

# RITMO

AÑO LI • NUM. 514 • SEPTIEMBRE 1981 • PRECIO: 225 PTAS.



**BÉLA BARTÓK 1881-1981**



# 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



# RITMO

AÑO LI • NUM. 514  
SEPTIEMBRE 1981

FUNDADA EN 1929  
AL SERVICIO DE TODA LA MUSICA

**Fundador:**

Fernando Rodríguez del Río.

**Director:**

Antonio Rodríguez Moreno.

**Subdirector:**

Ramón Barce.

**Jefe de redacción:**

Amelia Die.

**Redactores y colaboradores:**

Gonzalo Alonso Rivas, Roberto Andrade Malde, Loreç 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 Antoñanzas, Agustín Muñoz, Alfredo Orozco Buezo, Fernando Peregrín Gutiérrez, Enrique Pérez Adrián, José Luis Pérez de Arteaga, 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-Barquero (**Alicante**), Pedro Luis Menéndez (**Asturias**), Lorenzo Galmés (**Baleares**), «I Taddei» (Roger Alier, Xosé Aviñoa, Santiago Bueno, Miguel Lerín, Luis Sales, José Luis Vidal y Alberto Vilardel) (**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 Arizmenendi (**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 Cotignies (**Francia**), Javier Alfaya (**Inglaterra**), Leticia Pagano (**Brasil**), Nestor Echevarría (**Argentina**).

**Director Comercial:**

Fernando Rodríguez Polo.

**Publicidad:**

José María Ketterer (**Madrid**),  
Jordi Padrol (**Barcelona**).

**Suscripciones:** ESPAÑA: Año 2.650 Ptas.; número suelto 275 Ptas.; atrasado 300 Ptas.; extraordinario 350 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 Periódicas con el número 329.

## Sumario

### EDITORIAL

De la utilidad de las conmemoraciones 5

### CARTAS

### ENTREVISTA

Tippett, un joven de setenta años 7

### BARTOK EN LA HISTORIA

### COLABORACION INVITADA

Recordando a Béla Bartók 18

### BARTOK Y ESPAÑA

### FOLKLORE Y NACIONALISMO

La música vocal como ejemplo 24

### CANTATA PROFANA

Los nueve ciervos maravillosos 28

### LA MUSICA ORQUESTAL

### LA MUSICA DE CAMARA

### DISCOGRAFIA DE BELA BARTOK

### RINCON DEL COLECCIONISTA

Bartók por Bartók 52

### DISCOTECA BASICA

Los Cuartetos de cuerda de Béla Bartók 53

### CRITICA DISCOGRAFICA

### ¡HASTA SIEMPRE!, KARL BOHM

### DE MADRID AL CIELO

Ros Marbá: radiografía de tres años de titularidad 73

### LIBROS Y PARTITURAS

### PAIS MUSICAL

XXX Festival Internacional de Música y Danza de Granada 80

### HI-FI

El clasicismo británico: cajas acústicas Richard Allan, modelos «Monitor 80» y «RA 8» 86

### CARTELERA

### NOTICIAS

### MUSICOS DEL SIGLO XX

Zoltán Kodály 95



EDICION



# BRUNO WALTER



**LA OFERTA DISCOGRAFICA DE ESTE OTOÑO**

Por primera vez en España, las históricas grabaciones para CBS del genial director alemán.

**Las interpretaciones modelo de las obras sinfónicas de MOZART, BEETHOVEN, BRUCKNER, BRAHMS, MAHLER, DVORAK y WAGNER en una edición especial única en el mundo**

PRECIO ESPECIALISIMO DE OFERTA, LIMITADO NUMERO DE EJEMPLARES.



**También en Edición Especial Limitada y precio de oferta, 4 álbumes de total novedad y extraordinario interés:**

BRAHMS: Los conciertos para piano. BARENBOIM/MEHTA  
MOZART: Los conciertos para violín. ZUKERMAN/BARENBOIM  
SAINT-SAËNS: Obra para piano y orquesta. ENTREMONT/PLASSON  
HAENDEL: El Mesias (Versión original de 1742). MALGOIRE

De venta en establecimientos especializados en discos de música clásica.



## DE LA UTILIDAD DE LAS CONMEMORACIONES

Como lo supuestamente elegante es, desde hace mucho tiempo, la displicencia despectiva, hay quienes se lamentan de que se dedique atención a un compositor con ocasión de una efemérides cualquiera y cuando hace muchos años que el compositor abandonó el mundo de los vivos, en vez de haberse ocupado de él cuando vivía. El argumento es de buen efecto y resulta, desde luego, displicentemente elegante. Pero, ateniéndonos a la realidad de las cosas, ocurre que nuestro mundo actual —y quizá en el de siempre— generalmente necesita para moverse coyunturas, pretextos, ocasiones (y en nuestra vida individual actuamos de manera semejante). Así, el hecho de que se cumplan cien, o cincuenta, o doscientos años del nacimiento o de la muerte de un compositor predispone a muchos a un trabajo que de otra manera no harían, esperando que la misma efemérides le procure un apoyo público y una aceptación previa casi sin discusión.

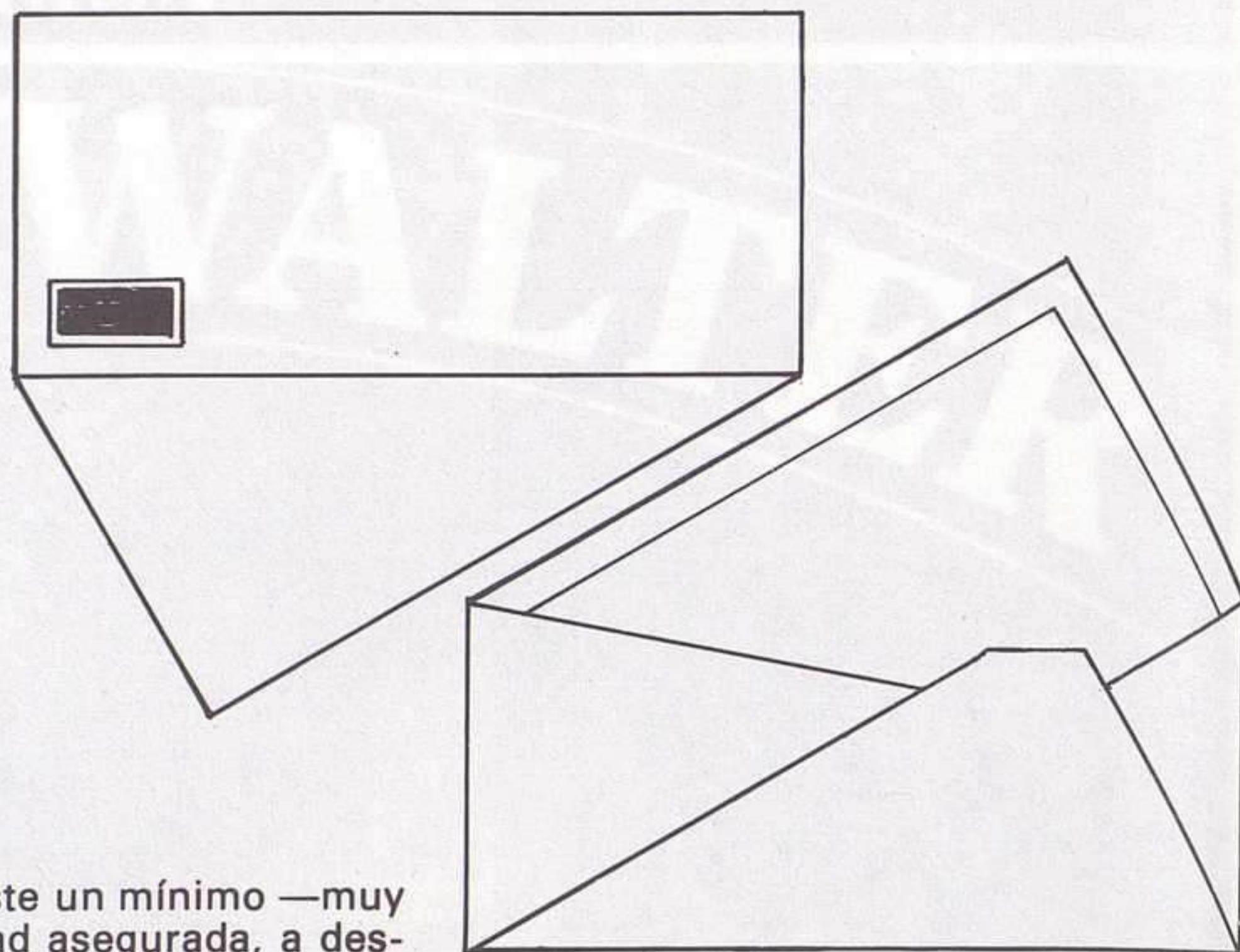
Por supuesto, que todos hubiéramos querido que Bartók no pasara sus últimos años en la angustia de la pobreza en su pequeño piso de la calle 57 Oeste, número 309, de Nueva York. También desearíamos que su música hubiese encontrado más comprensión y adhesión en vida. Es cierto también que nada podemos hacer ya por el hombre Bartók, y que la gran conmoción mundial que significa este año del centenario —a la que RITMO se suma con este número— nada significa ya para los restos

que yacen bajo una modesta losa en el cementerio Ferncliff. Pero la música de Bartók es una de las más hermosas aportaciones humanas del siglo XX, y si el centenario sirve para estudiarla más, para escucharla más —y también para revivir la memoria de uno de los héroes de nuestro tiempo—, habremos hecho algo útil, quizá no para Bartók, pero sí para nosotros, para los que vivimos.

En esta relativista apología de los centenarios no hay coartada ninguna. Porque celebrar todas las efemérides que se quieran no nos exime de ayudar a la música de los que viven, de poner un poco de fe en la creación contemporánea y de no tener luego que tranquilizar nuestra mala conciencia con homenajes póstumos. En el fondo, quizá todo sea cuestión de fe. Visto que la mayor parte de la gente consume productos ya gastados y pretéritos y vive estéticamente en tiempos pasados, la creación contemporánea, por nueva, forzosamente ha de parecerle deforme, desequilibrada, agria o insignificante. Y el único resorte de que puede echar mano para ayudar en vida al compositor es el de una fe generosa que salte sobre la barrera de su incompreensión. Como dice Pepa Tudó a Goya de uno de sus cuadros, en la novela de Lion Feuchtwanger: «*Es algo verdaderamente magnífico, Francho. Naturalmente, yo no comprendo por qué el toro es tan pequeño y el torero tan grande, pero tú tendrás tus motivos.*».



# Cartas



Como lector de su Revista, me dirijo a ustedes con mucho respeto dándoles las gracias anticipadamente por la labor que están llevando a cabo en pro de la música. El motivo de la presente no es el de ninguna crítica ni alusión a algún apartado de su Revista, sino el de darles a conocer una idea que hace tiempo tenía el deseo de comunicarles y que lo hago ahora; tal idea consiste en que a partir de este año que entra incluyesen ustedes un nuevo apartado en su Revista dedicado a las Agrupaciones musicales existentes en España (bandas, coros, rondallas, etc.), que son muchas; ya sé que hay un apartado («De Madrid al Cielo», de Arturo Reverter, al cual yo admiro) que habla de agrupaciones nacionales, pero no me refiero a esas, sino a esas bandas, coros, etc. que son de aficionados que están dando de sí todo lo que pueden por una cultura mayor y mejor.

Se preguntarán si tengo algo que ver con todo eso, yo soy un músico aficionado como otros, que se preocupa de eso, y además, lo estoy viviendo y sé los problemas que hay. Creo que, incluyéndolo en su revista, realzarían por lo menos un poco el apoyo moral que se necesita para seguir adelante, porque la verdad, aquí, en España, la música es lo último.

Les he dado a conocer algunos problemas, para que vean lo difícil que es hoy que un pueblo tenga una agrupación musical.—**ADOLFO GARCIA FALCO (Monóvar, Alicante).**

Sirvan estas líneas para manifestar mi disconformidad con las críticas nada obfativas que el Sr. Reverter escribe sobre Plácido Domingo.

Es evidente que a D. Arturo no le gusta el tenor madrileño y eso no es en absoluto censurable —hay gustos para todo— pero lo que no me parece correcto es esa forma de ensañarse con él, que ya constituye una especie de manía persecutoria. Esto no pasa desapercibido a los lectores y lo único que consigue este señor es desacreditarse, pues, cuando un crítico deja de ser objetivo, sus trabajos se ponen en tela de juicio.

Yo no digo que Plácido Domingo no pueda tener fallos, lo mismo que la Caballé —otro blanco de sus iras— y que cualquier otro cantante, pues hablamos de seres humanos y no de máquinas canoras; pero cuando la materia prima es tan buena y su valía se demuestra por

todo el mundo, existe un mínimo —muy elevado— de calidad asegurada, a despecho de que tenga una mala noche.

Resulta extraño que un artista esté teniendo críticas excelentes en revistas extranjeras y éxitos internacionales y aquí se dediquen a *atizarle palos* y es más extraño todavía cuando esto no ocurre en alguna ocasión concreta, sino sistemáticamente.

Todos deberíamos sentirnos muy orgullosos de contar con cantantes como Plácido Domingo y Montserrat Caballé —el público, sin duda, lo está— pero lo que parece sentir el Sr. Reverter es un tremendo fastidio. El se lo pierde.—**VICTORIA FERNANDEZ FAUS (Valencia).**

Me preocupa que se opine a menudo sobre la necesidad de erradicar de Radio Dos la palabra. Yo amo tanto la buena música como el buen decir; a Beethoven y a Flaubert, a Verdaguer y a Falla. Y así, fiel a mis gustos, encuentro acertadísimos programas como *La música en el cine*, un loable trabajo de creación radiofónica, nada despreciable por su contenido, como sí pueden serlo la mayoría de los restantes programas, que son por lo general caóticos y pésimamente realizados (hay que ver lo mal conferenciantes que pueden llegar a ser algunos buenos músicos y lo mal oradores que son casi todos los presentadores), o bien se hallan fuera de lugar, en otra línea y tono (*Nuestro Programa*), mientras que el resto de la programación más semeja la monotonía misma que una emisión de radio.

Quiero decir con todo ello que Radio Dos carece de una buena realización, de coherencia y de calidad (de versiones musicales también, claro), pero no de música (cuantitativamente). No creo que tengamos que pedir menos palabra, sino mejor palabra y más interesante; no se trata de *sustituir*, sino de *complementar*; no de un «Hilo-Musical», sino de una emisora de, para y acerca de la música. Esta es la emisora que me gustaría escuchar. Y escucharla sin noticiarios.

Réstame sólo felicitar a los presentadores y realizadores del (desaparecido ya?) programa *La música en el cine* que, además, como buen cinéfilo seguía con interés; y a la revista RITMO por su muy buena y necesaria labor.—**ALBERT AMAT I OLIVA (L'Hospitalet de Llobregat, Barcelona).**

¿Para cuando los seguidores de Montserrat Caballé van a poder oír, en estudio, las grabaciones de esos títulos que ella interpreta en los diferentes teatros del mundo entero? «Medea», «Stuarda», «Gioconda», «Chernier», «Parisina», «M. di Roan», «L. de Chamonix», «Cornaro», «Devereux», «Semiramis», «Boleña» y tantísimos otros que el aficionado está deseando adquirir. Lo digo para quien proceda: casas discográficas, productores, directores o autoridades musicales. ¿Para cuando algunas segundas partes (que sí serán buenas) pudiendo mejorar también el conjunto? Creo que las colas ante los teatros en los que ella canta dan una cifra del voluminoso número de seguidores que tiene y que se comprarían todos dos álbumes, uno para oír y otro por si se incendia la casa. ¿O tendremos que aguardar a la piratería para poder oírla? Que de una vez por todas se olviden rencillas y que se reconozcan su voz y su arte como el más grande y genial que ha parido esta tierra (por una vez, que me perdonen los demás) y que quede en el acervo cultural de la lírica, su prolífica voz. Los que somos «fans» desde la aldea sentimos mucho esto y en determinados papeles no la oiremos nunca, ya que siempre corremos el riesgo de llegar tarde a esa interminable cola que aguarda pacientemente para oírla.—**FRANCISCO GUILLEN MEROÑO (Fuente Alamo, Murcia).**

Leo el editorial titulado *Libros de Música*, publicado en el número 513 de RITMO, de su dirección, correspondiente a julio-agosto del año actual, y me complazco en felicitarle por lamentar en él el poco interés de las editoriales por reeditar libros sobre Música, biografías, etcétera, agotados. Yo puedo decir que de mis veintiocho libros de literatura musical que me han publicado distintos editores, unos doce están agotados. Entre ellos, se encuentran los que creo necesario estuviesen a la venta (si están catalogados en las Bibliotecas públicas) *Arriaga, Albéniz, Sarasate, Chueca, Falla*, (editado en 1967), *Vives, La Zarzuela y sus compositores...* Confiemos en que su acertado editorial decida a los editores a reeditar.—**ANGEL SAGARDIA (Madrid).**



## TIPPETT, UN JOVEN DE SETENTA AÑOS



Por José Luis Pérez de Arteaga

Esta entrevista es la síntesis de dos largas conversaciones mantenidas con Tippett en 1978 y 1980, en Austria e Inglaterra respectivamente. En los pasados años he tenido la suerte de poder conversar con algunas personalidades del mundo musical cuya riqueza humana desbordaba el ámbito del retrato o la nota de actualidad: Carlo María Giulini, Alfred Brendel, Olivier Messiaen, David Oistrakh, Elisabeth Furtwängler o Federico Mompou, entre otros, entran dentro de esa categoría, en la que he de encuadrar, asimismo, a Sir Michael Tippett, un «*joven de setenta y muchos años*», según sus propias palabras; un hombre, añadiría yo, que es mucho más que *solamente músico*.

Tippett es muy alto, desgarbado, un asténico típico. Su voz, nerviosa, tenoril, inspira a la vez confianza y serenidad. Le gusta hablar, su mente es dialéctica y un tema encadena al contrario o al complementario. Jamás se exalta: sólo en un cierto momento de nuestras charlas alzó algo más la voz y sus gestos se volvieron más enérgicos, precisamente al hablar de sus convicciones pacifistas y de su sentido universal de la fraternidad.

En su exposición ideológica, Tippett me recordó varias veces al doctor Follen, del *Demian* de Hermann Hesse, explicándole a Emil Sinclair la leyenda de «Abraxas», el dios «*que reunía en sí lo divino y lo demoníaco*». Defiende sus ideas con fuerza, pero sin extremismo. Ha hecho, quizá a pesar suyo, de la música su propia biografía —como hiciera su admirado Beethoven— y con este acto, expandido durante más de cinco décadas, ha realizado la máxima postulada por el protagonista de la novela de Hesse: «*Sólo el pensamiento vivido tiene valor*.»

**PEREZ DE ARTEAGA.**—En realidad, hacerle una entrevista a usted para una publicación española resulta, cuando menos, singular, ya que sus obras apenas se han interpretado en mi país y, no sé si por casualidad, de entre sus discos sólo ha aparecido en nuestro mercado la Tercera Sinfonía. Quizá, por ello, no sea demasiado impertinente pedirle que iniciemos esta conversación con algunos aspectos de su biografía musical. ¿Cuál es la primera experiencia de su vida que se conecta con lo musical?

**TIPPETT.**—Bueno, la verdad es que no hay ninguna experiencia que tuviera sobre mí un efecto dramático, decisivo, sino más bien una aproximación lenta, cautelosa, al fenómeno musical, en principio, a través de la enseñanza que recibí en el Royal College of Music. Recuerdo que... Bueno, de esto hace muchos años, sería alrededor de 1924... ¡La verdad es que debo ser muy viejo, porque han pasado cuarenta y cinco, casi cincuenta años, desde entonces! En fin, como le digo, yo asistía al Royal College of Music, y me iba familiarizando con los grandes nombres de la música, oyendo sus obras... Porque, claro, debo decirle que en mi familia no había precedentes musicales, mis padres no estaban especialmente interesados por la música, y lo mío era, fundamentalmente, un instinto. Al asistir a estas clases trataba, en cierto modo, de encontrar mi camino de forma intuitiva. Pero, bueno, la verdad es que había habido una incitación previa, que quizá respondería a su pregunta: al terminar la Primera Guerra Mundial, se reanudó en Londres la tradición de los Henry Wood Promenade Concerts, los «Proms», y me acuerdo de haber escuchado, viernes a viernes, durante varias semanas, las *Nueve Sinfonías* de Beethoven por primera vez en mi vida, todas —como todos los conciertos que se daban— interpretadas por Henry Wood. Recuerdo que asistí a estos conciertos como quien va a recibir un baño de sabiduría, intentando aprovechar cada instante, recogiendo la mayor cantidad posible de información musical, y esa curiosidad, paulatinamente, se fue transformando en interés, y luego en pasión desbordada. Y ya entonces hubo dos aspectos del conocimiento musical que yo iba adquiriendo que se destacaron por encima del resto: por un lado estaba Beethoven, todo lo que tuviera que ver con Beethoven, y por otro la música coral de finales del siglo XVI y principios del XVII,



ya fuera inglesa, italiana o española. Y estas dos áreas de la creación musical jugaron, desde aquellos primeros momentos, un papel enorme en mi formación como músico.

Bueno, no quiero dejar de decirle que yo he sido, y soy, una persona de gustos muy amplios: a mí me gusta escuchar todo tipo de música, no tengo prejuicios contra nada. Pero, como le acabo de decir, había músicas que, no solamente me interesaba escuchar, sino que me resultaban más formativas que otras. Así que mi primer interés, a la hora de escribir música, fue dominar la técnica, saber cómo debía escribirse una Sinfonía, cómo debía escribirse un Cuarteto. Y, bueno, por eso mis primeras obras estuvieron limitadas al terreno de la música de cámara, concretamente fueron tres **Cuartetos** para cuerda, porque a mí me interesaba dominar este género antes de lanzarme a otras aventuras; luego abordé la escritura de ciertas piezas para orquesta de cuerda y, finalmente, todo esto empezó a expandirse, y, a finales de la Segunda Guerra Mundial, sería en torno al año 46, completé mi **Primera Sinfonía**.

**P. A.**—Perdone que le interrumpa, pero, antes de entrar en las que podíamos llamar sus «obras homologadas», me gustaría saber si es cierto, tal como se afirma en sus biografías, que al llegar a los treinta años destruyó todas las obras que había escrito hasta ese momento.

**T.**—Bueno, no es totalmente cierto, en el sentido de que no las destruí, de hecho esas obras subsisten como manuscritos, yo todavía las conservo, pero lo que sí hice fue retirarlas de mi catálogo, que yo empezaba a numerar por entonces. Mire, hasta mis treinta años, aproximadamente, no tuve la confianza de que mi auténtica voz interior, aquello que yo deseaba decir, era capaz de manifestarse, entonces... Bueno, yo creo que esas piezas juveniles son ese tipo de partituras que hacen las delicias de los biógrafos y de los musicólogos, y que justifican el que un día aparezca alguien que afirme que tal pieza es una obra maestra, que anticipa tales temas y tales inquietudes del compositor (todo esto lo dice con voz muy engolada, parodiando a algún exégeta erudito), y, bueno, pues bien, me parece que también este señor tiene derecho a conseguirse un puesto bajo el sol, y no tengo nada en contra, pero, personalmente, no tuve entonces ni tengo ahora el más mínimo interés por publicar estas obras, porque, bien, son ejercicios, son pasos en el camino, pero creo que su valor es muy trivial, muy anecdótico; además, le diré que tampoco eran muchas, antes de los treinta yo escribí muy poca música: de hecho, yo no soy un compositor prolífico, yo necesito tiempo, tranquilidad, tampoco es que sea lento, pero no me apresuro al escribir.

**P. A.**—Parece ser que, durante algunos años, usted se ganaba la vida dando clases de francés.

**T.**—Sí, es cierto, porque mi familia solía pasar ciertas épocas de vacaciones en Francia, en el norte de Francia, y yo aprendí, desde muy pequeño, a desenvolverme con soltura en francés, y, en un momento determinado, yo necesité ganar dinero, tener algún medio de sus-

tento, y como enseñar música me parecía, y me parece, algo terriblemente aburrido, pues me dediqué a enseñar francés a los niños, que era algo más entretenido, y, por aquel entonces, mejor pagado. Después, le hablo de los años posteriores a la última guerra, ya me dediqué seriamente a la música, buscando también alguna forma de ganar dinero, y la oportunidad se me presentó al obtener un trabajo como director de coro. Yo dirigía a una pequeña agrupación de aficionados, una práctica que, como usted sabe, es muy frecuente en Inglaterra, y eso me proporcionaba un dinero y a la vez me daba la oportunidad de aprender, de aprender todo lo que quería, de estudiar constantemente. El sistema era muy simple: yo programaba



«Para mí era necesario que la Gran Guerra terminara con todas las guerras».

aquellas obras que me interesaban, y el ensayarlas era la forma de aprender cómo habían sido escritas. Bueno, déjeme decirle una cosa: a mí me encanta hablar, o sea que si usted piensa que estoy prolongado una respuesta me lo dice...

**P. A.**—No, todo lo contrario, prefiero que sea usted todo lo explícito que desee. Precisamente querría preguntarle acerca de un incidente padecido por usted durante la Segunda Guerra Mundial: tengo entendido que usted fue internado en prisión a causa de sus ideas pacifistas.

**T.**—Sí, bueno, eso es totalmente cierto. Pero para explicárselo me tengo que remontar un poco en el tiempo; verá, después de la Gran Guerra, en los años veinte, yo era un joven estudiante, vivía mucho la vida estudiantil de esos años, y, entre mi generación, había un sentimiento, no sé si generalizado, pero que compartíamos muchas personas, en el sentido de que aquella horrible experiencia que se había producido detrás de nosotros debía ser algo irreplicable, algo que nunca volviera a producirse. Teníamos una «conciencia del horror», ¿me comprende?, aquello había sido un «shock», un «shock» ético; se había dicho que aquella era «la guerra con la que terminarían todas las guerras», y era necesario, imprescindible, que aquello fuera cierto, que el horror no volviera a dominar nuestras vidas. Bueno, la cuestión es que todos fuimos envejeciendo, nos fuimos haciendo adultos, esas experiencias empezaron a quedar atrás, en el

recuerdo. Y cuando la nueva Guerra se planteó como algo inminente, imparable, mucha gente que había militado en ese movimiento pacifista de los años veinte ya no compartía esas ideas, entendía que era necesario enfrentarse con los enemigos, aniquilarlos, destruir cualquier residuo de la civilización preconizada por los atacantes, etc... Lo que le quiero indicar es que el número de pacifistas había disminuido sensiblemente, ya no éramos un grupo importante, más o menos amplio, pero con representación significativa, sino sólo unas pocas personas, a las que se nos tachaba de locos, cuando no de traidores, espías, cobardes, degenerados o cualquier otro calificativo igualmente cariñoso. Bueno, Inglaterra, con todo, es un país, usted lo sabe, con unas reglas de juego bien definidas, se puede decir que bastante civilizado, y, si usted rehusaba ir al ejército en Alemania o en Rusia, a usted se le fusilaba en el acto: en Inglaterra no ocurría esto, se entendía que quien no quería ir a la guerra, entrar en el ejército, debía ser castigado, y había unas tablas o baremos de mayor o menor castigo. Existía un mínimo castigo, que eran tres meses de prisión, realizando trabajos forzados, y después de ese tiempo usted quedaba en libertad. En mi caso, dados los antecedentes pacifistas, que eran muy claros, a mí se me aplicó ese mínimo, permanecí tres meses en prisión y posteriormente quedé libre. Y esa fue toda mi proeza, nunca me gusta exagerar este episodio porque no quiero aparecer como un héroe o como un mártir: yo tenía unas ideas, en aquel momento histórico, esas ideas fueron juzgadas incorrectas, se me aplicó un castigo que tampoco considero especialmente brutal, y se me dejó en paz, supongo que por imposible. No hay más.

**P. A.**—Quisiera hacerle una pregunta un poco complicada, y se la formulo, después de lo que acaba de explicarme, dado su historial de compositor íntimamente preocupado por problemas humanistas. ¿Cuál es la sensación o la impresión que usted tiene cuando abre un periódico y se entera de que ha estallado un nuevo conflicto bélico en alguna parte del mundo, o lee que en un determinado atentado terrorista han muerto varias personas?

**T.**—No es fácil, no, contestar a esa pregunta. En general, en nuestro tiempo se tiende a dar un énfasis romántico a este tipo de cuestiones, se dice que *todo* puede llegar a tener una justificación: si el fin que se busca es éticamente saludable, cualquier medio que se emplee para llevarlo a término es correcto. Hace algún tiempo, leí una frase del General Dayan, antiguo Ministro de Defensa de Israel, que me impresionó mucho. Dayan decía: «Si mis sentimientos son correctos, cualquiera de mis actos está justificado». Esto es algo que el pacifismo no puede aceptar de ninguna manera: el pacifista rechaza la violencia por principio, ningún acto de violencia puede hallar una justificación convincente. La gente piensa que puede haber motivos elevados que justifiquen los actos de violencia, y es muy difícil que esto cambie: yo sé que mi pensamiento va contra corriente. Claro, puede haber situaciones en las que la necesidad obligue a realizar un acto de defensa, pero lo que



ya no veo tan claro es que toda una serie de actos de supuesta defensa, que no son sino preparación solapada de otros actos de hostilidad, puedan desembocar en un holocausto, en un genocidio, en una aniquilación de parte del género humano, tal como ocurriera en la Segunda Guerra Mundial. Y entiendo también que puede haber guerras nacionales en las que uno se vea envuelto involuntariamente. Me acuerdo de que varios amigos míos fueron a luchar contra Franco, durante la guerra civil española, en las Brigadas Internacionales, y ellos me comentaban: «*Debes venir, hay poderosas razones morales*»; pero, sencillamente, yo no podía, aunque fuera consciente de esas elevadas razones morales, de esa dosis de idealismo que seguramente estaba presente en los dos bandos, en los republicanos y en los nacionales, pero es que yo siento que pertenezco a otros mundos, no he nacido para la violencia, no soporto la violencia, estoy activamente en contra de la violencia.

**P. A.—Creo que con estas palabras tuyas llegamos a uno de los primeros puntos de referencia en su carrera creativa, la elaboración de *A Child of our time*, que usted compuso en medio de la guerra, durante su etapa de maestro de coro en Surrey.**

**T.—**Sí, el origen de esta pieza es un poco singular, porque mi idea original era escribir una ópera. Apenas comencé a trabajar en el tema, me di cuenta de que yo todavía no tenía la suficiente habilidad para controlar el movimiento escénico y a la vez dotarlo de cuerpo musical. El oratorio, como usted sabe, es

un forma más contemplativa. Si proviene, por ejemplo, del Evangelio, la historia suele ser sencilla, y la mayor complicación consiste en intercalar una serie de pasajes corales o de arias que van glosando esa historia. El género, pues, me empezó a fascinar, pero yo no tenía las ideas muy claras acerca de cómo trasladar mi primitiva historia, pensada para una ópera, a este terreno. Entonces sucedieron dos hechos que tuvieron una repercusión decisiva en este trabajo. Uno de ellos fue el asesinato de Gandhi, este hombre murió a consecuencia de un disparo, pudimos ver cómo a su funeral acudían miles, millones de personas, que rendían un tributo de emoción, de inquebrantable fe a esta figura; y yo empecé a pensar en cómo un único disparo, en medio de tantos que se habían hecho durante la guerra, podía afectar a tantas vidas, a tantos seres humanos. El segundo incidente, anterior en el tiempo, fue otro disparo, no un magnicidio—bueno, ha habido otros disparos trascendentales, piense usted en los casos de Kennedy o de Martin Luther King—, pero este es un disparo menos conocido, un disparo que se hace en París, muere una persona y, a raíz de este hecho, comienzan una serie de actos de venganza (1). Bueno, lo que sucede después de este disparo en París es la «Kristallnacht», organizada por los partidarios de Hitler en Alemania como *respuesta* a este incidente diplomático de París. Usted ya sabe la historia, después de la «Kristallnacht» en Alemania, en Francia y en Inglaterra comienza el rearme; esto era en 1938, y un año más tarde ya tiene usted todos los disparos del mundo pro-

duciéndose al mismo tiempo. Y todo esto es fascinante y terrible, porque las mismas cosas ocurren un siglo, y otro, y otro después, y se repiten al siguiente; o sea que un hecho aislado, como este, el de un disparo a una persona, acaba terminando, convirtiéndose, en una *Pasión*, pero del revés, en vez de tratar de un Dios hecho hombre, se refiere exclusivamente a un hombre, a los hombres. Hombres aislados, hombres solos, hombres empujados a la soledad. Y a menudo se olvida que el texto de *A child of our time* fue escrito antes de la guerra, ¡y resultó ser totalmente profético! Yo estaba casi convencido de que iba a ocurrir así, por esto traté de darle un carácter genérico, no de individualizarlo, por eso no hay nombres propios en todo el texto, no hay una referencia concreta a nadie. Para mí esta obra supuso una profunda experiencia personal, me resulta muy difícil disociar el contenido, llamémosle humanístico, si usted quiere, de la obra de la técnica musical empleada, de que fuera, más o menos, un Oratorio, y de que yo usara para el mismo un estilo directo y sencillo.

**P. A.—Su primera incursión en la ópera tuvo un carácter muy distinto, me refiero a *The Midsummer Marriage* (El Matrimonio de Verano).**

**T.—**Sí, naturalmente, y también refleja el espacio de tiempo transcurrido, ya que, terminado *A Child of our Time*, dejé pasar algunos años antes de adentrarme en una nueva aventura como esta, que tiene un carácter mucho más ligero, más brillante: es una obra en la que se percibe la luz del día. ¡Es totalmente diferente! Podríamos decir que los *poderes negros* han desaparecido, o, por lo menos, ese era el estado de ánimo en el que me encontraba cuando escribí la pieza.

**P. A.—Acaba usted de llegar a su Cuarteto número 4. ¿Alguna vez ha sido consciente del hecho de que empezó a escribir Cuartetos al mismo tiempo que Shostakovich, a mitad de los años 30?**

**T.—**¡No, nunca me había parado a pensar en ello, pero tiene usted razón! Déjeme decirle una cosa: dudo mucho de que en mis tres primeros Cuartetos pueda rastrearse alguna influencia de Shostakovich, ya que, por esos años, su música era escasamente conocida en Inglaterra. Yo me adentré en el mundo de los Cuartetos a causa de mi inmenso amor hacia la obra de Beethoven. Lo que pasa es que tampoco tuve una intención clara de hacer un ciclo, a la manera de Beethoven o del mismo Shostakovich, que usted ha citado: mis Cuartetos 1 a 3 están escritos en un lapso de tiempo bastante breve, mientras que el Cuarto, recién terminado, está separado de ellos más de treinta años, ¡cerca de cuarenta! Sí quisiera establecer una relación con Shostakovich, como usted me preguntaba: somos, más o menos, de la misma generación, pero creo que nos separa un sentido distinto ante la vida; en él hay un sentimiento de constante catástrofe, mientras que yo, incluso durante la guerra, no he sido nunca catastrofista, en el sentido metafórico del término. Toda su música va unida a una serie de dramáticas experiencias padecidas por millones de personas en todo el continente europeo. Yo, como compositor, me siento obligado a tener en cuenta las vivien-





cias de personas como Shostakovich, pero eso no me impide relacionarme con otros mundos radicalmente opuestos. Y, en el plano técnico, me temo que somos muy diferentes a la hora de escribir música: si usted lee mis **Cuartetos** de la década de los treinta o los cuarenta, y los compara con la escritura de Shostakovich por esas mismas fechas, apenas hay relación.

**P. A.—Me gustaría que habláramos de sus cuatro óperas —The Midsummer Marriage, The Knot Garden, King Priam y The Ice Break—, que son, junto a las obras de Britten, las más importantes contribuciones que Inglaterra ha dado al género en nuestro tiempo.**

**T.—**Es curioso que cite usted a Benjamin Britten, porque hubo mucha relación entre nosotros y le puedo contar alguna historia interesante sobre nuestro contacto con la ópera: Britten también era pacifista, como yo; él no se quedó en Inglaterra durante toda la guerra, marchó a América, y a su vuelta tuvimos una larga charla, muy personal, acerca de nuestras experiencias y nuestro futuro. Esto sería alrededor de 1942. Eramos muy amigos y hablamos con gran sinceridad. Recuerdo que Britten me dijo: «*Michael, yo soy por encima de todo un autor de óperas —él aún no había escrito Peter Grimes— y estamos viviendo en un tiempo nada propicio a esas aventuras. ¿Te acuerdas de Purcell, escribiendo para internados de chicas? La única salida es crear grupos reducidos, grupos dedicados a la ópera inglesa, que renueven esa tradición*». Y yo le contesté: «*No puedo seguirte en eso, yo entiendo las dificultades económicas, los problemas de apoyo, pero yo quiero ser un autor más amplio, no quiero volver a una tradición: yo quiero escribir óperas en algún momento de mi vida, pero sin trabas, sin condicionantes*». Yo soy muy individualista, no sé repetirme, no tengo mentalidad para componer según un patrón; Britten sí podía hacerlo sin que ello afectara para nada su creatividad: no es mi caso. Britten, que cuando mantuvimos aquella conversación ya tenía un nombre internacional —a pesar de su juventud—, se sentía, además, heredero de una tradición que entroncaba con Verdi, con Puccini, con el gran teatro, mientras que yo me sentía, me siento, muy ajeno a todo ello. Mi primera ópera, **The Midsummer Marriage**, fue considerada, cuando se estrenó en 1955, una obra muy exótica, con una mezcla —deliberada, añadiría yo— de estilos y de formas. Esa mezcla, en cualquier caso, era una manifestación de mi negativa a ser encuadrado, catalogado.

La misma visión de la vida, de la sociedad, que presenta **The Midsummer Marriage**, es muy distinta de la de óperas posteriores. Al ir haciéndome viejo, los problemas y turbulencias de antaño se han hecho más profundos, más presentes, y llegan a un climax en **The Ice Break**. Hasta el punto de que no deseo seguir más tiempo en ese camino: la **Cuarta Sinfonía** ya representa una ruptura con ese estilo... agónico, en el que había llegado a un grado de vivencia casi dramático. En cierta medida, la **Cuarta Sinfonía**, que es de 1978, representa una aceptación de la vida tal cual es.

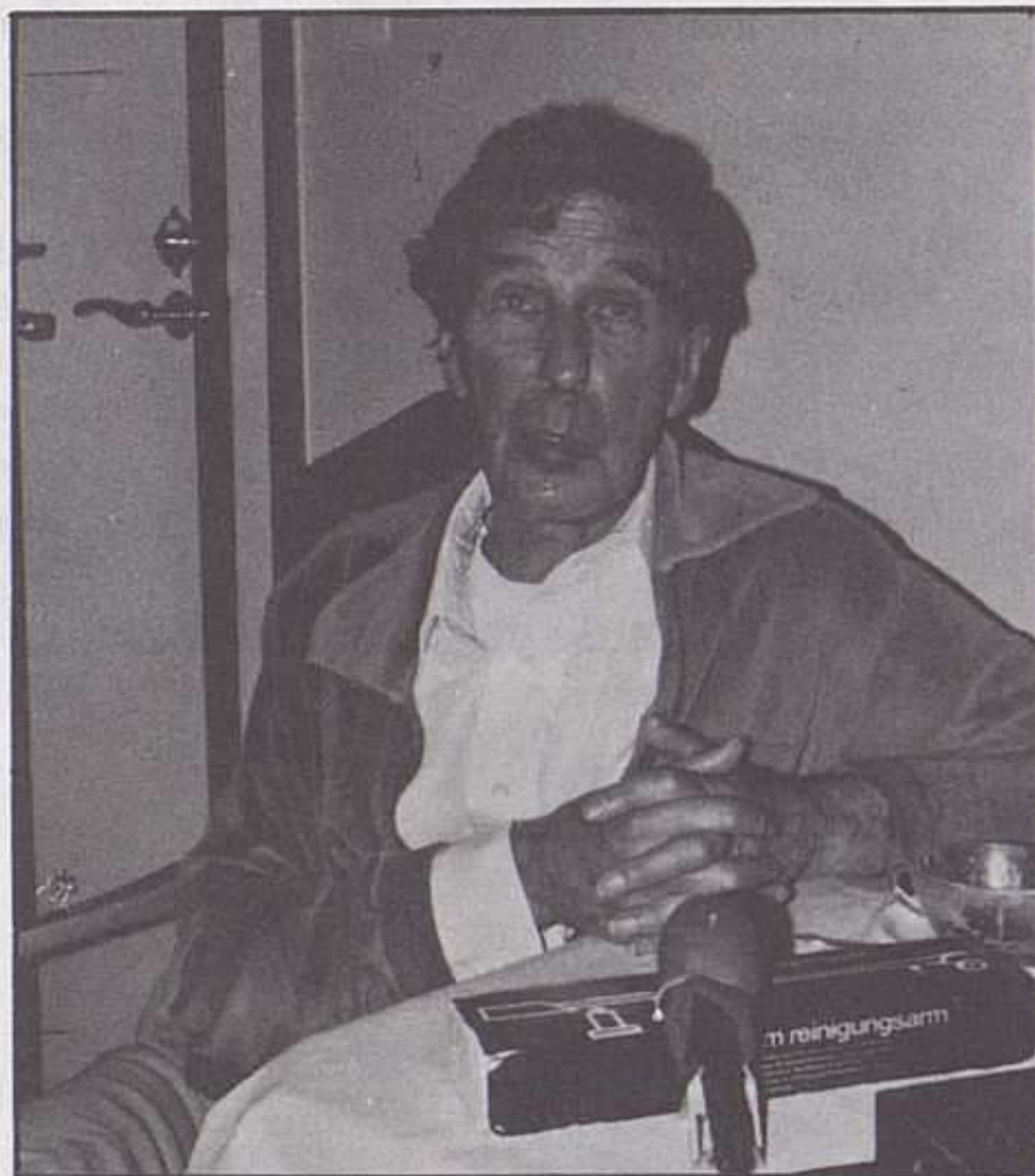
**P. A.—Tanto en The Midsummer**

**Marriage como en The Knot Garden se advierte la presencia de un cierto elemento mágico. ¿Podría hablarme de ello?**

**T.—**¡Oh, sí! Bueno, se trata de una referencia a otras culturas. Pensemos en el teatro griego, o en las figuras del teatro japonés, en los que hay una constante referencia a un hecho superior, trascendente, algo que también puede usted encontrar en el **Ring** wagneriano: es lo que yo llamaría la «*figura mensajera*», el que viene a anunciar algo que trasciende a las demás figuras que están en escena. Recuerde que en la historia del teatro abundan estos personajes.

**P. A.—Y en la de la misma ópera: la «Mensajera» en el Orfeo de Monteverdi, por ejemplo.**

**T.—**¡Sí, exactamente, a eso me referí! «*Erda*», en la **Tetralogía**, tiene una misión parecida. Son seres que profetizan el futuro, que recuerdan el inmutable curso de las cosas, que tienen visiones o que dominan el mundo de la magia. De esas figuras, siempre me han fascinado aquellos «*mensajeros*» que tienen el poder de lo mágico, figuras como



«Britten me dijo que era, por encima de todo, un autor de óperas».

«*Próspero*» en **La Tempestad** de Shakespeare, que yo habría tratado de plasmar en el «*Mangus*» de **The Knot Garden**, o también en esa extraña figura en **The Ice Break**, marcadamente irónica, que llega a parecer Dios en un momento determinado y que luego es una burla. Estos personajes son muy difíciles de manejar, pero son fundamentales en mi teatro.

**P. A.—Aparentemente, la única de sus óperas que se mueve en un terreno «real», es decir, con base en personajes preexistentes, literarios o históricos, es El Rey Príamo.**

**T.—**Sí, quizá sea, por eso mismo, la obra más extraña dentro de mi mundo. Es una obra que nace de la reflexión: **The Midsummer Marriage** fue recibido con reticencia por bastantes sectores críticos y, de alguna manera, yo llegué a la conclusión de que era excesivamente aventurado inventarlo todo, partir de cero. Siguiendo los consejos de algunas personas íntimas, me esforcé por encontrar un material basado en una historia ya existente, y así llegué a **La Iliada**, una obra literaria que siempre me ha emocionado. Sin ser un erudito en la cultura

griega, siempre he sido un estudioso de la misma. Y opté por adaptar el tema del rey Príamo, que resultó ser una obra casi ajena al resto al no haber sido inventada por entero como las otras. Pero también ocurrieron otras cosas como consecuencia de esto, especialmente una: el universo sonoro del **Midsummer Marriage**, que es de gran riqueza lírica y en el que las voces cabalgan sobre los instrumentos de la orquesta, no me servía en esta ocasión; en **King Priam** tuve que aprender a ser sobrio, a contenerme, a estilizar mi idioma orquestal, de forma que una sola voz pudiera cantar, en inglés, en un tono heroico sobre el fondo de una trompeta. Es decir, se trata de una cuestión técnica, que obliga a cambiar el estilo: para algunos críticos jóvenes, en Inglaterra, ya nunca volví a componer dignamente después de esta obra, pero otros vieron que era esencial obtener esta estructura o sea de la manera más clara. Por eso tuve que cambiar la primitiva orquestación, era una cuestión de crisis que me recordó lo experimentado por Stravinsky cuando componía **Las Bodas**: como usted sabe, él la escribió primero para gran orquesta, pero luego se dio cuenta de que aquello no funcionaba, y tuvo que acabar prescindiendo de toda la orquesta hasta llegar al grupo de cuatro pianos y percusión, con lo que consiguió un sonido completamente distinto. Bien, yo tuve que hacer todo eso en **Príamo**, en especial en el grupo de cuerdas, al descomponer, individualizar al grupo de violines y separarlos de las cuerdas graves. Todo esto fue un *juego* enorme, pero fructífero: jamás habría podido escribir **Las Visiones de San Agustín** sin la experiencia de **Príamo**.

**P. A.—The Knot Garden (El Jardín enmarañado), ¿puede interpretarse como un retorno a la etapa anterior a King Priam, que es de 1962?**

**T.—**Sólo en cierta medida. **The Knot Garden** debe mucho a Chejov, y también a Bernard Shaw. Trata de un pequeño grupo de personas, ajenas a la vida mundana, a la vida de ciudad, y en este aspecto es una cierta respuesta al tema de **Príamo**, porque hay una negación de la vida pública: en **King Priam**, la vida pública destruía la vida familiar por completo, y este es un tema que vuelve a reaparecer, y espero —como ya le dije— que por última vez, en **The Ice Break**.

**P. A.—Al menos dos de sus óperas han sido grabadas, The Midsummer Marriage y The Knot Garden. ¿Cree que esto las concede una mayor difusión? ¿Hay planes de grabación en torno a las otras dos?**

**T.—**Bueno, no sólo se trata de una cuestión de difusión, le diré algo mucho más importante: la grabación de **The Midsummer Marriage** —que realizó Colin Davis, como la de **The Knot Garden**—, que está hecha en 1970, me impresionó tanto que me animó a volver al mundo de la ópera una vez más, y ese fue el origen inmediato de **The Ice Break**. Respecto de las posibles grabaciones... no sé qué decirle, porque usted conoce los problemas que afectan actualmente a la industria y no es fácil prever estas cosas. Colin Davis, eso me consta, querría grabarlas, pero no sé si esto será posible en breve.

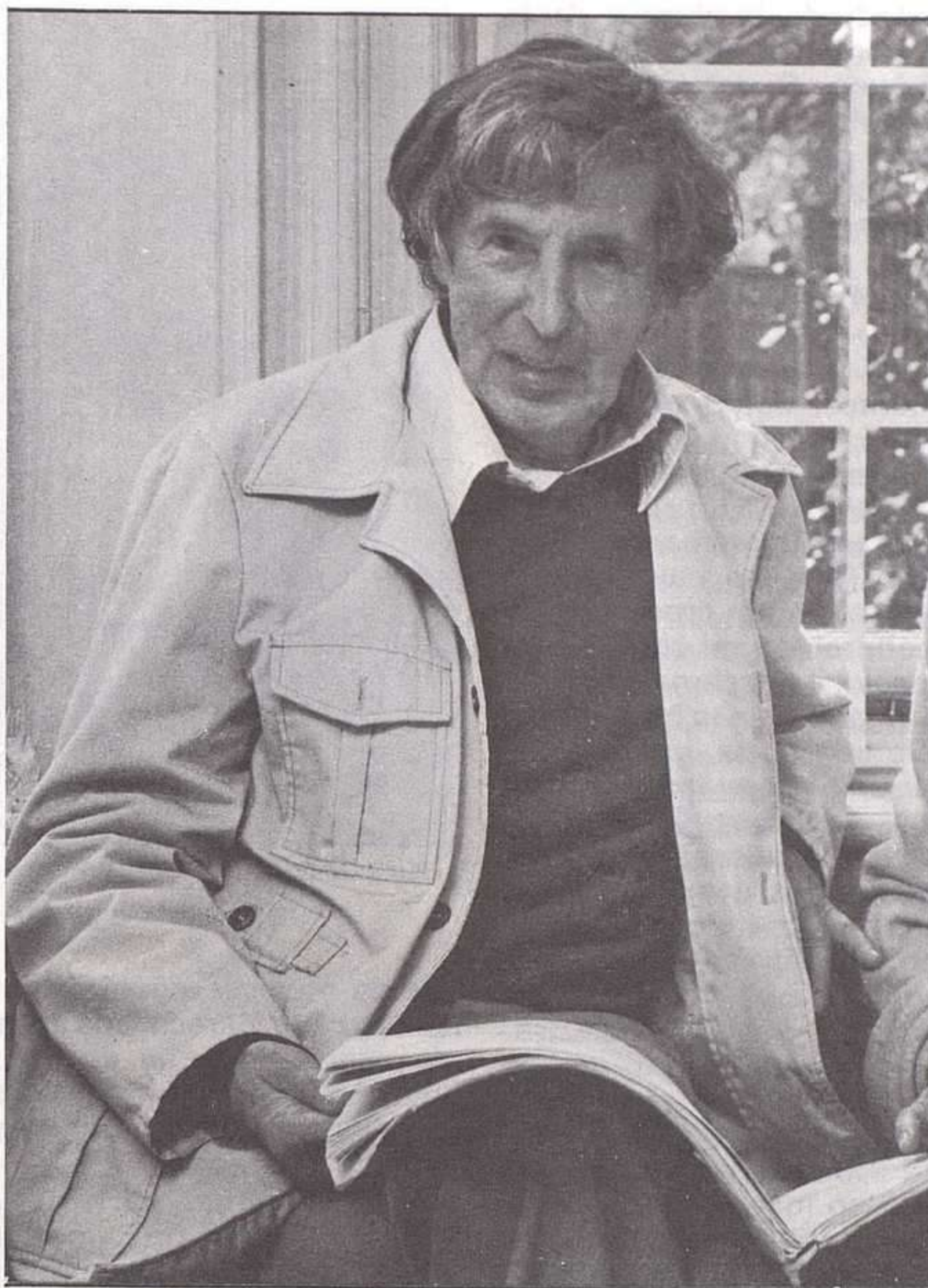


**P. A.—Se ha referido usted antes a Las Visiones de San Agustín. Esta obra fue una sorpresa para muchos, porque resultaba extremadamente avanzada. ¿Cómo explicaría su propia evolución, que le hacía escribir —cuando usted tenía veinte o treinta años— en un lenguaje claramente conservador y que ahora, con más de setenta y cinco años, le sitúa al lado de los autores de «avant-garde»?**

**T.—**Es difícil, amigo mío, explicarle a alguien que no sea tan viejo como yo que el término *vanguardia* no es, realmente, tan determinante. Ya sé que es una forma de hablar, pero es difícil aplicar esta palabra a la música de los años veinte. Yo creo que en los años veinte, ya fuera en una dirección u otra, todos los jóvenes compositores experimentaban. Desde mi punto de vista, el ser o no avanzado siempre fue una cuestión relacionada con lo que se quería expresar, nada más. Entonces, a medida que aquello que usted quiere expresar se va volviendo más problemático, más complejo, más profundo, los medios que usted emplea para manifestarlo han de ser igualmente más complejos y más profundos. Una figura como Beethoven —y no entienda con esto que quiero compararme con él— fue ampliando sus medios, su técnica, sus recursos, a medida que su pensamiento progresaba y se engrandecía. Beethoven empezó escribiendo en un lenguaje neoclásico, galante, y terminó casi al borde del expresionismo. Por tanto, usted tiene que encontrar aquellas técnicas que sean adecuadas a sus propósitos expresivos. No creo que sea una cuestión de decir que va a emplear técnicas vanguardistas o no, por pose o por modernismo, sino porque se ve impelido a tomar otras cosas que superen lo anterior a medida que crece su sensibilidad. Las etiquetas, como tales, no me dicen nada: si se me puede llamar autor de «avant-garde» no es porque yo lo haya buscado, sino porque he necesitado de las técnicas de vanguardia para expresar mi pensamiento. Stravinsky podía introducir, en medio de *La Consagración de la Primavera*, una serie de acordes en Re mayor si lo consideraba necesario. Yo pienso lo mismo: las modas, los «ismos», no me interesan en absoluto.

**P. A.—Las Visiones de San Agustín, que yo me atrevería a considerar su obra capital, significaba la asunción de un cierto riesgo, ya que con ella regresaba usted a la forma Oratorio, empleada en *A Child of our time*, pero tomando ahora como base un texto de carácter más obviamente religioso.**

**T.—**Agustín surgió de una forma extraña, ya que yo no soy un especialista en los textos sagrados de la Iglesia, pero algunas materias concretas de las *Confesiones* me fascinaron: el conflicto entre tiempo y eternidad, y el hecho real, histórico, de la visión que Agustín tuvo, junto a su madre Mónica, en aquella casa de Ostia, antes de regresar a África; se puede ir hoy a ese puerto y ver cómo una inscripción señala el lugar de la vivienda y del jardín donde Agustín tuvo la visión de la eternidad, y estos dos seres, Agustín y Mónica, son personajes históricos, o sea, que se puede ir hasta aquél jardín y sentir que la historia, el tiempo y la eternidad se con-



«Si me llaman autor de vanguardia no es porque yo lo busque, sino porque necesito técnicas de vanguardia para expresarme».

funden por un momento, y esto me llegó a sobrecoger, a emocionar de tal forma, que sentí la necesidad de intentar darle una forma musical. Pero la estructura fue muy distinta en esta respecto de *A Child of Our Time*: las palabras que yo utilizo de Agustín son muy pocas, son tres párrafos de las *Confesiones*, y entonces había que confeccionar lo que los alemanes llaman un «*Dichtung*», darles cuerpo poético, expandirlas en el tiempo; esta labor me resultó interesantísima y reveladora, aunque me llevó mucho tiempo, porque hay dos aspectos distintos en el trabajo compositivo, uno es técnico —que yo no puedo separar de apurar lo más posible la capacidad de expresión—, mientras que el otro es sensitivo. Quizá en estas dos facetas radique la mayor diferencia entre *Las Visiones* y *A Child*: esta es directa, inmediata, busca un estilo popular, mientras que *Agustín* es infinitamente más compleja, no se puede tocar dos veces de la misma forma.

**P. A.—Quizá sea indiscreto preguntarle esto, pero me gustaría saber cuál es su posición hacia el hecho religioso en general.**

**T.—**¡Oh, mi joven amigo, eso es verdaderamente difícil de contestar! Bueno, mire, la dificultad es parcialmente semántica: las palabras que solemos emplear para referirnos a lo religioso van siempre coloreadas por la tradición religiosa de nuestras áreas, ya sea usted musulmán, judío, hindú o cristiano. Hay otra tradición, más difícil, o sería más correcto decir *más rara*, que trata de encontrar metáforas para las experiencias religiosas de nuestro tiempo, partiendo de la base de que las experien-

cias de tipo religioso son siempre fundamentales para el hombre, o para los hombres que han seguido esta corriente, y que no han utilizado metáforas basadas en religiones, digamos, de recibo. Usted construye, con sus experiencias, su entorno religioso. Bueno, yo pertenezco a ese mundo. Lo cual tiene una componente negativa, porque no soy cristiano, ni musulmán, ni budista, ni nada que sea clasificable. Y, por otro lado, yo no soy anticlerical, ni antiteísta. El problema está en encontrar metáforas para las experiencias trascendentales que no son homologables en el lenguaje religioso al uso. Y esto se traduce, para mí, en una palabra: el egoísmo, el terrible egoísmo de nuestro tiempo, unido a la necesidad de catalogación; usted necesita etiquetar a la gente, niega la experiencia individual, y esa es una monstruosa forma de egoísmo colectivo. Y, por otro lado, y este es un punto de conflicto, si usted defiende, digamos, una necesidad de «*trascendencia individual*», usted implícitamente le está negando a masas de personas el acceder a esa experiencia, y eso me preocupa con frecuencia. ¿Entiende ahora lo del problema semántico? Me es difícil contestar a su pregunta dadas las limitaciones de nuestro vocabulario socio-religioso. Pero creo que le he explicado, al menos, mi posición, que tiende a lo individual. En el mismo *Child of Our Time* lo que tenemos es la experiencia, dramática, de un ser humano.

**P. A.—Esto nos llevaría a hablar de obras como su Tercera Sinfonía, que es, seguramente, su obra más provocativa en el terreno orquestal, y en donde usted vuelve a plantear el tema**



de la humanidad, de la «luz» y de la «sombra», en medio de citas de la Novena de Beethoven, de música popular y de espirituales negros. Yo veo una relación entre las palabras de A Child of our Time «Yo conocería mi luz y mi sombra», y las de la Sinfonía, «Cuando nuestro sueño se rompa, volveremos a crearlo». Una buena mezcla de ingredientes.

T.—Sí, existe esa relación. La mezcla de ingredientes, como usted dice, sorprende mucho, máxime en un compositor inglés: lo que pasa es que yo no me considero en absoluto un compositor de la *escuela inglesa*, llamémoslo así. En *A Child of Our Time* no hay ninguna referencia inglesa, y yo creo que no abundan, en general, en mi obra. No he tenido preocupaciones nacionalistas, me ha interesado mucho más la humanidad en conjunto. De otra parte, mis dos primeras *Sinfonías* se hallan íntimamente conectadas al tema del equilibrio clásico, de la forma, de la valoración de elementos estructurales, ¿comprende? Cuando me planteé la redacción de la *Tercera Sinfonía*, pensé que había llegado el momento de ir más lejos, de realizar una obra de impacto más dramático: de hecho, la segunda parte tiene ese carácter. En cuanto al empleo de elementos populares, pienso que no implica ninguna novedad, ya que Beethoven o Haydn habían incorporado formas populares a sus obras sinfónicas: figuras de danza, generalmente en los «Scherzos» e incluso en los «Finales»; no hablemos ya de Mahler, con su tratamiento del *Ländler* o de la música militar. Uno de mis mayores descubrimientos, personales, ha sido el de la música negra, los «Spirituals», los «Blues», toda una corriente musical, que algunos hacen nacer en Louisiana, pero obviamente tiene unos antecedentes más profundos y arcanos. Esta música, en mis obras, es ese elemento de *realismo histórico*, de fijación a un momento del mundo, que Mahler postulaba al incorporar segmen-



«No me considero un compositor de la Escuela Inglesa».

tos de música popular a sus *Sinfonías*. El Jazz me parece una forma universal de expresión, muy de nuestro tiempo, algo que podemos identificar como nuestra *música vernácula*.

Inicialmente, yo había pensado cerrar la obra con una versión instrumental de ciertos «Blues» propios, no tomados de prestado, pero luego pensé que la falta de la voz dañaba el sentido dramático del «Blue»: llegué así a lo que podríamos llamar un *híbrido musical*, una Sinfonía puramente instrumental que termina con un texto cantado, cuyo antecedente, inevitable, es la *Novena* de Beethoven. Me puse entonces a buscar un texto literario que se adaptara a mis «Blues»: claro, en Beethoven está la Oda de Schiller, con su fervor exultante, pero en nuestro tiempo de sufrimiento y tensiones no es posible, yo lo siento así,

terminar una obra de esa manera. Terminé, como en casi todas las ocasiones anteriores, escribiendo las palabras yo mismo, y, cuando estuvieron escritas, advertí su vecindad con los versos de un extraordinario poeta inglés, William Blake, un autor del siglo XVIII, irónico y desencantado de la corriente *aclamatoria* de esa época. Blake era contemporáneo de Beethoven y de Schiller, y vivió aquellos años de exaltación, de aclamación a la libertad y a la ley, con los formidables ejemplos de Shelley, o del propio Schiller, o de Jefferson en la política, que escribió esas vibrantes palabras que abren la Constitución americana de 1776. Y Blake dudaba de la realización de esos sueños, y se preguntaba: ¿Qué ley de equidad puede haber en una naturaleza que ha creado al tigre y al cordero? Claro, esos grandes sueños, que tenían en su origen en la Ilustración, en el *sueño de la razón*, o no se corporeizaron o sólo lo hicieron parcialmente. ¡La fe, el entusiasmo, todavía están ahí, eso sí!, pero ya no es igual. Todavía hoy no es posible la impasibilidad cuando se escucha la *Novena* de Beethoven: pero yo recuerdo que, en los años veinte, cuando yo era estudiante, después de escuchar la *Novena* salía tan exaltado del teatro que me recorría andando tres manzanas de casas; hoy sólo me recorro una. Y es que, sí, el entusiasmo, la ilusión siguen ahí, pero también otras cosas están ahí. No sé si la palabra exacta sería *desilusión*, no lo sé. Quizá Beethoven también era consciente de que las *otras cosas* estaban ahí, pero seguramente tenía un grado mayor de esperanza.

De otra parte, hay algo en los versos de Schiller que para mí es insoportable. Me refiero tanto a los versos adaptados por Beethoven como a los que no utilizó, pero que figuran en la Oda. Es el tema de la «*heilige Bunde*», la «*sacra alianza*»: sí, «*Alle Menschen werden Brüder*», «*todos los hombres serán hermanos*», pero en el círculo de gloria, en la «*heilige Bunde*», sólo entrarán los que sean buenos esposos, los «*amigos de los amigos*», los que «*hayan conquistado a una mujer adorable*»; y los que no «*hayan llamado suya a un alma*» —y esto se canta en Beethoven—, ¡fuera de nuestra hermandad, que se alejen llorando, «*Weinen sich aus diesem Bund*»! ¡Y yo no puedo aceptar esto! Para mí son hermanos tanto el amigo como el enemigo, tanto el que me hace bien como el que me hace mal. Antes me ha preguntado usted por mis creencias religiosas: esta es mi más honda creencia, yo no puedo parcelar, segregarse a nadie, yo no puedo arrojar a nadie de la hermandad, yo tengo que ir con ellos. Y es una creencia casi horrible, porque implica aceptar a nuestro lado lo innoble, lo perverso. Por eso, en mi *Sinfonía* las palabras cruciales, aterradoras, son estas: «*Mi hermano era mi torturador*». ¿Lo entiende?, ese hombre, el torturador, el verdugo, también es mi hermano, y yo no puedo apartarle de mi lado.

P. A.—Todo esto me recuerda las palabras de Wilfred Owen que Britten utiliza en el Requiem de Guerra: «Yo soy, amigo mío, el enemigo al que mastaste».

T.—¡Exactamente, es eso mismo! Al fondo de todo esto, de todo lo que hemos



«El Jazz me parece una forma universal de expresión, lo que yo llamo música vernácula».



hablado, usted puede poner esas palabras. Sí, Britten se vio inmerso en los mismos sentimientos, aunque él era... ¿cómo le diría?... él tenía más apoyos, era más «naive» que yo, tenía una mayor dosis de esperanza... ¡Bueno, él era cristiano, muy creyente, creía con firmeza en un *después* de bondad y amor, en la resurrección, en la permanencia. Yo no estoy seguro de poder ir tan lejos. Quizá es un problema de carácter. Yo no siento de la misma forma que Britten, el tratar de dar una *respuesta* a un tema religioso no es de mi incumbencia: yo trato de reflejar la *búsqueda* de esa respuesta, no la respuesta misma, entre otras razones porque no tengo seguridad de que haya una. Este es el tema, concretamente, de mi ópera *The Ice Break*.

**P. A.—Me interesa mucho tratar este punto. *The Ice Break* (El Deshielo) es una obra que usted ha definido como «agónica», que emociona y sobrecoge al mismo tiempo. ¿Cómo se produce esta composición en su carrera, cómo nace?**

**T.—(Casi gritando)** ¡Ah, no lo sé, nunca lo sé! Nació en medio de experiencias personales negativas. Yo estaba en Londres, muy enfermo, me sentía harto de todo, no comprendía mis sufrimientos. Eran momentos de pesimismo y, como antes le dije, los problemas y las preocupaciones de antaño resurgían agigantadas. Me preguntaba en qué medida no somos más que meros estereotipos, de cualquier clase: nacionales, raciales, sexuales... Los alemanes utilizan un término médico, «*Behandlung*», «tratamiento»: en mí había un «*tratamiento*» psíquico, una operación de reajuste. Por esas fechas, empecé a sentirme cada vez más cerca de otra gran figura literaria, Ibsen; no sé si usted lo sabe, pero Ibsen siempre leía los periódicos, buscando en ellos los temas que trataba de expresar, y yo hacía lo mismo. Y me encontré con temas relacionados de alguna manera, como los movimientos del «*Black Power*» en América y los juicios a los intelectuales disidentes en Rusia. Imagínese que usted acaba de casarse y que, de pronto, recae sobre usted una condena de prisión de más de diez años: su vida ha sido truncada de un golpe de hacha. ¿Quién es usted cuándo regresa, cómo son las personas que dejó atrás? Las experiencias personales vienen después, son parte de la ópera: de esta forma, empecé por crear un grupo de individuos sometidos a una situación límite. Imagine el regreso de ese hombre, tras largos años de cárcel, encontrando a un hijo que no le conoce, a una mujer que ha establecido otras relaciones, otro mundo, en suma, del que fue una vez parte, incluso origen, y que ahora le es extraño. Imagine usted todo esto después de un acto definitivo de destrucción —porque parece que nunca hay un acto que se considere lo suficientemente definitivo, siempre se puede ir más lejos en la espiral del horror—, esta es la clase de la ópera, ¿qué pasa entonces? Este fue el comienzo del proceso creativo, poco más le puedo decir, porque luego viene la labor de dar forma a estas ideas y los resultados pueden ser totalmente distintos. Pero, ya se lo dije antes, no quisiera volver a escribir una obra como esta.



**P. A.—Su última obra orquestal ha sido una Cuarta Sinfonía, estrenada por la Orquesta de Chicago y Solti (2). Actualmente está usted terminando un Triple Concierto para violín, viola y violonchelo (3). Usted ha señalado, respecto de la Sinfonía, una deuda espiritual con *Ein Heldenleben* de Strauss y una deuda formal con la Séptima Sinfonía de Sibelius. ¿Podemos hablar de estos temas?**

**T.—**Sí, aunque tampoco me gustaría poner demasiado énfasis en estas vecindades, porque la obra es muy distinta y el oyente puede sentirse defraudado, esperando escuchar una cosa y percibiendo algo muy diferente. Yo me había planteado varias veces la posibilidad de escribir una obra sinfónica en un solo movimiento. En esta materia, hay una tradición musical muy alejada de Beethoven, Mozart o Haydn: yo creo que en ella han militado autores como Berlioz, Liszt y, naturalmente, Richard Strauss; este era un primer punto del que yo era muy consciente. El tema de la estructura era un reto. Claro, yo no quería —y aquí tiene usted una divergencia— hacer algo como *Heldenleben*, que me parece una música demasiado literal, demasiado descriptiva: ahora pasa esto, ahora viene esto otro, etc. Sibelius era otra historia; aquí se produce un hecho casual, en el que Colin Davis tiene gran importancia: yo estaba viendo un programa de televisión en el que él hablaba de Sibelius, que es un autor, que él toca maravillosamente, y quedé entusiasmado al ver cómo había resuelto Sibelius el problema de la Sinfonía en un movimiento, un tema que, en diversos momentos de la historia, se han planteado muchos autores. La tesis de Colin Davis era esta: de hecho, la Séptima de Sibelius representa un itinerario, desde el nacimiento hasta la muerte, y así el primer sonido de la orquesta es el comienzo de una nueva vida y el último representa la palada final sobre el ataúd. Todo esto puede ser puramente anecdótico, pero a

mí me atrajo especialmente: naturalmente, un crítico *al uso* se reiría con esta historia. Bien, el resultado es la *Sinfonía*, que me ha planteado serios problemas técnicos y que, creo, he podido resolver satisfactoriamente.

**P. A.—**Cuando la *Sinfonía* se estrenó en Salzburgo, en el 78, nos comentaba usted, a Harry Halbreich y a mí, que al final de la obra usted se despedía pacíficamente, diciendo «adios, adiós...»

**T.—**Sí, es algo así. El primer sonido de la obra es una inhalación de aire y el último es una exhalación, el último aliento: es lo que he llamado el «*soplo del espíritu*». Ese sonido —o no-sonido, si usted prefiere— ha sido causa de bastantes problemas, ya que no es fácil producirlo con una máquina de viento normal, que es para lo que está escrito, y ha habido que emplear una respiración humana amplificada electrónicamente. Me han preguntado, en dos o tres ocasiones, por qué termina así la obra. Le comenté algo de esto anteriormente: ya no es posible acabar una composición como en el siglo XVIII o en la primera mitad del XIX, con sucesiones de acordes mayores y fórmulas parecidas: yo creo que el mismo Beethoven se planteó este problema al final de su vida. En nuestro siglo, Stravinsky ha sido capaz de concebir todo tipo de finales, o no-finales, para sus obras.

**P. A.—**Acaba usted de mencionar al autor que, junto a Beethoven, siempre se cita al hablar de usted. ¿Qué otros «chicos de nuestro tiempo» le interesan? Déjeme tranquilizarle: es mi última pregunta.

**T.—**(Riendo) Bueno, mis dos maestros espirituales son Bartók y Stravinsky, con ellos iría, hubiera ido, a cualquier parte. Me gusta Debussy, pero me parece una figura adyacente. Respecto de Schönberg y la «*Wiener Schule*»... He escrito mucho sobre Schönberg y soy consciente de su importancia, pero su música me ha afectado muy poco y su método de composición me resulta antipático, algo que también les ocurrió a Bartók y a Stravinsky, aunque éste final lo practicara. Tanto uno como otro están fuera de la tradición germánica, como lo estaba Debussy y actualmente lo está Messiaen, cuya música también amo profundamente: todos ellos me dan la sensación de exotismo, frescura, aire libre, de algo que, a estas alturas, usted entenderá que valoro enormemente, *libertad*. (Se queda callado unos instantes, mirando fijamente al magnetófono) ¿Sabe?, me aterra el éxito, me aterra ser un *clásico*: todavía tengo obras importantes en mi cabeza y quiero escribirlas. No me ponga entre los clásicos, por favor.

## NOTAS

(1) El incidente al que se refiere Tippett fue un atentado perpetrado en París, en noviembre de 1938, por un joven judío polaco de diecisiete años, Herschel Grynsban, en protesta por la deportación de sus padres, y del que fue víctima un diplomático Nazi. El muchacho, detenido y procesado, fue llevado, a través de extradición, a Alemania y desapareció.

(2) Un comentario al estreno europeo de esta obra puede leerse en RITMO, número 491, mayo de 1979: «Música en vivo», pag. 21.

(3) Esta obra ha sido estrenada en Londres, el pasado año.



# Béla Bartók y su época

## VIDA Y OBRA DE BARTOK

- 1881: Nace en Nagyszentmiklós (Hungría).
- 1890 **Primer concierto.**
- 1897: **Primera Sonata** para piano.
- 1899: Estudios en la Academia de Música de Budapest.
- 1903: **Kossuth. Sonata** para violín y piano.
- 1904: **Quinteto** con piano.
- 1905: Viaje a París.
- 1906: **Diez Canciones populares húngaras.**
- 1908: **Cuarteto de cuerda número 1.**
- 1911: **El Castillo de Barba azul** (ópera en un acto).
- 1912: **Cuatro Canciones folklóricas húngaras** para coro de hombres.
- 1913: Viaje a Argelia: **Estampas húngaras** para orquesta.

## MUSICA EN GENERAL

- 1881: Nacen Enesco y Bartók. Muere Moussorgsky.
- 1882: Wagner: **Parsifal**. Nacen Stravinsky, Turina, Kodály y Malipiero.
- 1883: Mueren Wagner y Smetana. Nace Webern. C. Frank: **El cazador Maldito**. Brahms termina su **Tercera Sinfonía**.
- 1884: Debussy: **El hijo pródigo**.
- 1885: Nacen Berg y Varese. Bruckner: **Octava Sinfonía**.
- 1886: Saint Saëns: **El carnaval de los animales**. Brahms termina su **Sonata número 2**, para violín y piano. Muere Liszt.
- 1887: Verdi: **Otello**. Fauré: **Requiem**. Bruckner comienza su **Novena Sinfonía**.
- 1888: Debussy: **Dos arabescos**.
- 1889: Estreno de la **Primera Sinfonía** de Mahler.
- 1890: C. Frank: **Tres corales** para órgano. Muere este mismo año.
- 1891: Nace Prokofieff.
- 1892: Brahms completa el **Opus 117**, Tres **Intermezzi** para piano. Leoncavallo: **Payasos**. Debussy: primera versión del **Preludio a la siesta de un fauno**. **Primera Sinfonía** de Nielsen. Nacen Milhaud y Honneger.
- 1893: Verdi: **Falstaff**. Mueren Gounod y Tchaikowsky.
- 1894: Bretón: **La Verbena de la Paloma**. Dvorak: **Sinfonía del Nuevo Mundo**. Mahler: **Segunda Sinfonía**.
- 1895: Nacen Orff y Hindemith. Strauss: **Till Eulenspiegel**.
- 1896: Muere Bruckner. Puccini: **La Bohème**. Mahler: **Tercera Sinfonía**.
- 1897: Dukas: **El aprendiz de brujo**. Giménez: **La boda de Luis Alonso**. Muere Brahms.
- 1898: Nace Gershwin.
- 1899: Strauss: **La vida de un héroe**. Schönberg: **Noche transfigurada**.
- 1900: Mahler: **Cuarta Sinfonía**. Puccini: **Tosca**. Fauré: **Prometeo**.
- 1901: Muere Verdi.
- 1902: Mahler: **Quinta Sinfonía**. Debussy: **Pelleas y Melisande**. Nielsen: **Segunda Sinfonía**.
- 1903: Nace Khatchaturian. Muere Hango Wolf. Primer contacto entre Mahler y Schönberg.
- 1904: Puccini: **Madame Butterfly**. Mahler: **Kindertatenlieder** (1901-1904).
- 1905: Falla: **La vida breve**. Strauss: **Salomé**. Debussy: **El Mar**.
- 1906: Nace Shostakovitch. Schönberg: **Kammersymphonie**, Op. 9. Estreno de la **Sexta Sinfonía** de Mahler.
- 1907: Albéniz: **Iberia**. Muere Grieg.
- 1908: Nace Messiaen. Scriabin: **Poema del éxtasis**.
- 1909: Schönberg: **Erwartung**. Muere Albéniz. Debussy orquesta **Images**.
- 1910: Stravinsky: **El pájaro de fuego**. Estreno de la **Octava Sinfonía** de Mahler. Scriabin: **Prometeo**.
- 1911: Debussy: **El Martirio de San Sebastián**. Stravinsky: **Petroushka**. Strauss: **El caballero de la Rosa**. Muere Mahler. Bruno Walter estrena **La Canción de la Tierra**. Nielsen: **Tercera Sinfonía**.
- 1912: Schönberg: **Pierrot Lunaire**. Debussy: **Juegos**. Ravel: **Dafnis y Cloe**.
- 1913: Nace Britten. Sibelius: **Quinta Sinfonía**. Stravinsky: **La Consagración de la Primavera**. Concierto en Viena el 31 de marzo: **Sinfonía de Cámara** de Schönberg; **Maeterlincklieder** de Zemlinsky; **Kindertotenlieder** de Mahler; **Opus 6** de Webern y los **Altenberglieder** de A. Berg. Enorme escándalo. En este mismo año se estrenan los **Gurre-Lieder** de Schönberg.



## ACONTECIMIENTOS ESPAÑOLES

- 1881: Nacen Juan Ramón Jiménez y Pablo Picasso.
- 1883: Nace Ortega y Gasset.
- 1884: Clarín: **La Regenta**.
- 1885: Comienza la regencia de María Cristina al morir Alfonso XII.
- 1886: Pérez Galdós: **Fortunata y Jacinta**. Pardo Bazán: **Los Pazos de Ulloa**.
- 1888: Fundación de la Unión General de Trabajadores.
- 1892: Bases de Manresa: acta de nacimiento del catalanismo político.
- 1893: Nace Joan Miró.
- 1895: Unamuno: **En torno al casticismo**.
- 1897: Asesinato de Cánovas. Ganivet: **Idearium español**.
- 1898: Costa: **Colectivismo agrario en España**. Guerra con EE.UU.: pérdida de Cuba y Filipinas.
- 1900: Baroja: **La casa de Aizgorri**.
- 1902: Coronación de Alfonso XIII. Nace Alberti. Unamuno: **Amor y Pedagogía**.
- 1903: Valle Inclán: **Sonata de estío**. Juan Ramón: **Arias tristes**.
- 1905: Se abren al público las primeras salas de cine. Azorín: **Los pueblos**.
- 1906: Ramón y Cajal, premio Nobel de Medicina.
- 1909: Semana trágica de Barcelona. Fusilamiento de Ferrer Guardia. Dimisión de Maura.
- 1910: Primeras Greguerías de Gómez de la Serna. Pablo Iglesias diputado en Cortes. Ley del Candado que limita las Ordenes religiosas (Gabinete Canalejas). Estatalización de los Estudios primarios.
- 1911: Se funda la «Barcelona Traction Light and Power». Nace la Confederación General del Trabajo. Muere Maragall.
- 1912: Machado: **Campos de Castilla**. Comienza el protectorado hispano-francés sobre Marruecos.

## ACONTECIMIENTOS MUNDIALES

- 1881: Nacen Fleming y Picasso. Dostoievsky: **Los hermanos Karamazov**. Muere este mismo año.
- 1882: Triple alianza Alemania, Austria, Italia. Koch: bacilo de la tuberculosis. Nietzsche: **La gaya ciencia**.
- 1883: Nace Kafka. Dilthey: **Introducción a las ciencias del espíritu**. Construcción de los primeros rascacielos en Chicago.
- 1885: Muere Víctor Hugo. Pasteur: vacuna contra la rabia. Cézanne: **La montagne sainte**.
- 1886: Nietzsche: **Más allá del Bien y del Mal**. Hertz: ondas electromagnéticas. Rimbaud: **Las iluminaciones**.
- 1887: Nacen Le Corbusier y Trakl.
- 1888: Nace Eliot. Van Gogh: **La chambre de l'artiste á Arles**.
- 1891: León XIII: **Rerum novarum**.
- 1893: Lumière inventa el proyector de cine.
- 1894: Guerra chino-japonesa. Caso Dreyfus.
- 1895: Roentgen descubre los rayos X.
- 1897: Diesel: motor de combustión interna. Cantor: **Teoría de los Conjuntos**.
- 1899: Guerra anglo-boer. Plank: teoría de los «quanta».
- 1900: Husserl: **Fenomenología**. Freud: **Interpretación de los sueños**.
- 1901: Freud: **Psicopatología de la vida cotidiana**. Zeppelin construye los primeros dirigibles. Pavlov: reflejos condicionados.
- 1902: Rutherford y Soddy descubren la naturaleza de la radioactividad.
- 1903: Los hermanos Wright inventan el aeroplano. Ford construye la primera fábrica de automóviles.
- 1904: Se empieza a construir el canal de Panamá. Comienza la guerra ruso-japonesa.
- 1905: Einstein: teoría de la relatividad restringida. Independencia de Noruega. Primer conflicto revolucionario ruso. Nace Sartre.
- 1906: Muere Cézanne. Bergson: **Evolución creadora**.
- 1909: Kokoscha: **Niños jugando**.
- 1910: Bertrand Russel: **Principia matemática**.
- 1911: Rutherford: estructura del átomo. Muere Dilthey. Primera exposición conjunta de pintores cubistas.
- 1913: Freud: **Totem y tabú**. Proust comienza **La recherche du temps perdu**. Teoría general de la relatividad.



- 1914: **El príncipe esculpido en madera.**
- 1915: **Cuarteto de cuerda número 2, Sonatina para piano (1915-17).**
- 1916: **El mandarín maravilloso (pantomima).**
- 1917: **Cinco Canciones folklóricas eslavas para coro de hombres.**
- 1918: **Tres Estudios para piano.**
- 1919: **Suite para orquesta sobre El mandarín maravilloso. Dos Elegías para piano.**
- 1921: **Sonata número 1 para violín y piano.**
- 1922: **Sonata número 2 para violín y piano.**
- 1923: **Suite de danzas.**
- 1926: **Concierto para piano y orquesta número 1. Empieza el Mikrokosmos. Sonata para piano.**
- 1927: **Cuarteto de cuerda número 3.**
- 1928: **Cuarteto de cuerda número 4. Dos Rapsodias para violín y piano.**
- 1929: **Gira por Rusia. Canciones húngaras para contralto y piano.**
- 1930: **Cantata profana para tenor y barítono, doble coro y orquesta.**
- 1931: **Concierto para piano y orquesta número 2; cuarenta y cuatro dúos para dos violines.**
- 1934: **Cuarteto de cuerda número 5.**
- 1935: **Del Pasado, para coro de hombres.**
- 1936: **Música para cuerdas, percusión y celesta.**
- 1937: **Terminan de aparecer los cuadernos de Mikrokosmos que habían empezado en 1926. Sonata para dos pianos y percusión.**
- 1938: **Concierto para dos pianos y orquesta. Contrastes (violín, clarinete y piano).**
- 1939: **Cuarteto de cuerda número 6. Concierto para violín y orquesta. Divertimento para cuerda.**
- 1940: **Viaje a los Estados Unidos, donde se instala.**
- 1943: **Concierto para Orquesta.**
- 1944: **Sonata para violín solo.**
- 1945: **Concierto para piano y orquesta número 3. Muere en Nueva York. Deja inacabado un Concierto para viola.**
- 1915: **Muere Scriabin. Pfitzner: Palestrina. Falla: El amor brujo.**
- 1916: **Mueren Granados y Reger. Nielsen: Sinfonía número 4.**
- 1917: **Strawinsky: Noces. Busoni: Turandot. Satie: Parade.**
- 1918: **Muere Debussy. Strawinsky: Historia del soldado.**
- 1919: **Falla: El sombrero de tres picos; Strauss: estreno de La mujer sin sombra. Strawinsky: Pulcinella.**
- 1921: **Berg: Wozzeck. Honegger: El rey David.**
- 1923: **Schönberg: Klavierstücke, Op. 23. Serenata, Op. 24.**
- 1924: **Mueren Fauré y Busoni. Primera interpretación del «Adagio» de la Décima Sinfonía de Mahler. Schönberg: Quinteto de viento, Op. 26.**
- 1925: **Muere Satie. Schönberg sucede a Busoni como profesor del Conservatorio de Berlín. Kreneck: Johnny spielt auf. Nielsen: Sexta Sinfonía.**
- 1926: **Shostakovitch: Primera Sinfonía. Strawinsky: Oedipus Rex.**
- 1927: **Shostakovitch: Segunda Sinfonía.**
- 1928: **Nace Stockhausen.**
- 1929: **Messiaen: Preludio.**
- 1930: **Strawinsky: Sinfonía de los Salmos. Shostakovitch: Tercera Sinfonía. Schönberg comienza Moisés y Aarón**
- 1931: **Muere Nielsen.**
- 1933: **Strauss: Arabella. Nace Penderecki. Hindemith: Matías el pintor.**
- 1934: **Muere Holst.**
- 1935: **Muere Berg.**
- 1936: **Schönberg: Concierto para violín. Prokofiev: Pedro y el lobo.**
- 1937: **Orff: Carmina burana.**
- 1938: **Prokofieff: Alexander Nevsky.**
- 1940: **Messiaen: Cuarteto para el final de los tiempos.**
- 1942: **Schönberg: Concierto para piano.**
- 1944: **Messiaen: Visiones del Amén.**
- 1945: **Strauss: Metamorfosis. Muere Webern.**



- 1914: Juan Ramón: **Platero y yo**. Unamuno: **Niebla**.
- 1917: Crisis de 1917 (Asamblea de parlamentarios: catalanes, republicanos y socialistas contra partidos tradicionales). Juan Ramón: **Diario de un poeta recién casado**.
- 1921: Desastre de Annual. Unamuno: **La tía Tula**. Ortega: **España invertebrada**. Fundación del Partido Comunista Español. Asesinato de Dato.
- 1923: Golpe de Estado de Primo de Rivera. Ortega funda la **Revista de Occidente**.
- 1924: Alberti: **Marinero en Tierra**.
- 1926: Valle Inclán: **Tirano Banderas**. Fin de la Guerra de Marruecos.
- 1927: Centenario de Góngora.
- 1928: Buñuel: **Un perro andaluz**.
- 1930: Dimisión de Primo de Rivera.
- 1931: Proclamación de la II República. Primer Gobierno de Azaña. Lorca: **Poema del Cante «jondo»**.
- 1932: Estatuto de Cataluña y ley de Reforma agraria. Intento de sublevación del general Sanjurjo.
- 1933: Lorca: **Bodas de Sangre**. Bergamín funda **Cruz y Raya**. Plan nacional de Obras Hidráulicas de Lorenzo Pardo. Discurso fundacional de la Falange. Matanza de Casas Viejas. Triunfo en las elecciones legislativas de la coalición Lerroux-Gil Robles.
- 1934: Revolución de octubre en Cataluña y Asturias. Maeztu: **Defensa de la Hispanidad**. Machado comienza a publicar **Juan de Mairena**.
- 1936: Triunfo electoral del Frente Popular. Asesinato de Calvo Sotelo. Salinas: **Razón de Amor**. Alzamiento Nacional y comienzo de la guerra civil.
- 1937: Miguel Hernández: **Viento del pueblo**. Bombardeo de Guernica.
- 1938: Batalla del Ebro. Fuero del trabajo.
- 1939: Fin de la guerra civil. Muere Machado. Se crea el Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- 1940: Prados: **Memoria del olvido**. Entrevista de Franco con Hitler en Hendaya.
- 1941: Alberti: **Entre el clavel y la espada**.
- 1942: Muere Miguel Hernández. Cela: **La familia de Pascual Duarte**. Zubiri: **Naturaleza, Historia, Dios**.
- 1943: Inauguración de las Cortes.
- 1944: Aleixandre: **Sombra del paraíso**. Dámaso Alonso: **Hijos de la ira**.
- 1945: Carmen Laforet: **Nada**. Chacel: **Memorias de Leticia Valle**. Fuero de los Españoles.
- 1914: Primera Guerra mundial. Pintura metafísica de Chirico.
- 1915: Kafka: **Metamorfosis**. Ferdinand de Saussure: **Curso de lingüística general**.
- 1916: Freud: **Introducción al psicoanálisis**. Movimiento Dadá.
- 1917: Revolución rusa.
- 1918: Spengler: primer tomo de **La decadencia de Occidente**.
- 1919: Muere Renoir. Primera película sonora. Nacimiento de la Sociedad de Naciones. Tercera Internacional.
- 1920: Walter Gropius realiza el Bauhaus en Dessau.
- 1921: Scheler: **De lo eterno en el hombre**. Wittgenstein: **Tractatus**.
- 1922: Rilke culmina las **Elegías de Duino** y los **Sonetos a Orfeo**. Víctor Manuel III encarga a Mussolini que forme gobierno.
- 1924: Manifiesto del surrealismo. Muere Kafka.
- 1926: Muere Monet. Eisenstein: **El acorazado Potemkin**.
- 1927: Heidegger: **Ser y Tiempo**.
- 1928: Fleming: antibióticos. Nace Chomsky.
- 1929: Tesis del Círculo lingüístico de Praga. Crisis de Wall Street.
- 1930: Stalin toma el poder. Se descubre el planeta Plutón.
- 1931: Chaplin: **Luces de la ciudad**.
- 1932: Jaspers: **Filosofía**. Roosevelt: Presidencia de los Estados Unidos.
- 1933: Hindenburg nombra canciller a Hitler. Alemania abandona la Sociedad de Naciones.
- 1934: Asesinato del Canciller Dollfus en Austria.
- 1935: Alemania rechaza las restricciones al rearme impuestas por la Conferencia de Versalles. Conferencia de Stresa. Hartmann: **Para la fundamentación de la Ontología**. Eliot: **Asesinato en la catedral**.
- 1936: Chaplin: **Tiempos modernos**.
- 1937: Comienza la guerra chino-japonesa (1937-1945).
- 1938: 29 de septiembre: Conferencia de Munich entre Hitler, Mussolini, Chamberlain y Daladier, cesión a Alemania del territorio de los Sudetes.
- 1939: Alemania invade Polonia. Comienza la segunda guerra mundial. Persecución de los judíos en toda Europa.
- 1940: Asesinato de Trotsky. Los alemanes ocupan París (14 de junio). Gran Bretaña: gobierno presidido por Churchill. Movimientos clandestinos en España (maquis), Francia (resistencia)... Muere Klee.
- 1941: Ataque japonés a Pearl Harbour. Alemania invade la URSS. Muere Joyce.
- 1942: Exterminio sistemático de judíos en los campos de concentración. Japón ocupa Indonesia. Batalla de Stalingrado.
- 1943: Sartre: **El Ser y la Nada**. Derrota del Eje en Africa.
- 1944: Muere Pízarro. Atentado contra Hitler. Desembarco aliado en el Norte de Francia. De Gaulle entra en París.
- 1945: Muere Valéry. Fin de la Segunda Guerra mundial. Lanzamiento de la primera bomba atómica. Capitulación de Japón.



# Colaboración invitada

## RECORDANDO A BARTOK

Por Antal Dorati

Este artículo del célebre director de orquesta Antal Dorati, ha sido publicado por la revista inglesa **Classical Music** y cedido por ella a RITMO. En él, el director de orquesta (que acaba de cumplir setenta y cinco años) relata una serie de recuerdos acerca del músico, húngaro como él, y es uno de las pocas personas vivas que tuvieron cierto acceso a la profunda y bastante desconocida intimidad de Béla Bartók. Pensamos que tendrá extraordinario interés para nuestros lectores.

En cierta ocasión me dijo —utilizando en broma una expresión latina de su invención para que pareciese un término médico— que tenía un padecimiento incurable, el *horror repetitionis* (aversión a repetirse a sí mismo) y, en efecto, no hay en toda su obra un solo ejemplo de que haya repetido alguna vez un tema o una frase, sin alterarla por lo menos mínimamente.

Estas son las palabras de Bartók que vienen a mi memoria cuando me dispongo a escribir estos recuerdos, en el año de su centenario. Muchos me lo han pedido así y no he podido negarme fácilmente: después de todo, cada vez quedamos menos personas que lo hayamos conocido personalmente y que podamos hacer conocer al público impresiones directas, de primera mano.

Mi *material* es limitado, como lo es, creo, el de todo aquel que haya estado alguna vez en su presencia, pues sólo se podía penetrar en su mundo hasta donde él lo permitía, y no solía permitirlo mucho. Dudo de que haya tenido alguna vez lo que solemos llamar un amigo íntimo. Su gran amistad con Zoltán Kodály estuvo condicionada por la coincidencia de finalidades, de luchas y, hasta cierto punto, de caracteres, ya que ambos se negaban a tener intimidad con los demás.

Las relaciones de Bartók con las mujeres es un aspecto impenetrable de su vida. Todo intento de especular sobre ello debe ser considerado —como él habría dicho— una indiscreción imperdonable. No hay duda de que fue un hombre muy sensual. Esto lo sabemos, claro está, por su música, pero también por algunos poemas que escribió en su juventud (algunos son meros cotilleos muy viejos, muy deslavazados e insulsos, que pueden y deben ser olvidados). Sus dos matrimonios son testimonio de que necesitaba y deseaba la compañía femenina.

Pero cuánta amistad, cuánta intimidad, si no atracción física, existía en estas relaciones, queda para la conjetura.

Bartók, como persona, fue un solitario; pero no como ser humano. Su compañía, su preocupación principal, su *mejor yo*, era la música, con la que era todo uno, que le ocupó constantemente, dormido o despierto, a lo largo de su vida.

Al recordar a otros, es casi imposible, por desgracia, eliminar a la fuente del recuerdo, es decir, a uno mismo. Por el contrario, la preocupación por lo propio suele exagerarse desmesuradamente y se hace molesta o desabrida (o ambas cosas a la vez) en este tipo de recuerdos. Para evitar todas estas molestias, en este breve ensayo trataré de dejar claro *cuando entro yo*, preparando de este modo, por decirlo así, el entramado sobre el que podría aparecer un esbozo de Béla Bartók.

Bartók nació veinticinco años antes que yo y yo tenía treinta y nueve años cuando murió. Su nombre me resulta casi tan familiar como el de mi propio padre, pues lo he oído mencionar sin cesar desde mi más tierna infancia. Comencé a conocer su música cuando tenía seis años, cuando empecé a interpretar sus piezas *Para niños* al piano. De manera consciente, en cambio, descubrí a Bartók hacia la edad de diez años. Desde entonces, y hasta el final de sus días, si bien nos vimos de manera irregular y no con demasiada frecuencia, nunca estuve demasiado alejado de su sombra.

En el mundo intenso y apasionado de la música en Hungría, el joven Bartók —junto a Kodály— era la figura más calurosamente discutida. Mi familia pertenecía a ese círculo y así fue como oí su nombre pronunciado por los mayores durante mi infancia. No entendía lo que se decía, pero me di cuenta de que el nom-



bre de Bartók provocaba reacciones inmediatas y apasionadas, la mayoría de ellas hostiles. Además, no quiero dejar de decir que entre las pocas voces amigables, la de mi padre era la que sonaba más fuerte. Yo adoraba y admiraba a mi padre y al saber que debía de tener razón, hice mía plenamente su actitud probartókiana, sin hacer caso de las voces contrarias.

Algo después, hacia la edad de cinco años, cuando comencé a aprender a tocar el piano, comencé también a tener una idea más clara de tales discusiones. Bartók hacía una música diferente de la que había existido hasta entonces. La música antigua era bella, por lo tanto la música de Bartók era fea.

Por esas fechas, mi maestro de piano me dio las piezas de Bartók *Para niños*, para que las interpretara. Estas piezas eran muy adecuadas para la envergadura de mis pequeñas manos, e inmensamente divertidas. Lejos de encontrarlas feas, me absorbían y me divertían enormemente. Pronto me aprendí de memoria algunas de ellas, y las interpretaba en cuanto me daban la menor ocasión —y hasta cuando no me la daban— para todos aquellos que querían prestarme atención. Así se desvaneció en mí todo miedo a *esa clase de música* y a la *nueva* música, ya desde mis años más jóvenes.

Curiosamente, en cambio, yo nunca había visto a Bartók en esos años, ni siquiera había visto ninguna fotografía





Ω  
OMEGA

**Omega De Ville Quartz.**  
**Fotografía tomada en el monumento a Goya del Museo del Prado de Madrid.**

Izquierda: Omega De Ville Quartz. BA 191082. Caja de oro de 18 qtes. Derecha: Omega De Ville Quartz. BA 591100. Caja de oro de 18 qtes.  
Modelos registrados.



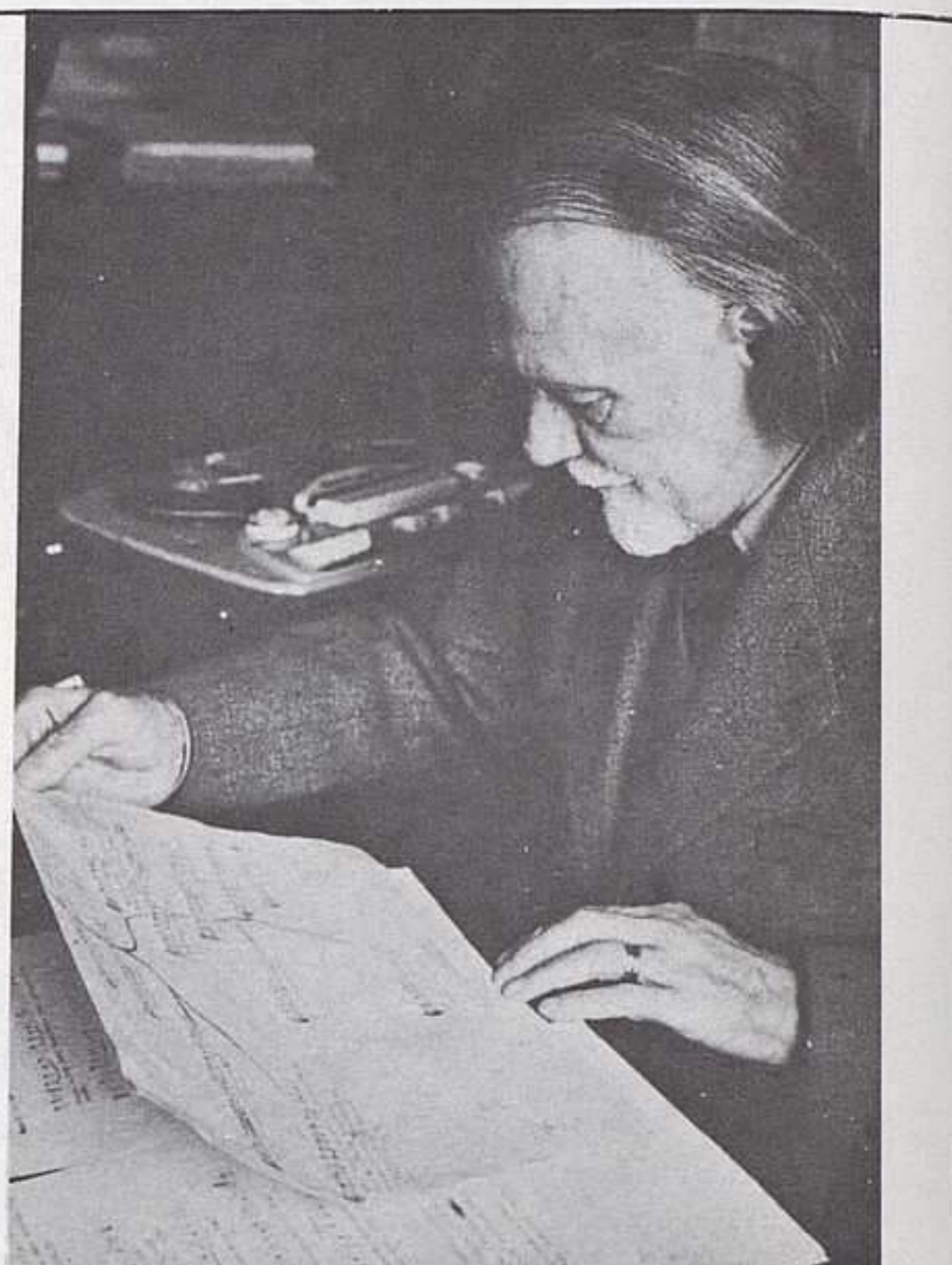
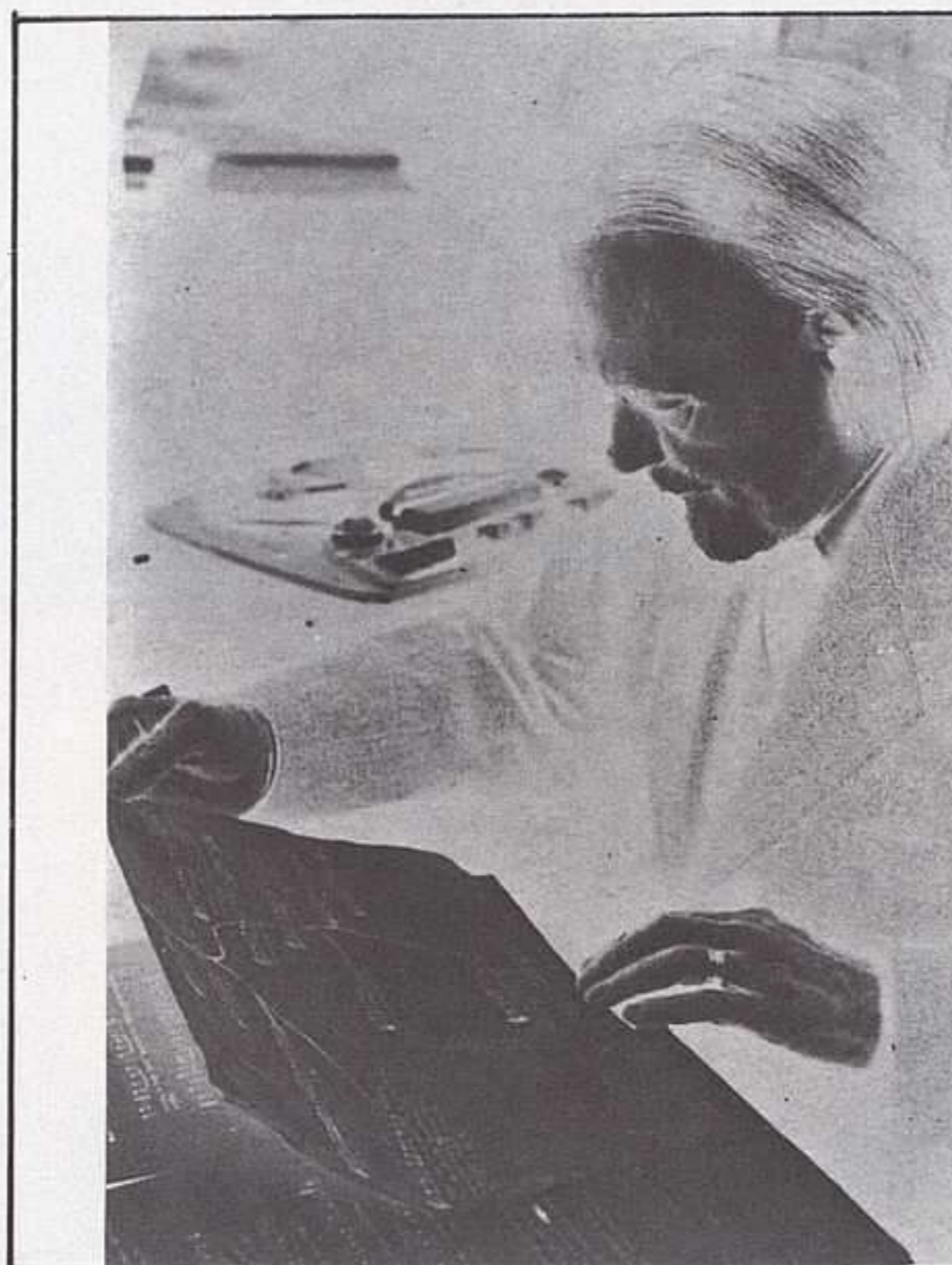
suya. Así, cuando le vi por primera vez, su aspecto resultó una completa sorpresa para mí. En mi fantasía, Bartók se había convertido en un gigante, con largo cabello oscuro y barba, calzado con botas y hablando con voz estentórea. El hombre que, en cambio, vi en las escaleras de entrada de la Academia de Música, cuando yo tenía diez años, mientras mi padre me tenía cogido de la mano, era pequeño, muy menudo, muy afeitado, con el pelo blanco, con una cara finamente modelada, de labios delgados, que hablaba suavemente, con voz algo ronca y tenía unos ojos muy grandes y extraordinariamente penetrantes. Sentí que sus ojos me traspasaban lo mismo que yo traspasaba con un alfiler las mariposas que cogía y clavaba en un cartón. Nunca vi ojos semejantes, ni antes ni después. Algo más tarde, los llamé *los ojos de un profeta*. Desde ese momento, en las escaleras de la Academia, son esos ojos lo primero que me viene a la mente cuando pienso en Bartók como persona.

Cuando a la edad de 14 años entré en la *Akademia* —como se llamaba en Hungría la Academia de Música Franz Liszt— no tuve la suerte de tener a Bartók como profesor. Daba una clase de piano; pero al contrario de lo que podía esperarse, nunca enseñó composición o teoría musical. Y nunca explicó las razones de esto. Una vez, cansado por las preguntas insistentes de un entrevistador, dijo: «¿Por qué debería de enseñar a otros cómo deben hacerlo?». Pero, evidentemente, no lo decía en serio. Sándor Veress ofreció la explicación más satisfactoria: Bartók consideraba la composición musical principalmente espontánea, y pensaba que un tratamiento sistemático como el que era de rigor en la enseñanza, tendría un efecto más bien negativo. La otra explicación —que me parece más acertada— se basaba simplemente en que Bartók no era un enseñante nato. Se comunicaba mejor a través de su música. Y lo mismo sucedía con su manera de comunicarse verbalmente, pues Bartók escribía mejor que hablaba —tenía un estilo claro y convincente. La palabra hablada no era el campo en que mejor se manifestaba su modo de ser introvertido.

No es que fuese un tímido o que tuviese dudas sobre su valía. Era orgulloso y quizá esto fue el mayor obstáculo en su vida. En realidad, fue lo que suele llamarse popularmente *una persona difícil*. No trataba de aligerar las cargas de la vida; ni las suyas ni las de los que la compartían con él.

En una ocasión Kodály dijo que el modo de vida de Bartók podría compararse al recorrido de una flecha. Una desviación cualquiera era impensable.

No era hombre de muchas palabras, salvo, ocasionalmente, cuando se trataba de breves conversaciones. Sólo una vez habló largo y tendido sobre su propia música. Llegó a exponer cómo sus obras eran ejecutadas, pero no hizo ninguna crítica. En cierta ocasión tuve una charla con él, cara a cara, y me dijo claramente que nosotros, sus ejecutores, podríamos sacar gran provecho de sus comentarios. Tras esto, cuando le preguntaban, hacía algunas observaciones modestas: «Quizá me lo habría imaginado un poco más rápido (o un poco



Zoltan Kodály dijo que la vida de su amigo Bartók se podía comparar al recorrido de un flecha.

*más lento*). Esto era a lo más que llegaba.

En neto contraste con sus muy exactas y casi pedantes observaciones metronómicas, se mostraba muy flexible cuando se producían desviaciones respecto de los «tempi» fijados por él. Cuando le pregunté sobre esta actitud suya, me explicó que nunca pensaba en «tempi» absolutos; lo que trataba de mostrar eran las relaciones de «tempo» y algunos cambios *internos* que eran imposibles de transmitir únicamente a través de notaciones musicales.

No obstante la claridad e incluso lo estricto de su notación, la música de Bartók hace pausas profundas, pero no llanas: alcanza un constante «rubato» emocional. Esto —y también la naturaleza de su propio ritmo, anhelante y dinámico— lo supe en el curso de una experiencia. En los últimos años 20 yo ejecutaba la tercera y cuarta mano y Bartók la primera y la segunda en una función de piano a cuatro manos de su *Mandarín maravilloso*. Este acontecimiento único tuvo lugar en el despacho de Miklós Radnai, que entonces era director de la Opera de Budapest. La audiencia estaba compuesta por un comité especial de funcionarios gubernamentales, la mayoría de ellos completamente ajenos a la música y, por tanto, obviamente aburridos por lo que estaban oyendo.

La finalidad —para terminar de arreglarlo— de esa reunión tan poco habitual, organizada por el director de la Opera, fue la de impresionar a las autoridades con los méritos musicales de Bartók, para que permitieran una representación pública de la pantomima, que hasta ese momento había sido retenida a causa de la «naturaleza poco apropiada, pornográfica» de su libreto. No hay ni que decir que el noble experimento fracasó, el permiso no llegó y el estreno húngaro de *El mandarín maravilloso* hubo de esperar otra década o así (en realidad, hasta después de la muerte de Bartók).

En cierta ocasión Bartók hizo importantes revelaciones sobre una de sus obras. Esto ocurrió en su pequeño apartamento de Nueva York, poco después

de que terminase su *Concierto para Orquesta*. Estábamos solos y Bartók estaba de buen humor. La conversación se centraba en su trabajo y Bartók estaba des acostumbradamente comunicativo. El segundo movimiento, decía, no debe ser considerado como un «Scherzo» pese a su título. En realidad el título *Gioco delle coppie* (juego de las parejas), que sugiere un modo de «Scherzo», no era sino una aproximada traducción del título original húngaro que Bartók había puesto a la pieza, y que en italiano no debería haber sido *gioco* (juego), sino *presentazione delle coppie* (presentación de las parejas). Hizo comentarios también sobre el violento comienzo del «Finale» —Bartók se interrumpió para preguntarse con preocupación «¿es quizá demasiado violento?»— y de improviso preguntó: «Sabe usted qué música repito en el *Intermezzo interrotto*?» (el cuarto movimiento del concierto).

Yo pensé que lo sabía, pero estaba equivocado.

En eso Bartók, obteniendo antes mi solemne promesa de que no iba a decirlo a nadie hasta que él muriese —y se lo prometí y he mantenido la promesa— me confesó que era una tonada de Shos-



El joven Béla Bartók.



takovich que había caricaturizado como «elemento de interrupción». La confesión pareció haber resquebrajado una presa, pues fue seguida por una descarga general de todo lo que, evidentemente, había ido acumulando en su interior a lo largo de mucho tiempo. Esta fue la única vez que Bartók habló de sus sentimientos, de su decepción por la grande e inmediata acogida que ciertas obras —entre ellas, algunas de Shostakovich— gozaban y que él no consideraba merecedoras de tanto éxito. Hablaba con cierto comedimiento y con verdadera dignidad, pero resultaba evidente que se sentía molesto por el desinterés en que se tenía a su música. Volviendo a su **Intermezzo interrotto**, concluyó con cierta ansiedad: «Bueno, así es cómo desahogo mi rabia».

No era feliz en Estados Unidos, pero Bartók no habría podido ser feliz en ningún sitio. Quizá ni siquiera en su propio país, al que se sentía vinculado como pocas personas pueden estarlo a su tierra natal. Para él fue un enorme sacrificio tener que abandonar Hungría, un sacrificio en aras de la *libertad*, esa clase de utópica y simple libertad humana que vivía en él, pero que en realidad no existe en ninguna parte. Hizo ese sacrificio consciente y voluntariamente. Sería demasiado dramático decir que vivir en un país extranjero era como un lento suicidio —pero para él era casi algo como eso. Antes de morir dijo: «*Qué triste es tener que marcharse, y dejar una maleta llena tras de uno!*».

En los últimos meses de su vida tuvo varios vislumbres de lo que iba a ser una aceptación general de su obra. En esas pocas ocasiones estaba contento y agradecido. Si hubiera vivido tan sólo uno o dos años más, habría sido testigo de la plena acogida de su música a lo largo del mundo. **El Concierto para orquesta**, que se convertiría pronto en una de las obras más ejecutadas de nuestro siglo, es la obra pionera, y así sucedería con la mayoría de las obras que escribió.

Recuerdo un incidente en los primeros años: cuando en 1923 su estreno de su **Suite para Danza** halló una acogida poco menos que mala, Bartók diría, tristemente: «*Bueno, parece ser que no soy capaz de orquestar*». Unos dos años después la Filarmónica Checa, que dirigía Václav Tálch hizo que la obra alcanzara un éxito triunfal sin precedentes, quizá la primera ovación que la obra de Bartók recibía en su vida; el público aplaudió largamente hasta que forzó a la orquesta a que repitiera la ejecución de la pieza completa. Bartók dijo en esa ocasión: «*Bueno, quizá puedo ser orquestador*».

¿Qué diría hoy un Bartók, que ahora tendría cien años, ante la favorable acogida general mundial que su música merece en la actualidad —y sin haber desempaquetado la *maleta llena*?

Quizá una paráfrasis de su antigua frase, mirando en la lejanía con sus grandes ojos de profeta, con su voz suave y ligeramente ronca: «*Bueno, quizá todavía puedo componer*» —e inmediatamente habría desaparecido de nuestra vista para ir a escribir su próxima pieza.

© Antal Dorati  
Marzo, 1981.



## BARTOK Y ESPAÑA

Por Jaime Nogales Bello

Los primeros contactos de Bartók con España se remontan a 1906, cuando el joven músico tiene veinticinco años y recorre nuestro país y Portugal como pianista. Otras veces acompaña al precoz violinista de trece años, Ferenc Vecsey. Dan dos conciertos públicos en Madrid en el Teatro de la Comedia. En privado actúa Vecsey en el Palacio Real ante la Reina Madre.

Bartók se encuentra feliz en España. A la hora de sentarse a la mesa no oculta su extrañeza ante la diversidad de platos a degustar, pero por otro lado complacido escribe a su madre: «*espina-cas con aceite —¡imaginal!— y un gran número de desconocidos y no identificables manjares*».

De esta primera visita de 1906, el recuerdo no había de ser muy duradero, pues su obra como compositor estaba todavía prácticamente por hacer. De poco después son sus **Dos retratos, Opus 5**, para orquesta, y sus **Dos imágenes, Opus 6**, así como también su nombramiento de profesor en el Conservatorio de Budapest.

Manuel de Falla a su regreso de Francia, es el primero en hablar de Béla Bartók en una conferencia celebrada en el Ateneo de Madrid en 1915. Fueron interpretadas por el mismo Falla y con carácter de estreno, varias obras pianísticas entre las que figuraban la **Danza del oso** y el **Atardecer en el campo**. Más tarde en Bilbao se dan a conocer en el transcurso de una conferencia pronunciada por Adolfo Salazar, y en febrero de 1917, en uno de los conciertos de la Sociedad Nacional de Música de Madrid,

figuraban de nuevo junto con otras obras más de Bartók y Kodály. El programa, a modo de ensayo —forma habitual en él—, es escrito por Salazar bajo el título de «*Kodály, Bartók y la joven escuela húngara*». La labor divulgativa de Adolfo Salazar como crítico y musicólogo ayuda



Manuel de Falla es el primero en hablar de Bartók en el Ateneo de Madrid, en 1915.



# ORGANOS YAMAHA

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



**N**UESTRO 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



paulatinamente al conocimiento e interés por la música de Bartók. Pérez Casas con la Orquesta Filarmónica estrena en 1922 y 1923 los **Dos retratos** y las **Dos imágenes**.

En 1927, Béla Bartók vuelve a España en una breve visita. En Barcelona toca con la Orquesta Pau Casals su **Rapsodia para piano y orquesta**. En Madrid se anuncian dos conciertos del Cuarteto de Budapest, el primero con tres cuartetos de Mendelssohn, Beethoven y Mozart, y el segundo con la colaboración de «*el prestigioso compositor y pianista húngaro Béla Bartók*». Este último concierto no llega a celebrarse por una indisposición que le obligó precipitadamente a regresar a su país.



Enrique F. Arbós, compositor y director español (1863-1939).

En 1928, Arbós con la Sinfónica, estrena las **Danzas populares rumanas**, tan divulgadas después.

Entre los años 1930 y 1931 el músico húngaro compone su **Segundo Concierto para Piano y Orquesta**. Se encuentra el compositor en un momento crítico de su arte. Desde hace varios años viene realizando viajes —entre ellos a España como hemos visto— para responder a invitaciones de diversos países con objeto de estrenar su música, pero al mismo tiempo aprovecha todas las ocasiones que se le ofrecen de conocer a la nueva música y a los nuevos músicos de cada tierra visitada. Bartók, excelente pianista interpreta él mismo sus obras o prepara la audición de sus partituras orquestales. Y no sólo le interesa la música del día, sino la antiquísima, la ancestral dormida o despierta en el folklore, que él conoce a fondo, pero que gusta de ampliar y contrastar en el ambiente, en la atmósfera nativa.

Justamente cuando se dispone a componer su mencionado **Segundo Concierto**, acaba de regresar nuevamente, entre otros países, de España, donde en 1930 da conciertos de

sus obras en Barcelona y en Oviedo. En esta última ciudad se interesa por las canciones asturianas y en las pocas horas de su estancia en ella, se encuentra el hueco para improvisarle una sesión de canto aldeano que él ávidamente escucha y disfruta.

El cuarto y último contacto de Bartók con España es en el otoño de 1940 y había de ser en unas circunstancias sumamente tristes para el compositor. Béla Bartók no puede soportar la situación de su Hungría natal, en plena guerra, y decide emigrar con su mujer a Norteamérica. Desde Suiza, unos amigos han logrado organizar el viaje de los esposos: partiendo de Hungría atravesarán Italia en tren, hasta llegar a Ginebra. El 14 de octubre llegaron a dicha ciudad, y desde allí escribirá estas conmovedoras líneas: «*Y ahora estamos aquí nosotros con el corazón triste y teniendo que decir adiós a ustedes y a todos nuestros queridos amigos, por cuánto tiempo, o tal vez para siempre, ¡quién sabe! El adiós es duro, infinitamente duro*».

Quince días después llegaba a Nueva York, y en Estados Unidos transcurrieron los últimos cinco años de su vida, lejos de su patria y hogar, y sufriendo física y moralmente. Víctima de leucemia, el 26 de septiembre de 1945, en el Hospital West Side de Nueva York, dejaba de existir una de las figuras más grandes del arte contemporáneo. Bartók escribió simbólicamente en la última página de la partitura de su **Tercer Concierto para piano**, cuando le quedaban tan sólo diecisiete compases por orquestar, la palabra húngara «*wege*» (fin). Su viuda, la pianista Ditta Pasztory —quien después de la muerte de su marido fue una gran difusora de su obra, un caso parecido al de Clara Wieck y Robert Schumann—, su hijo Peter y unos pocos amigos están presentes en la sencilla ceremonia fúnebre. La Asociación de Compositores Americanos ha de financiar el entierro, pues Bartók, al igual que otros grandes músicos, muere pobremente.

Es a raíz de su fallecimiento cuando se despierta el vivo interés por su música, tanto en España como en el resto del mundo. Desde 1948 se han estrenado aquí, generalmente por la Orquesta Nacional, las obras sinfónicas más significativas: la suite del ballet-pantomima **El mandarín maravilloso**; el **Concierto para orquesta**; la definitiva **Música para cuerda, percusión y celesta**; el **Segundo y Tercer Concierto para piano**; el de violín, el de viola y el **Divertimento para orquesta de cuerda**. La ópera en un acto **El castillo de Barba Azul**, fue estrenada en el Liceo de Barcelona. Si bien no es de lo más fundamental en la producción bartokiana, sí lo es dentro de lo que se ha dado en llamar primer periodo del músico húngaro, en el que la tonalidad fluctúa y se combina con una atonalidad todavía no sistematizada. Los grandes pianista Julius Katchen —norteamericano y ya hace años desaparecido—, Weissenberg y Javier Alfonso dan a conocer **Microcosmos**, la **Sonata 1926** y la **Sonata para dos pianos y percusión**. De esta trascendental obra han hecho posteriormente grandes interpretaciones

de nuevo Javier Alfonso y su discípulo Pedro Espinosa, especializado particularmente en el pianismo contemporáneo. El extraordinario Cuarteto Vegh ofreció unas audiciones memorables de los seis **Cuartetos de cuerda**, considerados en la música contemporánea con una importancia, para algunos, similar a los seis últimos **Cuartetos** de Beethoven. La Agrupación Nacional de Música de Cámara —penosamente desaparecida— y el Cuarteto de Radio Nacional los tenían montados, por aquellas fechas, como obras de repertorio, así como también del primer conjunto los violinistas Luis Antón y Enrique García Marco dieron a conocer en varias ocasiones los folklóricos **Duos para violines**, que años más tarde tendrían como magníficos intérpretes, entre otros a Lorand Fenyves y Víctor Martín o a Jesús Corvino y Pedro León.

Cabe igualmente recordar que fue-



Alexis Weissenberg estrenó el «*Mikrokosmos*», la «*Sonata 1926*» y otras importantes obras de Bartók en España.

ron Weissenberg y Javier Alfonso los que actuaron como solistas en los **Segundo y Tercer conciertos para piano**. La difícilísima y admirable **Sonata para violín solo**, escrita a petición de Yehudi Menuhin, la estrenó en estos primeros años de la iniciación de la música de Bartók en España, el entonces joven concertista canario Agustín León Ara. La primera audición pública del esperado **Primer Concierto para piano** llegó bastantes años después, actuando como intérprete Pedro Espinosa junto con la Orquesta Sinfónica de RTVE.

Hoy día lo fundamental de la obra de Béla Bartók se conoce públicamente, sea de la más diversa índole, en las salas de concierto o en ámbitos más reducidos propios para la música de cámara o recitales para voz e instrumentos acompañados por el piano. Sin embargo, quedan por escuchar bastantes creaciones de diferentes géneros, cuya enumeración sería un poco larga e innecesaria, incluso se saldrían del tema propuesto en este artículo. Diremos, no obstante, que muchas de estas obras se encuentran en versiones discográficas de indudables garantías.





## FOLKLORE Y NACIONALISMO: LA MUSICA VOCAL COMO EJEMPLO

Por Santiago Martín Bermúdez

En un largo artículo dedicado al tríplico escénico de Béla Bartók hace algo más de un año hemos hablado de nacionalismo, folklore y revolución como tres conceptos relacionados en la mentalidad de esa generación a la que pertenecieron Béla Bartók, Zoltán Kodály y Béla Balázs. El fracaso de los ideales de esos hombres no les impidió al menos el éxito en la creación de una verdadera escuela nacional allí donde antes había una dependencia musical completa de Austria. El fracaso consistió en el desmantelamiento de Hungría al tiempo que de todo el Imperio Austro-Húngaro y la caída de la flamante nación independiente en manos de una nueva clase reaccionaria que, andando el tiempo, se vendería al nazismo alemán... y austríaco. Para mayor detalle remitimos a aquel artículo publicado en la revista RITMO.

Intentemos ver aquí cómo el elemento folklórico, el contacto, estudio y anotación sistemático y científico de la música campesina —primero de húngaros y más adelante de rumanos, eslovacos, búlgaros e incluso árabes y turcos, a cuyas tierras se desplaza y de donde obtiene conclusiones generosas y hu-

manistas sobre lo benéfico de todo mestizaje cultural—, como el descubrimiento de una creación musical del campesinado totalmente al margen de la supuestamente popular de las ciudades y de la por él denostada música gitana —compuesta por aristócratas y ejecutada por hábiles y serviles zingaros— constituye el gran descubrimiento de las vidas de Bartók y Kodály, y cómo la asimilación de sus pautas, de su espíritu y de su letra les llevará a la creación de un nuevo tipo de música, lejos del odiado y superdesarrollado modelo germánico y de innegable autenticidad nacional.

Acaso de forma un tanto azarosa, sintiéndose heredero de los románticos utilizadores ocasionales de temas populares como Smetana, Erkel o Liszt, el joven Bartók de 1904 anotó por vez primera una canción campesina. Ahí comenzó todo. El método habría de desarrollarse mediante una serie de reglas que garantizaran la validez del material recopilado y el rigor del investigador, pero ahora no nos interesa eso tanto como la forma en que el espíritu de la música popular se ha ido introduciendo en la obra de Bartók. Para el interesado en ese tema tal vez le sea útil el libro de Ed. Siglo XXI que recoge diversos artículos de Bartók sobre el particular, Es-

critos sobre música popular. Ahora vamos a realizar una pequeña excursión por algunas de sus obras vocales más significativas, por ser su música vocal y coral la que tiene una dimensión más directamente folklórica, donde la transcripción menudea más que el arreglo. La dialéctica transcripción-creación, precisamente, nos dará la clave del Bartók maduro.

La ideología que llevó a Bartók y a Kodály al importante descubrimiento del acerbo musical campesino como renovación de las formas agotadas del posromanticismo, va más allá del simple acci-cate nacionalista. Nacionalista es también la clase alta pactante que representa Esteban Tisza, y si no, ahí está su descabellada idea nacionalista de unos Balcanes húngaros para ilustrar la utopía de una clase en decadencia. También es nacionalista esa escasa burguesía ilustrada, que nunca habría de conseguir el poder y que tenía su profeta en el poeta Endre Ady; el temor de esta clase equidistaba del de la clase de los Tisza, con su *vieja política*, y del auge de un terrible proletariado ascendente que en la efímera república de 1919 pareció tomar el poder. En cambio, Bartók vuelve sus ojos hacia el pueblo, como los vuelve Kodály, Balázs... o Béla Kun. En ese pue-



blo, al menos, encontrarán la anhelada autenticidad nacional, en un gesto que Endre Ady no podía realizar.

Bartók no realizó ninguna aportación trascendental a la música vocal o coral, a diferencia de su amigo Kodály, pero la importancia de esta especialidad en Bartók va en la dirección de fidedignidad folclorista que antes hemos señalado, al margen de algunas obras vocales compuestas sin inspiración folclórica directa.

La primera vez que Bartók publicó una serie de canciones populares fue en 1906, en coedición con Zoltán Kodály. Se trata de un grupo de **Veinte canciones húngaras**, las diez primeras transcritas y arregladas por Béla y las diez restantes por su amigo y colega. Los temas se refieren a asuntos propios del campesinado, como las labores del campo, las alusiones amorosas, los pequeños o pintorescos acontecimientos vocales. Podemos tomar cualquiera de estas canciones y ver cómo ha comenzado Bartók a tratar el material musical recopilado. La alteración con lo que debió ser el original es aparentemente mínima: voz transportable a diversas tesituras, un escaso acompañamiento pianístico que apenas sirve como subrayado a la línea vocal. Aparece ya buena parte de la valiosa aportación del folklore centroeuropo a la música culta occidental que ha de venir: atrevidas disonancias, ritmos y modos peculiares, originalidades armónicas, etc. Esta serie, que para muchos constituye un acercamiento menor de sus autores al mundo de la transcripción folclórica, permanece como un primer acercamiento a la manipulación de la música popular, cuando Bartók y Kodály debieron quedar perplejos y admirados, llenos de respeto, hacia lo que quizá ya intuyen como un gran descubrimiento. Por el momento, la transcripción prima sobre la creación.

En 1917 publicó Bartók una nueva serie de canciones populares húngaras que había comenzado a anotar y transcribir en 1907. Se trata sólo de ocho canciones, pero el dilatado espacio de tiempo transcurrido, en una época tan significativa en la evolución estética de este inquieto autor, permiten adivinar una gran variedad en tan corta serie. 1907 es el año en que Bartók escribe la famosa carta a Stefi Geyer, en que se autodefine como no creyente, como decidido nacionalista que abraza la causa del pueblo, donde realiza una confesión personal e ideológica de gran importancia. También es el año del juvenil **Concierto para violín**, de los **Dos retratos**, del comienzo de la gran serie pianística **Para niños**, y del primer **Cuarteto de cuerda**. En cambio en 1917 ya se ha consumado un feliz itinerario que en los años siguientes dará sus frutos. Ya han sido compuestas las dos primeras entregas del tríptico escénico —La ópera **El castillo de Barba Azul**, Op. 11 y el ballet **El príncipe de madera**, Op. 13—, ha culminado la influencia debussyista que comenzó precisamente hacia 1907 con una obra orquestal importante como las **Cuatro piezas** Op. 12, la colección de cuartetos se ha enriquecido con una segunda entrega... Al tiempo, la escritura para piano de este dotado instrumentista se configura con originalidad



desde el **Allegro barbaro** en numerosas composiciones originales o folklóricas.

### EL «FOLKLORE IMAGINARIO»

Por lo demás, en 1917 la guerra mundial ha llegado a tal punto que muchos de los ideales que pronto se verán defraudados han sido ya gravemente tocados. Esa misma guerra impide que Bartók realice las excursiones proyectadas a Transilvania y otros puntos de la ahora castigada geografía del Imperio. Puede así acometer ciertas obras originales y dar a la luz la serie de **Ocho Canciones populares húngaras**. Esta colección muestra una lógica variedad en ese momento en que cristaliza la madurez estética del compositor. Proviene en su mayor parte de la región de Csík y es de notar su carácter pentatónico o modal. En algunas de ellas, las más cercanas a 1917, el acompañamiento pianístico es ya de considerable importancia. Puede considerarse creación del compositor, pero una creación con un sello distintivo. El sello es, ni más ni menos, el que le otorga el espíritu de la música popular asimilada por el compositor y recreado en ese acompañamiento al piano. Estamos ante uno de los primeros ejemplos de lo que muchos han llamado el **folklore imaginario**, es decir, la creación original de música culta con pautas que hasta el momento eran propias sólo de la música campesina no sólo húngara. Estamos ya a gran distancia de la apoyatura instrumental tímida a la voz. Voz y teclado tienen ahora cada uno su momento expresivo, su independencia y su oposición, su función específica en lo que comienza a parecer una obra original, más alejada de las canciones populares originales que le han ser-

vido de base que la colección de 1906.

Más tarde, en 1929, publica Bartók una larga y riquísima colección de canciones de carácter folclórico, las **Veinte canciones populares húngaras**. Se puede constatar aquí una cristalización significativa de esa especial forma creativa suya, el **folklore imaginario**. Puede decirse que, al menos en la **Suite de danzas** de 1923, con sus bailes orquestados procedentes de diversos pueblos, esa cristalización es ya un hecho. En la colección de canciones, sin embargo, el material folclórico, aun siendo real, está transformado y enriquecido hasta tal punto, que podemos hablar de creación dentro de un espíritu más que de transcripción de sonos populares. No consiste la serie en ninguna aportación al género del lied, por muy especial que quisiéramos considerarla. A ese género ya dedicó sus **Op. 15 y 16**, sino que es música vocal creada *como si* surgiera de la mentalidad y el universo específico de los campesinos. Tratándose de un mundo en retroceso ante los avances de la civilización moderna, un mundo con el que Bartók se identificó como hombre y como creador, Bartók había de utilizar sus productos culturales, su música, como uno de ellos, uno que al mismo tiempo fuera compositor de música culta.

Si nos fijamos en la bellísima y larga canción que abre el ciclo —«En Prisión»—, que recoge un lamento de carácter popular, trabajado por el autor a partir de los aspectos disonantes y la música pentatónica original, comprobaremos, que estas características no son sólo potenciadas, sino que también son base para la elaboración de *lo imaginario* folclórico del añadido del creador. Desde luego, el «crescendo» tenso y el final resignado, el medido énfasis y la introspección sutil son aspectos añadidos al original que pudo recoger y anotar Bartók, son demasiado sofisticados para responder a la creatividad sencilla del campesinado. En todo caso son añadidos cuyo espíritu no choca, sino que se integra en una obra nueva que trasciende el original y consigue un estilo expresivo sin paralelo. El piano cumple funciones más allá del acompañamiento y su escritura es de considerable dificultad. En el dominio de la música vocal para voz y piano han sido superados los límites de la manipulación del original. Tal vez por eso desde ahora ya no realiza Bartók sino creaciones puramente originales, siendo ésta la última colección de canciones populares que publica. Para comprender cuanto nos hemos alejado de 1906, escuchemos la canción «En prisión» en la versión que poco después realizó Bartók para voz y orquesta. Pocos ejemplos mejores para comprender lo que los bartokianos llaman *folklore imaginario* que esa serie de cinco canciones de 1933 que abre «En prisión», en un momento que ya han sido compuestos dos **Conciertos para piano**, la **Cantata profana**, dos nuevos **Cuartetos** y la numerosa obra pianística original, entre ellas las obras de 1926, época de consagración de Béla Bartók como concertista internacional.

### DOS CICLOS DE «LIEDER»

Al margen del folklore, Bartók realizó dos aportaciones originales al género



del «lied», precisamente en plena gran guerra. En efecto, en 1916 compuso las series **Cinco canciones, Op. 15** y **Cinco canciones basadas en poemas de Endre Ady, Op. 16**. La primera se sirve de material poético de valor inferior a la serie siguiente y debida a manos diversas, algunas de dudosa identificación. Evidentemente, el género no le resultaba a Bartók demasiado atractivo, pues de lo contrario habría realizado más incursiones en él. Tal vez consideró que el «lied» o «canción» se reclamaba en exceso de la tradición germánica y, por otra parte, la utilización del idioma húngaro se adaptaba mejor a las inflexiones propias de la música popular que a un tratamiento como el de las canciones. Ni siquiera la existencia de una pléyade de poetas contemporáneos que reivindicaban su idioma le llevó a nuevas creaciones liederísticas. Es de notar, por otra parte, que cuando Bartók puso música a

había construido Bartók una obra vocal deliberadamente simétrica, **El castillo de Barba Azul, Op. 11**. La serie del **Op. 15**, en fin, está presidida por una lírica melancolía que trasciende la ingenuidad de algunos poemas.

Más interesante es el ciclo de canciones **Op. 16**, donde Bartók pone música a cinco poemas del escritor nacional Endre Ady, representante de una burguesía ilustrada, de una política nueva. Morirá tres años más tarde, evitándose el espectáculo del Tratado de Trianon y el subsiguiente desmembramiento de la Monarquía Dual y de la patria húngara, ahorrándose también la evidencia del fracaso de su clase, que pasó sin llegar a ser. Los poemas elegidos por Bartók son una buena muestra del pesimismo intimista de Ady. Traducidos con un contenido dramatismo, expresan un sombrío dolor que sólo a veces se consiente una breve y amarga exteriorización. También

en la conquista de un lenguaje y una sonoridad pianísticas propias.

## LA CANTATA PROFANA. BREVE REFERENCIA A LA MUSICA CORAL

La obra coral de Béla Bartók se concentra en los años treinta, aunque ya publique en 1910 **Cuatro canciones antiguas** para coro masculino y en 1917 dos series de **Canciones Eslovacas**. Algunas de las **Escenas Aldeanas** para voz y piano de 1924 (eslovacas), se convirtieron las **Escenas Aldeanas** para coro femenino y orquesta de cámara de 1926. Ya hemos visto que el autor pudo muy bien considerar a partir de 1929 que había llegado suficientemente lejos en música vocal de carácter popular con la serie de **Veinte Canciones** y por eso se sentiría tentado por los coros, que tan



Bartók en los años treinta, comprobando sus grabaciones fonográficas del folklore húngaro.

textos no populares se sirvió de dos poetas simbolistas húngaros, aparte del caso del **Op. 15**: el maestro Ady y el discípulo Balázs, autor del texto de **El castillo de Barba Azul**. En la **Cantata Profana**, por lo demás, sería él mismo el autor del texto, como veremos.

Los poemas del **Op. 15** verbalizan a menudo un erotismo encendido, primario e inocente. La música de Bartók tiende a traducir sin exaltación, pero sí con dramatismo, el sentimiento de esas vivencias. La tercera canción, donde culmina el ciclo en una especie de simetría que recuerda la de los cuartetos cuarto y quinto. Al fin y al cabo se trata de cinco canciones, como allí eran cinco movimientos, donde pilares y bóveda están suficientemente contrastados. Para la época del **Op. 15**, por otra parte, ya

en esta serie hay una culminación en un poema intermedio más largo que los otros, donde culmina una suerte de simetría siempre buscada por Bartók. El tercer poema, «*Voy a tí, lecho solitario...*», con sus repeticiones cada medio verso, con su terminar con la misma palabra que comienza, con sus contrastes de tempo e intensidad, es la más significativa y completa composición de la serie. Para Stevens, la razón de no acudir de nuevo a la voz humana, aparte de la **Cantata profana** y las transcripciones más o menos recreadas, se debe a las demandas de Bartók a la voz humana, que no podían ser satisfechas por ésta y para lo que eran necesarios los instrumentos. En efecto, la década siguiente será la de las primeras grandes creaciones orquestales de Bartók y la decisiva

bien conocía su amigo Zoltán Kodály. Surgen entonces una serie de obras de considerable interés, que desgraciadamente no es posible examinar con detalle. Las obras son transcripciones creativas de música popular, contemporáneas de la **Cantata Profana**, del **Segundo Cuarteto**, de la **Música para Cuerda, percusión y celesta**, del **Segundo Concierto**, de la composición del **Mikrokosmos**, etc. etc. Es decir, la gran época creativa de Béla Bartók. Estos coros son los **Veintisiete coros** para mujer o niños (a cappella, 1935), las corales **De Antaño**, para voces masculinas (1935), las **Canciones Székely** para coro masculino (1932), las **Canciones populares húngaras para coro mixto** (1930) y los **Siete Coros con acompañamiento orquestal** (1937). La única obra original



del período, y ejemplo único en la obra de Bartók, es la **Cantata profana** de 1930, significativa en extremo de su pensamiento y su itinerario creador.

La **Cantata Profana** iba a formar parte de una trilogía de obras corales semejante al tríptico escénico. Las tres albergarían un sentido ideológico explícito, como podemos apreciar en la **Cantata**, donde el agnosticismo y el humanismo ilustrado de Bartók quedan claramente plasmados. Estamos en 1930 y aunque el autor ya no es el joven exaltado de 1907 en la famosa carta auto-definitoria a Stefi Geyer, sí se puede decir que ha madurado todas esas ideas, ha apurado el cáliz del contraste de las ideas con la realidad y considera que ésta es, cuando menos, modificable. El término «cantata» supone el intento de rescate de algo que ha menudo ha tenido un sentido religioso o, peor aún, confesional. En los versos de la **Cantata Profana**, compuestos por el mismo Bartók porque aquí el mensaje es demasiado personal al tiempo que pretende una universal proyección, queda personificado en la familia el elemento conservador y retardatario. Evidentemente, no se trata de una simple trasposición de su experiencia vital directa, sino de algo más poderoso y abstracto, dado que Béla siempre estuvo muy unido a su madre y su hermana. En la obra aparecen los siete hijos de un cazador, que sólo conocen ese oficio depredador, que son convertidos en ciervos después de una carcería. El padre los busca, encuentra unos ciervos y cuando va a disparar contra ellos, se identifican. El mayor de ellos canta que no desean el regreso porque han pasado a formar parte de otro mundo. Se trata, tal vez, del regreso a la naturaleza como redención, que Bartók debió anhelar como húngaro de una época de transición y como europeo adscrito a la utopía roussoniana.

Escrita para dos coros mixtos, orquesta, tenor y barítono (el hijo mayor y el padre), consta de siete estrofas de las que la séptima es un reexposición de la historia coincidente con una reexposición del material musical. La construcción —exposición, diálogo padre-hijo, reexposición— acude a frecuentes fórmulas simétricas, aunque irregulares. La obra termina y comienza en un pianísimo, como sucedía en **El príncipe de madera**, donde también había un bosque en que tenían lugar los humanos acontecimientos, donde también una naturaleza se revelaba e intervenía. Hay un momento culminante de gran tensión en obra tan poética, tan lírica, tan sugerente (no hay que fiarse sólo del resumen que acabamos de hacer; es preciso acudir, al menos, al texto, que se publica en este mismo número): la caza de los hermanos por el bosque antes de su conversión en ciervos, de enorme expresividad descriptiva, de gran dramatismo.

La **Cantata Profana**, ejemplo de genial utilización culta de fórmulas populares —que abundan en la partitura—, presenta gran variedad de mezclas y separaciones del doble coro, de estructuras armónicas y rítmicas, de contrastes dinámicos y de tempo, de libre servicio al papel descriptivo o narrativo del coro y las agonales intervenciones de ambos solistas. La **Cantata** es una de las obras

menos representadas de Bartók, acaso por la dificultad de manejo de la masa coral, pero merecería escucharse más a menudo porque se encuentra entre las grandes creaciones de Bartók por su valor y por su cronología. Tal vez el elemento ideológico ha jugado también en su contra. Pues esta obra supone una culminación ideológica, y también estética, en el umbral mismo de los, para Bartók, fértiles años treinta.

## « EL CASTILLO DE BARBA AZUL »

La única ópera de Bartók, **El Castillo de Barba Azul Op. 11**, ha sido ampliamente comentada por este pecador en el número 501 de RITMO, como primera parte del trabajo mencionado al principio. Remitimos a aquel artículo, especie de adelantado en 1980 del centenario de Bartók, para el tratamiento de esta obra, al fin y al cabo vocal.



Publicaciones de Bartók acerca del folklore; datan de los años 20 y 30.



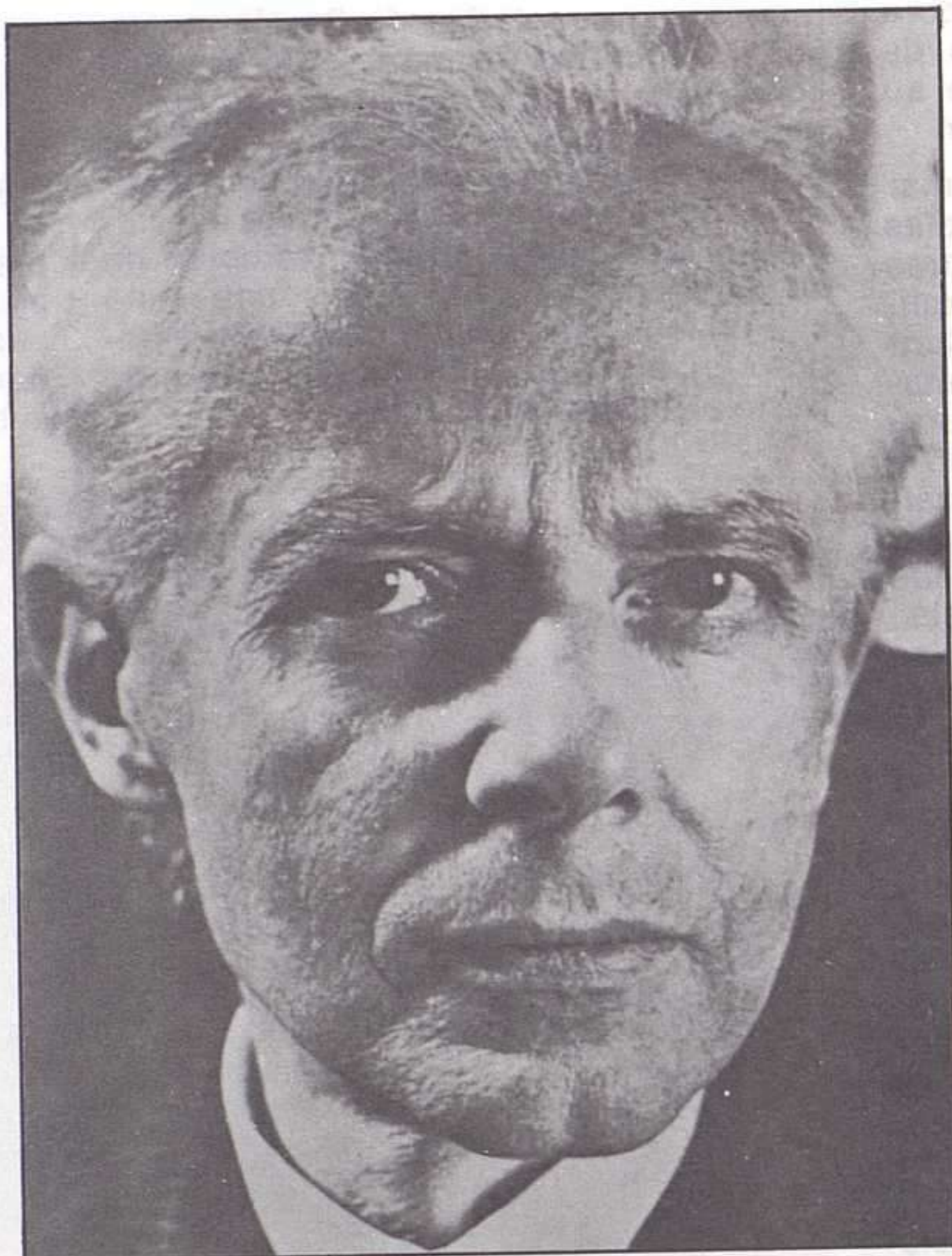
sus discos a su justo precio

Escorial, 100 • Tel. 214 09 04 • BARCELONA

Paseo de Fabra y Puig, 50 • Tel. 311 44 61 • BARCELONA



# CANTATA PROFANA



## Los nueve ciervos maravillosos

Un viejo una vez había  
 un viejo una vez que tuvo  
 nueve hijos de buena talla  
 que de su cuerpo brotaron  
 —nueve hijos de buena talla.  
 No enseñó el viejo a los nueve  
 los oficios que sabía  
 ni cómo arar ni sembrar  
 ni cuidar de los caballos  
 las ovejas o las vacas,  
 sino sólo a cazar ciervos  
 por los montes y los valles  
 —cazar los ciervos, cazarlos.  
 Por los valles y los montes  
 caza que caza se han ido  
 los nueve de buena talla.  
 De caza fueron, de caza,  
 y tanto y tanto anduvieron  
 y tanto cazaron, tanto  
 que un bello puente encontraron  
 y cerca del puente el rastro  
 del ciervo maravilloso.  
 Lo siguieron tanto, tanto  
 que la senda extraviaron.  
 En el espesor del monte  
 se han vuelto ciervos gallardos,  
 qué nueve ciervos esbeltos  
 —en lo más denso del bosque.

Cansado el padre, cansado,  
 cansado ya de esperarlos,  
 tomó su fusil y al bosque  
 con afán se fue a buscarlos  
 —sus hijos de buena talla.  
 Encontró un bello puente  
 y junto al puente vio el rastro  
 del ciervo maravilloso  
 y hasta una fuente ha llegado  
 donde los ciervos bebían  
 y echó el fusil a la cara  
 —¡Ay, sobre uno apuntaba!

Pero el mayor de los ciervos  
 —¡ay, aquel que más amaba!—  
 de esta manera le ha hablado:  
 «Querido padre, querido,  
 nunca tu nos apuntaras!  
 Porque a tí te ensartaremos  
 en las puntas de las astas,  
 y te lanzaremos luego  
 a tí de un prado a otro prado,  
 a tí te una piedra a otra,  
 a tí de un prado al cercano,  
 hasta que por fin te claves  
 de una roca afilada  
 y en añicos te deshagas  
 —padre querido, querido.»

El padre a quien bien amaban  
 de este modo les ha hablado,  
 llamándolos y llamándolos,  
 de corazón los llamaba:  
 «Ay, mis criaturas, las más,  
 de mi cuerpo brotaron,  
 venid a casa conmigo,  
 conmigo venid a casa,  
 donde espera vuestra madre,  
 vuestra buena madre espera  
 esperando os espera  
 la buena madre que os quiere  
 y está ya desesperando.  
 Las antorchas ha prendido,  
 la mesa bien puesta tiene,  
 las copas llenas de vino,  
 sobre la mesa las copas.  
 Vuestra madre se lamenta,  
 desespera vuestra madre,  
 las copas de vino llenas,  
 encendidas las antorchas.  
 La mesa muy bien dispuesta,  
 llenas de vino las copas.»

El mayor ciervo de todos  
 —aquel a quien prefería—  
 una palabra tras otra  
 de esta manera le ha hablado:  
 «Querido padre, querido,  
 tu vuélvete pronto a casa,  
 adonde está nuestra madre,  
 pero nosotros no vamos.  
 No vamos nosotros, no,  
 porque son grandes las astas,  
 por ninguna puerta caben  
 si no es la puerta del valle,  
 y a nuestros cuerpos esbeltos  
 vestido alguno conviene  
 sino sombra de los árboles,  
 ni ya jamás nuestras bocas  
 beberán vino del vaso  
 sino de la fuente el agua.»

Un viejo una vez había  
 un viejo una vez que tuvo  
 nueve hijos de buena talla.  
 No enseñó el viejo a los nueve  
 los oficios que sabía,  
 sino sólo a cazar ciervos  
**por los montes y los valles.**  
 Y tanto y tanto anduvieron  
 y tanto cazaron, tanto,  
 que se tornaron en ciervos  
 allá donde el bosque es grande.  
 Y ya sus astas no pueden  
 entrar por puerta de casa,  
 que sólo en los valles caben,  
 ni cubre vestido alguno  
 sus nueve cuerpos esbeltos  
 sino sombra de los árboles,  
 ni pisan sus pies ligeros  
 la gris ceniza del horno  
 sino la blanda hojarasca,  
 ni beberán ya sus bocas  
 el vino servido en vaso,  
 sino de la fuente el agua.

Traducción de Eva Tóth. Versión española de Eliseo Diego.



# LA MUSICA ORQUESTAL

Por Angel Carrascosa  
Pedro González Mira

Aun sin que pueda ser valorada tan altamente como lo más importante de su producción, la música orquestal de Béla Bartók es suficientemente amplia y, sobre todo, humana, personal y auténtica como para considerarla una de las tres o cuatro aportaciones más imperecederas de nuestro siglo en este terreno, si no la que más.

Para el piano y para diversas combinaciones camerísticas compuso, más o menos, tanta música, y tal vez en estos campos su contribución ha sido no menos fundamental. En cualquier caso, dentro de la música puramente orquestal —y excluyendo de ella las obras escénicas *El Mandarín maravilloso* y *El Príncipe de madera*—, Bartók ocupa un puesto destacadísimo en la música del siglo XX, y no sólo de éste. Repasando solamente las que podríamos denominar obras maestras, nos encontramos, enunciadas cronológicamente, con los *Dos Retratos*, op. 5, el *Primer Concierto para violín*, las *Dos Imágenes*, op. 10, las *Cuatro Piezas*, op. 12, la *Suite de Danzas*, el *Primer concierto para piano*, op. 10, las *Cuatro Piezas*, op. 12, la *Suite de Danzas*, el *Primer concierto para piano*, las *Dos Rapsodias para violín y orquesta*, el *Segundo concierto para piano*, la *Música para cuerda, percusión y celesta*, el Con-

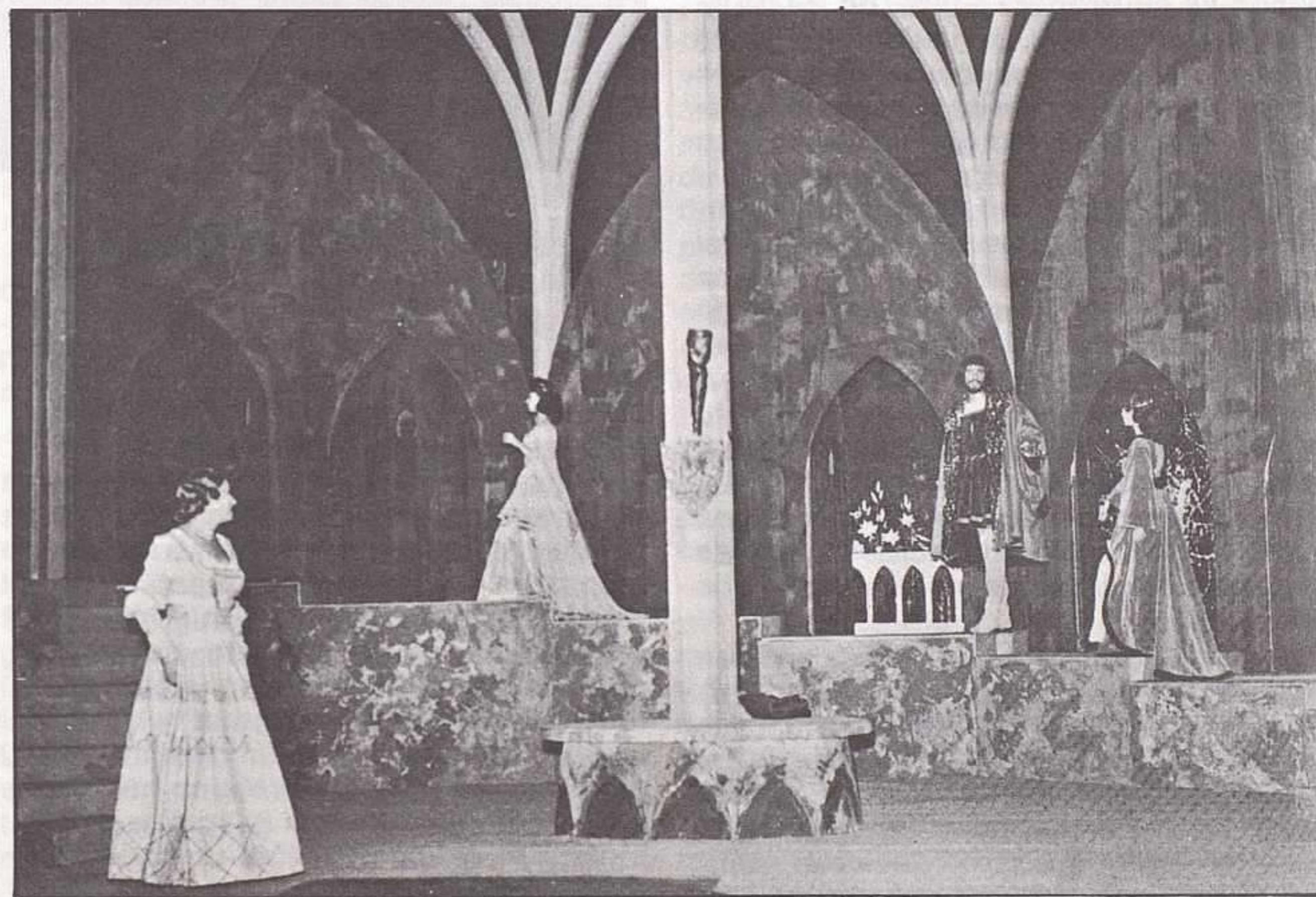
cierto para violín número 2, el *Divertimento para cuerda*, el *Concierto para orquesta*, el *Tercer concierto para piano* y el *Concierto para viola*. Una lista, desde luego, extensa e intensa.

De las distintas clasificaciones cronológicas que conocemos de la obra bartokiana, la que nos parece más razonable por separar mejor distintos grupos con características generales comunes es la del gran director de orquesta Ferenc Fricsay, que establece cuatro pe-

ríodos, que durarían aproximadamente: el primero desde sus comienzos como compositor hasta 1910; entre 1911 y 1929, el segundo, entre 1930 y 1940, el tercero, y hasta 1945, el cuarto. Dentro de lo discutibles que son este tipo de divisiones, nos parece que, no tomadas inflexiblemente, responder a unas diferencias reales y resultan de utilidad.

La primera época puede ser denominada llanamente de *aprendizaje*, o de la búsqueda de una voz personal. Antes de su descubrimiento del folklore húngaro, Bartók compuso obras orquestales como *Kossuth*, el «Scherzo» de una *Sinfonía en Mi bemol mayor*, y la *Rapsodia* y el *Scherzo para piano y orquesta*.

Liszt, Wagner y R. Strauss, tanto en la concepción programática como en la instrumentación, son notorias; la personalidad del futuro Bartók apenas puede adivinarse, a no ser en su *intencionalidad* patriótica, que se manifiesta en la elección como tema la lucha por la independencia de su país protagonizada por Lajos Kossuth (1802/94), y en la utilización del *Himno* austríaco, caricaturizado: no por menosprecio de la música de Haydn, claro está, sino como oposición beligerante a la opresión ejercida por el Gobierno de Austria contra su país. Más por estos motivos que por su *modernidad* musical, la obra encontró dificultades por parte de los músicos durante los ensayos, pero al estreno obtu-



«El Castillo de Barba Azul», representación en la Opera de París en 1959.

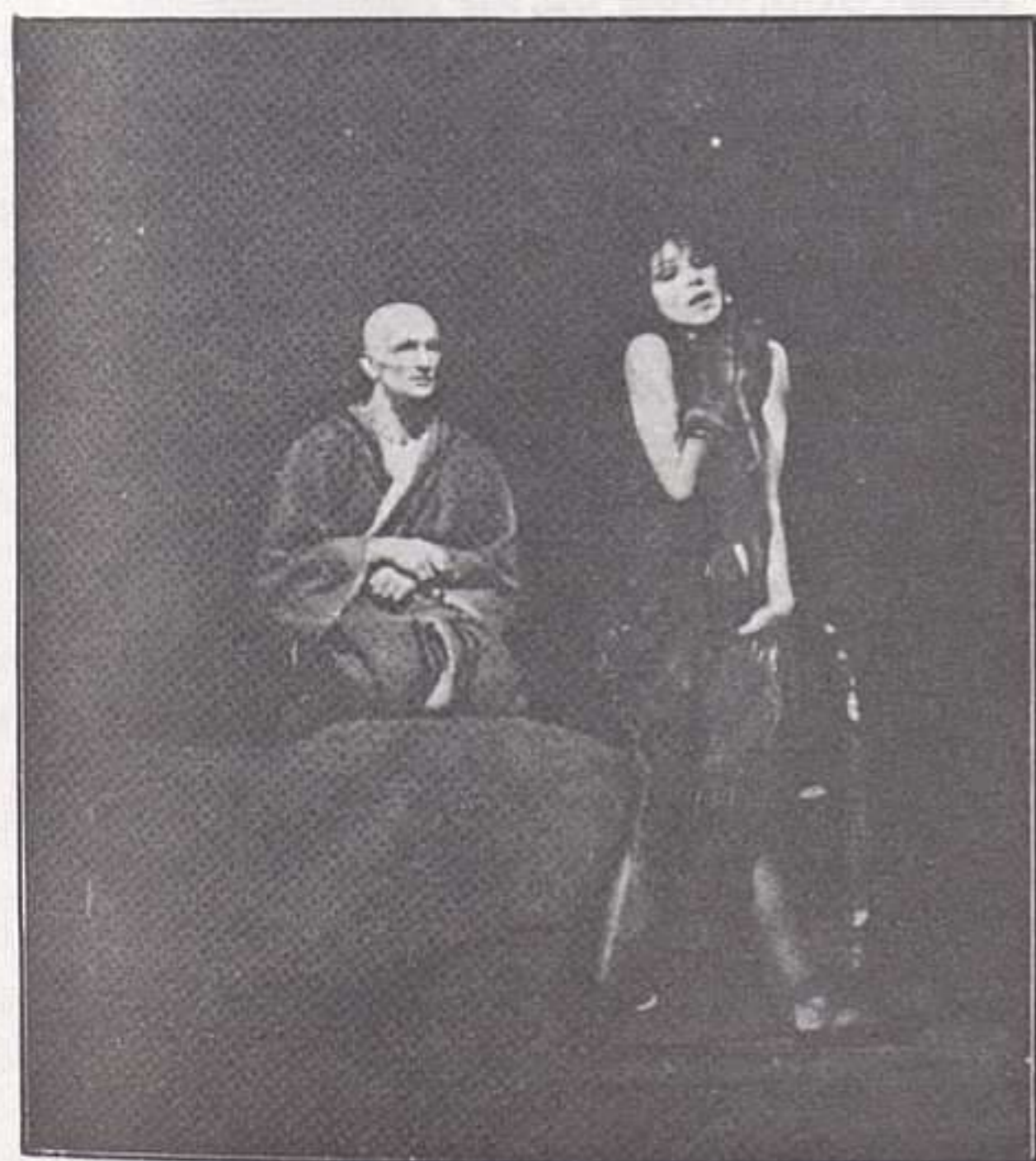
## A LA BUSQUEDA DE UN LENGUAJE PROPIO

*Kossuth* (1903) es un extenso y ambicioso trabajo del joven de 22 años que anteriormente apenas ha compuesto algo más que merezca ser tenido en cuenta que una *Primera sonata para piano*, también ambiciosa y de propósitos formales bastante tradicionales. El propio Bartók lo subtituló «poema sinfónico», pero, a veces, se le ha denominado «sinfonía» por estar dividido en cuatro movimientos. Fue redactado primeramente para piano, modalidad en que fue concluido el 18 de junio de 1903. Su profesor de composición en el Conservatorio de Budapest (entonces «Academia Liszt»), Janos Koessler, le recomendó que lo orquestase, tarea que completó antes del otoño de ese año. Fue estrenado en la capital húngara por la Filarmonía el 13 de enero de 1904, y sólo unas semanas más tarde lo dirigió en Manchester, en presencia de Bartók, el famoso Hans Richter. Las influencias de

vo un notable éxito.

De la misma época es también el *Scherzo* (1903) encargado por Koessler, asimismo escrito en origen para el piano, y que, según reveló Kodály, procede de una *Sinfonía en Mi bemol mayor* compuesta el año anterior, y que ha desaparecido: es el único movimiento de ella que Bartók llegó a orquestar. Fuese Bartók consciente o no de ello, el hecho es que este *Scherzo*, muy bien construido, nos recuerda con insistencia a Dvořak, además de a sus inspiradores antes citados. Fue estrenado en Budapest el 29 de febrero de 1904, en un concierto en que se ejecutaron piezas de los más destacados alumnos de composición del Conservatorio.

El extenso *Scherzo* (o *Burlesca*) para piano y orquesta, op. 2 (1904), de una media hora de duración, recibió en su génesis los consejos de Hans Richter. Su instrumentación fue concluida a primeros de 1905, y su estreno estaba previsto para el 15 de marzo de 1905 en Budapest. Pero en el primer ensayo, Bar-



«El Mandarín Maravilloso», en la versión de Vera Szumrák y Viktor Fülöp.

cierto para violín número 2, el *Divertimento para cuerda*, el *Concierto para orquesta*, el *Tercer concierto para piano* y el *Concierto para viola*. Una lista, desde luego, extensa e intensa.

De las distintas clasificaciones cronológicas que conocemos de la obra bartokiana, la que nos parece más razonable por separar mejor distintos grupos con características generales comunes es la del gran director de orquesta Ferenc Fricsay, que establece cuatro pe-



tók abandonó la sala y salió airado, dando un portazo. En vida del compositor nunca se tocó, habiendo sido estrenado en la capital húngara el 28 de noviembre de 1961 por Erzsébet Tusa y György Lehel. La partitura es notablemente original y muy interesante en el aspecto formal, por lo cual no es fácil comprender que Bartók la estimase menos que su **Rapsodia para piano y orquesta, op. 1** (1904), terminada en Berlín a finales de ese año, y que nos hace pensar en un Liszt estilizado más que otra cualquiera de sus composiciones por su inspiración libre soñadora y por su entrega a las excitantes czardas. Es la última obra de Bartók que desconoce aún sus hallazgos del auténtico folklore húngaro.

El primer trabajo en que podemos apreciar estos descubrimientos y el alborozo que en el joven compositor producen es su **Primera Suite, op. 3** (1905, revisada en 1920), articulada en cinco movimientos, de los que los extremos son rápidos, lentos el segundo y el cuarto, y a modo de scherzo, el tercero. En su instrumentación ha logrado desprenderse de R. Strauss y, en sus procedimientos formales, apartarse de los que en el siglo XIX se empleaban en la música sobre temas folklóricos. Fue estrenada por la Orquesta Filarmónica de Viena.

En la **Segunda Suite, op. 4** (1905/07, revisada en 1943), en cuatro movimientos («Comodo», «Allegro scherzando», «Andante», «Comodo»), Bartók avanza un paso más, al emanciparse en parte del folklore literal y crear melodías propias que ahondan en el espíritu de ese folklore.

Entre el 1 de julio de 1907 y el 5 de febrero de 1908, compuso Bartók su **Primer concierto para violín**, una de sus obras más autobiográficas. Surgió del amor que sentía por la joven violinista Stefi Geyer, con la que, poco después de entregarle el manuscrito dedicado, rompió agriamente por motivos que no han sido revelados. Bartók suprimió entonces el final y modificó el resto: convirtió el primer movimiento en el primero de los **Dos Retratos, op. 5** («Un Ideal») e introdujo el «leitmotiv» de la Geyer en la decimo tercera bagatela para piano de su **Op. 6** con el título «Ella está muerta», y grotescamente deformado en la decimocuarta con «Mi amiga está bailando»; la orquestación de esta última constituye el segundo de los **Dos Retratos** («Una Caricatura»). El contraste entre ambos Retratos es, por tanto, intencionadamente muy abrupto, áspero, corrosivo. El **Concierto de violín** fue entregado por Stefi Geyer al director Paul Sacher con el ruego de no darlo a cono-



El «Primer Concierto para violín» lo dedicó Bartók a la violinista Stefi Geyer.

cer hasta después de su muerte: en efecto, fue estrenado en Basilea el 30 de mayo de 1958, dos años después de haber muerto la violinista. Ha desplazado, por tanto, al que se creía único **Concierto para violín** (1938) de Bartók al puesto de **Segundo Concierto**. El Primero, tal y como ha quedado («Andante sostenuto»-«Allegro giocoso») nos puede traer a la mente la forma de la **Rapsodia para piano y orquesta** y de las **Rapsodias para violín**. A un primer movimiento, un lírico lamento con clímax de desbordado dramatismo, sigue un final brillante, pero de humor y expresividad violentos. Hasta el momento de su composición, tal vez Bartók no había escrito nada tan personal y tan sincero. Es injusto el olvido casi total en que continúa sumido.

También las **Dos Imágenes, op. 10** (1910) están muy contrastadas entre sí: la primera, «En plena floración», es una de las pocas páginas bartokianas que recuerdan a Debussy, por su sensual clima y refinada orquestación; a ella se opone la «Danza aldeana», vivaz, elemental y casi abrupta. Bartók ha alcanzado aquí una formidable maestría como orquestador.

En la primera («Preludio») de las **Cuatro Piezas para orquesta, op. 12** (1912) hallamos asimismo ecos de Debussy; con su leve melancolía contrasta el explosivo y exaltado «Scherzo»; y, a su vez, éste, con el plácido y casi romántico «Intermezzo». La última de las **Piezas** es

una «Marcha Fúnebre», de sabores arcaicos, que probablemente expresa el desengaño del compositor ante la incompreensión que le rodeaba, y que, en parte, disiparon precisamente estas **Piezas**.

#### PRIMERA MADUREZ

El *segundo período* creador de Bartók es abierto por su única ópera. El **Castillo de Barba Azul**, que puede ser considerada cronológicamente su primera gran obra maestra de envergadura. A partir de aquí, Bartók es un compositor enteramente *hecho*, que sabe lo que quiere decir y cómo decirlo a la perfección. Bartók alcanza ahora «una síntesis en la que la reflexión original sobre ciertos aspectos de las tradiciones europeas cultas (Bach, Beethoven, Debussy) se fundía con los impulsos e influencias que se derivan de la música popular húngara y balcánica. Por medio de una asimilación de estos elementos rítmicos y melódicos, ajenos a la música culta occidental, Bartók se servía de ellos no de una manera puramente ornamental o exótica, sino integrándolos en su lenguaje propio y personal y, de este modo, haciéndolos suyos, hacía una revolución musical» (Paolo Petazzi).

Antes de pasar a las obras orquestales originales de esta etapa, es preciso reseñar la orquestación, realizada en 1917 y estrenada en Budapest el 11 de



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

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

Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA





Edwin Fisher, con Wilhelm Furtwängler que estrenó el «Primer Concierto para piano».

## CONSOLIDACION DE SU LENGUAJE MUSICAL

Entre 1930 y 1940, época que hemos tomado como *tercer período* de composición de Béla Bartók, éste ya tiene en su haber la realización de gran parte del estudio sobre el folklore húngaro (campesino, cómo a él le gustaba decir) que le ocuparía, de una forma u otra, prácticamente toda su vida. Pianista y pedagogo consagrado, ha asumido con elegancia cuantas influencias ha creído necesarias, pero siempre marcando la distancia que debe existir entre el compositor estudioso y el oportunista de turno. Si antes supo hacerlo y lo hizo con Brahms, Liszt, R. Strauss, Debussy e, incluso, Mussorgsky, ahora es receptivo a la música del otro gran monstruo de su época, Arnold Schönberg, pero a una prudencial y sana distancia. Sus orígenes, su infancia y sus propias vivencias de adulto, hecho en una soledad obligada y por esto necesariamente muy reflexiva, le han llevado a renunciar a cualquier positivismo religioso y a convertirse políticamente en hombre no *de todos*, pero sí *para todos*. Es, por consiguiente, más que lógico que, partiendo de este cuadro vital, su primera madurez defina a un músico eminentemente y profundamente humano (Sopeña habla de esta etapa en Bartók como período *trascendente*), amargo, angustiado y muy sensible a un entorno social más que deprimente, pues, como es sabido, la barbarie nazi, que avanza inexorablemente por toda Europa, también se ocupa de definir qué música es la adecuada para la consecución de sus *ideales* y cuál *degenera* el espíritu humano.

¿Cómo se manifiesta este humanismo en la música de Béla Bartók, diríamos *obligado* en un músico comprometido con la época que vive? Pues, a diferencia de Schönberg, que desde luego también es compositor comprometido, no desde la lucha con la forma, no desde una postura radicalmente intelectual, sino desde la renovación del lenguaje, des-

febrero de 1918, de las (siete) **Danzas Folkloricas Rumanas** para piano, de 1915.

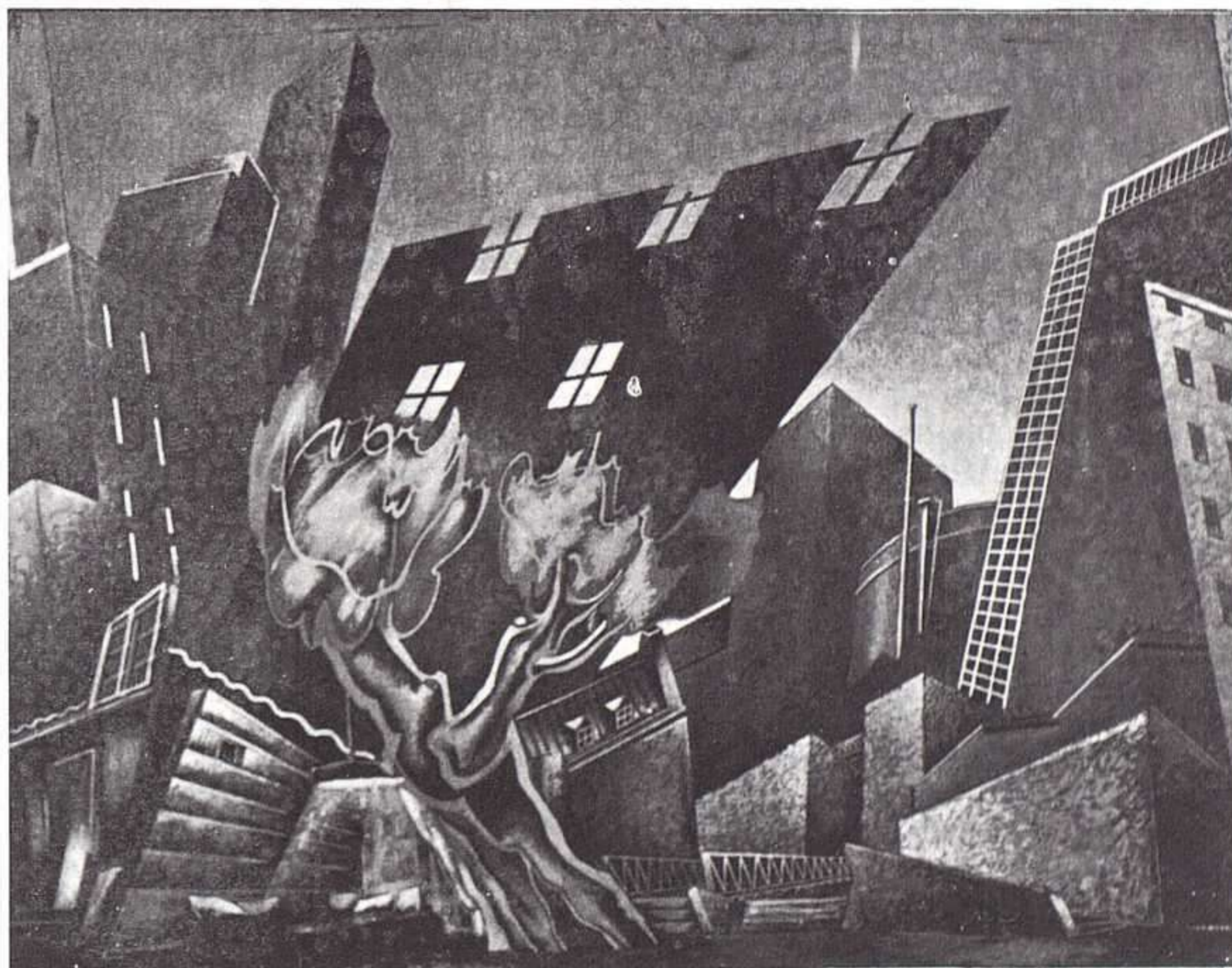
Por su parte, la **Suite de Danzas** (1923) es encuadrable en el llamado *folklore imaginario* bartokiano: «*la música popular se convierte en la lengua materna del compositor, que la utiliza con tanta libertad como el poeta la suya*» (Serge Moreux). Compuesta para celebrar el cincuentenario de la fusión de las ciudades de Buda y Pest, Bartók supo integrar magistralmente en un todo fluido las cinco danzas que la componen y orquestarlas prodigiosamente: fue la primera composición de su autor que halló de inmediato una gran aceptación, y no sólo dentro de su país. La **Suite de Danzas** «*refleja el alma de Hungría, alternativamente nostálgica, ardiente, dolorosa, heroica o alegre*» (Henri Prunières).

El **Concierto para piano número 1** (1926), es, cronológicamente, el primero de los cinco conciertos *fundamentales* de los seis compuestos por Béla Bartók, cuya aportación a este género es seguramente la más importante de nuestro siglo: dos de violín, tres de piano y el de viola (sin contar con la transcripción de la **Sonata para dos pianos y percusión**). El **Primer Concierto para piano** fue compuesto entre agosto y noviembre de 1926 y estrenado el 1 de julio de 1927, en Frankfurt del Main, con el compositor como solista y dirigiendo Wilhelm Furtwängler. Lo primero que llama la atención en esta obra es el uso «*martellato*» del piano, su carácter casi constante de instrumento percusivo, la violencia, dureza y angulosidad de sus ritmos, lo disonante de sus armonías. Con unos medios notablemente ajustados y empleados con sobriedad, Bartók consigue una música muy moderna y dotada de una fuerza tremenda, desnuda, bárbara a veces. El primer movimiento se ajusta básicamente a la forma sonata; con frecuencia se señala que recuerda la disposición de un concierto barroco. En el segundo tiempo, sin cuerdas, el piano abre un diálogo inaudito con los instrumentos de percusión, que se adelanta a

la **Sonata para dos pianos y percusión**, once años posterior. Sin interrupción, mediante una transición con grotescos «*glissandi*» de los trombones, se enlaza con el enérgico y casi constantemente «*ostinato*» tercer movimiento, en el que reaparece ocasionalmente material temático del movimiento inicial.

De 1828 y 1829, cerrando el capítulo orquestal de este segundo período, son las **Dos Rapsodias para violín y orquesta**, dedicadas respectivamente a los violinistas Joseph Szigeti y Zoltan Szekely. Siguen el esquema típico húngaro del «*lassú*» (aire lento y melancólico), seguido del «*friss*» (danza movida): la **Primera** hace pensar en un remoto Liszt estilizado, y la **Segunda**, revisada en 1944, conteniendo desarrollos contrapuntísticos, es más austera y personal.

Boceto para la escenografía de «El Mandarín Maravilloso», de Enrico Prampolini.





de una postura científica, pero muy vivencial. Efectivamente, parece claro que en las obras orquestales fundamentales del período que nos ocupa, Bartók, a través de una instrumentación y un tratamiento tímbrico de una originalidad y una marca absolutamente incomparables, contraponiendo al grito feroz, casi chirriante, la melodía suave, el gesto resignado, hace una música que expresa, define y, en cierta manera combate (no se puede olvidar nunca al Bartók pedagogo y, por ende, didacta) de modo perfecto el inconsciente de una etapa histórica pasmosamente *grande* en términos absolutos, pero bastante pobre por su mezquindad humana.

En este equilibrio entre lo *social* y lo puramente *estético*, entre lo intuitivo y lo racional, en suma, entre el *cómo* y el *por qué* creemos reside la grandeza y la enorme vigencia, hoy, del compositor húngaro.

Las dos primeras obras de este período son orquestaciones de otras realizadas con anterioridad: las **Danzas de Transilvania** (1931) provienen de la **Sonatina para piano**, escrita en tres movimientos en 1915, aunque con una mayor riqueza en la reexposición temática. Es posible que esta orquestación esté inspirada en el arreglo para violín y piano que de la misma **Sonatina** hiciera el violinista André Gertler. La versión definitiva, que tal vez sea superior al original, fue estrenada en Budapest el 24 de enero de 1932, bajo la dirección de Massimo Freccia.

La orquestación de los **Cinco Bocetos Húngaros** (1931) fue realizada por Bartók en 1931, cuando se encontraba dictando un curso de verano en Mondsee, Austria, junto al lago de este nombre. Las piezas originales estaban escritas para piano y fueron compuestas entre los años 1908 a 1911. El primero de ellos, «Una tarde en la villa», consta de dos melodías muy contrastadas, la primera, de carácter melancólico y contemplativo, y más vivaz y juguetona la segunda. Con el segundo, titulado «La danza del oso» (esta pieza en su versión de piano es la primera obra de Bartók que se tocó en España), de carácter incisivo y rústico, Bartók se abre camino en la utilización de la percusión, hacia la que después será probablemente su obra maestra, la **Música para cuerda percusión y celesta**. El tercero es una sencilla y apacible melodía que, surgiendo de los violines, se torna cada vez más enigmática. El cuarto, que llama «Ligeramente animado», es una danza irónica y burlesca que recuerda en algún momento al Mahler de la **Primera Sinfonía**. El quinto, por último, es una danza de corte netamente popular.

Llegamos así al **Segundo Concierto para piano y orquesta**, primera obra de verdadera entidad en esta etapa. A mitad de camino entre la dureza y la violencia percutivas del **Primero** y la serena reflexión del **Tercero**, se constituye, desde su génesis (el propio Bartók así lo hizo notar), en una obra más sencilla y de corte más popular que el **Primero**, pero, aunque el resultado final es, efectivamente, menos revulsivo y más colorista, no se puede decir que estemos ante una obra *fácil*. Bartók simetriza el material sonoro para los movimientos extremos con respecto al central, que está desa-

rollado en forma tripartita («Adagio», «Presto», «Adagio»). En el último, después de la exposición del primer tema, utiliza la técnica de la variación sobre el tema principal del primero, dando de esta manera un carácter casi cíclico a la obra. Este idea, como veremos, estará presente en casi la totalidad de las obras

de una postura científica, pero muy vivencial. Efectivamente, parece claro que en las obras orquestales fundamentales del período que nos ocupa, Bartók, a través de una instrumentación y un tratamiento tímbrico de una originalidad y una marca absolutamente incomparables, contraponiendo al grito feroz, casi chirriante, la melodía suave, el gesto resignado, hace una música que expresa, define y, en cierta manera combate (no se puede olvidar nunca al Bartók pedagogo y, por ende, didacta) de modo perfecto el inconsciente de una etapa histórica pasmosamente *grande* en términos absolutos, pero bastante pobre por su mezquindad humana.



Bartók en 1907, recopilando canciones eslovacas.

importantes de este período. Durante la primera guerra mundial, Bartók hizo unos arreglos para piano de quince canciones campesinas húngaras. En 1933 orquestó las diez últimas, realizando no pocas variaciones sobre el original. El resultado de este proceso es lo que hoy se conoce como **Canciones campesinas húngaras**. Se trata de una obra, por consiguiente, con un fuerte contenido popular, pero no demasiado, bien encajada en la línea de composición que caracteriza la música que compone durante este período. Nos parece más un ejercicio de composición sobre un material fijo que una nueva obra en sentido estricto.

Paul Sacher, director de la Orquesta de Cámara de Basilea y mecenas durante largo tiempo de Bartók, encargó a éste, en 1936, una obra con el fin de conmemorar la primera década de vida de su Orquesta. Nace así la que, quizás, sea una de las obras más originales de cuantas se han escrito en lo que va de siglo: la **Música para instrumentos de cuerda, percusión y celesta**. Escrita en cuatro movimientos, su evidente modernidad, más que por presupuestos estéticos o experiencias formales, viene definida, sobre todo, por su arrebatador sentido de la tensión sonora y por un planteamiento tímbrico, casi teatral. El primer movimiento es una fuga, donde Bartók introduce, de nuevo, la idea de simetría en su desarrollo. Las cuerdas, con sordina, comienzan en «pianissimo»; el «tempo» se va haciendo poco a poco más vivo, apareciendo los primeros instrumentos de percusión, platillos y timbales. El «climax» está marcado por un golpe de bombo, a partir del cual se produce una suave descenso de tensión, utilizando otra vez en las cuerdas la sordina. La música se desvanece entre los rielantes sonidos de la celesta. El segundo, de carácter más alegre, está escrito en forma sonata, y combina su pro-

fuga, que conduce a una insinuante melodía interpretada por la celesta y los violines, que son acompañados de forma casi ingravida por los segundos violines. Otra vez el tema de la fuga nos lleva —a través de sendos «glissandi» de arpa, celesta y piano y trémolos de la cuerda— a la repetición de las dos primeras secciones, para acabar, simétricamente, con el mismo diálogo entre xilófono y timbales que había tenido lugar al principio del movimiento. El «Allegro molto» está formado por una serie de exuberantes melodías relacionadas con el folklore búlgaro, entre las que aparece, sabiamente metamorfoseado, el tema de la fuga inicial. Es, sin duda, la parte de la obra que más debe al estilo de Kodály por su vivacidad y riquísimo sentido del color.



Zoltán Kodály con un grupo de alumnos en 1962.

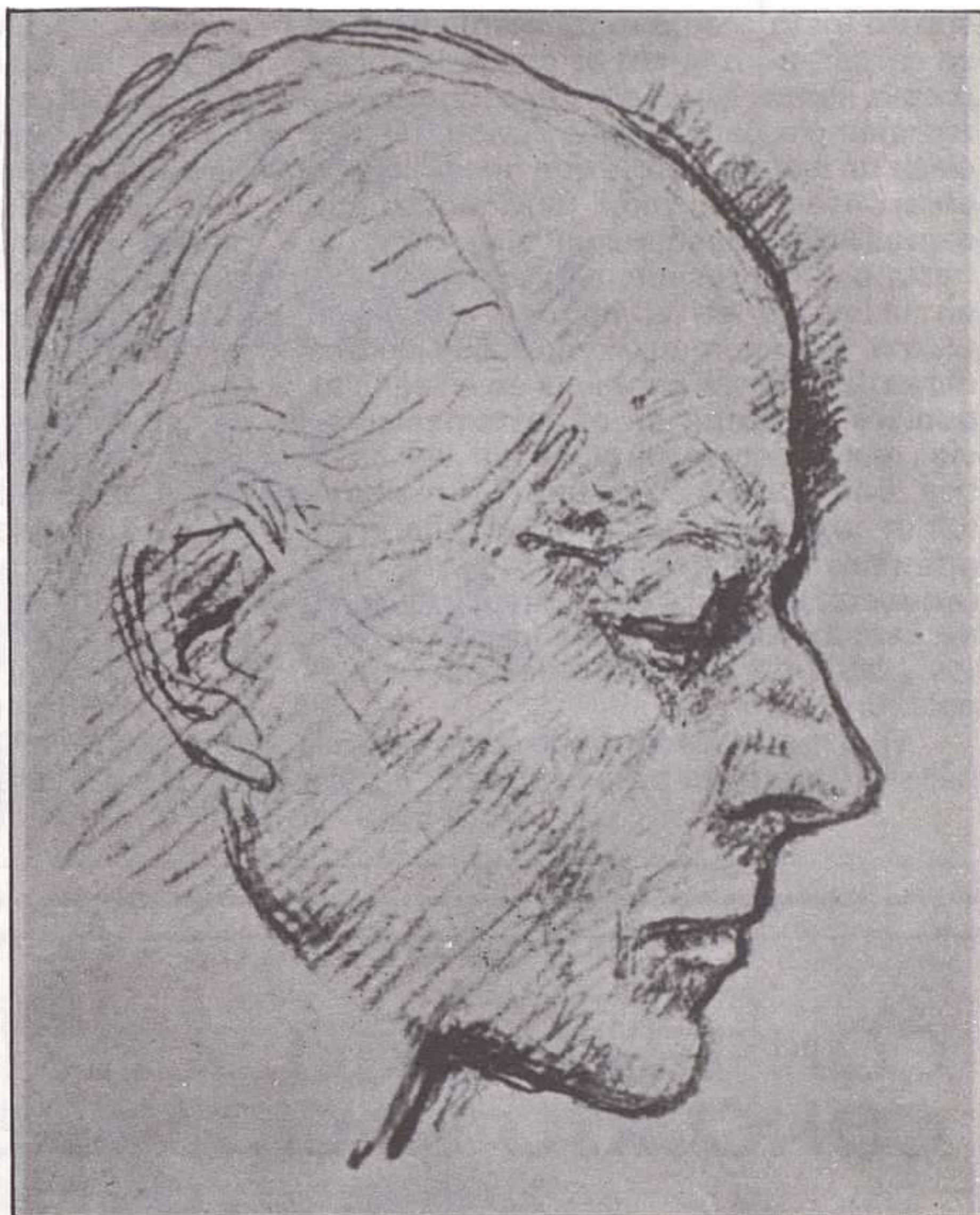
El **Segundo Concierto para violín y orquesta** (1938) es, por su solidez constructiva, la consecuencia directa de la experiencia acumulada por Bartók en sus trabajos anteriores. Así, el principio de simetría, tan querido por él, es llevado aquí a sus máximas consecuencias. Par-



tiendo de un esquema clásico en tres movimientos, los extremos están tan relacionados que el tercero casi se convierte en una gran variación del primero. En cuanto al central, todo él está resuelto partiendo de la técnica de la variación. El primer tema del primer movimiento, de hermosa factura, contrasta rápidamente con una serie de semicorcheas rápidas que llevan al solista a una desenfrenada carrera virtuosística que conduce definitivamente a la exposición del segundo tema, más hondo y misterioso. En éste se puede distinguir la fijación de una serie de doce sonidos, en lo que puede ser un acercamiento al dodecafonismo, aunque por la fuerte implantación de la tonalidad y la utilización tan sólo melódica de la serie, no se puede afirmar que Bartók tuviera demasiadas intenciones de dejarse llevar por este camino. El desarrollo temático está lleno de calor y ternura, y la reexposición sigue el mismo plan inicial. El movimiento lento está formado por un grupo de seis variaciones sobre un delicioso tema en tono mayor. El final comienza apoyándose en el inicio del primer movimiento, para seguir con un desarrollo en paralelo con éste. En el segundo tema vuelven a aparecer los doce sonidos y en la «Coda» se puede oír, justo antes de la última frase, el tema fundamental. El **Concierto**, tal vez el de un virtuosismo endiabado. Fue estrenado por Zoltan Szekely —a quien Bartók se la dedicó— y Willem Mengelberg en Amsterdam, el 23 de marzo de 1939.

Exceptuando la transcripción que Bartók hizo en 1940 de su **Sonata para dos pianos y percusión**, el **Concierto para dos pianos y orquesta**, el **Divertimento para orquesta de cuerda** es la última obra que compuso antes de exiliarse a Estados Unidos. Al igual que sucediera con la **Música para cuerda, percusión y celesta**, el **Divertimento** fue un encargo de Paul Sacher, quien, incluso, facilitó la estancia a Bartók en una apacible casa de campo en un pueblo suizo para su composición. Allí, entre el 2 y el 17 de agosto de 1939, Bartók escribió esta aparentemente alegre obra. Se ha dicho algunas veces que su contenido no está en relación con la problemática que Bartók vivía en ese momento (la guerra era ya inevitable y prácticamente preparaba ya su viaje a América), pero también es cierto, como afirma Herzfeld, que la obra de Bartók rara vez es autobiográfica. En cualquier caso, a nosotros nos parece que habría que revisar ese juicio con cierta calma, pues, aunque de los movimientos extremos pueda desprenderse una música algo ligera, el central, verdadero núcleo de la obra, manifiesta claramente la desesperación de un hombre que ve ultrajado y roto su ancestro. Creemos que este movimiento es una de las piezas bartokianas donde el elemento popular es más desgarrado y dramático. En cuanto a su estructura, Bartók aplica de nuevo el principio de simetría al máximo: el tema principal del tercer movimiento es una modificación del primer motivo del primer movimiento, y el central está integrado por cuatro secciones, de las que la cuarta es una recapitulación de la primera, alcanzándose un tremendo «climax» en la tercera.

Caricatura de Bartók, por Beni Ferenczy.



## ¿EL BARTOK AMERICANO?

Bartók marcha a América en busca de una paz posible en Europa; lo hace sin confianza y sin demasiada convicción, pero seguro de lo que hace, pues no puede seguir viviendo en un ambiente de escalofriante triunfalismo guerrero. Una nueva lucha personal comienza para él: América no vive a su ritmo; la minuciosidad, el detallismo, el sumo cuidado en la elaboración de su trabajo, han conformado en él un carácter, una manera de ver la vida que en absoluto es adaptable al país de las grandes *fiestas electorales*, de la democracia de consumo. ¿Y musicalmente? Las gentes de allí están inventando algo nuevo, algo así como la nueva *música cortesana* americana; son las derivaciones fáciles del jazz, la música de baile, un poco la degeneración del espiritual negro y, claro está, el ambiente no es propicio para abrir la cartera y extender sobre la mesa la música que ha hecho en los años treinta en Europa. El resultado de todo esto es lo que muchos han llamado (a nuestro juicio, mal llamado o por lo menos no muy reflexivamente llamado) el *Bartók americano*. Nos parece un calificativo injusto; en el fondo, porque Bartók en ningún momento abandonó sus raíces musicales, y en la forma, porque parece un honor excesivo para un país que ni supo ni quiso aislar en su momento su propia responsabilidad histórica de socavar con su mastodóntico y guirnaldesco aparato la última madurez musical de uno de los dos o tres compositores más importantes de su tiempo.

Quizás, la obra de Bartók más maltratada por músicos y musicólogos hasta el momento sea el **Concierto para orquesta**. El «*Bartók fácil*», «*la manera americana de Bartók*», «*el jacobino de*

*las disonancias que se ha convertido en un "bien pensante" conservador*», son algunas de las expresiones o juicios que estudiosos suyos han formulado acerca de esta obra. Nosotros los rechazamos frontalmente y nos montamos en el carro de aquellos que quieren ver en ella si no su obra cumbre, sí, por lo menos, una composición absolutamente coherente en su contenido, sin concesiones de ningún tipo, y, probablemente, una de las de mayor vida interna y de mayor contestación social y política de cuantas compuso en toda su vida. Lo dicho hasta aquí puede parecer, en el mejor de los casos, un juicio intuitivo, pero por fortuna ha caído en nuestras manos un comentario del director húngaro Ferenc Fricsay que, aunque por razones obvias no podemos reproducir, sí nos gustaría comentar a la par que suscribir. En su libro **Sobre Mozart y Bartók** (Ediciones Wilhelm Hansen, de Frankfurt del Main, 1962) defiende la idea de que el motor de la obra es una dialéctica nacionalista a ultranza, y expone el *programa* de la obra que el propio Bartók reveló a su amigo el gran pianista Gyorgy Sándor. Y así nos encontramos, por ejemplo, con que el *incomprensible* cuarto movimiento, el «Intermezzo interrotto», lejos de ser una pieza de carácter cómico (recuérdese aquello de la cita de un tema de **La Viuda alegre**, etc.) contiene un programa simbólico claro: un joven enamorado (el pueblo húngaro) canta una serenata a su amada (su tierra) que es interrumpida por la aparición de una cuadrilla de borrachos de entre los que se distingue un estúpido bravucón de botas relucientes (es decir, el poder ocupante). Este es quien silba la melodía de Lehar (naturalmente, puestas así las cosas, la cita adquiere otra dimensión) pisoteando y destrozando todo lo que encuentra a su paso. El joven, entristecido y desolado,



son su instrumento roto, intenta de nuevo cantar, pero la voz es apagada por su propio llanto. Sirva esta descripción como ejemplo para darnos cuenta de qué clase de lectura habría que hacer de esta obra desde un primer movimiento que expresa la tragedia que vive Hungría, hasta esa impresionante profesión de fe en la vida y en el hombre que es el último. En resumen, si alguna de las tres obras que Bartók compuso en el exilio se pudiera constituir en su testamento social, sería ésta y ninguna de las otras dos, que, aunque cuentan con momentos de una gran belleza, no adquieren la grandeza dialéctica del **Concierto para orquesta**, una obra que sintetiza (a pesar de Estados Unidos) todos los sufrimientos y las amarguras de un húngaro irrepentible.

Dos meses después de que se estrenara el **Concierto para orquesta**, Bartók

recibe, casi simultáneamente, dos encargos: un **Concierto para viola** y otro para dos pianos y orquesta. Es febrero del 45 y comienza a trabajar en la partitura del primero de ellos, debido al gran violinista William Primrose. Nunca comenzó a componer el de dos pianos, pero lo que sí hizo fue trabajar en un **Tercer Concierto para piano**, sin encargo determinado. Parece que, consciente de la proximidad de su muerte, decidió componer una obra dedicada a su mujer y antigua alumna, la pianista Ditta Pasztory. Bartók muere el 26 de septiembre de 1945, dejando inacabadas ambas obras. Del **Concierto para viola**, lo más incompleto es la instrumentación; en cuanto al **Concierto para piano número 3**, Bartók dejó tan sólo sin escribir los diecisiete últimos compases, que su amigo y discípulo Tibor Serly descifró de una especie de taquigrafía musical que Bar-

tók, dándose cuenta de que no llegaba, dejó a su disposición. También Serly reconstruyó el boceto de la instrumentación del **Concierto para viola**, insistiendo en una idea que su maestro le había hecho resaltar en numerosas ocasiones: la limpidez. Ambas obras son de un carácter bastante parecido; ya no encontramos al Bartók de los contrastes bruscos, sino a un hombre resignado y preparado para afrontar la muerte. El núcleo está, en los dos casos, en el movimiento central, «Adagio religioso», que no nos debe confundir por su nombre: se trata de una música perfectamente profana, aunque enormemente quintaesenciada. Los terceros movimientos son los más vigorosos rítmicamente y tan sólo en los primeros podemos encontrar una diferencia de luminosidad más palpable, debido indudablemente al carácter sombrío de la viola.

## CONSERVATORIO SUPERIOR DE MUSICA DE VALENCIA CONCURSO NACIONAL DE INTERPRETACION MUSICAL Eduardo López-Chavarri

Con el fin de honrar la memoria del que fue su ilustre catedrático de Estética e Historia de la Música, el valenciano Eduardo López-Chavarri y Marco, al propio tiempo que favorecer la difusión de su importante obra de compositor, el Conservatorio Superior de Música de Valencia, en colaboración con la excelentísima Diputación Provincial, el excelentísimo Ayuntamiento de la ciudad, la Caja de Ahorros de Valencia, la Sociedad Filarmónica, las firmas comerciales Unión Musical Española y Musical Martín's, de Valencia, y los Conservatorios Superiores de Música de Córdoba y Sevilla, bajo los auspicios de la Dirección General de Música y Teatro del Ministerio de Cultura, convoca el IX Concurso Nacional de Interpretación Musical «Eduardo López-Chavarri», en las especialidades de Violín y Violoncello, cuya celebración se desarrollará de acuerdo con las siguientes

### BASES

1. Podrán tomar parte en este concurso todos los intérpretes solistas españoles, sin límite de edad.
2. Cada concursante deberá acompañar su inscripción del certificado académico oficial que acredite los estudios que ha cursado de su especialidad, así como breve historial de su carrera artística y relación de cinco horas, como mínimo, que puede interpretar en un concierto.
3. El plazo de admisión de solicitudes se cerrará el día 31 de octubre de 1981, y las pruebas del concurso darán comienzo el día 23 del mes de noviembre de 1981.
4. Junto con el boletín de inscripción los solicitantes deberán remitir la cantidad de 500 pesetas. Asimismo, deberán abonar 500 pesetas en el momento de su presentación en la Secretaría del Concurso, que deberá tener lugar el mismo día del comienzo del Concurso, a las 12 horas.
5. El Concurso constará de dos pruebas, una de admisión y otra final. En la prueba de admisión cada concursante interpretará una obra editada de Eduardo López-Chavarri y otra de libre elección. En la prueba final, cada concursante deberá interpretar asimismo una obra editada de Eduardo López-Chavarri, otra de libre elección y otra designada por el jurado de entre las presentadas por el concursante en el momento de su inscripción.

6. Para la calificación de las pruebas, el jurado estimará la mayor dificultad y duración de la obra de López-Chavarri elegida por el concursante.

7. Se establecen los siguientes premios:

PREMIO «EDUARDO LOPEZ-CHAVARRI» 1981, patrocinado por la Dirección General de Música y Teatro del Ministerio de Cultura, dotado con 200.000 pesetas y cinco conciertos en el ciclo de intérpretes españoles, así como sendos conciertos, uno con la Orquesta Municipal de Valencia, dotado con 50.000 pesetas, patrocinado por el Excmo. Ayuntamiento, y otro con la Sociedad Filarmónica, patrocinado por dicha entidad.

PREMIO DIPUTACION PROVINCIAL DE VALENCIA, dotado con 100.000 pesetas; asimismo, un concierto en el Conservatorio Superior de Música de Valencia, patrocinado por dicho Centro, y otros en los Conservatorios Superiores de Música de Córdoba y Sevilla, siempre que se acomodaran a la programación de estos Centros.

PREMIO CAJA DE AHORROS DE VALENCIA, dotado con 75.000 pesetas.

PREMIO UNION MUSICAL ESPAÑOLA, DE VALENCIA, dotado con 30.000 pesetas.

PREMIO «MUSICAL MARTIN'S», dotado con 25.000 pesetas.

8. El tribunal que ha de juzgar el concurso, que será designado por la comisión organizadora, estará integrado por cinco ilustres músicos españoles, tres de ellos elegidos entre intérpretes de las especialidades convocadas, un crítico musical y un compositor.

9. Queda entendido que los concursantes, por el solo hecho de participar en el concurso, aceptan todas y cada una de las disposiciones incluidas en las bases del mismo.

10. Las solicitudes de inscripción deberán ser remitidas al Conservatorio Superior de Música de Valencia, sede permanente de la Secretaría del Concurso «López-Chavarri», con dirección en la plaza de San Esteban, número 3. Valencia-3, teléfonos 331 92 94-331 92 21, donde los interesados pueden dirigirse en solicitud de información.



# Una colección de música clásica inimitable ahora a precios incomparables

*Venga a conocer más ampliamente la Oferta Primavera '81 de Philips Música Clásica.*

*La mejor colección de álbumes jamás presentada: 18 volúmenes de absoluta novedad y el más completo catálogo de autores e intérpretes, ahora a un precio sumamente reducido.*

*Además, al adquirir cualquiera de estos álbumes, Vd. puede llevarse otro, que contenga el mismo número de discos, a mitad de precio.*

*Una ventaja que se extiende también a todo el catálogo Philips Música Clásica de discos y musicassettes.*

*Aproveche esta excepcional ocasión; En su establecimiento especializado obtendrá una amplia información así como folletos de esta Oferta de Primavera.*

*Oferta limitada en tiempo y número de ejemplares.*



*Música  
Clásica*





# MUSICA DE CAMARA



Por Gonzalo Badenes ©

«La sobriedad auténtica es la cosa más difícil de conseguir»

Igor Stravinsky

En la formación musical del joven Bartók habían de resultar decisivos los cinco años pasados en Bratislava (1), entre 1894 y 1899. Allí se familiarizó con el gran repertorio, desde Bach a Brahms, y a los dieciocho años «empezaba a componer música, bajo la influencia de Brahms y de las primeras obras de Dohnányi» (2). Béla recibió lecciones de piano y de armonía de László Erkel (3) y practicó la música de cámara, primero con el cellista Roth y después en casa de la familia Rigel. También asistía a conciertos sinfónicos y a representaciones operísticas (4).

En la capilla del «Gymnasium» de Bratislava, donde sucedió como organista a Dohnányi, Bartók estrenó, en 1898, su primera composición camerística: un **Cuarteto con piano** \*. Le seguirían, en 1899, un **Cuarteto** y un **Quinteto** de cuerda, posiblemente inacabado. Todo ello permaneció, por voluntad expresa de Bartók, sin publicar. No así la **Sonata** (1903) para violín y piano, estrenada en Budapest, el 25 de enero de 1904, por Jenő Hubay (5) y Bartók. Pese al inequívoco regusto brahmsiano y a la inevitable adscripción a fórmulas pseudo-nacionalistas lisztianas, en esta obra asoman ya ciertos destellos *bartokianos*, en especial en su último tiempo (6).

El 21 de noviembre de 1904 Bartók y el Cuarteto Prill estrenaban, en Viena, un **Quinteto con piano**, de factura plenamente romántica, con fuertes raíces en Brahms y Strauss (7).

Habrá que esperar hasta 1909 para encontrar, en el **Cuarteto de Cuerda número 1**, la primera manifestación genuina del arte de Bartók en la música de cámara. Para ese tiempo, ya contaba el catálogo pianístico con aportaciones tan significativas como las **Diez Piezas Fáciles** y las **Catorce Bagatelas** (todas de 1908), donde se da la primera tentativa de «mezcla de los modos y el primer ensayo de folklore imaginario» (8). De ahí la afirmación de que «las obras para piano han precedido y anunciado las partituras maestras de Bartók» (9) que no contradice este otro hecho objetivo: en la parcela camerística se halla el mayor grado de equilibrio «entre la música popular y la clásica, entre diatonismo y cromatismo» (10). En ningún otro segmento del corpus bartokiano experimentaremos tal sensación de desarrollo y evolución constantes; sometido el devenir sonoro a un proceso de estilización y concentración máximas, en pos de un ideal de sobriedad que parece inalcanzable, es aquí donde se hace realidad la concepción de Boecio (11): «Es músico, en verdad, quien adquirió la ciencia del canto mediante la razón, sin sufrir la servidumbre de la práctica, y se ayuda con la soberana especulación».

## LAS SONATAS Y LOS DUOS

En las dos **Sonatas** para violín y piano (1921-1922) encontramos, posiblemente, uno de los momentos de mayor tensión cromática, que sitúan a Bartók «no lejos de Berg y Schoenberg» (12). Aparecen elementos tales como sucesiones de doce notas, enunciadas sin duplicación, desplazamiento de las notas sucesivas de una melancolía en di-

ferentes octavas, conservando, en todo momento, el equilibrio entre los dos instrumentos, cuyas posibilidades sonoras son explotadas en un grado superior a todo lo conseguido anteriormente por Bartók.

Los **Cuarenta y cuatro Dúos** para dos violines (1931) nacieron —al igual que **For Children** o **Diez Piezas Fáciles**— con propósitos pedagógicos, siendo «composiciones genuinamente violinísticas» (13), basadas en la música popular de la Europa Oriental. El espectro folklórico alcanza una **Canción Árabe** (número 42), mientras abundan los pasajes bitonales (números 11, 33, 34), cánones polirrítmicos (número 33), dentro de un conjunto en el que «estilo y método» (14) se fusionan en un todo de elevado interés musical que «partiendo de un simple acompañamiento melódico llega a combinaciones libres y ricas, por medio del contrapunto y la imitación» (15).

La **Sonata** para dos pianos y percusión pertenece al grupo de obras fundamentales de nuestro tiempo. Como acertadamente señala José L. García del Busto (16), la **Sonata** es «uno de esos casos en los que la música de Bartók es obra de arte universal antes y más que «música húngara» o «música moderna»». El conjunto de la percusión comprende: xilófono, dos triángulos, tres timbales, bombo, dos cajas sin cuerdas, dos cajas con cuerdas, dos pares de platillos, dos platos suspendidos y dos tam-tam. En el primer tiempo, su función es básicamente delineadora y acentuativa, mientras que en los dos últimos adquiere una importancia de solista, con la enunciación y el desarrollo de temas.

Estructuralmente, el primero es el de mayor interés de los tres movimientos. Se da aquí una extraordinaria mani-



pulación de los temas, siendo de particular atractivo el impulso que adquiere el principal:

Esta fue una de las últimas obras escritas por Bartók en Europa. En 1944, ya en Estados Unidos, compuso una **Sonata**



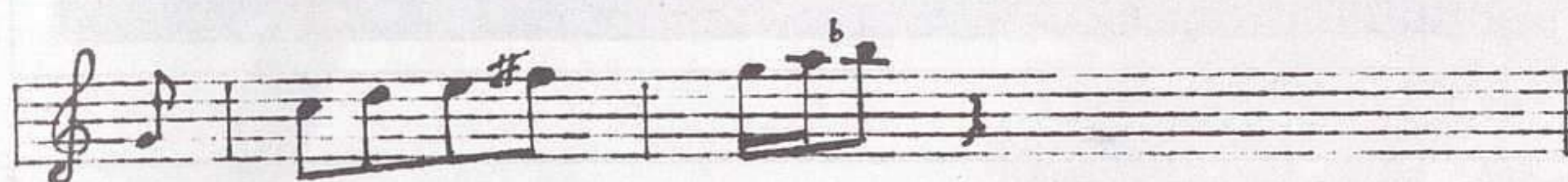
merced a la complementariedad rítmica de pianos y timbales. La escritura musical es elaboradísima, con un severo «Fugato» de excepcional riqueza tímbrica. El empleo, eminentemente percusivo de los teclados («martellato») supone «un testimonio de los más importantes de esta generación, al igual que *Las Bodas de Stravinsky*» (17).

Bartók con Ditta Pásztory, la fotografía fue tomada el día del estreno de la «Sonata para dos pianos y percusión» en casa del profesor Müller, en 1938.



El «Lento, ma non troppo», en forma de Lied (A-B-A), es uno de esos instantes mágicos de Bartók. Una nostálgica evocación de la noche (compases 28-65) se yuxtapone a la bellísima línea melódica inicial, dentro de la más refinada alquimia sonora.

En el «Allegro non troppo» estructurado como Rondó, el xilófono despliega sus posibilidades melódicas en el tema que abre el movimiento:



llo de frescura y encanto bucólico, progresa en un clima relajado y alegre, culminando en una Coda llena de sorpresas, que nos hace olvidar la enorme tensión a que nos ha sometido Bartók en el curso de los dos primeros tiempos.

**Contrastes** es, en opinión de algunos comentaristas, la última gran obra «exploratoria» de Bartók. Poco importa ahora, ya que, a despecho de la excesiva dependencia armónica y melódica respecto al intervalo del tritono (18), lo cierto es que **Contrastes** aporta un bagaje técnico sencillamente único, en lo que se refiere a explotación de los recursos violinísticos (19), y muy notable, en cuanto a la parte del clarinete (20). El piano puntúa y delinea las líneas instrumentales, aunque su exigencia técnica es, como resulta consustancial en Bartók, de altura considerable (21).

para violín solo —encargo de Menuhin— cuyo avanzado lenguaje sonoro desdice la pretendida *decadencia* creativa de la etapa americana. Posiblemente, sea la **Sonata** una de las menos frecuentadas partituras bartokianas —debido a las terribles dificultades que plantea al intérprete— pero también es una de las más convincentes. Páginas como la *Fuga*, (segundo tiempo) o la sección final del tercero (*Melodía*) cuentan entre las más geniales creaciones de nuestro tiempo. Escúchese con atención el pasaje (49-62 compases), del tercer movimiento, en el que Bartók despliega al máximo su capacidad de transformación ternática:



El primer tiempo, **Verbunkos**, (22) ofrece un material temático que reencontraremos en la *Marcia* (segundo movimiento del **Cuarteto número 6**):



Pihenô opone, en el piano, un arpeggio repetido que sugiere un clima inestable, frente a los trinos de violín y clarinete, dentro del reposo que exige la pieza. El final, **Sebes**, es una danza rápida (que contiene el germen temático de la *Burletta* del **Cuarteto número 6**) y cuyo carácter popular se revela en la melodía de los Maramuros (23) que aparece en el violín:

Un **Cuarteto número 7** —comisionado por Ralph Hawkes— quedó en simple esbozo. Bartók dejaría inacabados sus dos conciertos (**número 3 para piano y para viola**). Pero el legado de sus obras de cámara permanece, hoy más que nunca, como uno de los más altos testimonios de la música occidental. Que los oportunismos distorsionantes y empobrecedores, que siempre suscita toda



celebración centenaria, no nos hagan olvidar la verdad, profunda y única, que Bartók nos dejó en estas composiciones: la suprema independencia del hombre que asume todas sus contradicciones para transformarlas en obras de arte eterna.

NOTAS

(\*) Los **Cuartetos** de Bartók están comentados en la sección de «Discoteca básica», en este mismo número.

(1) La antigua Pressburg (Pozsony), situada entre Viena y Budapest, en una encrucijada racial y cultural que se remonta a la Edad Media (su Universidad data del 1467).

(2) B. Bartók: **Autobiografía**. Budapest, 1946.

(3) Hijo de Ferenc Erkel (1810-1893), compositor de óperas y director de orquesta. Junto con Liszt y Mosony, uno de los *tres grandes* de la música húngara de tipo *occidentalista* del siglo XIX.

(4) La Opera de Bratislava (edificada en 1785 por el conde Erdödy) cultivaba especialmente el repertorio italiano. A ella acudían las grandes compañías, como la del célebre triunvirato Mingotti.

(5) Jenő Hubay (1858-1937) fue uno de los más grandes violinistas húngaros de la época. Discípulo de Joachim, Liszt y Vieuxtemps, dirigió (1919-1934) la Academia de Música de Budapest y produjo una espléndida secuela de violinistas.

(6) TVE emitió el 7-6-1981, dentro del extinguido espacio «La Música», una grabación de esta *Sonata*, por León Ara y Tordesillas.

(7) Ver, en RITMO núm. 499 (p. 53) la crítica de Santiago Martín al disco Ricordi RCL 27021, que recoge este *Quinteto*.

(8) Claude Samuel: **Panorama de la música contemporánea**, p. 60. Guadarrama. Madrid, 1965.

(9) *Op. cit.*

(10) Pierre Boulez: **Encyclopédie de la Musique**, Fasquelle, París, 1958.

(11) Boecio: **Tratado de Música** (siglo V).

(12) Boulez: *Op. cit.*

(13) Erich Doflein: «A propos des 44 Duos pour deux violons» *La Revue Musicale* París, 1955.

(14) Erich Doflein: *Op. cit.*

(15) János Kárpáti; comentario al disco Hungaroton LPX 11320.

(16) Comentario al disco Deutsche Grammophon 26 30 964.

(17) Boulez: *Op. cit.*

(18) Halsey Stevens (en *The Life and Music of Béla Bartók*, Nueva York, 1964) destaca esa característica, que resulta en «una heterofonía que frecuentemente sugiere una relación con la música de Indonesia» (p. 219, *Op. cit.*)



(19) Además de los ya empleados en obras anteriores, Bartók agrega uno nuevo: la «scordatura».

(20) «Pásajes melódicos característicos para cada registro, arpeggios y escalas rápidas, trinos y trémolos, variedades de articulación, cambios de registro, dinámicas extremas» (H. Stevens: Op. cit.)

(21) Y ello pese a la modestia de Bartók que, habida cuenta de la categoría de los ejecutantes (Goodman y Szigeti) confirió a sus partes respectivas una importancia protagónica.

(22) **Verbunkos**: danza húngara del siglo XVIII, que consta de un primer movimiento lento y un segundo rápido. **Pihenő** (descanso). **Sebes** (rápido) toma su nombre de la ciudad rumana «Sebis».

(23) Bartók había estudiado la música de este pueblo, entre 1909 y 1910, durante su investigación del folklore rumano. Estos trabajos se publicaron en 1923 (**Música popular de los rumanos de Maramures**).



Bartók, con el Cuarteto Waldbauer-Kerpely (uno de sus componentes era Antal Molnar) y Kodály, el día del estreno del «Cuarteto de cuerda número 1» en marzo de 1910.

## INDICE CRONOLOGICO DE COMPOSICIONES DE CAMARA DE BELA BARTOK

OBRA	LUGAR Y FECHA DE COMPOSICION	LUGAR Y FECHA DE ESTRENO	INTERPRETES
Cuarteto con piano	Pozsony, 1898	Pozsony, 1898	El autor
Cuarteto de Cuerda	Pozsony, 1899		
Quinteto de Cuerda	Budapest, 1899		
Sonata para violín y piano	Budapest? y Gmunden, 1903	Budapest, 8-6-1903 (Tercer Mov) Budapest, 25-1-1904 (completa)	Sándor Kőszegi y el autor Jenő Hubay y el autor
Quinteto con piano	Budapest, 1904	Viena, 21-11-1904	El Cuarteto Prill y el autor
Cuarteto de Cuerda número 1	Budapest 1908-1909	Budapest, 19-3-1910	Cuarteto Waldbauer-Kerpely
Cuarteto de Cuerda número 2	Rákoskeresztúr, 1915-Octubre 1917	Budapest, 3-3-1918	Cuarteto Waldbauer-Kerpely
Sonata número 1 para violín y piano	Budapest, octubre-12 diciembre 1921	Londres, 24-3-1922	Jelly d'Arányi y el autor
Sonata número 2 para violín y piano	Budapest, julio-noviembre 1922	Londres, 7-5-1923	Jelly d'Arányi y el autor
Cuarteto de Cuerda número 3	Budapest, septiembre 1927	Londres, 19-2-1929	Cuarteto Waldbauer-Kerpely
Rapsodia número 1 para violín y piano (1)	Budapest, 1928	Budapest, 22-11-1929	Joseph Szigeti y el autor
Rapsodia número 2 para violín y piano (1)	Budapest, 1928	Amsterdam, 19-11-1928	Zoltán Székely y Géza Frid
Cuarteto de Cuerda número 4	Budapest, julio-septiembre 1928	Budapest, 20-3-1929	Cuarteto Waldbauer-Kerpely
Cuarenta y cuatro Dúos para dos violines	Budapest, 1931	Budapest, 20-1-1932 (parcial)	Imre Waldbauer y György Hannover
Cuarteto de Cuerda número 5	Budapest, 6 agosto-6 septiembre 1934	Washington, 8-4-1935	Cuarteto Kolisch
Sonata para dos pianos y percusión (2)	Budapest, julio-agosto 1937	Basilea, 16-1-1938	Béla y Ditta Bartók, Fritz Schiesser y Philipp Ruehlig
Contrastes para violín, clarinete y piano	Budapest, 24 septiembre 1938	Nueva York, 9-1-1939	Joseph Szigeti, Benny Goodman y Endre Petri
Cuarteto de Cuerda número 6	Saanen-Budapest, agosto-noviembre 1939	Nueva York, 20-1-1941	Cuarteto Kolisch
Sonata para violín solo	Asheville, 14-marzo 1944	Nueva York, 26-11-1944	Yehudi Menuhin

(1) Transcritas para violín y orquesta. La número 1 existe asimismo en versión para violoncello y piano.

(2) Transcrita como Concierto para dos pianos, percusión y orquesta.



# KAWAI PIANOS

La elección de la gente que entiende.



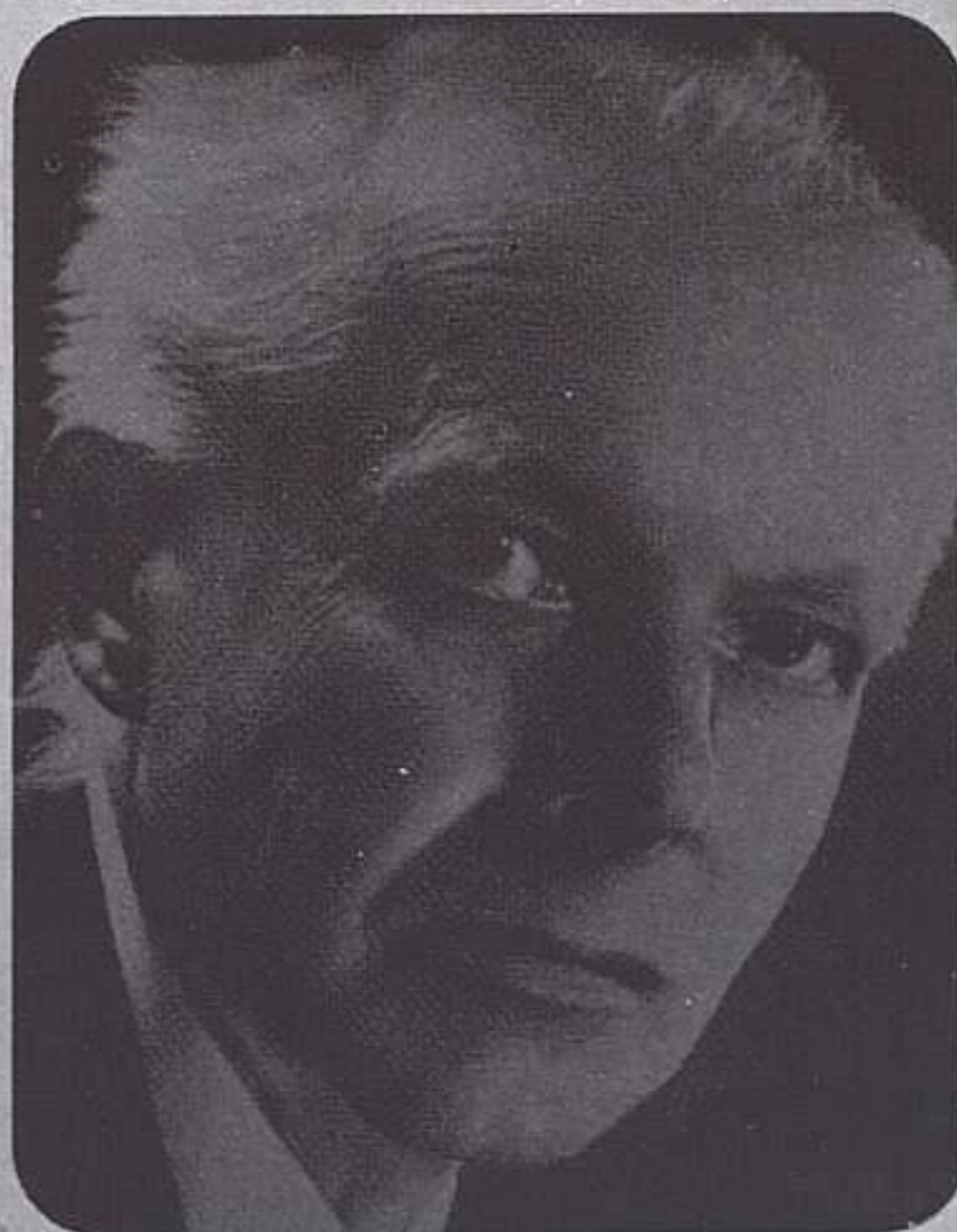
Distribuidores en:

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 Girona 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



OGRAFIA  
COGRAFIA  
COGRAFIA  
COGRAFIA  
DISCOGRAFIA  
DISCOGRAFIA  
DISCOGRAFIA  
DISCOGRA

BARTÓK  
joue  
BARTÓK  
MIKROKOSMOS  
(extraits)



COGRAFIA  
COGRAFIA  
COGRAFIA  
COGR<sup>^</sup>DE  
BÉLA  
BARTÓK  
DISCOGR<sup>^</sup>FI  
DISCOGR  
DISCOGR

Por José Luis Pérez de Arteaga

Como en el caso de la discografía de Moussorgsky, publicada en el mes de junio, no será ocioso insistir en las inevitables lagunas que un trabajo de estas características ha de presentar. Vaya, de nuevo, por adelantado, mi agradecimiento a los lectores que deseen ayudarme a corregir omisiones previsibles.

El sistema de diferenciación de apartados es el mismo empleado en la compilación del pasado junio (Orquestal, Cámara, Instrumental, Vocal y Coral, Opera), con la salvedad de que la edición nacional húngara se comenta con carácter de prólogo a la discografía en sí misma y respetando el orden de los álbumes. Cuando consta la disponibilidad de la grabación en el comercio español, se anota la numeración completa del registro. Del mismo modo, siempre que ésta me es conocida, anoto la fecha de grabación, y las palabras «78 rpm.» al referirme a registros anteriores al microsurco. No hay diferenciación entre ediciones monoaurales y estereofónicas, aunque sí se apunta una «D» entre comillas para las grabaciones digitales.

Detrás de cada obra, de acuerdo con el criterio seguido en el *New Grove*, figura, tras las sigla «Sz.», el número que la pieza ostenta en el catálogo de Andras Szöllösy, de 1956.

He hecho, dentro de los discos que recogen interpretaciones no completas de las grandes obras pianísticas, una distinción entre *selección*, aplicable a los registros de un amplio número de piezas de la obra —seis como mínimo—, y *fragmentos*, referido a registros de menos de seis piezas.

Esta discografía está actualizada hasta agosto de 1981.

A. EDICION NACIONAL HUNGARA-  
OBRA INTEGRAL (1)

39 LPs, repartidos en 10 álbumes. (Hungaroton)

1. MUSICA ORQUESTAL, I.

**Música para cuerdas, percusión y celesta.**

**El mandarín maravilloso, Suite**  
Sinfónica de Budapest, Lehel.

**Dos retratos, Dos imágenes, Cuatro piezas**

Szücs, violín (**Retrato 1**). Filarmónica de Budapest, Erdelyi.

**Suite número 2.**  
**Bocetos húngaros.**

**Danzas de Transilvania, Danzas rumanas**

Sinfónica de Budapest, Erdelyi.

**Concierto para orquesta.**

**Divertimento**

Orquesta Nacional Húngara, Dorati.

2. MUSICA ORQUESTAL, II.

**Concierto para piano número 3.**

Ranki, Ferencsik.

**Concierto para viola**

Németh, Kórodi.

Orquesta Nacional Húngara.

**Rapsodia para piano y orquesta**

Tusa, Sinfónica de Budapest, Nemeth.

**Suite número 1**

Orquesta Nacional Húngara, Ferencsik.

**Concierto para dos pianos, percusión y orquesta**

Pásztory-Bartók, Tusa, Petz, Marton, Sinfónica de Budapest, Sandor.

**Suite para dos pianos.**

Pásztory-Bartók, Comensoli.

**Scherzo para piano y orquesta.**

**Kossuth.**

**Scherzo de la Sinfonía en Mi bemol mayor**

Tusa, Sinfónica de Budapest, Lehel.

3. MUSICA ORQUESTAL, III.

**Concierto para violín número 1.**

**Danza popular rumana.**

**El príncipe de madera, Suite**

Kovács, Filarmónica de Budapest, Kórody.

**Concierto para violín número 2, Rapsodias 1 y 2**

Kovács, Sinfónica de Budapest, Luccacs, Ferencsik.

**Concierto para violín número 2**

Székely, Concertgebouw, Mengelberg (Grabación del estreno).

4. MUSICA ORQUESTAL, IV.

**El mandarín maravilloso, Suite de danzas, Quince canciones campesinas húngaras**

Filarmónica de Budapest, Sandor.

**El príncipe de madera**

Filarmónica de Budapest, Kórody.

**El castillo de Barbazul**

Melis, Kasza, Filarmónica de Budapest, Ferencsik.

5. MUSICA DE CAMARA, I.

**Cuartetos de cuerda 1 a 6**

Cuarteto Tatrai.



## 6. MUSICA DE CAMARA, II.

**Cuarenta y cuatro dúos para dos violines**

Wilkomirska, Szücs.

**Siete piezas de «Mikrokosmos» para dos pianos**

Pásztory-Bartók, Tusa.

**Rapsodias para violín y piano 1 y 2, Canciones populares húngaras**

Székely, I. Moore.

**Rapsodia para violonchelo y piano**

Mező, Kocsis.

**Contrastes para violín, clarinete y piano**

Szenhely, Berkes, Kocsis.

**Quinteto para piano y cuerdas**

Szabó, Cuarteto Tatrai.

**Sonatas para violín y piano 1 y 2**

Krémer, Smirnov.

**Sonata para dos pianos y percusión**

Ránki, Kocsis, Petz, Marton.

**Sonata para violín solo**

Székely (grabación histórica), Kovács.

## 7. MUSICA PARA PIANO, I.

**Mikrokosmos, cuadernos I a VI**

Zempléni, Szücs.

## 8. MUSICA PARA PIANO, II.

**Quince canciones campesinas húngaras, Tres rondós, Estudios, Improvisaciones, Suite de danzas**

Gabos.

**Sonata, Nueve pequeñas piezas, Al aire libre, Pequeña Suite**

Tusa.

**Para niños, cuadernos I y II**

Zempléni.

## 9. MUSICA PARA PIANO, III.

**Diez piezas fáciles, Tres canciones populares húngaras, Catorce bagatelas**

Zempléni.

**Cuatro piezas, Rapsodia**

Gabos.

**Elegías, Dos Danzas populares rumanas, Bocetos, Cuatro Nenias**

Szücs.

**Burlescas, Allegro barbaro, Para principiantes, Suite, Sonatina, Danzas rumanas, Villancicos rumanos, Tres Aires populares húngaros**

Ránki.

## 10. MUSICA VOCAL.

**Veintisiete coros**

Szábo, Coro femenino de Győr.

**Cantata profana**

Réti, A. Faragó, Coro de Budapest, Orquesta Nacional Húngara, Ferencsik.

**Cinco canciones populares húngaras**

Hamari, Orquesta Nacional Húngara, Kórody.

**Tres escenas aldeanas, Siete coros**

A. Adám, Coro femenino de Győr, Conjunto de Cámara de Budapest, Coro de la Academia «Franz Liszt», Sinfónica de Budapest, Dorati.

**Cuatro canciones húngaras antiguas, Cinco canciones eslovacas, Cuatro****canciones eslovacas. Canciones Székely, De tiempos pasados, Cuatro canciones húngaras**

Coro del Ejército Húngaro, Vasarhelyi. Coro Filarmónico Eslovaco, Szabo.

**Canciones populares húngaras, Cinco Canciones Op. 15, Cinco Canciones Op. 16, Ocho Canciones populares húngaras**

F. Kovacs, Fellegi.

**Escenas aldeanas, Veinte canciones populares húngaras**

Sziklay, Lantos.

La Edición completa de las obras de Bartók, grabada por Hungaroton, es un monumento fonográfico y una de las más claras justificaciones de la relevancia histórica del disco como vehículo de transmisión cultural. La redacción de RITMO, al votar «los mejores clásicos» del año 1977, concedió, por unanimidad, a esta colección el premio al mejor ciclo publicado durante dicha campaña; en su día, Hispavox, encargada de la importación y distribución de los treinta y nueve discos, realizó una gesta comercial nunca suficientemente agradecida.

Como toda colección de estas características, la Edición Bartók presenta ventajas ciertas e, inevitablemente, inconvenientes obvios. Entre las primeras, una me parece privilegiada: determinadas obras del músico de Nagyszentmiklós sólo pueden escucharse en disco a través de esta serie; tal es, por ejemplo, el caso de las **Canciones Székely** (Sz. 99) para coro, o de las **Cinco canciones para voz y orquesta** (Sz. 101), o del Scherzo de la temprana **Sinfonía en Mi** o del poema sinfónico **Kossuth**, y hasta de la misma versión orquestal de la **Danza rumana Sz. 47 a**. Como contrapeso a este activo, la colección presenta una pintoresca laguna, la ausencia en el apartado camerístico de la **Sonata para violín y piano** de 1903, la primera obra escrita por Bartók para esta modalidad: en este punto, conviene tener en cuenta que la edición se grabó entre 1968 y 1975, y que fue precisamente en el año 1974 cuando Dille catalogó dicha obra.

Respecto del nivel medio de la colección, habría que afirmar la carencia casi total de versiones *definitivas* de las obras; en el apartado orquestal, concretamente, las excelentes formaciones húngaras, de incuestionable poso idiomático, difícilmente pueden competir con las primerísimas formaciones europeas y americanas, y algo parecido pue-

de predicarse de la comparación entre músicos como Kórody, Erdelyi o Janos Sandor frente a Solti, Fricsay, Reiner, Karajan o Van Beinum. Uno de los grandes maestros internacionales, Antal Dorati, compite tanto dentro como fuera de la edición: sus interpretaciones, junto a las de Ferencsik, figuran entre lo más granado de la serie de Hungaroton. En el terreno histórico, sin embargo, la colección se apunta éxitos relevantes, como la presencia del violinista Zoltan Székely, recordándose su interpretación de la **Sonata para violín y piano homologadas** y, baza fundamental, su actuación junto a Mengelberg en el estreno del **Segundo Concierto de violín**. Igualmente significativa es la presencia de la viuda del compositor, Ditta Pásztory, en varias de las obras pianísticas y, muy en especial, en las dos versiones, orquestal y camerística, de la **Sonata para dos pianos y percusión**.

Por último, algunos de los intérpretes *modernos* alcanzan momentos de inspiración que los sitúan al lado de las figuras históricas: pienso, específicamente, en el caso del joven Desző Ranki y en sus contribuciones pianísticas.

La presentación de los discos es inmejorable y el nivel medio de calidad sonora bascula entre cierta opacidad —algunas caras de **Mikrokosmos**— y la suntuosidad de las **Sonatas** violinísticas por Kremer o el **Tercer Concierto** de piano.

## B. OTRAS GRABACIONES

## I. MUSICA ORQUESTAL

**Bocetos húngaros (Sz. 97) (1931).**

Somogyi, Orquesta de la Radio Húngara (Qualiton) (1954).

Dorati, Sinfónica de Minneapolis (Mercury) (1956).

Reiner, Sinfónica de Chicago (RCA) (1960).

Mehta, Filarmónica de Israel (Decca) (1976).

Una de las obras menos afortunadas de Bartók en lo fonográfico, siempre grabada como complemento a otras partituras de mayor entidad. Primacía de Mehta en la toma de sonido, de Reiner en el aspecto rítmico y de Dorati en la intencionalidad expresiva, con una «Danza del oso» desbordante de ingenio.

**Quince Canciones campesinas húngaras (Sz. 100) (1933)**

Ferencsik, Sinfónica Húngara (Artia) (1956).

Versión aislada de Ferencsik, monoaural, mejor que la de Sandor en la «Edición Bartók».

**Concierto para orquesta (Sz. 116) (1943).**

Reiner, Pittsburgh Symphony (CBS) (1950) (78 rpm.).

Van Beinum, Concertgebouw (Emi) (1950) (78 rpm.).



# PHILIPS Alta Fidelidad

## EQUIPO LIBRA 306 / 2 x 60 W. RMS

AF 729/II  
Tocadiscos Automático  
Stereo HI-FI.



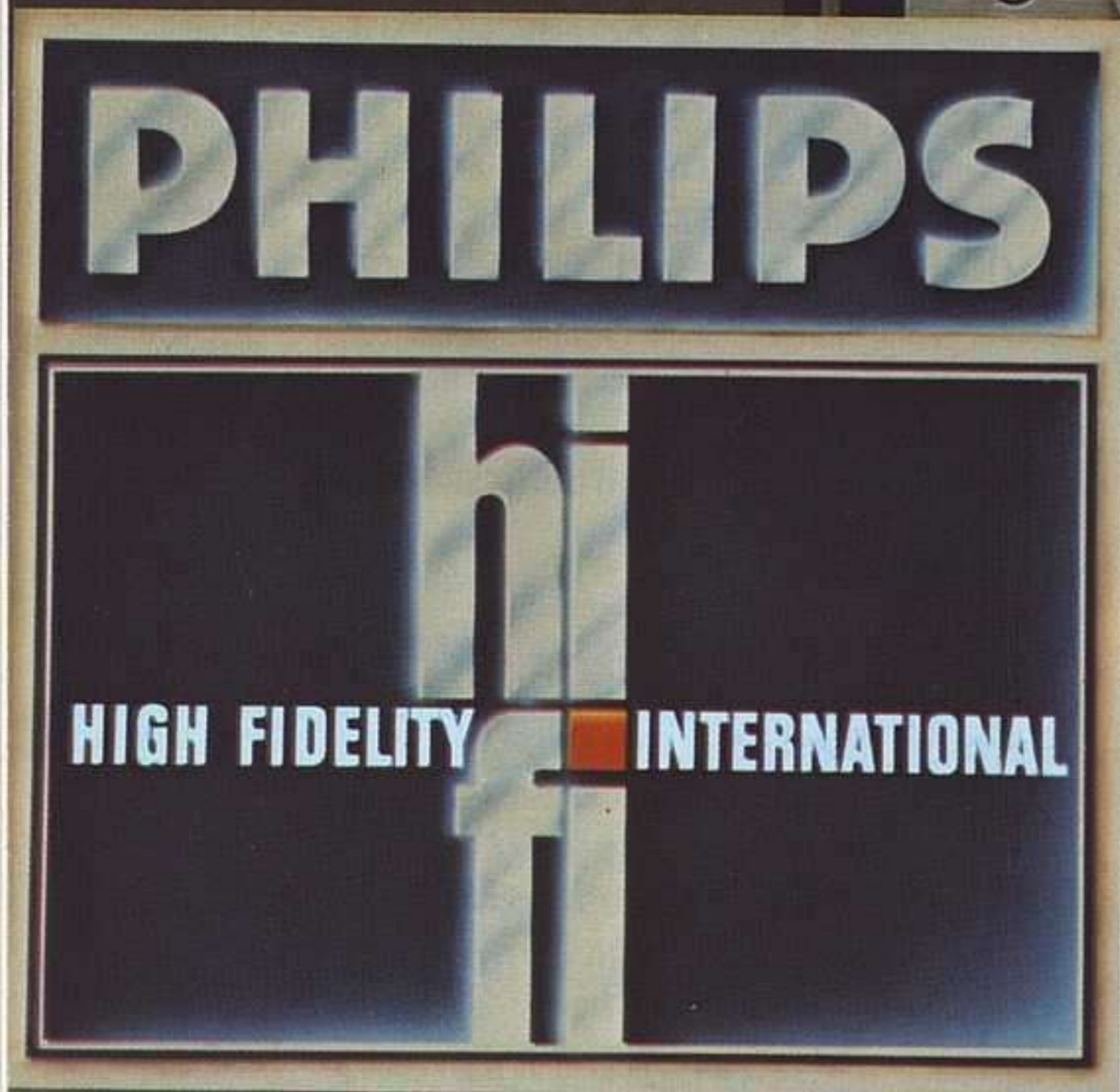
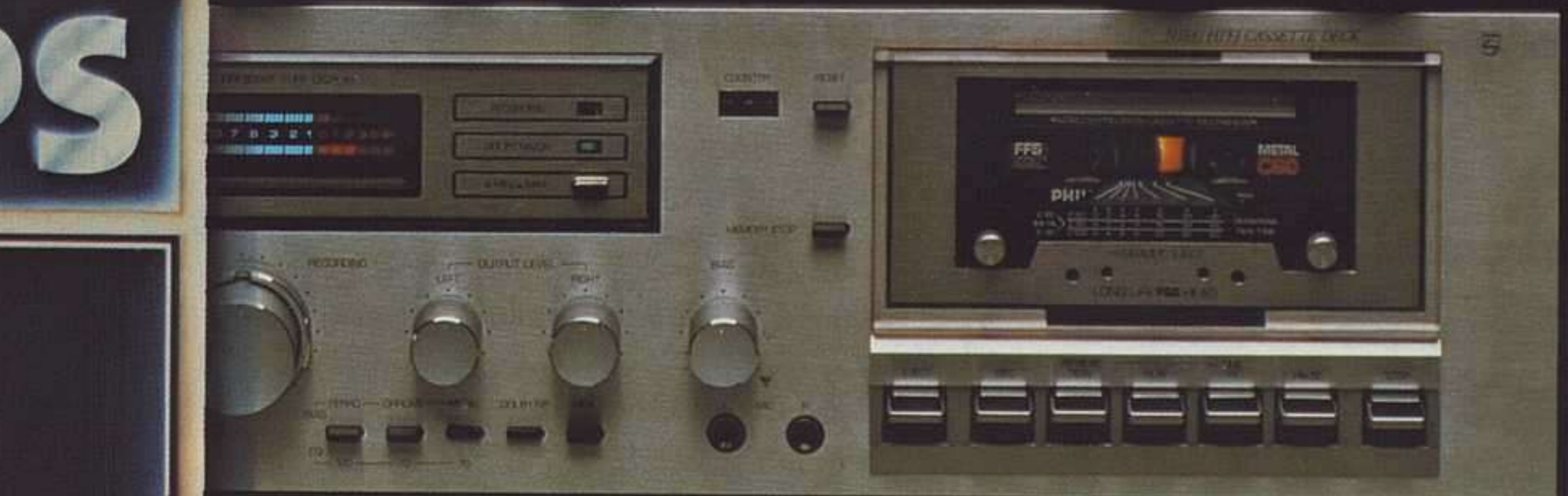
AH 106  
Sintonizador Digital  
Stereo HI-FI, OM-OL-FM.



AH 306  
Amplificador Integrado  
Stereo HI-FI.



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



# PHILIPS El triunfo de la técnica





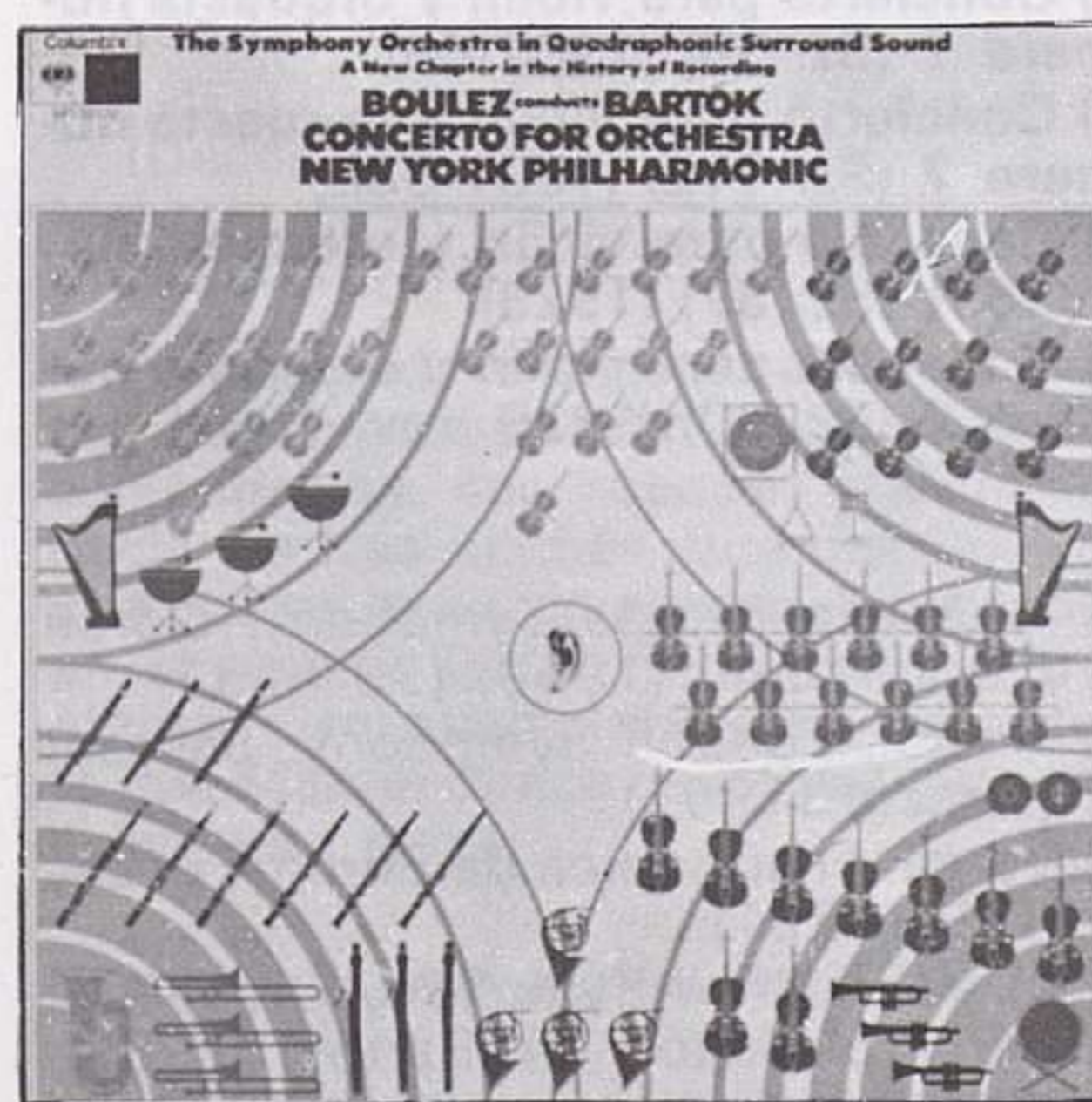
Kórody, Filarmónica de Budapest (Supraphon) (1951) (78 rpm.).  
 Karajan, Philharmonia (Emi) (1953).  
 Ormandy, Philadelphia (CBS) (1954).  
 Dorati, Sinfónica de Minneapolis (Mercury) (1955).  
 Ansermet, Suisse Romande (Decca) (1956).  
 Somogyi, Orquesta de la Radio Húngara (Qualiton).  
 Fricssay, RIAS de Berlín (DG) (1957).  
 Kubelik, Royal Philharmonic (Emi) (1959).  
 Stokowski, Houston Symphony (Everest) (1960).  
 Reiner, Sinfónica de Chicago (RCA).  
 Hollreiser, Sinfónica de Bamberg (Turnabout).  
 Dorati, London Symphony (Philips) (1962).  
 Ormandy, Philadelphia (CBS) (1963).  
 Ferencsik, Orquesta del Estado Húngaro (Qualiton) (1963).  
 Smetacek, Filarmónica Checa (Supraphon).  
 Leinsdorf, Boston Symphony (RCA) (1964).  
 Szell, Cleveland (CBS) (1965).  
 Solti, London Symphony (Decca) (1965).  
 Ancerl, Filarmónica Checa (Supraphon).  
 Bernstein, Filarmónica de Nueva York (CBS) (1965).  
 Karajan, Filarmónica de Berlín (DG) (1966).  
 Ozawa, Sinfónica de Chicago (Emi) (1970).  
 Haitink, Concertgebouw (Philips) (1970).  
 Pritchard, London Philharmonic (Emi) (1971).  
 Boulez, Filarmónica de Nueva York (CBS Q 73187) (1973).  
 Karajan, Filarmónica de Berlín (Emi) (1974).  
 Kubelik, Boston Symphony (DG) (1974).  
 Lombard, Filarmónica de Estrasburgo (Erato) (1975).  
 Horvat, Sinfónica de la ORF (Classical Excellence).  
 Mehta, Filarmónica de Israel (Decca) (1976).  
 Skrowaczewski, Orquesta de Minnesota (Candide).  
 Ormandy, Philadelphia (RCA) (1979) (D).  
 Maazel, Filarmónica de Berlín (DG 7) (1980).  
 Solti, Sinfónica de Chicago (Decca) (1981) (D).

Treinta y seis grabaciones para una obra escrita en 1943 no es una mala marca. Angel Carrascosa consagró una Discoteca Básica a esta pieza en el número 475, octubre de 1977, de RITMO: amplió y complemento ahora los datos de ese trabajo. Puede verse que la obra ha gozado de la simpatía devota de varios incondicionales que la han llevado al disco en más de una ocasión: así, vemos a Karajan con tres lecturas, a Ormandy con otras tantas, a Solti con dos, a Dorati con tres —contando también la de la «Edición Bartók»—, a Kubelik con dos y a Reiner con otras dos. Cuatro de estos maestros son húngaros y trataron al compositor en mayor o menor medida, uno es austríaco y el sexto es checo.

El **Concierto** —ese *Amarcord Musical* en palabras de Enrique Franco, en referencia al film de Fellini— ha sido una obra afortunada en disco: no menos de diez de estas versiones pueden consi-

derarse sobresalientes y dos otras definitivas. Desde mi punto de vista, existen tres posibilidades, no excluyentes, de aproximación a esta música: la nacionalista, húngara, cuyo máximo exponente sería Solti y también Dorati —en su segunda lectura y en la de la «Edición Bartók»—; la romántica, cuya traducción más lograda se debería a Karajan en su *tercer intento* de 1974; y la abstracta, objetivista nata, en la que la opción más perfecta sería Boulez. Cualquiera de estas interpretaciones citadas podría hacer feliz al melómano más dedicado. Si se busca un *algo más*, quizá sólo se encuentre en la antigua versión de Fricssay, monoaural, «Grand Prix de Disque» en su día, y todavía hoy irreprochable en el plano sonoro. Fricssay representaría una irreplicable simbiosis de las corrientes nacionalista y abstracta, algo también conseguido por Szell, con sonido aún más notable. ¿Por qué, entonces, no dar a Szell la primacía en esta relación? Por un absurdo desvarío, tragedia menor, que invalida su registro: Szell corta 130 compases del «Finale», sin más justificación que «cierta autorización de Bartók» al respecto, cercenando toda la dialéctica de este movimiento conclusivo.

Ormandy es un especialista de los movimientos pares de la obra, y ningún otro maestro ha montado con tanta gracia —sobre todo en su versión de 1963— la parodia de la **Séptima** de Shostakovich en el «Intermezzo interotto». Cada una de sus interpretaciones ha sido hito de sonido en su momento, aunque hoy el dominio en este campo pertenezca a Solti, en su reciente lectura con la Orquesta de Chicago, a su vez síntesis de las corrientes nacionalista —protagonizada por el propio Solti en 1965— y romántica, con la particularidad de que el «Giuoco delle coppie» se interpreta, por vez primera, siguiendo el manuscrito de Bartók y obviando ciertos errores de partitura impresa, con su título original de «Presentando Le Coppie».



De las grabaciones de Kubelik, la nacionalista primera me parece mucho más coherente que la romántica segunda, arbitraria y caprichosa en ciertos momentos —el exagerado «ritenuto» del último compás, por ejemplo—. Muy bien, en la línea abstracta, Mehta y Leinsdorf. A gusto, jugando la carta de un cierto toque expresionista, Maazel. Vitalmente eslavo, pero sin exageraciones, Reiner en su grabación para RCA. Stokowski, contenido y sin apenas retoques instru-

mentales, juega la baza romántica, aunque no llega a las sutilezas de Karajan III.

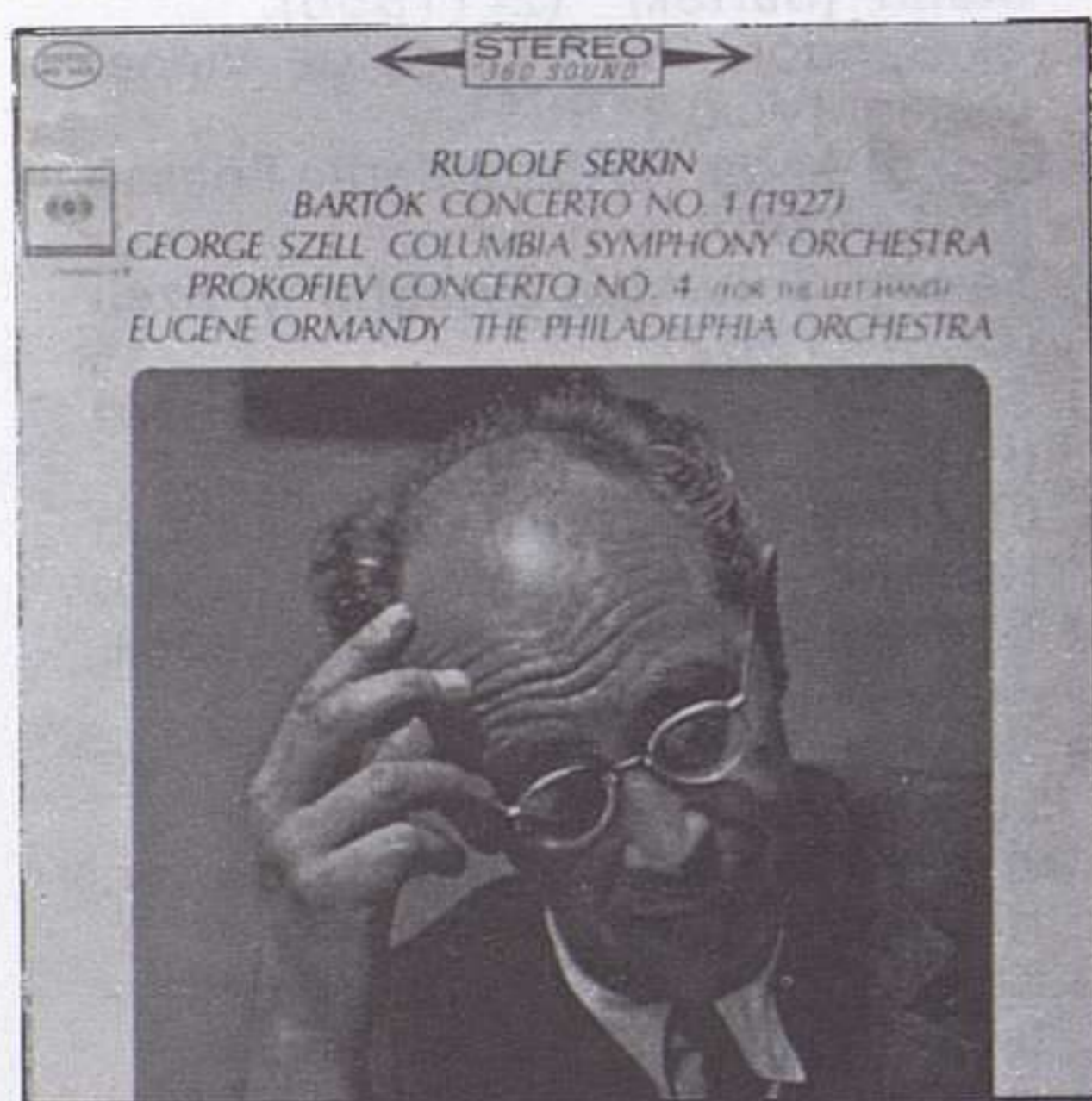
#### OBRAS PARA PIANO Y ORQUESTA

- a) **Concierto para piano y orquesta número 1** (Sz. 83) (1926).
  - b) **Concierto para piano y orquesta número 2** (Sz. 95) (1930-31).
  - c) **Concierto para piano y orquesta número 3** (Sz. 119) (1945).
  - d) **Rapsodia para piano y orquesta, Op. 1** (Sz. 27) (1904).
  - e) **Scherzo para piano y orquesta Op. 2** (Sz. 28) (1904).
  - f) **Concierto para Dos pianos, Percusión y orquesta** (Sz. 115) (1940).
- b) Foldes, Orquesta Lamoureux, Bigot (DG) (1949) (78 rpm.).
  - c) Sandor, Philadelphia, Ormandy (CBS) (1950) (78 rpm.).
  - d) Foldes, Orquesta Lamoureux, Desormière (DG) (1950) (78 rpm.).
  - c) Reiter, RIAS de Berlín, Varisch (Regent) (1951).
  - b, c) Farnadi, Orquesta de la Opera de Viena, Scherchen (Nixa) (1954).
  - c) Katchen, Suisse Romande, Ansermet (Decca) (1954).
  - c) Pennario, St. Louis Symphony, Golschmann (Capitol) (1954).
  - c) M. Haas, RIAS de Berlín, Fricssay (DG) (1954).
  - a, d) Hambro, Zimmler Sinfonietta, Mann (Bartók) (2) (1956).
  - b, c) Sandor, Pro-Música de Viena, Gielen (Vox) (1959).
  - a, b, c, d) Anda, RIAS de Berlín Fricssay (DG) (1960).
  - a) Serkin, Columbia Symphony, Szell (CBS) (1962).
  - c) Siki, Orquesta Pro Arte, Pritchard (PYE).
  - a, b) Zempleni, Orquesta del Estado Húngaro, Ferencsik (Music Guild).
  - c) Bernathova, Filarmónica Checa, Ancerl (Supraphon).
  - e) Sandor, Orquesta de la Radio de Luxemburgo, Cao (Vox) (1964).
  - a, d) Sandor, Südwestfunk Orchester, Reinhardt (Vox) (1965).
  - c) Katchen, London Symphony, Kertesz (Decca) (1966).
  - a) Baloghova, Orquesta de la Radio de Praga, Turnovski (Supraphon) (1966).
  - f) Gold, Fizdale, Filarmónica de Nueva York, Bernstein (CBS) (1966).
  - b, c) Entremont, Filarmónica de Nueva York, Bernstein (CBS) (1967).
  - a, c) P. Serkin, Sinfónica de Chicago, Ozawa (RCA) (1967).
  - b) Weissenberg, Philadelphia, Ormandy (RCA) (1968).
  - b) Bishop-Kovacevich, BBC Symphony, C. Davis (Philips) (1969).
  - c) Helffer, Orquesta de la Opera de Montecarlo, Maderna (Concert Hall/Movieplay 17.1405/7).
  - a, c) Barenboim, New Philharmonia, Boulez (Emi) (1970).
  - b) Richter, Orquesta de París, Maazel (Emi) (1972).
  - a, b, c) Dikov, Filarmónica de Sofía, Manolov (Harmonia Mundi).
  - a, c) Bishop-Kovacevich, London Symphony, C. Davis (Philips 95 00 43) (1976).



- a, b, c, d) Rogé, London Symphony, Weller (Decca SXL 6815/16) (1976).
- f) Lejsek, Lejskova, Orquesta del Estado de Brno, Konvalinka (Supraphon) (1978).
- a, b) Pollini, Sinfónica de Chicago, Abbado (DG 25 30 901) (1979).
- b, c) Ashkenazy, London Philharmonic, Solti (DECCA) (1980).

El primer dato llamativo en esta parcela es la constatación de que el **Concierto número 1** no se grabó hasta 1956, es decir, treinta años después de haber sido escrito y estrenado. De otra parte, hasta 1966 —Gold, Fizdale, con Bernstein— no llega la primera grabación del **Concierto para dos pianos**, transcripción hecha por Bartók de la **Sonata para dos pianos y percusión**. Dentro de lo que podríamos llamar las *cuatro obras tradicionales* —los tres **Conciertos** para un solista y la **Rapsodia**— la discografía ha estado dominada desde 1960 por la grabación de Geza Anda y Ferenc Fricsay. A raíz de de tardía publicación en España —en 1973, trece años después de haber sido grabadas—, Manuel Chapa Brunet (RITMO, número 430, abril de 1973) comentó acerca de estas interpretaciones: «*La aparición en el mercado europeo (de estos dos discos) supuso un auténtico descubrimiento (...), tanto en su aspecto interpretativo como por su —para entonces increíble— calidad de grabación. (...) Geza Anda es, sin duda, un buen intérprete de*



Bartók (...), pero el gran protagonista de ambos discos es Fricsay. Resulta casi milagroso comprobar su absoluto dominio de las partituras bartokianas, en especial porque «su» forma de dirigir parece reservada exclusivamente a directores posteriores en el tiempo. Tanto su casi infalible sentido del complicado ritmo bartokiano, como su minuciosidad extrema a la hora de llevar a cabo las indicaciones de intensidad —especialmente trascendentales en obras en las que late una concepción percusiva en el empleo de todos los diversos componentes instrumentales (**Segundo y Primer Concierto**)— le llevan a resultados que superan lo convincente para inscribirse en lo difícilmente repetible. Ocho años después, estas apreciaciones siguen siendo plenamente válidas, y las suscribo íntegramente, aunque quizá mi apreciación por la labor de Anda, en esta música, sea bastante mayor.

Si se han de buscar versiones aisladas, creo que el tan tardíamente grabado **Concierto 1** puede considerarse afortunado, ya que de él existe una interpretación, ligeramente posterior en el tiempo a la de Anda/Fricsay, debida a otro tándem singular: Serkin/Szell. Aplíquese al segundo todo lo dicho acerca de Fricsay, con otra dirección escrupulosa, milimétrica y percusiva, y baste señalar que Serkin era, es, en general, un pianista de mayor categoría que Anda, con lo que su labor, tan idiomática como la de éste, alcanza la cota de lo sensacional. El *milagro* se vuelve a repetir en los años 70, a finales, con el binomio Pollini/Abbado, para los **Conciertos Primero y Segundo**, aunque me atrevería a señalar tres posibles *lunares*: 1. Pollini no supera a Serkin —Rudolf, se entiende— en el **Primer Concierto**. 2. Abbado no supera a Szell en el **Primero** ni a Fricsay en el **Segundo**, sobre todo en lo que podríamos llamar una cierta *entraña espiritual* de las obras. 3. El balance sonoro es menos perfecto que en Anda/Fricsay, ya que en el nuevo disco el piano tiende a *comerse* a la orquesta.

Sin llegar a la altura, superlativa, de estas versiones, son de manifiesto interés los discos de Barenboim/Boulez (**Primero y Tercero**), Weissenberg/Ormandy (**Segundo**), Bishop-Kovacevich/Colin Davis (**Primero y Tercero**), todos los trabajos de György Sandor con diferentes directores y el muy reciente registro (**Segundo y Tercero**) de Ashkenazy/Solti, especialmente en la última obra indicada, rozando la frontera marcada por Anda/Fricsay, con el añadido de una grabación ejemplar. El *semi-integral* de Rogé/Weller, de sonido igualmente recomendable, aporta una visión juvenil y tensa, muy apta para la **Rapsodia** y el **Primer Concierto**.

## OBRAS PARA VIOLIN Y ORQUESTA

- a) **Concierto para violín y orquesta número 1** (Sz. 36) (1907-08).
- b) **Concierto para violín y orquesta número 2** (Sz. 112) (1937-38).
- c) **Rapsodia para violín y orquesta número 1** (Sz. 87) (1928).
- d) **Rapsodia para violín y orquesta número 2** (Sz. 90) (1928, rev. 1944).

- b) Menuhin, Dallas Symphony, Dorati Capitol/Emi (1950) (78 rpm.).
- b) Rostal, London Symphony, Sargent (Decca) (1951).
- b) Varga, Filarmónica de Berlín, Fricsay (DG) (1951).
- c, d) Vardi, New Symphony Orchestra, Serly (c), Autori (d) (Bartók) (1951).
- b) Menuhin, Philharmonia, Furtwängler (Emi) (1953).
- b) Gitlis, Pro-Música de Viena, Horenstein (Vox) (1954).
- c, d) Erlih, Cento Soli, Husa (Club Français du Disque) (1954).
- a) Stern, Philadelphia, Ormandy (CBS).
- b, c, d) Stern, Filarmónica de Nueva York, Bernstein (CBS) (1962).
- c, d) Totenberg, Orquesta de la Opera de Viena, Golschmann (Vanguard).
- a) Oistrakh, Sinfónica de la Radio de la URSS, Rozhdestvenski (Melodia) (1964).

- b) Silverstein, Boston Symphony, Leinsdorf (RCA).
- a, b) Menuhin, New Philharmonia, Dorati (Emi) (1967, 1966).
- b) Gertler, Filarmónica Checa, Ancerl (Supraphon) (1967).
- c, d) Menuhin, BBC Symphony, Boulez (Emi) (1968).
- a, c, d) Gertler, Filarmónica Estatal de Brno, Ferencsik (Ariola).
- b, c) Szeryng, Concertgebouw, Haitink (Philips 65 00 21) (1970).
- a) Egger, Orquesta de la Radio de Luxemburgo, Springer (Turnabout) (1971).
- b, c, d) Lautenbacher, Orquesta de la Radio de Luxemburgo, Springer (Turnabout) (1971).
- b) Perlman, London Symphony, Previn (Emi 1 J 065-02518) (1974).
- b) Zazovsky, Orquesta Nacional de Bélgica, Octors (DG).
- b) Chung, London Philharmonic, Solti (Decca SXL 6802) (1978).
- b) Zukerman, Filarmónica de Los Angeles, Mehta (CBS) (1979).

Las diferentes incursiones de Menuhin en estas obras, en diversas etapas de su carrera, han sido siempre fructíferas y reveladoras: tres veces ha grabado el **Segundo Concierto**, dos con Dorati y una con Furtwängler, y en cada caso las versiones resultan distintas y sorprendentes; EMI debería algún día reunir las en un único álbum, a pesar de lo insólito del acoplamiento. Del primitivo **Primer Concierto**, Oistrakh posee una muy bella lectura con Rozhdestvenski, sólo igualada, una vez más, por el tándem Menuhin/Dorati. Entre las alternativas más modernas del **Segundo Concierto**, Perlman/Previn es una opción decididamente anti-romántica —contra lo que pudiera preverse— y minuciosa, altamente recomendable, y Chung/Solti es una oferta con ribetes románticos —también en contra de lo previsible—, modélica en el sonido.

Acaso la mejor combinación de sobriedad, atención omnímoda a todos los detalles de la partitura, exuberancia rítmica y poder de concentración, la brinden Szeryng —en uno de los mejores trabajos de su larga carrera discográfica— y el imprevisible Haitink, aquí consumado bartokiano, en grabación de sonido transparente, ideal para el estudio minucioso de los pentagramas.

## Concierto para viola y orquesta (Sz. 120) (1945, ed. Tibor Serly).

- Primrose, New Symphony Orchestra, Serly (Bartók) (1951).
- Lemoine, Orquesta?, Froment (Club National du Disque) (1954).
- Koch, Orquesta de la Radio de Luxemburgo, Springer (Turnabout) (1959).
- Lukács, Orquesta de Conciertos del Estado Húngaro, Ferencsik (DG).
- Karlovsky, Filarmónica Checa, Ancerl (Supraphon).
- Menuhin, New Philharmonia, Dorati (Emi) (1967).
- Hillyer, Filarmónica del Japón, Watanaabe (Nonesuch).
- Baschmet, Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera, Kubelik (Ariola) (1975).
- Benyamini, Orquesta de París, Barenboim (DG) (1980).



La grabación de *Primrose/Serly*, dedicatario y editor de la obra respectivamente, no sólo posee un destacado interés histórico, sino que conforma una excelente, emotiva interpretación, de sonido algo comprimido. Quizá sean, una vez más, Menuhin y Dorati los más felices sintetizadores de seriedad, rigor y descarnada expresividad. De gran interés es la versión de *Baschmet/Kubelik*, una de las escasas escapadas —por desgracia— de este maestro a la música bartokiana.

La lectura de *Benyamini/Barenboim* es desvergonzadamente romántica, aunque perfecta de ejecución.

#### Danza popular rumana, número 1 (Sz. 47 a) (1911).

No existe ninguna versión aislada, aparte de la incluida en la «Edición Bartók» de Hungaroton.

#### Danzas rumanas (Sz. 68) (1917).

Lambert, Philharmonia (Columbia/Emi) (1948) (78 rpm.).

Schuurman, Residentie (Decca) (1949) (78 rpm.).

(Arr. violín y orquesta) Yordanoff, Conjunto de París, Froment (Allegro).

Solomon, Columbus Philharmonic (Discovery).

(Arr. orquesta de cuerdas, Willner) Stuyvesant Sinfonietta, Schulman (CBS).

Dorati, Sinfónica de Minneapolis (Mercury) (1956).

I Musici (Philips) (1962).

Ansermet, Suisse Romande (Decca) (1964).

Mackerras, Philharmonia (Emi).  
Baumgartner, Festival Strings Lucerne (Eurodisc).

Vigorosa interpretación de Dorati, y detallada, muy clara, de I Musici, aunque su relación con esta música sea muy tangencial.

#### Danzas de Transilvania (Sz. 96) (1931).

Schelle, Orquesta Pro-Música (Disco Center).

La lectura de Erdelyi en la «Edición Bartók» es muy superior e invalida la necesidad de esta versión aislada.

#### Divertimento para cuerdas (Sz. 113) (1939).

Serly, Orquesta de cuerdas (Bartók) (1951).

Samaran-Taffanel Ensemble (Selmer) (1951).

Dorati, Sinfónica de Minneapolis (RCA) (1951).

Fricsay, RIAS de Berlín (DG) (1953).

De Stoutz, Orquesta de Cámara de Zürich (Decca) (1954).

Froment, Conjunto Instrumental de París (Club National du Disque) (1954).

Foss, Zimmler Sinfonietta (Turnabout).

Barshai, Orquesta de Cámara de Moscú (Decca) (1963).

Menuhin, Orquesta del Festival de Bath (Emi).

Dorati, BBC Symphony (Mercury).

Wand, Sinfónica de la Radio de Colonia (Everest).

Marriner, Academy of St. Martin-in-the-Fields (Argo/Decca) (1969).

Amati Ensemble de Berlín (DG) (1970).

Barenboim, English Chamber Orchestra (Emi) (1972).

Kasandjiev, Orquesta de Cámara de Sofía (Ars Nova).

Wührer, Orquesta de Cámara Wührer (Da Camera).

Otra partitura excelentemente representada en el catálogo fonográfico. Al menos seis de las dieciséis interpretaciones anotadas entran en el terreno de lo superlativo. En registro monoaural, tienen primacía las actuaciones de Tibor Serly y de Ferenc Fricsay, con especial mención a este último en la precisión rítmica y gradación de acentos de su lectura. La versión II de Dorati, grabada a mediados de los 60, recoge las características más cualificadas de Fricsay en una soberbia toma de sonido. Las lecturas de Marriner y Barenboim, más específicamente camerísticas, dejan parcialmente de lado el *hungarismo* de los pentagramas en aras de planteamientos más asépticos, ligeramente románticos en el caso del primero de los citados y más descarnados y fogosos en el segundo. En términos de sobriedad expresiva y calidad sonora, la cota más elevada se da en el Amati Ensemble: en la necesidad de opción, no desearía carecer de esta formidable visión de la obra, en su más escueto tratamiento camerístico, ni del trabajo, más sinfónico y no menos sobresaliente, de Antal Dorati en su segunda grabación, aún mejor que la contenida en la «Edición Bartók» de Hungaroton.

#### Dos imágenes, Op. 10 (Sz. 46) (1910).

Serly, New Symphony Orchestra (Bartók) (1950).

Lehel, Sinfónica Húngara (Artia) (1957).

Inbal, Ormandy, Philadelphia (CBS). Orquesta de la Radio de Frankfurt (Philips 6500 781) (1975).

Dorati, Orquesta Sinfónica de Detroit (Decca SXL 6897) (1979).

Maazel, Filarmónica de Berlín (DG) (1980).

A pesar de la escasez de versiones, las seis anotadas son plenamente recomendables, con especial preferencia hacia las tres últimas, que disfrutaron de una mejor toma de sonido, superlativa en el caso de Dorati. Es de gran interés el tratamiento completamente *debussyista* que Maazel ofrece de «In voller Blüte», la primera pieza.

#### Kossuth, poema sinfónico (1903).

El efusivo poema bartokiano, menos indigno de lo que algunos tratadistas han predicado, sólo ha sido grabado por Gyorgy Lehel para el integral de la Edición nacional húngara.

#### El mandarín maravilloso, Op. 19, Ballet completo (Sz. 73) (1918-19).

Ferencsik, Coro y Orquesta de la RTV Húngara (DG).

Dorati, Coro y BBC Symphony (Philips) (1965).

Boulez, Schola Cantorum y Filarmónica de Nueva York (CBS) (1972).

Dohnányi, Coro de la Opera de Viena, Filarmónica de Viena (Decca) (1980).

Número quizá excesivamente reducido de interpretaciones de la versión completa de una partitura capital del músico húngaro: la calidad de las cuatro anotadas —añádase la lectura de Sandor en el integral de Hungaroton— compensa la carestía. No ocultaré, una vez más, mis preferencias hacia la exacerbada incisividad rítmica y dinámica, cercana al frenesí, de Antal Dorati. Boulez, infinitamente más distanciado y clarificador, resulta algo desconcertante en su búsqueda laxitud: la grabación cuadrofónica, además, adolece de un sonido excesivamente diferenciador de planos, pobre de presencia y poco compacto. En el otro extremo del espectro sonoro está la grabación de DG para Ferencsik, demasiado plana, concentrada, sin apenas perspectiva. Ideal, en cambio, la grabación de Decca para Dohnányi, que propone, por ende, una aproximación de ferocidad y turbación parangonables a las de Dorati.

#### El mandarín maravilloso, suite de concierto.

Serly, New Symphony Orchestra (Bartók) (1951).

Dorati, Chicago Symphony (Mercury) (1953).

Husa, Cento Soli (Club Français du Disque) (1954).



Previtali, Royal Philharmonic (Emi) (1958).

Reinhardt, Südwestfunk Orchester (Turnabout) (1961).

Dorati, BBC Symphony (Philips) (1963).

Solti, London Symphony (Decca) (1964).

Martinon, Chicago Symphony (RCA).

Wodiczko, Sinfónica de la Radio de Polonia (Muza).

Lombard, Filarmónica de Estrasburgo (Erato) (1975).

Ozawa, Boston Symphony (DG 2530 887) (1977).

Ormandy, Philadelphia (Emi 067-003. 506) (1979).

A los habituales nombres recomendados de Solti o Dorati, debe, en esta ocasión, añadirse el de Jean Martinon en una de sus escasas aportaciones fonográficas durante su etapa de titular de la Orquesta de Chicago, cuya lectura de



esta **Suite** me parece uno de los puntos de referencia de la fonografía bartokiana: la percusividad, la métrica sincopada, en fin, el clima *canalla* de esta sorprendente música, hallan en el maestro francés un vigoroso traductor. Siendo ya clásica la interpretación de Solti y la segunda de Dorati, dentro de los registros más recientes me atrevería a sugerir a Ormandy como alternativa más relevante, en lectura que casi iguala a Martinon en potencia expresiva, con una formación orquestal no menos virtuosa.

## Música para cuerdas, percusión y celesta (Sz. 106) (1936).

- Byrns, Los Angeles Chamber Symphony (Capitol) (1950) (78 rpm.).  
 Karajan, Philharmonia (Columbia/Emi) (1950) (78 rpm.).  
 Kubelik, Chicago Symphony (Mercury) (1951).  
 Fricsay, RIAS de Berlín (DG) (1953).  
 Solti, London Philharmonic (Decca) (1955).  
 Boult, London Promenade (Westminster) (1955).  
 Steinberg, Pittsburgh Symphony (Pittsburgh Festival of Contemporary Music) (1955).  
 Van Beinum, Concertgebouw (Philips) (1956).  
 Reinhardt, Pro-Música de Stuttgart (Belter).  
 Ansermet, Suisse Romande (Decca) (1958).  
 Reiner, Chicago Symphony (RCA) (1960).  
 Stokowski, His Symphony Orchestra (Emi) (1959).  
 Karajan, Filarmónica de Berlín (Emi) (1961).  
 Dorati, London Symphony (Mercury).  
 Ungar, Filarmonía Hungárica (Turnabout).  
 Solti, London Symphony (Decca) (1964).  
 Bernstein, Filarmónica de Nueva York (CBS) (1966).  
 Boulez, BBC Symphony (CBS) (1967).  
 Lehel, Orquesta de la Radio de Budapest (ABC Westminster 13.0826/4) (1968).  
 Marriner, Academy of St. Martin-in-the-Fields (Argo/Decca) (1969).  
 Wand, Sinfónica de la Radio de Colonia (Everest).  
 Mravinsky, Filarmónica de Leningrado (Ariola) (1971).  
 Barenboim, English Chamber Orchestra (Emi) (1972).  
 Karajan, Filarmónica de Berlín (DG) (1972).  
 Haitink, Concertgebouw (Philips) (1974).  
 Dorati, Filarmónica Hungárica (Philips 65 00 931).  
 Ozawa, Boston Symphony (DG 2530 887) (1977).  
 Ormandy, Philadelphia (Emi 067-003.506) (1979).

En un trabajo de hace siete años, publicado en estas páginas («**Cuando los divos tocan la música del siglo XX...**»; RITMO, número 439, marzo de 1974, págs. 7 a 9), comentaba la aparición de las versiones de Barenboim y Karajan, dirigiendo esta obra, en com-



paración con las, entonces, existentes en nuestro mercado, de Boulez, Reiner y Solti, bajo la premisa de la negativa de Bartók a ser un mero comparsa de los directores de orquesta y su clara vocación de protagonista del hecho musical al plantear un control —dinámica, ataques, hasta duraciones— absorbente de sus partituras. La **Música para cuerdas**, junto al **Segundo Concierto de Violín**, es un caso seguramente límite de este dominio de Bartók sobre el papel pautado. Insistía yo —y no tengo motivos para dejar de insistir— en la importancia de esas duraciones propuestas por Bartók, ya que nos indican —y vinculan al intérprete— unos parámetros de velocidad *queridos* por el compositor, de inexcusable claridad; es evidente que tampoco Bartók pretendía que todas las interpretaciones de esta obra tuvieran la misma duración, pero sí que confiaba en un cierto sentido de la responsabilidad por parte de los ejecutantes que les hiciera aproximarse en sus versiones a su ideal sonoro.

A título de recordatorio, vuelvo ahora a anotar los minutajes propuestos por Bartók:

- I. 6 minutos 30 segundos.
- II. 6 minutos 55 segundos.
- III. 6 minutos 35 segundos.
- IV. 5 minutos 40 segundos.

Duración total: 25 minutos 40 segundos.

Excede, lógicamente, los límites de este comentario el examen de todos los minutajes de las interpretaciones anotadas —al margen de que no dispongo de una buena parte de ellas. Pero sí puede ser de interés recordar que mis preferencias en 1974 iban hacia la interpretación de Solti —un total de 27 minutos 37 segundos, no solamente por esta cercanía a las duraciones bartokianas, sino por el *magyarismo* de su concepción, la riqueza de su paleta rítmica y la frescura de su tratamiento, que hacían de Bartók el principal protagonista de su disco. Lo sorprendente es que, en los siete años transcurridos, el panorama no ha accedido a modificaciones dramáticas, al menos hacia adelante: es decir, yo no conocía entonces la primera interpretación de Dorati (Mercury) ni la de Van Beinum (Philips); el encuentro con esta última es particularmente revelador, ya que, como en el caso del **Concierto para orquesta**, volvemos a hallar a un consumado traductor de la dialéctica bartokiana, claro e intenso, quien,

además, aboga por una concordancia con las duraciones de la partitura poco menos que insólita, rebajando, incluso, algunos de los minutajes bartokianos, en un total de 26 minutos 24 segundos, repartidos movimiento a movimiento en 6 minutos 19 segundos, 6 minutos 46 segundos, 6 minutos 32 segundos y 6 minutos 47 segundos. La pequeña tragedia, como en Fricsay o Kubelik es la ausencia de la estereofonía, precisamente en la obra más *estereofónica* que se haya escrito —Bartók diagramó perfectamente el enfrentamiento en el escenario de los dos grupos interpretativos—, lunar, con todo, irrelevante en tratamientos de esta categoría.

Karajan, único traductor triple de la pieza, que fue con Byrns el primer músico que la grabó, nunca ha estado afortunado en sus acercamientos, siempre por su tendencia a un encuadramiento hiper-expresivo del *nocturnal* tercer tiempo, siendo su lectura más coherente la anotada en segundo lugar (Emi, 1961). Barenboim, inseguro en los «tempi» y alterador incluso del pentagrama —como expliqué en el artículo de 1974—, ofrece la ejecución más clara y limpia de todas las anotadas, y, junto a Fricsay, Karajan III y Solti II, también la más precisa. Dorati y Ormandy, en sus más recientes registros, caen en el mismo defecto, la desmedida amplitud de «tempo» —Dorati, concretamente, parece estar en disposición de todo el tiempo del mundo—. Haitink consigue una versión más en consonancia con el minutaje estipulado —un total de 28 minutos 01 segundos—, excelente en el primer movimiento y divagante en el segundo. En cualquier caso, salvados los hitos monoaurales de Beinum, Fricsay y Kubelik, y la primera versión de Dorati al despuntar los 60, creo que Solti II sigue siendo la interpretación más encomiable de la partitura en un ámbito de sonido moderno, con Boulez y Mravinsky como segundas opciones, esta última especialmente curiosa y grabada en vivo.

## Cuatro piezas para orquesta, Op. 12 (Sz. 51) (1912).

- Ormandy, Philadelphia (RCA) (1971).  
 Inbal, Orquesta de la Radio de Frankfurt (Philips 6500 781) (1975).

Interpretaciones, ambas, de primera fila para una de las partituras más atípicas de Bartók. Es mejor la grabación de Philips, aunque el nivel de ejecución es más alto en el disco de Ormandy.

## El príncipe de madera, Op. 13, Ballet completo (Sz. 60) (1917).

- Susskind, New Symphony Orchestra (Bartók) (1954).  
 Dorati, London Symphony (Philips) (1966).  
 Boulez, Filarmónica de Nueva York (CBS) Q 766 25) (1977).

Apena un poco la orfandad de interpretaciones de esta extraordinaria obra. Una lectura, la de Dorati, entra en el terreno de lo superlativo: raras veces, en el curso de su amplia carrera, ha calado este director tan hondamente en la entraña de una música; su dramática, tensa, muy rápida, cortante lectura hace de



su registro una pieza obligada en cualquier discografía de Bartók. La, por otra parte excelente, interpretación de Boulez, más lenta y también más clara, no alcanza ese último grado de dinamismo patente en Dorati.

### El príncipe de madera, Suite de concierto

Pflüger, Filarmónica de Leipzig (Urania) (1954).

Reinhardt, Südwestfunk Orchester (Turnabout) (1961).

Skrowaczewski, Orquesta de Minnesota (Candide) (1977).

**Primacía sonora de Skrowaczewski e interpretativa de Reinhardt, en grabación de sonido muy estimable, a pesar de sus veinte años.**

### Dos retratos, Op. 5 (Sz. 37) (L.907-08) (3).

Pougnet, New Symphony Orchestra, Autori (Bartók) (1951).

Schulz, RIAS de Berlín, Fricsay (DG) (1952).

(Número 1) Szigeti, Philharmonia, Lambert (Columbia/Emi).

Kubelik, Royal Philharmonic (Emi) (1959).

Ansermet, Suisse Romande (Decca) (1964).

Ormandy; Philadelphia (CBS).

Röhn, Orquesta de la Radio de Frankfurt, Inbal (Philips 6500 781) (1975).

Binder, Filarmónica de Viena, Dohnányi (Decca) (1980).

**Fricsay domina la discografía, en registro de hace treinta años de estupendo sonido «mono». A corta distancia se sitúan las dos versiones más recientes, Inbal y von Dohnányi, de sonido extraordinario ambas.**

### Sinfonía en Mi bemol mayor-Scherzo (1903).

Sólo disponemos de la versión de Lehel en la «Edición Bartók».

### Suite de Danzas (Sz. 77) (1923).

Autori, New Symphony Orchestra (Bartók) (1951).

Fricsay, RIAS de Berlín (DG) (1953).

Pflüger, Filarmónica de Leipzig (Urania) (1954).

Solti, London Philharmonic (Decca) (1955).

Dorati, Filarmónica Hungárica (Philips) (1959).

Ferencsik, London Philharmonic (Everest).

Lehel, Orquesta de la Radio Húngara (DG).

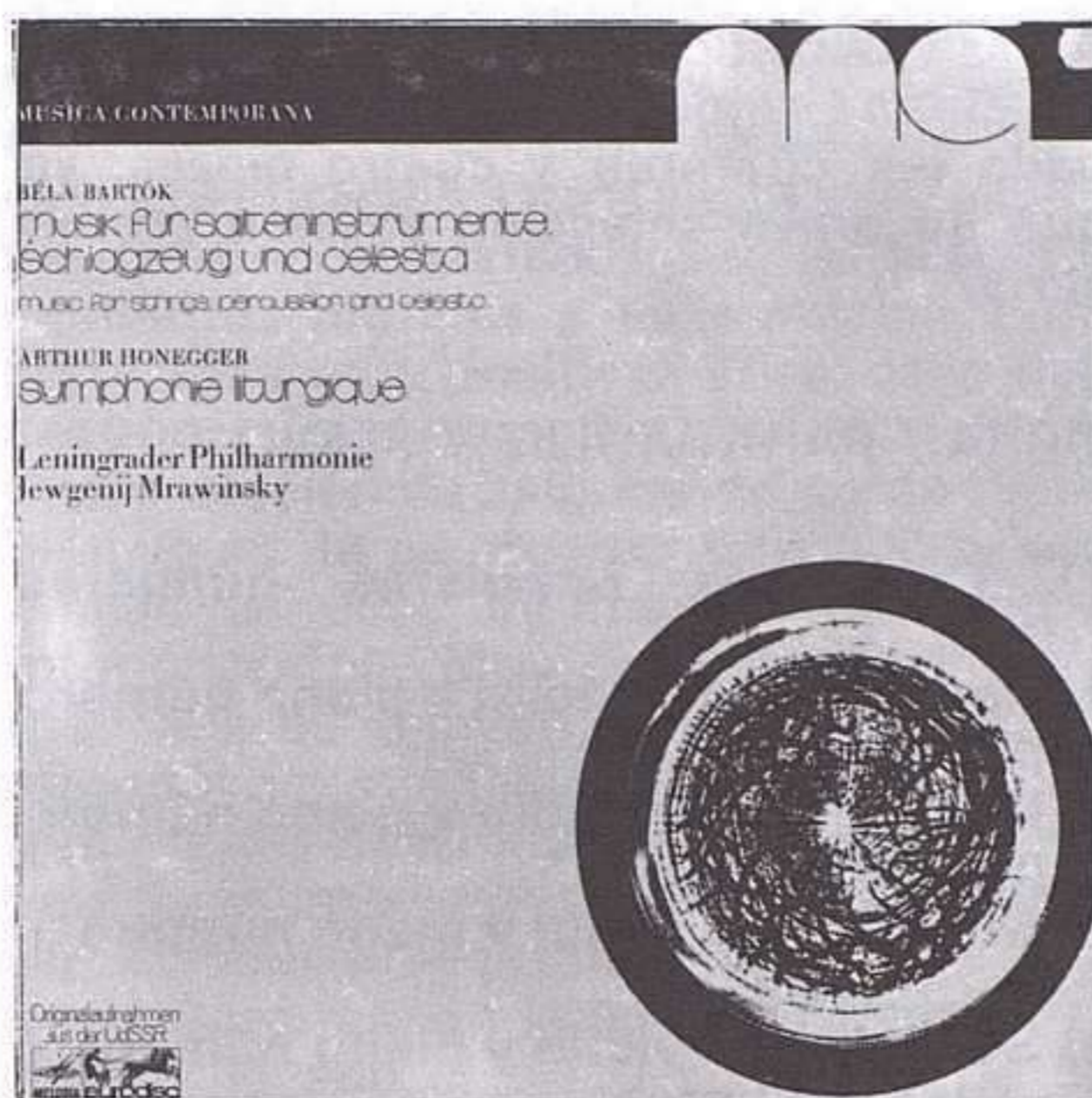
Ansermet, Suisse Romande (Decca) (1965).

Solti, London Symphony (Decca) (1965).

Haitink, Concertgebouw (Philips) (1970).

Boulez, Filarmónica de Nueva York (CBS) (1972).

Kosler, Filarmónica Checa (Supraphon).



Dorati, Filarmónica Hungárica (Philips 6500 931) (1976).

Lehel, Orquesta de la Radio Húngara (Hungaroton).

Skrowaczewski, Orquesta de Minnesota (Candide).

Solti, Chicago Symphony (Decca) (1981) (D).

**Página con suerte en la fonografía, especialmente reclamada por firmas como Decca —cuatro versiones— y Philips —tres versiones—. Dentro de un muy alto nivel de calidad (Fricsay, Dorati I y II, Haitink, Boulez), la novísima lectura de Solti parece pedir un primer puesto por ejecución, finura rítmica y suntuosidad sonora.**

### Suites para orquesta: a) Número 1, Op. 3 (Sz. 31) (1905); b) Número 2, Op. 4 (Sz. 34) (1905-07); c) Transcripción para 2 pianos de la Número 2, Op. 4 b.

b) Swoboda, Orquesta? (Concert Hall Society) (1950) (78 rpm.).

a) Fekete, Mozarteum Salzburg (Colosseum) (1952).

b) Dorati, Sinfónica de Mineapolis (Mercury) (1956).

c) R. y J. Contiguglia (Advent Corporation) (1977).

a) Dorati, Sinfónica de Detroit (Decca SXL 6897) (1979).

**Puesto de cabeza, esta vez casi en solitario, para Dorati —una vez más—, con una grabación de la Primera Suite de sonido excelente y con registro de la Segunda, más antiguo pero no menos logrado, que merecería ser remozado en un nuevo disco.**



## II. MUSICA DE CAMARA

### Cuartetos para cuerda: Número 1 (Sz. 40) (1908), Número 2 (Sz. 67) (1915-17), Número 3 (Sz. 85) (1927), Número 4 (Sz. 91) (1928), Número 5 (Sz. 102) (1934), Número 6 (Sz. 114) (1939).

(2) Amar, Hindemith Quartett (DG) (78 rpm.) (1925).

(1) Pro Arte Quartet (Emi) (78 rpm.).

(2) Cuarteto de Budapest (Emi) (1949) (78 rpm.).

(4) Guilet Quartet (Concert Hall Society) (1949) (78 rpm.).

(5, 6) Cuarteto Húngaro (Emi) (1950) (78 rpm.).

(6) Gertler Quartet (Decca) (1950).

(6) Erling Bloch Quartet (Emi) (1950) (78 rpm.).

(3) New Music Quartet (Bartók) (1951).

(1 a 6) Juilliard Quartet (CBS) (1951).

(1) Hirsch Quartet (Argo/Decca) (1952).

(1 a 6) Cuarteto Parrenin (Vega) (1954).

(4) New Music Quartet (Pittsburgh Festival of Contemporary Music) (1955).

(1 a 6) Cuarteto Tatai (Qualiton/Marfer MQ 10-501/3) (1955).

(1) Dvorak Quartet (Supraphon).

(1 a 6) Fine Arts Quartet (Saga) (1961-62).

(1 a 6) Ramor Quartet (Vox).

(1 a 6) Cuarteto Húngaro (DG) (1962).

(2, 3, 5) Cuarteto de Praga (Supraphon).

(1 a 6) Cuarteto Vegh (Valois).

(1) Menuhin School of Music (Orion).

(1 a 6) Cuarteto Bartók (Erato) (1966).

(1 a 6) Juilliard Quartet (CBS) (1969-70).

(4) Freskkvartetten (Caprice) (1972).

(1 a 6) Nuevo Cuarteto Húngaro (Vox).

(1 a 6) Cuarteto Vegh (Telefunken) (1972).

(4) Slovak Quartet (RCA).

(3) Sequoia Quartet (Delos) (1979) (D).

(1 a 6) Guarneri Quartet (RCA) (1978-79).

(1 a 6) Tokyo Quartet (DG) (1978-80).

En este mismo número de RITMO, Santiago Martín Bermúdez dedica la «Discoteca Básica» al análisis de los principales integrales de Cuartetos bartokianos, por lo que me remito a su comentario. Baste señalar aquí la existencia de trece colecciones integrales, cifra nada desdeñable en un músico del siglo XX. El Cuarteto Húngaro, ya como tal, ya como «Nuevo C. H.», es el grupo que más registros ha hecho de estas partituras, seguido por el Juilliard Quartet, que ha grabado en dos ocasiones el ciclo completo para la firma CBS por el Cuarteto Tatai, con otras dos interpretaciones de las seis piezas, y por el conjunto comandado por Sandor Vegh, también con dos propuestas. Algunas versiones —la del Segundo Cuarteto por la agrupación de Paul Hindemith, primer fonograma de una obra de Bartók, y por el Cuarteto de Budapest, el Sexto en primera grabación por el Gertler, primer registro del Quinto por el Cuarteto Húngaro, el primer integral del Juilliard, el ciclo del Parrenin— tienen un carácter histórico, que también podría predicarse, salvadas todas las distancias y ateniéndonos a la figura del líder del grupo, de la grabación del Cuarteto Vegh. En fin, desde la óptica de la presencia sonora, el disco digital del Cuarteto Sequoia, con una



excitante lectura del **Tercer Cuarteto**, fija una nueva frontera sónica, que en los próximos años habrá, a buen seguro, de ser acotada por otras agrupaciones.

**Contrastes para violín, clarinete y piano (Sz. 111) (1938).**

- Szigeti, Goodman, Bartók (CBS) (1940) (78 rpm.).
- Guilet, Tichman, Budnevich (Concert Hall Society) (1952).
- Mann, Drucker, Hambro (Bartók) (1953).
- Latchem, Dobree, Watson (Argo/Decca) (1954).
- Ritter, Kell, Rosen (American Decca) (1956).
- Gertler, Prinz, Farnadi (Westminster).
- Gertler, Etlik, Andersen (Supraphon).
- International Soloists Chamber Ensemble (Mace).
- Grinke, Brymer, Parry (Argo/Decca).
- Lautenbacher, Lemser, B. Kontarsky (Turnabout) (1970).
- Kovács, Paul, Frank (Dover).

La primera de las interpretaciones anotadas, la del propio compositor con los dedicatarios de la obra, sigue siendo de obligada referencia para cualquier melómano: el sonido es digno, bastante claro, y la lectura, además de auténtica por excelencia, es modélica en términos de ejecución. A título de ejemplo, puede indicarse que en ninguna otra versión es tan evidente la, tantas veces inadvertida, cita paródica de la **Danza macabra** de Saint-Saëns al comienzo de «Sebes», el tercer tiempo. Ya dentro de parámetros menos eximios, la primera grabación de André Gertler, tan vinculado a la música de Bartók, con Alfred Prinz y Edith Farnadi, es la más notable entre las anotadas, sin desprestigiar la muy buena lectura de Szenthely, Berkes y Kocsis en la «Edición Bartók».

**Cuarenta y cuatro Dúos para dos violines (Sz. 98) (1931).**

- Aitay, Kuttner (Period) (1951).
- Lengyel, Gründer (Selmer) (1951) (78 rpm.).
- Krebbers, Olof (Philips) (1954).
- Manzone, Gravoin (SFP).
- (Selección, 6 piezas) Menuhin, Gotkovsky (Emi) (1966).
- Gertler, Suk (Supraphon).
- Corvino, León (RCA).
- Vegh, Lisy (Valois).
- (Selección, 6 piezas) Kremer, Grindenko (Ariola) (1976).
- Perlman, Zukerman (Emi) 1980.

En este complejo juego de obras sigue faltando una interpretación rotundamente de referencia. Krebbers/Olof, Vegh/Lisy y Gertler/Suk encarnan las alternativas más satisfactorias, quizá con primacía de los dos últimos instrumentistas citados. Es triste que Menuhin y Vegh, por ejemplo, en los momentos álgidos de sus carreras, no se animaran a una grabación conjunta, ya que la más formidable técnica —como acaban de probar Perlman y Zukerman— no basta para dar a esta música su última medida. Jesús Corvino y Pedro León, en meritoria iniciativa, constituyen, a su vez, una de las escasísimas contribuciones nacionales a la discografía bartokiana. Kremer, admirable traductor de las So-

natas violinísticas en la «Edición Bartók», y Tatiana Grindenko deberían haber grabado las cuarenta y cuatro piezas, ya que su breve selección es bien promisoría.

**OBRAS PARA VIOLIN Y PIANO**

- a) **Canciones populares húngaras (1934).**
- b) **Rapsodia para violín y piano número 1 (Sz. 86) (1928).**
- c) **Rapsodia para violín y piano número 2 (Sz. 89) (1928).**
- d) **Sonata para violín y piano número 1 (Sz. 75) (1921).**
- e) **Sonata para violín y piano número 2 (Sz. 76) (1922).**
- f) **Sonata para violín y piano (DD. 72) (4) (1903).**
- b, e) Szigeti, Bartók (Vanguard) (1940) (78 rpm.).
- b) Szigeti, Bartók (CBS) (1940) (78 rpm.).
- e) Spivakovsky, Balsam (Concert Hall Society) (1949) (78 rpm.).
- d) Stern, Zakin (CBS) (1951).



- e) Druian, Simms (Mercury) (1954).
- d) Mann, Hambro (Bartók) (1955).
- d, e) Gertler, Farnadi (Music Guild).
- a, d, e, f) Gertler, Andersen (Supraphon).
- d, e) Stern, Zakin (CBS).
- d) Y. y H. Menuhin (Emi) (1970).
- b) Skowronski, Isaak (EB-SKO).
- d, e) Bonaldi, Poillier (Harmonia Mundi).
- b, d, e) Zsigmondy, Nissen (Klavier).
- b) Badea, Davidson (Mixtur).
- b) Peinemann, Barth (Pick-Records).
- d, e) Vegh, Pettinger (Telefunken).
- a, d) Oistrakh, Richter (Melodia) (1972).
- a) Kuhn, Coco (Mixtur).
- d, e, f) Abel, Szidon (Emi).
- d, e) Krivine, Ivaldi (L'Escargot).

La importancia de las grabaciones realizadas en América por Josef Szigeti y Béla Bartók es subrayada en el «Rincón del Coleccionista» del presente número. Gertler/Andersen y Abel/Szidon son los únicos oferentes de la **Sonata de 1903**, mientras que las dos **Sonatas** tradicionales reciben estupendas propuestas por parte de Stern/Zakin, Vegh/Pettinger y Gertler/Farnadi, con superioridad técnica del primer tándem, conceptual del segundo y efusiva del tercero. Aisladamente, Yehudi y Hepzibah Menuhin son una cualificada alternativa para la **Primera Sonata**, mientras que Druian y Simms lo son para la **Segunda**.

Anótese la ausencia de interpretaciones de la **Segunda Rapsodia**, representada en la discografía sólo a través de la traducción, inolvidable, de Székely dentro de la «Edición» nacional húngara.

**Siete Piezas de «Mikrokosmos» para dos pianos (Sz. 108) (1940).**

- Bartók, D. P. Bartók (Continental) (1942) (78 rpm.).
- Whittemore, Lowe (RCA).
- A. y A. Kontarsky (Harmonia Mundi).
- R. y J. Contoguglia (Advent Corporation) (1977).
- K. y M. Labéque (Erato).

Lógica recomendabilidad de la grabación del matrimonio Bartók, con distinguida competencia reciente, de extraordinario sonido, a cargo de las hermanas Katia y Marielle Labéque, sin olvidar la segunda grabación de Dita Páztory, con Erszébet Tusa, en la «Edición Bartók».

**Quinteto para cuarteto de cuerdas y piano (1903-04)**

- Glickman, Alard Quartet (Leonarda).
- Quinteto Italiano (Ricordi RCL 27021) (1977).

El disco del Quinteto italiano, junto al de Scilla Szabó con el Cuarteto Tatrai —en la colección de Hungaroton—, es la mejor alternativa en esta obra juvenil, con superioridad de sonido para el conjunto italiano.

**Rapsodia para violonchelo y piano (Sz. 88) (1928).**

- Starker, Herz (Program).
- Starker, ? (Mercury).
- Kliegel, Maxsein (Telefunken).

La transcripción de la **Rapsodia** pianística tiene en Janos Starker un traductor reincidente, especialmente afortunado en su segunda versión, para Mercury, acompañado por un innominado y más que correcto pianista.

**Sonata para dos pianos y percusión (Sz. 110) (1937) (5).**

- Bartók, D. P. Bartók, Baker, Rubsan (Vox) (1941) (78 rpm.).
- Masselos, Ajemian, Goodman, Marcus (Dial) (1949) (78 rpm.).
- Gorini, Lorenzi, Stabile Fiorentino de percusión (Durium) (1951).
- Picht-Axenfeld, Seeman, Porth, Peinkofer (DG) (1952).
- Yessin, Viola, Jones, Howard-Stokowski (RCA) (1952).
- B. Rubinstein, Loesser, Duff, Sholle (Cleveland Institute of Music) (1955).
- Austin, Parry, Loveridge, Webster, Lees (Argo/Decca).
- Sandor, Reinhardt, Sched, Sohm (Vox) (1959).
- Farnadi, Antal, J. y O. Schwartz (Westminster).
- Brendel, Zelka, Schuster, Berger (Turnabout).
- R. y G. Casadesus, J. C. Casadesus, Druet (CBS).
- Ponse, Frid, miembros de la London Symphony—Dorati (Mercury).



- A. y A. Kontarsky, Kaskel, König (Harmónia Mundi).  
 Lejskova, Lejsek, Krska, Mácal (Supraphon).  
 Eden, Tamir, Fry, Holland (Decca).  
 Pfister, Faller, Ceuninck, Ditisheim (Mixtur).  
 K. y M. Labèque, Gualda, Drouet (Erato).  
 A. y A. Kontarsky, Kaskel, König (DG 2530 874) (1977).  
 Bishop-Kovacevich, Argerich, Soudswaard, de Roo (Philips) (1977).

Tras la decisiva contribución del matrimonio Bartók, Baker y Rubsan en la grabación de 1941, esta fascinante partitura ha sido una de las obras más frecuentemente llevadas al disco en el catálogo bartokiano, en varias ocasiones con óptimos resultados, parangonables a los obtenidos por el propio compositor en su registro. Como curiosidades pueden anotarse las dos versiones con director, Stokowski y Dorati, tres interpretaciones del final de los años 50, Sandor/Reinhardt, Brendel/Zelka y Farnadi/Antal, dominaron durante largo tiempo la moderna discografía de la pieza. Destacadísima, más aún que la de los excelentes pianistas, la actuación de los percussionistas Tristan y Holland en el segundo disco de Decca. Más recientemente, el segundo trabajo de los hermanos Kontarsky, Kaskel y König, ha despertado justificado entusiasmo. X.M. Carreira lo definió en estas páginas como *versión histórica* (número 492 de RITMO, junio de 1979) y se considera la versión de la obra, aunque yo no dudaría en poner a su mismo nivel el no menos sorprendente registro de Martha Argerich y Stephen Bishop, con los percussionistas holandeses Soudswaard y de Roo, de calidad sónica incluso superior y gemela concentración: dos discos, en cualquier caso, impresionables.

- Sonata para violín solo (Sz. 117) (1944).**  
 Menuhin (Emi) (1947) (78 rpm.).  
 Tworek (DG), (1951) (78 rpm.).  
 Mann (Bartók) (1953).  
 Gitlis (Vox) (1954).  
 Gertler (Emi) (1954).  
 Bres (Folwags) (1956).  
 Gitlis (Dover) (1957).  
 Ricci (Decca) (1959).  
 Gertler (Supraphon).  
 Zsigmondy (Klavier).  
 Fütterer (Zafiro CTV-97).  
 Kulka (Muza).  
 Erlin (Ades).  
 Lachert (Telarc).  
 Marschner (RBM).  
 Menuhin (Emi) (1977).  
 Holmes (Argo/Decca) (1977).  
 Hoelscher (Emi).  
 Yordanoff (Chant du Monde).  
 Grindenko (Ariola).  
 Endre Wolf (SR) (1978).  
 Abel (Emi).  
 Mordkovitch (RCA) (1980).

Menuhin comisionó esta obra a Béla Bartók en su exilio americano. El gran violinista ha relatado de forma maravillosa su encuentro y su relación con el compositor, en su *Unfinished Journey*, su libro de memorias. No solamente merece todos los honores su pionera grabación, sino que, pese a las limitaciones técnicas impuestas posteriormente por

el paso del tiempo, también es soberana traducción su registro de 1977, prueba concluyente de un proceso de maduración y depuración. Otros violinistas —Gitlis, Gertler— han tenido igualmente acercamientos plurales a esta música, con resultados muy positivos en el caso del segundo. Técnicamente perfecta es la interpretación de Zsigmondy, como también lo es la de Hoelscher, aunque en ambas se echa de menos una cierta interiorización. Muy contrastada y dramática la de la joven Lydia Mordkovitch, aunque no infalible. Gidon Kremer, al que en dos ocasiones he escuchado reveladoras interpretaciones de la **Sonata** en concierto —protagonista, con las **otras Sonatas**, en la edición húngara—, no ha llevado al disco su visión de la pieza, registro que cabe esperar con optimismo.

### III. MUSICA INSTRUMENTAL-PIANO

- a) **Al aire libre (Sz. 81) (1926)** b) **Tres Aires populares húngaros (Sz. 66) (1914-17)** c) **Allegro barbaro (Sz. 49)**



- (1911) ch) **Catorce Bagatelas, Op. Sz. 38) (1908)** d) **Siete Bocetos, Op. 9 (Sz. 44) (1908-10)** e) **Tres Burlescas, Op. 8 (Sz. 47) (1908-11)** f) **Tres Canciones populares húngaras del distrito de Csík (Sz. 35a) (1907)** g) **Quince Canciones campesinas húngaras (Sz. 71) (1914-18)** h) **Dos Danzas populares rumanas, Op. 8a (Sz. 43) (1910)** i) **Seis Danzas populares rumanas (Sz. 56) (1915)** j) **Dos Elegías, Op. 8b (Sz. 41) (1908-09)** k) **Estudios, Op. 18 (Sz. 72) (1918)** l) **Ocho Improvisaciones sobre canciones folklóricas húngaras, Op. 20 (Sz. 74) (1920)** 11) **Mikrokosmos, Cuadernos I a VI (Sz. 107) (1926-27)** m) **Cuatro Nenias (Sz. 45) (1909-10)** n) **Para niños, Cuadernos I a IV (Sz. 42) (1909; rev. 1945)** ñ) **Pequeña Suite (Sz. 105) (1936)** o) **Cuatro Piezas (1903)** p) **Diez Piezas fáciles (Sz. 39) (1908)** q) **Nueve Pequeñas piezas (Sz. 82) (1926)** r) **Para principiantes (Sz. 53) (1913)** s) **Rapsodia, Op. 1 (Sz. 26) (1904)** t) **Tres Rondós sobre aires populares (Sz. 84) (1916; 1927)** u) **Sonata (Sz. 80) (1926)** v) **Sonatina (Sz. 55) (1915)** x) **Suite, Op. 14 (Sz. 62) (1916)** y) **Suite de danzas (Sz. 77) (1925)** z) **Veinte Villancicos rumanos (Sz. 57) (1915).**

- c, ch(2), e(2), h(l), p-selección, x) Bartók (Emi) (1929) (78 rpm.).

- b) (Arr. violín y piano, Szigeti) Szigeti, Bartók (Columbia/Emi) (1930) (78 rpm.).  
 11-selección) Bartók (Columbia/Emi) (1937) (78 rpm.).  
 g(7-12, 14, 15), ñ(6), q, t) Bartók (Pacific) (1937) (78 rpm.).  
 n, p) (Selecciones) Bartók (Vox) (1938) (78 rpm.).  
 11-selección) Bartók (CBS) (1940) (78 rpm.).  
 11-selección) Bartók (CBS) (1940) (78 rpm.).  
 11-fragmentos) (Arr. violín y piano, Szigeti) Szigeti, Bartók (CBS) (1941) (78 rpm.).  
 b, 1, ñ) Bartók (Remington) (1942) (78 rpm.).  
 b, ch(2), g, 1, ñ, q, t) Bartók (Continental) (1943) (78 rpm.).  
 x) Germain (Classic) (1948) (78 rpm.).  
 11-fragmentos, u) Foldes (DG) (1948) (78 rpm.).  
 a) Germain (Classic) (1949) (78 rpm.).  
 x) Barzetti (Emi) (1949) (78 rpm.).  
 c) Leygraf (Emi) (1950) (78 rpm.).  
 c, 11-fragmentos) Farnadi (Columbia/Emi) (1951).  
 e) Kilenyi (CBS).  
 e(2), m) (Arr. orquestal, ?) Kamar, Sinfónica de Budapest.  
 11-fragmentos) I. Moore (Emi) (1951).  
 a, 1) Hambro (Bartók) (1951).  
 11-fragmentos) Kentner (Columbia/Emi).  
 11-fragmentos) (Arr. violín y piano, Szigeti) Haendel, Newton, (Emi).  
 11-fragmentos) (Arr. cuarteto, Serly) New Music Quartet (Bartók) (1951).  
 i, t) L. Kraus (Parlophone).  
 i) Kollergovskaia (Melodia).  
 v) M. Haas (DG) (1951).  
 n-selección) (Arr. violín y piano, Szigeti) E. y A. Wolf (Tono) (1951).  
 g, v) Foldes (Vox) (1951).  
 11-fragmentos) (Arr. orquestal, Serly) New Symphony Orchestra, Serly (Bartók) (1951).  
 c) de Groot (Philips) (1952).  
 c, x) Pelleg (Concert Hall Society) (1952).  
 n-fragmentos) Seeman (DG).  
 11-cuadernos V y VI, v) Laforge (Pacific) (1952).  
 p) Santoliquido (Cetra).  
 c) Frugoni (Vox).  
 11-fragmentos, u) Scarpini (Durium).  
 n-fragmentos, v) (Arr. violín y piano, Zathureczky-Gertler) Zathureczky, Karin (Ultraphon).  
 a, c, d, e, i, j, l, ll-selección, n-selección cuadernos I y II, o (número 3), p, q, t, u, v, x, z) Foldes (DG, 4 LPs) (1954).  
 c, g, i, n-selección, x) Sandor, (CBS) (1954).  
 n-selección, t, v) Kabos (Bartók) (1954).  
 g, n-selección, v) L. Kraus (Educo).  
 i, 1, 11-fragmentos, t(número 1)) Shakson (Allegro-Elite).  
 c) Caamaño (Argo/Decca).  
 ch, i, z) Kozma (Bartók) (1954).  
 c, 11-fragmentos) Engel (Qualiton).  
 n-cuadernos I a IV) Kozma (Bartók, 2 LPs) (1955).  
 c) Webster (Perspective).  
 n-cuaderno I, v) Anda (Columbia/Emi) (1955).  
 n-selección) (Arr. violín y piano, Zathureczky) Zathureczky, Bálint (Qualiton).



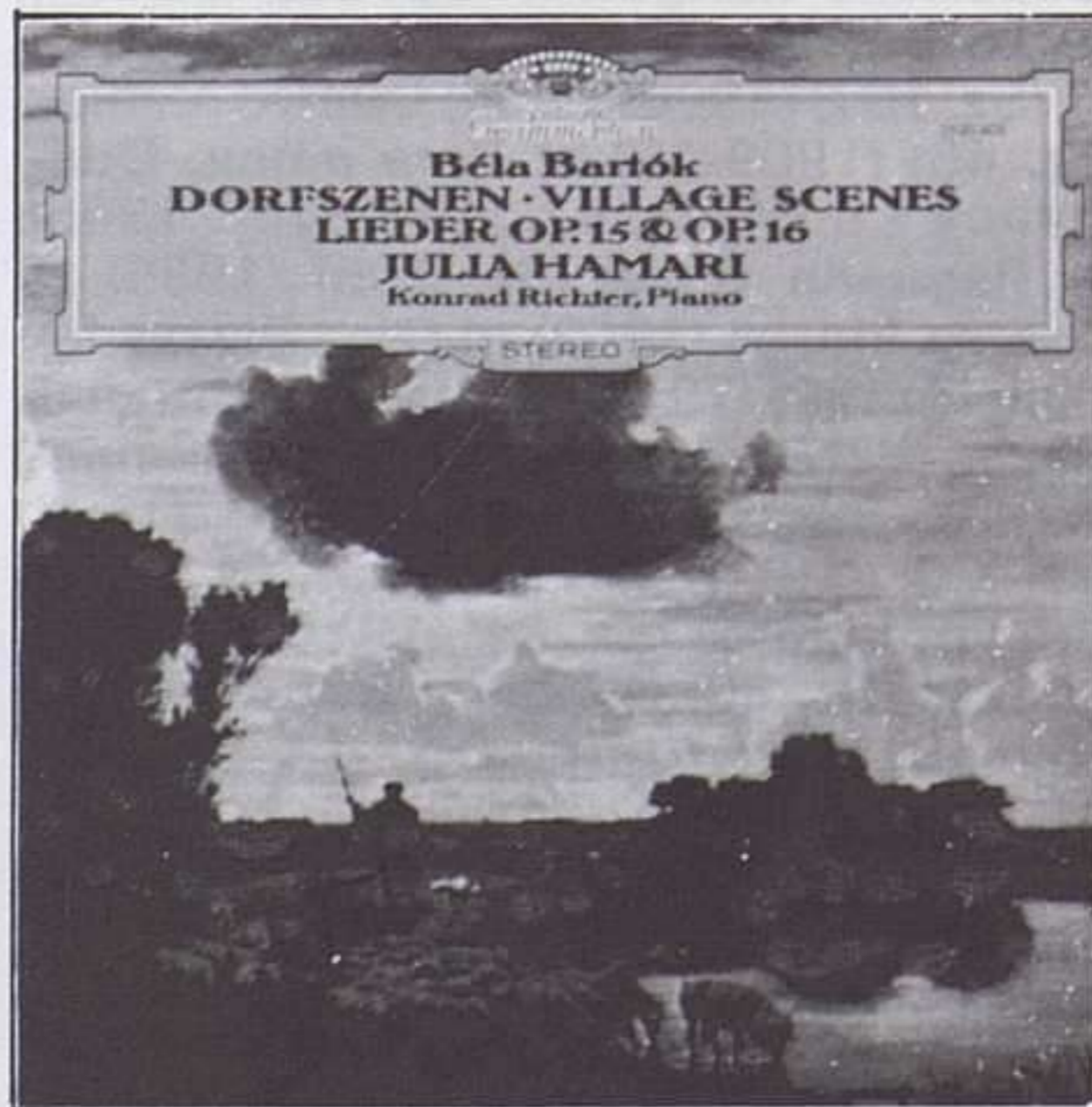
- n-fragmentos) (Arr. violín y piano, Szigeti) Oistrakh, ? (Melodia).
- g-números 7 a 15) Biro (Remington).
- e, u) Few (Argo/Decca).
- 11-selección) I. Moore (Emi) (1955).
- 11-selección) Katchen (Decca) (1955).
- n-selección cuadernos I y II) Sebok (Qualiton).
- i) Kaemper (Ifma).
- u) Solovsky (Philips).
- n-fragmentos) (Arr. violín y piano, Szigeti) Garay, Petri (Qualiton).
- 1) Seeman (DG) (1955).
- 11-selección) Kadosa (Qualiton).
- a) Watson (Argo/Decca).
- h, v) Zemleni (Qualiton).
- v) (Arr. cymbalón y piano, Tóth) Tarjani-Tóth, Altoff (Chant du Monde).
- n-fragmentos) (Arr. violín y piano, Szigeti) Magyar, Hielkema (Philips).
- h) Contreras (Conciertos Mexicanos).
- c, 11-fragmentos, u, x, z-selección) Cornman (Chant du Monde).
- a, b, c, ch, e, i, k, ll-selección, n-selección, ñ, o, p, t, u, v, x) Farnadi (Westminster, 6 LPs) (1956).
- u) Nadas (Cover).
- x) Graffmann (CBS).
- i) Slenczynska (American Decca).
- Obra integral, menos o) y s) Sandor (Vox, 9 LPs) (1959-63)
- a, k, u, x) Lee (Nonesuch).
- c, u, v) Lee (Valois).
- a, c, p, t) Sebök (Erato).
- 11-4 fragmentos en forma de canciones) Török, Tucsá (Qualiton).
- n-fragmentos) (Arr. orquestal, ?) Lubbock, St. John's Smith Sq. Orchestra (PYE).
- v) (Arr. violín y piano, Gertler) Gértler, Andersen (Supraphon).
- i) Rosoff (Mace).
- i) Sebastián (American Decca).
- c, i, x) Maillols (Cereste).
- e, i, j, u, x) Merlet (FY).
- g) Richter (Melodia).
- n-cuaderno I) Votisky (Ades).
- c, t, v) Biret (Vega).
- i, t, u) Hernadi (Vogue).
- l, x) Eschenbach (Telefunken) (1967).
- p, x) Frankl (Dover).
- c, t, u) Kalichstein (Vanguard) (1968).
- u) Chodos (Orion).
- c, g, i) Groschel (PDU).
- a, l, u, x) Ciani (Dynamic).
- n-selección) Pamboujikian (Fono).
- n-fragmentos) (Arr. instrumentos de viento, ?) Los Angeles Brass Quintet (Crystal).
- g, x) (Arr. flauta y piano, Arma) Rampal, Veyron-Lacroix (Erato).
- i) (Arr. arpa, ?) Mildonian (Decca).
- ch, y) Silverman (Orion).
- a, 11-selección, v) Bishop-Kovacevich (Philips) (1969).
- 11-fragmentos) (Arr. orquesta de cuerdas, ?) Kasandjiev, Orquesta de Cámara de Sofía (Ars Nova).
- i) Ponti (Angelicum).
- g) (Arr. flauta y piano, Arma) Millard, Peterson (1750 Arch).
- c, g, i, t, u, x) Kocsis (Denon) (1975).
- k) Jacobs (Nonesuch) (1976).
- 11-selección) Baloghova (Supraphon) (1976).
- c) Dähn (Studio 74).
- u) Goebels (Barenreiter).
- v) Solyom (Disco Center).
- c) Paraskivesko (Conaisseur).
- c, l, m, t, x) Sirokay (Fono).
- a) Souvairan (Mixtur).



- a-fragmentos, i, v) (Arr. órgano, Blarr) Blarr (Schwann).
- 11-integral) Helffer, Austbo (Harmonia Mundi) (1978).
- u) Bucquet (Philips).
- 11, n-integrales) Ránki (Telefunken) (1977-78).
- ch) Estrella (Erato).
- a, g, i, l-selección, v) Beroff (Emi) (1979).
- 11-integral) Francesch (DG) (1980).
- c, f, g, k, l, m) Kocsis (Philips) (1980).
- a, l, u, x) Perahia (CBS) (1980).
- n-integral) Kocsis (Hungaroton) (1980).

El precedente despliegue de grabaciones resulta reconfortante cuando se piensa que Bartók es un músico de nuestro tiempo, fallecido hace algo más de treinta y seis años. Es imposible bosquejar en estas líneas un comentario panorámico. Baste señalar la importancia de las grabaciones efectuadas por el propio compositor, a las que se hace también referencia en el «Rincón del coleccionista» de este mismo número. En su momento fueron magníficas introducciones antológicas los álbumes de Foldes y Farnadi, el primero de ellos venturosamente reeditado por DG. No menos trascendental fue, al principio de los 60, el casi integral de György Sandor, que planteaba modernos criterios interpretativos, posteriormente adoptados — y mejorados — por las nuevas generaciones de intérpretes.

En una perspectiva más cercana, los dos recitales de Kocsis (Denon y Philips) constituyen extraordinaria demostración de las capacidades del joven húngaro, como las grabaciones íntegras de **Mikrokosmos** y **Para niños**, realizadas



por su colega Dezső Ránki, lo son del dominio en esta música del otro precoz talento magyar. Frente a las versiones, igualmente modernas, de **Mikrokosmos**, a cargo de Helffer y Francesch, el registro de Ránki me parece superior en técnica, intencionalidad y hasta en toma de sonido.

Una última nota: el piano de Bartók reclama una cierta, si no muy grande, dosis de especialización. No es de extrañar, por ello, que, en esta relación, falten grandes nombres del pianismo de nuestro siglo, lógicamente *desconectados* del mundo estético del compositor.

#### i) Danzas rumanas (Arr. violín y piano, Székely).

- Szigeti, Bartók (Columbia/Emi) (1930) (78 rpm.).
- Menuhin, Gazelle (Emi) (1949) (78 rpm.).
- Haendel, Newton (Decca) (1951).
- Gimpel, Balsam (Vox) (1951).
- Gilels, Makarov (Ultraphon).
- Vadas, ? (Qualiton).
- Zilzer, Schröder (Eterna).
- Bezrodny, ? (Melodia).
- Garami, Solchani (Pacific).
- Székely, Frid (Sólo números 1, 4 y 6) (Decca).
- Zsigmondi, Nissen (DG) (1951).
- Erlih, Bureau (Emi).
- Oistrakh, ? (Melodia) (1952).
- Menuhin, Baller (Sólo números 4, 5 y 6) (Emi).
- Haendel, I. Moore (Emi) (1954).
- Magyar, Hielkema (Philips) (1955).
- Grumiaux, Ulanowsky (Boston Records) (1955).
- Peinemann, Barth (Pick Records).
- Gerle, Benoit (Westminster).
- Poulet, Blanchot (Deese).
- Szeryng, Ch. Reiner (Philips).
- Skowronski, Isaak (EB-SKO).
- LaFosse, Simms (Orion).
- Zsigmondi, Denes (Klavier) (1972).
- Boettcher, Trede-Boettcher (RBM).
- J. y S. Georgiadis (CBS).
- (Arr. 2 guitarras) Cáceres, Santos (Erato) (1978).
- Haendel, Parsons (Emi) (1979).

Otra página predilecta, con triple concurrencia de Ida Haendel, especialista en la obra, brillante actuación de Szeryng, incompleta lectura de Menuhin en estéreo y obligada interpretación del autor al piano, con la colaboración de Szigeti.

#### IV. MUSICA VOCAL Y CORAL

##### Voces y orquesta:

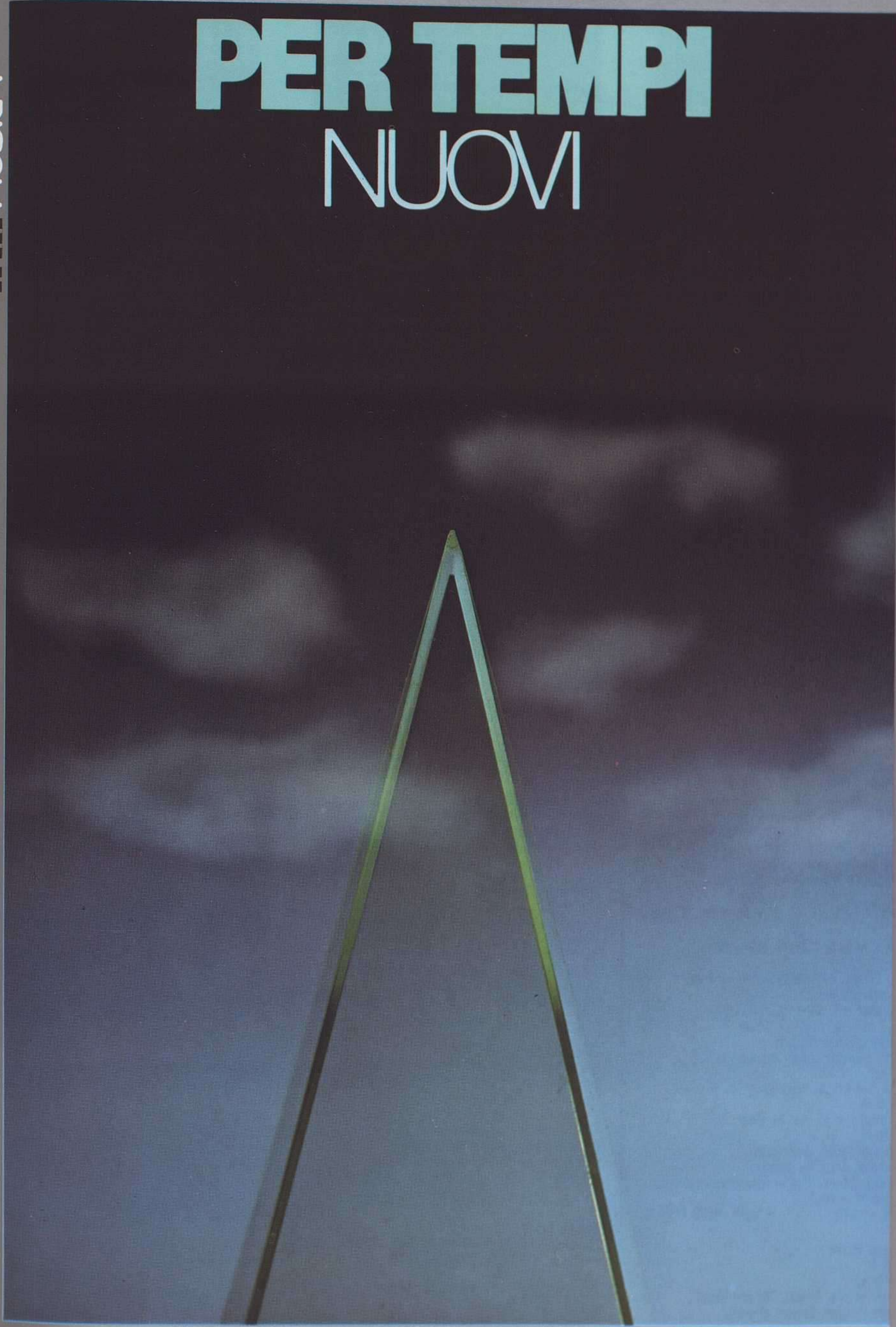
- a) Cantata profana (Sz. 94) (1930).
- b) Cinco canciones populares húngaras para voz y orquesta (Sz. 101) (1933).
- c) Siete Coros con acompañamiento orquestal (Sz. 103) (1935).
- d) Escenas aldeanas (Sz. 79) (1926).
- a) Lewis, Rothmüller, New Symphony Orchestra y Coro, Susskind (Bartók) (1954).
- a) Dickie, Hurshell, Sinfónica de Viena, Coro de Cámara de Viena, Hollreiser (Turnabout) (1956).
- a) Réti, Faragó, Coro y Orquesta RTV Húngara, Lehel (DG).



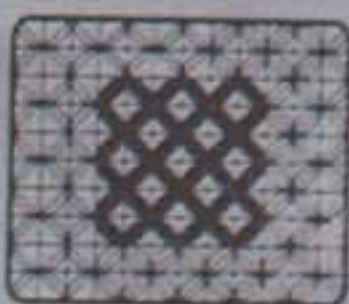
DISCHI

**PER TEMPI**  
NUOVI

MOVIMENTO  
MUSICA

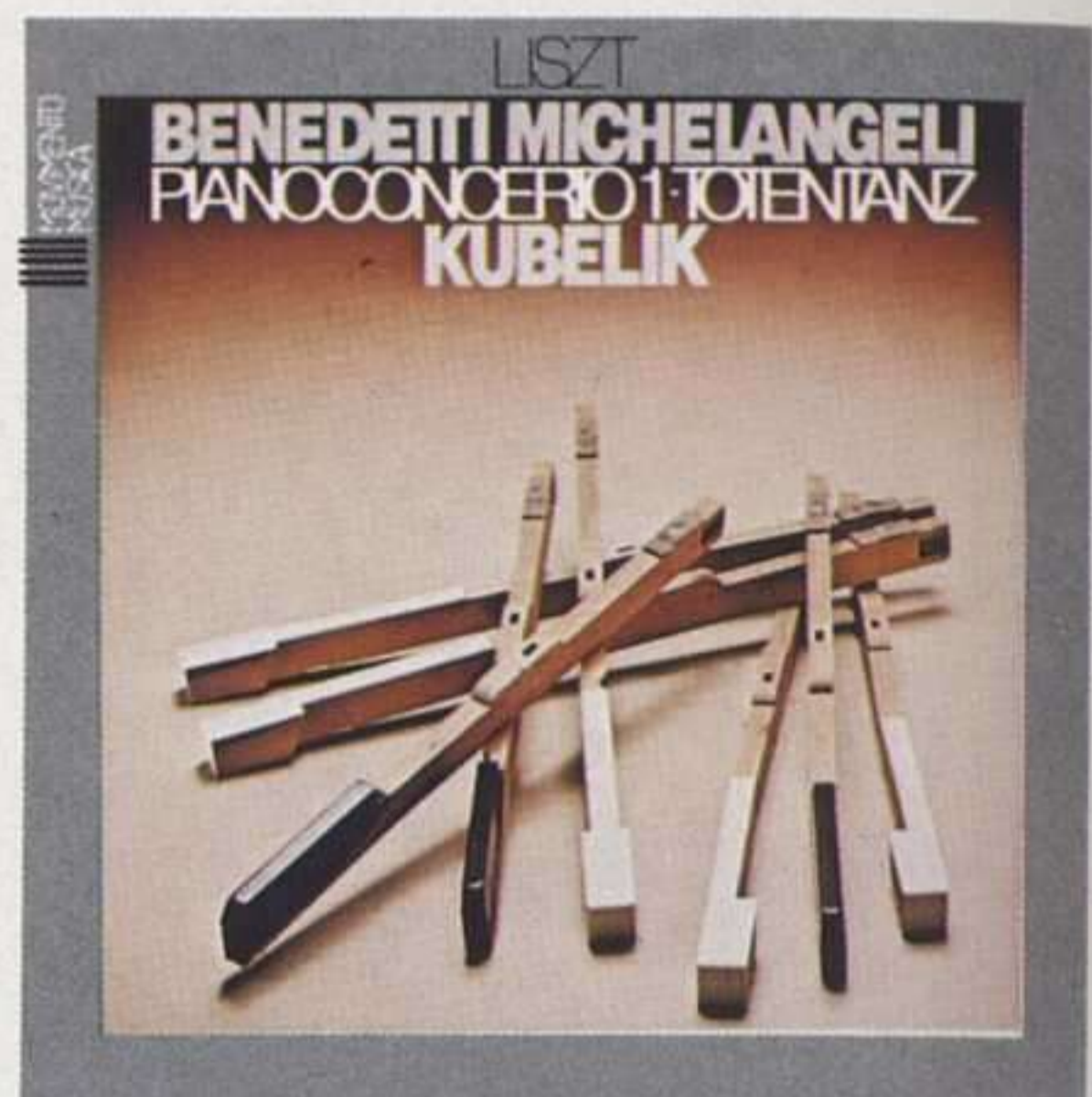
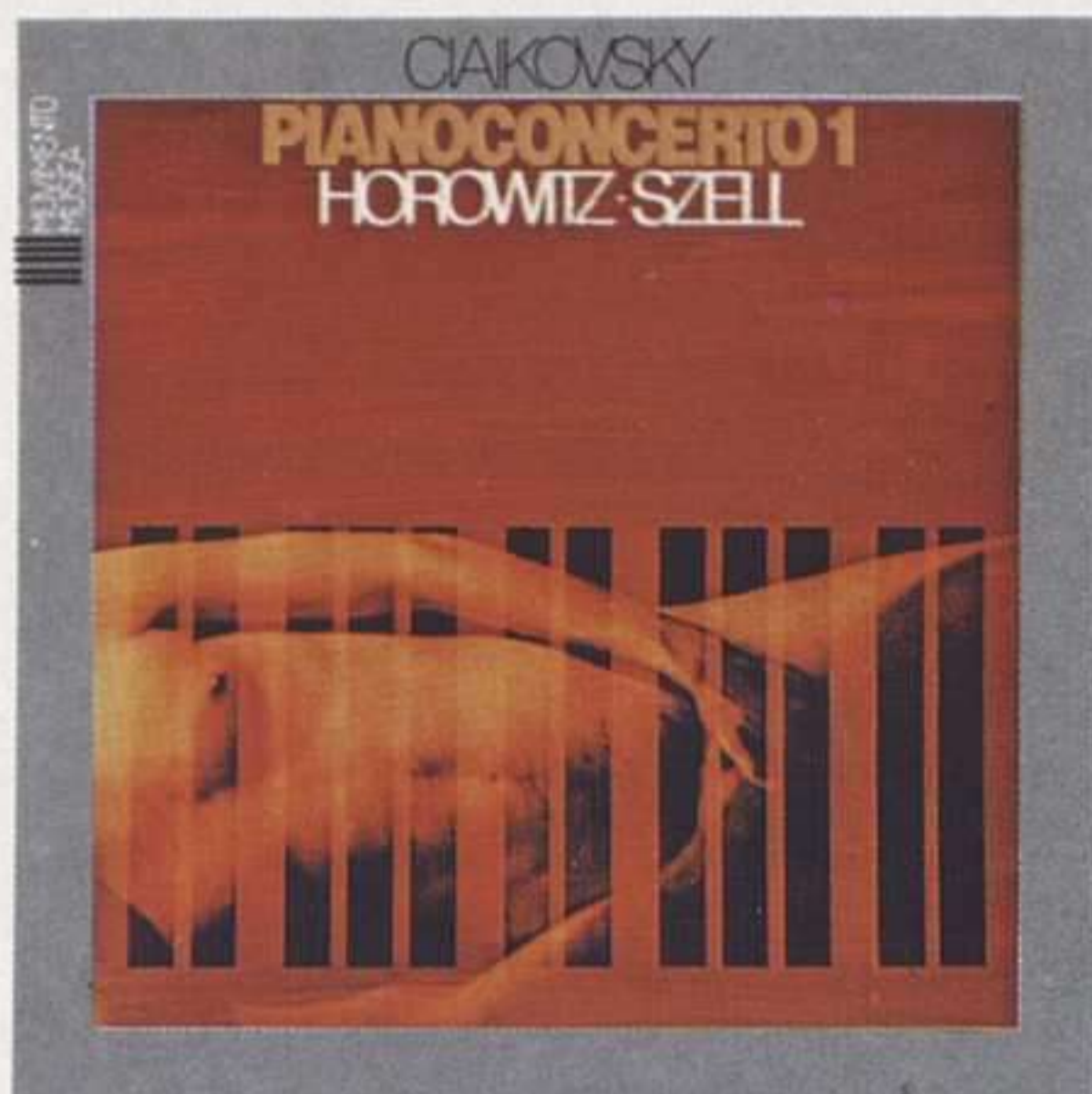


ferysa



IMPORTADOR EXCLUSIVO PARA ESPAÑA





**Ludwig van Beethoven**  
I CONCERTI PER PIANOFORTE E ORCHESTRA  
Rudolf Serkin, pianoforte  
Orchestra "A. Scarlatti" di Napoli della Radiotelevisione Italiana  
Direttore: Franco Caracciolo (Concerti 1, 3, 5)  
Orchestra Sinfonica di Roma della Radiotelevisione Italiana  
Direttore: Ferruccio Scaglia (Concerti 2, 4)  
04.001 (4 LP) P.V.P.: 3580 PTAS.

**Ludwig van Beethoven**  
CONCERTO IN RE MAGGIORE PER VIOLINO E ORCHESTRA OP. 61  
Jascha Heifetz, violino  
New York Philharmonic Orchestra  
Direttore: Dimitri Mitropoulos  
01.005 (1 LP) P.V.P.: 895 PTAS.

**MARIA CALLAS CANTA BELLINI**  
Norma:  
"Casta Diva... Ah! bello a me ritorna..."  
La Sonnambula:  
"Come per me sereno...  
Sovra il sen la man mi posa..."  
"Ah, non credea mirarti..."  
Ah! non giunge uman pensiero..."  
I Puritani:  
"Ah, rendetemi la speme... Qui la voce sua soave..."  
Vien, diletto, è in ciel la luna!..."  
Il Pirata:  
"Lo-sognai ferito, esangue...  
Sventurata, anch'io deliro..."  
"Oh! s'io potessi... Col sorriso d'innocenza...  
Oh, sole! ti vela..."  
01.001 (1 LP) P.V.P.: 895 PTAS.

**Georges Bizet**  
CARMEN  
(in italiano)  
Irina Arkhipova, Mario Del Monaco  
Marcella Pobbe, Ernest Blanc  
Orchestra e Coro del Teatro San Carlo di Napoli  
Direttore: Peter Maag  
03.002 (3 LP) P.V.P.: 2685 PTAS.

**Johannes Brahms**  
LE SINFONIE  
Orchestra Sinfonica di Milano della Radiotelevisione Italiana  
Direttore: Sergiu Celibidache  
04.002 (4 LP) P.V.P.: 3580 PTAS.

**Piotr Ilic Ciaikovsky**  
CONCERTO N. 1 IN SI BEMOLLE MINORE PER PIANOFORTE E ORCHESTRA OP. 23  
Vladimir Horowitz, pianoforte  
New York Philharmonic Orchestra  
Direttore: George Szell  
01.008 (1LP) P.V.P.: 895 PTAS.

**Piotr Ilic Ciaikovsky**  
SINFONIA N. 6 IN SI MINORE OP. 74 "PATETICA"  
Orchestra Sinfonica di Milano della Radiotelevisione Italiana  
Direttore: Sergiu Celibidache  
01.006 (1 LP) P.V.P.: 895 PTAS.

**Gaetano Donizetti**  
LUCIA DI LAMMERMOOR  
Maria Callas, Giuseppe Di Stefano  
Rolando Panerai, Nicola Zaccaria  
RIAS Sinfonie Orchester Berlin  
Coro del Teatro alla Scala di Milano  
Direttore: Herbert von Karajan  
02.001 (2 LP) P.V.P.: 1790 PTAS.

**Charles Gounod**  
FAUST  
(in italiano)  
Renata Scottò, Eugenio Fernandi  
Nicola Rossi Lemeni, Piero Guelfi  
Orchestra Sinfonica e Coro di Torino della Radiotelevisione Italiana  
Direttore: Armando La Rosa Parodi  
03.003 (3 LP) P.V.P.: 2685 PTAS.

**Franz Liszt**  
CONCERTO N. 1 IN MI BEMOLLE MAGGIORE PER PIANOFORTE E ORCHESTRA  
TOTENTANZ PER PIANOFORTE E ORCHESTRA  
(Parafraasi sul Dies irae)  
Arturo Benedetti Michelangeli, pianoforte  
Orchestra Sinfonica di Torino della Radiotelevisione Italiana  
Direttore: Rafael Kubelik  
01.004 (1 LP) P.V.P.: 895 PTAS.

**Wolfgang Amadeus Mozart**  
DON GIOVANNI  
Elisabeth Schwarzkopf, Leontyne Price  
Graziella Sciutti, Fberhard Wächter

Cesare Valletti, Walter Berry  
Rolando Panerai, Nicola Zaccaria  
Wiener Philharmoniker  
Chor der Wiener Staatsoper  
Direttore: Herbert von Karajan  
03.001 (3 LP) P.V.P.: 2685 PTAS.

**Wolfgang Amadeus Mozart**  
CONCERTO N. 16 IN RE MAGGIORE PER PIANOFORTE E ORCHESTRA K 451  
CONCERTO N. 25 IN DO MAGGIORE PER PIANOFORTE E ORCHESTRA K 503  
Rudolf Serkin, pianoforte  
New York Philharmonic Orchestra  
Direttore: Dimitri Mitropoulos  
01.007 (1 LP) P.V.P.: 895 PTAS.

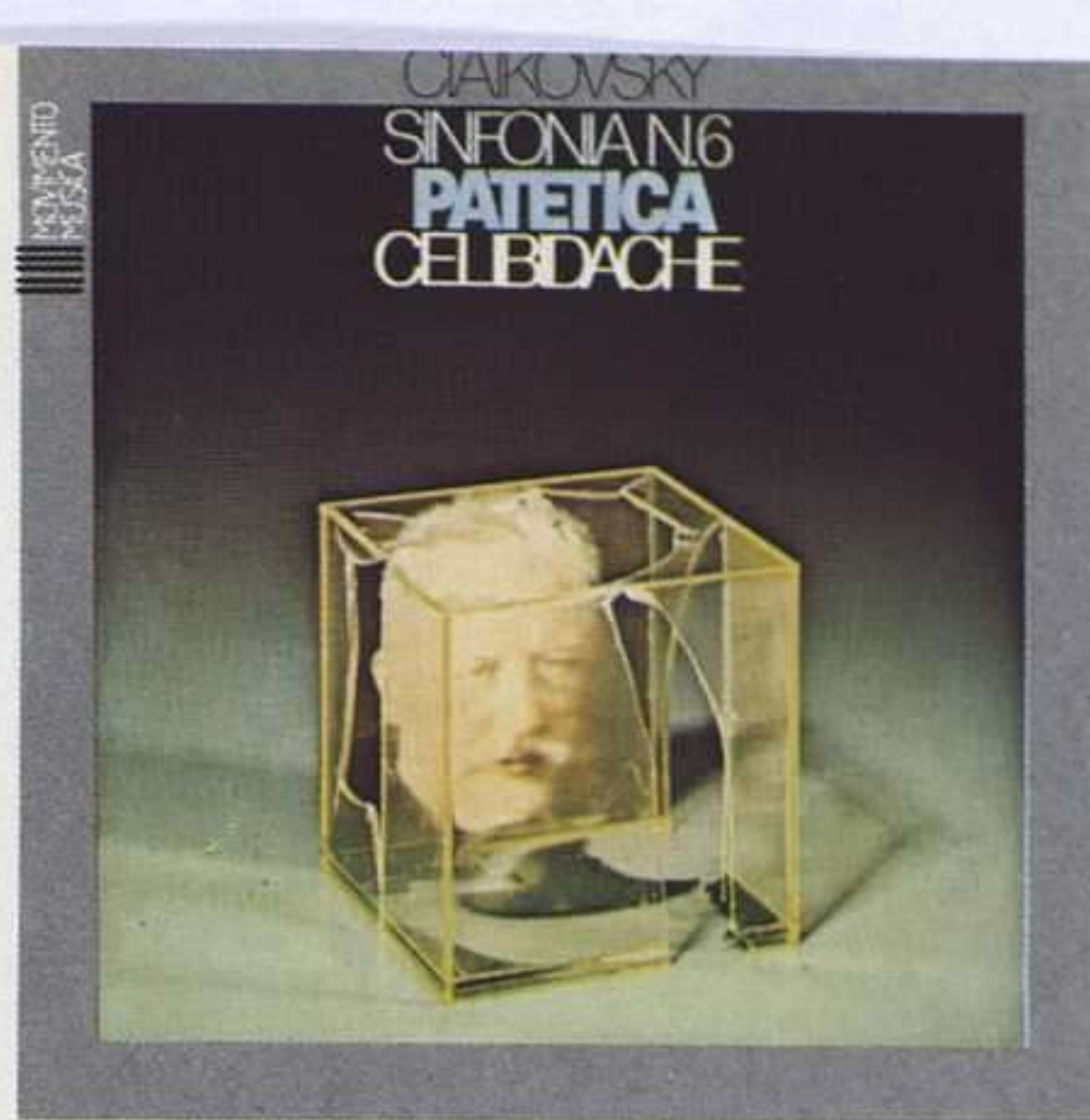
**Wolfgang Amadeus Mozart**  
SINFONIA N. 35 IN RE MAGGIORE K 385 "HAFFNER"  
SINFONIA N. 41 IN DO MAGGIORE K 551 "JUPITER"  
Berliner Philharmoniker  
Direttore: Herbert von Karajan  
01.003 (1 LP) P.V.P.: 895 PTAS.

**Giuseppe Verdi**  
LA TRAVIATA  
Maria Callas, Alfredo Kraus, Mario Sereni  
Orchestra e Coro del Teatro Nacional de São Carlos di Lisbona  
Direttore: Franco Ghione  
02.002 (2 LP) P.V.P.: 1790 PTAS.

**Giuseppe Verdi**  
RIGOLETTO  
Alfredo Kraus, Gianna D'Angelo  
Aldo Protti  
Orchestra e Coro del Teatro Comunale "Giuseppe Verdi" di Trieste  
Direttore: Francesco Molinari Pradelli  
02.003 (2 LP) P.V.P.: 1790 PTAS.

**ARTURO TOSCANINI DIRIGE VERDI**  
Aida: Sinfonia  
(Prima esecuzione mondiale)  
Luisa Miller: Sinfonia  
La forza del destino: Sinfonia  
Rigoletto: Atto terzo  
NBC Symphony Orchestra  
Direttore: Arturo Toscanini  
01.002 (1 LP) P.V.P.: 895 PTAS.





Recuerde →

**Franquear  
con  
7  
ptas.**

TARJETA POSTAL

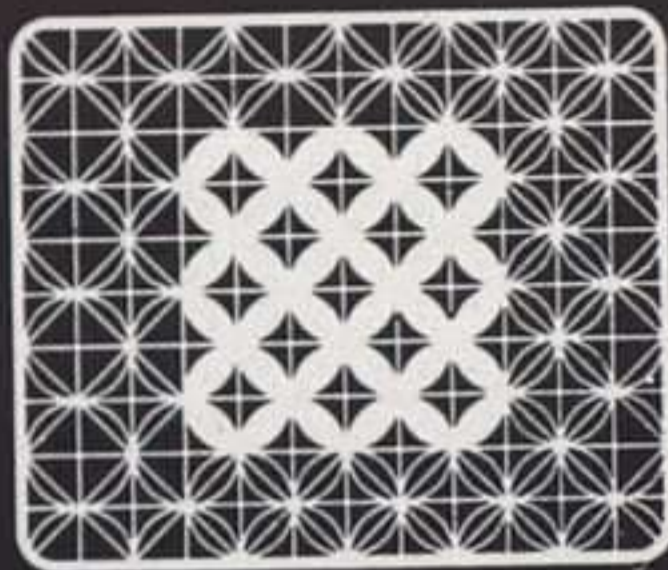
**ferysa**

APARTADO DE CORREOS  
151036 MADRID



# DISCHI PER TEMPI NUOVI

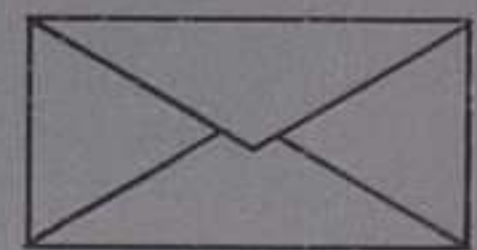
ferysa



MOVIMENTO  
MUSICA

MUSICA EN VIVO  
CON UNA CALIDAD EQUIPARABLE A LAS  
GRABACIONES DE ESTUDIO  
Y UNA SELECCION DE TITULOS E INTERPRETES  
REALMENTE SENSACIONAL  
YA ESTA A DISPOSICION DEL AFICIONADO  
ESPAÑOL

DE VENTA EN TODOS LOS ESTABLECIMIENTOS  
DISCOGRAFICOS DISTRIBUIDORES DE  
FERYSA



Si desea adquirir estos discos por correo, le rogamos rellene el boletín de pedido adjunto, lo recorte por la línea de puntos y, franqueándolo con un sello de 7 pesetas, déjelo en cualquier buzón de Correos.

Los discos llegarán a su domicilio, contra reembolso de su importe exacto, sin ningún otro gasto por su parte.

Los sistemas de embalaje de FERYSA le garantizan la recepción de todos sus pedidos en perfecto estado, brindándole, en todo caso la posibilidad de devolución o cambio de su pedido sin ningún nuevo gasto por su parte.

NOMBRE Y APELLIDOS	
DIRECCION	
CIUDAD, PROVINCIA, DISTRITO POSTAL	TELEFONO

PEDIDO DE FECHA:

REFERENCIA	TITULO	P.V.P.	PEDIDO (x)
04.001(4)	Beethoven. Conc. piano	3.580	
01.005	Beethoven. Conc. violín	895	
01.001	María Callas. Recital	895	
03.002(3)	Carmen	2.685	
04.002(4)	Brahms. Sinfonías	3.580	
01.008	Chaikovsky. Conc. nº 1	895	
01.006	Chaikovsky. Sinf. nº 6	895	
02.001(2)	Lucia di Lammermoor	1.790	
03.003(3)	Faust	2.685	
01.004	Liszt. Conc. nº 1	895	
03.001(3)	Don Giovanni	2.685	
01.007	Mozart. Conc. nº 16	895	
01.003	Mozart. Sinf. nos. 35-41	895	
02.002(2)	La Traviata	1.790	
02.003(2)	Rigoletto	1.790	
01.002	Toscanini-Verdi	895	

Márguese con una (x) el disco(s) que se solicitan(n).



- c) Kasandjiev, Coro Bodra Smyana, Orquesta de Cámara de Sofía (Ars Nova).
- d) Lehel, Coro y Orquesta de la Radio de Budapest (ABC Westminster/Movieplay 13.0826/4) (1969).

La **Cantata profana**, una de las páginas más definitorias del credo artístico y espiritual de Bartók, cuenta con la extraordinaria lectura de Ferencsik en la edición nacional húngara y con la no menos vibrante de Lehel para DG, con mediana prestación de Hollreiser y pionera actuación de Susskind, algo apagada de sonido.

**Coros:**

- a) **Cuatro Canciones populares húngaras antiguas** (Sz. 50) (1912).
- b) **Cinco Canciones populares eslovacas** (Sz. 69) (1917).
- c) **Cuatro Canciones populares húngaras** (Sz. 93) (1930).
- d) **Cuatro Canciones populares eslovacas** (Sz. 70) (1933).
- e) **Canciones Székely** (Sz. 99) (1932).
- f) **Veintisiete Coros para voces blancas** (Sz. 103) (1935).

- b) Coro de Maestros Eslovaco, Strelac (Esta) (1950) (78 rpm.).
- a) Coro Tóth (Chant du Monde).
- b, f-selección) Concert Choir, Hillis (Bartók) (1954).
- b) (Arr. orquestal, Szervansky) Orquesta de la Radio Húngara, Lehel (Qualiton) (1954).
- f-selección) Coro Kodály, Andor (Emi).
- d) Chor Neuendettelsau, Bennger, Amadeus (Christophorus).
- d) Coro de Cámara de Frankfurt, Beurle (Thorofon).
- c, d) Coro de la Radio de Estocolmo, Ericson (Emi).

Destacadas interpretaciones del coro dirigido por la formidable Margaret Hillis y de la agrupación a cargo de Eva Andor. El mejor sonido, así como la mejor entonación y afinación, la hallamos en el disco de Eric Ericson.

**Canto y piano:**

- a) **Canciones populares húngaras** (Sz. 33) (1906).
- b) **Ocho Canciones populares húngaras** (Sz. 64) (1907-17).
- c) **Cinco Canciones, Op. 15** (Sz. 61) (1915-16).
- d) **Cinco Canciones, Op. 16** (Sz. 63) (1916).
- e) **Escenas aldeanas** (Sz. 78) (1924).
- f) **Veinte canciones populares húngaras** (Sz. 92) (1929).

- a) Medgyaszai, Bartók (Emi) (1928) (78 rpm.).
- b) Basilides, Székelynidi, Bartók (Emi) (1928) (78 rpm.).
- a-selección, b, f-selección) Chabay, Kozma (Bartók) (1951).
- b, d) Valery, Goehr (Allegro).
- c) Laszlo, Hambro (Bartók).
- a-selección) Boraros, Nemeth-Sanorinsky (Ultraphon) (78 rpm.).



- b-selección) Laszlo, Favaretto (Parlophone).
- b y f-selecciones, d) Laszlo, Holetschek (Westminster).
- b-1 a 6) Sandor, Hadju (Qualiton).
- e) Seefried, Werba (DG) (1954).
- e) Meinl-Weise, Link (Eterna).
- c, d, e) Suderborg, Siki (Turnabout).
- a, b, e) Csakbok, Török, Tucsá (Qualiton).
- c, d, e) Hamari, Kd. Richter (DG) (1973).
- a) Sakkar, Kouroupos (Wergo).
- a, b, f) Jeremías, Moreiras (DG).
- d) Sass, Schiff (Decca) (1980).

Dejando aparte las grabaciones históricas en las que interviene el compositor, las grabaciones de Magda Laszlo son el más serio esfuerzo de divulgación de esta infrecuente parcela del arte bartokiano, sin perder de vista que en la edición húngara este capítulo ha sido extremadamente cuidado. Muy recomendables, así mismo, los discos, más modernos, de Hamari, Jeremías y Sass.

**V. OPERA**

**El castillo de Barbazul, Op. 11 (Sz. 48) (1918).**

- Hellwig, Koreh, New Symphony Orchestra, Susskind (Bartók) (1954).
- Székely, Palankai, Filarmónica de Budapest, Ferencsik (Qualiton) (1956).
- Fischer-Dieskau, Töpper, RIAS de Berlín, Fricsay (En alemán) (DG) (1958).
- Székely, Szönyi, London Symphony, Dorati (Philips) (1963).
- Hines, Elias, Philadelphia, Ormandy (En inglés) (CBS) (1964).



- Berry, Ludwig, London Symphony, Kertesz (Decca) (1966).
- Kibkalo, Polyakova, Sinfónica de la Radio de la URSS, Rozhdestwenski (En ruso) (Melodia) (1972).
- Nimsgern, Troyanos, BBC Symphony, Boulez (CBS) (1976).
- Fischer-Dieskau, Varady, Orquesta de la Opera de Munich, Sawallisch (DG) (1979).
- Sztankay, Kovats, Sass, London Philharmonic, Solti (Decca) (1979).

El abanico de buenas versiones anotadas presenta distintos niveles de apreciación: la magnífica, quizá inmejorable, labor orquestal de Dorati, no se ve secundada por las prestaciones de sus cantantes, sólo correctos; Fricsay, otra opción privilegiada, presenta el texto en alemán, como lo hacen, sin llegar a su óptimo nivel, Ormandy —en inglés— y Rozhdestwensky en ruso. La interpretación de Ferencsik en la edición húngara, con el extraordinario Mellis —acaso el mejor «Barbazul»— sintetiza bondades que la hacen alternativa preferente, junto al lírico tratamiento de Solti, a la claridad de Boulez o al dramatismo de Sawallisch.

Como en el trabajo consagrado a Moussorgsky, anoto las fuentes más consultadas:

- World's Encyclopedia of Recorded Music**, de Clough y Cuming (Vol. I, 1951; Vol. II, 1952; Vol. III, 1955).
- International Anthology of Recorded Music**, de Jörn Thiel.
- Los discos microsuro**, Catálogo General 1961.
- Catálogos nacionales **Diapason, Gramophone, Bielefelder, Tuttidischi, Schwann y Polcar**, ediciones diversas, 1959-1981.
- High Fidelity Magazine**, marzo y mayo de 1981.
- Música**, número 19, 1981.
- Stokowski, Karajan y Solti**, de Paul Robinson.
- The Penguin Guides** (Stereo Records, Bargain Records, Cassettes), de Edward Greenfield, Robert Layton e Ivan March.

© José Luis Pérez de Arteaga. (Agosto de 1981, Salzburg-Madrid).

- (1) Me limito a anotar sucintamente los títulos de las obras, sin detallar catalogación y fechas de composición, ya que en el apartado B («Otras grabaciones»), vuelven a repetirse las obras, procediéndose entonces a detallarlas.
- (2) El nombre global de la firma es «Bartók Recording Studio, Inc.», pero me tomo la libertad de anotar sus registros, a todo lo largo del trabajo, con la exclusiva palabra «Bartók», sistema igualmente utilizado en el Catálogo Schwann americano.
- (3) Caso de conocerse, el primer nombre anotado se refiere al del violinista que interpreta la parte solista en «Ideal», el primer Retrato.
- (4) DD.: Referencia a **Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke Béla Bartóks 1890-1904**, editado en Budapest, 1974, por Denijs Dille.
- (5) El orden de los nombres anotados es éste: piano I, piano II, y percussionistas.



# Rincón del coleccionista

## BARTOK POR BARTOK

Por José Luis Pérez de Arteaga

En octubre de 1940, Béla Bartók desembarcaba en el puerto de Nueva York, con la intención de establecerse, siquiera temporalmente, en los Estados Unidos. Atrás quedaban Europa, la recién iniciada guerra, los derechos pisoteados por el Nacional-socialismo y una luctuosa secuela de amistades perdidas, desaparecidas o agostadas. Pero frente a él, Bartók no vislumbraba un horizonte particularmente acogedor o luminoso. En América, el autor de *Mikrokosmos* no era más que un (ilustre) emigrante, un exiliado de exigua fortuna, cuya salud, para colmo de males, se presentaba inexorablemente minada.

En un revelador trabajo de reciente publicación (1), Paul Henry Lang, uno de los decanos de la musicología contemporánea, se pregunta acerca de las razones que indujeron a Bartók a abandonar en Europa una posición nada grisacea y hasta privilegiada: autor ya consagrado, con contrato para la Universal Edition; pianista virtuoso de éxito grande, tanto en la obra propia como en la ajena; etnomusicólogo de prestigio; maestro que suscitaba la veneración en sus educandos; sin directos problemas raciales con la maquinaria anti-semita del régimen hitleriano. Bartók, es muy importante recordarlo, podría haberse quedado en Hungría, en Centroeuropa, sin especiales conflictos sin necesidad —tampoco— del más lejano colaboracionismo, guardando una distante actitud de protesta.

Pero Béla Bartók era uno de esos hombres de una pieza, sin posibilidad de adquirir compromisos o componendas. Su honradez sin fisuras lo podía, en ocasiones, acercar al dogmatismo o la intolerancia hacia sí mismo. Con la Europa de 1940 no cabían pactos: Bartók alzó su voz contra la persecución de los músicos judíos, condenó en forma expresa el régimen nazi y llegó a prohibir la interpretación de sus obras en suelo alemán; y aún más, llegada la hora de lo insostenible, abandonó su feliz atalaya de Budapest y marchó a una tierra libre, sí, pero extraña a él en casi todo, donde su orgullo y su tenaz honestidad contribuirían a empeorar todavía más unas condiciones de vida casi siempre precarias. «La guerra y la injusticia —escribe Lang—, y su firme respuesta a ambas, quebraron brutalmente el curso de su

vida», y añade: «*eligió el exilio en defensa de sus principios.*»

Pero ese exilio no fue infierno para todos los que lo escogieron. Federico Sopeña, en un conciso y excelente estudio sobre el compositor, fechado este año del centenario (2), recuerda que «*Stravinsky, Schönberg, Hindemith, como Mann y Werfel en otro mundo, tuvieron no sólo la tranquilidad económica, sino la posibilidad de trabajar a gusto*», para añadir después: «*Bartók, lo leemos en las cartas, no soporta la lejanía. No hay ni siquiera humos, sino tristeza honda, telúrica —apego a la tierra viva—, cuando señala que los insectos son distintos. Y lo fundamental: se sabe ya enfermo nada más llegar, se sabe enfermo grave después, y señala más tarde que su enfermedad es incurable. Ve venir la muerte, la acepta trabajando hasta el final.*» ¡Fascinante paralelismo, coincidente hasta en las fechas, el de los exilios, de honda raíz espiritual, de Bartók y de nuestro Falla, con el común denominador de esa añoranza de la tierra propia!

En medio del trabajo creativo —la *Sonata para Menuhin*, el *Concierto pa-*



ra Koussewitzky, el *Tercero* de piano para sí mismo y Ditta Pásztor— y musicológico —la labor de etnología musical en la Columbia University—, la actividad como concertista, paulatinamente menor, se entremezcla con las incursiones en los estudios de grabación. Descartadas las interpretaciones fonográficas de las obras orquestales —Bartók no llegó a escuchar en disco ninguna de sus grandes producciones—, ya que el tiempo de guerra pide restricciones, lo que va a ser el legado más personal del músico se concentra en el piano y lo camerístico. En la gira realizada durante la primavera del 40 —casi una avanzada de lo que sería el viaje definitivo—, Bartók había grabado en Nueva York *Contrastes*, la obra comisionada por Benny Goodman, junto al estupendo clarinetista y a su amigo Josef Szigeti, y el 13 de abril había ofrecido un recital con este violinista en la Biblioteca del Congreso, en Washington, actuación —venturosamente— recogida en grabación, que agrupa la *Segunda Sonata* de violín

y la *Primera Rapsodia*, complementadas con la *Sonata «Kreutzer»* beethoveniana y la *Sonata* de Debussy.

En el invierno de 1940, apenas llegado, vuelve a grabar la *Rapsodia* con Szigeti, para CBS, y una amplia selección del *Mikrokosmos* para la misma firma. Al año siguiente, de nuevo para CBS, graba con Szigeti varios fragmentos del *Mikrokosmos* adaptados a violín y piano, y para la radio interpreta, junto a su esposa y a los percusionistas Harry Baker y Edward Rubsan, la *Sonata para dos pianos y percusión*, actuación asimismo grabada y que se publicará en disco tras su muerte. En 1942, para Remington, interpreta diversas páginas pianísticas —los *Aires populares húngaros*, *Improvisaciones*, la *Pequeña Suite*. En el 43 retoma estas obras y otras diferentes en unas sesiones para Continental Records. Es su última grabación en estudio. Bartók, intérprete de sí mismo, no tendrá posteriores oportunidades.

Pero dentro de este singular, no muy amplio, testamento interpretativo, quizá la grabación más apasionante sea, precisamente, aquella que nunca llegó a materializarse, la del *Segundo Concierto* de piano, con Bartók al piano, la Orquesta de Cleveland y Artur Rodzinski. Lo cuenta Halina Lilpop-Wieniawski, viuda de Rodzinski, en su libro *Our Two Lives (Nuestras dos vidas)* (3): en 1941, Bartók, invitado por Rodzinski, toca su *Concierto* en el Severance Hall; acaba de empezar la carrera fonográfica del director de orquesta, guiado por el joven compositor y productor Goddard Lieberson —años después Presidente de la CBS y una de las más grandes personalidades de la historia del disco—, asimismo interesado en Bartók y su música. Los tres hombres *trabajan* con mayor o menor intensidad para CBS. Lieberson planea la grabación para esta firma, coincidiendo con el concierto en Cleveland. Pero a última hora el proyecto no prospera por causas económicas y, postura relativamente lógica en esas fechas, por el desdén del departamento comercial hacia la obra de Bartók.

¿Final de la historia? No del todo. Halina Rodzinski insiste en el interés que su marido concebió, desde sus comienzos, a las transmisiones de radio. En Chicago, en Nueva York,... en Cleveland, Rodzinski autorizó la emisión de todos sus conciertos en los años 40 y 50. ¿Cabría pensar, pues, que en el archivo de alguna emisora del estado de Ohio figure una cinta con el *Segundo Concierto* para piano de Bartók, con el autor al piano y Rodzinski en el podium? Como sueño, no está mal.

(1) En *High Fidelity*, marzo de 1981, págs. 37 y 38.

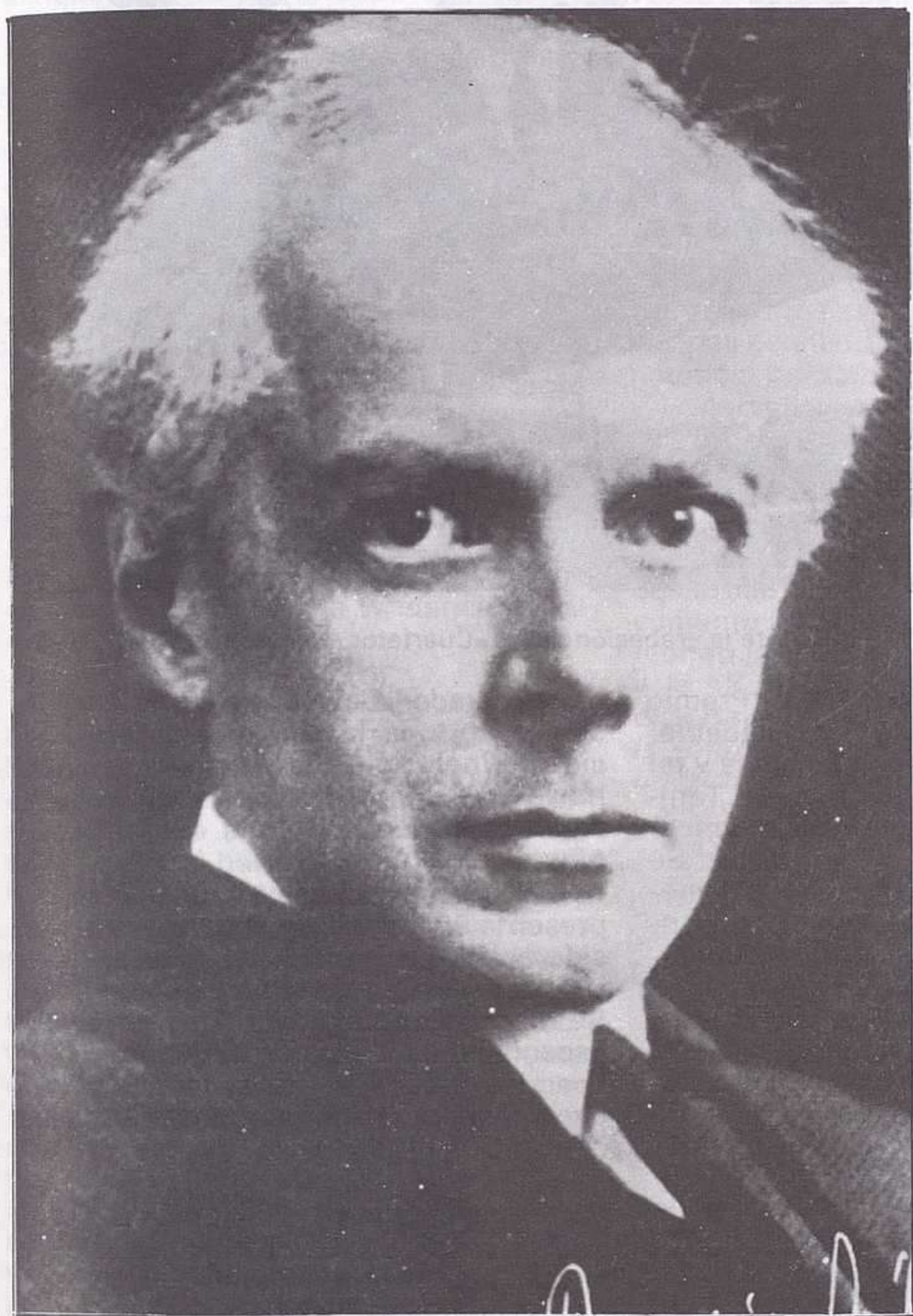
(2) Recopilación de los programas de mano del ciclo homenaje a Bartók en la Fundación March. El librito, desgraciadamente no comercializable, puede ser la mejor introducción de bolsillo al tema en lengua española.

(3) Editado por Charles Scribner's Sons, Nueva York 1976, pag. 203.



# Discoteca básica

## LOS CUARTETOS DE CUERDA DE BÉLA BARTÓK



Por Santiago Martín

Para los amantes de Bartók tal vez no sea necesario justificar la inclusión de esta serie de obras en la sección de «Discoteca Básica» como si se tratara de una sola pieza. En todo caso y acudiendo a palabras ajenas, «*el documento más importante de la totalidad de la evolución musical de Bartók y el mejor testimonio de su personalidad lo constituyen los seis cuartetos de cuerda*» (Manfred Gräter), y desde luego, «*les six (quatuors) de Bartók sont depuis les seize (out dix-sept) de Beethoven, la seule série importante de quatuors...*» (Citron). Los seis cuartetos, «*no sólo constituyen puntos culminantes de la carrera de Bartók, sino que también son de algún modo la culminación de la actividad del siglo XX en la especialidad*» (Halsey Stevens). Acasó cumpla la ilustre y extranjera expresión funciones persuasivas en que nuestra española firma desconfía dado el escepticismo compatriota.

Hablar del Bartók que entre 1907 y 1939 compuso seis cuartetos de cuerda supone referirnos, pues, a un Bartók

quintaesenciado, al autor de seis obras significativas, exquisitas, dentro de su actividad creativa, a lo largo de su itinerario como creador de música trascendentemente contemporánea. Los **Cuartetos** son el resumen ideal de una larga carrera que no pudo ser redondeada, precisamente, por un séptimo cuarteto porque la muerte impidió lo que pudo ser la gran culminación de un artista de sesenta y cuatro años. Bartók es el gran cuartetista del siglo XX, sin que por ello desconozcamos las aportaciones de Schönberg y Shostakovich, y sin olvidar las dos solitarias maravillas de Alban Berg. El autor de esa media docena de obras de arte, de esa obra de arte en seis momentos, conoce la escritura contrapuntística de Bach hasta reclamarse discípulo de tan ilustre antepasado; conoce las obras de Beethoven en esas tres culminantes épocas, sobre todo en la lección última; sabe de la única aportación de Debussy al cuarteto de cuerda, de 1893, fundamentalísima en lo tímbrico y lo armónico; ha practicado la música de cámara desde sus más tiernos principios... Por eso tal vez, y porque encuentra una forma de expresión originalísima, apropiada a su talento y posibilidad por éste, llega a crear esta especie de autobiografía en seis instantáneas

tan cara a algunos literatos: se trataría del procedimiento narrativo consistente en contar toda una vida mediante seis momentos esenciales, como Borges dice que hace Dante y como todo el mundo sabe que hace Borges.

Por otra parte, la serie es una significativa muestra de la actitud de Bartók ante la cuestión, entonces candente, de la tonalidad. Su música siempre es tonal, aunque desde la crisis postromántica han pasado e ido pasando demasiadas cosas para que se trate de **tonalidad** sin más. Lo normal en Bartók será una *indefinición* tonal deliberada, constante, una tendencia a tal o cual tonalidad, aunque alejada de la especificidad tonal que reclaman las antiguas formas. Bartók, el folklorista, el musicólogo, necesariamente había de apartarse de la atonalidad, «*porque no existe música popular de carácter atonal*», según dijo siempre y escribió a menudo. Pero, desde luego, no puede aceptar la tonalidad como si nada hubiera cambiado desde que Beethoven escribió su **Cuarteto Op. 131**.

En enero de 1909 debió concluir Bartók su **Primer Cuarteto Op. 7**. Más tarde Bartók criticaría esta obra juvenil. Según él, por el exceso de wagnerianismo evidente en su cromatismo esencial, lo que no deja de ser lógico en esa época (la **Sinfonía de Cámara Op. 9** de Schönberg es tan sólo de 1909). El Bartók maduro no podía sino criticar al joven todavía apegado a ciertos aspectos germánicos. Pero, además, el **Cuarteto Op. 7** puede enfadar a Béla Bartók maduro por la impudicia de ese lamento, de esa protesta: es la época en que el autor sufre su crisis estética, su crisis de madurez, el momento de su descubrimiento del folklore, de su autodefinición materialista, nietzscheana, del amor difícilmente clasificable hacia Stefi Geyer, del



primer contacto y pronto casamiento con la jovencísima Marta Ziegler... Dentro de su autobiografía cuartetística, el **Op. 7** es el primer jalón y se presenta como un desahogo juvenil, que no por eso es una pieza enfática, sino expresión de una tristeza mesurada y alguna exaltación. Hasta qué punto es así queda meridianamente claro en la hipótesis de Kodály escribió en 1921: «*El primer Cuarteto de cuerda presenta un drama íntimo, una especie de «retorno a la vida», el retorno a la vida de un alma que ha llegado a los límites de la no existencia.*»

Por lo demás, el **Primer Cuarteto** presenta un resumen de las influencias que el joven Bartók sufre y admite: aparte de Wagner y Beethoven, aparte del recuerdo brahmsiano e incluso el reciente contacto con Debussy, aparece por vez primera la influencia de la música popular húngara. La pieza consiste en un «crescendo» de principio a fin: «Lento», «Allegretto», «Allegro Vivace»... Al mismo tiempo, el desarrollo tiene lugar a base de elementos temáticos básicos que cambian constantemente. Ya aquí puede advertirse que Bartók no realiza tanto variaciones (aunque a veces sí, como en el maduro **Concierto para violín**) como mutaciones de un tema, aunque, eso sí, según cánones clásicos. La obra entera de Bartók, y desde luego estos seis **Cuartetos**, muestran que esto, que parece una paradoja, no lo es. Se trata tan sólo, y he aquí su gran originalidad creativa, de una tensión fértil entre la aportación tradicional y la ruptura moderna.

El **Cuarteto de cuerda Op. 17**, segundo en el orden de esta media docena, fue compuesto en plena gran guerra. No olvida a Debussy y a Beethoven, no faltaría más, pero se reclama más intensamente de la procedencia popular que había descubierto diez años antes. Además, por entonces Bartók ya había extendido ese descubrimiento a toda Centroeuropa e incluso a la otra orilla del Mediterráneo. Al contrario de la práctica tradicional, este cuarteto enmarca un movimiento rápido entre dos lentos. También adjudica Kodály un sentido a esta tríada, un sentido de carácter íntimo, autobiográfico: sosiego, alegría, dolor. Una primer movimiento cosmopolita, por lo ajeno a lo folklórico, constituye el *sosiego*. Al contrario, la *alegría* está constituida por una serie de entrelazadas danzas de raíz popular. Por último, el *dolor* es dado por un bellísimo «Lento», nunca exaltado ni excesivo. Los dos primeros movimientos son expresivos del rigor formal de Bartók en la conyuntura de los años diez, rigor que nunca abandonará este autor. El último es un anticipo de las simetrías que utilizará en cuartetos posteriores y en obras diversas en que el rigorismo de Bartók precisaba de estas artimañas formales para conseguir una expresión profunda y espontánea.

El **Cuarteto número 3**, de 1927, fue compuesto en una época en que Bartók produjo gran cantidad de obras de considerable calidad. Al mismo tiempo, su nombre como instrumentista es conocido internacionalmente. Este cuarteto



El Cuarteto Tatrai durante la grabación de los «Cuartetos» bartokianos.

conseguiría un año después el Premio de la Musical Found Society de Filadelfia. El **Tercer Cuarteto** es el más breve y tal vez el más intenso de toda la serie. También aquel que más renuncia a concesiones en la melodía o el adorno. Se compone de cuatro partes unidas mediante un «attaca» en cada ocasión, donde la última aparece como una continuación natural de la tercera, pero también como natural desarrollo de la segunda. Son una «Prima parte» («Moderato»), una «Seconda Parte» («Allegro»), una «Ricapitulazione della prima parte» («Moderato») y una «Coda» («Allegro molto»). Estos quince o dieciséis minutos de música, íntimamente relacionados por la ausencia de pausas, forman una lograda estructura ABA, con una coda. Es decir, más correctamente, ABAB. Desde luego, los tres primeros constituyen un ejemplo de simetría: «Prima parte» y «Ricapitulazione» sirven de apoyo a la culminación del arco, que está en la «Seconda parte». La relación entre primera y tercera partes, así como entre segunda y cuarta es de continuidad e identidad de climas más que de recapitulación estricta. No faltan la característica ambigüedad o indefinición tonal, la transformación —más que desarrollo o variaciones— de células temáticas básicas (la cuarta ascendente, en secuencia tritonal —el tritono tan característico de Bartók—, y la tercera descendente) y, desde luego, un mínimo de tratamiento contrapuntístico (final del «Moderato») y alusiones folklóricas que contrastan con el clima tenso y severo de la obra (comienzo de la segunda parte).

Estructuralmente, en el **Cuarteto número 4** salta a la vista sobre todo una simetría aún más perfecta y deliberada. Compuesta en 1928, con una cercanía en el tiempo nunca repetida con las demás obras de la serie, consta de cinco movimientos, de los cuales el central, el único de carácter lento, es la culminación de la bóveda del arco. Lo circundan dos «Scherzos» enmarcados por dos «Allegros» extremos. La figura, pues, sería ABCBA, y no sólo por los «tempi», en sí, sino también por la relación temática o de clima en el seno de cada movimiento

emparentado. A pesar de la perfección simétrica, toda la obra consiste en un cierto itinerario de lo severo y sombrío hacia lo luminoso y optimista, o, con palabras de Pierre Citron, «*de las tinieblas a la luz.*»

El primer movimiento («Allegro») presenta un tema básico que sufrirá considerables manipulaciones, repeticiones y citas en éste y en el movimiento final. Se trata de seis notas, tres corcheas ascendentes en relación de segunda menor y dos semicorcheas con una corchea, las tres en idéntica secuencia descendente:



Los dos «Allegros» son realmente duros, a semejanza de la atmósfera propia del **Cuarteto** anterior. El segundo y cuarto movimientos («Prestissimo», con sordino; «Allegretto pizzicato»), los más breves, emparentados mediante su destino simétrico, también lo están por una búsqueda tímbrica dentro de la obra y por una célula temática común. Esa búsqueda tímbrica se ejemplifica por el entonces originalísimo tratamiento del «pizzicato» del «Allegretto». La obra culmina en el bellísimo «Andante» central, especie de música nocturna dentro de la larga serie de fragmentos así clasificables dentro de la obra de Bartók (como en la suite pianística **Al aire libre** o en la futura **Música para cuerda, percusión y celesta**).

El **Cuarteto número 5** es de 1934, cuando Europa ya ha dado gigantescos pasos para convertirse en el más completo reino de la locura, la cobardía y el odio: los nazis se han instalado en Alemania, en España todos conspiran contra la república ilustrada y burguesa, en Centroeuropa hay un auge de la fascinación por las cruces gamadas y otras brutalidades por el estilo; Francia e Inglaterra comienzan sus muestras de debilidad ante la bestia parda; en Rusia se dan los primeros pasos para la depuración de la vieja guardia revolucionaria y se realiza



la colectivización forzosa con su horrible secuela... El exilio de Bartók se prepara, aunque todavía no lo sepa del todo. Y precisamente es en la década de los treinta, tan cargada de horribles presagios que se verán generosamente confirmados hacia el final, cuando Béla Bartók compone la mayor parte de sus grandes obras maestras, entre las que se encuentran los dos últimos cuartetos.

También el **Quinto Cuarteto** se estructura en simetría: ABCBA, donde C es un «Scherzo» configurado mediante endiablados ritmos búlgaros —que tanto investigó Bartók: véanse los números finales del **Mikrokosmos**—, teorizados por él mismo en un artículo sobre la original y difícil forma rítmica. El «Scherzo» se enmarca entre dos movimientos lentos y éstos se encuentran entre dos «Allegros» extremos. La tendencia tonal de ambos es Si bemol.

El «Allegro» inicial comienza en anacrusa, con una nota en «ostinato», Si bemol, que es repetida en «forte» por los cuatro instrumentos, es variada en un sólo momento en la segunda parte del compás inicial hacia Do natural (cuando la viola dobla octavas), se repite de nuevo enmarcada por silencios y varía en seguida según las melodías que se van imponiendo. Ya resurgirá como célula temática recurrente. Las músicas nocturnas del segundo y cuarto movimiento contrastan con la vivacidad del primer «Allegro». El «Adagio Molto» empieza con unos sugestivos trinos en tesituras extremas y se convierten en uno de los movimientos más lentos de toda la obra de Bartók —donde negra suele tener valor cuarenta—, de belleza profunda y serena, pero claro e incluso optimista. El «Scherzo» central presenta medidas características del llamado ritmo búlgaro, como cuatro + dos + tres, dividido entre ocho, por ejemplo, difícil de ejecutar. El «Scherzo» presenta un contraste de cierta vivacidad entre los dos nocturnos, al tiempo que sirve de culminación de bóveda. El «Andante», de todas formas, alberga contrastes mayores que su pariente del «Adagio» en la medida en que dos momentos lentos enmarcan otro «piú mosso, agitato» (después del compás 64). El agitado final consiste en un «crescendo» apenas sin respiro, desde un «Allegro vivace» hasta un «Stretto» en la «Coda». En él alcanza el **Cuarteto** todo su sentido y lo redondea, incluyendo una reminiscencia infantil o popular, con disonancias a lo Mozart de la **Broma Musical**. Las obras posteriores participarán ya cabalmente, con alguna excepción, del clima de opresiva angustia con que Europa se ha dotado.

Precisamente el **Cuarteto número 6**, la última obra que Bartók compuso en Europa antes de la gira americana y el subsiguiente exilio, es de una sombría tristeza, el legado de un compositor que creía en el hombre y en una serie de ideas europeas sobre libertad, justicia, progreso y otras despreciadas palabras que en el continente sufrían momentáneo retroceso.

Ya no hay en esta obra simetría alguna, sino un decrescendo esencial a veces alterado, que da carácter a la obra. Siendo lo contrario del **Primer Cuarteto**, otra simetría podría señalarse entre el **Op. 7** y el final de la serie, pilares ambos de una obra que se redondea así un poco azarosamente, ya que no vio la luz ese séptimo cuarteto que fue proyecto. Con un mismo término son denominados los cuatro movimientos de este último **Cuarteto**: «Mesto». Es decir, triste. No es extraño esa insistencia, con la coincidencia del estallido de la guerra y la prepotencia fascista, la muerte de la madre y la perspectiva del exilio.

Queda definido el clima con la intervención inicial de la viola en el «Vivace». Dos células temáticas que se enfrentan y cambian, en un tenso y angustioso desarrollo, constituyen este primer movimiento. Es cierto que existe cierto humor en la «Marcia» del segundo «Mesto» y la «Burletta» del tercero, pero como dice Halsey Stevens, «*el humor tanto de la «Marcia» como de la «Burletta» tiene un gusto amargo*». El itinerario séxtuple

tras —acaso una sola— tan propias de nuestro siglo.

## DISCOGRAFIA COMPARADA

Ya hemos definido la pretensión de esta Discoteca Básica: referirse a los seis **Cuartetos** como un todo, aunque ello nos haga prescindir de interpretaciones solitarias de gran altura artística, desde la del **Cuarteto** de Hindemith de la segunda de estas piezas, la primera obra grabada de nuestro músico, hasta la reciente del Sequoia, que presenta importantes novedades. Hasta la fecha, y si no falla nuestra información, se han publicado trece integrales de la obra de Béla Bartók para cuarteto de cuerda. Desde luego, las posibilidades de difusión de cada una ha variado considerablemente desde aquella primera monoaural del Juilliard Quartet de 1951 hasta la recientísima del Tokyo String Quartet, ganadora del Premio Mundial del Disco de este año y que Polydor está a punto de publicar en España. Agradezco a Pérez de Arteaga su infor-



El Cuarteto Bartók.

de los cuartetos finaliza en el cuarto «Mesto», que ni siquiera lleva indicación inicial de «tempo». ¿Se trata de un adiós, de la confesión de la derrota o el fracaso, del dolor serenamente aceptado? De todo se ha dicho a propósito de este final desolador, pero no histérico; triste, pero no lacrimógeno ni gesticulante. Esta especie de «Largo» expresa un contenido dramatismo y da sentido al cuarteto e incluso a la serie. Como ha escrito Pierre Citron: «*L'homme est écrasé par le monde, et la seule victoire qui lui reste est d'exprimer cet écrasement*»;

Tal es el ciclo de los cuartetos de Bartók, esa especie de reflexión emotiva interna, esa gran serie de obras maes-

mación sobre estas trece integrales —una de ellas informada «in extremis», cuando el artículo comenzaba a configurarse en su definitiva mecanografía— y no puedo sino lamentar la ausencia de algo más de la mitad (seis frente a siete) en estos comentarios comparativos. Algunas ausencias son especialmente dolorosas, como las primeras versiones de Juilliard, Tatrai y Vegh, puesto que aquí comentamos sus aportaciones más modernas; o la del Guarneri que, por ser reciente y llegarnos buenas referencias críticas de ella, acaso aportaría algo nuevo a esta acumulación de interpretaciones integrales. Ya sabemos que podíamos considerarnos contentos con que



llegara hasta nosotros un porcentaje cercano al cincuenta por ciento en cada discografía comparada que planteáramos en esta revista, pero en tan escaso, aunque disperso e inalcanzable, número de integrales nos las habíamos prometido más felices.

La primera de Tatrai estuvo publicada en España hace muchos años en uno de los sellos de Marfer. Puestos al habla con esta casa discográfica, nos informan que fue descatalogada hace tiempo. De todas formas, aquí damos las integrales hoy día localizables, al margen de la del Guarneri, y desde luego las que pueden encontrarse en España. De la muestra de seis que aquí presentamos no son localizables en nuestro país la del Juilliard (CBS) y el Húngaro (D. G.-Privilege). En cambio la del Tokyo String Quartet aparecerá en la oferta de otoño de Polydor. La segunda de Tatrai (Hungaroton, importada por Hispavox) es aún localizable en algunas tiendas pese a estar descatalogada. La del Cuarteto Bartók (Erato-Hispavox) acaba de volver a ser publicada con motivo del centenario y, finalmente, la del Cuarteto Vegh permanece en el catálogo de Telefunken.

Puesto que una referencia pormenorizada de cada interpretación alargaría considerablemente este comentario, hemos optado por examinar más ampliamente las interpretaciones de los **Cuartetos Primero y Sexto**, en tanto que comienzo y final, y primar algo más las del **Segundo y Tercero** que las del **Cuarto y Quinto**, aun sabiendo que acaso sean éstas las dos obras más importantes del ciclo. Pero a la hora de ver la interpretación de una integral, lo dicho a propósito de los **Cuartetos Primero, Segundo, Tercero y Sexto** no variaría profundamente el comentario de los otros dos y supondría repeticiones innecesarias. Además, la lógica de esas obras y sus interpretaciones aporta otra razón muy importante, como tendremos ocasión de ver en su momento. Quede ya claro, como primera opinión personal, que los conjuntos de cuerda que se atreven a enfrentarse con la integral bartókiana son todos de primer orden, por definición, y que al margen de su mayor o menor virtuosismo, una mayor o menor profundización, todos realizan interpretaciones estimables. Al fin y al cabo todos han recorrido el repertorio de la especialidad con pasión y acierto (el Beethoven, el Haydn, el Schönberg o el Ives del Juilliard, por ejemplo, por poner el mejor de los ejemplos).

## EL PRIMER CUARTETO

El Cuarteto Húngaro realiza una interpretación meridiana, íntima, casi dramática del **Primer Cuarteto**. Los músicos, mediante una suerte de ocupación sonora del vacío, crean una suerte de tensión en el primer movimiento. El lamento es aquí una elegía de sonoridades a veces irreales. La medida en el matiz, la ponderación en motivar la frase, la búsqueda de la lógica y la elegancia en las transiciones, constituyen en conjunto

la gran virtud de esta versión, y van a ser la gran apuesta y también el gran límite del ciclo del Cuarteto Húngaro. Este conjunto rehúye el misterio o el desgarró, la sombra o la declamación para optar por expresar el drama de forma elegante y luminosa. Por el momento, quede como una opción válida cuyos resultados finales hemos de señalar.

El Cuarteto Bartók, por el contrario, se presenta sugerente, misterioso, susurrante. A veces el misterio deja paso a una complacencia melancólica en lo melódico. El dolor es a menudo mórbido, con ribetes de resignación y de regusto, pero aparece menos dolor que en otras versiones, desde luego menos que en la de Tatrai. Es decir, el calvario se trueca en una especie de variada aventura hacia la luz.

Al comienzo, el Juilliard parece interpretar una especie de **Noche Transfigurada**, donde el cromatismo postromántico se exagera y evidencia más que en las demás versiones. En efecto, es ésta la versión más tardoromántica, incluso la más románticamente agonal, una lucha como no lo es ninguna otra interpretación en esta misma medida.

También en Vegh el drama es más contenido, más voluntariamente íntimo, como pretendiendo corregir todo juvenil exceso. El «Lento» consiste en la exposición serena de un cierto estupor dramático, acaso la especial manera en que este **Cuarteto** ha visto el agitado paso de Bartók a la madurez de su existencia. Después, los estallidos que permite la obra son aprovechados con medida, sin énfasis, y se va imponiendo con intensidad un progresiva animación. La *victoria* o *redención* final culmina con serenidad y belleza una interpretación que se distingue por su elegante sentido de la armonía y la proporción.

El Tatrai entona un bello e intenso lamento, a veces quejumbroso, a veces altanero, a veces contenido e interior. Esta queja se convierte en aguerrida declaración a medida que gana el «crescendo», a medida que llegamos al final. En tal sentido, es acaso el más fiel al programa explicitado por Kodály.

El Tokyo String Quartet realiza una primera propuesta encendidamente lírica para pasar al toque dramático con los golpes del cello y la línea melódica de la viola y volver de nuevo al lirismo. El gran hallazgo del Tokyo String Quartet consiste precisamente en la sabia dosificación que le lleva a pasar de lo dramático a lo lírico con un imperceptible y sutil fraseo, pero acaso primando ese lirismo —un lirismo fuerte, demostrativo— en contra del drama y del misterio. Es decir, claros, diurnos, frente al Cuarteto Bartók; poéticos e incluso cantarines, frente al Tatrai; dramáticos, frente al Húngaro; y siempre delicados, aunque a menudo, como en la recapitulación, se muestren decididos y fuertes.

## LOS CUARTETOS CENTRALES

El tratamiento por cada conjunto de los demás **Cuartetos** es acorde con la



versión que cada uno ha dado del primero. No podía ser menos, desde luego, pero confieso mi sorpresa repetida al comprobarlo así, incluso en este recién llegado álbum del Tokyo String Quartet. Así, pues, la tría del **Segundo Cuarteto** es interpretada por el Húngaro evitando el contraste neto entre movimientos y potenciando el elemento común de ambos, sobre todo en los dos movimientos extremos. El Cuarteto Bartók persigue aún esa sonoridad sugerente, acaso expresionista, pero al misterio se añade ahora intensidad de lenguaje; de contrastes más acusados, de mayor énfasis y gesto, dibuja esta versión una tría de marcadas diferencias. Juilliard insiste en su proyección tardoromántica de la literatura bartókiana, reservando el contraste sobre todo para el agitado movimiento central, cuyas danzas tratan incluso con un fino y sutil sentido del humor. Un lirismo intenso y de nuevo poco enfático caracteriza el **Segundo Cuarteto** de Vegh, que basa su contraste entre lo apolíneo de los movimientos lentos y un mesurado stravinskianismo en las danzas. Sin renunciar al gesto y al énfasis dramático, los de Tatrai realizan un segundo de mayor introspección, menos juvenil, teniendo acaso en cuenta la coyuntura personal e histórica en que surge esta obra, una de las claves, con el tríplico escénico, del paso de Bartók a su madurez estética; al mismo tiempo parece haber un mayor regusto en lo danzante —que significa en realidad un más acusado nacionalismo que en las otras versiones aquí comparadas. El Tokyo String Quartet se permite en este **Segundo Cuarteto** algunas libertades menores que no restan belleza a un lirismo aún más acusado, más contrastado y teatral, de una muy bella musicalidad, con un luminoso primer movimiento (lo que Kodály llamaba *sosiego*), unas vivacísimas danzas e, inopinadamente, un lentísimo movimiento final, en brutal contraste de efecto deliberado.

El **Cuarteto número 3**, que ya hemos señalado como el más intenso, el que economiza medios con un rigor y purismo expresivos de la mejor ley, es acaso el más significativo para comprobar las diferencias de visión entre un conjunto y otro. Señalemos, por ejemplo que, pese a esa intensidad, pese a su dramática concentración y tendencia a lo sombrío, el Húngaro insiste en una claridad melódica imprevisible, y que el Bartók da un paso más en su línea ex-





presionista, más cercana al autor teatral que al pianista o al compositor de otras obras de cámara. En la interpretación del Juilliard se ve ya claro hacia dónde pretenden ir: postromanticismo de los dos primeros **Cuartetos**, lejanía de melodismo en el tercero: la escucha de este ciclo es una sorpresa que plantea una de las grandes cuestiones de la historia musical del siglo XX, a saber, lo innecesario de enfrentar la solución vienesa con otras soluciones, como lo es la de Bartók ante la encrucijada postromántica: Juilliard tiende puentes de identificación, o al menos de complementariedad. La elegancia brillante y sólo a veces interiorizada del Cuarteto Vegh configura ya su ciclo como el más cercano al ideal del dios del carro de fuego. Tatrai acude a la inspiración de las muchas *músicas nocturnas* de Bartók (**Al aire libre** es del año anterior) para traducir muy bellamente esa «prima parte» y a la animación de sabor folklórico para el «Allegro» de la «seconda parte»: el historicismo de Tatrai se configura meridiamamente. El Tokyo, en fin, más desenfado que ningún otro conjunto, continúa brillante y demostrativo, locuaz y cantarín.

Incluso en una obra como el **Cuarteto número 4** aparece luminoso el Cuarteto Húngaro, acaso con una excesiva huida del drama y la tensión, pero también del énfasis y la brillantez; es decir, de la concesión y al mismo tiempo de la expresividad. Desde luego, en los **Cuartetos Cuarto y Quinto** echan los conjuntos toda la carne en el asador, acaso por ser considerados culminaciones de la obra del compositor. No me atrevería a atribuir a cada conjunto una predilección por estas dos obras en menos de las otras cuatro, pero sí creo adivinar una atención especial por ser contemporáneas del más grande período creativo de Bartók (aunque en él puedan incluirse, además, el **Tercer y Sexto Cuartetos**, de 1927 y 1939). Las interpretaciones van, con lógica implacable, por el camino marcado desde el principio (luminosidad del Húngaro, expresionismo del Bartók, vigor y brillantez del Tokyo, dramática elegancia del Vegh) o en el sucesivamente marcado (bien por el criterio historicista del Tatrai o el desarrollo postromántico-vienés del Juilliard).

Pero tengamos en cuenta que a estas alturas Bartók es ya un compositor cuajado, hecho, con un lenguaje propio, ajeno a primerizas influencias, creador de una estética nueva tanto en su pra-

xis de compositor como en su labor teórica. Por eso estas obras son más personales, menos maleables o excesivamente moldeables mediante una interpretación que pueda ser considerada de altura. Ahora es el pentagrama, el compositor, el que prima sobre los intérpretes (excepto cuando éstos son mediocres, es decir, ejercitadores de un tipo especial de soberanía, y no es éste el caso en ninguno de los seis conjuntos). En las dos primeras obras era relativamente sencillo aportar mucho por parte del conjunto, pero ahora las obras son de una madurez definitiva y por ello se advierte una semejanza en las seis versiones aquí comentadas, una semejanza al menos relativa: es la primacía de lo bartókiano, por encima de todo. Como hemos dicho, permanece el sello del intérprete, que al fin y al cabo es recreador, sin cuyo talento se ensombrece el talento del autor, pero el autor es ahora muy grande, *muy él*, y la interpretación, aunque sea genial, es servicio a algo que es ya grande de por sí. Por eso, en la interpretación de estos **Cuartetos** centrales —aceptémoslos como tales— los caminos diferenciados de Húngaro, Vegh, Tatrai, Tokyo, Bartók y Juilliard están a menudo a punto de cruzarse. Pasemos, entonces, a un examen de las seis interpretaciones del **Sexto Cuarteto** y evitemos informaciones repetitivas sobre la actuación de cada conjunto.

## EL ÚLTIMO CUARTETO

A fuerza de renunciar a lo extremo, el **Cuarteto** más tremendamente desolador de Bartók es traducido por el Húngaro mediante una despreocupada ambigüedad, que podría ser interpretada como una renuncia al compromiso estético. Esta sexta interpretación sirve para replantearse la validez artística de todo el ciclo, por mucho que no parecieran dignos de reproche los cinco anteriores y aunque el virtuosismo de los cuatro intérpretes se encuentre por encima de toda sospecha.

El viaje del Cuarteto Bartók por la sexta obra es un paseo desde la melancolía hasta el estallido dramático sin ahorrarse el sarcasmo de una aparente animación que surge, desaparece y vuelve periódica, engañosamente. Una bella culminación, de un medido expresionismo, misterioso y sugerente.

El dramatismo que plantea con exquisito gusto y medida el Juilliard nos emparenta el Bartók de 1939 con el último Alban Berg. No es subjetivo ni excesivo, pues ahí está ese **Sexto Cuarteto**. El Berg del doloroso y lírico **Concierto para violín** y de **Lulú** podría encontrar cercano el cuarteto de 1939 en esta interpretación lírica, trágica, intensísima del Juilliard Quartet. Bello itinerario de sugerencias el del ciclo de este conjunto: desde **Noche transfigurada** hasta el **Concierto a la memoria de un ángel** sin dejar nunca de ser el más puro Bartók: tonal, folklórico, lírico, dramático, húngaro, riguroso, subjetivo, formalista, íntimo, intenso, sugerente, origina-

lísimo y, sobre todo, grande, pródigo en belleza.

El **Sexto Cuarteto** parece ser el talón de Aquiles de los conjuntos que optaron por el tratamiento *moderado*, como fue el caso del Húngaro y es el del Vegh. Es curioso, porque no es una obra que exija énfasis o vigor, ni mucho menos furia. Lo cierto es que el Vegh tiene aquí momentos especialmente inexpresivos, como si su opción trágica fuera más apropiada para obras como el sombrío **Tercer Cuarteto** que el último de la serie, precisamente el más trágico, donde a la inexorabilidad del destino sólo cabe ya responder con un lamento, digno y contenido, sí, pero lamento al fin. Creo que esto no lo dan ni Húngaro ni Vegh y que la estilización que proponen a cambio no es suficiente. No estamos pidiendo gesticulación ni énfasis, sino una entrada más comprometida, más estéticamente actuante en el drama.

Qué terrible y dramática belleza —dan tentaciones de hablar de *autenticidad*— en este tenso final del ciclo interpretado por Tatrai. A veces se diría un final de acto más tenso que desbordado, donde el drama está expresado con un poderío sabio, nunca deudor de los extremos dinámicos, sino de una matización graduada y plena de motivo. Frente al Húngaro o al Vegh, esta segunda versión del Tatrai demuestra la posibilidad de la expresión intensa sin relación alguna con lo excesivo, y el acoplamiento de lo elegante con lo dramático, de lo profundo con lo mesurado, del gesto con la reflexión. Se constituye, así, como una de las grandes opciones fonográficas de estas obras.

El Tokyo no renuncia a un final brillantísimo y fuerte, matizado tal vez por las anteriores cinco interpretaciones, pródigas en vigor y teatralidad. No sé si hace falta aclarar que brillo no significa ausencia de profundidad. La opción del Tokyo es, a menudo, tremenda y, en este **Sexto**, de enorme madurez. Puesto que va a aparecer inmediatamente en nuestras tiendas, aconsejo este ciclo, desde luego con todas las matizaciones de este largo artículo.

En resumen, me permitiría recomendar menos las versiones integrales del Húngaro y el Vegh que las otras cuatro, indicando mis preferencias por el historicismo biográfico del Tatrai —que tiene muy en cuenta el momento en que fue compuesto cada cuarteto y lo que significa en la vida, la obra e incluso el entorno de Bartók— y por la perspectiva postromántico-vienes del Juilliard, incluso por el expresionismo a ratos lírico y a ratos misterioso y encendido del Bartók de Budapest. No he de olvidar una referencia llena de admiración a la juvenil, poderosa y virtuosísima traducción del Tokyo String Quartet, en un álbum que este año puede convertirse en uno de los premios del IRCA. Mientras, quedamos a la espera de la interpretación prometida por el Melos de Stuttgart.

Para las referencias: Ver artículo de José Luis Pérez de Arteaga sobre la discografía bartókiana, en este mismo número.



# Crítica discográfica

## MUSICOS ESPAÑOLES REHABILITADOS POR EL DISCO

Ya con ocasión de los dos discos que sobre autores mallorquines interpretaba Joan Moll para este sello, intenté dejar clara la importancia de la empresa, sin embargo creo que debo insistir, otra vez, a la vista de los productos presentados —valga esto para el presente disco y también para los que a continuación se comentan con obras de Teobaldo Power, Rodolfo Halffter y Sebastián Albero— en la idea que allí apuntaba: si bien la historia de la música española, en general, no está estudiada todavía en su totalidad, hay importantísimas lagunas que todavía los musicólogos no han cubierto, por lo que respecta al siglo XIX está prácticamente todo por hacer. Por ello aquella extendida idea de que el siglo XIX musical español era algo semejante a un pavoroso desierto después de Arriaga, y haciendo la oportuna salvedad de los zarzuelistas, para nuestro regocijo se está viniendo abajo gracias a trabajos como los presentes. Por esto indudablemente hay que felicitar efusivamente al sello Etnos. Decía en aquella ocasión que este repertorio (la mayoría abrumadora de los discos son para piano) era de inclusión obligada en los repertorios respectivos de los concertistas españoles, pues estas obras merecen estar en ellos con los mismos derechos que las de los Albéniz, Granados o Turina: éstos no son *únicos* en la música española, como se está descubriendo ahora. Incluso en algún caso, como el de los autores que hoy comento —especialmente los románticos Ocón y Power, más *afines* estéticamente a los mencionados—, tienen mayor frescura, saben menos a rancio, a salón *demodé* que alguno de los pasajes más populares de Albéniz o Granados. Naturalmente no sólo se divulga esta música incorporándola los pianistas españoles a su repertorio y tocándola en público, sino también incorporándola en los centros de enseñanza musical a los programas de los cursos. En este sentido la edición de las obras es un paso indispensable que debe ser llevado a cabo por especialistas con el patrocinio de las instituciones públicas obligadas.

**R** **EDUARDO OCON:** La obra completa para piano. Gloria Emparán, piano. Producciones Etnos. Emi-Odeón 063-063 999.

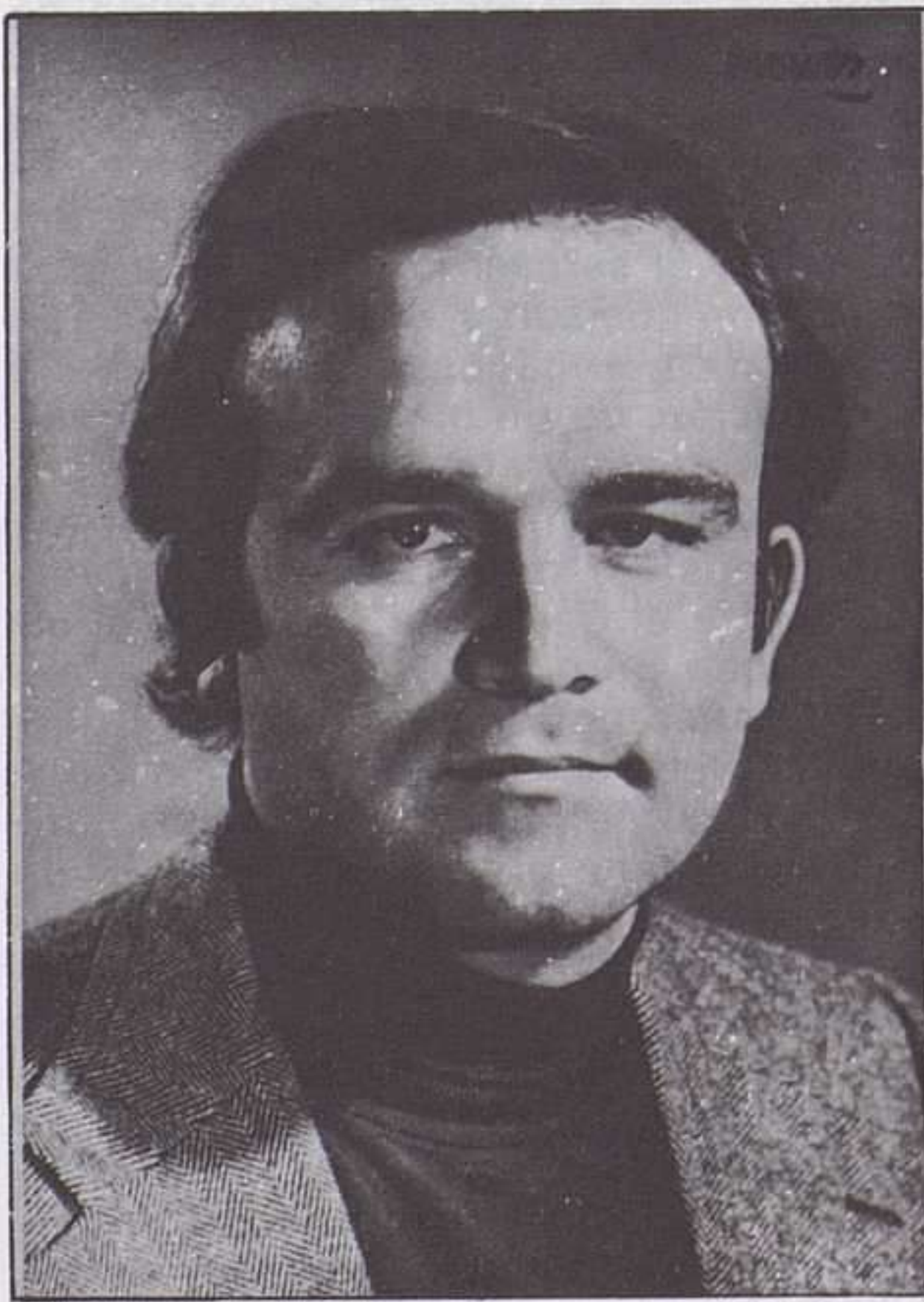
Centrándome ya en el disco de Eduardo Ocón diré que contiene la obra completa de piano del compositor malagueño, producción pianística corta pero suculenta. Destacaré como más relevan-

tes las que contiene la cara 1, especialmente el vals, y el estudio «Rheinfahrt» de la cara 2. Los comentarios de la carpeta son muy buenos, como era de esperar de Andrés Ruiz Tarazona. En ellos se nos explica cómo Ocón realizó sus primeros estudios en Málaga y cómo los amplió luego en París donde se llegó a estrenar alguna obra suya. Fue autor principal de música religiosa y organista de la catedral, aun a pesar de su condición de seglar.

Al atractivo de estas bellas obras, a saber: **Rapsodia Andaluza Op. 9**, **Recuerdos de Andalucía Op. 8 (Bolero de Concierto)**, **Gran Vals Brillante**, **Estudio «Rheinfahrt»**, **Estudio-capricho para la mano izquierda, Op. 10**, **Barcarola**, **Amor inmortal**, **Meditación**, se ha de sumar una interpretación buena que nos revela a una excelente pianista: Gloria Emparán. La vitalidad, esencia de la música en algún modo, es el hilo conductor de este disco. Producto recomendable pues a todos los efectos.

**R** **TEOBALDO POWER:** Obras para piano. Guillermo González, piano. Producciones Etnos. Emi-Odeon 063-063 946.

Amigo del anterior compositor, Teobaldo Power representa una personalidad distinta. Como también en la ocasión anterior las notas de carpeta de Andrés Ruiz Tarazona nos informan puntualmente de los detalles más representativos de la biografía y carácter del compositor. Canario de nacimiento y de sen-



El pianista español Guillermo González.

timiento, su posible postura nacionalista viene representada en el disco por esa hermosa colección de «Cantos canarios». Su vida es un continuo peregrinaje como virtuoso del piano —fue profesor por oposición del Conservatorio de Madrid—. Al igual que Ocón, había estudiado en Francia y causado buena impresión en sus profesores. Desgraciadamente su existencia fue breve. De las obras contenidas en el disco, por su envergadura cabe destacar especialmente la **Sonata en Do menor**. Como virtuoso que era —llegó a compararse a Liszt— sus obras pianísticas están plagadas de dificultades técnicas. Se incluyen en esta edición: **Cantos canarios**, **Canción Española**, **Vals de Bravura**, **Sonata en Do menor** (Molto allegro con brio, Andante, Scherzino, Allegro di bravura) y **Vals brillante**.

Guillermo González nos sirve las obras de su piano con una maestría técnica estupenda y una interpretación muy adecuada. Ojalá hubiera muchos pianistas españoles, insisto una vez más, que prestaran la atención éstos (Moll, Emparán, Chornet, y más) a nuestra música olvidada. Posiblemente así con su trabajo iría desapareciendo el concepto de subdesarrollados culturales que padecemos, como se ve sin causa real, los españoles.

Resumiendo: Yo que usted, mi sufrido lector, bajaría rápidamente a la tienda a por el disco de Power.

**R** **RODOLFO HALFFTER:** Obras para piano. Perfecto García Chornet, piano. Producciones Etnos. Emi-Odeon 063-064 110.

De una estética completamente diferente a los anteriores compositores, es un hombre del siglo XX, y representado por algunas de sus obras de piano pertenecientes a diversas épocas de su dilatada carrera (desde 1930 a 1977), se nos ofrece esta grabación en interpretación del pianista García Chornet con obras de Rodolfo Halffter.

Las obras, aunque salidas de la misma pluma, muestran la evolución de los años en un abanico que va desde el preciosísimo rococó de las **Dos sonatas de El Escorial**; que son una auténtica delicia, hasta el lenguaje más actual de la **Secuencia Op. 39**, todo ello sin abandonar —en la medida de lo posible— los planteamientos neoclásicos —color, politonalidad, formas clásicas, etc—. La interpretación de ese gran profesional que es García Chornet es impecable y es fruto de la madurez que proporciona el haber tocado las obras aquí interpre-



# 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

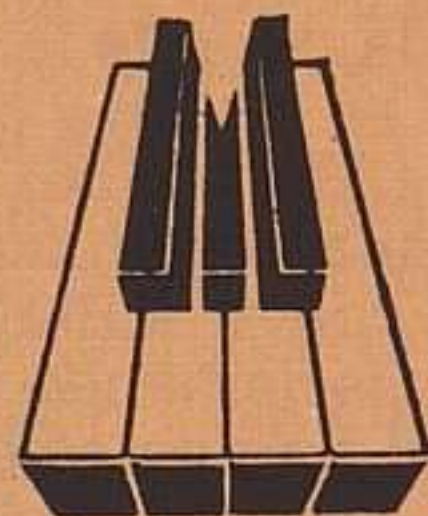
Este proceso de 25 etapas se vigila científicamente, sometiendo a muestras periódicamente a una prueba en frío de 33 ciclos. Se los calienta 33 veces durante 1 hora a 140 grados, y luego se los enfría a 0 grados durante 1 hora. De esta forma, se le garantiza una belleza duradera sin rajaduras, descascarado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



**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.

### DESEO RECIBIR MAS INFORMACION SOBRE:

Bontempi  Kimball  Crumar

Nombre \_\_\_\_\_

Apellidos \_\_\_\_\_

Calle \_\_\_\_\_

Localidad \_\_\_\_\_ T.F. \_\_\_\_\_

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



tadas en ocasiones anteriores en público —sobre todo si tenemos en cuenta que no son obras de repertorio—.

En fin, un disco muy recomendable por las razones apuntadas arriba para los discos de esta colección y aquí para éste en particular; grabación que nos ofrece una luminosa primera cara y una última obra muestra de cómo un artista auténtico tiene en todo momento de su vida algo que decir. Y todo ello servido magistralmente por Perfecto García Chornet.

**SEBASTIAN DE ALBERO: 8 Sonatas.**  
Pablo Cano, clave. Producciones Et-  
nos. Emi-Odeon 063-063 612.

Creo que en el caso de Albero estamos ante uno de los mayores redescubrimientos de nuestra historia musical, debido indudablemente a las ediciones y conciertos de Genoveva Gálvez y Antonio Baciero. Los datos biográficos de la, desgraciadamente muy breve (34 años), vida de Albero están magníficamente es-  
puestos en la carpeta del disco por ese



Pablo Cano Capella, clavecinista.

admirable hombre que parece saberlo todo sobre los desconocidos, Andrés Ruiz Tarazona. Las 8 sonatas que se presentan en este disco pertenecen a la colección de 30 sonatas del manuscrito conservado en Venecia (a propósito, fue editado por Genoveva Gálvez hace dos años en U.M.E., edición que recomiendo vivamente a los interesados). Al igual que las de su coetáneo Scarlatti, del que parece fue amigo, presentan la forma

preclásica de sonatas bipartitas y poseen (las de Albero), además de la gracia y el encanto del estilo de la época, unas cualidades lingüísticas —particularmente en el aspecto de la modulación— que lo hacen aparecer como un auténtico hito de la música española y universal. Confío en que con el tiempo y la exégesis de más obras suyas se recupere a este autor para gloria de la cultura española. Albero era oriundo del Valle del Roncal, en tierra vasca que parece especialmente prolífica en dar excelentes músicos.

Por lo que respecta a la interpretación del Pablo Cano, opino que no es precisamente acertada, especialmente por lo que se refiere a su falta de pulsación; no me refiero con ello a la pulsación mecánica de los dedos en el teclado, sino a algo más grave, la pulsación de la música. Hay, especialmente en los tiempos lentos, un rubato tan exagerado como fuera de estilo.

Concluyendo: unas obras de extraordinario interés servidas a través de una interpretación que me impide colocarle en el encabezamiento la «R» de recomendable a este disco.—M.S.V.

#### LA DISCOGRAFIA CAMERISTICA: UN PANORAMA DEPRIMENTE

**R-O BRAHMS: Los tres Cuartetos con piano.**

Trio Beaux Arts. Walter Trampler, viola. Philips 6747068, 3 discos. Precio de oferta: 1710 pesetas.

En la obra de Brahms, como en la de Beethoven, no son infrecuentes las parejas de obras de un mismo género que se gestan casi simultáneamente y que al ver la luz muestran características complementarias. El caso más conocido del músico de Bonn es el de las **Sinfonías Quinta y Sexta**, al que hace eco el de las **Primera y Segunda** del hamburgués, quien en el género camerístico nos ofrece un buen puñado de estas partituras gemelas: las dos **Sonatas de clarinete, Op. 120**, los dos **Cuartetos de cuerda, Op. 51** y los dos **Cuartetos con piano, Op. 25 y 26**. Escritos para una combinación poco habitual, tienden un puente entre las dos obras maestras de Mozart (K. 478 y 493), la **Op. 47** de Schumann y las dos bellas piezas posteriores de Fauré.

Concebidos en el año 1857, su desarrollo y conclusión sólo fueron posible durante la feliz estancia de Brahms en una casa de campo que sus amigos los

Rösing poseían cerca de Hamburgo, durante el verano de 1861 (es erróneo afirmar que la **Op. 26** fue terminada en Viena durante 1862, como hace Krellmann en sus comentarios, que contienen un buen número de ligerezas e inexactitudes). Tras las tradicionales vacilaciones y consultas con sus mejores amigos, Clara Schumann y Joseph Joachim, rápidamente ganados por la calidad de las obras, Brahms las dio por concluidas en el otoño de 1861, y el 16 de noviembre se estrenó la **Op. 25** con Clara al piano. Su consagración no ocurrió hasta ser ejecutada en Viena, casi un año más tarde, por el célebre Cuarteto Hellmesberger con el autor al piano. Los mismos intérpretes dieron a conocer la **Op. 26** poco después, con gran éxito de público; la crítica, encabezada por Hanslick, se mostró algo reticente en principio.

Brahms tuvo buenos motivos para sentirse satisfecho de esta pareja de obras que le abrían las puertas de Viena en el terreno artístico (como autor y pianista) y en el financiero y, consecuentemente, los tuvo también para olvidar al hermano no nato (originalmente en la



Clara Wieck, que estrenó el «Cuarteto Op. 25».

tonalidad de Do sostenido menor), al menos durante una buena temporada. Pero esta obra, concebida durante la última y definitiva crisis de su amigo y protector Robert Schumann (1855-1856), y el inicio de su wertheriana pasión por la mujer de éste, Clara, rondó a Brahms durante largo tiempo, reclamando un derecho a la vida que el músico sólo le concedió en 1874. Al remitir el manuscrito —ahora en Do menor— a su amigo Bill-



roth le dice: «Te envío el Cuarteto sólo como curiosidad e ilustración del último capítulo del hombre del traje azul y chaleco amarillo.» Este hombre no es otro que el «Werther» que Goethe describe, en situación análoga a la del propio compositor en 1855.

Tal y como ha llegado a nosotros, la Op. 60 es una obra «vieja y nueva a medias», según su autor, y que como otras suyas que sufrieron remodelaciones a lo largo de los años (el Trío Op. 8, el Primer Concierto de piano, el Quinto en Fa menor) evidencia un cierto grado de frustración, de producto no totalmente redondeado. El Cuarteto en Do menor es inferior a sus hermanos en frescura y espontaneidad, pero no en concisión ni en sutileza de trabajo temático, que en este caso se basa en los intervalos de segunda menor (el semitono descendente que abre la obra) y de tercera, núcleo de la espléndida melodía de cello en el «Andante», que sin mucha fantasía cabe interpretar como una declaración amorosa, aparentemente correspondida, pero frustrada en el «Final». Por su parte, las Op. 25 y 26 se cierran con dos brillantísimos Rondó «a la húngara» (es decir, gitanos, no magyares), teñido el segundo de un aire vienés que a Brahms le llegaba vía Schubert. Los maravillosos «Intermezzo» en 9/8 de la Op. 25 y «Poco Adagio» de la Op. 26 ofrecen, como contraste, la vena nórdica de su autor, raíz primaria de su estilo que la definitiva radicación en Viena (1863) habría de dulcificar y enriquecer.

Obras, en suma, ricas de influencias y de contenido —la Op. 60, además, una página digna de estudio por Freud— que señalan una cumbre en el género, especialmente la Op. 26, y que son de obligado conocimiento.

La discografía española de la producción de cámara brahmsiana ofrece un aspecto desolador: malamente se puede acceder a un tercio del total de sus 24 obras. En tales condiciones resultaría inconsecuente cualquier intento de discografía comparada (¿con qué?). Una grabación como la que ahora nos ocupa debe recomendarse de antemano, máxime si, como es el caso, la interpretación es buena, especialmente en la Op. 60 y en el mencionado «Poco Andante» de la Op. 26. Ciertamente que en la Op. 25 no logra borrar memorias del espléndido disco de Giljels con el Cuarteto Amadeus, obviamente retirado de catálogo. En cualquier caso, el Trio Beaux Arts, con el refuerzo del estupendo violista Walter Trampler, se muestra aquí sensiblemente más inspirado que en su aburrida versión de los Tríos de nuestro autor. Toma sonora aceptable, de 1974.

Conclusión: Única versión de unas obras que todo aficionado debe conocer. Recomendable.—R.A.M.

**R** CHOPIN: Cincuenta y siete Mazurcas. Nikita Magaloff, piano. Philips 6770041, 3 discos.

La primera y más evidente de las conclusiones que se desprenden del álbum presentado por Philips, conteniendo la integral de las mazurcas de Chopin, es constatar el especial afecto profesado por el compositor a esta forma musical, de sabor tan marcado y característico; no en balde alcanzan el número de cincuenta y siete, y algunas sin número de opus, y su composición abarca veintitres años de quehacer creador en una vida ciertamente breve.



El pianista ruso Nikita Magaloff.

La razón fundamental de esta asidua relación con la mazurca hay que buscarla, precisamente, en esa etiqueta de marca nacional registrada, típicamente polaca que caracteriza a la mazurca, con su señalada acentuación del compás en el tercer tiempo que le dota de ritmo apropiadamente danzable, y su misma denominación tomada de la región de Mazowske. Si pensamos en un músico romántico, alejado casi permanentemente de su país en un momento histórico de nacionalismo en auge, resulta fácil deducir que la mazurca pudo servir a Chopin de vía aconsejada, acomodándola a su temperamento y a su genio, para imaginar y recrear sensaciones y

vivencias conectadas con la añoranza de una patria lejana y la búsqueda de sus propias señas de identidad.

Todo ello conecta con un dato revelador, cual es que trabajando sobre una forma musical fundamentalmente danzable y por lo tanto festiva, puedan contarse hasta veintisiete mazurcas, casi la mitad, compuestas en tono menor, en las que predomina un ambiente remansado y lírico, casi meditativo, hasta hacer que se diluya en buena parte el carácter tradicional de la mazurca originaria. Tampoco es desdeñable el hecho de que la alternancia de los tonos mayores y menores se equilibre en casi todos los números de opus, aun a costa de agrupar en ellos mazurcas de distinta cronología, a los efectos, tanto de lograr el mejor equilibrio entre melancolía y exaltación, como de dotar al conjunto de la precisa variedad con vistas a su interpretación en público.

Por lo que hace a la interpretación de Magaloff, se acomoda al calificativo de correcta. Posee una técnica suficiente pero adolece, a mi juicio, de falta de espontaneidad y elegancia en determinados momentos, apreciándose cierta rigidez en el fraseo, por lo cual su pulsación no transmite todos los matices percibibles: por ejemplo, en la antigua y para mí insuperada versión para RCA del al tiempo admirable y criticado Rubinstein. En todo caso no deja de ser una apreciable interpretación, recomendable como alternativa a la de Rubinstein, y superior a la de Harasiewicz, también en Philips, que incluye la integral de la obra para piano de Chopin; siendo estas tres las únicas integrales de las mazurcas actualmente disponibles en el mercado español, frente a la abundancia de grabaciones de calidad que incluyen algunas piezas sueltas, entre las que cabe destacar las de Brendel, Vasary, etc, correspondiendo el mayor repertorio a Benediti-Michelangeli.—J.L.R.P

#### OTRO GRAN VERDI DE ABBADO Y LA SCALA

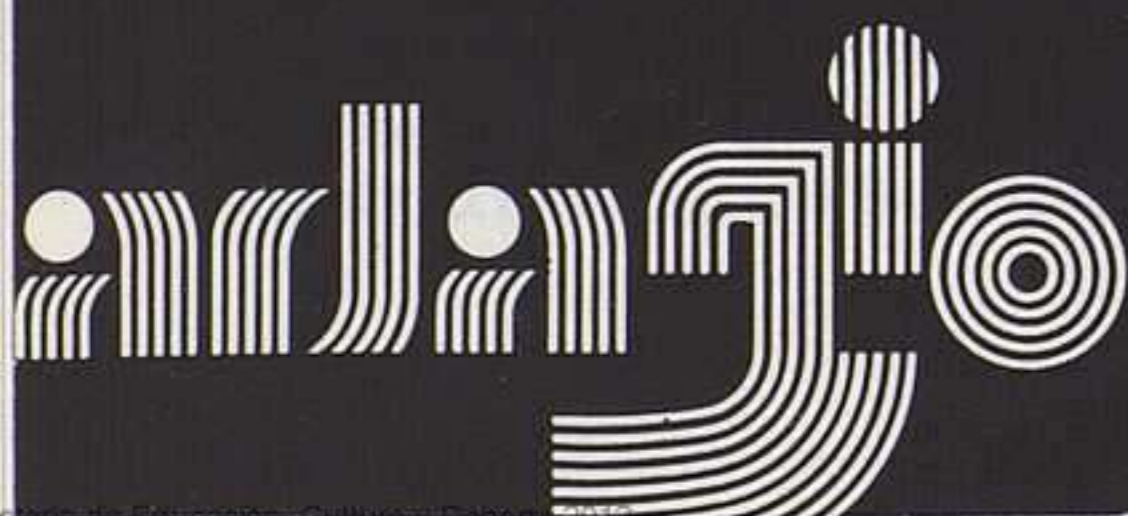
**R-O** VERDI: Requiem. Katia Ricciarelli, Shirley Verrett, Plácido Domingo, Nicolai Ghiaurov. Coro y Orquesta del Teatro alla Scala, Milán. Director: Claudio Abbado. DG 2707120, 2 discos. Precio de oferta: 1200 pesetas.

El Requiem de Verdi ha conocido gran número de interpretaciones de las que la última edición del Catálogo POLCAR recoge sólo cinco, dirigidas por Bernstein, Giulini, Paita y Solti (2). Desa-



# 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



parecida la primera versión de este último —con la Filarmónica de Viena para Decca; la segunda fue grabada en Chicago para RCA—, la de Paita, y ausentes las clásicas de Toscanini (RCA), de Sabata (EMI), Barbirolli (EMI) y Karajan (DG), la elección se orientaba hacia Giulini, cuya interpretación, para muchos, permanece aún insuperada. El registro de Abbado llega en buen momento para compartir con ella el puesto de honor, pues el joven director italiano muestra una vez más (Cfr. sus anteriores discos de *Macbeth* y *Simón Boccanegra*, que se verán pronto seguidos por *Ballo in maschera*) su condición de batuta a la vez analítica y apasionada, objetiva e inspirada.

Las críticas al *Requiem* verdiano suelen destacar sus rasgos operísticos, subrayando ya la gran importancia de las intervenciones solistas (por ejemplo, el «Ingemisco» del tenor), ya el carácter melodramático de su sentimiento religioso. Aun cuando todo esto sea cierto, no afecta al valor intrínseco de la partitura (como, por ejemplo, tampoco resta valor su carácter lírico a los *Requiem* de Brahms o Fauré, antes al contrario) que Abbado sabe llevar a buen puerto navegando por aguas poco o nada surcadas hasta la fecha, situándose equidistante tanto del dramatismo descarnado de Toscanini como de las concepciones románticas de Barbirolli o De Sabata, y sin renunciar al refinamiento tímbrico vocal-instrumental que es el gran aporte del último Karajan a la estética verdiana. El mismo «Dies irae» resulta muy impresionante precisamente a causa de la contención con que viene abordado y de su encaje en el fluir de la obra —especialmente en su recapitulación durante el «Libera me»— para la que Abbado encuentra siempre tiempo y tonos justos. Una extraordinaria labor del gran verdiano de hoy —con permiso del renuente Giulini— apoyada, claro está, en los muchos años de cooperación con las huérfanas de La Scala, cuyos frutos se recogen en cada nueva grabación, aun en las condiciones de improvisación —relativa— en que ésta fue programada, para sustituir a la prevista *Bohème* con Carlos Kleiber.

También dentro de este mismo orden de cosas, el valor del cuarteto solista es superior a la simple suma de individualidades. Aisladamente, puede comprobarse en Ghiaurov la progresiva degradación de la más bella voz de bajo del último cuarto de siglo; en Domingo, una incapacidad para observar los pianísimos que Verdi requiere en el «Ingemisco» y en el «Hostias», donde recurre al falsete; en Ricciarelli, una acusada debilidad en el grave, y en Shirley Verrett,

una merma de aquel brillo insultante de su espléndida voz de «falcón». Pero el cuarteto resulta, en conjunto, homogéneo y muy musical, sostenido por el pulso firme y flexible de Abbado y fundido en una sutil tímbrica. Con todo, no quiero dejar de mencionar la extraordinaria clase verdiana de las intervenciones de Verrett, ya sola («Liber scriptus», «Lacrimosa», «Lux perpetua»), ya con Ricciarelli, en atractiva aleación vocal.

Admirables orquesta y coro. Vocalmente, sólo los conjuntos de Chicago y Londres (Philharmonia) han producido en disco prestaciones de altura semejante, aunque el conjunto «scalígero» los supere en eso que llamamos «dominio del idioma», y del que también testimonia una Orquesta en estado de gracia: escúchense, en los compases finales del Ofertorio, los pasmosos trémolos de la cuerda.

Conclusión: un *Requiem* de Verdi unitario, transcendente, sereno y trágico, de extraordinaria personalidad, protagonizado por el Teatro alla Scala y su actual titular Abbado. Gran versión plenamente recomendable, por más que la toma sonora sea buena a secas y mi ejemplar tenga un muy molesto defecto de prensado: un soplido periódico en ambas caras del primer disco, especialmente molesto en el «Lacrimosa», pero que, aparentemente, no afecta a toda la edición. Atención, pues, a este detalle. Muy buena presentación con texto, traducción y dos excelentes artículos.—**R.A.M.**

**R** BELA BARTOK: *El Castillo de Barba Azul* (ópera en un acto). Kolos Kovats (Barba Azul), Sylvia Sass (Judith), Istvan Szankay (Narrador). Orquesta Filarmónica de Londres. Director: Sir Georg Solti. Decca SET 630.

Tenemos ocasión de reseñar este importantísimo disco en el preciso momento en que Columbia liquida su «stock» de discos Decca, que pasa a depender del grupo Polygram. Creemos que la reedición bajo otra distribuidora de este y otros LPs ahora en liquidación es inminente. En todo caso, téngase en cuenta esta circunstancia por si resultara difícil de localizar.

Hemos hablado de esta ópera en alguna ocasión y realizado un análisis de su estructura literaria y musical junto a su significación para la historia de la música húngara y la biografía artística de Béla Bartók. Cifámonos sólo a la versión de Solti que hoy comentamos.

La idea de un director vigoroso y a



Sir Georg Solti.

veces tremendista —su juvenil *Oro del Rin*, su *Elektra* o *Salomé* de Strauss—, que no prejuzgan su calidad, nos ofrece una imagen incompleta de Georg Solti. Junto a ella, su *Rosenkavalier*, sus *Cuadros de una exposición*, su *Flauta mágica* o este *Castillo de Barba Azul* nos lo presentan como un creador de gran poder lírico, de enormes posibilidades de sugerencia poética. Lo cual es especialmente importante en una obra como ésta en la que algunos acaso con juvenil precipitación reductora, han señalado una violencia latente. No es violencia, sino enfrentamiento. En todo caso, la violencia de dos seres enamorados, y más que enamorados, opuestos en una concepción del mundo, de la convivencia, sin duda sublimados por sus autores en todo un simbolismo de las relaciones entre hombre y mujer: la naturaleza trágica de Barba Azul, el humanismo *conocedor* de Judith. De ahí que esté plenamente justificada la existencia de una versión lírica, sin aristas, como la de Solti y esos dos excelentes solistas que son Kolos Kovats y Sylvia Sass. También es de tener en cuenta la inclusión de esos versos introductorios que otras lecturas niegan en registros, o en escenarios en conciertos. La concepción dramática de esta versión de Solti presenta un enfrentamiento sufrido por ambas partes, donde cada dolor, como sucede en los casos de conflicto amoroso, es más dolor por dolerle al otro. Judith sufre en ese querer abrir todas las puertas que Barba Azul quiere mantener cerradas, como Barba Azul se siente morir en cada negativa a abrirlas. Este es el sentido de la visión de Solti, el de un desgarramiento donde



violencia y odio están preteridos y donde sólo es posible el enfrentamiento trágico de dos concepciones diferentes del amor entre dos seres que simbolizan el amor, precisamente, como enfrentamiento. Lectura originalísima, pues, donde acaso no encontremos un barítono que llegue a alturas como las de Gyorgy Melis en la segunda versión de Ferencsik (Hispano-Hungaroton) o donde la dirección no presente el vigor de Dorati (Philips, no en España), la fuerza de Rohzdetsvensky (Melodia, no en España) o especialísima atmósfera de Fricssay (D. G., no en España y, ¡ay!, en alemán) y una muy diferente traducción de Boulez (CBS, aún no en España)... Pero supera a todas ellas en coherencia con su misma propuesta, en una recreación poética cuya lucidez teórica y consecución artística va más allá de la enorme calidad de sus nombres propios (Solti, Sass, Kovats, Szantky) y se convierte en una obra de arte, con la sola modestia del sonido grabado, de la ópera enlatada.—S.M.

**R BARTOK: Concierto para orquesta.** Houston Symphony Orchestra. Director: Leopold Stokowski, conductor. Everest SDBR 3069. Disco de importación (Ferysa).

Al final de su vida, en ese desarraigo y exilio que algunos han pretendido decadencia, Bartók compuso una de sus obras más completas, ambiciosas y significativas, destinada a figurar más a menudo en el repertorio de las orquestas sinfónicas que cualquiera otra de sus producciones. Se trata del **Concierto para orquesta**. Los cinco movimientos de estas obras son una especie de viaje, de itinerario semejante al de otras obras suyas —desde el juvenil **Cuarteto No. 1**, un crescendo de demostrativa emotividad, hasta el **Sexto** y último, precisamente un decrescendo, acaso hacia el dolor serenamente aceptado— y en ellas están presentes los motivos musicales y humanísticos tan a menudo tratados por el genial autor. La ironía e incluso el sarcasmo de ese intermedio interrumpido —interrumpido por una melodía banal que es atribuible al peor Shostakovich o a las operetas vienesas menospreciadas por este nacionalista húngaro—, el dramatismo agonal de la introducción, la tragedia de nuevo asumida dolorosamente de la Elegía central, el scherzante *juego de parejas* —parejas de instrumentos— que bromea en el segundo movimiento, el vigoroso Finale, que acaso no anuncia la recuperación, sino la batalla final perdida individualmente y ganada probablemente por otros. La obra, como ocurre a menudo



Leopold Stokowski.

con Bartók, presenta una simetría más o menos perfecta, un *arco* que quiere garantizar la unidad y el contraste de la obra: vigor y dramatismo, broma, lento dramatismo, broma, nuevo drama y vigor.

Por lo tanto, la interpretación de esta especie de pequeña «comedia humana» del Bartók exiliado y mortalmente herido, deberá tender a la creación del motivado contraste que va de un movimiento a otro, de un matiz al siguiente, de una ironía a su dolor o a su mueca. Pocas obras como ésta admiten una pluralidad de interpretaciones, una diversidad de versiones. Dejad toda esperanza de comprensión de este Bartók aquellos que trasapéis la puerta del *esto es Bartók*. Algo así pasa con los grandes, y por eso es difícil precisar *esto es Mahler*, *esto es Scriabin...* o esto no lo es.

Por eso hay que admitir que esta originalísima versión de Stokowski —creador longevo y legendario, uno de los grandes de nuestro siglo por mucho que sea discutido en su obra inmensa— es una de las lecturas más interesantes, más apasionantes de esta obra multipresente en las grandes orquestas. La aceleración del *juego de las parejas*, el énfasis de la *interrupción* del intermedio, la intensidad de la introducción, la fuerza de la Elegía —tan susceptible de vaguedad y laxitud—, la sostenida velocidad rítmica del Finale... todos son conceptos apenas definitorios de las grandes cualidades de esta particular visión del **Concierto para orquesta** por el maestro Stokowski y un conjunto de segunda fila que funciona a maravilla.

Esta puede ser una de las grandes

alternativas de la obra, junto a Dorati (Philips), Boulez (CBS), Fricssay (D. G., pronto publicado en España en álbum quíntuple con otras obras del autor y a cargo del mismo director), Szell (CBS, fuera de España, con el consabido *corte* que Bartók permitió a este director), Dorati (Hungaroton/Hispano), Kubelik (D. G., muy discutida) y Smetacek (Disco-phono-Supraphon). Aprovecho para aconsejar una impresionante versión, no discográfica, que Radio Nacional ofrece a menudo, aunque con sonido mediocre, la de Sergiu Celebidache al frente de la Orquesta Sinfónica de la R.T.V.E.—S.M.

**BEETHOVEN: Concierto para violín en Re mayor, Op. 61.** Wolfgang Schneiderhan, violín. Orquesta Sinfónica de la RAI, Roma. Sergiu Celebidache, director. Melodram. Disco de importación (Ferysa).

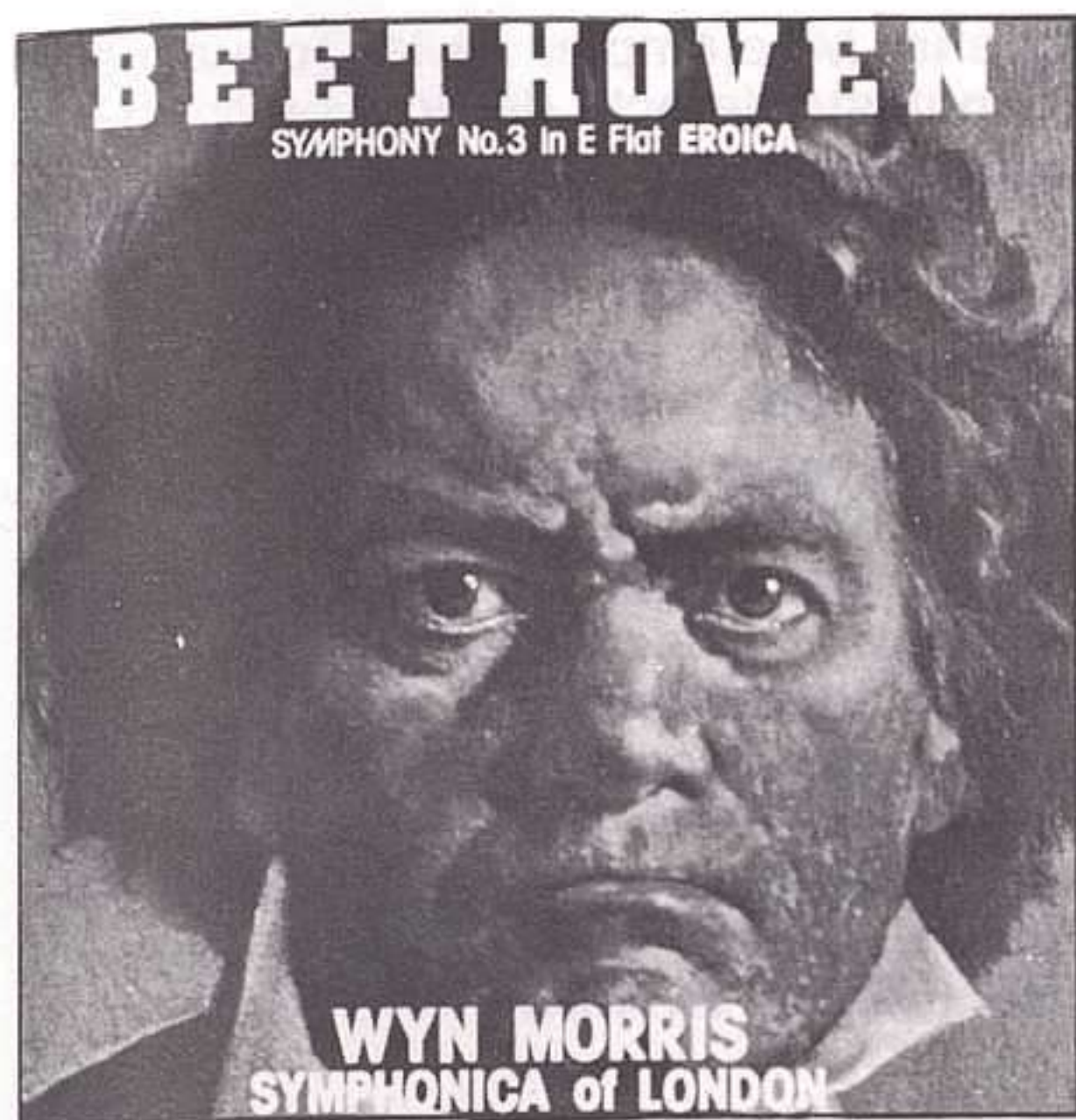
El de Beethoven, que hace poco hemos señalado como uno de los conciertos para violín más frecuentados del repertorio, nos es ofrecido aquí en deficiente sonido *corsario*, pero en su salsa, por dos nombres legendarios, Schneiderhan y Celebidache. El primero ya lo ha grabado, tal vez mejor, con Jochum (D. G. Privilege). El segundo no graba nunca, salvo una excepción con fines benéficos. Pero le graban, como en este caso. El resultado es, ahora, una versión bella, digna de haber sido escuchada... en vivo. Pero aquello sucedió en el mes de enero de 1954. Se trata de una enésima versión, de altura si así lo queremos, que no aporta nada a las mejores del catálogo y, desde luego, no se acerca a la referencia Menuhin/Furtwängler (EMI). Es el clásico disco apto para coleccionistas o discóforos inconsolables.—S.M.

**BEETHOVEN: Sinfonía No. 3 en Mi Bemol Mayor Op. 55, «Heroica».** Orquesta «Symphonica of London». Director: Wyn Morris. Symphonica Music LTD SYM 5. Importado por Ferysa.

Obra de trascendental importancia en la historia de la Sinfonía y de la Música, por materializar de una forma clara la *ruptura* romántica que en general representa Beethoven.

Versión decepcionante del mahleriano Morris. El «tempo» elegido es metronómico, lo cual resulta admisible siempre que permita la debida claridad de texturas y la correcta planificación. Sin embargo, es ésta una versión poco perfilada, carente de una lógica cons-





trucción, donde la velocidad se traduce en gran borrosidad de líneas. Tales defectos son más perceptibles en los movimientos primero y tercero, velocísimos y algo rutinariamente concebidos, siendo más elevado el nivel en «Marcha fúnebre» y «Finale», más cuidados y con algunos momentos interesantes, aunque sin una coherencia expositiva. Concretamente el «Finale» es llevado a un «tempo» proporcionalmente muy lento en relación con los movimientos anteriores, dando la sensación de que perteneciera a otra versión. La Orquesta «Symphonica of London», formada como se sabe por músicos de las restantes agrupaciones londinenses, descubre una clara impersonalidad sonora y —aparte de magníficas intervenciones de la madera— más de una imprecisión. El sonido es bueno, aunque algo oscuro.

Conclusión: Versión irregular, no recomendable. Dentro del actual panorama discográfico de la «Heroica» destacaríamos en primer lugar la madura y serenísimas versión de Giulini (DG 2431123) y las contenidas en los integrales de Szell (CBS), Kubelik y Bernstein (DG), las tres buenísimas. Una lectura magistral en serie económica: Fricsay (DG «Privilege» 2538214), intolerablemente descatalogada en favor de la de Karajan. Versión de referencia: Furtwängler (Marfer M 50240 S, o bien Cetra LO 32, junto con la Novena y la Octava).—L.S.

**R** CHOPIN: Los veinticuatro Estudios, Op. 10 y Op. 25. Pedro Carboné, piano. RCA RL-35338.

interpretó un concierto de Mozart. Puedo asegurar que quedé verdaderamente impresionado; pese a sus pocos años, *aquello* era un pianista de una vez. La escucha de este disco no hace más que confirmar mis impresiones de dicha ocasión, y estoy seguro, ha de sorprender a quien no conozca al joven pianista aragonés.

Quien siga mis críticas sabe que no prodigo las frases altisonantes, salvo en casos de intérpretes verdaderamente grandes. No debe sorprender a nadie si digo que Pedro Carboné es uno de los mejores pianistas españoles del momento, con grandes posibilidades de convertirse en el mejor de todos ellos. Creo que nos hallamos ante un verdadero superdotado musicalmente. He comparado esta versión de los Estudios chopinianos con algunas de las consagradas, como las de Pollini o Askhenazy, y debo decir que la interpretación de Carboné *no desmerece en absoluto* de las citadas.

Tiene Pedro Carboné una técnica prodigiosa, pero, junto a ella, posee un bellísimo sonido y un verdadero conocimiento de lo que es *hacer música*. Sus «tempi» resultan en todo momento los idóneos.

Debo insistir en que jamás he escuchado a un pianista de diecinueve años interpretar estos Estudios como lo hace Pedro Carboné; y muy pocos que lo hagan así, aunque tengan más edad.

En Carboné se da la fusión de la Musicalidad (con mayúscula) con la Técnica (con mayúscula). Puede hablarse de que en ciertos momentos pediríamos un poco más de madurez, pero eso es, verdaderamente, «peccata minuta», ya que se trata de cuestión de tiempo.

De verdad que es difícil escuchar interpretaciones del Número 1 y del Número 12 de la Op. 25 como las de Carboné. Después de la audición uno encuentra plenamente justificados los elogios que Antonio Fernández Cid dedica al intérprete, en la contraportada del disco.

He omitido toda referencia al programa del disco, pues creo que es algo sobradamente conocido por todo aficionado a la música, y creo ocioso hablar de la perfecta conjunción entre música y ejercicio.

Conclusión: Adquisición obligatoria, aunque Vd., amigo lector, seguramente posea ya varias versiones de los estudios de Chopin. Seguro que ésta no le entusiasma menos; y además, se trata de alguien *de casa*.—P.C.C.

Conocí a Pedro Carboné hace pocos años, cuando en el Festival de Cambrils



Carlo María Giulini.

**DEBUSSY: El Mar. RAVEL: Mi Madre la Oca. Rapsodia Española.** Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Director, Carlo Maria Giulini. Deutsche Grammophon, 25 31 264.

Al menos *El Mar* y la *Rapsodia* ya las había grabado Giulini, en ambos casos para Emi. Si en la primera obra tal vez la reiteración ha sido innecesaria, no puede decirse otro tanto de la segunda. En efecto: en la capital composición debussyana, Giulini no aporta ahora novedades significativas con respecto a su antiguo registro con la Orquesta Filarmónica, y, además, la Orquesta norteamericana, impecable pero no a la altura de su director, no tiene las calidades tímbricas de la londinense.

La segunda cara del disco, de 34 minutos (I) de duración, con las dos obras de Ravel, ya es *otra cosa*: Giulini aparece más sutil, más inspirado, más evocador. Acierta plenamente al sugerir el aire de cuento y de encantamiento de *Mi Madre la Oca*, así como en la sensualidad calmada o desatada de la *Rapsodia Española*. Incluso la Orquesta parece conseguir mayor brillo y refinamiento. Los comentarios de José Luis García del Busto son espléndidos: a ver si cunde el ejemplo y no siempre se traducen artículos extranjeros...

La grabación es sólo correcta: un poco opaca, no tiene el alto nivel de calidad que es costumbre en Deutsche Grammophon. Comparando con lo que hoy recoge el Catálogo «Polcar», es preferible *El Mar* de Barenboim (DG) o de Karajan (Emi); la *Rapsodia* es tan buena como la del mismo Giulini en Emi, o la de Haitink (Philips), y *Mi Madre la Oca* es la única versión disponible (y totalmente satisfactoria).

Concluyendo: excelente Ravel, pero no tanto Debussy. Desde hace tiempo, este es el único disco de Giulini que no nos ha entusiasmado.—T.



**DVORAK: Concierto para violín y orquesta en La menor, Op. 53. GLAZUNOV: Concierto para violín y orquesta en La menor, Op. 82.** Nathan Milstein, violín. Orquesta Sinfónica de Pittsburgh. Director: Steinberg. Emi Acorde 037-085135.

Las obras son representantes del concierto para violín romántico a pesar de la diferente fecha de composición. Atractivo, aunque irregular, el de Dvorak (1879) posee un bonito «Adagio» y un vivo «Rondó», pero el primer tiempo resulta poco elaborado. Por otra parte, el **Concierto** de Alexander Glazunov (1865-1936), que figura entre las obras más importantes de este compositor, carece de la espontaneidad y popularidad del de Dvorak, pero hay que reconocer que es un *buen trabajo*.

La interpretación es una brillante y virtuosa lección de Nathan Milstein, que en 1958, fecha de la grabación del disco, se hallaba en un buenísimo momento. Si bien la afinación no es siempre exacta, el sonido es bello y el fraseo noble, resultando unas interpretaciones de gran viveza. Como alternativa para el **Concierto** de Dvorak disponemos de la reciente grabación de Perlman/Barenboim (Emi Q 065-02634), muy recomendable.

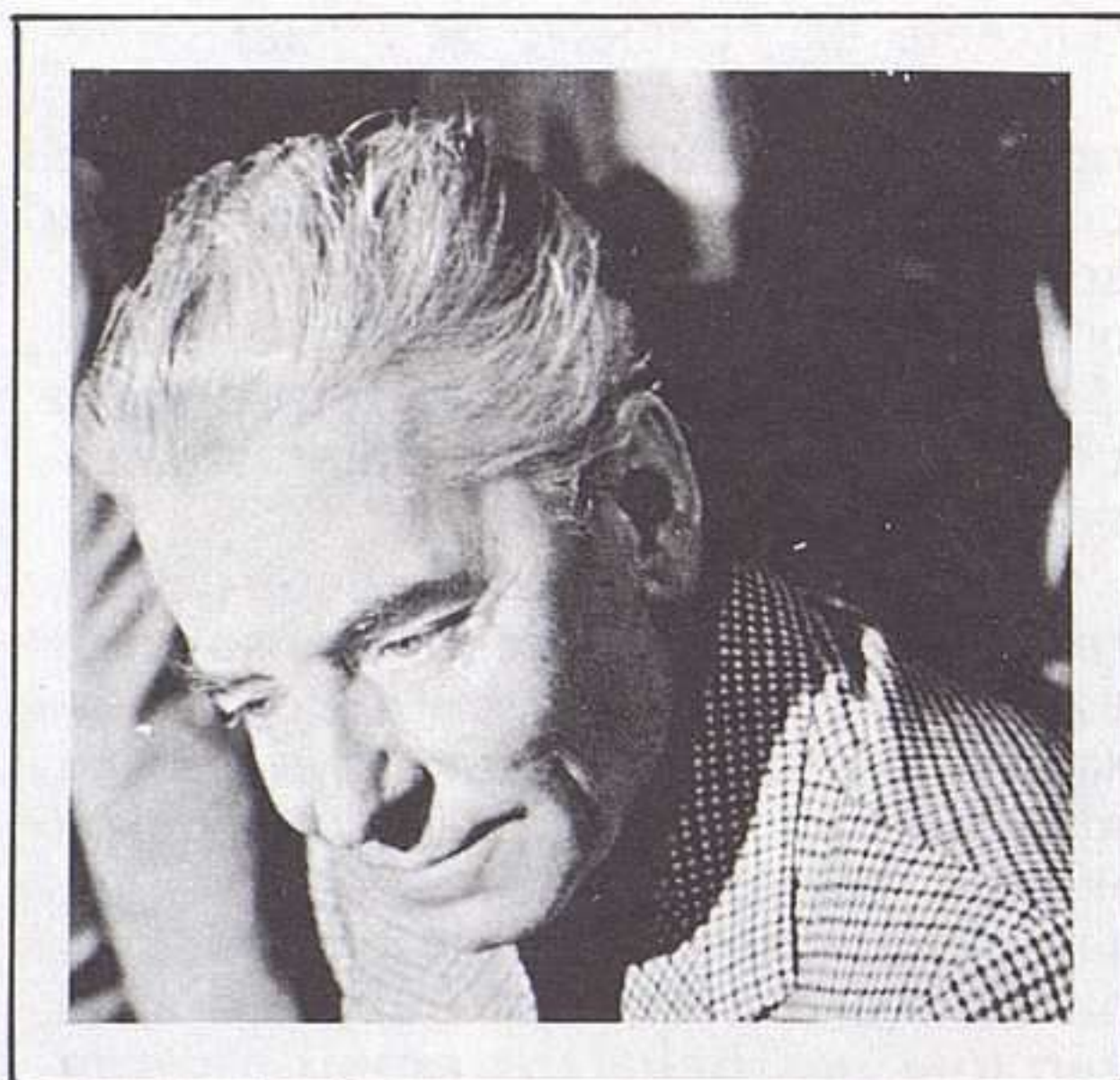
El sonido es muy deficiente, sobre todo el de la orquesta, que se oye como un bloque distante y sin definición. El violín, que suena mejor, destaca artificialmente del conjunto, tal como ocurre en las grabaciones antiguas.

Conclusión: disco no demasiado interesante, a pesar de la buena labor de Milstein. La serie Acorde nos ha presentado discos mejores en cuanto a sonido y en cuanto a contenido. Además, el catálogo de Emi está repleto de verdaderas joyas en espera de reedición.—L.S.

**DVORAK: Sinfonía número 8 en Sol Mayor Op. 88. Danza Eslava en Sol Menor Op. 46 número 8.** Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Herbert von Karajan. Emi 067-003 627.

La **Octava** es considerada la más *eslava* de las tres últimas grandes sinfonías de Antonin Dvorak, y —para muchos— la más bella. El disco se completa, a modo de *propina*, con una de las **Danzas Eslavas** más coloristas de la colección.

En la línea de la anterior grabación de Karajan con la Filarmónica de Viena (Decca, 1966), más rápida que aquella y



Herbert von Karajan.

algo más sofisticada, menos natural. Versión muy propia del Karajan actual, briosa, brillante, refinada y contrastadísima, con excesos evidentes en el uso de las trompetas. El fraseo es, sin embargo, muy elegante y hay, sobre todo en el «Adagio» y en el «Allegretto grazioso», momentos muy logrados, como no podía ser menos tratándose de un gran director. Personalmente sigo prefiriendo la antigua versión, editada ahora en la serie económica «Ace of Diamonds» (SDD 440), perteneciente a la época más feliz de Karajan; o versiones más *eslavas*, como la de Kubelik (DG, en integral). Sin embargo, cualquiera de estas interpretaciones palidece irremisiblemente ante la asombrosa recreación que Giulini ha hecho de esta **Sinfonía** (DG 2531046).

El sonido es bastante bueno. Antes de decidirse a comprar este disco, oiga, por si acaso, la versión de Giulini.—L.S.

**DVORAK: Sinfonía número 9, Op. 95 «Nuevo Mundo». Sinfonía número 8, Op. 88 y Obertura Carnaval, Op. 92.** Orquesta Filarmónica. Director: Andrew Davis. CBS 76817 y 76893.

Obras de repertorio y muy bellas. Andrew Davis es un joven director, claro y correcto y equilibrado, al que no parece arriesgado augurar una venturosa carrera. Aquí, sin embargo, muestra un dominio incompleto del lenguaje nacionalista checo. Es de notar, pese a ello, la progresión señalada por la grabación más reciente (**Carnaval y Octava**) respecto de la **Nuevo Mundo**, que aun contando con la Filarmónica, bordea a veces la rutina. Muy bien los tiempos lentos, especialmente la bellísima sección central de la **Obertura**.

Sonido: muy buena toma, clara y limpia, en la **Octava** y algo menos en la

Novena. Mi ejemplar de la **Octava** tiene un molesto defecto de prensado: un soplo periódico.

Conclusión: Buen disco el de la **Octava**, pero inferior a Giulini (DG), y también a Kubelik (DG) y Kertesz (Decca), ambos difíciles de encontrar. Buena versión, a precio medio, de Karajan (Decca), no inferior —salvo en sonido— a su reciente para EMI. Para la **Nuevo Mundo**, repase el lector el número 497 de RITMO, donde Carrascosa comentaba esta obra en «Discoteca Básica». En precio medio —en torno a 500 ptas.— destaco las estupendas versiones de Ancerl (Discophon), Fricsay (DG), Kubelik (Decca) y Szell (CBS).—R.A.M.

**CESAR FRANCK: Cuatro piezas para órgano** (Final, Plegaria, Fantasía en La y Fantasía en Do). V. 19 de «El libro de Oro del órgano francés». André Isoir, órgano. CAL 1919. Disco de importación.

Al igual que Liszt o Brahms, Cesar Franck contribuyó, en el siglo XX, a la revitalización de la música orgánica, algo olvidada desde los tiempos del *Padre Bach*.

Tres son los años claves en la producción organística de Franck: 1862, 1878 y 1890. Seis piezas en el primero (después de más de cuarenta pequeñas composiciones para este instrumento, no de gran interés), tres en el segundo y los tres impresionantes corales de 1890.

Decimonoveno volumen de una vasta obra compuesta por treinta discos que resumen lo mejor de la música francesa para órgano, se nos presenta éste con una selección hecha, seguramente, en función del interés de la obra total, pues en él aparecen tres de las piezas de 1862 y una de las de 1875, lo que visto como disco aislado, no deja de ser algo arbitrario. El caso es que, con todo, este inconveniente se hace menor cuando se escucha el disco, porque lo que realmente lo invalida es la interpretación de un René Isoir que no está, en esta ocasión, a la altura de las circunstancias. Da un poco la impresión de que piensa demasiado en un determinado tipo de público (la obra total tiene el Gran Premio de «El Presidente de la República», con lo que no parece muy descabellado pensar que estemos ante un producto de los de *al por mayor*, para goce y disfrute de la ciudadanía francesa), realizando excesivas concesiones en pos de una *grandeza* más que dudosa.

Concluyendo: al margen de los tres corales, verdaderas obras maestras, el resto de las piezas comentadas, aunque



algo desiguales, merecen, por lo menos, ser tenidas en cuenta. Por consiguiente, a la par que no recomiendo este disco, recuerdo al lector que en España sigue en catálogo (al menos en el momento en que se redacta este comentario) la integral para órgano de Cesar Franck en magnífica interpretación de Marie-Claire Alain.—P.G.M.

**GERSHWIN: Oberturas de Funny Face, Girl Crazy, Strike up the band, Of thee I sing, Let'em eat cake y Oj Kay!** Orquesta Filarmónica de Buffalo. Director: Michael Tilson-Thomas. CBS 76332.

Este LP ya ha sido reseñado por formar parte del álbum de tres que aparecieron con la oferta CBS del otoño pasado (ver RITMO número 505, noviembre de 1980). Se trata de un disco que ofrece en animadas y excelentes versiones unas páginas insólitas, las oberturas de algunas revistas del Gershwin comercial, el rey de Broadway. Tilson-Thomas, que acude a las grandes partituras de sus compatriotas Ives o Ruggles, no hace ascos a esta música tan típica de la *simultaneidad* de Gershwin. Dignidad y ligereza: un ejemplo en estas nuestras graves latitudes.—S.M.

**MOZART W. A. : Conciertos para fagot y clarinete.** Gwydion Brooke, fagot. Jack Brymer, clarinete. Orquesta Real Filarmónica, Londres. Director: Sir Thomas Beecham. Emi Acorde 037 00176.

Emi nos ofrece en este disco de la serie Acorde (una novedad que tienta a los aficionados por la posibilidad de adquirir a buen precio grabaciones clásicas) los conciertos para fagot y clarinete de Mozart en versión realizada en 1960. La Real Orquesta Filarmónica de Londres dirigida por Sir Thomas Beecham con la colaboración de Gwydion Brooke, fagot solista, y Jack Brymer, clarinete solista, interpretan dos de los más populares conciertos del clásico de Salzburgo.

El resultado es desigual pues si el **Concierto para fagot K. 191** cuenta con un intérprete preciosista, de timbre cálido y que resuelve perfectamente los momentos virtuosistas, el **Concierto para clarinete K. 622** está falto de vigor y el diálogo solista—orquesta decaen, a pesar de la homogeneidad sonora del conjunto londinense.

A pesar de todo ello se trata de un interesante disco para el aficionado que pretenda coleccionar con coherencia las obras de los clásicos.—X.A.



Niccolò Paganini (1782-1840).

**PAGANINI: 24 Caprichos para violín solo. Introducción y Variaciones sobre «Nel cor piú non mi sento» para violín solo. «Dúo Merveille» (Sonata para violín solo en Do mayor). Introducción y Variaciones sobre «God save the King», Op. 9.** Salvatore Accardo, violín. Deutsche Grammophon 27 21 185, 2 discos.

Frecuentemente se han venido comparando los **Caprichos** de Paganini con los **Estudios** de Chopin, *choque* en el que aquéllos resultan siempre notablemente malparados. No cabe la menor duda que, desde un punto de vista musical, las **Op. 10** y **25** chopinianas superan con creces a la **Op. 1** del compositor italiano. Pero también es indudable que, enfocando el problema desde un ángulo puramente técnico o pedagógico, la colección de éste se sitúa a igual altura que la de Chopin, constituyendo ambas la piedra de toque para poner a prueba el dominio técnico del violín o el piano por parte del instrumentista.

También hemos de tener en cuenta la terrible dificultad que supone componer para violín solo, ya que éste es un instrumento fundamentalmente melódico, por lo que carece de las infinitas posibilidades polifónicas o armónicas de, por ejemplo, un piano. De ahí que sólo

los grandes genios hayan sido capaces de escribir verdaderas obras maestras para el violín solo, elevándole a la categoría de un instrumento polifónico más (las **Sonatas y Partitas** de Bach o la **Sonata para violín solo** de Bartók son ilustres ejemplos de todos conocidos).

Paganini, lejos de ser un compositor genial, lo que sí demuestra ser es un buen músico, perfecto conocedor del violín, y, así, en sus **Caprichos**, encontramos sistematizada toda la técnica del instrumento (terceras, octavas, trinos, «arpeggios», triples cuerdas, «staccatos», etc.), adornada continuamente de las pueras y virtuosísticas tan características del violinista genovés, y compuestas la mayoría de las veces para su propio y exclusivo lucimiento (en su época y hasta hace decenios se tenían por intocables).

Accardo, profundo conocedor de la obra de su compatriota, nos brinda una interpretación soberbia.

El despliegue virtuosístico parece no tener límites, salvando Accardo con aparente facilidad cualquier dificultad por grande que ésta sea (el trino en «pizzicato» de mano izquierda o los dobles armónicos de las **Variaciones sobre «God save the King»**—una de las tres breves piezas que acompañan a los **Caprichos**— los podrán tocar como él contadísimos violinistas).

En suma, excelente versión de una obra fundamental de la literatura violinística, recomendable especialmente para los amantes del violín. El resto puede abstenerse.—L.C.G.B.

**RODRIGO: Concierto de Aranjuez, Concierto Andaluz.** Pepe Romero, guitarra. Los Romero. Academy of St. Martin-in-the-Fields. Director, Neville Marriner. Philips 95 00 563.

Los Romero son un grupo de guitarristas españoles, padre y tres hijos, residentes desde hace tiempo en los EEUU de América. Para ellos dedicó Rodrigo el **Concierto Andaluz** que, en este su segundo registro, interpretan con virtuosismo y compenetración. Pepe Romero, miembro destacado del grupo y uno de nuestros mejores guitarristas, es el solista del **Concierto de Aranjuez**, en el que la musicalidad, dominio instrumental y bello sonido, son cualidades constantes en el trabajo de este artista. Redondea la grabación el espléndido acompañamiento de Marriner y la Academia, a pleno rendimiento y entrega.—F.G.O.



**SCHUBERT: Quinteto con piano en La mayor, Op. 114 D. 667, «La Trucha».** Alfred Brendel, piano. Miembros del Cuarteto Cleveland. James van Demark, contrabajo. Philips 95 00 442.

Nos encontramos ante una nueva versión del **Quinteto «La Trucha»** donde lo que hay que resaltar por encima de todo es la interpretación de Alfred Brendel, sin duda el mejor pianista que ha llevado al disco su parte en esta obra. Y este protagonismo del piano —de lo que quizá sea responsable la grabación, excelente por otra parte—, le da a esta versión un carácter más concertante que camerístico. El Cuarteto Cleveland con el contrabajo James van Demark es una gran agrupación, empastada y con muy bello sonido —violonchelo sobre todo— aunque por parte del violín, en algún determinado momento, hay cierta blandura. De todas formas la interpretación tiene en general momentos bellísimos que de por sí justificarían su compra. Si se prefiere una interpretación más equilibrada y conforme con el espíritu de la obra, de entre todas las que existen en el mercado español, recomiendo la del Conjunto Melos de Londres, editada además en serie económica. (Emi-037-000. 338).—T.

**STRAUSS, RICHARD: Así habló Zaratustra, Op. 30.** Orquesta de Filadelfia. Director: Eugene Ormandy. Emi 067-003 810. Grabación digital.

Casi innecesario resulta presentar esta obra tan conocida y apreciada por el aficionado. Simplemente resaltar que se trata de una de las composiciones más geniales de su autor y probablemente de todo el romanticismo tardío. Aunque Strauss señaló que la ligazón con la obra de Nietzsche era más poética que filosófica, la composición se halla saturada de contenido filosófico, sabiamente expresado a través de una acertada simbología musical. Todo el *poema sinfónico*, estructurado en torno al motivo inicial, es una lección de dominio temático y armónico.

La interpretación de Eugene Ormandy resulta, en general, un nuevo acierto dentro de su serie de grabaciones para Emi. El veterano maestro americano nos ofrece una versión de un sensualismo orquestal exaltado al máximo. Para ello cuenta con dos elementos que le han sido enormemente favorables: la formidable Orquesta de Filadelfia, de la que no puede decirse más que

elogios, y la magnificencia de la grabación «digital». En efecto; estamos ante un disco en el que la calidad de la realización orquestal por una parte, y la transparencia obtenida por los ingenieros, por otra, alcanzan cotas insospechadas. Literalmente, se oye *todo*, lo que, dada la compleja trama instrumental de la obra, resulta asombroso.

Pero, más allá de esta impresión inicial de perfección que produce el disco, nos encontramos indudablemente con la labor artesana de un experto director, en el modo de combinar planos e intensidades, de mezclar colores, de infundir fuerza y ritmo a los diferentes pasajes, y también en la capacidad de no perderse en el detalle. Versión colorista y *orquestal* por excelencia, en comparación con la de Karajan (DG 2530402), más *conceptual* y sintética y también —si se me permite la expresión— menos *salvaje*.

En cuanto a la grabación, es una de las más impresionantes que conozco, por su claridad y realismo. Ahora bien; es éste un disco que requiere ser oído en condiciones óptimas, con un equipo muy bueno y en una sala donde se pueda escuchar al volumen conveniente. De lo contrario, puede resultar irritante tener que estar bajando constantemente el volumen del amplificador, dada la enorme sonoridad que desarrolla. Por otra parte, oído a bajo volumen pierde calidad sonora.

Conclusión: Disco verdaderamente espectacular, tanto por la interpretación como por la grabación. Alternativa bastante válida a la citada versión de Karajan, que sigue siendo, desde luego, la opción más recomendable en esta obra fundamental.—L.S.

**STRAUSS: Ein Belden Leben.** The Cleveland Orchestra. Director, Lorin Maazel. CBS-Master Works, 76675.

Sintiendo muchísimo mi evidente viaje contra corriente, no tengo el menor aprecio al compositor Richard Strauss, autor de poemas sinfónicos, conciertos y otras obras orquestales. Todas aquellas virtudes que adornan sus creaciones escénicas se vuelvan en contra de sí mismo al abordar el género sinfónico. No me refiero, y es ello evidente, a los «guiones» o «argumentos» de sus poemas, ya que estos no son más que una disculpa para el autor —cada quien es muy libre de utilizar sus disculpas para crear—, pero que no tiene nada que ver con la música. Así, la obra motivo de este comentario podría titularse **Las Aventuras del gato Fritz**, sin mayor in-



Lorin Maazel.

conveniente que el anacronismo, ya que el personaje de «Crumb» es de la década de los sesenta y el poema sinfónico es de 1898. Me refiero a que veo en Strauss el origen de un fenómeno que tiene, en nuestros días, reflejo en compositores como Penderecki o Cristobal Halffter. Poseen un oficio depurado, un dominio de la orquesta modélico, pero su música es puro efecto; hay una constante utilización de «onomatopeyas», de supuestas referencias, de motivadores psicológicos, de citas y de diversas «muletas». Este fenómeno también alcanza, en la música ligera, a personajes especialmente horteras —en su actual acepción, hija de las formas de vestir y hacer de los muchachos de recados del viejo Madrid de zarzuela—, cual Lluís Llach. Una **Vida de Héroes** es paradigmática de lo que refiero, la autorreferencia va constantemente pareja a la referencia a elementos sonoros cotidianos, y todo ello va recubierto de una complicidad perniciosa con el autor —el que adquiere una entrada para el concierto—; no creo ir descaminado si observo en este poema y en sus compañeros un antecedente del **Paraiso perdido** o el **Oficio de difuntos**.

La Orquesta de Cleveland y Lorin Maazel hacen, en mi opinión, un excelente maridaje. Maazel es un gran director y sabe manejar sabiamente los planos sonoros y las transformaciones tímbricas: su servicio es, pues, eficiente.

La grabación es buena. En la contraportada relatan una historia de alguien que es criticado y se defiende contando sus proezas, pero no habla para nada de la música incluida en el disco.—X.M.C.



**VARIOS: Música antigua italiana para violín.** Musica Antiqua, Colonia. Director, Reinhard Goebel. Archiv, 2533 420.

La creciente reiteración de las obras ejecutadas por directores e intérpretes y de las ofrecidas por las casas discográficas ha hecho que un gran número de obras del pasado sean desconocidas para cualquier melómano que se precie (sujeto receptivo que ha de atenerse a lo que otros le ofrecen).

Esto se torna especialmente lamentable cuando uno descubre la existencia de obras tan preciosas como las que se ofrecen en este disco, cuya audición constituye una verdadera delicia.

Excepto a Giovanni Gabrieli, no conocía a ninguno de los compositores cuyas obras se ejecutan aquí (Biagio Marini, S. Rossi, G. B. Buonamente, C. Farina y G. B. Fontana), entre las cuales destacan, con mucho, las del primero de los citados, Biagio Marini, especialmente su *Passacaglio a cuatro* y su original *Eco a tre violini*, donde dos violines contestan sucesivamente, a modo de eco, a las intervenciones del violín solista.

Ya tuve ocasión de referirme recientemente al conjunto Musica Antiqua de Colonia, al comentar su interpretación de la *Ofrenda musical*, de Bach. Su estilo es idéntico —a pesar del siglo y pico de diferencia que separa la composición de ésta (1747-9) y la de aquéllas (comienzos del s. XVII)— y los tirones de arco, arrastres de dedos y demás artilugios historicistas están a la orden del día. Eso sí, la compenetración es perfecta y la afinación, envidiable (no como otros).

Excelente sonido y comentarios y correctísima presentación. Lo mejor, sin duda, las obras.—L.C.G.

**VERDI: La Forza del Destino.** G. di Stefano, A. Stella, E. Bastianini, G. Simionato, W. Kreppel. Coro de la Ópera y Orquesta Filarmónica de Viena. Director: D. Mitropoulos. Grabación en directo: 23-9-1960. Melodram MEL 023, 3 discos.

Esta nueva *Forza del Destino* aparece cuando aún está reciente la publicación en España del álbum Cetra que recogía la histórica «recita» florentina de 1953 (con Tebaldi, Del Monaco, Protti y Siepi, dirigida asimismo por Mitropoulos; ver RITMO, número 498).

Si este registro de Melodram no es «uno más», dentro de la ya abundante discografía de *La Forza*, se debe pre-

cisamente a la actuación de los Wiener Philharmoniker y a la batuta de Mitropoulos. Ninguna de las versiones comerciales disponibles —desde la pionera de Marinuzzi, Cetra (1943), a la más reciente de Levine, RCA (1978) se ha beneficiado de un soporte orquestal tan intrínsecamente hermoso y de una dirección tan inspirada y genuina (me apresuro a aclarar que el documento de Florencia no puede competir con el álbum vienés en términos de bondad técnica, que dando en gran parte inédito el tejido instrumental de Mitropoulos por culpa de una toma de sonido pobrísima). El maestro heleno encara el universo verdiano —tan cernido de cumbres sublimes como de abismos de una vulgaridad superlativa— con una óptica eminentemente lírica, que hace *cantar* a la orquesta dentro de un clima intensamente romántico. Ello no excluye la grandeza —nunca rebuscada— ni el dramatismo —siempre orgánico. La respuesta de los músicos vieneses es, sencillamente, perfecta. El coro, afinado, seguro, matiza de manera excelsa los numerosos —y bellos— pasajes, en los que adquiere categoría de protagonista.

Este álbum sería versión de referencia si las voces respondiesen, en todos los casos, a lo mucho que Verdi (y Mitropoulos) les exigen. Di Stefano, en pleno declive vocal, obtiene buenos efectos dramáticos, pero se muestra incapaz de *cantar* realmente. Antonietta Stella, sin grandes sutilezas interpretativas, exhibe un timbre bello, aunque en exceso lírico. Bastianini, quizás por una indisposición momentánea, no alcanza la altura vocal de su registro Decca (1955). Muy bien Simionato. Kreppel —buen «Fasolt» con Solti, en *Das Rheingold* (DECCA, 1959)— defrauda como «Padre Guardiano», mientras Karl Donch —gran «Beckmesser» con «Kna»— es un «Melitone» nibelúngico. Dicción e impostación de estos artistas germánicos, a nivel de aficionados. Hay un corte esencial: toda la segunda escena del tercer acto. La «Obertura», de manera demencial, aparece grabada al final de la cara uno (después del primer acto). Sonido muy bueno.—G.B.M.

**RIVALDI: Conciertos: con violín principal y otro violín en eco lejano; 3 con flauta dulce (pico).** I Solisti Veneti. Director: Claudio Scimone. Piero Toso y Giuliano Carmignola, violines. René Clemencic, flauta dulce. Erato-Hispavox S 60.597.



Claudio Scimone, director de I Solisti Veneti.

He aquí cuatro bellos conciertos de Vivaldi, siempre uno e imprevisible, como se ha dicho de Haydn. La traducción es la siempre intensa y poética de Scimone con I Solisti Veneti, compatriotas del veneciano «prete rosso». Los conciertos aquí incluidos, como puede comprobarse en la referencia, no son corrientes en el repertorio de los casi quinientos que debió componer Vivaldi: por una parte hay un *Concierto para dos violines* donde uno de ellos es el principal «e altro violino per eco in lontano» (¿no es una combinación original y deliciosa?— en que esa *lejanía* provoca un clima de sugerencias hoy en desuso, pero muy propio del Barroco (pensemos en Monteverdi), de belleza y encanto singulares. Los solistas son Toso y Carmignola, virtuosos y sugestivos, perfectamente *enfrentados* al «ripieno» de Scimone.

Pero Vivaldi escribió para todo tipo de solistas, como demuestran estos conciertos con flauta dulce. El contraste es curioso, en esta grabación, al enfrentarse un instrumento reivindicado por los intérpretes del Barroco que defienden el retorno a la instrumentación y clima musical originales, con una orquesta de cámara cuya perfección no ha contemplado la necesidad de abandonar la cuerda moderna por la de los siglos XVII y XVIII. El choque de afinaciones es evidente, pero su escucha puede resultar muy saludable. Evítenselo aquellos melómanos parcializados que tienen una concepción gastronómica del Barroco, ya que el sonido áspero y arcaico de René Clemencic puede darles un susto en plena modorra.

Este es otro gran atractivo de este disco, la presencia como solista del virtuoso de todo tipo de flautas y animador del conjunto músico-teatral de primerísimo orden llamado Clemencic Consort. Su concurso da un punto de diversidad tímbrica y estilística al conjunto de I Solisti Veneti.

En resumen: un disco muy bello y diferente.—S.M.



# NOVEDADES ESPECIALES DE SEPTIEMBRE

ALBERTO GIMENEZ DE LOS GALANES  
Pedidos: Reyes, 7-MADRID-8  
Envíos contrareembolso

## REPLICA

<b>OTELLO</b> Mario del Mónaco, Warren, Victoria de los Angeles/Cleva.	3 LP.	RPL 2404/6	2.850		
<b>WERTHER</b> Gencer, Tagliavini/Cillario.	3 LP.	RPL 2410/12	2.850		
<b>NORMA</b> Callas, Mario del Mónaco, Stignani/Serafin	3 LP.	RPL 2416/18	2.850		
<b>DON GIOVANNI</b> Siepi, Corena, Della Casa, Frick, Grümmer, Simoneau/Mitropoulos	4 LP.	RPL 2422/25	3.800		
<b>I VESPRI SICILIANI</b> Cerquetti, Ortica, Christoff, Tagliabue/Rossi	3 LP.	RPL 2433/35	2.850		
<b>FIDELIO</b> Modl, Windgassen, Frick, Edelmann, Poell/Furtwangler	3 LP.	RPL 2439/41	2.850		
<b>POLIUTO</b> Callas, Corelli, Bastianini, Zaccaria/Votto	2 LP.	RPL 2442/44	2.850		
<b>FALSTAFF</b> Evans, Domínguez, Pastori, Cadoni, Evans, Domínguez, Pastori, Cadoni, Moscucci/Gui	3 LP.	RPL 2454/56	2.850		
<b>LOHENGRIN</b> Konya, Rysanek, Varnay, Engen, Waechter/Cluytens	4 LP.	RPL 2489/92	3.800		
				<b>DUFAY</b> Misa Caput, Motetes/Capella Cordina	LLST 7190 750
				<b>HAENDEL</b> Sonatas en trío completas/Ars Rediviva Himnos de la coronación/Menuhin	CFP 40321 650
				<b>JANACEK</b> Misa glagolítica-Sinfonietta/Bakala Coros para voz masculina	1120878 650
				<b>LUTOSLAWSKI</b> Libro para orquesta/Rawicki	AUR 5064 750
				<b>MARTINU</b> Sonata y madrigales para violín y piano	1110575 650
				<b>MILHAUD</b> Concierto para violín nº 2/Concertino de primavera/Kaufman, Milhaud.	76250 675
				<b>ORFF</b> Carmina burana/Stokowsky	CFP 40311 650
				<b>ORNSTEIN</b> Obras para piano/Sellers	ORS 75194 675
				<b>MOZART</b> Conciertos para flauta/Adeney Leopard	CFP 40072 650
				<b>PAINÉ</b> Misa en Re/Schuller	2 LP. NW 262/3 1.640
				<b>PROKOFIEV</b> Sinfonías 1 y 5/Celibidache, Mitropoulos	2087 700

## EMI

<b>ANILLO DEL NIBELUNGO</b> Furtwangler RAI Mención de honor del Gran Premio Mundial del disco 1973	18 LP.	RLS 702	11.000		
<b>MOZART</b> Conciertos para piano. Barenboim	12 LP.	LS 5031	7.850		
<b>BEETHOVEN</b> Sinfonías Filarmonía/Karajan	7 LP.	SLS 5053	4.500		
				<b>SATIE</b> Obras para piano/Lawson	CBP 40329 650
				<b>SIBELIUS</b> El origen del fuego, la hija de Pohiola, Finlandia/Johnson	VC 81041 800
				<b>SMETANA</b> La pared del diablo/chalabala. Cuartetos para cuerda 1 y 2/cuarteto Smetana	50448 650
				<b>STRAVINSKY</b> Agon, Canticum Sacrum/Stravinsky	Y 35227 750
				<b>SZYMANOWSKY</b> Harnasie/Rowicki	5064 750
				<b>TCHAIKOVSKY</b> Sinfonía nº 6/Celibidache	2138 700
				<b>WILLIAMSON</b> Sinfonía para órgano	5053 750
				<b>BEETHOVEN</b> 5ª Sinfonía. BRUCKNER 7ª Sinfonía/Szell	2 LP. 2081 1.400

## OTROS DISCOS DE INTERES

<b>BEETHOVEN</b> Sonatas completas para piano. Barenboim	12 LP.	SLS 794	7.000		
Concierto nº 5 O.N. París. Michelangeli/Celibidache		2136	700		
<b>BLOCH</b> America/Stokowsky		SRV 346 SD	850		
<b>BOYCE</b> Sinfonías 1-8/Menuhin		CFP 40326	650		
<b>CHARPENTIER</b> Oratorio de Navidad/Blanchard		H 71182	750		
				<b>CHAVEZ</b> Hija de Colchis. BERSTEIN: Fancy free/Chavez Berstein	VC 81055 800
				<b>FRANCK/POULENC</b> Sonatas/Suk-Panenka	50879 650
				<b>HONEGGER/SHOSTAKOVICH</b> Conciertos cello/Sadko, Neumann y Ancerl	1100604 650
				<b>POULENC</b> Concierto campestre. MARTINU: Concierto para clave/Ruzickova, Sanderling.	50926 650



# ¡HASTA SIEMPRE! KARL BÖHM



El pasado 14 de agosto ha muerto Karl Böhm. Estaba a punto de cumplir los ochenta y siete años y era uno de los últimos *mitos vivos* de la escuela centroeuropea de directores de orquesta. Böhm nació en Gratz (Austria) en 1894, hijo de un abogado y de una pianista. El siguió estudios de jurisprudencia, al tiempo que desarrollaba sus conocimientos musicales. Enseguida se decidió por estos últimos y estudió dirección de orquesta con Mandyczewsky, amigo de Brahms. Más tarde se trasladó a Viena, donde conoció al director Bruno Walter, que le contrató, en 1921, para trabajar en la ópera estatal de Munich. En 1928 Karl Böhm dirigió en Darmstad y estrenó varias óperas del compositor Richard Strauss. Fue director de la Opera de Viena en 1943, y un año más tarde, durante la Segunda Guerra Mundial, presenció su destrucción. En el año 54, reconstruida ya la Opera de Viena, Böhm volvió a dirigir en ella hasta que en el 56 fue contratado por el Metropolitan Opera House, de Nueva York. También fue director de la Filarmónica de Viena.

La vida profesional de Böhm ha sido inconmensurable, dirigió cerca de cien óperas y fue sucesivamente titular de los teatros líricos de Darmstad, Hamburgo, Dresde, Düsseldorf y Tokio. Durante su vida hizo cerca de cuatro mil conciertos, siendo asiduas sus interpretaciones de Mozart, Alban Berg, Strauss y Bruckner. En Barcelona actuó por primera vez en 1941 con la Orquesta Filarmónica de Berlín. Sus últimos proyectos discográficos, que no llegó a realizar totalmente, eran las grabaciones de la **Novena** de Bruckner, la **Sinfonía en Do mayor**, de Schubert, y las grandes **Sinfonías** de Mozart, al frente de la Filarmónica de Viena.

La última entrevista de Karl Böhm, pocas semanas antes de morir, ha sido publicada en la revista alemana **Stern**. En ella, Karl Böhm habla de sus colegas Kleiber, Bernstein y Karajan, y declara que **Wozzec**, de Alban Berg, es la «*más importante obra compuesta en este siglo*». Con la Filarmónica de Viena Böhm dice haber mantenido una «*larga y armónica relación matrimonial*» y justifica su permanencia en Alemania en la época del nazismo por necesidades económicas y motivos familiares; «*nunca fui miembro del Partido Nacionalsocialista*», a Böhm se le prohibió actuar durante dos años, tras la guerra, a causa de un proceso de desnazificación.

Böhm había sufrido una apoplejía y llevaba varios días en estado de coma profundo. Sus funerales tuvieron lugar en la intimidad por orden expresa de su esposa y su hijo, el actor cinematográfico Karl-Heinz Böhm.

Nuestro compañero José Luis Pérez de Arteaga, que entrevistó a Böhm en 1974 (RITMO número 448), escribe desde Bayreuth una crónica de emergencia. En nuestro próximo número encontrarán amplios comentarios acerca del director austriaco.



Hoy ha muerto en Salzburg Karl Bohm. ¡Tantas veces he escrito de las actuaciones de Böhm en Salzburg, y hoy la noticia la recibo en Bayreuth! Wolfgang Wagner ha hecho ondear la bandera del Festival a media asta y un cartel mecanografiado nos ha hecho saber la amarga nueva. Admirado maestro, usted sabrá perdonar que me dirija a usted directamente: no sé, no puedo redactar para usted un epitafio al uso. Hace seis años, en Montreux, el Jurado del Premio Mundial del Disco le concedía el Diploma de Honor del certámen, y usted vino a hablarnos al Chateau de Chillon, a darnos las gracias por este premio. «*La verdad es que a mí me han dado pocos premios*», nos decía usted, maestro, ¿se acuerda? Después de la ceremonia me concedía usted veinte minutos de entrevista (RITMO número 448): hablamos de Richard Strauss, de Mozart, de su *no técnica* de dirección, de la ceguera progresiva que le impedía estudiar nuevas partituras, de su encuentro con Alban Berg. Tuvo usted una extraordinaria deferencia hacia mí: cuando Antje Henneking, de Deutsche Grammophon, que siempre cuidaba de usted, me rogó que termináramos la conversación para no fatigarle, llamó usted a Toni Altaffer, el fotógrafo, y le dijo que nos hiciera una foto juntos: «*para que tenga usted un recuerdo de mí*», fueron sus palabras.

Mi entrañable amigo —perdóneme la confianza, usted despertaba siempre la amistad de quienes le trataban o, simplemente, le escuchaban hacer música—, ¡son tantos los recuerdos que tengo de usted! Claro es que conservo esa foto como un tesoro, pero muchas más cosas me acercan, nos acercan a tantas personas, a su figura frágil, a su sonrisa de niño grande, a sus andares peculiares, a sus gestos —sus inolvidables saltitos— ante la orquesta. ¿Cómo olvidar su *Cosí* de Salzburg? ¿Y la *Elektra* de Viena, con Birgit Nilsson? ¿Y aquella conmovedora *Muerte y Transfiguración* con la London Symphony? ¿Y *Don Giovanni*? ¿Y la *Séptima* de Bruckner de aquel 1974? ¿Y la *Séptima* de Beethoven del año pasado, con sus *chicos* de la Filarmónica de Viena? ¿Y *Ariadna*? ¿Y *La Flauta Mágica*? ¿Y aquella *Mujer sin Sombra* que usted nos descubría en 1973?

Pero hay muchas más, querido maestro. Yo no estuve, ni por edad ni por medios, en su *Tetralogía* de aquí, de Bayreuth, en 1965. Tampoco viví su majestuoso *Tristán* unos años antes. Ni, desde luego, las intensas representaciones de *Wozzeck* en la Deutsche Oper de Berlín. Mucho menos aún, la reapertura, en el 55, de la Opera de Viena, cuando usted dirigió *Fidelio*. Y cronológicamente imposible era que yo escuchase el Acto III de *Meistersinger* en Dresde, al principio de los 40. Y, sin embargo, yo he podido revivir esos instantes, como muchas otras personas de todo el mundo, gracias a las grabaciones en vivo que usted nos ha dejado. Con ellas participamos del fervor de público e intérpretes al inaugurarse la remozada Staatsoper vienesa, en medio del himno a la libertad que corona la obra; con ellas sentimos la desbordada pasión de «Sieglinde» y «Siegmund» en el montaje de Wieland Wagner; por ellas resurge ante nosotros la hermosa agonía de *Tristán/Windgas-*



Karl Böhm dirige la Orquesta Filarmónica de Viena.

sen, la opresiva soledad de *Wozzeck/Dieskau* o la cálida renuncia de Hans Sachs ante el joven pretendiente. Porque usted, maestro, fue uno de los pocos intérpretes que, desde el final de los años 50, insistió en el interés y la importancia de las grabaciones en vivo, siempre que fuera posible realizarlas. Y supo usted mantener esta postura hasta el final de su vida, que ahora se acaba de apagar: en 1974, el 27 de agosto, el día de su cumpleaños se recogía para el disco el inolvidable *Cosí fan tutte*; tres años más tarde, *Don Giovanni*; el año pasado, según parece, *Ariadne auf Naxos*.

Pero usted no rehuyó los estudios de grabación, como otros colegas, ¿me permite decírselo?, de su generación. Nos decía usted en Montreux: «*Siempre me ha gustado grabar discos, es bonito; se aprende mucho*». Su Beethoven, su Brahms, su Bruckner, su Schubert, su Mozart, nos dan testimonio de su simpatía hacia la fonografía. Y aún más, usted comprendió la trascendencia de la imagen sonorizada y colaboró con el cine —*Las Bodas de Figaro*, de Ponelle— y la televisión: su *Cuarto* beethoveniano con Backhaus, el amigo fiel; Mozart y Beethoven con el joven Pollini, casi 50 años más joven que usted, y con el que tuvo un entendimiento total; *Salomé* con Teresa Stratas; la *Novena* de Schubert, que Televisión nos escamoteó hace pocas semanas; tantas obras, en fin, tantos instantes de belleza que usted nos ha

ido regalando con proverbial generosidad.

Hoy, maestro, no tengo junto a mí un tocadiscos o un cassette: si lo tuviera, haría sonar ese pasaje musical que, usted me comentó, era su favorito, «*la música más conmovedora que se haya escrito*» según sus palabras: el «Adagio» de la *Séptima* de Bruckner. Y aún después oiría toda su *Cuarta* con los vieneses. Y su *Séptima* de Beethoven con la Filarmónica de Berlín. Y la *Zauberflöte* con Wunderlich y Dieskau. Y la última *Inconclusa*. La *Inconclusa* y la *Novena* schubertianas, que usted, había programado para su concierto de despedida, este 29 de agosto. Ya no oiremos esa velada, ya no esperaremos, ilusionados, sus saltitos en la silla, a la hora de dar la entrada a la Filarmónica de Viena. Pero usted sabe, todos sabemos, como cómplices de una maravillosa travesura infantil prolongada durante casi 87 años, que ya no habremos de separarnos, que usted se queda para siempre con nosotros, que ahora, precisamente ahora, empieza la mágica aventura del recuerdo, la nueva vida que usted compartirá, no sólo con nosotros, sino con los que vengan después de nosotros.

Entrañable Karl Böhm, viejo amigo, infatigable camarada, no puedo decirle «*descanse en paz*», le he de decir, profundamente emocionado, «*Bis Morgen*», hasta mañana, hasta siempre.—JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA. Bayreuth, 14 de agosto de 1981.



# De Madrid al cielo

## ROS MARBÁ: RADIOGRAFIA DE TRES AÑOS DE TITULARIDAD



Por Arturo Reverter

Antoni Ros Marbá se hizo cargo de la Orquesta Nacional a mediados de 1978. Su nombramiento, precedido del cese de Rafael Frühbeck de Burgos, tras quince años de titularidad, trajo *cola*. Fue debido a una decisión del entonces director general de música Jesús Aguirre, quien consideró procedente terminar la larga etapa Frühbeck y dar entrada a otros estilos, mentalidades e ideas. Decisión teóricamente acertada, pues con el director burgalés se había llegado a un agostamiento y a una rutina general en absoluto admisibles. Tanteado primero López Cobos (el eterno *deseado*), la elección recayó en el catalán, que era en aquel momento, después del zamorano —y lo es hoy probablemente todavía—, nuestra batuta más competente desde el ángulo de la estricta musicalidad. La llegada de Ros, teniendo en cuenta la mala situación, artística y administrativa, por la que atravesaba el conjunto, hubo de ser saludada desde aquí (desde pocos sitios más) con relativa alegría y moderado optimismo porque, con independencia de que podía haber habido soluciones mejores, más convincentes (no sólo la vía López Cobos), era conocida la probidad profesional del barcelonés y se sabía de sus cualidades musicales, una y otra cosa capaces de elevar a un nivel de plausible discreción a una orquesta como la de la Ciudad de Barcelona, prácticamente inaudible diez años antes. Ros llegó a Madrid con ciertas reservas, con alguna desconfianza y con una gran ilusión, dispuesto a trabajar seriamente para restituir a la Orquesta Nacional al lugar que por derecho propio, por historia y por nombre debe ocupar dentro de



Rafael Frühbeck, cesó tras quince años de titularidad como director de la ONE.

las formaciones sinfónicas europeas. La oferta era tentadora, pero tenía muchas (después se ha visto que muchísimas) dificultades, aunque era atractiva para cualquier director, porque la ONE era, a pesar de todo —y probablemente es—, el primer conjunto del país. En la entrevista que Ros concedió a esta revista a poco de recalar en Madrid, y que se publicó en mayo de 1978 (RITMO, número 481), los temores, las ilusiones y las ideas del director quedaban muy claramente expuestos. La nueva etapa se iniciaba bajo el signo de la imaginación, cualidad que casi nunca ha brillado demasiado entre nosotros y que desde luego no lo había

hecho en la era Frühbeck. El contrato era, en principio, por dos temporadas prorrogables (en el fondo, se seguía pensando en el siempre futurible López Cobos). Transcurridas aquellas, de mutuo acuerdo se decidió mantener la relación orquesta-director un año más. Antes de que se planteara la posibilidad de otra prórroga y coincidiendo con un nuevo avistamiento del *ovni* López Cobos, ya se supo que Ros no seguiría. Las razones de su cese no han quedado del todo claras porque probablemente no puedan aislarse con nitidez unas de otras para poder hacer una valoración rigurosa (1).

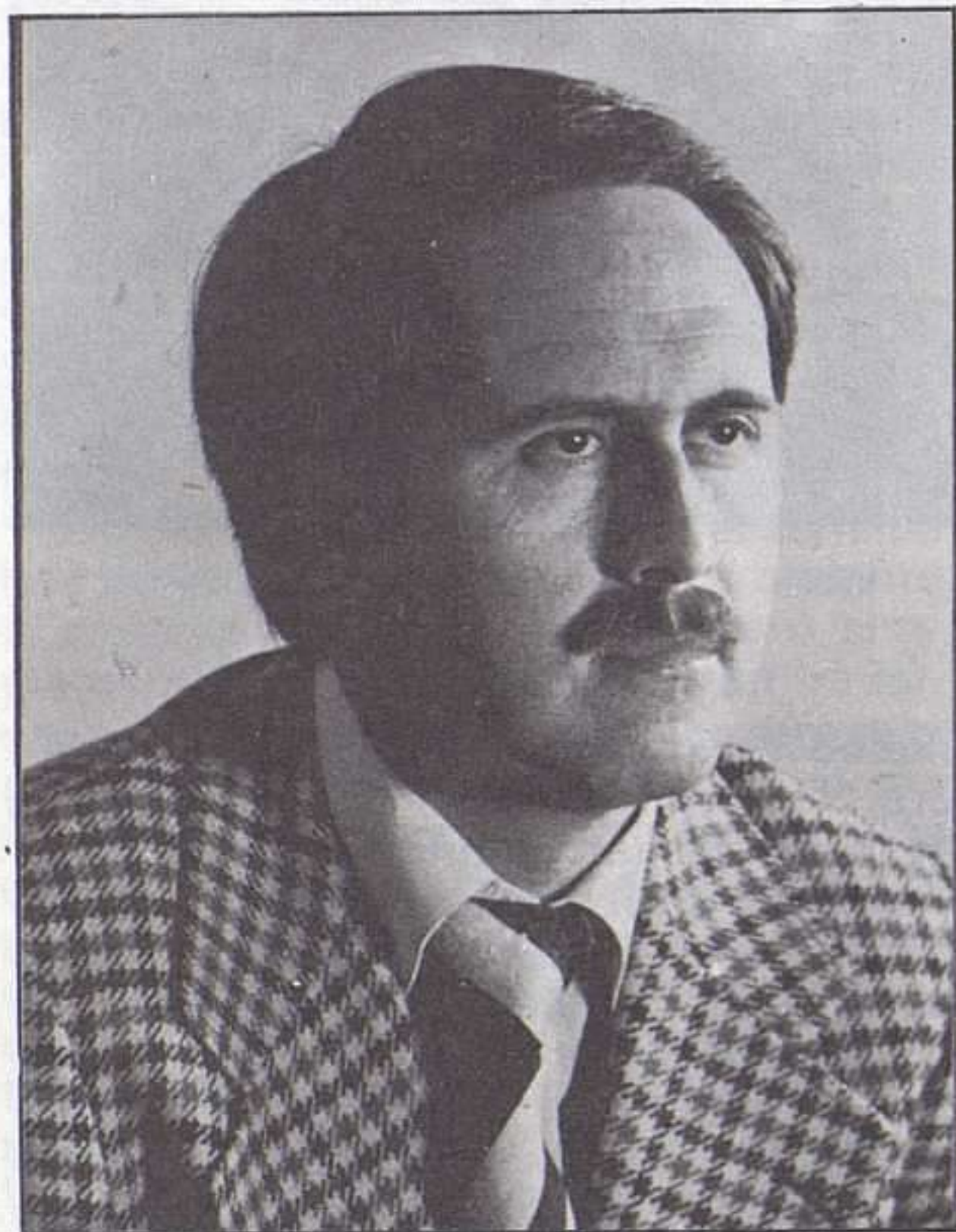
La situación es —ha sido desde hace meses— muy confusa y el director nunca ha querido clarificarla del todo (en su reciente entrevista publicada en RITMO, número 513, se le ve, frente a preguntas directas conectadas con su posición y su situación ante la orquesta, en actitud bastante incómoda, quizá por no estar en condiciones, al menos en aquel momento, de realizar una análisis y una valoración rigurosos). Bien, el hecho es que han transcurrido tres temporadas de colaboración ONE-Ros Marbá y éste se va. ¿Qué ha pasado? ¿Cómo está la orquesta? ¿Puede considerarse negativa la gestión del director? ¿Qué dificultades ha encontrado éste para realizar su labor? A éstas y a otras cuestiones trataremos de responder, brevemente, a continuación partiendo de un estudio por separado de los principales factores que han intervenido, de una u otra forma, en un sentido o en otro, a lo largo de estos tres años.

(1) A este respecto, ver el editorial del número 507 de RITMO, diciembre 1980, en el que se hace una valoración general de la situación y de la relación orquesta-director.



CLIMA HOSTIL

Ros no encontró en Madrid un ambiente demasiado favorable. En general, el público —sobre todo *el de los viernes*— y la crítica no le acogieron con los brazos precisamente abiertos. Pesaba mucho la nostalgia del anterior titular, cuyos modos, autoridad y seguridad (es decir, factores meramente externos) gustaban. Era hombre bien visto en altas esferas. Influyó también —de manera bastante farisaica— el hecho de que, según se decía, la sustitución no se había hecho *democráticamente*, sino que había sido impuesta. No vamos a entrar ahora en la razón o sinrazón de esta alegación (normalmente, en ninguna orquesta del mundo no autogestionaria se toman este tipo de decisiones por votación, como no se adoptó de esta forma el nombramiento en su día de Frühbeck). El hecho es que era una primera arma —también



El siempre «futurible» Jesús López Cobos.

utilizada por la orquesta o algunos de sus componentes— a emplear contra la presencia del *intruso*, que además era *atalán* (y por eso, ya se sabe, *separatista*), nacionalidad que incluso llegó a ser blandida como un insulto por Ernesto Halffter, en un increíble artículo publicado a la sazón en el diario *Ya*. Ros, por si fuera poco, era *bajito* y no tenía *pinta de director*. En los descansos de los conciertos del Teatro Real, sobre todo en los de abono, podían escucharse incluso otros calificativos poco reproducibles. La cosa, por tanto, esquemáticamente, se planteaba así por gran parte de la asistencia: ha cesado a un director con mando, con autoridad, de gran proyección internacional (cosa en parte cuestionable), alto, de buena figura, que ha dirigido a la orquesta durante quince años, un director del *centro*, por un director pequeño, nervioso, frágil, nuevo y *atalán*. No es extraño que Ros fuera recibido con frialdad en sus primeras apariciones y que, aún hoy, con independencia de su labor artística, buena o mala, haya quien no le *perdone*.

PERSONALIDAD HUMANA Y ARTISTICA

En efecto, Ros Marbá es bajito, ner-

vioso, no inspira, al menos «a priori», una gran confianza. Bueno, ¿y qué?, podría decirse. Ni aquellos rasgos, ni menos la *catalanidad*, hacen o deshacen a un director. Ros no es mejor o peor por ello. En tres años de labor se le ha podido observar suficientemente para completar el juicio provisional que se podía tener de él por su antiguo e inmaduro paso por la Orquesta de la Radio Televisión y por las esporádicas visitas que después hizo a Madrid, bien frente a dicho conjunto, bien frente a la Nacional. Y ahora pueden señalarse en él una serie de rasgos básicos que completan su doble personalidad, humana y artística, configurada, como la de todos, por una serie de virtudes y de defectos. Como persona, como individuo, como ente social, es un hombre de trato sumamente correcto, educado, casi exquisito (al menos en su relación con nuestra Redacción), evidentemente tímido, bastante introvertido y algo fundamental e importante: humilde, de una humildad casi franciscana, que en modo alguno ha adoptado la *pose*, tan habitual, de *titular*, de único mandatario. Cuando habla de lo que le apasiona, la *Música*, cuando advierte interés en su interlocutor por el tema, desciende a detalles y, aun con su habitual dificultad expresiva, con un ligero tartamudeo, su verbo se vuelve cálido y efusivo porque comprende que está *comunicándose*, que está emitiendo unas ideas que son recibidas, captadas y *entendidas*. Se destruye así la principal barrera que probablemente le separa del público que asiste a sus conciertos y que le impide también —le ha impedido— compenetrarse con los músicos. Es un problema de *comunicación*. Un problema que siempre ha existido y que, en ocasiones, le ha privado de traducir un pensamiento musical de meridiana claridad y de perfecta coherencia. Ello le ha encerrado más en sí mismo durante los ensayos y ha motivado alguna salida airada o algún comportamiento histérico. Grave fallo ante instrumentistas que, por lo común, valoran por encima de todo el carácter, la seguridad de criterio (aunque pueda carecerse realmente de él en el fondo), la autoridad y la claridad de marcaje, relegando a un segundo plano el *mensaje*, el contenido musical propiamente dicho.

He ahí, pues, un grave «handicap» para Ros: la dificultad de manifestarse, de comunicarse con unos músicos y un público (y también una crítica) que, de antemano, como mínimo, le miraban con reserva y desconfianza. Desde el punto de vista artístico, musical y, concretamente, directorial, Ros posee también importantes limitaciones, muchas provocadas por aquellas peculiaridades personales. Su técnica gestual no es ni variada ni rica y, para muchos, tampoco clara, aunque a mí, particularmente, me parezca práctica y bastante segura. Lo que puede hacerla menos firme es la sensación por parte de la batuta, transmitida a los instrumentistas, de estar sirviendo de vehículo de un mensaje no captado. En realidad, y muy dentro de la línea de Celibidache, con quien ha estudiado (y de quien ha aprehendido determinadas ideas), los movimientos de batuta son directos, aunque solo aparentemente simples (recordemos la línea fenomenológica celibidachiana), y la ma-

no bate, en movimientos a veces muy amplios, en todas las zonas. La izquierda, en Ros, no siempre elástica ni elegante, regula dinámicas, aunque da la impresión de no ser utilizada en todas sus posibilidades. Es una forma de dirigir, en la que abundan las inclinaciones y saltitos, poco estética sin duda, pero que debería ser más eficaz de lo que es. Quizá no lo sea por lo apuntado más arriba y por un cierto envaramiento que en ocasiones atenaza al director y le quita elasticidad, flexibilidad y capacidad de sugerencia, con lo que el gesto pierde riqueza, posibilidades de matización y soltura expresiva.

En la gran forma, a veces, estas limitaciones impiden dar cima a un planteamiento previo teóricamente bien organizado, resintiéndose entonces la estructura general del edificio. En general, el director se encuentra mucho más a gusto en la interpretación de páginas en las que tenga gran importancia destacar el detalle, el timbre, la frase delicada, el apunte mágico; o en aquellas en las que el equilibrio de la forma, la proporción, puedan servir de vehículo a un lirismo o a una efusión poética de fondo. Por eso le encontramos en su elemento cuando se enfrenta con una obra de Ravel (como *El niño y los sortilegios*) o Debussy (para las que quizá aún le falta un punto de fantasía); con una composición barroca (de Bach o de Vivaldi), a la que sabe otorgar vitalidad y sabor estilístico (aunque pueda pedírsele una más amplia gama de contrastes dinámicos); con una sinfonía u obra coral de Mozart, Haydn (*Estaciones*) o Schubert. Sus acercamientos a Mahler (*Segunda Sinfonía, Canción de la tierra*) no han llegado a cuajar, precisamente, por una endeble construcción del macro-edificio, sólo en parte entrevisto al no estar dotado del necesario vigor y anchura y variedad de colorido, al no estar resueltas las gigantescas progresiones. Beethoven no es tampoco uno de los fuertes de Ros, a pesar de que lo construye bien desde un punto de vista de planificación temática. Parece que en ocasiones le falta decisión, arranque para lanzarse y para dotar a su fraseo y acentuación de una incisividad y de un sabor corrosivo o



Ros Marbá ha tenido un problema de «comunicación».



sarcástico mayores (recordemos la **Quinta Sinfonía** de Prokofiev).

Con todo, aun admitiendo la ocasional falta de vigor del vehículo (el gesto), o de rigor de la concepción, no puede negarse que los planteamientos teóricos del director catalán suelen ser válidos y, muy especialmente, son respetuosos con el estilo de las obras a interpretar, procurando dar a cada autor y a cada época lo suyo, cosa que normalmente pocos tienen en cuenta.

## RELACIONES DE CON LA ORQUESTA

No han sido siempre cordiales, como puede deducirse de todo lo expuesto. En general, el conjunto, como un todo, no se ha encontrado a gusto con la batuta, no se ha sentido *mandado, dominado, conducido*. Los planteamientos musicales del director, muchas veces coherentes y profundos, no han despertado entusiasmo alguno; pesaban más los rasgos negativos, las limitaciones que los posibles aciertos de concepto. Por eso, la interpretación, bien pensada, bien planificada en su aspecto teórico, podía desmoronarse, no llegar a tomar verdadero cuerpo en lo práctico, tanto por la no receptibilidad de los instrumentistas, cuanto por el desaliento de la batuta, poco hábil para obtener *sobre la marcha* un resultado si no óptimo, sí al menos vistoso. Por otro lado, la lógica preocupación de los músicos en relación con las actividades profesionales, administrativas y artísticas de su orquesta, el deseo de que ésta tenga un «status» sólido, regulado y definitivo, la intención —también lógica— de intervenir en el desarrollo de actividades, en la programación, incluso en la contratación de batutas invitadas, ha creado, casi a raíz de aparecer Ros en escena, un clima de especial tensión, de descontento y de aspereza en la relación. Justo lo que a un hombre como el catalán, que quiere entregarse única y exclusivamente a lo puramente musical, que se considera *músico* antes que cualquier otra cosa, podía repeler más.

La falta de entrada en vigor del Reglamento de la Orquesta y por tanto el no cumplimiento de algunas de las previsiones que en él se contemplan, no ha contribuido nada a mantener la tranquilidad, tan necesaria en una formación que, desde hace años, atraviesa una persistente crisis de identidad artística. Una dinámica comisión, formada por los inquietos Máximo Fariña, José María Mañero, Salvador Puig e Ismael Ara, expuso, en una repentina y polémica rueda informativa (a la que hacía referencia Ros en la entrevista publicada en el número anterior de RITMO), de manera bastante incoherente, es cierto, sus quejas, fundamentalmente artísticas y funcionales, contestando directamente a la gestión del titular y discutiendo asimismo la del gerente, Jorge Rubio. Quejas, algunas de ellas quizá justas, opiniones y afirmaciones que nunca fueron rebatidas públicamente, dentro de la temporada, por los dos afectados. Entre ellas se incluía, curiosamente, una crítica a Ros por abusar de su titularidad y ensayar más que otros; aunque a continuación se indicara que no se ocupaba ni

preocupaba demasiado por el conjunto desde un punto de vista artístico y de estructura funcional. No hubo, al parecer (lo señalaba Ros), un directo cambio de impresiones que quizá hubiera podido clarificar cosas en cierto sentido. De nuevo, falta de comunicación.



## LA PROGRAMACION

La imaginación, una de las cosas que más se esperaban en la gestión de Ros Marbá, ha hecho, desde luego, acto de presencia a lo largo de la programación de las tres últimas temporadas (aunque la primera estaba en parte ya perfeccionada con anterioridad), que en conjunto han estado mucho mejor estructuradas y organizadas que las precedentes. Podía haberse hecho más, sin embargo, haber *removido* de manera más clara los moldes habituales, haberse lanzado más a tumba abierta y perdido cualquier tipo de timidez. Hay que contar, no obstante, con el tipo de ente que es la Nacional, con la tradición que posee y con el público que la escucha. No pueden desconocerse, en todo caso, los aceptables planteamientos iniciales, en los que tuvo gran importancia la opinión y aun la actuación de Jesús Aguirre y de Diego Peña, y en los que intervino decisivamente, como brazo ejecutor, Jorge Rubio. Se partía, tras conseguir un asentimiento para volver a dirigir al conjunto después de quince años, del concurso, importantísimo para *hacer orquesta*, de un maestro indiscutible: Sergiu Celibidache. Había de dar cuatro programas diferentes cada temporada. Justo lo que se necesitaba: trabajar el repertorio (Celibidache no suele ser nada innovador en este sentido) con un hombre idóneo para ello, capaz de elevar automáticamente las prestaciones y la calidad de la formación. Esto encajaba bien con los métodos de Ros, normalmente puntilloso y con deseos de perfeccionismo, en busca siempre del sonido y del acento propio de cada obra. Pero en el curso de la temporada 79-80 el plan se vino abajo en parte: el rumano, que había hecho algunos de los más grandes con-

ciertos de la historia de la ONE (**Cuarta Sinfonía**, de Bruckner, **Requiem**, de Fauré), había vuelto a tener importantes diferencias con ella y decidió no volver —quién sabe si de manera definitiva—. Por esa época las cosas ya no marchaban demasiado bien entre or-

questa y equipo directivo. Aun así, cabe señalar en el haber del titular una serie de cosas positivas por lo que atañe al aspecto organizador-programador:

A) **Montaje de conciertos cíclicos.** Recordemos, por ejemplo, los siguientes: **Misa número 2** y **Novena Sinfonía**, de Schubert; un programa Mozart con inclusión de una Sinfonía de juventud, tres **Motetes** y la **Misa Solemnis, K. 337**; un programa estableciendo el puente entre Bach y la segunda escuela de Viena, incluyendo el **Ricercare** de Bach-Webern, unos fragmentos de **Wozzeck**, de Berg y el **Magnificat** de Bach.

B) **Recuperación de obras poco interpretadas:** **Canción de la tierra** y **Canción del lamento**, de Mahler, algunas de las citadas en el epígrafe anterior, **Sinfonía concertante**, de Haydn, **Requiem guerrero**, de Britten, **El niño y los sortilegios**, de Ravel, **Concierto número 1**, de Prokofiev, **Don Quijote**, de Strauss, **Concierto número 3**, de Bartók, **Las estaciones**, de Haydn... Es cierto que en este apartado podía haberse hecho más y, sobre todo, que se podía haber *estrenado* más, es decir, interpretado más obras nunca puestas en los atriles de la orquesta.

C) **Mayor preocupación por el repertorio español.** Aparte de algunos estrenos bastante importantes a los que Ros ha dado paso en sus programas, como la **Villanesca**, de Bernaola, **Interacciones**, de González Acilu, el **Cante in memoriam de García Lorca**, de Olavide, el **Concierto para guitarra y orquesta**, de Montsalvatge, **Dionisíaco**, de Cano (y algunas más, incluidas en los programas de otros directores), hay que destacar la recuperación de partituras como el **Concierto para violín y orquesta**, de Gerhard, los **Improperios**, de Mompou y los **Don Quijote velando las**



armas, de Gombáu y de Esplá. También es evidente que aquí podía haberse hecho algo más. Se estaba camino de ello.

Podía hablarse de que, en general, la planificación de las tres temporadas, con independencia de los programas del titular, tuvo puntos de interés y dejaba la puerta abierta para seguir evolucionando. En el haber de estos años, aunque es un aspecto algo marginal en el tema que nos ocupa, hay que destacar la creación de los ciclos de Música de Cámara y Polifonía, que han corrido paralelos al ciclo de la orquesta. En aquellos se han podido escuchar conciertos excelentes y se ha podido asistir a la actuación de magníficos solistas. La organización de estos ciclos de Música de Cámara y Polifonía ha corrido preferentemente a cargo de Jorge Rubio. Afortunadamente parece que han tomado carta de naturaleza. También es un tanto positivo la evolución en el sistema de abonos, que de tal forma han adquirido un carácter menos cerrado y menos clasista, abriendo nuevas posibilidades de asistencia.

En cuanto a logros concretos, a interpretaciones del músico barcelonés que merezcan ser recordadas por su bondad (no por su brillantez, ya que raras veces es brillante), podrían apuntarse (algunas ya han sido citadas): **Segunda Sinfonía**, de Sibelius, **Séptima Sinfonía**, de Dvorak, **Las estaciones**, de

poco afortunadas: un concierto en el Ciclo de Música de Cámara y Polifonía constituido por tres **Cantatas**, de Bach, una **Sinfonía «Heroica»**, de Beethoven, el **Don Quijote**, de Strauss... De casi todos estos conciertos se ha hecho la correspondiente crítica en esta sección.

Por encima de todo hay que destacar una cierta discreción general, un nivel casi siempre plausible en cuanto al estudio. Muchas veces no se llegó a cuajar la interpretación deseada, pero quedaba la sensación de una elaboración pensada, de un trabajo previo honrado. Aunque fuera de los conciertos de abono, hay que recordar que en los Festivales de la Opera de Madrid Ros Marbá ha brindado tres destacables versiones de tres importantes y difíciles partituras: **Tristan e Isolda**, de Wagner, **Pelléas et Melisande**, de Debussy, y **Elektra**, de Strauss. En particular, la ópera del músico francés alcanzó un nivel desusado en las raquílicas temporadas madrileñas. El conjunto orquestal venía constituido por «profesores de la Orquesta Nacional de España».

### ¿EXITO O FRACASO?

En definitiva, ¿puede calibrarse la labor de Ros en estos tres años hasta el punto de poder afirmar que ha triunfado



Ha habido éxito y fracaso en la labor de Ros.

unos males, un estado de cosas provocado tanto por desidia como por ley natural. La renovación de puestos en el conjunto es cuestión permanente y palpitante desde hace tiempo. Es difícil sustituir a los instrumentistas que se jubilan o mueren o piden la excedencia por otros de similar calidad. ¿Dónde están las promociones de nuevos elementos, de violas, por ejemplo? ¿Dónde están los Conservatorios que enseñen e instruyan de verdad? ¿Dónde está la seguridad para el alumno que termina la carrera y quiera colocarse? ¿Dónde están las orquestas? Es un círculo vicioso y que supone una cuestión fundamental, aunque un tanto al margen del tema que nos ha traído hasta este punto. Ros se encontró con dificultades a las que muchas veces no supo hacer frente, intentó cohesionar y otorgar cierta personalidad sonora al conjunto; quiso, y no supo, insuflarle un amor por el arte de los sonidos; hacerle ver la música desde un determinado ángulo, y no pudo. Es triste, pero es la verdad. Deseémosle suerte en su nueva etapa con la Ciudad de Barcelona y en su relación con la Orquesta de Cámara de Holanda, con la que ha renovado por tres años.

El futuro de la Orquesta, por otra parte, sin titular en la temporada que pronto va a comenzar (de cuya composición se hablará aquí en breve), no es halagüeño, a la espera de la *solución* —todavía hipotética— López Cobos. Esta temporada, sustituyendo a Jorge Rubio, comienza su gestión al frente de la gerencia de la Orquesta Tomás Marco. Hay que desearle suerte y que durante su estancia puedan arreglarse muchas cosas y que la Orquesta, una vez encontrada definitivamente su identidad, pierda esa calidad de *difficil* que parece que tiene y que ha tenido para muchos directores. Recordemos los conflictos, ya famosos, con Celibidache, con el propio Ros, con Gómez Martínez, antes con Giulini, con Abbado, y, más antiguamente, con Scherchen o con Kletzki.



La Orquesta de Cámara de Holanda, con la que Ros ha renovado el contrato para tres temporadas.

Haydn, los tres **Motetes**, de Mozart, en especial el **Ave Verum**, **El niño y los sortilegios**, de Ravel, **La Pasión según San Mateo**, de Bach (esta última más que por ser una versión lo que se dice *buena*, por el planteamiento estilístico —quizás excesivamente racionalista—, huyendo de «clichés» románticos deformadores), con participación del magnífico coro de la Radio de Estocolmo, que dirige Eric Ericson. No puede mencionarse ningún auténtico *desastre*. Pero podrían citarse también interpretaciones

o, por el contrario, que ha fracasado? Creo que la cuestión no se puede plantear en estos términos, tan esquemáticamente. Puede que haya habido un poco de las dos cosas, que ambas hayan ido mezcladas en buena parte. Dicen que la Orquesta está ahora peor que antes. No es cierto. Es lo mismo que achacar todos los males y problemas que sufre ahora el país a la democracia. Esta se ha encontrado con una situación ya creada en buena medida. Ros se topó con una orquesta ya en crisis, heredó



# Libros y partituras



«NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK», marzo-abril 1981. Mainz, Verlag B. Schott's Söhne. 220 págs.

La venerable revista que fundó Schumann en 1834 y que hace muchos años edita Schott publica en esta su entrega bimensual un interesante informe sobre la música en la Unión Soviética, redactado por Israel Nestjew, Viktor Jussefowitsch, Jewgenij Lewaschow, Ljudmilla Korabelnikowa, Nonna Schachnasarowa, Gennadij Zypin, Grigorij Frid, Detlef Gojowy y Manfred Stahnke. Las jóvenes generaciones soviéticas dedican preferentemente su atención a todas las novedades técnicas y formales de la música vanguardista actual: postserialismo, electrónica (en el laboratorio del Museo Scriabin de Moscú), aleatoriedad, atonalismo, gráficos, música abierta. La intensa vida musical soviética y el altísimo nivel de sus intérpretes se orientan cada vez más hacia una amplia información de las corrientes estéticas actuales. Las corrientes tradicionales y popularistas conviven y se interfieren con las nuevas formas artísticas; en algunos casos —de manera similar a algunas tendencias españolas— se busca una nueva concepción que sintetice rasgos vanguardistas y popularistas.

Otros temas de este número de la «Neue Zeitschrift für Musik» son una entrevista con Alexander Goehr sobre su actividad pedagógica en China, así como las habituales secciones informativas de conciertos, simposios, crítica de libros y discos y novedades editoriales.—R.B.



**EL INSTRUMENTO MUSICAL.** Revista bimensual. 86 páginas. 150 pts. Ed. Romar S. A., Barcelona. (30 × 21 cm. Blanco y negro y cuatricromía). Director: Joan Queralt.

En el mes de abril de 1980 salía el número cero de esta revista especializada en instrumentos musicales, como su propio título indica, y dirigida fundamentalmente a músicos prácticos. Un gran porcentaje de páginas de la revista se dedica a crítica de instrumentos, presentación de nuevos modelos y componentes, reportajes sobre luthiers, entrevistas con prestigiosos instrumentistas, etc., no faltando la reproducción de un famoso artículo de Jordi Cervelló —**Historia de los instrumentos musicales**— que también viene publicando actualmente la **Enciclopedia Salvat de Los Grandes Compositores** y ya pudimos leer anteriormente en «Mon-salvat», «Punto y Coma», «Música y Arte» y «Jano». En ningún número están ausentes secciones dedicadas a las novedades y actualidad musical, reportajes y entrevistas sobre diversos temas musicales, someras críticas discográficas (clásica, jazz y pop) y los tradicionales apartados para los lectores (correo, ofertas y demandas de trabajo, compra-venta de instrumentos,...).

La revista es impresa en un excelente papel y maquetada y compaginada con sobriedad y elegancia buscando siempre un gran dinamismo en las ilustraciones. Por lo que se refiere a los artículos están muy diferenciados aquellos artículos técnicos

escritos con rigor por especialistas, de aquellos que intentan responder al criterio simplemente periodístico. Quizás la sección cuya ausencia más haya de sentir el músico, sea la dedicada a las partituras y literatura musical; ausencia difícil de disculpar en una publicación destinada a los profesionales.

En este año transcurrido desde su presentación, **El Instrumento Musical** da muestras de prosperidad al haber incrementado en más de treinta su número de páginas, haber incorporado nuevos colaboradores, mostrar un criterio selectivo de los temas a tratar y haber multiplicado sensiblemente el índice de anunciantes.

Dado que la revista viene a cubrir un importante espacio vacante de nuestro pobre periodismo musical, y lo hace con calidad, es evidente que su aparición y permanencia es una feliz noticia tanto para los músicos hacia quienes va destinada la publicación como para quienes actuamos como observadores de una sociedad musical de la que nos sentimos partícipes.—X.M.C.

**QUARTICA JAZZ.** Revista mensual, sesenta y seis páginas. 200 pts. Editor: Miquel Jurado Barcelona. (30 × 21 cm. cuatricromía en portada y blanco y negro). Director: Miquel Jurado.

La aparición de esta publicación el pasado mes de abril significó una feliz noticia para todos los aficionados al jazz que presuntamente sumamos suficiente cantidad como para mantener una revista especializada. Esta afirmación no es una ligereza sino una constatación de que el jazz es un lenguaje con unos códigos muy precisos, códigos que fueron creados en una cultura bien diversa a la nuestra y cuyo conocimiento no es habitual en España fuera del ya tradicional círculo barcelonés. No es casual que se edite esta revista en la Ciudad Condal ni que se reaccione desde sus editoriales, escritos por ese personaje siempre analítico y caústico que es don Javier Comá, con-

tra ese «nuevo público de jazz» que necesita de estimulantes para oír esta música o se empeña en acompañarla con palmas o sonoras patadas en el suelo repitiendo las lamentables ceremonias habituales en las más descaradas formas de música comercial. Citando al señor Comá: «El fenómeno, de alcance mundial, se traduce en algo que, estos últimos años, siempre me ha llamado la atención y estimulado la curiosidad: la doble dedicación de diversos comentaristas de Jazz, en diarios y revistas, analizando tanto la música de un Stan Getz o la de un Miles Davis como la infinidad de infracultura discotequera promovida por las multinacionales. A mí me parecería más consecuente, desde una inteligencia y una sensibilidad musical auténticas, que el especialista en jazz, dedicado a esta profesión, fuera un experto en la música llamada clásica y no en el pop-rock de mero consumo alienante pero las cosas son así y quizás así convengan para que las compañías discográficas logren introducir de nuevo en forma masiva el jazz entre las jóvenes multitudes adictas a electrónicas explosiones de sonidos».

Es el mismo Javier Comá el responsable de la sección «Retrato con marco», dedicada a estudiar las figuras claves de la historia del jazz —King Oliver, Art Tatum y Sarah Vaughan, de momento— con su habitual espíritu crítico, fruto de su conocimiento del tema y de su entorno socio-cultural. Son secciones fijas las crónicas de diversas ciudades —al igual que en RITMO, la información de Galicia es unitaria— y la entrevista con un gran intérprete así como el reportaje sobre la figura de portada y el «Blindford Test» realizado a un jazzman español. Incluye las secciones de crítica de libros y discos, así como el anuncio de las novedades del mercado internacional. Finalmente, las secciones habituales de noticiarios, carteleras,...

El Jazz, como los demás lenguajes musicales cultos —clásico, flamenco— es objeto de estudio musicológico sistemático, estudio de máximo rigor tras las aportaciones de Gunther Schuller y la escuela de Chicago sobre los



códigos gramaticales del jazz y su desarrollo, así como por las contribuciones críticas de los franceses —muy especialmente alrededor de la revista **Jazz Magazine**— y la lectura política de algunos sociólogos negros como LeRoi Jones. En los números dos y tres incluye **Quártica Jazz** la sección «Ensayo» con trabajos de Jordi Sabatés: **El jazz y el inconsciente musical europeo** y Rosa Solá: **No vale nada si no tiene swing**. Ambos artículos son de atractiva lectura pero no alcanzan un exigible nivel científico, tanto por las abundantes carencias técnicas como por la introducción de conceptos no objetivables, pertenecientes al campo de la metafísica o de la poesía pero nunca de la crítica o de la musicología.

Es notorio el conservadurismo estético en una gran parte de los articulistas; para ellos el jazz es un lenguaje que vive en su propia tradición y no están dispuestos a aceptar de buen grado innovaciones, muy especialmente las consecuencias del free-jazz. Siendo evidente que en la estética «free» medraron bastantes mediocres que —en palabras de Tete Montoliú— «hacían el burro» en escena y no hacían música por no ser capaces de tocar bien sus instrumentos ni ordenar coherentemente sus ideas, también es evidente que estas mediocridades musicales se revelaban como tales cada vez que tocaban y es inaceptable la tesis según la cual es imposible saber si un músico es bueno o malo cuando hace «free» —o música contemporánea—; jamás podrá darse gato por liebre a un auditor con preparación y sensibilidad. Otro problema distinto es el de la politización del fenómeno «free» y el de la abundancia de críticos más preocupados de aspectos extralingüísticos que de aquello que es el objeto de su trabajo. Particularmente creo que es reaccionario negar importancia lingüística al fenómeno «free» así como creo que está por realizar un estudio serio sobre las claves lingüísticas de ese fenómeno, no porque no abunden los escritos al respecto sino porque en obras como **Monkey-Pockie-boo** o **Certain-Blacks** hay mucha y muy buena música que analizar.

Destaca en **Quártica Jazz** el amor de los articulistas por esta música, así como la maduración a lo largo de mucho tiempo de escucha y meditación del fenómeno jazz. Quizás exceptuando a Javier Comá, falte un auténtico sentido crítico y abunde lo subjetivo, pero como existe amor e información interesa realmente aquello que se dice al margen de la añoranza de lo riguroso. Excepción clara es la del corresponsal madrileño, don José Manuel Costa, procedente del mundo de la música comercial, desconocedor profundo no ya del lenguaje del jazz, sino de los rudimentos musicales —llegando a confundir instrumentos entre sí— y que repite en esta revista los mismos «tics» que son habituales a los sufridos lectores musicales de «El País»; afortunadamente el esfuerzo por entender el idioma en el que escribe —no coincidente sintáctica ni morfológicamente con el castellano y con un vocabulario extremadamente «sui generis»— apartan nuestra atención de sus continuas muestras de ignorancia; en cierta forma, la presencia del señor Costa en la revista viene a confirmar la afirmación de Comá reproducida en el primer párrafo de este artículo.

La revista está muy bien presentada, con un papel de buen peso, clara impresión —por sistema offset—, excelente maquetado y fácil lectura por los tipos y espacios empleados. La realización comercial está, pues, a la altura del contenido.—X.M.C.

**LAMOTE DE GRIGNON:**  
**Síntesis de Técnica Musical.** Colección Neuma-2. Publicaciones Clivis. Barcelona, 1979.

Está **Síntesis** la concibió su autor como un pequeño compendio de cuestiones técnicas que le permita al lego en materia musical satisfacer mínimamente su curiosidad respecto a las mismas. De ahí su título. Es pues un libro destinado a un estudio, o mejor dicho aproximación, autodidacta —aunque su autor recomienda la consulta, en caso de duda, con un profesional— de los rudimentos musicales.

La obra se divide en cuatro apartados: A) **Métrica**, a la que le dedica veintisiete páginas y en donde se exponen las nociones relativas a la duración, ritmo, etc. B) **Acústica**, que en sus treinta y una páginas recoge las nociones básicas de altura, intervalos, tonalidad, etc. C) **Dinámica**, en la que se explican los conceptos de matiz, fraseo, articulación, etc, en veintiuna páginas. Y D) **Armónica**, a la que dedica un muy superior espacio (ciento cincuenta y nueve páginas) y que vienen a ser un compendio de la armonía bastante completo. Tanto es así que este apartado puede servir como texto teórico e incluso práctico para alumnos de, al menos, los primeros cursos de armonía, o mejor como complemento o libro de consulta, pues los conceptos están bastante claramente explicados. La parte práctica de los tres primeros apartados es también atendida con especial esmero por el autor, consciente de que la música es un hecho físico, y orientada al interesado que sólo cuenta con el libro como

medio —hay muchos ejercicios en los que se vale como ayuda de un recurso tan casero como el «tic-tac» de un reloj—.

Libro, pues, de utilidad para los aficionados que quieran ampliar o adquirir nociones sobre la técnica musical de una manera autodidacta. Ahora bien, tal y como advierte el autor, este no es un libro para leer sino para estudiar. Por otro lado es de sospechar que este método de aprendizaje, que no el libro en cuestión, no proporciona unos resultados todo lo sólidos que fuera de desear y por ello no se debe usar (el método no el libro, repito) para la formación profesional. Lo que sí se puede hacer es usar sus tres primeras partes como libro de teoría de solfeo y práctica. Aunque, insisto, la parte más extensa y completa es la de armonía.

En resumen: libro muy práctico de cara al aficionado, pero que prácticamente no tiene interés para el músico profesional, tal y como era la idea de su autor.—M.S.V.



unión musical casa werner, s. a.

DISCOS - ALTA FIDELIDAD

DESDE 1929 AL SERVICIO DE LA MUSICA

fontanella, 20 - telf. 302 17 92

barcelona - 10



# CONCURSO NACIONAL DE DIRECCION DE ORQUESTA «MANUEL PALAU»

Con el fin de honrar la memoria del ilustre compositor valenciano Manuel Paláu Boix, al propio tiempo que favorecer la difusión de su obra orquestal, el Conservatorio Superior de Música de Valencia, en colaboración con la excelentísima Diputación Provincial, el excelentísimo Ayuntamiento de la ciudad, la Caja de Ahorros de Valencia y la Sociedad Filarmónica y patrocinado por la Dirección General de la Música del Ministerio de Cultura, convoca el Concurso Nacional de Dirección de Orquesta «Manuel Paláu», cuya celebración se desarrollará de acuerdo con las siguientes

## BASES

- 1.ª Podrán tomar parte todos los directores de orquesta españoles que no hayan cumplido los 41 años de edad antes del día 31 de diciembre.
- 2.ª La celebración del concurso tendrá lugar en el Salón de Actos del Conservatorio Superior de Música de Valencia, dando comienzo el día 30 de noviembre de 1981, a las 16 horas, finalizando el plazo de admisión de solicitudes el día 20 de noviembre del mismo año 1981.
- 3.ª El concurso constará de tres pruebas:
  - a) Prueba de admisión, en la que serán elegidos por el Tribunal 12 concursantes.
  - b) Prueba eliminatoria, en la que serán elegidos por el Tribunal 5 concursantes.
- 4.ª Para ser admitidos a las pruebas del concurso, los solicitantes deberán acreditar, documentalmente, sus estudios y actividades en la dirección musical, así como los premios y galardones obtenidos.
- 5.ª Junto con el boletín de inscripción, los solicitantes deberán remitir la cantidad de 1.000 pesetas. Asimismo, deberán abonar 1.000 pesetas en el momento de su presentación en la secretaría del concurso, que debe tener lugar el mismo día del comienzo del concurso, a las 10 horas.
- 6.ª Las obras obligadas para cada una de las pruebas serán las siguientes:

### PRUEBA DE ADMISION

«Preciosa», obertura .....	WEBER
«Concierto Grosso op. 6 n.º 6» en Sol menor.....	HAENDEL
«Divertimento» .....	PALAU

### PRUEBA ELIMINATORIA

«Sinfonía n.º 4», en Si bemol mayor.....	BEETHOVEN
«Serenata», para diez instrumentos de viento, Violoncello y Contrabajo.....	DVORAK
«Dos Sonatas» en Sol menor y Re mayor .....	PALAU-SOLER

### PRUEBA FINAL

«Concierto n.º 2 en Mi bemol mayor», op. 74 para Clarinete y Orquesta .....	WEBER
«Concierto n.º 5 en Mi bemol mayor», para Piano y Orquesta	BEETHOVEN
«Homenaje a Debussy» .....	PALAU

7.ª El dirigir o no de memoria quedará a la elección de los concursantes, que no dispondrán de ensayo previo con la orquesta en la prueba de admisión. En las pruebas eliminatorias y final los concursantes dispondrán de un ensayo previo con la orquesta, cuya duración será fijada por el Tribunal.

9.ª Se establecen los siguientes premios:

**PRIMER PREMIO:** En metálico, 300.000 pesetas, patrocinado por la Dirección General de Música y Teatro del Ministerio de Cultura.

— Dos conciertos con la Orquesta Municipal de Valencia, patrocinados por el excelentísimo Ayuntamiento.

— Un concierto en la Sociedad Filarmónica con la Orquesta Municipal, patrocinado por la Sociedad Filarmónica.

**SEGUNDO PREMIO:** En metálico, 150.000 pesetas, patrocinado por la excelentísima Diputación Provincial de Valencia.

**TERCER PREMIO:** En metálico, 100.000 pesetas, patrocinado por la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia y dos conciertos con la Orquesta del Conservatorio, patrocinados asimismo por la Caja de Ahorros y Monte de Piedad.

10. El Tribunal que ha de juzgar el concurso, que será designado por la Comisión Organizadora, estará integrado por cinco ilustres músicos españoles, elegidos entre directores de orquesta, críticos musicales y compositores.

11. a) Los concursantes inscritos, no residentes en Valencia o su provincia, que realicen la prueba de admisión sin superarla, tendrán derecho a su beca de 5.000, 7.500 ó 10.000 pesetas, según los casos, en concepto de ayuda para gastos de desplazamiento.

b) Los concursantes inscritos, no residentes en Valencia o su provincia, que superen la prueba de admisión, tendrán derecho a una beca de 15.000 ó 20.000 pesetas, según los casos, en concepto de ayuda para gastos de desplazamiento y estancia, mientras dure la celebración del concurso.

c) Los concursantes que superen las pruebas de admisión y eliminatoria sin alcanzar alguno de los tres premios establecidos, percibirán 25.000 pesetas en concepto de beca para ayuda de gastos de estancia y desplazamiento.

12. Durante la celebración del concurso se organizarán las I Jornadas de Convivencia para jóvenes Directores de Orquesta.

13. Queda entendido que los concursantes, por el solo hecho de participar en el concurso, aceptan todas y cada una de las disposiciones incluidas en las bases del mismo, cuya interpretación será competencia exclusiva del Tribunal.

14. Las solicitudes de inscripción deberán ser remitidas al Conservatorio Superior de Música de Valencia, sede permanente de la secretaría del concurso «Manuel Paláu», con dirección en la Plaza de San Esteban, número 3, Valencia-3, teléfonos 331 92 94 y 331 92 21, donde los interesados pueden dirigirse en solicitud de información.

## CONSERVATORI DE MUSICA D'ANDORRA LA VELLA

(Principat d'Andorra)

Recluta por vía de Oposiciones

- 1 Profesor de piano a tiempo completo (18 h.)
- 1 Profesor de solfeo y piano, con buenos conocimientos de Metodos Activos a tiempo completo (18 h.)
- 1 Profesor de Canto a medio servicio (9 h.)

Enviar candidaturas con curriculum vitae a:

Sr. Director

Institut Andorrà d'Estudis Musicals

c. Prat de la Creu, 32

ANDORRA LA VELLA

(Principat d'Andorra)

## INDICE DE DISCOS CRITICADOS EN ESTE NUMERO

### MUSICOS ESPAÑOLES REHABILITADOS POR EL DISCO

OCÓN: La obra completa para piano (Emparán) ...	58
POWER: Obras para piano (González) .....	58
HALFFTER: Obras para piano (García Chornet) ...	58
ALBERO: Ocho Sonatas (Cano).....	60

### LA DISCOGRAFIA CAMERISTICA

BRAHMS: Los tres Cuartetos con piano (Trio Beaux Arts).....	60
CHOPIN: Cincuenta y siete mazurcas (Magaloff) ..	61

### OTRO GRAN VERDI DE ABBADO EN LA SCALA

VERDI: Requiem (Abbado) .....	61
BARTOK: El Castillo de Barba Azul (Solti) .....	63
BARTOK: Concierto para orquesta (Stokowski) .....	64
BEETHOVEN: Concierto para violín en Re mayor (Schneiderhan, Celebidache) .....	64
BEETHOVEN: Sinfonía «Heroica» (Morris) .....	64
CHOPIN: Los veinticuatro estudios (Carboné) .....	65
DEBUSSY: El Mar. RAVEL: Mi madre la Oca (Giulini)	65
DVORAK: Concierto para violín y orquesta. GLAZUNOV: Concierto para violín y orquesta (Steinberg) ...	66
DVORAK: Sinfonía número 8 y Danza Eslava (Karajan)	66
DVORAK: Sinfonías números 8 y 9 y Obertura Carnaval (Davis) .....	66
FRANCK: Cuatro piezas para órgano (Isoir).....	66
GERSHWIN: Oberturas (Tilson-Thomas) .....	67
MOZART: Conciertos para fagot y clarinete (Brooke, Brymer, Becham) .....	67
PAGANINI: Caprichos para violín (Accardo) .....	67
RODRIGO: Concierto de Aranjuez y Concierto Andaluz (Marriner) .....	67
SCHUBERT: Quinteto «La Trucha» (Brendel, Demark) .	68
STRAUSS: Así habló Zarathustra (Ormandy) .....	68
STRAUSS: Ein Belden Leben (Maazel) .....	68



## XXX FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA Y DANZA DE GRANADA

Por Daniel Stefani

### EN TORNO A ANDRES SEGOVIA

El inicio de esta trigésima edición del Festival Internacional de Música y Danza de Granada giró en torno a la señera figura de este andaluz universal que es Andrés Segovia.

La presencia de Segovia en Granada acaparó la atención del público que asistió a este Festival, no sólo en su recital, sino también en las Clases Magistrales que dictó en el Centro Manuel de Falla. Conjuntamente este año se realizaba el IV Concurso Internacional de Interpretación y el Concurso Internacional de Composición, ambos eventos en la especialidad de guitarra.

El público que había asistido al recital de Andrés Segovia lo recibió con un apretado y caluroso aplauso, resumiendo en él toda la admiración y el reconocimiento que se tiene hacia este intér-

prete que tanto hizo por llevar a la guitarra a un lugar de relevante importancia en el concierto mundial.

A sus ochenta y ocho años, Segovia aún continúa realizando giras de conciertos y llevando su arte por el mundo. Pero, sobre todas las cosas, lleva consigo el gran maestro que siempre hubo en él, porque cada recital suyo es una lección magistral, quizás ya no de técnica —puesto que los años no pasan en vano—, pero sí de musicalidad, de fraseo y de ese especialísimo sonido que durante toda su carrera le caracterizó. Así, de esta forma, se presentó, después de ocho años, ante el público de este Festival, para regalar nuevamente su indiscutible arte, y así lo entendió un público que, de pie ovacionó al maestro, encerrando en este gesto todo el agradecimiento, toda la admiración, no de este concierto en concreto, sino de toda una vida.

En esta semana que asistí al Festival en representación de RITMO, además del concierto de Andrés Segovia y de los homenajes que se le rindieron, se sucedieron las actuaciones de André Watts, el Conjunto Instrumental de Madrid, la Gran Gala de Ballet, la actuación de el Ballet de la Opera Estatal Alemana de Berlín (RDÁ), The Academy of St. Martín-in-the-Fields, Clemencio Consort Wien y el Seminario sobre composición actual española.

### ANDRE WATTS: EL DESEQUILIBRIO INTERPRETATIVO

En el Palacio de Carlos V, uno de los escenarios de este XXX Festival Internacional de Música y Danza, tuvo lugar el acto inaugural a cargo del pianista André Watts, figura ampliamente conocida por el público español. El programa que interpretó Watts, integrado por obras de Haydn, Brahms, Chopin, Copland, Debussy y Liszt, dejó evidenciar una vez más el particular y personalísimo enfoque que tiene este pianista de los distintos estilos.

Su técnica es sencillamente irreprochable y configura un prodigioso alarde de mecanismo y digitación pocas veces visto. Lamentablemente, esta cualidad de Watts se ve empañada (cada vez con mayor peligro) por una insalvable incompreensión estilística de las obras.

Así, en la primera parte, que abrió con la **Sonata en Do mayor, número 48**, de Haydn, Watts empezó a dar mues-

tras de una desmesurada afectación, distanciándose de forma abrupta del estilo del compositor austríaco.

Fue, quizás, en las **Piezas para piano, Op. 119**, de Brahms, el único momento en el que el intérprete supo encontrarse con el estilo de los tres «Intermezzi» y de la «Rapsodia» que constituyen este **Op. 119**, sobre todo, por sus «legatos» y el bellissimo sonido, que siempre buscó un justo equilibrio. Esta primera parte la cerró Watts no con la programada **Fantasia en Fa menor**, de Chopin, sino con la **Balada en Sol menor**, reiterando nuevamente ese personalísimo estilo al cual le imprimió un sentido del «rubato» en extremo amenerado.

La segunda parte del recital sirvió nuevamente para que Watts hiciese más alardes de su técnica; muy especialmente en la **Passacaglia**, de Copland, y en la **Rapsodia húngara número 13**, de Liszt, técnica que sólo está al servicio de un exhibicionismo externo y superficial. El



Andrés Segovia, a sus ochenta y ocho años, continúa haciendo una lección magistral en cada recital.



André Watts tiene una técnica irreprochable, pero carece de comprensión estilística de las obras.



punto más alto de esta segunda parte, a mi entender, radicó en **El Rincón de los Niños**, de Debussy, donde Watts supo jugar con la riqueza expresiva de la obra, sobre todo con esa bella sonoridad que antes había apuntado en Brahms.

Aparte de este rápido análisis (me hubiese gustado detenerme aún más en algunos detalles, pero razones de espacio lo impiden), es importante destacar que André Watts, poco a poco, se está convirtiendo en un intérprete que se descontrola muy fácilmente, montando en la escena un verdadero e imperdonable «show» de absurdas gesticulaciones, patadas y movimientos *epilépticos* que nada tienen que ver con la música.

#### MUSICA CONTEMPORANEA: UN AISLADO CONCIERTO Y UN INTERESANTE SEMINARIO SOBRE COMPOSICION ACTUAL ESPAÑOLA

Lamentablemente, la música contemporánea siempre se ubica en un lugar y a una hora especial para que no moleste a nadie. En este XXX Festival estuvo representada en una sola ocasión, y en sesión matinal, en el Auditorio Manuel de Falla, estando a cargo del Conjunto Instrumental de Madrid, bajo la dirección de José María Franco Gil.

En mi estancia en Granada pude enterarme, además, que esta sería la única oportunidad que tendrían los asistentes al Festival de escuchar la música española de hoy en día, ya que, por razones que no han quedado aún muy claras, no se llevará a cabo el estreno previsto para el 5 de julio, con la ONE, de la obra-encargo de José Alfonso García; **Epiclipsis**. Este no es el único aspecto negativo del asunto, ya que, como es bien sabido, los intérpretes o directores que se arriesgan en este difícil terreno carecen siempre de las facilidades habituales de las que disfruta la *música no minoritaria*, como por ejemplo, no contar con la cantidad suficiente de ensayos, lo que va en detrimento de los compositores.

De cualquier forma, y lamentando no tener en mi poder las partituras de Castillo, Guerrero y García Román, trataré de hacer un análisis que considero insuficiente, ya que, en una primera audición y sin conocer las partituras, es imposible profundizar en ellas.

De Manuel Castillo se interpretó **Glosas del círculo mágico**, serie de Variaciones o Diferencias sobre un tema de Manuel de Falla, concretamente sobre «El círculo mágico» de **El Amor Brujo**, obra bien escrita y que presenta a un músico de una sólida formación y con un concepto muy particular del vanguardismo.

La obra de Francisco Guerrero, **Ars Combinatoria** se me reveló como una interesante partitura, de muy breve du-

ración, pero de una densidad y complejidad ya características en la producción de Guerrero. El mundo sonoro de **Ars Combinatoria** es en extremo rico y de un rigor absoluto.

Queda claro que este tipo de obras necesitan más de una audición para que podamos adentrarnos en el trabajo de un compositor que siempre se exige al máximo. La primera parte se cerró con la obra de otro compositor andaluz, José García Román, con **Panta Rei**, interesante por su dinámica y peculiar forma de fluidez en la obtención de los diversos climas sonoros.



Algunos participantes de los Cursos granadinos: González Acilu, Gómez Amat, Barce, Marco y Angulo (de izquierda a derecha).

El programa se completó en la segunda parte con la **Serenata Op. 24**, de Schoenberg en una nueva versión que no alcanzó de forma clara las cotas de interés que la misma presenta, pese al esfuerzo del Conjunto, así como del director, por lograr mejores resultados.

La compensación que existió para este déficit en la música contemporánea dentro del Festival la constituyó una experiencia que se convirtió, sin lugar a dudas, en uno de los puntos más altos de esta primera semana. Me estoy refiriendo al **Seminario sobre composición actual española**, que contó con la inteligente coordinación de Tomás Marco.

Deberíamos decir que a este Seminario se le han puesto todo tipo de trabas. Comenzando por los horarios que estaban insertados de forma apretada en el calendario del Festival, hasta lo inadecuado del recinto donde se llevó a cabo. El Auditorio «Manuel de Falla» tiene su sala de Conferencias, pero, inexplicablemente (o no), se le ubicó en la biblioteca de dicho centro, con una capacidad muy limitada para acoger la gran cantidad de público que se hizo presente.

Afortunadamente, esta primera experiencia (y con todos los inconvenientes que contó) consiguió un éxito inusitado, ya que al mismo no sólo se acercaron los alumnos del curso, sino también numeroso público interesado en la

temática tratada. Por el mismo pasaron los compositores Carlos Cruz de Castro, quien trató el tema **Teatro musical, ópera y ballet**; Jesús Villa Rojo: **Nuevos medios instrumentales**; Manuel Castillo: **El nacionalismo y la composición actual**; Miguel Alonso: **Composición y medios de comunicación**; González Acilu: **Nueva Música Vocal**; Joan Guinjoan: **El compositor como profesional**; Ramón Barce: **Sistemas y Formas**; Juan A. García: **La música religiosa actual**, y Cristóbal Halffter: **La Música española y su exportación**. Este Seminario, por su importancia y por la trascendencia que

tuvo y tendrá (Tomás Marco pretende que él mismo se integre de forma definitiva a este Festival) merecerá un comentario más extenso.

#### BALLET DE LA OPERA DE BERLIN: DESENTONADA INTERVENCION

Como es habitual en este Festival, las sesiones de «Ballet» dieron comienzo con una «Gran Gala» (con primeras figuras europeas, que realizaron «pasos a dos» del repertorio clásico) la cual se vió modificada por la ausencia de algunas figuras del Bolshoi. De esta Gala es de destacar la perfección técnica de todos los bailarines, pero sin alcanzar los puntos artísticos de real interés que en una velada de este tipo se esperan.

Lo más interesante fue la intervención de Jeniffer Goude y Charles Jude en el **Preludio a la siesta de un fauno**, de Debussy, con la coreografía original de Fokine, y el **Adagietto de la Quinta** de Mahler, bailado por Yannik Stephani y Georges Pileta, en una versión plástica realmente admirable. Al no figurar en el programa esta intervención, me atrevo a decir que la coreografía tenía el inconfundible acento de Maurice Béjart. También tuvo lugar la presentación por vez primera en España del norteamericano Murray Louis, un bailarín humorístico



# KODALY



Libros de Música 1

## MUSICA PARA LA EDUCACION GENERAL BASICA: EL METODO KODALY

Con toda seguridad podemos afirmar que una de las facetas más descuidadas dentro de las enseñanzas impartidas en la E.G.B. es la música, y ello se debe en parte a que no existía en España un método pedagógico, para la enseñanza musical, adecuado y pensado especialmente para las escuelas generales.

**EL METODO KODALY** cubre perfectamente el vacío anteriormente apuntado, aportando una serie de novedades pedagógicas y de concepto, que hacen que la música no sea un aburrimiento para el niño, identificándole con ella de la forma más natural, por medio de canciones y juegos infantiles.

**EL METODO KODALY** no precisa de instrumentos musicales, pues está basado en el canto, lo cual implica que los recursos económicos que se necesitan son mínimos, alcanzando sin embargo unos resultados excepcionales como nos lo demuestran los más desarrollados países del mundo (Hungría, USA, Japón, Australia, etc.) en donde la enseñanza de la música es considerada en las escuelas como asignatura básica en la educación del niño y en donde ésta se realiza según el **METODO KODALY**.

★ ★ ★

Este libro, primero de una serie, que tenemos el gusto de presentarles, está especialmente pensado para la **educación general básica**, y es el resultado de un árduo trabajo de investigación folklórica infantil española y de su adaptación al concepto pedagógico de **Zoltan Kodaly**, cuya consecuencia es una excepcional guía didáctica musical española para el niño y el maestro, con una programación coherente y progresivamente desarrollada para todos los niveles de la E.G.B.

En la realización del libro han colaborado, con su asesoramiento técnico, importantes personalidades de la enseñanza musical húngara pertenecientes a la **Sociedad Kodaly** de dicho país, lo cual da una garantía del rigor del trabajo y del alto nivel técnico y pedagógico de que goza. Es tal el interés demostrado por la calidad de esta edición, que está especialmente recomendada por la **Sociedad Kodaly Internacional**, de la que el autor es miembro de derecho.

Fausto Roca, como auténtico profesional de la docencia musical, es consciente de que todo método pedagógico, sobre todo si es muy novedoso, precisa de unos sistemas de presentación y enseñanza al maestro, que le permitan desenvolverse dentro del mismo con total soltura y plena garantía de éxito. Por ello, periódicamente, y en diferentes puntos de España, está organizando **Cursos de pedagogía musical según el Método Kodaly**.

Para cualquier tipo de consulta sobre esta edición o sobre los cursos de pedagogía pueden ponerse en contacto con la distribuidora del método.

Datos técnicos del libro:

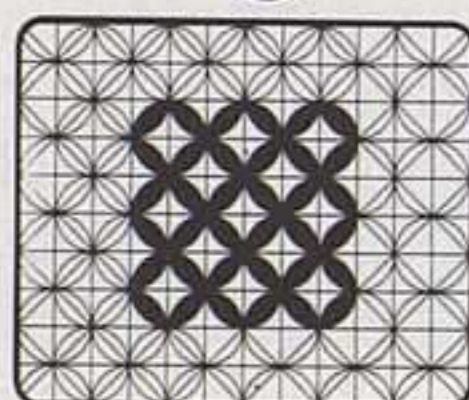
**Número de páginas: 64**

**Impresión: Offset, a todo color en su totalidad**

**Dimensiones: 22 x 16**

**P.V.P.: 300 Ptas.**

ferysa



**DISTRIBUIDO EN EXCLUSIVA PARA ESPAÑA E IBERO-AMERICA:**

**Información y pedidos: Apartado de Correos: 151036 – MADRID. Teléfonos 734 98 51 – 729 15 52**





El Ballet de la Opera Estatal de Berlín.

que con cinco creaciones personales sobre música de Tárrega, Albéniz, Villalobos y Lauro, conquistó al público presente con una gracia muy particular e, incluso, con la simpatía con que superó los reiterados fallos técnicos que procedían de la cinta magnetofónica. Hecho este último que se repitió a lo largo de todas las presentaciones del ballet en el Generalife.

A la «Gala» siguió, durante tres sesiones consecutivas, la presentación del Ballet de la Opera Estatal Alemana de Berlín en **El Lago de los Cisnes**, con coreografía y nueva escenificación de Egón Bischoff, apoyándose en las coreografías tradicionales de Marius Petipa, Iwanow y Sergejew, con música de Tchaikowsky. **Coppelia** música de Leo Delibes y coreografía de Tom Schilling, y **Giselle**, música de Adam, en una reposi-

ción coreográfica de Galina Kusnetzowa.

Hacer una análisis detallado de cada una de estas representaciones sería tan aburrido y fatigoso como lo fue el comprobar, en un conjunto de la categoría de éste, la falta de originalidad, el desconcierto general que existió y, sobre todo, la ausencia de figuras que interesaran lo suficiente como para que pudiesen sobresalir. Lo peor es que todos estos fallos y muchos más fueron «in crescendo» a lo largo de los tres ballets presentados. En **El Lago de los Cisnes** hubo ciertos momentos de interés, especialmente en la intervención de los cuatro cisnes solistas en una admirable perfección técnica, que nos permitió salir por un instante del largo aburrimiento que estábamos padeciendo. Los problemas fueron aún mayores en **Coppelia**, función que en el tercer cuadro debió sus-



Fue nota la ausencia de figuras y la falta de originalidad en el Ballet.

penderse por una intensa lluvia, hasta desembocar en el descalabro total en la versión de **Giselle**. El Ballet de la Opera Estatal de Berlín no aportó nada nuevo a este Festival que, además de Música, tiene un amplio prestigio en el campo de la Danza. Tres ballets fáciles y accesibles para un público que espera encontrar en esta clase de eventos renovados aires en este tipo de expresiones estéticas.

#### THE ACADEMY OF ST. MARTIN-IN-THE-FIELDS: EL PURISMO BARROCO

Las dos presentaciones que efectuó The Academy of St. Martín-in-the-Fields —la primera de ellas en el Auditorio «Manuel de Falla», ante la inestabilidad del tiempo, y la segunda, en el Palacio de Carlos V— tuvieron como principal protagonista a Antonio Vivaldi, a través de los **Conciertos Op. 3, número 8, 10, 11 y 4**, de «L'Estro Armonico», del **Concierto Op. 9, número 9** de la serie de «La Cetra», y del **Concierto en Fa mayor, P. 278**.

La selección presentada por este conjunto fue un verdadero muestrario del genio barroco, traducido en esta oportunidad de forma impecable por un grupo instrumental de sólido prestigio. Si bien Vivaldi nos parece cada día más fresco, con una vitalidad que ha permanecido inalterable a través de los siglos, es preciso que exista un conjunto como el de la Academia que, de la mano de un temperamento arrollador como el de Iona Brown (su concertino-director), pueda transmitirnos estas obras maestras con toda esa rítmica espontánea y potencia lírica que muchos intérpretes olvidan.

Los solistas que intervinieron en cada una de las seis partituras demostraron un bagaje técnico perfecto, el conjunto, un empaste y afinación que le colocan en un lugar preponderante. Iona Brown es, indiscutiblemente, una excelente instrumentista, pero, sobre todo, es el vehículo perfecto para transmitir esa comunicación entre los músicos y el público en un alarde de frescura y lozanía vivaldiana difíciles de igualar.

Los dos programas se completaron, en la segunda parte con: **Souvenir de Florence, Op. 70**, de Tchaikowsky, y **Serenata en Mi mayor, Op. 22**, de Dvorak. La interpretación, tanto de Tchaikowsky, obra virtuosística en grado sumo, pero poco profunda, como la de Dvorak, página muy bella dentro de la corriente nacionalista del músico checo, fueron impecables, pero rompían con una línea estilística brillante que hubiera tenido mejor cabida en otros compositores barrocos o clásicos.

#### CLEMENCIC CONSORT WIEN: LA ALEGRIA DE HACER MUSICA

Es evidente que si hiciésemos un resumen de esta primera semana del





Destacable actuación de la Academy of St. Martin-in-the-Fields y su concertino-directora Iona Brown.

XXX Festival Internacional de Música y Danza, los **Carmina Burana** ofrecidos por el Clemencic Consort Wien los deberíamos catalogar, junto al **Seminario de Música Actual Española** como dos de las experiencias más interesantes.

La versión montada por el propio René Clemencic, y de la cual ya conocíamos en España parte de ella por cuatro elepés, que han llegado al mercado español, se constituyó en un acontecimiento único dentro del marco del Festival. Primero, porque debemos agradecer a Clemencic una velada de verdadero goce estético, donde la comunicación con el público se entabló de inmediato, por la espontaneidad y la alegría con que se presentó el conjunto. Segundo, por acercarnos a una época y de esa forma, revivir sus modos y costumbres, pero no de una manera academicista, sino con toda la fuerza y vitalidad de lo que significa reconstruir un ambiente, cosa que hasta ahora no se había intentado. El despliegue de instrumentos que realiza el grupo en esta presentación, ya constituye todo un espectáculo dentro de la historia de la música y una verdadera lección.

René Clemencic dividió en dos partes el recital. La primera con textos de tipo moral y poético («Del demonio en el mundo»; «Liberación del Mal»; «Primavera de Amor»), en una línea interpretativa de sobriedad. la segunda parte fue una verdadera muestra de ingenio, especialmente en las «Canciones de juego, comida y orgía» y la «Misa de Jugadores». La versión del Clemencic es, sobre todo, una recreación magnífica del ambiente de la época, y para esto despliegan un derroche de recursos, llegando a verdaderos momentos de apoteosis, y permitiendo a los intérpretes la improvisación, lo que hace de esta versión de los **Carmina Burana**, basados en los Códices del siglo XIII, una experiencia en la que el director inserta en el momento actual toda la vitalidad del árido manuscrito.

Los intérpretes brillaron todos por igual, destacando nuevamente lo que

decía al principio: transmitir esa contagiosa manera de hacer la música, lo que se tradujo en varias propinas. El público tomó parte activa en el espectáculo, lo que demuestra el éxito alcanzado por el Clemencic Consort Wien.

#### IV CONCURSO DE INTERPRETACION Y CONCURSO INTERNACIONAL DE COMPOSICION

Tal como habíamos citado al principio, se llevó a cabo el IV Concurso de Interpretación musical, dedicado este año a la Guitarra, y el Concurso Internacional de Composición en Homenaje al maestro Andrés Segovia también con obras para este instrumento.

El sábado 27 de junio, se dio a conocer el fallo de ambos concursos. El de interpretación fue ganado por el alemán Frank Bungerten, un joven de ventitres años, que ya en las pruebas había demostrado sobradamente ser un excelente guitarrista, y, por ende, un firme candidato a este primer premio.

En cuanto al concurso de composición, el Jurado declaró desierto el primer premio, concediendo el segundo al compositor español Antón García Abril, dotado con trescientas mil pesetas, y el tercero, a Francisco Otero, dotado con doscientas mil pesetas.

Otras de las noticias que se dieron inmediatamente comenzado el Festival, fue la programación que se desarrollará del Festival de 1982. El propio Director general de Música y Teatro, Juan Antonio García Barquero lo dijo en una Rueda de Prensa. El mismo contará con la participación de los pianistas Rosa Sabater y Luis Galve, los cantantes José Carreras y Christa Ludwig, la Orquesta Filarmónica de Leningrado, Orquesta y Coros Nacionales de España, bajo las batutas de López Cobos y Cristóbal Halffter; el Ballet Clásico Nacional y The London Festival Ballet.

## BARENBOIM Y LA ORQUESTA DE PARIS

El plato más fuerte del Festival de Granada de este año ha sido seguramente la actuación, en el Palacio de Carlos V, los días 3 y 4 de julio, de la Orquesta de París, dirigida por su titular, Daniel Barenboim.

Al primero de los programas —**El Mar**, de Debussy, y la **Sinfonía Fantástica**, de Berlioz— no pude asistir, aunque sí lo hice en Madrid el año pasado. Algunos amigos que presenciaron uno y otro comentaban que, como diferencia sustancial, la **Sinfonía** berliozana alcanzó en la ciudad andaluza mayor *temperatura* que en la capital de España, mayor vehemencia y exasperación, es decir, una interpretación más próxima a la realizada en el disco por los mismos intérpretes. Ese día *regalaron* cuatro fragmentos de la **Suite orquestal de «Car-men»**, de Bizet.

El segundo día, los autores eran nuevos para sus intérpretes en nuestro país: Beethoven y Wagner. La **Obertura «Fidelio»** fue tocada con un conjunto orquestal más bien amplio: amplitud que fue patente asimismo en el «tempo» y en la grandeza de los «tutti», lo que, sin embargo, no emborronó en absoluto la diferenciación entre las familias instrumentales; todo lo contrario: Barenboim fue atentísimo en este aspecto y la nítida audibilidad de los instrumentos de viento fue constante. Podrían destacarse las actuaciones de la trompa, el clarinete y el oboe, tres solistas de auténtico lujo, así como el aterciopelado sonido de la cuerda. Como singularidad, la lentitud y excepcional emotividad de la introducción.

Tampoco la **Primera Sinfonía** beethoveniana, pese a abandonar la Orquesta casi una docena de músicos que habían intervenido en la **Obertura**, fue sometida a un tratamiento próximo a Haydn, es decir, primordialmente chispeante y desenfadada como es frecuente, sino que, curiosamente, me hizo pensar en más de una ocasión en la **Sinfonía Pastoral**. En general, señalaría lo apacible de su atmósfera, la fluidez del fraseo y la sutil flexibilidad de los «tempi», una singular elegancia nada proclive a lo amanerado o lo superficial, una extraordinaria claridad en la exposición de las voces instrumentales, y, constantemente, una enorme riqueza de matices de todo orden. La Orquesta de París alcanzó en Beethoven un nivel realmente asombroso, por su perfecta ejecución y belleza sonora.



Barenboim, que desde sus veintipocos años demostró ser como pianista un intérprete beethoveniano de los pies a la cabeza, sabe —a juzgar por estas dos muestras— trasladar a la orquesta su infalible musicalidad y esa asombrosa riqueza de pensamiento. Es razonable esperar que el próximo otoño nos ofrezca en Madrid un ciclo de las nueve **Sinfonías** de Beethoven que merezca ser recordado.

Wagner, en cambio, es un autor que Barenboim ha frecuentado mucho menos: tras un aislado —y exquisitamente refinado— **Idilio de Sigfrido** en disco hace ya más de diez años, creo que sólo (¡sólo!) ha dirigido **Tristán e Isolda** en Berlín, y este año lo hará en Bayreuth. No hay, por tanto, de momento, tanta *familiaridad* en él con Wagner como con Beethoven. Con todo, el **Preludio y muerte de amor de Isolda** que Barenboim nos ofreció con sus músicos de París fue de gran altura poética. Frente a otras interpretaciones de mayor tensión y angustiosa ansiedad, Barenboim, con no menor intensidad, confirió a la pasión amorosa de esta composición una voluptuosa sensualidad y, por así decirlo, una serena resignación o aceptación del destino, entendiéndola de modo particularmente cálido y entrañable. Matrícula de honor para el corno inglés.

En el **Preludio** del Acto I de **Los Maestro Cantores** —tal vez lo menos logrado dentro del gran nivel del concierto— subyugó no obstante la hermosura «cantabile» de los episodios líricos y admiró la enorme claridad obtenida en el complejísimo entramado polifónico, pero, por contra, no me pareció *redonda* como conjunto, a causa de cierta irregularidad en algunas transiciones.

La actuación de la Orquesta de París habría que calificarla, globalmente, de magnífica, sorprendiéndome favorablemente la idoneidad de sus características sonoras para la música de Wagner. Actualmente en Europa, después de las Filarmónicas de Viena y Berlín, y probablemente de la Concertgebouw, quizás no encontremos ya otro conjunto orquestal de superior nivel.

Fuera de programa, ofrecieron un maravilloso «Adagietto» de la **Quinta Sinfonía** de Mahler que, por su ambiente poético, me hizo recordar la grabación de Barbirolli, y una **Marcha húngara Rakoczy** de **La Condenación de Fausto**, de Berlioz —que sirvió de lucimiento sobre todo a los formidables trombones y a la percusión de la Orquesta—, más rotunda y electrizante que las que anteriormente le habíamos escuchado a los mismos intérpretes.—**ANGEL CARRAS-COSA ALMAZAN.**

## RAMON BARCE, NUEVO SUBDIRECTOR DE «RITMO»

Después de casi medio año de intensa, a la par que valiosa, actividad en el cargo de subdirector de RITMO, en la nueva estructura con él iniciada en el pasado mes de abril, Javier Alfaya ha precisado fijar su residencia en Londres para atender fundamentales compromisos profesionales.

Su traslado, pues, a la capital británica nos priva de poder seguir contando con su colaboración como subdirector, la que ha aceptado prestarnos, ya a partir de este mismo número, Ramón Barce, personalidad bien conocida en los medios musicales, lo que nos releva de detenernos ahora en hacer su presentación a nuestros lectores, y quien, identificado con la actual línea editorial de la Revista —a cuyo cuadro de redacción se había incorporado últimamente—, seguirá trabajando, codo a codo con todo el equipo redaccional, en favor de la consecución de la meta que actualmente nos tenemos impuesta: el arribo a los más altos niveles de calidad y difusión de RITMO.—**EL DIRECTOR.**

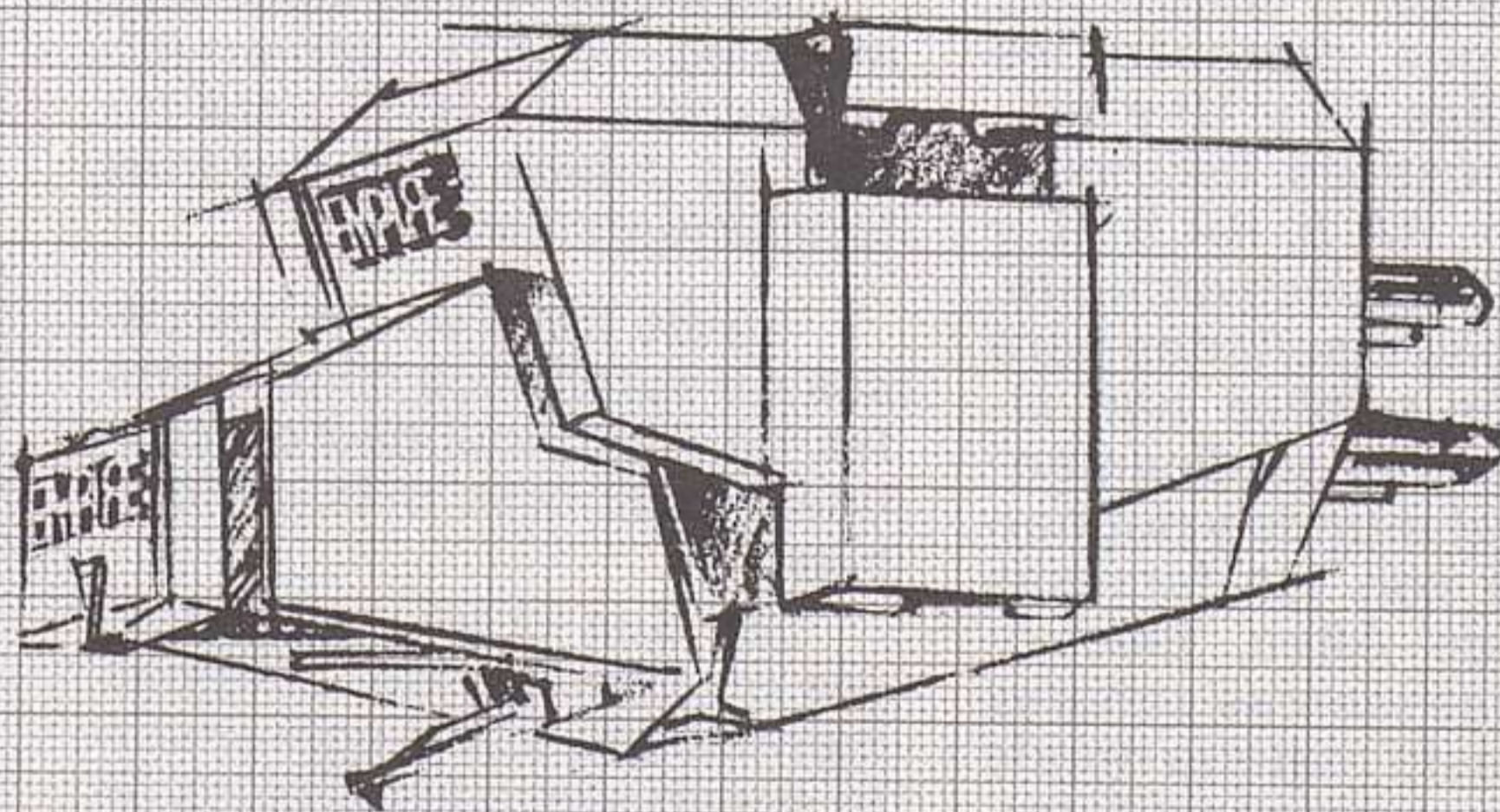
# SERIE CONTACTO DINAMICO

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.



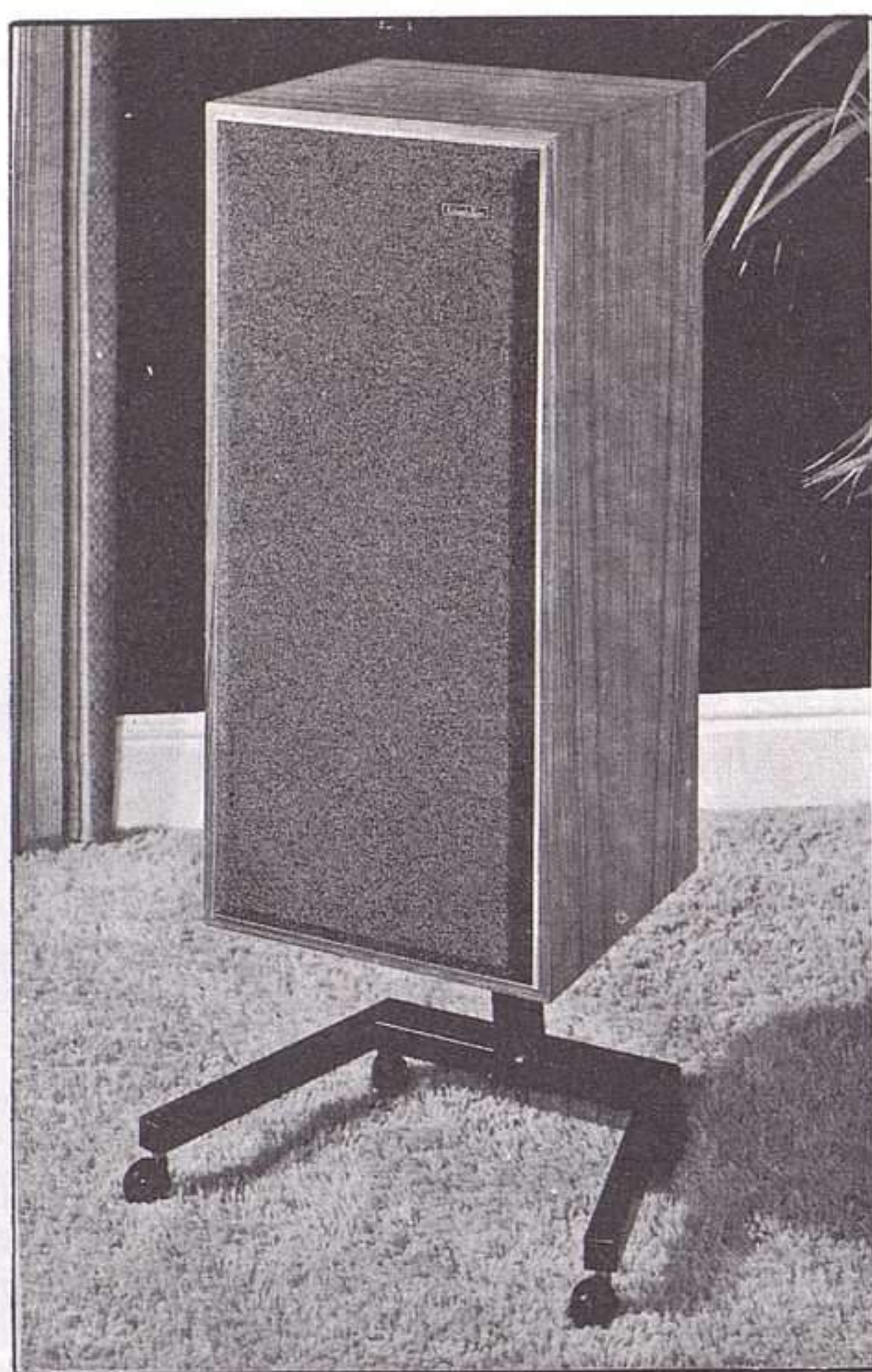
Distribuidor exclusivo  
para España.

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



## EL CLASICISMO BRITANICO:

### CAJAS ACUSTICAS RICHARD ALLAN MODELOS «MONITOR 80» Y «RA 8»



Richard Allan Monitor 80, con su soporte metálico.

Aunque parca en publicidades, la firma inglesa Richard Allan es una de las más antiguas y respetadas en el difícil campo de los altavoces y cajas acústicas, actividad que trabaja de forma exclusiva, es decir, no se dedica a ninguna otra clase de componentes. La firma es absolutamente autárquica y fabrica sus propios altavoces, cajas, filtros etc... y se dedica asimismo a suministrar unidades (algunas de ellas muy famosas) a otras marcas. El catálogo actual en vigor de Richard Allan en Inglaterra es bastante amplio y comprende siete diferentes tipos de altavoces para empleo Hi-Fi, otros siete para empleo de sonorización pública y discotecas, entre los que destacan los modelos Atlas 15 y 18 y cuatro cajas acústicas, los modelos «Tango», RA 8, RA 8 2L y Monitor 80 respectivamente. Los altavoces diseñados para sonorización pública han alcanzado un gran predicamento en todo el mundo y pugnan en calidad con las famosas unidades de Altec, Electro-Voice y otras marcas señeras dentro de esta materia donde reina una competencia feroz. Richard Allan es de los pocos fabricantes que ha triunfado en los dos campos pues en el más estricto de la Alta Fidelidad doméstica ha conseguido un prestigio inamovible, basado en unas calidades mínimas muy por encima de lo que es habitual. Además de lo ya referenciado, Richard Allan ofrece diversos modelos de «Kits» manejando diferentes combinaciones de altavoces.

Ya es sabido que el Kit tiene muchos adeptos en todo el mundo, pues aparte de la satisfacción que el aficionado siente al montar sus propias cajas, se consigue un ahorro muy estimable. Entre estos proyectos en Kit merece destacarse el Super Saraband II que en otro tiempo fue comercializado también como caja terminada y cuya respuesta de graves es algo absolutamente magnífico. También figura en el actual catálogo de Kits Richard Allan el modelo RA 8 que analizamos aquí, no así, en cambio el Monitor 80 que sólo puede adquirirse como caja terminada y que constituye el modelo más avanzado de la firma.

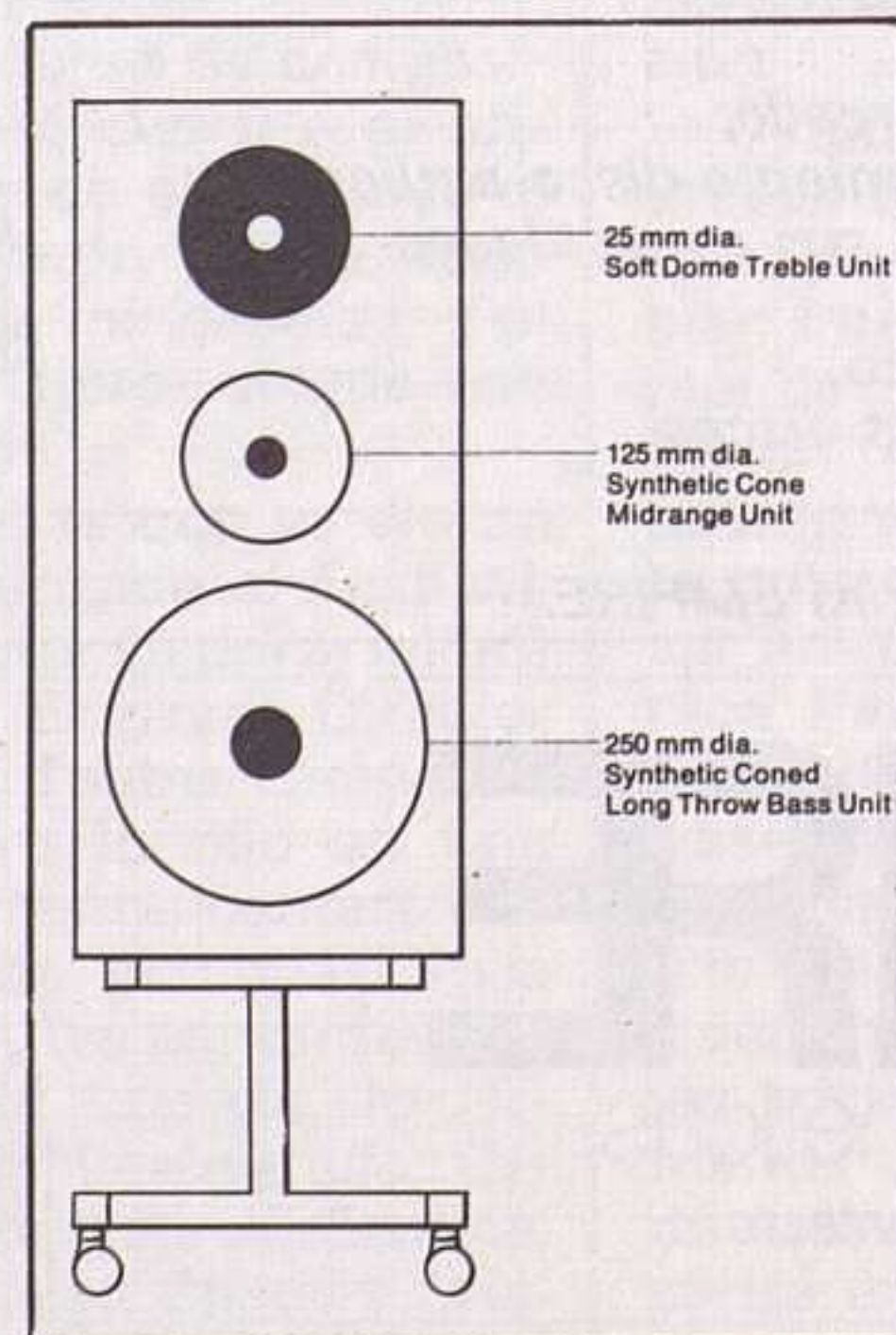
La presencia de estos dos modelos Richard Allan en esta Sección de «Hi-Fi para todos» es debida a dos razones fundamentales:

a) Se trata en ambos casos de auténticos componentes de Alta Fidelidad de cualidades sonoras más estimables.

b) Sus precios respectivos en España son increíblemente bajos y solo ligeramente superiores a los precios en vigor en el mercado inglés. Se trata, pues, de productos muy bien comercializados, lo que constituye excepción y no regla.

Monitor 80 es el modelo que encabeza actualmente la serie de cajas Richard Allan. Es de dimensiones medias, 66X30X28, con un peso muy sustancial de veinte kilos, lo que indica una considerable densidad en la construcción

de la caja cuyo acabado exterior es espléndido, en madera de nogal la pareja que he tenido la ocasión de experimentar. La colocación de estas cajas no es especialmente crítica pero indudablemente no se trata de cajas de librería; deben ser separadas prudentemente de las paredes trasera y laterales y elevadas un mínimo de 25 o 30 centímetros; a este efecto la propia firma Richard Allan suministra unos soportes metálicos que acomodan perfectamente las Monitor 80. La protección frontal de bafle es de tela de una total transparencia acústica y resulta pues totalmente indiferente escuchar las cajas con o sin la tela que va cuidadosamente montada en un bastidor que se incrusta en el bafle. El sistema es de bafle infinito o hermético y com-



Monitor 80: disposición de unidades en el bafle.

prende tres vías con los cortes de frecuencia a 1000 y 6000 Hz respectivamente. Los diámetros de las tres unidades de radiación, todas de origen Richard Allan como se dijo antes, son de 25 centímetros para la unidad de graves, 12,5 cm para la de medios y 2,5 cm para el tweeter. La presencia y aspecto de estas unidades son de primer orden y los conos de las unidades de graves y medios son de material plástico, sistema que Richard Allan fue una de las primeras en emplear. La dinámica es de tipo medio. El fabricante especifica y recomienda el uso de amplificadores entre 25 y 100 vatios por canal; realmente un buen amplificador de 2X50 vatios puede obtener un rendimiento excelente de la Monitor 80, aunque un modelo de inferior potencia pero de gran dinámica puede ofrecer asimismo muy buenos resultados. Personalmente he realizado los experimentos con Sansui AU 919 (2X100 vatios), Rogers A-100 (2X55), Radford HD-250 (similar a Rogers) y Nad 3020 (2X20 vatios especificados). Con los cuatro aparatos el comportamiento de la Monitor 80 ha sido magnífico, aunque posiblemente los dos amplificadores más idóneos de los experimentados hayan sido Rogers y Radford.

Como quiera que el comportamiento acústico de la caja está en la clásica «línea suave» inglesa, parece prudente el empleo de cápsula que tenga una cierta brillantez y un empuje considerable. A este respecto de las cápsulas empleadas los mejores resultados han sido obtenidos con Decca London y también muy buenos con Audio-Technica At-20 y Goldring 900 E/Super.

Tras dos meses de audiciones con un vastísimo programa de discos, cintas y emisiones FM, los juicios sobre la caja en cuestión no pueden ser más favorables. Su mejor virtud es la homogeneidad y una total ausencia de fatiga auditiva, lo que significa que el comportamiento de las unidades de medios y agudos resulta excelente, sin menoscabo del grave que es asimismo reproducido con una gran naturalidad, por ejemplo en el fabuloso disco Philips (Album de las ofertas de Primavera





Richard Allan RA 8.

de 1981) que contiene el **Dueto para cello y contrabajo** de Rossini. Monitor 80 ofrece también una gran aireación y un excelente panorama estéreo. Otros aspectos concretos del trabajo de estas cajas puede sintetizarse así:

—Reproducción tímbrica de gran limpieza.

—Grave amplio y sin reducciones dramáticas, incluso escuchando las cajas a bajo volumen.

—Excelente densidad en la escucha de la cuerda alta.

—Muy buena separación instrumental.

—Sonido en general de una gran claridad.

—Transparencia aceptable en la reproducción de las voces.

—Agudo preciso sin resultar demasiado agresivo.

—Reproducción destacadísima del sonido del clavecín. (Bach, **Suites inglesas** Gustav Leonhardt).

—Plenitud en la reproducción de las percusiones,

aunque se echa en falta una cierta agresividad en este aspecto.

La dinámica de la caja es de tipo medio; no obstante pueden reproducirse las grandes masas orquestales con una gran sensación de realismo sin olvidar las recomendaciones hechas anteriormente en relación con los amplificadores a emplear.

Para concluir: una excelente realización de Richard Allan que no hace sino confirmar su tan aguda y buena fama.

En lo que concierne a la caja de la misma firma RA 8 está en la misma línea de sonido que su hermana mayor Monitor 80, aunque se trata de un compromiso motivado fundamentalmente por su tamaño (40X26X24 para 7 kilos de peso). Hay limitaciones en relación con la Monitor 80 fundamentalmente en lo que concierne a los graves y a las voces. De todas formas puedo asegurar que el «compromiso» está muy bien logrado, hasta el punto de que la RA 8 ha sido «admitida» entre los diferentes traductores acústicos que emplea la BBC en

sus estudios de grabación y de control. Su acabado exterior es del mismo nivel que la Monitor 80 y su precio en España (ligeramente superior a los cinco mil duros por pareja) es enormemente modesto lo que permite su acoplamiento como excelente sistema de altavoces en equipos de presupuesto muy limitado. No me resisto a poner un ejemplo que sería el siguiente:

Amplificador NAD 3020 (Visto en colaboración anterior).

Giradiscos. Thorens TD-105

Cápsula: A elegir entre: Goldring 900 E-Pickering

3000-ADC XLM-Decca London.

Cajas acústicas Richard Allan RA 8.

Este proyecto no rebasa las 85.000 ptas, y su rendimiento ha de resultar francamente satisfactorio. Volviendo al tema RA 8 y a título de colofón, señalaré que se trata de una caja muy adecuada donde existan problemas de espacio. Sobre el asunto de los presupuestos «mínimos» como el referenciado de pasada, supongo que habrá que volver con más atención y análisis pero ahí queda lo dicho de momento.

## GRABACIONES TRADICIONALES QUE GANAN A DIGITALES

Parece ser que la crítica Hi-Fi norteamericana anda algo revolucionada en torno a las grabaciones digitales y es sentir general en aquellos lares que lo que se ha hecho hasta la fecha adolece en muchos casos de una «frialidad» excesiva, de un sonido demasiado «técnico» y por lo tanto desviado un tanto de lo que se busca con el mensaje sonoro cualquiera que sea su origen. Personalmente no difiero mucho de esa opinión pues de lo que he oído hasta la fecha grabado en digital realmente pocas cosas me han convencido (Unicorn-3ª Glière, algunas grabaciones Denon, EMI-Debussy-Previn y poca cosa más). Digo que no me han convencido al menos plenamente y dadas las posibilidades técnicas de este procedimiento de grabación de cuyo futuro desde luego hay que esperar algo más o mucho más. Esto resulta aún más curioso cuando en el mercado aparecen discos que, grabados por los procedimientos «normales» superan en calidad y sonido y so-

bre todo en «ambiente» a la mayoría de las producciones digitales. Me voy a referir concretamente a dos piezas que han ingresado recientemente en mi discoteca.

En primer lugar, la versión de Leonard Bernstein al frente de la inefable Filarmónica de Viena de la adaptación orquestal del **Cuarteto Opus 131** de Beethoven (DG. 2531 077). Esto, si la memoria no me falla, es una novedad en los catálogos españoles y es bien sabido que sólo directores de la categoría de Fürtwangler, Mahler o Mitropoulos se aventuraban en la empresa de transcribir para gran orquesta algunos cuartetos de cuerda de Beethoven. Este tipo de transcripciones ofrece como dificultad dominante conservar con una gran masa de ejecutantes todas esas sutiles variaciones de «tempo» que animan la interpretación de un cuarteto, conservarlas haciendo tocar en perfecta armonía dieciseis o dieciocho primeros violines, doce violoncellos etc... Esta tremenda prueba de dirección

### 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.



es superada por Bernstein con una maestría increíble y demuestra encontrarse en un terreno totalmente apto y seguro para sus dotes y personalidad. Pero yendo a lo que más nos interesa en esta sección hay que decir que la toma de sonido es algo sencillamente extraordinario y con el a mi juicio atractivo adicional de haberse realizado en concierto. Esta grabación es una «multi-micro» totalmente lograda y me pregunto por qué no han de seguirse siempre ejemplos como éste. La imagen estereofónica está aquí plenamente definida, sin el menor efecto de artificio; ni hay confusión entre los diferentes sectores de la orquesta ni separaciones espectaculares. A lo anterior, que no es poco, hay que añadir una luminosidad fabulosa de los timbres instrumentales, una disección perfecta de los mismos y una dinámica orquestal entusiasmante. Este festival de realismo sonoro se ve enriquecido en algunos pasajes intensos por los secos y al propio tiempo impetuosos taconazos de Bernstein sobre el podium, perfectamente recogidos en la grabación. No anda lejos este disco en cuanto a sus virtudes sonoras de una «master tape» o de una buena retransmisión FM en directo. El trabajo, pues, de Hans Weber, Director técnico de esta grabación, ha resultado excelente.

La segunda «alhaja» es una grabación de 1959. Sí, repito, de 1959 que en su día

fue editada por Pathé-Marconi y ahora ha sido relanzada bajo la etiqueta EMI en Francia. Se trata de un disco también de Beethoven, su **Concierto para violín y orquesta**, en la interpretación de David Oistrach y André Cluytens al frente de la Orquesta de la Radiodifusión Francesa. Un violinista ruso, un director belga y una orquesta francesa consiguen una gran versión germánica, en mi opinión de las mejores que se han hecho de una obra tan de repertorio. Pero lo que más asombra, dada la fecha del registro, es la excelencia de la grabación, su brillantez superior y sobre todo el timbre exacto del violín de Oistrach, magnífica piedra de toque para cápsulas y cajas acústicas que han de ser de primer orden para reproducir estos tonos de modo satisfactorio. En lo que concierne al «relieve» y a la percepción exacta del lugar del solista, pocos discos tan perfectos he oído. El que esto date de 1959 puede extrañar a primera vista pero no tanto si se considera que la famosa producción de John Culshaw de la Tetralogía wagneriana (uno de los mejores registros sonoros jamás realizados) es de un año antes, es decir, de 1958 y aún en fechas anteriores se cuenta ya con grabaciones interesantes, incluso consideradas bajo los prismas técnicos de la actualidad. Pienso que sería un gran acierto si EMI se decidiese a editar este disco en España.

# Compro-vendo

\* Vendo cassette en miniatura tipo «Sony Walsmant». Marca «Unisef» Estereo. Con auriculares en miniatura, teniendo conexiones para dos parejas. Incluye estuche y cuatro pilas de 1.5 V. Su precio, 9.500, lo vendo en 7.500 ptas.. Está como nuevo. Envío una completa información a todo el que la pida.

Juan Gregorio Hernandez Machado. Grupo San Valentín, 3º, 1º Dº. Puerto de la Cruz. Tenerife.

\* Vendo colección de álbumes de música clásica, antiguos, de 78 revoluciones, perfecta conservación, ideal coleccionistas. Verlos y arreglar precio: teléfono 467 55 70 de Madrid. Cristina.

## FE DE ERRATAS

En nuestra columna «Con nombre propio», correspondiente al número 511, de junio último, en la información referida al maestro Pablo Sorozábal, en la que informábamos de que el Ayuntamiento de Madrid acabada de honrarle con el nombramiento de Hijo **Predilecto** de la Villa y Corte, se deslizó un error de transcripción que queremos rectificar en el sentido de que el nombramiento correcto era el de Hijo **Adoptivo**.

Estamos seguros de que nuestros lectores habrán salvado el error, pues es de general conocimiento que tal distinción con el carácter de **Predilecto** sólo puede ser otorgada a aquellas personas naturales de Madrid, y no con-

curriendo esta circunstancia en el admirado maestro donostiarra, la información resultaba incongruente.

Queremos aclarar que siendo única esta titularidad de Hijo Predilecto de nuestra Villa y Corte, en la actualidad, y de por vida, la ostenta el ilustre autor y Cronista Oficial (Decano) de Madrid, don Federico Carlos Sainz de Robles.

En número 513 de RITMO aparecieron sin firma dos artículos: el reportaje **Exámenes libres en los Conservatorios**, cuya autora es Silvia Sanz y **Un intento de revitalizar el folklore gallego**, por Esclavitud Rodríguez.—N. de la R.

## 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





(programas y fechas susceptibles de modificación)

## ESPAÑA

### FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA DE BARCELONA (Palau de la Música catalana, de Barcelona).

1 de octubre.— Haendel: **Deborah**. London Mozart Players, Coros del Festival de Brighton. Director: Laszlo Heltay.

2 de octubre.— Bach: **Suite número 3, BWV 1066, Concierto para oboe d'amore y cuerda, Concierto de Brandeburgo número 3, Magnificat**. London Mozart Players y Coros del Festival de Brighton. Director: Laszlo Heltay.

5 de octubre.— Rameau: **Castor y Polux (Suite)**. Pergolesi: **Concierto en Fa menor**. Haendel: **Concierto grosso, Op. 3**. Bach: **Suite en Si menor**. Cententus Musicus. Director: Nikolaus Harnoncourt.

6 de octubre.— Rameau: **Les Indes Galantes (Suite)**. Purcell: **Dioclesian (Suite)**. Bach: **Concierto para oboe y violín, Concierto de Brandeburgo número 5**. Cententus Musicus. Director: Nikolaus Harnoncourt.

8 de octubre.— Beethoven: **Sonata número 3, Op. 2**. Bartók: **Sonata número 1**. Brahms: **Sonata en Re menor, Op. 108**. Gonçal Comellas (violín), Albert Gimenez Atenelle (piano).

9 de octubre.— Listz: **La lúgubre gondola, Leyenda de San Francisco**. Berg: **Sonata, Op. 1**. Beethoven: **Sonatas números 1 y 2, Op. 27**. Alfred Brendel (piano).

14 de octubre.— **Música de la época de Calderón de la Barca**. Hesperion XX. Director: Jordi Savall.

15 de octubre.— Bartók: **Concierto para violín y orquesta número 1 y El Castillo de Barba Azul**. Philharmonia Hungarica, Iona Brown (violín). Director: Uri Segal.

16 de octubre.— Schumann: **Concierto para violonchelo y orquesta**. Shostakovich: **Sinfonía número 9, Op. 70**. Philharmonia Hunga-

rica. Violonchelo: Lluís Claret. Director: Uri Segal.

19 de octubre.— Beethoven: **Trío para cuerda, Op. 9 número 3**. Roger: **Trilogía**. Mozart: **Divertimento K. 563**. Trio de París.

21 de octubre.— Contratenor: James Bowman, clavicémbalo: Harold Lester. Programa sin especificar. Monasterio de Pedralbes.

22 de octubre.— Berlioz: **La condenación de Fausto**. Orquesta Ciutat de Barcelona, Florence Quivart (soprano), Walton Groendroos (barítono), Enric Serra (barítono). Director: Antonio Ros Marbá.

23 de octubre.— Locatelli: **Concierto grosso número 2, Op. 1**. Mendelssohn: **Concierto para violín en Re menor**. Mozart: **Divertimento en Fa mayor, K. 138**. Oliver: **Variaciones sobre un tema de Alban Berg**. Shostakovich: **Scherzo para cuerdas**. Solistas de Zagreb, Tonko Ninic (violín).

26 de octubre.— Purcell: **King Arthur**. The Deller Consort, The King's Musick, The Deller Choir. Director: Mark Deller.

27 de octubre.— **Obras de Schubert, Wolf y espirituales negros**. Barbara Hendricks (soprano), Michel Beroff (piano).

28 de octubre.— Haendel: **Acis y Galatea**. The Deller Consort, The King's Musick, The Deller Choir. Director: Mark Deller. Monasterio de Pedralbes.

30 de octubre.— Mozart: **Requiem en Re menor, K. 626**. Orquesta Ciutat de Barcelona, Orfeo Catalá, Tokody (soprano), Zimmerman (contralto), Laubental (tenor), Van Hallem (bajo). Director: Wolfgang Gonnemann.

Música contemporánea:

13 de octubre.— concierto espectáculo. Carles Santos. Teatro Regina.

20 de octubre.— Varese: **Octandre**. Schoenberg: **Suite Op. 29**. Cano: **Quinteto Hedonista**. Casablanca: **Concierto para saxo y cuatro instrumentos**. Guinjoan: **Magma**. Diabolus in Musica. Director: Joan Guinjoan. Teatro Regina.

29 de octubre.— Annette Sachs (clavicordio). Teatro Regina.

Festival en los Barrios:

3 de octubre.— **Obras de Purcell, Haydn, Lewin-Richter, Debussy, Gerhard, Dallapiccola, Walton, Foster, Ives, Gershwin, Rodgers, Kern, Janne Manning (soprano), Anthony Hymas (piano)**. Sagrada Familia.

10 de octubre.— Grudieu: **Goigs de Nostra Dona**. Casanoves: **Traditerunt me—Aestimatus sum—Unus ex discipulis meis**. Coral Sant Jordi, Joan Casals (organo). Director: Oriol Martorell. Iglesia dels Josepets.

17 de octubre.— **Obras de Garreta, Casals, Serra, Morena, Oltra, Ferrer, Pujol, Toldrà, Joaquim Serra**. Cobla la principal de La Bisbal, Miquel Farré (piano). Directores: Oltra, Ferrer, Torrent. Santa María del Taulat.

24 de octubre.— Pergolesi: **Concierto en Sol mayor**. Vivaldi: **Concierto para dos violines en La menor**. Grieg: **Suite Holberg**. Parac: **Música para cuerdas**. Martinu: **Sexteto de cuerda**. Solistas de Zagreb., Sverak, First, Ninic (violines). Escuela de Ingenieros Industriales.

25 de octubre.— Mendelssohn: **Die Heimkehr aus der Frande**. Haydn: **Concierto para violonchelo en Do mayor**. Debussy: **Primera Rapsodia para clarinete y orquesta**. Ravel: **Rapsodia española**. Orquesta Sinfónica Nacional de Venezuela, Boettcher (violonchelo). Director: Schmohe. Iglesia de San Pius X.

**CICLO DE CAMARA Y POLIFONIA** (Teatro Real, de Madrid).

29 de septiembre.— Recital de Organo. M. Torrent.

6 de octubre.— **Cuartetos de Canales, Ordoñez, Bartók**. Cuarteto Hispánico-Numen.

13 de octubre.— Beethoven: **Variaciones sobre «La flauta Mágica»**. Schubert: **Sonata «Arpeggione»**. Debussy: **Sonata en Re menor**. Bridge: **Sonata en Re menor**. R. Ramos (violonchelo), J.M. Colom (piano).

20 de octubre.— Schumann: **Quinteto en Mi bemol, Op. 44**. Brahms: **Quinteto en Fa menor, Op. 34**. Quinteto español (Solistas de la Orquesta de RTVE).

27 de octubre.— Bartók: **Sonata para dos pianos y percusión**. Stravinsky: **La consagración de la primavera**. Duo de pianos Rentería-Matute.

**VIII FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA** (Mahon, Menorca).

12 de septiembre.— Alfonso X el Sabio: **Cantiga**. Soler: **Sonata**. Respighi: **Danzas y Arias antiguas**. Guridu: **Danzas viejas**. Sor: **Sonatina en Do mayor**. Moreno Torroba: **Sonatina en La mayor**. Turina: **La oración del torero**. Falla: **Danza ritual del fuego**. Orquesta de laúdes «Roberto Grandío», Chamorro (concertino). Director: Antonio Navarro. Instituto de Bachillerato.

22 de septiembre.— Byrd: **Fantasia, The four pavian**. Clavijo del Castillo: **Tiento**. Bach: **Sonata Trio número 1, BW 525 y Preludio y Fuga en Sol sostenido**. Mendelssohn: **Sonata número 1**. Franck: **Coral número 1**. Montserrat Torrent (órgano). Iglesia de Santa María.

29 de septiembre.— Milan: **Tres Pavanas**. Bach: **Preludio, Fuga y Allegro**. Giuliani: **Sonata**. Sors: **Tema y variaciones**. Sainz de la Maza: **Homenaje a Toulouse-Lautrec**. Turina: **Homenaje a Tárrega**. Falla: **Homenaje a Debussy**. Rodrigo: **En los trigales y Fandango**. Guitarra: José María Gallardo.

**ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA** (Teatro Real de Madrid).

16, 17, y 18 de octubre.— Berlioz: **La condenación de Fausto**. Quivar (soprano), Trelevent (tenor), Groeros (barítono), Echevarría (bajo). Coro Nacional de España. Director: López Cobos. (Abono A.)

23, 24 y 25 de octubre.— Bartók: **Concierto número 2**. Tchaikovsky: **Sinfonía número 5 en Mi me-**



**nor, Op. 64.** Piano: Beroff. Director: Inbal. (Abono B.).

30 y 31 de octubre y 1 de noviembre.— Brahms: **Rapsodia para contralto y orquesta y Réquiem alemán.** Yomiuri Symphoni Orchestra. Contralto: Hodgson, barítono: Krause. Orfeón Donostiarra. Director: Frühbeck de Burgos. (Abono A.)

**XXX FESTIVAL DE LA OPERA DE BILBAO**

1 de septiembre.— Verdi: **Rigoletto.** Solistas: Devia, Pecchioli, Kraus, Manuguerra, Fioani, Ballet Olaeta. Coro de la A.B.A.O. que dirige Larrinaga. Orquesta Sinfónica. Director: Ruiz Laorden.

3 de septiembre.— Giordano: **Andrea Chenier.** Solistas: Gulín, Bonisolli, Sardinerro, Di Stasio. Ballet Olaeta. Coro de la A.B.A.O. que dirige Larrinaga. Orquesta Sinfónica. Director: Lipton.

6 de septiembre.— Bizet: **I Pescatori di perle.** Solistas: Devia, Kraus, Sardinerro, Fioani. Ballet Olaeta. Coral Andra Mari de Rentería que dirige Ansorena. Orquesta Sinfónica. Director: Rivoli.

8 de septiembre.— Verdi: **Otello.** Solistas: Castro-Alberti, Bonisolli, Nurmela. Coro de la A.B.A.O. que dirige Larrinaga. Orquesta Sinfónica. Director: Lipton.

11 de septiembre.— Donizetti: **Lucrezia Borgia.** Solistas: Castro-Alberti, Pecchioli, Kraus, Ranaudo. Ballet Olaeta. Coro de la A.B.A.O.

que dirige Larrinaga. Orquesta Sinfónica. Director: Rivoli.

13 de septiembre.— Puccini: **La Gioconda.** Solistas: Gulín, Budai, Di Stasio, Carerras, Manuguerra, Rinaudo. Ballet Olaeta. Coro de la A.B.A.O. que dirige Larrinaga. Orquesta Sinfónica. Director: Rivoli. Regidor de todas las óperas: Diego Monjo.

**FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA DE L'EMPORDA** (Iglesia de Santa María de Vilabertrán).

4 de septiembre.— **Obras** de Gabrieli, Bach, Haydn, Calsals, Frescobaldi, Montsalvatge. London Gabrieli Brass Ensemble.

11 de septiembre.— **Obras** de Beethoven, Chopín, Listz. Piano: Barry Douglas.

18 de septiembre.— **Obras** de Schubert, Bartók, Beethoven. Violín: Comellas, piano: Besses.

25 de septiembre.— **Obras** de A. X El Sabio, Weiss, Giuliani, Sainz de la Maza, Gombau, Ginastera, Turina y Falla. Guitarra: Narciso Yebes.

2 de octubre.— **Obras** de Mozart, Smetana, Schubert. Quartet Prazák.

**N. de la R.** Por falta de espacio en este número monográfico no damos noticia de la programación extranjera. En el próximo número supliremos esta falta de información.

**HA MUERTO DON MATIAS GARCIA PELAEZ**

El día 30 del mes de julio último, a la edad de noventa años, en momentos en que, pese a ese elevado cardinal, nadie lo esperábamos, falleció en nuestra capital don Matías García Peláez, quien ya en las mismas fechas fundacionales de nuestra Revista aceptó, y desde entonces venía efectuando, con verdadera vocación, apasionamiento y desvelo, la difícil tarea de cuidar del mantenimiento en nuestras páginas de la pulcritud lingüística, sintáctica y ortográfica que siempre hemos procurado presida nuestro medio, labor cumplida siempre en silencio, con un alto y, a la par, noble espíritu de sencillez y modestia, tan sólo reconocida públicamente y revelada a nuestros lectores en fecha muy reciente, en el curso de un estudio que el musicólogo Jacinto Torres dedicó al tema «Historia bibliográfica de RITMO», publicado en nuestro número 507, correspondiente a diciembre del pasado año, como trabajo final del ciclo conmemorativo del cincuentenario de la Revista.

Cuando nunca como actualmente nuestra lengua aparece tan maltratada, en

una época en que la falta de sintaxis y los errores cometidos contra la exactitud o la pureza del lenguaje campear por doquier en los medios de comunicación social, en tiempos en que la incongruencia en el régimen de la construcción de las frases es tan corriente y el uso de vocablos y expresiones impropios se produce tan frecuentemente y pasa desapercibido, resulta aún mucho más sensible la pérdida de valores como el que en este aspecto representaba nuestro querido colaborador don Matías García Peláez, quien ha venido salvaguardando a nuestra publicación de estos tan generalizados males, colaborando con nuestros equipos redaccionales para conseguir, en la medida de lo posible, mantenerla fuera del alcance de aquéllos.

Abundando en todas estas consideraciones, cabe medir, pues, el hondo sentimiento que esta pérdida ha producido en el seno de nuestra Redacción, que desde aquí quiere expresar su más sincero pésame a la viuda del amigo y colaborador fallecido, doña Baltasara de Mingo Benés.

Descanse en paz y perviva su recuerdo en todos nosotros.—**ANTONIO RODRIGUEZ MORENO, DIRECTOR.**

**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**



Noticias

**PARA VER  
Y ESCUCHAR**



# sonimag19

XIX SALON INTERNACIONAL DE LA IMAGEN, EL SONIDO Y LA ELECTRONICA

HI-FI, RADIO,  
VIDEO, TV,  
JUEGOS ELECTRONICOS,  
VIDEO-TEXTO,  
COMPUTADORAS  
DOMESTICAS  
SONORIZACION,  
INSTALACION DISCOTECAS,  
ILUMINACION ESPECTACULAR



EQUIPOS DE VOCES,  
GUITARRAS CLASICAS  
Y ELECTRICAS,  
INSTRUMENTOS DE  
PERCUSION, VIENTO  
Y CUERDA,  
ACORDEONES, ARMONICAS,  
ORGANOS, ORGANOS  
ELECTRONICOS,  
PIANOS DE COLA VERTICALES,  
SINTETIZADORES

FOTOGRAFIA Y CINE PARA  
AFICIONADOS,  
EQUIPOS PROFESIONALES,  
ILUMINACION,  
MATERIAL PARA GRANDES  
LABORATORIOS,  
MEDIOS AUDIOVISUALES



Sector EXPOTRONICA:  
ELECTRONICA PROFESIONAL,  
COMPONENTES  
ELECTRONICOS,  
MAQUINARIA, EQUIPOS  
Y PRODUCTOS PARA  
CIRCUITOS IMPRESOS,  
INSTRUMENTOS PARA  
MEDICION Y CONTROL,  
RADIODIFUSION (Profesional  
y Aficionados)  
TELECOMUNICACIONES



28 SEPTIEMBRE - 4 OCTUBRE 1981



INFORMACION: SONIMAG, Plaza de España, BARCELONA-4 Tel. 223 31 01 - Telex 50458 FOIMB-E



## CON NOMBRE PROPIO



El compositor **Angel Oliver Pina** obtuvo el primer premio del IV Concurso Nacional de Composición Coral sobre temas asturianos, que organizó la Federación Asturiana de Masas Corales. La obra de Oliver, **Canción y Danza**, obtuvo el premio de cien mil pesetas.

**Luis Rego** presentó la dimisión de su cargo de director del Conservatorio de Cuenca. **Pablo López de Osaba** es ahora el nuevo director de esta institución. **López de Osaba** era hasta el momento de su nombramiento como director del Conservatorio de Cuenca, el director del Instituto de Música Religiosa de esa misma capital.

En Leningrado (Unión Soviética) se está realizando una película sobre **Dimitri Shostakovich** que lleva por título **Sonata para violín**. El film explica los treinta y cinco años vividos por este compositor en la ciudad de Leningrado. Como se recordará, **Maximo Shostakovich**, hijo del famoso compositor, pidió recientemente asilo político en Alemania Occidental, el film sobre su padre, rodado en Rusia, puede despertar innumerables controversias.

Es conocida la afición del Presidente del Gobierno, **Leopoldo Calvo Sotelo**, por la música. Ultimamente ha sistido a numerosos conciertos como el que abrió el Festival de Bayreuth y también fue visto en un concierto de la Coral Polifónica, en Ribadeo (Galicia) donde pasó sus vacaciones estivales.

**Herbert von Karajan** ha recibido la máxima condecoración que Bulgaria concede a los representantes extranjeros de la vida cultural. Es la Odel de Cirilo y Metodio que le otorgó el Consejo de Ministros búlgaro.

El compositor polaco **Tadeusz Baird** ha muerto en Varsovia a la edad de cincuenta y tres años. **Baird** había nacido en la ciudad de Grodzisz Mazowiecki y sus obras alcanzaron gran resonancia en los festivales de música contemporánea. Visitó Madrid en 1971, cuando formó parte del jurado del Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, junto con **Esplá, Eluy, Huber y Vlad**.

## ESTRENOS

**FRANK MICHAEL: Serenade**, para cuatro flautas. Cuarteto Sanssouci. Friburgo, 26 de julio.

**DIETER ACKER: Fiortten II**, para flauta contralto en Sol. Sigrid Eppinger. Friburgo, 29 de agosto.

**ARIBERT REIMANN: Unreleased**, para barítono y cuarteto de cuerda. Barry McDaniel y el Kreuzburger Streichquartet. Berlín, 3 de septiembre.

**BARCE: Escenario**, para dos percusionistas. Grupo Percussáo Agora. Festival de Santos, Brasil, 29 de agosto.

**BARCE: Dúo**, para contrabajo y piano. Rafaél González de Lara (contrabajo), Almudena Cano (piano). Namur (Bélgica). Festival de Wallonie, 4 de julio.

**RICARDO RICCARDI: Libero Arbitrio**. Humberto Quagliata (piano). Sala Capitulardel Monasterio de San Juan. Burgos, 11 de junio.

**DANIEL STEFANI: Marquiana**. Stefani (piano). Auditorio Manuel de Falla. Granada, 19 de mayo.

**MANUEL DIMBWADYO: Fantasía africana**. Gaswan Zerikli (piano). Aula cultural de Reinosa, 22 de mayo.

**MANUEL DIMBWADYO: Cuatro canciones de poemas del poeta leonés Eduardo Martínez y Hernandez y Ansias**, para piano. Carmen Díaz Quesada (piano), Eva Carreño (canto). Auditorio de la Caja de Ahorros de León, 17 de junio.

## EDICION DISCOGRAFICA DEL «CANCIONERO BURGALÉS» DE ANTONIO JOSE

El día 18 del pasado mes de julio fue presentada, en Burgos, esta edición, realizada como homenaje al gran músico y folclorista burgalés. Se trata de la producción de un doble álbum discográfico que incluye gran parte de las canciones populares que tenía recogidas Antonio José en su **Cancionero burgalés**. La realización del disco está a cargo del grupo de música popular castellana Orégano. La edición es fruto de la colaboración del Ayuntamiento y la Diputación burgaleses así como del Consejo de Castilla y León, y va acompañada de sendos estudios analíticos de

Andrés Ruiz Tarazona y de Miguel Angel Palacios, actual director del Orfeón Burgalés, personalidad que viene dedicando profunda atención al estudio de la vida y la obra de Antonio José. Como recordarán nuestros lectores, Miguel Angel Palacios obtuvo el primero de los premios RITMO 50 AÑOS con un amplio ensayo acerca de este mismo tema. El trabajo fue publicado en el número 496, de noviembre de 1979.

## XII SEMANA DE MUSICA DE CAMARA EN SEGOVIA

La actividad musical que en Segovia, a lo largo de todo el curso musical, viene manteniendo con tanta dignidad como entusiasmo la Sociedad Filarmónica segoviana, tiene como colofón desde hace ya una docena de años la realización de estas jornadas de música de cámara, que, en éste, han tenido por protagonistas a los siguientes grupos de intérpretes entre los días 13 y 19 de julio último: **Música Ficta**, Fabienne Jacquinet, pianista; dúo violinístico Pallina Kotliarskaya-Francisco Comesaña, Cuarteto Renacimiento, José Manuel Azcúe, órgano, y Münchener Camerata esta última en dos sesiones consecutivas, cerrando el ciclo camerístico. Escenarios de estas actuaciones han sido los maravillosos recintos del Alcázar y los claustros de la Catedral segoviana. La organización estuvo a cargo de la Comisión Provincial de Promoción Cultural.

## CURSO DE INTERPRETACION PIANISTICA DE FRAGER Y SORIANO EN SANTANDER

El Concurso «Paloma O'Shea» y la Universidad Internacional «Menéndez Pelayo» organizaron un curso de interpretación pianística en Santander. Se trata de una especie de preparación del Concurso «Paloma O'Shea» que tiene lugar cada dos años en la capital cántabra. Este curso tendrá continuidad y se celebrará también cada dos años, alternando con el «Paloma O'Shea». El norteamericano Malcom Frager y el español Joaquín Soriano fueron



los pianistas que durante quince días dieron las lecciones en el paraninfo de La Magdalena. En esta primera edición se ha dedicado una atención especial a la música española, centrándola en la interpretación de **Iberia** de Albéniz, obra que será obligada en las pruebas eliminatorias del próximo Concurso «Paloma O'Shea» de 1982.

**GIRA ARTISTICA DE LOS PEQUEÑOS CANTORES DE VALENCIA POR LA REPUBLICA FEDERAL ALEMANA**

Durante el pasado mes de julio, el maestro Jesús Ribera Faig, al frente del medio centenar de niños integrantes de los Pequeños Cantores de Valencia, y con una serie de programas que comprendían treinta y ocho obras, ha realizado una serie de actuaciones en la República Federal Alemana. Colonia, Friburgo y Leverkusen han sido los puntos neurálgicos de su actividad artística, que fue complementada con otras excursiones de carácter turístico.

**UNA GRABACION ESPAÑOLA, PREMIO MUNDIAL DEL DISCO**

Las Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio, interpretadas por el grupo Música Ibérica que dirige Nelly van Ree y editadas por el Ministerio de Educación, es uno de los discos que han resultado premiados con los galardones que anualmente concede el I.R.C.A. Las otras grabaciones que han merecido este premio en 1981 han sido los **Cuartetos** de Bartók del Tokyo String Quartet, **París** de Wagner, dirigido por Karajan, y el volumen IV de las **Sinfonías** de Mozart dirigidas por Christopher Hogwood, todos ellos editados por el grupo Polygram y la **Casa de los muertos** de Janacec en una grabación de Decca. El premio para grabaciones de Música Contemporánea ha sido concedido a la ópera **Punch and Juddy**, de Birtwhistle. El disco español premiado había sido propuesto por nuestro colaborador José Luis Pérez de Arteaga, uno de los nueve jurados que deciden este premio del I.R.C.A.

**NUEVA FUNDACION NACIONAL DE ARTE LIRICO**

Con el fin de promover la ópera y la zarzuela, se ha creado una Fundación Nacional de Arte Lírico. En su constitución intervienen algunos miembros de la Asociación de Amigos de la Opera de Madrid, el Club Financiero Génova, la Escuela Superior de Canto y miembros de la Banca y la política de nuestro país. Entre estos últimos figura Leopoldo Calvo Sotelo y Juan Garrigues. La primera actividad de esta fundación, cuando aún estaba en ciernes, fue la de convocar un Concurso Nacional de Canto en dos modalidades: nuevos valores y figuras consagradas. El de figuras consagradas lo ha obtenido este año el tenor Plácido Domingo que será padrino del ganador del concurso de jóvenes valores. Esta

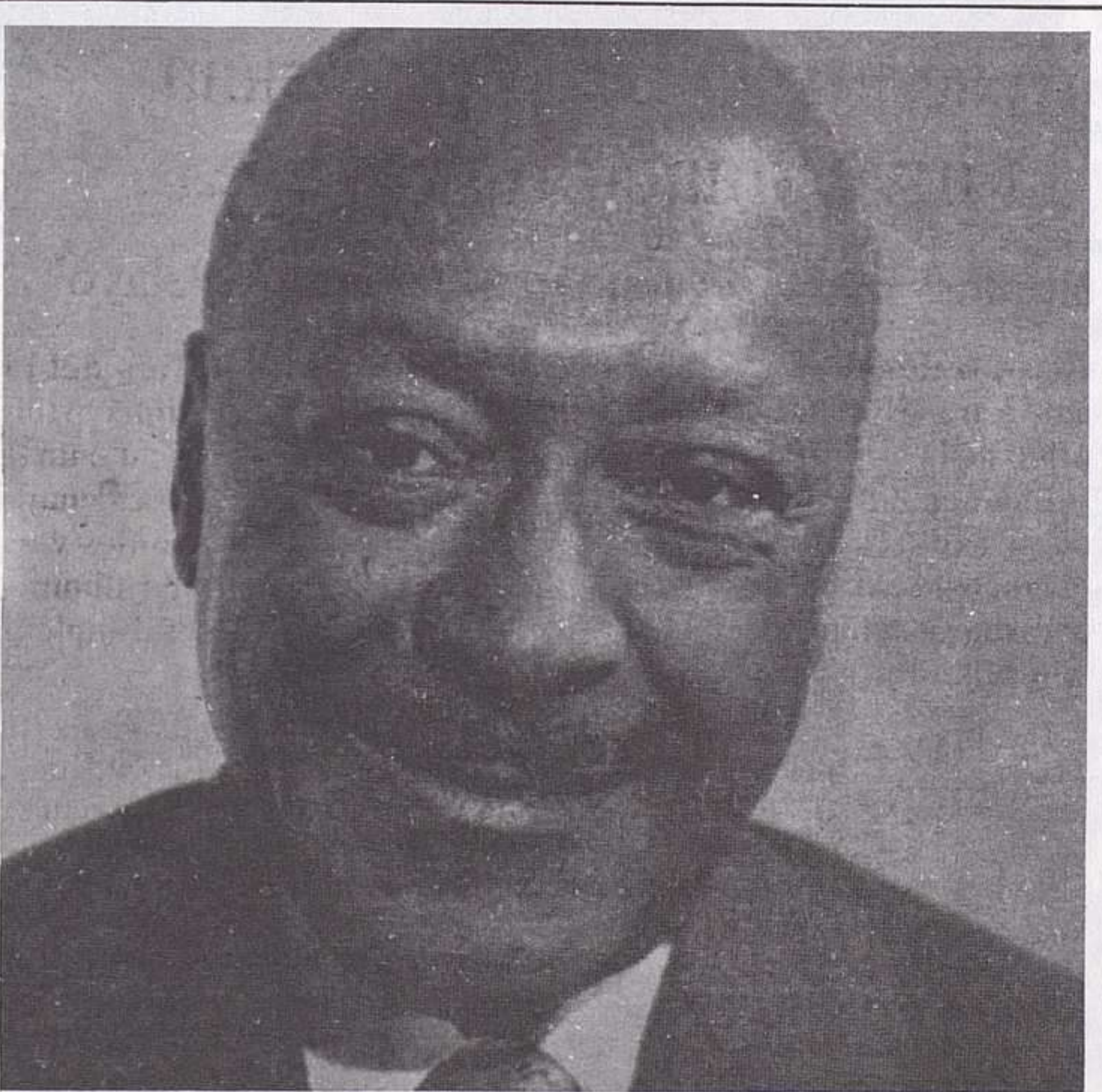
Fundación ha ampliado ahora sus actividades con el intento de solucionar los problemas de locales y subvenciones económicas que el arte lírico tiene en nuestro país.

**PRIMERAS AUDICIONES MUNDIALES POR GONZALEZ DE LARA**

El contrabajista español Rafael González de Lara ha realizado en los últimos meses una importante labor de difusión de la música española en el extranjero. En junio actuó en Lisboa (V Encuentros de Música Contemporánea, Fundación Gulbenkian), en Oporto (Conservatorio), en Bourges (XI Festival International des Musiques Experimentales), estrenando obras del portugués Jorge Peixinho y de los españoles Villa Rojo, Marco, Bernaola, Macías y

Estévez. En julio, en Namur (Festival de Wallonie), dio la primera audición mundial de **Dúo** de Ramón Barce y **Una cantata perdida** de Luis de Pablo, con el concurso de la pianista Almudena Cano y de la soprano Anne Bartelloni; y en Essen (Folkwang Hochschule) realizó el estreno alemán de **Contra-Contra** de Francisco Estévez. En septiembre, en la Radio de Bruselas, González de Lara dio también un concierto con música española contemporánea.

Al recital en Namur asistió el embajador español en Bélgica, Nuño Aguirre de Cárcer, así como los cónsules españoles en Bruselas, Lieja y Amberes. Tanto la crítica belga como la portuguesa, la francesa y la alemana han destacado la labor de Rafael González de Lara y se han hecho eco de la vitalidad y variedad de la música española actual.



**MURIO EL «JAZZISTA» BILL COLEMAN**

El legendario «jazzista» Bill Coleman ha muerto en el sur de Francia. Allí vivió desde que, en 1948 se tuvo que exilar de su país (Estados Unidos) a causa de la segregación racial. Sin querer desprenderse de su trompeta, Bill Coleman había ingresado en un hospital de Toulouse, aquejado de dolencias cardíacas

y respiratorias, pocos días después murió, contaba entonces setenta y siete años. La última actuación de Coleman, el pasado 25 de julio, tuvo lugar en casa de unos amigos y durante ella el gran «jazzista» permaneció sentado a causa de su precario estado de salud. Bill Coleman había actuado con los más importantes grupos de jazz del mundo y también con Billie Holiday, Coleman Hawkins y Diango Reinhardt.

**EDICION DE LA CORRESPONDENCIA DE ANTONIN DVORAK**

El musicólogo Milan Kuna, al frente de un equipo de expertos de la Academia de Ciencias checoslovaca y del Museo de la Música checa en Praga, están preparando una edición bibliográfica de la correspondencia de Antonin Dvorak. Esta incluye más de mil cartas, comunicaciones y documentos personales, tanto las escritas por el compositor como las recibidas por él y constituye una fuente de primera mano para la reconstrucción de la vida y la obra de este músico checo. Hasta ahora su correspondencia se conocía de manera muy fragmentada y solo en una pequeña parte. La nueva edición preve la publicación cronológica de todos los documentos y cartas, con anotaciones de carácter musicológico.

**RECITAL DEL CUARTETO NEOCANTES**

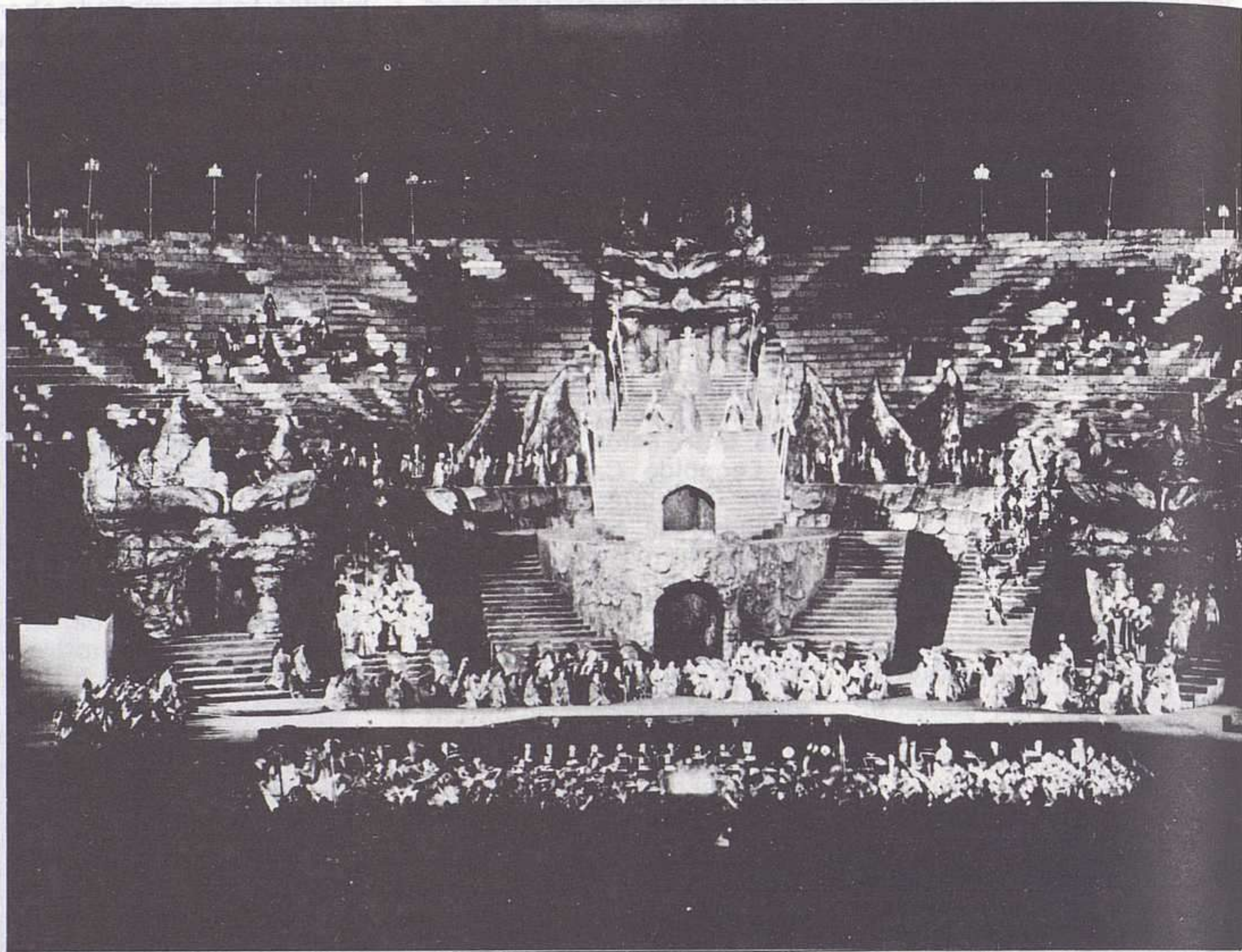
El pasado 12 de septiembre el Cuarteto Neocantes ofreció un recital en la iglesia de Nuestra Señora de la Blanca en el madrileño barrio de Canillejas, dentro de las fiestas que se venían celebrando



en dicho barrio. El grupo interpretó diversas composiciones vocales del Renacimiento español que tuvieron gran acogida por el escaso público que asistió al acto. En la primera parte se interpretaron nueve canciones de Juan del Encina, pasándose en la segunda a cinco composiciones pertenecientes a los cancioneros de la Colombina y Upsala así como tres canciones de Francisco Guerrero, para terminar con una pieza de la tradición oral del siglo XVI titulada **A la virgen de la Fuensanta**, originaria de Murcia.

**PROXIMA PRODUCCION SINFONICA DE ERNESTO HALFFTER**

El ilustre discípulo de Falla ha decidido emprender la composición de un poema sinfónico de importantes proporciones —como poco, de una hora de duración—, inspirado en la obra de Antonio Gómez Felipe titulada **Caldera de Taburiente**, que toma su nombre del punto turístico conocido por el mismo en la isla de La Palma, del canario archipiélago, y concretamente es el cráter natural de mayor diámetro de los conocidos en el mundo.



**PODRAN VERSE EN MADRID LOS ESPECTACULOS DE LA ARENA DE VERONA**

Se trata de un proyecto para ofrecer al público madrileño los famosos espectáculos que se representan anualmente en la Arena de Verona. Al parecer, este proyecto está en marcha y el lugar elegido para estas representaciones es la Plaza de Toros de las Ventas. El más conocido de estos espectáculos operísticos, la representación de **Aida** de Verdi, puede producirse durante el otoño de 1982, aunque aún no están fijadas las fechas y habría que acondicionar el local de la Plaza de Toros para recibir la ingente cantidad de personas y las grandiosas escenografías que constituyen estos espectáculos, únicos en el mundo.

unicentro habana - p.º habana, 9-11 - teléf. 2 62 57 75 - madrid.

**DISCOS NACIONALES Y DE IMPORTACION. DEPARTAMENTO DE MUSICA CLASICA. CINTAS DE VIDEO.**

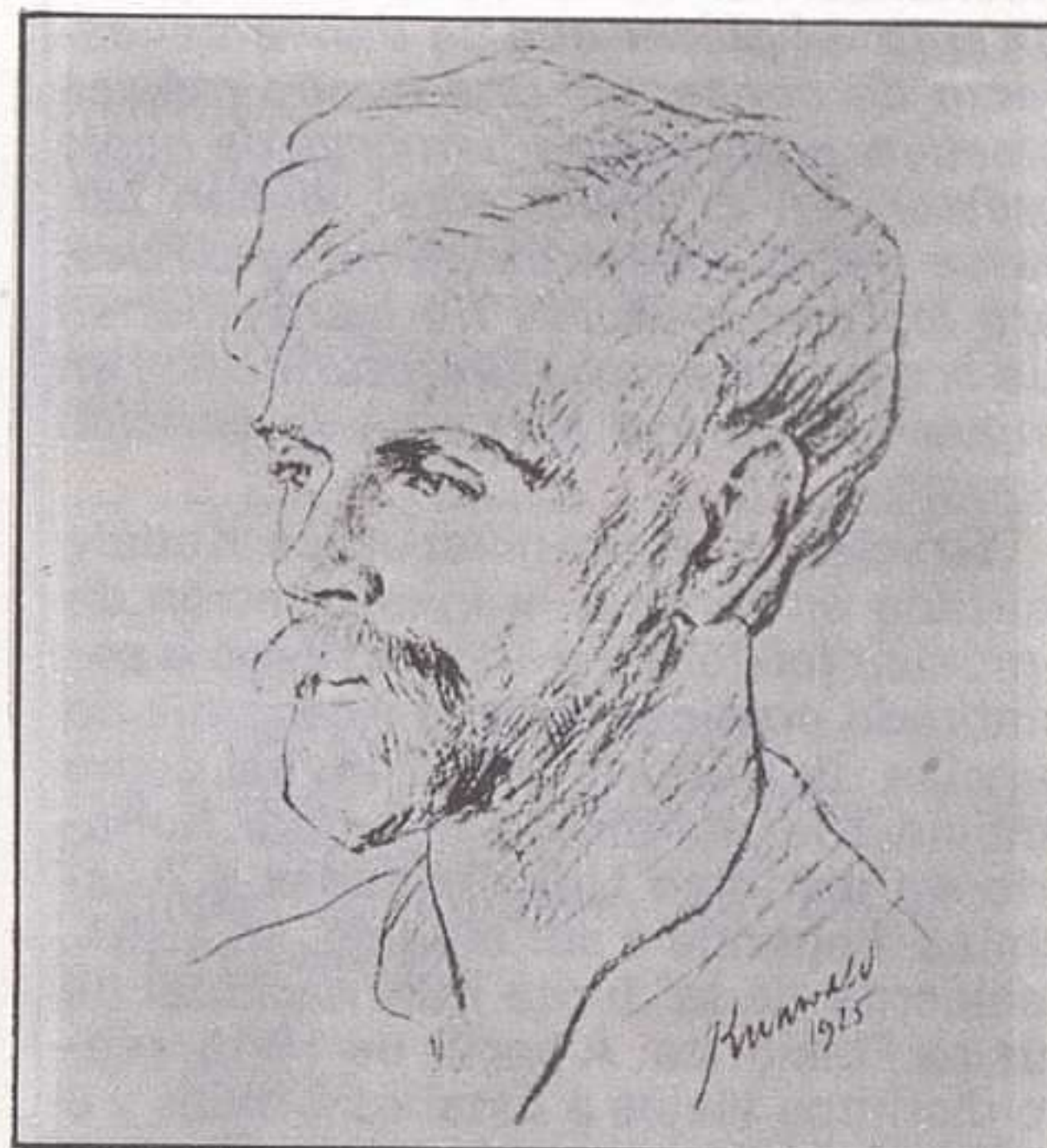
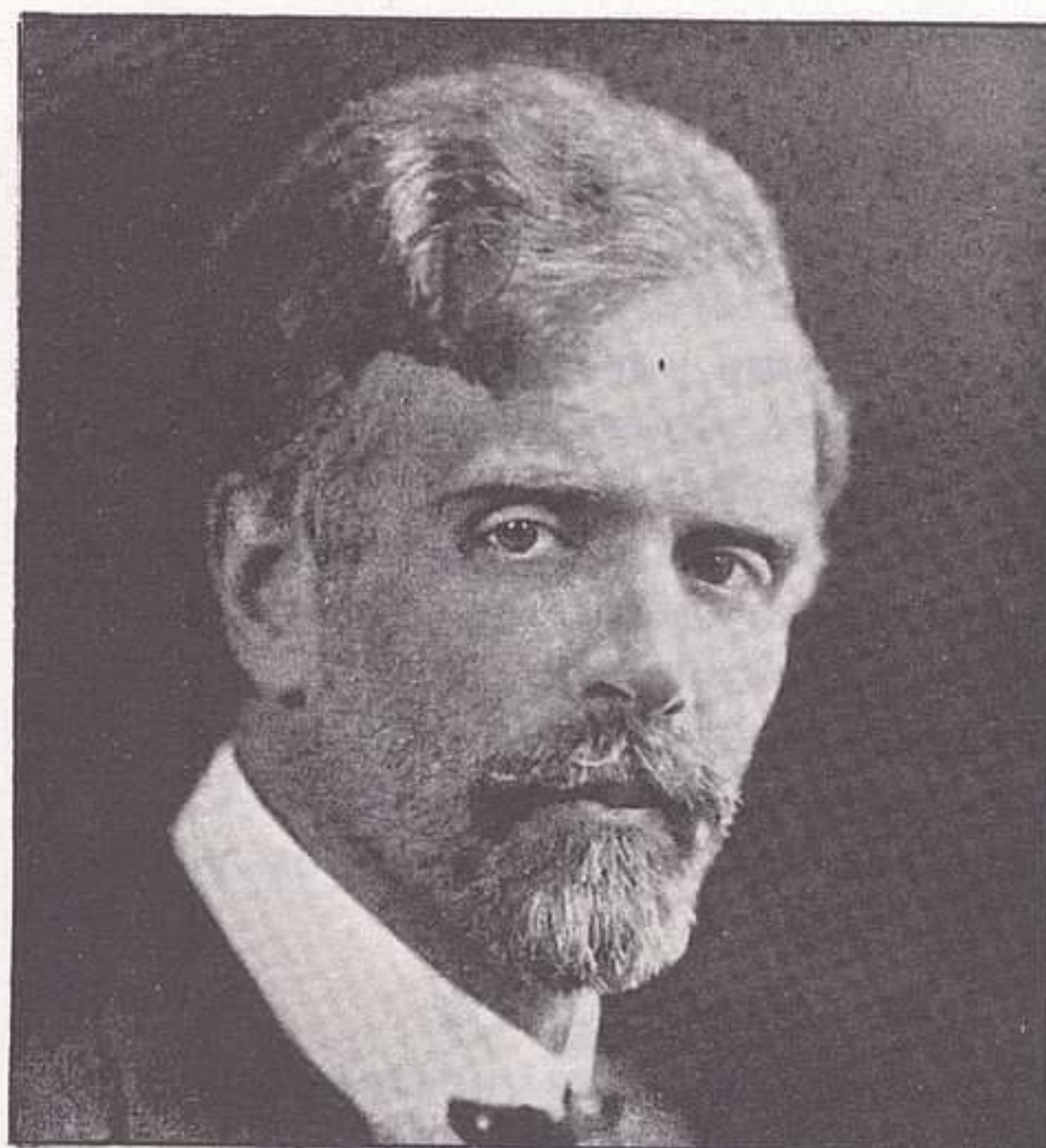
Se aceptan pedidos por catálogo.

unicentro habana - p.º habana, 9-11 - teléf. 2 62 57 75 - madrid.



# Músicos del siglo XX

## ZOLTÁN KODÁLY



Por Fausto Roca

*«Si me preguntaran el nombre del compositor cuyas obras son la más perfecta incorporación al espíritu húngaro, yo respondería: Kodály. Su trabajo prueba su fe en el espíritu húngaro. La explicación lógica es que la actividad de toda la composición Kodály está enraizada solamente en suelo húngaro, pero la razón profunda más interna es su inquebrantable fe y confianza en el poder constructivo y en el futuro de su pueblo».* Béla Bartók.

## VIDA Y OBRA

Junto con Béla Bartók, Zoltán Kodály es uno de los compositores húngaros más notables de este siglo. La labor realizada por estos dos músicos ha sido muy grande para su país; Bartók, por su trascendencia internacional, y Kodály, por su obra típicamente húngara y sus aportaciones en la investigación del folclore y la enseñanza de la música en Hungría.

Zoltán Kodály nació en Kecskemet en 1882, los primeros contactos musicales los tuvo en casa de su padre (jefe de la estación de ferrocarril y músico aficionado), comenzó a estudiar violín y entró a formar parte del coro de la catedral de Nagyszombat.

En 1900 marchó a Budapest para completar su formación. Estudió simultáneamente en la Academia de Música, en donde conoció a Béla Bartók, siendo los dos alumnos de Hans Koessler y en la Universidad, obteniendo las titulaciones de Composición en 1904, de profesor de Húngaro-Alemán en 1905 y finalmente el doctorado en Filosofía en 1906.

Vivamente interesado por la música popular, comenzó en 1905 la primera de las varias excursiones realizadas con Bartók para recopilar música folklórica de las distintas regiones húngaras y de los países limítrofes: Rumanía, Checoslovaquia y Bulgaria. Fruto de este trabajo fue el verdadero descubrimiento del folclore húngaro, hasta entonces un po-

co confundido con la música de los zín-garos. El común esfuerzo permitió el descubrimiento de varios miles de melodías folklóricas hasta entonces completamente desconocidas, siendo analizadas, clasificadas y publicadas. Tan rico material fue la base de la tesis de doctorado de Kodály: **La construcción estrófica en las canciones folklóricas húngaras**.

La influencia de haber estudiado el folclore húngaro en profundidad se sintió inmediatamente en sus composiciones. Entre 1905 y 1920 compuso alrededor de cincuenta canciones, algunas son arreglos de canciones folklóricas, pero en su mayoría son composiciones originales. Es característico de todas ellas que la línea melódica, forma, ritmo, dinámica y acompañamiento están determinadas por las palabras.

Antes de 1905, Kodály tuvo la influencia de Brahms y de otros postrománticos alemanes, pero a partir del contacto con el folclore de su país, su obra cambió completamente de carácter. Además de las cincuenta canciones antes mencionadas, compuso gran cantidad de música de cámara, en la que se nota el influjo de las características de la canción húngara. Son de esta época: los dos **Cuartetos, Op. 2 y Op. 10**; la **Sonata para violonchelo y piano, Op. 4**; las **Nueve piezas para piano, Op. 3**, etc... Parte de estas obras se dieron a conocer en 1910, en Budapest, París y Zúrich. La audiencia se dividió, la minoría estuvo entusiasta, pero la mayoría no entendió este tipo de melodías, cuyas raíces estaban en la escala pentatónica, así como el estilo instrumental «rubato».

Surgió como músico nacionalista de importancia con **Psalmus Hungaricus**, obra para tenor, coro y orquesta, compuesta en 1923 sobre textos del poeta del siglo XVI Mihály Vég, inspirados en el salmo de David número 55. Obra encargada por el gobierno para conmemorar el 50 aniversario de la unión de las ciudades de Buda y Pest.

A esta obra siguieron otras de gran importancia, como la ópera **Háry János**, basada en la leyenda de un personaje del folclore húngaro y ambientada en la época de Napoleón. Compuesta en 1926, y estrenada en la Real Opera de Budapest, alcanzó un verdadero éxito el 16 de octubre del mismo año. A esta siguieron las **Danzas de Marosszek** en 1930; las **Danzas de Galánta** en 1933; el **Te Deum** en 1936 y las **Variaciones del Pavo Real** en 1938-39. Todas estas obras colocaron a Kodály en una posición de verdadera importancia, no sólo en la música húngara sino en toda la música contemporánea.

Paralelamente a su labor como compositor e investigador, Kodály se sintió vivamente interesado por la enseñanza. Fue profesor en la Academia Liszt durante muchos años, enseñando, sobre todo, música folklórica húngara. Pronto se vio interesado por los problemas de la educación general, y, después de ver que los cantos didácticos y los métodos extranjeros aplicados a la primera mitad del siglo no eran los idóneos, consideró que era necesario un cambio radical.

Dedicó una parte considerable de su actividad a la educación musical de su país. La mayor parte del programa de educación fue puesta en práctica por él mismo. La base de su actividad pedagógica y su concepción de la educación se podría resumir en lo siguiente: *«Poner en contacto con la música verdadera y preciosa a las masas más grandes posibles.»*



Kodály se esforzó por hacer del canto popular la base de la pedagogía musical húngara. Verdadero impulsor de la música coral en Hungría, hizo de este tipo de música obra de las bases de su enseñanza. «El canto coral es muy importante: el placer que se deriva del esfuerzo de conseguir una buena música colectiva, proporciona hombres de noble carácter. En el canto coral, deben utilizarse obras maestras de otros países, pero los compositores húngaros tienen que crear una amplia literatura coral en lengua húngara a partir de la canción popular.»

Gracias a la gran labor de Kodály realizada en torno a la investigación de la música folklórica húngara, llegó a ser nombrado presidente de la Academia de Ciencias de Hungría en 1946, así como también fue nombrado miembro honorario de distintas Universidades y Academias, llegando a ser elegido, en 1961, Presidente de la Junta Internacional de Música Folklórica. A partir de 1946, realizó distintos viajes a Estados Unidos y a la Unión Soviética para dirigir algunas de sus obras con distintas orquestas y dictar diversas conferencias.

Murió Kodály de un ataque cardíaco el 6 de marzo de 1967.

## OBRAS

### Música de Cámara

Primer cuarteto Op. 2.  
Nueve piezas para piano Op. 3.  
Sonata para violonchelo y piano Op. 4.  
Adagio Op. 5.  
Dúo para violín y violonchelo Op. 7.  
Sonata para violonchelo solo Op. 8.  
Cinco canciones Op. 9.  
Segundo cuarteto Op. 10.  
Siete piezas para piano Op. 11.  
Serenata para dos violines y viola (1919-20).

### Obras orquestales y vocales con acompañamiento de orquesta

Psalmus Húngaricus (1923).  
Opera Háy János (1926) y Suite Hary Janos Op. 5.

Escenas líricas «Spinning Room» (1924-32).

Danzas de Marosszék (1930).  
Danzas de Galánta (1933).  
Te Deum (1936).  
Variaciones del Pavo Real (1938-39).  
Concerto (1939-40).  
Missa Brevis (1944).  
Danzas folklóricas de Kálló (1950).  
Sinfonía (1961).

### Obras corales y obras vocales de carácter pedagógico

Diversas obras para coros Mixtos, de Hombres, de Voces blancas.  
Bicinia Húngarica I, II, III, IV (canciones húngaras a dos voces).  
Tricinia Húngarica (canciones húngaras a tres voces).  
Otfoku zene I, II, III, IV (marchas y melodías pentatónicas).  
Trescientos treinta y tres ejercicios de lectura.  
Veintidós ejercicios a dos voces.  
Quince ejercicios a dos voces.  
Setenta y siete ejercicios a dos voces.  
Cincuenta y cinco ejercicios a una voz.

## BIBLIOGRAFIA

Publicaciones de Kodály y Bartók sobre el folklore húngaro y resumen de la etnomusicología húngara, en orden cronológico, de sucesos y publicaciones: (1).

1905: Comienza forma metódica el trabajo de recopilación.

1913: Proyectan publicar todo el «Corpus» de las canciones folklóricas hún-

garas. (A causa del estallido de la primera guerra mundial, este proyecto se demoró bastante tiempo.)

1917: Se publica el estudio de Kodály: **La escala pentatónica en la música folklórica húngara.** (En este estudio se identifica y describe una de las características fundamentales de la música folklórica húngara.)

1924: Aparece el estudio de Bartók titulado **La canción folklórica húngara.** (Primer análisis amplio de la música folklórica húngara.)

1934: Kodály publica el estudio titulado **Peculiar estructura melódica en la música folklórica mari.** (El autor llega a demostrar los orígenes asiáticos de la música folklórica húngara.)

1934: Se publica el libro de Bartók titu-

lado **La música folklórica Húngara y de los países vecinos.**

1934: Bartók comienza la publicación de **Corpus Musicae Popularis Hungaricae**, en la Academia de Ciencias de Hungría.

1937: Aparece la obra clásica de Kodály titulada **Música folklórica de Hungría.** (Esta obra condensa la posición del autor y sus conclusiones continúan vigentes. Traducida al inglés, alemán y ruso, ha sido publicada en numerosas ediciones, por la Editorial Corvina.)

1940: Luego de la emigración de Bartók, Kodály continúa la publicación del **Corpus** en la Academia de Ciencias.

1951: Se publica el primer volumen de **Corpus.** (Hasta ahora se han publicado cinco volúmenes de esta serie monumental, única tanto por su alcance como por su ordenación.)

## DISCOGRAFIA

La discografía de Kodály no es excesivamente amplia, y especialmente en España cuesta trabajo encontrar algo que se salga de las tres o cuatro obras conocidas: **Suite de Háy János**, las **Danzas de Galánta** o las **Variaciones del Pavo Real**, etc. La mayor cantidad y variedad de grabaciones se encuentran entre las casas discográficas húngaras Qualiton y Hungaroton. Es muy interesante la obra coral completa de Kodály, distribuida en cuatro elepes de la casa Qualiton.

**Danzas de Galánta, Danzas de Marosszék, Suite de Háy János, Op. 15.** Orquesta de Filadelfia. Ormandy S 61930 CBS.

**Obra orquestal completa.** Orquesta Filarmónica Húngarica. Dorati SXL 6665/7 DEC.

**Psalmus Hungaricus, Variaciones del Pavo real.** Tenor, József Simándy; Orquesta y coros de la RTV húngara. Dorati Hungaroton, LPX 11382.

**Música de Cámara: Dúo Op. 7, Sonata para violonchelo y piano Op. 4, Adagio para violonchelo y piano.** Vilmos Tátrai violín; Ede Banda y Vera Dénes, violonchelo y Endre Petri, piano. Qualiton, LPX 1149.

**Escenas líricas Spinning Room.** Ferencsik. Hungaroton, LPX 11504-05.

**Choral Works 1, 2, 3, 4.** Qualiton, LPX 11314, 11315, 11339, 11340.

### NOTA

(1) Este cuadro cronológico está sacado del artículo «Música folklórica y educación musical», de Pál Jardanyi, y que aparece en el libro de la Editorial Corvina **Educación musical en Hungría.**



# 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.

## JORQUERA UPIANOS

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).

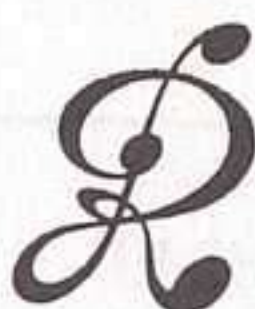
**POLIMUSICA, S. A.**  
Caracas, 6.  
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

## 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.



## RUY-DIAZ

Pianos y organos europeos, japoneses  
y americanos.  
San Bernardo, 108.  
Teléfono 445 97 99. MADRID-8.

## 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 Urbanc, 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. L.

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, 14.  
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.



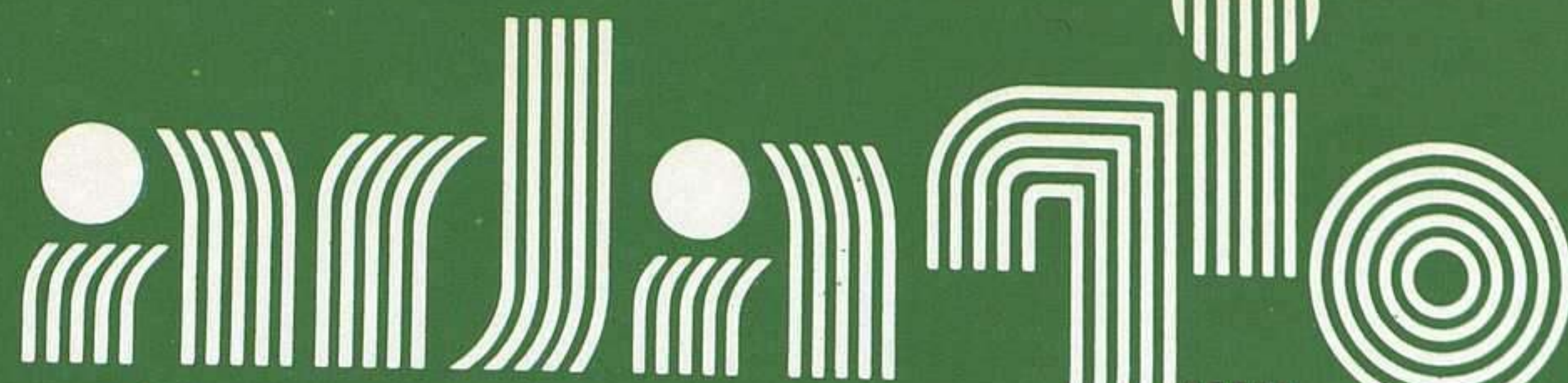
**INSTRUMENTOS DE ARCO**

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****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.**Av. de los Madroños, 27.  
Parque Conde de Orgaz.  
Teléfono 200 80 40. MADRID-33.**HI-FI****ATAIO INGENIEROS**Enrique Larreta, 12.  
Teléfonos 733 05 62-733 37 00.  
MADRID-16.**COMERICA HI-FI**General Cabrera, 21.  
Teléfonos 270 28 51-279 80 21.  
MADRID-20.**COMERCIAL EAR**Avda. de Sarriá, 67 bis  
(esquina Taquígrafo Garriga).  
Teléfono 239 31 03. BARCELONA-29.**EAR**H. Fournier, 21.  
Teléfono 25 34 11. VITORIA.**FOX IN-DEL-SON**Agujas y fonocápsulas  
Calle Alta, 58.  
Teléfono 23 97 66. SANTANDER.**TRINGENIER**Compañía de Electroacústica  
Española, S. L.  
Grucer, 3.  
Teléfono 255 53 84. MADRID-17.**VIETA**Bolivia, 239.  
Teléfonos 307 47 12-307 47 16.  
BARCELONA-20.**COMERCIOS DE ALTA FIDELIDAD****VELLIDO, S. A.**Plaza Moyua, 4.  
Teléfs. 441 63 11-441 62 00. BILBAO.**VELLIDO, S. A.**Avda. Carlos III, 46.  
Teléfono 24 17 21. PAMPLONA.**VELLIDO, S. A.**Calle del Roso, 13.  
Teléfono 82 22 66. TUDELA.**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 .....	66, 99
ALFA YEBENES .....	90
ASTEC .....	85
BILBAO TRADING .....	39-100
CASA DAMAS .....	30
CASA WAGNER .....	87
CBS .....	4
DISCO 100 .....	27
ESCRIDISCOS .....	88
FERISA .....	82
FONOGRAM .....	35
GIMENE DE LOS GALANES .....	70
HAZEN .....	2, 22
MAXPER .....	59
PHILIPS .....	42
OMEGA .....	19
SONIMAG .....	91
TANGO .....	94
WERNER .....	78





La mayor  
organización  
al servicio de la música

## PIANOS

**Bechstein**  
**Dietmann**

***DOINA***

**HORUGEL**

***Kemble***

**OTTO BACH**

**SAUTER**

**TOYO**

## ORGANOS

**Domus**  
**GRANADA**

 **JEN**

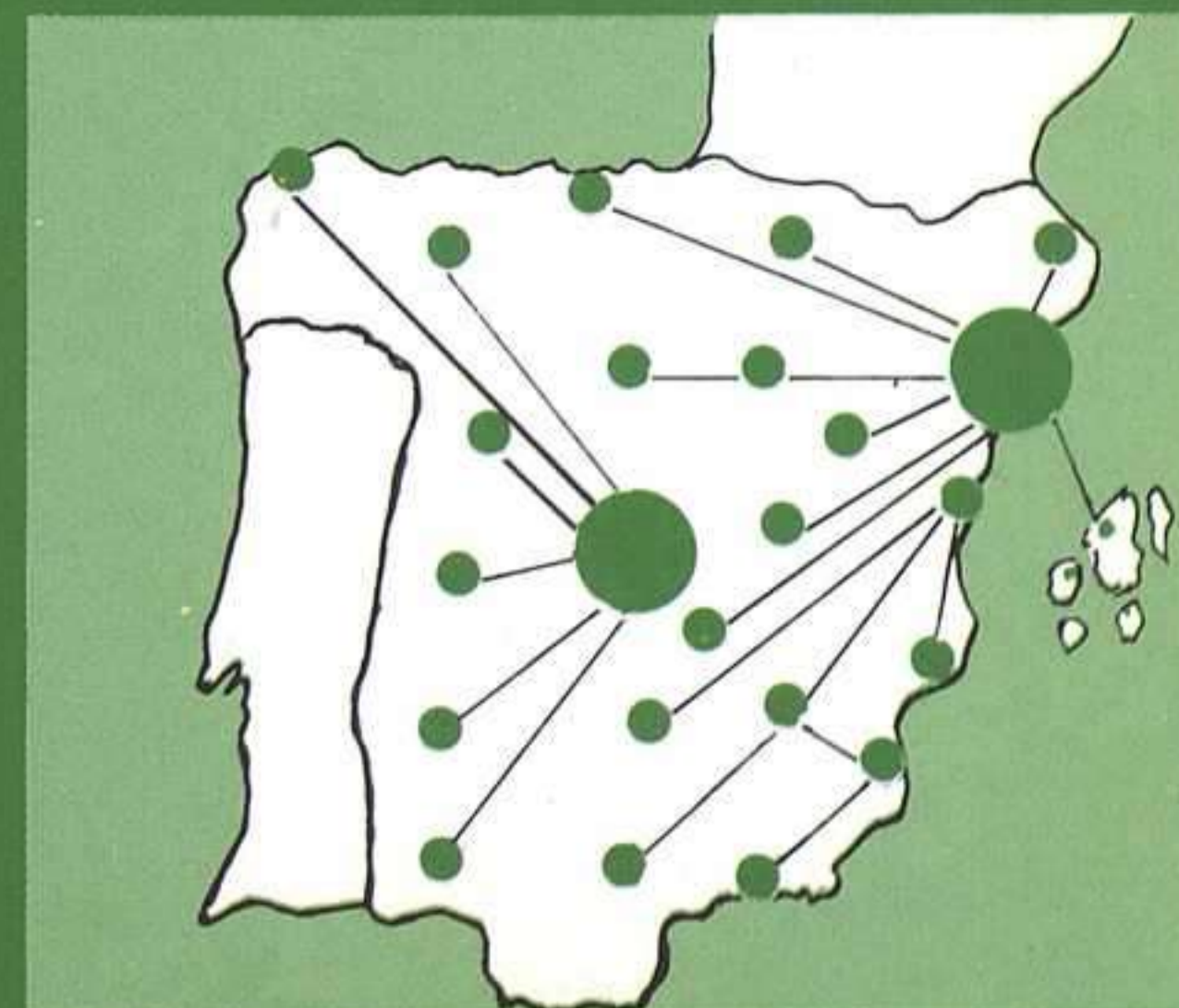
 **LOWREY®**

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



A woman in a shimmering, sequined dress is shown from the waist up, holding a large bouquet of flowers. She is positioned on the left side of the frame, looking down at the bouquet. The background is a warm, golden-brown color. In the bottom right corner, a close-up of a woman's eye is visible, looking towards the left. The piano keyboard is visible at the bottom of the image.

# SCHIMMEL

## Pianos

*El piano alemán  
de mayor venta en el mundo.*

Distribuidores en:

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