev (MELODIA).
- Bauer-Theussi, Opera de Viena (DAU).
- Rouleau, Covent Garden, Downes (DECCA) (1965).
- Ghiuzelev, Raichev (HARMONIA MUNDI) (1974).

CANCION DE VAARLAM:

- Chaliapin (EMI) (78 rpm.).
- Pirogov (MELODIA) (78 rpm.).
- Zhuvakienko (VOX) (1950).
- Christoff (RCA).
- Christoff (EMI).
- Gmyria (MELODIA).
- Arié (versión original, Lamm) (DECCA) (1950).
- Berlavsky (RCA).
- Neroni (PARLOPHON).
- Ghiuzelev (HARMONIA MUNDI) (1974).

ESCENA DE LA LOCURA:

- Chaliapin (EMI) (78 rpm.).
- Pernet (ODEON) (78 rpm.).
- Vanni-Marcoux (EMI) (78 rpm.).
- Kipnis (EMI) (78 rpm.).
- Barlanov (ODEON) (78 rpm.).
- Pirogov (MELODIA) (78 rpm.).

- Christoff (EMI).
- Rossi-Lemeni (PARLOPHON).
- Gmyria (MELODIA).
- Arié (versión original, Lamm) (DECCA) (1950).
- Belarsky (RCA).
- London (CBS).
- Greindl (DG).
- Petrov, Konwistchny (ETERNA) (1953).
- Kossowski (MUZA).
- Scheidl (BELLAPHON).
- Frick (ARIOLA).
- Ghiuzelev (HARMONIA MUNDI) (1974).

MUERTE DE BORIS:

- Chaliapin (EMI) (78 rpm.).
- Chaliapin, Covent Garden (1928) (78 rpm.).
- Baklanov (ODEON) (78 rpm.).
- Kipnis (RCA) (78 rpm.).
- Arié (versión original, Lamm) (DECCA) (1950).
- Christoff, Schwarzkopf (EMI).
- Reizen (MELODIA).
- Greindl (DG).
- Pinza (RCA).
- Reizen, Bolshoi (MELODIA).
- Pirogov (MELODIA).
- Strienz (EMI).
- Pasero (EMI).
- Ghiuzelev (HARMONIA MUNDI).

En este mismo número, Arturo Reverter dedica la «Discoteca Básica» a **Boris Godunov**, por lo que me repito a su comentario comparativo.

SINTESIS SINFONICA DE BORIS GODUNOV

(realización de Leopold Stokowski).

- Orquesta de Filadelfia, Stokowski (RCA) (78 rpm.) (1936).
- All American Symphony, Stokowski (CBS) (78 rpm.) (1941).
- Suisse Romande, Stokowski (DECCA) (1968).

De todas las peripecias de Leopold Stokowski en torno a la música de Moussorgsky, este *poema sinfónico* extraído de **Boris** puede ser la más insólita... y lograda. Construir una suite de concierto sobre los más famosos pasajes de una ópera no es nuevo y muchos compositores lo han hecho. Lo más llamativo del trabajo de Stokowski es su acercamiento al original mussorgskyano en la edición Lamm de 1928: siguiendo en unos momentos a Rimsky («Escena de la coronación») y en otros escrupulosamente a Moussorgsky («Sitio de Kazán»), Stokowski elabora un conjunto de seis secuencias («Monasterio de Novodievichy», «Coronación», «Celda de Pimen», «Vaarlám», «San Basilio» y «Muerte de Boris») para las que suple la línea vocal por medio de instrumentos. El trabajo, temible en teoría, es de insospechado buen gusto, ajeno a espectacularidades y exhibicionismos, y, sobre todo, inesperadamente cercano al espíritu de la obra. La tercera de las grabaciones citadas es de alta recomendabilidad: no en vano Stokowski era un gran director y, a título de ejemplo, su transición, en «pianissimo»

de la primera escena a la «Coronación» es de expectante eficacia dramática. Un extraño producto, sin duda, pero menos nocivo de lo predecible y de fascinante atractivo a partir de la segunda audición.

LA FERIA DE SOROTCHINSKY (Edición Liadov-Karatygin-Cui) (7).

Belogradina, Klechtschova, Jelnikov, Troitzky, Dobrin, Strukatschow, Usmanov, Poliakov, Coro y Orquesta de la Radio de Moscú, Ahronovich (MELODIA).

Koroshetz, Bukoretz, Stritar, Brajnik, Entrukel, Opera de Ljubliana, Hubad (EPIC/CBS).

Excelentes interpretaciones en ambos casos. Opera de conjunto, sin la necesidad imperiosa (**Boris**) de primeras figuras, las versiones rusa y yugoslava de esta obra inconclusa evocan con fuerza el ambiente popular, supersticioso y mágico soñado por Moussorgsky. Ninguna de las dos grabaciones presenta indicaciones estrictas de qué versión ha sido la (o las) utilizadas, y las diferencias advertidas entre una y otra no pueden adjudicarse claramente a ninguna de los músicos mencionados en el encabezamiento.

SELECCIONES:

Lukacs, Coro y Orquesta de la Opera del Estado Húngaro, Komlossy (HUN-ROTON).

GOPAK:

London Symphony, Coates (EMI) (78 rpm.).

Filarmónica de Leningrado, Eliasberg (MELODIA) (78 rpm.).

Orquesta Lamoureux, Wolf (DG) (78 rpm.).

Orquesta de la Opera Comique, Cloez (PARLOPHONE).

(Obertura) Orquesta de la Radio de Moscú, Orlow (MELODIA).

London Philharmonic, Goehr (COLUMBIA/EMI).

CB Symphony, Barlow (CBS).

Philharmonia Orchestra, Malko (EMI) (1950).

New York Philharmonic, Rodzinski (CBS).

Orquesta del Conservatorio de París, Giardino (PATHE).

Filarmónica de Hamburgo, Walther (MUSIC SOUND BOOKS) (1953).

(Obertura) Philharmonia Orchestra, Susskind (PARLOPHONE) (1953).

(Obertura) Orquesta Sinfónica del Estado de la URSS, Svetlanov (MELODIA).

(Arreglo pianístico, Rachmaninoff) Rachmaninoff (RCA) (78 rpm.).

KHOWANSCHINA (Edición Rimsky-Korsakoff).

Tzveych, Marinkovich, Startz, Ppovich, Chagalovic, Bugarinovich, Andrashevich, Jankovich, Opera de Bel-

grado, Baranovc (DECCA) (1954).
Petkov, Ghiuzelev, Milcheva, Dobrianova, Bodourov, Popov, Opera de Sofía, Margaritov (HARMONIA MUNDI EDIGSA BKE 1439/2) (1974).

Kritvchenia, Ognivtsev, Arkhipova, Tugarinova, Diarko, Netchipailow, Malesnnikow, Coro y Orquesta del Bolshoi, Khaikhin (MELODIA).

La interpretación de la Opera de Sofía obtuvo el Prix Mondial du Disque en 1974 y puede considerarse una de las mejores traducciones llevadas al disco de una ópera de Moussorgsky, fundamentalmente gracias a las prestaciones vocales de Dimiter Petkov (Khowanschi), Nikola Ghiuzelev (Dositeo) y Alexandrina Milcheva-Nonotva (Marfa). La versión yugoslava cuenta con la inspirada presencia de Miroslav Changalovic como Dositeo, mientras que la baza fundamental de la grabación rusa es la vibrante dirección de Boris Khaikhin y la extraordinaria actuación del coro. Ninguna de estas versiones siguen la edición de Strawinski en 1913 o la de Shostakovich en 1959, de las que no hay referencia discográfica.

SELECCIONES:

Dolukhanova, Pontriagin, Shevtzov, Pirogov, Tikhonov, Dobrin, Coro y Orquesta de la Radio de Moscú, Kovalev (VANGUARD/MELODIA).

Maksakova, Orquesta y Coro del Bolshoi, Ivanov (MELODIA).

ACTO V: ARIA DE DOSITEO:

Christoff (EMI).

FRAGMENTOS ORQUESTALES: 1. Preludio (Amanecer sobre el río Moskowa), 2. Danzas persas, 3. Intermedio del Acto IV.

1. Orquesta Hallé, Harty (COLUMBIA/EMI) (78 rpm.).

Minneapolis Symphony, Verbrughen (BRUNSWICK) (78 rpm.).

Orquesta Sinfónica, Pokhilonov (MELODIA) (78 rpm.).

Orquesta de la Radio de Moscú, Golovanov (ULTRAPHON) (78 rpm.).

Boston Symphony, Koussevitzky (RCA) (78 rpm.).

Orquesta de Cleveland, Rodzinski (CBS) (1949).

London Symphony, Jordá (DECCA) (1950).

Sinfónica de Viena, Desarzens (CONCERT HALL SOCIETY).

Royal Philharmonic, Rodzinski (EMI).

Filarmónica de Leningrado, Mravinsky (MELODIA).

Orquesta del Conservatorio de París, Cluytens (TRIANON).

Orquesta de Cleveland, Szell (CBS).

New York Philharmonic, Bernstein (CBS).

London Synphony, Solti (DECCA) (1966).

Orquesta Sinfónica del Estado Húngaro, Nemeth (DISC'AZ).

2. Orquesta Sinfónica, Grieg (EMI) (78 rpm.).

London Symphony, Coates (EMI) (78 rpm.).

Sinfónica de Milán, Molajoli (COLUMBIA/EMI) (78 rpm.).

Royal Philharmonic, Beecham (EMI) (78 rpm.) (1950).

Philharmonia Orchestra, Dobrowen (EMI) (1952).

Philharmonia Orchestra, Kletzki (EMI) (1953).

Philharmonia Orchestra, Schüchter (COLUMBIA/EMI) (1953).

Kostelanez y su Orquesta (CBS).

3. Orquesta de Filadelfia, Stokowski (RCA) (78 rpm.). (1922).

Orquesta de Filadelfia, Stokowski (RCA) (78 rpm.). (1927).

Philharmonia Orchestra, Malko (EMI).

New York Philharmonic, Previn (CBS).

National Philharmonic, Stokowski (PYE) (1975).



Herbert Von Karajan.

1.2. Filarmónica de Berlín, Solti (DECCA) (1962).

Suisse Romande, Ansermet (DECCA) (1963).

2.3. Filarmónica de Berlín, Ludwig (URANIA).

Philharmonia Orchestra, Karajan (COLUMBIA/EMI) (1954).

Orquesta Capitol, Dragon (EMI).

Filarmónica de Berlín, Karajan (DG).

1.2.3. Orquesta Sinfónica, Stokowski (RCA) (1953).

Philharmonia Orchestra, Susskind (PARLOPHONE) (1953).

Minneapolis Symphony, Dorati (MERCURY/PHILIPS).

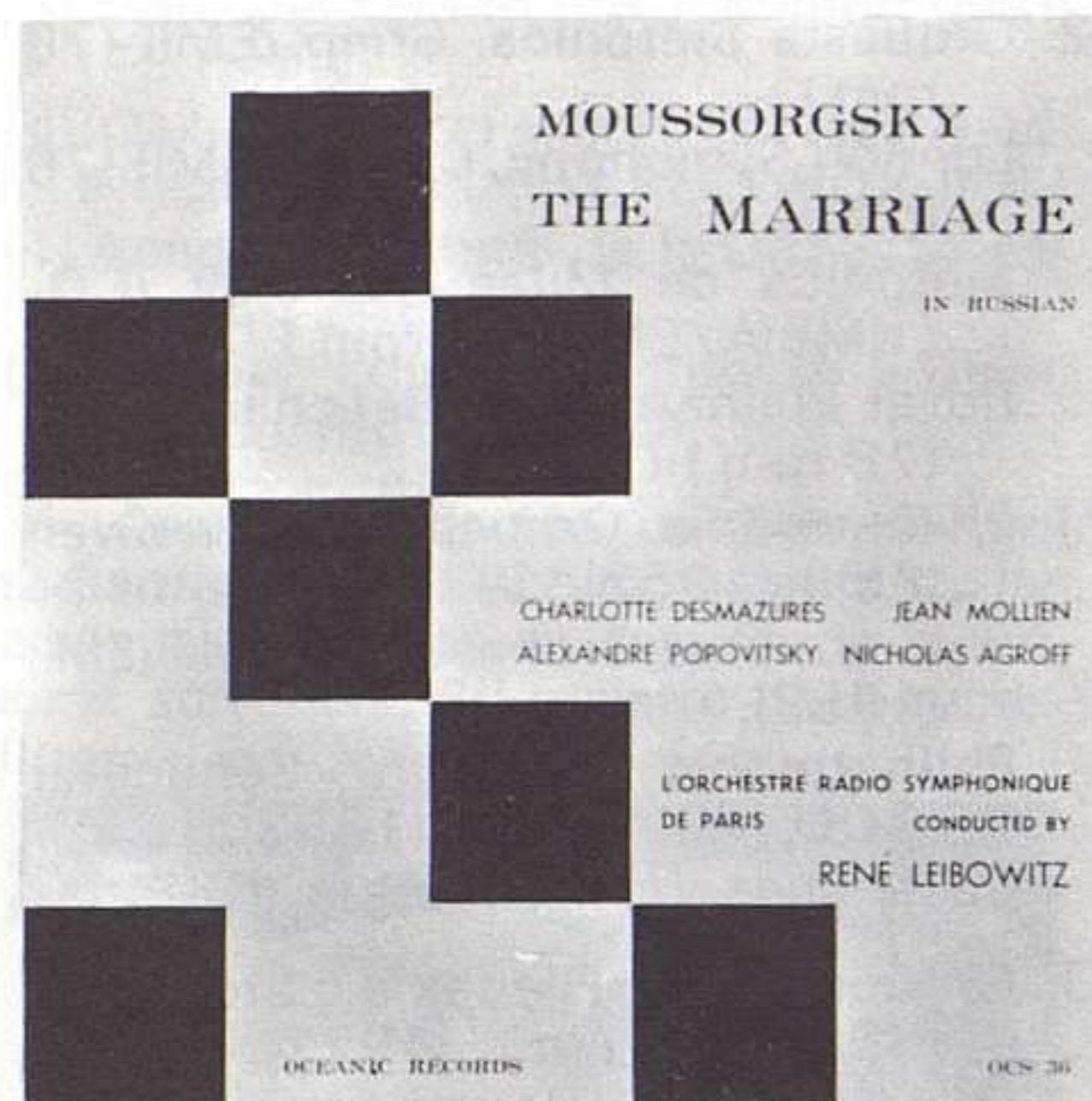
Orquesta del Conservatorio de París, Fistoulari (DECCA).

Orquesta Sinfónica del Estado de la URSS, Svetlanov (MELODIA) (1970).

Orquesta Nacional de la ORTF, Münch (FESTIVAL).

New Philharmonia Orchestra, Mackerras (RICORDI).

Orquesta de San Luis, Slatkin (VOX) (1978).



Una vez más, ante tal cantidad de versiones resulta conflictivo una recomendación. De las tres piezas orquestales unidas, combinan la calidad de la lectura y de la grabación los discos de Stokowski, Svetlanov y Münch. Del doblete Preludio/Danzas ha bridado Solti una interpretación sobresaliente en su único registro con la Filarmónica de Berlín. Karajan es especialista (dos versiones) de la secuencia Danzas/Intermedio. De este último, aislado, ha dado al disco tres interpretaciones Stokowski, siendo la más convincente en términos de sonido la grabada en 1975, cuando el músico contaba noventa y tres años y hacía sus *pinitos* en la técnica cuadrofónica. Beecham es una alternativa obligada para las Danzas en solitario, seguida su sensual lectura por la colorista de Kletzki, ambas en EMI, principio de los

(1) Esta técnica fue desarrollada en Chicago, entre 1951 y 1953, por el productor David Hall y los ingenieros C. R. Fine y George Piros. Muchos años después, al final de los 70, el productor Robert Woods y el ingeniero Jack Renner volvieron a emplear este sistema para las grabaciones digitales de la Orquesta de Cleveland con Lorin Maazel, concretamente en la *Cuarta Sinfonía* de Tchaikovsky (1979). En la actualidad, Telarc Records realiza casi todos sus registros mediante un único micrófono de tres cabezas, y Unicorn ha comenzado a realizar por el mismo procedimiento sus grabaciones en técnica digital.

(2) Me parece musicológicamente más adecuado hablar de *edición* y no de *orquestración*, ya que la partitura de Rimsky presenta alteraciones sustanciales del original. Toda la sección conclusiva de la obra, desde la aparición del campanólogo, incluyendo el famoso tema lírico o «del amanecer» entonado por la madera, fue compuesta *ex novo* por Rimsky, y, durante la secuencia básica o «del despertar», aparece otro tema contrastado, para metales, igualmente redactado por Rimsky. De otra parte, Korsakoff ha eliminado dos de las secuencias origi-

años 50. Finalmente, del Preludio destacarían, en mi opinión, las versiones de Szell, Solti y Rodzinski (segunda lectura), en ese orden.

EL MATRIMONIO (Reconstrucción de Antoine Duhamel).

Agroff, Desmazures, Mollien, Popovitzky, Sinfónica de la Radio Francesa, Leibowitz (OCEANIC) (1954).

Antoine Duhamel, habitual colaborador musical en las películas de Godard (*Pierrot le Fou*) o Truffaut (*La Sirena del Missisipi*), excelente músico «clásico», reconstruyó a principios de los 50 esta deliciosa comedia de Moussorgsky sobre las desventuras de un solterón. La versión grabada por René Leibowitz es irreprochable en el plano musical, con una gran actuación del bajo Nikolai Agroff como Podgolessin; el sonido, sin embargo, es muy mediocre y limitado en los «tutti». En cualquier caso, es la única interpretación disponible de esta extraña partitura.

SALAMBO.

(Coro de Sacerdotes) London Symphony y Coro, Abbado (RCA) (1980).
(Integral de las secciones escritas por Moussorgsky) Diversos solistas, Orquesta de la RAI, Pesko (FONIT-CETRA) (1981) (8).

El mayor interés lo posee la grabación, primera en la historia, de todos los fragmentos redactados por el composi-

nales de la obra, «Misa Negra» y «Sabbath». Finalmente, las armonías primarias fueron severamente cambiadas. Por todo ello, estimo que al referirse a esta versión sería lo más idóneo indicar: **Noche en el Monte Pelado**, de Moussorgsky / Rimsky-Korsakoff.

(3) Concretamente, *The Penguin Guide to Bargain Records* (Londres, 1980), redactada por Edward Greenfield, Robert Layton e Ivan March.

(4) La edición de David Lloyd-Jones, que data de 1975, recoge todo el material escrito por Moussorgsky para la obra, ampliando y completando la labor investigadora de Lamm (Cfr. nota 5). La partitura, edición crítica y notas, ha sido publicada por la Oxford University Press.

(5) La edición de Pavel Lamm fue el primer intento serio y efectivo de restaurar el texto original de Moussorgsky. Data de 1928 y fue publicada, en colaboración, por la Editora Soviética del Estado y la Oxford University Press.

(6) A la inversa del caso Rimsky-Noche, aquí es más propio hablar de *orquestración* solamente y no de *edición*, ya que Shostakovich no alteró ni una sola armonía o línea melódica del original, y man-

tor para esta ópera. La UER (Unión Europea de Radiodifusión) ha patrocinado este importante registro bajo la dirección de Zoltan Pesko.

NOTA BIBLIOGRAFICA

Aunque los materiales barajados para esta compilación han sido muy diversos y hasta pintorescos, quiero dejar constancia de algunas fuentes especialmente consultadas. Son estas:

World's Encyclopedia of Recorded Music, de Clough y Cuming (Vol. I, 1951; Vol. II, 1952; Vol. III, 1955).
Opera on Record, editado por Alan Blyth.

International Anthology of Recorded Music, de Jörn Thiel.

Los discos microsuro, Catálogo General 1961.

Catálogos nacionales Diapason, Granophone, Bielefelder, Tuttidischi, Schwann y Polcar, diversas ediciones, 1959-1981.

The Penguin Guides (Stereo Records, Bargain Records, Cassettes), de Greenfield, Layton y March.

Moussorgsky, de Marcel Marnat.
Stokowski y Solti, de Paul Robinson.

Boris Godunov, de Maurice Le Roux.

Boris Godunov, en L'Avant-Scene.

© José Luis Pérez de Arteaga (Mayo de 1981).

tuvo los esquemas métricos primarios. Su trabajo data de 1939/40. Con todo, al ser ya tradicional hablar de la *edición Shostakovich*, he mantenido este término.

(7) Moussorgsky sólo completó la obertura, la escena del mercado y parte del final del Acto I, la mayor parte del Acto II, la escena de las visiones —que incorpora una versión coral de *Una Noche en el Monte Pelado*—, el Gopak y dos canciones. Tras la muerte del compositor, Anatol Liadov preparó una versión completa en 1904. En 1912, Karatygin se responsabilizó de una nueva edición. En 1913, se representó en Moscú una versión que sintetizaba las dos ediciones existentes. Cuatro años más tarde, 1917, se representó en San Petersburgo una nueva edición preparada por César Cui. Todavía hubo dos nuevos intentos de adaptación, el de Nikolai Tcherepnin en 1923 y el de Visarion Schebalin en 1933, aunque los enumerados en los tres primeros puestas han sido la base de casi todas las interpretaciones de la pieza.

(8) Agradezco a Tomás Marco la referencia a esta reciente grabación, en vías de aparición en el mercado.

alfa-yébenes, s. l.

Plaza del Callao, 8 — Teléfonos 231 96 36 - 231 18 31 — MADRID

SE SIRVE A PROVINCIAS

- VENTA DE DISCOS NACIONALES Y DE IMPORTACION (Especialidad en Música Clásica)
- EQUIPOS DE ALTA FIDELIDAD (Bang & Olufsen - Sony - Tensai - Teac)
- EQUIPOS DE RADIO FRECUENCIA (Decamétricos y 27 Mghz.)
- JUEGOS ELECTRONICOS
- VIDEO

Música contemporánea

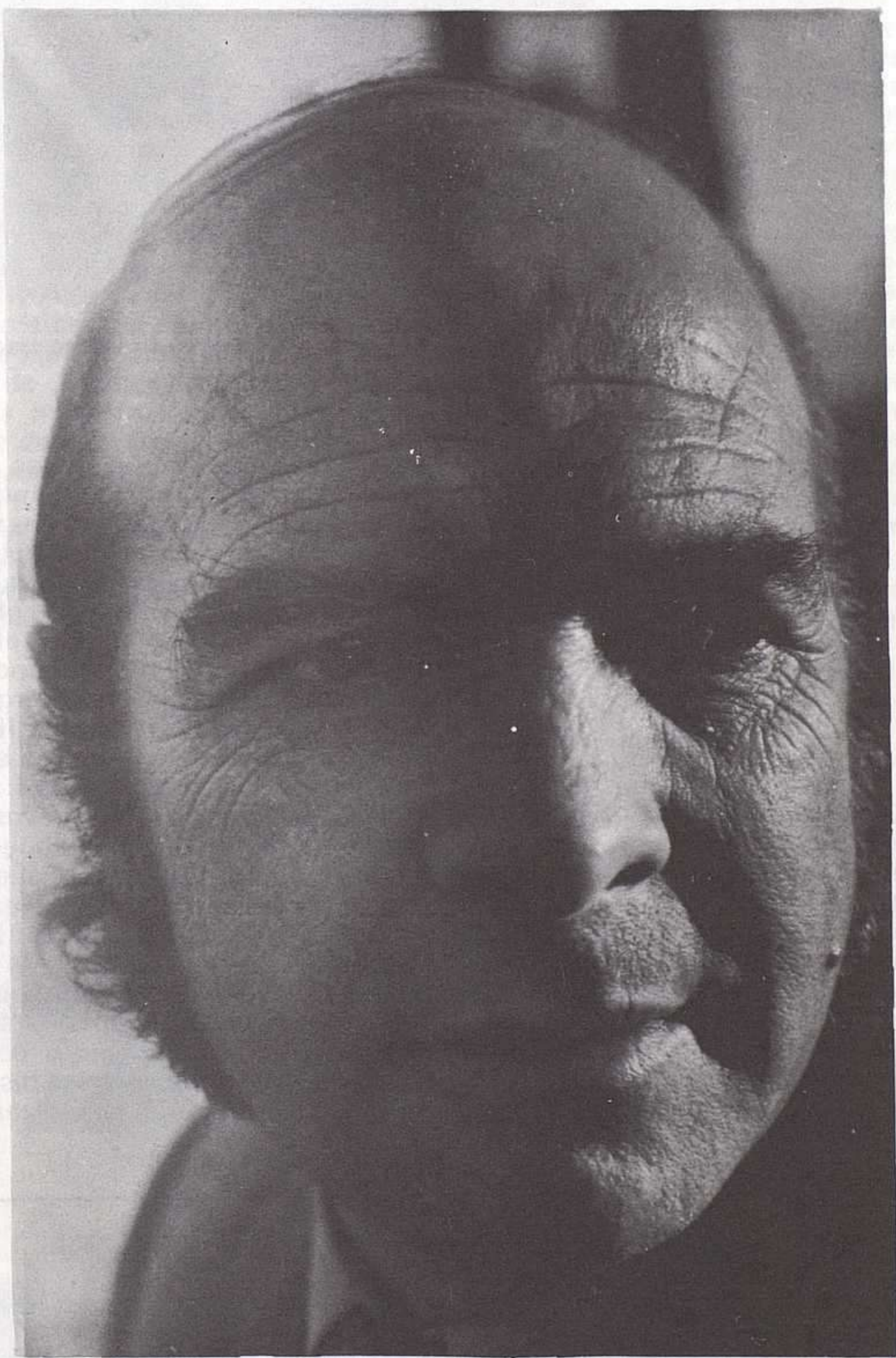
¿QUE COMPONEN?

CLAUDIO PRIETO: «SONATA TRES» PARA CLARINETE Y PIANO

Los compositores, en general, casi siempre estamos haciendo músicas, es decir, combinando sonidos, ruidos o ambas cosas; tanto da. Y la verdad es que los hacemos, prosiguen las generalizaciones, con absoluta espontaneidad, puesto que no existen intereses económicos detrás de nuestra labor. Únicamente existe *la necesidad de hacer*. Es más, diríamos que los compositores, junto con los poetas, pertenecemos un poco, quizá un mucho, a esa clase de seres humanos capaces de trabajar por amor al arte. Ahora bien, si ello es así, pensamos que lo es, cabría preguntarse: ¿es realmente significativo nuestro comportamiento, o mejor aún, nuestra manera de entender? Ni lo afirmamos ni lo negamos pero sí reconocemos que *la necesidad de hacer* llega a nosotros con más fuerza, con una atracción superior a otros ingentes poderes.

Expuesto nuestro punto de vista sobre los creadores, tan sólo nos falta hablar de la obra que aquí y ahora ocupa nuestra atención, aunque antes de penetrar en el cómo y el porqué de este trabajo, deseamos citar algunas definiciones que en su momento dieron los teóricos Pretorio y Walther. El primero de ellos escribió en su **Syntagma Musicum**: «*La palabra Sonata, de sonando, indica una música para los instrumentos, y no para las voces*». Y añade: «*A mi juicio, existe la diferencia siguiente: la Sonata tiene un carácter grave y pomposo, como el motete; las canciones tienen muchas notas negras, vivas y rápidas*». El segundo arriba a una mayor precisión al decir en su **Musical Lexicon**: «*Sonata, de sonare, es una pieza de carácter grave, escrita para los instrumentos, en particular para los violines,*

Claudio Prieto:
«Mi «Sonata Tres»
carece de
vínculos con las
Sonatas del ayer»



donde el Adagio alterna con el Allegro».

Y bien, es fácil imaginar, después de cuanto antecede, que la labor que actualmente estamos realizando no es sino una **Sonata**; para ser exactos, la tercera. Y no es menos obvio que esta **Sonata Tres**, carece de vínculos —nos referimos a las estructuras— en relación a lo que fueron las **Sonatas** del ayer; ni tan siquiera con aquellas más próximas. No obstante el vínculo aparece, sólo que está dentro de su significación histórica. Precisamente este significado fue el que en verdad atrajo nuestro interés, pasando a convertirse en el incentivo, en el

cómo, que puso en movimiento nuestra imaginación. El porqué es muy sencillo, porque de ordinario nos expresamos a través de los sonidos.

Para conformar esta **Tercera Sonata**, hemos hecho uso de una materia musical que tal vez podría definirse como *arabescos sonoros* que se expanden en el tiempo con elasticidad, con fantasía, con un sentido, en suma, de entrelazado múltiple, pero siempre bajo el prisma personal de lo que debe ser una buena arquitectura sonora. Los instrumentos seleccionados son: el clarinete y el piano.



Llacer Pla: «Liturgia II», una obra para quinteto de viento tradicional.

LLACER PLA: «DISTICO PERCUTIENTE» Y «LITURGIA II»

Ultimamente he trabajado simultáneamente en dos obras, no por prisas, sino porque al estar escribiendo una me solicitaron otra. Encontré una idea y continué trabajando en ambas obras hasta que a finales de marzo último terminé la emprendida en segundo lugar. Se trata de una obra para piano, de unos nueve minutos de duración, que he bautizado con el nombre de **Dístico percutiente**, y está destinada a un cuaderno que Eduardo López Chavarri hijo proyecta publicar,

conteniendo diversas obras de distintos compositores en homenaje y a la memoria de Eduardo López-Chavarri Marco, en ocasión de cumplirse este año los cien de su nacimiento. Algo parecido a un *tombeau*. La otra obra, en la que sigo trabajando es para el tradicional quinteto de viento; la concebí cuando escribía *Liturgia I* para órgano. Ello justifica el título de *Liturgia II* para esta nueva composición, que no es una glosa o paráfrasis de *Liturgia I*; los materiales de *Liturgia II* son nuevos. La posible relación entre ambas puede ser cierto *halo* estético-expresivo que creo contienen ambas obras y por el que ronda un sentido de lo contemplativo. Tanto la obra para piano como la de quinteto de viento basan su estructura sonora en dos o tres elementos matriz para conseguir la unidad, que podemos considerar como la raíz de los diversos diseños, incisos, frases, etc. que se utilizan en las obras con

distintas aplicaciones de los parámetros sonoros de que disponemos. Estos elementos generadores están constituidos o contruidos desde diversas ópticas. Una es la formación de un *acorde equilibrado* cuyos sonidos se utilizan vertical y horizontalmente y que está constituido por dos o tres intervalos de distinta clasificación y calificación, que una vez superpuestos verticalmente se imitan en movimiento contrario o de espejo en distribución igualitaria, quedando un sonido central que puede servir o no como nota *eje* en la construcción de la obra. Este *acorde equilibrado* se trata posteriormente con las imitaciones y transposiciones de las series dodecafónicas, con lo que conseguimos las cuarenta y ocho transposiciones. Aunque mi escritura sigue siendo básicamente atonal, puede suceder que en estos *acordes equilibrados*, cuya variedad de combinación es muy amplia, se deduzca alguna célula que pudiera tener una connotación tonal. Esta connotación es asumida y queda integrada en el tono de la obra, abriendo el campo de posibilidades expresivas y de comunicación, que es lo que siempre me ha preocupado básicamente. Este o estos *acordes equilibrados* —pueden existir más de uno en una obra— se combinan (lo admiten muy bien) con otros diseños generadores de utilización similar, que en el caso de la obra de piano son tres notas a distancias de medio tono, y en la de viento, doce notas que se subdividen en grupos más pequeños, a lo que he añadido una escala característica de nueve sonidos. La arquitectura viene determinada por lo temporal con interpolaciones de tensiones y distensiones en los períodos o secciones de las obras. En ocasiones y aunque muy sutilmente, utilizo la nota *eje*, así como signos de nuevas grafías que ayudan a expresar mejor una sugerencia sonora que de otra forma sería más tradicional. Mezclo la temporalidad flexible y elástica de escritura sin compás ni línea divisoria con trozos de música acompañada buscando el contraste entre lo flexible y lo *metricado*, que es evidente; esperando conseguir resultados satisfactorios que una vez quizá se alcancen y otras no. El juzgar esto es algo que, a mí por lo menos, ya no me incumbe.

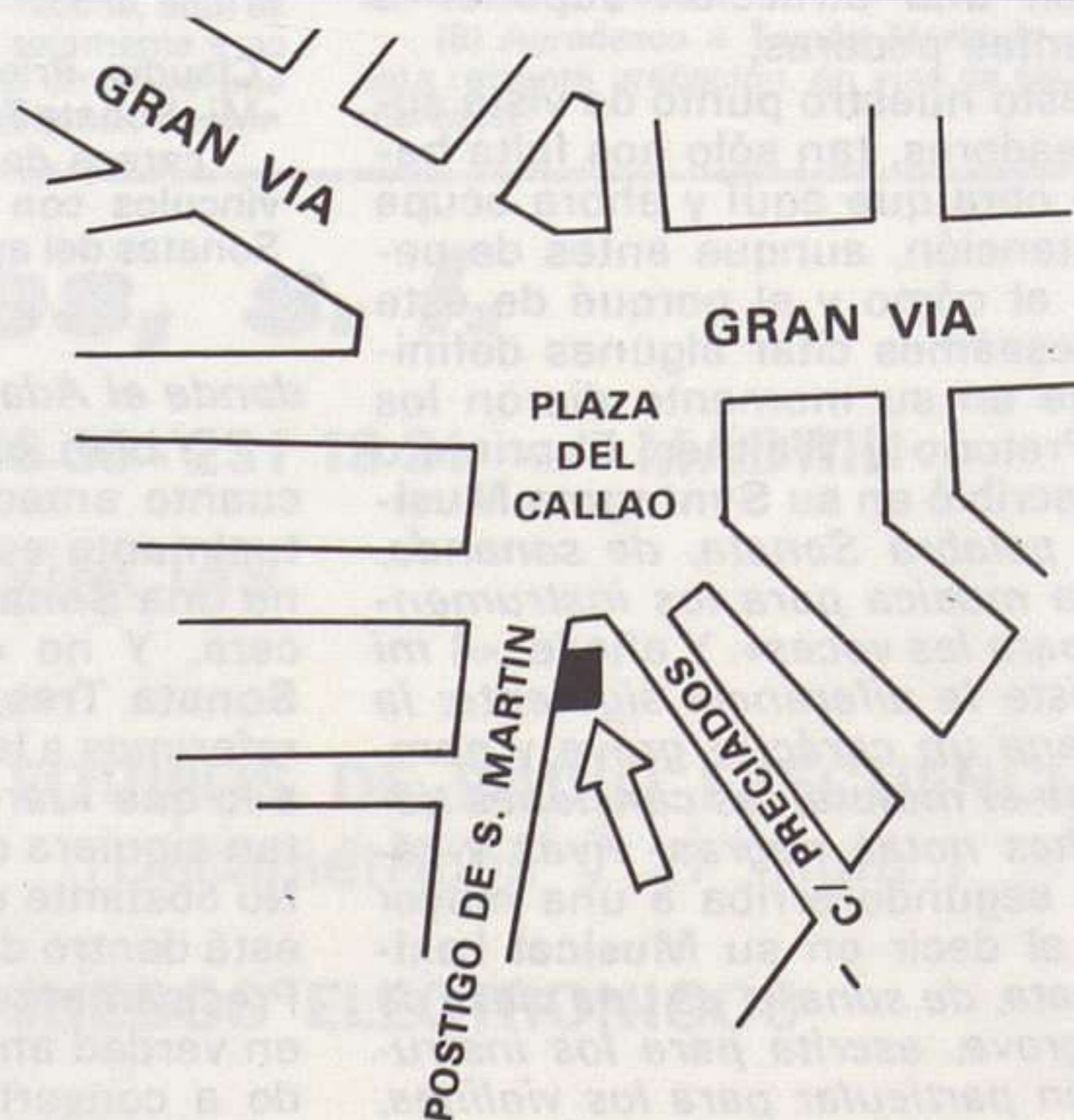
Escridiscos

Especialidad en música **CLASICA** y **ROCK**

20% Descuento permanente

Calle Postigo de San Martín, 8 (plaza de Callao)

Teléfono 222 84 64 • MADRID - 13



III TRIBUNA DE JOVENES INTERPRETES DE JUVENTUDES MUSICALES

Por Amelia Die

En la Isla de Ibiza, y con gran despliegue de medios, para lo que estamos acostumbrados en la música española, se ha desarrollado la III Tribuna de Jóvenes Intérpretes, organizada por Juventudes Musicales Españolas. Este año no ha tenido carácter competitivo, porque la intención básica fue hacer que un grupo de músicos noveles actuara ante críticos e informadores. En este sentido la intención de la Tribuna fue loable ya que los músicos jóvenes tienen pocas oportunidades de dar conciertos. El hecho de que no hubiera ninguna prueba o concurso fue calificado positivamente por los intérpretes, que, según opinión generalizada, se sentían a menudo abrumados por la responsabilidad en las demostraciones de carácter competitivo, y preferían ser simplemente escuchados y juzgados posteriormente.

Abrió la Tribuna una Rueda de Prensa en la que los organizadores anunciaron la convocatoria de un Concurso Nacional de Composición al que pueden optar obras orquestales, con la promesa a las premiadas de estreno por parte de la Orquesta Nacional en la próxima temporada. También dieron la noticia del próximo Congreso Internacional de Juventudes Musicales que se celebrará en Sevilla y cuyo tema central será el de la cultura árabe-andaluza. Los gastos de esta III Tribuna de Jóvenes Intérpretes ascienden a tres millones de pesetas, obtenidos a base de subvenciones de la Secretaría de la Juventud del Ministerio de Cultura, junto con ayudas de Cajas de Ahorros y la aportación de las propias Juventudes Musicales.

A lo largo de la Rueda de Prensa se presentaron varias cuestiones intere-

santes de reseñar. Entre ellas, la *rentabilidad* de estas Tribunas en todos sus aspectos. La única *rentabilidad* concreta que expusieron los organizadores ha sido el *descubrimiento* y lanzamiento, en la anterior Tribuna, del Quinteto de Viento de Juventudes Musicales de Valencia, al parecer, un grupo de calidad muy considerable que ahora actúa asiduamente. La evaluación artística, social e incluso económica de estos actos aún no se ha realizado. La pregunta, entonces, es si merece la pena este gasto de dinero y esfuerzos, aparte del aspecto positivo de que los jóvenes intérpretes sean escuchados. Jordi Roch, Presidente de Juventudes Musicales, prometió tener en cuenta la observación y realizar un estudio de estas características.

Otra cuestión planteada de manera algo confusa por los organizadores y re-



El Trío Saxia, formado por J. M. Llorens (flauta), R. Aragall (fagot) y F. Torrens (oboe).

cogida por RITMO, a lo largo de la Rueda de Prensa es la ausencia de jóvenes en la parte organizativa de estas y otras actividades de Juventudes Musicales. Aunque parezca un contrasentido, es un hecho, y el propio Doctor Roch confirmó que hay países en los que las Juventudes Musicales están exclusivamente regidas por jóvenes, e incluso otros en los que esta institución no se dedica a actividades concertísticas y concentra sus esfuerzos en la pura promoción u organización de cursos. Al margen de méritos o deméritos de las personas concretas que dirigen esta organización, es este un problema grave, porque Juventudes se puede convertir en una agencia de organización de concursos y conciertos, cuya única particularidad es que los artistas, en lugar de ser valores consagrados, son noveles. No quiero decir que dejar Juventudes en manos de los propios interesados (en este caso músicos y aficionados jóvenes) no comporte grandes dificultades, sobre todo a la hora de la financiación y obtención de subvenciones, lo que sí es cierto es que la ausencia actual se nota. Y se nota porque esta III Tribuna no recoge ninguna de las inquietudes que tienen los músicos jóvenes, ni el cuestionamiento del concierto tradicional, ni la curiosidad por nuevas formas interpretativas, ni el interés por la musicología, ni los problemas de la enseñanza musical, ni la discusión de cuestiones artísticas y extraartísticas, etc. Nada de esto es nuevo y los músicos jóvenes y menos jóvenes llevan pensándolo desde hace tiempo. Jordi Roch anunció que este asunto se trataría en el futuro Congreso que se celebrará en Sevilla y entonces habrá ocasión de abundar sobre el tema.

En cuanto a la III Tribuna en sí, hubo veintiocho músicos que optaron a participar en este evento. Se les seleccionó mediante la audición de cintas que enviaron los propios músicos. Se planteó un verdadero problema a la hora de elegir a los participantes por la baja calidad de estas grabaciones, algunas eran «cassettes» grabadas de forma casera y, aunque daban una pista acerca del intérprete, fueron muy difíciles de seleccionar. La cuestión la plantearon los mismos seleccionadores y se ha optado por realizar la selección de otra manera para futuras Tribunas. A pesar de todo, el nivel general fue muy aceptable.

Se pueden generalizar algunos de los defectos apreciables en los músicos de esta Tribuna, defectos que son muy comunes en los músicos noveles. Por si a alguien le sirve de algo estos son, en mi opinión, los siguientes: precipitación en los comienzos y finales de cada obra; miedo (yo diría, terror) a equivocarse, lo que produce parones y psicosis de error en ciertos pasajes difíciles; obras demasiado ambiciosas, que uno puede tocar muy bien en casa, pero que son bastante peligrosas a la hora de enfrentarse con el público; mala concepción de los programas, a veces poco coherentes y desordenados; desconcentración a lo largo del concierto, porque no es lo mismo tocar obra por obra, que un programa seguido de una hora; falta de presencia física y esto, aunque parezca una tontería, es importante a la hora de hacerse con el público. Otros problemas no son imputables a los músicos sino a los or-

ganizadores, como por ejemplo la falta de ensayos, el escaso tiempo para probar el instrumento y la sonoridad de la sala o la acumulación de conciertos en pocas horas, con el consiguiente cansancio de público e intérpretes.

Creo que todos estos problemas son subsanables a largo plazo y hay que hacer una valoración positiva basada en la altura técnica general. En este sentido hay que destacar al profesor Ramón Coll, maestro de algunos de los presentados, cuya cátedra de piano del Conservatorio de Córdoba está dando muy buenos frutos. De esta valoración global de defectos y virtudes se escapan dos de los músicos presentados: Jordi Vilaprinnyó, que ya es un pianista y la guitarrista María Esther Guzmán, que no es una joven intérprete sino una niña prodigio, con todos los pros y los contras que esto comporta. Del resto destacaría a Vicente Campos, que será un buen solista de trompeta; al guitarrista Joan Garrobé, destacable especialmente en la primera parte de su concierto; a la pianista Alba

Olaya, a pesar de que, según nos dijo, todo este montaje la ponía muy nerviosa; a Lluís y María Lurdes Pérez Molina, dúo de pianos perfectamente conjuntado aunque por problemas organizativos tenían los instrumentos descordados el uno con el otro; al pianista Xavier Parés, sólo en la **Sonata** de Mozart, porque el resto le salió bastante peor; al Trío de viento Saxia, en el que se echa en falta un instrumento que haga el bajo, pero por lo demás están muy bien y al violoncelista Alvaro Campos. El resto, en mi opinión, tuvieron menos interés.

Sólo falta por reseñar un tema esbozado en un llamado pomposamente «Simposium sobre la Acción Musical desde las Autonomías y los Municipios». Este es un problema tan grave e importante que merecería más tiempo y más amplio tratamiento del que se le dio en la Tribuna. Sería tema de un verdadero simposium, porque ya en estos momentos está dando más que hablar a los músicos y aficionados.



José Antonio García, violoncelista canario.



CONSERVATORIO DE MADRID: «GUERRA» ENTRE PROFESORES

Por Silvia Sanz

Han finalizado los conflictos que a lo largo de dos meses se han venido desarrollando en el Real Conservatorio de Madrid. Durante este período se ha entablado una *guerra* entre profesores, debido a los diferentes criterios que ambos mantenían en torno al acceso a las plantillas del profesorado.

La fuente de todas estas tensiones radica en la enmienda del Senado al Proyecto de Ley de ampliación de plantillas de los Cuerpos de Catedráticos Numerarios y Profesores Adjuntos de Universidad, con fecha del 15 de septiembre de 1979.

En el Artículo cuarto del dictamen del Pleno del Congreso, con respecto a este Proyecto de Ley, se decía que el número de plazas de Catedráticos Numerarios a ampliar en toda España era de mil doscientas en 1979 y seiscientas en 1980. En la enmienda del Senado se recogía una disposición transitoria por la que se anunciaba que: «Las plazas ci-

tadas en el Artículo cuarto se proveerán con arreglo a los sistemas de acceso que determine la futura Ley de Autonomía Universitaria, sin perjuicio de su ocupación interina».

El intento de aplicación de esta enmienda alteró los ánimos de algunos profesores No Numerarios del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Mientras que ellos consideraban que sus años de docencia en un determinado puesto eran el único requisito necesario para acceder a la estabilidad en el mismo, los Profesores Numerarios sostenían que los No Numerarios deberían pasar por algún tipo de exámen para demostrar su capacidad.

Para otros Profesores No Numerarios lo que tampoco estuvo del todo claro es el número exacto y la dotación de las supuestas plazas. Realmente hubo una promesa por parte de la dirección acerca del acceso de dichas plazas, pero las plazas no se veían por ninguna parte. ¿Tenían dotación efectiva?, ¿cuántas eran?, ¿qué criterio no arbitrario habría de seguirse para una selección del ac-

ceso directo en el caso de que no hubiese plazas para todos?

Los Profesores No Numerarios, en número de ciento cincuenta y uno, ante una inminente aplicación no muy clara de este Proyecto de Ley, decidieron efectuar una serie de reuniones.

LA ESTABILIDAD EN EL AIRE

La primera reunión la celebraron el 8 de abril del presente año. En el transcurso de ésta redactaron un escrito que elevaron al Claustro de profesores. En dicho escrito ponían de manifiesto que la enmienda quería consagrar el derecho de unas plantillas que de hecho existían, sin tener en cuenta la falta de uniformidad en los criterios de distribución de las mismas. Y que las especiales circunstancias en que se producía este aumento de plantillas no se ajustaban a la normativa referente a los concursos de traslado, por las consecuencias que dicha aplicación produciría en los legítimos intereses del personal contratado.

A cambio, aunque no unánimemente proponían el acceso directo a la plaza que cada Profesor No Numerario ocupa en la actualidad, y que para ello se debería contar con el personal contratado por lo menos de tres años de antigüedad en el puesto, con el fin de reconocérsele todos los derechos adquiridos. Y solicitaban del Profesorado Numerario una definición y compromiso claro y concreto respecto a la referida enmienda y su forma de aplicación. Esta respuesta sería contrastada con la del Profesorado Numerario de todos los Conservatorios españoles, con el fin de redactar un informe y elevarlo al Ministerio de Educación,

Por último, reiteraban que el Profesorado No Numerario era ajeno a la problemática creada por esta forma de contratación, de la que consideraban totalmente responsable al Ministerio de Educación, como lo demuestra el hecho que desde 1947 no se hayan modificado las plantillas de los Conservatorios de Música.

A este escrito, los Profesores Numerarios no contestaron de una manera clara y precisa de los No Numerarios decidieron volver a reunirse para redactar un nuevo informe que presentaron en la sesión del Claustro del 13 de abril de 1981.

En él algunos volvían a pedir el acceso directo a la estabilidad en su puesto de trabajo, basándose en el hecho de haber demostrado suficientemente su capacidad docente durante el tiempo en que han venido desempeñando dichas funciones. Y que además lo habían hecho con plena responsabilidad, habiendo dado clase en muchas ocasiones a los grados medio y superior.

Asimismo, hacían hincapié en la situación anómala de los profesores contratados, a los que se les ha renovado sucesiva y anualmente el Contrato sin tener acceso a la plantilla, tal como les permite la Ley. Y que esta irregularidad laboral sería motivo de delito para cualquier tribunal, de no ser la misma Administración la responsable de esta situación anómala.

Finalmente, no estaban de acuerdo este sector de Profesores No Numerarios, y éste era el punto más conflictivo, con que en la aplicación de los concursos de traslado se diera prioridad al actual Profesorado Numerario, sin tener en cuenta que esta ampliación de plantilla debe estar en función de los puestos docentes desempeñados por personas concretas. Y que este sistema podría llevar a la paradoja de que se quedasen sin posibilidad de acceder a la plaza, una vez creada, los profesores que han venido desempeñando su docencia. En este segundo escrito también solicitaban que se definieran sobre el tema los Profesores Numerarios.

HUELGA SI, HUELGA NO

Los Profesores Numerarios no dieron una respuesta a la solicitud de una definición y compromiso respecto al Proyecto de Ley de ampliación de plantillas y su forma de aplicación. Algunos P.N.N. consideraron un desprecio colectivo a su capacidad docente y profesional el enun-

ciado confuso y vago de la opinión de los Profesores Numerarios. Ante esta postura, los contratados se reunieron el 18 de mayo pasado, redactaron un tercer informe y decidieron ir a la huelga.

Para este sector de P.N.N. era vejatorio que se pusiera en duda la labor individual realizada hasta entonces. Y consideraban mucho más sangrante que se les negara el derecho de acceder al Cuerpo de Catedráticos y Profesores Especiales, cuando numerosos profesores contratados han venido desempeñando eficazmente estos puestos hasta el momento.

Como consecuencia del enrarecimiento del ambiente, adoptaron una serie de medidas: los Profesores No Numerarios no harían actas ni firmarían papeletas de exámenes, remitiendo cada profesor auxiliar contratado la calificación de sus alumnos al catedrático o profesor especial numerario, según los casos, de cada asignatura. Asimismo, mantendrían la huelga hasta que se cambiara de actitud con respecto a ellos.

Nueve días más tarde, los P.N.N. volvieron a reunirse y decidieron desconvocar dicha huelga, entre otras razones porque, según se rumoreaba, existía la posibilidad de llegar a un acuerdo con la actual directiva si planteaban sus reivindicaciones de una manera *amistosa*.

Pero la razón principal fue que para muchos tampoco estaba claro el asunto de las plazas y la postura exacta de la dirección respecto a este tema, en el que había promesas de plazas de acceso directo, forma inusualmente legal de acceder a una cátedra, o adjuntía. Esta desconvocatoria fue adoptada después de una votación que arrojó un saldo de cuarenta votos a favor de suspender la huelga, treinta y siete en contra y ocho abstenciones, con posiciones, como se ve, encontradas.

LOS MAS PERJUDICADOS

El conflicto estaba aparentemente superado, pero los alumnos del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid se mostraban disgustados ante la situación de tensión creada entre los Profesores Numerarios y No Numerarios del Centro. Consideraban un perjuicio claro para ellos la realización de los exámenes de junio en medio de un ambiente

enrarecido y ante unos tribunales en los que habrían de formar parte unos profesores enfrentados entre sí.

Con el fin de dejar patente su postura a este respecto, los alumnos del Conservatorio de Madrid se reunieron en Asamblea General el 28 de mayo pasado y elevaron un escrito al profesorado. En dicho escrito expresaban su perplejidad ante el cambio de postura de los Profesores No Numerarios, quienes, según sus palabras, «una semana deciden ir a la huelga y a la siguiente acuerdan todo lo contrario».

Asimismo, manifestaban su temor ante el impredecible comienzo del próximo curso y urgían al profesorado, tanto numerario como no numerario, a llegar a un entendimiento amistoso y definitivo, sin adoptar medidas de presión que las más de las veces sólo van en detrimento del alumnado.

Por último, el citado escrito dejaba clara la decisión de los alumnos de no pronunciarse en favor del acceso directo o a través de pruebas y su estimación de que eran ellos los más capacitados para juzgar la competencia o incompetencia de sus profesores, no tanto en cuanto a profesionales de la Música, sino como pedagogos. Y ratificaban su postura de que, en caso de que los Profesores No Numerarios hubieran mantenido la convocatoria de huelga ésta hubiera sido vuelta a convocar en una nueva reunión, dichos alumnos no habrían aceptado examinarse con profesores ajenos a los suyos, exigiendo que fueran éstos los que les otorgaran sus calificaciones.

Si bien la situación parece haberse normalizado, estos dos largos meses de reuniones, acuerdos, escritos y tomas de posturas, han puesto en evidencia que, como suele ocurrir en este tipo de conflictos, son siempre los alumnos de los Centros de Educación los más perjudicados cuando se produce cualquier enfrentamiento entre los profesores y los directivos o los profesores entre sí.

Es preciso que los responsables de la formación cultural y profesional de los estudiantes entiendan que éstos acuden a los Centros de Enseñanza para aprender, y que dicho aprendizaje no puede realizarse en medio de tensiones e incógnitas, que vician el ambiente, provocan nerviosismo y alejan el interés del alumnado de lo que debería ser su principal objetivo: su formación personal.



Discoteca básica

BORIS GODUNOV, DE MUSSORGSKY



Por Arturo Reverter

Hemos de dejar a un lado, por razones de espacio, y a la hora de establecer una discoteca comparada de las versiones de **Boris Godunov**, todos los problemas derivados del tipo de edición escogido en cada caso para interpretar la ópera. Son notorias las diferencias existentes entre las versiones originales de Mussorgski y las de Rimski-Korsakov (1). Aunque normalmente se ha interpretado y grabado la revisión de este último, se ha hecho casi siempre de forma distinta, raras veces ofreciendo la integridad de la misma. Hemos de centrarnos por tanto, partiendo de un breve estudio de tipología vocal, en el examen de las grabaciones comerciales que en los últimos años se han editado de esta obra maestra mussorgskiana. No entraremos en el análisis de las piratas. Simplemente serán mencionadas al final.

TIPOLOGIA VOCAL

Boris Godunov exige una prestación vocal de amplio espectro y características muy peculiares. Alrededor de veinte solistas que abarcan todos los tipos vocales. Al menos ocho de ellos han de poseer voces de primera magnitud y características técnicas y expresivas de alto nivel. El conjunto está dominado, ló-

gicamente, por el personaje de «Boris» (aunque, de las diez escenas que en total escribió Mussorgski, solamente aparece en cuatro, y en una de ellas —escena de San Basilio— muy brevemente). Es uno de los grandes papeles de toda la historia de la ópera, tanto por su importancia vocal como dramática. Aunque frecuentemente ha sido interpretado por bajos, su escritura y características piden más bien una voz baja-cantante o de barítono dramático, que, aunque pierdan en posibilidades meditativas o introspectivas (fundamentadas en la oscuridad tímbrica), ganan en soltura para recorrer los amplios intervalos y para mantener sin cansancio las largas y sostenidas frases; para seguir la línea melódica con facilidad, y para servir con adecuado impulso y seguridad de ataque las imprecaciones e invectivas, los susurros y gritos que pueblan sus alucinaciones y que, a veces, en tesitura bastante incómoda, demanda la escritura (en mayor medida en la revisión de Rimski, que elevó aquella en determinados pasajes). Voces que puedan circular con cierta soltura entre el Si grave y el Fa agudo (no todos los bajos, bajos pueden hacerlo). De acuerdo con ello, podrían considerarse instrumentos idóneos los de un Ghiaurov, Petrov o London. Pero el carácter vocal ha de ir unido al interpretativo, a la capacidad del cantante para profundizar en una escritura (muchas veces declamatoria) que da a la palabra (a su semántica) la mayor de las

importancias, para desentrañar la humanidad de un personaje riquísimo, caleidoscópico, contradictorio, verdaderamente trágico. El hecho de que la voz de «Boris» no sea excesivamente grave es importante a la hora de marcar, con suficiente claridad, su diferencia con otros personajes que por su tesitura prevista exigen timbres más propiamente de bajo. El primero es «Pimen», que ha de ser un bajo profundo, o al menos un bajo auténtico (del La grave al Mi agudo) que, sin embargo, pueda mantener una línea de canto continuada. Toda la Rusia milenaria ha de venir sugerida por su color y su acento.

«Varlaam» ha de ser asimismo un bajo, aunque con proyección hacia arriba (Fa sostenido); flexible, de fácil emisión y articulación, contundente y vigoroso para dar la dimensión pedida a sus intervenciones de corte popular. Otro bajo: «Rangoni», el siniestro y viscoso jesuita. Requiere un timbre oscuro y untuoso y, fundamentalmente, una capacidad de matización y diferenciación dinámica y acentual que es raro posea una voz verdaderamente grave, por lo que es frecuente que lo interpreten instrumentos más claramente baritónicos. Entre los tenores que pide la partitura, encontramos dos muy característicos: «Shuiski» y «Dimitri». Dos tipos distintos de lírico, más pleno, incluso admitiendo lo «spinto», el segundo. Más lírico ha de ser el «Inocente», aunque a veces se exagera impropriamente (llegando casi a la cari-

catura) su ligereza. En el lado femenino, «Marina» es una «mezzo acuto» o una soprano con carácter (no dramática). La nodriza y la posadera, dos «mezzo» más propias. «Xenia», una soprano muy lírica... En conjunto, pues, voces muy caracterizadas, timbradas y sonoras (cualidades que, con la guturalidad, suelen poseer las rusas), preparadas para cantar, declamar, escuchar; para acoplarse a las más sutiles matizaciones y dar realce así a la idea que presidía la composición de la ópera: unir, de manera indisoluble, la música y la palabra.

EXAMEN DISCOGRAFICO

De entrada, un reconocimiento: aún existiendo buenas, incluso muy buenas interpretaciones de esta ópera en disco, no hay ninguna que pueda considerarse definitiva, aunque alguna se aproxime. Cronológicamente, las dos primeras versiones comerciales son rusas, dirigidas por Golovanov. En realidad nos encontramos ante una sola versión: la grabada en 1.948, con Reisen de protagonista. Al año siguiente se utilizó el mismo registro para que pudiera actuar también, en pie de igualdad, el otro gran bajo del Bolshoi: Alexander Pigorov. Naturalmente, se grabaron únicamente las escenas en las que participaba el protagonista. Hay que preferir sin duda el registro en el que interviene Pigorov, más artista y mejor cantante que Reisen, que se muestra excesivamente aséptico y además ya no en las mejores condiciones vocales. Del resto del reparto hay que destacar el «Grigori» de Nelepp y el «Inocente» de Kozlovski. La dirección de Golovanov es irrelevante y falta de impulso, aunque los coros son excelentes. La versión, además, está muy mutilada, ya que faltan, entre otros pasajes, el segundo monólogo de «Pimen», la escena del loro, el primer cuadro entero del acto polaco, la intervención de «Rangoni» en el segundo cuadro de éste, etc.

En 1.952 se graba en París una nueva versión, más completa, de acuerdo con el arreglo de Rimski. Primera en la que interviene Boris Christov, sin duda uno de los grandes «Boris» de la historia, que adapta a su voz y estilo los presupuestos interpretativos de Tchaliapin. Asombra la capacidad del bajo búlgaro para diseccionar y desnudar hasta el tuétano al personaje, al que dota de una humanidad y de un sabor trágico extraordinarios. La personalísima voz del cantante, con ese timbre, más atractivo que bello, ligeramente nasal y cavernoso, que surge de lo más profundo, con esa *liquidez* emisora, con ese broncíneo color, hace maravillas. Aunque es quizás demasiado oscuro para lo que habría de

exigirse, la habilidad y arte con que el instrumento es manejado, lo cincelado del fraseo, la maleabilidad de la expresión, el sentimiento del claroscuro son tan perfectos y convincentes que llegan a sobrecoger y a hacer olvidar cualquiera otra voz o acercamiento al personaje. Y ello a pesar de que, en algunas ocasiones, puede considerarse que el cantante exagera o enfatiza demasiado la expresión, cayendo en algunos excesos. Pero lo que ofrece es tanto que tales defectos son ampliamente contrarrestados (algunos recuerdan todavía la interpretación que realizó hace unos quince años en Madrid, en donde demostró también ser un extraordinario actor). Nadie, a no ser él mismo, ha podido extraer tanto al papel, y es lástima que no haya interpretado o grabado la versión original de Mussorgski. En este registro, además, se permite el lujo —que repetirá en el posterior—, discutible desde un punto de vista general, pero plausible en una grabación de estudio, de interpretar también a otros dos personajes: «Pimen» y «Varlaam». Admirable la nobleza milenaria, la expresión meditativa que otorga al primero, que queda servido algo mejor que el segundo, al que quizá le falte algo de desgarrar, descargo y directo sabor popular. En cualquier caso, cada personaje queda definido con su carácter y su color específicos, lo que demuestra la inteligencia del artista. No puede dejarse de reconocer, sin embargo, que el procedimiento priva de valor contrastante y dialéctico al acontecer dramático, ya que nos encontramos ante tres personajes básicos que han de tener sus propias características diferenciadoras.

Buena baza de este registro es el «Grigori» del joven Gedda, de un lirismo y sinceridad admirables (quizá a falta de algo de impulso, de carácter, de determinación; en una palabra, de ambición). Eugenia Zareska, de timbre no muy agradable y emisión poco ortodoxa, hace una «Marina» simplemente discreta, escasamente matizada. El «Rangoni» de Kim Borg, correcto, aunque excesivamente monolítico y mate. Coros muy mediocres, ni idiomáticos, ni afinados, ni cohesionados. Orquesta pasable. La dirección de Dobrowen a secas en lo rítmico, aceptable en lo expresivo, pero algo pálida; funcional en cualquier caso. La grabación, a diferencia de la de Golovanov, es apreciable para la época. «Shuiski» y el «Inocente» aparecen muy mal servidos. Faltan en esta incisión la escena de San Basilio, el segundo monólogo de «Pimen» y el diálogo entre el falso «Dimitri» («Grigori») y «Rangoni».

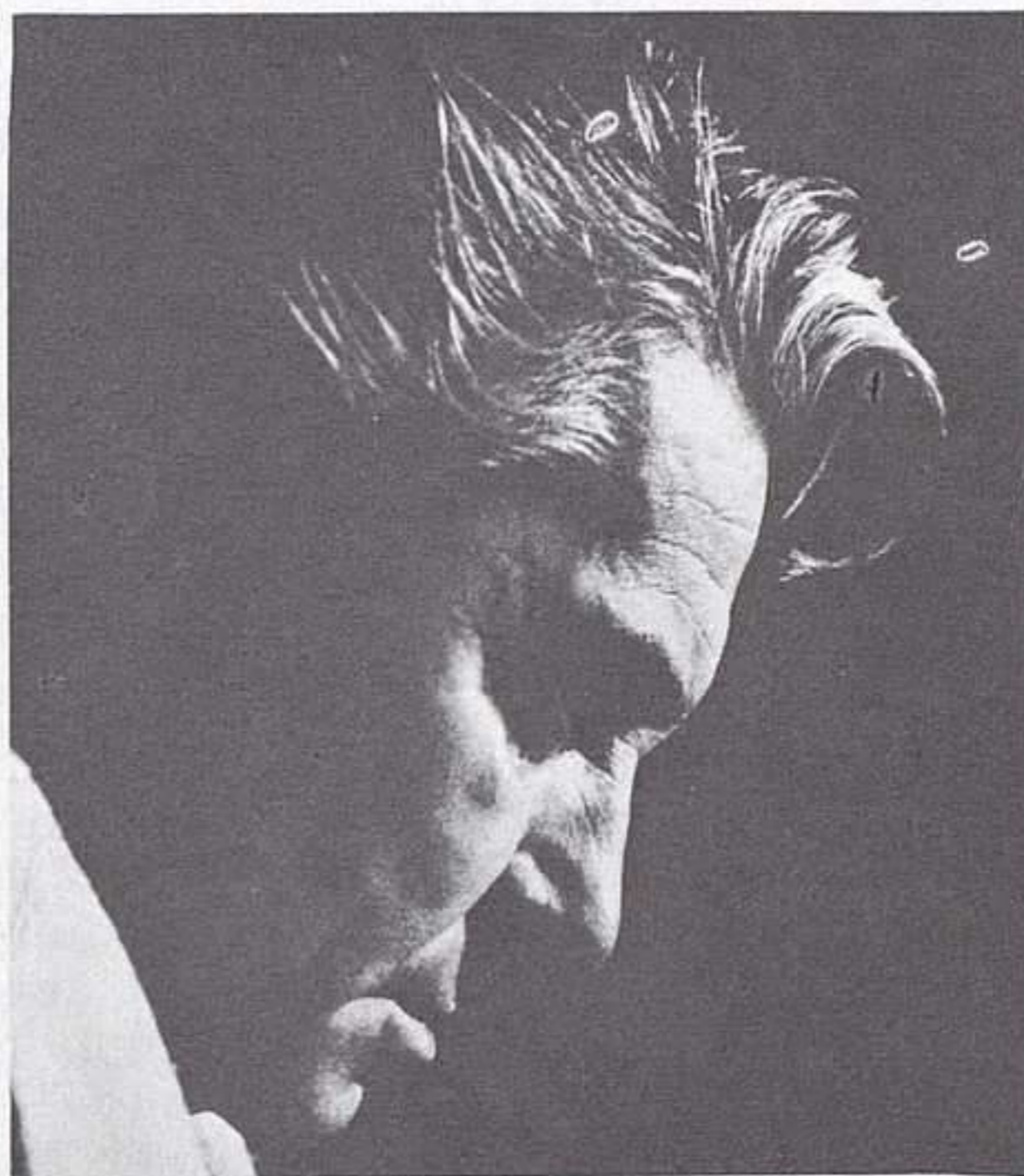
De superior rango es en conjunto el siguiente registro de Christov, en el que bajo búlgaro ha elaborado y profundizado aún más en su concepción, dotándola de un mayor patetismo (la escena de la muerte es escalofriante), si bien la voz no es ya tan fácil y encuentra determinadas dificultades en algunos pasajes (notas altas mantenidas del monólogo del acto segundo), lo que se aprecia también en una menor soltura en el obligado cambio de carácter para «Pimen» y «Varlaam» (este último de escritura algo tirante para un Christov en plena madurez: 44 años). Agresivo y muy en su papel, aunque excesivamente gutural, el «Grigori» de Uzunov. Bien la «Marina» de Evelyn Lear, que acierta a mostrar la



doble cara del personaje, aun cuando le falte brillo en el timbre y solidez en graves (es una soprano puede decirse que lírica). A excelente nivel, sutil y taimado, el «Shuiski» de John Lanigan, y bien por color y menos por expresión el «Rangoni» de Diakov. La dirección de Cluytens es excelente, brillante y contrastada, de dinámica cuidada y con gran sentido de las progresiones dramáticas; variada sin perder la necesaria unidad. Coros y orquesta de aceptable calidad y grabación de relativa presencia. Aquí también se suprime la escena de San Basilio.

Entre las dos anteriores se sitúa la de Baranovich, versión muy poco interesante de la ópera de Belgrado, que además presenta una enorme cantidad de cortes (probablemente la que más). Lo más destacable son algunos detalles de la caracterización de Chagalovitch, que compone un «Boris» digno, pero algo distante y linfático.

Las dos versiones de Melik-Pachaiev son en realidad una sola, como sucedía en el caso de Golovanov. El protagonista es en un caso Petrov y en el otro London. Aquél es una voz magnífica de bajo-barítono, igual, amplia, extensa, contundente, segura en todos los registros, de atractivo color. Pero resulta, aunque correcto y propio, poco expresivo, poco matizado, superficial. Curiosamente, y a pesar de sus excesos melodramáticos, es bastante más convincente London, de voz rotunda, compacta y sonora también, aunque menos homogénea e igual que la de aquél. Posee, en todo caso, un sentido dramático superior y canta entregado. El resto del reparto es desigual. Desde el estupendo «Varlaam» de Gueleva y la fenomenal «Marina» de la Arkhipova (más por una voz de gran calidad que por una destacada expresividad o sutileza dramática) o el entonado «Inocente» de Grigoriev y el simplemente correcto «Rangoni» de Kibkalo hasta el anodino «Shuiski» de Choulpine, el monótono «Pimen» de Rechetine y el irrelevante «Grigori» de Ivanovski. La dirección de Melik-Pachaiev, apoyada en unos excelentes coros y una adecuada orquesta, posee buen pulso y correcta dicción, aunque no pasa de lo brillantemente artesanal y carece de real sentido del drama. Las escenas de masas resultan en cualquier caso auténticas y convincentes; tienen sabor y color. La grabación es mejor, más presente, en la edición de Melodía (Chant du Monde) que en la de CBS. Se han suprimido el segundo monólogo de «Pimen», la canción del loro y el coloquio entre el falso «Dimitri» y «Rangoni», amén el del robo del «Kopek» (corte este último muy habitual si antes se ha representado la escena de



Herbert Von Karajan.

San Basilio, en donde figura tal episodio).

Sabor y color rusos, abigarramiento y directo populismo es lo que falta en la versión de Karajan, que posee en todo caso un equilibrio y coherencia ejemplares. Una versión que, además, destaca por su perfección instrumental y, en general, vocal; por la hábil disposición de elementos (siempre en la mano de la batuta); por las gradaciones dinámicas y por la sutileza de la paleta pictórica. Se describen, según Rimski, los ambientes, pero el conjunto resulta, como se ha dicho, poco *idiomático*; excesivamente medido, *occidental* (que es precisamente de lo que pretendía huir Mussorgski). Todo resulta demasiado *cinemascópico*, solemne y opulento. Hay que rendirse, no obstante, a determinados efectos dramáticos, como el encaje conseguido entre voces y orquesta en la muerte de «Boris» o las apoyaturas de la cuerda durante la escena de las alucinaciones. El reparto es bastante homogéneo y los papeles están asignados con buen tino. Hay que citar en primer lugar al majestuoso «Boris» de Ghiaurov, en un momento de plenitud, sin duda la voz más bella que ha registrado este papel: de bajo cantante, amplia, coloreada, cálida, pastosa, noble..... He aquí el carácter que, dentro de una interpretación muy matizada e inteligente, levemente enfática, destaca en la visión del también cantante búlgaro: nobleza; señorío no exento de contenida pasión. No llega —tampoco es su estilo— al dominio del recitado de su compatriota Christov, a vivir, a *encarnar* tan patéticamente el contradictorio personaje, pero es plenamente convincente. Está muy bien acompañado porque Melesnikov ve perfectamente a «Shuiski», aunque esté apurado

vocalmente, y da una imagen, aún mejor y más justa, del «Inocente». Buena voz, rondando lo «spinto», pero mediocre como cantante, Spiess, y bien —aunque podía esperarse algo más— la Vishnesvs-kaya, con problemas vocales, no obstante. Sensacional el «Pimen» de Talvela, dotado de toda la profundidad y dimensión granítica exigidas, y estupendo, por el sentido de lo que canta, sutilísimo y variado, el «Rangoni» de Kelenen, puede que demasiado claro de color. Muy discretito el «Varlaam» de Diakov. Coros y orquesta a excelente nivel y grabación magnífica. Los cortes son mínimos y se reducen en realidad al episodio del «Kopek».

Nada especialmente destacable en la versión de Naidenov, a no ser que aparece también prácticamente completa y que cuenta con la presencia de los excelentes coros de la Ópera de Sofía y con la participación de otros cantantes búlgaros: Ghiuselev, voz llena y extensa de bajo-cantante, aunque sin poseer la belleza y el calor de Ghiaurov ni el atractivo especial de Christov. Voz importante en cualquier caso. Tampoco goza de las cualidades interpretativas de aquellos, mostrándose, a lo sumo, eficaz. No diferencia con claridad a «Boris» de «Pimen» (personaje éste que también interpreta). Muy interesante también, por belleza vocal e intención, la «Marina» de la Miltcheva.

La versión de Semkow tiene un mérito prioritario y fundamental: es la única que recoge la música auténtica de Mussorgski sin ningún tipo de arreglos. Se trata de la edición preparada por Lloyd-Jones a partir de los trabajos de Pavel Lamm y que recoge elementos de las dos versiones del compositor. Aparte de este esencial detalle, la interpretación, sin ser nada del otro jueves, resulta, en general, plausible. Su principal defecto —aparte contar con unos coros y orquesta de mediana calidad— es la grisura, la uniformidad de colorido, la falta de impulso, de vitalidad, de contraste. El reparto, que no es extraordinario, tiene valores muy positivos. Por ejemplo, un «Boris» de notable interés a cargo de Talvela. No es un «Boris» rutilante, transfigurado; en un «Boris» introvertido, encerrado en sí mismo, algo tosco y aspero. La voz, de bajo auténtico, del cantante finlandés, no es a veces capaz de vencer determinados pasajes de la tesitura, lo que le descoloca desde un punto de vista de ortodoxia vocal, situándole forzosamente entre lo declamado y lo cantado; pero esto, curiosamente, le da una dimensión angustiada muy interesante a la interpretación, una *verdad* y un valor y sabor directo, sin mixtificaciones, muy dignos de tener en cuenta. Ciertamente puede hablarse también de sequedad,

aunque en este caso no es equivalente a frialdad, porque en el fondo existe calor humano. El timbre del cantante, sólido, recio, hace el resto. Muy buenas prestaciones a cargo de Mroz, muy buen «Pimen» a pesar de sus insuficiencias vocales, Hiolski, excelente «Rangoni» por matización y estudio antes que por color (es un barítono mate), y Gedda, que ya es viejo y aún tiene arrestos para hacer un vigoroso «Grigori» (con muchos problemas, es cierto). Es lástima que desde un punto de vista técnico la grabación resulte tan pálida y de tan poca presencia. Se hubiera requerido un mayor brillo tanto en lo técnico como en lo artístico. El único corte apreciable es el del episodio del Kopek.

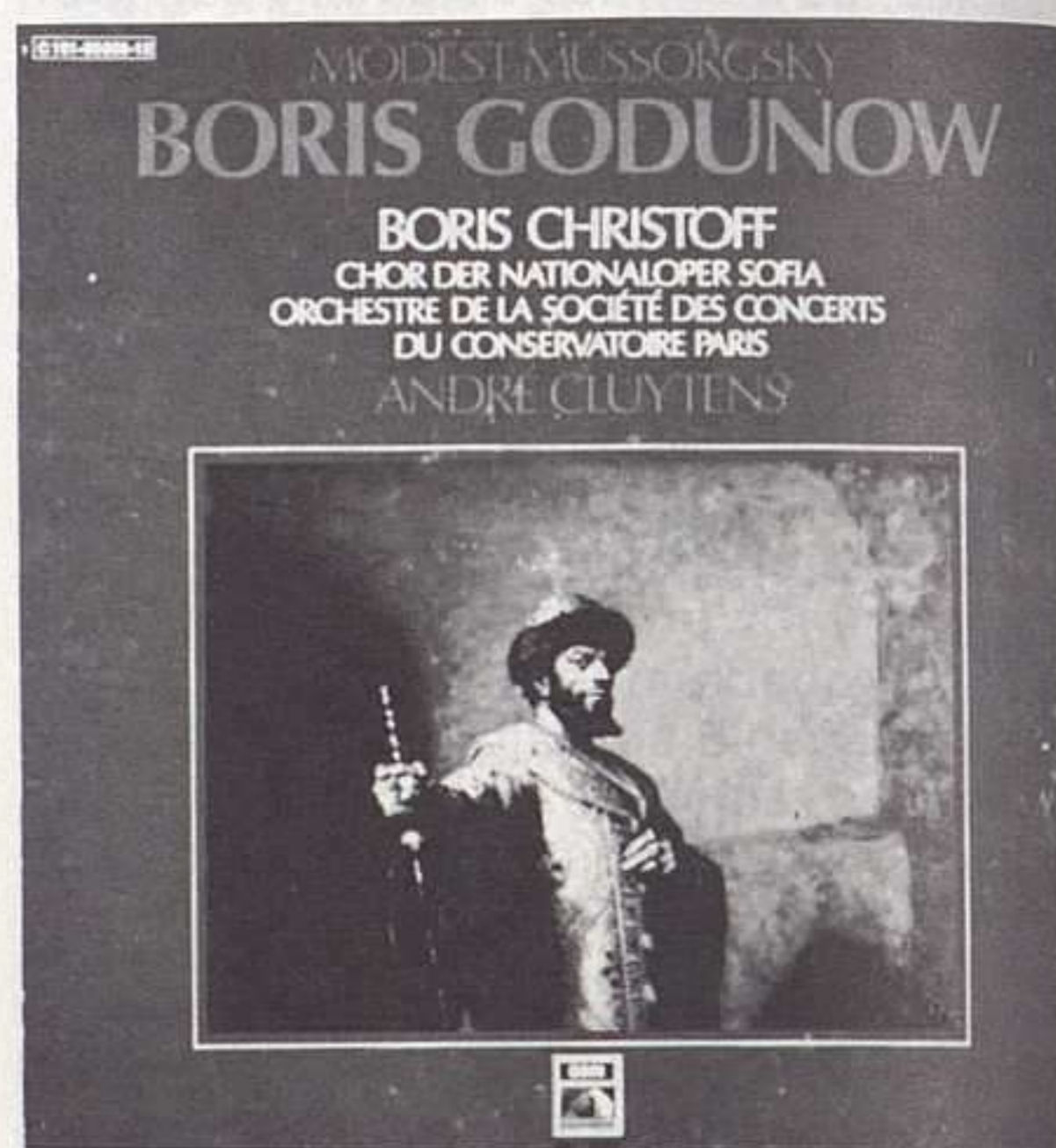
Conclusión: Como se ha dicho, no existe una versión redonda del **Boris**. Existen, eso sí, varias de notable interés, ampliamente recomendables. De las que utilizan la edición de Rimski-Korsakov son las más logradas la de Gluytens, con el gran Christov, y la de Karajan, que posee valores indudables a pesar de su falta de sabor verdaderamente musorgskiano. De la versión original, puesto que solo hay una, la de Semkow, es

ocioso hablar: de obligatoria adquisición.

Si hubiera que hacer una selección de entre los mejores intérpretes de las versiones estudiadas, podrían darse los siguientes nombres: «Boris»: Christov (sin olvidar a Ghiaurov y a Pirogov e, incluso, a Talvela); «Grigori (falso «Dimitri»): Gedda I (sin olvidar a Nelepp); «Pimen»: Christov en sus dos registros y Talvela; «Varlaam»: Gueleva (sin olvidar a Christov I), «Rangoni»: Kelemen; «Shuiski»: Lanigan y Malesnnikov; El «Inocente»: Kozlovski y Malesnnikov (sin olvidar a Raptis); «Marina»: la Arkhipova (sin olvidar a la Miltcheva). Como dirección habría que dar la palma hasta el momento a Gluytens y a Karajan, aunque ninguno de los dos recoge fielmente el espíritu ruso. Por ello habría que citar al más artesanal Melik-Pachaiev.

Nota

(1).— Ver a este respecto el trabajo de José Luis García del Busto publicado en el número 476 de RITMO, con motivo de la aparición de la versión de Semkow.



Fecha.....	1948/49	1952	1954	1962	1962/63	1971	1975	1977
Casa.....	Melodiya	EMI	Decca	EMI	Chant du Monde — Melodiya CBS	Decca*	H. Mundi	EMI*
Director	Golovanov	Dobrowen	Baranovich	Cluytens	Melik-Pachaiev	Karajan	Naidenov	Semkow
Coro	Bolshoi	Ruso de París	Op. Belgrado	Op. Sofia	Bolshoi	Op. Viena	Op. Sofia	R. Cracovia
Orquesta	Bolshoi	Radio Franc.	Op. Belgrado	Cons. París	Bolshoi	F. Viena	Op. Sofia	R. Polaca
Boris	M. Reisen/ Pigorov	B. Christov	M. Changalovich	B. Christov	I. Petrov/ London	N. Ghiaurov	N. Ghiuselev	M. Talvela
Pimen	M. Mikhailov	B. Christov	B. Pivnichki	B. Christov	M. Rechetine	M. Talvela	N. Ghiuselev	L. Mroz
Varlaam	V. Loubentzov	B. Christov	Z. Tsveych	B. Christov	A. Gueléva	A. Diakov	A. Tchavdarov	A. Haugland
Grigori	G. Nelepp	N. Gedda	M. Brajnik	D. Uzunov	V. Ivanovski	L. Spiess	D. Damianov	N. Gedda
Marina	M. Maksakova	E. Zareska	M. Bugarinovic	E. Lear	I. Arkhipova	G. Vishnevskaja	A. Miltcheva	B. Kinasz
Inocente	I. Kozlovski	V. Pasternak	N. Janchich	K. Dulguerov	A. Grigoriev	A. Maslennikov	K. Dulgherov	P. Raptis
Rangoni	(suprimido)	K. Borg	(suprimido)	A. Diakov	E. Kibkalo	Z. Kelemen	P. Bakardjiev	A. Hiolski
Chtchelka	Bogdanov	K. Borg	D. Popovich	J. Mars	A. Ivanov	S. Markov	S. Markov	A. Hiolski
Shuiski	P. Khanaiev	A. Bielecki	S. Andrashev	J. Lanigan	G. Choulpine	A. Maslennikov	L. Bodurov	B. Paprocki
Posadera	M. Tourtchina	L. Romanova	B. Kaluchich	M. Kalin	V. Borissenko	M. Lilowa	B. Kosseva	S. Tockzyska
Xenia	E. Kruglikova	L. Lebedeva	Z. Sesardich	E. Georgieva	T. Sorokina/ E. Shumskaja	N. Dobrianova	N. Dobrianova	H. Lokomska
Feodor	B. Zlatogorova	E. Zareska	S. Jankovich	A. Alekseva	V. Klepatskaia/ M. Mitukova	O. Miljakovic	R. Penkova	W. Baniewicz
Nodriza	E. Verbitskaia	L. Romanova	M. Miladinovic	M. Bugarinovic	E. Verbitskaia	B. Cvejic	N. Bozkova	B. B.-Barans
Missail	V. Yakuchenko	A. Bielecki	S. Vukashevich	M. Paunov	N. Zakharov	M. Paunov	V. Vratshovs	K. Pustelak
Policía	S. Krassovski	S. Pieczora	I. Grigorievich	N. Christov	L. Ktitorov	G. Radev	B. Kastraski	K. Sergiel
Boyardo	A. Peregudov	G. Ustinov	(no indicado)	M. Paunov	A. Michoutine	Z. Prelcec	P. Dmitrov	J. Goralski
Mitiuj	I. Sipaiev	A. Bielecki	(no indicado)	S. Benchev	V. Gorbunov	Z. Prelcec	G. Tomov	W. Zalewski

Hay que citar, entre las más significadas grabaciones *pirata*: 1939: Panniza, Metropolitan de N. York, con Pinza; 1943: Szell, mismo conjunto y protagonista; 1955: Rodzinski, Opera Roma, con Christov; 1956: Mitropoulos, Metropolitan, con Tozzi. Todas bastante o muy abreviadas (versión Rimski).

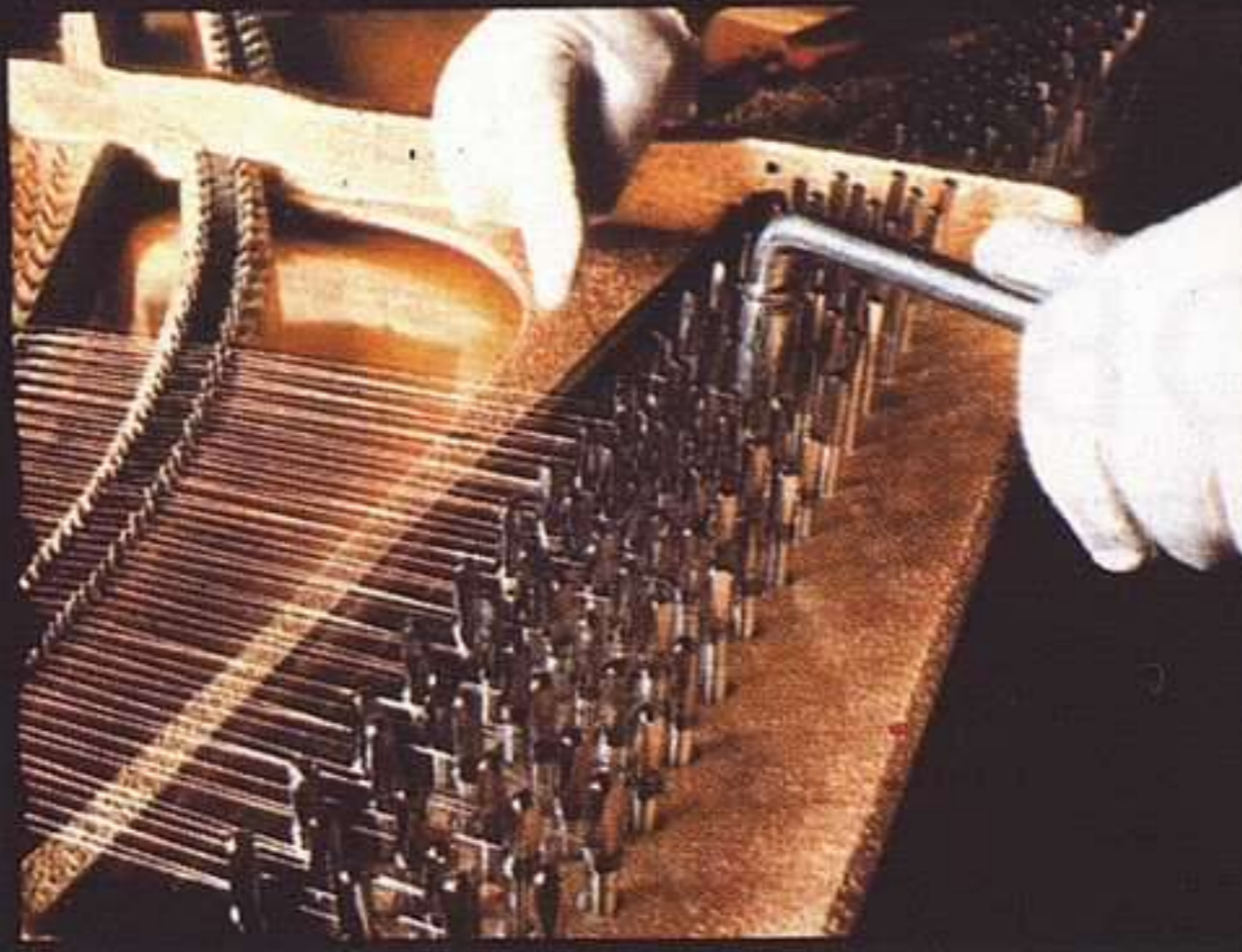
*Actualmente en España.

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-2

Rincón del coleccionista

LA OBRA INCOGNITA DE HAVERGAL BRIAN

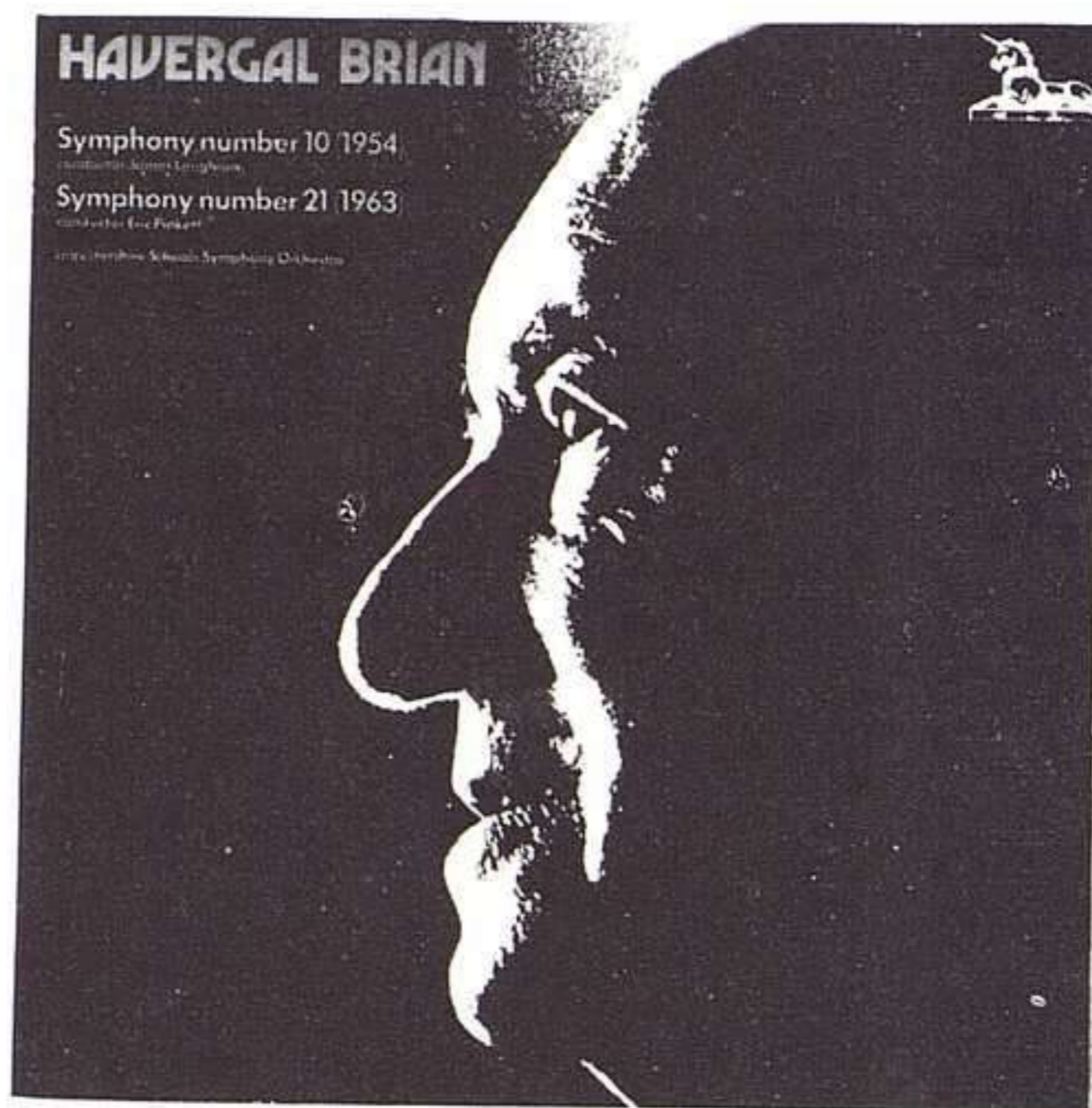
Por José Luis Pérez de Arteaga

A Joaquín Rubio Tovar y Alfred Dožehny

Wagner compuso *Parsifal* al filo de los setenta años. Liszt los acababa de cumplir cuando escribió *De la cuna a la tumba* y, varios meses después, *La lúgubre góndola*. Verdi redactó *Otello* con setenta y seis primaveras a las espaldas, y *Falstaff* con ochenta, y aún después vendrían los *Quattro Pezzi Sacri*. Todos ellos son espléndidos ejemplos de longevidad musical. Pero, ¿hay quien haya escrito veintiuna *Sinfonías* y dos óperas entre los ochenta y los noventa y siete años? La respuesta a esa pregunta es: William Havergal Brian.

La «*vida de Brian*» —pido excusas a «*Monthly Python*» por la coincidencia— es novelesca e insólita, a mitad de camino entre *Los papeles póstumos del Club Pickiwck* y *La saga de los Forsythe*, pero su biografía musical es aún más extravagante. Nació en 1876, en Dresden, Staffordshire, en el seno de una familia humilde dedicada a trabajos de alfarería. En medio de un ambiente escasamente propicio al cultivo de la música, Brian, contumaz autodidacta, aprendió los rudimentos de este arte y pronto destacó como pianista, violinista y cellista. Durante algún tiempo trabajó como organista. Sus primeras obras —*For Valour*, *Salmo 23*, *Primera Suite Inglesa*—, escritas al cambiar el siglo, le granjearon la simpatía y admiración de personalidades como Richard Strauss, Elgar, Tovey, Beecham o Sir Henry Wood, que vieron en él a un músico joven dotado de verdadero talento, augurándole un futuro prometedor. Desgraciadamente, erraron en su vaticinio, al menos cronológicamente.

Una dramática crisis personal, con epicentro en 1913, convulsionó la carrera del artista. Su matrimonio con Isabel Priestley, tempestuoso desde su comienzo, terminó abruptamente al abandonar Brian su casa con una joven doncella, Hilda Hayward, a la que había dejado embarazada y que, veinte años después, pasaría a ser su segunda esposa. Brian padeció el rechazo social de una sociedad puritana, agravado por la crisis derivada de la post-guerra. En los años veinte y treinta, el músico ejerció diversos oficios para subsistir, entre ellos la crítica musical, campo en el que sus insostenibles exigencias artísticas le llevaron a situaciones límite con artistas, em-



presarios y público en general. Pero todo ello no le impidió seguir componiendo, aunque su música iba siendo paulatinamente relegada y olvidada. En 1927, a los cincuenta y un años, concluyó su *Sinfonía Gótica*, «mammuth» sinfónico sin precedentes, capaz de dejar convertidos en juegos de niños los *Gurrelieder* de Schonberg y la *Octava Sinfonía* de Mahler. Entre 1930 y 1939 escribió cuatro *Sinfonías* más: la *Segunda*, que pide dieciséis trompas; la *Tercera*, con dos pianos solistas; la *Cuarta*, «*Das Siegeslied*», que emplea el Salmo 68 en la versión alemana de Lutero; y la *Quinta*, «*Wine of Summer*», sobre un poema de Lord Alfred Douglas.

La Segunda Guerra Mundial le hundió en una severa depresión. Tenía ya más de sesenta años, su nombre era ignorado, su música no se interpretaba en público —salvo dos excepciones, en 1922, *Tercera Suite*, y 1933, *Cinco Danzas*— desde hacía veinticinco años y, una vez más, el mundo parecía enloquecer en torno suyo. Sólo la ferviente amistad de Sir Granville Bantock le animaba a continuar escribiendo. Al final de los cuarenta, el libro de Reginald Nettie *Ordeal by Music* recordaba a los ingleses que Brian aún estaba vivo y en activo. El musicólogo Harold Truscott comienza a interesarse por sus obras. Pero el gran impulso viene al final de los cincuenta: el también compositor Robert Simpson, «blessed Robert», «*bendito Robert*» en las palabras de Brian, nombrado Jefe de Programas Musicales de la BBC, emprende una cruzada particular para dar a conocer las obras de este octogenario, y llega a promover el estreno radiofónico de la *Sinfonía Gótica* en 1961. Este tardío reconocimiento da nuevas fuerzas al compositor y, rebasa-

dos en 1956 los ochenta años, se lanza a una febril explotación de sus inagotables recursos creativos. Cuando muere, en 1972, deja tras de sí treinta y dos *Sinfonías*, cinco óperas y ocho grandes obras corales, además de dos *Conciertos para violín*, uno para violonchelo, más de cien canciones y diversas piezas pianísticas.

La carrera fonográfica de Brian empieza materialmente con su muerte. Unas semanas antes del fallecimiento, el siempre aventurero John Goldsmith, de Unicorn Records, produce el primer disco dedicado a la música del artista: las *Sinfonías 10 y 21*, interpretadas por un joven conjunto no profesional, la Leicestershire Schools Symphony Orchestra, con dirección respectiva de James Loughran y Eric Pinkett (UNS 265). En 1975, la misma orquesta graba con Pinkett y Laszlo Heltay la *Sinfonía 22*, el *Salmo 23* y la *Quinta Suite Inglesa* (CBS 61612). Ese mismo año llega la primera grabación a cargo de un conjunto profesional: la London Philharmonic, con dirección de Myer Fredman, registra las *Sinfonías 6 y 16* (LYRITA SRCS 67). En 1978, Charles Groves y la Liverpool Philharmonic interpretan las *Sinfonías Octava y Novena* para EMI (ASD 3486). Al nombre de Simpson se unen los de nuevos propagadores de la música de Brian, como el musicólogo Malcolm MacDonald o el joven compositor Robert Anthony Briggs.

Pero no ha podido faltarle a la discografía, todavía incipiente, de Havergal Brian el lado rocambolesco que adornara asimismo la vida del músico. Una extraña firma pirata, Aries Record, con base naval en California, comienza a editar la *obra orquestal* de Brian bajo la supervisión de Stuart R. Mallen, «*conocido crítico musical en el área de Los Angeles*». Los nombres de orquestas, solistas y directores impresos en las carpetas resultan un portento de inventiva: así, la «*Orquesta Sinfónica de Gales dirigida por Colin Wilson*» interpreta, en varios de los discos, las *Sinfonías 8, 9, 12, 14, 18, 19, 22 y 23*; la *Cuarta* se debe a la «*Joven Orquesta Sinfónica de Edimburgo y Coro, dirigida por Sir Allistair MacKenzie*»; la *Gótica* no lleva indicación alguna, y la palma del ingenio se le lleva la *Tercera*, tocada por la «*Orquesta del Conservatorio de Lisboa, dirección de Peter Michaels*». La realidad es que bajo estos increíbles nombres se esconde, generalmente, la BBC Symphony, y los directores son maestros como Sir Adrian Boult, Stanley Pope, Bryan Fairfax y hasta Leopold Stokowski. Pero a Havergal Brian todo esto le hubiera divertido mucho.

OFERTAS DE PRIMAVERA



DEUTSCHE GRAMMOPHON

R BACH: *La Pasión según San Mateo, BWV 244*. Edith Mathis, Janet Baker, Peter Schreier, Dietrich Fischer-Dieskau y Matti Salminen, solistas. Coro Bach de Munich, Regensburger Domspatzen y Orquesta Bach de Munich. Director: Karl Richter. Deutsche Grammophon 2723 067, álbum 4 LPs. Precio oferta: 2.400 pts.



Karl Richter.

En las notas que acompañan a este álbum, Joachim Kaiser escribe que Karl Richter lleva estudiando desde hace decenios la partitura de la *Pasión según San Mateo* con el fin de desarrollar todas las posibilidades, tanto musicales como dramáticas, que encierra tan magnífica obra. Tras la audición de los cuatro LPs., resulta evidente que el esfuerzo no ha sido vano, pues esta nueva versión supera con creces su anterior registro también para Archiv.

Por lo que respecta a la dirección advertimos mayor desigualdad. Junto a números muy bien dirigidos (aria del tenor «Geduld», número 41; aria del bajo «Gebt mir meinem Jesum wieder!», número 51; coro «Wahrlich, du bist auch einer von denen», número 45; aria de soprano y contralto con coro «So ist mein Jesus nun gefangen», número 33), nos encontramos con otros bastante más discretos (coro inicial «Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen»; coro «Sing Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden?», segunda parte del número 33 y, especialmente, algunos corales números 21 y 23 en los que Richter se empeña en ofrecer una dirección *metronómica*, lo cual no deja de ser sorprendente, ya que este mismo coral se repite dos veces más en otras tonalidades, números 53 y 63, y la dirección es francamente buena). No obstante, el nivel general es alto, y sólo en algunos coros deseáramos una mayor claridad entre las voces, muchas veces ausente al cantar a menudo aquéllos en «forte» o «fortissimo» (coro citado del número 33).

En cuanto a los solistas vocales, Edith Mathis (arias, primera «Sierva», mujer de «Pilatos») canta con su habitual perfección y buen gusto; Peter Schreier («Evangelista», arias), magnífico de voz y expresividad, adaptando perfectamente aquélla al devenir del texto evangélico; Fischer-Dieskau, por quien no parecen pasar los años, nos ofrece un «Jesús», a veces lírico, a veces dramático, en un papel que parece haber sido escrito expresamente para él; la actuación del bajo Matti Salminen (arias, «Judas», «Pedro», «Pilatos» «Pontífice») la podemos calificar simplemente de discreta. Canta con excesiva frialdad y, en algunos momentos (números 28 y 29), se advierten incluso algunos problemas en la emisión de las notas agudas.

Dame Janet Baker (arias, segunda «sierva»), que graba su primera *Pasión* (si no consideramos como tal las doce notas que canta en la versión de Klemperer), nos ofrece los momentos más bellos de toda la obra. Canta siempre con verdadera entrega (¡Qué manera de decir el «Buss'und Reu'» o el «Erbarme dich!») y en sus intervenciones se trasluce un dolor y una emoción que pocas veces habíamos escuchado (me viene a la cabeza su insuperado «Agnus Dei» de la *Misa en Si menor* que grabó con Klemperer). Su interpretación del aria «Erbarme dich», que canta en verdadero estado de gracia, creo que es difícilmente superable y constituye sin duda alguna uno de los números más logrados de esta nueva grabación.

Los solistas instrumentales son también magníficos. Resaltaría fundamentalmente al propio Richter al clave (utilizado como continuo en el «recitativo secco» del «Evangelista»), al flautista Auréle Nicolet y al violinista Gerhart Hetzel. Espléndida, asimismo, la labor de los instrumentistas encargados de ejecutar la parte del continuo. La orquesta y coros, excesivamente amplios, también cumplen muy dignamente su cometido.

Excelente libreto, con interesantes notas de Joachim Kaiser, textos en alemán y castellano, y preciosos grabados de «La Pasión verde» de Alberto Durero. El precio del álbum, Dame Janet Baker y el actual mercado español de esta obra, hacen plenamente recomendable esta nueva grabación, que casi podríamos considerarla como el testamento musical de Karl Richter.—L.C.G.

R CHOPIN: *Estudios, Preludios y Polonesas*. Maurizio Pollini, piano. DG 2740230. 3 LP. Precio oferta: 2.400 pts.

Se reúnen en este álbum, que ahora se vende como novedad en oferta, tres discos que ya están en nuestro mercado desde hace algún tiempo y cuya grabación tiene años. Concretamente, los *Estudios* fueron registrados en 1972, los *Preludios* en 1975 y las *Polonesas* en 1976. El presentar todas estas interpretaciones juntas puede ser interesante —para quien no las haya adquirido ya, en todo o en parte, en los discos sueltos aparecidos anteriormente— por acogerse a la idea de óptica unitaria, cosa perfectamente conseguida por Pollini a pesar de que, como se dice, las incisiones están hechas en un espacio de varios años. Hay pocos pianistas como el italiano para acercarse con pleno éxito a la compleja y rica obra del músico polaco. Posee cualidades técnicas y artísticas totalmente idóneas: perfección de mecanismo, personalidad y belleza de sonido, nitidez articulatoria, potencia y limpieza de ataque... Es la suya, en verdad, una técnica deslumbrante. Una técnica que le permite vencer sin problemas las mayores dificultades digitales y las más arduas exigencias puramente musicales, lo que hace sin que muchas veces se note, de manera natural (definitorio de las técnicas más auténticas). Tiene, además, algo fundamental en todo pianismo, y especialmente en el chopiniano: la

MAXPER: Un amigo y colaborador, que le ofrece su apoyo y todo un programa de acción para aumentar sus ventas.

PRIMERAS MARCAS DE ORGANOS



CRUMAR Sonido Profesional

kimball LA MUSICA A TODOS LOS NIVELES

bontempi El método para descubrir talentos

Desde los más sencillos aparatos hasta los modelos más sofisticados de línea actual.

kimball LA CALIDAD EN SONIDO Y LA BELLEZA EN DISEÑO

DISEÑO

Se ofrecen muebles de precisión diseñados artísticamente. Una selección más amplia que la de cualquier otro fabricante del mundo.

ELABORACION

Kimball cuenta con sus propios bosques, sus propios aserraderos, sus propias instalaciones de procesamiento y acabado de chapa de madera. Es posible controlar totalmente la calidad porque no participa ninguna otra compañía en el proceso de fabricación.

ACABADO

Este proceso de 25 etapas se vigila científicamente, sometiendo a muestras periódicamente a una prueba en frío de 33 ciclos. Se los calienta 33 veces durante 1 hora a 140 grados, y luego se los enfría a 0 grados durante 1 hora. De esta forma, se le garantiza una belleza duradera sin rajaduras, descascarado ni astillado.



Pianos de Cola kimball - Bösendorfer

Los pianos que proporcionan a los artistas y amantes de la música de todo el mundo sus más altas exigencias.

Los Grandes intérpretes de piano, Liszt, Richard Wagner, Anton Rubinstein, nuestro querido Pablo Casals, Leonard Bernstein, Oscar Peterson etc., son algunos de los grandes maestros que preferían y prefieren a BÖSENDORFER.

DESEO RECIBIR MAS INFORMACION SOBRE:

Bontempi Kimball Crumar

Nombre _____

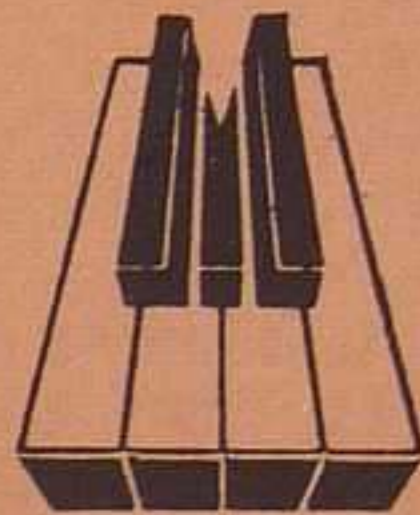
Apellidos _____

Calle _____

Localidad _____ TF. _____

Remitir en sobre cerrado a:

Centro Musical **MAXPER**
Carretera de Andalucía, Km. 12,600



MAXPER, S.A.
DISTRIBUIDORA GENERAL
DE ORGANOS Y PIANOS

Delegaciones en 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.

anchura de dinámicas; la variedad de colores; el salto, progresivo y súbito, del más recogido intimismo a la más exaltada violencia. Todo ello gobernado, claro está, por un cerebro privilegiado (a juzgar por el uso que hace de aquellas cualidades y por los planteamientos musicales logrados), por una mente de rara lucidez, combinada con un temperamento muy latino, pero férreamente controlado, ajeno por lo común a cualquier desbordamiento o arrebatado pasional de los que muchas veces hemos de sufrir por pianistas mediocres.

El Chopin de Pollini no es, por lo tanto, al menos primordialmente, cálido, apasionado, ni, por lo tanto, altisonante o grandilocuente. No. Es un Chopin medido, pero cantado (no se olvide la tremenda influencia que lo italiano tiene en la música chopiniana), fenomenalmente estructurado y planificado; dotado, sin embargo, de una fuerza de concentración, de una tensión interior que lo hacen intenso y profundo. Caracterizado también por una mágica paleta de colores, que le proporcionan variedad cromática y contrastes, luces y sombras. Admirables resultan por ello sus **Estudios**, estupendamente contruidos, en ejemplar demostración de claridad, precisión rítmica y transparencia polifónica, niveles a los que quizá solo hoy puedan acceder un Horowitz o quizá un Ashkenazy, famosos también en este concreto repertorio. Los **Preludios** muestran, por su importante juego de claroscuros, todo su sabor fantástico, todo su colorido dentro de un riguroso plan tonal. El trabajo de Pollini supera incluso a la excelente grabación, incluida en nuestro catálogo, de Arrau, y se sitúa en paralelo —aún siendo muy distinta— a la de Rubinstein. Este pianista es también el que fundamentalmente puede situarse al mismo nivel que el italiano por lo que se refiere a las **Polonesas**, que en éste son menos danzables, menos idiomáticas que las de aquél, pero más concentradas y más lógicamente contruidas. Admirable, por ejemplo, la delicadeza con que comienza la **Opus 61**, en un sugerente «pianissimo».

Conclusión: un Chopin moderno que da realce, de manera global y concreta, a un pianismo rico, variado y *actual*, durante muchos años considerado simplemente como *inspirado, bello o*, en el sentido más restrictivo, *romántico*. Quizá no sea por ello la interpretación de Pollini estrictamente *romántica*, sino que va mucho más allá (o más acá). Aún sin tener el encanto sonoro, la gracia de fraseo, la habilidad para el empleo del «rubato» de un Rubinstein, este Chopin es plenamente convincente.—A.R.



Karl Böhm.

R MOZART: Los Conciertos para instrumentos de viento: **Concierto para flauta y orquesta en Sol mayor, K 113**, Werner Tripp, flauta. **Concierto para oboe y orquesta en Do mayor, K 314**, Gerhard Turetschek, oboe. **Concierto para clarinete y orquesta en La mayor, K 622**, Alfred Prinz, clarinete. **Concierto para fagot y orquesta en Si bemol mayor, K 191**, Dietmar Zeman, fagot. **Conciertos para trompa y orquesta, K 412, K 495, K 417, K 447**, Günter Högner, trompa vienesa en Fa. **Concierto para flauta, arpa y orquesta, K 299**, Wolfgang Schulz, flauta, Nicanor Zabaleta, arpa. **Sinfonía Concertante en Mi bemol, K 297**, Walter Lehmayr, oboe, Peter Schmidl, clarinete, Günter Högner, trompa, Fritz Falt, fagot. Orquesta Filarmónica de Viena. Dir: Karl Böhm. DG 2740231 (4 LP). Precio oferta: 2.400 pts.

Aunque en el catálogo que DG acaba de publicar con motivo del lanzamiento de su Oferta de Primavera se pueden encontrar por unidades los discos que comprenden este álbum, parece en principio coherente la unión de todos ellos por el carácter de ciclo que pueden tener las obras que incluyen. Puede haber razones comerciales que justifiquen esta operación pues la experiencia confirma una y otra vez que discos condenados a una pronta descatalogación por falta de venta (que no de interés), pueden

salir bien cuando se agrupan en álbum-oferta. En cualquier caso, a este comentarista la idea le parece interesante pues, por encima de las razones expuestas, hay un nexo común a todos los discos que componen el álbum: la interpretación.

La Orquesta Filarmónica de Viena, solistas de la misma y Böhm al frente de ellos, consiguen un trabajo de gran coherencia, cuyo nivel medio resulta altísimo. Pero, que nadie se llame a engaños, Böhm es un director que por experiencia, madurez y edad, realiza una aproximación a esta música muy condicionada por estos factores. De manera que estamos ante un Mozart contemplativo, lejano, resignadamente sereno y de una rara belleza. Esta manera de ver al músico de Salzburgo, que a mí me parece, no ya válida sino interesantísima, es perfecta para obras como el **Concierto para clarinete** —sin duda la mejor interpretación de todo el álbum— sin embargo puede, en cierta medida, decepcionar a un determinado tipo de melómano más acostumbrado a un Mozart más ligero en obras que, desde luego, lo son por sí mismas (se excluye de este juicio, naturalmente, el **Concierto para clarinete**, posiblemente una de las tres o cuatro obras instrumentales más profundas de todo Mozart).

Mención especial requieren los solistas. De talla excepcional todos ellos, alcanzan un grado de maestría en el estilo, el sonido y la técnica de ejecución difícilmente igualables en la **Sinfonía**

Concertante. Las grabaciones, realizadas entre los años 1974 al 80 (**Conciertos para trompa**), son excelentes, sobre todo esta última por su perfección tímbrica y su claridad de planos. Conclusión: La concepción que Böhm tiene de estas obras es, para mí, revalorizadora. Se trata pues de una buena alternativa global para su compra.—P.G.M.

MUSICA PARA PIANO DEL SIGLO XX. STRAVINSKY:

Tres movimientos de Petrushka. PROKOFIEV: Sonata número 7 Op. 83. BARTOK: Conciertos para piano números 1 y 2 (Sinfónica de Chicago, director: Abbado). **SCHOENBERG: Obra completa para piano solo. WEBERN: Variaciones Op. 27. BOULEZ: Segunda sonata para piano. NONO: Como una ola de fuerza y luz** (Sinfónica de la Radio de Baviera, director: Abbado, soprano: Slavka Taskova). **...sofferte onde serene...** (estas últimas para banda magnética, con Mariano Zucherri de ingeniero de sonido —**Como una ola**— y Estudio de Fonología de la RAI —**...sofferte**—). Intérprete de piano de todas las obras: Maurizio Pollini. Deutsche Grammophon 2740 229. Album con 5 LPs. Precio oferta: 3.000 pts.

Se diría que con los grandes clásicos del siglo XX hubiera desaparecido la figura del compositor intérprete, que defendía sus propias obras o las de otros en el podio o mediante un instrumento. Bartók fue uno de los últimos grandes autores que a la vez fue reputado pianista, acaso la vista puesta en su compatriota Ferenc Liszt, uno de sus modelos de juventud. Para el piano escribió importantes páginas de carácter pedagógico cuya validez no se agota en esa característica, como **Para niños** o los seis libros del **Microcosmos**, así como literatura pianística específicamente de recital, como el **Allegro barbaro**, la **Sonata** o **Aire libre**. También utilizó el piano para algunas de sus piezas de cámara, donde a veces la escritura pianística muestra un modesto recato ante el otro instrumento —es el caso de las dos **Sonatas para violín y piano** y, sobre todo, de **Contrastes**, donde le clarinete y el violín se sobreponen al teclado. En otras ocasiones, sin embargo, el piano tiene una parte virtuosista, incluso invasora de sonoridades ajenas —la **Sonata para dos pianos y percusión**. Existen también los tres **Conciertos para piano**, dos de los cuales están incluidos en el álbum que motiva estos comentarios, en



Maurizio Pollini.

los que Bartók, entre 1926 y 1945, fue desde la escritura percusiva del primero a la delicada sencillez del último, quedando en medio el potente y poético virtuosismo del segundo. Menos el tercer concierto, pensado para su esposa en un mísero exilio como único legado después de su muerte acaso presentida, las demás obras estaban pensadas para ser defendidas en alguna ocasión por el mismo autor. La figura de un Bartók que es llamado a dar recitales en los más importantes centros musicales de Europa y los Estados Unidos y que al mismo tiempo es uno de los cuatro o cinco grandes compositores del siglo XX resulta ya ajena a nuestra época, menos lejana de aquélla en el tiempo que en la sensibilidad.

El caso de Prokofiev es semejante al de Bartók en tal sentido. Gran compositor de música orquestal, uno de los grandes operistas del siglo, fue un gran virtuoso del piano y a él le dedicó una serie de **Sonatas** de gran altura, presentes insoslayablemente en el repertorio, así como cinco **Conciertos para piano** que figuran entre lo más característico de la centuria en su especialidad. Bartók y él aún no pertenecen a esta época nuestra de especialismo inusitado, donde la creación se ve entorpecida, paradójicamente, por el aumento de información que debería potenciarla, donde cada ámbito gremial desconoce el contacto de antaño con otras partes del todo.

Buen pianista y magnífico director de sus obras lo fue Stravinsky, pero no es posible dar una respuesta satisfactoria de por qué legó tan escasa producción para piano solo e incluso concertante. Lo cierto es que para el piano fueron destinadas algunas de las obras iniciales del credo neoclásico de Stravinsky, de algunos de sus primeros **retornos**, como la **Sonata** de 1924 y la **Serenata** del año siguiente. Estas obras y las incluidas en el álbum de Pollini —los **Tres movimientos de Petrushka**—

las hemos escuchado en una interpretación discográfica de Deszo Ránki reseñada hace poco en estas páginas.

Schönberg se enfrenta de otra forma a la música para piano. No era un intérprete y escribió escasa cantidad, reconozcamos que en un *viénés* esto último no es decir mucho. Acudió al piano, con todo, en esas ocasiones en que algo tenía que cambiar, en que algo había sido dejado atrás. Al menos hasta 1931, once años antes del **Concierto para piano**. Por eso este álbum es especialmente rico en Schönberg, puesto que al ofrecernos en un solo LP la integral de su obra pianística nos permite acceder a un significativo resumen de toda su obra. Acaso sea éste uno de los escasos puntos en común con Bartók que tiene el maestro vienés, que esta integral constituya el particular *microcosmos* de Schönberg.

A falta de Berg, cuya obra pianística se reduce a la posromántica **Sonata Op. 1** y las **Piezas para clarinete y piano Op. 5** —ninguna de ellas incluida en el álbum de Pollini—, el otro vienés, Anton Webern, está aquí representado por su única obra original para piano solo, las **Variaciones Op. 27**, típica de la etapa de madurez de este autor que tan lejos llegó en sus intentos de intensidad expresiva en base a la utilización, tan diferente a Schönberg, de la técnica serial: el intervalo o el silencio webernianos. Esta obra, breve en el tiempo y densa en su magnitud, cumple en este recital la función de gozne entre la creación propia de los grandes clásicos del siglo XX y la de los compositores de la posguerra, de los cuales han sido incluidos aquí tres ejemplos, dos del compatriota de Pollini Luigi Nono y otro del Pierre Boulez joven. No en vano Webern es el antecedente directo del que toda esa generación —partidaria o no de la *instrumentación electrónica*— se reclama heredera.

En la medida en que este álbum no ha sido editado en virtud de un criterio previo, sino sólo por las disponibilidades editoriales de la interpretación de Pollini de *algunas obras con piano* del siglo XX, las ausencias o lagunas son fácilmente perceptibles. Al traspasar la barrera de la guerra mundial en la oferta interpretativa, este álbum incluye la temprana **Segunda Sonata** de Boulez y las tardías **Como una ola de fuerza y luz** y **...sofferte onde serene...**, de Nono. Al margen de tan evidente desajuste, es de agradecer al menos la inclusión de tan desacostumbrados autores en nuestro mercado. Por lo demás, tan azarosa selección es significativa de un aspecto capital de la música del siglo XX: que el atonalismo, la gran revolución de la música del siglo —aconsejados por Stra-

vinsky y atemorizados por Adorno hemos intentado sin éxito evitar la palabra *revolución*—, no ha conquistado la totalidad del lenguaje musical de nuestro tiempo, al contrario que la escala temperada durante el amplio recorrido del Barroco en música —que, según convenciones histórico-literarias, invade el terreno del Rococó y el comienzo de la Ilustración en otros ámbitos de la superestructura—, lo que tal vez comprenderíamos mejor de incluir aquí algún otro gran autor del siglo que *incursionara* en el piano... como Shostakovich —por poner un ejemplo de alguien que trabajó al margen del atonalismo, como Bartók o Prokofiev—, sin por ello creer que era éste el camino y no el de los webernianos, a los que incluso Stravinsky elogió. Lo que debe quedar claro es que en una sociedad plural, que tantos ídolos ha deshechado en arte, que no ha conseguido ninguna vía definitiva en ninguna dirección —lo cual no deja de ser saludable— la panorámica es diversa, desigual, varia, y que con tal criterio debe ser valorado el desacuerdo musical.

La aportación de Nono es magnífica. Autor que ejerce un compromiso radical como artista y como ciudadano, es de destacar en él, aparte de su indiscutible talento, más el elemento latente de su idioma —la angustia, por ejemplo— que el mensaje manifiesto de la mayor parte de sus obras —lo que no nos impide un acuerdo con su mensaje de libertad y de justicia, incluso con lo específico de su confesionalismo. Nuestra perspectiva con respecto a Boulez puede llevarnos a considerar que el progresivamente prolífico director se dedica cada vez más a la interpretación de ajenas partituras y menos a la composición de nuevas en virtud de un supuesto agotamiento creativo. Tal parecía ser el criterio de X. M. Carreira al referirse a esta su **Segunda Sonata**. Prefiero inclinarme por una alternativa distinta: ese especialismo del que hemos hablado al principio, que se ha tragado la época de los grandes autores-intérpretes, que no admite dicotomías, que ignora la pluralidad cultural de los hombres del Renacimiento, impide que el Boulez creador conviva con el Boulez del podio o el Boulez del I.R.C.A., como si esa pluralidad fuera un indeseable servicio a dos señores. Esta pieza de juventud del autor que nos habrá de dar **Le marteau sans maître** es una obra de considerable envergadura para los pocos años del compositor. Su carrera posterior no me sugiere tanto un agotamiento como una marginación de lo creativo en favor de las otras actividades de este famoso músico... y hombre de negocios.

Y ya es hora de destacar la especial versatilidad, la singular maestría de



Igor Stravinsky.

Maurizio Pollini, este especialista en música romántica —si especialización no significa ahora exclusividad— que, sin embargo, tan diversas y magníficas páginas contemporáneas nos traduce en este álbum variopinto donde si algo hay común —incluso teniendo en cuenta su *romántica* visión de Schönberg— es que varios autores se alejan del romanticismo o, simplemente, lo ignoran.

Desde luego, el resumen de su interpretación —que no puede ser uniforme con sólo tener en cuenta la distancia temporal de las grabaciones entre sí— consiste en una evidencia: la diferencia, que no desigualdad, de las interpretaciones de Pollini de ésta contemporánea, lo que no hace sino potenciar su categoría de músico versátil, hábil conquistador de otros ámbitos estilísticos, sutil artista en busca de otros mundos —¿cómo no compararle aquí con otro gran pianista joven y diverso, Daniel Barenboim, cuyos excelentes Beethoven o Brahms no le impiden un intenso Alban Berg?

De todas formas, el **Petruchka** de Pollini es más sentido —es decir, peor— que el de Ranki, al menos si tomamos esta transcripción de una pieza rabiosamente antiromántica de 1911 en su sentido original y auténtico. Es el peligro de identificarse con un muñeco. Peligros semejantes son evitados sólo de vez en cuando con Prokofiev porque su **Sonata Op. 83** parece advertir desde el principio que no se trata de Chopin o Schumann. Prokofiev, este rey de la semicorchea, también milita en el bando antiromántico. No siempre lo asume el Pollini de 1972, que no contrasta entre lo

vivo y lo tenue, sino entre lo ágil y lo encendido.

Hace tiempo que el Schönberg de Pollini, suficientemente reseñado aquí y allá, es un clásico de la grabación de música contemporánea. De este Schönberg se ha dicho que mira hacia atrás, que es contemplado como un hijo de la tradición —nuestro buen amigo Carreira así lo escribió. No es injusta tal observación, como no es incorrecta esa opción por parte de Pollini. Al fin y al cabo Schönberg es un rebelde heredero final del posromanticismo de raíz wagneriana y, puestos a potenciar algunos de sus aspectos, el de la continuidad no es el más sencillo ni el más evidente. Es elogiado asumir esa perspectiva. Su logro nos hace encontrarnos ante uno de los grandes discos schönbergianos.

Los dos **Conciertos** de Bartók son presentados aquí con un vigor interpretativo y una dimensión poética tales que tal vez sólo se le equiparen las traducciones Fricsay-Anda (D.G.) entre las del pasado y Weller-Rogé (Decca) entre las actuales. La Sinfónica de Chicago, a las órdenes de Abbado, acompaña a Pollini en dos interpretaciones concertantes sin fácil paralelo. Aprovechamos esta oportunidad para destacar este LP que el año pasado no fue reseñado en RITMO cuando apareció suelto.

La interpretación de las **Variaciones Op. 27** es tal vez uno de los puntos culminantes de la intervención de Pollini en este álbum. Pese a la brevedad de la obra, el solista comprende la necesidad de una traducción más cercana a la sensibilidad de radical concentración y economía expresiva de la obra que a la potenciación sonora o al énfasis explícito que podría traicionar su justa comprensión de la partitura. Remitimos a una crítica que X. M. Carreira hizo de este LP individualizado en RITMO (más la **Sonata** de Boulez, marzo 1980).

En las dos obras de Nono —dos piezas maestras— las sonoridades del piano son investigadas en su parentesco con otros sonidos —obsérvese la insistencia en la percusión ultragrave de las escalas más a la izquierda del teclado en relación con el sonido que ofrece la banda magnética, elemento común de ambas obras, como el piano; en los contrastes entre los extremos del instrumento, allí donde el agudo o el grave nos hacen recordar el parentesco del piano con ciertos instrumentos de percusión; en una relación fértil con los otros instrumentos —orquesta, voz de soprano, coro, banda magnética— más que en un subrayado de otras intervenciones. El concurso de Pollini en un trabajo de equipo como el desarrollado para la puesta en sonido de

Como una ola de fuerza y luz es una muestra de que un divo no es necesariamente un insolidario solista enfrentado a la turbamulta del equipo. En ...*soffertor onde sereno*... (única de las grabaciones incluídas en este quíntuple álbum no publicada antes en España) la dialéctica es más *económica* —sólo dos elementos, piano y banda— pero la intensidad expresiva es similar, la predilección por los extremos del teclado casi constante, la creación de un universo cargado de *afectos* está presente en esta como en todas las obras del compositor de **La Fabbrica Illuminata**, uno de los grandes compositores vivos. La madurez del Pollini más reciente se nos presenta aquí con el lenguaje contemporáneo ya completamente asimilado, en ese diálogo *cálido* con la *fría* banda.

Con Boulez nos encontramos en otro mundo. La frialdad es buscada deliberadamente, como lo era el clima cargado de las obras de Nono. Se acude para ello lo mismo a un pianismo brillante, de difícil técnica y espectacular ejecución —lo que sólo es relativamente perceptible en un registro— del «*extremement rapide*», a los contrastes dinámicos, que requieren una matizadísima percusión, del segundo movimiento («*lent*»). La interpretación de Pollini en la **Segunda Sonata** de Boulez constituye uno de los logros de su concurso en este álbum, testimonio de su deseo de conquistar nuevos mundos para un rico repertorio.

En resumen, el álbum es muy recomendable desde todos los puntos de vista, incluso frente al reproche purista de que se trata de material viejo empaquetado por el solo nombre del divo. Las obras son una significativa antología de las mejores aportaciones de la música *con piano* del siglo XX. Las lagunas se explican por la génesis del estuche y porque no hay pretensiones de exhaustividad. Sólo nos queda esperar nuevas interpretaciones de Pollini de otros grandes del siglo que han dedicado atención al piano: Ives, Messiaen, Cage, Shostakovich, Villa-Lobos, Scriabin y tantos otros.—S.M.

PUCCINI: TOSCA. Kattia Ricciarelli, José Carreras, Ruggero Raimondi, Fernando Corena. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Herbert Von Karajan. DGG 2707121. Precio oferta: 1.200 pts.

Karajan declaró hace años en una entrevista que sólo volvía sobre una grabación operística cuando creía que su visión de la obra había variado. En los últimos tiempos estamos presenciando



José Carreras.

la vuelta a **Trovatore, Tosca, Bodas de Fígaro, Falstaff, Flauta Mágica**, etc. Los resultados son muy diferentes, pero nunca contradicen aquellas manifestaciones.

Si **Trovador** supuso, a nuestro juicio, un redescubrimiento muy importante y positivo, **Tosca** no lo supone tan positivo. Su primitiva versión presentaba un equilibrio poco común, siendo modélica en los pasajes líricos. Este equilibrio ahora se ha desestabilizado. Se trata de una versión exageradamente lírica. Su visión de los personajes seguía anteriormente los cánones clásicos, actualmente es «**Scarpia**» el papel principal, central alrededor del cual gira todo.

Lo más polémico es la lentitud de los tempos, a veces exasperante. Es tal que en ocasiones los intérpretes, incapaces de mantener una línea melódica, no pueden seguirlos y entonces más que cantar, recitan. Los mejores ejemplos están en los actos primero y tercero. Karajan ha tratado de convertir la ópera en una pieza sinfónica, ganando la parte orquestal a costa de la vocal y en especial del sentido dramático. La música suena bellísima, aunque con frecuencia demasiado pesada, pero el concepto es harto discutible.

«**Scarpia**» es el centro. Su canto es más bien un recitado, habiéndose pensado al detalle la entonación de cada palabra. Esta excesiva intelectualización ha mermado la espontaneidad y desbordado deseo del barón. En ocasiones acierta (recitativo en la primera entrada de «**Scarpia**») y en otras el resultado es penoso (frases y secuencias del primer dúo con «**Tosca**», soberanamente tedioso). «**Tosca**» y «**Cavaradosi**» no pasan de comparsas.

La Filarmónica de Berlín es un lujo en el que ninguna otra versión puede rivalizar. Su sonido es admirable tanto

en pasajes «pianos» (dulzura en los madrigales), como en los «fortes» (compacto y lleno en el *Te Deum*) o en todos los detalles (cuerdas en la segunda entrada de «**Angelotti**»).

Raimondi absorbe y hace suyo el concepto de Karajan, pocas veces se ha dado tal compenetración. Es un modelo de interpretación, aunque ciertamente discutible en el criterio abordado. Su voz de bajo-barítono se presta magníficamente a la partitura, y su inteligencia la colorea e imprime de los matices más siniestros. Ricciarelli no es una «**Tosca**» excesivamente personal a modo de la Brice o la Callas. Provee, dentro de la línea tebaldiana, un personaje frágil tan sólo en la superficie. Su labor más individualizada la desarrolla al final del segundo acto, si bien resintiéndose también de los «tempos» («*E avanti a lui tremava tutta Roma*»). Carreras brinda una interpretación con mayor madurez que en su anterior versión, aunque la voz suene a veces (primer acto especialmente) algo fatigada, debido en buena parte a su grabación muy en primer plano. Abundan gusto y elegancia, olvidando la tendencia a cantar siempre en similar nivel volumétrico. Corena es un valioso «**Sacristán**» y el Alemán Hornik un impresionante pero idiomáticamente inadecuado «**Angelotti**».

La grabación es magnífica aún cuando las voces pierdan color al haberse registrado demasiado en primer término. Conclusión: Un lujo en grabación e interpretación, tanto individual como global, dentro de un concepto unitario y sinfónico de la partitura. Todos los participantes siguen al maestro al pie de la letra en su visión personal y discutible. Recomendable sólo para coleccionistas, para el resto continúan siendo prioritarias la primera «**Tosca**» de Karajan, la de Metha y especialmente la de Sabata (Callas, Di Stefano, Gobbi).—G.A.R.

LA ESCUELA DE MANNHEIM (Música del período preclásico): Obras de Franz Xaver Richter, Johann Stamitz, Anton Filtz, Ignaz Holzbauer, Christian Cannabich, Ludwig August Lebrun. Camerata de Berna. Director: Thomas Furi. Archiv Produktion, 27 23 068 (tres LP). Precio oferta: 1.800 pts.

Recoge este triple álbum una serie de obras de diversos autores de la llamada Escuela de Mannheim (siglo XVIII). El interés de esta edición reside en la casi absoluta novedad discográfica de las obras en ella contenidas.

Se trata, sin embargo, de composiciones de gráfisma audición, pero que en modo alguno suponen hitos en la historia de la música. Se hace inevitable la comparación con Mozart, con el resultado de que todas estas obras resultan como una especie de *Mozart de segunda división*. Quiero reiterar, no obstante, que son obras agradabilísimas de escuchar, pero que no aportan gran cosa al oyente.

Por otra parte, la interpretación es soberbia, a cargo de la Camerata de Berna, dirigida por Thomas Furi, y con la participación de destacados solistas como Auréle Nicolet (flauta), Heinz Holliger (oboe), Manfred Sax (fagot), Thomas Furi (violín), Christoph Schiller (viola) y Thomas Demenga (cello).

De los compositores incluidos en esta edición, los más interesantes son Johann Stamiz, y Franz Xaver Richter que son igualmente los más conocidos.

La presente colección discográfica confirma la idea de que, en general, los autores que hoy en día permanecen desconocidos no tienen gran cosa que aportar al panorama musical. Y ello es especialmente cierto en épocas como la referida a estos discos. Tiene cierta relación esta edición con la publicada hace algunos años por Telefunken que llevaba por título *Preclásico en Manheim y Viena*, interpretada por el Concentus Músicus de Viena.

Creo que este triple álbum tendrá gran interés exclusivamente para los amantes de novedades absolutas. Con todo, bienvenida sea toda iniciativa encaminada a sacar del anonimato obras y autores nuevos. La grabación y presentación son magníficas, tal y como suele ser norma en Archiv.—P.C.C.

LA TRADICION DEL CANTO GREGORIANO. I: Propios de las Misas de Navidad, Epifanía, Pascua, Ascensión. Schola Coral del Monasterio de Maria Einsiedeln; Pater Román Barrwart. **II: Los Responsorios de los Maitines de Navidad.** Coro de Monjes de la Abadía de Montserrat; Pater Gregori Estrada. **III: Cantos del Domingo de Ramos.** Schola Coral de la Abadía de Münsterschwarzach; Pater Godehard Joppich. **IV: Dedicación de una Iglesia. Cantos para la Misa y el Oficio:** Coro de Monjes de la Abadía de Notre-Dame de Fontgombault; Dom G. Duchêne. **V: Liturgia Española Antigua.** Coro de Monjes de Santo Domingo de Silos; Ismael Fernández de la Cuesta. **VI: Canto Ambrosiano. Cantos para las Misas y los Oficios.** Capilla Musical de la Cate-

dral de Milán; Monsignore Luciano Migliavacca. Luigi Benedetti. Archiv Produktion 6 LP, Stereo 2723071. Precio oferta: 3.450 pts.

La tradición que atribuye al Papa Gregorio Magno la creación del Canto Gregoriano se remonta a su biógrafo Juan el Diácono. Es cierto que Gregorio Magno fue un reformador de la liturgia y el canto litúrgico pero es totalmente impensable que durante su pontificado (590-604) se pudiera ni siquiera recopilar y ordenar el vasto conjunto de lo que se ha conocido por Canto Gregoriano. En realidad parece que su labor fue mucho más modesta y circunscrita al ámbito romano.

El presente álbum no obedece a un planteamiento sistemático, sino que es el resultado de reunir varios discos que se habían editado previamente sueltos, algunos de ellos en España. El resultado no es del todo satisfactorio. Se muestran algunos aspectos del Canto Gregoriano pero se nota la falta de un criterio selectivo y todo parece indicar que los condicionamientos comerciales han primado sobre cualesquiera otras consideraciones. Dicho esto, conviene enseguida destacar que nos encontramos lejos de una propuesta desdeñable. Cada uno de los discos corre a cargo de una agrupación distinta y esta pluralidad de enfoques constituye uno de sus indudables atractivos. La praxis interpretativa del Canto Gregoriano, como la de toda música auténticamente viva, está en constante proceso de revisión y la diversidad de Escuelas y pautas interpretativas, dentro de elementales exigencias de rigor musicológico, debe ser bienvenida, sin caer en exclusivismos que, a estas alturas, resultarían pueriles.

Los contrastes son lógicamente muy acusados. A la belleza de la emisión y la búsqueda de una sonoridad redonda y confortable de la Schola de Maria Einsiedeln, se contraponen la visión más elástica en cuanto a la rítmica del Coro de Monjes de Montserrat, con sus bellos efectos de claroscuro. El Coro de la Abadía de Notre-Dame de Fontgombault sigue, como era de esperar, la ortodoxia de Solesmes, superadora del ritmo libre oratorio; independizando el acento rítmico del acento tónico latino, se subordina el elemento verbal al puramente musical, de acuerdo con las directrices de Dom Gajard.

El quinto y sexto discos están dedicados respectivamente a la Liturgia española antigua y al Canto Ambrosiano. El primero fue grabado en 1968 en la Abadía de Santo Domingo de Silos por el Coro de monjes bajo la dirección de Ismael Fernández de la Cuesta y a pesar

del tiempo transcurrido conserva intactas las virtudes que le hicieron tan atractivo cuando apareció como disco suelto hace ya bastantes años.

El folleto que acompaña a estos discos es útil e informativo, si bien carece, como toda la producción, de criterio global. La calidad de la grabación es buena y por las características del álbum no cabe atribuirle una puntuación al uso, siempre equívoca, pero aquí, dada la heterogeneidad, totalmente inviable.—D.C.



CACCINI: Euridice.—Veronique Dietschy, J. Iñigo Foronda, Catalina Moncloa Dextre, Vicente Encabo, Judith Mok, solistas. Jean-Yves Brand, flauta. Jean Garrec, trompeta. William Zito, laúd. Anne-Marie Aulus, viola. Pierre Guigou, sacabuche. Raphael Perulli, viola da gamba. Rodrigo de Zayas, tiorba y dirección. Hispavox «Arion» S 66.043 2LP. Precio oferta: 980 pts.

En el número 507 de RITMO (Diciembre 1980) tuvimos ocasión de comentar



Rodrigo de Zayas, en un concierto de guitarra en Granada.

el registro de la *Euridice* de Peri editado por Telefunken. Ahora, con ocasión de la Oferta de Primavera, Hispavox nos brinda la grabación que la marca Arion hizo en enero de 1980 de la producción de la Casa de Cultura de Rennes. Se trata en esta ocasión de la música completa que, sobre el libretto de Ottavio Rinuccini, compuso Giulio Caccini (1550-1618). Es sabido que la obra de Peri no se debe por completo a su mano, ya que éste tuvo que trabajar en colaboración con Caccini. Sin embargo, tras las representaciones de la ópera con motivo de los esponsales de Maria de Medici en el año 1600, Caccini, con menos nombre que su amigo Peri, se decidió por su cuenta a completar su propia ópera, aprovechado los fragmentos que había compuesto ya para la colaboración con Peri. El resultado fue una obra maestra que ha permanecido casi olvidada hasta nuestros días, ante el mayor auge de la *Euridice* de Peri/Caccini. Sin embargo, la de Caccini ya fue representada con éxito en 1602 en el Palacio Pitti de Florencia. Y, si una contiene el mérito de ser la primera ópera, la otra goza de una calidad musical indiscutible, amén de tratarse de un verdadero paso adelante en el teatro cantado. No deseo extenderme más sobre las cualidades de la obra, únicamente señalar que Caccini, con este nuevo tipo de música, mucho más dramática, patética si se quiere, se adelantará a Monteverdi y tendrá su culminación con Gesualdo de Venosa.

La grabación fue realizada en directo en Rennes con ocasión de la exhumación de la obra, debida en este caso a Rodrigo de Zayas. No se trata en modo alguno de una interpretación *historicista* en extremo (pues debía ser representada como teatro de ópera convencional), incluso algunas de las soluciones son discutibles, pero a su favor tiene el que el director ha tratado por todos los medios de construir algo *vivo*, escogiendo unos «tempi» moderadamente rápidos y alegres. Por otro lado, los cantantes escogidos decepcionan un tanto. Frente a una «Euridice» correcta de Verónique Diestchy, otros de los componentes del conjunto se muestran muy limitados en sus facultades vocales mínimas. Con ello quiero decir que, aunque no son artistas especializados en este tipo de obras, al menos podría esperarse de ellos mayor corrección musical.

El sonido de la grabación es bueno, aunque el prensado tiene graves defectos. Muy buen análisis introductorio del mismo Rodrigo de Zayas. En resumen, un documento interesante, pero que esperamos sea abordado desde mejores ópticas.—S.B.

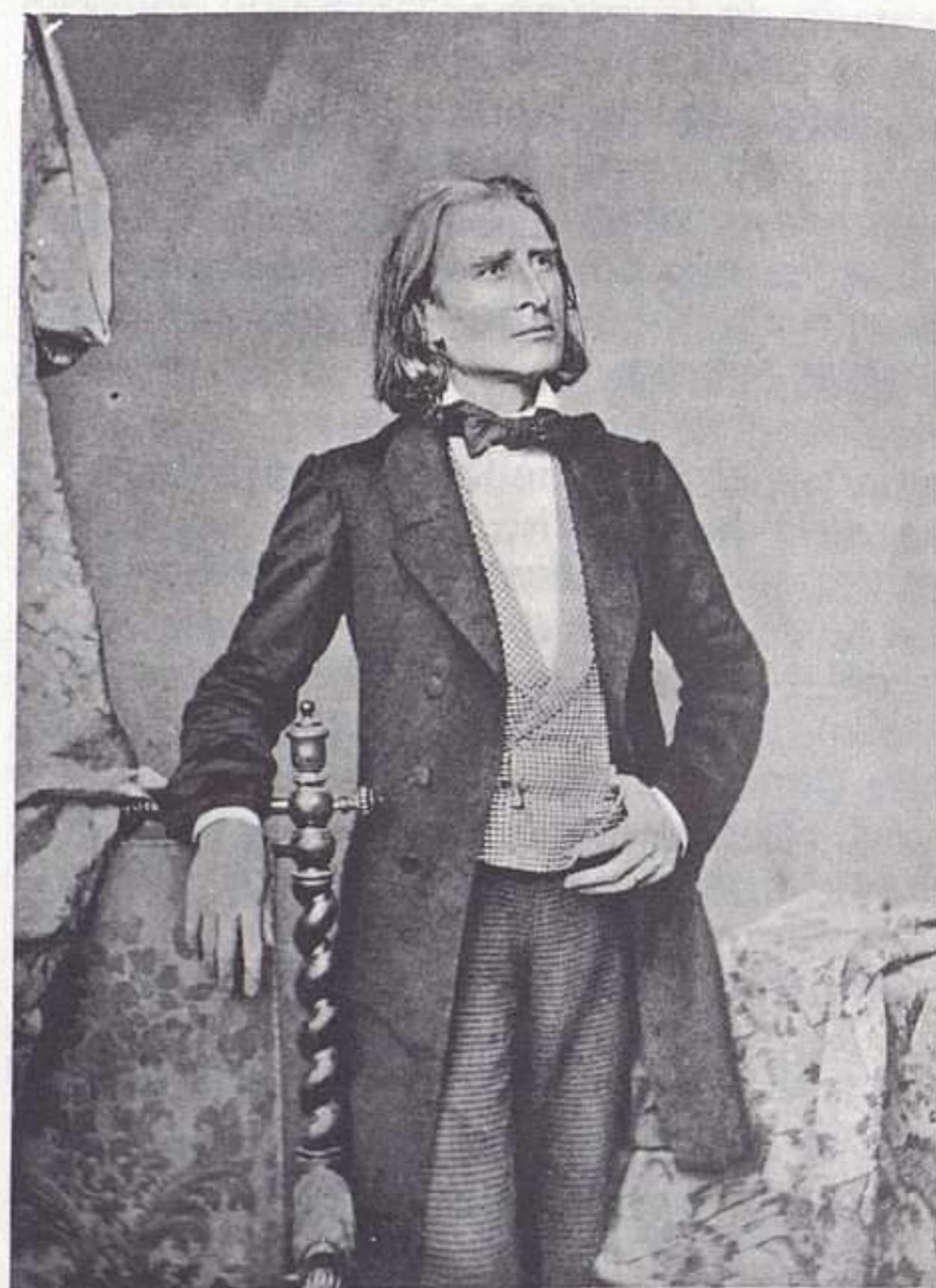
R HAENDEL: *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato*. Solistas, Coro Monteverdi, English Baroque Soloists. Director: John Eliot Gardiner. Hispavox S 66.044 (dos discos). Precio oferta: 980 pts.

Aprovecho la oportunidad de comentar la primera grabación completa de *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato*, para expresar mi reconocimiento a la firma Hispavox por su constante dedicación —al margen de su esfuerzo en otros campos— a la obra vocal del compositor de Halle. En efecto, no menos de nueve títulos diferentes, entre óperas y oratorios, ha publicado dicha firma en los últimos años. Cantidad unida a la más absoluta novedad (sólamente *El Mesías* se descalifica en este aspecto) y calidad interpretativa.

Es posible que motivaciones literarias, que no musicales, hayan retrasado inexplicablemente hasta la fecha la grabación íntegra de *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato*. Jennens, libretista habitual de Haendel, adaptó las dos primeras partes de esta oda pastoral, el Alegre y el Melancólico, de sendos poemas de Milton; añadiendo un tercero, la Moderación —a modo de equilibrio entre los dos anteriores—, de su personal inspiración. Si la calidad del libreto es ciertamente dudosa y en extremo cursi («venid a pasitos ligeros sobre la punta del pie», o «con áureas alas, trae al querubín Contemplación»), no sucede lo mismo con la música, que puede considerarse entre las más bellas del autor. De la obra —son rasgos fundamentales: la ausencia de Obertura, la influencia de Purcell especialmente en los Coros, el ingenioso tratamiento instrumental evocador e imitativo a veces, la dominante atmósfera pastoral, sobre todo en el primer acto, y la peculiar disposición vocal, en la que los distintos caracteres anímicos —alegría, melancolía y moderación— son asumidos indistintamente por los solistas.

El trabajo de los artistas que intervienen en el presente registro, sabiamente dirigidos por Gardiner, es sobresaliente. Destaco, en primer lugar, la ausencia en el septeto solista, de figuras consagradas. No obstante, la homogeneidad, impecable estilo, flexibilidad y afinación, han sido plenamente conseguidas. Cualidades extensibles al notable Coro Monteverdi, fundado por el propio Gardiner, feliz responsable de tan excelentes resultados. Por último, señalar que los English Baroque Soloists hacen una sorprendente, por grata, utilización de los instrumentos originales, lejos del aburrido tratamiento que de los

mismos realizan algunos de sus afamados colegas centroeuropeos.—F.G.O.



Franz Liszt.

R LISZT: Integral de la obra para órgano. Sandor Margittay, Gabor Lehotka, Endre Kovacs, organistas. Hungaroton (grabación original). Distribuido en España por Hispavox. S 66.505 (5 LP). Precio oferta: 2.450 pts.

Interés de la publicación: Máximo. Album de obligada adquisición. En 1865, a los cincuenta y cuatro años, tres después de finalizar su *Santa Isabel* y tres antes de dejar listos el tercer cuaderno de *Años de Peregrinación* y *Christus*, Franz Liszt recibe las órdenes menores en Roma. Se ha especulado mucho acerca de las motivaciones reales que indujeron a Liszt a tomar esta decisión que está, para algunos, incluso lejos de ser verdaderamente sincera (motivos, aunque exteriores, no faltaron: Liszt utilizaba sotana con botones de nácar y zapatos con hebillas de plata...). Pero por encima de estos datos, necesariamente superficiales, está la música que compuso en esta última parte de su vida. ¿Religiosa?, sí claro, en buena parte, pero algo más. Pienso que la búsqueda paz interna que induce a Liszt a moverse en el terreno religioso tiene, en el fondo, una motivación más existencialista que puramente religiosa. De ahí que su música de esta época se dirija más hacia lo metafísico y a lo esencialmente intelectual que al enfrentamiento (como le su-

cediera años antes a Beethoven con su **Misa Solemne**) o a la lejana contemplación, como es el caso de Brahms en su **Réquiem Alemán**.

En realidad creo que se confirma ampliamente en casi la totalidad de la música que contiene el presente álbum. Exceptuando la **Fantasia 'Ad nos, ad salutarem undam'**, acabada en 1850, esta inmensa, variada y riquísima **Integral para órgano**, está compuesta en un período que abarca, aproximadamente, los veinte últimos años de la vida de Liszt. Vaya por delante que una gran parte de las obras que lo componen eran, hasta ahora, absolutamente desconocidas para el que escribe, de manera que siendo un placer, y hasta un honor, no se me escapa la realidad de que estas obras merecerían un estudio más profundo del que requiere la simple reseña discográfica.

Expuesto en forma breve, la mayor virtud que globalmente se deduce de ellas es la magnífica síntesis a que llega Liszt entre las formas religiosas antiguas (gregoriano y polifonía renacentista) y su visión de vanguardia, mirando ya con toda claridad hacia Bartók y Messiaen, pasando por Debussy. Liszt transforma el coral haciendo uso de impresionantes audacias lo que le coloca si no en el límite de la ruptura tonal, sí al borde de la disolución armónica. Además hay algo en esta música que le acerca claramente al siglo XX y es que sin perder la esencia del *programa* consigue abstraer ésta de tal manera que en algún momento llega a recordar la descarnada belleza de la música de un Webern, pongo por caso.

Los intérpretes (sobre todo Sandor Margittay, al que se le encomienda la interpretación de las piezas de mayor densidad musical) que realizan un trabajo serio y profundo, están a la altura que requiere la ocasión. La grabación se ve que es muy buena pero, por desgracia, el prensado español hace resentir la *calidad* sonora de algunas obras.

Conclusión: este conjunto de piezas originales y transcripciones para órgano —las más—, constituyen, sin duda, un eslabón reentroncado en la minuciosa cadena que debe ser el análisis de la Historia de la Música de los últimos cien años. Música de refinada elaboración, constituye un complejo entramado estructural que la acerca indefectiblemente a la sensibilidad musical de nuestro siglo.—P.G.M.



BELLINI: I Puritani. Montserrat Caballé, Alfredo Kraus, Matteo Manuguerra, Agostino Ferrin, Julia Hamari, Stefan Elenkov, Dennis O'Neill. Ambrosian Opera Chorus. Orquesta Filarmonía. Dirección: Riccardo Muti. EMI 10-C 167-003922/24 (3 discos). Precio oferta: 1.848 pts.

Dentro de la Oferta de Primavera de EMI cabe señalar como muy positiva la grabación de **I Puritani**, ópera que estimamos, en contra de la opinión más extendida, como la mejor de Bellini al lado de la inmortal **Norma**, y que debe su relativa postergación a la terrible tesitura vocal que exige para el tenor (dado que hoy no se emplea el falsete para los sobreagudos como se hacía en época de Bellini). Por fortuna, para esta grabación, EMI ha contado con la prodigiosa voz de Alfredo Kraus quien, doblado ya el cabo de los cincuenta años, sigue emitiendo un sonido terso, homogéneo y elegante como siempre. Kraus es un tenor que canta en todo momento con una voz plena, sin recurrir a almbaramientos ni ornamentaciones ficticias, encaminadas a encubrir, a veces, una insuficiencia de medios. Es verdad que Kraus ha sido siempre un tenor *frío*, y en esta ópera el papel se resiente de su escaso apasionamiento, pero hay que admitir, con todo, que escuchar esa voz en un papel tan brillante como el de «Arturo» es una experiencia única, y hay que agradecer que haya sido posible registrar esa proeza para el futuro. Kraus se lanza con todo el coraje a los más espinosos agudos, resueltos con brillantez y flexibilidad, y llega en el dúo «Vieni fra queste braccia» a proferir dos Re que lógicamente no le resultan cómodos, pero que difícilmente pueden ser igualados. A su lado, Montserrat Caballé es una «Elvira» suave, vaporosa, cuyos acentos emotivos son muy adecuados para su papel (en el aspecto *pasional*, más que para su partenaire Kraus), con



Alfredo Kraus.

una coloratura sin mácula y con una sabia, inteligente dosificación de sus célebres pianísimos, verdadero prodigio técnico en el que actualmente no tiene rival. En otros momentos supera fácilmente el obstáculo sonoro de los concertantes, dominando desde su cuerda el panorama vocal del conjunto. Una brillante incorporación, pues, a su discografía, y aunque no faltará quien prefiera la antigua grabación de María Callas, hay muchos puntos a favor de ésta. En primer lugar, la versión que ofrece EMI es mucho más completa, sin los drásticos cortes que permitió Tullio Serafin, y en segundo lugar, Riccardo Muti es un director mucho más interesante que aquél, y su labor tiene mucha mayor calidad (aunque no debemos silenciar que en algunos momentos creemos que peca de *ruidoso*, con una cierta *verdicación* de la música de Bellini). Completan los atractivos de esta versión el excelente «Riccardo» de Matteo Manuguerra, muy bien adaptado al estilo belliniano (y en su primera intervención casi rossiniano), y la sorprendente y eficaz reaparición de Agostino Ferrin, un veterano pero eficiente bajo, como «Giorgio». Decepcionante, en cambio, la breve participación de Julia Hamari como «Enriqueta», papel que no ofrece ninguna dificultad especial para que su prestación sea tan floja. Mediocre Dennis O'Neill como «Sir Bruno» y satisfactoria, en general, la participación del coro y de la prestigiosa Orquesta Filarmonía.—I.T.

GOUNOD: Mireille. Mirella Freni, Jane Rhodes, Christine Barbaux, Michelle Command, Alain Vanzó, José Van Dam, Gabriel Bacquier, Marc Ventó, Jean-Jacques Cubanyes, Luc Terrieux. Orquesta y Coros del Capitole de Toulouse. Director: Michel Plasson. EMI-10 C-167-073021-2. Precio oferta: 1.848 pts.



Mirella Freni.

Hombre profundamente profesional, Gounod ha pasado a la historia de la música por su ópera **Faust**, quedando el resto de sus composiciones bastante olvidadas, si exceptuamos el área francesa. No ha sido una excepción a este olvido su *Mireille*, basada en el célebre poema de igual nombre original del gran poeta provenzal Frédéric Mistral. Gounod se entusiasma con el poema y quiso ambientarse en los lugares donde ocurrió el hecho real, por lo que se trasladó a la región provenzal. El resultado fue una obra descriptiva, suave, melancólica, con alusiones a la naturaleza y el paisaje, con utilización del folklore pirenaico. Se oye con agrado, tanto la parte orquestal, como los bellos corales y las intervenciones de los solistas, pero le faltan intensidades dramáticas; Gounod consigue mejor la melodía que la fuerza.

La mejor baza de la obra es la inteligente dirección de Michel Plasson, quien continúa la línea de su **Werther** de la anterior oferta EMI, al conseguir de la Orquesta y Coros del Capitole de Toulouse, brillantez, matización, y dulzura y esa integración casi perfecta de todos los que intervienen en el registro; sólo remarcar en el aspecto negativo una cierta confusión de los planos en el concertante que cierra el segundo acto. En el grupo de intérpretes destaca Mirella Freni, con su depurada escuela, hermosa voz lírica, fraseo y excelente técnica; su voz, no muy amplia queda perfectamente encuadrada en el personaje que da nombre a la obra. También, dentro de sus características típicas de tenor francés, Alain Vanzo canta con intención expresando su amor y las dificultades de la situación, remarcando cada una de sus frases. Muy correctas las intervenciones de Jane Rhodes como la hechicera; José Van Dam, algo lírico para Ourrias, da vida al siniestro personaje, y el veterano Gabriel Bacquier, en el duro Ramón; correctos el resto de cantantes. En resumen: una interesante grabación de una ópera no habitual en nuestro mercado discográfico.—I.T.

R LISZT: La obra para piano y orquesta. Michel Beroff, piano. Orquesta del Gewandhaus de Leipzig. Kurt Masur, director. EMI 10C 167-003866/68 Estéreo, tres discos. Precio oferta: 1.848 pts.

La conclusión que se desprende de la audición de la obra para piano y orquesta de Franz Liszt que ahora nos presenta EMI en edición prácticamente completa, podría resumirse así: Liszt es un pianista nato que siente la necesidad de la orquesta y de sus posibilidades coloristas y expresivas. No se trata del tradicional acompañamiento de orquesta a instrumento solista, ni tampoco del diálogo entre dos medios expresivos, sino la cooperación hacia un mismo fin. Es decir, la orquesta de Liszt supone aquí una prolongación sonora del piano, un enriquecimiento tímbrico del mismo. La edición ofrece pues un interés musical considerable, no sólo por incluir algunas primicias discográficas, sino por revelar la evolución hacia la madurez de un brillante orquestador. Jean Gallois, en el extenso artículo que acompaña a los discos, analiza las obras contenidas en los mismos y las clasifica con acertado criterio en tres grupos:

I) Obras de transcripción: **Gran fantasía sobre temas de «Lelio» de Berlioz (1834)**, **Fantasía sobre temas de «Las ruinas de Atenas» de Beethoven (1852)**, **Polonesa brillante sobre «L'Hilarité» de C.M. von Weber (1851)**, **Fantasía «Wanderer» sobre la del mismo título de Schubert (1851)**.

II) Obras virtuosísticas: **Malediction (1830)**, **Concierto número 1, en Mi bemol mayor (1849)**, **Concierto número 2 en La mayor (1849)**, **Fantasía Húngara (1853)**.

III) Obras de inspiración filosófica: **Totentanz (1856)**.

A través de este amplio panorama asistimos a la maduración progresiva de un músico que va desde la transcripción-homenaje a los antecesores venerados, hasta partituras altamente elaboradas, como los **Conciertos**, la **Fantasía húngara** o el **Totentanz**. Nos encontramos, por otro lado, un Liszt representante pleno de una de las posturas claves del romanticismo musical: el triunfo de la **fantasía** (como ideal de creación libre) sobre la clásica **forma-sonata**; y así, incluso los llamados **conciertos** responden a una estructuración muy libre, más próxima desde luego a la **fantasía**.

Para esta importante edición se ha seleccionado a un pianista joven y poco conocido discográficamente en nuestro país, pero extraordinariamente dotado. Michel Beroff cumple con creces con los

requerimientos virtuosistas exigidos por estas partituras, mostrando una pulsación nítida, una digitación fácil y limpia, y un fraseo elegante. La Orquesta del Gewandhaus de Leipzig, dirigida sabiamente por un maestro experto y seguro como Kurt Masur, actúa en estas grabaciones dentro de unos niveles normalmente elevados de calidad, salvedad hecha de algunos instantes poco afortunados, pero insignificantes (las trompetas en la **Fantasía húngara**). El sonido es limpio y claro, con gran realismo y profundidad, aunque un punto metálico. Seguramente por defecto de prensado, uno de los tres discos suena más apagado que los otros. Muy de agradecer es el extraordinario aprovechamiento de las seis caras, por la cantidad de música contenida, y excelente la presentación del folleto con amplia e interesante información. Conclusión: Una publicación recomendable.—I.T.

OFFENBACH: Los cuentos de Hoffman. Gianna D'Angelo, Elisabeth Schwarzkopf, Victoria de los Angeles, Nicolai Gedda, Nicola Guiselev, George London, Ernest Blanc, Jean-Christophe Benoti. Coros René Duclós. Orquesta de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio de París. Director: André Cluytens. EMI 10C 167-012866/68. Precio oferta: 1.848 pts.

Dado que recientemente (RITMO números 502 y 507) nuestros compañeros José Ramón Rubio y Santiago Martín han dedicado documentados artículos a Offenbach, su obra y su tiempo, nos centraremos en el aspecto interpretativo. La labor del director francés, dentro de la línea de la versión tradicional, se mueve en unos límites de gran corrección con momentos muy brillantes, que coinciden con los más conocidos: desde la introducción orquestal, remarcando cada uno de los efectos, y situándolo en los distintos planos, hasta el «Minuet» y el «Vals» del acto de «Olympia» donde la redondez la rotundidad y el contraste matizado son sus mejores armas para seguir con la bella *Barcarola*, exquisita de fraseo, y otros momentos de corrección en el acompañamiento de los cantantes.

En esta versión se sigue el criterio de encomendar los tres «roles» femeninos a tres sopranos distintas: Gianna D'Angelo que consigue superar con brillantez las agilidades de la estática «Olympia» y da esa sensación mecánica de la muñeca; Elisabeth Schwarzkopf que, dentro de su línea de gran cantante, pero no en su

mejor momento, no logra dar la suficiente vida a la banal «Giulietta», y finalmente Victoria de los Angeles, muy bien de línea y estilo para la dulce «Antonia», pero con una voz que ha perdido pastosidad.

Protagonista masculino es Nicolai Gedda, que con su típica voz, de belleza limitada, nos da una prestación de buen nivel medio, con momentos de gran escuela, como el aria del segundo acto, hasta momento en que notamos falta de vivencia en el personaje. Del cuarteto de personajes diabólicos, que también están repartidos entre varios cantantes, destacaremos a George London, como «Coppélius» y el «Doctor Miracle», rotundo de voz e intención; Nikola Guiselev como «Lindorf», con fraseo y excelente dicción; correctos el resto de intérpretes, si bien en mi opinión el personaje de «Nicklausse» queda mejor enmarcado en el tipo de voz de mezzosoprano, que da un mayor contraste con sus intervenciones con «Hoffmann». En resumen: Una grabación muy interesante, quizá la más completa, dentro de las versiones tradicionales.—I.T.

excelentes versiones de ópera, si bien no todas, en nuestra opinión, son las más adecuadas para los papeles que encarnan. Mirella Freni resulta *brava*, como es costumbre en ella, combina hábilmente sus recursos de potencia y elegancia de dicción para darnos una *Aida* preocupada y doliente. A su lado, José Carreras hace un esfuerzo por situarse en un terreno vocal que no le corresponde, y logra salir francamente airoso de la prueba, aunque su «Celeste Aida» no sea el que incluiríamos en una antología. Su voz tiene, generalmente, ese tono juvenil y apasionado que le ha dado fama y los pasajes líricos de la ópera le permiten lucirla (dúo final con «Aida»). Agnes Baltsa tiene un timbre y unas características vocales poco adecuadas para «Amneris»; le falta alguna potencia para quedar convincente, como se pone de manifiesto en su gran escena del cuarto acto, donde Karajan no le ahorra ninguna dificultad al dar a la orquesta toda su potencia y brillantez. Con todo, la Baltsa es suficientemente buena profesional para dejar en todo momento una grata impresión. José van Dam (el «Rey») y Ruggero Raimondi («Ramfis») son también brillantes miembros del antes citado equipo, aunque el último resulta poco *sinistro* para el papel del malévolo sacerdote, al que confiere un aire ligeramente baritonal. Excelente, por fin, el «Amonasro» de Piero Cappuccilli, el más *italiano* de todos los intérpretes de esta grabación. Elegante la sacerdotisa de Katia Ricciarelli y excelente el coro.—I.T.

VERDI, Aida. Mirella Freni, José Carreras, Agnes Baltsa, Piero Cappuccilli, José Van Dam, Ruggero Raimondi, Katia Ricciarelli, Thomas Moser. Coro de la Orquesta del Estado de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Dirección: Herbert von Karajan. EMI 10-C 167-003874/76 (3 discos). Precio oferta: 1.848 pts.

Los primeros compases del «Preludio» de *Aida*, en la nueva versión que nos propone la casa EMI, nos muestran que Herbert von Karajan ha considerado esta obra casi con la unción y solemnidad que podríamos esperar de él para una obra sacra. Karajan ha emprendido esta grabación, procedente de las representaciones del Festival de Salzburgo, con extrema seriedad y profundidad, y su tratamiento de la orquesta a lo largo de toda la ópera reviste, por ello, una gran calidad aunque quizá le falte una gota de ese *excitement* que otros directores saben dar a la ópera verdiana. No hay en esta *Aida* nada que no esté pulcramente preparado, estudiado y previsto, salvo, tal vez, la alegría de vivir de la ópera italiana, aunque la belleza del sonido de la Orquesta Filarmónica de Viena resulta en verdad cautivadora.

En cuanto al equipo vocal que forma esta versión de *Aida*, francamente estelar, es también un conjunto de voces *serias*, es decir, de probada dedicación a



Henryk Szeryng.

esta integral pueda ser considerada a la misma altura —y a veces mayor aún— que las grandes de la historia del disco firmadas por Schnabel, Kempf, Backhaus, Arrau o Barenboim? Este álbum es de casi olvidada adquisición y constituye uno de los grandes acontecimientos fonográficos de esta temporada. Ya premió RITMO el pasado año las *Variaciones Diabelli* de Brendel. Creo que esta integral —a falta de escuchar algunos discos— es, en líneas generales, mejor aún. En resumen: un álbum imprescindible al que pronto dedicaremos más espacio.—S.M.

BEETHOVEN: Las diez sonatas para violín y piano. Henryk Szeryng, violín. Ingrid Haebler, piano. Philips 67 69 011, 5 LPs. Precio oferta: 2.850 pts.

Aunque pueda parecer sorprendente, este es la primera vez que Szeryng graba la integral de las sonatas para violín y piano de Beethoven (al menos yo no tengo noticia de ningún otro ciclo completo) en su ya dilatada carrera violinística.

Mis sospechas «a priori», que no prejuicios, se vieron confirmadas tras la audición de los cinco discos que integran este álbum: Ingrid Haebler no es la pianista ideal para acompañar, o mejor, colaborar en estas obras con el eximio artista polaco-mexicano. Así como su colaboración dio excelentes frutos en el álbum, también de Philips, integrado por *Sonatas para violín y piano*, de Mozart, en esta ocasión no se alcanzan, ni con mucho, los altos niveles allí logrados.

A mi entender, es el punto de vista con que ambos artistas abordan estas



R BEETHOVEN: Las treinta y dos sonatas para piano. Alfred Brendel. Philips 6768 004. 13 LPs. Precio oferta: 7.410 pts.

Antecrítica:

La importancia de este álbum es tal que la mezquinidad de unas líneas sería insuficiente y, además, groseramente injusta. Constatemos la importancia enorme del registro de Brendel dentro del plazo de la oferta de primavera de Philips con la promesa de una mayor atención en el próximo número de RITMO tanto a la figura del pianista como al pianismo beethoveniano. Brendel es un humanista, aparte de un gran técnico del teclado. Y demuestra, además, un gran corazón. Según esto ¿le extrañará a alguien que

LEBENDIGE VERGAN GENHEIT

EL CATALOGO DE «LAS GRANDES VOCES» DE LA LIRICA

POR FIN EN ESPAÑA, IMPORTADO POR FERYSA

Nuestro mercado discográfico, como tantas otras cosas, ha llevado durante años un notable retraso con respecto al de otros países. En la parcela clásica sobre todo. Muchas de las grabaciones que aparecían en Londres, París, Milán o Viena tardaban años (siglos, podría decirse) en venir (si venían) a España, por lo que las salidas al exterior servían a muchos para actualizar su discoteca o para adquirir aquel registro raro que nunca sería distribuido entre nosotros. Era una situación parecida a la que se podía detectar en lo literario o en lo cinematográfico. Los viajes al extranjero facilitaban una recuperación-actualización cultural. En lo discográfico, una de las áreas más descuidadas por los distribuidores nacionales era la operística, aunque parece extraño y, muy concretamente, lo relativo a las grandes voces del pasado, cuyo conocimiento es tan importante para trazarse un cuadro histórico medianamente coherente de la evolución del arte lírico. Prácticamente no existían publicaciones que recogieran —no vamos a hablar ya de «sistemáticamente»— ni siquiera los ejemplos más característicos. Solo aisladas muestras de cantantes relativamente recientes (Fleta, Gigli) o de figuras todavía en el candelero (Del Mónaco, Disteffano, Callas, Tebaldi...). Alrededor de 1970, Zafiro, recogiendo antiguos registros del catálogo italiano Cetra, comenzó a editar una serie (de prensado muy malo) en la que ya se incluían algunos de los grandes nombres del pasado, al menos del inmediato, y un poco antes La Voz de su Amo había recogido ya en unos cuantos discos, bajo el título común de **La edad de oro de la lírica**, algunos ejemplos significativos. Pero seguíamos en «off side» porque fuera circulaban ya colecciones serias, que revisaban metódicamente una gloriosa tradición: en Italia, «La voce e l'arte de...» (RCA), «Voci illustri» (EMI), «Scala», «Ce-

tra»... En Alemania, «Da capo» (Electrola-EMI alemana). En Estados Unidos, «Odyssey» (CBS), «Seraphim» (EMI), «Eterna», «Bel canto»... En Inglaterra, «Olympus», «Saga», «Golden voices» (HMV inglesa), «Great voices of the century» (EMBER) «Rubini». Entre ellas, por su importancia, medios, extensión de catálogo, debe incluirse, de manera muy destacada, la colección austríaca «Lebendige Vergangenheit», editada por la firma vienesa Preiser Records, que la complementa con la serie denominada «Court opera classics». Ahora, importado por Ferysa, podemos encontrar, sin necesidad de acercarnos a Londres o a Viena, estas importantísimas colecciones, verdaderamente fundamentales para tener conocimiento de todo el devenir canoro desde el descubrimiento del fonógrafo y para realizar cualquier estudio mínimamente serio de la evolución del arte del canto en el mundo. Aquí, en este catálogo, desdoblado en las dos marcas citadas, «Lebendige Vergangenheit», de monograma LV, y «Court opera classics», de monograma CO (perteneciendo a ésta, por lo general, las grabaciones más antiguas), encontramos a casi todos los que han sido grandes en la ópera o en el «lied» en el espacio que va, más o menos, desde 1900 hasta la segunda guerra mundial. También a muchos que no lo han sido tanto, pero que han cumplido un papel en esta «historia» de la voz. Están, desde luego, puede decirse, casi todos los que en dicho período de tiempo, han sido «alguien». Es decir, que están «casi todos los que son», aunque en ciertos casos «no sean todos los que están».

Circulando por el ancho campo que nos brinda esta doble colección podemos recorrer un largo camino, desde el grupo de grandes pioneros, como **Pistor** (LV 198), o **Pilinszky**, (LV 202), los primeros «Siegfried» de Bayreuth, «heldentenor» de entonces. Dentro también del

campo tenoril, el checo **Carl Burrian** (CO 306), bella y cálida voz, que no llegó a dar todo lo que hubiera podido al tener una muerte temprana, o el austríaco **Slezak** (CO 309, 332, LV 2002), auténtico ejemplo de tenor «total». Cómo no recordar también a **Zenatello** (CO 357), uno de los grandes «Otello» de la historia; al sensual **Urlus** (CO 350) o al virtuoso **Jadlowker** (CO 312, 388 y 406), dos voces plenas de tenor, dotadas de una dimensión y sensibilidad hoy desconocidas. En la cuerda de sopranos debe destacarse en este bloque inicial a la inigualable y completísima **Lili Lehmann** (CO 384 y 385), voz portentosa, auténtica «todo terreno», capaz de abordar una sólida y dramática «Brünnhilde» y, de inmediato, vencer todas las dificultades de escritura de una «Constanze». Entre las ligeras, la **Huguet** (CO 373), verdadero jilguero, instrumento de rara perfección. Las dramáticas, bien representadas por una **Melanie Kurt** (CO 345); las líricas, con facilidad para la coloratura, por una **Selma Kurz** (CO 324, LV 253). Todos los grandes barítonos italianos de principio de siglo se encuentran incluidos, desde el belcantista **Battistini** (CO 325, 326, 327 y 328), el gran heredero de la mejor tradición del «ottocento», hasta el exquisito **De Luca** (CO 391, LV 173 y 280) o el completo **Amato** (CO 346, 389), pasando por el monumental **Ruffo** (CO 321, 322 y 323) y el longevo **Stracciari** (LV 136 y 274, CO 375), cuya influencia, dada su condición de artista «bisagra», ha sido muy grande. Hay que citar también dentro de este apartado a **Scotti** (CO 363) y a **Sammarco** (CO 348).

Las voces posteriores, ya más entrada el siglo, aparecen dominadas por personalidades tales como **Lotte Lehmann** (LV 22, 94 y 180), cuya plenitud lírica e inteligencia le llevaron a convertir en históricas sus interpretaciones de «Leonore» (**Fidelio**) o «Mariscal» (La Schwarz-

kopf recogería bastantes años más tarde el testigo por lo que respecta a este personaje straussiano). A su lado, la magnífica **Leider** (LV 30, 145, 155, 172 y 240), de voz más consistente y rica, famosa «Brünnhilde», personaje al que sabía otorgar un sorprendente y tornasolado lirismo. Una y otra excelentes «liederistas». Como la **Rethberg** (LV 29 y 170) y, sobre todo, la **Lemnitz** (LV 101, 126 y 160), grandes mozartianas. Entre las ligeras, la **Ivogün** (CO 380, LV 67, 68 y 69). La cuerda tenoril está representada por nombres señeros: **Wittrisch** (LV 98 y 284), fácil y variado en todos los campos; **Lorenz** (LV 21 y 121), poderoso, prototipo de puro «heldentenor»; **Rosvaenge** (LV 43), de gran extensión y facilidad en todos los registros, **Jörn** (CO 354), refinado y musical. Y, por supuesto, **Melchior** (LV 11, 124 y 226), puede que el tenor wagneriano más completo de la historia: voz amplísima y extensa, bella de color, timbrada y cálida, extraordinariamente maleable en un dramático, capaz de los acentos más viriles y de los tonos más elegíacos. También dentro del campo wagneriano: **Völker** (LV 78 y 206), **Knotte** (CO 355), o **Krauss** (**Fritz**) (LV 158)... Entre los italianos, **Lauri-Volpi** (LV 36 y 260), cuyo registro inicial (LV 36), recogiendo la voz del cantante en su momento áureo, es un modelo perfecto del arte de cantar, en el que se dan cita la belleza de la voz y la técnica con la que es manejada para un concreto repertorio. Y los maestros: **Schipa** (LV 185, 219, 247 y 277), un prodigio de delicadeza en el fraseo; **Pertile** (LV 46, 245 y 279), técnica, temperamento y rigor en una voz no excepcional. Después, **Merli** (LV 162 y 222), de sólido carácter dramático; **Borgioli** (LV 273), típico «tenore de grazzia», aunque con instrumento de relativa calidad... Los «liederistas» están asimismo fenomenalmente representados. **Erb** (esposo de **Ivogün**) (CO 335, 377, LV 128, 129 y 130) y **Patzak**

(LV 191), voces discretas pero sensibilidades musicales de primer orden, artistas en la plena acepción de la palabra, el segundo, además, sensacional mozartiano. Como **Von Pataky** (LV 54 y 194), de insólita pureza de timbre y emisión.

En el campo baritonal, dos voces que encontraron dimensión, tanto en la ópera como en el «lied»: **Schlussnus** (LV 108, 110 y 187) y **Hüsch** (LV 76, 80, 105, 203, 204, 257, 208 y 285), éste más lírico (memorables sus ciclos schubertianos). A su lado, **Domgraf-Fassbaender** (LV 41 y 131), chispeante mozartiano, y **Rehkemper** (LV 60, 107 y 127), de espectro más amplio. Y un gran wagneriano, **Schorr** (LV 125 y 241), cuyas intervenciones en Bayreuth promovieron una auténtica revolución en el arte de la dicción y de la declamación cantada; estupendo «Wotan» y «Sach». Entre los italianos, encontramos un verdadero ejemplo de barítono-cantante, en la línea **Stracciari**: **Danise** (LV 238), que no grabó demasiado, lamentablemente (existen unos fragmentos de **Rigoletto** de inapreciable valor, no publicados en esta colección). A destacar también la poderosa y «squillante» voz de **Galeffi** (LV 220).

Los bajos de esta época (que abarca realmente muchos años) están sin duda presididos por **Kipnis** (LV 5, 37 y 165), monumental voz, extensa, homogénea, timbrada, gran cantante en todos los repertorios («Sarastro», «Boris», «Fiesco»...). Pero en esta serie aparecen otros instrumentos de enorme valor dentro de esta cuerda: profundos, auténticamente «negros», como **Andresen** (LV 45 y 97); menos «rococós», pero igualmente sólidos, como **List** (LV 59), **Manowarda** (LV 48 y 175) o **Hofmann** (LV 51), los tres más propiamente «cantantes»; más líricos y flexibles como **Mayr** (LV 233) o **Bohnen** (CO 387, LV 192 y 287); de amplio «espectro», como el francés **Journet** (LV 55). Y dos italianos fundamentales: **Pinza** (LV

27 y 146), voz de bajo auténticamente «brillante», estilo y musicalidad depurados, y **Pasero** (LV 34 y 261), musculada y esmaltada voz, dotada de un trémolo muy característico.

Naturalmente, en ambas colecciones son muchos los nombres españoles recogidos. Entre ellas y al lado de la **Huguet**, citada más arriba, la **Barrientos**, de similares características, aunque más «cantante» (CO 403) y también, por supuesto, la **Super vía** (LV 150), peculiar voz de «mezzosoprano», gracia y estilo característicos. Entre ellos, los tres grandes tenores españoles de este siglo: **Fleta** (LV 96 y 109), **Lázaro** (LV 258) y **Cortis** (LV 289). Con sitio también para **Mardones** (LV 268), una de las más grandes voces de bajo de todos los tiempos (aunque como cantante bajara muchos enteros).

Este breve recorrido nos muestra algunas de las personalidades vocales que recogen estas dos colecciones de Preiser Records, que han alcanzado ya, en 1980, los 289 (LV) y los 208 números (CO). Casi trescientos nombres de la historia del canto se acogen en estas publicaciones.

Por supuesto, existen limitaciones. Lo contrario sería extraño. En primer lugar, cabe decir que, en proporción, son muchos más los cantantes del área germana recogidos que los de restantes zonas geográficas. Algo en todo caso lógico teniendo en cuenta que Preiser Records es una compañía austríaca. De todas formas, la preponderancia no es excesiva. También hay que señalar que, naturalmente, faltan algunos cantantes fundamentales en la lista. Cantantes tan esenciales como, por ejemplo, la **Patti** o **Caruso**, sin los cuales no hay posibilidad de confeccionar ninguna historia del arte canoro. Lógicamente, estas y otras ausencias no se producen, hay que pensarlo así, por una falta de interés en incluirlos en la selección, sino por dificultades de tipo legal.—A.R.

PARA PODER ADQUIRIR DISCOS DE ESTE CATALOGO:

Si desea realizar reserva de pedido del fondo del catálogo LEBENDIGE, diríjase antes del próximo día 15 de julio a cualquier establecimiento distribuidor de FERYSA, en donde le mostrarán el catálogo al completo; o bien diríjase por carta al servicio de envíos por correo de FERYSA (Apartado 151036 de Madrid), solicitando un catálogo de pedido, siempre en los plazos de tiempo anteriormente fijados.

obras el principal defecto de su interpretación. Bien es sabido que todas las **Sonatas** beethovenianas para violín y piano, con excepción de la última, pertenecen a la llamada primera época del compositor de Bonn, en la que las influencias (especialmente en las cuatro primeras sonatas) de Mozart o Haydn son notables, si bien ya se aprecian perfectamente algunos rasgos geniales de la estética de Beethoven que se afirmarán con mayor rotundidad en obras posteriores.

Ambos intérpretes han enfocado, pues, su interpretación de un modo similar a como lo hicieron —acertadamente entonces— en la ya referida grabación de **Sonatas** de Mozart, enfoque en el que, imagino, habrá jugado un importante papel la casi exclusiva dedicación de la pianista vienesa a la música del compositor salzburgoés. No obstante, el enfoque que adoptado por ambos es perfectamente posible, pero no adecuado, según mi opinión («tempi» correctos, pero rígidos; escasa libertad interpretativa; empleo abusivo del «spiccato», etc.). Y en esta nueva grabación se interpretan de un modo similar sonatas tan diferentes como la simpática segunda, la lírica quinta, la extraña séptima o la madura y original décima.

Técnicamente, es obvio señalar que la interpretación por parte de Szeryng y Haebler es magnífica. El primero sigue demostrando ser uno de los más grandes violinistas de nuestro tiempo, siendo sus dos virtudes más destacables su maravilloso sonido (especialmente bello en el segundo movimiento de la Sonata «Primavera») y su asombrosa musicalidad (un «scherzo» de la séptima como pocas veces habíamos escuchado). Ingrid Haebler exhibe, asimismo, una gran soltura técnica, aunque, como ya hemos reseñado, no es la intérprete ideal de estas obras.

Szeryng ha demostrado que puede tocar estas sonatas mejor de como aquí lo hace (así, en las tres sonatas, quinta, octava y novena, que grabó con Rubinstein para RCA). Es una lástima que no haya acertado al elegir pianista, como también le ocurrió a David Oistrakh en su grabación con Lev Oborin.

En el mercado existen mejores opciones para escoger. Entre la madura versión de Menuhin-Kempff (DG), la juvenil de Perlman-Ashkenazy (Decca) y la vía intermedia de Oistrakh-Oborin (Philips), mis preferencias se siguen decantando hacia la primera que, en mi opinión, sigue siendo la mejor globalmente considerada.—L.C.G.

BRUCH: La obra integral para violín y orquesta. Salvatore Accardo, violín. Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig. Director: Kurt Masur. Philips 6768 065, 4 LPs. Precio oferta: 2.280 pts.

Este nuevo álbum se inscribe dentro de aquéllos que dedican las compañías discográficas —en un empeño siempre loable— a recuperar las obras, bien de compositores olvidados (como fue el caso del álbum de Archiv integrado por obras de Zelenka), bien de compositores conocidos únicamente por una o dos de sus obras. Tal es el caso de Max Bruch (1838-1920), pues aparte de su **Primer Concierto para violín, Op. 26** y, en menor medida, el **Kol Nidrei** para violoncello y orquesta y su **Fantasia escocesa, Op. 46**, el resto de sus obras son absolutamente desconocidas para casi todo buen aficionado.

En este registro de Philips se nos ofrece su obra para violín y orquesta, la cual supone sólo una pequeña parte de su producción, integrada por varias sinfonías, composiciones camerísticas, canciones y grandes obras corales, gozando algunas de estas últimas de mayor estima y consideración por parte del público que las de su contemporánea y compatriota Johannes Brahms. Bruch, al contrario de otros grandes compositores, fue uno de esos músicos que disfrutó en vida de una considerable fama, que luego le sería arrebatada por las futuras generaciones.

Max Bruch compuso más obras para violín que para cualquier otro instrumento, hecho explicable en gran medida por la amistad que le unió con dos grandes virtuosos del siglo XIX, que le prestaron consejo y ayuda en la labor, y para quienes fueron pensadas todas ellas: Joseph Joachim y Pablo de Sarasate.

Los dos rasgos más característicos de los conciertos o piezas de concierto compuestos en el pasado siglo, se encuentran a lo largo de las piezas que integran este álbum: «Allegros» virtuosistas acompañados de apasionados y expresivos «Andantes». Junto a tres conciertos para violín (Op. 26, 44 y 58 respectivamente). Accardo nos ofrece también la **Fantasia Escocesa, Op. 46**, el **Adagio appassionato Op. 57**, la **Romanza Op. 42**, el **Konzertstück Op. 84**, la **Serenata Op. 75** y la probablemente, mejor de estas breves y desconocidas obras, el «**In Memoriam**», Op. 65.

La fama exclusiva del **Concierto Op. 26** se debe con seguridad a la gran acogida que tuvo por parte de los violinistas de aquella época, que lo interpretaban frecuentemente, lo cual hizo que obras posteriores pasaran inadver-

tidas, a pesar de ser, tanto su factura violinística como su valía musical, muy similares a las de aquél, o incluso superior, como es el caso del **Segundo Concierto**.

Salvatore Accardo ha rescatado estas obras de los archivos de las bibliotecas y ha llevado por primera vez al microsuro a muchas de ellas. Su interpretación es excelente en todos los sentidos: salva las enormes dificultades técnicas de estas partituras con una soltura admirable, haciendo gala, por ende, de un bellissimo sonido, sin duda el más hermoso que hemos tenido ocasión de escucharle. Asimismo, su habitual frialdad se encuentra ausente en la ejecución, por lo que considero ésta como la mejor de sus interpretaciones llevadas al disco.

La Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig, de la mano de su excelente y activo titular, Kurt Masur, es colaboradora eficaz del italiano, aunque su papel es muy secundario, debido a que el acompañamiento orquestal juega una reducida importancia en estas obras, pensadas fundamentalmente para el lucimiento del solista.

La valía musical de las piezas integrantes de este álbum no es muy elevada (Brahms, con su habitual elegancia, dijo de uno de los movimientos lentos que «*la gente normal no lo aguanta*»), pero, así interpretadas, pueden hacer pasar un rato agradable al que las escucha.

Si no quiere comprar los cuatro discos, le recomiendo las grabaciones efectuadas por Perlman de los dos primeros **Conciertos** y la **Fantasia Escocesa**, así como una magnífica versión de ésta por el excepcional tándem Oistrakh-Horenstein (Decca). Y si sale al extranjero, no dude en adquirir aquéllos en una soberbia grabación a cargo de Sir Adrian Boult y Yehudi Menuhin.—L.L.G.



Bernard Haitkin.

CLAUDE DEBUSSY: Imágenes (Cigues, Ronds, de printemps, Iberia), Danzas para arpa y orquesta (sagrada y profana). Vera Badings, arpa. Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam. Director: Bernard Haitink. Philips: 6747426. Precio oferta: 3.420 pts.

Obras: El magnífico cuaderno de **Imágenes** y las **Danzas para arpa y orquesta** (que pertenecen a la producción menos conocida del músico).

Interpretación: Corrección sería la palabra que fundamentalmente habría que utilizar. Corrección en el concepto musical, concreción, claridad de líneas, idoneidad de ritmos. Hay, sin embargo, muy poca inspiración lírica. **Los perfumes de la noche** resultan muy poco aromáticos. Falta clima. Incluso la delineación melódica y la clarificación tímbrica no son siempre las ideales. La falta de dimensión poética de la batuta se puede apreciar, por ejemplo, en la transición del segundo al tercer movimiento de **Iberia**. A pesar de existir cierta delicadeza y refinamiento en el tratamiento orquestal, no se consigue la atmósfera adecuada. La primera intervención del clarinete en «**La mañana de un día de fiesta**» no posee el necesario clima danzable y evocador. El final llega como de improviso, sin preparación ni elaboración.

Conclusión: Un Debussy bien tocado y fenomenalmente grabado, pero regularmente interpretado. A preferir, para **Imágenes**, la grabación de Boulez, sin olvidar la vitalista y colorista incisión de Münch.—A.R.

R **MOZART: El Rapto en el serallo.** Christiane Eda-Pierre, soprano; Stuart Burrows, tenor; Norma Burrowes, soprano; Robert Tear, tenor; Robert Lloyd, bajo; Curd Jürgens, parte hablada. Academy of Saint Martin-in-the-Fields. Director: Colin Davis. Philips 6.769 026 3 LP. Precio oferta: 1.710 pts.

Con esta grabación de **Die Entführung aus dem Serail** Colin Davis ha dado plenamente en la diana, consiguiendo algo que no había conseguido totalmente en sus anteriores grabaciones de obras de Mozart (**Bodas de Fígaro, Don Giovanni, Così fan tutte, Clemenza de Tito**): la correcta ubicación, integración y equilibrio de todos los elementos participantes en la acción dramática y musical; la adopción del tono justo, del *aire* característico y definitorio de la obra; la profunda comprensión *mozartiana* de la



Colin Davis.

pieza. El director inglés ha acertado aquí en el planteamiento, ha centrado perfectamente la obra y su significado: una divertida farsa tras la que se esconde la pureza del sentimiento; un juego amoroso, pleno de vitalidad, de salud, de sensualidad, que trasciende más allá de la forma o estructura músico-dramática empleada; un «singspiel» evolucionado que mira hacia el futuro, una construcción musical perfecta, de sorprendente fluidez, que pone los cimientos para las creaciones venideras, en las que a estos valores se unirán los propiamente dramáticos y teatrales. La dirección es jugosa, incisiva, ágil, de contagiosa vitalidad, elocuente. No hay duda de que el músico británico ha *congeniado* con esta partitura y se ha divertido haciéndola, dotándola del clima y del acento más convincente, encontrando con aparente facilidad esa gracia lúdica tan propia y definitoria de ella, logrando también traducir, con sencillez y transparencia, con elegancia y ciertos grados de efusión, los momentos de ternura, de lirismo introspectivo que, aquí y allá, van surgiendo en el discurrir de la chispeante acción, pintando muy correctamente los sentimientos y caracteres que ya empiezan a despuntar (en contra de lo que manifiesta Edward J. Dent), como anuncio de los grandes personajes mozartianos, en algunas de las criaturas que intervienen en esta *turquería*. La delicada y tierna «Constanza» (la composición de esta obra coincide con la boda de Mozart con Constanza Weber, lo que llevó a decir a Beecham que la obra es en realidad una especie de «*epitalamio de aquel suceso*»), cuya patética esperanza acerca ya a «la Condesa», a «Doña Elvira», a «Pamina»; el altruista (pero desconfiado) «Belmonte», que nos preludia a «Tamino»... La batuta recoge por otra parte todo el colorido más o menos exótico de la pieza y retrata, con un conveniente aire bufo, nunca exagerado, al pintoresco y rufianesco «Osmin», personaje muy cuidado por Mozart, socarrón y truhán, especie de «Falstaff» de vía estrecha. Todo ello perfectamente encajado a través de un *lenguaje* de gran nitidez y claridad, de una dicción

idónea, naturalmente integrada en el estilo. Para que esto haya podido ser así y para que el conjunto funcione también, dentro de un muy apropiado estilo camerístico, que potencia la idea de *juego*, ha sido fundamental contar con la sensacional Orquesta de Saint Martin-in-the-Fields.

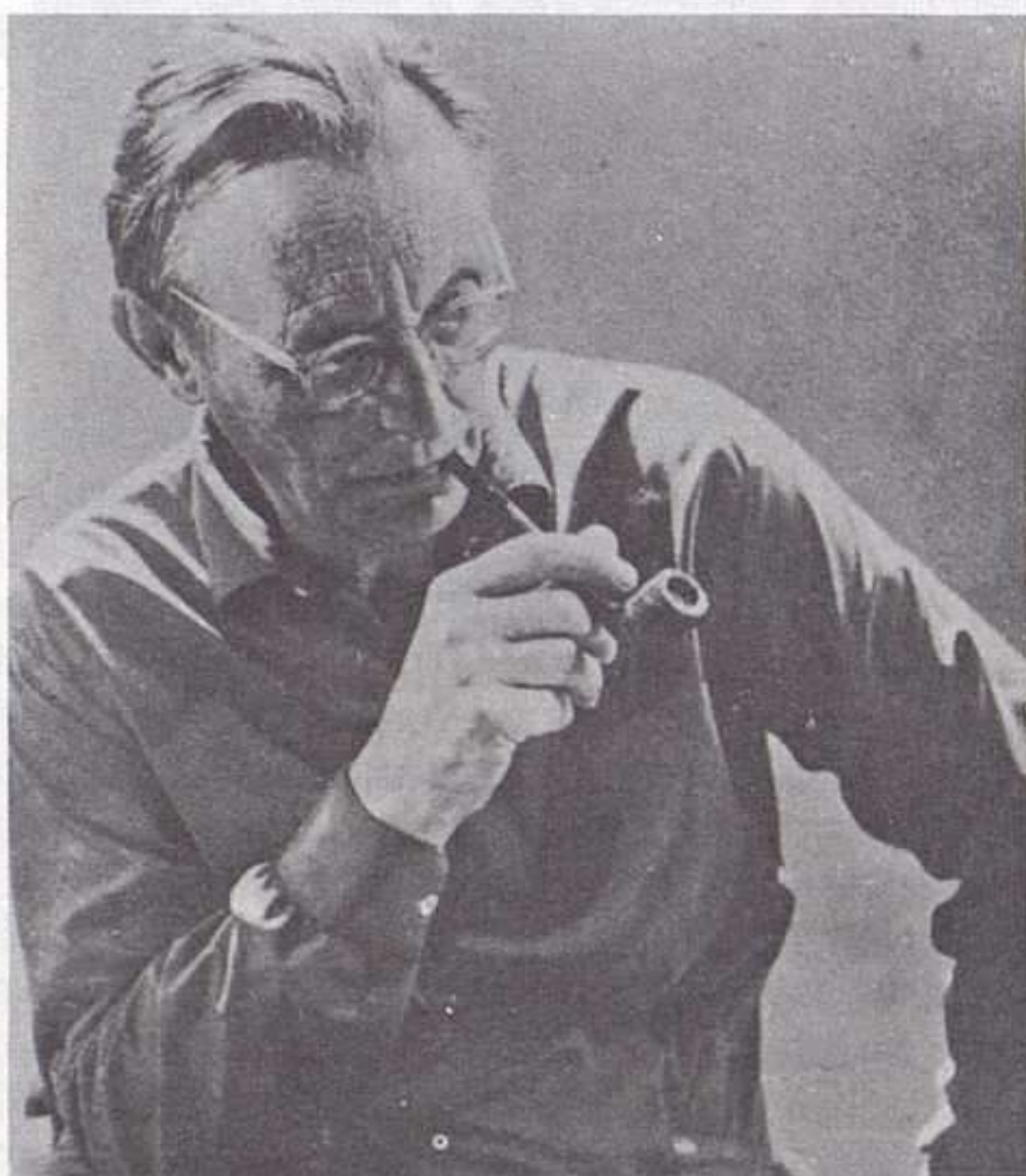
¿Y los solistas? Antes de analizar, brevemente, su prestación individual, hay que decir que se incorporan al juego de forma muy natural y espontánea, de manera muy homogénea, gozando abiertamente a pesar de las tremendas dificultades vocales que plantea la interpretación. Eda Pierre, que posee una voz bastante consistente y carnosa y que por ello puede otorgar a su personaje un carácter que no le otorgan las habituales ligeras, canta con mucho sentido y corrección, sorteando con cierto aseo la difícil coloratura, aunque posee una emisión no siempre ortodoxa y una excesiva dureza, quedando un tanto al margen de la íntima efusión, de la melancolía que en parte definen a «Constanza». Sus limitaciones en lo expresivo pueden encontrarse, por ejemplo, en el aria «*Welcher Wechsel*», del segundo acto. Su enamorado está bien encarnado por Burrows, siempre musical, uno de los tenores mozartianos del momento. A veces, no obstante, su expresión resulta en exceso, falta de vigor y de carácter, enfermiza, encontrando dificultades en la zona superior. Aún aplaudiéndole, añoramos a los Tauber, Simoneau, Dermota, o Wunderlich. Excelente, Lloyd, que hace un «Osmin» muy matizado, sin pasarse en lo bufo, pero gracioso, muy bien dirigido, como todos. Es un bajo. No un bajo profundo. No un Kipnis, un Frick, un Greindl; ni siquiera un Moll. Pero un bajo, que podríamos denominar *lírico*. Voz pastosa (algo *inglesa* en la emisión), homogénea, bastante extensa, suficiente, aunque limitada en graves. Muy en su punto la Burrowes, «soubrette» sin caer en las flojeras de otras. Justito, pero sin desmerecer, Tear, que posee una voz del mismo tipo que la de Burrows, muy parecida tímbricamente, lo que priva del necesario contraste dramático y musical a muchos momentos (cosa que también sucede en las voces de los actores que interpretan las partes habladas). A destacar especialmente la intervención de Curd Jürgens en el papel, de significado tan importante, de «Bassa Selim». La voz del actor, opaca y algo carrasposa (aunque no tanto como la del actor que realiza la parte hablada de «Osmin»), presta un tono de humana madurez que, unido a la justa y sobria dicción, proporcionan un convincente aire de resignada renuncia al personaje.

La partitura se ofrece absolutamente completa y en el orden previsto por el compositor, aún admitiendo el dudoso valor dramático que pueda tener en el curso de la acción, tal y como está situada, la extensa aria de «Constanza», «Martern aller Arten». Se incluye también el aria de «Belmonte», «Ich Beue Ganz auf deine Starke». En la sexta cara —cosa que hace todavía más interesante este registro— encontramos un dúo alternativo, KV 389, entre «Belmonte» y «Pedrillo», y cuatro arias complementarias, KV 580, KV 433, KV 435, y KV 539, que corresponden, respectivamente, a «Constanza», «Osmin», «Belmonte» y «Osmin». Los cuatro primeros números fueron probablemente pensados por Mozart para incluirlos en la obra, aunque con posterioridad los dejó inacabados. Erik Smith los ha completado y orquestado en parte.

Conclusión: Excelente interpretación, plenamente recomendable. Superior en su conjunto a las dos que hoy se encuentran en nuestro catálogo: Jochum (a pesar de Wunderlich) y Böhm (a pesar de Moll). Sin desmerecer de otras antiguas y famosas grabaciones: Beecham, Fricsay y Krips. Sin duda, hoy, Davis se presenta como primera opción.—A.R.

CARL ORFF: Trionfi (Carmina Burana, Catulli Carmina, Trionfo di Afrodite). Celestina Casapietra, Horst Hiestermann, Karl-Heinz Stryczek (Carmina). Ute Mai, Eberhard Büchner (Catulli). Isabella Nawe, Eberhard Büchner, Renate Kraemer, Horst Hiestermann, Reiner Süß, Regina Werner, Karl-Heinz Stryczek (Trionfo). Jutta Czapski, Günter Philipp, Wolfgang Wappler, Gerhard Erber, pianos (Catulli). Rundfunkchor Leipzig, Rundfunkchor Berlin (Trionfo), Dresdner Kapellknaben (Carmina), Rundfunk-Sinfonie-Orchester Leipzig (Carmina y Trionfo). Director: Herbert Kegel. Philips 6768 070. Precio oferta: 1.710 pts.

Carl Orff, compositor de difícil catalogación estilística, compone su *Trionfi* en un período de tiempo comprendido entre los años 1937 al 1951. El tema alrededor del cual gira el asunto es la exaltación del amor desde una perspectiva que va desde la celebración extática hasta lo ritual y lo cósmico, pasando por lo satírico. *Carmina Burana* (1937), la más popular de las tres obras que integran el tríptico, es una adaptación orquestada de algunos de los textos que integran los *Carmina Burana*, cantos de diversa especie y carácter que, hacia



Carl Orff.

1200, difundieron por toda Europa los «Goliardos». Escritos, la mayor parte de ellos, en un latín no erudito, parecen servir a Orff para realizar un planteamiento musical que quiere ser directo y sin demasiadas complicaciones de lenguaje. La fortuna, el contacto con la Naturaleza y el encuentro con el amor son las ideas básicas que se desarrollan en las tres partes que componen esta primera obra. *Catulli Carmina* (1943), segunda de la serie, plantea de forma algo sarcástica la imparable fuerza del sexo, utilizando versos del poeta romano Gaius Valerius Catullus. La orquesta aquí se reduce a un conjunto de percusión, adquiriendo los coros, el mimo y la danza papeles de verdaderos protagonistas. En el *Trionfo di Afrodite* (1950-51), que cierra la trilogía, ésta va a dar su beneplácito a la unión amorosa de la pareja después de la ceremonia nupcial, centro del desarrollo dramático de la obra. Para este *concierto escénico* el texto escogido por Orff es una mezcla de versos de Catulo con fragmentos de poesía antigua griega, un poco de Eurípides y algo de Safo. Si en *Catulli* la orquesta del *Carmina* se reducía a un grupo de percusión, en el *Trionfo* se unen ambas cosas en un intento de agrandar las fuerzas sonoras que han de describir el esperado «clímax». El tratamiento vocal está plagado de largos y apasionados melismas dentro de una línea melódica que pretende ser hiperexpresiva.

No quisiera hacer un juicio negativo de estas obras sin embargo tampoco puedo evitar recordar que catorce años antes del estreno de *Carmina Burana* había tenido lugar el de *Las Bodas de Stravinsky*, o que la *Sinfonía en Do*, del mismo autor, estaba lista tres años an-

tes de la presentación a público del *Catulli Carmina*. Piensese lo que se quiera. A mí, hoy por hoy, y al margen de influencias sospechosas o de descalificaciones históricas, lo que me parece es que son profundamente aburridas, muy pretenciosas y que formalmente, absolutamente y sin excusas, están fuera de su tiempo.

Así que parece lógico pensar que para soportarlas sea necesario algo más que una buena interpretación. No es el caso. *Carmina Burana* está servida en la versión presente desde una concepción más agresiva que incisiva, sin demasiadas transiciones —lo que resta misterio y magia, añadiendo, eso sí, mucho tedio— y en general de forma bastante arbitraria. Además los cantantes ayudan poco, siendo difícil decir quién de los tres está peor. *Catulli Carmina*, aunque mejor tocada y cantada —Eberhard Büchner está francamente bien— no llega tampoco en casi ningún momento a mantener el interés de la acción. En cuanto al *Trionfo di Afrodite*, ya de por sí bastante *pesadita*, o se escucha *en compañía* o ineludiblemente uno no llega al final. Un último inconveniente: Aunque la toma sonora de las partes instrumentales es buena, a la de los coros le falta claridad. Conclusión: álbum nada recomendable.—P.G.M.

R ROSSINI: Seis Sonate a cuatro. Duetto en Re mayor, para violonchelo y contrabajo. «Un Mot á Paganini». «Une Larme». Salvatore Accardo y Sylvie Gazeau, violines; Alain Meunier, violonchelo; Franco Petracchi, contrabajo; Bruno Canino, piano. Philips 6769024. (dos discos). Precio oferta: 1.140 pts.

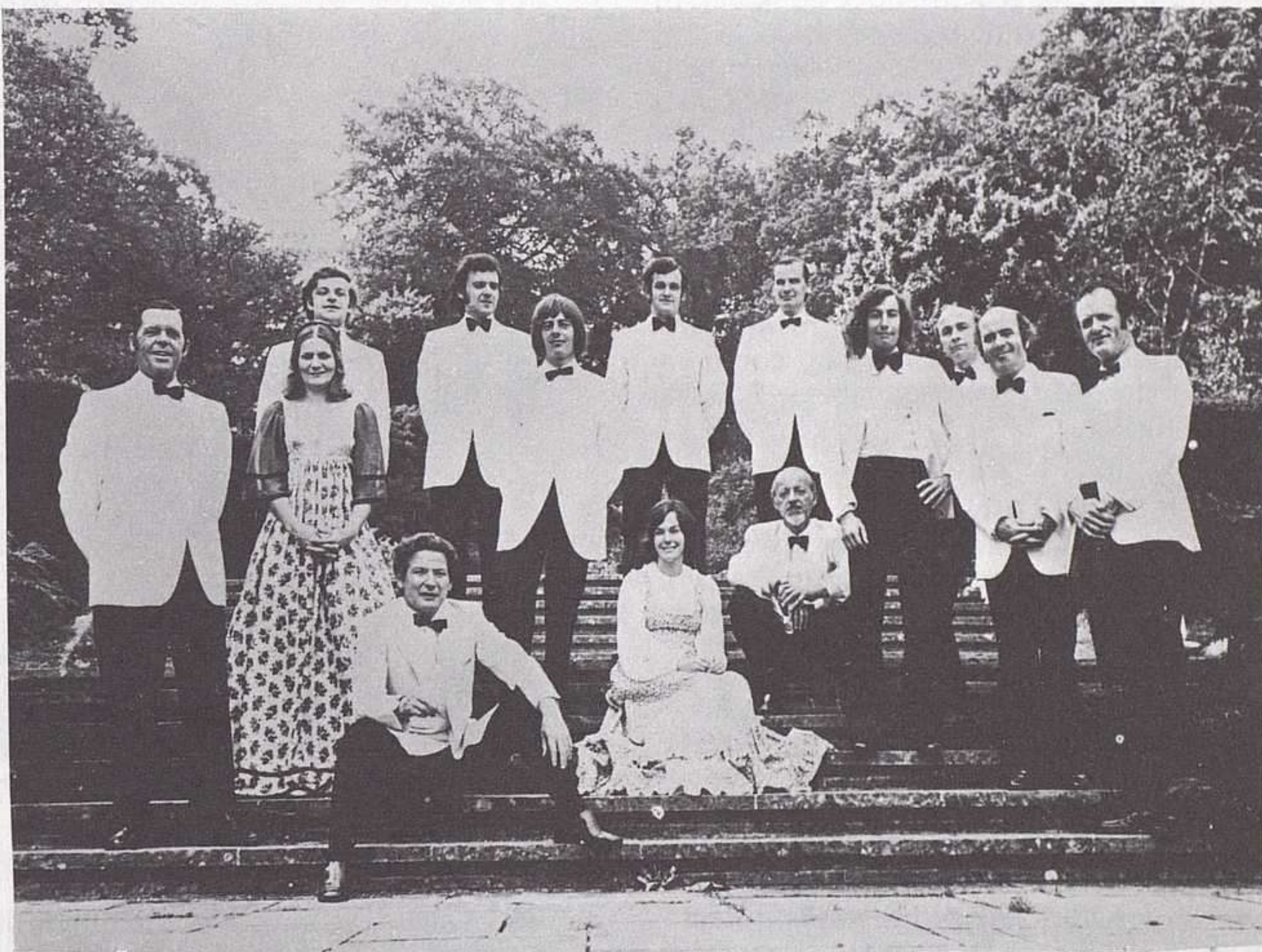
De estas obras existen, al menos, tres versiones distintas: para cuarteto de cuerda (cinco de las seis sonatas), cuarteto de viento y la presente para dos violines, violonchelo y contrabajo (sin contar la adaptación para orquesta de cuerda que, hace algunos años, hizo Neville Marriner). Aunque se ha podido llegar a precisar con exactitud que la última es la original, no parece seguro que las otras salieran de la pluma del propio Rossini tratándose, probablemente, de adaptaciones o transcripciones hechas por otro músico. Las dudas persistentes, de todas maneras, son más que aceptables si se tiene en cuenta la clase de *adaptador* que era Rossini. No es que se copiara a sí mismo, simplemente sucedía que su capacidad para encajar la misma música en obras distintas era envidiable.

Rossini compuso sus **Seis Sonate a quattro** a la edad de doce años, cuando todavía era estudiante. No tratándose, naturalmente, de obras perfectamente construidas exigen sin embargo un virtuosismo para su ejecución, aunque algo inocente, nada desdeñable. Desde luego, en ellas está el germen no sólo del melodista sino también del hombre de orquesta en que más tarde se convertiría (óigase, por ejemplo, el bello primer tema del segundo movimiento de la **Sonata número 2** o el «crescendo» de **La Tempesta**, en la sexta). En la misma línea que las sonatas está el **Duetto en Re mayor** para cello y contrabajo, aunque por tratarse ya de una obra de madurez —fue compuesto inmediatamente después que **Semiramide**— es una pieza musicalmente más sólida. Sin duda, su mayor atractivo reside en la inusual combinación instrumental que presenta. A su última estancia en París (Rossini pasó los últimos diez años de su vida en esta ciudad, prácticamente retirado de la música profesional) corresponden la elegía **Un Mot á Paganini**, para violín y piano y **Une Larme**. Oyendo la primera, se confirma la gran habilidad que Rossini tenía para improvisar pequeñas piezas dirigidas a desarrollar el virtuosismo de su buen amigo; en cuanto a la segunda, se trata de una hermosa piececilla, de poco más de dos minutos, para contrabajo y piano.

El interés máximo de este álbum se centra en la extraordinaria interpretación de un grupo de solistas de gran talla —el original así lo requería— y la no menos soberbia grabación de los discos que lo componen. En este sentido habría que felicitar a Philips por las estupendas grabaciones de música de cámara que últimamente está publicando.

Conclusión: Obras de juventud, unas, *pecados de vejez* —como las autodenominaba Rossini— otras, se dan cita en un álbum que impecablemente presentado, en todos los sentidos, merece su recomendación.—P.G.M.

R ROSSINI: Integral de las Oberturas: **Guillaume Tell**, **Le siège de Corinthe**, **La Cenerentola**, **La gazza ladra**, **Semiramide**, **Il viaggio a Reims**, **Il barbiere di Siviglia**, **L'italiana in Algeri**, **La cambiale di matrimonio**, **La scala di seta**, **Tancredi**, **Il Signor Bruschino**, **Il Turco in Italia**, **L'inganno felice**, **Maometto II**, **Ricciardo e Zoraide**, **Sinfonía «al Conventello»**, **Sinfonía di Bologna**, **Armida**, **Edipo a Colono**, **Ermione**, **Torvaldo e Dorliska**, **Bianca e Faliero**, **Otello**, **Demetrio e Po-**



La Academy of Saint-Martin-in-the-Fields, con Neville Marriner.

libio, Edoardo e Cristina. Coro Ambrosian Singers. Academy of St. Martin-in-the-Fields. Director: Neville Marriner. Philips 6768064 (cuatro discos). Precio oferta: 2.280 pts.

Rossini, que desarrolla su carrera operística en un período de tiempo relativamente corto (quizás por la prisa que siempre tuvo en dejar de trabajar), hizo sus primeros ejercicios operísticos en su adolescencia, llegando pronto a triunfar con **Tancredi**, cuya obertura original pertenecía a **La pietra di paragone**. A partir de aquí explota la línea cómica cuya culminación está en **Il barbiere di Siviglia** y comienza a pensar ya en la ópera seria: es la época de **Otello** cuya obertura, por cierto, es una reorquestación de **Segismondo**, que a su vez es una adaptación de **Il Turco in Italia**. Su estancia en Nápoles supone una profundización en el estilo y allí produce siete óperas de las que sólo dos tienen oberturas autóctonas. El apogeo de la ópera dramática lo alcanza en París con **Il viaggio a Reims**, **Le siège de Corinthe** y su obra maestra **Guillaume Tell**.

El presente álbum recoge, por primera vez, una antología de las principales oberturas de **El cisne de Pesaro** y evidentemente la idea es más que buena pues la particular manera de componer

que tenía Rossini da a sus oberturas un verdadero carácter de ciclo independiente de las óperas a las que, se supone, deberían de ir dedicadas. Ciertamente Rossini no parecía ser un músico al que le preocupara mucho —por lo menos hasta su período napolitano— la relación musical que pudiera haber entre la obertura y el drama que más tarde se desarrollará. Lo prueba el hecho de que con bastante frecuencia se puedan encontrar en su obra óperas distintas con la misma obertura y esto al margen de los arreglos, adaptaciones y demás parecidos sospechosos.

La recopilación es también un acierto porque cuenta con oberturas de las que hasta ahora no se habían tenido demasiadas noticias. Es el caso, por citar algún ejemplo, de **Armida**, **Ricciardo e Ziraide** (grabada, además, en su versión original que incluye el coro de la introducción) o, sobre todo, **Maometto II** obertura que está prácticamente a la altura de la de **Semiramide**.

Marriner y sus músicos de la Academia han realizado un muy buen trabajo. Su interpretación es tersa, brillante y muy bien planteada rítmicamente. Marriner se adapta extraordinariamente al elemento luminoso de esta música aunque lo que, lógicamente y dicho con todas las reservas que se quieran, le falla

en algunos casos la finísima ironía de un mediterráneo tan mediterráneo como Rossini. En cualquier caso el nivel medio es altísimo con un único y exclusivo *pinchazo* en, por desgracia, **Guillermo Tell** lo más y en realidad lo único desgraciado de los cuatro discos que componen el álbum. La grabación es muy buena en dos de los discos y extraordinaria en los otros dos (1974 y 1977, y 1980 respectivamente). Conclusión: Album muy interesante por muchas causas, como ya se ha dicho. Muy recomendable.—P.G.M.

R **SCRIABIN: Tres Sinfonías. Poemas del Extasis. Prometeo (Poema del fuego).** Doris Soffeel, Fausto Tenzi (**Sinfonía número 1**). Wolfgang Saschowa, piano (**Prometeo**). Cantores de Frankfurt. Sinfónica de la Radio de Frankfurt: Eiahu Inbal. Philips 6769 041. 4 LPs. Precio oferta: 2.210 pts.



Eiahu Inbal.

La **Tercera Sinfonía** de Scriabin cumple una cierta función de gozne entre los dos períodos orquestales de este gran autor de obras para el piano. Esos dos períodos son como dos mundos diferentes, pero no opuestos, en que puede dividirse la breve, la intensa e importante producción sinfónica de Scriabin, otro explorador de sonoridades diferentes. El *argumento* de la **Tercera Sinfonía** es agonal, como en el **Poema del Extasis**, y en ambas interviene el metal como presencia de *humana potencia frente a lo circundante y los acontecimientos*. Pero al mismo tiempo, la **Tercera Sinfonía** forma parte del espíritu de exaltación lírica propio de las dos primeras, donde más que «Agon» hay una suerte de «Eros» cósmico. Del mismo modo que la culminación de aquel será, en **Prometeo**, la voluntad de descripción o aprehensión del «Nirvana».

No debe extrañarnos tanta ideología extramusical en la obra sinfónica de Scriabin. El mismo teorizó mucho, en ocasiones excesivamente. La megalomanía de sus pretensiones no le impidieron, sin embargo, ser un músico audaz de esos que, procedentes de ámbitos musicales relativamente marginales —como su compatriota y poco admirador Stravinsky, diez años más joven que él—, crean a principios de siglo una obra de importancia capital para el futuro. Scriabin es otro de los hombres destinados a oírse a menudo en el gusto de los aficionados frente a lo manido de los programas. Sus obras alcanzan a menudo momentos de sublime belleza y tras nuestra admiración no que da sino lamentar cuán corta fue esta vida trun-

cada, que se marchó en el preciso momento de alcanzar su plena madurez, a los cuarenta y tres años.

La ideología de Scriabin es heredera exaltada de la utopía de la *obra de arte total*, que alcanzó su punto culminante en Wagner. No en vano aparece su música ligada formalmente a la herencia del genial autor de **Parsifal**, aunque no sólo a él. Pero en el ruso hay, además, la pretensión del poder del arte sobre las conductas, de su carácter demiúrgico, de su influencia sobre los pueblos. Véase, como ejemplo, el texto que se canta por solistas y coro en el sexto y último movimiento de la **Primera Sinfonía Op. 26**, donde la exaltación del arte queda explicitada al final de un poema de resonancias pantelistas. La figura de Scriabin, en fin, es la de un último y esplendoroso representante del Romanticismo, con la exageración y la grandeza de lo que fue grande y está a punto de terminar. El buho de Minerva, ahora como en tantas ocasiones, emprende el vuelo al anochecer.

Teniendo en cuenta estos extremos y esa división, acaso convencional, en el itinerario sonoro del sinfonismo de Scriabin —y sin poder hablar de sus hallazgos armónicos (el «acorde místico», por ejemplo), de su socialismo humanitario, de sus inclinaciones teosóficas, de su visionaria unión de lo sonoro y lo visual (el caso de **Prometeo**), de su utópico festival de música, **Mysterium**, gran confraternización *en* el arte que la muerte le impidió llevar a efecto...—, sería conveniente que quien se enfrentara al ciclo de Inbal lo hiciera alternán-

dolo con el de Svetlanov, de Hispavox-Melodia, aún sabiendo que no es Svetlanov quien dirige **Prometeo**, sino Konstantin Ivanov, en una sugestiva toma en vivo.

Ambos son dos grandes ciclos, cada uno a su manera, pero tremendamente distintos. Es decir, cada uno ha tomado de Scriabin una de las posibilidades potenciales y la ha desarrollado implacable o decididamente. En la *mitad agonal* incide Svetlanov en esa lucha, en el enfrentamiento trágico y sin límites, como una épica queja. Para Inbal pareciera un sublime pero individual sufrimiento que se asume en la grandeza de la soledad. En Inbal no hay tanto lucha como comprensión de lo terrible del propio destino. Tal vez ambos sean dos aspectos del mismo conflicto trágico.

En la *mitad lírica*, Inbal acentúa este aspecto, mientras Svetlanov desarrolla la potencialidad de lo dramático, como si el israelita acudiera a la poética del discurso musical, a su carácter íntimo y alusivo, y el ruso potenciará el aspecto *narrativo*, explicitador, de lo que al fin y el cabo ha surgido con vocación programática.

Lo que en Svetlanov era belleza rotunda y decidida es en Inbal un logro artístico de matizada diferenciación. Pocas veces como ahora se puede hablar de dos lecturas complementarias y que por ello son potenciadoras de las obras interpretadas. En todo caso, el ciclo Scriabin de Inbal, que Philips oferta esta primavera, en uno de los mejores álbumes de la temporada.—S.M.

PHILIPS Alta Fidelidad

EQUIPO LIBRA 306 / 2 x 60 W. RMS

AF 729/II
Tocadiscos Automático
Stereo HI-FI.



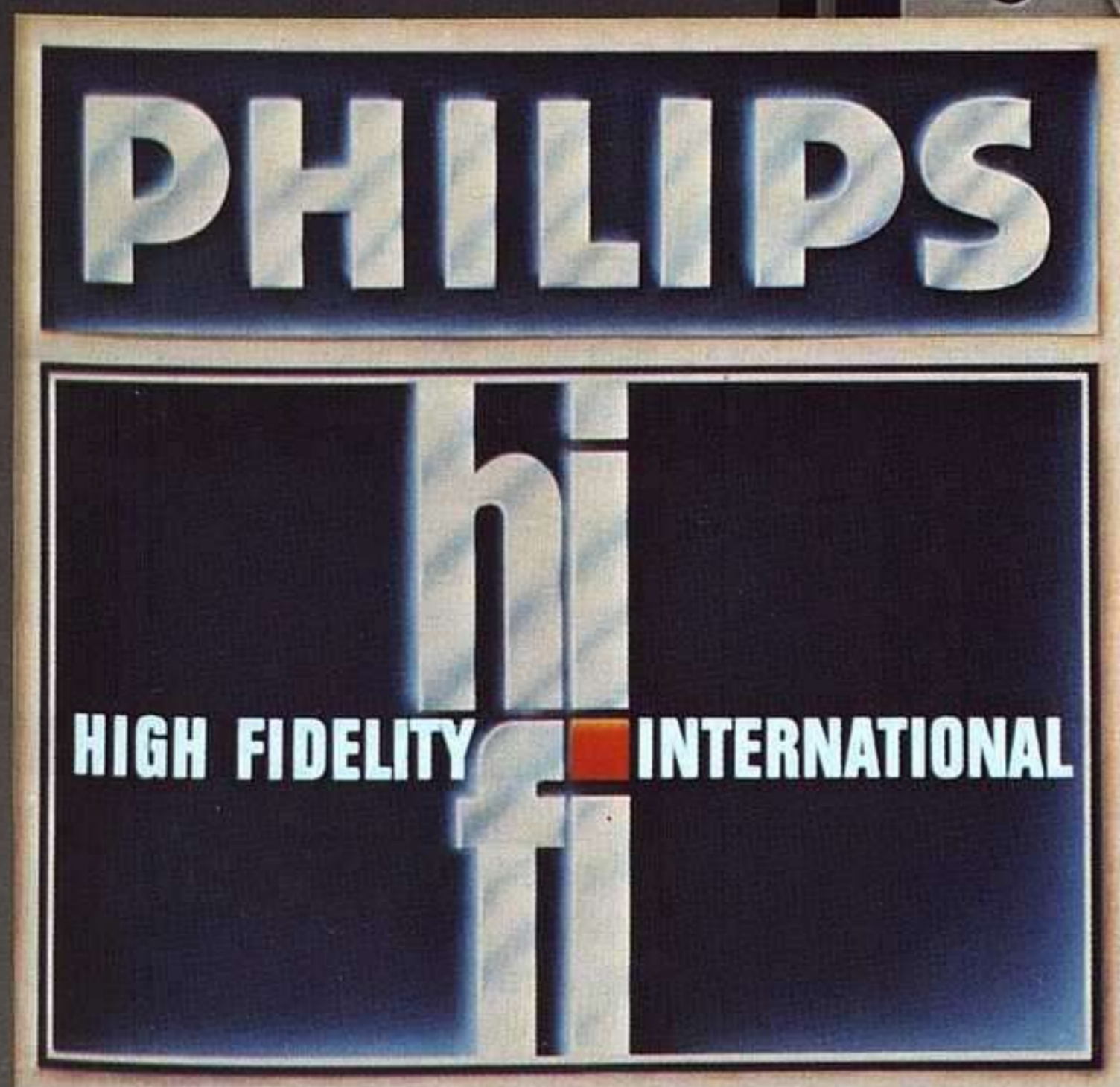
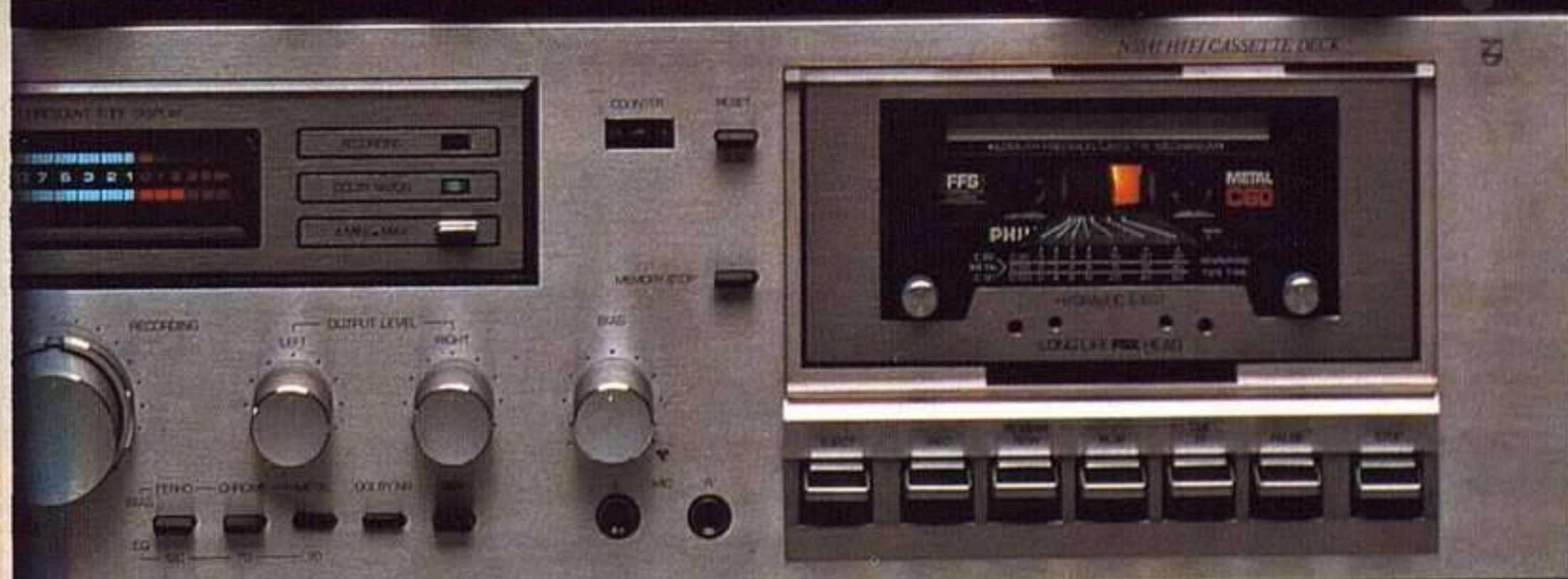
AH 106
Sintonizador Digital
Stereo HI-FI, OM-OL-FM.



AH 306
Amplificador Integrado
Stereo HI-FI.



N-5541
Platina Cassette
Stereo HI-FI (Metal).



PHILIPS El triunfo de la técnica



Libros y partituras

JOSEP CERCOS y JOSEP CABRE: «Victoria». Espasa-Calpe. Madrid, 1981.

A pesar del trabajo monumental de Felipe Pedrell, y de las aportaciones posteriores entre las que hay que señalar las de Samuel Rubio, los estudios españoles sobre Tomás Luis de Victoria son muy escasos. Para vergüenza de la cultura española, no existe en el mercado ni un solo libro —biografía o estudio— sobre el más grande de los compositores españoles. No vamos a culpar a nuestros coetáneos de semejante falta, pues desde siglos atrás Victoria ha sido casi un desconocido en su patria y muy pocos historiadores o intelectuales se han ocupado de él. Como consecuencia, su vida apenas puede reconstruirse con la exigua documentación que poseemos.

En semejante erial, Josep Cercós y Josep Cabré han redactado un breve pero utilísimo libro en el que se resumen todos los conocimientos e informaciones que existen sobre Victoria. Como con ello no era posible ni siquiera llenar cien páginas, los autores han optado por trazar un panorama histórico de la época de Victoria y de las relaciones de la historia con la creación artística, panorama realizado con inteligencia, claridad y precisión. Sirvan de ejemplo, sobre todo, las páginas dedicadas al misticismo español y al Concilio de Trento, tan ecuanimes y certeras. Quizá hubiera sido una buena ocasión para analizar con más detalle las obras de Victoria, sobre las que los autores pasan con demasiada rapidez, aunque la índole misma de la colección, más biográfica que otra cosa, seguramente no daba mucho pie para ello.

En todo caso, la publicación de este libro debe constituir una alegría para todos los músicos españoles; y también, supongo, para los historiadores del arte y de la cultura.—R.B.

THE NEW GROVE DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS. Edited by Stanley Sadie. Macmillan, Londres, 1980. 20 vols. de unas 850 págs. cada uno.

Después de más de diez años de preparación, salió por fin esta tan esperada sexta edición del prestigioso **Diccionario Grove** de la música. Hay que reconocer que el resultado no sólo no defrauda las esperanzas, sino que las superó: nos encontramos ante el más completo diccionario de la música que jamás se haya publicado.

Bien es verdad que esta obra colosal nace como fruto final de varios esfuerzos de la ciencia musicológica mundial para producir un diccionario que resumiera, de una manera concisa pero completa, los conocimientos de la Humanidad sobre música y músicos. En particular es deudor este diccionario al esfuerzo que muchos centenares de musicólogos han realizado durante treinta años para producir esa obra gigantesca que son los dieciséis volúmenes, de unas mil páginas cada uno, del **Die Musik in Geschichte und Gegenwart**. El hecho mismo de que el **New Grove** fuera la sexta edición de una obra que desde su aparición, y sobre todo desde su quinta edición en nueve volúmenes en 1954 (con un volumen de suplemento en 1961), fue considerado como uno de los mejores diccionarios de música del mundo, si no el mejor, significó ya un punto de particular muy seguro. Pero esta nueva edición es tan nueva, que no es presunción el título que los editores le han dado de **New Grove**: de hecho, todos los artículos han sido escritos de nuevo, aunque dentro de la misma concepción general que el fundador había dado a su diccionario.

Es imposible exponer aquí en detalle todo lo que este diccionario significa para la ciencia musical. Sólo aludiré a una cualidad suya, que salta a la vista al usarlo: su universalidad. Contra lo que suele ocurrir en los demás diccionarios musicales, aquí ninguna nación gozó de prerrogativas de tratamiento, ni siquiera Inglaterra; y ello ni por lo que se refiere a los artículos tratados ni por lo que se refiere a sus autores: tanto en unos como en otros causa admiración la ecuanimidad del equipo directivo. El número de colaboradores asombra por lo extenso que es y, de nuevo, por su universalidad: el Doctor Stanley Sadie,

en su introducción, habla de «casi dos mil quinientos» colaboradores. Yo me paré a contarlos, por la lista que se publica en uno de los apéndices del volumen veinte: dos mil doscientos treinta y cinco (salvo error u omisión); pero éstos son sólo los autores de los artículos; a ellos hay que añadir los miembros de las varias comisiones que coordinaban el trabajo, más el equipo redaccional y administrativo, que era muy numeroso. De modo que quizá ese «casi dos mil quinientos» sea exacto. Y lo mismo se diga de la procedencia de esos autores: realmente se trata de un diccionario *universal*.

The New GROVE Dictionary of Music and Musicians

EDITED BY
Stanley Sadie

20
Virelai - Zywny
Appendices

M

No quisiera yo ahora caer en el defecto contrario a esa virtud de la universalidad que acabo de señalar. Pero creo que esta presentación quedaría incompleta si no dijera que, por primera vez en la historia, España y su música han recibido un trato ecuanime. No sólo todos los músicos importantes de nuestra historia han recibido un espacio no inferior a otros de su importancia, sino que son muchos, por ejemplo, los músicos españoles de los siglos XVII y XVIII que hasta ahora sólo habían aparecido en el mejor de nuestros diccionarios musicales, el de Anglés-Pena, y sólo con la estereotipada fórmula de «*músico español desconocido del siglo...*», de los que en el **New Grove**, en cambio, se presentan los datos biográficos esenciales, así como lo que se conoce de

su obra. Cada artículo ofrece también una sucinta bibliografía. Naturalmente, todo ello según lo que se sabe actualmente, mejor dicho, según lo que se sabía hace unos tres años, que fue cuando prácticamente se cerró la redacción del diccionario. Cada artículo va firmado con el nombre de su autor *in extenso*.

Este tratamiento lejano de toda discriminación, respecto a España, su música y sus músicos, es aún más visible en los músicos contemporáneos, tanto compositores como intérpretes o musicólogos. Sobre todo los compositores. De tal manera que para éstos el **Nuevo Grove** es, todavía más que para los de los tiempos pasados, la obra más completa que se ha publicado. Todo, por supuesto, desde un ángulo universal y de lo que España significa realmente en la música.—J.L.C.

JUAN BAUTISTA COMES (1582?-1643): Obras en lengua romance. Transcripción y versión de José Climent. Instituto Valenciano de Musicología (Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia). Valencia, 1979. 4 vols. en 4º mayor: I-Villancicos al Stmo. Sacramento, 191 págs.; II-Villancicos a la Natividad, 174 págs.; III-Villancicos a la Stma. Virgen, 142 págs.; IV-Villancicos a los Santos, 130 págs.

Juan Bautista Comes es el compositor español más importante de la primera mitad del siglo XVII, ya que es el único que podríamos llamar *testimonio integral* de los comienzos del barroco en España. Por eso su obra trasciende, con mucho, lo localista —ahora tan de moda, aunque tan equivocadamente—, para alcanzar dimensiones no sólo nacionales, sino incluso universales.

Este, y no otro, es el punto de vista desde el que hay que juzgar esta publicación de Don José Climent y el patrocinio que la Diputación de Valencia le prestó para llevarla a cabo: con ella no tanto han hecho un servicio impagable al prestigio de su ciu-

dad, sino al de toda la nación y aun a la musicología universal. Porque aunque algunas de estas obras de Comes habían sido editadas antes, se trataba de ediciones incompletas, imperfectas y, por añadidura, prácticamente imposibles de encontrar.

La edición de Climent es cuidadísima en todos sus aspectos: está hecha sobre los manuscritos originales, de cada composición se da la signatura de su colocación en los archivos, se indican oportunamente las eventuales anomalías o errores de los manuscritos, etc. Este afán de perfección llevó a José Climent a un detalle curioso y muy de agradecer: al comienzo de cada composición, en vez de indicar meramente la clave, compás y primeras notas de cada voz, como suele hacerse en ediciones similares a ésta, reproduce fotográficamente el comienzo del manuscrito original, con lo que la publicación gana en claridad y perfección, y aun en elegancia. No puede menos de sentirse gratitud y admiración hacia el Sr. Climent por haberse tomado el trabajo enorme que supone este detalle de su publicación.



La lectura de estas composiciones es apasionante, por lo hermosas, originales y variadas que son. Pero plantea numerosos problemas, que desde ahora deben estudiar los especialistas y que aquí ni siquiera se pueden esbozar. Es que hasta ahora faltaba una publicación así sobre la que poder trabajar seguros. A algunos de esos problemas alude ya el Sr. Climent en las introducciones de los volúme-

nes. Por ejemplo, la carencia de acompañamiento en buena parte de estas composiciones, fenómeno extraño, no sólo teniendo en cuenta la práctica de la época, sino los testimonios de lo que se hacía en Valencia en tiempo de Comes, de que el mismo Sr. Climent y Don Joaquín Piedra dan datos decisivos en la biografía que publicaron de Comes (págs. 565, etc.).

Sólo queda manifestar un deseo: el Excmo. Sr. Presidente de la Diputación de Valencia, en su prólogo a esta obra, habla (vol. I, página 5) del proyecto de una *segunda etapa*: la publicación de las obras de Comes en latín. ¡Ojalá que este proyecto sea pronto una realidad.—J.L.C.

CANCIONERO DE UPPSALA. Transcripción de Rafael Mitjana. Estudio introductorio sobre la poesía y la técnica musical por Leopoldo Querol Rosso. Instituto de España. Madrid, 1980. Folio. 105 págs. de introducción y 53 hojas de facsímil sin numerar. Rústica. Sin indicación de precio.

El diplomático y musicólogo Rafael Mitjana Gordon (1869-1921), siendo secretario de la Legación de España en Suecia, descubrió, en la Biblioteca Carolina de la Universidad de Upsala, una importante colección de villancicos españoles, publicada en Venecia en 1556 y que él llamó **El Cancionero de Upsala**. De este hallazgo dio cuenta al mundo científico, por primera vez, en 1907; dos años más tarde dedicó a este cancionero un importante estudio en el que publicó las poesías de las canciones que comprende, con comentarios y notas críticas; en él anunciaba la publicación de una transcripción completa de la música, que no llegó a ver la luz.

Este cancionero fue más tarde el tema de la tesis doctoral de Don Leopoldo Querol Rosso, de la que publicó una parte en 1932; en 1972 al ser elegido Académico de Número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, volvió a escoger este tema como parte de su discurso de ingreso (la obra la dedicó al teórico Tinctoris).

La primera edición completa de la música de este cancionero fue publicada por Jesús Bal y Gay en Méjico en 1944; además reproduce el estudio que Mitjana había publicado en 1909 y publica también uno de Isabel Pope sobre el villancico polifónico.

Entre los otros estudios monográficos sobre este cancionero destacan los de Jaime Moll y de José Romeu Figueras, publicados en el «Anuario Musical».



Era imprescindible presentar este compendio bibliográfico sobre el **Cancionero de Upsala**, para poder enjuiciar adecuadamente esta obra del Dr. Querol Rosso.

Se trata de una obra en dos partes: la introducción, en que el Dr. Querol, después de unas notas históricas y bibliográficas, estudia la poesía y la música del cancionero, y la edición facsímil de la transcripción de la música que Mitjana tenía preparada para la imprenta.

La edición es, tanto en una parte como en otra, cuidadísima, perfecta. Incluso la reproducción de grabados antiguos al final de cada capítulo de la primera parte añade no poco de distinción a este precioso volumen. El ejemplar que se envió a RITMO para la recensión está en rústica. Ignoro si parte de la edición ha sido encuadrada en tela: la calidad del libro y de su impresión bien merecería esta digna vestidura.

En cuanto al contenido hay que distinguir varios aspectos:

Primero: La larga introducción del Dr. Querol es

densa de contenido y muy bien hecha, aunque a mí me gustó más el estudio que hace sobre la poesía del cancionero —que me parece prácticamente perfecta, al estado actual de nuestros conocimientos— que el que dedica a la música, que me convenció menos.

Segundo: La publicación facsímil del manuscrito de Mitjana significa, a todas luces, una aportación importante en la historiografía del cancionero.

Tercero: Pero creo honradamente que el Dr. Querol Rosso exagera en la importancia que atribuye a esa transcripción, ya que llega a dar a entender (págs. 14, 65, 66...) que es *la transcripción definitiva e insustituible* del cancionero. Y, desde luego, juzgo exagerados los defectos que encuentra en la transcripción del Bal y Gay comparándola con la de Mitjana, así como su insistencia en hacer resaltar una deficiencia bibliográfica de Bal y Gay al ignorar una publicación del Dr. Querol referente al cancionero.

Cuarto: Andrés Ruiz Tarazona, en la recensión que de este libro del Dr. Querol hace en la Hoja del Lunes de Madrid (20-4-1981), dice que el Padre Samuel Rubio está preparando una nueva edición de este cancionero. Ojalá que así sea, porque el Padre Rubio es, sin duda alguna, la persona más indicada para acometer esa *transcripción definitiva* que hace tanto tiempo se está echando de menos y que habrá de ser hecha —no hará falta decirlo— sobre el original, pero que también deberá tener en cuenta la interpretación que en cada caso había dado Mitjana y cómo resolvió los varios problemas que la transcripción presenta. Y éste es el gran mérito de este volumen que comentamos —habernos dado la *versión Mitjana*—, aparte, claro es, del estudio del Dr. Querol, del que no se podrá prescindir en adelante.—J.L.C.

CASTILLO DIDIER: Caracas y el instrumento rey. Consejo Nacional de la Cultura, Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios. Caracas, 1979. 4º, 295 págs. Rústica.

KAWAI PIANOS

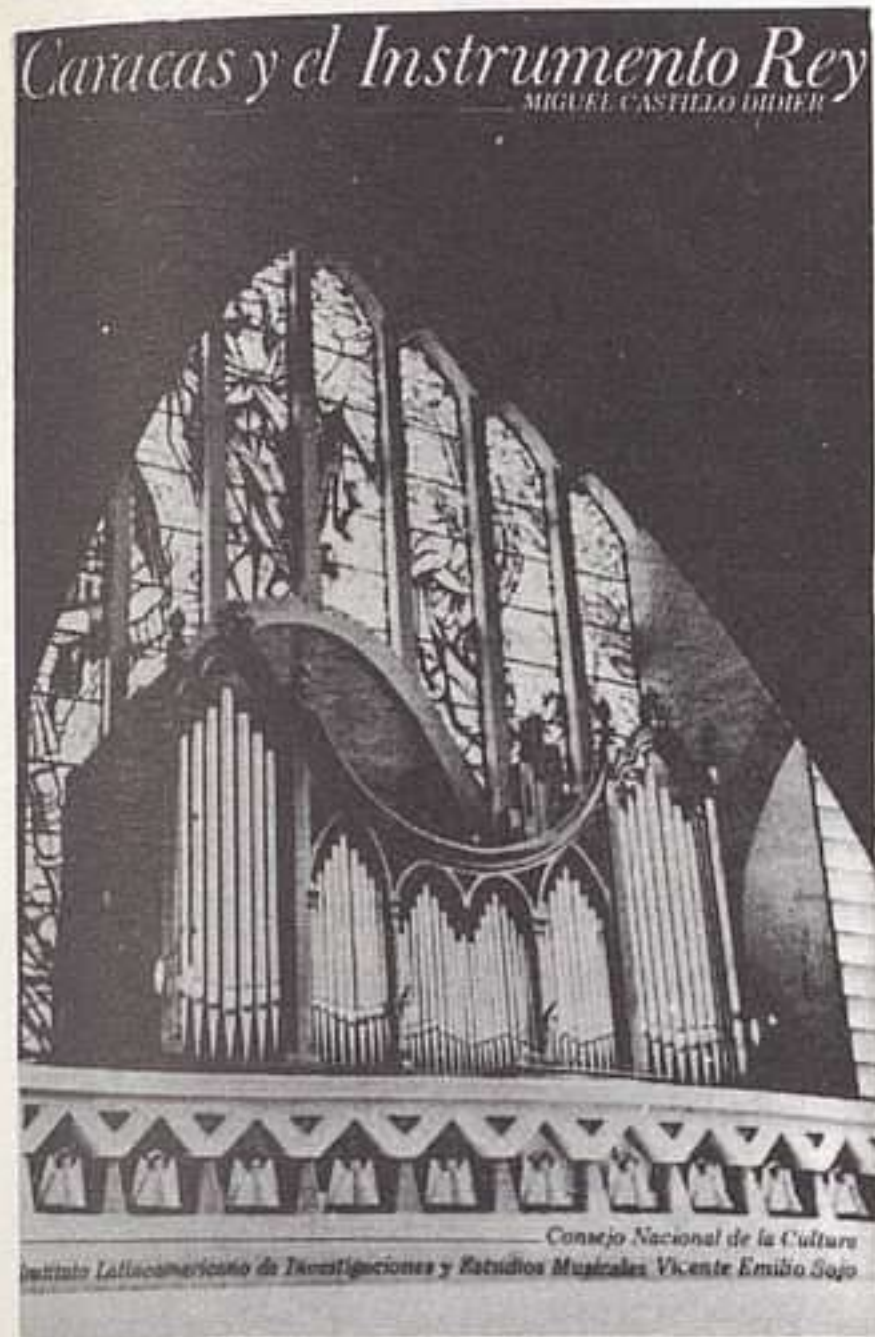
La elección de la gente que entiende.



Distribuidores en:

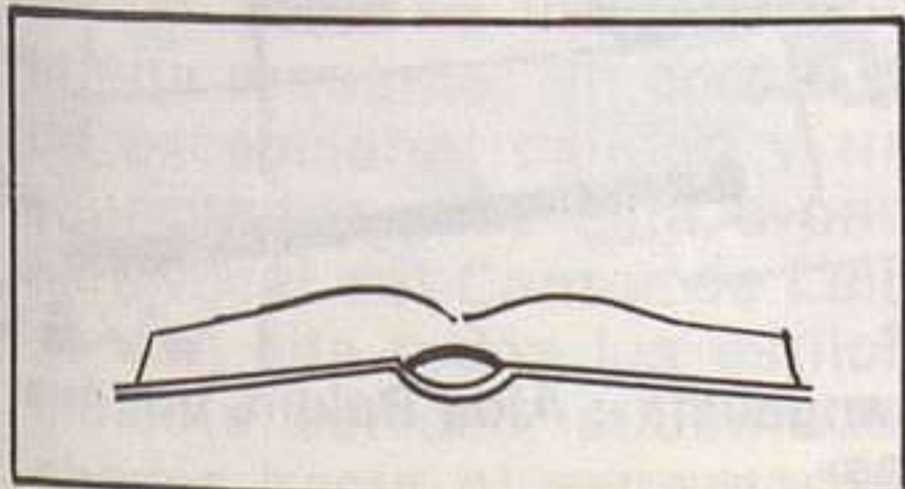
Albacete Algeciras Alicante Almendralejo (Badajoz) Almería Andorra Badajoz Baracaldo Barcelona Bilbao Burgos Cádiz Castellón
Cartagena Ciudad Real Córdoba Eibar El Ferrol del Caudillo Elda Elche Gerona Gijón Granada Huelva Huesca La Coruña León
Lérida Linares Logroño Lugo Madrid Málaga Manacor (Mallorca)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

Aunque el subtítulo de esta monografía reza **Catálogo de los órganos tubulares del Distrito Federal y Estado Miranda**, este catálogo es sólo una parte, aunque la principal y más extensa; las otras dos son una amplia descripción de lo que es un órgano y sus partes (o sea, un breve tratado de organología), con notas históricas, etc. (págs. 15-117), y unas «conclusiones y anexos» (págs. 267-295).



La parte más importante y más nueva es, claro está, la central. En ella se analizan, uno por uno, los ventitres órganos de tubos del Distrito Federal y del Estado Miranda, según un esquema que se repite casi invariado en todos: historia, fachada, consola, recursos sonoros (descripción detallada de los registros), estado general del instrumento, proposiciones.

Se trata de una obra de un interés mucho más general de lo que su título, aparentemente localista, pudiera hacer pensar: en sus páginas se encuentran numerosos datos —incluso datos críticos, muy justamente hechos, como los que se refieren al órgano de la catedral de Caracas, págs. 151s, 155s, etc.— de los que no se puede prescindir al hacer la historia, antigua y moderna, del órgano hispánico y de sus constructores. La primera parte es, quizá el resumen más claro de organología que conozco en lengua española. Numerosas fotografías y diagramas avalan esta muy interesante monografía. —J.L.C.



Discos editados

(ENTRE EL 10 DE MAYO Y EL 5 DE JUNIO DE 1981)

I. ORQUESTAL

ALBINONI: Conciertos para uno y dos oboes, Op. 7, números 2, 3, 5, 6, 8, 9, 11, y 12. H. Holliger, H. Elhorst. Camerata de Berna. Director, A. van Wijnkoop. Archiv, 25 33 409.

BEETHOVEN. Sinfonías números 1 y 2. Orquesta de Cleveland. Director, L. Maazel. CBS, S 76854.

BEETHOVEN: Sinfonía número 3 («Heroica»). Orquesta de Cleveland. Director, L. Maazel. CBS. S. 76706.

BEETHOVEN: Sinfonías números 4 y 8. Orquesta de Cleveland. Director, L. Maazel. CBS, S 76855.

BENGUEREL: Concierto para violoncelo. Quasi una fantasía. Astral. Concierto para percusión. Raíces Hispánicas. H. Schiff, S. Palm, L. Gasser, S. Fink. Orquesta Sinfónica de la Radio de Baden-Baden. Directores: P. Keuschnig y A. Markowski. Orquesta Sinfónica de la Radio de Frankfurt. Director, E. Inbal. Orquesta Sinfónica de la Radio de Hamburgo. Director, R. Kelterborn. EMI, 165-021.734/5, dos discos.

CHOPIN: Concierto para piano número 2. Andante spianato y gran polonesa. K. Zimerman. Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Director, C.M. Giulini. Deutsche Grammophon, 25 31 126.

MOZART. Sinfonías números 40 y 41 («Júpiter»). Orquesta Inglesa de Cámara. Director, D. Barenboim. EMI, Acorde 037-001.819.

MOZART: Nueve Oberturas. Orquesta Royal Philharmonic, Londres. Director, C. Davis. EMI, Acorde 037-001.552.

RESPIGHI: Fiestas Romanas. Fuentes de Roma. Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Director, M. Tilson Thomas. CBS, S 76920.

J. STRAUSS II: Valses: Emperador, Danubio Azul, Cuentos de los bosques de Viena, Sangre vienesa, Rosas del sur, Laguna. Orquesta Sinfónica de Viena. Director, R. Stolz. EMI, Acorde 037-029.238.

R. STRAUSS: Una vida de héroe. Orquesta de Cleveland. Director, L. Maazel. CBS, S 76675.

STRAVINSKY: El pájaro de fuego, Petrushka: Suites. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, L. Stokowski. EMI, Acorde 037-080.859.

TCHAIKOVSKY: El Lago de los Cisnes, La Bella durmiente, Cascanueces: selecciones. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, A. Previn. EMI, 065-003.273.

II. CAMARA

BEETHOVEN: Sonata para trompa y piano. Trío para flauta, fagot y piano. M. Bloom, M. Débost, A. Senedat, D. Barenboim. Deutsche Grammophon, 25 31 293.

III. INSTRUMENTAL

BACH: Variaciones Goldberg. T. Pinnock. Archiv, 25 33 425.

BEETHOVEN: las Bagatelas para piano. R. Buchbinder. Telefunken, 6.42639.

CHOPIN: los Veinticuatro Estudios, Op. 10 y 25. F.R. Duchable. Hispavox, S 60.600.

CHOPIN: Sonatas para piano números 2 («Marcha Fúnebre») y 3. M. Argerich. Deutsche Grammophon, 25 31 289.

IV. VOCAL Y CORAL

BRITTEN: Serenata para tenor y trompa. Las Iluminaciones. R. Tear. D. Clevenger. Orquestas Sinfónicas de Chicago y Philharmonia, Londres. Director, C.M. Giulini. Deutsche Grammophon, 25 31 199.

DONIZETTI: Miserere en Re menor. J. Paszthy. Coro y Orquesta Filarmónica Eslovacos. Director, J. Maklari. Hispavox, S 90.383.

HAENDEL: Te Deum de Dettingen. Ph. Huttenlocher. Conjunto Vocal A coeur de joie. Orquesta de Cámara J.F. Paillard. Director, J.F. Paillard. Hispavox, S 90.384.

MOZART: David Penitente, K 469. E. Csapo, G. Koban, A. Baldin. Coro y Orquesta de Cámara de Württemberg. Director. D. Kurz. Hispavox, S 90.385.

VI. RECITALES

«CONCIERTOS BARROCOS PARA VIENTO». **A. MARCELLO: Oboe, Re menor.** **J. G. MUTHÉL: Fagot, Do mayor.** **TELEMANN: Flauta dulce y viola da gamba, La mayor.** H. Hucke, F. Schmidtman, A. Lessing, W. Mauruschat. Consortium Musicum. Directores: G. Berg, F. Lehan. EMI, Acorde 037-045.611.

«ECOS ORIGINALES DEL BARROCO». Obras de **BACH, BIBER, HAENDEL, TELEMANN y VIVALDI.** H. Tachezi, M. Turkovic, A. Harnoncourt, J. Schafflein. Concentus Musicus, Viena. Director, N. Harnoncourt. Telefunken, 6.42166.

«KARAJAN EN PARIS». **BERLIOZ: Marcha Húngara Rakoczy.** **BIZET: La Arlesiana, suite número 2.** **CHABRIER: España.** **GOUNOD: Música de ballet de «Fausto».** Orquesta Filarmónica de Berlín. EMI, 067-003.626.

Don Taddeo in Barcellona

TEMPORADA DE MUSICA RELIGIOSA

Por «I Taddei»

Diversas coincidencias han ocasionado que la actual temporada se haya distinguido por su especial incidencia en la música religiosa en todas las programaciones de conciertos. Desde el canto gregoriano, pasando por los oratorios y pasiones de Bach, hasta las misas de Bruckner, los meses de marzo y abril pasados se vieron saturados de *religiosidad* musical. No nos disgustaría en modo alguno si ello no hubiera ido en evidente detrimento de la programación de conciertos sinfónicos, como ha ocurrido con la temporada de Pro Música, por ejemplo. Sería de desear, para otras temporadas, un mayor equilibrio y una mejor distribución de géneros musicales.

Rilling hizo una nueva «Pasión según San Mateo»

El Patronato Pro Musica presentó en Barcelona al conocido director alemán Helmuth Rilling, quien, al frente de los conjuntos con los que habitualmente colabora (Bach-Collegium y Gachinger Kantorei de Stuttgart), nos ofreció los días 23 y 24 de marzo una, por muchos motivos, modélica interpretación de la *Pasión según San Mateo* de Johann Sebastian Bach. Si la interpretación de las grandes obras del barroco plantea hoy la polémica cuestión de la ortodoxia *historicista* versus la aproximación tradicional o *romántica*, cuando se trata de la *Pasión según San Mateo* el problema adquiere máxima importancia. Piénsese que, compuesta para la celebración litúrgica del Viernes Santo de 1729, fecha en que fue interpretada por vez primera bajo la dirección del propio Bach, la *Pasión* cayó en el olvido tras la muerte de su autor, hasta que, como es sabido, fue *descubierta* e introducida de nuevo en el repertorio por Mendelssohn, un siglo después. Este evento ha marcado notablemente la historia interpretativa de la obra y explica, sin duda, que ésta haya llegado hasta nosotros a través de versiones altamente imbuídas de espíritu romántico. Ha sido recientemente cuando ha comenzado a desarrollarse un movimiento encaminado a rescatar —en la medida de lo posible— los hábitos interpretativos de la época barroca, llegando las posturas más extremas de esta tendencia a invocar la necesidad del uso de instrumentos originales. Al margen de algunas exageraciones en este sentido, el movimiento ha sido positivo en la medida en que nos ha mostrado nuevos y reveladores aspectos de estas obras capitales. En esta línea moderada de aproximación al espíritu original de Bach se

encuadra la labor de Helmuth Rilling, ya conocida a través de sus grabaciones.

¿Cuáles son, pues, las principales características de este novedoso enfoque de la *Pasión*? Ante la imposibilidad de hacer un análisis más detallado dada la cantidad de elementos que intervienen, las resumiremos brevemente en cuatro puntos:

El empleo de un equipo reducido (aunque no en exceso) de intérpretes vocales e instrumentales que, distribuidos siguiendo escrupulosamente la disposición pedida por Bach de dos orquestas y dos coros, aseguran la máxima claridad y pureza expositiva.

La atención preferente al bajo continuo, eje vertebral de la música barroca, realizado con gran gusto e imaginación.

Concepción ligera del «tempo»; sentido justo de la ornamentación; acentuación y fraseo radicalmente distintos de los tradicionales, aumentando la vivacidad y el contraste de la música.

Una concepción musical muy coherente de la obra, alejada de todo exceso melodramático y grandilocuente. La *Pasión* es un relato, y en consecuencia el protagonismo total es conferido al discurso del «Evangelista» y a las intervenciones de «Jesús» y los demás personajes, quedando las arias y corales lógicamente integradas en este discurso.

Con respecto a los efectivos utilizados, diremos que Rilling dispone de dos orquestas situadas simétricamente, cada una de las cuales está integrada por cuatro violines primeros, tres segundos, dos violas, un violonchelo y un contrabajo, más la sección habitual de ins-



El nuevo y fascinante Bach de Helmuth Rilling. Un gran «Evangelista»: Aldo Baldin, que fue segundo premio «Francisco Viñas».

trumentos de viento (flautas, oboe, oboes «d'amore» y «da caccia» y fagot). Para el continuo, Rilling opta por un clavicémbalo secundado por un violonchelo para acompañar al «Evangelista» y a los coluquiantes, así como a los coros llamados «de turba», y de dos órganos positivos, uno para cada orquesta, para el acompañamiento de las arias, ariosos, coros y corales. Ni que decir tiene que la calidad de todos y cada uno de los instrumentistas del Bach-Collegium es elevadísima, como pudo ponerse de manifiesto a lo largo de sus diferentes intervenciones en las arias, pero querríamos hacer mención especial de la calidad aterciopelada de la cuerda, advertida, sobre todo, en el acompañamiento de las palabras de Jesús, y el extraordinario gusto con que fue realizado ese delicado cometido.

El coro doble, compuesto por unos treinta cantantes cada uno, sin el tradicional coro infantil (sustituído por un tercer coro formado por ocho sopranos), es también sorprendentemente bueno, por su afinación justísima, su precisión de relojería, su empaste y su musicalidad, cualidades todas poco corrientes en agrupaciones corales reducidas. Para hacerse una idea del elevado nivel individual de los componentes de la Gächinger Kantorei, basta indicar que las llamadas partes secundarias («Pedro», «Judas», etc.) fueron encomendadas todas a solistas del coro, con resultados normalmente aceptables. Extraordinaria la intervención de los cantores de Stuttgart en todos los coros de «turba», en los grandes coros que abren y cierran la *Pasión* y en aquellas ocasiones en que el coro tiene parte dialogante en las arias

de solistas (genial, por ejemplo, el «Duetto» con doble coro número 33); y más discutible en los corales, tal vez porque estamos acostumbrados a oírlos de un modo más grandioso y expresivo.

Rilling antepone, en la elección de sus solistas vocales, la homogeneidad al divismo. El resultado es un conjunto bueno y eficaz, pero que no llega a igualar el nivel general. Consecuente con el planteamiento inicial, el director se apoya en un «Evangelista» sensacional. Aldo Baldin, es un tenor no muy potente y de voz no especialmente bella, pero que, dotado de una gran inteligencia interpretativa, responde a la perfección a las intenciones de Rilling de centrar todo el desarrollo de la *Pasión* en el conmovedor relato de su principal testigo, demostrando hasta qué punto la obra sería igualmente hermosa aunque no hubieran sido escritas sus arias y corales. Artista de notable sensibilidad, Baldin compone un «Evangelista» variado y emotivo (aunque sin excesos), sabiendo acentuar las palabras donde conviene. Otro de los puntales básicos de la obra, «Jesús», fue interpretado dignamente por Douglas Lawrence, barítono de voz bien timbrada y fraseo reposado y solemne, que logró dar cierto empaque al personaje.

Arleen Augér (soprano de arias) es probablemente la voz más prestigiosa y conocida de este conjunto. Aunque no la hallamos en tan buena forma como el pasado año, sí destacó por su timbre ligero y bello y, sobre todo, por su gran clase. No creemos que sea una novedad para nadie afirmar que las arias para contralto de la *Pasión* figuran entre las más hermosas páginas que Bach escri-

biera jamás, requiriendo para su interpretación una voz de contralto de gran categoría. Julia Hamari tiene una voz de «mezzo» clara e incisiva en la zona aguda, pero muy débil en medios y graves, poco ancha, poco densa. Aunque lee sus arias con escrupulosa corrección, su capacidad expresiva no es mucha, quedando a gran distancia del canon que en su día marcaron contraltos como Norma Procter o Marga Hoffgen en esta parte. Bueno, seguro y eficaz el bajo Harald Stamm, y francamente desfasado de la calidad media del cuarteto el vociferante y destemplado tenor de arias Lutz Michael Harder.

Todos estos elementos fueron controlados milimétricamente, hasta en los más leves detalles, por un director claro y comunicativo, que impresionó en todo momento como un intérprete lúcido, que sabe lo que quiere y cómo conseguirlo. En efecto, nada en esta interpretación pareció gratuito o azaroso, sino, por el contrario, el fruto de una madurada reflexión.

¿Qué echamos de menos en una versión así de la *Pasión*? En principio, pocas cosas más que las ya dichas: la necesidad de mejorar las arias de contralto y de tenor, algo más de sutileza, de unción, en los hermosísimos corales, y, por otro lado, un mayor grado de atención en algunos momentos que, como la instauración de la Eucaristía, fueron pasados sin la debida recreación.

Como conclusión general podríamos decir que Rilling aborda esta música desde una perspectiva más *profana* que *religiosa*, lo cual, por otra parte, no es óbice para que la realización propiamente musical sea muy estimable.

El Coro de St. Martin-in-the-Fields

Esta fuera de lugar el presentar al famosísimo conjunto con sede en la céntrica iglesia londinense de St. Martin-in-the-Fields. Como novedad, sin embargo, señalar que se presentaba en Barcelona, junto con la agrupación instrumental ya conocida, el coro del mismo nombre, fundado en 1974 y dirigido desde entonces por Laszlo Heltay, quien fue también el director musical de ambos conjuntos en los conciertos ofrecidos en esta ciudad los días 9 y 10 de abril.

El programa del primero de ellos estuvo compuesto exclusivamente por la *Misa en Si menor BWV 232* de J.S. Bach. Tal obra, de grandes proporciones, como todos los grandes oratorios barrocos, tanto si se interpreta desde perspectivas camerísticas como si se hace desde otras más monumentales, debe contar para su interpretación con una buena orquesta, un coro a cuatro voces de excepcional calidad y unos solistas capacitados para ésta o para cualquier obra vocal del Cantor de Leipzig. En ella se dan cita todos los estilos del ya declinante barroco, sublimados y aprovechados hasta el extremo por Bach. Los



The Academy of St. Martin-in-the-Fields: por una vez estuvieron en Barcelona la orquesta y el coro; mediocridad, a causa de la dirección de las obras programadas.

hijos y sus contemporáneos, desde una perspectiva de «Aufklärung», considerarán esta obra como el colmo de la afectación.

A priori, se contaba en esta ocasión con un conjunto orquestal de cámara de probada calidad (de los mejores, sin duda); un coro que, por sus grabaciones discográficas, hacía esperar lo mejor, y, por último, unos solistas casi desconocidos. La batuta constituía una incógnita: ¿podría un director de coro tratar como merece la **Misa** de Bach? Porque no es raro observar como grandes directores de masas corales se revelan totalmente incapaces con la orquesta, restringiendo su dedicación, al interpretar estas obras, casi por completo al coro. Por desgracia, en esta ocasión se cumplieron las previsiones menos halagüeñas: Laszlo Heltay ofreció una versión de las más insípidas que hayamos escuchado, incluso en algunos momentos fracamente muy pobre. El mismo «Kyrie» inicial constituyó ya una decepción, moviéndose el resto en un mar de mediocridad absoluta, aunque el nivel mejoró algo en la segunda parte. Y tampoco el coro hizo olvidar a otros que nos han visitado este mismo año. Las sopranos, lo peor, con una gran tendencia al grito en los agudos. Las demás partes (que incluían un grupo de contratenores) estuvieron mejor, pero sin especial sensibilidad ni equilibrio. La orquesta se movió al mínimo de sus posibilidades, aunque sin fallos de ejecución, como era de esperar. Y respecto a los solistas, únicamente llegó a convencer la contralto Alfreda Hodgson, frente al muy insuficiente bajo Paul Hudson en sus dos arias («Quoniam tu solus» y «Et in Spiritum Sanctum»), la soprano Teresa Cahill (sin gusto interpretativo) y el tenor Anthony Roden, absolutamente sin voz. En fin, una desgraciada oportunidad para la siempre bienvenida **Misa en si menor**, que no hace olvidar otras interpretaciones anteriores en el Palau.

La segunda audición de la Academia of Saint Martin-in-the-Fields y su coro estuvo dedicada a la música religiosa de Haydn, autor que en este campo tiene producciones de una gran belleza e interés musical que no se prodigan como se debiera. El programa incluía una pieza de considerable atractivo, el **Stabat Mater** (compuesto hacia 1770), una obra que gozó de una considerable fama en época del propio Haydn y que seguramente contribuyó en gran manera a convertirlo en uno de los compositores más conocidos de su tiempo. Efectivamente, junto con el **Stabat Mater** de Pergolesi, esta obra de Haydn se convirtió en obra de repertorio obligado para los días inmediatamente anteriores a la Semana Santa y durante largos años fue, pues, vehículo de esa curiosa mezcla de devoción y afición musical que caracterizaba la actividad cultural de los países católicos en la época de Cuaresma, cuando estaban prohibidos los espectáculos públicos (y entre ellos la ópera).

En Barcelona, por ejemplo, nos consta por testimonios de la época (principalmente del «Diario de Barcelona» y

del célebre dietario o «Calaix de Sastre» del grafómano catalán Rafael d'Amat i de Cortada, barón de Maldá) que en la llamada Semana de Pasión se interpretaban ambos **Stabat Mater** repetidamente no sólo en las iglesias de la ciudad sino también en las casas particulares de muchas familias barcelonesas. Muchas de estas familias tenían la costumbre de celebrar conciertos en días determinados de la semana, verdaderos conciertos semi-públicos a los que se accedía por suscripción (pues no había salas de conciertos públicos en Barcelona salvo el Teatro de la Santa Cruz, ocupado generalmente por actores y operistas). Al llegar la Cuaresma estos conciertos adquirían un carácter más severo con la interpretación de obras de música religiosa, y de este modo quedaron en el repertorio de los músicos (que solían proceder de las capillas de música de la catedral o de las parroquias) estas dos obras.

El propio barón de Maldá nos explica el 23 de marzo de 1801, con motivo de una audición del **Stabat Mater** de Haydn en casa de unos conocidos suyos, que dicha obra llegó a Barcelona porque fue «...embiada al difunt Sr. Coronel de Algarbe, Don Agustín de Lancaster en lo any 1782, que vivía en el Palau; se comensá á executar, nom recordo si allí mateix, havent tingut tal música, cantada en alguns versos del Stabat Mater, general aplauso, com que esta de Hayden ni la més antigua de Pergolesi may

cansan de ohirse...».

Fue, por lo tanto, un acierto de la Academy y Coro de Saint Martin-in-the-Fields programar esta obra que tanto deleitó a nuestros antepasados, y con motivo suficiente, pues Haydn no alcanza en ella todavía la cima que lograría con **La Creación** o con sus últimas misas, es un obra de una profunda y sentida religiosidad expresada con una elegancia y un depurado estilo muy propios de su pluma.

La interpretación de esta obra estuvo por encima de la lograda en el concierto anterior. Sin poder absolver al bajo Paul Hudson por sus imperfecciones ostensibles y manteniendo la censura al tenor Anthony Roden por su escasa adecuación a este tipo de música, podemos admitir que su versión fue más digna y equilibrada que la ofrecida en la **Misa en Si**, de Bach. En cuanto a la soprano, Teresa Cahill, alcanzó un nivel francamente satisfactorio tanto en esta obra como en la **Misa Nelson** que completó el programa, y en cuanto a la contralto Alfreda Hodgson debemos repetir los elogios que mereció el día anterior. El coro se mostró también más centrado, y aunque su actuación no alcanzó cotas memorables, fue correcta, mesurada y elegante. La orquesta sonó mejor en la **Misa Nelson** que en el **Stabat**, y acusó un poco la falta de seguridad de Laszlo Heltay que, como en la sesión anterior, la dirigió con una precisión sólo mediana.

Nicolai Ghiaurov: un artista «de cuerpo entero»

Existía gran curiosidad por escuchar en vivo en Barcelona el día 27 de marzo pasado a un artista de la talla de Nicolai Ghiaurov, con una ya dilatada carrera en su haber, y del que, en algunos registros discográficos recientes, se había puesto en evidencia una cierta pérdida de brillantez en sus prestaciones.

Quedó confirmado que nos hallamos ante un artista de cuerpo entero, con un perfecto sentido de la interpretación, depurada escuela y dominio de su voz, si bien, con el paso de los años, su voz ha perdido algo de pastosidad, dando lugar a una cierta dureza en inflexiones de algunos cambios de frase, y a que su voz resulte, en ocasiones, abierta en los momentos álgidos de su cuerda. Sus mejores interpretaciones fueron las que, uniendo al artista y al cantante, consiguieron una gran belleza, como su intervención de **Il Barbiere di Siviglia** («La calunnia»), y el bis que dio correspondiendo a los aplausos («Canción del borracho»); fue también muy ajustado su **Don Quijote**, donde en el gran aria de la muerte consiguió el patetismo adecuado (recordemos que no hace mucho Decca ha editado el registro completo de esta obra). Correctos estuvieron su **Si-**



Ghiaurov o el último bajo «estrella».

mon **Boccanegra** («Il lacerato spirito») de cierta lentitud y frases apretadas, pero en gran línea en el registro central e igualmente su **Don Carlos** («Ella giammai m'amó»), algo abierto en las frases dramáticas, y su **Aleko** de Rachmaninoff, algo forzado en las frases agudas.

La parte orquestal corrió a cargo de la Orquesta Ciudad de Barcelona, dirigida por Emil Tchakarov, con más pena que gloria, como señalamos más abajo. El **Don Quijote** fue acompañado correctamente por Mari Carmen Bustamante y por el polifacético Enric Serra, que demostró una vez más su gran profesionalidad.

Para completar el programa no muy amplio de Ghiaurov, al Orquesta Ciudad de Barcelona, bajo la dirección del mencionado Tchakarov, nos ofreció una serie

de oberturas y fragmentos de ópera que pusieron en evidencia la falta de preparación de tales partituras. Tchakarov nos dio unas versiones faltas de garra y expresividad, lineales y ruidosas (**La fuerza del destino** y **El barbero de Sevilla**), carentes de gracia y epidérmicas (Suite de **Carmen** y las Danzas del **Príncipe Igor**), y con su gesto exagerado y poco indicativo no consiguió que la orquesta *sonara* correctamente; tampoco la agrupación tuvo su día, con fallos evidentes en el metal y en la madera, corrección inexpresiva en la cuerda y una actuación desajustada del primer violonchelo en sus partes solistas.

En resumen, un cantante aún primerísimo; un director que no convenció y ni siquiera gustó, y una orquesta que debió tener un mayor nivel de corrección.

La Orquesta Ciudad de Barcelona

Ya dentro de los conciertos propios (pues el anteriormente reseñado formaba parte del ciclo de Pro Musica), poco significativa resultó la actuación de la O.C.B. durante el mes de abril.

En los conciertos de los días 4 y 5, dirigidos por Salvador Mas, la orquesta mostró un nivel técnico lamentable. Ya no se trata de la interpretación emanada del director, sino que es imposible cualquier versión aceptable cuando la cuerda (especialmente los violines) exhiben aquel *sonido* de los días malos (atropellando groseramente, además, cualquier mínimo pasaje «di agilita») y a la madera, a ocasión que se le presenta, se desafina (el corno inglés en los **Suburbis**). Entonces es igual que se toquen los **Suburbis** de Mompou, **Montjuic** de Berkeley/Britten o **La Mer** de Debussy, por-

que bajo estas premisas no cabe, por nuestra parte, un enjuiciamiento musical.

Antoni Besses fue el solista del **Concierto para piano número 1** de Chopin. Besses tocó la difícilísima partitura sin un pero en la vertiente técnica, lo que ya es importante. Escalas en terceras, arpeggios, la tremenda mano izquierda del final del primer movimiento, las *subidas* y *bajadas* virtuosísticas del último: todo fue realizado con suficiencia. Pero interpretativamente, y en especial en el primer movimiento, estuvo falto de aquel lirismo, de aquel *canto* indispensable para este **Concierto**. La frase más conocida de la obra (el segundo tema del primer movimiento) fue expuesta descuidadamente; la situación mejoró en el segundo movimiento, bien expuesto (ra-

cionalmente, no emocionalmente como requieren estos compases), y en el tercero, gracias aquí al virtuosismo técnico desplegado, aunque ausente por doquier cualquier indicio de gracia o sutileza. Salvador Mas realizó un estupendo acompañamiento, tan difícil en este tipo de concierto, al tener que amoldarse a las constantes variaciones interpretativas del piano solista.

Una tónica parecida dominó en el siguiente concierto (días 25 y 26) con respecto al rendimiento orquestal. Sidney Harth es un norteamericano típico (parece un personaje sacado de «La casa de la pradera») que, a fuer de visitarnos todos los años, ha llegado a hacerse simpático. Ha sido concertino y director adjunto de la Sinfónica de Chicago y la Filarmónica de Los Angeles, lo cual hace pensar que debe saber bien lo que es una orquesta y cómo actúa un buen director. Y, si bien su atención se reparte entre todos los grupos de la orquesta y sus versiones tienen interés, su modo de dirigir resulta, un tanto descuidado, su actitud es como *de ir por casa*, olvidando que la formación que tiene delante no es precisamente la de Chicago. Ello tiene el efecto que la **Octava** de Dvorak, inicialmente bien concebida, resulte muy descuidada en su realización orquestal, con numerosos fallos (y fallos tontos, que se evitan poniendo interés) en trompetas y madera, y una actuación muy pobre de los violines. Mejor nivel alcanzó la cuerda grave y, desde luego, el grupo de cuatro trompas que actuaron, no sólo sin un fallo, sino con musicalidad y gusto. En la primera parte, tras una correcta obertura de **La fuerza del destino**, tuvo lugar el interesante estreno de la obra de Josep Valls **Cants II**, encuadrada en la óptica dodecafónica, merecedora de nuestro elogio por su seriedad y rigor. Para finalizar la primera parte, pudimos oír al famoso y algo excéntrico contrabajista vienés Ludwig Streicher interpretar como solista un aburrido **Concierto para contrabajo y orquesta de cuerda** de Giovanni Bottesini (1821-1889), nada inspirado y vulgar en sus temas.

El Coro Bizantino Griego

De los días 31 de marzo al 8 de abril se celebró en Barcelona la IV Semana de Música Religiosa organizada por la Obra Social de la Caja de Pensiones de Barcelona. Los conciertos se celebraron, en su mayoría, en el recinto del templo del Real Monasterio de Pedralbes, que demostró ser demasiado pequeño para dar cabida al gran éxito de público despertado, además de ser lugar muy poco idóneo para masas corales y orquesta dada su muy mala acústica.

Centró la atención la actuación de la Orquesta y Coros Paul Kuentz de París, conjuntos bastantes conocidos por sus numerosas grabaciones discográficas,



La Orquesta Ciudad de Barcelona.

con obras de Telemann (**Concierto para violín, flauta y orquesta**), Vivaldi (**Gloria**) y M. A. Charpentier (**Te Deum**). Lo mejor interpretado fue, sin duda, el **Gloria** de Vivaldi, que estuvo equilibrado en la relación coro-orquesta-solista, todo lo contrario que en la hermosa obra de Charpentier, donde a la mediocridad de los solistas se unió una versión directorial deshilvanada, con un sonido confuso y con desproporción evidente entre unos instrumentos y otros. Así, los timbales sonaron siempre borrosos y tapando por completo al resto del conjunto. También muy interesante fue la actuación de René Jacobs, contratenedor que va adquiriendo una experiencia y gusto poco común en el repertorio barroco, con obras de De Lalande, Couperin el Grande, Charpentier y Bach.

Entre la música religiosa de más rareza programada en esta Semana, el Coro Bizantino Griego, bajo la dirección de Lykourgos Angelopoulos, ofreció en

la iglesia de Santa María del Mar unos himnos de la liturgia ortodoxa oriental sobre la Semana Santa. Aunque la composición de muchas de estas antífonas date de los siglos XVII y XVIII, se trata de la última expresión de un canto muy antiguo, proveniente de los cánticos de la iglesia primitiva, que ha ido evolucionando de manera diferente en oriente y en occidente.

Completaron la Semana las actuaciones del conjunto The Scholars, dedicado a la música polifónica, que interpretó obras de autores ingleses (Dunstable, Lambe, Tallis, Whyte, Byrd) y continentales (Palestrina, Morales y Gesualdo da Venosa), y la de la conocida Coral Cantiga, dirigida por Edmon Colomer, que interpretó villancicos y motetes de Cererols, y obras religiosas para coro de Schubert, Mendelssohn y Brahms, éstas últimas realmente de infrecuente programación en nuestras salas de conciertos.

alto la coherencia de la programación que cuenta con un concierto dedicado a Bach, otro a Telemann, en su tercer centenario, otro a Bartók (para seguir con el rosario de conmemoraciones) y finalmente uno dedicado a Haydn, siendo los otros programas de mayor conveniencia, incluso contando con uno dedicado a compositores de música contemporánea como Copland, Brouwer, Broba y Ginastera.

El 14 de abril el programa estaba dedicado por entero a Telemann y contrariamente a lo que se suele propalar, el local quedó abarrotado de público antes de que los músicos dispusieran los atriles y las sillas en su sitio, en un alarde de organización cooperativa y carente de recursos. Dirigía Albert Argudo, joven director que tan meritoria labor está llevando con la renovada Banda Municipal.

De todo lo interpretado, lo mejor fue sin duda la pieza final, la **Suite de don Quixote**, ofreciéndola con aquella delicadeza y seguridad de las obras bien estudiadas. El resto de la programación fluctuó un tanto entre los momentos excelentes y los descoordinados. Pertenecen al primer grupo algunos de los temas de la **Suite para flauta en La menor**, con Salvador Gratacós en la partitura solista que dijo con soltura sin pasar de la discreción en los momentos de mayor compromiso, y algunos de los momentos del **Concierto para viola en Sol mayor**, con Aureli Vila a la viola. Entre los segundos, cabe destacar todas las entradas y momentos vivos, que deben ser reestudiados para lograr una mayor coordinación. Argudo, sabiéndose poco necesario en muchos de los fragmentos, supo estar a la altura de su papel sin un gestualismo excesivo y siempre dominando partitura y orquesta.

El conjunto tiene en su haber una homogeneidad sonora aceptable, aunque le falta de seguridad en el ataque y la genialidad interpretativa de saber cómo reaccionar en cada momento. El futuro nos dirá por donde continúan. Nosotros, conocedores de las dificultades por las que han atravesado e intuyendo lo que puede venir, deseamos que el éxito sea la justa paga a una labor bien hecha.

Como ya viene siendo tradicional de unos años a esta parte, el Patronato de la Orquesta Ciudad de Barcelona dedicó un concierto el día 11 de abril a mostrar obras de compositores contemporáneos, bajo el título «Taller de compositores catalanes». El director de tal concierto fue José M^a Franco Gil, verdadero especialista en la materia, que contó con la colaboración de la soprano Sonia Stenhammar, para la obra de Pelegrí **Herodes i Mariamne**. El resto de obras programadas fueron **Abstraccions** de Sardá, **Khorva** de Padrós y **Dialexis** de Brncic. Aunque tal tipo de obras contemporáneas constituyan todavía hoy parcelas vedadas al gran público, es interesante constatar el creciente interés que van despertando, por lo que no es estéril la labor de programarlas al menos una vez durante toda la temporada.

Ciclo de Conciertos de los Solistes de Catalunya



María Teresa Pelegrí, cuya obra «Herodes i Mariamne» fue interpretada por Franco Gil.

Nuevo ciclo, el segundo, de la agrupación de cámara catalana Solistes de Catalunya, en la iglesia de San Felipe Neri del casco antiguo barcelonés. Solistes de Catalunya, es una entidad joven nacida hace pocos años, pero que ya es observada atentamente por el público que anhela una formación estable de cámara de la que tan escasos andamos en los últimos años.

A pesar de lo corto de su andadura, Solistes de Catalunya ha girado ya en varias ocasiones por diversos países y ha ido madurando su propio repertorio.

En la actualidad está formado en su mayoría por músicos que colaboran en la Orquesta Ciutat de Barcelona y que, a causa del tan abominable pluriempleo musical a que se ven abocados muchos de nuestros instrumentistas, tienen además que participar en otras formaciones que esporádicamente se hacen y deshacen en Barcelona.

El ciclo consta de ocho conciertos, cinco de los cuales serán dirigidos por su titular, Xavier Güell y los otros, singularmente, por Ernest Xancó, Albert Argudo y Antoni Besses. No podemos pasar por

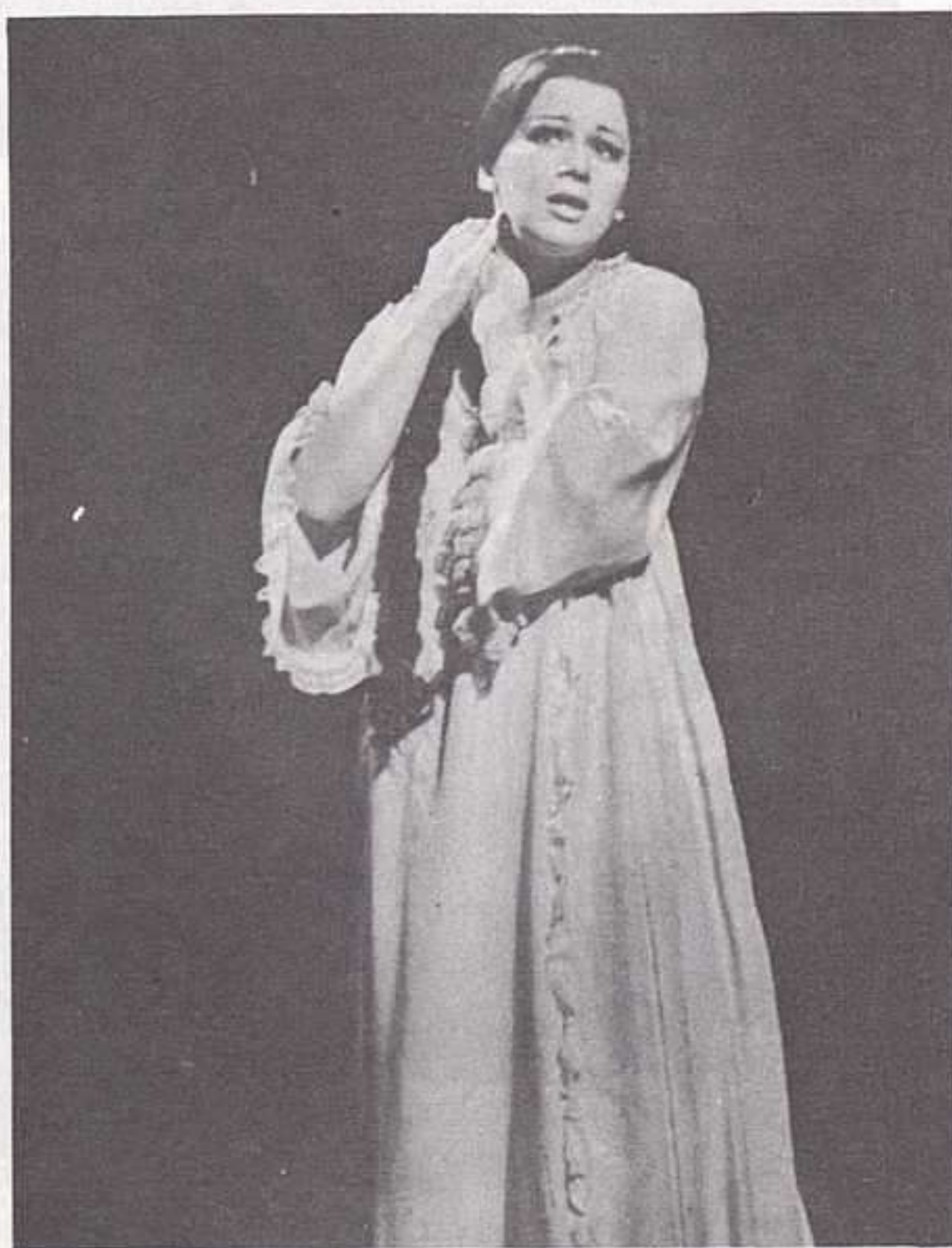
De Madrid al cielo

Por Arturo Reverter

XVIII TEMPORADA DE LA OPERA

EL TEATRO DE LA OPERA KIROV, DE LENINGRADO

El montaje y representación de cuatro óperas tan distintas como **Boris Godunov**, de Mussorgski, **Esposales en un Monasterio**, de Prokofiev, **Eugenio Oneguín**, de Tchaikovski y **La novia del Zar**, de Rimski-Korsakov, es buena prueba para calibrar las posibilidades artísticas de un Teatro estable; para comprobar la preparación de sus conjuntos; para probar las cualidades de sus solistas. El «complesso» de Kirov, teatro poseedor de una historia y una tradición importantísima en el mundo cultural soviético del último siglo, era la formación extranjera que nos visitaba este año, dentro de la temporadilla de ópera primavera madrileña. Existía una lógica expectativa —una vez aceptada la discutible e impropia manera de estructurar el minifestival, cuyo cincuenta por ciento era cubierto con la actuación de esta formación— ante la visita, tanto por las noticias que se tenían de la compañía, cuanto por la favorable impresión que hace dos años había dejado la de la Opera de Kiev, sobre el papel, de inferior rango. Las expectativas no se han visto satisfechas totalmente. No es que las actuaciones del Kirov no hayan tenido cosas buenas o incluso muy buenas; o que no posea una altura media envidiable para lo que habitualmente disfrutamos por estos pagos. Pero no cabe duda que puede hablarse de una relativa, si se quiere, decepción. Examinaremos algunas de las características y aspectos del conjunto soviético, intentando hacer en breves palabras una especie de radiografía del mismo.



Larisa Shevchenko: un discreto encanto.

Aquél es, como suele suceder con los eslavos, potente, algo gritón, muy *teatral* en el gesto y en el concepto musical. Numeroso —aunque para venir a Madrid y dadas las limitaciones del escenario de la Zarzuela, ha prescindido de bastantes de sus elementos— y contundente. Las voces no son de calidad y el empaste es relativo, acentuándose, quizá de modo excesivo, la sonoridad gutural en las féminas, que no suelen destacar tampoco por su exactitud tonal, por lo que la afinación es generalmente más bien difusa. Todo ello contribuye a que el sonido no sea precisamente bello. En conjunto, inferior a otras masas corales del Este que nos han visitado, como la de Kiev o la de la Opera de Sofia. El ballet —por llamarle de alguna forma— es (cosa realmente extraña) prácticamente inexistente, descuidado, tosco y rutinario, movido sin ninguna imaginación (pudo apreciarse claramente en **Eugenio Oneguín**). El conjunto orquestal es también

potente, aunque en proporción más sólido y compacto que el coro, más firme y exacto en el ataque, preciso en la entonación. La cuerda aguda y media posee, además, brillo y, cuando es requerida para ello, dulzura. No se evitan siempre, de todas formas, la aspereza y la tosquedad, caracter que sobre todo poseen los metales, unido a una general incisividad algo descarnada —muy propia, por otra parte, de las formaciones soviéticas—, cuyo empaste deja bastante que desear. La madera es correcta y combina bien con el resto de las familias.

Las puestas en escena son siempre, aun en sus mejores logros, supertradicionales, incluso decimonónicas, empolvadas, con olor a naftalina, dando casi siempre sensación de vetustez. El movimiento escénico suele ser estático, rígido, nada creativo o sugerente; la gesticulación, por el contrario, es excesiva y postiza, teatralera. Los decorados van a tono con tales concepciones. Por lo común son rutinarios, con mucho cartón-piedra y abuso del naturalismo barato, plasmado muchas veces en simples telones pintados de forma bastante poco imaginativa y coloreados con singular falta de gusto (ejemplos destacables localizables a todo lo largo del **Eugenio Oneguín** o de **La novia del Zar**), hasta tal punto que da por pensar si realmente son los utilizados por el Teatro en su sede de Leningrado o son elementos preparados con motivo de un viaje para actuar en otro escenario mucho más pequeño. El caso es que cuando los escenógrafos de la compañía se deciden a hacer algo *nuevo* los resultados no son más brillantes porque entonces ponen de manifiesto una especial falta de imaginación y de fantasía, revelando una sintomática incapacidad para la estilización, para el apunte sugerente, para la línea y para la combinación cromática. Perfecto ejemplo es la escenografía de **Esposales en un monasterio**, loable pero desafortunado intento de sintetizar una suerte de «commedia dell'arte» con ciertas pinceladas picassianas. Aunque

lo específicamente motriz tuvo agilidad y dinamismo, lo que podía haber sido un montaje interesante se quedó en un simple intento; en la mera y superficial movilidad, en la cáscara de la farsa. No puede negarse, sin embargo, la existencia de determinados y aislados momentos realmente graciosos (a los que prestó carácter la jugosa, incisiva y fluida música de Prokofiev), como el cuadro primero del cuarto acto (la orgía de los frailes). Particularmente feos (con un impagable último cuadro, de reminiscencias chagallianas) todos los decorados de la obra de Rimski-Korsakov. En definitiva, lo más plausible desde el punto de vista escenográfico resultó ser el **Boris**, a pesar de lo trillado e hipernaturalista de su cartón-piedra (o simplemente cartón, e incluso papel).

CRISIS DE VOCES GRAVES

Una primera impresión: escasez de buenas voces de bajo, algo insólito en una compañía soviética. El único instrumento destacable a este respecto, el de Ojotnikov. No es nada del otro jueves, pero al menos es el de un bajo (no profundo) con graves, medios y agudos (estos algo más problemáticos), con cierta homogeneidad y atractivo color (no particularmente cálido). Cantó Excelentemente, con cuidado y musicalidad, el aria de «Gremin» del **Eugenio Onegin** y estuvo a menor nivel en el más ingrato cometido de **La novia del Zar**, sin alcanzar tampoco ninguna cota especial en «Pimen», al que no dotó de dimensión ni de grandeza. Una de las figuras, destinada para **Boris**, Shtokolov, que ya había cantado en Madrid hace muchos años el «Dositeo» de **Khovantchina**, no dio en ningún momento la talla del complejo y contradictorio personaje. La voz, de bajo-barítono, que nunca fue especialmente lucida, se muestra ahora ajada, disminuida destimbrada, oscilante, con la emisión muy estrechada arriba, insuficiente abajo. Como intérprete se mostró hierático, digno, sin tocar fondo en ningún momento, sin otorgar calor humano

a la patética criatura. Composición por tanto estirada, lineal, fría y vulgar. Exceso de años y de kilos. Otro bajo —éste más joven y en mejor forma física— Morozov, mostró plausibles cualidades histriónicas en «Mendoza» (**Esponsales**), pero actuó, con una voz más bien nasal y entubada (con ciertas resonancias a lo Siepi), muy por debajo como «Varlaam», mostrando graves insuficiencias técnicas e inseguridad tonal, falta de amplitud. Solo discreto en su intervención en **La novia del Zar**. Otros bajos, como Fedotov (un muy pedestre «Rangoni»), quedan ya por debajo.

Quizás las cuerdas más consistentes sean las de «mezzo» y la de tenor. De aquellas hay que mencionar, en primer lugar, a Gorojovskaia, una eficaz «Olga», a Filatova, de voz menos bella (más velada abajo, nasal y más estridente arriba), pero más propiamente perteneciente a la cuerda por color y amplitud, quién hizo una muy buena «Dueña» (**Esponsales**) y una excelente «Liubasha». La tercera, Bogachiova, más soprano, cumplió como «Marina», mostrando una emi-

sible corrección, el carácter del falso «Dimitri» estuvo mejor servido por Rozumenko, de poderosos agudos y centro vibrante, pero de timbre excesivamente metálico y áspero, que compuso más bien toscamente la figura del impostor. Pluszhnikov, de timbre más ligero, no feo, y agudos fáciles, es, sin embargo, mediocre como cantante, encontrándose en algunos momentos «vicino al tono». Aseado y descolorido «Lenski», irrelevante (aun más de lo que es el personaje) «Lykov». Inferiores Diedik (gutural, gritón y metálico «Don Jerónimo» en **Esponsales**), Egorov (desvaído «Bomeli» en **La novia del Zar** e irrelevante «Inocente» en **Boris**), Solodovnikov (plausible «Triquet») y Boitsov (mediocre «Shuiski»); todos muy líricos.

Nada especialmente resaltable en la cuerda de barítono, a no ser las hechuras, el brillo tímbrico y la facilidad de Leiferkus, interesante «Onegin», aunque se encuentre muchas veces peligrosamente cerca de lo tenoril, lo que le lleva a reforzar muy artificialmente la emisión. Más sólido, más hecho como



En el centro, Alexei Steblianko: excelente materia prima.

sión quizá excesivamente dura. Un recuerdo para la Kruznetsova, auténtica «mezzo», típicamente eslava, que hoy conserva poca voz y no bella, pero que sabe decir y otorgar carácter a su fraseo (excelente su «Niñera» en **Eugenio Onegin**). Los tenores aparecen claramente dominados por Steblianko, poseedor de un instrumento poderoso, consistente, de carácter «spinto», que podría incluso considerarse dramático si su zona superior tuviera algo más de «punch», pues el centro y graves son anchos y muy robustos y el color —casi baritonal— es oscuro. Hizo un «Lenski» meritorio, incluso con excelentes detalles de cantante —en especial en su actuación del día 19 de Mayo—, pero es una voz impropia para el papel, que demanda un lírico puro (incluso un lírico-ligero), que pueda contrastar debidamente con el timbre de barítono de **Onegin**, no conviniendo tampoco demasiado para el «Grigori» de **Boris**, que demanda también un lírico, aunque más robusto. Por eso, y aunque Steblianko actuó con plau-

barítono, Kinaiev, pero su voz, grande, no *corre* debido a una impostación *hacia adentro* y a un trémolo excesivo. Hizo un gris «Griaznoi» en **La novia del Zar**. Mejor, aunque sin carácter ni particulares brillos, Zastavni, correcto «Shchelkalov» (**Boris**).

Las sopranos, todas ellas voces muy característicamente eslavas, por sonido y emisión, aparecen dominadas por la Shevchenko, de timbre muy lírico, rozando a veces lo ligero, pero de buen volumen y consistencia y extensión apreciable, aunque la guturalidad contribuye a hacer a veces desagradable el sonido. Hizo una «Tatiana» efusiva, lírica, con ciertas gotas de intensidad, pero con ello no cubrió más que una parte del rico personaje, que es mucho más contrastado, más íntimo y dramático al tiempo. La Kobalievá es aún más lírica, pero con timbre menos presente, menos *rutilante*; más poquita cosa. No obstante, canta con corrección ya que no con particular encanto. En su papel de «Luisa» (**Esponsales**) hizo una aceptable labor y quedó



Filatova caracterizada como «Dueña», la «mezzo» más auténtica de la compañía.



Leiferkus fue un «Oneguin» muy apropiado.

quizá demasiado ligera para «Marfa». Aseedita la Jalisceva como «Xenia» y muy interesante —sobre todo por posibilidades futuras— la Diadkova, excelente «Feodor» y aceptable «Duniasha»: voz extrañamente cálida y fresca para el tipo de emisión; voz, además, dotada de cierta anchura.

LA «ESTRELLA» FUE TEMIRKANOV

Tres directores de orquesta ha traído el Kirov. De dos de ellos poco más que su nombre podría decirse, tal es su mediocridad conceptual y su frío academicismo: Kaliéntiev y Fedótov. Del tercero, en cambio, puede hablarse mucho y bien: Temírkanov; sin duda la estrella de la compañía. El es su director artístico. Hombre de acusada personalidad, músico solvente y director magnífico, hace atractiva cualquier representación en la que intervenga desde el foso porque otorga vitalidad, impulso, contenido, *temperatura*, al discurso musical, estableciéndose rápidamente la necesaria conexión, el *encaje* requerido entre orquesta y voces y, de inmediato, la exigida ligazón entre la *representación* y el oyente-espectador, haciendo creíble lo que sucede en escena (aunque ésta aparezca tan mal servida como en estos montajes). Aparte una estupenda técnica, moderna, precisa, incisiva, expresiva y económica, posee Temírkanov un extraordinario sentido dramático, un olfato teatral profundo que le permite dar la intencionalidad (cosa interesante desde el punto de vista estilístico) justa a las obras que dirige, pertenezcan a un género o a otro. Y lo demostró proporcionando incisividad rítmica, claridad polifónica, acentuación plenamente histriónica al fluir sonoro de

los *Esponsales en el monasterio*, cuya personalidad tímbrica quedó perfectamente reproducida, y dando el debido relieve e intensidad lírica, la amplitud romántica adecuada, la elocuencia amorosa debida a **Eugenio Oneguin**, en cuyos números balletísticos quizá se le fue la mano en la percusión y en la presencia, bastante gritona y desabrida, de los metales. Director de talla, pues, que se muestra también a magnífico nivel ante una formación sinfónica (recordemos que hace años actuó, una vez con cada una, con las orquestas de Radio Televisión Española y Nacional), como ha puesto de manifiesto ahora mismo en un

reciente concierto celebrado en el Teatro Real con los Coros y Orquestas del Kirov, interpretando la **Quinta Sinfonía**, de Shostakovich, y la cantata **Alexander Nevski**, de Prokofiev, ofreciendo de la primera obra una versión realmente importante y logrando en la segunda toda la fuerza y fiereza que pide, consiguiendo una prestación del coro de bastante más nivel del que podía esperarse, aunque no pudiera evitar la tosquedad del instrumento.

Brevemente, y haciendo referencia al desarrollo y resultado final de las representaciones de las cuatro óperas citadas, y en base a los mimbres examinados más arriba, hay que decir que la más redonda, la que alcanzó un mayor nivel fue **Eugenio Oneguin**, en donde, a excepción de los decorados, todo funcionó, estableciéndose el exigible equilibrio entre foso y escena. En la escena de la carta, la Shevchenko, aun con sus limitaciones, actuó decorosamente apoyada e impulsada por la arrebatadora batuta de Temírkanov.

Esponsales en el monasterio estuvo fundamentalmente basada en la briosa lectura del director ruso, capaz de analizar, sin perder la continuidad de la fluida escritura de Prokofiev, como con lupa de rica partitura. Las voces actuaron con cierta dignidad y, por supuesto, con apreciable homogeneidad, aunque la puesta en escena, como más arriba se ha señalado, no fuera afortunada.

Boris estuvo lastrado por la pesada y académica dirección de Kaliéntiev y por la nula personificación de Shtokolov. Así, y aun cuando en otros papeles actuaron cantantes que al menos mantuvieron una dignidad y aun cuando el coro tuvo momentos felices, la representación mantuvo un tono plúmbeo y grisáceo. Aparte de ello, la versión ofrecida por el conjunto soviético, que partía de la elaboración que de las dos versiones mussorgskianas realizara en 1928 Pavel Lamm, fue retocada en numerosos puntos e incluso podada (por ejemplo, como corte más significativo, el producido en el acto «polaco», que quedó reducido a un solo cuadro). Es lástima



Una escena de «Eugenio Oneguin».

que no se haya logrado un mayor nivel interpretativo en esta ocasión teniendo en cuenta que, por primera vez en Madrid, se brindaba la posibilidad de conocer el verdadero **Boris Godunov**: el debido a Mussorgski, sin los arreglos posteriores de Rimski-Korsakov.

De **La novia del Zar** simplemente hay que destacar, aparte la mediocre

dirección musical de Fedótov, el interés que ha supuesto el conocer la obra, desde luego no de las mejores de Rimski, pero reveladora al menos de su facilidad melódica, de su habilidad como orquestador y, en este caso de manera muy clara, de las influencias que sobre él, y pese a todo, tuvo la ópera italiana.

demos a este respecto la definición de Lanza Tomasi: «*maravilla morbosa del artificio y de la falsedad*». Es una descripción bastante exacta de la ópera pucciniana.

En lo vocal, y enferma Caballé, el personaje de la protagonista hubo de interpretarlo la soprano húngara Eva Marton, de medios vocales indudables, dotada de un timbre oscuro (en cierto modo parecido al de una Leontyne Price), que podríamos calificar de lírico-«spinto», o incluso nítidamente «spinto». Cantó bien, con ciertas cualidades de actriz sin pulir, los números cerrados —hizo, por ejemplo, un «Vissi d'arte» muy interesante— pero se perdió en los momentos, tan importantes en esta obra, en el que ha de establecerse un juego meramente coloquial, en el que ha de darse a cada acento, a cada palabra y a cada frase una importancia dramático-musical determinada. En definitiva, una «Tosca» interesante, pero irregular, no siempre afinada y falta de redondez, de pulimento en su canto. En cualquier caso, no puede negarse que la voz, buena, como se ha dicho, encajaba perfectamente con lo demandado por Puccini. José Carreras, no siempre totalmente entregado, brindó la maravillosa tersura y calor de su centro, la solidez de su grave y la virilidad, plenamente lírica, de su acento. Lástima que, como es norma en él, su segunda octava quedara prácticamente en todo momento descolorida y que por ello no pudiera culminar determinados pasajes con la fuerza requerida. Cantó con discreción «Recondita armonía» y el «Adiós a la vida». El «Scarpia» de Ingvar Wixell, de buena presencia y aire, pecó de falta de sutileza, de maquiavélico refinamiento. La voz es un tanto extraña: ancha en graves, bastante amplia en centro y atenorada en la zona superior, en la cual el sonido abierto pierde consistencia. Da la impresión de ser una voz fabricada a base de estudio; una voz a la que, en cualquier caso, le falta —como le falta al cantante— carácter para el papel.

La dirección de Luis Antón García Navarro fue brillante, pero muy superficial. Debajo de la brillantez en ocasiones no existía la tensión dramática adecuada al plantearse unos muy discutibles criterios agógicos. El nervio y la pasión puccinianas no están solamente en el aparato y en el acento estentóreo. Por lo demás, el director valenciano controló con buena mano, firme y segura, los elementos a sus órdenes.

«EL TROVADOR»

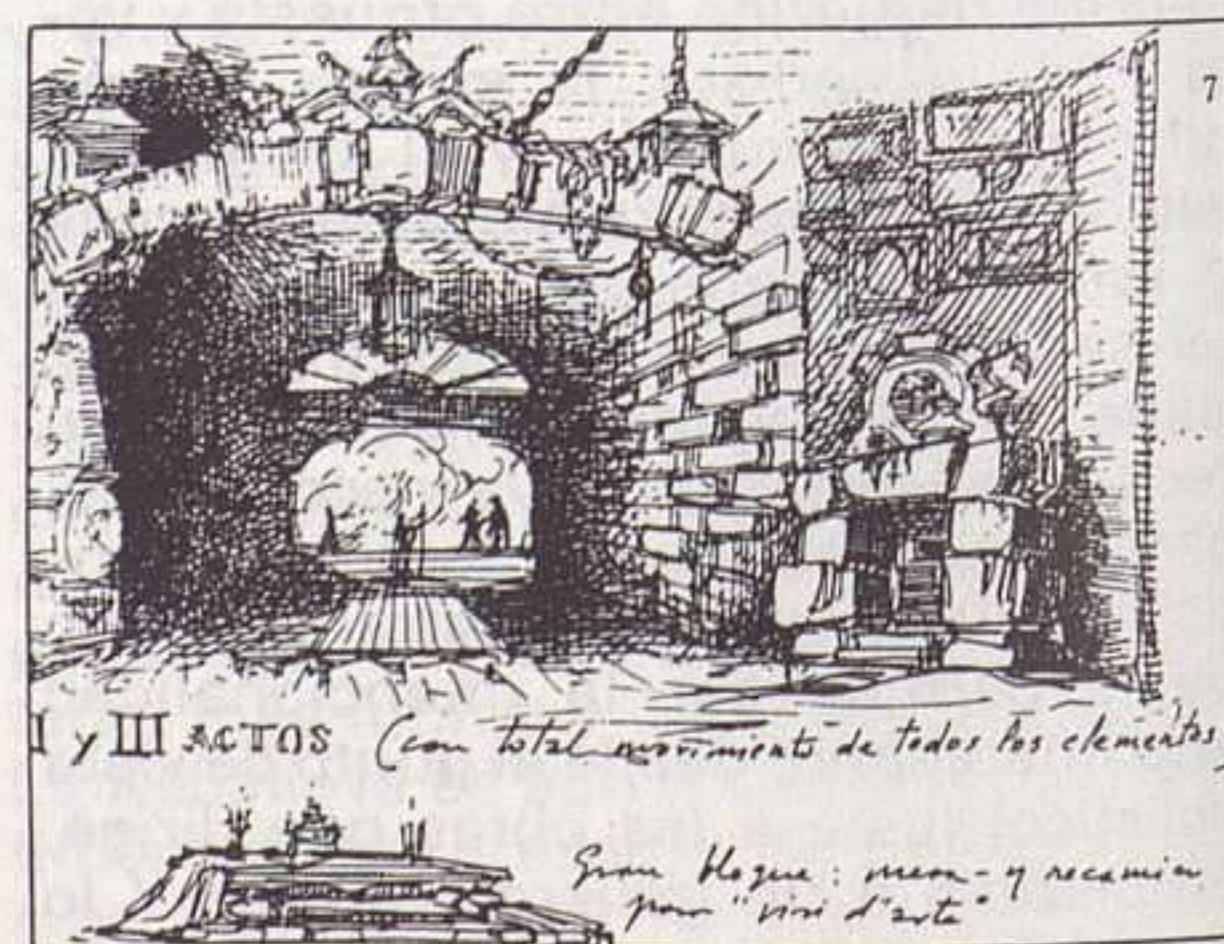
Poco bueno que decir de la representación (al menos de la celebrada el 8 de abril) de esta característica ópera del período medio verdiano: la magnífica voz «spinto», oscura de color, vibrante, segurísima y potente en agudos, de Giuseppe Giacomini (aunque, por supuesto, cantó La «Pira» baja de tono); la corrección del «Ferrando» de Agostino Ferrin; la entrega de María Luisa Nave como «Azucena»...; detalles aislados de composición, de colorido, por parte de la dirección escénica de José Luis Alonso. Frente a ello, mucho malo: la absoluta incapacidad para cantar con un mínimo de musicalidad y para actuar de Giacomini; la insuficiencia, técnica y vocal, de María Pirazzini —de agradable timbre lírico- «spinto», por otra parte—, «Leonora»; lo limitado del «Conde de Luna» de Sardinero (que hubo de sustituir al

enfermo Cappuccilli), engolado, nasal y esforzado, sin poder vencer las dificultades del papel y pasándolo muy mal en «Il balen del suo sorriso»; las exageraciones melodramáticas de la Nave, cuya voz, de discutible «mezzo», aparece únicamente con cierto brillo en el centro; el estatismo de las escenas con participación de los solistas (muy mal resuelta, por ejemplo, la del segundo cuadro del segundo acto, que tiene lugar en el claustro de un convento); la pálida, caída, impropia y por ello antiverdiana dirección musical de Odón Alonso, que planteó una aproximación en la que rasgos tan consustanciales de Verdi, y concretamente a esta obra, como la vitalidad, el sentido del claroscuro, la firmeza rítmica y seguridad de ataque, la anchura de acento y el impulso romántico, estuvieron por completo ausentes.

«TOSCA», SIN CABALLE

Ausente también Caballé por enfermedad, se perdía el principal motivo de interés y curiosidad ante esta **Tosca** millonaria, poblada de nombres importantes. Quedaban, no obstante, otros puntos de atracción. Por ejemplo la dirección escénica de Francisco Nieva, completo hombre de teatro, autor también de la escenografía. Realmente interesante el planteamiento de esta última, inspirada directamente —como él mismo ha reconocido— en los grabados del artista prerromántico italiano Piranesi y montando los tres actos partiendo del mismo esquema y estructura pétrea. Una buena idea que no llegó a cuajar porque quizá, en contra del propio espíritu del grabador, todo resultó en exceso llamativo, recurriéndose a muy discutibles efectos cromáticos para dar cierta variedad al decorado (profusión de tapices en el segundo acto). Los distintos elementos intervinientes estuvieron bien movidos a pesar de la extraña distribución en el primer acto («Te Deum»). Los detalles personales de Nieva —loablemente preocupado por huir de la rutina— fueron continuos, reveladores de una mano firme y de una mente clara. Pero también, he ahí el fallo principal, de un aire excesivamente colorista, y como tal, demasiado apegado a lo plástico, a lo apariencial, a lo estilizado. Pero la estilización no venía dada por una profundización en la entraña dramática y musical de la obra, sino por una estética, algo retórica y artificial, del gesto. Así, resultó

evidentemente original toda la escena de sacristanes y monaguillos poco antes del «Te Deum», pero también quedó en exceso grotesca y exagerada, con actitudes que realmente no venían a cuento y que distorsionaban y distraían el acontecer dramático. «Scarpia» se pasó todo el segundo acto bebiendo vino y los esbirros torturadores mostraron una actitud tan exagerada que rozaba lo esperpéntico. Otro detalle escénico de Nieva fue la creación de la figura del jorobado del último acto, ayudante del carcelero; personaje cuya integración en el acontecer dramático y, sobre todo, musical en modo alguno, lógicamente, no llegó a producirse. Como tampoco se integró, quedando como mero gesto externo, ajeno a este acontecer, el portador de la linterna, que tan repetidamente, durante toda la primera parte del tercer acto, exploró el ámbito pétreo que enmarcaba el decorado. Puesta en escena, por lo tanto, si se quiere original, bella, pero superficial; y desde luego alejada de lo que el mismo Nieva confiesa haber intentado: resaltar la pasión, el lirismo, lo pintoresco y lo descriptivo de la obra. El espíritu pucciniano, al contrario, y también en buena medida el de Sardou, quedó difuminado, sin que aparecieran en primer plano esos rasgos internos que otorgan personalidad y carácter al melodrama. Por ejemplo, esa furiosa sensualidad que subyace desde el principio al fin y que aparece en buena medida personificada por «Scarpia». Recor-



Dibujo de Francisco Nieva para la escenografía del tercer acto de «Tosca».

LOS CONSERVATORIOS Y ESCUELAS SUPERIORES EN HUNGRÍA ENTREVISTA CON LOS PROFESORES LASZLO Y MARIA ORDOGH

Por Fausto Roca

La recientemente creada Sociedad de Pedagogía Musical ha organizado en Madrid una serie de cursillos sobre los distintos sistemas pedagógicos imperantes en la actualidad, invitando para ello a distintas personalidades del campo de la enseñanza musical. El cursillo acerca del Método Kodaly fue impartido por los profesores húngaros Laszlo y María Ordogh, padre e hija. El profesor Laszlo es inspector general de enseñanza en las escuelas de primaria y secundaria de Budapest y ha impartido cursos en distintos países, entre ellos España. En el número 500 de RITMO se publicó una entrevista con él acerca de la enseñanza elemental de la música. Ahora queremos ofrecerles sus opiniones sobre las enseñanzas superiores y profesionales.

FAUSTO ROCA.—¿Podría decirnos, profesor Ordogh qué labor está desarrollando en esta segunda visita que hace usted a nuestro país?

LASZLO ORDOGH.—El año pasado estuve aquí en Madrid y en otras ciudades como Salamanca, Barcelona, Valencia, para impartir cursillos sobre un nivel básico de conocimientos del sistema Kodaly. Este año hemos continuado el tra-

bajo en dos niveles: repitiendo las conferencias que impartí el año pasado y continuando con los colegas que ya tenían conocimientos más elevados. Por eso hemos venido dos personas: la profesora María Ordogh, mi hija, que conoce bien el tema y yo.

F. R.—Si usted recuerda la entrevista que yo le hice el año pasado, hablábamos un poco de la enseñanza mu-

sical en Hungría a partir del sistema Kodaly y en sus primeros niveles. Y yo creo que sería bueno que nos dieran ahora, entre los dos, una visión de lo que es la enseñanza media y de lo que es la enseñanza superior.

L. O.—Yo voy primero a explicar cómo es la red de estas Escuelas de nivel medio y Escuela Superior. Hasta los catorce años con estudios primarios, todos los niños pueden tomar su clase de música para cualquier instrumento en la escuela Básica. Después de esta edad se pueden seguir dos caminos: los que no quieren dedicarse a la música profesional, pueden seguir cinco años más en la misma escuela de música donde estudiaron durante seis o siete años. Los que eligen la carrera musical profesional pueden entrar en uno de los siete Conservatorios que existen en Hungría y que imparten durante cuatro años, desde catorce a dieciocho, la enseñanza de música en el nivel medio. Para poder entrar en estos Conservatorios hay que hacer un examen de ingreso. Este examen es bastante fuerte. Los niños por ejemplo deben cantar a primera vista melodías, hacer dictado melódico, conocer ciertos elementos de armonía y una cierta cantidad de folklore analizándolo, y, sobre todo, tienen que tener buen práctica en su instrumento.

F. R.—¿Si no se ha practicado antes un instrumento no se puede entrar en el Conservatorio?

L. O.—No, de ninguna manera. Un pianista, por ejemplo, más o menos debe ya saber las Invenções a tres voces de Bach para entrar.

MARIA ORDOGH.—Ante todo tiene que saber tocar el instrumento en un nivel elevado. Si está en este nivel después revisan su examen de solfeo, de armonía, de folklore, pero lo primero es el instrumento.

L. O.—Y si no alcanza este nivel determinado no puede entrar en el Conservatorio. Hay un límite, ya que existen siete conservatorios en el país y el interés por entrar es más grande que su capacidad. Sólo los mejores pueden entrar. Los demás han de continuar en las Escuelas.



F. R.—Estos estudios de grado medio, ¿cuántos años duran?

L. O.—Cuatro años como he dicho. Y una cosa interesante es que en los mismos Conservatorios tienen su escuela para las otras asignaturas del Liceo y tienen clases y material limitado. Las clases para el Liceo solo duran de 8 a 11 de la mañana como máximo y de esta manera tienen tiempo suficiente por la tarde para dedicarse a la música.

F. R.—¿Qué número de alumnos tiene cada profesor en un Conservatorio de Hungría? porque aquí en España el problema es que hay profesores que tienen por ejemplo cien alumnos de piano.

L. O.—Esto no se puede dar, porque un profesor imparte una hora dos veces a la semana a cada alumno para su instrumento. De esto se deduce que un profesor no puede tener más que veinte alumnos en el Conservatorio.

F. R.—Y además de estudiar cada uno su instrumento, ¿qué otras asignaturas son obligatorias en el Conservatorio?

M. O.—Solfeo: dos horas semanales. Armonía es solamente desde el segundo año, también dos horas semanales. Folklore, Historia de la Música, y Música de Cámara también desde el segundo año. Los que tienen ya una cierta práctica y también los instrumentistas es obligatorio que se reúnan en orquestas.

L. O.—Y para los que no tocan instrumentos, por ejemplo, porque son cantantes, el Conservatorio exige que deben asistir al coro. La Música de Cámara u Orquesta es necesaria para aprovechar los conocimientos todos juntos. Y esto se hace por la tarde sin interrumpir las clases del Liceo, ya que desde las doce se está libre para practicar el instrumento y recibir las clases de música.

M. O.—Resumiendo, prácticamente por la mañana reciben sus clases como en cualquier secundaria: matemáticas, literatura, etc. y después por la tarde tienen sus clases musicales.

F. R.—¿Cuándo terminan entonces la enseñanza secundaria?

L. O.—Se dan dos bachilleratos: bachillerato musical de su instrumento y bachillerato para su Liceo. Si resulta que al final de sus estudios no tiene tanta capacidad como para continuar como músico, este otro bachillerato le permite seguir sus estudios en cualquier escuela superior o en la Universidad en otro terreno.

F. R.—¿Tiene usted alguna idea del número aproximado de alumnos en esta enseñanza de Conservatorios?

L. O.—Hay siete Conservatorios. En mi opinión debe haber unos cuatrocientos o quinientos alumnos por conservatorio, lo que quiere decir unos tres mil a tres mil quinientos alumnos que se integrarán como profesionales en el futuro.

F. R.—¿Cuáles son los instrumentos más estudiados?

M. O.—Ante todo, piano, violín y después violoncello y la flauta travesera.

F. R.—Por ejemplo, ¿a los violinistas les hacen estudiar algo de piano o no?

M. O.—¡Ah, sí! se me olvidaba decir que el piano es obligatorio desde el primer grado para todos. Aunque antes de



entrar al Conservatorio no es obligatorio, sin embargo se necesita saber piano ya que para practicar la armonía no es suficiente elaborar los ejercicios en el cuaderno, sino que se deben tocar. En las clases de solfeo muchas veces se dan tareas en las que también se necesita. Por ejemplo, hay un ejercicio para tres voces, dos tienen que tocar y el tercero cantar.

L. O.—Y en un nivel más elevado, por ejemplo en la Academia, se toca una coral de Bach a cuatro voces y uno de ellos debe cantar y el resto tocar.

F. R.—¿Y lo leéis a cuatro claves?

L. O.—No, esto se escribe en clave de Sol y Fa. Aparte hay una clase de trasposición y de partitura que no tiene otra finalidad que la de saber leer con distintas claves. En el Conservatorio esto no existe, solamente se usa clave de Sol y clave de Fa.

M. O.—Y una cosa interesante es que los violinistas en el último año deben aprender a tocar también la viola. Porque si se quiere formar un cuarteto y faltan las violas pueden tocarlas. Por tanto deben dominar la viola al menos en un cierto nivel.

F. R.—¿Esta titulación que reciben los jóvenes a los dieciocho años, para qué les vale?

L. O.—Antes de responder a esto, quisiera decir que se enseñan todos los instrumentos, hasta el órgano. Después



del Conservatorio hay dos posibilidades para continuar los estudios: el nivel más elevado es la Academia Liszt con cinco cursos. Si se quiere entrar en la Academia Liszt hay que hacer otro examen de ingreso.

F. R.—María, tú hace poco que has terminado tus estudios en la Academia, ¿recuerdas el tipo de examen de ingreso que hiciste?

M. O.—Sí. Yo estaba en la Facultad de Dirección Coral y tuve que realizar el examen de solfeo que es muy fuerte. Sobre todo para nosotros porque para los instrumentistas lo más importante es tocar bien su instrumento, pero para nosotros lo importante es el solfeo, cantar canciones a primera vista, por ejemplo, temas de Bach con modulaciones, alteraciones y cambiando la clave y además tenemos pruebas de oído, se tienen que reconocer los intervalos, acordes, etc.

F. R.—Siempre según el solfeo relativo, ¿no?

M. O.—Sí, claro. Por ejemplo si el profesor está tocando una dominante con séptima tú vas a reconocer que es Sol Ti (si) Re Fa y el profesor te puede preguntar: ¿cómo lo cantarías ahora en el tono de Fa mayor? En este caso tengo que cantar con el absoluto: C E G B igual que si dices: Do Mi Sol o Ta (si Bemol), entonces se unen. Primero con el sistema relativo porque es más fácil y se puede decir en cualquier tonalidad que se cante. Por lo tanto tengo que dominar ambos, el relativo y el absoluto. Nos dictan también una parte de una pieza de una obra que hay que escribir y su nivel es más o menos como lo que se ha cantado a primera vista y luego un dictado musical, primero para una voz y luego para dos y tres voces, es muy difícil. Dictan también una coral de Bach para cuatro voces y hay que escribirla a cuatro voces. También tenemos examen de armonía.

F. R.—¿El contrapunto entra dentro de la enseñanza del Conservatorio o dentro de la enseñanza superior?

M. O.—En el Conservatorio solamente en una rama que es Composición, pero en las demás no. Pero en la Academia sí lo enseñan. Aparte tenemos que conocer cien canciones folklóricas de memoria y no solamente cantarlas con sus letras, sino cantarlas solfeando y conocerlas según los tipos de escala. Se llevan preparadas cien canciones y los profesores eligen algunas para que se canten.

F. R.—¿Hay alguna otra prueba que hacer?

M. O.—Hay que tocar algún instrumento. La mayoría toca el piano pero puede ser otro instrumento, aunque todos deben tener conocimientos de piano como ya dijimos anteriormente. También existe como última prueba un examen de la voz. Hay que llevar preparadas dos canciones de grandes maestros como Schubert o Mozart y se tiene que cantar para que comprueben tu voz. Después de todo esto si consideran que el nivel es bueno hay que pasar otro examen: dirigir un coro.

F. R.—¿Tú has estudiado entonces dirección coral?

M. O.—En el Conservatorio no existe Facultad de Dirección. En realidad no

se puede decir que se trate de un examen sino de una prueba. Recibes una partitura que puedes estudiarla durante una hora luego te la quitan y antes de entrar en el Coro te la vuelven a dar y entonces debes de realizarla. En realidad lo que ellos quieren comprobar es que a base de sus conocimientos y aún a sabiendas de que no se tienen estudios preliminares para la dirección coral, el alumno está capacitado para mover las manos, corregir, hablar con la gente, etc.

L. O.—La Facultad tiene dos finalidades: la formación de profesores para la secundaria, profesores que canten música y dirección coral. Quiero decir con esto que en esta Facultad se encuentran los universitarios con una formación más profunda del sistema Kodaly. Porque en esta Facultad se preocupan en un nivel muy elevado del solfeo, armonía, solfeo relativo y también de la práctica instrumental y de la dirección coral que tiene mucho contacto con el solfeo relativo. Es, tal vez, la Facultad donde todos los conocimientos son muy importantes, por eso los que terminan la Facultad, en la Academia Liszt durante cinco cursos tienen los conocimientos más profundos. Por lo general los profesores que van por el mun-

do y que son invitados para dictar clases sobre el método salen de esta Facultad. E igualmente si vienen profesores invitados a Hungría son de esta Facultad de donde recibir los mayores conocimientos en este terreno.

No es lo mismo para el pianista, ya que él solamente se preocupa de estudiar durante tres o cuatro horas diarias y no le da tanta importancia a lo demás, aunque naturalmente conoce el sistema del solfeo relativo, cantar y dictar. En todos los Centros existen todos los instrumentos, dirección de orquesta, composición, musicología que es una Facultad muy fuerte. Todos pueden estudiar. En la Academia Liszt, según mi opinión, hay unos novecientos alumnos que están en este nivel elevado. Los que no pueden entrar siguen sus estudios en el Conservatorio de nivel medio. Las mismas ciudades tienen una Escuela Superior que es parte de la Academia Liszt en donde también deben dar un examen de ingreso. La formación dura solamente tres años y no cinco como en la Academia misma. Y en estos tres años se obtiene un título con el que se llega a ser profesor de su instrumento y profesor de solfeo en nivel básico. Es decir que los mejores se forman durante cinco

años en Budapest y los demás también como miembros de la Academia Liszt pero sólo con tres cursos.

F. R.—¿Qué ocurre si un alumno por ejemplo, vive en otra ciudad lejos de la capital, ¿hay algún tipo de ayuda para este alumno?

L. O.—Hay un Colegio Béla Bartók en donde viven en régimen de internado todos los alumnos que no son de Budapest en el cual aparte del alojamiento, comida, etc. tienen pequeñas salas para practicar el instrumento.

M. O.—Es gratis. Si por ejemplo el colegio está lleno, porque son muchos los que vienen de otras ciudades, entonces les dan una beca para alquilar un piso.

L. O.—Es importante decir que todos los universitarios, no solamente los de la Academia Liszt sino los de cualquier Facultad de las Universidades, reciben becas. Hay dos tipos de becas: una depende de la situación económica de los padres y otra que no depende de esto sino del progreso de sus estudios. Si tienen la nota máxima reciben una suma más elevada. Se puede decir que la suma de las becas está determinada por el resultado de los estudios.

INDICE DE DISCOS CRITICADOS EN ESTE NUMERO

OFERTAS DE PRIMAVERA

DEUSTCHE GRAMOPHON

BACH: La Pasión según San Mateo (Richter)...	41
CHOPIN: Estudios, Preludios y Polonesas (Pollini)	41
MOZART: Concierdos para instrumentos de viento (Böhm)	43
MUSICA PARA PIANO DEL SIGLO XX (Pollini)	44
PUCCINI: Tosca (Karajan)	46
LA ESCUELA DE MANNHEIM (Füri)	46
LA TRADICION DEL CANTO GREGORIANO (varios)	47

HISPAVOX

CACCINI: Euridice (R. de Zayas)	47
HAENDEL: L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato (J. E. Gardiner)	48
LISZT: Integral de obra para órgano (Margittay, Lehotka, Kovacs)	48

EMI

BELLINI: I Puritani (Muti)	49
GOUNOD: Mireille (Plasson)	49
LISZT: La obra para piano y orquesta (Beroff, Masur)	50
OFFENBACH: Los cuentos de Hoffman (Cluytens)	50
VERDI: Aida (Karajan)	51

PHILIPS

BEETHOVEN: Las treinta y dos sonatas para piano (Brendel)	51
BEETHOVEN: Las diez sonatas para violín y piano (Szeryng, Haebler)	51

BRUCH: La obra integral para violín y orquesta (Accardo, Masur)	54
DEBUSSY: Imágenes y Danzas para arpa y orquesta (Badings, Haitkin)	54
MOZART: El Rapto del Serrallo (C. Davis)	55
ORFF: Trionfi (Kegel)	56
ROSSINI: Sonate a Quatro (Accardo, Gazeau, Meunier, Petracchi, Canino)	56
ROSSINI: Integral de las Oberturas (Marriner)	57
SCRIABIN: Tres Sinfonías (Inbal)	58



WERNER

unión musical casa werner, s. a.

DISCOS - ALTA FIDELIDAD

DESDE 1929 AL SERVICIO DE LA MUSICA

fontanella, 20 - telf. 302 17 92

barcelona - 10

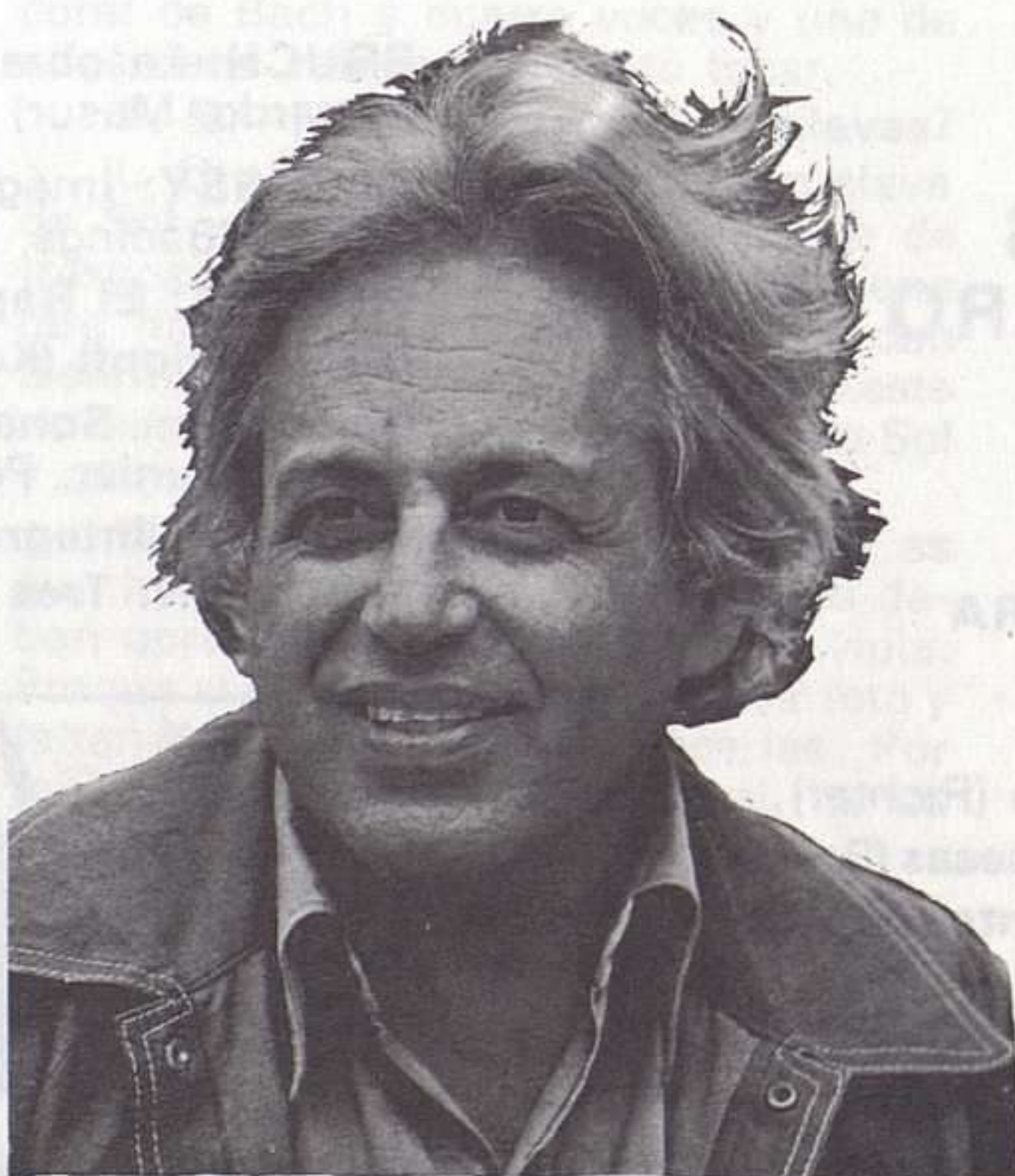
PARIS

ESTRENO DE «EL GRAN MACABRO», DE LIGETI

Por José Luis Pérez de Arteaga

Música en vivo oída, que no vista, vaya la aclaración por delante: el éxito de *Le grand macabre*, de György Ligeti, ha sorprendido por su magnitud, hasta el punto de que la no reserva previa de localidades dejó —nos dejó— fuera del Palais Garnier a todos los que, llegados a última hora, intentaron hacerse con una buena entrada en la sala de la Ópera; la tradicional xenofobia hacia todo lo que no sea franco-alemán del departamento de prensa que rige Mme. Lefort —actitud a la que ya me referí con motivo del estreno de la versión íntegra de *Lulu* (RITMO, número 493, julio-agosto 1979, pgs. 15 a 21)— invalidaba cualquier posibilidad de acceso al teatro y sólo quedó el valioso, formidable esfuerzo de la radio, que transmitió la obra de Ligeti con todo lujo de medios técnicos y detallados comentarios descriptivos de la peculiar escenografía. Los programas de mano, excelentes, con abundante información, y los catálogos de las exposiciones dedicadas a Ligeti y al autor del texto *La Balade du Grand Macabre*, Michel de Ghelderode, proporcionan material adicional para el conocimiento y el comentario de la extravagante composición, una *anti-anti-ópera*, en palabras del compositor.

Procedamos cronológicamente. Michel de Ghelderode (1898-1962) pudo ser uno de los últimos góticos del arte escénico. En el caldero mágico de sus piezas teatrales se aúnan el folklore, el moralismo, la locura, el humor hiriente, la violencia macabra y, quizá como elemento dominante, la fantasmagoría de sus antepasados flamencos Hieronymus Bosch y Pieter Bruegel, cuyos cuadros



El compositor de origen húngaro György Ligeti.

inspiraron varias de las creaciones del dramaturgo belga. **El triunfo de la muerte** de Bruegel es, en concreto, el origen inmediato de *La Balada del Gran Macabro*, pieza que su autor elabora en 1934. En la década de los treinta todavía no goza Ghelderode de un conocimiento masivo por parte del público: sus facciones burlescas y tristes, de gran bufón desencajado, según su más célebre foto, acusan la soledad del creador que escribe para sí. Tras la Segunda Guerra Mundial comienza para el escritor un período de difusión y acercamiento a su obra en los países francófonos. Se representan las *Images de la vie de Saint François d'Assise*, *Barabbas*, y *Fastes d'enfer*. Animado por un cierto éxito, no exento de cruda polémica, busca un tea-

tro total, que «ataque a los ojos, a los oídos y al intelecto». Son los años 40 y 50: para *María la Santa* elige espacios abiertos a la hora de la representación, en Escorial —estrenada en España por Los Goliardos— da cima a sus obsesiones góticas. Cuando muere, en abril de 1962, la siempre tardía Academia Sueca está considerando su candidatura para el Premio Nobel de Literatura.

«Sobre todas las cosas amo la ilusión, la alusión, el doble sentido, la polivalencia de significado, los dobles y triples fondos, las segundas intenciones». Son palabras de György Ligeti, el transilvano, el vienés de adopción desde 1959. En 1974, apenas terminada *San Francisco Poliphony*, a doce años de distancia del fallecimiento de Ghelderode, Ligeti se pone a trabajar en *El Gran Macabro*, una ópera sobre el anuncio de la muerte que Nekrotzar, «le Grand Macabre», hace a los peculiares habitantes del reino de Bruegelland —homenaje de Ghelderode al pintor del XVI—. Compaginando su trabajo en la ópera, Ligeti escribe en 1976 sus *Tres piezas para dos pianos (Monument, Selbstportrait y Bewegung)*. Michael Meschke y el propio compositor realizan una «adaptación libre» del texto original, para la que Ligeti concluye la partitura musical a finales de 1977. El 12 de abril de 1978 *Le Grand Macabre* se estrena en la Ópera Real de Estocolmo, con dirección escénica del co-adaptador Meschke, decorados de Aliute Meczies y dirección musical de Elgar Howarth. En enero de 1979, la obra se ofrece en Copenhague, en versión de concierto, siempre bajo la batuta de Howarth.

ADAPTACIONES LIBRES

Cuando Bernard Lefort, sucesor de Rolf Liebermann en la intendencia de la Opera de París, consigue los derechos de representación de la obra en Francia, surge un nuevo personaje al que ha de darse carácter de co-autor. Se trata de Daniel Mesguich, actor y director de teatro, habitual del cine (con papeles destacados en *Molière* de Mouchkine, *La Banquière* de Girod y *L'Amour en fuite* de Truffaut) y la televisión (Napoleón en la serie *Joséphine* de Robert Mazoyer, pasada en España). Mesguich encarga a Michel Vittoz la traducción del libreto alemán, ya que Meschke y Ligeti han vertido a dicha lengua el original francés de Ghelderode: ahora la pieza vuelve a este idioma, pero sin referencia alguna al texto del dramaturgo belga, pues Vittoz se basa, única y exclusivamente, en el libreto de Meschke-Ligeti, pero alterando el argumento y los diálogos, con lo que la «adaptación libre» de *La Balade* pasa a ser libérrima y sólo de rebote conexas con las palabras de Ghelderode. Las innovaciones empiezan en los nombres de los personajes: los dos jóvenes amantes, ajenos al fin del mundo, Armando y Miranda en Ghelderode y Ligeti, pasan a llamarse Spermando y Clitoria (sic). Otras figuras cambian por entero su intervención en la historia, como el astrónomo Astradamors y su esposa, «el virago Mescalina» (Ligeti), descubridores del cometa que se ha de abatir sobre la Tierra, transformados en la versión francesa en mutaciones seniles de Spermando y Clitoria.

«La escena no tiene por qué ser un punto de encuentro normal. Todos los personajes no se sitúan al mismo nivel, ni en el mismo espacio ni con el mismo volumen. La escena no es sino el lugar donde tienen lugar los sueños de Piet, y por tanto es un lugar movedizo, fluctuante, donde no hay más que intersecciones de sueños». Estas frases las ha pronunciado Daniel Mesguich, y nos dan una buena pista de su concepción de la obra. Aclaremos que Piet es el primer personaje que aparece en el texto de Ghelderode-Ligeti-Vittoz —aquí sí hay coincidencia— y se trata de un impenitente borracho. Aún hay otra frase de Mesguich que llama la atención: «En Bruegelland, la realidad se confunde con el tiempo». ¿Variante del parsifaliano «aquí el tiempo se convierte en espacio»? ¿Boutade mayestática? Quede a la consideración del lector. Lo que sí parece claro es que el equipo Mesguich-Vittoz se ha planteado la necesidad de llevar hasta sus últimas consecuencias el constante conflicto entre realidad y fantasía subyacente en el texto de Ghelderode y en la ópera de Ligeti.

La materialización del conflicto entre verdad y mentira, entre ilusión y realidad, comienza con la salida misma del director: cuando este va a iniciar la obra, Elgar Howarth —también intérprete en París— aparece en una puerta del foso y mata a tiros al falso director que ha usurpado su «role». Y, ¡claro está!, en una escena que es mera *intersección de sueños* cabe todo. Así, tres perfectas réplicas de los Hermanos Marx —parece ser que el *doble* de Groucho era su viva imagen— se pasean por el escenario durante toda la representación; diversas proyecciones cinematográficas acompañan la acción, algunas de ellas citadas en la misma música, como *Blancanieves y los siete enanitos* de Walt Disney; Spiderman, el «hombre-araña», se descuelga desde el techo de la ópera; el edificio del Palais Garnier, su sala y «foyer», son reproducidos en los decorados —algo que Patrice Chereau ya había ensayado, al reproducir la sala de Bayreuth en la escenografía del *Sigfrido* de Boulez—; Lulu es asesinada por Jack el destripador —¿Homenaje al máximo evento de la era Liebermann?—; finalmente, los Hermanos Marx queman la réplica del Palais Garnier reproducida en escena, en buena *inmolación* de *Una noche en la Opera*.

DOS HISTORIAS APOCRIFAS

Me imagino que en medio de toda esta batahola era difícil prestar atención a la música de Ligeti. La papeleta era más simple para los radioescuchas, entre los que —insisto— me cuento. Quizá por este motivo, Ligeti, que en principio había aceptado de buen grado todas las invenciones de Mesguich, terminó poniendo tierra por medio en una *espantá* resonante, el día de la «première». Circulan dos historias, acaso apócrifas ambas, acaso ciertas: 1. Ligeti se va irritando progresivamente durante la representación, termina por marcharse de su palco, baja a bastidores, intenta agredir a Mesguich y después se va de la ópera. 2. Ligeti llama la atención desde su palco a un tramoyista que se ha dejado abierto un micrófono, con la consiguiente sobrealimentación, aquél no le oye, los espectadores acaban increpando al músico por sus gritos, este clama: «¡Es que yo soy Ligeti!», a lo que una voz le responde: «¡Y yo Napoleón!», justo antes de que la policía haga abandonar su asiento al compositor. Falsas o auténticas, estas dos narraciones, al hilo de la primera función del pasado 30 de marzo, me parecen maravillosas.

Mesguich sale al paso de las acusaciones de traición a la obra de Ligeti con estas manifestaciones: «De la misma forma que Ghelderode ha traicio-

nado, más o menos, a Bruegel partiendo de su cuadro, Ligeti ha traicionado a Ghelderode a partir de su pieza de teatro y yo he traicionado a Ligeti a partir de su libreto, suyo y de Meschke. Esta traición es obligatoria: viene dada por el desplazamiento y el movimiento de las cosas». Aún así, queda a salvo su admiración por el autor de *Lontano*: «Lo que me fascina en *Le Grand Macabre* no es Ghelderode —al que considero un autor menor—, sino Ligeti».

¿Cómo es la música de esta *anti-anti-ópera*? Veremos que, desde su misma partitura, Ligeti le ha dado pié a Mesguich para todas sus exageraciones. La partitura comienza con una Toccata «a la manera de Monteverdi» (Ligeti), pero en ella los clarines y trombones han sido reemplazados por doce claxons o bocinas de automóviles. Diversas músicas aparecen como motivos recurrentes: el tema de Leigh Harline para *Blancanieves* de Disney, el Finale de la *Heróica* de Beethoven, parodias folklóricas, etc. Pero no se piense en un «meta-collage» desmedido. Ligeti es un maestro de la orquestación. Un total de sesenta y dos instrumentos, cincuenta y cuatro en el foso y ocho sobre la escena, componen la plantilla. Un piano, un órgano, un clavecín y una celesta dominan las voces, en compañía de cuatro contrabajos, «esas personas de extraña voz ronca» en la descripción de Ligeti. Sólo tres violines y dos violas junto a seis violonchelos; en cambio, cinco clarinetes y cuatro trombones. Para el oboe d'amore ha escrito el músico varios de los mejores segmentos de la obra. Dos páginas de la partitura, «Collage» —esta vez sí— y «Galimathias», son orquestalmente autosuficientes, y Ligeti las ha incorporado a la suite de concierto emanada de la ópera. Igualmente amplio es el juego de las voces humanas: soprano y mezzo, en línea de gran belleza lírica, para los dos amantes (cualesquiera que sean sus nombres), contratenor para el Príncipe Go-Go, dictador de Bruegelland —optativamente puede darse este papel a una voz infantil—, soprano de coloratura para Gepopo, Jefe de la Policía, y tesitura grave, barítono «oscuro» o bajo para Nekrotzar, «el Gran Macabro». Como condimento a todo lo dicho, sirenas, silbatos, varios tipos de armónicas y hasta una caramillo.

Ligeti habla de «las danzas de la muerte medievales». Mesguich se refiere a la «representación de la muerte». Vittoz centra el tema de la obra en la «supervivencia ante la muerte». Ghelderode, en base a la pintura inspiradora, pensaba en el «triumfo de la muerte». Todos, de alguna manera, han de tener razón, porque todos hablan de lo mismo, con distintas palabras y en distintos momentos, eso sí.

«ARABELLA» TE KANAWA

Pasar, con veinticuatro horas de margen, de *Le Grand Macabre* a la *Arabella* de Richard Strauss es experiencia no recomendable a almas sensibles. ¡Qué mundos tan alejados! Parece inconcebible que dos obras como estas hayan podido ser escritas en el mismo siglo, y que entre ellas apenas medien cuarenta años de diferencia. *Arabella*, último fruto de la soberbia colaboración entre Strauss y Hugo von Hofmannsthal, es una cima del decadentismo, una de esas páginas musicales que se declaran desvergonzadamente ajenas al tiempo y a sus circunstancias, buscando un ámbito propio. Strauss se ha dedicado a esta inefable historia de burgueses y terratenientes en medio del ascenso vertiginoso del nazismo en Alemania, sin que la dramática partida de Dresde del destinatario de la obra, Fritz Busch («*No quiero ser un músico prisionero*»), haya afectado para nada su ritmo de trabajo. Si no está Busch en Alemania, será Clemens Krauss —tan gran artista como probó colaboracionista con el régimen hitleriano— quien dirija el estreno (Dresde, 1 de julio de 1933). El fallecimiento de Hofmannsthal tampoco afecta a Strauss de forma determinante, ya que, a la muerte del escritor, en 1929, el libreto de la pieza está virtualmente concluido.

Las concomitancias entre el *Rosenkavalier* y *Arabella* son enormes —de hecho, Strauss no había cesado de pedirle a Hofmannsthal, desde 1913, otro *Caballero de la Rosa*—, y sólo el ingenio inagotable del libretista evita un calco descarado de situaciones, personajes y, por ende, de la música misma. Menos simbólica, más a ras de tierra, más *picante*, menos sugestiva, *Arabella* se emparenta con el *Rosenkavalier* en su esquema de comedia de enredo en la Viena del pasado, ahora no la de la Emperatriz María Teresa, sino la de los primeros años del reinado de Francisco José. Transcribo el juicio de William Mann sobre la obra, que comparto por entero: «*Strauss (...) no llegó a alcanzar totalmente las elevadas aspiraciones del libreto: creó, eso sí, una serie de caracterizaciones memorables, válidas situaciones dramáticas y deliciosas melodías, es decir, lo suficiente para mantener Arabella con éxito en el repertorio operístico*».

Por encima de todo, Strauss creó un personaje que, en manos de una soprano genial —pronúnciese Lehmann, Schwarzkopf o Della Casa—, puede, no sólo mantener en pie la obra entera, sino

Kiri Te Kanawa: identidad total con el personaje de «Arabella»



hacerla apasionante. He visto incorporar este papel a cantantes más *modernas*, tales como Janowitz o Varady, siempre con dignidad e inteligencia. Pero ninguna de estas dos grandes intérpretes llega a la identidad total entre persona y personaje que en este «role» ha logrado Kiri Te Kanawa, la «Arabella» de las representaciones de París durante la pasada Semana Santa. Me da un cierto miedo el uso de los superlativos, pero no aplicarlos a la soprano neozelandesa sería, en esta ocasión, injusto. He dicho antes que la clave de esta obra radica en encontrar a una soprano genial: lo que separa a Te Kanawa, en este papel, de Janowitz o Varady es precisamente eso, la genialidad. No basta con dar todas las notas (y Te Kanawa las da), no basta una musicalidad de todo punto exquisita (y Te Kanawa la tiene); este extraño personaje, capaz de regalarle su juventud al «Richtiger» Mandryka en dos minutos de diálogo, exige ser creído, pide frivolidad sedienta de ternura, reclama un desdén elegante que encubra su pasión: todo esto, unido a una belleza física casi imprescindible en el papel, se da en la encarnación de Kiri Te Kanawa. Ella es hoy, en *Arabella*, la sucesora de Schwarzkopf, de Lisa Della Casa. Antiguos problemas con el alemán han quedado superados y hoy la dicción de Te Kanawa es perfecta, nos permite entender todas y cada una de sus palabras. Pocas veces he escuchado un silencio tan expectante en una sala de ópera como el palpado en París, en el Acto Tercero, cuando al poner en tela de juicio Mandryka la honestidad de Arabella, Te Kanawa susurra en «parlato»: «*Ich habe nicht zu sagen, Herr von Mandryka*». En fin, renuncio a relatar lo que es preciso oír: quiero creer que alguna casa de discos, buscando a un director de orquesta inteligente y a un buen reparto, nos dejará en los próximos años el testimonio fonográfico de la interpretación de Te Kanawa; en caso contrario, y puede ocurrir, porque el mundo del disco no siempre se mueve en torno

a intereses artísticos, estaríamos ante una situación capaz de justificar cualquier *piratería*.

No estoy muy seguro de que lo del *director inteligente* se pueda aplicar a Silvio Varviso, actual «manager» musical de la Ópera de París. Empezó muy mal, fatal, y fue mejorando hasta acabar la pieza de Strauss con dignidad. En París, sobra decirlo, Varviso se está llevando la dosis de abucheos y pateos más abultada que se recuerde en el Palais Garnier. Al final de un *Holandés errante*, en febrero, le gritaron las mayores atrocidades: he escuchado la cinta de esa función y la mediocridad de su labor tampoco justifica el insulto masivo. Puede que, quizá por pena, me esté empezando a resultar simpático este suizo *errante* y *maldito*, aunque me temo que su carrera en París no será larga.

Aceptables comprimarios rodearon a Te Kanawa. Asombroso el caso de la sueca Britt-Marie Aruhn, capaz de cantarse, el día antes, el «Gepopo» de Ligeti y, en la ópera de Strauss, la «Zdenka». Franz Grundheber compuso un rudo «Mandryka», bien visto en su aspecto campesino, pero impresentable como noble. Llorón el «Matteo» de Jean Dupouy, aunque tenso y vital en su comprometida aparición del último acto. Kurt Bohme, como el «Conde Waldner», no anda ya para muchos trotes, aunque su saber estar en escena justifica muchas imperfecciones vocales. Pero en el recuerdo lo que queda es la presencia de Arabella-Te Kanawa, capaz de hacernos olvidar cómo y cuándo se escribió esta obra, para evocar solamente la imagen de esa mujer que desciende unas escaleras y comparte un vaso de agua con el hombre al que ama, «*para que Dios y los hombres sepan quién es aquél que ha de desposarte*»: «*A mi amigo le ofrezco esta bebida, en esta noche, cuando mi vida de muchacha toca a su fin*». Si Hofmannsthal no hubiera escrito estas palabras, y con ellas el libreto entero, *Arabella* sería imposible.

LOWREY

tiene el orgullo
de presentar el MX1
el organo que se adelanta al futuro



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



Por Javier López de Guereña

Las fiestas de San Isidro se han llenado de Jazz este año. Y si la iniciativa ha sido buena, no ha sido peor la respuesta por parte del público, al menos en los conciertos que ofrecían garantías. Paradójicamente, el programa ha sido mucho más completo y extenso que en el primer Festival de Jazz de Madrid y bastante más barato (a precios de los llamados —quisiera saber por qué— *populares*). Un fallo común a ambos acontecimientos ha sido el no estar prevista la existencia de abonos lo que haría bastante más asequible la asistencia a todos los conciertos.

El programa era bastante atractivo aunque, como todo lo que aquí se cocina, se ha quedado en bastante menos a la hora de degustarlo. Rompieron el fuego el trío Garbarek-Gismondi-Haden con una sorprendente *malaeducación* (así, todo junto). Es muy respetable el que un músico sea *frío*, poco comunicativo en su *forma de estar* (no en su arte pues entonces no sería músico); pero una cosa es ser frío y otra muy distinta tratar de ignorar que hay una serie de personas —también muy respetables— que pagan por escuchar lo que el señor artista se digne tocar. No se trata pues sólo de hacerlo bien sino también de tener cierta consideración con quien hace posible o medioposible el concierto. La actuación del trío fue interesante con momentos verdaderamente excelentes: Gismondi hizo maravillas con las guitarras de diez y doce cuerdas, aunque hay que recordar que lo

FIESTAS DE SAN ISIDRO: EL MEJOR, MONTOLIÚ

bueno si breve...; Garbarek —que no se prodigó en exceso— hizo patente su romanticismo en unos excelentes solos redondos y ariscos, melancólicos y agresivos a un tiempo; Charlie Haden estuvo discreto acompañando y consiguió desconcertar a todo el mundo con tres solos de antología. Durante el primero, su inquietud debía de ser saber si el contrabajo estaba bien afinado pues se limitó a tocar sucesiones de cuartas. En el segundo nos contó algo así como una película de vaqueros y en el tercero expuso su teoría sobre el binomio español-torero. El público que a estas alturas no sabía si reír o echarse encima de él, contestó a la *broma* con una ovación bromística. Muy mal hecho: Haden se irá de España con su teoría sobre el español-torero confirmada.

El concierto del domingo día 10 de mayo tuvo dos partes perfectamente diferenciadas. En la primera actuó Booker T. Laurie, solo frente a su piano. Un hombre dedicado de lleno al «blues» con una voz y una presencia que arrastra a cualquiera por los caminos del «woogie» o del «stomp». Estuvo arrasador y se ganó por completo a un público que no entendía una palabra (en general, perdonen los anglófilos susceptibles) de las parrafadas que el hombre soltaba entre «blues» y «blues». Booker T. aporrea deliciosamente el piano: es una torpeza llena de música, de sentimiento (de *feeling*, que yo también sé). La segunda parte estaba adjudicada a Blue Sugar, vocalista-armoniquero más entroncado con el llamado «blues blanco» y el rock que con lo que se entiende simplemente por «blues». Sobraron decibelios, «riffs» machacones y bastantes soplidos a la desgarrada y desgarradora armónica. Fue quizá el guitarrista del grupo el único que puso un poquito de sal a tanta monotonía.

El comienzo de la semana supuso un fuerte bajón en el nivel de asistencia a los conciertos, de modo que el lunes, Chris Woods se encontró un poco solo y no bien acompañado (por su grupo, claro). Se empleó sobre todo en el saxo alto



y arrinconó la flauta a tan solo dos temas (una pena). Woods estuvo bien, aunque no genial a lo que sin duda contribuyeron poderosamente un contrabajista y un pianista sin personalidad ni relevancia. Sólo se salvó el batería Peer Wiboris, de sobra conocido en España, que es el único que estuvo a la altura del solista. Hay que admitir sin embargo que conforme fue avanzando el concierto el grupo se hizo más compacto y coordinado.

Tete Montoliú y Sonny Stitt fueron un cartel que consiguió que la gente saliera de nuevo de sus casas y llenara por completo la carpa. Tanto la simpatía como el piano de Montoliú llegaron muy dentro al público que aplaudió incansable. Tete estuvo comedido sin excesos ni alardes, sin concesiones fáciles. Se palpaba el estrecho contacto entre los músicos: Billy Higgins, el batería, estuvo excelente acompañando y más que afortunado en los solos. Herbert Lewis, contrabajo, que como el anterior acompañó a George a su paso por Madrid durante los carnavales, estuvo, a mi modo de ver, menos afortunado que en aquella ocasión aunque no se le pueda reprochar nada. Sí se le puede reprochar a Sonny Stitt su exclusivismo y la poca libertad que dio a los músicos, ya que mientras estuvo en el escenario no se escuchó un solo que no fuera suyo. Salvando este pequeño acto tiránico, Stitt tocó el tenor con calidez, calidad y claridad. Completó su actuación con el saxo alto en un par de temas muy parkerianos, claro. Fue esta la mejor actuación hasta el momento aunque todo el mundo se quedó con ganas de Tete.

AL ENCUENTRO DE HANK JONES

A Hank Jones, siempre presente en muchas de las mejores grabaciones a partir de los años cuarenta, pudimos oírle recientemente en Madrid en compañía de Ray Brown y Roy Haynes, un trío difícilmente superable hoy «Stopp Jazz», que ha iniciado su andadura con una acertada selección de discos, aumenta hoy su catálogo con **Have you met this Jones**, en el que el viejo Hank cuenta con el acompañamiento de Isla Eckinger al bajo y Kurt Bong a la batería. Un disco de oportuna edición en el que brilla la personal factura de Jones, maestra de «boppers», pero cuyo personal estilo, basado en la fuerza rítmica y la precisión y elegancia de sus frases, se alejó de las pautas marcadas por Powell o Monk. Acompañan esta colección atinados textos y ficha discográfica a cargo de expertos nacionales —Juan Carlos Cifuentes, José Ramón Rubio— y extranjeros —Alun Morgan, Joachim Berendt—.



HOUSE OF JAZZ VOL. 3 CHET BAKER IN PARIS

1955



CHET BAKER EN PARIS

Movieplay lanza otra colección de grabaciones europeas —Barclay— de músicos americanos, con el título de **House of Jazz**. Su volumen tercero está dedicado a Chet Baker, en una grabación de estudio de 1955 con un buen número de músicos reclutados a última hora a causa del fallecimiento de su pianista titular. Baker a la trompeta, Gérard Gustin al piano, Jimmy Bond al bajo y Nils-Berthil Dahlander a la batería, interpretan una serie de temas bien conocidos como **Summertime**, **Autumn in New York**, **I'll remember April...** En Baker, músico evidentemente influido por el primer Miles Davis, algunos han encontrado un excesivo *afeminamiento* de sus líneas melódicas, mientras otros han hablado de hipersensibilidad. En uno u otro supuesto, este disco de Chet Baker resulta perfectamente grato.



«AFFINITY»: AMERICANOS EN EUROPA

Bajo el sello Auvi aparece en nuestro país la serie «Affinity», que ya ha entregado al público un buen número de discos dedicado a músicos como Duke Ellington, Thelonius Monk, Max Roach, Charlie Mingus, Dexter Gordon, John Coltrane y Archie Shepp, un plantel difícilmente superable. Todos los discos han sido grabados en directo en actuaciones en Europa, lo que puede servir de aviso al comprador de que no tiene entre sus manos lo mejor de los hombres que aparecen en portada. Valga la advertencia a otras casas de discos que no despliegan en nuestro país su catálogo jazzístico, donde se encuentran los clásicos, porque estos discos, consideraciones aparte, valen bien la pena.

Esperando dedicar más espacio a esta serie más adelante, destacaría ahora el espléndido concierto de Mingus en el Festival de Antibes del 60, con Curson, Dolphy, Ervin y Richmond, y los dos discos dedicados a Ellington, que recogen conciertos en la sala Pleyel en 1959 con músicos de la talla de Clark Terry, Cat Anderson, Ray Nance, Johnny Hodges o Paul Gonsalves, y que dedican sus caras B a «medleys» de piano solo —o sección rítmica—, en los que Ellington desgrana sus clásicos más celebrados: **In a sentimental mood**, **Mood Indigo**, **Sophisticated lady**, **Caravah**, **Satin Doll** y **Solitude**. —J. C.



JOSE NAVARRO BOTELLA

Gran Avenida, 36 - Teléfono 38 28 76

Juan Carlos I, 37

ELDA (Alicante)

VAC O REC limpiadiscos antiestático. Si no lo conoce, pida folletos y se los mandaremos sin gastos por su parte.

DISCOS. Seguimos enviando por correo los que nos piden.

ORGANOS, PIANOS KIMBALL, GUITARRAS, y un extenso surtido en Música. Haga música jugando con un órgano BONTEMPI, desde 5.000 pesetas hasta 99.500 pesetas.

También en BONTEMPI, Melódicas y Organos desde 1.500 pesetas.

País musical

ASTURIAS

VII SEMANA DE LA MUSICA DE LA UNIVERSIDAD DE OVIEDO

Comprendo que la Universidad de Oviedo desee hacer algo en el terreno musical, ya que durante todo el curso los miles de universitarios tienen un largo ayuno de conciertos, a pesar de que dispone de medios para una gran labor de divulgación, como la Orquesta Universitaria o el famoso Coro Universitario. Pero esto —que ya he comentado en otra ocasión, así como que la época de celebración de la Semana con exámenes próximos, tampoco es, precisamente, la más propicia para los alumnos—, no parece preocuparles demasiado a los organizadores. Pomposamente, se ha anunciado que de esta Semana iban a beneficiarse treinta mil personas, cuando matemáticamente no pueden salir esas cuentas. En el Teatro Campoamor, de Oviedo, no caben más de mil seiscientas personas, y en el Teatro Jovellanos, de Gijón, no más de mil (en Avilés ha sido un fracaso de público); teniendo en cuenta que hemos sido siempre los mismos asistentes a toda la Semana, entre Oviedo y Gijón, y admitiendo el lleno, que no siempre se produjo, no hemos pasado de mil seiscientas; creo que la diferencia es muy grande.

La VII Semana de Música de La Universidad se ha dividido este año en cuatro conciertos, dedicados al **Nacionalismo musical en Europa**, y en dos representaciones de ópera —de triste recuerdo—, como «**Il Jornadas de Opera**». Económicamente hablando, la Semana ha sido verdaderamente popular. El espectador ha tenido que pagar precios muy bajos, efectivamente, y ha tenido incluso conciertos gratuitos; pero, en realidad, la Semana ha estado fuertemente subvencionada; se dice que en más de seis millones de pesetas. (A este respecto, hay que señalar que la Orquesta de Cámara de Asturias tiene de subvención *para todo el curso* menos que este ciclo musical, lo que resulta totalmente injusto; pero, en fin, este es otro tema.)

Características de estas

Semanas de Música son el hecho de que «*ni son todos los que están, ni están todos los que son*»: compositores de la época, pero no obras propiamente que vayan de acuerdo con los enunciados generales, como, en el caso de la presente, nacionalistas. Como ya comentaba el pasado año, cuando el Segundo Romanticismo, la mayoría de las obras interpretadas no corresponden a lo indicado en el título general; pues de las dieciséis interpretadas solamente podrían considerarse *nacionalistas* tres o cuatro. ¡Porque considerar como tal el **Requiem**, de Fauré, o todo el concierto de órgano de Luis Elizalde ya me parece demasiado!

En líneas generales, los cuatro conciertos han resultado magníficos; la excelente orquesta checa Leos Janacek ofreció un programa muy popular, con **El Moldava**, de Smetana; **Cuadros de una exposición**, de Moussorgsky-Ravel, y la **Nuevo Mundo**, de Dvorak.

Los Coros y Orquesta de la Capilla Polifónica Ciudad de Oviedo, dirigidos por Blancafort, interpretaron el segundo día **El cisne de Tuonela**, de Sibelius; **Cinco canciones**, de Grieg, y el **Requiem**, de Fauré.

«**El órgano en la época nacionalista**» fue el título general del concierto del tercer día; Luis Elizalde ha interpretado siete obras de Franck, Wesley, Saint-Saëns, Bossi, Elgar y Widor.

La Orquesta de Cámara de Asturias ha participado en el último concierto, con Purita de la Riva como solista en el **Concierto de piano**, de Grieg, y la **Suite Karelia**, de Sibelius. La dirección del actual titular de nuestra orquesta, Víctor Pablo Pérez, ha sido excelente.

De las II Jornadas de Opera, en las que se han puesto en escena **La Traviata**, de Verdi, y **Tosca**, de Puccini, diré muy poca cosa. *Opera popular* no puede querer decir *bajísimo nivel interpretativo*. Y no puede darse como excusa que la localidad más cara fue de trescientas pesetas, porque, como ya he indicado antes, el resto fue subvencionado. Una compañía de aficionados no lo hubiera hecho peor; los coros, con muy poco personal y mal avenidos; la orquesta, fatal; parece ser que los músicos contratados se fueron a Granada,

y aquí vinieron los que a última hora pudieron reclutar; es posible que lo que estaban tocando lo hicieran por primera vez en la misma representación; es decir, sin ensayos. Pero vale más no seguir. Diremos, sí, en honor de la verdad, que el barítono Francisco Matilla ha hecho una buena interpretación del «Germont» de **Traviata**, con voz de calidad, y que el tenor José Urdiain (que no cantó en Gijón), nos ha parecido un excelente «Cavaradossi» en **Tosca**, cantando con decisión y logrando momentos muy felices. Y lo malo es que el año pasado ya hemos tenido que soportar los mismos resultados, que no pueden servir en modo alguno para fomentar la afición a la ópera, que es lo se pretende.

Lo mejor de estas representaciones operísticas ha sido el anuncio de que el próximo año ya no se contará con esta compañía. Se ha contratado una completa checa, que representará **Fidelio**, de Beethoven, y **Lucia**, de Donizetti. No obstante, en ciclo que quiere ser popular tampoco nos parece aconsejable el título beethoveniano, que siempre ha sido para los *muy aficionados*. En fin, que siempre tiene que haber un *pero*... —PEDRO LUIS MENENDEZ

BILBAO

EXITO DE LA PIANISTA PILAR BILBAO

La Orquesta de Cámara de Lituania, dirigida por el maestro Saulius Sondekis, ha ofrecido un programa de dos partes, clásico, actual y romántico. Versiones correctas en Mozart, Bach y Schubert dieron la medida de la capacidad interpretativa de dicho conjunto. La música contemporánea también tuvo una buena interpretación, y fueron aplaudidas las obras de Churlionte y Balores. La **Serenata para cuerda**, en **Do mayor**, de Tchaikowski, llegó fácilmente al público, siendo muy aplaudida.

La pianista Pilar Bilbao ha obtenido un señalado éxito en su recital en la Sociedad Filarmónica con la fiel interpretación de dos bellas páginas musicales de nuestro crítico y compañero Sabino Ruiz Jalón (a quien le damos

la enhorabuena por el éxito que han alcanzado): **Bailarina gitana** y **Requiebros**. Pilar Bilbao también interpretó, de forma verdaderamente brillante, dos **Sonatas** de Scarlatti, tres, de Beethoven, así como cinco **Preludios** del Padre Donostia. La parte final del concierto fue dedicada a cuatro **Baladas** de F. Chopin. Ante el entusiasmo del público, Pilar Bilbao no dudó en agradecer tales ovaciones, prorrogando el programa con dos piezas más de Schubert y P. Donostia.

Organizado por Concier-tos Arriaga hubo un excelente recital de piano a cargo de Francesco Nicolosi, premio «Paloma O'Shea», aparte de otros galardones importantes. En el programa, obras de Schumann y Listz.—JOSE DE URQUIJO.

GALICIA

NUEVA EDICION DE LOS «PREMIOS DA CRITICA»

Por cuarto año consecutivo, el Círculo Ourense Vigués ha convocado los «Premios da Crítica. Galicia». Los lectores de esta sección ya han sido informados en años anteriores en lo referente a los premios de «Música» —que en su primera edición fueran discográficos— tanto en el apartado organizativo y administrativo como en la valoración de los premiados. Cabe notificar a los lectores que tras tres años de ser el medio periodístico que mayor espacio dedica a este premio, RITMO ha sido reconocido por la organización y he sido invitado en representación de esta Revista.

En esta ocasión el Jurado, asistido nuevamente por la eficiente secretaria que es Blanca Lorenzo, estuvo compuesto por Suso Quiroga —en representación de Juventudes Musicales de Vigo, Premio da Crítica 1980 (1)—, Natalia Lamas —concertista de piano, profesora del Conservatorio de A Coruña (2)—, Vicente Ferreirós —músico (3)—, Nemesio García Carril —musicólogo, compositor y maestro de capilla de la Catedral de Santiago (4)—, Antonio Uxío Mallo —profesor de Guitarra y presidente de la Asociación Guitarrística Ga-

LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

PRESENTACION DEL BALLET DE TENERIFE

Por extravío de los equipajes y, por consiguiente, de las partituras en la consigna de algún aeropuerto, en la Sociedad Filarmónica hubo un concierto *informal* del Cuarteto Franz Schubert, que hubo de improvisar un programa, dejando —a pesar de estos inconvenientes— constancia de su calidad tanto individual como de conjunto. Esta Sociedad ofreció un interesante recital Debussy del pianista parisino Pascal Roge, dotado de muy buenas cualidades pianísticas, con plausibles interpretaciones de la **Suite Bergamasque**, **Cinco Estudios** y la segunda serie de **Images**; desequilibrados, los **Preludios** del primer libro y no muy convincente **L'Ille Joyeuse**. Programa monográfico Chopín a cargo de la pianista rusa Lyubov Timofeva: pasable la **Barcarola Op. 60**; desconocida la **Sonata número 2**, por excesos de velocidad y confusión sonora, con una marcha fúnebre que fue tétrica; los **Doce Estudios Op. 25**, totalmente desdibujados y asépticos. Gran velada por el Trio D'Archi di Roma: pulcritud de estilo, rigor académico y precisión técnica en sus interpretaciones de los **Tríos en Sol mayor Op. 53 número 1**, de Haydn, y en **Do menor Op. 9 número 3**, de Beethoven, y el **Divertimento en Mi bemol mayor**, de Mozart. La eminente mezzosoprano berlinesa Christa Ludwig fue protagonista de un memorable acontecimiento lírico en un antológico recital con obras de Schubert, Brahms, Listz, Mahler y Richard Strauss, en el que dictó una magistral lección de refinamiento interpretativo y profundo conocimiento estilístico del «Lied», siendo merecedora de elogio la acertada colaboración pianística de Edelmiro Arnaltes.

Grata sorpresa constituyó la presentación, en el Pérez Galdós, del Ballet de Tenerife, que se mostró como un conjunto disciplinado y preparado suficientemente para afrontar con toda dignidad un programa de evidente responsabilidad, dedicado casi en su totalidad a la escuela clásica, con la **Sinfonía Clásica**, de Prokofiev; «Paso a Dos» de **Don Quijote**, de Minkus; «Paso a Tres» del **Lago de los Cisnes**, de Tchaikovsky, y **Adagio**, de Albinoni. Fue la

cido, como yo lo he hecho, del premio al maestro Trillo; pero creo sinceramente que era más urgente —en estos casos es preciso hablar de prioridad temporal ya que sólo hay un premio por año— recordarse de Bal y Gay y López Calo.

Marginalmente, me permito recomendar a los organizadores el cambio de local para sucesivas convocatorias. La celebración de una cena implica que los alimentos sean bien elaborados y con buena materia prima, que el ambiente sea grato y no nos atormenten con una pésima orquestilla así como otras menudencias. Las labores del cocinero del hotel Samil van parejas a lo inhóspito de sus instalaciones, y en una noche de alegría y confraternización es agradable poder comer platos medianamente bien hechos y poder descansar luego en una habitación confortable.—**XOAN M. CARRERA**.

(1) Suso Quiroga es un guitarrista, profesional de la música ligera, muy apreciado como acompañante por muchas figuras de la canción gallega.

(2) La profesora Lamas ha grabado en 1980 un disco conteniendo obras de Andrés Gaos y Roxelio Groba, disco que junto a los de Ruiz Pipó y Gaos (hijo) forma el catálogo de discografía dedicada al piano gallego. Asimismo en ese año ha vuelto a su carrera concertística dando numerosos recitales sola o en dúo con el flautista Miguel de Santiago.

(3) Vicente Ferreirós, excelente gaitero, forma actualmente parte del grupo de música ligera «Milladoiro».

(4) En el momento de redactar este informe, García Carril ha dejado su puesto de Maestro de Capilla y se dedica a la docencia musical. Desconozco su obra musicológica, si bien supongo que su *ficha técnica* fue extraída de la obra titulada **Gran Enciclopedia Gallega**.

(5) Gracias a Antonio Mallo se ha creado una importantísima biblioteca dedicada a la guitarra. Al margen de sus estudios, su actividad se encamina a los conciertos y docencia del instrumento.

(6) Don Luis Mera es desconocido en los medios musicales gallegos. Según mi información, su relación con la música se limita a su Voz en el Ateneo. Por cierto, esta Voz organizó recientemente una mesa redonda sobre Béla Bartók e invitaron a dos compositores —los maestros Groba y Trillo— y a representantes de un grupo de música ligera —Fuxan os Ventos—; estos últimos asistieron y reconocieron su ignorancia acerca del músico húngaro.

(7) Juan Soto es responsable de la sección cultural de **El Progreso**, de Lugo, y realiza la crítica musical en este medio. Sus trabajos, muestra de equilibrio e información, son siempre bien recibidos en el desquiciado mundo musical gallego.

(8) Sabido es que en este tipo de certámenes son harto frecuentes las filtraciones de información reservada. Así pude sorprenderme al conocer que varios miembros del Jurado desconocían o infraconocían a don Jesús Bal y Gay. Al parecer, hubo un miembro que le negó al insigne musicólogo la autoría del **Cancionero del Duque de Valencia** o de **Upsala**.

de la Orquesta de Santiago. *Pienso que es lógico que fuese por toda la actividad, y por ello me sorprende que fuera individual. Mi trabajo es en equipo con Carlos Villanueva, y aun en cuestiones específicas de cada uno, nos damos una mano*. No puedo menos que estar de acuerdo con el maestro Trillo en que reconocer sólo su mérito como director es, cuanto menos, parcialidad. Su llegada de Roma significó una revitalización del Conservatorio compostelano, la creación de una orquesta en la ciudad universitaria, el conocimiento de la obra y figura de Melchor López Jiménez; su consejo y su amistad son permanente estímulo para quienes trabajamos en el complejo mundo musical gallego, y su extensísima formación cultural lo convierten en un necesario crítico y asesor de nuestro trabajo. En 1981 publicó, en colaboración con Margarita Guerra de Orcajo, un disco dedicado a los maestros de capilla barrocos y rococós de la Catedral de Santiago, y en colaboración con Carlos Villanueva, un volumen conteniendo los villancicos en gallego de Melchor López; junto a este último investigó el archivo de la catedral mindoniense descubriendo datos esenciales para el entendimiento de nuestra música. Si reparamos en que esta magnífica labor fue realizada en apenas tres años y, sobre todo, en que no es más que el preámbulo de una labor al servicio de Galicia, no queda más que reconocer la justicia de la concesión de este premio y enorgullecerse de contar en nuestra sociedad con personalidades cual la suya.

Dicho esto no puedo menos que expresar mi sorpresa por la no nominación del profesor López Calo y la relegación de don Jesús Bal y Gay (8) —maestro de maestros— frente a un nombre más joven y que está aún iniciando una labor que merecerá muy pronto ser citada junto a la de los dos anteriores. Bal y Gay es un científico y un compositor cuya obra está aparentemente cerrada, puede ser valorada con objetividad, y la concesión de este premio significaría, simplemente, el homenaje y la admiración hacia una vida dedicada a la Música. El profesor López Calo está en un momento de máxima madurez y productividad, su obra monumental se incrementa velozmente y me resulta incomprensible que por segundo año consecutivo sea relegado al olvido. Poca gente se ha alegrado y ha recono-

llega (5)—, Luis Mera —vocal del Aula de Música del Ateneo de Ferrol y Vicepresidente de la misma institución (6)—, y Juan Soto —crítico musical del diario «El Progreso», de Lugo (7)—. Entre las propuestas barajadas se encontraban las siguientes: don Jesús Bal y Gay, el maestro Joam Trillo, el profesor López Calo, el coro de cámara «Ars Musicae», de Pontevedra, y la concertista Natalia Lamas; no faltaron las propuestas fuera de lugar, como la del entrañable músico ourensano don José Fernández Vide, o la del «luthier» metido a promotor del celtismo, Antonio Corral. Observaremos que una vez más, pese a lo conflictivo que ello resulta, formaba parte del Jurado una de las personas propuestas, concretamente, la distinguida pianista Natalia Lamas, quien hubo de permanecer fuera durante buena parte de las deliberaciones, hasta que llegó la última votación, ya desechada la posibilidad de premiarla. Si estudiamos la composición del Jurado, observaremos la presencia de dos músicos ligeros, Quiroga y Ferreirós; la de una persona casi ajena a la vida musical y que, desde luego, dista de ser un experto, Mera; la de una persona que no interviene, en la práctica, en el debate y desarrollo de la vida musical gallega, García Carril; la de una persona propuesta para un premio, Lamas, y otra presuntamente proponible, Mallo, y únicamente un crítico musical, Soto. Si en otros jurados predominan los especialistas en el campo de que se trate —críticos e investigadores de la especialidad—, en este caso el predominio es de los protagonistas y de quienes poco tienen que ver en el asunto, cual los músicos ligeros y los organizadores de conciertos. Mal pueden llamarse «Premios de la Crítica» unos premios que no se conceden por críticos e investigadores.

La resolución del Jurado fue la siguiente: «Premio de la Crítica», a Joam Trillo, por su labor en la Orquesta de Cámara de Santiago y por la divulgación de la Música Gallega Culta. Mención especial, a Jesús Bal y Gay, por su trayectoria como musicólogo y musicógrafo.

Joam Trillo, compositor, musicólogo, profesor del Conservatorio compostelano, director de la Orquesta de Santiago, declaraba días después: «*Quedé un poco sorprendido porque no podía esperar que me dieran este premio por la actividad al frente*

excepción el **Amor Brujo**, de nuestro Falla, aunque también hicieron una versión de línea clásica, desprovista de la coreografía flamenca habitual, y opino que desvirtuaron su carácter esotérico peculiar del argumento. Muy meritoria fue la labor de sus directores y maestros: Rosalina Ripoll y Miguel Navarro, que acreditaron su clase y calidad interpretativa en sus intervenciones. Destacaron también los bailarines: María del Castillo, Marta Sanson, Javier Ganivet, Jesús Ruas, Miguel Vega y José L. Hernández, así como la conjunción del cuerpo de baile.

En el Aula Cultural de la Caja Insular de Ahorros de Gran Canaria, recital del pianista Andrés Sánchez Tirado con un programa de gran compromiso: Nada menos que tres importantes **Sonatas**: la número 12, en La mayor, de Mózart; la número 14, «Claro de Luna», de Beethoven, la número 3, Op. 58, de Chopín y además, **Cádiz y Castilla**, de Albéniz y «Cubana» y «Danza» de la **Vida Breve**, de Falla. Sánchez Tirado resolvió con acierto técnico y expresivo los problemas que presentaba la interpretación de estas partituras.

En la decimocuarta edición del Festival de la Opera, organizado por Amigos Canarios de la Opera, se programaron seis títulos con los siguientes repartos. **Rigoletto**: Yordi Ramiro (tenor), Matteo Manuguerra (barítono), Zelizlawa Donat, soprano, Kurt Rydl (bajo) y Axelle Gall (mediosoprano), Director: Bruno Rigacci. **Don Carlo**: Cesare Siepi (bajo), Jaime Aragall (tenor), Wassili Janulako (barítono), Gianfranco Casarini (bajo), Radmila Bakocevic (soprano) y Eva Randova (mediosoprano), Director: Bruno Rigacci. **Madama Butterfly**: Akiko Kuroda (soprano), Hiroko Saito (mediosoprano), Jaime Aragall (tenor), María Luisa Yáñez (soprano), Hans Helm (barítono), Toshiaki Nanjo (tenor), Shiro Saito (barítono) y Hiroyuki Okyama (bajo), Director: Yoshinori Kikuchi. **Don Pasquale**: Enzo D'Ara (bajo), Hans Helm (barítono), Jesús Mariategui (tenor), Alida Ferrarini (soprano) y José Manzaneda (tenor), Director: Napoleone Annovazi. **Manon Lescaut**: Montserrat Caballé (soprano), Vicente Sardinero (barítono), Piero Visconti (tenor), Giuseppe Lamazza (bajo) y Manuel Cid (tenor), Director: Eugenio M. Marco. **Luisa Miller**: Angeles Gullín (soprano), José María Carreras (tenor), Rosa María Isas (mediosoprano), Matteo

Manuguerra (barítono), Gwyne Howel (bajo) y Giuseppe Lamazza (bajo), Director: Eugenio M. Marco. Orquesta Filarmónica de Las Palmas y Coral «Regina Coeli», dirigida por Sebastián Ramírez.

El nivel del festival fue bastante mediano. Destacó muy por encima de los restantes cantantes la extraordinaria clase interpretativa del bajo Cesare Siepi, sin discusión la gran figura del festival. Después, las amplias facultades vocales de Angeles Gullín, todavía carentes de un sabio y adecuado dominio; los brillantes momentos de Montserrat Caballé, en los que lució su bella voz, así como también sus consabidos abusos de los filados, sin olvidar su gris composición del personaje y sus desgarramientos vocales; el buen aliento verdiano del barítono Matteo Manuguerra; el gusto, musicalidad y escuela de Jesús Mariategui, que no fueron suficientemente apreciadas por el público; la profesionalidad del barítono Wassili Janulako, que aquejado de una fortísima afeción estomacal no interrumpió su actuación; la calidad tímbrica de Jaime Aragall en contraposición a su total inexpresividad interpretativa; la también calidad vocal de José María Carreras, cuya decadencia es palmaria, con graves dificultades en el registro agudo, y haciendo grandes esfuerzos para hacer audible su voz; y la novedad de esta versión de **Madama Butterfly**, en la que los personajes japoneses fueron interpretados por cantantes de esa nacionalidad que no aportaron nada especialmente destacable en lo vocal, aunque sí en lo escénico.—**CARMELO DAVILA NIETO.**

SEVILLA

Al tema original —Andalucía según Próspero Merimée— y al cuadro de intérpretes, todos españoles, se ha unido ahora la nueva versión en castellano de Fernando Quiñones y José Ramón Ripoll, cuyo estreno mundial había levantado plurales polémicas en lo económico y en lo artístico: cerca de treinta millones de pesetas ha tenido que arbitrar el Ayuntamiento de Sevilla para cinco representaciones, iniciales de las Fiestas del Corpus, que quieren reencontrar su antiguo esplendor. No nos interesa analizar los resultados económicos: lo nuestro es lo otro,



la obra y su interpretación, y creemos sinceramente que el texto traducido —y reformado para su nueva adaptación a la música— no quita ni pone nada al original francés, como ocurre con el italiano y alguno más que habrá por esos mundos, incluso otro español anterior, según dicen: todo esto de las «nuevas» versiones, los «arreglos» etc. discutir por terrenos movedizos, bajo los que hay oscuras ambigüedades sobre derechos de autor o de lo que sea, pero lo cierto es que, en general, quien entra a saco en las producciones ajenas es por incapacidad para hacer alguna propia que merezca la pena. Y la razón gentilicia no existe o habría que aplicarla también a los abundantes títulos sobre «Don Juan» o «Fígaro», tan sevillanos como «Carmen», aparte de que el público seguirá sin enterarse de viva voz, salvo contados casos de vocalizaciones especialmente perfectas.

En cuanto al alojamiento del espectáculo en la plaza de toros de la Real Maestranza sevillana, tampoco es nuevo el invento, porque hace veinte años se hizo ya, siendo los mismos el director y el tenor, por lo menos, si no recordamos mal. Mayor espacio para el escenario que para el público, ya que, menos toros de lidia, hubo de todo en el ruedo, conforme a la imaginación fecunda de José Tamayo, que ha movido a centenares los personajes, la comparsa, los coches y los jinetes con la maestría pecu-

liar de la firma, hasta hacer que prevalezca el montaje sobre todo lo demás; y eso que hasta las segundas partes fueron buenas, como Emilia M. Arija, Rosa Abril, Fernando Carmona, José Rodríguez y Francisco Mudarra. En cuanto a los protagonistas, Pedro Lavirgen sigue siendo uno de los más grandes creadores del «Don José» —no le quitamos el tratamiento, como se ha hecho en los programas, porque el personaje lo tenía en la época de la acción— cantándolo con facultades y buen estilo, como se lo hemos oído de siempre; Stella Silva es una «Carmen» de voz más potente que timbrada; Vicente Sardinero, espléndido del todo en «Escamillito»; Josefina Arregui hizo una «Micaela» magnífica de timbre, musicalidad y dicción, y Julio Catania llenó el «Zúñiga» de fuerza y tono. Los coros y la orquesta —madrileños, aunque no se ha dicho— sonaron bien dirigidos por Jorge Rubio, triunfador en una prueba de distancias y dimensiones; y Paco de Alba, con su ballet español, animó mucho las representaciones, incluso intermediando los actos con números de **La Arlesiana**, del propio Georges Bizet.

En definitiva, ni Sevilla ha sido en esta ocasión «la capital del mundo de la ópera», como se ha dicho y escrito con hipérbole evidente, ni el resultado de la experiencia ha sido despreciable.

—FRANCISCO MELGUIZO.

RUEDA DE PRENSA MUSICAL CON LA DIRECCION GENERAL DE MUSICA Y TEATRO

- Avance de las próximas temporadas de Opera, Ballet y Zarzuela.
- Primicias informativas en torno a futuros planes de la Administración sobre el Teatro de la Zarzuela y el Teatro Real.

Fresca aún la tinta de las declaraciones exclusivas hechas a RITMO por el Director general, Sr. García Barquero, y que publicamos en nuestro número del pasado mes de mayo, en la que se nos dieron a conocer planteamientos y medidas trascendentes considerados por la Administración para tratar de potenciar al máximo de sus posibilidades el panorama musical del país, fuimos citados por él el pasado día 17 de junio, en unión de nuestros colegas titulares de las columnas musicales de la Prensa, la Radio y la Televisión, para conocer ahora, finalizadas las actividades musicales de aquella Dirección general en lo referente a la temporada actual, sus planes para la próxima —algunos ya avanzados en el curso de la entrevista exclusiva a que nos hemos referido antes—, y sus inquietudes y proyectos a más largo plazo, centrados aquéllos particularmente en el ámbito del teatro musical, que tendrá por sede el Teatro de la Zarzuela, la tradicional obligada desde hace años, en tanto puedan disponerse de las instalaciones del Teatro Real, y cuya recuperación para sede lírica se está contemplando por la Administración con justos criterios y muy serios planteamientos.

Fuimos informados, de entrada, de la decisión de ir a la formación de una Orquesta, independiente de las oficiales que hasta ahora han colaborado con carácter general en el foso de La Zarzuela, y que cubra la programación de las temporadas del coliseo de la calle de Jovelanos; una agrupación contratada, constituida por profesores seleccionados dentro del área sinfónico nacional, que haría posible su colaboración a lo largo de toda la temporada lírica, así como de la de ballet, salvando, en lo

que a ésta se refiere, la orfandad de colaboración musical «en vivo» que han venido sufriendo estas manifestaciones, con gran deterioro de sus resultados artísticos, y del cumplimiento de la legislación que, en el campo laboral, venía inquietando estos últimos años a la profesión musical. Una agrupación no oficial, contratada por dos temporadas, para cubrir con el carácter de estable el foso del Teatro de La Zarzuela, y que sería reforzada para las campañas de mayores responsabilidades —léase las temporadas oficiales de ópera—.

Expuesto cuanto antecede, sólo nos resta transcribir de forma literal, prácticamente, la programación que nos fue avanzada por el Sr. García Barquero, asistido de su más directo colaborador en este área, el Subdirector general de Música, Sr. Campos:

—Mes de noviembre: TEMPORADA DE OPERA DE CAMARA, en colaboración con la Escuela Superior de Canto, en el curso de la que se ofrecerán tres programas diferentes, con tres representaciones de cada uno, dos de abono, en colaboración con los Amigos de la Opera, y uno libre. Primer programa: **El triunfo del honor**, de Scarlatti, y **Dido y Eneas**, de Purcell. Directores de escena y en el foso, respectivamente, Horacio Rodríguez Aragón y Odón Alonso. Segundo programa: **La serva padrona**, de Pergolesi; **El secreto de Susana**, de Wolf Ferrari, y **El teléfono**, de Gian Carlo Menotti, con José Luis Alonso y Víctor Pablo Pérez en la dirección de escena y en el foso. Finalmente, como tercer programa: **El empresario**, de Mozart, y **La hora española**, de Ravel, contando con Pérez Sierra y José María Franco Gil, como directores escénico y musical respectivamente.



—La TEMPORADA DE ZARZUELA está prevista a partir de diciembre y hasta finales del mes de febrero.

—Al final de la Temporada de Zarzuela y antes del comienzo de la Temporada de Opera, tendrá lugar la conmemoración teatral del centenario de Joaquín Turina, con la representación de su **Jardín de Oriente**.

—A partir del mes de enero, y en las fechas quebradas de la Temporada Lírica, CICLO DE «LIED», que se iniciará el 13 de enero, con la actuación de Jessye Norman, y al que seguirán, en meses posteriores, otros recitales a cargo de Lucia Pop, Martti Talvela, Peter Schreier, Victoria de los Angeles, etc.

—La TEMPORADA DE OPERA: Se desarrollará a partir del mes de marzo y hasta finales de junio. La programación comprenderá nueve programas diferentes, con cuatro representaciones —cinco en ocasiones de excepción—, y serán los siguientes:

1.—**El árbol de Diana**, de Martín y Soler, con Montserrat Caballé. Director de escena, José Luis Alonso.

2.—Sin concretar todavía; posiblemente, **Forza o Traviata**.

3.—**Un ballo in maschera**, también con Montserrat Caballé, y Jaime Aragall, y con dirección escénica a cargo de Lluís Passan.

4.—**Carmen**, con Alicia Nafé y José Carreras, con direcciones, en el foso, de García Navarro, y en la escena, de Pilar Miró.

5.—Presentación del tenor Dalmacio González, con **Don Pasquale**.

El teatro invitado tendrá a su cargo las funciones de los programas 6, 7 y 8, y será probablemente, la Opera de Leipzig, con la Orquesta del Gevanhause, con tres producciones, dos de las cuales serán posiblemente, **Freischutz**, de Weber, y **La Clemencia de Tito**, de Mozart.

9.—**Sansón y Dalila**, con Plácido Domingo y Elena Obratzowa, dirigiendo en el foso García Navarro, y en la escena Francisco Nieva.

Este avance informativo de la próxima temporada en el área del teatro musical tuvo otros importantísimos complementos noticiables, tales como que el Avance de la programación del Festival de Granada en su edición de 1982 estaba ya finalizado y preparado para hacerse público en la capital granadina, coincidiendo con la inauguración del Festival del presente año; la publicación del Reglamento del organismo autónomo Orquesta y Coro Nacionales, para cuya dirección gerencia ha sido designado Tomás Marco, en la vancante que deja Jorge Rubio, llamado para otras importantes actividades profesionales... Pero la información más trascendente fue el anuncio de que en las partidas presupuestarias del Ministerio de Cultura para el ejercicio de 1982 se ha aprobado una partida de doscientos millones de pesetas para la adquisición de los terrenos donde se construirá el Auditorio Nacional de Música, primer paso de la Administración para el desbloqueo del Teatro Real y su reconversión a teatro de la ópera... Pero este es tema que ha de exigirnos especialísima atención, que rebasa ya la fijada a la meramente informativa que exigían los que enunciaban este espacio. Por lo que se ve —y de ello hemos de congratularnos sobremedera—, el tema de la Opera no va a ser simplemente una fiebre de primavera, que decíamos en editorial anterior. —R.M.

CON NOMBRE PROPIO



La película *Ella baila sola*, dedicado al bailarín Mijinski, ha tenido gran éxito en su exhibición durante el Festival de Cannes. En ella, Patric Dupond imita las creaciones del bailarín, y la hija de Nijinski, que ahora tiene 68 años, recuerda la figura de su padres.

Pablo Sorozábal, el prestigioso compositor lírico, a quien el Ayuntamiento de Madrid acaba de distinguir con el título de Hijo predilecto de la Villa y Corte, ha recibido recientemente el homenaje de la Banda Municipal madrileña —de la que también él fuera director titular en una etapa de su historia—, homenaje rendido en el curso de un concierto de la agrupación organizado en su honor. Pablo Sorozábal, con motivo de sus recientes contactos con nuestros ediles en oportunidad de estos homenajes, ha pedido la reforma de algunas de las instalaciones del Centro Cultural de la Villa de Madrid, para convertir su gran sala en sede del género chico, así como también ha sugerido la ampliación de la plantilla de la agrupación musical municipal para transformarla en Orquesta, de forma que pudiera mantener una actividad desdoblada como Orquesta o como Banda Municipal. Tanto el Alcalde, Sr. Tierno Galván, como la concejal doña María Gómez Mendoza —sus interlocutores— le prometieron seguir hablando con él sobre el tema...

Con motivo de sus nombramiento como Director del Conservatorio de Vitoria, el compositor **Carmelo Bernaola** ha sido objeto de una cena-homenaje en Madrid. Este homenaje recibió múltiples adhesiones de músicos críticos e intelectuales.

Lola Rodríguez de Aragón, fundadora y directora honoraria de la Escuela Superior de Canto de Madrid, pronunció, con motivo de su jubilación, una «Lección de despedida» sobre el tema «Músicos Cantantes». En esta lección estuvo presente S.M. la Reina Doña Sofía.

El único aspirante al Premio «Isidro Gyenes» de violín, **Joaquín Palomares**, obtuvo este galardón que por primera vez en su historia tenía carácter internacional. El joven y ya experto violinista es discípulo de Agustín León Ara, y el Jurado le concedió el premio por unanimidad.



ESTRENOS

JONATHAN HARVEY: Pasión y Resurrección. Primera audición mundial de la ópera. Dirección, Martin Neary. Winchester, Inglaterra.

BALADA/SARASATE: Guernika. Ballet con texto de Paul Eluard. Ballet Contemporáneo de Karmen Larumbe. Sala Olimpia, Madrid, 19 de mayo.

BIZET: Carmen. Estreno de la versión en español de la ópera. Director, José Tamayo. Plaza de Toros de la Real Maestranza, Sevilla, 9 de Junio.

COSSETTO: Rapsodia del cante jondo, para tenor, recitador, coro y orquesta. Homenaje a García Lorca: Orquesta Sinfónica de la RTVE, solista, Díaz García: recitador, Palomar: Coro Juventudes Musicales de Granada, Coral Santa María de la Victoria, de Málaga. Director, Odón Alonso. Centro Cultural Manuel de Falla, Granada, 9 de mayo.

ROSSUM: Concierto para piano y orquesta. «Somets de la Musique», Lieja, Bélgica.

DEPRAZ: Transparence I. Grupo KOAN. Solista, Eva Carreño, director, José Ramón Encinar. Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, 25 de mayo.

REVERDY: Cante jondo. Grupo KOAN. Solista, Eva Carreño: director; José Ramón Encinar. Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, 25 de mayo.

CLEMENT: Polymorphie. Grupo KOAN. Director, José Ramón Encinar. Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, 25 de mayo.

JOSE LUIS TURINA: Título a determinar. Grupo KOAN. Director, José Ramón Encinar. Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, 25 de mayo.

VILLA ROJO: Dimensiones. RAI. Roma 28 de mayo.

VILLA ROJO: Continuo. Encuentros de Música Contemporánea de Lisboa. Lisboa, 8 de junio.

SEGUNDA EDICION DEL SEMINARIO DE JAZZ, EN BAÑOLAS

Organizado por el Taller de Músicos de Barcelona, se ha venido desarrollando, en el Monasterio de Bañolas, en la provincia de Gerona, la segunda edición de este Semi-

nario de Jazz, bajo la dirección del norteamericano, especialista en la materia, Chuk Israel. En el curso de las dos semanas que ha durado el seminario, participaron una treintena de músicos interesados por esta especialidad, que recibieron lecciones de un profesorado constituido por siete norteamericanos y un brasileño. Fue clausurado el curso jazzístico con un concierto popular, celebrado en la plaza de la villa de Bañolas, en el que intervinieron la totalidad del alumnado con sus profesores.

LA TEMPORADA POPULAR DE LA ZARZUELA

El 2 de julio dará comienzo la tradicional temporada de Zarzuela en el coliseo de la calle de Jovellanos, temporada que ha sido confiada este año a Antonio Amengual, director de la Compañía Lírica Española. La inauguración tendrá lugar el 2 de julio con la *Rosa del azafrán*, de Jacinto Guerrero.

RECITAL DE ORGANO ELECTRICO

Un modelo nuevo de órgano eléctrico de la marca Lowrey se presentó en la tienda «Adagio», en Madrid. La presentación del instrumento se realizó mediante un recital de música de la organista Carmen Herraiz. La intérprete es valenciana y estudió Acordeón, Piano, y Órgano en el Conservatorio de Madrid y en el de París, donde perfeccionó sus estudios becada por el Ministerio de Educación. El órgano tiene la particularidad de la estereofonía del teclado inferior e incluye el sonido del clavecín, entre otras novedades.



FALLO DEL CONCURSO «MANUEL VALCARCEL»

El 28 de febrero fue fallada la primera edición del Concurso organizado por el Conservatorio de Santander en memoria y homenaje del que fue su director, Manuel Valcárcel, y realizado bajo el patrocinio de la Fundación «Marcelino Botín». El Jurado, integrado por Enrique Franco, Tomás Marco y el actual director del Conservatorio montañés, Luis Taveras, otorgó el premio, por unanimidad, a la obra titulada *Inmortales*, de Miguel Ángel Martín Lladó. Al certamen acudieron 29 obras.

EL BALLET DEL COVENT GARDEN Y LA OPERA INGLESA, EN GRAVE CRISIS ECONOMICA

Tres compañías inglesas de fama internacional celebran este año sus «Bodas de Oro»: el Ballet de Covent Garden, la Opera Nacional y el Royal Sadler's Wells Ballet. Pero las dos primeras compañías atraviesan actualmente una grave crisis económica y la fiesta de sus aniversarios se ha visto ensombrecida este año por el miedo a que les sean retiradas las subvenciones estatales. El Gobierno de Margaret Thatcher canaliza estas subvenciones a través del «Arts Council», una organización que actúa como promotor estatal de la música en Gran Bretaña, y que está al margen de los cambios de Gobierno. Ahora, el gabinete «tory» ha decidido recortar el presupuesto del «Arts Council», con lo cual las subvenciones a estas compañías históricas pueden mermarse sustancialmente.

CREACION DEL CENTRO NACIONAL DE DIFUSION DEL CANTO GREGORIANO

Con ocasión de la clausura, el Silos, del Año Santo Compostelano, la Dirección General de Música y Teatro ha decidido patrocinar la crea-

ción de un Centro Nacional de Difusión del Canto Gregoriano en el Monasterio de Silos. Este centro llevará a cabo actividades destinadas a difundir este tipo de música, como publicaciones, ediciones de discos, cursillos y audiciones. El primero de los actos será la organización de un concierto el otoño próximo en Madrid, con motivo del viaje del Papa Juan Pablo II a nuestro país.

EL ORFEON MAHONES CLAUSURO LA CONMEMORACION DE SU 90 ANIVERSARIO

Con la representación de la comedia lírica del maestro Moreno Torroba *Luisa Fernanda*, el Orfeón Mahonés ha cerrado la actual temporada, prácticamente dedicada a la conmemoración de su 90 aniversario. La representación corrió a cargo de su Cuadro Lírico, con el que colaboraron coreográficamente el Grupo Folklórico de Maó y el Grupo infantil Es Grau.

LA CORAL «EL MICALET» CELEBRA SU LXXV ANIVERSARIO

La Sociedad coral «El Micalet», del Instituto Musical Giner, ha venido celebrando a lo largo del presente curso su 75 aniversario, dedicando la última fase de su programación a rendir homenaje al compositor valenciano Eduardo López-Chavarri Marco, en oportunidad de cumplirse este año el décimo aniversario de su muerte, homenaje consistente en una semana de recitales pianísticos, que fue clausurada el día 1 de junio por el Catedrático del Conservatorio Superior de Música de Valencia, Perfecto García Chornet, quien interpretó obras del homenajeado, así como de Béla Bartók (asociándose también a la universal celebración de su centenario).

ORQUESTA DE JOVENES

Dentro de las Jornadas de Música Sacra celebradas en la ciudad de Zaragoza, tu-

vo singular actuación la Orquesta Sinfónica Juvenil de Renania del Sur. Esta orquesta, de setenta profesores, tiene la particularidad de estar formada por jóvenes que oscilan entre los catorce y los veintiún años. Los jóvenes alemanes actúan a menudo como solistas y su repertorio orquestal está formado por obras de las épocas clásicas y romántica. Sus miembros también forman cuartetos, tríos y sextetos para interpretar música de cámara.

ESTUDIO SOBRE EL PRIMER TRATADO MUSICAL ESCRITO EN CASTELLANO

El primer tratado de música que se conoce escrito en castellano y datado en 1410, está siendo estudiado y criticado por la musicóloga y organista Pilar Escudero. Este tratado se llama *Reglas de Canto plano y de contrapunto y de canto de órgano*, su autor es Fernando Estevan, sacristán de la Iglesia de San Clemente, de Sevilla y el manuscrito se encuentra en la Biblioteca Pública de Toledo. Por la fecha temprana en la que está escrito se puede considerar como el primero de su

clase en lengua vulgar, ya que durante el siglo XV y XVI este tipo de tratados se escribían generalmente en latín. La musicóloga Escudero no tiene, por el momento, ningún editor interesado en la publicación de su estudio crítico, valiosísimo dentro la reconstrucción musicológica que se empieza a llevar a cabo de nuestro pasado cultural.

FE DE ERRATAS

En el ensayo de María del Carmen Muntané, titulado *La música medieval catalana*, publicado en nuestro número anterior, se deslizó una errata en la página 20, al final del segundo párrafo. Dice: «A estos autores cabe culparles...». Y debe decir: «A estos autores no cabe culparles...». Nos apresuramos a salvar dicha errata, que pudiera dar lugar a malentendidos que con estas líneas tratamos de evitar.



sus discos a su justo precio

Escorial, 100 • Tel. 214 09 04 • BARCELONA

Paseo de Fabra y Puig, 50 • Tel. 311 44 61 • BARCELONA

Cursos, becas y concursos

□ Radio France organiza su **Concurso Internacional de Guitarra**, en su edición número veinticuatro. El certamen tiene dos partes: una dedicada a la interpretación y otra a la composición de obras para este instrumento. Para la primera se exigen tres obras obligadas de Bach, Giuliani y Gerhard. Información en: «24 Concours International de Guitare», France Musique, 116, avenue du President Kennedy, 75786 París-Cédex 16. Francia.

□ El Ateneo Jovellanos de Gijón organizará un **Curso de divulgación musical** que se desarrollará a lo largo del próximo curso académico. Pueden solicitar puesto los centros de enseñanza que lo deseen para sus alumnos, los programas se desarrollarán a lo largo de ocho clases mensuales. Información: Ateneo Jovellanos. Gijón.

□ La Confederación Española de Cajas de Ahorro ha convocado ya su habitual **Concurso de Composición «Arpa de Oro»**, este año el concurso está dedicado al compositor Joaquín Turina con motivo de su centenario. Las obras deberán ser envia-

das antes del 30 de septiembre. Información: Secretaría del Concurso de Composición Musical «Arpa de Oro». Confederación Española de Cajas de Ahorros. Alcalá 27, Madrid-14.

□ La Real Academia de Bellas Artes de Toledo asociada con otras entidades culturales es la organizadora del **II Concurso Internacional de Organo**, con dos apartados dedicados a composición e interpretación. Las partituras han de llegar a la secretaría antes del 10 de septiembre y los participantes deben de haber terminado sus estudios entre los años 1971 al 1981, en cualquier Conservatorio del mundo. Información en la Secretaría del Concurso Internacional de Organo. Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas, c/ Esteban Illán, 9. Toledo.

□ Con el fin de homenajear al que fue catedrático de Estética e Historia de la Música del Conservatorio de Valencia, se ha instituido el **Concurso Nacional de Interpretación Musical «Eduardo López Chávarri»**. La prueba consta de dos partes, la primera de las cuales es de ad-

misión y consiste en interpretar una obra de este músico valenciano, en la segunda parte las obras serán de libre elección. Los plazos de inscripción acaban el 31 de octubre de 1981. Información: «Secretaría del Concurso López Chávarri», Conservatorio Superior de Música de Valencia, Plaza de San Esteban, 3. Valencia-3.

□ En San Lorenzo del Escorial (Madrid) y dedicado a Calderón y Téleman tendrá lugar el **II Curso de Música Barroca y Rococó**, auspiciado por la Dirección General de Música y Teatro. Se desarrollará del 17 al 29 de agosto y consistirá en una serie de audiciones, conferencias, etc, acerca de teatro, arquitectura y música. Información en «Música Barroca» c/ Escalinata, 9. Madrid-13.

□ En el Santuario de Ntra. Sra. de La Gleva, situado en la carretera de Barcelona a Puigcerdá, habrá un **Curso Internacional de Música** para las especialidades de piano (profesor Giménez Attenelle), violoncelo (profesor Lluís Claret), violín (profesor Gerard Claret) y viola (profesor Enrique de Santiago). Se desarro-

llará del 12 al 26 de julio y en él se impartirán también clases de música de cámara. Inscripciones antes del 30 de junio. Información: «Trio Concerts» Apartat de Correus 2918. Barcelona-3.

□ Es la primera vez que se convoca el **Premio «Príncipe de Asturias»**, instituido por una fundación del mismo nombre con sede en la ciudad de Oviedo. Uno de los apartados de este premio, que también tiene galardones dedicados a la investigación científica y a la literatura, está dedicado a la música, con la particularidad de que ha de ser un grupo de trabajo o institución el que se presente a la convocatoria. Información en la «Fundación Principado de Asturias» c/ Pérez de la Sala, 20. Oviedo.

□ Dedicado a José Luis Lopategui, que fue catedrático de guitarra del Conservatorio Municipal de Música de Barcelona, se convoca el **X Concurso Internacional de Guitarra «José Luis Lopategui»**. La fecha límite de inscripción es el 1 de julio. Información en «Aula de Guitarra Ferrán Sors», Diagonal 327, 2ª 1ª. Barcelona-9.

Compro-vendo

□ Vendo violonchelo restaurado alemán del siglo XIX y dos guitarras de los años 1961 y 1965, respectivamente. Teléfono: 250 29 49 de Madrid.

□ Deseo ponerme en contacto con lectores de RITMO para intercambio de amistad, impresiones, libros, discos, etc. Todo ello relacionado con la buena Música. Francisco Javier López Mateos, Apartado de Correos 375 de Valladolid.

□ Estoy metido en un obra musical sobre la creatividad de este arte en las pasadas dos décadas, así como la presente. Querría ponerme en contacto con personas o quizás compositores de los que poder recoger la creatividad musical que se está dando

desde el año pasado. Es decir: no conciertos que se den de autores pasados, sino lo que se está componiendo hoy día y lo que quizás se está grabando de composiciones de hoy día. Juan Carlos Mosquera, c/ Torrelaguna 67, 1ª B, Madrid-27.

COMPRO-VENDO. Esperamos sus anuncios en nuestra sección de compro-vendo. Durante los primeros meses, la inserción de estos anuncios breves es completamente gratuita.



Guitarras - Música - Pianos - Instrumentos
Armoniums - Transistores - Radio - Castañuelas
*La casa más surtida en discos
microsurco de toda Andalucía*

Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA

(programas y fechas susceptibles de modificación)

FESTIVALES DE MUSICA DEL VERANO 1981

Información elaborada por Esclavitud Rodríguez y Manuel Moreno

RITMO ha recogido la programación de algunos de los más importantes Festivales de Música que se van a desarrollar durante los próximos meses de julio, agosto y septiembre. En esta información incluimos datos de interés como los precios de las entradas, las direcciones de las secretarías de cada Festival, etc. Aquellos aficionados que aprovechen las vacaciones veraniegas para escuchar música, esperamos que tengan en esta cartelera una buena orientación.

ALEMANIA

BAYREUTH

Festival Richard Wagner (del 25 de julio al 28 de agosto).

—**Tristán**: días 25 y 31 de julio, y 6, 12, 16, 21 y 27 de agosto.

—**Meistersinger**: 26 de julio, y 1, 7, 13, 20, 23 y 28 de agosto.

—**Holländer**: 27 de julio, 2, 8, 15 y 22 de agosto.

—**Lohengrin**: 28 de julio, 3, 9, 14, 19 y 25 de agosto.

—**Parsifal**: 29 de julio, 4, 10, 18 y 26 de agosto.

BERLIN

Del 2 de septiembre al 8 de octubre.

Conciertos del mes de septiembre:

—Día 3: Cuarteto de cuerda «Kreuzberger».

—4: Karl-Bernhard Sebon, flauta y Trio de piano de Stuttgart.

—5: Conjunto Alan Curtis, y Sinfónica de Berlín, dirigida por Theodore Bloomfield.

—6: Wolfgang Sawallisch, piano; Filarmónica de Berlín (dirigida por Riccardo Chailly), que también interviene los días 13, 17, 25 y 26, dirigida por Aldo Ceccato, Moshe Atzmon y H. von Karajan.

—7: Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín, (dirigida por Gerd Albrecht), y el día 20 dirigida por Christoph Eschenbach.

—8: Musica Antiqua Köln, dirigida por Reinhard Goebel.

—9: Musikalische Compagny Berlín.

—10: Clemencic Consort de Viena.

—11: Johann G. von Wrochem, piano.

—12 y 13: Cuarteto Cherubini.

—14: Junge Deutsche Philharmonie, dirigida por Riccardo Chailly.

—15: Radio-Sinfonieorchester Stuttgart, dirigida por Helmut Rilling. Michael Ponti, piano.

—16: Edda Moser, Norman Shetler, piano.

—18: Karl-Heinz Zoeller, flauta. Consortium Classicum.

—19: Yo Yo Ma, cello y Emanuel Ax, piano. Vladimir Ashkenazy, piano.

—20: Daniel Chorzempa, órgano. Conjunto Georg Donnerer.

—21: Alexis Weissenberg, piano.

—22: Dúo Filarmónico de Berlín, J. Baumann, cello y Klaus Stoll, contrabajo.

—23: Solistas Filarmónicos de Berlín, James Galway, flauta y Phillip Moll, piano.

—24: Wolfgang Boettcher, cello (también el 26).

—25: Herbert Metzger, órgano.

—26 y 27: Frans Brüggen, flauta, Gustav Leonhardt, cémbalo, Anner Bijlma, cello.

—27: Staats-und Domchor, Berlín.

—28 y 29: Maurizio Pollini, piano.

—30: Cuarteto Brandis, Berlín.

Información: «Berliner Festspiele GmbH; Budapest Strass 48/50, D-1000 Berlín 30».

MUNICH

Festival de Opera (del 9 de julio al 4 de agosto).

Julio:

—**La mujer sin sombra**, de R. Strauss (días 9 y 14).

—**Titus**, de Mozart (días 10, 13, 16 y 19).

—**El holandés errante**, de Wagner (11 y 15).

—**El caballero de la rosa**, de R. Strauss (12 y 28).

—**El rapto del Serrallo**, de Mozart (13 y 26).

—**Don Giovanni**, de Mozart (18 y 24).

—**Misa de Requiem**, de Verdi (20, 21 y 23).

—**Capriccio**, de Richard Strauss (22 y 26).

—**Lou Salomé**, de Giuseppe Sinopoli (día 25).

—**Die Agyptische Helena**, de R. Strauss (día 29 de julio y 2 de agosto).

—**Simon Boccanegra**, de Verdi (30 de julio y 3 de agosto).

—**Ariadne auf Naxos**, de R. Strauss (día 31).

—Actuarán también los cantantes Edita Gruberová (día 19), Lucia Popp (día 17) y Hermann Prey (día 28).

Agosto:

—**Così fan tutte**, de Mozart (día 1).

—**Los maestros cantores de Nüremberg**, de Wagner (día 4).

—Día 2: Dietrich Fischer-Dieskau.

Directores que intervendrán: Heinrich Bender, Karl Böhm, Alexander Brezina, Ri-

ccardo Chailly, Reynald Giovaninetti, Marek Janowski, Carlos Kleiber, Wolfgang Sawallisch y Giuseppe Sinopoli.

AUSTRIA

BREGENZ

Del 21 de julio al 23 de agosto.

Opera:

La Orquesta Sinfónica de Viena y la Opera Estatal de Viena, ofrecerán las óperas:

—**Othello**, de Verdi, dirigida por Nello Santi. Solistas: Plácido Domingo y Pedro Lavirgen. Días 21, 24, 28 y 30 de julio, 3 y 6 de agosto.

—**Encuentro imprevisto**, de Haydn, dirigida por Reinhard Schawarz. Solistas: Bárbara Carter, Adele Hass. Días 19, 21 y 22 de agosto.

Conciertos:

—Sinfónica de Viena, dirigida por Eugen Jochum (27 de julio), Karl Böhm (2 de agosto) y Anton Guadagno (11 y 18 de agosto).

—Orquesta Sinfónica de la ORF, dirigida por Lothar Zagrosek; violín solista, Ernst Kovacic (16 de agosto).

Información: «Bregenz Festspiele; Postfach 119, A-6901 Bregenz».

SALZBURGO

Del 26 de julio al 31 de agosto.

Opera:

La Orquesta Filarmónica de Viena y la Opera del Estado de Viena, ofrecerán las óperas:

—**Falstaff**, de Verdi, dirigida por Herbert von Karajan; 26 y 30 de julio, 13, 17, 25 y 29 de agosto.

—**El Rapto del Serrallo**, de Mozart, dirigida por Lorin Maazel y Filippo Sanjust; 28 de julio, y 2, 8, 22 y 28 de agosto.

—**Los cuentos de Hoffmann**, de Offenbach, dirigida por James Levine y Jean-Pierre Ponnelle; 6, 10, 14, 18, 21 y 26 de agosto.

—**Baal**, de Friedrich Cerha, dirigida por Christoph von Dohnanyi y Otto Schenk; 7, 11 y 16 de agosto.

—**La flauta mágica**, de Mozart, dirigida por James Levine y Jean-Pierre Ponnelle; 9, 15, 20, 24 y 30 de agosto.

—**Ariadne auf Naxos**, de R. Strauss, dirigida por Karl Böhm y Dieter Dorn; 12, 19, 23 y 27 de agosto.

Conciertos:

—Filarmónica de Viena, dirigida por Lorin Maazel (29 de julio), y Horst Stein (31 de julio), y en agosto por Christoph von Dohnanyi (12), Herbert von Karajan (16), James Levine (19), Claudio Abbado (23) y Karl Böhm (29).

—Tschechische Philharmonie, dirigida por Riccardo Muti y Vaclav Neumann los días 2 y 4 de agosto.

—Orquesta Sinfónica de la ORF, dirigida por Leif Segerstam y Gustav Kuhn, los días 8 y 9 de agosto.

—Orquesta Filarmónica de Berlín, los días 27 y 28 de agosto, dirigida por Herbert von Karajan.

—Sinfónica de Chicago, 30 y 31 de agosto dirigida por Georg Solti.

—Actuarán los cantantes: Frederica von Stade, Walter Berry, Hermann Prey, Leontyne Price, Gundula Janowitz, José Carreras, Lucia Popp, Christa Ludwig y Plácido Domingo.

Recitales:

Alexis Weissenberg, Justus Frantz, Christoph Eschenbach, Alfred Brendel, Mauricio Pollini y Vladimír Ashkenazy.

Información y reservas: «Kartenbüro der Salzburger Festspiele; A-50 10 Salzburg, Postfach 140.»

VIENA

Festival Internacional de la juventud y la música (del 3 al 17 de julio).

Conciertos individuales y de exhibición, y concurso para orquestas sinfónicas, orques-

Sonola

LA MARCA DE LOS FAMOSOS



Mariano
Matabuena Val

Primer Clasificado Certamen Nacional Senior
Murcia 1980

los mejores tocan

Sonola

LOS MAS POPULARES ELIJEN LO MEJOR

REPRESENTANTE:

Salvador Rodríguez Ubieda

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

tas de cámara, coros y bandas musicales de todo el mundo, cuyos componentes no superen los 24 años de edad. Las solicitudes de inscripción pueden recogerse en las embajadas, consulados y oficinas de turismo de Austria, y deberán dirigirse a: «Vereinigung für Internationalen Kulturaustausch (Asociación para el Intercambio Cultural Internacional). Hofburg-Kongresszentrum. A-1014 Wien. Austria».

La semana del 3 al 10 de julio se dedicará a la música de viento, con conciertos en el Palacio Schonbrunn, en Rathausplatz y en la Gran Sala de Emisión de la Radio Austriaca.

La semana del 10 al 17 se dedicará a la música de orquesta y coro, con conciertos en salas vienesas, en iglesias barrocas y en antiguos palacetes.

CANADA

VANCOUVER

«Johannesen International School of the Arts».

Programa de actividades musicales de verano (14 de julio a 25 de agosto), en el Colegio Universitario St. Michaels, en Victoria, Canadá: cursos para profesores y para estudiantes de música avanzados, edad mínima: 16 años.

En las actividades se incluyen: clases superiores, música de cámara, ópera y música electrónica. Se contará con la colaboración de importantes maestros de Estados Unidos y Canadá, así como con los conjuntos de cámara «Quartet Canadá», «Pacific Wind Quintet», «New Budapest Quartet» y el Dúo Mazurkevich.

Los precios de inscripción son:

Para estudiantes internos: tres semanas 695 dólares, más 45 dólares de gastos de inscripción; seis semanas, 1050 dólares, más 45 (incluidos alojamiento, manutención, clases, prácticas y entrada libre a todos los conciertos).

Para estudiantes externos: tres semanas 540 dóla-

res; seis semanas 740 dólares —más 45 de derechos de inscripción— incluidas clases, prácticas y asistencia a todos los conciertos).

Información: «Johannesen International School of the Arts; 103-3737 Oak Street; Vancouver, B.C., v6h 2M4 Canadá.»

ESPAÑA

EL ESCORIAL (MADRID)

III Curso de Música Barroca y Rococó en torno a Calderón y a la memoria de Telemann. San Lorenzo del Escorial, del 17 al 19 de agosto.

Conferencias:

A las 12,30 en el Aula Magna de la Universidad, entrada libre:

—Día 20: Lonise Stein, **La música expresamente escrita para las comedias de Calderón.**

—Día 24: A. Martín Moreno, **La música en el Teatro de Calderón.**

—Día 25: A. Martín Moreno, **El teatro musical post-calderoniano.**

—Día 26: André Luis Tazozona, **Telemann.**

Conciertos:

A las 22,30 en el Real Coliseo de Carlos III; precios de entrada: 350 y 250 Pts.

—Día 17: obras de Hidalgo, Durón, Llórens. Hesperión XX. Director: Jordi Savall.

—18: Telemann, Bach, Kuhnau. Alan Curtis, clavecín.

—19: Obras de Laccini, Peri, Monteverdi; Nigel Rogers, tenor, y Alan Curtis, clavecín.

—21: Telemann, Haendel, Bach. Ingrid Frauchiger, soprano, Mariano Martín, flauta de pico, R. Lutz-Gutschner, clavecín, y J. Vázquez, viola de gamba.

—22: obras de Krieger, Turini, Ariosti. Mieke van der Sluis, soprano, Allyson Burri, Françoia Fernández, violines barrocos, Bob van Asperen, clavecín, y Wouter Moller (cello barroco).

—25: obras de Couperin, Philidor, Blavet. Lois Belton, traverso, Marinette Extermann, clavecín, y Pere Ros, viola de gamba.

—26: Programa Telemann. Orquesta Melante (con instrumentos originales), dirigida por Bob van Asperen.

—29: obras de Monteverdi. Solistas de Gante y grupo instrumental. Dir. Philippe Herreweghe.

El curso de música Barroca y Rococó, del 17 al 29 de agosto, consta de las asignaturas de canto, canto coral, flauta de pico, traverso, violín y viola barrocos, Laúd, clavecín, viola de gamba, violoncello barroco y correpetidor. El precio de matrícula es de 5.000 pts. para los alumnos activos, y de 3.000 para los oyentes (aquellos que no tengan el nivel exigido). Las asignaturas optativas son danza barroca (1.000 pts.), y Bajo Continuo (1.500 pts.). Las clases de celebrarán en la Universidad de María Cristina en San Lorenzo del Escorial, y los alumnos tendrán entrada gratuita a los conciertos. Alojamiento: los alumnos que lo deseen podrán alojarse en régimen de pensión completa en la residencia de la Universidad, al precio de 21.000 pts, que se harán efectivas el día de la llegada.

Forma de pago de la matrícula: ingresar el importe de la matrícula en cualquier sucursal del Banco de Santander, a nombre de «Música Barroca», c.c. número 6507. Sucursal número 686 de San Lorenzo de El Escorial.

Información e inscripciones: C/ Escalinata, 9. Madrid 13.

GRANADA

Del 20 de junio al 7 de julio.

—Julio: día 1. Montserrat Caballé.

—2: M. Teresa Martínez Carbonell (órgano); The Schollars, polifonía.

—3 y 4: Orquesta de París, dirigida por Daniel Barenboim.

—5, 6 y 7: Orquesta Nacional de España, dirigida por J. López Cobos y M. Angel Gómez Martínez.

Los días 1 y 3, ciclo de Música Coral en los Templos de Granada.

También del 20 de junio al 7 de julio se celebrará en Concurso Internacional de Interpretación Musical «Manuel de Falla», y el concurso de composición «Guitarra», en homenaje a Andrés Segovia.

Información y reservas: en Granada, Carrera del Darro, 29; tlf: 958 225201. En Madrid; «Dirección General de Música y Teatro, Paseo de la Castellana 109».

SANTANDER

Del 23 de julio al 29 de agosto.

Ciclo Sinfónico-Coral:

—Día 11 de agosto: Philharmonia Chorus, English Chamber Orchestra interpretarán **El Mesías**, de Haendel.

—Día 21: **Requiem**, de Mozart.

—Día 18: La Orquesta Nacional de España, dirigida por J. López Cobos, con la intervención el 19 de Montserrat Caballé y el Orfeón Donostiarra.

—28 y 29: The London Symphony, dirigida por Yuri Temirkanov; solistas: Christian Zimerman y Victor Tretjakov.

Ciclo de Ballet:

—Días 1 y 3: El Ballet Clásico Nacional, dirigido por V. Ullate.

—Días 20 y 21: Ballet Nacional de España, dirigido por Antonio .

—Días 26 y 27: Ballet Nacional de Marsella de Rolland Petit, días 26 y 27.

Ciclo de Cámara y recitales:

—Día 13: English Chamber Orchestra.

—Días 4, 22 y 24, Los solistas de Moscú, dirigidos por Vladimir Spivakov; solista: Helena Obratsova.

Actuaciones del Cuarteto Bartók (25), Montserrat Caballé (17), Narciso Yepes (22), Christian Zimerman y I Musici

(26), Montserrat Torrent (12), J. Manuel Azcue (13) y M. Teresa Martínez (14).

Otros eventos: Ciclo Bartók, jóvenes valores, música del siglo XX, jornadas de flamenco, jazz y folk, seminarios de investigación musical.

Información: Festival Internacional de Santander, c/Juan de la Cosa, 3-1ª, Santander. Tlef: 942-210508 y 210345.

FRANCIA

AVIGNON

Del 7 de julio al 2 de agosto.

—Del 15 al 18 de julio el Conjunto Intercontemporáneo interpretará una serie de conciertos **Espace-musique**, bajo la dirección de Péter Eötvös.

—Los días 16, 19 y 22 de julio, misa gregoriana, misa de Raymond Vaillant y misa de Gérard Garcin.

Ballet: del 8 de julio al 2 de agosto, sesiones en el Claustro Benito XII del Palacio de los Papas; del 29 de julio al 2 de agosto, actuará en conjunto «Nederlands Dans Theater»; del 22 al 26 de julio, «Ballet de la Opera de Wuppertal», dirigido por Pina Bausch.

Información: «Bureau du Festival, 8400 Avignon».

Paralelamente al festival los «Centros de Entrenamiento con Métodos de Educación Activa» (C.E.M.E.A) y el centro de Intercambios Artísticos Internacionales (C.E.A.I), organizan vacaciones para jóvenes y adultos, tanto franceses como extranjeros.

Información: «C.E.M.E.A 55, rue Saint-Placide; 75279 París Cedex 06.»

BESANÇON

Del 3 al 20 de septiembre.

El programa del festival se ha elaborado con arreglo a dos objetivos: en homenaje a Bartók y para dar especial relieve a la audición de música barroca.

—Días 3 al 6 de septiembre: Orquesta Filarmónica Nacional de Budapest, dirigida por Janos Ferencsik, Cuarteto Kodaly, Pierre Cochereau (órgano), Roger Delmotte (trompeta), Sviatoslav Richter, la Academy of St Martin-in-the-fields, y la Coral de la Sociedad de Conciertos Sinfónicos de Besançon. Se interpretarán obras de Bartók, Beethoven, Mozart, Haydn, Schubert, Strauss, Mendelssohn, Palestrina y Brahms.

—Días 10 y 11: sesión monográfica dedicada a Vivaldi (**Las Cuatro Estaciones, L'estro Armonico y Concerto en Re mayor**) a cargo de I Solisti Veneti, dirigido por Claudio Scimon.

—Día 7: Jazz, por Martial Social y su orquesta.

—8: programa mixto: espirituales negros; obras de Haydn, Brahms y Ravel.

—12: **Misa en sí menor** de Bach, interpretada por los conjuntos Chapelle Royal y Collegium vocale de Gand, dirigidos por Philippe Herreweghe. Idéntico programa el día 13.

—Del 14 al 17: Orquesta Filarmónica de Lorraine-Metz.

—17: la Orquesta de Besançon interpretará obras de Schostakovitch.

—Del 17 al 20: Orquesta de Cámara Frank Listz, de Budapest, con obras de Mozart, Mendelssohn, Bartók y Liszt.

—18: final del XXXIº Concurso Internacional de jóvenes directores de orquesta, con la orquesta de Lorraine-Metz.

—19: Orquesta de Lorraine-Metz; solistas Katia y Marielle Labèque; obras de Bartók, Prokofieff y Musorgski-Ravel.

Información: «Festival de musique de Besançon, Secrétariat; 2 D, rue Isenbart; 25000 Besançon».

LA CHARTREUSE

Del 11 de julio al 31 de septiembre.

Las actividades se celebrarán en el Claustro del ce-

menterio y en la iglesia de la ciudad.

—Del 11 de julio al 8 de agosto (a las 19 horas) se programará música antigua:

Julio—

—11: Ensemble Soufi d'Istanbul.

—18: Coro gregoriano de Utrecht.

—25: Gothic voices of Oxford (repertorio compuesto por música de la Corte de Aragón).

—29: Ensemble Vassilikos (música bizantina).

—8 de agosto: Ensemble marocain du désert.

—Del 16 al 31 de julio: música contemporánea (los conciertos comenzarán a las 22 horas).

—Del 16 al 19: conjunto Intercontemporáneo, interpretando música de cámara del siglo XX.

—Del 15 al 31: «Parcours Cosmogonie» (Pierre Henry).

—Del 15 al 25 de julio: Biental de la danza en colaboración con el festival de Avignon. Actuaciones en el claustro del cementerio a las 22 horas.

—Días 9 y 10: Grupo Emile Dubois.

—Del 15 al 19: La place Royale (Canadá).

—16 y 17: «Ma», danza ritual.

—Del 19 al 21: Caroline Marcadé.

—Del 23 al 25: grupo de Dominique Petit.

Información: «C.I.R.C. A.», Centre International de Recherche, de Création et d'Animation La Chartreuse; 30400 Villeneuve-lez-Avignon».

PRADES

Del 28 de julio al 12 de agosto.

—28 y 29 de julio: Orquesta de Cámara Nacional de Toulouse, acompañada el día 28 por el pianista Gabriel Tacchino (obras de Bach, Bar-

tók, y Mozart), y el día 29 con Ivan Chiffolleau, cello.

—2 de agosto: Orquesta de Cámara de Bélgica, con Miha Pogonick, violín, obras de Bach, Haydn y Bartók.

—3 de agosto: Grupo Consonare de Barcelona, director: Enric Gispert.

—4: Gonçal Comellas, violín, y A. Gimenez-Atteneille, piano.

—5: Academy of St Martin-in-the-fields, con obras de Vivaldi y Tchaikowsky (también días 6 y 7).

—9: homenaje a Pablo Casals, actuarán los solistas: Leonard Rose, M. Rabinovitsj, F. Lethiec, Andrew Wolf, Yvan Chiffolleau y otros.

—11: Conjunto de metal, formado por Guy Tovron (trompeta) y Wolfgang Karius (órgano).

—12: Birgit Finnila, contralto, y I solisti Aquilani, con obras de Albinoni, Haendel, Bocherini y Bach.

—Los precios de las localidades oscilan entre los 30 y los 90 francos.

Información y reservas: «Bureau du festival de Prades, Rue Victor Hugo-66500 Prades», o en Barcelon, Carlos Casals, Rambla de Catalunya, 94, Tel: 61 66 28.

GRAN BRETAÑA

GLYNDEBOURNE

Festival de Opera (del 27 de mayo al 11 de agosto).

La orquesta Filarmónica de Londres y los Coros de Glyndebourne ofrecerán:

—**El Barbero de Sevilla**, de Rossini: 2 y 4 de julio; director, Sylvain Camberling.

—**Fidelio**, de Beethoven: 16, 18, 20, 22, 25, 27, 29 y 31 de julio, 2 y 4 de agosto. Director, Bernard Haitink.

—**Ariadne auf Naxos**, de R. Strauss: 8, 15, 17, 19, 24 y 28 de julio, 1, 3, 6, 8 y 10 de agosto. Directores: Simón Rattle, Nicholas Kraemer (8

de agosto) y Gustav Kuhn (10 de agosto).

—**Sueños de una noche de verano**, de Britten: 1, 3, 5, 7, 10 y 12 de julio. Director: Bernard Haitink.

—**Las bodas de Fígaro**, de Mozart: 21, 23, 26 y 30 de julio, 5, 7, 9, y 11 de agosto.

Las representaciones comienzan a las 5,55 de la tarde, salvo las «Bodas de Fígaro», a las 4,55; los domingos una hora antes. Precios de las localidades: de 13 a 26.50 libras.

Reservas e información: «Glynderbourne Festival Opera Box Office; Lewes, E. Sussex BN8 5UU». Tlf: 01-731 3648. Las reservas telefónicas no podrán mantenerse más de tres días sin abono y confirmación por escrito.

LONDRES

Festival Nureyev: en el London Coliseum, del 15 de junio al 11 de julio. Rudolf Nureyev bailará en todas las representaciones.

—Compañía del «London Festival Ballet»: del 15 al 20 de junio, **Giselle**; del 22 al 27 de junio, **La bella durmiente**. Sesiones a las 7,30 de la tarde, salvo los días 20 y 27, con sesiones matinales a las 2.

—Ballet de Boston: debuta en Londres con **El lago de los Cisnes**, del 30 de junio al 11 de julio. Sesiones a las 7,30, salvo los días 4, 8 y 11 de julio, con sesiones matinales a las 2.

Los precios de las localidades oscilan entre 2.90 y 12.90 libras.

Información y reservas: «Priority Booking, Nureyev Festival, London Coliseum, St Martin's Lane, London WC2 N4ES».

Festival Mozart: del 6 al 26 de julio en el Royal Opera House y en el Coven Garden.

—El Cuarteto Amadeus, con William Glock (piano) y Rainer Moog (violín) actuará en el Royal Opera House los días 12, 19 y 26 a las 8 de la tarde. Localidades entre 0.75 (butacas sin visión completa del escenario) y 24 libras (palco).

En el Coven Garden, y con la dirección orquestal de Colin Davis, se ofrecerán las óperas:

—**Don Giovanni** (6, 8, 11, 15, 22 y 26 a las 7 de la tarde, y el día 18 a las 7,30). Localidades: entre 2 y 27 libras.

Così fan tutte: días 14, 17, 21 y 24, a las 7 de la tarde. Localidades: entre 2 y 80 libras.

—**Las bodas de Fígaro:** días 13, 16, 20 y 23 a las 7. Precios iguales a los anteriores.

Nota importante: durante la semana de los «Proms», del 13 al 18 de julio, las butacas de patio son retiradas y setecientos «promenade places» se venderán desde una hora antes de la representación, al precio de dos libras.

Información y reservas: «Royal Opera House, P. O. Box No. 6, London WC2E 7QA» o en los teléfonos 01-240 1066, 01-836 6903, 01-240 1911. Para la reserva personal, dirigirse a «48 Floral Street, London WC2».

Festivales miembros de la British Art Festivals Asociacion

Para obtener información completa sobre cualquiera de los siguientes festivales dirigirse a: «The Coordinator, British Arts Festivals Asociacion, 33 Rufford Road, Sherwood, Nottingham NG5 2NQ, England», o a las oficinas de la BTA (British Tourist Authority) en España.

Cambridge (del 18 de julio al 2 de agosto): Intervendrán la «Academia de Música Antigua», la Orquesta Hallé y la Orquesta Filarmónica Real. Como conclusión, tres días de festival folk.

Cheltenham (del 5 al 19 de julio). Se interpretarán obras de compositores ingleses contemporáneos; los cuartetos de cuerda «Aeolian» y «Orlando» ofrecerán obras de Bartók. Intervendrán también la Sinfónica de Berlín, el cuarteto de cuerda «Amadeus» y la Opera Nacional Galesa.

Chichester (del 4 al 18 de julio):—Conciertos en la catedral, recitales, exhibiciones y entretenimientos al aire libre.

Edimburgo (del 16 de agosto al 5 de septiembre).

La Opera de Colonia, dirigida por John Pritchard, interpretará:

—días 17, 19, 21 y 23 de agosto: **El Barbero de Sevilla**, de Rossini.

—Días 27 y 29: **La Clemenza di Tito**, de Mozart.

La Opera Escocesa interpretará:

—Días 1, 3 y 5 de septiembre: **The Beggar's Opera**, de Gay.

Conciertos:

Agosto: —16, 18 y 19: Orquesta Sinfónica de Londres, dirigida por Claudio Abbado.

—17: Christian Zimerman.

—20 y 21: Orquesta Sinfónica de la BBC, dirigida por Gennadi Rozhdestvensky.

—22: Orquesta Nacional de la Juventud, dirigida por Charles Dutoit.

—23 y 25: Orquesta de Cámara Polaca, dirigida por Jerzy Maksymiuk.

—24: Maurizio Pollini.

—25 y 26: Orquesta Filarmónica de Londres, dirigida por Raymond Leppard.

—27 y 28: Norddeutscher Rundfunk Symphony Orchestra, dir. Klaus Tennstedt.

—31: King's Singers.

—29 y 30 de agosto y 1 de septiembre: Philharmonia Orchestra, dir. Riccardo Muti.

Septiembre: —2: Vladimir Ashkenazy.

—3: Coros del Festival de Edimburgo.

—4: Orquesta Nacional Escocesa, dir. Alexander Gibson.

Grupos que intervendrán en los conciertos matinales de música de Cámara: London Sinfonietta, Camerata Lyssy, Cuartetos Bartók y Kreuzberger, Brems Consort, Capricorn y otros.

Ballet: El Ballet de San Francisco presentará **Romeo y Julieta** los días 18, 19 y 22 de agosto. Completarán el programa el «London Contemporary Dance Theatre» y «Dan Wagoner and Dancers».

Las localidades oscilan entre 3,50 y 17,50 libras para la ópera, y entre 2 y 15 para los conciertos.

Información y reservas: «Edinburgo International Festival, 21 Market Street, Edinburgo EH1 1BW».

Fishguard (del 25 de julio al 1 de agosto): con la BBC Wesh Symphony Orchestra, la Philharmonia Orchestra, la Orquesta de Cámara del Támesis, el trío de Michala Petri, etc. En la catedral de St. Davids se ofrecerá **Elijah** de Mendelssohn.

Harrogate: (del 29 de julio al 12 de agosto): con la Philharmonia Orchestra, la Orquesta Filarmónica Real, la Orquesta de Cámara Polaca, el conjunto Filarmónico de Viento Checo, y los conjuntos Nash y Philip Jones.

King's Lynn (del 24 de julio al 1 de agosto): Philharmonia Orchestra interpretará el **Sueño de Geronte**, de Elgar. Cuarteto de cuerda Amadeus.

Londres: Ciudad de Londres: del 5 al 18 de julio.

Ludlow: 27 de junio a 12 de julio): conciertos orquestales y de cámara, recitales, jazz, etc.

North Wales Music Festival, St. Asaph (del 20 al 26 de septiembre): Orquesta Sinfónica de la ciudad de Birmingham, Orquesta Hallé, BBC Welsh Symphony Orchestra.

Salisbury: del 5 al 15 de septiembre.

Windsor: del 19 de septiembre al 4 de octubre.

Worcester: Festival de los tres coros (del 23 al 29 de agosto).

Con las obras: **Los Apóstoles**, de Elgar, **Missa Solemnis**, de Liszt, **Sinfonía de la Resurrección**, de Mahler y el **Mesías** de Haendel (con instrumentos originales). Intervendrán las orquestas Royal

Philharmonic BBC Northern Symphony, Sinfónica de la ciudad de Birmingham y Le Grande Ecurie et la Chambre Du Roy.

GRECIA

ATENAS

Del 5 de julio al 25 de septiembre.

Opera:

—5, 7, 9 y 11 de julio, la ópera Nacional Griega interpretará **Nabucco** de Verdi.

—19, 21 de septiembre: la Opera del Estado de Baviera ofrecerá **Tannhauser** de Wagner, y el día 24, **Ariadna auf Naxos** de R. Strauss.

Conciertos:

—Del 28 al 30 de julio, Orquesta de la URSS, dirigida por Yeugeni Svetlanov.

Agosto, —8: The European Community Youth Orchestra, dirigida por Daniel Barenboim.

—10 y 11: Orquesta Tonkünstler de Viena, dirigida por Miltiades Caridis.

—12 al 14: Orquesta Filarmónica Real con los Coros del Festival de Brighton.

Septiembre: —16 y 17: Orquesta Sinfónica y Coros de la Radio de Praga.

—20 y 25: Orquesta de la Opera del Estado de Babiera, dirigida por Wolfgang Sawallish.

—Del 8 al 13 de septiembre: Ballet de la Opera de Viena.

Información: «Festival de Atenas; 1, Voucourestiou Street; Atenas TT. 133; Grecia».

HUNGRÍA

BUDAPEST

Del 2 de julio al 30 de octubre, homenaje a Bartók.

—**Rigoletto**, de Verdi, los días 2, 12, 18 y 28 de julio, y 1 de agosto.

—**Die lustige Witwe**, de Lehár, 10, 16, 21, 23 y 30 de julio; 3 de agosto.

—**Réquiem**, de Verdi: 6 de agosto.

—**Othello**, de Verdi, 10 y 12 de agosto.

—Concurso Internacional de piano, Liszt y Bartók: 14 al 30 del IX.

—Semanas musicales de Budapest (del 25 de septiembre al 30 de octubre), con las orquestas y conjuntos siguientes: Filarmónica del Estado Húngaro, Orquesta de la Sociedad Filarmónica, Orquesta de Cámara F. Liszt, Sinfónica de Budapest, cuarteto Bartók, Nuevo Cuarteto de Budapest, coros de la RTH, coros Kodály de Debrecen. Directores: Janós Ferencsik, András Kórodi, György Lehel, Gábor Otvös y Gilbert Amy. Solistas: Peter Frankl, Yehudi y Jeremy Menuhin, Jenö Jando.

Información: «Oficina del Festival de Budapest, H-1366 Budapest 5, Pob80».

ITALIA

FLORENCIA

Del 28 de abril al 8 de julio.

Reseñamos sólo el mes de julio: días 5, 7 y 8: la European Community Youth Orchestra, dirigida por Carlo María Giulini, interpretará la **Misa Solemne** de Beethoven.

Reserva de localidades: «Biglietteria Teatro Comunale; Corso Italia 16-50123. Firenze».

VERONA

Festival de la Opera Lírica (del 11 de julio al 2 de septiembre).

—**Rigoletto**, de Verdi: 11, 15, 19, 25 y 30 de julio; 2, 4, 11, 13 y 16 de agosto.

—**Aida**, de Verdi: 12, 18, 24 y 31 de julio; 8, 14, 27 y 30 de agosto.

—**Nabucco**, de Verdi: 26 y 29 de julio; 1, 9, 12, 15, 23 y 28 de agosto.

—**Don Chisciotte**, ballet de Ludwing Minkus: 25, 26 y 29 de agosto; 1 y 2 de septiembre.

Información: «Ente Lírico Arena de Verona; Piazza Brá, 28-37100 Verona».

POLONIA

VARSOVIA

XXV Festival Internacional de Música Contemporánea (del 18 al 27 de septiembre).

—Orquesta Sinfónica de la Radio Nacional Polaca, de Katowice, dirigida por Jacek Kasprzyk (días 18 y 19).

—Orquesta Sinfónica y Coros de la Radio y Televisión polacas, de Cracow, dirigida por Krzysztof Penderecki y Antoni Wit.

—Día 22: State Philharmonic Orchestra, dir. Andrzej Markowski.

—23: Sinfónica de Budapest, director: Gyorgy Lehel.

—24: Filarmónica de la república de Georgia, Tbilisi, director: Dzansug Kachidze.

—25: Orquesta de Cámara Polaca, director: Jerzy Maksymiuk.

—26: Filarmónica de Silesia, dir. Karol Stryja.

Información: «Warsaw Autumn; Rynek Starego Miasta 27; 00-272 Warszawa.»

SUIZA

LUCERNA

Del 15 de agosto al 8 de septiembre.

—Conciertos de Cámara los días 16, 21 y 28 de agosto.

—Filarmónica de Berlín, dirigida por H. von Karajan, 31 de agosto y 1 de septiembre.

—Filarmónica Nacional de Rumanía, dir. Mihai Brediceanu, 25 de agosto.

—Schweiz Festspielchester, dirigida por Herbert Blomstedt (15 de agosto), R. Frühbeck de Burgos (19 de agosto) y Horst Stein (22 del VI)

—Filarmónica Nacional de Hungría, dir. Janos Ferencsik, 29 de agosto.

—Sinfónica de Chicago, dir. Georg Solti (1 y 2 de septiembre).

—Orquesta de París, dir. Daniel Barenboim (5 y 6 de septiembre).

—Filarmónica de Viena, dir. Karl Bohm y Lorin Maazel (7 y 8 de septiembre).

Cantantes: Leontyne Price, soprano, y Peter Schreier, tenor.

Solistas: F. P. Zimmermann (violín), M. Horszowski (piano), Daniel Barenboim, V. Ashkenazy y Maurizio Pollini.

Información: «Internationale Musikfestwochen, Postfach 424, CH-6002 Luzern.»

MONTREUX-VEVEY

Del 26 de agosto al 4 de octubre.

Agosto: Recitales de piano (Alfred Brendel), violoncello (Mstislav Rostropovitch) y concierto de la Filarmónica Nacional de Budapest, dirigida por Ferenc Frerncsis (días 26, 27 y 28).

Septiembre: Orquesta de Cámara de Praga, I Solisti Veneti (6, 7 y 8), Cuarteto de Roma, Orquesta de Cámara F. Liszt, Sinfónica de la NDR, Hambourg (días 14, 15, 16 y 17) dirigida por Klaus Tennstedt y René Klopfenstein; Orquesta de Cámara Eslovaca, dir. Bohdan Warchal (29 y 30); conjuntos: Beaux Arts trío (15 y 19), Haydn trio de Viena (22), los Madrigalistas de Venecia (27).

Información: «Festival de Musique Montreux-Vevay; Av. des Alpes 14, CP 124; CH-1980 Montreux».

Músicos del siglo XX

GEORGE GERSHWIN



VIDA Y OBRA

Por Santiago Martín Bermúdez

La figura de un compositor como Gershwin, probablemente sin paralelo por lo que veremos, ha sido posible gracias a cierto gran equívoco de una época, la creencia de que el jazz —fórmula musical americana que cristalizó en las tres primeras décadas del siglo a partir del «spiritual», el «blues» y el «ragtime»— albergaba en sí la gran aportación que haría a la gran música salir de su crisis posromántica. Desde la actitud pionera de Debussy, con su **Cakewalk de Goliwoog**, hasta los entusiasmos más o menos razonables y conseguidos de los Stravinsky, Milhaud o Krenek, hubo ocasionales saqueos de elementos del jazz paralelamente a otras intentonas renovadoras u oportunistas. La inspiración jazzística conectaba con la tradicional búsqueda de inspiración o de autenticidad en la música producida por el pueblo. Los herederos húngaros de esta tra-

dición —Bartok y Kodaly—, por sus investigaciones rigurosas entre los campesinos de Centroeuropa y otros ámbitos, así como mediante una actividad creativa a partir de sus hallazgos, harían de esta fórmula una de las grandes aportaciones del siglo XX. El caso del jazz no fue ni mucho menos lo mismo. Se conservan obras curiosas, e incluso algunas magistrales, por qué no, basadas en él. Pero ha seguido su propio, interesante y peculiar camino al margen de la gran música, alejado hace tiempo de las formas simples. Por otra parte, y aunque algunos de sus antecedentes tenga categoría popular, el jazz como tal no lo es. Además, en el caso de Gershwin el equívoco se agudiza porque él desconoció el jazz durante mucho tiempo, creyendo que lo era el producto edulcorado de su descubridor Paul Whiteman, entusiasta propulsor de otro equívoco, el llamado «jazz sinfónico». Whiteman, asombrado gratamente por una ópera de cámara de Gershwin, **Blue Monday**, le encargó una obra que habría de ser la famosa **Rapsodia en blue**. Con ello creyeron haber dado los primeros pasos en una creación musical auténticamente americana, al margen de los modelos europeos servilmente seguidos hasta entonces. Si, a pesar de tales planteamientos, Gershwin llegó a componer algunas obras valiosas ello se debe a su talento y a su afán constante de aprendizaje. Es de notar que, al mismo tiempo, el verdadero renovador musical de Estados Unidos, Charles Ives, era casi un desconocido y pronto se vería abocado al silencio.

Por otra parte Gershwin es, sobre todo, un compositor de música comercial de gran éxito, en algunos momentos verdadero rey de Broadway desde que en 1919, a los veintidós años, estrena su primera revista, **La la Lucille**. Había publicado su primera canción en 1916, pero ya venía practicando desde tres años antes. Sus comienzos musicales son como «song plugger», especie de pianista todo terreno de música de moda, en un local del barrio cancionero de Nueva York, Tin Pan Alley. La simultaneidad

entre la composición comercial y la de ambición artística constituye el dualismo característico de Gershwin. Admirador de Irving Berlin y Jerome Kern, intentará recibir lecciones de Stravinsky, de Auric, de Ravel, de Prokofiev, mientras que superará a aquéllos y ganará mucho más dinero que éstos. Algunos, como Ravel, no le regatearon su admiración.

Gershwin nació en Nueva York en 1898, hijo de inmigrantes rusos que adoptaron este apellido como americanización de Gersovich. Esta condición de americano reciente explica en parte su afán de éxito —integración, espaldarazo, reconocimiento— y su entusiasmo por encontrar un modo de expresión *auténticamente americano*. Su temprano éxito en Broadway y su formación siempre escasa y siempre perseguida con tesón, humildad y sentido autocrítico no le impiden la consecución de una obra de relativo interés que culmina en una obra maestra, la ópera **Porgy and Bess**. Su temprana muerte en 1937 trunca una carrera ascendente en calidad y autoexigencia, precisamente en el momento en que George daba muestras de hartazgo con respecto a la música comercial y había ofrecido la medida de su talento.

De todas formas, la obra de Gershwin es una de las diversas cristalizaciones del sueño americano, con lo que podríamos llamar —y pido disculpas por el concepto— optimismo urbano de la prosperidad. Se forma en la era del jazz que comienza a retratar Scott Fitzgerald y cree confundirse con él. El comienzo suele situarse en 1924, con la **Rapsodia en blue**, posterior a ese esbozo curioso y de escaso interés, la ópera mínima **Blue Monday**, más cercana a Broadway que al Metropolitan. La forma rapsodia fue elegida por George precisamente por su libertad formal, temeroso de no poseer suficientes conocimientos para un concierto. La versión original fue orquestada por Gerde Grofe, del equipo de Whiteman, para piano y jazz-band, pero la que se escucha normalmente es otra más presentable en conciertos. También existen versiones para uno y dos pianos.

La obra, de considerable atractivo pese a sus ingenuidades, presenta tres temas claramente contrastantes desarrollados cada uno a su vez, con escritura pianística enfática y virtuosista. El último de los tres temas ilustra por vez primera la teoría de Gershwin según la cual el tratamiento estilo «blues» de un movimiento puede constituir el tiempo «Adagio» en la música contemporánea.

Walter Damrosch, de la Sociedad Filarmónica de Nueva York, le encarga en 1925 un concierto y, tras voluntariosos estudios que no le impiden atender sus compromisos comerciales, enfrenta George el **Concierto en Fa**, defendiendo la brillante parte del solista, como en la **Rapsodia** y casi siempre. Se trata de una partitura sugestiva, vital, más ambiciosa y estricta que la **Rapsodia en blue**, aunque de melodías menos atractivas. El movimiento lento es verdaderamente bello e ilustra aún más esa teoría del «Adagio».

Las tres brevísimas piezas de 1926 denominadas **Preludios**, para piano solo, miran sin duda a Debussy, pero utilizan sobre todo material puramente americano. El movimiento central, «Andante», un lento y melancólico blues, es de duración mayor a la total de los extremos, dos «Allegros» de chispeante resonancia revisteril. El mismísimo Schonberg realizó una transcripción orquestal de los **Preludios**.

Cuando en 1928 viaja George por Europa y conoce a gran número de compositores —entre ellos a Alban Berg en Viena, que le elogia su producción— se trae de vuelta una partitura destinada a

ser famosísima, **Un americano en París**, su única obra de carácter programático.

Su **Cuaderno de Canciones** (1929) es una recopilación pianística de algunos de sus temas comerciales más famosos, como **Swanee**, **I got rythm**, **Lady be good** y otros. Esta serie es significativa de la simultaneidad asumida de Gershwin.

Un contacto escasamente satisfactorio con el cine de este gran músico de teatro le permite utilizar ciertos temas para su nueva obra, la poco conocida **Rapsodia número dos**, para piano y orquesta, de 1931. La **Obertura Cubana**, producto de su viaje a Cuba en el mismo año, es una magnífica y brevísima obra orquestal en que ciertas variaciones contrapuntísticas de profunda melancolía y serena belleza son enmarcadas por la estridencia de una típica rumba, como si la Cuba profunda de los guajiros se viera silenciada por la fachada oficial del Copacabana.

Su contacto con el músico ruso Schillinger le lleva a una profundización técnica y un empuje creativo más exigente. El primer producto es la breve pieza **Variaciones sobre I got rythm** (1933), para piano y orquesta, donde la difícil forma elegida es tratada con concisión y maestría.

Su última creación será la ópera **Porgy and Bess** (1935), su obra maestra, compuesta a partir de la novela de DuBose Heyward, con libreto de éste y «Lyrics» de Ira Gershwin, su hermano e inseparable letrista. Para su composición viajó con Heyward a Carolina del Norte, intimó con los negros del pueblo

llano y tomó buena nota de sus hábitos folklóricos y de su vida cotidiana. No es posible hacer aquí un análisis de **Porgy and Bess**. Basta señalar que, por primera vez —desgraciadamente, por última— utiliza Gershwin verdadero jazz e incluso verdadera música popular y temas africanos de resonancia ancestral, transformados por el grupo a sus nuevas pautas vitales y culturales. La sociedad retratada es una población miserable, escasamente integrada, donde el peligro y la muerte son algo cotidiano y los personajes bordean o practican la delincuencia, como Crown, Sporting Life y la misma Bess. O bien se dedican a trabajos peligrosos y escasamente productivos. La tradición de esta gente no es ajena ni a la magia ni a la cocaína, a la superstición y al fatalismo. Acaso lo mejor de la obra sean las escenas colectivas y los coros, y lo peor los diálogos de amor de Bess y Porgy. El lenguaje elegido recuerda el esquema recitativo-aria, donde el segundo elemento es empleado para el desarrollo de temas de aspecto popular y el primero para la consecución de un ambiente. No podemos desarrollar el fascinante tema de hasta qué punto Gershwin pudo identificar su destino con el del inválido Porgy, enfrentado a los acontecimientos para la consecución de un lugar en la vida y en el corazón de una mujer.

Después de esta maravilla, el silencio, es decir, la muerte. Una nueva ópera —acaso de tema judío—, proyectos corales y de cámara quedaron sin oportunidad, truncada la vida de George Gershwin en el inicio mismo de su madurez.

DISCOGRAFIA

Muy interesante album de música orquestal el de CBS 79329, de 3 LPs, con la **Rapsodia en blue** (Gershwin, al piano, mediante un ingenioso procedimiento), el **Americano** y seis **Oberturas** de otras tantas revistas, todas ellas dirigidas por Tilson Thomas, así como el **Concierto** (Entremont de solista) y la **Suite de Porgy and Bess**, dirigidas ambas por Ormandy. Se acaban de publicar las **Oberturas** en discos sueltos y **Rapsodia y Americano** lo estaban hace tiempo.

Otro album de gran interés es el de Philips 6747062, «Gershwin Classics», también con 3 LPs, no publicado en España, salvo lo que se indicará. Este album ofrece los **Preludios**, las **Variaciones I got rythm**, el **Concierto** y ambas **Rapsodias** (Werner Haas, solista), dirigidas por Edo de Waart y Eliahu Inbal, así como la **Obertura Cubana**, el **Americano**, la **Suite de Porgy and Bess** (todas, De Waart) y una selección de canciones muy peculiarmente interpretadas por Sarah Vaughan. Han sido publicadas en España la **Rapsodia** y el **Americano**.

Otras grabaciones interesantes de **Rapsodia y Americano**:

Previn (dirección y piano), EMI. Más el **Concierto**.

I. Davis. Maazel, Decca. Más **Obertura Cubana**.

Wayenberg-Prete, EMI. Más **Concierto**. **Rapsodia, Obertura Cubana, Suite de Porgy and Bess**. List, Hanson, Dorati. Philips.

Concierto: Szidon-Downes. Deutsche Grammophon. Más **West Side Story**, de Bernstein.

Cuaderno de Canciones, Preludios, Rapsodia, versión piano solo. André Watts. CBS.

Blue Monday y otras obras poco conocidas. Hispavoz-Vox. Disco curioso y de interés por lo extraño de su contenido.

Oberturas varias. Suite de Girl Crazy. Preludios número 2. Ralph Votapek, piano. Arthur Fiedler con la Boston Opos. Decca 4 Fases.

Grabaciones históricas:

Gershwin plays **Rhapsody in blue** and other favorites, piano solo, reconstrucción a partir de «rolls» (Everest Records).

Preludios, Rapsodia, Americano y selecciones de revistas. Con Gershwin al piano, Whiteman dirigiendo la **Rapsodia**, etc. (RCA Victrola).

Selección de **Porgy and Bess** (RCA Victrola).

Ninguna de estas tres grabaciones históricas se encuentran en el mercado español.

Porgy and Bess (íntegra). Magnífica versión de solistas, coro y orquesta de Cleveland, bajo la dirección de Lorin Maazel. RCA.

(Agradezco a Angel Carrascosa y Melchor Hidalgo, de Polydor y Fonogram, por sus aportaciones para la realización de esta discografía.)

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

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.

HAMMOND IBERICA, S. A.

Bolivia, 239.
Teléfono 307 47 12
BARCELONA-20.

HAZEN

Juan Bravo, 33.
Teléfonos 411 28 48 - 411 24 06.
MADRID-6.



Pianos. Organos. Instrumentos.
Proveedores del Palau de la Música,
Conservatorios y Entidades
de Concierto.

Avda. Francesc Cambó
(Avda. Catedral), núm. 10.
Teléfonos 319 60 96 - 310 69 12.
BARCELONA - 3.

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).

POLIMUSICA, 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.

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

Instrumentos de música

Guitarras españolas y acústicas.
Desengaño, 2. Valverde, 3
(detrás Telefónica).
Teléfono 222 72 02. MADRID-13.

JUAN ESTRUCH, S. A.

C/ Vallés, 47. Teléfono 674 06 82.
SAN CUGAT DEL VALLES (Barcelona).
Servicio postventa en Barcelona:
C/ Ample, 30. Teléfono 315 44 07.
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.

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.

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.

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.
Gruce, 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.



Discos.

Alta Fidelidad.

Sonido.

Bravo Murillo, 6.
Teléfonos 445 12 59 - 448 03 14.
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**MAXPER, S. A.**

Carretera Andalucía, Km. 12,600.
Teléfonos 695 91 00 - 04 - 08.
GETAFE (Madrid).

RINCON MUSICAL

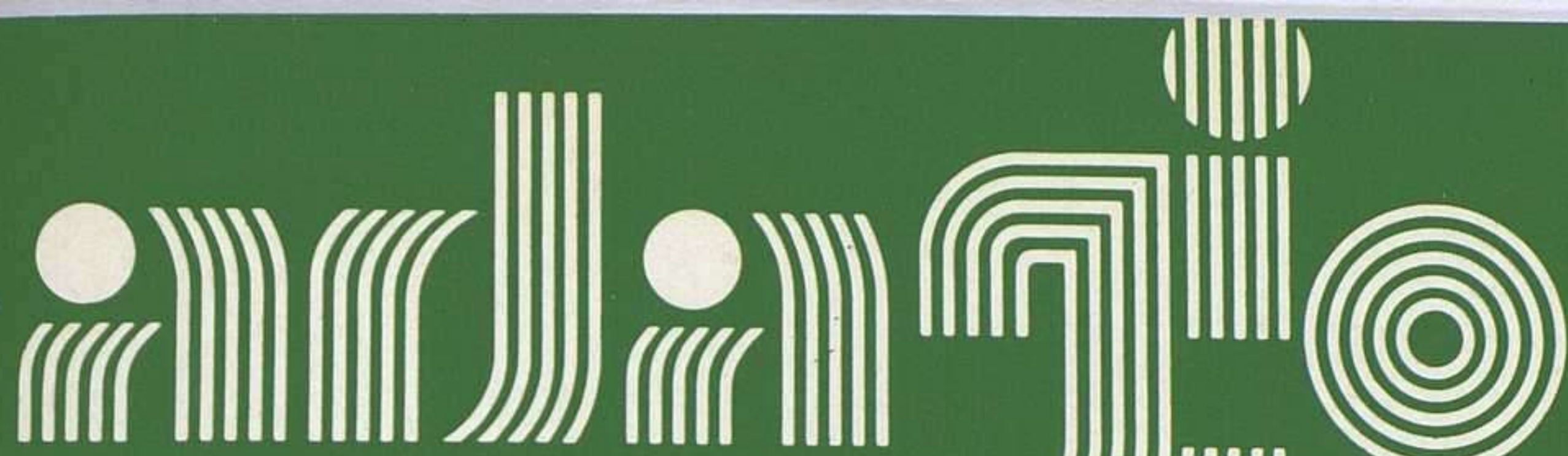
Plaza de las Salesas, 3.
Teléfonos 419 59 14 - 419 29-19.
MADRID-4.

POLIMUSICA, S. A.

Caracas, 6.
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

INDICE DE ANUNCIANTES EN ESTE NUMERO

Adagio	39, 99
Alfa Yébenes	28
Astec	5
Bilbao Trading	62, 100
Casa Damas	88
Casa Wagner	81
Disco 100	87
Escridiscos	30
Ferysa	52, 53
Gaplasa	4
Hazen	2, 22
Maxper	42
Omega	19
Philips	59
Sonola	90



La mayor
organización
al servicio de la música

PIANOS

Bechstein
Dietmann

DOINA

HORUGEL

Kemble

OTTO BACH

SAUTER

TOYO

ORGANOS

Domus

GRANADA

 **JEN**

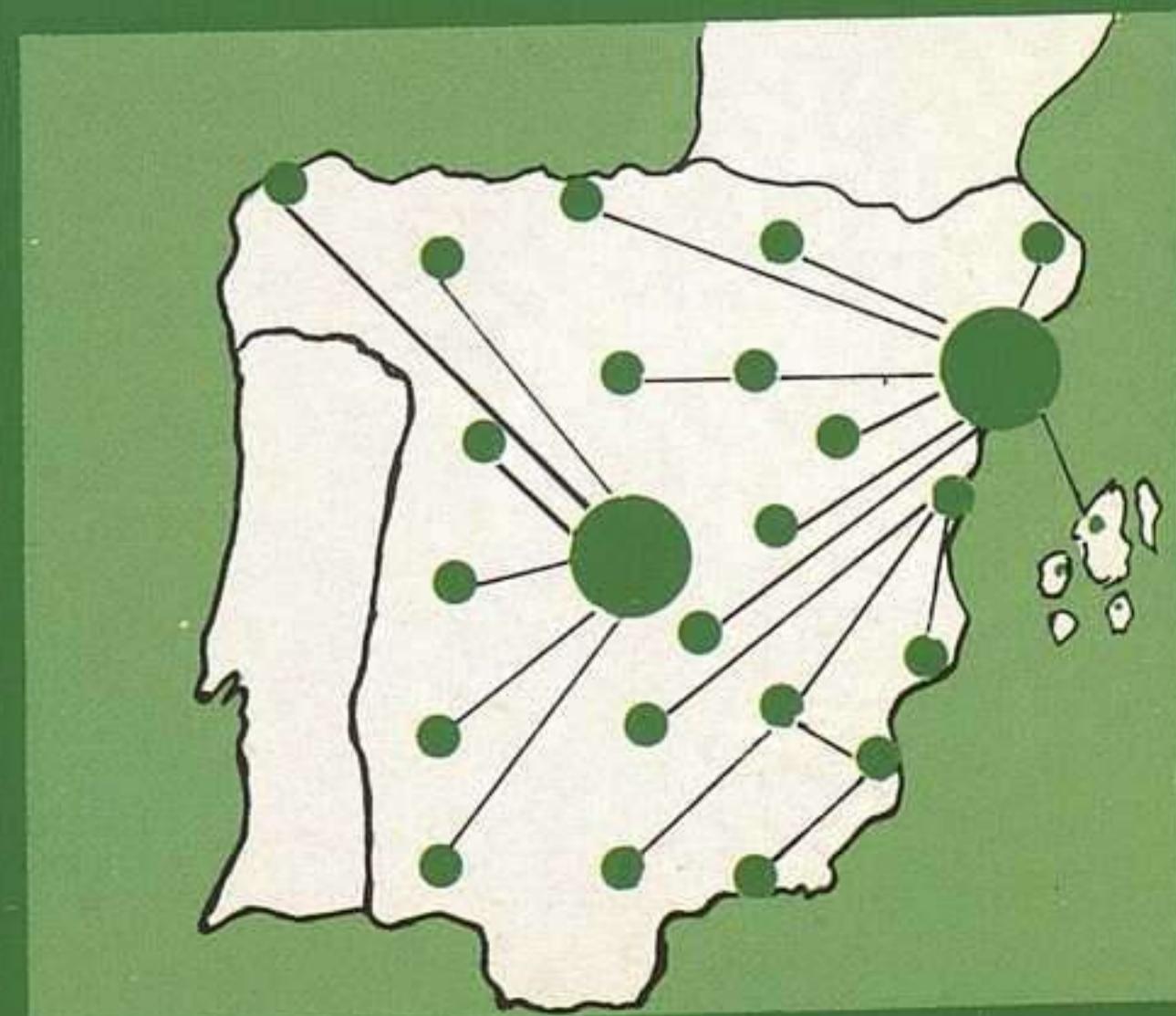
 **LOWREY®**

Y....

PRESENTA LA NUEVA FRONTERA DEL SONIDO CON:

CASIO®

DISTRIBUIDORES EN TODA ESPAÑA



Oficinas y Almacenes

Laforja, 75 - Tels. (93) 209 33 00 - (93) 200 18 67 - BARCELONA-21



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 Reinoso Reus Sabadell Salamanca San Sebastián Santander Sevilla Tarragona Valencia Valladolid Vich Vigo Vitoria
Zaragoza