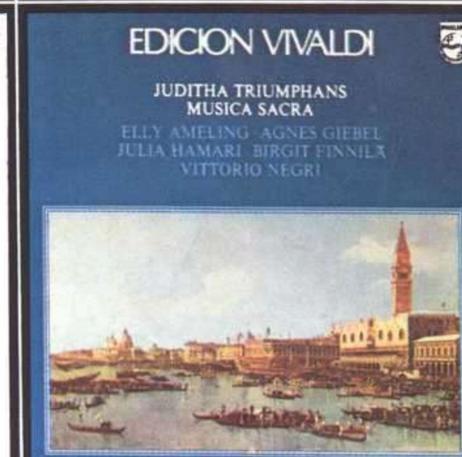
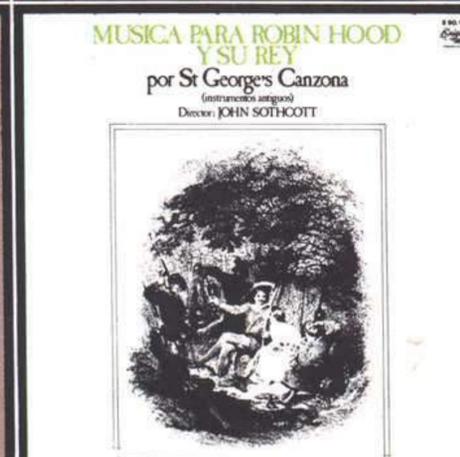
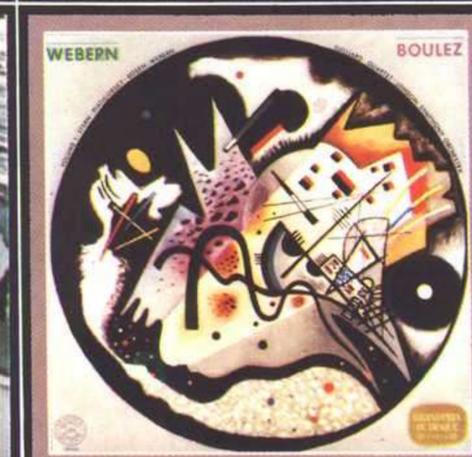
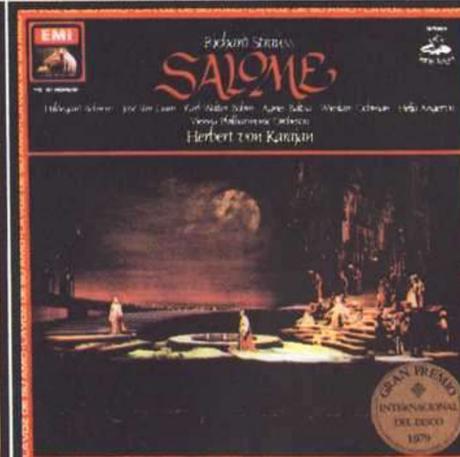
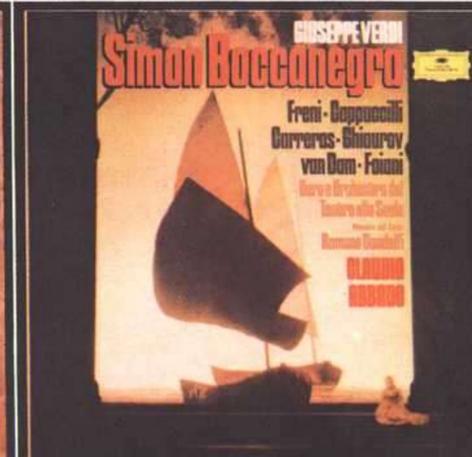
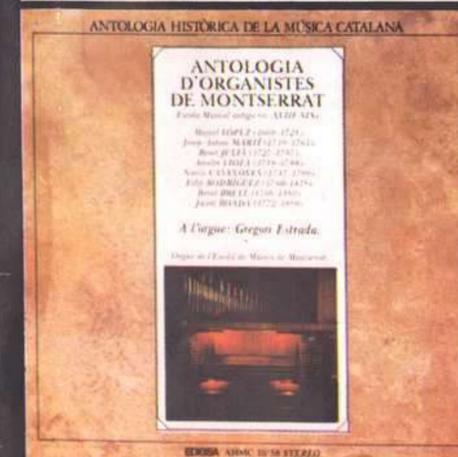
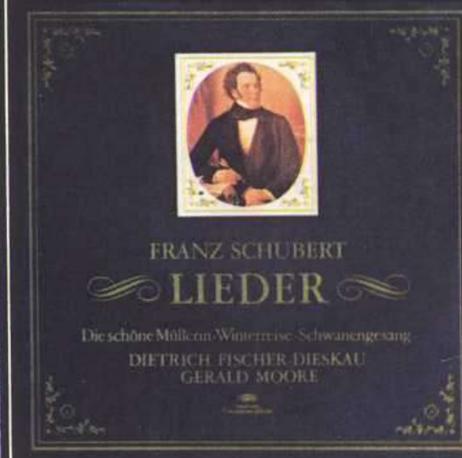
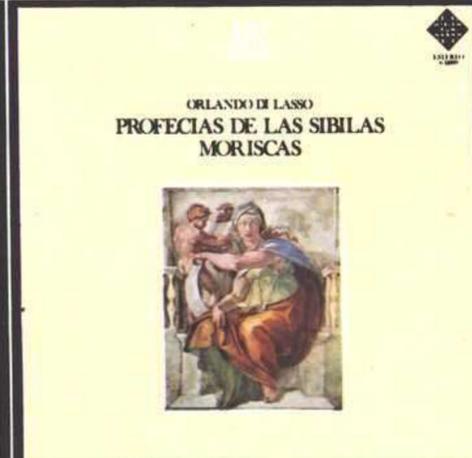
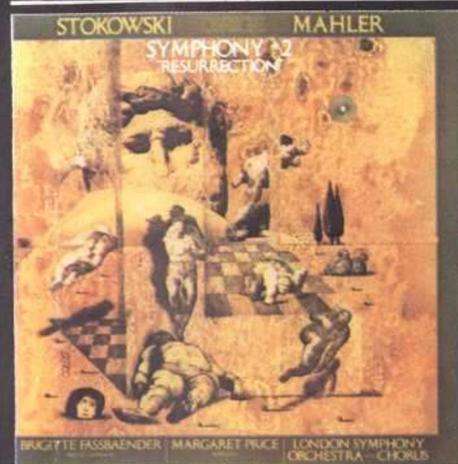
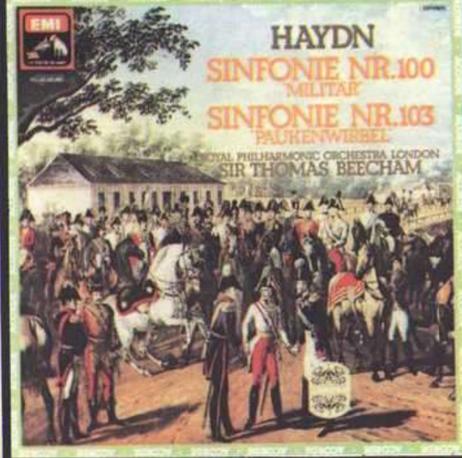


# RITMO

AÑO L • NUM. 498 • ENERO-FEBRERO 1980 • PRECIO: 175 PTAS.

## LOS MEJORES CLASICOS 1979





# HAZEN

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

August Forster

Bluthner

Rameau

Rönisch

Steinway & Sons

W. Hoffmann

Yamaha

Zimmermann

Wurlitzer

**Juan Bravo, 33**

**Telfs. 411 28 48 - 411 24 06**

**MADRID - 6**

FUNDADA EN 1929 AL SERVICIO DE TODA LA MUSICA  
Inscrita con el número 329 en el Registro de Empresas  
Periodísticas de la Dirección General de Prensa

AÑO L • ENERO-FEBRERO 1980 • NUM. 498

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

Dirección Telegráfica: RITMO-Madrid

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

Número extraordinario: 350 ptas.  
Atrasado, 375 ptas.

Suscripción EXTRANJERO:

Vía terrestre o marítima, 40 dólares USA.  
Vía aérea, 60 dólares USA.

Depósito legal: TO-2-1958

Fundador: Fernando Rodríguez del Río

Director: Antonio Rodríguez Moreno.

Subdirector: Angel-Fernando Mayo Antoñanzas.

## SECCIONES:

Información internacional: **Fernando Peregrín Gutiérrez.**  
Información nacional: **Celso Abad Amor.**  
Estudios: **Domingo del Campo Castel.**  
Música en España: **José Luis García del Busto.**  
Discoteca básica: **Angel Carrascosa Almazán.**  
Crítica discográfica: **José Luis Pérez de Arteaga.**  
Crítica musical: **Arturo Reverter Gutiérrez de Terán.**  
Pedagogía musical: **Fausto Roca.**  
Alta Fidelidad: **Alfredo Orozco Buezo.**  
Coordinador: **Enrique Pérez Adrián.**

## COLABORADORES:

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

Director comercial: **Fernando Rodríguez Polo.**

Publicidad: **José María Ketterer.**

## CORRESPONSALES NACIONALES:

Ricardo Ruiz Baquero (**Alicante**), Pedro Luis Menéndez (**Asturias**), Lorenzo Galmés (**Baleares**), «I Taddei» (Alberto Vilardell, José Luis Vidal, Luis Sales, Miguel Lerín, Xosé Aviñoa y Roger Alier) (**Barcelona**), Patrocinio de los Ríos (**Burgos**), Diego Navarro Mota (**Cádiz**), Francisco Vicent Doménech (**Castellón**), Julio Andrade Malde, Xoan Manuel Carreira, Lois Rodríguez Andrade, Carlos Villanueva Abelaíras y Margarita Soto (**Galicia**), Carmelo Dávila Nieto (**Las Palmas de Gran Canaria**), Alicia Font Puig (**Lérida**), Gloria Vignau (**San Sebastián**), Blas Cortés y José Doménech (**Valencia**), José Urquijo Respaliza (**Bilbao**).

## CORRESPONSALES EXTRANJEROS:

Nicolás Koch-Martín (**Europa**), Néstor Echevarría, Leticia Pagano (**Sudamérica**).

Equipos gráficos: **J. Azurmendi, P. Guardón y A. Muñoz.** Diseños y maquetación: **J. Azurmendi.**

Composición y ajuste: EIDOGRAF. Calanda, 14  
Madrid-33

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

	Págs.
EDITORIAL: La larga y oscura noche de la música .....	5
Los mejores clásicos de 1979. Premios «RITMO». Décima edición.	7
El correo de RITMO .....	10
Noticias .....	13
Con nombre propio .....	13
Avance de información internacional, por Fernando Peregrín Gutiérrez.....	15
«In memoriam» José Subirá, por Jacinto Torres .....	17
Elegía a José Subirá, por F. Hernández Gil .....	19
Entrevista a Arturo Tamayo, por Arturo Reverter. Reportaje Gráfico: Agustín Muñoz.....	20
La ópera bufa: Un género a evocar, por Blas Cortés .....	31
Coloquio con Carlos Bergonzi, por Manuel Torregrosa .....	39
Una ópera gallega: <b>Maruxa</b> , de Amadeo Vives, por Julio Andrade Malde.....	43
Discografía 1979: Premios mundiales, por José Luis Pérez de Arteaga .....	45
Discos editados. Relación confeccionada por Angel Carrascosa Almazán .....	51
CRITICA DISCOGRAFICA:	
Oferta Hispavox: Poco interés y cierto «desorden», por Domingo del Campo Castell.....	52
Oferta Telefunken: Una voluntad cultural merecedora del éxito comercial, por «I Taddei» .....	53
La <b>Opus 18</b> de Beethoven, por el Cuarteto Vegh.	
<b>Alexander's Feast</b> , G. F. Händel	
Händel: <b>Concierto para órgano, op. 4 y op. 7.</b>	
Haydn: Los <b>Trios</b> con piano de la ópera media.	
Haydn: Los <b>Trios</b> con piano de la última época.	
Una nutrida selección de las <b>Sonatas</b> de Domenico Scarlatti.	
El álbum de tantos deseado	
La edición Harmonia Mundi (France) por Edigsa .....	58
Wellcome, Mr. Deller y Una ópera prima prometedor, por Xoan M. Carreira.	
René Clemencic: ingenio y trabajo y El Lenguaje de la prisa, por Carlos Villanueva.	
<b>Acis y Galatea</b> , una ópera para los operófilos, por Margarita Soto Viso.	
Cuatro versiones de referencia absoluta, una de referencia histórica y cinco atractivos «complementos» del catálogo Cetra, por Angel-F. Mayo .....	63
La versatilidad de María Callas.	
Dimitri Mitropoulos: doble diana.	
El <b>Falstaff</b> histórico de Stabile y De Sabata.	
«Leise, Leise»: Suave, lento, lento... Canta Elisabeth Grümmer.	
La <b>Primera</b> de Brahms por Klemperer o el combate entre la tiniebla acogedora y la luz agresiva.	
Y, por fin, grabó Celibidache... o le grabaron.	
«Pregunta al marino que recorre los océanos; él conoce este barco...»	
La edición española de la ACSE: Una introducción al comentario crítico, por Xoan M. Carreira .....	72
Índice de crítica discográfica .....	73
NUESTRA MUSICA: Semblanza de Juan de la Encina (y II), por Jacinto Torres .....	75
De Madrid, al cielo: Obras son amores, por Arturo Reverter y Gutiérrez de Terán.....	78
«Don Taddeo in Barcellona»: Festival Internacional de Música de Barcelona (y 2). Otras actividades y comienzo de la Temporada de Opera del Gran Teatro del Liceo, por «I Taddei» .....	82
El XVII Concurso Internacional de Canto «Francisco Viñas», en Barcelona, por Roger Alier .....	86
El Salón de la Música en «Expo-Ocio 1980», por F.P.G. ....	88
CRITICA DE LIBROS, por F.P.G. ....	89
PAIS MUSICAL:	
Alicante: Sociedad de Conciertos. El «Stella Maris» para dos congresos. Orquesta Nacional Búlgara, por Ruiz Baquero...	90
Galicia: La dirección de la «Sección de Música instrumental de la Escuela de Música y Danza de Galicia» de la Diputación coruñesa, o la tergiversación de la auténtica naturaleza de la música e instrumentos folklóricos gallegos, por Margarita Soto Viso .....	91
SANTANDER: IV Ciclo Estival de Música Coral y de Organo y Festival de Jóvenes Organistas, por Eduardo Casanueva .....	92
Valencia, por C. ....	92
DIRECTORIO MUSICAL .....	93

Un solo  
para  
el mundo

# MUSIK FRANKFURT

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

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

Frankfurt am Main  
23.2.-27.2.1980

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

Información:

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

## LA LARGA Y OSCURA NOCHE DE LA MUSICA

Enemigos, amigos e indiferentes le han recordado, con rara unanimidad, al nuevo ministro de Cultura, Ricardo de la Cierva, cierto título de uno de los más leídos artículos periodísticos de la transición política. Con el de este editorial queremos parafrasearle otro más reciente, **La noche triste de la Cultura**, que hizo derramar lágrimas a la «inteligencia» nacional desde la tercera página de A B C, mañanita del 7 de diciembre de 1979.

El historiador, periodista y polemista Ricardo de la Cierva es prolífico, verboso, combativo. Parece que ni el hábito de ministro va a hacerle renunciar a sus conocidas características. Ya ha saltado a la palestra —EL PAIS, 31 de enero— para pasar la pluma por el pico al responsable de los cotilleos que se vierten en «Gente» y puntualizar el «profundo conocimiento de la Música y sus problemas» que tiene el director general de Música y Teatro, Manuel Camacho. Claro que lo verdaderamente importante en la descubierta se desplaza al último párrafo, desconectado en apariencia de la disquisición sobre los saberes musicales del nuevo director general: el ministro cuenta que ha «solicitado de la Subsecretaría del Departamento un amplio informe sobre la situación de las fundaciones culturales privadas», y así nos viene a susurrar entre líneas los sucesos con el duque de Alba y a anticipar por qué en la larga lista de asesores designados no figuran Julián Marías ni este o aquel heredero de José Ortega y Gasset, personas todas ellas vinculadas a EL PAIS y a tal o cual fundación incluida entre las que serán objeto del informe anunciado.

En el artículo de 7 de diciembre, donde se coqueteaba con la fácil tentación de enfrentar a la famélica cultura con los toros y el fútbol (al parecer, dos andaluzas preocupaciones del ministro Clavero), la Música entraba en liza con la constatación del desprecio, «en política musical, pese a brillantes engaños, a nuestras figuras internacionales», mientras «marginamos la educación musical del pueblo», y con la querrela de que «el Estado sigue sin enterarse del colosal fenómeno discográfico, con sus dimensiones de asalto general a la cultura infantil y adolescente». Nada más, pero también nada menos, en dos apretadas columnas-mostrario de tristezas nocturnales.

Más genéricamente certera, aunque igualmente lo bastante amplia para dejar expedita la salida de urgencia, la referencia de Ricardo de la Cierva al escaso acierto del presupuesto de Cultura para 1980 hubo de recibir la ovación —con petición de oreja y vuelta al ruedo— de los «maleficiarios» en los hechos consumados. ¡Por fin, un aspirante a la poltrona de Cultura reconocía que el Estado se toma a chirigota presupuestaria el negocio del pensamiento! ¡Por fin, una voz letrada rechazaba la «concepción burocrática del hecho cultural», al sentir «vergüenza propia» ante la marginación política de nuestro mayor bien histórico!

Todo ello ha logrado que la Música recibiera con expectación al nuevo ministro, hombre que se complace en autorreconocerse «profesional de la cultura». Antes de respirar, la Música ha aguardado a conocer las primeras decisiones ministeriales. Y hay que adelantar que éstas no han aportado hasta ahora motivos claros para la esperanza.

Por supuesto, no entramos ni salimos en la dimisión aceptada a Jesús Aguirre. El primer —y al parecer, único— director general de Música se aproximaba ya, en todo caso, al final de su etapa. Descomedidamente agrio en la diatriba, francotirador, imaginativo, la mejor cualidad que acreditó —a nuestro juicio— al frente de una Dirección General que se encontró de improviso en el camino fue la habilidad para atraer hacia él, y, en consecuencia, hacia la Música, muy diversas preocupaciones e inquietudes. No es esta la ocasión para hacer balance de su gestión. Baste con agradecerle que se tomara el cargo en serio, a su manera, y que lo exprimiera a conciencia. Baste

también con simbolizar la otra cara de la moneda en su tendencia al «ahí me las den todas», y en el celo por extender cordones sanitarios en torno al minifundio que le habían asignado. A los ojos de Hacienda, regía una Dirección General «de lujo», de gasto sin contrapartida. Observado desde la miserable estepa musical exterior a la ciudadela, resultaba impropio que pretendiera ampliar la torre de marfil. La Dirección General había devenido con él en imposible metafísico, y estaba claro que desaparecería con su primer y original titular.

La Música ha sido, pues, la evidente sacrificada administrativa en el cambio producido. Cuando la exposición de motivos del Real Decreto 129/1980, de 18 de enero, justifica la refundición de las Direcciones Generales de Música y de Teatro y Espectáculos con el cumplimiento de «la política encaminada a la reducción del gasto público», se está añadiendo acíbar al de suyo indigesto brebaje. Y si examinamos las cuatro Subdirecciones Generales que comprende la criatura resultante, veremos que de las tres de Música subsiste ahora una, de las tres de Teatro sobreviven dos, y que la cuarta se nutre de ambas procedencias. Menos mal que queda el consuelo de que en el nuevo Centro directivo —por razones de táctica, eufonía o mero orden alfabético— la Música precede a su compañero.

El director general de Música y Teatro, Manuel Camacho, desempeñaba hasta ahora el puesto de subdirector general de Actividades Teatrales. Posee excelente hoja de servicios como funcionario, experto y competente, del Cuerpo de Técnicos de Información. Además, está probado que EL PAIS padeció un «lapsus» más que respetable al considerarlo lego musical o poco menos. También es conocida la gran afición musical del Subdirector general de Música, Antonio Campos, otro funcionario de calidad. Por paradoja con las palabras decembrinas de Ricardo de la Cierva, la reestructuración de Cultura, en general, se señala por la burocratización de los cargos directivos y por el casi pleno copo que de ellos ha hecho el Cuerpo que hemos citado. Esto no es, en principio, inconveniente; al contrario, ha de considerarse positivo que la política no alcance a la designación de directores generales. España —o el Estado— necesita como el comer administración profesional, ordenada, apartidista, estable, respetuosa con la norma. Por otra parte, si los funcionarios-comensales son menos y la nueva Dirección General posee estructura escueta y clara, y va a contar con sus propias posibilidades de financiación de actividades, se evitará la anterior dispersión y el «aquí no es» reinante desde que se esfumó la Dirección General de Difusión Cultural.

Mas si la burocracia se encarga de la función administradora, ¿quién va a trazar la política? En Cultura, parece que el ministro, asesorado por veinticuatro consejeros o asesores «elegidos entre diversas personalidades del mundo de la cultura y los deportes, y de distintas tendencias o especialidades». Naturalmente, las tales personalidades —algunas con alto «cachet» profesional o publicitario— no van a asesorar sólo por amor a las letras y a las artes; y ello quizá nos aclare la refundición de Direcciones Generales y consecuente disminución en cadena de unidades de menor nivel, ya que Hacienda habrá hecho la suma de asesorías y la resta de puestos burocráticos hasta alcanzar el saldo a cero.

Hay que reconocer al nuevo ministro gran habilidad para encauzar en su favor el sueño de seguridad que guarda en el alma todo español que se precie. Va a tener tras de él, cerrando filas, un poderoso Cuerpo de funcionarios «restituido» a su dominio natural, y otro nutrido bloque de agradecidos eventuales, que actuarán como oráculo. Entre estos últimos hay dos nombres de la Música: Cristóbal Halffter y Luis de Pablo, que sonaron para la Dirección General desaparecida. Tampoco

(Concluye en la pág. 51)

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

para el mundo



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

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

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

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

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

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

## DAHLQUIST

REPRESENTANTE EXCLUSIVO  
PARA ESPAÑA:

### SIMEXSA

SERVICIOS DE IMPORTACION Y EXPORTACION S. A.  
Ganduxer, 22

Barcelona-21 (España)

Teléfs. (93)239 70 70 - (93)230 97 39

# «LOS MEJORES CLASICOS DE 1979»

## PREMIOS «RITMO» DECIMA EDICION

Andando, andando, los miembros de la Redacción de RITMO nos hemos encontrado frente al décimo aniversario de nuestros premios a los mejores discos de la campaña que concluye. Si al despuntar la década de los 70 (¡habrá lectores que se acuerden!), cuando RITMO cumplía cuarenta años, nuestra primera portada en color albergó seis grabaciones consideradas las mejores del año, hoy, al filo de los 80, cumpliendo la Revista sus Bodas de Oro, son nada menos que veinte los registros que anuncian la publicación. Entonces los redactores que hicimos el escrutinio fuimos tres: hoy hemos sido veinte, tantos como premios. Y al que esto escribe, que es el único que permanece hoy de los de entonces, le entra una vaga sensación de cumpleaños, vejez, experiencia, morriña y un fastuoso baile de carpetas de discos.

Con el tiempo, creo yo, hemos mejorado. Hace siete, seis años, la reunión de los premios, siempre a fines de noviembre, en torno a Santa Lucía, podía empezar a las cinco de la tarde y acabar al alba. Hoy somos más pragmáticos: los votos cantan, somos bastantes y, aunque parezca mentira entre celtíberos, las deliberaciones se desarrollan sin que la sangre llegue al río... casi siempre.

De la reunión de este año merece la pena apuntar algunos temas. Uno, triste, fue lamentado unánimemente: la supresión del apartado «Grabación en vivo», creado el año pasado, por falta de registros concurrentes; sólo el **Don Giovanni** salzburgués de Böhm reunía esta condición de la procedencia directa. «¡Queremos música en vivo!», fue el grito de guerra coreado por los «veinte hombres justos». Es muy falso el estereotipo del discófono unidireccional: a los que nos gusta la música de verdad, y en RITMO ése es el carnet de entrada, nos gustan los discos y los conciertos/óperas en vivo; por eso los lectores tienen nuestros comentarios como prueba, somos impenitentes partidarios de todos aquellos discos que recojan el ambiente vivo del teatro, el contacto del artista y el público, la eternización del instante irreplicable. No nos agradaría volver a dejar vacío este premio en el 80. En gran parte, nuestra frustración respecto de las grabaciones «en vivo» ha sido paliada este año por el catálogo Cetra, felizmente importado por Ferysa; sin embargo, ha sido decisión unánime de la redacción el dejar fuera de la consideración de los premios de los registros de Cetra con atribución de «R», toda vez que sus características no son semejantes a las de los discos que han entrado hasta ahora en competición. En el sentir de la redacción se ha visto como más coherente premiar, en 1979, a Ferysa por la distribución de los Cetra en España sin incluir ninguno de estos discos en nuestras votaciones. En cualquier caso, se reproducen aparte los registros de este sello que en su día obtuvieron la recomendabilidad especial de la «R».

La abundancia del apartado sinfónico sorprende en relación a la anemia de otros: «Lied», Clásicos del Siglo XX, Vanguardia o Producción Española. Sobre este último: convenzámonos de una vez de que nuestra música no nos la van a grabar en Albania o Rhodesia; o nos tomamos en serio la apenas iniciada tarea de sacar a la luz nuestro ingente patrimonio sonoro, o lo condenamos definitivamente al limbo de las buenas intenciones. Hoy es el «corpus» musical de Cabezón, ayer fue la obra de Mompou tocada por él mismo: no faltan ejemplos de buenas producciones, pero siempre se trata de casos aislados. No es ése el camino, y más allá de los Pirineos lo saben muy bien. Fijémonos en uno de los premios mundiales de este 79: Lutoslawski dirigiendo su propia obra orquestal, en una grabación de lujo con toma de sonido deslumbrante. ¿Seremos capaces de no tomarnos en serio el hacer algo paralelo con la obra orquestal de Luis de Pablo o de Cristóbal Halffter? ¿O con Granados o Marcial del Adalid? ¿Hablamos de Tomás Luis de Victoria?

También la música contemporánea ha sido cenicienta este año. Es comprensible, aunque reprobable, que el apartado no suscite lanzamientos masivos por parte de las Empresas, pero tampoco tiene lógica la involución de este año respecto de otros. Compárese la lista del «Premio Koussewitzky» 1979 con las propuestas del capítulo «Música de Vanguardia» en nuestros premios, y sáquense las consecuencias.

Estas son las quejas. El reverso de la moneda nos lo dan nuestra creciente equiparación en puntualidad de edición con «el resto del mundo», la definitiva publicación en España de registros ya clásicos, que llenan lagunas de la discografía; la creciente mejora en los prensados nacionales, la aparición continua de sellos hasta ahora ajenos a nuestro mercado y, en general, el mantenimiento de departamentos «clásicos» en las distintas firmas que procuran una política, si bien discutible, sí constante y enriquecedora.

Al comenzar la década en la que nuestro viejo amigo el disco puede desaparecer del todo como elemento reproductor del sonido o mutar drásticamente sus características, «los de RITMO», ya cincuentenarios, le seguimos dando nuestro voto de confianza a la tantas veces denostada «música enlatada», capaz de llevar el piano de Horowitz o el sonido de la Filarmónica de Viena a cualquier punto del globo. Y aun entonces, pasado mañana, seguirá habiendo discos, hologramas, «videos», lo que ustedes quieran, mejores y peores. Y nosotros esperamos seguir seleccionando los mejores.

J. L. P. A.

## Redactores participantes en las votaciones

Roberto Andrade Malde.  
Pablo Cano Capella.  
Xoan Manuel Carreira Antelo.  
Domingo del Campo Castel.  
Manuel Gallarín.  
Manuel Gomis Gavilán.  
Arturo Reverter.  
Pedro González Mira.  
Santiago Martín.  
Enrique Martínez Miura.

Angel F. Mayo.  
Agustín Muñoz Jiménez.  
Alfredo Orozco Buezo.  
Enrique Pérez Adrián.  
José Luis Pérez de Arteaga.  
Gerardo Queipo de Llano.  
Joaquín Rubio Tovar.  
Margarita Soto Viso.  
Carlos Villanueva.  
«I Taddei».

### MUSICA SINFONICA

Premio, MAHLER: **Sinfonía número 9**. Carlo Maria Giulini, con la Orquesta Sinfónica de Chicago (Deutsche Grammophon, 2707097). Trece votos.

#### DISCOS CONCURRENTES

BEETHOVEN: **Sinfonías**. Szell (CBS).  
BRAHMS: **Sinfonías**. Szell (CBS).  
BRAHMS: **Sinfonía número 4**. Schuricht (Movieplay).  
BRAHMS: **Sinfonía número 4**. Solti (Decca).  
BRAHMS: **Concierto para piano número 2**. Arrau, Giulini (EMI).  
BRAHMS: **Serenata número 1**. Haitink (Philips).  
BRAHMS: **Concierto para violín**. Perlman, Giulini (EMI).  
BRUCKNER: **Sinfonías 7 y 8**. Böhm (DG).  
BRUCKNER: **Sinfonía número 9**. Giulini (EMI).  
CORELLI: **Concerti Grossi, Op. VI, 1-4**. Kuijken (EMI).  
DEBUSSY: **Preludio a la siesta de una fauno**, etcétera. Martinon (EMI).  
DVORAK: **Sinfonía número 9**. Giulini (DG).  
GERSHWIN: **Concierto para piano**. Szidon, Downes (DG).  
HAYDN: **Las Siete Palabras**. Marriner (EMI).  
HAYDN: **Sinfonías «con título»**, volumen I. Marriner (Philips).  
HAYDN: **Sinfonías 100, 101, 103 y 104**. Beechan (EMI).  
LISTZ: **Sinfonía Fausto**. Bernstein (DG).  
MAHLER: **Sinfonía número 1**. Mehta (Decca).  
MAHLER: **Sinfonía número 2**. Abbado (DG).  
MAHLER: **Sinfonía número 2**. Stokowski (RCA).  
MAHLER: **Sinfonía número 4**. Abbado (DG).  
MENDELSSOHN: **Sinfonías**. Sawallisch. (Philips).  
MOZART: **Conciertos para trompa**. Civil, Klemperer (EMI).  
RAVEL: **Obra orquestal**. Boulez (CBS).  
RAVEL/PROKOFIEV: **Conciertos para piano**. Gawriloff, Rattle (EMI).  
SCHUBERT: **Sinfonía número 9**. Giulini (DG).  
SIBELIUS: **Finlandia**, etc. Kord (Decca).  
STRAVINSKY: **Ballets**. Boulez (CBS).  
TCHAIKOVSKY: **Suite número 3**. Maazel (Decca).  
VIVALDI: **La Cetra**. Academy, Brown (Decca).

### MUSICA DE CAMARA

Premio, HAYDN: **Cuartetos 77 y 78**. Cuarteto Italiano (Philips, 950057). Ocho votos.

#### DISCOS CONCURRENTES

BARTOK: **Sonata para dos pianos y percusión**. Kontarsky (DG).  
BEETHOVEN: **Sonatas para violín y piano 3 y 8**. Perlman, Ashkenazy (Decca).

BEETHOVEN: **Cuartetos de última época**. Lasalle (DG).  
SCHUBERT: **Quinteto en Do**. Rostropovitch, Melos (DG).  
VIVALDI: Volumen I, Ed. Vivaldi/**Sonatas**. Accardo, Gendron (Philips).

### INSTRUMENTAL

Premio, GRANADOS: **Goyescas**. Alicia de Larrocha (Decca, SXL 6785). Nueve votos.

#### DISCOS CONCURRENTES

BEETHOVEN: **Sonatas 2 y 3**. Ashkenazy (Decca).  
CABEZON: **Obra integral, Vol. I**. Baciero (Hispanavox).  
CHOPIN: **Recital**. Ashkenazy (Decca).  
HAYDN: **Obra para teclado, Vol. II**. Kocsis (Hispanavox).  
LISTZ: **Años de peregrinaje**. Berman (DG).  
SCHUBERT: **Sonata en Si bemol mayor, D. 960**. Barenboim (DG).  
SCHUBERT: **Impromptus**. Barenboim (DG).  
SCHUMANN: **Carnaval**. Arrau (Philips).  
SOLER: **Sonatas 1 a 6**. Barrio (EMI).  
**El siglo de oro del clavecín español**. Pablo Cano (Edigsa).

### MUSICA VOCAL Y CORAL

Premio, VIVALDI: **Música sacra** (Ed. Vivaldi). Vittorio Negri (Philips, 678061). Nueve votos.

#### DISCOS CONCURRENTES

CARMINA BURANA: Clemencic (Edigsa).  
DVORAK: **Stabat Mater**. Kubelik (DG).  
MONTEVERDI: **Tirsi, Clori**. Deller (Edigsa).  
MOZART: **Misa de Do menor**. Gonenwein (EMI).  
MOZART: Ed. Mozart, Vol. XI. **Música Sacra**. Davis (Philips).  
MOZART: Ed. Mozart, Vol. XVI. **Arias, Lieder**. Varios (Philips).  
MOZART: **Misa del Orfanato**. Abbado (DG).  
PALESTRINA: **Misa del Papa Marcello** (Hispanavox).  
PURCELL: **O Solitude**. Deller (Edigsa).  
PURCELL: **Odas**. Deller. (Edigsa).  
ROSSINI: **Pequeña Misa Solemne**. Heltey (Decca).  
SCHUBERT: **Coros**. Preinfalk (DG).  
STRAUSS: **Salomé**, escena final. Caballé, Bernstein (DG).  
STRAVINSKY: **Misa, Bodas**. Bernstein (DG).

### OPERA

Premio, VERDI: **Simon Boccanegra**. Freni,

Capuccilli, Carreras, Ghiaurov, Van Dam, Coro y Orquesta de la Scala de Milán. Claudio Abbado (Deutsche Grammophon, 2740169). Diez votos.

#### DISCOS CONCURRENTES

BEETHOVEN: **Fidelio**. Bernstein (DG).  
BIZET: **Carmen**. Abbado (DG).  
DONIZETTI: **La Favorita**. Bonyngé (Decca).  
DONIZETTI: **María Stuarda**. Bonyngé (Decca).  
GIORDANO: **Andrea Chenier**. Levine (RCA).  
HAENDEL: **Acis y Galatea**. Deller (Edigsa).  
HAENDEL: **Xerxes**. Malgoire (CBS).  
HUMPERDINCK: **Hänsel und Gretel**. Solti (Decca).  
MASSENET: **Cendrillon**. Rudel (CBS).  
MOZART: Ed. Mozart, Vol. XV. **Opera Bufo**. Paumgartner, Davis (Philips).  
MOZART: Ed. Mozart, Vol. XIII. **Opera seria**. Davis (Philips).  
MOZART: **Don Giovanni**. Böhm. (DG).  
PUCCINI: **La Fanciulla del West**. Mehta (DG).  
SCHUBERT: **Cuatro años en el puesto de guardia**. Wallberg (EMI).  
SCHUBERT: **La guerra doméstica**. Wallberg (EMI).  
VIVALDI: **L'Olimpiada**. Szekeres (Hispanavox).

### GRABACION HISTORICA

Premio, HAYDN: **Sinfonías 100, 101, 103 y 104**. Royal Philharmonic, Sir Thomas Beecham (EMI, 10 C 037003 068/178). Doce votos.

#### DISCOS CONCURRENTES

MAHLER: **Lieder**. Fiescher Dieskau, Furtwängler, Kempe (EMI).

### CICLO

Premio, BEETHOVEN: **Sinfonías**. Orquesta de Cleveland, George Szell (CBS, S 77706). Doce votos.

#### DISCOS CONCURRENTES

BEETHOVEN: **Cuartetos de última época**. Lasalle (DG).  
BRAHMS: **Sinfonías**. Szell (CBS).  
CARMINA BURANA: Clemencic (Edigsa).  
MENDELSSOHN: **Sinfonías**. Sawallisch (Philips).  
RAVEL: **Obra Orquestal**. Boulez (CBS).  
STRAVINSKY: **Ballets**. Boulez (CBS).  
VIVALDI: Edición completa (Philips).

### MUSICA DE VANGUARDIA

Premio, CAGE: **Sonata XIII, Empty Words III, Music for Marcel Duchamp, Songs Books I-II**. Roggenkamp, Cage, Scholten Cantorum Stuttgart, Gottwald (Hispanavox, H-Vergo S 60081). Once votos.

#### DISCOS CONCURRENTES

DE PABLO: **Chamán, visto de cerca**. Koar (Hispanavox).  
ESTEVEZ: **Concierto para contrabajo**. Cajas de Ahorros.  
GONZALEZ ACILU: **Arrano Beltza**. Morondo (Movieplay).  
NONO: **Como una ola de fuerza y luz**. Abbado (DG).

### PRODUCCION ESPAÑOLA

Premio, CABEZON: **Obra integral**. Vol. I. Antonio Baciero (Hispanavox, HH S 96801). Nueve votos.

## DISCOS CONCURRENTES

DE PABLO: **Chamán, visto de cerca**. Koan (Hispavox).  
 ESTEVEZ: **Concierto para contrabajo**. Cajas de Ahorros.  
 GONZALEZ ACILU: **Arrano Beltza**. Morondo (Movieplay).  
 SOLER: **Sonatas 1 a 6**. Barrio (EMI).

## MUSICA ANTIGUA

Premio, LASSO: **Profecías de las Sibilas, Moriscas**. Solistas Vocales de Munich, Conjunto de Flautas de Munich, Hans Ludwig Hirsch (Telefunken, 641889). Diez votos.

## DISCOS CONCURRENTES

CABEZON: **Obra Integral. Vol. I. Baciero** (Hispanavox).  
 CARMINA BURANA: Clemencic (Edigsa).  
 PALESTRINA: **Misa del Papa Marcello** (Hispanavox).  
 PURCELL: **O Solitude**. Deller (Edigsa).  
 VICTORIA: **Missa Pro Defunctis**. Segarra (EMI).  
 MUSICA PARA ROBIN HOOD Y SU REY. Sothcott (Hispanavox).  
 EL SIGLO DE ORO DEL CLAVECIN ESPAÑOL: Pablo Cano (Edigsa).

## CLASICOS DEL SIGLO XX

Premio, WEBERN: **Obra integral, Vol. I**. Diversos solistas y conjuntos. London Symphony Orchestra, dirección global de Pierre Boulez (CBS, S 79402). Votado por unanimidad.

## DISCOS CONCURRENTES

BARTOK: **Sonata para dos pianos y percusión**. Kontarsky (DG).  
 IVES: **Sinfonía número 4**. Ozawa (DG).  
 RAVEL: **Obra orquestal**. Boulez (CBS).  
 RAVEL PROKOFIEV: **Conciertos para piano**. Gawriloff, Rattle (EMI).  
 STRAVINSKY: **Ballets**. Boulez (CBS).  
 STRAVINSKY: **Misas, Bodas**. Bernstein (DG).

## NOVEDAD SIGNIFICATIVA

Premio, PURCELL: **Fantasías para Violas da Gamba**. Ulsamer Collegium (Archiv, 256366). Ocho votos.

## DISCOS CONCURRENTES

CABEZON: **Obra integral, Vol. I. Baciero** (Hispanavox).  
 DVORAK: **Stabat Mater**. Kubelik (DG).  
 LISZT: **Años de peregrinaje**. Berman (DG).  
 NONO: **Como una ola de fuerza y luz**. Abbado (DG).  
 A. SCARLATTI: **Madrigales**. Jürgens (Archiv).  
 SCHUBERT: **Cuatro años en el puesto de guardia**. Wallberg (EMI).  
 SCHUBERT: **La guerra doméstica**. Wallberg (EMI).  
 SCHUBERT: **Coros**. Preinfalk (DG).  
 VIVALDI: **L'Olimpiade**. Szekeres (Hispanavox).

## LIED

Premio, SCHUBERT: **Integral de los Lieder, volumen III**. Dietrich Fischer-Dieskau, Gerald Moore (DG, 2720059). Doce votos.

## DISCOS CONCURRENTES

MAHLER: **Canciones**. Tear, Marriner (Decca).  
 MAHLER: **Canciones**. Dieskau, Furtwängler, Kempe (EMI).  
 MOZART: **Arias, Lieder**. (Ed. Philips).  
 SCHUMAN: **Integral de los Lieder, Vol. I**. Dieskau, Eschenbach (DG).

## VALOR DOCUMENTAL

Premio, MAHLER: **Sinfonía número 2**. Price, Fassbänder, London Symphony, Leopold Stokowski (RCA, RL 00852 (2)). Once votos.

## GRABACION ECONOMICA

Premio, MENDELSSOHN: **Sinfonía «Italiana»**. Orquesta Philharmonia, Otto Klemperer (EMI, Serie «Acorde», 10C 03700524). Once votos.

## DISCOS CONCURRENTES

BEETHOVEN: **Sinfonía número 7**. Böhm. (DG).  
 BRAHMS: **Sinfonías**. Szell. (CBS).  
 BRAHMS: **Sinfonía número 4**. Reiner (RCA).  
 BRAHMS: **Concierto para piano número 2**. Arrau, Giulini. (EMI).  
 DVORAK: **Concierto para violonchelo**. Fournier, Szell. DG.  
 GERSHWIN: **Concierto para piano**. Szidon, Downes. (DG).  
 HAYDN: **Diversas sinfonías**. Dorati. (Decca).  
 HAYDN: **Sinfonías 100, 101, 103 y 104**. Beecham. (EMI).  
 MOZART: **Misa en Do menor**. Gonnemann. (EMI).  
 MOZART: **Conciertos para trompa**. Civil, Klemperer. (EMI).  
 MUSICA PARA CUATRO CLAVICEMBALOS. (Decca).  
 Recital de Renata Tebaldi. (Decca).  
 Recital de Erwin Nyiregyházi. (CBS).

## RECITAL

Premio, **Música para Robin Hood y su Rey**. St. George's Canzona. John Sthcott (HISPAVOX, HH S 90105). Ocho votos.

## DISCOS CONCURRENTES

CARMINA BURANA. Clemencic. (Edigsa).  
 MUSICA PARA CUATRO CLAVICEMBALOS. (Decca).  
 EL SIGLO DE ORO DEL CLAVECIN ESPAÑOL. Pablo Cano (Edigsa).  
 Recital de Andrei Gawriloff (EMI).

## INTERPRETE DEL AÑO

Premio, ALFRED DELLER. Disco Seleccionado. PURCELL. **O Solitude**. (Edigsa, EHM 247). Diez votos.

## ARTISTAS CONCURRENTES

Claudio Abbado  
 Claudio Arrau  
 Antonio Baciero  
 Daniel Barenboim  
 Karl Böhm  
 Pierre Boulez  
 Dietrich Fischer-Dieskau  
 Carlo María Giulini  
 Alicia de Larrocha  
 Neville Marriner

## PREMIOS ESPECIALES «RITMO 50 años» (acordados por unanimidad)

—EMI, por ser junto a DG, ambas de origen común, la firma discográfica más antigua del mercado internacional y la compañía de más temprana actividad en España. El premio se simboliza en su grabación, premiada internacionalmente: R. STRAUSS: **Salome**. Behrens, Van Dam, Baltsa, Filarmónica de Viena, Karajan. (EMI, 167002 908/9).

—EDIGSA, por su contribución al conocimiento y difusión de la música catalana, especialmente en la faceta de la música antigua. El premio se simboliza en: **Antología D'Organistes de Montserrat**. Gregori Estrade, órgano. AHMC 10/58.

—FERYSA, por la labor desarrollada en el año 79 en favor de la difusión de «música en vivo» a través del sello Cetra, cubriéndose lagunas importantes del catálogo nacional; actividad que se prolongará próximamente con la distribución de nuevos sellos. El premio se simboliza en: MOZART: **Don Giovanni**. Siepi, Edelmann, Dermota, Grümmer, Schwarzkopf, Filarmónica de Viena, Furtwängler. Salzburg 1954.

## DISCOS CETRA CON «R» EN EL PASADO AÑO

BEETHOVEN: **Sinfonía número 3**. Knappertsbusch, Munich 1950. LO 512.  
 BELLINI: **Norma**. Callas, Votto, Scala 1955. LO 31.  
 CHERUBINI: **Medea**. Callas, Bernstein, Scala 1953. LO 36.  
 CHOPIN: **Concierto número 1**. Arrau, Klemperer. Colonia, 1954. LO 507.  
 DONIZETTI: **Anna Bolena**. Callas, Gavazzeni, Scala 1957. LO 53.  
 DONIZETTI: **Lucia di Lamermoor**. Callas, Karajan, Berlín 1955. LO 18.  
 MOZART: **La Flauta Mágica**. Furtwängler, Salzburg 1951. LO 9.  
 MOZART: **Don Giovanni**. Furtwängler, Salzburg 1954. LO 7.  
 MAHLER: **Lieder**. Dieskau, Furtwängler, Salzburg 1951. London, Klemperer, Colonia 1955. Lo 510.  
 MAHLER: **Sinfonías números 1 y 3**. Mitropoulos, Nueva York 1951 y 1956. LO 514.  
 PUCCINI: **La Fanciulla del West**. Mitropoulos, Florencia 1954. LO 64.  
 VERDI: **Un Ballo in Maschera**. Callas, Gavazzeni, Scala 1957. LO 55.  
 VERDI: **Ernani**. Mitropoulos, Metropolitan 1956. LO 12.  
 VERDI: **Macbeth**. Callas, de Sabata, Scala 1952. LO 10.  
 VERDI: **La Traviata**. Callas, Giulini, Scala 1955. LO 28.  
 VERDI: **I Vespri Siciliani**. Callas, Christoff, Kleiber, Florencia 1951. LO 5.  
 WAGNER: **El anillo del Nibelungo**. Bayreuth 1957, Knappertsbusch. LO 58-61.  
 WAGNER: **Tristan und Isolde**. Bayreuth 1952, Karajan. LO 47.  
 Recital Kinsten Flagstad. Berlín 1952. LO 513.

# el CORREO de "RITMO"

Madrid, 4 de diciembre de 1979.

Señor director:

Dadas mis pocas posibilidades económicas me veo precisado a rastrear las tiendas de liquidación de discos, y la cosa tiene más de una ventaja; entre ellas, encontrarse con algunas cosas curiosas. Y recientemente me ha sorprendido ver una grabación de **La Traviata** por Callas y Kraus, tomada de la representación en Lisboa, en 1958. Lo curioso es que esta grabación no aparece registrada en la discografía de Callas del número 476 de RITMO, y creo que tampoco Kraus se refería a ella en aquella extraordinaria entrevista publicada también por ustedes. No parece, sin embargo, una grabación pirata, ya que en el libreto consta: «Una producción Carillón-EMI». Nada más puedo añadir sobre la versión, ya que no la compré porque dispongo de una, me interesa la versión Giulini..., y no me fío de Carillón. Pero ahí queda la información para los coleccionistas de Callas... o de Kraus.

También está publicada en España una selección de la representación de **Las bodas de Figaro** de Aix-en Provence, en la que Lorengar canta el «Cherubino», en contra de lo que se hacía constar en la discografía de la cantante, no sé si por error de imprenta, pero el caso es que le faltaba el asterisco: se trata del disco de la Casa Marfer M 50.261-S. Los compañeros de reparto son Streich, Stich-Randall, Panerai y Rehfuss. Sonido aceptable. Es fácil encontrarlo por 150 pesetas, aproximadamente.

Y, por último, una información para don Salvador Penalba, cuya consulta aparecía en el número 491: la «Sylvia» de Delibes por Fistoulari estuvo publicada en Inglaterra por Philips (referencia GL 5771/2, serie económica). Creo que esta grabación está actualmente descatalogada, pero supongo que, como en España, todo será cosa de buscar con paciencia.

Cordialmente.

**JULIO GONZALEZ.**

## RESPUESTA:

Efectivamente, la grabación de **La Traviata** a que usted se refiere no se incluyó entre la discografía de María Callas, aparecida en nuestro número 476, ni se hace mención de ella a lo largo de la entrevista con Alfredo Kraus, que publicamos en nuestro número 479. La razón es muy simple: cuando se realizaron ambos trabajos existían muy pocas copias de la grabación de **La Traviata** de Lisboa de 1958, y circulaban de forma estrictamente privada, por lo que no se le podía considerar «grabación pirata» (en sentido comercial), ni por lo tanto, incluirla en una discografía general de la Callas. Por análogas razones es de presumir que ni Kraus ni sus entrevistadores consideraran de interés hacer referencia a ella, pese a que todos los presentes en aquella ocasión nos consta que conocían el registro lisboeta. La producción Carillón-EMI no es, en efecto, una «grabación pirata», pues al haber obtenido las licencias oportunas y pagado los derechos correspondientes, se distribuye como una grabación comercial cualquiera. Añadiremos que no es la única que reúne estos requisitos, ya que la firma FOYER ha lanzado al mercado internacional la misma producción. En próximos números de RITMO publicaremos la crítica correspondiente, siendo entonces el momento de opinar sobre el tema.

Finalmente agradecemos sus informaciones referentes a Pilar Lorengar y a la obra de Delibes, que serán de interés, además de para el señor Penalba en cuanto a **Sylvia**, para muchos de nuestros lectores.

**LA REDACCION.**

Madrid, 26 de diciembre de 1979

No podíamos dejar finalizar el año 1979 sin felicitar de todo corazón a la Revista Musical **RITMO** por sus cincuenta años de vida. Desear más larga vida no obsta, porque no abundan publicaciones como ésta en la que concierten editores, músicos y estudiosos al mismo tiempo.

En nombre de mis alumnos y en el mio propio, ¡adelante! ¡siempre!, porque «piano, piano, se avanza lontano».

Con admiración a la tenacidad y a la supervivencia.

**AMALIA ROALES-NIETO**

## RESPUESTA

Esta carta nos fue entregada en visita personal por doña Amalia Roales-Nieto, que venía acompañada de varios alumnos de su Aula de Música de la Universidad Complutense. Al hacerla pública desde estas columnas de «El correo de RITMO» queremos reiterarle los sentimientos de gratitud que expresamos personalmente a nuestros visitantes, y aprovechamos para hacer también extensiva esa gratitud a cuantos suscriptores y lectores se han dirigido a nosotros últimamente testimoniándonos sus felicitaciones por la celebración de nuestro Cincuentenario.

**LA DIRECCION**

Muy señores míos:

Hace unos días he recibido de Alemania **La Cuarta sinfonía** de Bruckner, dirigida por D. Barenboim (D.G.). Me gustaría saber la opinión que les merece este disco.

**JOAQUIN GIL DE LA PEÑA**

## RESPUESTA

Pues bastante buena, respondiéndole siempre a título personal, aunque en este caso me consta la impresión igualmente positiva de otros miembros de la redacción. Le resumo los puntos favorables:

1. Barenboim emplea la Edición Hass, o sea, no hay cortes y está todo lo escrito por Bruckner para la obra.
2. Aun siendo amplios los «tempi», los ingenieros de D.G. han conseguido fijar los 60 y pico minutos de duración en un solo disco, sin deterioro del sonido, que es magnífico.
3. Barenboim «navega» a gusto, ve la pieza como composición juvenil y cuaja una lectura excelente en general, de la que destaca el hermoso tiempo lento.

En síntesis, admira que la DG española haya postergado esta **Cuarta** en beneficio del epidérmico «remake» de Karajan, quizá mejor grabado, pero inferior en términos de interpretación. Felicítese, en fin, por la compra.

**J.L.P.A.**

Madrid, 9 de enero de 1980.

Sr. D. José Luis Pérez de Arteaga

Muy señor mío:

Me satisface felicitarle efusivamente por medio de estas líneas en relación con reportaje-entrevista publicado en la revista número 494, correspondiente al pasado mes de septiembre 1979, titulado «Diálogo con Heinz Wildhagen», verdaderamente interesante, sobre todo para los que, como profesionales de la música, conocemos algo el campo de las grabaciones de discos.

Como suscriptor de RITMO, como músico y como aficionado opino que reportajes como el enunciado sirven para conocer grandes profesionales,

de los cuales sus opiniones, conciertos y, por supuesto, su gran experiencia, nos enseñan muchas cosas, entre ellas la profesionalidad bien entendida, principal camino para que tenga verdadero valor aquello a lo que nos dedicamos.

Atentamente.—**LUIS CARMONA.**

Madrid, 22 de octubre de 1979.

Estimado señor director:

Soy lector asiduo de su publicación, y les ruego en la medida en que puedan, que me aclaren alguno de estos puntos.

— Mr. Bernstein dirige **Falstaff**, con Fischer Dieskau. ¿Qué tal es la grabación CBS que existe en España? Dirige también un ciclo Schumann —serie «Maestro»—. ¿Ha sido estudiada por ustedes antes de enero, número 486? ¿Qué opinión le merece? Por último, otro ciclo Bernstein-Beethoven, presentado hace unos años en España. José Luis Pérez Arteaga habla de desigual integración. ¿Podría recordarme los puntos favorables, a su juicio?

— Privilege-DG ha publicado el **Segundo concierto** de Brahms a principios de verano, interpretado por Anda-Berlín-Karajan. ¿Será prontamente incluido en su crítica discográfica?

— Está claro que a Giulini le gustan las **Novenas**. Pero no son misas, desde luego. En los últimos meses, en España se han publicado la **Novena sinfonía** de Mahler, Bruckner, Dvorak, Schubert. Sólo falta **La Novena** de Ludwig van (se entiende). Pero, ¿qué pasa? ¿Acaban de descubrir a Carl María? Pues yo sí.

— Digo yo que la Serie de Televisión Española algo tiene que ver con el aluvión de grabaciones de óperas que han invadido el mercado este verano: algunas de ellas a precios de risa. Oigan, ¿podemos tomárnoslas en serio?

— Hablando de Radiotelevisión Española. En meses de agosto hubo tres transmisiones de conciertos cuyos directores no acabé de identificar. Una de ellas era la diferida y cortada (**Un superviviente de Varsovia** es peligroso para los virginales oídos de los televidentes, además de que aumenta el minutaje, comprenden) de la Orquesta Juvenil de la CEE. A eso sí llegué, el solista era Pollini. Pero ¿quién es el director? Las otras dos eran de sendos conciertos de una orquesta rusa en el Real, que interpretó las **Quintas** de Shostakovich y Tchaikovsky. ¿Podrían informar esta ignorancia? Gracias.

— Sobre una alusión «a un entusiasta bruckneriano» que habla en Radio Nacional de España de Brahms como «estudiante aventajado», recuerdo lleno de candor y de estupor, cómo se demuestra que Bruckner es magnífico, entre otras cosas por que Brahms no tiene ni idea de contrapunto. No lo olviden.

— Protesto enérgicamente por el baile que concierne tras concierto, nos hace interpretar «establishment» del Teatro Real. Uno no se va a abonar a todo lo habido y por haber, y se hace religiosa cola —devota espera— y con estúpida paciencia imagina que tendrá algún día el preciado papel en su mano: «Certificado de paciencia, prueba de bomba». Pero ni eso. Uno no va a tener todo el tiempo del mundo para hacerse colas. La gente suele tener obligaciones —¡vaya por Dios!— y no se puede soportar que las entradas que iban a estar a la venta a las diez de la mañana, en realidad se ponen a la venta a las cinco; pero no desesperen, que a las cinco abrimos las taquillas, pero si nos olvidan las entradas de estudiantes en el quinto pino y no podemos poner a la venta ninguna —de estudiante o de ignorante—. ¿Cómo están ustedes? (Película de la cola pre-Pollini de jueves 11 de octubre.) Protesto, con viento fresco... Propongo versión operística de **El Proceso**, de Kafka; tengo el libreto casi terminado; fifty-fifty aunque puede regatearse. Necesito música ¿quién tienen?

— Última cuestión: Angel-F. Mayo publicó un estudio, hace tres años, a propósito del Centenario de Bayreuth. ¿Podrían decirme de cuántos capítulos constó el trabajo? Me gustaría tenerlo completo y creo que me faltan algunos.

Por último, agradecerles la atención prestada, y, si fuera posible, la publicación (de esta carta, se entiende).

Cordialmente,

**JOSE MIGUEL RODRIGUEZ TAPIA**

## RESPUESTA

1. Tema Bernstein. Arturo Reverter comentó la versión de *Falstaff* realizada por «Lenny» en Viena en 1966. Su crítica apareció en el número 485, octubre 1978. Entre paréntesis, el 486 es el número de noviembre de ese año, como la más perogrullada lógica viene a demostrar, y no el de enero del 79. Reverter concluía su comentario de esta manera: «Un excelente *Falstaff*, extraordinario en algunos puntos, aún sin llegar a ser totalmente redondo. Bazas fundamentales: completísima caracterización del protagonista y presencia de una fabulosa orquesta, muy hábil y contundentemente conducida». Daba como puntuación un 8 para la interpretación y 7,5 de sonido. Personalmente, es muy probable que yo, por lo general más benévolo que mi severo y admirado A. R., le diera un 9 al conjunto, principalmente por la dirección de Bernstein, la única que sigue al pie de la letra, y con éxito, los «tempi» y metrónomos exactos anotados por Verdi. En cuanto a los ciclos Schumann y Beethoven a los que se refiere, ninguno de los dos ha sido aún comentado por RITMO; subrayo el «aún» porque hay posibilidades de que se critiquen en breve. Le adelantaré que, en ambos casos, la pertenencia a una serie económica les confiere una recomendabilidad «a priori» al margen de la mayor o menor calidad de las versiones: el exorbitado precio de los discos justifica esta postura, que seguramente usted respaldaría.

2. No hay probabilidades, al menos de momento, de comentar dicha versión del *Segundo brahmiano*, ya que no ha sido remitida a la revista. A título exclusivamente personal, le señalaré que Geza Anda estuvo más inspirado ocho años atrás (el disco con Karajan está grabado en 1968), cuando interpretó la obra, también para DG, junto a Ferenc Fricsay.

3. Bueno, déjeme decirle que la *Novena* de Ludwig van, que diría nuestro hermano Alex estrujándose los rasdoques, también la ha grabado don Carlo María; concretamente para EMI en 1972. No pierda la esperanza de que antes de 1994, como conmemoración del 80 cumpleaños del Maestro, la versión de marras aparezca entre nosotros. Y respecto del descubrimiento de Giulini, pues parece que sólo ahora, tras más de cuarenta años de carrera y no menos de veinte grabando joyas discográficas, los grandes «holdings» fonográficos internacionales se han dado cuenta de quién es este buen señor. Más vale tarde que nunca. Pero insisto: Giulini ha dado al disco «genialidades», casi siempre para EMI, que corren el riesgo de quedarse inéditas en España. Pienso en sus *Bodas de Fígaro* con Schwarzkopf, la *Tercera* de Brahms, la antigua *Nuevo Mundo*, la *Séptima* de Beethoven, la *Patética* de Tchaikovsky, el *Primer Concierto* de violín de Prokofiev con Milstein, los *Interludios* de Peter Grimes, los *Nocturnos* de Debussy con La Mer, etcétera.

4. Pues no le entiendo muy bien la pregunta. Ni sé a qué programa de TVE se refiere (procuro ver esa cosa lo menos posible por comprensibles razones de salud) ni a qué «aluvión» de grabaciones de óperas «a precios de risa»: por lo tanto no puedo contestarle sobre si deben tomarse o no en serio esas versiones.

5. Una vez más vuelve usted a pillarme en un renuncio televisivo. Pero esta vez sí creo poder aclararle las dudas por haber sido espectador en vivo de esos conciertos. El de la Orquesta Juvenil de la Comunidad Europea lo dirigió Claudio Abbado. La orquesta rusa del Real era la Filarmónica de Moscú y la dirigía su nuevo titular, Dmitri Kitaienko.

6. No lo olvidaremos, descuide. Manténganos informados de haber más revelaciones.

7. Puesto al habla con Popol Vuhl, habitual de las películas de Herzog, me informa (es un decir) que está dispuesto a poner música a su libreto sugiriéndole ya un título: «Aguirre, la cólera de Dios». Aunque dadas su referencia a Kafka y al Real, también podría valer «El Castillo», por aquello de que el protagonista nunca entra en él...

8. El trabajo tuvo cinco apartados y se publicó en los números 459, 460, 463, 465 y 466, todos ellos de 1976. Quizá la revista pueda proporcionarle alguno de estos números, si le faltan.

**JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA**

Madrid, 14 de enero de 1980.

Sr. Director de RITMO:

Las críticas de discos de su Revista (la sección que más leo) muchas veces denotan inflexiblemente los gustos de sus firmantes. Por ejemplo, en el último número (pues sería muy largo de referirse a varios) me he encontrado con bastantes cosas chocantes. Así, solamente de los discos que he oído, éstas:

Las cotas de sonido que da a los álbumes de CBS el Sr. Rubio Tovar son de una benevolencia que echa por tierra su escucha.

¿Qué la *Carmen* de Berganza es imprescindible? No, a pesar de que sea una gran versión, porque ya hay bastantes muy buenas, y ésta no es mejor, excepto en la dirección de Abbado. (de acuerdo con el crítico), y en la actuación de Domingo (total desacuerdo con él). Y la Berganza... en fin, el Sr. Peregrin no puede ocultar una ciega preferencia por ella, y por eso no se puede tomar en serio que su creación sea «modélica» e «histórica». Es, más bien, un papel que nunca debió cantar, porque ni le va a su voz, ni sabe caracterizarlo.

¿Y superflua (o casi) la «Fanciulla» de Neblett? No puede ser superflua ni mucho menos la única grabación en España de una importante ópera de Puccini, interpretada casi de maravilla en conjunto y grabada de maravilla sin casi. Neblett está muy bien, a pesar de sus agudos, un poco gritados, a lo que no hay que darle demasiada importancia. Domingo, magnífico, aunque el crítico le «perdona la vida» en un alarde de generosidad (está visto que el Sr. Peregrin no tiene muchas simpatías por este tenor), y Milnes también, muy brillante. La dirección de Mehta es colosal, por mucho que el Sr. Reverter añada defectos a los «peros» que le pone el Sr. Peregrin, presentándolo como un director limitadísimo. ¿Cómo un director con tantísimos defectos está donde está? ¿Son ustedes mucho más listos que las grandes orquestas y sus presidentes, que los dirigentes de las grandes casas de discos?

También debo decir por el contrario, que las críticas del Sr. Pérez Adrián en este número son muy razonables (las de *Fidelio* y *Don Juan*, que son las que he oído, a pesar de que la primera creo que es un poco benévola y la segunda un poco dura).

Bueno, ¿y qué pasa con los discos que no son de oferta? ¿Por qué se retrasan ustedes tanto que a veces, cuando la crítica llega al lector el disco ya está descatalogado? Es primordial que pongan remedio a esto.

Reciba un atento saludo.—**M.<sup>a</sup> JOSE GONZALEZ GONZALEZ.**

Madrid, 29 de diciembre de 1979.

Sr. director de RITMO:

Quiero ante todo dejar bien claro que su Revista tiene también para mí muchos aspectos positivos, que suelen ser resaltados en las cartas de esta sección, pero esta carta que, por fin, me animo a escribir va a incidir en un aspecto concreto que me viene irritando desde que leo RITMO.

Y es que esta Revista parece utilizada por algunos colaboradores como plataforma para divulgar sus manías, queriéndonos hacer comulgar a

los lectores con ruedas de molino. Como ejemplo reciente (pero también valdrían muchos otros anteriores), en la *Carmen* por Berganza/Abbado: el empeño que pone el Sr. Peregrin en hacernos creer que Teresa Berganza hace «una interpretación enormemente trágica» y «una creación modélica, histórica; del personaje» —cuando su audición defrauda absolutamente por la insipidez y la frialdad con la que dicha cantante interpreta (?) su papel— y aprovecha de paso para descalificar a las restantes intérpretes de Carmen etiquetándolas de «veristas».

De la misma manera quiere hacernos creer que Plácido Domingo está flojo, «irregular», «sin convicción» (!), etc., cuando comprobamos todo lo contrario (y me importa un bledo si es verdad o no que la grabó a trompicones: ¡lo que cuenta es el resultado!).

Está visto que el Sr. Peregrin está perfectamente ajustado a la moda actual de los «entendidos» (moda adoptada normalmente por RITMO), según la cual los grandes cantantes españoles han de ser etiquetados siempre así: maravillosa, siempre la mejor, Teresa Berganza; Alfredo Kraus, el único varón sobre la tierra que no tiene defecto alguno como cantante; espantoso, incomprensible su fama, Plácido Domingo; y esto mismo, pero todavía peor, Montserrat Caballé.

Pues bien, Sr. Director de RITMO: sepa que muchos lectores (he comentado este asunto con conocidos míos) no nos chupamos el dedo, y cuando intentamos comprobar por nuestra cuenta ciertas afirmaciones no vemos más que el rebuscado esfuerzo de algunos de sus colaboradores por meternos en la cabeza sus propias ideas fijas, insostenibles muchas veces. Lástima que la mayoría de las veces, que son las que no podemos comprobar, nos las traguemos... o mejor, nos las hayamos tragado, crédulos hasta haber llegado a darnos cuenta del percal...

Reciba un saludo atento de un lector que quiere de RITMO sinceramente su mejoría.

**ANGEL G. MORENO**

## RESPUESTA

Las dos cartas precedentes son las últimas de opinión que reciben respuesta por nuestra parte. En lo sucesivo, contengan alabanzas o reprobaciones, serán publicadas tal cual siempre que no superen la extensión de un folio a dos espacios (treinta líneas) y sus autores se identifiquen con precisión: nombre y dos apellidos, ciudad y domicilio exacto. Si la extensión excede a lo indicado, resumiremos el texto. Si la identificación no es completa, las archivaremos sin más averiguaciones. Reservaremos las respuestas —que a veces requieren un esfuerzo previo de información ímprobo— para consultas, aclaraciones y aportaciones o correcciones de datos que también se atengan a las condiciones indicadas.

La discrepancia no sólo es inevitable, sino conveniente. Lo hemos repetido aquí hasta la saciedad. Lo que no es conveniente, y debería evitarse mediante la práctica del respeto a la opinión ajena, es que la discrepancia se exprese en tono maximalista o despreciativo e inventando fobias, manías, preferencias, segundas intenciones y quimeras. Desgraciadamente, suponemos que las cosas no van a cambiar, y por eso hemos adoptado la decisión antes expresada.

La crítica es por fuerza subjetiva. La llamada objetividad consiste en intentar autocontrolar la subjetividad para evitar al máximo posible la injusticia. Por eso, en RITMO no perdonamos la vida a nadie ni nos creemos listísimos ni queremos hacer comulgar a los lectores con ruedas de molino. Procuramos ser justos, y cuando nos equivocamos y llegamos al error, es decir, a la injusticia, queda al menos intacta la buena fe.

Está también el problema de la información. A mayor información, más incitaciones y sugerencias concurren en la crítica, que resulta más razonada. Fernando Peregrin presenció y analizó la *Carmen* de Edimburgo, que ha servido de base para la grabación por él comentada y discutida por nuestros comunicantes. La «Música en Vivo» del número 475 recoge aquella experiencia suya. Allí quedaron expuestas con amplitud ideas que ahora, al comen-

tar la grabación, han retornado más reducidas. Peregrín puede haberse equivocado ayer y hoy, en este caso, pero la información de que ha dispuesto y el tiempo dedicado a ponderarla son, salvo demostración en contrario, posiblemente superiores a las que avalan a sus objetores. El esfuerzo que ha realizado — el que realizamos todos en RITMO— por dar forma a su información y trasladarla a los lectores no merece que se le recuerde que éstos no «se chupan el dedo» y que ya «conocen el percal». Claro que la revista busca mejorar y que agradecemos todas las indicaciones, las sugerencias, las críticas con datos y argumentos. Pero lo que no vamos a hacer nunca, y lo repito por enésima vez, es escribir sin convicción ni respeto a nuestras ideas por temor o por táctica.

En cuanto a la pregunta final de doña María José González, anticipo que el próximo número contendrá un elevado número de críticas discográficas que se han venido acumulando por falta de espacio. La casi completa soledad de RITMO y las características de nuestro mercado nos condicionan. En 1980 vamos a tratar de normalizar de una vez por todas la fecha de salida y acortar el tiempo que ahora media entre la llegada de un disco a redacción y la publicación de su crítica. De todo esto se hablará con detalle en ese número de marzo, así que a él remito a todos los lectores interesados en el tema, que serán sin duda muy numerosos.

ANGEL-F. MAYO.—Subdirector

Yecla, 30 de diciembre de 1979.

Señor Fernando Gil Olalla:

En el número 489 de la revista RITMO, correspondiente a marzo de 1979, hace usted una crítica al disco **Champán desde Viena**, que contiene obras de la familia Strauss, de Viena. Este disco está extraído de un álbum titulado «Invitación a un Festival Strauss»; pues bien, le agradecería enormemente me facilitase información sobre este álbum, como, por ejemplo, título de las obras que contiene, número de referencia y el precio a que se puede conseguir hoy.

Asimismo le agradecería también me facilitase información sobre alguna posible grabación discográfica de algún concierto de año nuevo ofrecido en Viena a cargo de Boskovsky y la Filarmónica de Viena.

En espera de sus gratas noticias se despide,

ELOY TORRES TOMAS

#### RESPUESTA

El álbum por el que usted se interesa — **Invitación a un Festival Strauss**, Decca, SDD 298/300, tres LPs, precio 1.050 ptas.— está descatalogado, aunque no debe ser difícil localizarlo en alguna tienda especializada. Las obras que contiene son: **Johann Strauss (padre)**: «Marcha Radetzky». **Johann Strauss (hijo)**: «Champagne», polca; «Sangre vienesa», vals; «Nueva polca pizzicato», «Explosiones», polca; «Bombones de Viena», vals; «Perpetuum mobile», «Eljen a Magyar», polca; «Galopp de los bandidos», «Vida de artista», vals; «Unter Donner und Blitzen», polca; «Periódicos de la mañana», vals; «Vals del Emperador», «Donde florecen los limones», vals; «Marcha de Napoleón», «Rosas del Sur», vals, y «Leyenda de los bosques de Viena», vals. **Josef y Johann Strauss**: «Polca pizzicato». **Josef Strauss**: «Música de las esferas», vals; «Pequeño parlanchín», polca; «El curso de mi vida es amor y alegría», vals; «Feuerfest», polca; «Polca del jockey» y «Eingesendet», polca. **Eduard Strauss**: «Vía libre», polca.

Otros discos disponibles, publicados por Decca, con música de la familia Strauss e interpretados por la Orquesta Filarmónica de Viena, dirigida por Boskovsky, son los siguientes: **150 Aniversario de Josef Strauss**, SXL 6.817. **Champán desde Viena**, SDD 474, y **Concierto de Año Nuevo** (grabación del Concierto de 1 de enero de 1975), SXL 6.740.

También me permito recomendarle el disco interpretado por la Orquesta Filarmónica de Berlín titulado **Karajan dirige música de Johann Strauss**, EMI 1J 065 02642 Q.

FERNANDO GIL OLALLA

# RITMO

(1929-1979)

## INDICE GENERAL

de todos los trabajos publicados en RITMO durante sus 50 años

REALIZACIÓN: Jacinto Torres, miembro de la Sociedad Española de Musicología.

PRÓLOGO: José Subirá.

UNA OBRA IMPRESCINDIBLE PARA TODO AQUEL QUE DESEE CONOCER LA AUTENTICA HISTORIA DE LA MUSICA ESPAÑOLA DURANTE LOS ULTIMOS 50 AÑOS.

EDICION LIMITADA

P.V.P.: 375 ptas.

Reserve su ejemplar realizando el pedido a:

REVISTA RITMO

Virgen de Aránzazu, 21

MADRID-34

Teléfono 7346937

# 50

AÑOS AL SERVICIO DE LA MUSICA

### XVII FESTIVAL DE LA OPERA DE MADRID

Según informa la Dirección General de Música, el avance de la programación del Festival de la Opera de Madrid para 1980 es el siguiente:

Días 18, 20 y 22 de abril **Macbeth** (Verdi), con Angeles Gulín, Kostas Paskalis, Pedro Lavirgen, Mario Rinaudo. Director, S. Turchak.

Días 3, 4 y 5 de mayo, **Tannhäuser** (Wagner); días 7, 8 y 9 de mayo, **El Caballero de la Rosa** (R. Strauss), y días 11, 12 y 13, **Don Giovanni** (Mozart), montajes de la compañía de la Opera del Estado de Berlín (República Democrática de Alemania).

Días 18, 20 y 24 de mayo, **Turandot** (Puccini), con Montserrat Caballé, Yasuko Hayashi, Franco Bonisoli, Kurt Ryld, Enrique Serra, Piero di Palma, Franco Ricciardi. Director, Oliviero de Fabritis.

Días 27, 29 y 31 de mayo, **La Bohème** (Puccini), con Ileana Cotrubas, José Carreras, Nancy Shade, Vicente Sardinero. Director, Gianfranco Masini.

Días 5, 7 y 9 de junio, **Pelléas et Mélisande** (Debussy), con Victoria de los Angeles, Patricia Payne, Jorma Hynnynen, José van Dam. Director, Antoni Ros Marbá.

Días 10, 12 y 14 de junio, **Maria Estuarda** (Donizetti), con Montserrat Caballé, Vittorio Terranova, France Sioili, Maurizio Mazzieri, Livia Budai. Director, Armando Gatto.

Días 19, 22 y 25 de junio, **El Poeta** (Federico Moreno Torroba), estreno absoluto, con Plácido Domingo, Angeles Gulín, Carmen Bustamante, Antonio Blancas. Director, Luis Antonio García Navarro.

### PREMIOS

**Premios Nacionales para Empresas Fonográficas 1979.** El Jurado, presidido por Joaquín de Entrambasaguas, director general del Libro y Bibliotecas, y formado por Esteban de la Puente, Isabel Vázquez, Miguel del Barco, Antonio Gallego, Xavier Turrull, Enrique Franco y Javier Caballé, otorgó el Premio Nacional para Empresas

Fonográficas a Hispavox, S. A., «en atención a los valores culturales y artísticos que concurren en la grabación **Obras completas de Antonio Cabezón** (primera parte), interpretada por Antonio Baciero».

También fueron tomados por unanimidad los siguientes acuerdos: conceder «ex aequo» a RCA y Edigsa el premio a las grabaciones más destacadas por su creatividad y aportación cultural dentro de la música popular española, por **Nueva gran antología flamenca** y **Dies i horas de la nova canço**, respectivamente. La grabación del **Concierto aguediano (Homenaje a Sor)**, de Antón García Abril, producida por Hispavox, recibió otro galardón, por ser la obra de méritos más relevantes en el ámbito de la creatividad e investigación artística.

Se concedieron asimismo las siguientes menciones honoríficas: a EMI Odeón, S. A., por las grabaciones de **Alfonso y Estrella**, **Cuatro años en el puesto de guardia** y **La guerra doméstica**, obras todas de Schubert y distribuidas con motivo del CL aniversario del compositor; a Fonogram, S. A., por la **Edición Vivaldi**, y a CBS por el primer volumen de la **Obra completa de Webern**.

Este año se habían convocado dos premios especiales, el Juan de la Encina, que fue declarado desierto, y el Padre Soler, que se concedió a EMI por las obras presentadas a concurso dentro de este apartado.

### Premio de Investigación Musical

Con el trabajo **Catálogo del Archivo de la Catedral de Salamanca**, Dámaso García Fraile ha conseguido el Premio de Investigación Musical convocado por la Sociedad Española de Musicología, edición de 1979, y dotado con 250.000 pesetas. La obra galardonada recoge en cuatro volúmenes todo el material perteneciente a los siglos XVI, XVII y XVIII, tanto vocal como instrumental, que se conserva en los archivos de la Catedral salmantina.

### Primer Concurso de Jóvenes Compositores

Convocado por las Juventudes Musicales de Barcelona, su ganador fue Salvador Brotons y Soler, con la obra **Semitries**, para violín, clarinete y piano.

**Músicos del año.** El suplemento dominical del periódico ABC, de Madrid, organizó una encuesta entre sus lectores, a fin de designar las personalidades españolas más destacadas en diferentes actividades profesionales. En el apartado de música, el primer lugar lo ocupó la soprano catalana Montserrat Caballé.

Por su parte, la revista **Blanco y Negro** realizó una encuesta entre expertos y profesionales, con análogos fines. La primera posición en la actividad musical la compartieron la soprano Montserrat Caballé y el director de orquesta Jesús López Cobos. El compositor Federico Mompou, Premio nacional de Música de 1979, figuraba entre las personalidades que figuraron en la relación de finalistas.

## CON NOMBRE PROPIO

**Plácido Domingo** será «Des Grieux» en la nueva producción de **Manon Lescaut**, de Puccini, prevista para el próximo mes de marzo en el Metropolitan Opera de Nueva York. El reparto, que contará con la dirección musical de James Levine, incluye asimismo a Renata Scotto como «Manon Lescaut», Pablo Elvira como «Lescaut» y Renato Capecchi como «Geronte». La dirección escénica será de Gian Carlo Menotti, y la escenografía y vestuarios, de Desmond Heeley. La representación del sábado 29 de marzo será retransmitida por televisión, en directo o en diferido, según los casos, a Alemania (República Federal), Austria, España, Francia, Gran Bretaña, Portugal, Suecia y Suiza. Esta retransmisión es la primera de una serie de tres que la Metropol-



tan Opera ofrecerá durante los tres próximos años a los citados países, fruto del acuerdo suscrito entre la institución lírica americana y las respectivas cadenas de televisión.

**Carlo María Giulini** ha firmado un nuevo contrato como director titular de la Orquesta Filarmónica de Los Angeles, valedero hasta 1984. En él, se compromete el maestro italiano a actuar con la orquesta americana al menos durante seis meses cada año. Ernest Fleischmann, director general de la Sociedad Filarmónica de Los Angeles, de la que depende la Orquesta, ha renovado también su contrato por cinco años más con dicha Sociedad, de la que es director desde 1969.

**José Ramón Encinar** y el Grupo Koan, del que es director musical, han intervenido recientemente en la Semana Internacional de Música Gaudeamus. Los intérpretes españoles ofrecieron dos conciertos, uno en el Muziekcentrum Vredenburg, de Utrecht, y otro en el Concertgebouw, de Amsterdam. Las obras presentadas pertenecían a Carmelo Bernaola, Cristóbal Halffter, Luis de Pablo, Joan Guisoan, Jesús Villa Rojo, Pablo Riviere, Francisco Guerrero, Jesús Rodríguez Picó, Carlos Cruz de Castro y Tomás Marco, quien formaba parte del Comité de selección de obras para estos conciertos de la Fundación Gaudeamus.

**Francisco Araiza**, joven tenor mejicano que está desarrollando una brillante actividad en los teatros de ópera de Zurich, Viena, Hamburgo, Munich, así como en importantes festivales, tales como los de Bayreuth, será «Tamino» en la nueva grabación de **La flauta mágica**, de Mozart, que dirigirá Herbert von Karajan para Deutsche Grammophon. Junto con Araiza, intervendrán Karin Ott como «Reina de la Noche», Edith Mathis como «Pamina», Kurt Moll como «Sarastro», Gottfried Hornik como «Papageno» y Anna Tomowa Sintow, Agnes Baltsa y Hanna Schwartz como las «Tres Damas». La orquesta será la Filarmónica de Berlín.

**Hans Werner Henze** estrenará su nueva composición, **The King of Harlem**, en Florencia, durante el Maggio Musicale Fiorentino de 1980.

**Eugen Jochum** y **Rafael Kubelik** han recibido conjuntamente la primera Medalla Karl-Amadeus Hartmann, otorgada por la Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión Bávara.

**William Grant Still**, compositor de color, americano, falleció en Los Angeles, a la edad de ochenta y tres años. Estudió con Edgar Varèse, del que llegó a ser gran amigo. Ganó dos veces el Premio Guggenheim, en 1944 y 1961. Autor de óperas, «ballets» y obras para orquesta, su composición más interpretada es la **Sinfonía Afro-Americana**. Su música, tradicional y melódica, muestra frecuentemente influencias de los «spirituales». Fue el primer hombre de color que llegó a dirigir las grandes orquestas americanas.

**Michael Hampe**, intendente de la Opera de Colonia, ha sido honrado con el título de Profesor por su actividad docente en la Staatliche Hochschule für Musik Rheinland, según un acuerdo del Ministerio de Ciencia e Investigación del Estado Nordrhein-Wesfalen. El nuevo Profesor ha encargado a Hans Werner Henze, Jens Peter Ostendorf y Udo Zimmermann, respectivamente, tres obras escénicas para la Opera de Colonia. Según se ha anunciado, Henze efectuará una adaptación libre de **El retorno d'Ulisse in Patria**, de Monteverdi; Ostendorf compondrá una ópera basada en la obra de Pablo Neruda **Fulgor y Muerte de Joaquín Murrieta**; Udo Zimmermann trabaja ya en una ópera que llevará el título de **Die Sündflut**, cuyo libreto será de Michael Hampe y Claus H. Henneberg, según Ernst Barlach.

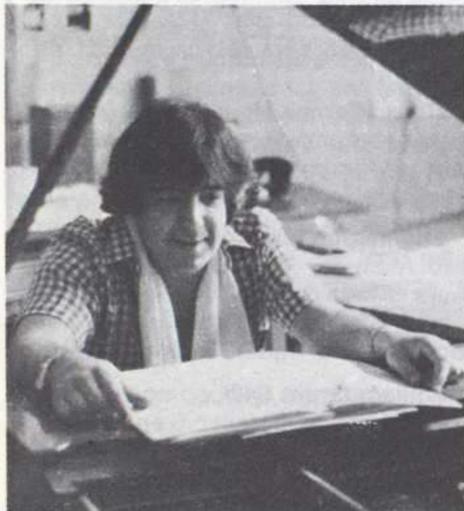
**Olivier Messiaen**, compositor francés, ha recibido el Premio Bach de Hamburgo, dotado con 30.000 DM (1.200.000 pesetas, aproximadamente). Este premio se concede cada cuatro años.

**Ronald Braunstein**, director de orquesta estadounidense, ha sido el ganador del Concurso Internacional de Dirección de Orquesta de la Fundación Herbert von Karajan, de Berlín. En segundo lugar quedó el alemán del Oeste Bruno Weil, y en tercero, el alemán del Este Christian Ewald.

**Marcel Landowski**, compositor francés, ex director general de la Música del Ministerio de Cultura francés y ex director de Música del actual alcalde de París, verá estrenada su música para el «ballet» de Roland Petitt, según la novela de Gaston Leroux, **Le fantôme de l'opéra**, el próximo 22 de febrero, en la Opera de París, Palais Garnier. La dirección musical estará a cargo de Stewart Kershaw.

## Concurso de Composición Sinfónico-Coral sobre los Derechos del Niño

Convocado por UNICEF-España y patrocinado por la dirección General de Música, este premio, dotado con medio millón de pesetas, le ha sido concedido al compositor madrileño Miguel Ángel Martín Lladó por su obra *Luna nueva*, que será estrenada por la Orquesta y Coro Nacionales de España en la temporada de 1980-81. El Jurado califi-



cador estuvo formado por Ernesto Halffter (presidente), Xavier Montsalvage, Antoni Ros Marbá, Antón García Abril, Román Alís, Victoria Camhi de Rodrigo y Severiano Vía Martínez-Anido.

### Premio José María Izquierdo

Diecisiete obras se presentaron al premio musical del Ateneo de Sevilla «José María Izquierdo», dedicado este año a la mejor composición musical para quinteto de viento, y dotado con placa de plata y 50.000 pesetas. Resultó ganadora la obra *Cruz y Raya*, de Luis Blanes Arques, catedrático de Contrapunto y Fuga y secretario del Conservatorio Superior de Música de Sevilla.

## CONVOCATORIAS

**II Premio nacional Soto Mesa.** Organizado por la Academia de Música Soto Mesa, y dedicado a la especialidad de guitarra, este premio se fallará en mayo de 1980. Información en Academia de Música Soto Mesa. Costanilla de Santiago, 2; Madrid-13.

**Director de Orquesta de Cámara de Asturias.** En el *Boletín Oficial* de la Provincia de Oviedo, de fecha 12 de diciembre de 1979, se publica la convocatoria para la provisión, mediante concurso, del puesto de director de la Orquesta de Cámara de Asturias «Ángel Muñoz Toca», dependiente de la Fundación Provincial de Bellas Artes de la Diputación. Las solicitudes para participar en este concurso deberán dirigirse al presidente de la Junta de gobierno de la citada Fundación, con domicilio en Oviedo, calle Santa Ana, s/n.

## NECROLOGICA

**Pilar Bayona**, profesora de Virtuosisimo de los Conservatorios de Pamplona y Zaragoza, falleció el pasado mes de diciembre, en Zaragoza, víctima de un accidente de tráfico. Nacida en Zaragoza, estudió con Sirvent, ampliando sus conocimientos en Leipzig. Sus años pasados en la residencia de Estudiantes de Madrid le permitieron conocer a Lorca, Buñuel, Neruda, Alfonso Salazar y otros.

Entre los premios que contaba la fallecida pianista, una de las primeras introductoras en nuestro país del impresionismo francés, se encuentra el de San Jorge, de la Diputación de Zaragoza. Era miembro de la Academia de Bellas Artes de San Luis, habiendo recibido asimismo el título de Hija Predilecta de la Ciudad de Zaragoza. Había estrenado obras de Chávarri, Halffter, Usandizaga, Turina y Oscar Esplá.

### INAUGURACION DEL CURSO EN EL CONSERVATORIO DE MUSICA DE MADRID

Tras haber perdido un trimestre por falta de personal, de locales y de material, los 7.000 alumnos oficiales con que, aproximadamente, cuenta el Conservatorio de Música de Madrid comenzaron las clases a partir del día 8 de enero, en que se celebró el acto oficial de inauguración del curso.

Las citadas carencias sólo parcialmente han sido satisfechas, según ha informado el secretario del Centro, quien ha subrayado la limitada y provisional solución que ha dado el Ministerio de Educación a los problemas que han hecho imposible iniciar el curso a su debido tiempo.

Por lo que se refiere al personal, hasta la fecha sólo han sido contratados veinticuatro de los cuarenta y siete profesores que son necesarios; el Ministerio sólo ha concedido dos de los diez administrativos solicitados y dos de los ocho subalternos, a pesar del elevado volumen de trabajo administrativo que producen más de 20.000 matrículas libres que se registran en el Centro.

En cuanto a los locales, se ha conseguido poder utilizar durante tres horas al día los de cinco nuevos colegios de EGB y del Instituto Beatriz Galindo (unas ochenta aulas), para los alumnos que no caben en la sede del Conservatorio de la plaza de Isabel II, solución que no se considera definitiva. El material docente sí ha sido concedido.

# INTERNACIONAL

### FERIA DE MUSICA DE FRANCFORT 1980

La Feria de la Música de Frankfurt ofrece, por primera vez, una serie de actos marginales. Se proyecta celebrar, además de la fiesta inaugural, que tiene lugar la víspera (22-II-1980), con un programa musical, dos conciertos en el Pabellón de Congresos del recinto ferial (uno de «Rock» y otro internacional de «Jazz»), así como representaciones en la Opera Municipal (*Don Juan*, de Mozart, y *Genoveva*, de Schumann). Parte esencial del programa marginal de la Feria de la Música de Frankfurt de 1980 es la adjudicación del Premio de la Música, donado por las asociaciones musicales alemanas, y que se concederá por primera vez en 1980; en el futuro la concesión de este primer premio constituirá, anualmente, uno de los acontecimientos fijos de la Feria de la Música.

### CONCURSOS MUSICALES

**Concurso Internacional de Conjuntos de Música de Cámara** (tríos de cuerdas con piano), organizado por la ciudad de Colmar, a partir del 24 de abril. Numerosos premios, que van desde 4.000 a 12.000 francos franceses. La fecha límite de inscripción se ha fijado el 15 de enero de 1980. Para información, dirigirse a Office de Tourisme de Colmar, 68000 Colmar (Francia).

**XIII Concurso Internacional de Canto de París.** Tendrá lugar entre el 19 y el 26 de junio de 1980. Fecha límite de inscripciones: el 1 de abril de 1980. Información en 14 bis, avenue du Président Wilson, 75016 París. Entre los numerosos premios de este Concurso figura el Premio de la Canción Española, en memoria de Conchita Badía, ofrecido por doña María Vilardell, presidenta del Concurso Internacional de Canto Francisco Viñas, de Barcelona.

**V Concurso Internacional del Festival de Música de Toulon.** Tendrá lugar entre el 27 de mayo y el 3 de junio. La presente edición está reservada a la trompa. Tres premios de 12.000, 8.000 y 5.000 francos franceses, respectivamente. La fecha límite de inscripción es el 1 de marzo de 1980. Información en Secrétariat du Concours International du Festival de Musique de Toulon, Palais de la Bourse, avenue Jean Moulin, 83000 Toulon (Francia).

**XXXII Concurso Internacional de Música de la Primavera de Praga.** Tendrá lugar entre el 2 y el 10 de mayo de 1980, estando dedicado al violoncelo, en memoria de Antonín Dvorák. Numerosos premios, entre 3.000 y 20.000 coronas checas. Fecha límite de inscripción: 1 de marzo de 1980. Información en Secretaría del Festival Internacional de Música de Primavera de Praga, Dum umelcu, Alsovo nabrezi 13, CS - 110 00 Praha 1 (Checoslovaquia).

### HARROGATE & SHREWSBURY INTERNATIONAL YOUTH MUSIC FESTIVAL

Tienen lugar estos festivales, de naturaleza no competitiva, en Pascua y julio, respectivamente. Organizados por el Council for International Contact, en colaboración con los Municipios de Harrogate y Shrewsbury y Atcham, tienen como fin el permitir el encuentro de jóvenes músicos de diversos países, posibilitando interpretaciones conjuntas o discusiones sobre las distintas músicas de los respectivos países. La participación está abierta a todos los grupos de jóvenes intérpretes: cantantes, instrumentistas, bailarines, ya formen bandas, orquestas, coros o grupos de danza clásica o folklórica. Para información, dirigirse a The Festival Organiser, The Council for International Contact, 9 Grosvenor Gardens, London SW1W OBJ (Gran Bretaña).

### SOCIEDAD INTERNACIONAL RICHARD STRAUSS

La Internationale Richard-Strauss-Gesellschaft (IRSG), que preside el profesor doctor Marcel Prawy, tiene como fin difundir la obra del compositor, así como fomentar todas las actividades conducentes a un mejor conocimiento de su vida y de su obra desde premisas musicológicas, históricas y científicas. La Sociedad edita una revista, que lleva el título *Richard Strauss-Blätter*, cuya redacción, en esta segunda etapa recién comenzada el pasado mes de junio, está encomendada al doctor Günter Brosche. Desde que en septiembre de 1979 el presidente de la Sociedad Internacional Richard Strauss comenzó una campaña a gran escala para la captación de nuevos miembros, el número de socios se ha doblado con creces. La cuota anual es de 250 chelines austríacos —más una cuota de entrada de 50 chelines austríacos—, existiendo rebajas para los matrimonios y los estudiantes. También existe la posibilidad de aportar mayores contribuciones en calidad de miembro subvencionador. Los interesados en formar parte de esta Sociedad pueden solicitar información a Internationale Richard - Strauss-Gesellschaft (zu Händen Professor Dr. Marcel Prawy, Staatsoper, Postfach 294, A-1015 Wien (Austria)).

# AVANCE DE INFORMACION INTERNACIONAL

(Programas y fechas susceptibles de modificación)

## ACONTECIMIENTOS PARA EL MES DE MARZO

### AMSTERDAM

**Stadsschouwburg.** De Nederlandse Operastichting. Días 2, 4, 13, 16, 18 y 25, **Don Giovanni** (Mozart); montaje de G. Friedrich y A. Reinhardt, dirección musical de H. Vonk, y con E. Moser, E. Shade, L. Watson, J. Bröcheler, D. Kavrakos, L. Visser, G. Winnbergh.

**Concertgebouw.** Orquesta del Concertgebouw. Día 2, K. Kondrashin, director; M. Lubotsky, solista. **Concierto para violín y Primera sinfonía**, ambas obras de Brahms. Días 5 y 6, K. Kondrashin, director; T. Olof, solista. **Concierto para violín (Brahms), Four sea interludes (Britten) y Novena sinfonía (Shostakovich).** Día 16, R. Muti, director. **Meerestille und Glückliche Fahrt**, obertura (Mendelssohn), **Cuarta sinfonía (Schumann) y Tercera sinfonía (Prokofiev).**

Día 2, Cuarteto Amadeus, con R. Stoltzman, clarinete. Programa Brahms y Beethoven. Día 8, Orquesta de Cámara Holandesa: A. Ros Marbá, director; E. Söderström, solista. **Zarabanda lejana y Villancico (J. Rodrigo), Les Illuminations (Britten), Escena de «Berenice» (Haydn) y Segunda serenata (Brahms).** Día 9, Academy of St. Martín-in-the-Fields; I. Brown, directora. Obras de Vivaldi, Wolff, Bach y Tchaikovsky. Día 15, Orquesta Filarmónica de la Radio de Amsterdam; O. Kamu, director; F. Meinders, solista. Obras de Sibelius, Scriabin y Brahms (**Tercera sinfonía**). Día 16, recital de M. Dichter, con obras de Schumann, Beethoven y Liszt. Día 29, Orquesta de Cámara Holandesa, L. Hager, director; K. Hülsmann, solista. Obras de Mozart, Vaughan Williams, Beethoven y R. Strauss.

### BERLIN OCCIDENTAL

**Philharmonie.** Orquesta Filarmónica de Berlín. Días 4 y 5; Z. Mehta, director; D. Barenboim, solista. **Quinto concierto para piano, «Emperador» (Beethoven) y Ein Heldenleben (R. Strauss).** Días 7 y 8; D. Barenboim, director; Z. Gal, J. Bastin, J. Dupoy, solistas. Coro de la Orquesta de París. **Romeo y Julieta (Berlioz).** Día 12, G. Sinopoli, director; L. Koch, solista. **Iris (Balassa), Grande Aulodia (Maderna), Fantasía para cuerdas sobre un tema de J. S. Bach** —estreno absoluto en la versión para gran orquesta de cuerdas— (F. M. Beyer) y **Begleitmusik zu einer Lichtspielszene (Schönberg).** Días 14, 15 y 16, H. Iwaki, director; M. Zeltser, solista.

**Faint Dawn for orchestra** —estreno europeo— (Ishii), **Tercer concierto para piano (Prokofiev) y Sinfonía «Fantástica» (Berlioz).**

### CLEVELAND

**Severance Hall.** Orquesta de Cleveland. Días 6, 7, y 8, K. Penderecki, director; C. Farley, A. Opie, J. Cheek, solistas. Coro de la Orquesta de Cleveland y Coro de Niños. **Pasión según San Lucas (Penderecki).** Días 27 y 29, R. Kubelik, director; **Sinfonía número 99 (Haydn) y Sexta sinfonía (Bruckner).**

Día 23, recital de L. Berman.

### COLONIA

**Oper.** Día 20, recital de Y. Minton. Día 23, estreno de la nueva puesta en escena de **Fidelio (Beethoven)** realizada por H. Neugebauer y M. A. Marelli, dirección musical de Gerd Albrecht, y con V. Braun, R. Ilosfally/H. Winkler, D. Kuebler, B. Daniels, M. Salminen, T. Thomaschke.

### CHICAGO

**Orchestra Hall.** Orquesta Sinfónica de Chicago. Días 13, 14 y 15, R. Kubelik, director; L. Popp, M. Zakai, A. Oliver y M. King, solistas. Coro de la Orquesta de Chicago. **Música para un Funeral Masónico, Sinfonía número 41 («Júpiter») y Misa de la Coronación**, obras todas de Mozart. Días 20, 21 y 22, R. Kubelik, director; M. Sauer y D. Koss, solistas. Obras de Martinu y Berlioz (**Sinfonía «Fantástica»**).

### ESTRASBURGO

**Théâtre Municipal.** Opera du Rhin. Días 21, 23, 28 y 31, nueva puesta en escena de **La Traviata (Verdi)** realizada por J.-P. Ponnelle; dirección musical de A. Lombard, y con C. Malfitano, L. Lima, L. Nucci.

**Palais de Musique et des Congrès.** Opera du Rhin, Días 6 y 9, concierto de la Orquesta Filarmónica de Estrasburgo; A. Lombard, director; B.

Nilsson, solista. Escena final de **Salomé (R. Strauss)** e «Inmolación de Brunilda», de **Götterdämmerung (Wagner).**

### FILADELFIA

**Academy of Music.** Orquesta de Filadelfia. Día 1 y días 7 y 8, dos programas dirigidos por E. Svetlanov, cuyos detalles están por anunciarse. Días 28 y 29 y 1 de abril, R. Muti, director; N. Carol, solista. **Las cuatro estaciones (Vivaldi) y Tercera sinfonía, «Renana» (Schumann).**

### FRANCFORT

**Oper.** Días 8, 10, 19, 22 y 27, nuevo montaje de **Doktor Faust (Busoni)**, realizado por H. Neuenfels, dirección musical de F. Pleyer, y con J. Card, R. Constantin, W. Cochran, T. Yoshie. Días 16 y 17, concierto con N. Marriner, director; L. Harrell, solista. **Sinfonía número 28 (Mozart), Concierto para violoncelo (Saint-Saëns), Concierto para violoncelo (Haydn) y Leutnant Kijé, «suite» (Prokofiev).**

### GINEBRA

**Grand Théâtre de Genève.** Días 14, 16, 18, 20, 22 y 24, **Faust (Gounod)**, montaje de L. Ronconi y P. L. Pizzi, dirección musical de M. Plasson, y con J. Aragall, R. Raimondi, Y. Bisson, L. Sukis, M. Szirmay, D. Perriers. Día 21, recital de M. Price, con G. Parsons al piano.

**Victoria Hall.** Orquesta de la Suisse Romande. Día 5, W. Sawallisch, director; H. Donath, B. Daniels, M. Seibel, V. Gohl, C. Wulkopf, S. Jerusalem, N. Orth, P. Huttenlocher, S. Nimsgern, R. Holl, solistas. Coro de la Radio Suisse Romande y Coro Pro Arte de Lausanne. **Escenas de «Fausto», según Goethe (Schumann).** Día 19, H. Stein, director; M. Kaplan, solista. **Tercer concierto para violín (Mozart) y Pelléas et Mélisande (Schönberg).**

### HAMBURGO

**Hamburgische Staatsoper.** Día 1 y 4, **Roberto Devereux (Donizetti)**, versión de concierto dirigida por G. Masini, con M. Caballé, A. Nafé, J. Carreras, G. Zancanero, T. Herndon, C. Schultz. Días 3, 8, 10, 14, 17, 21, 24, 26, 29 y 31, **La italiana en Argel (Rossini)**, nueva puesta en escena de J. P. Ponnelle, dirección musical de

T. Guschlbauer, y con P. Montarsolo, Y. Kawahara/A. Michael (días 24, 26, 29, 31), E. Steiner, C. Schutz, R. Wohlers/R. Blake (días 24, 26, 29 y 31), M. Horne, U. Krekow. Días 15 y 17, **Lulu (Berg)**, montaje de L. Bondy y R. Glittenberg, dirección musical de C. von Dohnányi/K. Seibel (día 27), y con A. Silja, K. Meyer, U. Boese, O. Fredericks, H. Fliether, G. Reich, W. P. Haage, W. Lewis, U. Krekow, T. Blankenheim, F. Stricker, E. Wiemann, K. Marschner. Día 25, **Salomé (R. Strauss)**, montaje de A. Everding y T. Businger, dirección musical de C. von Dohnányi, y con G. Jones, A. Schlemm, T. Herndon, F. F. Nentwig, H. Laubenthal.

**Musikhalle.** Días 2 y 3, Orquesta Sinfónica de la NDR; K. Tennstedt, director; K.-W. Chung, solista. **Psychodrama (T. Bird), Segundo concierto para violín (Bartok) y Sinfonietta (Janacek).** Días 9 y 10, Orquesta Filarmónica de Hamburgo. A. Cecato, director; G. Solokov, solista. **Primer concierto para piano (Chopin) y Tercera sinfonía, «Heroica» (Beethoven).** Días 30 y 31, E. Ormandy, director. **Don Juan (R. Strauss), Mathis der Marler, «sinfonía» (Hindemith) y Cuadros de una exposición (Mussorgsky-Ravel).**

### LONDRES

**Covent Garden.** Royal Opera. Días 1, 4, 7, 10, **Eugen Onegin (Tchaikovsky)**, cuyos detalles dimos ya en el anterior número de RITMO. Días 5, 8, 11, 14, 17 y 20, **Lohengrin (Wagner)**, montaje de E. Moshinsky y J. Napier, dirección musical de S. Varviso, y con E. Randova, T. Kubiak, R. Kollo, J. Summers, R. Lloyd, D. McIntyre. A fines de mes, estreno del nuevo montaje de **Lucrezia Borgia (Donizetti)**, realizado por J. Copley, J. Pascoe y M. Stennett; dirección musical de R. Bonyngge, y con J. Sutherland, A. Howells, A. Kraus, R. Leggate, J. Summers, F. Egerton, R. van Allan, P. Hudson, P. Gelling.

**Royal Festival Hall.** Orquesta Filarmónica. Día 3, L. Maazel, director; E. Gilels, solista. **Segundo concierto para piano (Brahms) y Segunda Sinfonía (Brahms).** Día 6, L. Maazel, director; A. Bernard, E. Connell, K. Riegel, M. Rintzler, solistas. Philharmonia Chorus. **Missa Solemnis (Beethoven).** Día 13, V. Ashkenazy, director. **Sinfonía número 36, «Linz» (Mozart), Concierto para piano KV 488 (Mozart) y Quinta sinfonía (Beethoven).** Día 16, V. Ashkenazy, director. **Finlandia (Sibelius), Cuarta sinfonía (Sibelius) y Segunda sinfonía (Rachmaninov).**

Orquesta Filarmónica de Londres. Días 18 y 20, G. Solti, director; T. Cahill, H. Döse, B. Finnilä, G. Knight, J. Veasey, N. Bailey, H. Becht, P. Crook, A. Haugland, G. Howell, N. Howlett, A. Rolfe Hohn-

son, R. Tear. **Das Rheingold** (Wagner), en versión de concierto. Día 30, E. Leinsdorf, director; A. Brendel, solista. **Manfred**, «obertura» (Schumann). **Tercer concierto para piano** (Beethoven), **La Mer** (Debussy) y **La Valse** (Ravel).

Día 2, Orquesta Inglesa de Cámara. I. Perlman, director y solista. Día 5, London Mozart Players. H. Blech, director; N. Milkina, J. Glickman y T. King, solistas. Obras de Haydn, Mozart, Bruch y Beethoven. Día 11, Royal Philharmonic Orchestra. B. Klee, director; A. Brendel, solista. **Fausto**, «obertura» (Wagner), **Concierto para piano número 12** (Mozart), **Konzertstück** (Weber) y **Till Eulenspiegel** (R. Strauss). Día 19, Academy of St. Martin-in-the-Fields. N. Marriner, director; I. Brown, solista. **Sinfonía número 38**, «Praga» (Mozart), **Variaciones sobre un tema de Frank Bridge** (Britten), **The Lark Ascending** (Vaughan Williams) y **Cuarta sinfonía** (Beethoven).

## LOS ANGELES

**Dorothy Chandler Pavilion, Music Center.** Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Días 6, 7 y 9, C. M. Giulini, director; R. Lupu, solista. **Concierto para piano** (Schumann) y **Novena sinfonía** (Bruckner), Días 12, 13, 14 y 16, C. M. Giulini, director; I. Perlman, solista. **Rapsodie Espagnole** (Ravel), **Concierto para violín** (Brahms) y **Segunda sinfonía**, «Pequeña Rusia» (Tchaikovsky). Días 20, 21 y 23, R. Chailly, director; M. Pollini, solista. **Segunda «suite» para pequeña orquesta** (Stravinsky), **Primer concierto para piano** (Chopin) y **Primera sinfonía**, «Primavera» (Schumann). Días 27, 28 y 30, R. Chailly, director; P. Zukerman, solista. El programa incluye un **Concierto para violín** a anunciar posteriormente y **Sinfonía «Manfred»** (Tchaikovsky).

## MILAN

**Teatro alla Scala.** Días 2, 4, 6, 8 y 11, **The Rake's progress** (Stravinsky), cuyos detalles aparecen en la anterior edición de esta sección. Día 3, recital de A. Kraus, con M. Zanetti al piano. Obras de Bononcini, Scarlatti, Mozart, Donizetti, Massenet, Tosti, Turina, Tenaglia y De Luna. Día 10, recital de L. Pavarotti, con L. Magiera al piano. Obras de Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi y Tosti. Días 15, 18, 21, 23, 27 y 30, **Tosca** (Puccini), montaje de P. Faggioni y N. Benois, dirección musical de S. Ozawa, y con R. Kabaivanska, L. Pavarotti, I. Wixell. Día 24, recital de E. Nesterenko, con E. Scenderovic al piano. Obras de Glinka, Tchaikovsky y Rachmaninov. Día 31, recital de C. Arrau. Obras de Beethoven.

**Piccola Scala.** Días 1, 2, 5 y 7, **Il Re Pastore** (Mozart), cuyos detalles figuran en el número anterior de nuestra revista.

## MUNICH

**National-Theater.** Bayerische Staatsoper. Días 2 y 7, **Lear** (Reimann), de cuyos detalles dimos ya información en nuestro pasado número. Día 3, Akademie-Konzerte de la Orquesta del Estado de Baviera, cuyo programa se desconoce al redactar esta

información. Día 22, estreno de las nuevas puestas en escena de **Orfeo** (Orff) y **Die Kluge** (Orff). La primera está a cargo de P. J. Valentin y H. Monloup, y la segunda, de G. del Mónaco y D. Hartmann. En **Orfeo** interviene, entre otros, H. Prey, y en **Die Kluge**, W. Brendel, K. Helm, J. Conwell, K. C. Kohn, C. H. Ahnsjö, B. Brinkmann, N. Orth. La dirección musical en ambas óperas es de F. Leitner.

**Herkulesaal der Residenz.** Días 5 y 6, Orquesta Filarmónica de Munich. R. Chailly, director; P. Serkin, solista. **The unanswered question** (Ives), **Segundo concierto para piano** (Brahms) y **Segunda sinfonía** (Schumann). Día 14, Coro y Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión Bávara. Z. Macal, director; U. Koszut y M. Rintzler, solistas. **Triptychon für Orchester** (W. Fortner) y **Octava sinfonía**, «Campanae pragenses», estreno absoluto (Jan Kapr). Días 19 y 20, Orquesta Filarmónica de Munich. Y. Talmi, director; M. de Francesca y O. Wenkel, solistas. Coro Filarmónico y Münchner Motettenchor. **Segunda sinfonía** (Mahler). Días 27 y 28, Coro y Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión Bávara. E. Jochum, director; H. Donath, B. Fassbaender, P. Schreier, T. Allen y R. Holl, solistas. **Misa en Si menor** (Bach). Día 29, Orquesta Filarmónica de Munich. U. Weder, director; L. Streicher, solista. **Sinfonía «Haffner»** (Mozart), **Concierto para contrabajo** (Vanhel), **Serenata KV 320**, «Posthorn» (Mozart) y **Marcha KV 335a** (Mozart).

**Kongress-saal des Deutschen Museums.** Orquesta Filarmónica de Munich. Días 12 y 13, R. Chailly, director; S. Marcovici, solista. **Der Freischütz**, obertura (Weber); **Concierto para violín** (Bruch) y **Le sacré du printemps** (Stravinsky). Día 26, el mismo programa que el anunciado para el 29 en la Herkulesaal

## NUEVA YORK

**Metropolitan Opera.** Días 1, 4, 8 (matinal), 11, 14, **Wozzeck** (Berg), montaje de D. Alden y C. Neher, dirección musical de J. Levine, y con H. Behrens, J. van Dam/A. Monk, R. Cassilly, R. Ulfung, I. Jones. Días 1 (matinal), 5, 8, **Ballo in maschera** (Verdi). Días 7, 10, 15 (matinal), 20 **Don Carlo** (Verdi). De estos dos últimos montajes dimos ya detalles en el pasado número de RITMO. Días 17, 21, 24, 29 (matinal), **Manon Lescaut** (Puccini), nueva puesta en escena de G. C. Menotti y D. Heeley, dirección musical de J. Levine, y con R. Scotto, P. Domingo, P. Elvira, R. Capecchi, P. Creech, I. Jones, J. Carpenter. Días 27 y 31, **Billy Budd** (Britten), montaje de J. Dexter y W. Dudley, dirección musical de R. Lppard, y con R. Stilwell/L. Carlson, R. Cassilly, J. Morris/M. Meredith, P. Glossop.

## SAN FRANCISCO

**War Memorial Opera House.** Día 9, recital de T. Berganza. Días 19, 20, 21 y 22, Orquesta Sinfónica de San Francisco. E. de Waart, director; I. Perlman, solista. «Ricercare» de la **Ofrenda Musical** (Bach-Webern), **Concierto para violín** (Berg) y **Novena sinfonía** (Schubert).

## PARIS

**Théâtre National de l'Opéra.** Día 5, recital de N. Ghiaurov. Día 13, recital de M. Arroyo. Días 22, 25, 28 y 31, **Pelléas et Mélisande** (Debussy), montaje de J. Lavelli y M. Bignens, dirección musical de L. Maazel, y con J. Hynninen, G. Bacquier, R. Soyer, F. von Stade, J. Taillon.

**Opera-Comique.** Días 12, 15, 17, 20, 22, 25, 28, y 31, **Les deux journées** (Cherubini), montaje de B. Sobel y B. Thomasi; dirección musical de P. Dervaux, y con D. Perriers, F. Garner, A. Dutertre, C. Burles, T. Raffalli, J. P. Lafont, F. Dumont, J. M. Fréreau.

**Palais des Congrès.** Orquesta de París. Días 13 y 14, K. Böhm, director. **Segunda sinfonía** (Beethoven) y **Novena sinfonía**, «Del Nuevo Mundo» (Dvorak). Días 20 y 21, C. von Dohnany, director; A. Silja, solista. **Octava sinfonía**, «Incompleta» (Schubert), **Till Eulenspiegel** (R. Strauss) y **Erwartung** (Schönberg). Día 27, K. Kondrashin, director; P. Amoyal, solista. **Khoyanchina**, «preludio» (Musorgsky). **Tercer concierto para violín** (Saint-Saëns) y **Cuarta sinfonía** (Shostakovich).

**Théâtre des Champs-Élysées.** Día 1, Orquesta de París. M. Rostropovich, director; M. Argerich, solista. **Tercer concierto para piano**. (Rachmaninov) y **Segunda sinfonía** (Prokofiev). Días 6 y 7, Orquesta de París. P. Zukerman, director y solista. **Serenata nocturna KV 239** (Mozart), **Tercer concierto para violín** (Mozart) y **Serenata KV 203** (Mozart). Día 11, Orquesta Nacional de Francia. R. Muti, director. **Sinfonía número 34** (Mozart), Tres danzas de **El sombrero de tres picos** (Falla) y **Cuarta sinfonía** (Schumann). Día 17, recital de C. Ludwig. Día 22, repetición del concierto anunciado para los días 20 y 21 en el Palais des Congrès. Días 28 y 29, lo mismo que para el concierto del día 27.

**Salle Pleyel.** Día 10, recital de J. Menuhin. Día 12, recital de W. Kempff. Día 19, Orquesta Nacional de Francia. P. Dervaux, director; G. Tacchino, solista. **Le triomphe de la mort**, estreno absoluto, encargo de Radio France (J.-L. Martinet), **Tercer concierto para piano** (Prokofiev) y **La tragédie de Salomé** (F. Schmidt).

**Théâtre de la Ville.** Día 27, Ensemble InterContemporain. P. Boulez, director; D. Wilson Johnson, P.-L. Aimard, solistas. Cuarteto InterContemporain. **Segunda sinfonía de cámara**, **Dos «lieder» para barítono**, **Op. 12**; **Oda a Napoleón** y **Suite Op. 29**, obras todas de Schönberg. Día 28, Ensemble InterContemporain. P. Boulez, director; R. Creffield, D. Wilson Johnson, P.-L. Aimard, solistas. Cuarteto InterContemporain. **Allégories d'Exil IV**, «Dolcezza ignote all'estasi», estreno absoluto (J. Lenot), **Syringa** (Carter), **Oda a Napoleón** (Schönberg) y **Suite Op. 29** (Schönberg).

**IRCAM, Espace de Projection.** Entre el 17 de marzo y el 5 de abril, ambos incluidos (excepto domingos), **Casta diva**, estreno absoluto, espectáculo de M. Béjart con música de Alain Louvier, encargo del IRCAM.

**Notre-Dame-de-Paris.** Día 27, Orquesta Nacional de Francia. L. Maazel, director; E. Moser y T. Krause, solistas. **Requiem alemán** (Brahms).

## TURIN

**Teatro Regio.** Días 11, 14, 16, 20, 23, 25, 28 y 30, **Werther** (Massenet),

montaje de S. Sequi y J. Henze; dirección musical de J. López Cobos y con J. Carreras, C. Giombi, M. Guggia, L. Lima, A. Marchiandi, C. Pigliucci, L. Saccomani, A. Tomaszewska Shepis, L. Valentini Terranova, G. Zecchillo.

## VIENA

**Musikverein.** Días 1 y 2, Orquesta Sinfónica de Viena. H. Stein, director; **Das Buch mit sieben Siegeln** (Schmidt). Días 3 y 4, Orquesta Sinfónica de Londres. C. Abbado, director. **Sinfonía KV 550** (Mozart) y **Sexta sinfonía** (Mahler). Día 7, Orquesta Sinfónica de la ORF. M. Gielert, director. **Séptima sinfonía** (Mahler). Día 10, Orquesta de Cámara de Zurich. E. de Stutz, director; M. Dalberto, solista. **Tercera sonata para orquesta** (Leclair), **Concierto para piano KV 449** (Mozart), **Apollon Musagete** (Stravinsky) y **Segundo concierto** (Pergolesi). Días 12 y 13 (matinales), Orquesta Filarmónica de Viena. Z. Mehta, director. **Verklärte Nacht** (Schönberg) y **Tercera sinfonía «Requiem»** (Schumann). Días 12 y 13, Orquesta Sinfónica de Viena. J. Ferencsik, director; S. Mintz, solista. **Concierto para violín** (Bruch) y **Segunda sinfonía** (Brahms). Día 23, Orquesta Sinfónica de Viena. V. Neumann, director; L. Popp, solista. **Sinfonía «Praga»** (Mozart) y **Cuarta sinfonía** (Mahler). Día 24, I Musici di Roma con obras de Corelli, Vivaldi, Passiello, Locatelli y Bottesini. Día 25, Orquesta Sinfónica de la ORF. V. Neumann, director; M. Venuti, H. Zednik, J. Stajnc, solistas. Obras de Janacek y Dvorak.

En la Sala Brahms del Musikverein, día 5, Cuarteto Gewandhaus de Leipzig, con obras de Beethoven y Schönberg. Día 17, Brandis-Quarteto con programa Schubert. Día 20, Clemencic Consort, dirigido por R. Clemencic.

## ZURICH

**Opernhaus.** Día 1, estreno de la nueva puesta en escena de **Idomeneo** (Mozart), debida a J.-P. Ponnelle; dirección musical de N. Harnoncourt y con H. Branisteanu, R. Yakar, W. Hollweg, T. Schmidt, W. Reeder. Días 16, estreno del nuevo montaje de **Tosca** (Puccini), realizado por T. Gobbi y T. Businger, dirección musical de C. Mackerras, y con A. Tomawa-Sintow/A. Sgourda, M. Svetlev, J. Buzea, N. Mittelmann/K. Nurmela.

**Tonhalle.** Orquesta Tonhalle. Días 4, 5 y 6, G. Albrecht, director; N. Frager, solista. **Suite on English Folk Tunes** (Britten), **Concierto para piano KV 466** (Mozart) y **Segunda sinfonía** (Beethoven). Día 18, P. Sacher, director; M. Rostropovich, solista. **Hymnes de silence** (Moret) y **Concierto sinfónico para violoncelo** (Prokofiev). Días 25, 26 y 27, R. Frühbeck de Burgos, director; J. Hefti, solista. Obras de Haydn, Mozart, Debussy y Stravinsky.

Día 3, recital de I. Perlman y E. Canino. Día 16, recital de P. Serkin.—FERNANDO PEREGRIN GUTIERREZ.

# «IN MEMORIAM»

## JOSE SUBIRA

POR JACINTO TORRES

Acepto el muy amable requerimiento de la Dirección de RITMO para redactar esta breve nota necrológica; y lo acepto con el doble dolor que me deparan, por un lado, la propia muerte del hombre, del maestro, del amigo, y por otra parte, la emocionada turbación de un cúmulo de conmovedoras coincidencias.

Asumo, pues, este triste encargo a sabiendas de que mi pluma es la menos merecedora de evocar al desaparecido: en casi un siglo de vida hay lugar para muchas gratitudes, espacio sobrado para amistades hondas, íntimas y duraderas que, con toda seguridad, no han de faltar a esta cita del dolor. Por eso no quiero yo ahora usurpar a nadie el afligido relato de sus días ni la expresión de la amargura visceral que a todos nos produce su ausencia; por eso no voy a hablar de aquel José Subirá, ya historia nuestra, que hizo de la Música y de su estudio ejemplar razón de ser; ni hablaré tampoco del ensayista, ni del historiador, ni del académico. Quede la glosa del hombre ilustre para más ilustres exegetas.

Voy tan solo a evocar a ese prodigioso anciano a quien yo conocí hace apenas unos meses; al hombre que, cerca ya de los setenta años cuando yo vine al mundo, me abrió las puertas de su casa y de su amistad; a quien, ya tan de vuelta de tantas cosas, escuchaba con emocionante atención (y a pesar de sus graves dificultades auditivas) mis entusiastas proyectos de juventud, y los alentaba hasta el punto de ofrecer su palabra magistral como pórtico para uno de ellos, precisamente los índices generales de los cincuenta años de RITMO, cuyo anuncio fuimos a hacerle don Antonio Rodríguez Moreno, don Angel-F. Mayo y este humilde servidor, aquéllos como director y subdirector de la Revista, respectivamente, y yo como ideador y autor material del trabajo. Lo que no tenía, en principio, otro propósito que ser visita de inexcusable cortesía a la persona que con sus colaboraciones había estado presente en RITMO desde sus primeros números, se convirtió bien pronto en cordialísima y prolongada tertulia, siempre animada por su excelente buen humor, su conversación inagotable y su lozana curiosidad por estar al tanto de la actualidad musical.

No mucho después, volvía yo por su casa, esta vez acompañado del padre Samuel Rubio, presidente de la Sociedad Española de Musicología, y de don Antonio Gallego, vocal de su Junta Directiva. Hacía poco menos de un mes que quien esto escribe, como secretario general de la S.E.M., había tenido el impulso de proponer al Excmo. Sr. don José Subirá Puig como Socio de Honor de dicha entidad ante la Asamblea extraordinaria de la misma, reunida en Zaragoza con ocasión del I Congreso Nacional de Musicología. Era el primero (y el único hasta el presente) miembro honorario de la S.E.M., y el aplauso unánime con que la Asamblea acogió mi propuesta no me había emocionado tanto como la íntima y sincerísima gratitud que nos expresaba él cuando acudimos a hacerle entrega formal del nombramiento. La carta que poco después envió a la Asamblea general celebrada el pasado diciembre es elocuente muestra de su reconocimiento.

Este sentirme de algún modo causante inmerecido de sus últimas actividades públicas viene a coincidir con la inserción en las páginas de esta misma Revista (número extraordinario de los cincuenta años, noviembre de 1979) de su postrer artículo, justamente el destinado a prologar los índices antes aludidos, y en el que prodiga elogios que, en absoluto por mis discutibles méritos, sino por venir de su persona, son causa de mi más profundo y leal agradecimiento. Pero no acaban aquí las coincidencias; en ese mismo número de RITMO aparece por vez primera una modificación en la «mancheta» que bien merece tenerse en cuenta: tras los nombres del director y el subdirector se lee: **Redactor decano: José Subirá Puig.** Es, precisamente, en ese número en el que yo publicaba mi primer artículo para la Revista. Y jamás habría podido imaginar que allí se estampaba también el último suyo.

Tan extensa como su vida en años es su obra en calidad, variedad e interés; toca ahora a nosotros, especialmente a los más jóvenes, hacerla nuestra y nutrirnos de su ciencia. Larga tarea, por otra parte, la de siquiera relacionar sus incontables escritos, la de hacer un esbozo de su trayectoria profesional, la de trazar los episodios de su dilatada biografía. Ninguno de esos nobles propósitos me ha guiado para la redacción de estas líneas escritas a vuelapluma, y sí tan sólo el de dar testimonio dolorido de la más entrañable admiración y gratitud hacia el viejo maestro José Subirá, el joven amigo que acaba de dejarnos.

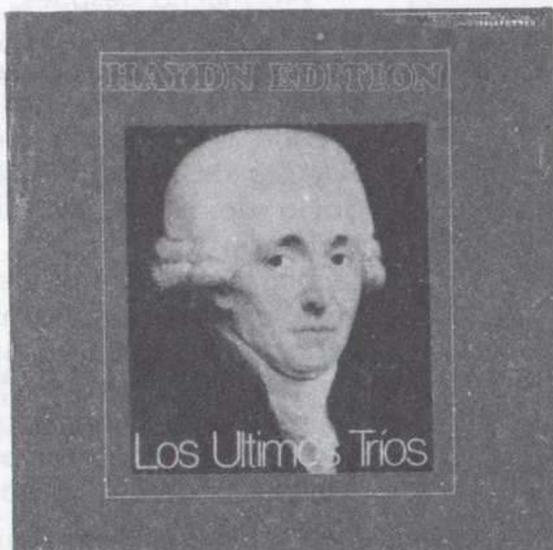
FOTO INFERIOR:  
UN MOMENTO DE LA VISITA A QUE SE REFIERE JACINTO TORRES Y QUE «SE CONVIRTIÓ BIEN PRONTO EN CORDIALÍSIMA TERTULIA».



# La oferta con mejor sello.



Discos novedad · Edición Limitada · NAVIDAD '79



Distribución  
Columbia

Solicite Folleto Informativo

F. N. M. T.

# ELEGIA A JOSE SUBIRA

POR F. HERNANDEZ GIL

Lo que menos podía suponer cuando me separé de mi querido amigo José Subirá una tarde de mediados de diciembre último, es que aquella despedida iba a ser definitiva. Como era frecuente a lo largo de los años de nuestra amistad, habíamos charlado durante dos horas de muchas cosas, después de dejar a su esposa Camila unas flores y a él un ejemplar de mi reciente libro, que no pudo terminar de leer. Cuando le dije adiós a la puerta de su salita, para mí tan familiar, pidiéndole que permaneciese junto a la estufa, para evitar el frío del pasillo, al unirnos en un abrazo, un presentimiento me hizo pensar que tal vez no volvería a verle con vida. Y así fue, desgraciadamente.

Nuestra cada día más estrecha amistad databa de treinta años atrás, cuando preparaba un libro, para el cual me dio datos interesantes, procedentes de unos papeles del compositor Emilio Serrano, que figuran en su riquísimo archivo. Desde entonces le visitaba con mucha frecuencia, lo mismo en su casa de Madrid que en aquella de Las Planas, cerca de Barcelona, donde acudí matrimonio Subirá. A la hora del regreso, él nos acompañaba a la estación. Recuerdo que un día de estos se detuvo junto a una estación. recuerdo que un día de estos se detuvo junto a una mujeruca que vendía chucherías infantiles, y la preguntó con risueña afabilidad: «¿Qué se venden más, los tambores o las flautas?»

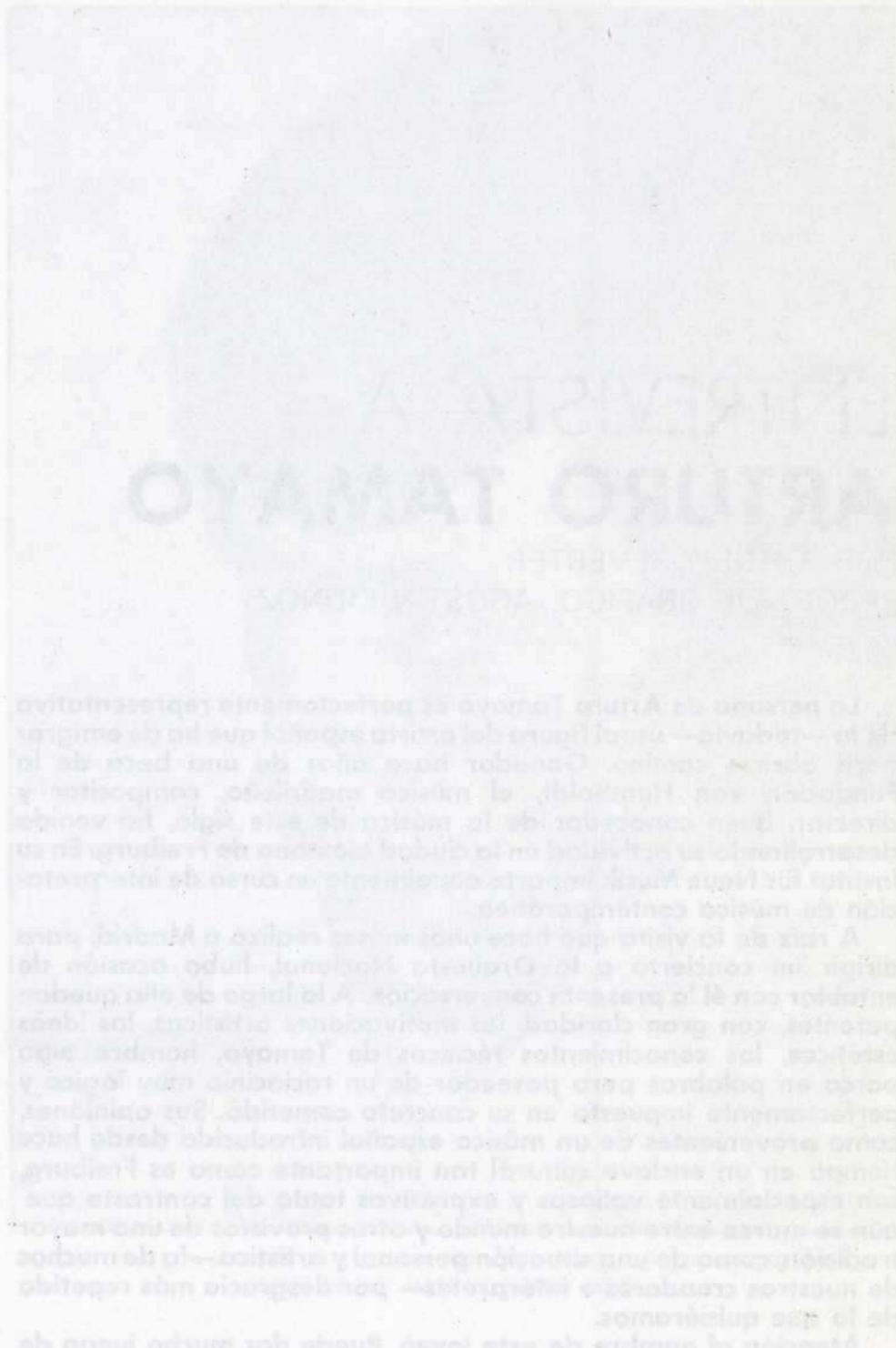
Porque José Subirá era, como todos los hombres de alto valor y copiosa labor, sencillo y modesto. Desconocía el engolamiento. No era un **pavero**, como se dice en su tierra catalana. Mayor naturalidad no cabía. Jamás dio la menor importancia a su labor ingente. A veces parecía pedir disculpas por haber escrito e investigado tanto.

Yo guardo en mi biblioteca casi todas las obras suyas, muchas con donosas dedicatorias, porque siempre tuvo buen humor. y nunca abandonaba su compañía sin que me entregara «separatas» de sus amenos y enjundiosos artículos, por lo que, jocosamente, se llamaba a sí mismo «separatista».

La vida fecunda y ejemplar de José Subirá, tan dilatada, se repartió entre Madrid y Barcelona. Fueron sus dos amores. Como le sucedió a su amigo y paisano Amadeo Vives, fue un catalán madrileñizado. Esta es la razón de que hiciera tanto por la historia musical de Madrid. Y menos mal que, a última hora, un alcalde electo le otorgó la Medalla de Oro de la ciudad que otro le había negado. Fue este un acto de justicia que a todos los que le queríamos nos llenó de inmensa alegría, porque pudo disfrutarlo en vida. Ahora quisiéramos que aquel homenaje se complementara viendo su nombre en una de las calles de la que ha vuelto a ser Villa y Corte. La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de la que era miembro, debe solicitarlo.

José Subirá se nos ha ido —nunca mejor empleado el reflexivo—, y con él desaparece el más importante musicólogo del siglo. Pero estamos seguros de que en el lugar donde ahora se encuentra, él, tan incansable y diligente, no dejará de recoger, anotar y catalogar todas las celestes armonías que coros angélicos entonan en su honor.

¡Adiós, querido amigo!



JOSE SUBIRA CON EL AUTOR DE ESTE EMOTIVO RECUERDO.



# ENTREVISTA A ARTURO TAMAYO

POR ARTURO REVERTER

REPORTAJE GRAFICO: AGUSTIN MUÑOZ

La persona de Arturo Tamayo es perfectamente representativa de la —todavía— usual figura del artista español que ha de emigrar para abrirse camino. Ganador hace años de una beca de la Fundación von Humboldt, el músico madrileño, compositor y director, buen conocedor de la música de este siglo, ha venido desarrollando su actividad en la ciudad alemana de Freiburg. En su Institut für Neue Musik imparte anualmente un curso de interpretación de música contemporánea.

A raíz de la visita que hace unos meses realizó a Madrid, para dirigir un concierto a la Orquesta Nacional, hubo ocasión de entablar con él la presente conversación. A lo largo de ella quedan patentes, con gran claridad, las motivaciones artísticas, las ideas estéticas, los conocimientos técnicos de Tamayo, hombre algo parco en palabras pero poseedor de un raciocinio muy lógico y perfectamente impuesto en su concreto cometido. Sus opiniones, como provenientes de un músico español introducido desde hace tiempo en un enclave cultural tan importante como es Freiburg, son especialmente valiosas y expresivas tanto del contraste que aún se marca entre nuestro mundo y otros provistos de una mayor tradición, como de una situación personal y artística —la de muchos de nuestros creadores e intérpretes— por desgracia más repetida de lo que quisiéramos.

Atención al nombre de este joven. Puede dar mucho juego de aquí a unos años, aunque, de momento, su carrera, en plena evolución, se encuentre circunscrita a unas concretas actividades dentro de la producción musical de este siglo y no haya dado aún el salto definitivo.



## MOTIVACIONES

**REVERTER.—¿Por qué la dirección de orquesta? Es decir, ¿por qué luego de unos años en el Conservatorio desembocaste finalmente, en la dirección?**

**TAMAYO.—**Hubo diversas razones. La primera, de índole económica con la composición prácticamente no se puede vivir, y hay que hacerla ganarse la vida de alguna manera. Luego, por una atracción que yo siempre había sentido por el tema.

**R.—¿Cuando empezaste a estudiar en el Conservatorio tenía entonces, aunque fuera vagamente, la idea de ser director?**

**T.—**Fue prácticamente paralelo. Es más, recuerdo que mi primera composición ya la dirigí yo mismo. En un concierto de Alea. En 1967, en el Instituto Francés.

**R.—Tú habías empezado estudiando, como todos, claro, Solfeo. Pero ¿ya lo habías estudiado antes de acceder al Conservatorio?**

**T.—**No. Comencé todo en el Conservatorio. Debía tener unos quince años.

**R.—¿La vocación surgió espontáneamente?**

**T.—**Sí. Totalmente. Me empecé a interesar poco a poco. Primero por la guitarra, a través de un sistema muy primitivo, y luego ya me encaminé directamente hacia un estudio más serio.

**R.—También trabajaste la percusión, ¿no?**

**T.—**Sí. Por varias razones: la primera, por tener prevista una salida más en el difícil camino de la subsistencia; la segunda, por la formación que me podía proporcionar; la tercera, porque me interesaba mucho dominar el material cara a la composición. Hoy es para mí una ventaja enorme el conocer todos los instrumentos de percusión.

**R.—Cuando pediste, algún tiempo después, la beca de la Fundación Von Humboldt, ¿fue ya para perfeccionar los estudios de director de orquesta?**

**T.—**Sí. Pero es un gran pedagogo y posee un extraordinario dominio. En Freiburg estaban Wolfgang Fortner y Hubber.

**R.—Fortner, sin embargo, estaba tachado, dentro de la música de hoy, como de excesivamente conservador. Un hombre enterado, con gran formación, pero un poco «carca».**

**T.—**Sí. Pero es un gran pedagogo y posee un extraordinario dominio del oficio. Que es lo que hace falta para orientar y formar a un compositor que empieza. Yo no estaba, por supuesto, nada de acuerdo con él ni con su música.

**R.—Antes de Alemania, ¿habías ya tomado contacto con Boulez?**

**T.—**Sí. En Basilea hice un curso, en 1970, con él en relación con la interpretación de la música del siglo veinte. Fue para mí muy importante desde el punto de vista del pensamiento musical. Y desde el punto de vista del conocimiento y definición de la orquesta. Pero más que las enseñanzas propiamente técnicas, lo auténticamente fundamental de aquel curso para mí, que me valió de mucho, fue una visión de la música centrada precisamente en lo que yo, a partir de aquel momento, iba a hacer.

**R.—Tu actual técnica de dirección, ¿es producto de un autodidactismo o de una serie de enseñanzas? Supongo, y me adelanto a constestar, que será una síntesis de ambas cosas.**

**T.—**En efecto, es una síntesis. A propósito de ello, Karl Böhm recuerda lo que decía Karl Muck sobre la dirección de orquesta: «se sube al podio y o bien se puede dirigir o no se aprende nunca». La perfección técnica se alcanza con mucho trabajo. La base, en todo caso, ha de estar en un director desde el primer instante. Hay que tener unas ciertas dotes: seguridad rítmica, oído... Una serie de factores que entran en juego, que pueden aparecer, en principio, en un grado muy pequeño, y que se pueden desarrollar más tarde hasta el infinito; o al menos, en un grado muy elevado.

**R.—Tu actual técnica gestual, que es la que sirve de vehículo a tus ideas musicales —al intérprete y de éste al público—, ¿es muy diferente a la que poseías en tus primeros años como director?**

**T.—**Yo la encuentro muy distinta. Es, por supuesto, más rica en experiencia. Pero, además, ya procuro ahora reflejar la música a través del gesto, que es parte de mi ideal. La manera de dirigir cambia, tú lo habrás notado, de obra en obra. Es una evolución, una diferenciación que ha de realizar cualquier director que se precie, que quiera ser digno de este nombre. Es muy sencillo marcar un compás; lo puede hacer cualquiera. Pero, reflejar la música, **hacer** música a través de ese marcaje, es muy difícil.

**R.—Hacer música hasta el punto de que —sin haber llegado a realizar unos ensayos serios sobre la obra a tocar—, por el mero gesto, el músico interprete lo que uno quiere decir, y que incluso pueda conseguirse, a través de un gesto característico, un sonido característico. Sin necesidad de trabajarlo mucho, a lo mejor.**

**T.—**Sí, esta sería la representación ideal de un director. Pero sin ensayos serios creo que no se hace nada. Generalmente, los buenos directores han sido muy buenos trabajadores. Aunque hay también algunos que ganan mucho en el momento mismo del concierto. Quizá pudiera centrarse la cuestión diciendo que, al menos —y esto parece bastante obvio—, han de existir ensayos previos, que pueden ser serios o no (esto ya dependerá del director). Hay directores, pur supuesto, que desde el primer momento consiguen reflejar con sus gestos perfectamente lo que quieren realizar, y cuya plástica es muy adecuada.

**R.—En tal sentido —estos días, precisamente, se habla mucho de él—, de los más claros es, sin duda, Carlos Kleiber.**

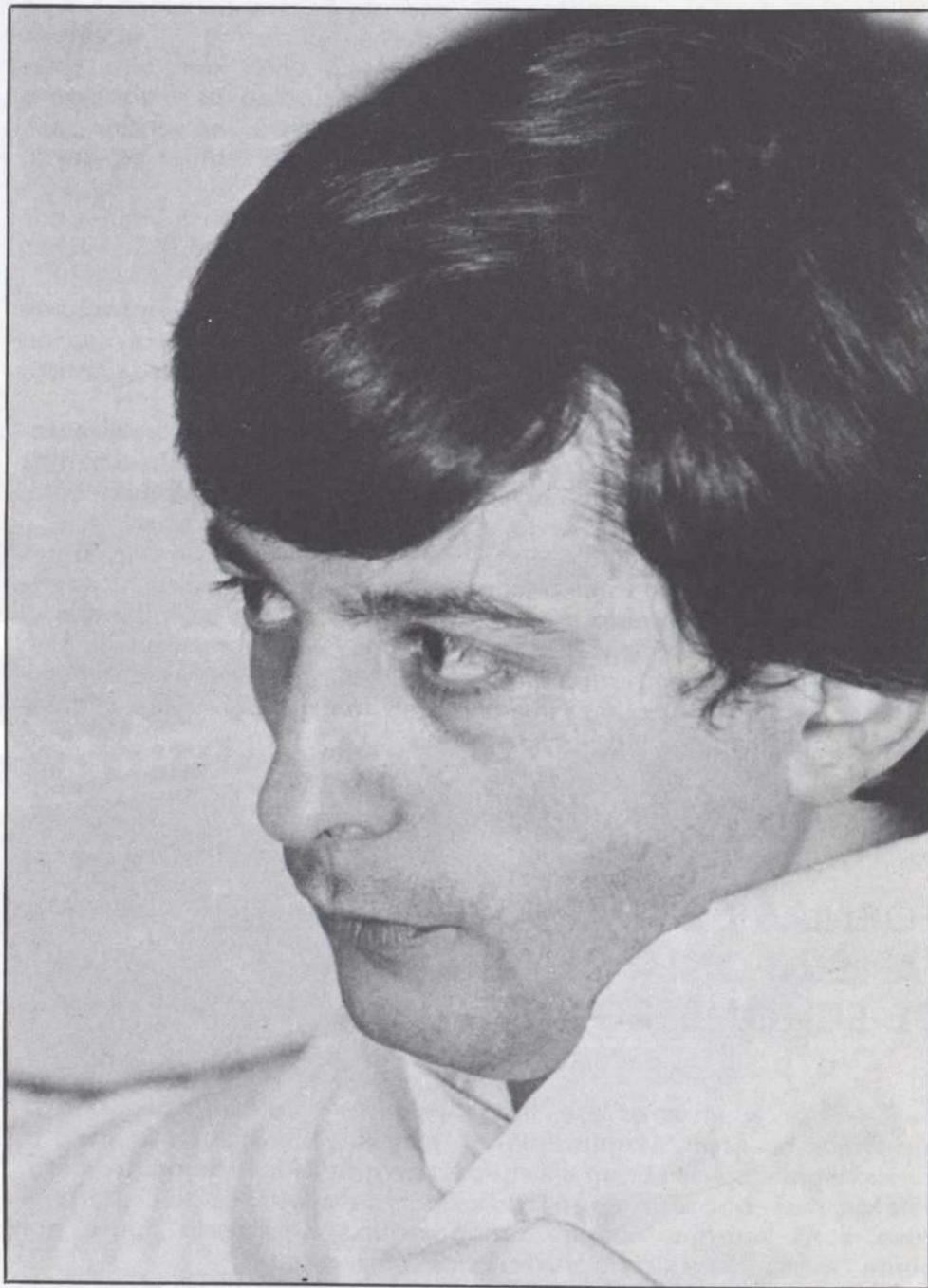
**T.—**No sólo claro sino también expresivo. Otro también muy claro, pero mucho más esquemático, es Abbado. Aunque tanto uno como otro ensayan mucho y bien.

## EL EJEMPLO DE HERMANN SCHERCHEN

**R.—¿Consideras que has llegado a un punto importante en el desarrollo de tu técnica?**

**T.—**No. A este respecto es interesante lo que contaba Luigi Dallapiccola en relación con Scherchen. Este, unas semanas antes de morir, le confesó que estaba empezando a lograr reducir su gesto. Esto demuestra, por supuesto, que el director es toda una evolución a lo largo de su vida. No se llega. El que «llega» es aquel que no tiene ya nada más que decir; que no puede seguir adelante. Hay que estar en continua evolución, y eso se puede observar siguiendo las carreras de los directores de talento que hay y ha habido. No conozco a ninguno que haya «llegado».

**R.—En relación con esto, y refiriéndonos de nuevo a Scherchen, que visitó Madrid en muchas ocasiones, yo recuerdo que —quizá en busca de lo esencial de la técnica del gesto— las primeras veces que le vi no usaba batuta. Fue más tarde, ya en sus últimos años, cuando**



«ES MUY SENCILLO MARCAR UN COMPAS. PERO REFLEJAR LA MUSICA, **HACER** MUSICA A TRAVES DE ESTE MARCAJE ES MUY DIFICIL».

**decidió emplearla. El caso de Paul Kletzki es el inverso: sus últimos conciertos en Madrid los dirigió sin batuta.**

**T.—**Esto es revelador. Aun cuando el detalle de la batuta pudiera ser incluso anecdótico, se encuentra detrás de él el intento de buscar una mayor efectividad en lo gestual. Sería curioso comparar dos ejecuciones de Scherchen, una con batuta y otra sin ella, y comprobar si existía alguna diferencia sustancial. Aunque, seguramente, en cuanto a «tempi», en cuanto a concepto general no la habría, es muy posible que en detalle sí.

**R.—Aparte de que la misma obra no tiene nunca una interpretación igual.**

**T.—**No, claro; pero el concepto es el mismo en esencia. Podrán variar pequeños detalles de la realización, pero la idea base es igual. Hay cambios siempre, porque la música no es arte fijo. Muchas veces el «tempo» depende en ciertos momentos de cómo se ha llegado hasta allí. La reproducción, por tanto, nunca puede ser igual. Así que, muy posiblemente, en el caso que comentamos de Scherchen, si se habrían notado diferencias. Por otra parte te diré que Scherchen fué uno de los directores que más me impresionaron y cuya influencia fué muy importante para mí. No tanto desde el punto de vista técnico, sino como postura personal frente a la música.

**R.—Scherchen era, sin duda, un caso curioso. Su personalidad era indiscutible en el campo de la música europea. Los programas que confeccionaba revelaban conocimiento e imaginación, y eran los mejor contruidos del ciclo de la Nacional. Sin embargo, los músicos de la Orquesta, en general, no le admiraban como director; ni tampoco, creo, como persona. Eran famosas las peleas que mantenía con los instrumentistas. ¿Qué opinas sobre ello? Desde luego, no era un hombre elegante dirigiendo.**

T.—Creo que en este caso influía el que fuera un hombre austero, sin concesiones de ningún tipo, así como su mal carácter y su falta de paciencia, y tal vez la excesiva erudición con que solía regar la mayoría de sus trabajos. Yo no le llegué a ver en ningún ensayo con la Nacional, aunque sí he oído hablar de las discusiones que promovía. Pero son cosas comprensibles en una persona como él, que vivió todo el desarrollo de la música de este siglo. Hay algo muy curioso: Scherchen nunca fue un perfeccionista; sus ejecuciones nunca fueron perfectas. El intentaba captar, sobre todo, el espíritu de la música antes que otra cosa.

**R.—Esto puede apreciarse con cierta claridad en las grabaciones que ha dejado. De Mahler, sobre todo. Se detecta una tensión, una intensidad grandes, más que un refinamiento. Su Mahler es, desde luego, cortante, ascético. Muy interesante.**

T.—De acuerdo. Hay muchos aspectos de la música de Mahler que quedaban reflejados de forma muy evidente. La pena es que Scherchen no nos dejó grabada —que yo sepa— una obra por la cual se le podría juzgar mucho mejor: **Pierrot Lunaire**. Sí tiene, en cambio, la **Sinfonía de cámara**, del propio Schönberg. Pero aquí, como en otras muchas composiciones (**Quinta** de Mahler, por ejemplo), quizá se puede criticar una excesiva aceleración de los «tempi».

**R.—A este respecto hay una dicotomía. Existen grandes directores que son buenos analistas, conocedores. Hay otros que dan más importancia a la facilidad de comunicación, al gesto convincente. Quizá lo ideal sería una suma o síntesis de ambas cosas.**

T.—Scherchen pretendía (en su libro lo podemos comprobar) lograr —creo que lo hizo— un sistema rápido, seguro, sencillo de dirigir, aunque pudiera resultar en exceso esquemático y seco. Luego abandonaba al alumno a su propio temperamento. Otros han huído, como Furtwängler, de ello, ya que les interesaba fundamentalmente lo que podría denominarse resultado artístico; más que una precisión, que Scherchen, curiosamente, como hemos visto, tampoco tenía.

## FORMAS DE TRABAJO. LA «SINFONIA DE CÁMARA», DE SCHÖNBERG

**R.—El problema es éste: hay directores que han pasado a la historia y no eran, evidentemente, grandes técnicos de la batuta. Furtwängler puede ser un ejemplo. Eran más bien, si se puede decir, estetas, recreadores de una tradición. El sistema ideal, en cualquier caso, será trabajar mucho una partitura, analizarla punto por punto, montarla y luego verterla al músico.**

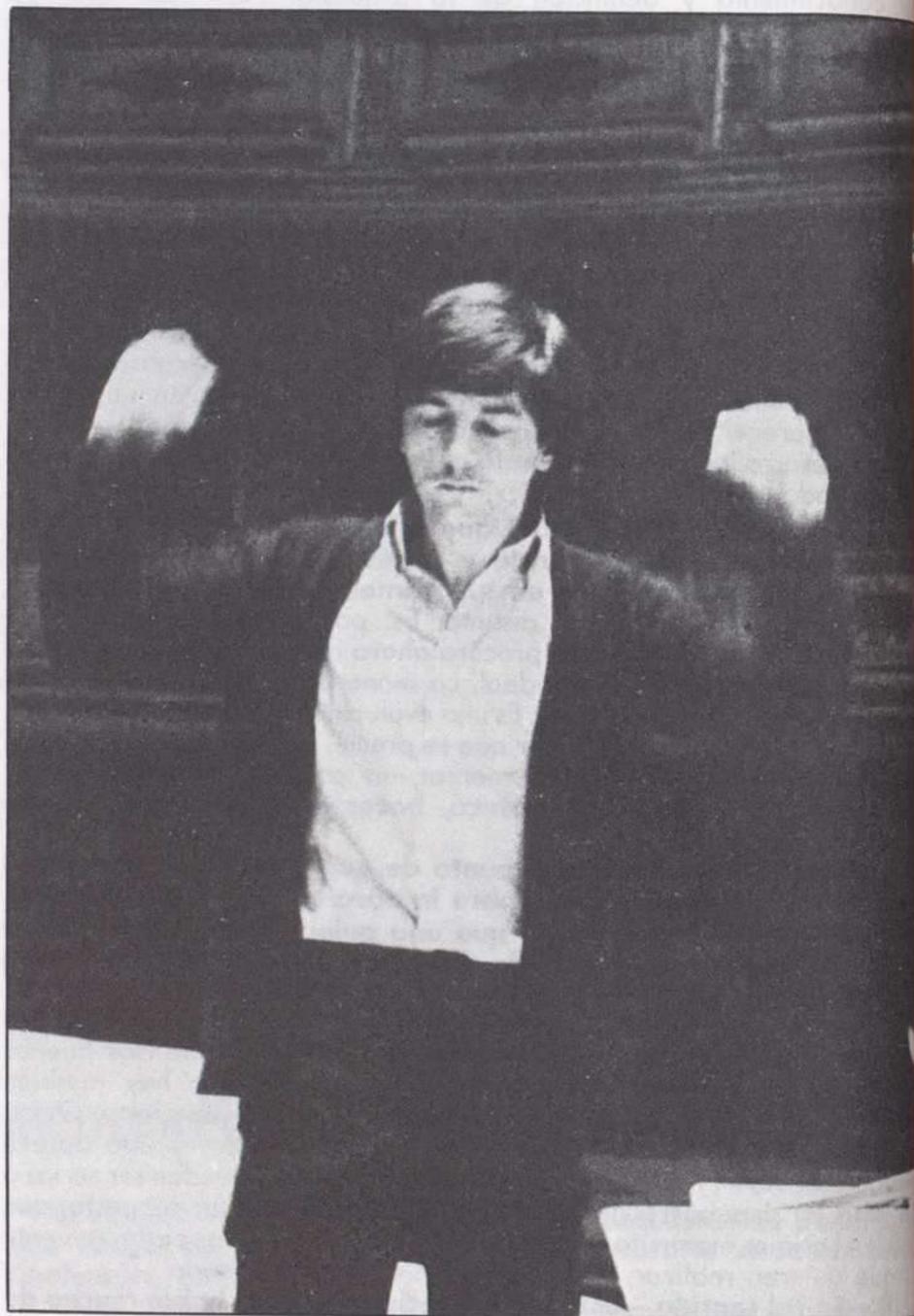
T.—Sí, en líneas generales, sí. Yo te puedo indicar algunos aspectos de mi trabajo: Lo primero que hago cuando me enfrento con una obra nueva es realizar un análisis formal de ella. Esto me da una visión de conjunto y me ayuda a comprender mejor la función de cada uno de los elementos. Me interesan mucho los elementos de simetría formal que se puedan dar. Otro de los aspectos que me preocupan es la disposición de la polifonía. Sobre todo en partituras contemporáneas la disposición de las diferentes voces es un problema de difícil solución. Muchas veces no existe, o no está determinada claramente, la que podríamos llamar voz principal; pero de alguna manera hay que salir de este laberinto. Hay que trazar una senda para luego volver y buscar otras. Es un trabajo que podríamos denominar «de taller». Otra cosa que me preocupa siempre es la elección de los «tempi», que fijo metronómicamente desde el primer momento. Lo que no quiere decir que este valor metronómico escogido (dejándome llevar por el primer contacto con la obra) no vaya a variar posteriormente. Por el contrario: según avanza el estudio de esta, los «tempi» se van adecuando conforme al concepto que se va desarrollando. Pero esta primera elección —si quieres un tanto subjetiva— es para mí un punto de referencia importante. Te podría enseñar en mi partitura de la **Sinfonía de cámara** una enorme cantidad de tachaduras, anotaciones y enmiendas, así como una gran cantidad de «tempi» marcados.

**R.—La obra a este respecto debe de ser extremadamente difícil.**

T.—Lo es. Los «tempi» en Schönberg siempre son, en principio, demasiado rápidos. En Berg, sin embargo, demasiado lentos. «Tempi» subjetivos, no objetivos. Hay un caso muy claro en relación con éstos: en la «Barcarola», penúltimo número del **Pierrot Lunaire**, el tiempo fijado por Schönberg es, desde un punto de vista subjetivo, válido; pero, dada la enorme cantidad de notas por compás, si uno lo toma al pie de la letra, el fragmento se convierte de una «barcarola», en una especie de movimiento continuo, de movimiento perpetuo, lo que hace perder carácter —el carácter pedido— al pasaje.

**R.—Hay que dejarse mecer un poco.**

T.—Exactamente. Y entonces hay que bajar bastante la velocidad. En la **Sinfonía de cámara** ocurre que toda la primera parte aparece



PARCO EN PALABRAS, PERO LOGICO E IMPUESTO EN SU CONCRETO COMETIDO.

construida por muchos temas diferentes, como ocurre en Bruckner o Mahler. Cada uno de ellos tiene su «tempo» distinto, un carácter diverso. He aquí algo que hay que tener muy en cuenta: la idea o concepto de «carácter», tan querido a toda la Escuela de Viena. Pensemos, por ejemplo, en las cinco piezas que componen el primer acto de **Wozzeck** de Berg; cinco piezas de carácter. Esto, por supuesto, plantea un problema bastante arduo en cuanto a la selección de «tempi». La primera vez que hice la **Sinfonía de cámara** apliqué un «tempo» único, pero en seguida comprobé que era un absurdo, que no existía una entidad. Me ha llevado mucho trabajo ir desentrañando poco a poco la cuestión, es laborioso de años.

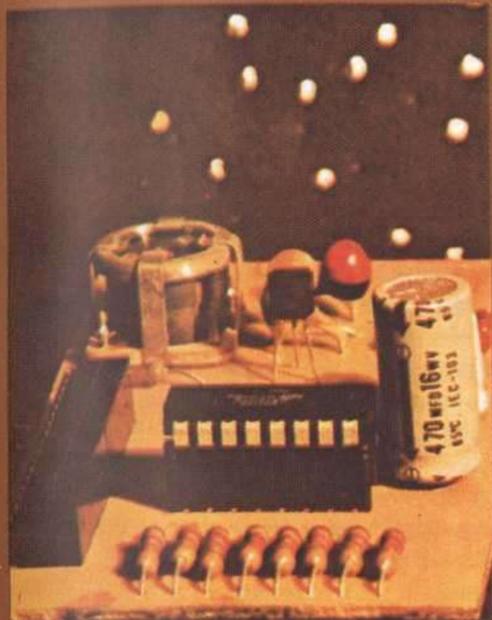
**R.—Ahí se revela la necesidad de poseer un conocimiento técnico musical importante, pero también una cultura, y no sólo musical, que permita centrar e impulsar a aquél. Encajar en su época o compositor y a la obra.**

T.—Naturalmente. Una cultura lo más amplia posible desde el punto de vista artístico, literario, etcétera. Yo, por ejemplo, suelo buscar, por lo menos, un punto de referencia en la pintura o literatura; suelo leer mucho. Trato de encajar al compositor en su tiempo, comprender su época. Por ejemplo, ahora, en relación con Schönberg, entre otros libros he estado leyendo **El hombre sin atributos**, de Musil, obra que también refleja esta atmósfera fantasmagórica de la producción del músico; la atmósfera de la Viena de principios del veinte.

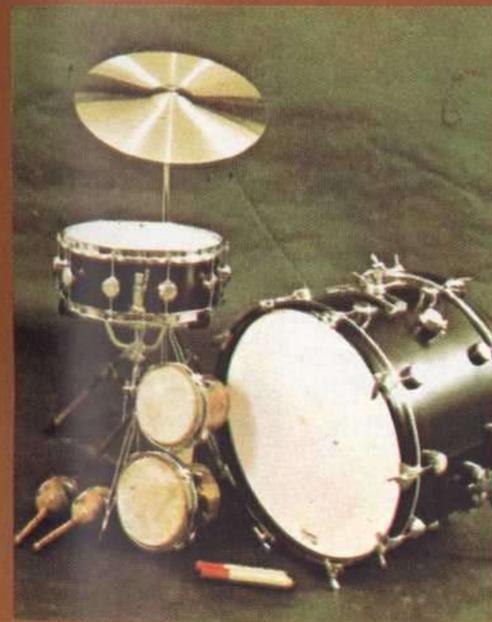
# SENCILLAMENTE.... UN ORGANO PARA UD.



El mejor valor por su dinero.  
La mejor relación calidad-precio en el mundo del órgano electrónico.  
Tecnología avanzada, **al justo precio.**  
Amplia gama de modelos y precios.



Un órgano europeo con la mejor técnica americana y al precio pensado para nuestro mercado.



Todos los modelos con doble teclado y acorde automático a tres dedos.

Modelos con Leslie y sintetizador incorporado.

Con 44 notas y 7 tonos preseleccionados, lo que permite conseguir la combinación deseada.

Además teclados de cuerdas, pianos eléctricos y sintetizadores para guitarras.



## sintetizador

La avanzada tecnología de JEN ha hecho posible situar en el mercado un instrumento muy completo, al mejor precio. Puede adaptarse a todos los modelos de órganos.

Sintetizador SX 2000



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

**R.—La Viena de Wittgenstein.**

T.—Sí. Pero no sólo de Wittgenstein: la de Schloss, la de Krauss, la de Wedekind...

**R.—Todo esto, realmente, está incrustado de alguna forma en la partitura.**

T.—En efecto. Los compositores son gentes, por lo general, muy sensibles, que captan con gran facilidad el ambiente de la época. A mí me ha llamado siempre mucho la atención el hecho de que el año de composición de la **Sinfonía** es el año de **El joven Thörless**, una piedra de toque de la literatura. Estamos también ante la Viena de Hoffmannstahl. Es un mundo muy complejo.

**R.—Un mundo también bastante decadente, en el que se incluye Richard Strauss.**

T.—Sin duda. La **Sinfonía** tiene mucho de Strauss. Sobre todo por lo que se refiere al gesto musical, la Viena de Strauss está allí siempre latente. Hay que tener en cuenta que en aquella época, el joven compositor Schönberg encuentra en Viena dos figuras claves en la música de Centroeuropa: el citado Strauss y Mahler. Me estoy refiriendo a los compositores vivos en aquel momento. Claro, están las influencias de los muertos, fundamentalmente Wagner y Brahms, cuyas corrientes el vienés intentó unir... En la **Sinfonía** todavía queda mucho de estas influencias.

**R.—Volviendo a tu forma de trabajar, en general...**

T.—Una vez emprendida la obra, después de realizado el correspondiente estudio de la partitura (con todos los problemas que, como hemos visto, pueden plantearse), empiezo a buscar el gesto adecuado. Dentro de mi propia técnica gestual, naturalmente. Mi preocupación básica es el expresar la música a través del gesto.

**R.—En Schönberg te vi especialmente preocupado por marcar siempre de forma suficientemente clara, dada la complejidad rítmica de la obra, quizá para que no hubiera posibles despistes.**

T.—Los despistes eran muy improbables, porque los músicos habían ya escuchado la obra; sabían cómo «sonaba». Los gestos trataban, por supuesto, de impedir que se pudiera producir algún equívoco; pero, al mismo tiempo, intentaban, en su mayor parte, indicar el carácter de cada sección.

**R.—Quizá habrían hecho falta más ensayos para, una vez adquirida la total seguridad rítmica y de afinación, poder otorgarle una mayor relajación o distensión expresiva. Eso se consiguió en parte, pero no del todo.**

T.—Bueno. Hay que tener en cuenta que la obra no es relajada. Cuanto más se ensaya, más claras se aprecian las dificultades. Por supuesto, los ensayos abundantes son siempre necesarios en cualquier tipo de composición. Siempre, en todo caso, nos parecen pocos.

**R.—De todas formas, los ensayos normales para un concierto que pudiéramos llamar «standard» son pocos. En cualquier ambiente. A no ser que el director, específicamente, solicite más. Y no digamos en los festivales.**

T.—Depende. Cada orquesta tiene su mundo propio. Hay orquestas de Radio que a lo mejor tienen ocho o diez ensayos para montar una sinfonía de Beethoven. Otras tienen tres. Los directores también. Los hay que necesitan, por lo menos, ocho sesiones. Otros trabajan mucho más rápidamente. Pero, normalmente, a todo director le queda algo por trabajar.

**R.—Puede decirse de los que ensayan mucho, y se dice, que juegan con ventaja, y que, por tanto, el resultado será mejor. Aunque hay que resaltar que la mayoría, con más de tres ensayos, ya no saben qué decir.**

T.—Exacto. Un director como Celibidache podría ensayar días y días, diez, quince, veinte..., dada su ciencia y su afán de perfeccionista. Hay otros que si tuvieran diez ensayos no sacarían ningún partido. Al séptimo, lo probable es que aquello comenzara a sonar cada vez peor, por cansancio y aburrimiento.

**R.—La mayoría de los directores, desde luego, lo que hacen es, simplemente, repetir, sin profundizar y sin clarificar: «Señores: esto suena mal. Vamos a repetir el pasaje». «Pues no: esto sigue sonando mal. Otra vez». Y se repite varias veces, y sigue sin sonar bien. Cosa, hasta cierto punto, lógica, que se continuará produciendo mientras no se explique por qué suena mal y no se indique de qué forma debe hacerse. Repetir por repetir no conduce a nada.**

T.—Hay que analizar y decir las causas. Si no se puede explicar con la palabra, se podrá hacer con el gesto. O incluso cantando. No nos estamos refiriendo, por supuesto, a que se produzca un fallo; que se dé una nota falsa, por ejemplo, sino a una cuestión de fraseo o a un equilibrio de planos. Cosas de este tipo.

**R.—Desde luego. Porque dar las notas, sin más, hacer que todo vaya más o menos ordenado, ajustado..., está muy bien. Pero para ello no hace falta, realmente, un director.**

T.—Es una labor de moldeado en muchas direcciones. Dirigir, efectivamente, no es sólo marcar.

## SUBJETIVIDAD Y OBJETIVIDAD

**R.—¿Qué me dices sobre la cuestión de la objetividad subjetividad?**

T.—La música no es una ciencia exacta. Hay muchas posibilidades interpretativas. Tenemos un ejemplo en la forma de comportarse la orquesta. Una sinfonía de Brahms tocada por una española suena diferente a tocada por una alemana. Y no es ya por una diferencia de calidad (aunque puede haberla), sino por una diferencia de estilo o de carácter. Además, y esto enlaza con lo que antes comentábamos, debe insistirse en que lo que suena, el efecto sonoro producido por el instrumento orquesta, es lo que «suena» en la mente del director.

**R.—La base para juzgar buena o mala una interpretación es una partitura. En la mayoría de los casos se respetan, aparte las notas, su medida, las indicaciones contenidas en ella. Sin embargo, a parte de ahí, existe una gran libertad para realizar la reconstrucción de los signos; para interpretar. No hay una norma, una regla de oro para definir lo que es bueno y lo que es malo. ¿Qué opinas?**

T.—No, por supuesto. En una cosa tan simple, por ejemplo, como puede ser un «acelerando», se pueden dar, según la personalidad del director, matices de la más diversa índole. Para unos, «acelerando» equivale a (o, al menos, está muy relacionado con él) «crescendo». Furtwängler tendía mucho a esto. Para otros, no ya directores, un «acelerando» es sinónimo de mal gusto.

UNA VEZ REALIZADO EL CORRESPONDIENTE ESTUDIO DE LA PARTITURA, HAY QUE EMPEZAR A BUSCAR EL GESTO ADECUADO.



«LOS RESULTADOS OBTENIDOS CON LA ORQUESTA NACIONAL CREO QUE HAN SIDO BASTANTE SATISFATORIOS A PESAR DE LA DIFICULTAD DE LA OBRA DE SCHONBERG».

R.—¿Crees que hoy puede hablarse de una mayor exactitud (fidelidad a lo escrito, claridad y justeza al marcar) por parte de los directores? ¿Y que ello contribuye a que se pierda lo que podría denominarse «elemento artístico»?

T.—Quizá puede hablarse de una mayor exactitud al exigirse una mayor perfección al músico. Si escuchamos las antiguas grabaciones de Richard Strauss dirigidas por él mismo, apreciamos multitud de notas falsas, y con orquestas de primera línea. Hoy, con la influencia de la tecnología, se busca que una ejecución sea siempre limpia, exacta, sin faltas. Pero no creo que a través de eso se pierda el elemento artístico. Al menos no de una manera general. Tal vez hoy la balanza se ha inclinado un poco a lo que, para entendernos, llamaríamos objetividad; hacia una ejecución técnicamente más perfecta.

R.—En cualquier caso, conseguir la mayor perfección posible en los ensayos; a la hora del concierto uno se lanza, se entrega, produciéndose quizá entonces, en mayor medida, la «chispa» artística. Uno se introduce por completo en el proceso creador, espontáneo y vivo, olvidándose de todo lo que le rodea. ¿A ti te pasa eso? En tu concierto noté que en determinados momentos cantabas, como si estuvieras en trance.

T.—Sí, yo canto mucho. Sin darme cuenta. Realmente, he de admitir que no es muy ortodoxo, pero muchas veces no lo puedo evitar. Soy apasionado y me resulta difícil ver la música separada de un fuego interior en el momento de dirigirla. Va en temperamentos. Boulez, por ejemplo, es muy estricto en esto. Bernstein, aunque no «muge», sin embargo, salta, se mueve muchísimo.

R.—¿No crees, entonces, que en el campo de la dirección de orquesta hoy no se está peor que antes?

T.—No. Hoy, además, hay una mayor especialización. Antes el director era muchas veces pianista. Ahora se trabaja desde el principio la técnica.

## CAMPOS DE ACTUACION

R.—¿Te desenvuelves únicamente en el campo de la música contemporánea?

T.—No únicamente, pero sí fundamentalmente. Cultivo la música no sólo de vanguardia, sino, en líneas generales, la producida desde principios de siglo hasta ahora.

R.—¿Es la que más te gusta realmente? ¿O es para lo que reúnes más condiciones? ¿O es más fácil moverse en este campo?

T.—En relación con la primera pregunta, he de decir que yo disfruto, en general, con el fenómeno Música. Igual con una obra de Schönberg que de Brahms, con una de Berg, de Boulez o de Stockhausen. ¿Condiciones? No sé, es difícil responder a esto. Se trata de una cuestión que no puedo analizar desde fuera. ¿Fácil? No. Tal vez, en muchos aspectos, es más difícil. La mayoría de las veces te enfrentas con obras que no son de repertorio, que te exigen mucho más. Desde luego, si yo estoy orgulloso por algo en relación con el concierto al frente de la Orquesta Nacional, es por haber hecho la **Sinfonía de cámara**, de Schönberg. No ya por la dificultad en sí, sino porque ello me ha venido un poco a modo de tarjeta de visita; para poner las cartas boca arriba, al resaltar que hay una serie de obras importantes que aquí no se están haciendo, tal vez por su dificultad de ejecución y asimilación. Obras que deberían empezar a escucharse de manera inmediata y continua. No tendrá ningún objeto ni habrá servido de nada el que se haya hecho aquí esta obra y no se vuelva a hacer. De Schönberg, en Madrid —y me remonto a mis tiempos de estudiante—, sólo recuerdo **Erwartung** (en concierto fuera de abono). Quizá la última obra del vienes programada por la Nacional haya sido las **Variaciones**, que hace tanto dirigiera Scherchen. Desde el año sesenta y dos, en que empecé a ir a los conciertos, no recuerdo que la Nacional haya puesto otra obra del compositor austríaco, a excepción del **Concierto de piano**.

R.—Sí. Lo tocó Klien.

T.—Bueno. En cualquier caso, una de las obras menos importantes de su autor. Sin ella se podría vivir perfectamente; al contrario de lo que sucede con otras: **Variaciones**, **Péleas**, **Noche transfigurada**, **Sinfonía de cámara**, **Superviviente de Varsovia**, **Oda a Napoleón**, **Erwartung**... incluso los tan discutidos **Gurre lieder**.

R.—Que sí se montaron en Madrid hace un par de temporadas. Aunque sin las debidas garantías de tiempo y ensayo. En los conciertos de la Radiotelevisión.

T.—Si dejamos a Schönberg y pasamos a Berg nos encontramos con que se ha hecho muy poco, excepto tres o cuatro obras: **Los tres Fragmentos del Wozzeck**, que dirigió hace mucho a la Orquesta Nacional... (Se queda pensativo.)

R.—Vandernoot.

T.—¡Exacto! Luego se toca bastante el **Concierto para violín**. Una vez, con Richard Dufallo, las **Tres piezas**. También los «lieder» **Altenberg**, que se hicieron en la bienal de la Simc.

R.—Yo recuerdo asimismo, en el Instituto Nacional de Industria, el **Concierto para violín, piano y trece instrumentos de viento**. También las **Cinco piezas para orquesta**, con **Mehta y Rovicki**.

T.—Faltan, sin embargo, otras muchas obras, como los «lieder» de juventud.

R.—Aparte la **Sinfonía**, ¿qué otras obras de Schönberg tienes montadas o estudiadas?

T.—Prácticamente, las nombradas. Incluso el **Pierrot**, que he dirigido no hace mucho.

R.—¿Cómo seleccionas tu repertorio? ¿Qué orden sigues para ello? Preparas las obras que te piden o las que tú eliges por razón de preferencia?

T.—Suelo preparar programas enteros, procurando que exista entre las obras que los componen una cierta conexión. Soy enemigo de los programas tipo «collage»: por un lado, Cage; por otro, Stockhausen; por otro, Schönberg...

R.—Incoherencias que se producen también en el repertorio más tradicional, y de lo que hay incontables ejemplos en las programaciones de nuestros conjuntos. Lo que se echa de menos es una **ilación, una conexión razonada, lógica entre las obras integrantes, aunque en ocasiones éstas, aisladamente consideradas, puedan ser realmente interesantes.**

## OPERA

R.—¿Piensas o has pensado hacer ópera alguna vez?

T.—(Dudando). Hombre, no lo he descartado; pero si la hiciera querría tener muchos ensayos. No en todos los teatros te los dan; la mayor parte de las veces por cuestión económica. Incluso en Alemania, muchas veces los directores ensayan prácticamente a primera vista.

R.—Sí, es frecuente. Como lo es el que, con ensayos o no, las primeras representaciones estén confiadas a un director y las posteriores a otro u otros. Se reproduce ahí, a mi juicio, una ruptura que plantea graves problemas. ¿Qué concepto será el que rijá, el del primer director o el del segundo? La contestación está clara cuando aquél es una primera figura, pero no cuando uno y otro son de nivel parejo.

T.—Hay casos. En un teatro de una ciudad alemana de unos cien o ciento veinte mil habitantes existe un «Generalmusikdirektor», que es el que monta la ópera y realiza su versión. Luego, los «kapellmeister», que saben exactamente lo que quiere aquél y conocen los «tempi» impuestos, se limitan, en sucesivas ocasiones, a seguir por la misma senda. Su misión es meramente reproductiva, aunque haya alguno con más talento, que consiga dar cierto toque personal. Pero la posibilidad de preparar ellos su versión no existe. En otros teatros grandes hay directores celeberrimos, que hacen un ensayo y no más, con lo que el problema se plantea ya en otro terreno.

R.—El problema fundamental es el de la fluctuación de «tempi» y, en definitiva, el del estilo. La forma de abordar una partitura no es la misma para dos mentes distintas. A no ser que, en efecto, como apuntas, la segunda de ellas sea meramente repetitiva y se pliegue a lo indicado por la primera. Yo recuerdo, en relación con este segundo supuesto, el caso de **Moisés y Aarón**, montado hace unos años en la Opera de París: las tres primeras representaciones las

# Dietmann

Modelo STUDIO  
Medidas 108 x 142 x 55 cms.



Fabricación artesana



Perfecta afinación



Control de calidad



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

di  
de  
Pa  
Ho  
di  
dis  
un  
m  
en  
te  
exp  
pe  
pr  
co  
ele  
un  
fre  
és  
co  
ra  
de  
re  
ho

T

en  
m  
fo  
de  
co  
p  
re  
C  
m  
e  
S  
e  
A  
c  
S

e  
e  
t  
f  
M

E  
s

e  
s  
i  
t

dirigió Solti; las siguientes, Manuel Rosenthal, que imagino habría de plegarse a lo impuesto por aquél. Pero, también en la Opera de París, tenemos un caso distinto: El Caballero de la rosa, montado por Horst Stein, que al año siguiente estuvo a cargo de Varviso. Dos directores muy diferentes, y que, supongo, harían versiones muy distintas, sin que en principio pueda hablarse de una primacía del uno sobre el otro en cuanto a categoría artística. (Yo, personalmente, prefiero al primero.) Parece lógico que Varviso realizara ensayos para readaptar a sus maneras el montaje. Sobre todo, teniendo en cuenta que también hubo cambios en los cantantes.

T.—La sustitución de cantantes es algo que nunca me he logrado explicar. ¿Cómo puede seguir todo igual si la voz, la técnica, la personalidad de un cantante es totalmente distinta a la del que le ha precedido en el papel? Una representación de ópera es algo muy complejo, que requiere una coherencia, una unidad de todos los elementos. Esta integración es lógico que pueda romperse en cuanto hay un cambio o modificación de uno de los factores. Mi posición personal frente al problema ópera sería la de un trabajo en forma de «taller». En éste la labor es conjunta del director, cantantes, director de escena, coreógrafo, decorador y demás personas del equipo técnico; colaboraran unidos desde el principio elaborando colectivamente la concepción del espectáculo. Esta experiencia, que en la práctica teatral se ha realizado innumerables veces, es dentro del mundo de la ópera muy poco habitual.

## TRABAJO EN FREIBURG

### R.—¿Cómo te planteas el futuro?

T.—De momento, seguir en Freiburg, en cuyo Conservatorio tengo un empleo agradable: estoy a cargo de una clase de Interpretación de la música contemporánea. No tengo limitaciones de ensayos y puedo formar —la labor que, realmente, me gusta— a futuros profesionales, a darles puntos de referencia claros, a hacerles trabajar la música contemporánea con seriedad, de manera que cuando entren a formar parte de orquestas o conjuntos sepan ya una serie de cosas básicas en relación con el tema, que usualmente no se suelen enseñar en los Conservatorios. Se intenta ayudar a la más fácil asimilación de esta música, que cada vez es más tocada y comprendida. Hoy ya nadie se extraña si en un examen final de piano el alumno interpreta una pieza de Stockhausen. Realizamos conciertos, ya que hay muchísima actividad en el Centro, cuyo nivel es muy elevado, tal vez uno de los más altos de Alemania. Precisamente, ahora, cuando vuelva, tengo que dirigir un concierto con la «Suite» para siete instrumentos y la Serenata, de Schönberg. Concierto que luego repetiremos en otros lugares.

### R.—¿Qué conjunto es el que diriges?

T.—Es el Grupo de Cámara del Conservatorio, que continuamente se está ampliando, ya que la labor está dirigida a la captación de nuevos elementos. Alumnos del Conservatorio que están terminando o han terminado sus estudios. El grupo más profesional, con el que viajamos frecuentemente por Alemania, se llama Ensemble des Institut für neue Musik.

### R.—Tú eres el titular.

T.—Sí, lo llaman «director permanente».

### R.—El problema económico, ¿cómo lo soluciona?

T.—Hay una subvención oficial, con la que tenemos que hacer una serie de conciertos, que programamos nosotros, a veces con artistas invitados, y una biblioteca especializada exclusivamente en música contemporánea, con partituras, discos, libros, etc.

### R.—Dónde habéis actuado?

T.—En Ginebra, tres o cuatro veces; Basilea, Kassel. Iremos también a Bonn.

### R.—Repertorio base o único, por supuesto, de música de este siglo, ¿no?

T.—Sí.

### R.—¿Te han ofrecido la posibilidad de dirigir otros conjuntos?

T.—Sí, pero como soy bastante supersticioso, prefiero no hablar de ello todavía.

R.—Es decir, que tú ahora mismo te encuentras en Freiburg a gusto. Llevas siete años y realizas un trabajo que te satisface. Tu hija ha nacido allí, tu mujer da clases de Piano en el mismo Conservatorio... Lo que se dice una vida bien organizada...

T.—Tengo, además, una gran ventaja con mi grupo: no hay limitación de ensayos; un concierto se puede preparar con meses de anticipación, sin prisas. Por ejemplo, para el Concierto de cámara, de Berg, hemos dispuesto de más de tres meses para prepararlo. Así, la obra se puede ir estudiando, pertilando, limando. A partir del décimo ensayo, cuando ya está todo en su sitio, es cuando empieza lo verdaderamente difícil. Para El

martillo sin dueño, de Boulez, conté con cincuenta ensayos. Aparte del tiempo que cada instrumentista, por su cuenta, puede dedicar a aprenderse su parte.

### R.—¿Qué actividades musicales, además de las del Conservatorio y Opera hay en Freiburg?

T.—Hay muchísimos conciertos en las iglesias, como en toda Alemania, en donde se dan continuamente Cantatas de Bach. El Requiem de Brahms, curiosamente, se suele dar dos o tres veces por año por diferentes grupos. El de Mozart, este año se ha dado tres veces. Las Pasiones, todas las temporadas... El ambiente musical es, realmente, notable, hasta el punto de que en muchas casas la gente se reúne a hacer música de cámara, algo impensable aquí en España. Algunos aficionados dominan los instrumentos de manera increíble. Es una tradición secular. La gente conoce, por ejemplo, las Cantatas de Bach, o muchas de ellas, porque se vienen dando desde hace muchísimos años. Y eso que después de la última guerra se perdió en buena parte esta tradición. Antes, según cuentan, había mucho más de lo que hay ahora. Otra actividad importantísima y tradicional son los conciertos de órgano. Los organistas van continuamente de ciudad en ciudad, de iglesia en iglesia.

### R.—Vivir en un ambiente así ha de animar por fuerza, ha de servir de aliciente para crear aficiones y fomentar vocaciones.

T.—En Alemania, efectivamente, existe una gran tradición. Desde el punto de vista coral, por ejemplo, sólo en Freiburg, que tiene ciento veinte mil habitantes, hay diversos coros, aparte el del Teatro. Así, hay un Coro Bach enorme, y hay coros en casi todas las iglesias protestantes. Con un nivel más que suficiente.

### R.—Música sinfónica: ¿qué orquestas hay?

T.—Están la del Teatro de la Opera y la de la Universidad, formada por estudiantes. Son por ello limitados, pero hacen música desde muy jóvenes. Hay muchos grupos de cámara que actúan en las iglesias. Aparte, claro, nuestro conjunto.

### R.—¿Cómo funciona el Teatro? ¿Cuántos títulos pone al año?

T.—Es un teatro de provincias, con todas sus limitaciones. Suele representar unos cuatro o cinco títulos, que repiten continuamente. Lo que pasa, claro, es que en este teatro no hay sólo ópera, sino también teatro hablado, «ballet», música, etc. Todo se va alternando.



UNO DE LOS LABORIOSOS ENSAYOS DE LA SINFONIA DE CAMARA.

**R.—Contrasta, desde luego, con la situación española, en la cual falta una verdadera tradición.**

T.—En efecto, y eso que parece que actualmente la Dirección General apoya y colabora bastante. Pero las ayudas que está prestando no dejan de ser parches, mientras no se haga una reestructuración a fondo.

**R.—Mientras no se cree —y eso lleva años, en la mayoría de los casos— una infraestructura. Lo que incide también en el problema de la enseñanza, de los Conservatorios. No es raro, por ello, que tú, al igual que otros, hayáis emigrado y aprovechado la oportunidad de una beca en el extranjero, a fin de adquirir fundamentalmente una formación y perfeccionar unos estudios en un ambiente cultural idóneo, condiciones que no se dan en Madrid. ¿Tu caso es realmente típico del artista hispano que ha de abrirse camino fuera?**

T.—A mí lo que más me interesaba era, sobre todo, entrar en contacto con la tradición germana y completar mi formación, conocer otros sistemas de trabajo. Después vi que allí podría abrirme camino, por lo que me quedé. Desde este punto de vista, no hay duda de que mi caso es el de tantos otros. Aquí la música nunca ha jugado un papel tan preponderante como en Alemania. Por eso la actuación del músico profesional ha sido siempre muy difícil. Una de las soluciones para nosotros es marcharnos al extranjero. No tienes más que repasar la lista de nuestros compositores, músicos, cantantes, directores... De éstos, Ros Marbá, Argenta, López Cobos, Frühbeck, García Asensio... Prácticamente, se han hecho fuera.

## DIFERENCIAS DE CARACTER. EL MUSICO ESPAÑOL Y EL ALEMAN

**R.—¿Has notado algún cambio significativo en cuanto al ambiente musical español, o madrileño más concretamente?**

T.—No tengo muchos elementos de juicio, pues vengo poco por aquí, y aunque sigo de lejos todos los problemas de nuestra música, carezco de una visión particularizada de los mismos. Por lo que observo, dejando a un lado la cuestión de la enseñanza, que desconozco, se da muy poca relevancia a la música contemporánea, a no ser en casos aislados. En mis tiempos se hacía mucho más. En cuanto a la programación de la Orquesta Nacional, aun sin ser nada del otro jueves, la encuentro mucho mejor que en años anteriores. Hay conciertos realmente interesantes. En la Radiotelevisión no aprecio nada nuevo. Y no entiendo por qué las dos Orquestas no actúan de forma complementaria, en vez de vivir la una a espaldas de la otra. Tendrían que ponerse de acuerdo, en primer lugar, por lo que respecta a la programación, tratando de evitar repeticiones y coincidencias, a veces flagrantes.

**R.—Tú, que has dirigido ya a instrumentistas españoles y alemanes, ¿notas alguna diferencia de carácter o preparación en ellos, alguna diferencia en cuanto al gusto por hacer música?**

T.—(Cavilando un momento). Noto una diferencia, sobre todo, en la manera de ver la música, en la manera de enfrentarse al fenómeno musical. No es que unos lo hagan mejor y otros peor, es la forma de acercarse a la música. Es difícil de explicar. Pero se trata de un proceso, quizá; tal vez nuestros músicos sean más intuitivos. El planteamiento, desde luego, es completamente opuesto. La forma de pensar la música. Los instrumentistas de la Nacional se han portado fenomenalmente por lo que a mí respecta. Han colaborado de manera excelente en este concierto. No ha habido, realmente, ningún problema.

**R.—Pero, ¿no ha habido, realmente, ninguna dificultad por su parte, a pesar de su buena disposición, para captar una obra tan difícil como la Sinfonía de cámara, de Schönberg? Hay que tener en cuenta la falta de hábito, de costumbre de tocar este tipo de música.**

T.—Sí. Pero la dificultad que plantea en cualquier orquesta que toque la obra por primera vez.

**R.—De todas formas, si estas orquestas han tenido ocasión de tocar otras obras de Schönberg, y por ello «saben de qué va», la dificultad será menor.**

T.—Hombre, sí, hay cosas que resultarían para ellos menos «sorpresa».

**R.—Después de todo, y de nuevo, nos enfrentamos con una cuestión estilística.**

T.—Sí, aunque eso es otra «guerra»... Los problemas con los que se ha encontrado la Nacional se los encuentran todos. Ahora es evidente que si como tú decías, se ha tocado ya música de Schönberg o de la Escuela de Viena en general, la sorpresa es menor. Hay cosas que ya te las esperas, más o menos, así. A otro nivel, es como cuando un director invitado dirige, por ejemplo, Brahms, y da una versión muy personal. Por ello, en principio, puede suponer una cierta dificultad al apartarse de lo trillado. Pero muy relativa, porque la obra, o al menos el estilo, ya se conocen. No hay, por ello, «sorpresa». Cuando ésta se produce, como en el caso del enfrentamiento **Sinfonía de cámara**, de Schönberg-Orquesta Nacional, hay que intensificar el trabajo, con lo que se pierde más tiempo. Pero, realmente, debo decir que los instrumentistas han respondido muy bien, han trabajado la obra con muy buena voluntad, intentando captar lo más rápidamente posible, puesto que el tiempo apremiaba. Los resultados creo que han sido bastante satisfactorios.

**R.—Entonces no estás descontento de cómo ha salido.**

T.—No. Es más: pienso que hay pocas orquestas que tocan por primera vez una obra así, y contando con el número de ensayos de que hemos dispuesto, alcancé el rendimiento máximo.

**R.—Ninguna orquesta tan poco avezada en este tipo de repertorio.**

T.—Una orquesta más avezada tendría algunos problemas resueltos previamente. Sobre todo, como ya hemos dicho, los estilísticos. Sin embargo, las dificultades técnicas que la obra tiene, se encontrarán siempre presentes. Hay pasajes en esta obra que plantean al instrumentista graves problemas de ejecución y cuya dificultad no ha disminuido con el trascurso del tiempo. (Un ejemplo entre muchos: la célebre frase del violoncello al comienzo de la **Sinfonía de cámara**.) Pasando a hablar de otro compositor de la Escuela de Viena, como Webern, podemos ver que la dificultad en él se plantearía de forma distinta. El tocar notas sueltas, aisladas, como ocurre a menudo a sus obras, no es un problema técnico relevante. La dificultad consiste en enlazar todas estas notas dentro de un contexto lógico y coherente. En hacer revivir el «melos» que en esta música está latente... Para llegar a lograr la unidad se necesita gran cantidad de tiempo. Recuerdo haber ensayado uno de los «Lieder» de la **Op. 13**, que dura dos o tres minutos, alrededor de dos horas para obtener la suficiente hilación; para que la gente pudiera captar la función de cada elemento dentro del todo. Es un caso opuesto y paralelo a la vez. A una orquesta que no esté avezada a tocar la música de Webern, le resultará a veces frustrante, porque si no se llega a captar de verdad la relación interna, la línea, todo puede venirse abajo. Y, por supuesto, esta frustración se traspasará al oyente. Es muy curiosa la música de Webern. Es una música que surge, continuándolo, del postromanticismo centro-europeo y que posee una gran riqueza melódica. Hace poco me decía Schnabel que cuando se consigue descubrir y resaltar estas líneas internas, la música de Webern cobra una dimensión bruckneriana. Parece algo ridículo, pero es cierto. Es algo quizá muy sutil, y al mismo tiempo, muy esquemático; pero esa base común existe.

**R.—Aunque, por supuesto, lo fundamental en Webern es la concentración, la síntesis esencial de elementos.**

T.—En efecto. Y ahí el músico se acogía a las teorías de Loos, que preconizaban la necesidad de dejar en toda obra de arte únicamente lo esencial, huyendo de lo ornamental.

**R.—Por eso, al interpretarlo, como todo es esencial, en cuanto falla la más mínima cosa...**

T.—Pero no sólo es eso. (Dentro de todo, un posible fallo sería una cuestión de azar.) Ha de atenderse sobre todo a la correlación entre los elementos, la conexión interna de que antes hablábamos. Si esto no se logra, es como si en una obra de repertorio, una obra sinfónica cualquiera, todos los instrumentos tocan igual de fuerte formando como una maraña...

R.—Lo que no suele pasar siempre, porque el músico de orquesta es a veces inteligente, dicho, por supuesto, un poco a «grosso modo», ya que uno de los fallos fundamentales de las interpretaciones de obras a gran orquesta es el de que a los instrumentistas no se les indica convenientemente los planteamientos sonoros, y lo que se oye realmente es algo bastante poco claro.

T.—Ya. Una melodía con un barullo de fondo... De todas formas, en obras de repertorio, aunque la labor del director sea nula, las orquestas con una experiencia, de por sí saben por dónde han de ir. Sus instrumentistas se escuchan unos a otro. Ahora, hay casos verdaderamente complejos y de difícil traducción a nivel suficiente de claridad. Tenemos, por ejemplo, el final del tiempo lento de la **Novena** de Schubert, en donde hay una polifonía bastante complicada, en la que el director ha de disponer muy bien los planos sonoros. Y no hablemos, claro, de la compleja polifonía schönbergiana. Tenemos otro ejemplo típico en Bruckner, en donde el tejido es verdaderamente contrapuntístico.

R.—Puede que a veces sea realmente imposible hacerlo del todo bien y conseguir la claridad de las voces escritas en la partitura. Pensemos en el final de la **Octava** de Bruckner, en lo difícil que es que se oigan todos los temas combinados. En lo difícil que también resulta oír todas las voces de una fuga de Bach.

T.—Completamente de acuerdo. Pero aquí es donde entra en juego la labor del director.

hay con resultados increíbles. En Stuttgart ha hecho una gran labor. A ello le ha ayudado, naturalmente, una técnica gestual dotada de notable limpieza y claridad.

## DIRECTORES DE HOY. DIRECTORES DE SIEMPRE

R.—¿Qué directores son los que hoy mandan dentro del campo contemporáneo?

T.—(Haciendo memoria.) Boulez, Gielen, Zender, Amy...

R.—Este último es el típico ejemplo de director-compositor.

T.—Es o era lo normal hace años. El primero a este respecto fue Bülow. Después, ya se sabe: Strauss, Mahler... Este último ha sido, sin duda, el fundador, el creador de la dirección moderna. Lo que estamos haciendo ahora es lo que él preconizó.

R.—Y, sin embargo, se le tachaba de incoherente, de iconoclasta, de excesivamente libre. Arregló muchas cosas e instrumentó otras (lo que también ha sido muy discutido).

T.—Eso es muy relativo. Hizo una **Suite** de Bach; unió todas en una. Aseó un poco las **Sinfonías** de Schumann. Arregló la **Novena** de Beethoven, para dar más personalidad a la intervención del metal... Esto está, en cierto modo, justificado. Se ha comprobado que Beethoven escribió de una forma en que los instrumentos con que contaba no podían reproducir lo que había querido. Es casi seguro que si hubiera vivido un poco más, él mismo habría revisado y arreglado la instrumentación de esta **Sinfonía** (y quizá de otras).

R.—A Mahler se le ha criticado, desde luego, porque se tomaba excesivas libertades. Y volvemos a lo de siempre: ¿dónde está el límite de una interpretación? ¿Dónde la libertad creadora artística se convierte en traición al espíritu del compositor?

T.—No tenemos ningún documento de Mahler en donde se pudiera comprobar el porqué de esas pretendidas libertades. Por otro lado, él fue uno de los primeros que suprimió los cortes que se daban en las óperas de Wagner. ¿Hay mayor forma de traicionar a un compositor que el amputar fragmentos enteros y significativos de su obra?

R.—En relación con esto, y en torno a la figura Mahler, es muy curioso el caso de Mengelberg, tan cercano al compositor, e incluso amigo personal. Tú fijate, sin embargo, en lo que hace con la **Cuarta** sinfonía, en cuya interpretación, que está grabada, no respeta al pie de la letra indicaciones previstas por el propio Mahler en la partitura. Pero la interpretación resulta verdaderamente atractiva, y desde luego insólitamente «mahleriana». El propio compositor estuvo de acuerdo con ello.

T.—Esto vuelve a demostrar una vez más que no hay ninguna regla absolutamente fija en una interpretación musical. La cuestión del «tempo», por ejemplo. No hay tiempos absolutos, hay tiempos «funcionales»; en función de una obra; no existen tiempos lentos o rápidos. El tiempo ha de ser convincente, justo. Aunque puedan admitirse oscilaciones y cambios. Pero **en función del todo**. Es un problema que tenía Toscanini. En relación con él hay un famoso artículo de Adorno, en donde criticaba los «tempi» del italiano por ser excesivamente rápidos de por sí, con lo que a veces tenía que «ralentizarlos», porque no era posible su realización. Eran tiempos «objetivos», impuestos. No funcionales. A este respecto es muy interesante la postura de Celibidache, persona, sin duda, excéntrica, pero hombre muy sincero y dotado de una extraordinaria personalidad musical de múltiples facetas. Sabe sacar de donde no

## ¿FUTURO DE LA MUSICA?

R.—¿Qué pasa con la música contemporánea? ¿Dónde estamos? ¿Qué se está haciendo?

T.—Ya no hay una tendencia clara, como sucedía en los años cincuenta. Todo el mundo se apuntaba a algo, a escuelas o tendencias. Hoy hay un gran pluralismo, todo vale, con tal de que sea personal, incluso una línea marcadamente restauradora. Antes se alcanzaba una cota y se hacía «tabla rasa». Un ejemplo hoy es Stockhausen. Antes no se le podía concebir si no era dentro del campo del serialismo, con todas las ramificaciones que se quisiera. Hoy se le concibe lo mismo al lado de una mentalidad más tecnológica, como la de Boulez, o al lado de una música más pluralista, como es la de Zimmermann. O también al lado de las tendencias neoexpresionistas de muchos jóvenes. Todo es aceptado. Supone, sin duda, un enriquecimiento en el terreno musical. No hay ya las orejeras de antes.

R.—¿Qué preferencias tienes dentro de los compositores de hoy? ¿Ligeti?

T.—No. No es que me disguste, pero no me llama particularmente la atención. De todos modos, más que autores concretos te podría hablar de obras. Tanto de los años cincuenta como posteriores.

R.—¿Y de lo que podría llamarse vanguardia?

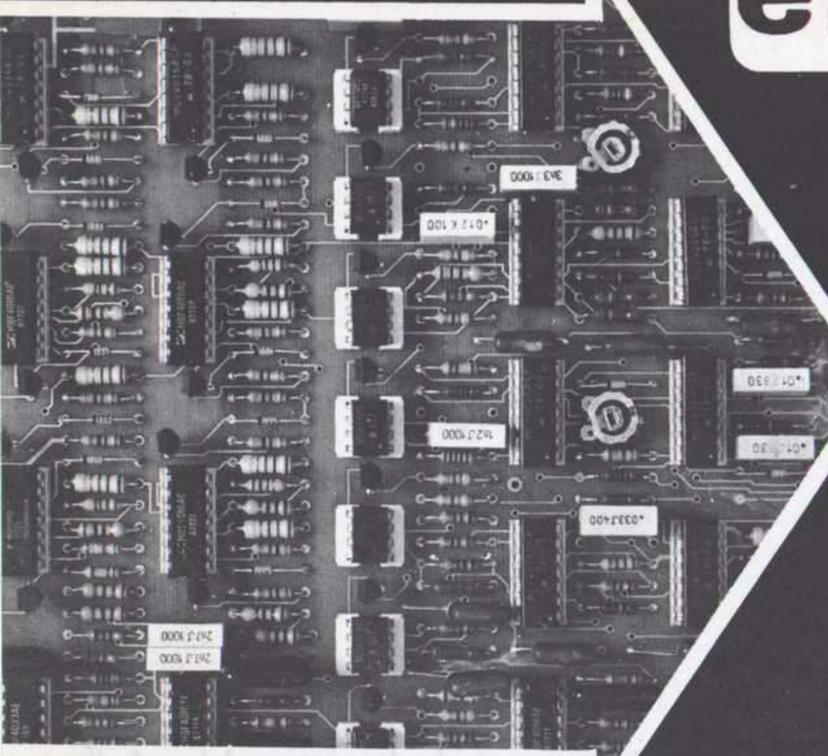
T.—El problema es que me interesan muchos, pero es difícil pronunciarse de manera tajante. Te podría hablar, por ejemplo, de cierta producción de Berio, de ciertas cosas de Stockhausen, del cual no me interesan lo más mínimo otras; ciertas partituras de Boulez; algunas de Nono, incluso de su primera época; Xenakis...

R.—¿Españoles?

T.—(Guarda silencio unos momentos y sonríe). Más difícil todavía. Además, con lo propio, con lo que más conoce uno, se es mucho más crítico... ®



**elgam** 



**unión  
de la música  
y la técnica**



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

**técnel** - MÚSICA Y SONIDO

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

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

Nombre .....

Domicilio .....

Población ..... D. P. ....

# LA OPERA BUFA: UN GENERO A EVOCAR

Por BLAS CORTES

**Cenerentola:** Io vorrei saper perché  
il mio cor mi palpitó.  
**Ramiro:** Le direi, ma non ardisco.  
**Cenerentola:** Parlar voglio, e taccio intanto.  
**A due:** Una grazia, un certo incanto  
par che brilli su quel viso  
quanto caro e quel sorriso!  
scende all'alma e fa sperar.

Quien se haya entusiasmado alguna vez al escuchar los compases de una ópera bufa y haya sentido el encanto de una atmósfera distinta, ausente ya, en toda historia anterior o posterior de la ópera, tiene alguna vez que preguntarse si no habrá más obras en el archivo que las cinco o seis que habitualmente se representan. En segundo lugar, ha de resultar sospechoso que entre el gran público que asiste a la ópera el género bufo empiece y acabe con **El barbero**, de Rossini; con **L'elisir d'amore** y **Don Pasquale**, como si de apariciones aisladas y casi mágicas se tratara. Podemos exceptuar a Mozart, más conocido (y no del todo entre el público español) por la labor de los intérpretes del área germánica y, desde luego, por todo lo que es Mozart. En cualquier caso, el peso de género de humor, con un cierto peyorativismo, existe más o menos explícito.

Como ejemplo de la escasa vigencia de este género recojo en el cuadro adjunto las óperas bufas o de carácter intermedio representadas durante un año en los teatros de Europa y América. Con frecuencia se representan en pequeños teatros de cámara, junto a obras modernas (Piccola Scala, Glyndebourne, etc.), o en versiones de concierto y Conservatorios, lo que resulta de difícil acceso para el aficionado. Exceptúo en este cuadro las habituales de Mozart y Donizetti, así como **El barbero**, de Rossini, e **Italiana en Argel** y **Cenerentola**, sólo por su mayor frecuencia desde los montajes de A. Zedda y C. Abbado, en Edimburgo.

CUADRO DONDE SE RECOGEN ALGUNAS OPERAS REPRESENTADAS DURANTE UN AÑO (FEBRERO 1976-FEBRERO 1977) EN TEATROS DE EUROPA Y AMERICA (SEGUN LA REVISTA INGLESA OPERA):

Autor	Obra	Lugar de representación
Scarlatti	La Dirindina	Teatro de Spoleto
Pergolesi	Livietta e Tracollo Il fratello innamorato	Spoletto y Karlsruhe Opera Center, Londres
Fioravanti	Le cantatrici villane	Teatro de Spoleto
Mozart	L'oca del Cairo	Teatro de Spoleto
Rinaldo di Capua	La Zingara	Brynmelyn, Hay-on-Wye, por "Opera buffa Society"
Cimarosa	Il matrimonio segreto Il marito disperato	Teatro Comunale de Florencia Schwetzingen y Colonia
Paisiello	Il duello comico Il barbiere di Siviglia	Karlsruhe Viena
J. Haydn	Il monde della luna	Teatro Comunale de Bolonia
Rossini	La Gazzetta Il signor Bruschino	Viena Bolonia

Dos cosas me parece que hacen, en principio, poco presentable de la ópera bufa, para que el aficionado se aproxime a ella: la falta de traducciones de calidad u «originales», tanto por respeto al texto como al estilo, y la falta de una crítica que haga una teórica favorable. En las breves notas de este artículo me parecerá suficiente intentar plantear esta cuestión y hacer una pequeña evocación personal del género.

## UN POCO DE HISTORIA

En 1752, en Fontaineblau, se representa **Le Devin du Village**, de J. J. Rousseau. Poco más tarde se representaba un intermedio cómico italiano, **La serva padrona**, de Pergolesi, y comenzaba la famosa «querelle» parisina entre bufonistas y antibufonistas. Hacía años que se escuchaban piezas italianas que, interpretadas al comienzo de las obras francesas, «se vieron obligados a cambiar el orden y poner a lo bufones al final, pues tan pronto como éstos acababan de actuar, todos se marchaban». Rousseau, como se sabe, tomó partido por la «conmoción causada por música tan viva y marcada como la italiana», en la interesante «Carta sobre la música francesa». «Una noche hablábamos mucho de ésta (de la música italiana), sobre todo de las **opere buffe** que habíamos visto

LOS «INTERMEZZI», REPRESENTADOS DURANTE LOS ENTREACTOS DE LAS OPERAS SERIAS, FUERON UNO DE LOS PRINCIPALES ORIGENES DE LA OPERA BUFA. PINTURA DE LA ESCUELA VENECIANA DEL SIGLO XVII QUE SE CONSERVA EN EL MUSEO DE LA SCALA (MILAN).

**LA SERVA PADRONA**

**INTERMEZZO**

*Del Sig. Gio. Batt. Pergolesi*

Rappresentato in Parigi nell' Autunno 1752.

*A. L. R. R. P.*

*Aux e Adresses Ordinaires*

*Et chez l'Editeur rue Crenelle S. Honoré a l'Hotel de Languedoc*

Prix. 9# *Avec Privilège du Roi.*

en Italia... Por la mañana, mientras paseaba, hice algo a manera de versos, y les adapté unos cantos que se me ocurrieron...» (citas de **Las Confesiones**). Entre estos fragmentos se cuenta el dúo «Tant qu'à mon Colin...» y «A jamais Colin...» de **El divino de la aldea**, pieza todavía encantadora, escuchada hoy.

Es, precisamente, a partir de esta época, suscitada a través de Rousseau, cuando la ópera bufa italiana se extiende definitivamente por Europa. Hija por tantos aspectos de la escuela napolitana, incluyendo su ópera **seria**, el género (quizá sólo la tragedia sea género puro) es, como veremos, difícil de demarcar.

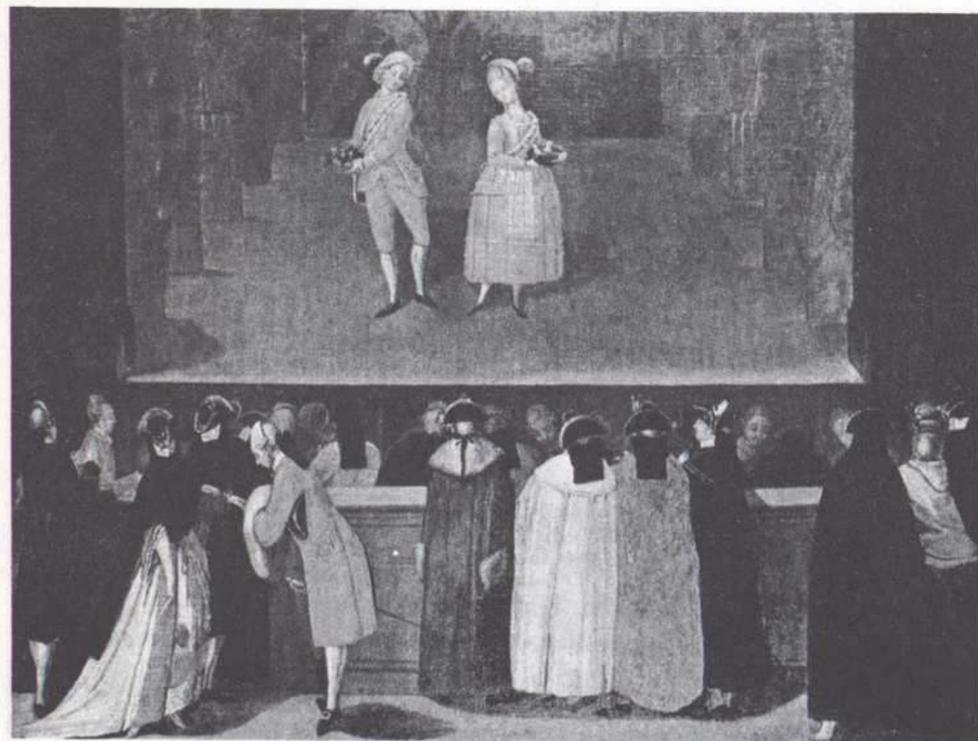
Rousseau había escuchado intermedios cómicos en Venecia. Venecia, desde hace tiempo, es ya algo así como la ciudad poliédrica capaz de acoger tanto el fastuoso carnaval barroco como la soledad de los solitarios románticos de fines del XIX, pasando por todo aquello conforme a la proverbial alegría de sus colores y de su acento dialectal. No en vano triunfaría allí apoteóticamente **La italiana en Argel**, de Rossini.

Tras el razonado proyecto florentino, cuna de la ópera, aparece la escuela veneciana en la segunda mitad del siglo XVII. Existe ya en esta etapa una superposición entre lo trágico y lo jocoso. Por una parte, el exuberante aparato escénico del **seicento**, el teatro serio florentino, su recitativo **secco** y la clásica aria con desarrollo A-B-A y el **da capo**, que alcanzará con Scarlatti y Händel un perfecto desarrollo; por otra, la introducción de formas ligeras y airoas, cantinelas populares y formas estróficas. La evolución paralela, y luego dominante, desde temas histórico-heróicos a pastorile y mitológicos, permitirá una mayor participación del elemento cómico y sentimental, dos caras siempre presentes en el género bufo. Pueden sistematizarse ya, en tres tipos, las óperas venecianas (según Wolff): el tipo heroico —con mínima inclusión del elemento cómico, sin nexos con la trama—, el cómico-heróico o intermedio y el cómico predominante.

Con la escuela napolitana, en la primera mitad del siglo XVIII, se desarrollará, junto a la ópera seria, el género cómico anterior, que si en principio comprende los intermedios de óperas serias, las comedias musicales (es decir, los intermedios musicales en las **commedia dell'arte**) y el drama de medio carácter, la estrictamente bufa se desarrollará cada vez más a costa de las dos primeras.

En la época en que comienza esta escuela existe ya un amplio movimiento de crítica, que trata de defender la **verdad** dramática de la obra contra el predominio del ornamento vocal, el desprecio del cantante por la acción dramática y, en general, la falta de conexión orquesta-expresión cantada. El barroco cortesano, en Francia, representa instructivamente estas características: recitativos largos, donde se vierte el texto poético y la disquisición dramática, y las partes musicales desconectadas, a lo que se añade la excesiva ornamentación de los cantantes italianos. En la ópera bufa se advierte ya por parte de esta misma crítica un esperanzador equilibrio entre canto y texto y, por tanto, una mayor expresividad. En realidad, toda la ópera italiana del XVIII se va a

ENTRADA PARA UNA REPRESENTACION PARISINA DE **LA SERVA PADRONA**, DE PERGOLESI. AÑO 1762.



mover en el mismo dilema: el equilibrio entre el canto adornado y técnicamente «tour de force» de los «castratti», en la ópera seria, y el canto llano y directamente comunicativo de las óperas bufas napolitanas. Hay, en realidad, una continua simbiosis entre ambas formas y géneros. Muchos de los compositores que vamos a citar componen ambos géneros, y, en un sentido amplio, dar a conocer hoy la ópera bufa exigirá dar a conocer la ópera seria del XVIII, por sus elementos comunes.

La escuela napolitana, que comienza a finales del XVII con Scarlatti y que, según Combarrien, acabaría estrictamente, en 1750, con Guglielmi y Pórpura, continuará inspirando el estilo de los compositores de la segunda mitad del siglo, adscritos por herencia a aquella escuela y creadores, por otra parte, de estilos más propios e inequívocamente personales. Voy a citar, para concluir, algunos de los compositores más significativos.

En la primera mitad del siglo XVIII, Leonardo Vinci (1660-1730) y Leonardo Leo (1694-1744), en los que ya «aparecen muchas melodías de acento napolitano» (A. della Corte), y Leo y Hasse (1699-1783), discípulo de Scarlatti y Pórpura, desarrollan la complejidad de las arias, la polifonía de los concertantes y la dinámica y estructura orquestal. Pergolesi (1710-1736) (**La serva padrona**), Jomelli (1714-1774), Traetta (1727-1779), Piccini (1728-1800) (**Cecilia**), Sacchini (1730-1786), Rinaldo di Capua (?-1770), Galuppi (1706-1785) (**El mundo de la luna**) y Logroscino (1698-176...). Todos ellos importantes creadores del género, y en los que destaca «la melodía lineal y con nervio» según el ya citado A. della Corte. Ya en la segunda mitad del siglo aparecen las figuras de Guglielmi (1728-1804), Fioravanti (?-1799) (**Le cantatrici villane**), Zingarelli (1752-1837), Paisiello (1740-1816) (**Il barbiere di Siviglia**, **Nina pazza per amore**) y Cimarosa (1749-1801) (**Il matrimonio segreto**, **Il marito disperato**, **La ballerina amante**, **La astuzie femmine**, **La finta parigina**, **Due baroni di rocca azzurra**, **La italiana in Londra**, **Nemici generosi**), y la importante de Haydn, cuyas obras se están grabando actualmente.

Basta escuchar a Pergolesi y Fioravanti, si se ha podido asistir a alguna rara representación, o, simplemente, escuchar fragmentos a piano de Jomelli y Logroscino para darse cuenta que ya está ahí, contenido, todo el encanto del género. Urge conocer a muchas de estas figuras, al menos en grabaciones comparables a las de las óperas de Haydn.

## ALGUNAS NOTAS SOBRE EL ESTILO

Dos temas parecen constantes en la música italiana del XVIII. En primer lugar, el progresivo protagonismo del cantante y de sus libertades, primero, por parte de los «castratti»; luego, por las **prime donne**; después, el asunto de los falsetistas y otras formas de canto criticadas contradictoriamente, como veremos más tarde. En segundo lugar, tomando el título de un capítulo de Stendhal, dos discusiones, «la guerra de la armonía contra la melodía», y las diferencias entre música alemana e italiana. En confrontación bien con la música francesa, bien con la alemana, en el enfrentamiento entre Gluck y Piccini; más tarde, en la querrela de los bufones y luego hasta la verdiana y wagneriana, esta disputa persiste casi dos siglos. No hay que olvidarla, porque en muchos aspectos indirectos aparece todavía hoy; pero actualmente nuestro sentido histórico, tan perspectivista y, por ello, también tan tolerante, nos la presenta simplista y estéril. Pretendía obligarse a una **determinada** jerarquía y crear eternas historias de vencedores y vencidos donde no hay más que distintas parcelas electivas y aun cambiantes o superponibles. Volveremos con el tema más adelante.

Señala Furbini que la música italiana del XVIII es sensual e individualista—claro que también es altamente sensual la wagneriana—. Consideramos, en este caso, como sensual la melodiosidad italiana, que, lejos de sincoparse (en el sentido gramatical de la palabra), se complace en las formas estróficas, en el uso del **ritornello**, de la repetición y del **canon**. Y como individualista, el protagonismo de la voz, y con ello del cantante. Todo esto, en gran parte, conforma el particular encanto de esta música. Cimarosa, Mozart y Rossini nos servirán más adelante para insistir en este aspecto. Voy a resumir primero algunas características en la evolución de la escuela napolitana, antes de llegar a ellos. En esta escuela se altera la tradicional rigidez del aria con **da capo**, se desarrolla la sinfonía (obertura) con la típica estructura rápido-lento-rápido, casi siempre por simple yuxtaposición; también aumenta el predominio de la parte vocal cantada, y en los recitativos una vocalización más espontánea, ya que se abandona la forma **secco**



GIOVANNI PAISIELLO



DOMENICO CIMAROSA



WOLFGANG AMADEUS MOZART



GIOACCHINO ROSSINI



GAETANO DONIZETTI

progresivamente, pasando a un **parlando** más musical, de verso libre, o al recitativo acompañado. José Villeneuve, en 1756, señala, al compararla con la ópera francesa de la época: el mayor desarrollo del concertante final, la casi inexistencia de coros, tercetos escasos y dúos cada vez en mayor número. Estos dúos son, probablemente, la mayor novedad ante Europa de esta música, por sus formas cada vez más abiertas y su inspiración. El cantante, además, improvisa, a diferencia del francés. El muy personal uso del «rubato», la apoyatura, la dinámica y el adorno a voluntad han de imprimir a la interpretación una mayor y nueva expresividad. También la ópera bufa se representa, por entonces, en teatros pequeños y con conjuntos orquestales reducidos, y el mayor matiz ha de ser audible. Este hecho es fundamental, para mí, en la evolución y sinuosos hallazgos del género. Incluso la orquestación en la ópera seria, hasta el mismo **Tancredi**, de Rossini, no obligan al «belcantista» a renunciar a los matices propios del estilo (si el matiz se fuerza, desaparece el matiz). Por esto algunos enfoques actuales, con estilos muy posteriores, me parecen, en principio, inadecuados.

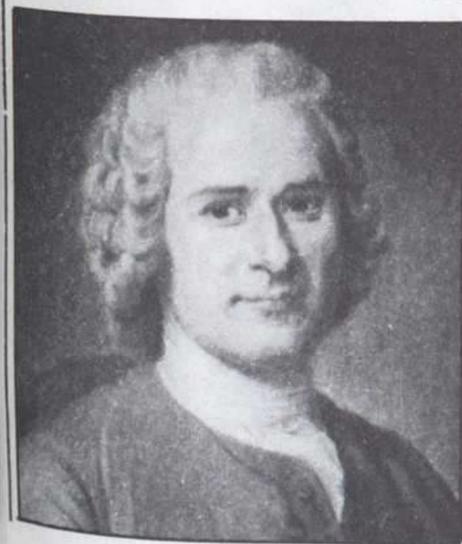
Redundaremos, por último, en la necesidad de conocer la ópera seria, paralela a la cómica por sus elementos comunes. Si observamos el caso de Rossini, «Pensa alla patria», de **La Italiana**; «Di tanti palpiti», de **Tancredi**; el primer «duetto» soprano-tenor de **Il signor Bruscrino**, y el gran dúo «Amor possente nume», de **Armida**, son intercambiables. También el término «mezzo-carattere» tiene una demarcación cambiante: conviene recordar que para los contemporáneos de Paisiello y la genuina escuela napolitana el **Barbero**, de Rossini, se consideraba de medio carácter; y ¿qué decir del complejo **Don Giovanni**, de Mozart?

## LA CULMINACION DEL GENERO

Es innecesario extenderse para comprender hasta dónde llega el género en sus hallazgos formales y estilo, escuchando, lo que dispone hoy a mano cualquier aficionado, de Paisiello, Cimarosa, Mozart y Rossini.

Decía Gréti (1742-1813) que Cimarosa ponía la estatua en la escena y el pedestal en la orquesta, y Mozart hacía todo lo contrario. Este esquematismo expresa un cierto matiz, y además lo que fue un pretendido enfrentamiento para algunos. Pasado el

ROUSSEAU Y STENDHAL, FERVIENTES PARTIDARIOS DE LA OPERA BUFA ITALIANA. EL PRIMERO TOMO PARTIDO POR EL GENERO ITALIANO EN LA «GUERRE DES BOUFFONS», LLEGANDO A COMPOSER EL «INTERMEDE» LE DEVIN DU VILLAGE EN APOYO DE SUS TESIS. EL SEGUNDO ES AUTOR DE UNA VIDA DE ROSSINI.



tiempo, si hay un vencedor es, sin duda, Mozart. Pero si nos limitamos a nuestra parcela de la ópera cómica, en primer lugar sería necesario conocer las óperas de Cimarosa, y a un nivel interpretativo comparable a las de Mozart. En segundo lugar, hay que partir del hecho de que hay una diferencia de estilo básicamente, siempre que se recupere el matiz dentro del género. Todo conocimiento escaso de un género induce, en el oyente, a homologar y a jerarquizar arbitrariamente, y repito que en este caso creo que hay que revocar las historias lineales de vencedores y vencidos, de primeros y segundos. Se observará que cito frecuentemente a Stendhal. Es porque en este punto comparto la postura stendhaliana de asignar a cada uno (incluyendo a Rossini) características y estilos distintos e incomparables. Coincido, pues, en gran parte, con las sugerencias y con la sensibilidad de Stendhal. Más acá o más allá de cualquier análisis, este simple sensualismo se comparte o no se comparte, como personalmente no admito su exclusivo partidismo por el género y su incomprensión para otras músicas como la alemana (sugiero al aficionado su **Vida de Rossini** y sus opiniones musicales esparcidas en diarios y libros de viajes).

En Paisiello hay un placer en la economía de medios al servicio directo de la melodía, que representan placer, y aparte, únicos en su género. En Cimarosa la orquestación alcanza gran altura y está al servicio del canto de manera muy directa, al que complementa o añade matices en ocasiones. En Mozart la orquesta es capaz de expresar con independencia y de dotar al personaje de una profundidad dramática o de crear tipos psicológicos inexistentes en el libreto y, desde luego, como caracteres, inexistentes en Cimarosa o Rossini. Pero, además, las peculiaridades estilísticas son en buena medida distintas. Escúchese la diferencia entre «Dalla sua pace» y «Pria che spunti in ciel...» (aria de «Paolino» en **El matrimonio secreto**, de Cimarosa), entre el tono elegíaco y melancólico de la primera y el amoroso también, pero impregnado de una jovialidad y una fuerza más exteriorizada (que cree en la acción), de la segunda. Esta aria, que hoy puede pasar por simplemente «agradable», posee, sin embargo, una expresividad extraordinaria. Obsérvese su delicada dinámica y la agógica, casi marcada por el texto, en manos de un buen cantante (un Simonneau para Cimarosa). El tinte es distinto. El cantante, tan común al mozartiano y, en general, para todo el género, ha de interpretar también «distinto». Esta aria es tan propiamente cimarosiana como inequívocamente mozartiano es el recitativo «Ai vostri piede due rei», de **Così fan tutte** (tan marcado y lento en la versión de Karajan para Emi).

En Rossini podemos resumir características comunes y propias. No es que estas últimas sean siempre muy originales; pero, en todo caso, sí lo es su uso: el placer de los concertantes de refrescante geometría o vivacidad única («Va sossopra il mio cervello», de **La italiana en Argel**), la magia y adecuación del timbre orquestal, para el canto (en el final «La testa gli glira...», del **Barbero**, parece que, aunque la orquesta tocara muy fuerte, se seguirían oyendo con nitidez las voces en **piano**); el peculiar arabesco con que la voz del tenor parece subir y caer en un plano situado tras la escena (tenor en el «duetto» «Ah che caldo...», de **El señor Bruschino**; «Ah che amore, la fiamma io sento», en el **Barbero**; «Ah mi perdo mi confondo/quale imbroglio maledetto», de **La Italiana**; como en Mozart, cuando el tenor debe oírse con nitidez en «Ne vorrei che tanto fuoco/terminasse in quel d'amor», final del primer acto de **Così**); la gracia del rococó, como en Mozart y Cimarosa (terceto de «Rosina», «Conde» y «Fígaro», del segundo acto); agilidad en las medidas breves o característica acumulación de notas rápidas sobre pocas vocales («oh che volpe sopraffina, ma lavrá dar far con me», soprano y barítono, en el **Barbero**), etc. En muchos de estos casos se podrá hablar de amaneramiento. Ciertamente, un arte amanerado que hasta ese punto nos produce placer.

Existen también las pinceladas de ternura breve, a lo Cimarosa, o de patética dulzura, como en Mozart, tanto en sus óperas bufas

como serias (**Tancredo, Armida, Otello**). En estas obras creo, particularmente, que está el Rossini centrado; aunque el desarrollo dramático sea secundario, hay un tinte unitario en la música (como ese «idílico y neoclásico», en **Tancredo**, que señalaba A. Reverter en esta Revista). Es con estas obras y sus cómicas donde todavía se da ese raro equilibrio entre la melodía clásica de expresión contenida y la vivacidad del rococó, entre el canto **spianatto** y las medidas breves y rápidas. Hay romanticismo concentrado en muchos fragmentos, como lo hay en todo el siglo XVIII; pero como estructura dramática, sus obras serias son endebles, llenas de las virtudes y defectos que luego perfilarán en Donizetti, por ejemplo, y como texto teatral, inconsistentes. Esto no significa que el gran músico que hay en él no contribuya hacia adelante en el desarrollo del drama romántico; pero Rossini es todavía dieciochesco, y aquí está su encanto: el rococó y el clasicismo, a los que imprime una especial vivacidad. Es en este sentido como algunos críticos le han considerado una reacción. Para nosotros, en este caso, una afortunada reacción.

Respecto a la culminación del género y sus figuras, hay que situar la figura del último representante genuino: Donizetti. Nietzsche decía en una ocasión: «Si Bethoven es el auditor ideal de un ministril, Schubert tendría derecho a llamarse el ministril ideal mismo». En esta cita no hay relación directa entre ambos compositores, pero podemos evocarla para nuestro caso. Donizetti logra dos obras maestras escuchando las dos caras de la ópera bufa anterior: la cómica (hay fragmentos de **Don Pasquale** derivados de Cimarosa, y en **L'elisir**, de Rossini) y la sentimental (sin el sentido peyorativo habitual), y desde luego con el gran melodista que hay en él. Puede que el lirismo melancólico y mórbido de la voz de T. Schippa sea un reflejo bastante fiel del carácter melódico donizettiano (patente en la grabación completa que de **Don Pasquale** relizara Schippa).

No olvidamos las partes cómicas que escribiera Verdi (como la de «Fray Melitone» en **La fuerza del Destino**) o su **Falstaff**, última representante del género. Pero, exceptuando intenciones y ciertos fragmentos, la relación con la clásica ópera bufa es muy indirecta y hay un cambio de lenguaje general. Creo que hablar de ella representa tocar muchos aspectos distintos y alejados de nuestro tema.

## LA INTERPRETACION Y LA CRITICA

Gran parte de la crítica actual tiene un carácter neorromántico muy marcado, si entendemos el sentido del término con la frase de A. Hauser, «pues desde el Romanticismo toda jovialidad parece tener un carácter superficial y frívolo». Parece, pues, que el papel de la crítica tiene una parte decisiva en nuestro tema. Si el análisis lingüístico y técnico es un punto de referencia indispensable para la valoración de la obra, también es cierto que ésta, apenas nacer, escapa de ese reducido campo (escapa incluso de las intenciones de su autor) y se enriquece o empobrece por toda una mediación cultural y subjetiva desde el oyente. Y tan válida, desde el punto de vista del **experto** hasta del mero **entusiasmo**, si utilizamos algunos de los tipos que señalara Adorno en su tipología del oyente. La crítica oscila siempre entre el carácter técnico y el análisis de los valores formales, y la que se llamó crítica del «dilettantismo», tan extendida en el Romanticismo, de tono literario y de la que es inseparable la experiencia subjetiva y hasta filosófica. Hoy no me parece nada simple saber dónde empieza una y acaba la otra, o, más concretamente, cómo se determinan entre sí. No es aquí lugar para extenderse sobre la historia de las teorías musicales; como la de cualquier estética es, en el fondo, la historia de las justificaciones, bien de una determinada forma establecida, bien de un simple gusto musical, para tocar los dos polos. No se trata ya de que sea menos válida una teoría sensualista que una formalista o una cargada de presupuestos filosóficos, sociológicos o literarios; se trata también del hecho de que todas las obras no poseen una amalgama ideal de esos elementos para su ideal valoración (querría decir homogénea). El amable lector me va a perdonar estas digresiones y otras que siguen; pero, sobre todo, el amante del género comprenderá la importancia que tiene toda esta teórica, respecto a la ópera bufa, cuando lee manuales e historias de la música o simplemente reseñas críticas. La clásica dialéctica entre sensibilidad y comprensión intelectual elabora, a diferentes niveles, la experiencia estética. Pero no por ello vamos a creer, sin más, que el nivel más racionalizado es el superior —¿qué razón?— (El docto debe alimentar su «modestia» ante experiencias diversas de espíritus menos doctos. Claro que sólo hasta que otro docto tome en sus manos esas mismas experiencias.) **El anillo del nibelungo** exige conocer el texto y todos los presupuestos del pensamiento de Wagner y su época; pero, ¿qué connotaciones de este tipo existen en el libreto de una ópera bufa? Son, desde luego, distintas, y una postura hedonista a lo Stendhal puede ser una vía de acercamiento tan válida como insuficiente para la música de Wagner. La proverbial «profundidad» de la música alemana con respecto a la «superficialidad» (se suele añadir bondadosamente: encantado-

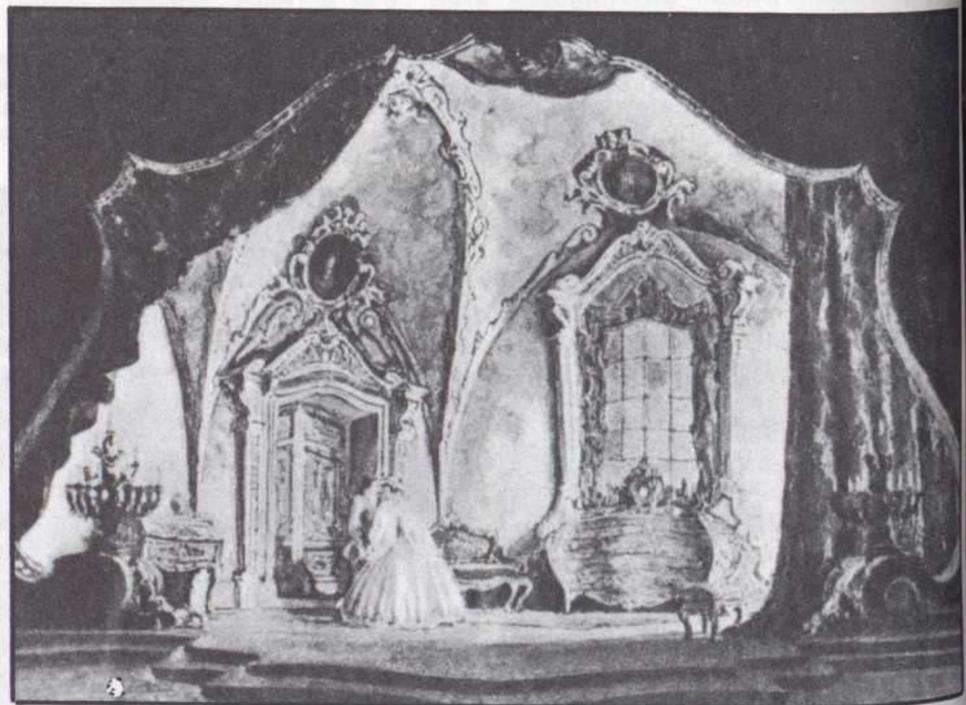
ra) de la italiana es un tópico antiguo, y en todo caso exige un análisis gramatical de determinada crítica alemana del XIX. ¿Qué decir ya de la superficialidad atribuida al género cómico?

En el mismo siglo XVIII, sorprendentemente rico, menos agotado por las historiografías que el XIX, y en muchos aspectos más apasionante que éste, se da cita toda la encrucijada teórica respecto a la música y el drama, y, en general, entre canto, música instrumental y texto poético. Con ello también una contradicción, donde sólo había formas varias entre distintas posturas estéticas. La música participa muy destacadamente en ese aspecto dialéctico Norte-Sur de la cultura europea del XVIII (desde innumerables músicos a literatos como Rousseau, Goethe, etc.). Todavía, a finales del XIX, Nietzsche nos resumirá la parábola, desde su apoyo a Wagner y su desprecio por el melodrama italiano (en **El origen de la tragedia** y escritos anteriores), hasta su reacción contra el romanticismo alemán y la defensa de Händel, Mozart, Bizet y la «salvaje vitalidad» de un Rossini; desde el peculiar ambiente intelectual de Bayreuth, hasta la recoleta Galleria Subalpina de Turín, en la que escucha **El barbero**, de Rossini. (También, en su piano seguía tocando música de Wagner.) Sólo se trata, hablando llanamente, de concepciones distintas, y en sentido amplio, de goces distintos que no tienen por qué excluirse. ¿Qué puede representar hoy, para nosotros, la música del XVIII y, en concreto, la ópera cómica? Para el público que habitualmente se nutre de ópera romántica, ¿qué puede ser ese género «antiguo»? Ante todo, hay que conocerlo con un mínimo de autenticidad y recordar, una vez más, qué labor puede lograr la crítica.

En el relato borgiano **Pierre Menard, autor del «Quijote»**, el ficticio Menard se propone escribir un «Quijote» actual, para lo cual copia literalmente el original. Borges comenta un párrafo de la obra donde se habla de la Historia. Tras el texto de Cervantes escribe: «Redactado en el siglo XVII, es un mero elogio retórico de la Historia»; tras el copiado por Menard: «En éste se da una idea asombrosamente moderna de la Historia y casi pragmática». Como en el incisivo texto borgiano, la valoración dada a un texto antiguo hay que saberla defender, entre otras cosas. Criticado el hecho como arcaizante, puede fácilmente transformarse en antiguo o degradarse en anticuado, como tornarse en «asombrosamente moderno». Con esto tocamos el problema de la vitalidad del género bufo, y al mismo tiempo el de la interpretación. Hoy el asunto consiste en creer que se puede ofrecer algo así como el hueso, desprendiéndose de la carne: despojar a la obra del lenguaje. Es el caso de la traducción literaria en la que se omite la belleza del lenguaje metafórico, limitándose a narrar el hecho. (Muchas traducciones musicales sobre aquella música hacen pensar en la diferencia que habría entre el verso gongorino «Dulce boca que a gustar convidas» y un recitado que omita la forma, «La dulce boca que convida a gustar» y otras.) Por esta vía se llega **in extremis** al caso de la escenografía de Bayreuth por Chèreau, como se llega a la pobreza de la «morcilla» política en algunas versiones de teatro clásico. Al traductor le cabe siempre decir: «Tal cosa estaba en potencia en el texto original», con lo cual se escamotea un lenguaje, para habitualmente no crear ninguno propio.

Precisamente, en música, hemos tenido ocasión de comprobar en algunas versiones «originales», como la reciente de la **Gran Partita**, de Mozart, cómo se nos privaba de una riqueza tímbrica o de un colorido en el lenguaje, con el sonido «standard» más ho-

BOCETO DE CAMILLO PARRAVICINI PARA EL PRIMER ACTO DE **IL MATRIMONIO SEGRETO**, DE CIMAROSA, REPRESENTADA EN LA SCALA EN ENERO DE 1936



# 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 Reinosá Reus Sabadell Salamanca San Sebastián Santander Sevilla Tarragona Valencia Valladolid Vich Vigo Vitoria  
Zaragoza

mogéneo y redondo de los conjuntos actuales. En nuestro caso de la ópera dieciochesca abundan los enfoques, bien románticos, bien a lo gran ópera, y se corrige la orquestación o amputa la partitura intolerablemente. Hay que defender la libertad de versión a toda costa. Pero, por lo menos, la libertad para unas formas propias de la época y contra las que hoy se dogmatiza. Voy a señalar sólo el caso del tenor. Quizá la posición de su tesitura entre primero y segundo registro cree ese punto de conflictividad especial. También es la voz que más escasea para este género. Se proscriben el falsete, cuando también aquí habrá seda y algodón, falsetón por insuficiencia o forma deliberada y seria; las ornamentaciones, cuando hay indicación «ad libitum». (El adorno será bueno o malo si está o no en manos de un gran cantante, si es capaz de expresar con ellos.) Hay términos denuncia, como «canto fantasista», «anticuado», «atletismos vocales de otra época y de dudoso gusto», etc., cuando se salen del canto «standard» actual. La historia de las opiniones sobre el canto es tan apasionada como la de las Tauromaquias. A Rossini las notas sobreagudas de pecho le parecían gritos de gallo, como al crítico actual le parecen las falsetistas, o critica el fantasismo de Batistini o el estilo de Simoneau. Me refiero, claro está, sólo cuando esas opiniones se presentan como dogmáticamente objetivas. A mí particularmente me son refrescantes las abusivas «filaturas» de Fleta o el antiguo estilo de acentuación dinámica (susurro-explosión), como en el mismo L.-Volpi en «Ah si ben mio», en relación a las versiones actuales, todas tan iguales. También el público acepta, a fuerza de imposición, un canto verista donde se exige un «belcantista», como el público de una determinada época aceptaba en el tenor de moda repertorios tan dispares como inadecuados (Caruso, Schippa). Hoy, exceptuando voces como la de Kraus, no hay tenores para el repertorio del XVIII, como para Bellini y Donizetti, si exceptuamos casos aislados de limitado repertorio (como L. Alva o P. Schreier, entre los todavía activos, y no por calidad intrínseca de la voz, insuficiente en aspectos, sino por depurada musicalidad y adecuación al estilo, que no es poco). La tendencia actual a la especialización de las voces me parece una postura consecuente para afrontar casi cuatro siglos de ópera. Seamos también consecuentes para no cerrar, y más aún para estimular, desde la crítica, la variedad interpretativa y el acercamiento histórico. El género bufo, en este aspecto, está casi por hacer. Y habrá un círculo vicioso: mientras no se revitalice, el tenor se orientará a otras formas, y el cantante, en general, a otro estilo. El público ha de oír muy frecuentemente, para estas óperas, cantantes mediocres, voces viejas o desahuciadas para otros repertorios, cuando no interpretaciones anacrónicas, con lo cual seguirá viendo un pasatiempo agradable, mediocre, y se volverá a cerrar el círculo vicioso.

No puedo extenderme sobre el interesante tema de la puesta en escena. Señalaré, sin embargo, algunas características básicas en relación al género, aprovechando un párrafo de A. della Corte al comentar **La gazza ladra**, de Rossini: «Stendhal permanecía indiferente al movimiento dramático de las personas y de la comedia musical, y sólo se complacía mirando y escuchando el aspecto libertino de un "Podestá". A Stendhal le espantaba pensar lo que Mozart habría hecho con semejante libreto: su alma se hubiera puesto del lado de "Ninetta" y de la Humanidad, en vez de preocuparse por "Podestá". Este punto de vista es exquisitamente rossiniano». Nos interesa ahora lo que hace referencia a la escena y al libreto. Unas

LUIGI LABLACHE COMO «FIGARO» Y ADELINA PATTI COMO «ROSINA» EN **IL BARBIERE DI SIVIGLIA**, DE ROSSINI.



frases del propio Stendhal lo complementan: «Notad que yo hablo siempre de la música y nunca de las palabras, las que no conozco. Yo me supongo siempre, por mi cuenta, la letra de una ópera. Cojo la situación del poeta y no le pido más que una sola palabra, una sola que me dé el sentimiento. Sería mejor, sin duda, que preeminentes escritores hubieran escrito el libreto; sería seductor como la música misma. Pero como éstos escasean, es una dicha que el arte encantador que nos ocupa pueda prescindir también de un gran poeta». Esto me parece un hermoso realismo, extendible a gran parte de la ópera y, desde luego, a la bufa. No es impedimento para que Stendhal guste de **Don Giovanni** como la mejor ópera **d'inchiostrò**, esto es, como libreto; pero estos casos de calidad en el texto escasean. Sin embargo, no olvidemos que, paradójicamente, es imprescindible seguir el desarrollo escénico, conocer el texto, y una exquisita pronunciación del idioma por los cantantes, aunque sólo sea por exigencias eufónicas y por la italianidad en el acento (sólo pequeñas deficiencias de pronunciación y de acento, en cantantes alemanes o ingleses, son para mí un escollo insalvable en estas óperas). Si tenemos en cuenta, nos pese o no a los aficionados, aquellas frases realistas de Stendhal, se comprenderá cómo la tendencia actual de revitalizar la ópera por la escena será fracasante, a la larga, si no se atiende básicamente al canto y la música. La dignificación de las puestas en escena sobre la vulgaridad y el acartonamiento con que se producían frecuentemente, es incluso conveniente para acercarse a nuevos aficionados, pero muy insuficiente a la larga. La imaginación del aficionado a la ópera está acostumbrada a ser una permanente «deus-ex machina» para las insuficiencias del desarrollo dramático. En el caso de la ópera bufa, creo conveniente una puesta en escena fiel y «arqueológica» si se quiere, a lo Visconti. En las usuales y mediocres representaciones de estas óperas se suele recurrir a efectos escénicos ramplones, y el cantante puede basar su comicidad en efectos escénicos y no confiarla básicamente a las inflexiones y matices del canto. En estas óperas el cantante debe ser, ante todo, actor con su canto.

Señalé sólo el interés histórico que puede tener el estudio de los personajes en este género (muchos derivados de «la commedia dell'arte»), la figura dominante de la mujer (desde «Serpina» de **La serva padrona**, a «Norina» de **Don Pasquale**) en relación con la figura femenina en el rococó, y hasta los enfoques sociologistas actuales al analizar los libretos (por tanto, al escenificarlos) o su contexto socio-político. Punto éste que abreviar me parecería ambiguo o tendencioso.

## UN CIERTO ENCANTO

Hay dos cosas apasionantes en las bibliotecas italianas: las historias sobre las ciudades-estado de la Baja Edad Media y el Renacimiento, sus propios testimonios (de donde Stendhal sacaba sus **Crónicas italianas**), y los tratados sobre ópera y canto. Desde las clásicas, como **La rivoluzioni del teatro musicale italiano** (1783), de S. Arteaga; **Opinioni de cantatori antichi e moderni** (1723), de Tossi; **Il teatro alla moda...** (1720), de B. Marcello, pasando por los tratados de canto famosos, como Marchesi, hasta actuales, como **Voces paralelas**, de L.-Volpi. Lo comparaba a las Tauromaquias en España, donde si el aficionado tiene el mismo problema para evocar lo no testimoniado hasta las primeras grabaciones, se le suma la dificultad de reproducir la bravura o el tipo de toro de una determinada época. No se trata, en nuestro caso, de reproducir cantantes, ni de una labor de museo, pero sí de presentar, con un mínimo de autenticidad histórica, el género bufo, y que el oyente valore la vitalidad o no de sus formas. Hablaba antes del falsete y otras formas de canto, y es posible que personalmente no las prefiera, pero señalaba que no se podía prohibir la variedad, y que hasta era atrayente como una forma más de recreación.

Un buen verso, como gusta recordar el poeta Félix Grande, expresa una calidad del mundo, desde determinado sentimiento a cualquier concepción. La música de una ópera del XVIII, la de un drama verista o la de una ópera de Schönberg, expresan calidades distintas, eso es todo.

Es, precisamente, la belleza suspendida entre rococó, clasicismo y el primer romanticismo la magia peculiar de esta música, «acorde final de un gran gusto europeo que acaba con Mozart» (Nietzsche), y añade: «Qué felices somos nosotros por el hecho de que su rococó nos continúe hablando...». En parecidos términos se expresa A. Hauser: «Pues desde el Romanticismo toda jovialidad parece tener un carácter superficial y frívolo. La combinación de la ligereza más descuidada con la seriedad más profunda, del juego más arrogante con el más alto y más puro «ethos», que glorifica toda la existencia, que se da todavía en la música de Mozart, desaparece; en lo sucesivo todo lo serio y sublime adopta un carácter sombrío y preocupado. Basta comparar el expresionismo convulsivo de la

música romántica con la humanidad de Mozart, jovial, claro y libre de todo misticismo, para darse cuenta de lo que se ha perdido con el siglo XVIII». También en todo el género del que hemos hablado se da un equilibrio entre el clasicismo en la forma, en la contención (el clásico no desconfía del lenguaje); un lirismo propio del primer romanticismo y un rococó en el ademán, desde el puntillismo a la dulzura del arabesco. No hay romanticismo en el sentido de histrionismo, de necesidad de expresar todo y a toda costa, de representar. Tampoco existe esa dimensión témporo-espacial nueva y profundamente arraigada en la subjetividad. Basta escuchar los primeros compases de las sinfonías de Bruckner, que, como señalara un crítico, parecen venir de un espacio oculto, lejano y misterioso, o la tensión dramática de **Traviata** o **Rigoletto**, para detectar algo nuevo e inexistente en la música anterior. No se trata de tomar partido por una forma u otra, pero sí de reivindicar la vitalidad de un género y su derecho a un lugar ni menor ni despreciable.

Personalmente, hay tres óperas del género a las que siempre vuelvo: **Così fan tutte**, **El matrimonio secreto** y **La italiana en Argel**. Sólo tendría que justificar la elección de esta última, que puede no ser la mejor de Rossini, pero que expresa la alegría y la vivacidad del género, llevadas al máximo. Las tres creo que expresan, en conjunto, todo el encanto del género. Si se visita, en Nápoles, el claustro de la Basílica de Santa Clara y se observa el cuidado melódico entre línea y color del jardín y de los azulejos de bancos y pilares, se tendrá una representación plástica bastante exacta de este encanto que trato de expresar. La misma bahía de Nápoles tiene la cualidad de estar orientada a Poniente. Es, por tanto, el atardecer el que ofrece una belleza breve, próxima a disolverse en la oscuridad y evocadora de esta música que tanto le debe. Me atrevo a decir, parafraseando aquella expresión de Talleyrand —sobre la vida antes de 1789—, que quien no ha conocido aquella música no conoce, en buena parte, la dulzura de la música.

## DISCOGRAFIA PUBLICADA EN ESPAÑA

(Relación cerrada el 30-9-79) (\*)

Telemann, G. Ph.: **Pimpinone**. Nimsgern, Spreckelsen; Florilegium Musicum. Director, Hirsch. 635281-1/2 TELEKUNKEN (R).

Pergolesi, G. B.: **La serva padrona**. Bustamante, Capecchi. Orquesta Cámara Inglesa. Director, Ros Marbá. ENY-801-ENS.

— Scotto, Bruscantini. I Virtuosi de Roma. Director R. Fasano. HRIS 630-15 HIS (R).

— Bonifacio, Nimsgern. Col. Aureum. Director, Maier. 3753203 Basf. (R).

Paisiello, G.: **El barbero de Sevilla**. Sciutti, Monti, Capecchi, Panerai, Petri. I Virtuosi di Roma. Director, R. Fasano. HRIS 630-11/12 HIS (R).

Cimarosa, D.: **El matrimonio secreto**. Fischer-Dieskau, Auger, Varady, Davies, Rinaldi, Hamari. Orquesta Cámara Inglesa. Director, Barenboim. 2740171 (3) D. G.

Haydn, J.: **La fedeltà premiata**. Cotrubas, von Stade, Valentini, Alva, Landy, Titus, M. Mazziari, Lovaas. Orquesta de Cámara Lausanne. Director, A. Dorati 6707028/04 (4) PHILIPS (R).

**L'infedeltà delusa**. Speiser, Ravaglia, Grilli, El Hage, Grimaldi. Orquesta Fundación Haydn, de Roma. Director, Almeida. HCS 40-41/3 HIS. (R).

Mozart, W. A.: **Las bodas de Figaro**. Siepi, Gueden, Poell, Della Casa, Danco, Corena. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, E. Kleiber. Gos 585/7 DECCA (R).

— Prey, Mathis, Fischer-Dieskau, Janowitz, Troyanos, Lagger. Orquesta Opera de Berlín. Director, Böhm. 2740139 (4) D. G.

— Evans, Blegen, Fischer-Dieskau, Harper, Berganza, McCue. Orquesta Inglesa de Cámara. Director, Barenboim. Q 167-002856/9Q EMI.

— Evans, Crist, Bacquier, Soederstroem, Berganza, Langdon. Orquesta Nueva Filarmónica. Director, Klemperer. 165-02134/37 EMI.

— J. Norman, Freni, Minton, Casula, L. Watson, Wixel, Ganzarolli, Grant, Tear, Lenox, Hudson. Orquesta Sinfónica de la BBC. Director, C. Davis. 6747381 PHILIPS («Edición Mozart», volumen 12).

**Don Juan**. Siepi, Corena, Danco, Dermota, Della Casa, Gueden, Berry, Böhme. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Krips. GOS 604/6 DECCA (R).

— Siepi, Dermota, Schwarzkopf, Grümmer, Edelman, Berger, Berry, Ernster. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Furtwängler. LO 7 (4) CETRA (R).

— Bacquier, Gramm, Sutherland, Krenn, Lorengar, Horne, Monreale, Grant. Orquesta Cámara Inglesa. Director, Bonyngge. SET 412/5 DECCA.

— Siepi, Corena, Nilsson, Valletti, L. Price, Ratti, Blankenburg, Van Mill. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Leinsdorf. D 10 D 1/4 DECCA.

— Fischer-Dieskau, Flagello, Nilsson, Schreier, Arroyo, Grist, Mariotti, Talvela. Orquesta Opera de Praga. Director, Böhm. 2740119 DG.

— Wächter, Taddei, Sutherland, Alva, Schwarzkopf, Sciutti, Capuccilli, Frick. Orquesta Filarmónica. Director, Giulini. 165-02504/07 EMI (R).

— Ghiaurov, Berry, Gedda, Ludwig, Freni, Montarsolo. Orquesta Nueva Filarmónica. Director, Klemperer. 161-00061/64 EMI.

— M. Arroyo, Te Kanawa, Freni, Wixel, Ganzarolli, Burrows, Roni, Van Allan. Orquesta del Covent Garden. Director, C. Davis. 6747385 PHILIPS («Edición Mozart», volumen 12).

**Così fan tutte**. Lorengar, Berganza, Davies, Krause, Berbie, Bacquier. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Solti. SET 575/8 DECCA.

— Della Casa, Ludwig, Dermota, Kunz, Loose, Schoeffler. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Böhm. GOS 543/5 DECCA.

— Caballé, Baker, Gedda, Ganzarolli, Cotrubas, van Allan. Orquesta Covent Garden. Director, Davis. 6707025 PHILIPS y 6747385 PHILIPS («Edición Mozart», volumen 12).

— Schwarzkopf, Ludwig, Kraus, Taddei, Steffek, Berry. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Böhm. 16301 182/4 EMI (R).

**La finta giardiniera**. Donath, J. Norman, Troyanos, Hollweg, Prey, Unger, Cotrubas. Orquesta de la Radio de Hamburgo. Director, Schmidt-Isserstedt. 6747388 PHILIPS («Edición Mozart», volumen 15).

**Lo sposo deluso**. Palmer, Cotrubas, Tear, Johnson, Grant. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, C. Davis. 9500011 PHILIPS y 6747388 PHILIPS («Edición Mozart», volumen 15).

**El Empresario**. Cotrubas, Wetting, Johnson, Grant. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, C. Davis. 9500011 PHILIPS y 674388 PHILIPS («Edición Mozart», volumen 15).

— Auger, Grist, Schreier, Moll. Orquesta del Estado de Dresde. Director, Böhm. 2740102 (3) D. G. (Con **El rapto en el serrallo**.)

**La finta semplice**. Künster, Oravez, Siebert, Jaresch, Maran, Pernerstorfer, Raininger. Camerata Académica del Mozarteum de Salzburgo. Director, Paumgartner. 6747388 PHILIPS («Edición Mozart», volumen 15).

Rossini, G.: **La cambiale di matrimonio**. Scotto, Monti, Capecchi, Panerai, Fiorini, Petri. I Virtuosi di Roma. Director, Fasano. HRIS 630-13/4 HISPAVOX (R).

**La pietra del paragone**. Bonazzi, Carreras, Díaz, Elgar, Foldi, Murcell, Reardon, Wolf. Coro y Orquesta Conciertos Clarión. Director, Jenkins, HVAS 470-26/8. HISPAVOX.

**La cenerentola**. Simionato, Benelli, Montarsolo, Bruscantini, Carral, Foiani, Truccato Pace. Coro y Orquesta Mayo Musical Florentino. Director, Fabritiis. GOS 631/3 DECCA.

**La italiana en Argel**. Berganza, Alva, Corena, Panerai, Montarsolo, Truccato Pace, Tavolaccini. Coro y Orquesta Mayo Musical Florentino. Director, Varviso. SET 262/4 DECCA (R).

**El barbero de Sevilla**. Ausensi, Berganza, Benelli, Corena, Ghiaurov, Malagu. Coro y Orquesta Rossini, de Nápoles. Director, Varviso. SET 285/7 DECCA.

— Prey, Berganza, Alva, Dara, Montarsolo, Malagu. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Abbado. 2720053 DG. (R).

— Bruscantini, Los Angeles, Alva, Wallace, Cava, Sarti. C. F. Glyndebourne. Orquesta Real Filarmónica. Director, Gui. 165-00013/15 EMI.

— Milnes, Sils, Gedda, Capecchi, Raimondi, Barbieri. C. Alldis. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Levine. Q165-02653 Q EMI.

— Gobbi, Callas, Alva, Ollendorf, Zaccaria, Carturan. Coro y Orquesta Filarmónica. Director, Galliera. 165-000467/9 EMI (R).

— Taddei, Simionato, Infantino, Badioli, A. Cassinelli. Orquesta Sinfónica de la Radiotelevisión Italiana. Director, Previtali. ZOR 1005. ZAFIRO.

**El turco en Italia**. Rossi-Lemeni, Callas, Gedda, Gardino, Calabrese, Palma, Stabile. Orquesta de Teatro alla Scala. Director, Gavazzeni. 165-000978/9 EMI (R).

Donizetti, G.: **L'elisir d'amore**. Domingo, Cotrubas, Wixell, Evans, L. Watson. Coro y Orquesta Covent Garden. Director, Pritchard. S 79210 CBS.

— Pavarotti, Sutherland, Cossa, Malas, Casula, C. Ambrosian. Orquesta de Cámara Inglesa. Director, Bonyngge. SET 564 DECCA.

— Gedda, Freni, Sereni, Capecchi, Arena. Coro y Orquesta de la Opera de Roma. Director, Molinari-Pradelli. 165-0066/67 7EMI.

**La fille du Regiment**. Sutherland, Pavarotti, Sinclair, Malas. Coro y Orquesta del Covent Garden. Director, Bonyngge. SET 372/3 DECCA.

**Don Pasquale**. Corena, Sciutti, Oncina, Krause, Mercurialim. Coro y Orquesta de la Opera de Viena. Director, Kertesz. SET 280/1 DECCA.

La referencia de las obras está tomada del **Catálogo General POLCAR**, actualizado en lo posible. Algunas de las apuntadas, aunque actualmente descatalogadas, se encuentran todavía en algunos comercios.

Es evidente la imposibilidad de ofrecer una discografía medianamente amplia, ya que la recuperación del género está, en gran parte, por hacer, tanto como la ópera, en general, del XVII y XVIII. Hay hechos positivos: por ejemplo, las grabaciones que se están realizando de las óperas de Haydn. Abundan, como se observa más arriba, versiones sobre pocas obras bien conocidas y sólo algunas otras no publicadas en España (principalmente, de Rossini). Las versiones que desde mi particular punto de vista me parecen recomendables para conocer el género las he señalado (R). Añadiré sólo algunas otras extranjerías, cuando las disponibles en nuestro mercado me parecen poco afortunadas o poco adecuadas al estilo.

Cimarosa: **El matrimonio secreto**. E. Stignani, G. Sciutti, L. Alva, C. Badioli, Calabrese. Orquesta de la Piccola Scala. Director, N. Sanzogno. 163-17645/47 EMI.

Donizetti: **L'elisir d'amore**. R. Carteri, L. Alva, G. Taddei, R. Panerai. Orquesta del Teatro alla Scala. Director, T. Serafin. 163-00863/64 EMI.

**Don Pasquale**. F. Corena, C. Valletti, R. Peters, F. Guarrera. Orquesta del Teatro Metropolitan. Director, T. Schippers (en directo, 1956). CETRA.

— T. Schippa, A. Sarraceni, E. Badini, A. Poli. Orquesta del Teatro alla Scala. Director, C. Sabajno. 153-00 680/82 EMI.

Todas ellas grabaciones antiguas con evidentes aciertos, pero no demasiado destacables, en su conjunto. (Próximamente se anuncian nuevas grabaciones de las dos de Donizetti por la Casa EMI, con A. Kraus.) Es obligado también recoger algunas versiones en directo todavía no publicadas en nuestro país y que considero importantes: Rossini, **El barbero de Sevilla**, M. Callas, T. Gobbi, L. Alva, N. Rossi-Lemeni, M. Luise. Orquesta del Teatro alla Scala. Director, C. M. Giulini (Milán, 1956), CETRA. Mozart, **Così fan tutte**, E. Schwarzkopf, N. Merriman, L. Alva, R. Panerai. Orquesta del Teatro alla Scala. Director, G. Cantelli (Milán, 1956), CETRA. Y, desde luego, la alternativa para la recomendada versión de Böhm: E. Schwarzkopf, N. Merriman, L. Simoneau, R. Panerai, S. Bruscantini, L. Otto. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Karajan, 147-01 748/50 EMI.

Por último, sobre la **Cenerentola**, de Rossini, de las cuatro versiones existentes en el mercado es recomendable la interpretada por Teresa Berganza, L. Alva, R. Capecchi, P. Montarsolo, U. Trama. London Symphony. Director, Cl. Abbado. 2709 039 DG., con grandes consecuciones y, desde luego, más próxima al espíritu rossiniano que el fallido **Barbero de Sevilla**, también de Abbado, que sólo he recomendado por la soberbia exposición orquestal y la claridad en la grabación, y que creo representa una de las pocas ocasiones para escuchar la oportunidad y la limpieza de la orquestración rossiniana. Por último, la versión de **Cenerentola** publicada en España, dirigida por O. de Fabritiis (DECCA), puede considerarse aceptable, en líneas generales, sobre todo por lo que respecta a interpretación vocal.

(\*) Por necesidades de programación, nos hemos visto obligados a retrasar hasta ahora la publicación de este trabajo. (N. de R.)

# ONKYO®

Artistas en Sonido



DISTRIBUCION: **EAR** H. Fournier, 21 - Telef. 25-34-11 - VITORIA

# COLOQUIO CON CARLO BERGONZI

POR MANUEL TORREGROSA

CARLOS BERGONZI, una de las grandes figuras del lirismo de nuestro tiempo, volvió a Valencia, el pasado año, para impartir una lección de Canto, otra más en su ya larga carrera. Hace años fue el gran triunfador del madrileño Festival de la Opera, con una inolvidable **Forza**. En su última actuación valenciana lo ha sido en **Lucia**, grato suceso que hay que anotar en el haber importante y esforzado de A.V.A.O. El «Edgardo» de Bergonzi, de línea soberana, con cálidos y emotivos acentos, trasciende de la esfera meramente intelectual —donde a veces se detienen los cantos perfectos— para invadir y conmover. Presente en aquella función otra voz gloriosa, recientemente desaparecida, Giacomo Lauri-Volpi, que se allegó al «camerino» para abrazar a Bergonzi. En verdad que al contemplar este abrazo hemos tenido la impresión de ver ante nuestros ojos, como súbitamente revelada, toda la historia y el arte del «bel canto». Pese al tiempo transcurrido, creo que esta charla con Bergonzi conserva toda una espontaneidad y frescura, y al reproducirla ahora para RITMO el recuerdo de Lauri-Volpi reaviva aquella impresión singular.

Bergonzi, que anda por los cincuenta y tantos años, conserva un rostro juvenil, que denota amabilidad, y sobre todo serenidad. Nada de aspavientos ni petulancias en su hablar mesurado, consciente de haber llegado a su destacado puesto tras muchas vicisitudes y esfuerzo de años. Le recordamos a Bergonzi su presentación en Madrid, con **Aida**, junto al barítono Guelfi, en la década de los cincuenta; luego **Trovador**, **Lucia** con Ana María Olaria, y hablamos largo.

—¿Qué pasa en nuestros días en el mundo de la voz?

Hoy tenemos necesidad de voces, porque hay muy pocas. Es difícil encontrar en una ópera un conjunto de figuras. Cuando está el tenor, falta el barítono; cuando éste, el bajo; cuando tenemos bajo, no tenemos maestro, y el maestro falta casi siempre. Y es una lástima, porque despuntan buenas voces, como sucede en el Concurso Verdiano de Bussetto. Se revelan buenas voces, pero se las vuelve a oír seis meses después, y ya no existen, y esto es culpa del maestro. Yo soy terrible cuando hablo de maestros de Canto, porque muchas veces son verdaderos homicidas de la voz, que sólo se preocupan de mirar el reloj, para cobrar sus diez mil o veinte mil liras, pero no se cuidan de aquélla. He aquí la razón por la que no hay cantantes.

—¿Tal vez se ha encontrado usted en los comienzos de su carrera con esta clase de maestros?

—Si, ciertamente, he llegado a ser tenor y adquirir un nombre en la lírica ha sido por mi propia experiencia. En este sentido soy un autodidacta. A mí me hicieron cantar de barítono. He cantado tres años de barítono.

—¿Llegó a hacerlo en dicha cuerda con grandes cantantes?

—Evidentemente. Con Chipa, Gigli, Tagliavini, Di Stefano. Todos grandes figuras; pero jamás oí decir a ninguno: «Bergonzi, tú eres tenor.»

—¿Ni incluso a sus colegas que luego fueron compañeros de cuerda?

—A nadie. Piense que yo rompía, hacía «gallos», en todos los «Fa» y «Fa diesis» de barítono. Hice una **Traviata**, en 1949, en Catania. Dirigía el maestro Narducci. La Tebaldi era «Violeta»; el tenor, un tal Pola, un

joven tenor; el barítono, Savarèse. Este se enfermó por la mañana, le vino un bajón de voz. Yo entonces me encontraba cantando, en dicha ciudad, el «Sonora» de **La Fanciulla del West**, y hacía el «Michonnet» de **Adriana Lecouvreur**. A las once de la mañana me llama el empresario, que era un cierto señor Grassi: «Carlo, hazme el favor de salvar la



Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

situación. Esta mañana se ha puesto enfermo Savaresse. Sustitúyelo tú.» A todo esto, yo todavía cantaba papeles poco importantes. Marcho luego al teatro, me caracterizo, salgo a escena y recibo un fuerte aplauso de salida: creían que era Savaresse. Llega el «dueto», y en el primer «Fa» suelto un gran «gallo». Después, en la romanza, volví a romper todos los «Fa» y «Fa diesis». Cuando no tenía la voz atrás, la tenía engolada; pero, repito, nadie me dijo jamás: «Bergonzi, tú eres tenor.» El caso es que yo lo presentía, lo pensaba. Pero, como le digo, durante tres años he cantado de barítono. Y cante **Mignon, Don Pascuale, Barbero, Elisir, Lucía**, etc., en teatros importantes. En La Scala, por ejemplo, canté **Mignon**, una famosa **Mignon** con la Fávero, la Simionato y Di Stefano. Yo hacía el «Laerte». Dirigía De Sábata. De allí fui a Livorno. Continuaba rompiendo notas. Entonces me dije: «¡Basta! ¡Ya no canto más! Me vuelvo a casa, a trabajar en el queso.» Yo tenía antes este oficio. Y así lo hice. Una vez en casa, pensé: «Voy a jugarme la última carta. Si sale, sale.» Y empecé, poco a poco, a vocalizar sobre el «fiato», llevando la voz arriba, un poquito más cada vez. Y lo logré. Era lo que yo pensaba: tenor. Después, cuando debuté en esta cuerda en Bari, con **Chenier**, todos exclamaron: «¡Ah! ¡Ya decía yo que Bergonzi era tenor!» Pero no es cierto, no lo había dicho nadie. Al contrario, todos los maestros dijeron que era barítono.

—Es curioso.

—Sí, lo logré yo solo. No tenía base de barítono, forzaba el centro y rompía las notas. Era una voz artificial. Iba a la deriva, a encontrar el sonido. Tenía, no obstante, suficiente inteligencia como para dar cierto color a la voz, y podía hacer ese barítono «utilité», tipo Afro Poli, por ejemplo. Pero era todo falso, un puro artificio.

—No deja de ser curioso, repito; más bien raro, que sus propios compañeros, sus colegas, ya que no sus maestros de Canto, no advirtieran esto, porque usted, según me ha dicho, estuvo al lado de grandes cantantes, justamente considerados maestros, como Schipa, Gigli...

—Sí, pero se ve que no se interesaron.

—En fin, que lo primero que debería hacerse es averiguar el timbre para encontrar la verdadera fisonomía del sonido. ¿Y qué óperas siguieron a su primer **Chenier**?

—Canté después **Faust**. Luego entré en la radio, en Milán, en 1952, y participé en el Año verdiano. Hice **Oberto, Due Foscari, Giovanna d'Arco, Simón Bocanegra**... He cantado todo el repertorio de Verdi. Tuve la «suerte» de que estuviera escriturado Gino Penno, un tenor que enfermaba con frecuencia, y yo le sustituía siempre. Así empecé a consolidarme. Después vine a Madrid (1954), con **Aida** y **Trovador**, mi presentación en España. Quiero recordar que «Aida» fue una española, Enriqueta Tarrés, y Antonio Campó, que después ha cantado de barítono, era el bajo; el barítono, Guelfi. Más adelante canté **Lucía**, con la Olaria. Después actué en Bilbao, Barcelona, Valencia, Oviedo...

—¿Cuándo se presentó usted en el Metropolitan?

—En octubre de 1956, con **Aida** y **Trovador**. Desde entonces he vuelto todos los años a Nueva York. He cantado un repertorio amplio, desde **Elisir** a **Trovador**.

—¿Cuántas óperas en su repertorio?

—Sesenta y nueve, con algunas óperas modernas.

—Es un número notable. No obstante, por las trazas de su carrera entiendo que es usted un tenor eminentemente romántico, y que Verdi, sobre todo, encuentra en Carlo Bergonzi el justo acento que necesita, pues hay muchos cantantes que creen cantar a Verdi y están cantando, por ejemplo, a Leoncavallo...

—Sí; el verdiano es un repertorio peculiar. Necesita un acento especial, sobre todo en el paso de la voz. Es difícil contarlos por las notas de paso, «Mi», «Fa» y «Fa diesis». Además, se necesita una dicción también especial y un estudio muy particular, para Verdi. El repertorio «verista» es muy diferente, pero la posición del canto es siempre la misma. La «impostación» es la misma, sólo la interpretación es muy distinta. En efecto, y como usted dice, muchos cantantes la confunden y no aciertan a expresar, a traslucir el espíritu verdiano. Si se canta Verdi y luego se canta Mascagni, no por eso hay que cambiar la colocación de la voz; es el método lo que debe ser modificado, el método interpretativo.

—Sí, cierto. Por poner un ejemplo, traigo a colación a Di Stefano, ya retirado y por eso lo cito. No me refiero a sus virtudes, que, indudablemente, las tenía, ni a sus defectos, algunos capitales (voz atrás, paso abierto, tractos áfonos), consecuencia quizá de una falta de técnica. Le oí, la última vez, el **Ballo** en el Liceo barcelonés. A mi aquello no me parecía Verdi; era «Turiddu» quien cantaba. Como continúan sin parecerme Verdi algunas voces cotizadas de hoy, con cantos lineales, monoplanos, que tienen poco que ver con el genio verdiano. ¡Qué quiere que le diga!

—Di Stefano cantaba con el estilo de las canciones populares, ciertamente. Pero si hubiera estudiado de verdad, si hubiera sabido colocar el sonido y encontrar una verdadera «impostación», hubiera sido un gran tenor, sin duda.

—De todos modos, parece como si en el plano vocal estuviera superándose el «verismo», paradójicamente, con un retorno al melodrama romántico.

—Bueno; la verdad es que apenas hay nueva producción musical, y escasesan autores y compositores. Pero la música no debe discriminarse por antigua o por moderna, sino por su calidad y su inspiración. La música, la ópera, es siempre una, inspirada o no, buena o mala. Ahí están, para siempre, Mozart, Beethoven, Verdi, Wagner, Puccini... Hay cantantes que dicen que no les gusta Mozart, y otros que no les gusta Verdi. Y es que no los saben cantar.

—Hablemos de sus grabaciones, por las que también ha conquistado usted una gran estimación.

—He grabado veinticuatro óperas, la última **I Masnadieri**, y un álbum con treinta y dos arias de Verdi.

—¿De cuál se siente más satisfecho?

—No lo estoy de ninguna. Creo que si las volviera a grabar podría hacerlo mejor. En general, las considero estimables, pero siempre encuentro detalles que perfeccionar. De todos modos, creo que **Forza, Ballo** y **Ernani** han sido bien acogidas.

—¿Hablamos un poco de los cantantes, de los grandes tenores de ayer y de hoy?

—Para mí, los maestros del canto son Lauri-Volpi, Pértile y Schipa, técnicamente hablando. Lauri-Volpi, sobre todo, es el gran maestro de la vocalidad. A todos ellos he tenido la fortuna de oírlos personalmente. A los anteriores a esa generación no los he oído. No oí a Caruso. Tampoco he tenido oportunidad de oír a Fleta. Sólo en discos. Caruso me parece una voz magnífica, muy bella, una voz natural, que cantaba con el corazón; técnicamente, no sé...

—¿Suele Bergonzi escuchar discos de grandes maestros?

—Es preciso oír las arias difíciles por grandes cantantes, precisamente por eso, porque siempre hay que aprender de ellos.

—Le gustan las grabaciones de Lauri-Volpi? Lauri-Volpi las detesta.

—Las tengo todas. Yo pongo en el tocadisco, con mucha frecuencia, el «A te o cara» de **Puritanos**, del disco **RCA**; es el disco que más escucho. Ese aria, cantada por Lauri-Volpi de ese modo, es un «collar de perlas». Un aria muy difícil, cantada de modo superlativo; una auténtica lección. No creo que nadie haya cantado así el «A te o cara». No hay parangón posible.

—Me recuerda usted, al decir esto, los mismos elogios de Rodolfo Celletti a ese disco de la RCA, grabaciones 1928-30. ¡Lástima que no se halle en España, al alcance del aficionado!

—Como le digo, tuve la fortuna de oírle en persona en varias ocasiones. En **Turandot**, año 1939, en Cremona. Era todavía el gran Lauri-Volpi; y también en **Trovador**, en la ópera de Roma, 1.952. Una **Bohème** con la Fávero, en La Scala. En las Termas de Caracalla...

ALMUERZO EN LA «VILLA LAURI-VOLPI». DE IZQUIERDA A DERECHA: SEÑORA DE TORRES MURCIANO, CARLO BERGONZI Y SEÑORA LAURI-VOLPI, CARLA LAURI-VOLPI Y TORRES MURCIANO, PRESIDENTE DE LA A.V.A.O.



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

La casa más surtida en discos  
microsurco de toda Andalucía

Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA



CARLO BERGONZI, CON EL PRESIDENTE DE LA A.V.A.O. Y EL REALIZADOR DE ESTA ENTREVISTA, A SU IZQUIERDA Y DERECHA, RESPECTIVAMENTE.

—Sin duda, era «Manrico» su máxima interpretación verdiana.

—Era el «Manrico» por excelencia. Tenía la voz luminosa y «squillante» para esta clase de «rôles», para **Puritanos, Guillermo Tell, Hugonotes...** Son óperas que hizo patrimonio exclusivo suyo.

—¿Y qué me dice de los compañeros de su antigua cuerda?

—Aldo Protti, tenía una espléndida voz. Todavía canta con mucha dignidad. Capuccilli va a recibir estos días un premio en Busetto. Recuerdo a Leonard Warren, que murió en escena cuando cantábamos juntos **La Forza** en el Metropolitan. Con él he actuado en **Chenier, Simón Bocanegra, Macbeth, Rigoletto, Traviata, Pagliacci...** muchas veces en **Pagliacci**. Era un gran intérprete; muy inteligente y estudioso. Merrill también ha sido una espléndida voz baritonal. De los antiguos, guardo entrañable recuerdo de Carlo Tagliabue, fallecido no hace mucho. Cantamos **Loreley, Rigoletto, Traviata**. Era un barítono formidable.

—Y después de Valencia, ¿qué proyectos tiene?

—El **Requiem**, de Verdi, en el San Carlo, de Nápoles; el **Ballo**, en el Covent Garden; presidiré luego, en Busetto, el Concursos de «Voces Verdianas». Descansaré un poco en San Benedetto, un lugar encantador, junto al mar, cerca de Macerata, que descubrí cuando cantaba allí **Trovador**, el pasado año. Vuelvo en la temporada próxima al Metropolitan con **Gioconda** y **Traviata**. Después Londres, París... Mi contrato con el Metropolitan termina en la temporada 1982-83, por el momento. Llevo en el Metropolitan desde 1956, como le decía.

—Me complace tanto encontrarle tan juvenil y con tantos arreos.

—Me mantengo joven gracias a los contratos, créame.

—Dígame, Bergonzi, ¿qué es la técnica del canto y cómo se aprende?

—La técnica del canto es una y la misma: la respiración. Y se aprende, aprendiendo a respirar. Es la base. Respiración diafragmático-costal. Muchas voces se pierden por la respiración inadecuada. Cantar siempre apoyándose en el «fiato», sin abandonar el sonido; ¡nunca debe ser abandonado! Esto es cosa de estudio y de práctica. Poco a poco, con dedicación, el alumno acaba por entenderlo y saber lo que se quiere decir. Repito, la respiración es la base. Respiración alta, no baja. Esta última no mantiene el sonido arriba. Y como digo, mucho estudio y mucha práctica. El maestro de Canto debe saber esto muy bien, para hacerlo practicar.

—Y, supuesto lo anterior, ¿qué nos dice en cuanto a repertorio?

—Esto es muy importante; escríbalo literalmente. Los jóvenes cantantes no deben equivocarse nunca el repertorio. El repertorio es muy peligroso; el error ha arruinado muchas voces estupendas. El cantante ha de ser lo suficientemente inteligente para comprenderlo, y no forzar ni arriesgar la voz en obras no adecuadas. Esto es fundamental para poder



OTRA SIMPÁTICA NOTA GRÁFICA EN LA VILLA DEL GRAN TENOR RECIENTEMENTE DESAPARECIDO. LAURI-VOLPI. DESDE LA TERRAZA, SALUDA A CARLO BERGONZI.

hacer una carrera larga y estimable, porque no es cosa de arruinarse, ya que se puede ser el mismo tenor, el mismo cantante, ejecutando el repertorio idóneo.

—Alfredo Kraus, por ejemplo.

—Cierto, es un buen ejemplo. Posee una técnica muy bien formada y ha cantado siempre del modo justo. Es un cantante muy serio, con gran preparación y repertorio apropiado. Yo soy un gran admirador de Kraus, sinceramente. Y, volviendo a lo de antes, de no hacerlo como digo, se termina cantando al poco tiempo con los pies por alto. Al cabo de nada, el «fiato» no responde. Y entonces ¡se acabó! Un tenor preparado, pongamos por caso, ha de tener una carrera de quince o veinte años, como mínimo.

Pues bien; aquí están las razones de nuestro hombre. Los grandes tenores de nuestro siglo cuentan con la añadidura de una larga carrera. Ahí están los Lauri-Volpi, Schipa, Gigli, Pétile, Martinelli... Valga como excepción Miguel Fleta, al que nadie puede discutir un primerísimo rango, siquiera brillara como un meteoro. Bergonzi mismo anda ahora por los treinta años. Y Kraus, por los veintitantos. Lo que no sé es cuántas voces, en estos momentos en candelero, podrán decir en su día lo mismo. En fin... No cabe duda que los resultados de alto nivel, en nuestro caso, abonan los valiosos consejos y razones del máximo intérprete verdiano de nuestros días, el gran artista que es Carlo Bergonzi, uno de los contados poseedores del ascua de fuego de la Lírica.

## alfa-yébenes, s. l.

Plaza del Callao, 8 - Teléfs.: 231 96 36 - 231 18 31 - Madrid - 13

Venta de discos nacionales y de importación  
(Especialidad en Música Clásica)

Equipos de Alta Fidelidad - Video - T. V.

# Sonola

LA MARCA DE LOS FAMOSOS



**Joaquín Comar**

también toca

con

# Sonola

LOS MAS POPULARES ELIJEN LO MEJOR

REPRESENTANTE :

*Salvador Rodríguez Ubeda*

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

## Un solo para el mundo

# MUSIK MESSE FRANKFURT

23.-27.2.1980

... *Una sola Agencia  
para su viaje*

**Feria internacional  
Instrumentos de música  
Accesorios de música  
Ediciones de música**



**VIAJE ESPECIAL EN AVION  
DE LINEAS REGULARES  
DESDE MADRID - BARCELONA  
INFORMACIONES E INSCRIPCIONES:**



MADRID - Carrera de San Jerónimo, 27

Teléf. 232 24 00 \* Telex 27639 y 23260

Vía Layetana, 108 - Teléf. 317 59 49 - BARCELONA-9

Falperra, 5 - Teléf. 21 53 61 - VIGO

# UNA OPERA GALLEGA: «MARUXA», DE AMADEO VIVES

Por JULIO ANDRADE MALDE

No son muchas las óperas españolas que tratan el tema gallego. Galicia, por otra parte, ha tenido pocos compositores —siendo fértil tierra musical— que trascendiesen el nivel regional. Hoy se recuerda **Inese e Bianca**, de Adalid (1); la **Cantuxa**, de Bandot; **O mariscal** y **Ultreya**, de Losada; **Amor vedado**, de Andrés Gaos. Y yo añadiría sin dudarle, la **Maruxa**, de Vives, y **La meiga**, de Guridi; ambas, por aliento e inspiración, óperas, y además gallegas.

## «MARUXA», OBRA DISCUTIDA

De la producción de Vives —tal vez no conocida ni valorada suficientemente— destacan tres obras líricas, separadas en el tiempo por períodos compositivos de diez años: **Bohemios** (1903), **Maruxa** (1913) y **Doña Francisquita** (1923). La primera y la última son dos zarzuelas, aunque de muy diferente inspiración y temática. **Maruxa** es una ópera desde cualquier punto de vista. No fue la primera (recuérdese **Artús**), ni sería la última (**Talismán**, el inacabado **Abanico**). Pero la obra de inspiración gallega quedó en repertorio. Esa es la diferencia.

Ahora bien, **Maruxa** ha sido siempre discutida, existiendo diversas opiniones en favor y en contra de esta obra.

El propio Vives la tenía en gran estima y le preocupaba mucho cómo iba a ser interpretada. No de otro modo hay que entender el sarcasmo —tan típico del compositor— con que comentó un ensayo de la orquesta: «No está mal eso que han tocado, ¿pero cuándo ensayan **Maruxa**?».

(1) Véase, sobre este tema, el interesante trabajo publicado en RITMO por Margarita Soto.

(2) Federico Romero: **Semblanza de Amadeo Vives**. Conferencia en la Sociedad General de Autores de España (25-11-1971).

(3) Conferencia en el Real Círculo Artístico de Barcelona (12-1-72).



La realidad es que el estreno —con Luna al frente de la orquesta y Ofelia Nieto en el primer papel— constituyó un éxito absoluto, repitiéndose varios números, entre ellos la Canción del «golondrón» y el Preludio del segundo acto (2).

Posteriormente, como tantas otras obras de la lírica española, **Maruxa** cayó en el olvido. Las dificultades de tesitura y la cantidad y calidad de cantantes requeridos excedían con mucho de las posibilidades de aquellas compañías que recorrieron España con una docena de obras archirrepresentadas, y cuyos pobres medios económicos —sin apoyo oficial alguno— apenas bastaban para ofrecer espectáculo de bajo nivel artístico. Hubo de llegar —tardíamente— la protección oficial, el «tamayismo», los fastos nacionalistas veraniegos (los llamados «Festivales de España») para que pudiesen volver a representarse con dignidad ésta y otras muchas obras líricas.

Se produce por aquellos tiempos una curiosa anécdota. La Compañía Lírica Nacional, que dirige Tamayo, va a Viena. Lleva **Maruxa** y **Doña Francisquita**. Contra todo pronóstico, el costumbrismo madrileño es acogido con bastante frialdad, y **Maruxa** despierta un gran interés. Parece extraño que este dato sea tan poco conocido y haya sido escasamente divulgado. ¿Acaso la ópera gallega no se consideraba representativa de la imagen que España quería presentar oficialmente?

Una opinión en contra de **Maruxa** la refiere Jaime Torrents (3), y parece especialmente calificada por partir de unos gallegos. Parece ser que Torrents tocaba en un sexteto que actuó en La Coruña, amenizando las tardes veraniegas coruñesas en uno de sus más conocidos paseos. En cierta ocasión se interpretó una selección de la ópera de Vives, suponiendo agradar al auditorio; sin embargo, la versión fue acogida sin muestra alguna de complacencia, por lo que el propio Torrents decidió interrogar a un grupo de personas, que él reputaba de cierta sensibilidad artística, acerca del

motivo de tal indiferencia. La respuesta fue que **Maruxa** no era música gallega. La anécdota que refiere Torrents se pierde entonces en la mayor confusión; pero lo que hemos reseñado es suficiente para poner de relieve una corriente de opinión que existe en nuestro pueblo de colgar el sambenito de falta de «galleguidad» a muchas partituras. Como ejemplo límite podemos citar la **Negra sombra**, el impresionante poema de Rosalía que sirvió a Montes para componer una partitura que muchos gallegos consideramos como nuestro segundo Himno nacional.

En idéntica línea se encuentra la opinión de Federico Sopena, que aduce contra **Maruxa**, además de las deficiencias del libreto, su falta de auténtica «galleguidad».

### LA «GALLEGUIDAD» DE «MARUXA»

Vale la pena detenerse en el aspecto de si la obra comentada es o no gallega.

Parece ser que Vives dispuso del **Cancionero** de Sampedro para componer esta obra, según refiere Filgueira Valverde en su **Introducción al «Cancionero Musical de Galicia»**, de Casto Sampedro y Folgar.

Otra curiosa anécdota al respecto fue la acusación, que se hizo a Vives en la época, de plagiar una obra inédita del compositor gallego Losada. La verdad es que este Losada —autor de algunas zarzuelas de poco éxito, y residente en Madrid— se limitó a proporcionar a Vives algunos temas populares gallegos (4).

El interés del compositor catalán por el folklore de Galicia se hace bien patente en otra circunstancia. Cuando Carballo Calero (5) dice que Cabanillas había escenificado el bello poema de Curros Enríquez **A Virxe do Cristal** por encargo del músico coruñés Baldomir. Pasaron los años sin que Baldomir diese señales de vida (parece que era proverbial su pereza compositiva) en este aspecto. Y la dramatización de Cabanillas llegó hasta Vives, el cual se puso inmediatamente en contacto con el poeta, diciéndole que deseaba realizar una ópera gallega. Cabanillas le respondió que Baldomir intentaba musicarla. Y dice Carballo Calero que «a Vives gustóulle moito»... y «acordóu ir pasar un mes do vran a Galicia pra ouvir bailadas e alalás en adros e carballeiras e falar con Baldomir a fin de saber qué intencións alimentaba sobre o vello propósito» (6).

Al parecer, fallecieron ambos sin que ninguno de ellos pusiese en música la encantadora leyenda de Curros.

Volviendo a **Maruxa**, el hecho cierto es que la partitura está, evidentemente, inspirada en la música de Galicia. Hay muchos ejemplos que podríamos citar para demostrar esta realidad. Bastaría

escuchar el «Preludio» y «Alalá», muchos fragmentos del dúo de «Maruxa» y «Pablo», sin duda el tema central del «Intermedio» (también utilizado por Adalid en una de sus **Canciones gallegas**), los coros del segundo acto y, desde luego, casi todas las frases de los protagonistas campesinos.

Matizo «protagonistas campesinos» porque es evidente que **Maruxa**, dentro de su ingenua y maniquea trama, supone un enfrentamiento entre la pureza bucólica y la perversidad ciudadana. Los que encarnan la primera de estas significaciones «cantan» en gallego; los que representan la segunda «cantan» en lenguaje universal.

### «MARUXA» Y LA ESENCIA DE LO GALLEGO

De verdad creo que **Maruxa** es una ópera gallega por intención y por inspiración en nuestro folklore. Y me parece muy peligroso utilizar sistemáticamente la negativa para enjuiciar acerca de la «galleguidad» de las obras musicales si no se conoce muy profundamente el folklore gallego, y mucho más a Galicia.

Sí, mucho más a Galicia, porque lo que de verdad define si una obra se inscribe en una cultura determinada no es tanto la copia exterior del estilo, el giro melódico tópico, el ritmo habitual, cuanto el encarnar en Música el profundo contenido de esa cultura diferenciada, su propia alma.

Así, hemos visto muchas veces los baldíos esfuerzos de muchos compositores que han intentado hacer música gallega. Existe una palabra definitoria en nuestra lengua: «enxebre», que vale tanto como «enraizado». Y algo enraizado es algo profundamente anclado en el soporte, en este caso en el patrimonio cultural de Galicia. Lo demás son «clichés», construcciones anecdóticas que imitan una música que a causa de su definida personalidad no es difícil de remedar en sus manifestaciones exteriores.

Vives —y esto no es un juego de palabras— supo vivir la música gallega, supo vibrar con el paisaje y el alma de Galicia, y supo poner música a sus vivencias. El resultado es una hermosa partitura que enriquece el patrimonio cultural gallego. Ello es algo que debemos agradecer al maestro catalán, a quien, desde luego, Galicia debe un homenaje de gratitud. Acaso ninguno mejor que la reposición de su obra en nuestra tierra.

(4) Federico Romero: Obra citada.

(5) Carballo Calero: **Historia de la Literatura gallega contemporánea**.

(6) «A Vives le gustó mucho»... y «decidió ir a pasar un mes de verano en Galicia para oír bailes y alalás en atrios y robledales, y hablar con Baldomir para saber qué intenciones tenía sobre el viejo propósito».

## CURSO DE PEDAGOGIA MUSICAL EN HUNGRIA

según la concepción

**KODALY**

Organizado por:



**Real Musical, s. a.**

en colaboración con el Instituto Zoltan Kodaly de  
Kecskemet (Hungría)

- Se celebrará del 15 al 29 de marzo próximo en Kecskemet y Budapest, incluyendo clases diarias, conferencias, visitas a centros docentes y actos musicales (conciertos, óperas, etc.).
- Precio: 50.000 pesetas; incluye programa cultural y atístico en Hungría. Billete aéreo. Hoteles en diferentes ciudades (en régimen de pensión completa) y traslados a los mismos.
- Precio para acompañantes: 48.650 pesetas.

Curso A Superior

**SOLICITUD DE INSCRIPCION**

Curso B Iniciación

Apellidos ..... Nombre .....

Domicilio (calle o plaza, número, ciudad y teléfono):

Titulación .....

Expedida en el Conservatorio de ..... fecha .....

Actividad pedagógica (especialidad y centro docente donde la desempeña):

Otros datos que se desean consignar:

Enviar antes del próximo 25 de febrero, acompañando 4 fotografías tamaño carnet, a:

REAL MUSICAL - CURSO KODALY - C./ Carlos III, núm. 1 - MADRID - 13

# DISCOGRAFIA 1979: PREMIOS MUNDIALES

POR JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA

Una forma de empezar esta crónica es señalar que España, lentamente, es cada día más Europa en el terreno del disco: como puede verse al repasar la lista del IRCA, reproducida en estas páginas, quince de las veintiocho grabaciones anotadas en la lista final del Premio Internacional de la Crítica Discográfica han sido publicadas entre nosotros, mientras que trece aún permanecen ausentes. En suma, algo más del 55 por 100 a favor y algo menos del 45 en contra. Entiendo que esta presencia favorable me exime de un comentario detallado sobre las producciones en concurso, técnica seguida otras veces en estos resúmenes. En RITMO se han publicado o van a publicarse críticas de las ediciones españolas de esos quince registros. En el caso concreto de los Premios, la única grabación galardonada por el IRCA, la **Salomé** de Karajan, ha sido comentada en el pasado número por Roberto Andrade en términos admirativos. Respecto del MIRA, es muy reciente la edición española del disco de Michelangeli, y en el caso del álbum Webern yo mismo he preparado el comentario en un estudio de próxima publicación. En cuanto a las ausencias a nivel de «palmarés», la más dolorosa es la del álbum Lutoslawski: no tengo noticias inmediatas sobre las previsiones de EMI al respecto, pero es de esperar que la inmediata edición de **Salomé** tras el Premio se vea seguida por la de este importante documento sonoro. Creo asimismo que en el ánimo de los responsables de Philips está la aparición en nuestro mercado del **Peter Grimes** galardonado en Montreux.

Respecto de las listas finales de IRCA y «Prix Mondial», reproduzco sólo la primera: ambas son casi idénticas, y la transcrita es algo más amplia que la otra. Como dato de interés cito los registros del MIRA no contemplados en el otro Premio: **Cuartetos** de Brahms por el Cuarteto Alban Berg (Telefunken), **Música de cámara** de Hindemith (Harmonia Mundi), **Nabucco**, de Verdi, por Muti (EMI); **Octava** de Bruckner por Jochum (EMI), **Sinfonías** de Clementi de Scimone (Erato), transcripciones de **Valses** de Strauss por solistas de la Boston Symphony (DG) y un cambio de «cast» en **Otello**, Domingo y Levine abajo, Cosutta y Solti arriba.

Más preocupante me parece el vacío que la lista del Premio «Koussewitzky», que también fallamos los jurados del IRCA, presenta en nuestro país. Si bien este año las listas «normales», las de los Premios, han contado con una buena cantidad de material sonoro contemporáneo o, en general, del siglo XX (de los siete premios enunciados en los recuadros, sólo uno, el de la obra de Jan Dismas Zelenka, no ampara obras escritas en esta centuria), el «Koussewitzky» sigue siendo la gran «muestra» para conocer, a nivel de registros, las novedades compositivas más recientes. Sólo dos grabaciones, de las dieciséis concurrentes al «Koussewitzky», están entre nosotros. Es este un tema difícil y poco grato a los expertos de «marketing» de nuestras firmas fonográficas, pero sería necesario, muy necesario, un serio replanteamiento de posiciones por parte de los Departamentos clásicos de las Empresas nacionales: series como la «Headline» de Decca, o sellos como Louisville o CRI son, día a día, una ausencia cada vez más incomprensible. Piezas como **Bergkristall**, de Busotti; **Las últimas tentaciones**, de Kokkonen, o el denso **Transit**, de Ferneyhough, cada una de ellas adscrita a un estilo muy distinto, están llamadas a ser «clásicos» de pasado mañana, con lo que su ignorancia resulta un lujo demasiado absurdo.

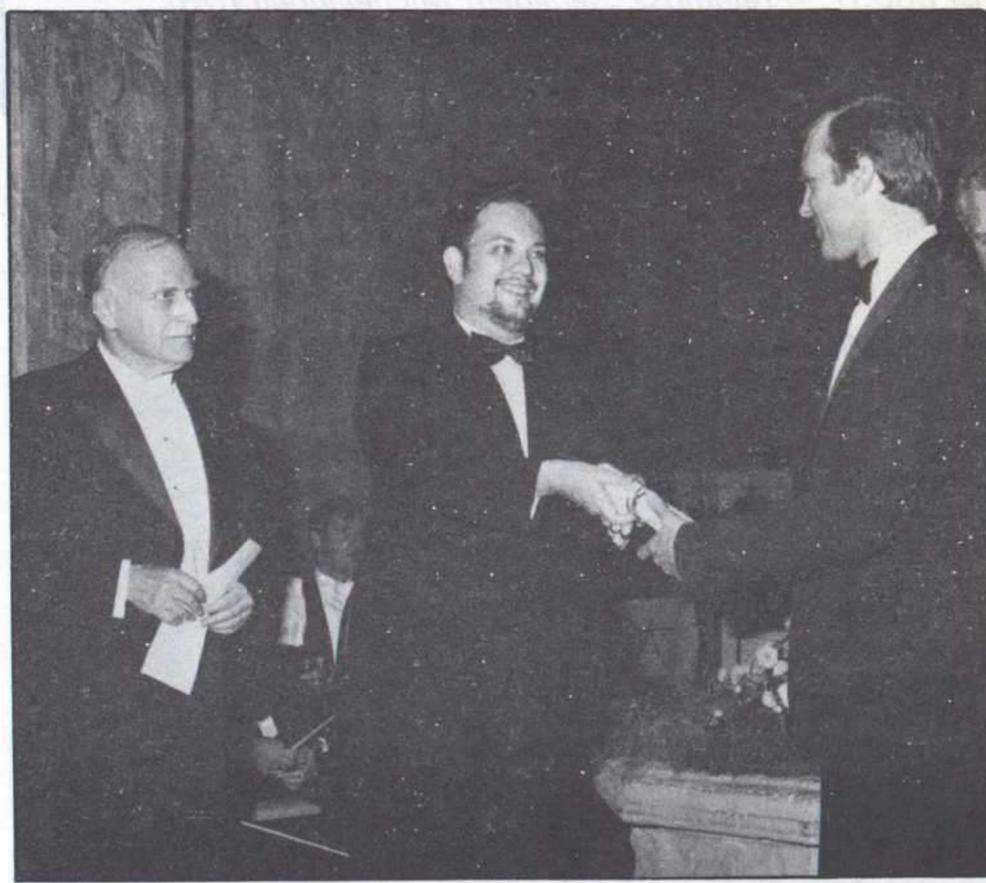
En el terreno del relato, el IRCA celebró sus sesiones en los días finales de agosto, en Gstaad (Suiza), bajo los auspicios del Festival Menuhin, anfitrión este año del concurso. Por vez primera en mi experiencia como jurado, tanto en el IRCA como en Montreux, los tres premios quedaron otorgados en una sola votación, al reunir las tres grabaciones anotadas la mayoría absoluta en el primer escrutinio: concretamente, siete de los nueve votos totales. La ceremonia de presentación y entrega de galardones tuvo lugar en el intermedio del último concierto del Festival, interviniendo el propio Yehudi Menuhin como maestro de ceremonias. Terminada la velada musical, el famoso artista se dirigió al público de Gstaad despidiéndose del Festival y

LUTOSLAWSKI, KARAJAN, WIJNKOOP  
Y FERNEYHUGH, PREMIOS DEL IRCA  
EN GSTAAD.

COLINS DAVIS, MICHELANGELI, BOULEZ  
Y EL CUARTETO ITALIANO, PREMIOS MIRA  
DE MONTREUX

MASIVA PRESENCIA DE LA MUSICA DEL  
SIGLO XX EN AMBOS CERTAMENES

ARVID CORNELLIJUSSEN, POR PARTE DE EMI, RECIBE EL PREMIO OTORGADO A **SALOME** DE MANOS DE PEREZ DE ARTEAGA; TESTIGO, JEHUDI MENUHIN.



anunciando su decisión de retirarse de la actividad pública, noticia que nos tomó por sorpresa a todos los presentes.

Montreux desarrolló los escrutinios del MIRA a fines de septiembre. El premio al Webern de Boulez era más que esperado, dadas las simpatías con que cuenta el músico en la amplia ala francófona del

Jurado. La ceremonia final se realizó en el tradicional Castillo de Chillón, honrándose a los componentes del formidable Cuarteto Italiano con el «Diplomme d'Honneur» del Festival de Montreux. Espadas, pues, en alto para el año 80 en esta villa y en Estocolmo, donde tendrá el IRCA su sede rotatoria.

### Grabaciones concurrentes al Premio Internacional de la Crítica Discográfica 1979

(Las *cursivas* indican publicación en España)

BERNSTEIN: «Songfest», solistas dirigidos por el autor (DG).  
 BIZET: «Carmen». Berganza, Abbado (DG).  
 BRITTEN: «Peter Grimes». Vickers, Davis (PHILIPS).  
 BUSONI: Seis «Sonatinas». Paul Jacobs (NONESUCH).  
 BUSSOTTI: «Bergkristall». Sinopoli (DG).  
 DEBUSSY: «Preludios», libro I. Benedetti Michelangeli (DG).  
 DEBUSSY: «Imágenes». Haitink (PHILIPS).  
 LUTOSLAWSKI: Obra orquestal, dirigida por el autor (EMI).  
 MAHLER: «Sinfonía número 4». Von Stade, Abbado (DG).  
 MESSIAEN: Sinfonía «Turangalila». Previn (EMI).  
 PUCCINI: «La Fanciulla dell West». Neblett, Mehta (DG).  
 PURCELL: «Dido y Eneas», «Troyanos», Leppard (RCA/ERATO).  
 PROKOFIEV, RAVEL: «Conciertos». Gawrilov, Rattle (EMI).  
 SCHOENBERG: «Un Superviviente de Varsovia». Reich, Boulez (CBS).  
 RZEWSKI: «El pueblo unido jamás será vencido». Oppens (VANGUARD).  
 SCHUBERT: «Alfonso y Estrella». Suitner (EMI).  
 SCHUBERT: «Schwanengesang». Pantea, Weiss (ELECTRECORD).  
 SCHUBERT: «Sinfonías 4 y 8». Giulini (DG).  
 SCRIBANIN: «Sonatas 2, 7 y 10». Ashkenazy (DECCA).  
 SIBELIUS: Cuatro «Leyendas del Kalevala». Ormandy (EMI).  
 R. STRAUSS: «Salomé». Behrens, Karajan (EMI).  
 VERDI: «Otello». Domingo, Levine (RCA).  
 SCHUBERT: «Quinteto en Do». Rostropovitch, Melos (DG).  
 WEBERN: «Obra integral», volumen I. Boulez (CBS).  
 WEBERN, BOULEZ: «Variaciones», «Sonata». Pollini (DG).  
 ZELENSKA: «Obra orquestal». Camerata Berna, Wijnkoop (DG/ARCHIV).  
 ZEMLINSKY: «Cuarteto número 2». Lasalle Cuartet (DG).  
 LE PARNASSE FRANCAIS. Musica Antiqua Cologne (DG/ARCHIV).

### Premio Internacional de la Crítica Discográfica (IRCA) 1979

«PALMARÉS» (Las *cursivas* indican publicación en España).

LUTOSLAWSKI: Obra Orquestal, dirigida por el autor (EMI).  
 R. STRAUSS: «Salomé». Behrens, Karajan (EMI).  
 ZELENSKA: Obra orquestal. Wijnkoop (DG/ARCHIV).

### Premio Mundial del Disco, Montreux (MIRA) 1979

«PALMARÉS» (Las *cursivas* indican publicación en España).

BRITTEN: «Peter Grimes». Vickers, Davis (PHILIPS).  
 DEBUSSY: «Preludios». Benedetti Michelangeli (DG).  
 WEBERN: «Obra integral», volumen I. Boulez (CBS).  
 DIPLOMME D'HONNEUR 1979: Cuarteto Italiano.

### Composición del Jurado

Peter Cossé (Austria).  
 Edward Greenfield (Inglaterra).  
 Harry Halbreich (Francia).  
 Ingo Harden (Alemania), *Presidente*.  
 Alfred Hoffman (Rumania).  
 Leonard Marcus (Estados Unidos).  
 Pierre Michot (Suiza).  
 José Luis Pérez de Arteaga (España).  
 Bengt Pleijel (Suecia).

### Grabaciones concurrentes al Premio Internacional Serge y Olga Koussewitzky.

(Las *cursivas* indican publicación en España).

BERNSTEIN: «Songfest». Bernstein (DG).  
 BUSOTTI: «Bergkristall». Sinopoli (DG).  
 DRUCKMAN: «Lamia». Mester (LOUISVILLE).  
 GUERRERO: «Actus». Franco Gil (RCA).  
 HELPS: «Goosamer Noons». Beardslee, Schiller (CRI).  
 FERNEYHOUGH: «Transit». Howarth (DECCA).  
 KOKKONEN: «Las últimas tentaciones». Talvela, Söderblom (DG).  
 MINCHEV: «Concierto para piano». Drenikov (BALKANTON).  
 PENDERECKI: «Concierto para violín». Stern; Skrowaczewski (CBS).  
 PETERSON: «Sinfonía número 8». Commissiona (POLAR).  
 ROCHBERG: «Concierto para violín». Stern, Previn (CBS).  
 REICH: «Música para 18 percusionistas». Reich (ECM).  
 SHIBATA: Obras diversas. Tokyo Metropolitan Symphony (JAPAN VICTOR).  
 SCHNITKE: «Concerto Grosso». Kremer, Gritenko, Rohdestwenski (ARIOLA).  
 VIERU: «Iona». Crasnaru, Bacs (ELECTRECORD).  
 WUORINEN: «Percussion Symphony». Wuorinen (NONESUCH).

### Premio Internacional Serge y Olga Koussewitzky

FERNEYHOUGH: «Transit». Howarth (DECCA).

PIERRE MICHOT ENTREGA A ARVID CORNELLIUSSEN EL GALARDON CONCEDIDO AL «ALBUM LUTOSLAWSKI».



JEHUDI MENUHIN FELICITA A ALEXANDER VAN WIJNKOOP POR SU GRABACION DE LA OBRA ORQUESTAL DE ZELENSKA; AL FONDO, LEONARD MARCUS Y WERNER GUTTINGER. DE DEUTSCHE GRAMMOPHON.



le  
o  
s.  
A



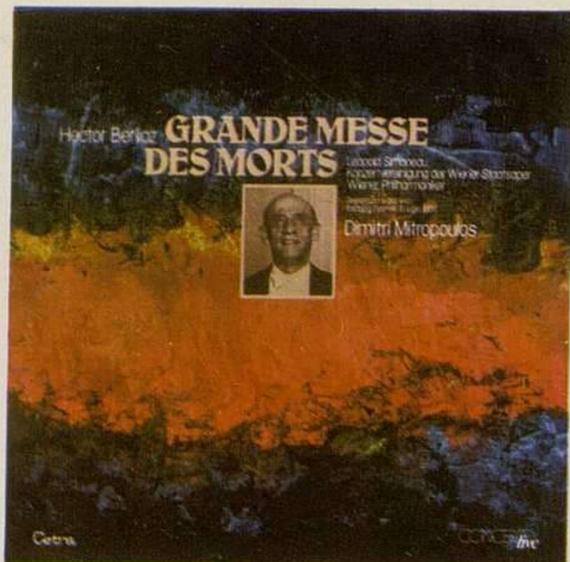
SERGIU CELIBIDACHE  
Protagonista de uno de nuestros discos

OPERA *live*  
CONCERTO *live*  
Cetra

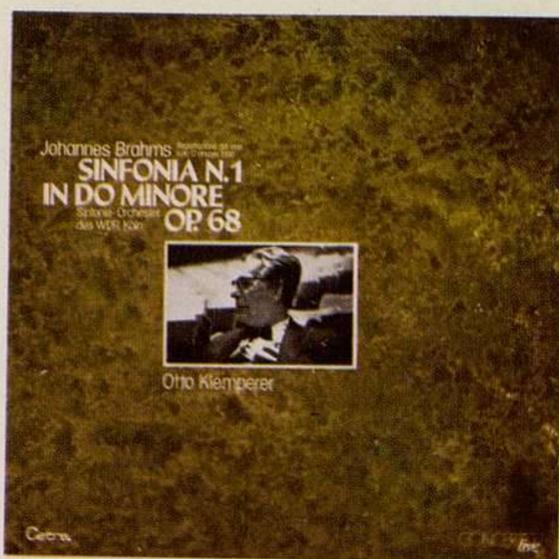
DISTRIBUIDOS EN EXCLUSIVA, EN ENVIOS POR CORREO Y CONTRA REEMBOLSO POR

ferysa

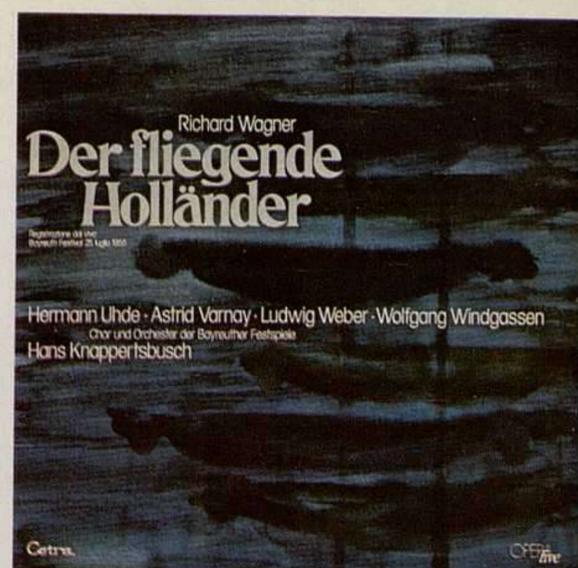




**HECTOR BERLIOZ**  
**Grande Messe des Morts**  
 (in memoriam Wilhelm Furtwängler)  
*Salzburg Festival 15.7.1956*  
**Leopold Simoneau**  
 Konzertvereinigung der  
 Wiener Staatsoper  
 Wiener Philharmoniker  
**Dimitri Mitropoulos**  
 Cetra LO 509 (2) P.V.P.: 1.300 Ptas.



**JOHANNES BRAHMS**  
**Sinfonia in do minore, op. 68**  
*Köln 17 ottobre 1955*  
**Otto Klemperer**  
 Sinfonie-Orchester des WDR Köln  
 Cetra LO 515 (1) P.V.P.: 650 Ptas.



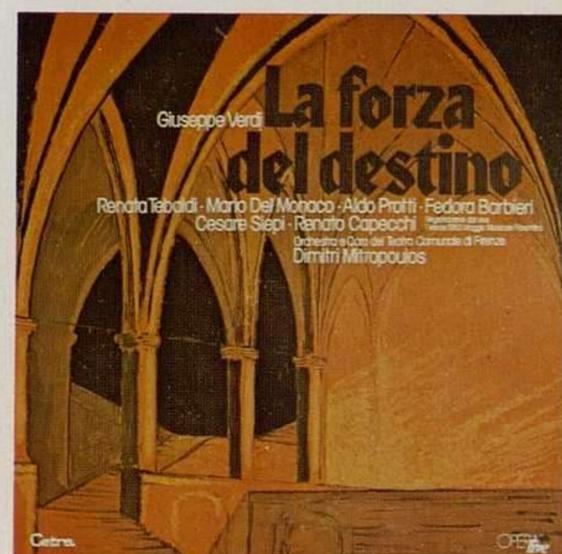
**DER FLIEGENDE HOLLÄNDER**  
*Bayreuth Festival 25.7.1955*  
**Hermann Uhde - Astrid Varnay - Ludwig Weber - Wolfgang Windgassen**  
 Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele  
**Hans Knappertsbusch**  
 Cetra LO 51 (3) P.V.P.: 1.950 Ptas.



**CELIBIDACHE - BERLINO**  
**HAYDN**  
 Sinfonia n. 104 (London)  
**MENDELSSOHN**  
 Sinfonia n. 4 (Italiana)  
**TSCHAIKOVSKY**  
 Sinfonia n. 2 (Piccola Russia)  
**BIZET**  
 Sinfonia n. 1 in do maggiore  
**STRAVINSKY**  
 Juego de cartas (Ballet suite)  
*Berlino 1950 - 1953*  
 Berliner Philharmoniker  
**Sergiu Celibidache**  
 Cetra LO 533 (3) P.V.P.: 1.950 Ptas.



**DER FREISCHÜTZ**  
*Salzburg Festival 1954*  
**Hans Hopf - Elisabeth Grümmer - Kurt Böhme - Rita Streich - Alfred Poell - Otto Edemann - Oskar Czerwenka**  
 Wiener Philharmoniker  
 Chor der Wiener Staatsoper  
**Wilhelm Furtwängler**  
 Cetra LO 21 (3) P.V.P.: 1.950 Ptas.

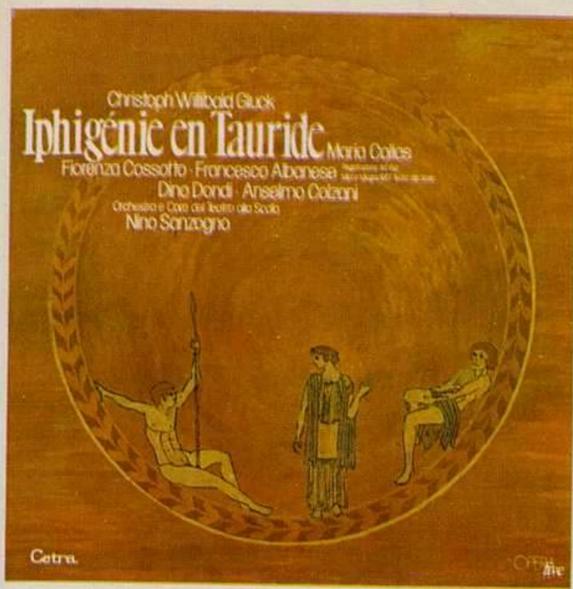


**LA FORZA DEL DESTINO**  
*Firenze 1953 Maggio Musicale Fiorentino*  
**Renata Tebaldi - Mario del Monaco - Aldo Protti - Fedora Barbieri - Cesare Siepi**  
 Orchestra e Coro del Teatro Comunale di Firenze  
**Dimitri Mitropoulos**  
 Cetra LO 17 (3) P.V.P.: 1.950 Ptas.



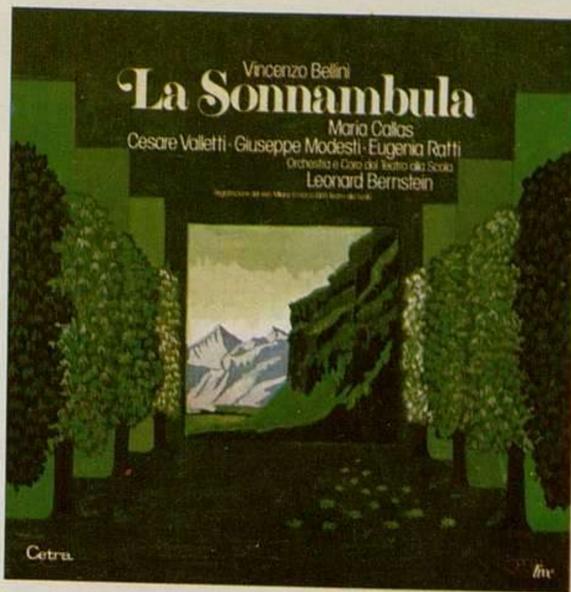
**FALSTAFF**  
*Milano 1951 Teatro alla Scala*  
**Mario Stabile - Paolo Silveri - Cesare Valletti - Renata Tebaldi - Alda Noni - Cloe Elmo**  
 Orchestra e Coro del Teatro alla Scala  
**Victor de Sabata**  
 Cetra LO 14 (3) P.V.P.: 1.950 Ptas.





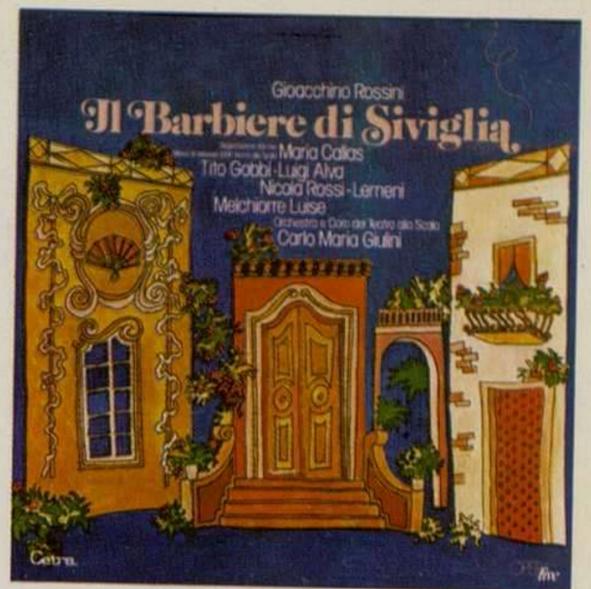
**EPHIGENIE EN TAURIDE**  
 Milano 1-6-1957 Teatro alla Scala  
 María Callas - Fiorenza Cossotto  
 Francesco Albanese -  
 Dino Dondi - Anselmo Colzani  
 Orchestra e Coro del Teatro alla Scala  
 Nino Sanzogno

Cetra LO 54 (2) P.V.P.: 1.300 Ptas.



**LA SONNAMBULA**  
 Milano 5.3.1955 Teatro alla Scala  
 María Callas - Cesare Valletti -  
 Giuseppe Modesti - Eugenia Ratti  
 Orchestra e Coro del Teatro alla Scala  
 Leonard Bernstein

Cetra LO 32 (3) P.V.P.: 1.950 Ptas.



**IL BARBIERE DI SIVIGLIA**  
 Milano 16.2.1956 Teatro alla Scala  
 María Callas - Tito Gobbi - Luigi Alva -  
 Nicola Rossi-Lemendi -  
 Melchiorre Luise  
 Orchestra e Coro del Teatro alla Scala  
 Carlo Maria Giulini

Cetra LO 34 (3) P.V.P.: 1.950 Ptas.

## OTROS DISCOS DISPONIBLES

### AIDA

Mexico City 3.7.1951  
 Palacio de Bellas Artes  
 María Callas - Mario del Mónaco -  
 Oralia Domínguez - Giuseppe Taddei -  
 Roberto Silva  
 Orchestra e Coro del Palacio de Bellas Artes  
 Oliviero de Fabritiis

Cetra LO 40 (3) P.V.P.: 1.950 Ptas.

### ANNA BOLENA

Milano 14.4.1957. Teatro alla Scala  
 María Callas - Giuseppe Simionato -  
 Gianni Raimondi - Nicola Rossi - Lemeni  
 Orchestra e Coro del Teatro alla Scala  
 Gianandrea Gavazzeni

Cetra LO 53 (3) P.V.P.: 1.950 Ptas.

### ARMIDA

Maggio Musicale Fiorentino 1952  
 María Callas - F. Albanese -  
 G. Raimondi - M. Filippeschi  
 Orchestra e Coro  
 del Teatro Comunale di Firenze  
 Tullio Serafin

Cetra LO 30 (3) P.V.P.: 1.950 Ptas.

### DIE ZAUBERFLOTE

Salzburg Festival 1951  
 Josef Greindl - Anton Dermota -  
 Irmgard Seefried - Wilma Lipp -  
 Erich Kunz - Peter Klein  
 Wiener Philharmoniker  
 Chor der Wiener Staatsoper  
 Wilhelm Furtwängler

Cetra LO 9 (3) P.V.P.: 1.950 Ptas.

### DON GIOVANNI

Salzburg Festival 1954  
 Cesare Siepi - Elisabeth Schwarkorpf -  
 Elisabeth Grümmer - Otto Edelman -  
 Anton Dermota - Erna Berger - Walter Berry -  
 Deszo Ernster  
 Chor der Wiener Staatsoper  
 Wiener Philharmoniker  
 Wilhelm Furtwängler

Cetra LO 7 (4) P.V.P.: 2.600 Ptas.

### ERNANI

New York 1956. Metropolitan Opera  
 Mario del Monaco - Zinka Milanov -  
 Leonard Warren - Cesare Siepi  
 Metropolitan Opera Orchestra and Chorus  
 Dimitri Mitropoulos

Cetra LO 12 (3) P.V.P.: 1.950 Ptas.

### I DUE FOSCARI

Venezia 31.12. 1957. Teatro La Fenice  
 Leyla Gencer - Mirto Picchi -  
 Gian Giacomo Guelfi -  
 Alessandro Maddalena  
 Orchestra e Coro del Teatro La Fenice  
 Tullio Serafin

Cetra LO 67 (2) P.V.P.: 1.300 Ptas.

### I VESPRI SICILIANI

Firenze 1951. Maggio Musicale Fiorentino  
 María Callas - Boris Christoff -  
 Enzo Mascherini - Giorgio Kokolios  
 Orchestra e Coro del Teatro Comunale  
 Erich Kleiber

Cetra LO 5 (3) P.V.P.: 1.950 Ptas.

### LA TRAVIATA

Milano 28.5.1955. Teatro alla Scala  
 María Callas - Giuseppe Di Stefano -  
 Ettore Bastianini  
 Orchestra e Coro del Teatro alla Scala  
 Carlo Maria Giulini

Cetra LO 28 (2) P.V.P.: 1.300 Ptas.

## PARA REALIZAR SUS PEDIDOS CON MAYOR COMODIDAD

Rellene el Boletín adjunto, indicando los discos que desea recibir. Póngale un sello de 5 pesetas y deposítelo en cualquier buzón de Correos.

Los discos llegarán a su domicilio a vuelta de correo y contra reembolso de su importe, más una pequeña cantidad por gastos de envío.

Recuerde →

Franquear  
 con  
 5  
 ptas.

TARJETA POSTAL

ferysa

Apartado de Correos 151036 - Madrid

**LA FANCIULLA DEL WEST**

Firenze 15.6.1954  
Maggio Musicale Fiorentino  
Eleonor Steber - Mario del Monaco -  
Gian Giacomo Guelfi - Giorgio Tozzi  
Orchestra e Coro del Teatro Comunale di Firenze  
Dimitri Mitropoulos  
Cetra LO 64 (3) P.V.P.: 1.950 Ptas.

**LES DEUX JOURNÉES**

London 19.12.1947. BBC Broadcast  
Pierre Gianotti - Jeanne Micheau -  
Charles Paul - Eugene Regnier -  
Marion Davies  
BBC Theatre Chorus  
Royal Philharmonic Orchestra  
Sir Thomas Beecham  
Cetra LO 49 (2) P.V.P.: 1.300 Ptas.

**LUCIA DI LAMMERMOOR**

Berlin 29.9.1955. Städtische Oper  
Maria Callas - Giuseppe Di Stefano -  
Rolando Panerai - Nicola Zaccaria  
Coro del Teatro alla Scala  
RIAS Sinfonie-Orchestrer  
Herbert von Karajan  
+ LUCIA DI LAMMERMOOR (Scene)  
Maria Callas (Debut Metropolitan  
Opera New York 1956)  
Cetra LO 18 (3) P.V.P.: 1.950 Ptas.

**MACBETH**

Milano 7.12.1952. Teatro alla Scala  
Maria Callas - Enzo Mascherini -  
Gino Penno - Italo Tajo  
Orchestra e Coro del Teatro alla Scala  
Victor de Sabata  
Cetra LO 10 (3) P.V.P.: 1.950 Ptas.

**MEDEA**

Milano 10.12.1953. Teatro alla Scala  
Maria Callas - Fedora Barbieri -  
Maria Luisa Nache - Gino Penno -  
Giuseppe Modesti  
Orchestra e Coro del Teatro alla Scala  
Leonard Bernstein  
Cetra LO 36 (3) P.V.P.: 1.950 Ptas.

**NABUCCO**

Napoli 20.12.1949. Teatro San Carlo  
Maria Callas - Gino Bechi -  
Luciano Neroni - Gino Sinimberghi  
Orchestra e Coro del Teatro S. Carlo  
Vittorio Gui  
Cetra LO 16 (3) P.V.P.: 1.950 Ptas.

**NORMA**

Milano 7.12.1955. Teatro alla Scala  
Maria Callas - Mario Del Monaco -  
Giulietta Simionatto - Nicola Zaccaria  
Orchestra e Coro del Teatro alla Scala  
Antonino Votto  
Cetra LO 31 (3) P.V.P.: 1.950 Ptas.

**TRISTAN UND ISOLDE**

Bayreuth Festival 4.7.1952  
Román Vinay - Martha Mödl - Ira Malaniuk -  
Hans Hotter - Ludwig Weber  
Chor und Orchester der Bayreuth Festspiele  
Herbert von Karajan  
Cetra LO 47 (5) P.V.P.: 3.250 Ptas.

**UN BALLO IN MASCHERA**

Milano 7.12.1957. Teatro alla Scala  
Maria Callas - Giuseppe Di Stefano -  
Ettore Bastianini - Giulietta Simionatto -  
Eugenia Ratti  
Orchestra e Coro del Teatro alla Scala  
Gianandrea Gavazzeni  
Cetra LO 55 (3) P.V.P.: 1.950 Ptas.

**FRYDERYK CHOPIN**

Concerto n.1 in mi minore  
per pianoforte e orchestra, op. 11  
Köln 25 ottobre 1954  
Claudio Arrau  
Sinfonie-Orchestrer des WRD Köln  
Otto Klemperer  
Cetra LO 507 (1) P.V.P.: 650 Ptas.

**GUSTAV MAHLER**

Kindertotenlieder  
Köln 17.10.1955  
George London  
Sinfonie-Orchestrer des WDR Köln  
Otto Klemperer  
+ MAHLER  
Lieder eines fahrenden Gesellen  
Fischer-Dieskau/Furtwängler  
Cetra LO 510 (1) P.V.P.: 650 Ptas.

**GUSTAV MAHLER**

Sinfonías n. 1 - 3  
Carnegie Hall 28.5.1954  
New York Philharmonic Orchestra  
Dimitri Mitropoulos  
Cetra LO 514 (3) P.V.P.: 1.950 Ptas.

**RICHARD STRAUSS**

Elektra: «Orest, Orest...»  
RICHARD WAGNER  
Tristan e Isolde:  
«Wie lachend sie mir Lieder singen...»  
«Ich bin's, ich bin's...»  
«Mild und leise...»  
Götterdämmerung:  
«Starke Scheite schichtet mir dort...»  
Berlin 9.5.1952  
Kirsten Flagstad  
Orchester der Stadtischen Oper Berlin  
Georges Sebastian  
Cetra LO 513 (1) P.V.P.: 650 Ptas.

**JOHAN SEBASTIAN BACH**

Passio Secundum Mattheum  
(Matthäuspassion) BWV 244  
Wien 14/17.4.1954  
Anton Dermota - Dietrich Fisher - Dieskau -  
Elisabeth Grümmer - Marga Hoffgen -  
Otto Edelman - Wiener Singverein  
Wiener Sängerknaben - Wiener Philharmoniker  
Wilhelm Furtwängler  
Cetra LO 508 (3) P.V.P.: 1.950 Ptas.

**LUDWIG VAN BEETHOVEN**

Sinfonia n.3 in mi minore, op. 55  
München 1950  
Sinfonie-Orchester des Bayerischen  
Rundfunks  
Hans Knappertsbusch  
Cetra LO 512 (1) P.V.P.: 650 Ptas.

**LUDWIG VAN BEETHOVEN**

Sinfonia n. 5 in do minore, op. 67  
New York 1950  
New York Philharmonic Orchestra  
Victor de Sabata  
Cetra LO 504 (1) P.V.P.: 650 Ptas.

**WOLFGANG AMADEUS MOZART**

Requiem K. 626  
Salzburg 26.7.1.956  
Wiener Philharmoniker  
Bruno Walter  
Cetra LO 516 (1) P.V.P.: 650 Ptas.

**DER RING DES NIBELUNGEN**

Hans Knappertsbusch  
Bayreuth Festival 14/18.8.1957  
Cetra LO 58/61 (18)  
P.V.P.: 11.700 Ptas.

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

**DAS RHEINGOLD**

Bayreuth Festival 14.8.1957  
Gustav Neldinger - Arnold von Mill -  
Hans Hotter - Georgine von Milinkovic -  
Elisabeth Grümmer - Ludwig Suthaus  
Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele  
Hans Knappertsbusch  
Cetra LO 58 (3) P.V.P.: 1.950 Ptas.

**DIE WALKURE**

Bayreuth Festival 15.8.1957  
Astrid Varnay - Birgit Nilsson -  
Georgine von Milinkovic - Ramon Vinay -  
Hans Hotter - Josef Greindi  
Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele  
Hans Knappertsbusch  
Bernd Aldenhoff - Astrid Varnay -  
Maria von Ilosvay - Paul Kuen - Gustav Neidlinger  
Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele  
Hans Knappertsbusch  
Cetra LO 59 (5) P.V.P.: 3.250 Ptas.

**SIEGFRIED**

Bayreuth Festival 18.8.1957  
Bernd Aldenhoff - Astrid Varnay -  
Maria von Ilosvay - Paul Kuen - Gustav Neidlinger  
Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele  
Hans Knappertsbusch  
Cetra LO 60 (5) P.V.P.: 3.250 Ptas.

**GOTTERDAMMERUNG**

Bayreuth Festival 18.8.1957  
Astrid Varnay - Wolfgang Windgassen -  
Elisabeth Grümmer - Maria von Ilosvay -  
Hermann Uhde - Gustav Neidlinger - Josef Greindi  
Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele  
Hans Knappertsbusch  
Cetra LO 61 (5) P.V.P.: 3.250 Ptas.

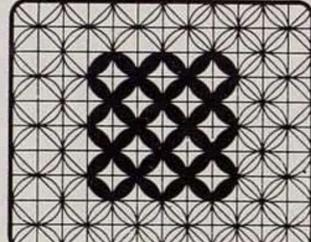
Orden de pedido para otros discos de nuestro catálogo.

REFERENCIA	TITULO	P.V.P.	PEDIDO (X)
LO-509 (2)	G. Messe des Morts BERLIOZ	1.300	
LO-515 (1)	Sinf. n. 1 BRAHMS	650	
LO-533 (3)	CELIBIDACHE - BERLINO	1.950	
LO-51 (3)	DER FLIEGENDE HOLLANDER	1.950	
LO-54 (2)	EPHIGENIE EN TAURIDE	1.300	
LO-14 (3)	FALSTAFF	1.950	
LO-42 (3)	DER FREISCHUTZ	1.950	
LO-32 (3)	LA SONNAMBULA	1.950	
LO-17 (3)	LA FORZA DEL DESTINO	1.950	
LO-34 (3)	IL BARBIERE DI SIVIGLIA	1.950	

PEDIDO DE FECHA:

NOMBRE Y APELLIDOS \_\_\_\_\_  
DIRECCION \_\_\_\_\_  
CIUDAD, PROVINCIA, DISTRITO POSTAL \_\_\_\_\_ TELEFONO \_\_\_\_\_

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



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

Marquese con una (X) el disco (s) que se solicite (n).

# DISCOS EDITADOS

ENTRE EL 21 DE DICIEMBRE Y EL 21 DE ENERO DE 1980

## RELACION CONFECCIONADA POR ANGEL CARRASCOSA ALMAZAN

### I. ORQUESTAL

BEETHOVEN: **Concierto para piano, número 5, «Emperador»**. A. de Larrocha, Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Director, Z. Mehta. Decca, SXL 6899.

BEETHOVEN: **Concierto triple para piano, violín y violoncelo**. Trio Beaux Arts. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, B. Haitink. Philips, 9500 382.

BRAHMS: **Concierto para piano, número 2**. V. Horowitz, Orquesta Sinfónica NBC. Director, A. Toscanini. RCA, VH 019 (importado).

FALLA: «Sus amigos y sus intérpretes». Antología de sus **Obras**. M. de Falla, M. Barrientos, R. Viñes, etc. Directores: E. Fernández Arbós, E. Halffter. EMI, 163-016 241/2, dos LP monoaurales.

GLIERE: **Sinfonía número 3**. Orquesta Royal Philharmonic, Londres. Director, H. Faberman. Unicorn, PCM 500/1, dos LP (importado).

HAENDEL: **Música para los reales fuegos artificiales** (edición completa). Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Ch. Mackerras. EMI, 065-002894 Q. «estéreo-cuadrafónico».

HAYDN: **Sinfonías números 46 y 47**. Orquesta Sinfónica de Radio Zagreb. Director, A. Janigro. Hispavox, S, 60205.

HAYDN: **Sinfonías números 48, «María Teresa», y 49, «Pasión»**. Orquesta Sinfónica de Radio Zagreb. Director, A. Janigro. Hispavox, S 60283.

HAYDN: **Sinfonías números 83, «La Gallina», y 85, «La Reina»**. Orquesta Inglesa de Cámara. Director, D. Barenboim. EMI, Acorde 037-003256.

MAHLER: **Sinfonía número 4**. E. Loose. Orquesta Philharmonia. Director, P. Kletzki. EMI, Acorde 037-001033.

MOZART: **Conciertos para piano, números 9 y 21**. A. Weissenberg. Orquesta Sinfónica de Viena. Director, C. M. Giulini. EMI, 065-016 289 Q.

MOZART: **Conciertos para violín, números 2 y 5, «Turco»**. V. Spivakov, Orquesta Inglesa de Cámara. Director, V. Spivakov. EMI, 065-00 3478.

SAINT-SAENS: **Concierto para violoncelo, número 1**. SCHUMANN: **Concierto para violoncelo**. J. Du Pré. Orquesta New Philharmonia, Londres. Director, D. Barenboim. EMI, Acorde 037-00, 1943.

SCHUBERT: **Sinfonías números 1 y 2**. Orquesta Filarmónica de Israel. Director, Z. Mehta. Decca, SXL 6892.

TCHAIKOVSKY: **Concierto para piano número 1**. V. Horowitz, Orquesta Sinfónica NBC. Director, A. Toscanini. RCA, VH 015 (importado).

VIVALDI: **Cuatro Conciertos: para dos trompas, R 539; flautín, R 443; dos oboes, R 535; dos oboes, fagot, dos trompas y violín, R 574**. Solistas, Academia de St.

Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Decca, SXL 29139.

### II. CAMARA

BARTOK: **Quinteto para piano y cuerda**. Quinteto Italiano. Ricordi, RCL 27021 (importado).

BRAHMS: **Sonata para violín y piano, número 3. Intermedio, op 117, 2. Vals op. 39, 15**. MUSSORGSKY: **Cuadros de una exposición**. N. Milstein, V. Horowitz. RCA, VH 017 (importado).

### III. INSTRUMENTAL

MOZART: **Variaciones para piano, volúmenes I y II**. B. Canino. Ricordi, RCL 27010 y 27011 (importados).

SCRIABIN: **Sonatas para piano, números 2, 7 y 10. Cuatro Piezas, op. 56. Dos Poemas, op. 32. Dos Danzas, op. 73**. V. Ashkenazy. Decca, SXL 6868.

### IV. VOCAL Y CORAL

BACH: **Magnificat** (edición completa). S. Molyneux, P. Esswood, I. Partridge, J. Noble. Coro de la Sociedad Coral Bach, Steinitz Bach Players. Director, P. Steinitz. Unicorn, UNS 248 (importado).

GERSHWIN: **Blue Monday. Dos Canciones artísticas. Dos Madrigales**. Coral de Let'em eat cake. Solistas, The Gregg Smith Singers. O. Cybriwsky, piano. Hispavox, S 60303.

GOUNOD: **Requiem**. Solistas, Coro y Conjunto instrumental de La Madeleine. Director, J. Havard de la Montagne. Hispavox, S 60317.

GRIEG: **Peer Gynt** (edición completa). T. Carlsen, A. Hansli, Coro Filarmónico de Oslo, Orquesta Sinfónica de Londres. Director, P. Dreier. Unicorn, RHS 361/2, dos LP (importado).

HAENDEL: **Oda para el cumpleaños de la Reina Ana. Tres Himnos para la Coronación**. Solistas del Daller Consort, Coro y Orquesta de Conciertos Oriana. Director, A. Deller. Hispavox, S 60318.

MAHLER: **Sinfonía número 8, «De los Mil»**. Solistas, Coro y Orquesta del Festival de Viena. Director, D. Mitropoulos. Ars Nova, C 2 S/125, dos LP (importado).

SCHUBERT: **Rosamunda** (con la **Obertura de «Alfonso y Estrella»**). I. Cotrubas, Coro de la Radio de Leipzig, Orquesta Estatal de Dresde. Director, W. Boskovsky. EMI, 065-00 2994.

### V. OPERA

PURCELL: **Dido y Eneas**. J. Baker, P. Pears, F. Palmer, N. Burrowes, A. Reynolds, A. Hodgson, F. Lott, Coro de la Opera de Londres. Orquesta del Festival de Aldeburgh. Director, S. Bedford. Decca, SET 615.

ROSSINI: **La gazza ladra**. R. Pizzo, P. Bottazzo, A. Rinaldi, H. Müller, N. Condo; Coro Ambrosiano; Orquesta Royal Philharmonic, Londres. Director, A. Zedda. Italia, ITL 70056, cuatro LP (importado).

VIVALDI: **La senna festeggiante**. L. Cuberli, H. Müller, S. Nimsgern; Capella Coloniensis. Director, Cl. Scimone. Italia, ITL 70053, dos LP (importado).

### VI. RECITALES

«ANTOLOGIA DE LA ZARZUELA», Volumen I. T. Tourné, A. Kraus, P. Lavirgen, R. Cesari, Cantores de Madrid. Orquesta de Conciertos de Madrid. Directores: F. Moreno Torroba, P. Sorozábal. Hispavox, S 20245.

«ANTOLOGIA DE LA ZARZUELA», Volumen II. P. Lorengar, L. Barclay, A. Kraus, P. Lavirgen, R. Cesari, Cantores de Madrid. Orquesta de Conciertos de Madrid. Directores: F. Moreno Torroba, P. Sorozábal. Hispavox, S 20246.

BLANCO, Diego: «Guitarra española». **Piezas** de M. ALBÉNIZ, FALLA, MORENO TORROBA, RUIZ PIPÓ, SOR, TARRAGA y TURINA. RCA, LSC-16359.

BRUSON, Renato: **Arias de DONIZETTI**. Con la Orquesta del Teatro Regio de Turín. Director, B. Martinotti. Ars Nova, ANC 25007 (importado).

«CONCIERTOS Y DANZAS DEL RENACIMIENTO EN LAS CORTES DE EUROPA. **Obras** de DES PRES, DOWLAND, DUFAY, GERVAISE, HOFHAIMER, HOLBORNE, ISAAC, MAINIERO, MARENZIO, NICHOLSON, SENFL, VECCHI y WARD. Conjunto Musica Antiqua, Viena. Director, B. Klebel. Edigsa EHM 938.

«GRANDES VOCES EN LA ARENA DE VERONA», Volumen III: M. Freni, G. Boyagian, V. Cortez, L. Lima, P. Washington. Con la Orquesta del Teatro de la Arena de Verona. Director, L. Magiera. Ars Nova, ANC 25009 (importado).

«HISTORIA DE LA MUSICA ESPAÑOLA». **Música del siglo XII al XX**. Hispavox, S 66316, tres LP.

«LAUDARIO DE CORTONA»: **Código 91 de la Academia Etrusca de Cortona, siglo XIII**. Cuarteto Polifónico Italiano. Ars Nova, VST 6113 (importado).

«NAVIDAD PROVENZAL»: **Siglos XVI al XVIII**. Les Musiciens de Provence. Hispavox, S 60295.

«RENACIMIENTO INSTRUMENTAL». **Obras** de FRESCOBALDI y PALESTRINA. Complesso Veneziano Strumenti Antichi, Director, P. Verardo. Ars Nova, VST 6113 (importado).

SONATAS INEDITAS ESPAÑOLAS DEL SIGLO XVIII, de S. ALBERO, R. ANGLÉS, J. PRIETO y D. SCARLATTI. A. Bacciero RCA, RL-35223.

«TESOROS DE LA MUSICA BARROCA», Volumen I. VIVALDI: **Las cuatro estaciones, Seis Conciertos, Dos Oberturas, Gloria**. Solistas, I Solisti Veneti. Director, Cl. Scimone. Conjunto Vocal e Instrumental de Lausana. Director, M. Corboz. Hispavox, S 66318, tres LP.

(Viene de la pág. 5)

es este el momento de extenderse sobre ellos. A todos nos constan sus condiciones y méritos para que el Ministerio de Cultura les distinga y escuche. Les felicitamos de corazón, y deseamos que se sientan pronto satisfechos de los resultados que toda nuestra Música obtenga gracias a su delicado compromiso.

Pero RITMO tiene hoy que recordar la ilusión y la idea que llevaron a convertir la Comisaría de la Música en Dirección General, y repetir que la desaparición de ésta, a poco más de dos años de su nacimiento, no deja entrever luz en la larga y oscura noche de nuestra vida musical. Sólo si la fusión de administraciones condujese a replantear la actividad lírica y el ministro De la Cierva consiguiera créditos para iniciar la construcción de la Opera de Madrid y apoyar la recuperación artística del Liceo; sólo si el ministerio de Cultura ordenase la redacción del anteproyecto de Ley general de la Música, con cuantos asesoramientos se precisen; sólo si el equipo del Ministerio preparase el informe que sobre el estado de la cultura española —y de la Música en su inhóspito seno— hace ha mucho tiempo debió haberse llevado al Congreso y al Senado, para que Sus Señorías se enfrenten de una vez por todas a la realidad; sólo si el presupuesto que elabore para 1981 el Departamento reivindicase la obligación del Estado de tener política musical y desarrollarla, y en caso de primacía de la «concepción burocrática del hecho cultural» el ministro De la Cierva presentase su dimisión irrevocable; sólo si se

remediase inmediatamente el disparate de haber consentido que la Orquesta y Coro de Radiotelevisión Española se divorcien de Cultura y hayan ido a aterrizar en la Secretaría de Estado para la Información, siguiendo al caótico organismo que les da nombre, cuando al menos —y mientras se estudia la futura dependencia orgánica de los Conjuntos— Cultura debía haberse reservado facultades directivas sobre ellos; sólo si las medidas de reorganización ya adoptadas sirvieran para clarificar competencias y mecanismos, para evitar intrigas, para objetivar las decisiones, para trazar una actividad de fomento musical coherente; sólo si los signos nos advirtieran que estas y otras actuaciones se encuentran ya incorporadas al programa de los nuevos responsables, daríamos por bueno y útil el sacrificio de organización y «prestigio» que ha supuesto a la Música pasar de la propia vivienda a otra más estrecha, y además compartida en precario.

Iniciaba así Ricardo de la Cierva el artículo de nuestra paráfrasis: «Muchas carencias me asaltaron la noche de los Presupuestos». Sinceramente, no creemos que hiciera falta aumentar las de la Música privándola de uno de sus escasos bienes. No obstante, podemos estar equivocados. Incluso deseamos estarlo. Porque aun conocido el precedente, la Música sigue aguardando del nuevo ministro de Cultura hechos que deparen motivos para la esperanza y no para más desalientos.

## OFERTA HISPAVOX (II)

### POCO INTERES Y CIERTO «DESORDEN»

En sus documentadas notas del folleto explicativo, Peter Ryom, gran estudioso de la obra vivaldiana, apunta los diversos problemas que suscitan los **Opus 11 y 12**, colecciones que se publicaron en Amsterdam por Le Cene, sin títulos y sin dedicatorias. La existencia de manuscritos autógrafos de varios de los conciertos atestigua que Vivaldi es el autor, pero no es seguro que fuese el compositor el que enviara las obras a Amsterdam para su publicación. Bien pudo ser el propio Le Cene el recopilador de las dos colecciones y el que tomó la iniciativa de designarlas con los números 11 y 12. Sea como fuere, el caso es que estos conciertos integran un conjunto muy atractivo. Se apela en ellos a la escritura contrapuntística en mayor medida que en obras anteriores, y al decir de Roland de Candé, constituyen un punto de equilibrio entre progreso y tradición. Exigen la intervención de solista todos ellos, a excepción del **Opus 12, número 3, en Re mayor**, escrito para para cuerda y continuo. Algunos gozan de cierta popularidad, como el espléndido en **Mi menor, op. 11, número 2**, conocido por **el favorito**. El concierto en **Sol menor, opus 11, número 6**, para oboe, en otra versión, aparece dentro de la colección del **Opus 9** denominada **La Cetra**.



La versión de Claudio Scimone y los Solisti Veneti se mantiene dentro de la línea adoptada últimamente, línea de consolidación de posiciones y alejada del experimentalismo de su etapa anterior. Es palpable el riesgo de un academicismo autocomplaciente y demasiado confortable, que cultiva la «manera» y soslaya en gran parte la problemática que lleva consigo la interpretación de estas músicas. La grabación está realizada en la Villa Simes-Piazzole sul Brenta. Sonido claro, pero de una cierta sequedad, circunstancia a la que contribuye un prensado de muy baja calidad.

El título **J. S. Bach: La Obra para flauta**, es equívoco, pues el álbum está muy lejos de comprender todo lo que el compositor dedicó a la flauta, unida a otras fuentes sonoras. Dejando aparte los movimientos de sus obras vocales, quedan fuera una serie de composiciones puramente instrumentales en las que la flauta tiene un indudable papel protagonista. En realidad, el álbum se concreta a las **Cuatro sonatas para flauta y clave**, las **Tres para flauta y bajo continuo**, la **Partita en Do menor para flauta y bajo continuo**, que en el catálogo de Schmieder figura entre las obras para laúd (BWV 997). Sabido es que sobre algunas de estas obras se han suscitado problemas de autenticidad, y que las dudas han alcanzado incluso a la **Sonata en Mi bemol mayor (BWV 1031); la del célebre «siciliano»**. Independientemente de ello, el conjunto es admirable y constituye todo un tratado de utilización de la flauta dentro de la música «camerística», tal como se entendía este concepto en la primera mitad del siglo XVIII.

La interpretación de estas obras a cargo de Rampal y Veyron-Lacroix es sólida y competente, y como es habitual en estos artistas, haciendo



abstracción de toda preocupación estilística. Se echa de menos una mayor profundización poética, sobre todo en algunos tiempos lentos, en los que la fantasía parece sacrificada a la simetría. El virtuosismo de Rampal se despliega con todo su esplendor en la **Partita en La menor para flauta sola**. En algunas ocasiones se nota una excesiva subordinación de Veyron-Lacroix a su compañero, lo que origina un cierto desequilibrio, especialmente sensible en las sonatas para flauta y clave, en las que tan importante papel desempeña este último instrumento. En resumen, a la vista de la situación del mercado español, y aun contando con deficiencias evidentes en el prensado, el presente álbum constituye una recomendable opción.

Las obras contenidas en el volumen de Saint-Saëns no pertenecen a lo más consistente de su amplia producción: Los tres **Conciertos para violín y orquesta**, cinco obras cortas para la misma combinación, entre ellas la famosa **Introducción y Rondó caprichoso**, y para violonchelo y orquesta los dos **Conciertos** y el **Allegro apasionato, opus 43**. Se trata de composiciones agradables, virtuosas, que ni por su forma ni por su contenido aportan nada sustancial. Por ello, sólo una «puesta en música» deslumbrante podría justificar esta publicación. Ocurre, sin embargo, que los solistas no pasan de discretos, mientras que el enfoque de las batutas no puede ser más rutinario y superficial. El tono general de grisura se ve agravado por la baja calidad de la toma de sonido y del prensado. En resumen, un álbum de mínimo interés.

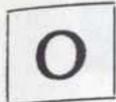
**DOMINGO DEL CAMPO**

O

VIVALDI, A: **Doce Conciertos, op. 11 y 12**. I Solisti Veneti. Director, Claudio Scimone. S 66 312, Erato-Hispavox. Tres LP «estereo».

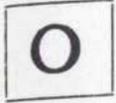
**Interpretación: 7.**  
**Sonido: 5.**





BACH, J. S.: **La obra para flauta.** Jean Pierre Rampal, flauta. Robert Veyron-Lacroix, clave. Jordi Savall, viola «da gamba». Robert Gendre, violín. Alain Marion, flauta. S 66 311, Erato Hispavox. Tres LP «estereos».

**Interpretación:** 7.  
**Sonido:** 5.



SAINT-SAENS, C.: **La música para violín y orquesta y para Violoncelo y orquesta.** Rugiero Ricci, violín. Laszlo Varga, violoncelo. Orquesta de Radio Luxemburgo. Directores: Pierre Cao y Louis de Froment. Orquesta Filarmónica Hungárica. Director, Reinhard Peters. Orquesta Sinfónica de Westfalia. Director, Sigfried Landau. S 66 314, Vox, distribuido por Hispavox. tres LP «estereo».

**Interpretación:** 4.  
**Sonido:** 3.



convicción total de la interpretación. La claridad y limpieza de la toma de sonido es notable. El orden de grabación coincide con el de composición (**tercero, primero, segundo, quinto, cuarto y sexto**), aunque es respetada la numeración tradicional.

Conclusión: Frente a la versión clásica del Cuarteto Italiano y la más romántica del Amadeus, contamos ahora con una interesante «tercera vía» posromántica y casi expresionista, la del Cuarteto Vegh. Recomendable, sin duda, para aquellos amantes del género que ya posean otra versión.

**Interpretación:** 8,5.  
**Sonido:** 8.



BEETHOVEN: **Los primeros Cuartetos de cuerda, opus 18, números 1 al 6.** Cuarteto Vegh. Telefunken 6.35042-1/3 (tres discos).

## OFERTA TELEFUNKEN:

UNA VOLUNTAD CULTURAL MERECEDORA DEL ÉXITO COMERCIAL.

POR «I TADDEI»

### LA OPUS DIECIOCHO DE BEETHOVEN POR EL CUARTETO VEGH

Este álbum viene a completar la integral de los **Cuartetos** de Beethoven por el excelente Cuarteto Vegh. La **Opus 18** supone la primera aportación de Beethoven a un género en el que habían sentado las bases Haydn y Mozart, y, por consiguiente, los seis **Cuartetos** que la integran son generalmente considerados como deudores directos del legado clásico. De ellos, pues, tenemos abundantes versiones, en las que son acentuados los elementos mozartianos o haydnianos, o bien, versiones más románticas, mostrando el lirismo y la fuerza que también contienen estos pentagramas. Sin embargo, la versión que ahora nos ofrece el Cuarteto Vegh no se puede considerar como una más, dado que el enfoque en el que son abordadas estas páginas es otro y más audaz: los Vegh se centran en los elementos posrománticos y casi expresionistas que, aunque parezca extraño, laten en la **Opus 18**, y vienen a darnos, por tanto, una visión avanzada de la estructura de estos **Cuartetos**. Según este planteamiento, salen mejor paradas de la experiencia aquellas páginas que contienen aspectos más progresistas en su estructura (el **Cuarteto, en Do menor; el Primero, en Fa mayor; el Sexto, en Si bemol mayor**), que aquellas otras de factura más clásica (**Segundo y Tercero**). El **Cuarteto en Fa** es el que más acusa esta particular concepción; la apariencia clásica del primer movimiento oculta disonancias que son crudamente destacadas por los intérpretes. El **Cuarteto en Do menor** resulta admirablemente traducido de principio a fin, y el **Sexto**, el más equilibrado en su exposición. Con todo, la constante acentuación de los elementos rítmicos frente a los melódicos y la destacada desnudez textual frente al contenido lírico pueden producir cierta sorpresa en una primera audición, sobre todo si el auditor esperaba una interpretación tradicional, en la línea de las que antes señalaba.

La claridad estructural es considerable, y la ejecución de los músicos raya a gran altura, a excepción de una cierta tendencia a desafinar perceptible en el primer violín, que pierde importancia si se tiene en cuenta la óptica adoptada, y, en todo caso, es compensada por la intensidad y

### ALEXANDER'S FEAST, DE G. H. HAENDEL

Siguiendo la tradición de homenajear a la Música y a los músicos en el día de Santa Cecilia, Händel compuso una oda en base a un texto de Dryden, que a su vez se había inspirado en la historia novelada por Plutarco, personaje familiar en la Inglaterra del siglo XVIII.

Se trata de una obra que tiene como objeto mostrar la influencia que sobre el gran Alejandro tuvo la música en un momento importante: al celebrar la victoria macedonia sobre los persas en el año 330 a. C.

En un marco fastuoso y de adulación hacia la persona de Alejandro, que es comparado con algunas deidades clásicas, se alternan las arias, los recitativos y los coros con un ritmo dramático lento y acartonado.

La obra, considerada como de las más prestigiosas de su género, es decisiva en la andadura de Händel desde la ópera italiana al oratorio inglés, género en el que, sin duda alguna, fue maestro indiscutible. Está escrita en 1735, poco antes de abandonar definitivamente la ópera para lograr sus mayores éxitos con **El Mesías, Israel en Egipto**, etc.

La interpretación del Concentus Musicus Wien y del Bachchor Stockholm, bajo la batuta de Nikolaus Harnoncourt, merece un comentario que tendría que enmarcarse en las coordenadas de la necesidad y de la fidelidad de las interpretaciones arqueológicas con instrumentos originales.

Sin duda ni un solo instante del mérito de la labor musicológica que supone dar una obra como **Alexander's Feast** con instrumentos originales e interpretación «ad hoc», uno se pregunta sobre la presunta fidelidad de estas interpretaciones, en las que los posibles fallos se han de achacar a la deficiencia propia de los instrumentos antiguos o a las inflexiones de voz de moda hace dos siglos y medio; el desequilibrio en la intensidad vocal de la soprano, F. Palmer, difícilmente se puede justificar por este sistema.

En conjunto, empero, versión interesante, y sobre todo valiosa para una buena discoteca händeliana en una época en la que no se suele oír demasiado el «corpus» vocal del músico de Halle.



**Interpretación:** 6,5  
**Sonido:** 8.

**O** HAENDEL: **Alexander's Feast**. Felicity Palmer, Anthony Rolfe Johnson, Stephen Roberts, con el Bachchor de Estocolmo. Concentus Musicus de Viena. Dirección: Nikolaus Harnoncourt. TELEFUNKEN, 6.35440 1/2 (dos discos).



**Interpretación:** 8,5.  
**Sonido:** 8,5.

**O** HAENDEL: **Colección completa de los «Conciertos para órgano, op. 4 y op. 7»**. Herbert Tachezi, órgano. Concentus Musicus de Viena. Director: Nikolaus Harnoncourt. TELEFUNKEN, 6.35282 1/3 (tres discos).

#### HAENDEL: «CONCIERTOS PARA ÓRGANO, OP. 4 y OP. 7»

Los **Conciertos para órgano y orquesta**, de Händel, que figuran en este álbum, forman las dos series completas del **Opus 4** y **Opus 7** (seis conciertos cada serie), dejando, pues, al margen los restantes cuatro **Conciertos para órgano y orquesta** (que se publicaron en la edición integral de Hispavox hacia 1969). Son obras de una singular belleza, basada en la atractiva fusión de la sonoridad de un órgano de reducidas dimensiones (salvo en el **Concierto op. 7, número 1**, único escrito para órgano con pedal) con la orquesta de cámara. Son obras amables, y su audición resulta sumamente grata; es altamente recomendable para quien quiera conocer una faceta distinta de la personalidad de Händel, quien se sitúa aquí en una zona intermedia entre el mundo barroco, con el que se le acostumbra a asociar, y el de un rococó que ya se presiente.

La presente versión cuenta con un instrumento solista de sonoridad limpia y clara, servido por Herbert Tachezi, a quien se deben las cadencias y algunas discretas improvisaciones realizadas con buen gusto, en un intento de captar el carácter espontáneo de lo que debieron ser las de Händel en sus célebres actuaciones. Sin duda, las improvisaciones de Tachezi son mucho menos atrevidas que las que debió de realizar el autor, pero es de agradecer que, en un terreno tan inseguro, se haya limitado a apuntar detalles con moderación y no haya pretendido protagonizar la grabación más allá de lo estrictamente necesario. Debemos señalar que, a nuestro juicio, Tachezi es algo irregular en sus **tempi** (acaso la introducción de adornos hechos, según el comentarista del programa indica, de modo no calculado de antemano, le haya obligado a perder un tanto el sentido exacto del tiempo). Su interpretación es elegante, con todo, y se funde muy sugestivamente con la breve orquesta (el Concentus Musicus de Viena), dirigida con considerable musicalidad por Nikolaus Harnoncourt, quien también interviene en el conjunto como violoncelista (salvo en el **Concierto op. 7, número 4**).

Acompaña la grabación otro escuálido programa, con notas a las obras totalmente insuficientes, amén de una discreta presentación debida a Wilhelm Mohr, y un comentario sobre la música del siglo XVIII mucho más acertado, y que suponemos debido a la misma pluma.

La grabación es francamente buena y puede proporcionar veladas sumamente agradables a quien se interese por ella.

#### HAYDN: LOS «TRIOS» DE LA EPOCA MEDIA

Poco a poco, la industria discográfica va colmando las extensísimas lagunas que el catálogo español lucía en materia de música clásica. Uno de los campos menos cultivados ha sido siempre el de la música de cámara, y es sorprendente que fuera, precisamente, la obra de Haydn la que más desasistida estuviera hasta el presente, a pesar de su evidente calidad y su exquisita musicalidad.

Estas deficiencias quedan, en parte, suplidas por la publicación de este álbum y del que comentaremos a continuación —falta, en cambio, todavía, una edición completa de los cuartetos, aunque algunos de los «opus» más significativos han ido apareciendo ya recientemente.

La versión que nos ocupa se debe al Trío Haydn, de Viena, formado por Heinz Medlimorec (piano), Michael Schnitzler (violín) y Walter Schulz (violoncelo), a quienes se agrega, en los **Trios** con flauta, Walter Büchsel.

Los intérpretes de estas grabaciones son músicos jóvenes, nacidos en los años cuarenta, y quizá por ello se muestran completamente libres, en general, de todo resabio románticoide, tan habitual en las interpretaciones de música de este tipo, próxima ya al espíritu romántico, pero situada todavía a una respetable distancia de su mundo estético. Véase, como ejemplo, el modo elegante y desprovisto de afectación con que interpretan el último movimiento del **Trío en sol mayor, Hob XV 5** (que lleva en este álbum el número 18) o el «Andante» del **Trío en Do mayor, Hob XV: 13** (número 26). Especialmente afortunada nos parece la labor del pianista Medjimorec, quien halla el justo tono en sus pasajes de acompañamiento tanto o más que en los de protagonismo solista. Sin embargo, y aun sin regatear los méritos anteriormente apuntados a estos intérpretes, no deja de percibirse en algunos momentos una ligera sensación de frialdad o tendencia a la rutina, provocada tal vez por el hecho de grabar todas las obras en un espacio de tiempo comparativamente reducido. En cuanto a los **Trios** con flauta, las intervenciones de Walter Büchsel nos parecen correctas, pero sin especial brillantez ni personalidad.

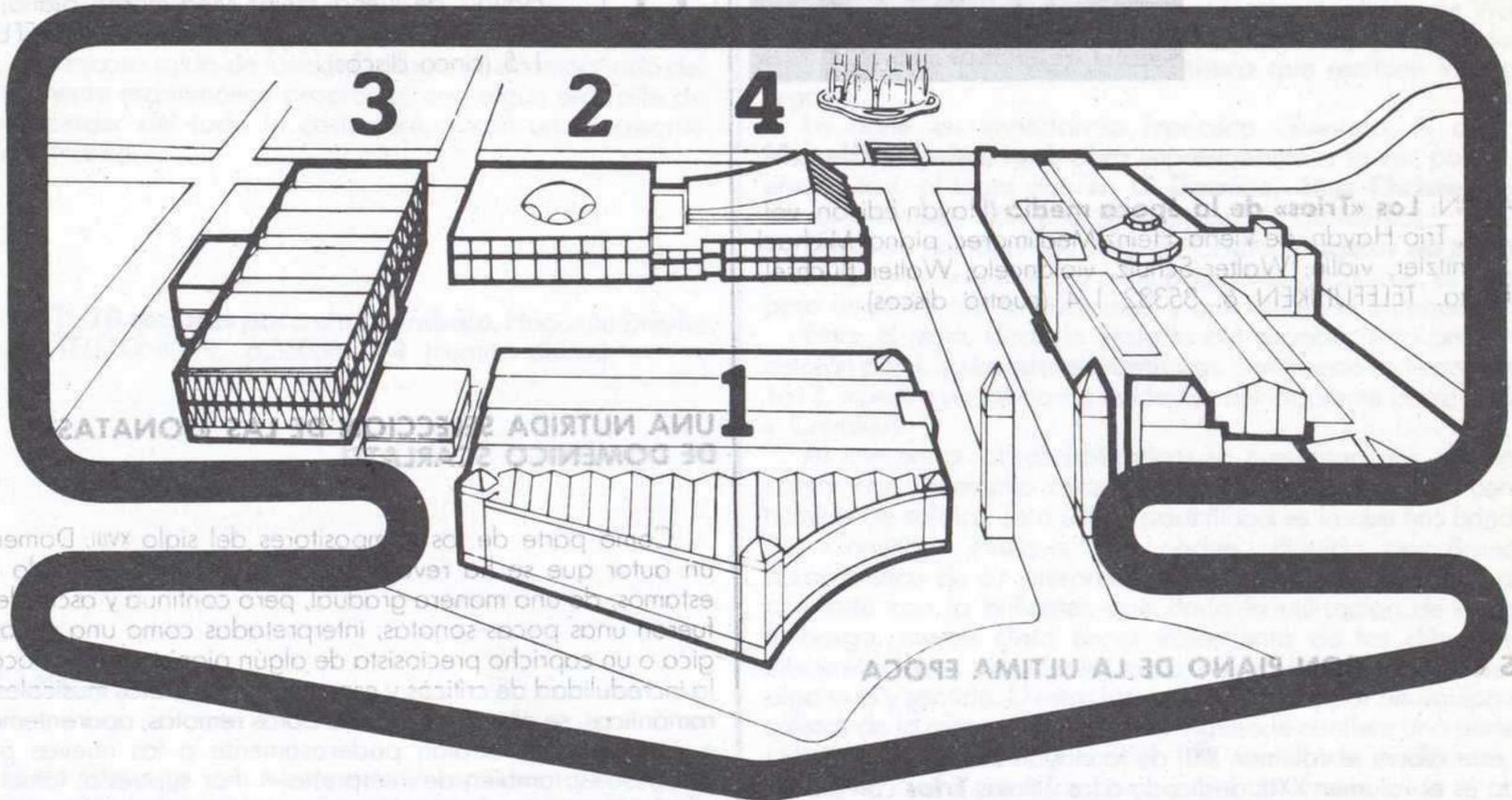
**Interpretación:** 7,5.  
**Sonido:** 7,5.

# sonimag 18

XVIII SALON INTERNACIONAL DE LA IMAGEN, EL SONIDO Y LA ELECTRONICA



## PARA VER Y ESCUCHAR



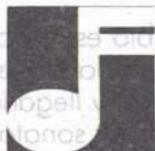
### 4 PALACIOS DE EXPOSICION DEDICADOS A

1



En el Palacio n.º 1, estarán situados los fabricantes de TV y Radio que, además, darán a conocer una muestra de sus más avanzadas técnicas en la producción de sistemas de Alta Fidelidad, en la que se incluirán amplificadores, conjuntos modulares, sintonizadores y demás accesorios, completando la exhibición la presencia de los más modernos equipos de grabación y reproducción del Sonido y la Imagen.

2



Especialmente dedicado al Sonido, en el Palacio Ferial encontrará el profesional y el aficionado todo lo referente a Alta Fidelidad, Sonorización, Grabación y reproducción del sonido y de la imagen, Instrumentos musicales e Iluminación espectacular.

3



En el Palacio del Cincuentenario se exhibirán los Componentes electrónicos, Sistemas de producción y materiales para diseño electrónico, Instrumentación para medición y control, Comunicaciones (tanto del más alto nivel técnico y profesional, como para radio-aficionados) y Sistemas de Seguridad.

4



El Palacio de Congresos dispone de varias Salas con capacidades desde 150 a 1.200 personas donde se celebran Jornadas, Reuniones, Convenciones, demostraciones Hi-Fi y Video así como conciertos organizados por los propios Expositores.

**SONIMAG ES EL UNICO SALON DE VIDEO, AUDIO Y ELECTRONICA EN ESPAÑA**

65.000 M<sup>2</sup> DE RECINTO CON 380 EXPOSITORES REPRESENTANDO A 1.200 FIRMAS DE 30 PAISES

RECINTO FERIAL, BARCELONA-ESPAÑA 29 Septiembre - 5 Octubre 1980

JORNADAS PROFESIONALES: 29-30 septiembre y 1 de octubre VISITA PUBLICO: 2 - 3 - 4 - 5 de octubre

HORARIO DE APERTURA: todos los días de 10 a 20 horas ininterrumpidamente.



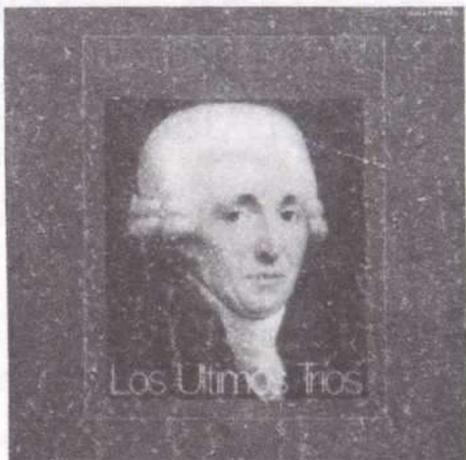
**O** HAYDN: **Los «Tríos» de la época media** (Haydn Edition, vol. XXI). Trío Haydn, de Viena: Heinz Medjimorec, piano; Michael Schnitzler, violín; Walter Schulz, violoncelo; Walter Büchsel, flauta. TELEFUNKEN 6. 35332 1/4 (cuatro discos).

#### HAYDN: LOS «TRÍOS» CON PIANO DE LA ÚLTIMA ÉPOCA

Constituye este álbum el volumen XXII de la Haydn Edition (el anteriormente reseñado es el volumen XXI), dedicado a los últimos **Tríos** con piano de Haydn, lo que hace suponer que en fecha no lejana tendremos a nuestra disposición los **Tríos** con piano de la primera época y, posiblemente, los de cuerda y, si hay suerte, incluso los escritos para ese curioso instrumento que era el **baryton** (y del que hace pocos años pudimos presenciar, en Barcelona, una detallada demostración a cargo de Riki Gerardy con el Trío Esterházy).

Incluye esta última serie de **Tríos** el único verdaderamente divulgado de éstos: el **Trío en Sol mayor, Hob XV: 25** (número 39 de esta grabación), y que tuvo una ejemplar versión en la de Pau Casals, Jacques Thibaud y Alfred Cortot, grabada en los años 1920, y posteriormente trasladada a microsuro. La versión del Trío Haydn, que comentamos, resulta a su lado algo más fría y menos dotada de esa luminosa musicalidad que supieron encontrar Casals, Cortot y Thibaud. En conjunto, el álbum se mueve dentro de una tónica similar a la anteriormente reseñada, aunque dado el tipo de obras aquí contenidas, que suponen un paso más en la evolución inteligente y brillante de Haydn, el violoncelo encuentra mayor número de ocasiones de participar de un modo más activo en la construcción de las sonoridades, lo que Walter Schulz realiza con notable competencia.

Ambos álbumes llevan como anexo un somero programa con interesantes explicaciones de Helmut Wirth. El del álbum que comentamos, en el detalle de las caras de cada disco contiene innecesarias precisiones en inglés sobre el significado de **Rondó all'ongherese** y **allemande**. El día en



que se ocupen de revisar portadas, programas, fundas de discos, etc., algunas personas que sepan lo que tienen entre manos habremos logrado, sin duda, un notable avance en este campo, más importante de lo que se suele suponer en los ambientes discográficos.

El prensaje y la calidad sonora de ambos álbumes es correcta; creemos poder precisar que es algo superior en el álbum de los últimos **Tríos**.

**Interpretación:** 8.

**Sonido:** 8.

**O** HAYDN: **Los últimos «Tríos»** (Haydn Edition, vol. XXII). Trío Haydn, de Viena: Heinz Medjimorec, piano; Michael Schnitzler, violín; Walter Schulz, violoncelo. TELEFUNKEN, 6. 35333 1/5 (cinco discos).

#### UNA NUTRIDA SELECCION DE LAS «SONATAS» DE DOMENICO SCARLATTI

Como parte de los compositores del siglo XVIII, Domenico Scarlatti es un autor que se ha revalorizado, en el curso del siglo en que todavía estamos, de una manera gradual, pero continua y ascendente. Al principio fueron unas pocas sonatas, interpretadas como una curiosidad arqueológica o un capricho preciosista de algún pianista **snob**. Poco a poco, y ante la incredulidad de críticos y especialistas en dietas musicales exclusivamente románticas, se observó que esas obras remotas, aparentemente extinguidas o poco menos, atraían poderosamente a las nuevas generaciones de oyentes —y también de intérpretes—. Por supuesto, también contribuyó a ello la aparición de los discos microsuro, probablemente decisivos a la hora de inclinar la balanza hacia un mejor conocimiento del extensísimo legado musical de los siglos anteriores a la era romántica.

Todavía, en 1951-1952, cuando Kathleen Long grabó en Inglaterra unas sonatas de Scarlatti para la Casa LONDON, las interpretó al piano. Hoy en día va ya quedando desterrada definitivamente (salvo excepciones) tan anacrónica manera de reproducir estas obras, en modo alguno creadas para los recursos del piano moderno. En la década de los sesenta y en la que ahora terminamos (contra lo que se ha dicho, 1980 pertenece a los años setenta) ha sido cada vez más frecuente la aparición de álbumes dedicados a las sonatas de Domenico Scarlatti; pero hasta ahora no había sido publicado un conjunto tan extenso como el que nos ocupa: 70 sonatas interpretadas por Huguette Dreyfus (lo que constituye, aproximadamente, la octava parte de las 555 sonatas que Ralph Kirkpatrick cataloga como pertenecientes a este autor).

Es sabido que Domenico Scarlatti escribió estas obras para Bárbara de Braganza, la princesa portuguesa que, andando el tiempo, se casaría (1729) con el futuro Fernando VI de España, y llegaría, por lo tanto, a ser reina de España (1746). La casi totalidad de las sonatas parecen haber sido compuestas cuando ya Scarlatti estaba al servicio de Doña Bárbara, quien tuvo que ser, dada su dificultad, una intérprete muy notable. Otro aspecto que resulta interesante para nosotros es la indudable penetración, en estas



obras de Scarlatti (quien se trasladó a España con la reina en 1729 y vivió ya casi siempre en este país), de ritmos y sonoridades que podemos considerar como típicamente hispánicos. Más curioso resulta encontrar, en la **Sonata K. 140**, el eco de la musiquilla militar que desde hace largos años constituye el preludeo del «Diario hablado» de Radio Nacional, y que, según tengo entendido, procede de música militar de los Tercios de Flandes.

La interpretación de Huguette Dreyfus resulta de alta calidad, con un agudo y elegante sentido del ritmo y un considerable buen gusto en el fraseo; matiza muy bien los tiempos y da una agradable sensación de frescor en los trinos, que resultan muy «crujientes» (si se nos permite esa adaptación del adjetivo **crisp** inglés, aplicable en dicho idioma tanto a las galletas como a la música).

El prensaje de los discos resulta notablemente afortunado, y la calidad sonora es buena, con escaso ruido de fondo. El álbum va acompañado del ahora ya inevitablemente esquemático programa, con algún errorcillo de imprenta, para no perder del todo la costumbre, y con un interesante comentario de Knut Franke.

**Interpretación;** 9.

**Sonido:** 8,5.

**O** SCARLATTI: **70 sonatas para clavicémbalo.** Huguette Dreyfus, clave. TELEFUNKEN, 6.35086 1/4 (cuatro discos).

**R**

## EL ALBUM DE TANTOS DESEADO

Feliz ocasión la de comentar una interpretación esperada desde que Pro Cantione Antiqua empezó a grabar música de los maestros polifónicos de la escuela franco-flamenca para una serie de diez discos sueltos publicada por Archiv Produktion (cinco de los cuales han sido editados en España. El resto, sin ningún tipo de esperanza). Un disco de dicha colección de Cristóbal de Morales (**Magnificat, Oratio Jeremiae Prophetarum y Motetes**) nos hizo esperar que el grupo de cantantes londinenses ampliara más su repertorio de polifónicos españoles del siglo XVI.

El álbum de tantos deseado ha llegado de la mano de Telefunken. En él se ha querido dar una visión lo más amplia posible del Siglo de Oro musical español, como acertadamente indica el título del álbum. Por otro lado, tiene el interés de la absoluta novedad de casi todas las obras grabadas.

Como acertadamente pone de relieve Bruno Turner, la música polifónica europea se caracteriza por su uniformidad, que no quita ligeras variantes en



Generalmente se suele señalar entre la obra de los polifónicos españoles una mayor expresividad emocional como característica propia diferenciadora. No obstante, en absoluto puede afirmarse que esa expresividad vaya en detrimento de la perfección técnica. Ello se pone plenamente de manifiesto en el **Salve Regina**, de Victoria, para dos coros, en el que las complicadas líneas de canto nunca llegan a oscurecer el sentimiento que suscita el texto, lográndose un efecto de equilibrio nada despreciable. Victoria nos demuestra formar parte del trío que, junto a Lassus y Palestrina, da su carácter decisivo a la música religiosa de la segunda mitad del siglo XVI. Su influencia es tal que aún hoy la Iglesia católica considera de manera muy principal la polifonía frente al clasicismo, tras el canto gregoriano, para las ceremonias religiosas. También de Victoria, el **Ave María** comunica una sensación de plenitud y paz gracias a su estilo reposado y a la labor contrapuntística que realizan los trombones y el órgano.

Le sigue en importancia Francisco Guerrero. A destacar aquí su **Magnificat primi toni**, obra impresionante a la vez por su simplicidad y emotividad, al igual que en **O Domine, Jesu Christe**, donde logra la mayor expresión con una gran economía de medios.

El motete navideño de Juan de Castro, **Angelus ad pastores ait**, que recuerda en cierta manera a los populares villancicos, es una pieza breve, pero atractiva por su vivacidad, y brillante en el tratamiento de las voces.

Entre el resto, dado lo limitado del espacio, sólo anotaré el caso del catalán Pujol. Su **Laudate Dominum**, compuesto en Barcelona después de 1612, muestra ya los signos evidentes del incipiente barroco de Monteverdi y Cavalieri.

Al interpretar obras polifónicas se presentan dos alternativas: o bien contar con un amplio coro, o bien realizar el cometido con un reducido número de solistas. Esta última posibilidad es la que nos brinda el conjunto Pro Cantione Antiqua, de Londres, dirigido por Bruno Turner. Lo característico de su interpretación es, ante todo, la claridad y viveza, en contraste con la brillantez que daría la utilización de un gran coro, sin embargo, menos claro en el tratamiento de las diferentes voces. Sus interpretaciones son ideales para «entender» la música polifónica como algo vivo y sentido. El estar formado, además, por un equipo de excelentes solistas de la más rancia tradición inglesa le confiere una perfección técnica increíble en la difícil ejecución de las obras polifónicas, haciéndolas atractivas hasta para los poco inclinados hacia ellas. Y aun dentro del conjunto hay que destacar la ingrata labor de los contratenores James Bowman, Paul Eswood y Kevin Smith, que con una técnica que ya desearían para sí muchos de los conocidos cantantes logran salvar los más difíciles escollos de su especialidad.

La presentación del álbum es, por otro lado, bastante pobre. Se incluye tan sólo una hoja con los autores y las obras (sin especificar qué cantantes intervienen en cada una de ellas), y un comentario muy interesante de Bruno Turner, pero excesivamente reducido, dado el gran número de composiciones interpretadas. Se pierde la ocasión de profundizar un poco más en cada una de ellas, por otro lado conveniente en una materia lejana en el tiempo, y por ello compleja. De los textos cantados, ni rastro. No nos han dejado ni tan siquiera el original en latín, imprescindible para poder seguir el canto polifónico, ya de por sí complicado. No quiero entrar en la discusión sobre la traducción de los textos en un álbum que seguramente será poco económico en sus ventas, pero esto no excusa en manera alguna la no inclusión de los textos originales.

El sonido es claro, un tanto lejano, no tan bueno como en otras grabaciones del mismo grupo.

En resumen, este álbum debe encontrar cabida en toda discoteca de buen aficionado que quiera contar con una excelente interpretación de una selección de polifónicos españoles imprescindibles.

**Interpretación:** 9.

**Sonido:** 8.

«EL SIGLO DE ORO»: **Música sacra española del Renacimiento.** Tomás Luis de Victoria (1550-1611): **Salve Regina, O sacrum convivium I/II: O Ildephonse, Duo seraphim, Quam pulchri sunt gressus tui, Magnificat, Super flumina Babylonis, Domine, non sum dignus; Beati immaculati, Sancta Maria, Senex puerum portavit y Ave Maria.** Francisco Guerrero (1528-1599): **O Domine Jesu Christe, Salve Regina, Ave Virgo Sanctissima y Magnificat.** Alonso Lobo (1555-1617): **O quam suavis.** Juan Esquivel (1565-1613): **Veni, Domine.** Rodrigo Ceballos (hacia 1530-1581): **Hortus conclusus.** Cristóbal de Morales (hacia 1500-

1553): **O Crux Ave.** Sabastián de Vivanco (hacia 1550-1622): **Stabat Mater.** Joan Pujol (1573-1626): **Laudate Dominum.** Juan Navarro (hacia 1525-1580): **In Passione positus.** Juan de Castro (hacia 1540-principios del siglo XVII): **Angelus ad pastores ait.** Pro Cantione Antiqua, London.; The London Cornett & Sackbut Ensemble. Bruno Turner, director. TELEFUNKEN, Das alte Werk, 6.35371-1/3 (álbum de tres LPS).

«I TADDEI»

Le sigue en importancia Francisco Guerrero. A destacar aquí su *Magnificat primi toni*, obra impresionante a la vez por su simplicidad y emotividad, al igual que en *O Domine, Jesu Christe*, donde logra la mayor expresión con una gran economía de medios.

El motete navideño de Juan de Castro, *Angelus ad pastores ait*, que recuerda en cierta manera a los populares villancicos, es una pieza provechosa por su viveza y brillantez en el tratamiento de las voces. Entre el resto, todo lo limitado del espacio, sólo anotaré el caso del *Laudate Dominum*, compuesto en Barcelona después de

## LA EDICION HARMONIA MUNDI (France) POR EDIGSA

Harmonía Mundi ha significado una forma distinta de comprender la música en todos sus parámetros. No se trata sólo de los factores musicológicos, sino de la manera de producción artística, ya que se inició como una especie de comunidad en la cual la música se mezclaba con la vida cotidiana, incluyendo en ésta los trabajos orientados al cultivo de la huerta o al cuidado de la granja de esta comunidad. Se esperaba obtener por mediación de esta convivencia una profunda colaboración entre investigadores, intérpretes y creadores. En los primeros tiempos los discos fueron entendidos como producto artesanal en todas sus etapas, desde la preparación de las partituras hasta la distribución, pasando por los procesos de grabación e impresión —incluyendo la confección de notas de carpeta el diseño de ésta—. En Harmonía Mundi tendría cabida todo músico que tuviera algo que decir, fuera cual fuera su especialidad, si bien la atención predominante iba dirigida hacia la música preclásica y hacia la investigación de los estilos interpretativos e instrumentación idónea para cada caso. Como anécdota marginal señalaré que el montaje de una producción puede tener su dimensión lúdica al convertirlo en ocasión de fiesta para la comunidad —o para las poblaciones vecinas— al presentarlo en público.

Una parte del catálogo de Harmonía Mundi —el alemán— fue distribuido en España hace unos años por la Casa Basf. Para el aficionado medio fue una ocasión primeriza para acercarse a nuevas concepciones del barroco o el renacimiento no sólo por las lecturas arománticas de esta música, sino por la instrumentación utilizada siguiendo a los modelos originales: si no resulta difícil apreciar la sonoridad de un violín con encordado de tripa tocado con arco blando, resulta más dificultoso habituarse al sonido de un «fortepiano» de finales del XVIII —aunque permita una visión de las obras más coherente con la escritura y justifique limitaciones de ésta—, una vez que nos hemos habituado a concebir un Beethoven interpretado con un gran piano de cola. Aquella edición de Basf sirvió para que conociésemos al Collegium Aureum y a otras agrupaciones especializadas en las interpretaciones musicológicas. La reedición de este catálogo por Emi me evita extenderme al respecto.

Hace años, Edigsa compró algunos discos de Harmonía Mundi —el catálogo francés—, editando alguno de los discos grabados por Francois Chapelet en órganos castellanos reconstruidos por él mismo. Junto a estas grabaciones de importancia indudable —aunque sólo fuera por su carácter de prioridad cronológica— se presentaron otros discos que por diversidad de motivos, entre ellos una deficiencia en la distribución, permanecieron casi desconocidos fuera de Cataluña. Ahora Edigsa, en coincidencia con la revisión de su distribución peninsular, ha decidido realizar nuevas ediciones del catálogo Harmonía Mundi, en las que es preciso destacar la presencia de dos primeras figuras: Alfred Deller y René Clemencic.

La colaboración de músicos españoles en Harmonía Mundi ha sido relativamente escasa, si bien hay que mencionar las aportaciones de Gregorio Paniagua al frente de su Atrium Musicae, y las de Alejandro Massó, actualmente al frente de un proyecto de construcción de un equivalente hispano de la comunidad francesa y colaborador incansable de Francois Chapelet en sus labores organográficas. Un compañero de RITMO, Pablo Cano, colaborador habitual de Atrium Musicae, ha tenido también la oportunidad de editar en este sello su primer disco dedicado al teclado ibérico del XVI.

Por último, en el lado negativo hay que indicar que las grabaciones de Harmonía Mundi tienen en origen demasiado a menudo imperfecciones que resultan especialmente molestas al tratarse de voces. A su vez, el prensado de Edigsa es inferior al francés o al inglés, y contribuye a aumentar estas imperfecciones. En aquellos discos que incluyen traducción al castellano de los textos —en algunos se incluye sólo la catalana— se traslucen incorrecciones sintácticas o morfológicas graves en un impreso.

## WELCOME, Mr. DELLER

En el número de octubre pasado publicaba RITMO una entrevista con Neville Marriner, en la cual éste se refería afectuosa y admirativamente a Alfred Deller y hacía una serie de considerandos sobre su obra. Estoy plenamente de acuerdo con Marriner en estas consideraciones referentes a la especial intuición con la que Deller supo resolver los problemas



planteados por el barroco. La aportación de Deller a la interpretación polifónica posee especial relevancia, al tratarse de su visión de la «seconda prattica», por la adecuación al estilo configurado por Monteverdi, de tal forma que nos resulta dificultoso separarlos y es impensable una interpretación actual que no tenga en cuenta la de Deller. Pero otro fenómeno me parece especialmente interesante: me refiero al sonido que Deller consigue, al color vocal aplicado a la música del primer barroco, que unido a las peculiares «impostaciones» y al control ejercido sobre afinación y medida, dan un producto admirable.

En el primer disco cronológicamente considerado, **Monteverdi et la naissance du baroque**, existe una colaboración entre René Clemencic y Alfred Deller. Está dedicado a los últimos capítulos del «Ars antiqua», y nos presenta una de las misas a cuatro voces de Monteverdi, cuya interpretación precisa de sacabuches y cornetas. La interpretación, vocalmente impecable, me parece un tanto alejada de la suma corrección, del aseptismo que exige la polifonía clásica. Al oírse se me presenta un conflicto entre el arrobamiento vocal y el dramatismo que debiera de estar ausente en la interpretación; pese a este reparo serio, la audición atenta aporta altas dosis de placer, y me parece interesante destacar el perfecto empaste entre las voces y el metal, así como el ratificar una vez más la aptitud especial de los metales para la interpretación de la polifonía, precisamente por el distanciamiento que su sonido logra, lo que nos permite admirar la fría arquitectura de la obra. Parecidas objeciones habría que poner al **Ave Verum**, de Palestrina, interpretado a solo por Alfred Deller con órgano; Deller entiende este **Ave Verum** como una iniciación a la melodía, y no se recata de ornamentar y recrearse en ella; la escucha de esta interpretación explícita mejor que cualquier descripción lo extraordinario de la voz de Deller. Igual comentario podría hacer sobre la recreación de dos piezas de Alexandro Grandi. Por lo que se refiere a las dos obras instrumentales —**Canzoni I per canto solo**, de Frescobaldi, y **Ricercare quinta**, de Bassano —presentan menos conflictividad, y quisiera reseñar el sonido de Fratisek Pok en la corneta y lo sugerente que René Clemencic —que no es un gran flauta de pico— puede resultar en el rigor de Bassano.

Creo, sin embargo, de mayor interés otra grabación, de 1970, del Deller Consort con el Collegium Aureum: **Tirsi & Clori**. Aquí no se trata de música religiosa, sino del madrigal profano —y de un «ballet»—; es decir, del triunfo de la melodía, del canto acompañado. Madrigales hiperconocidos, como **Si, ch'io vorrei morire**, alcanzan una dimensión lírica inaudita cuando son interpretados por el Deller Consort y nos vemos obligados a sumergirnos en el mundo sonoro creado. Quizás pueda parecer un tanto excesivo este

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



**kimball**

DESDE 140.000 pts.



**bontempi**  
DESDE 5.000 pts.



**CRUMAR**  
DESDE 89.900 pts.

DESEO RECIBIR MAS INFORMACION SOBRE:

Bontempi  Kimball  Crumar

Nombre \_\_\_\_\_

Apellidos \_\_\_\_\_

Calle \_\_\_\_\_

Localidad \_\_\_\_\_

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

...EN



**MAXPER**

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

- Alberto Alcocer, 28 tfs. 458 69 03 - 458 69 05
- Francisco Silvela, 21 tfs. 401 52 48 - 402 03 45
- Leganitos, 12 tfs. 241 98 70 - 248 00 86
- Cea Bermúdez, 51 tfs. 243 38 92 - 244 48 69  
(ENTRADA por ANDRES MELLADO, 73)
- Espejo, 9 tfs. 241.47 64 - 247 20 45

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

...Con las Facilidades  
que tu acostumbras

mundo sonoro tras oír el Monteverdi de Harnoncourt, pero creo que aun en aquello que pudiera no corresponder a las posibilidades interpretativas de la época sí responden al ideal del compositor y no pueden resultar recusables.

Los comentarios a ambos discos pecan un tanto de literarios y de insistencia acerca de conceptos del tipo «dramático», que no tienen un significado excesivamente concreto en música. Aun así, son dignos e informan sobre lo que se va a oír y sobre el sentido de las obras. Los comentarios dentro del contexto de cada disco tienen un carácter monográfico.

Una de las mayores aportaciones de Alfred Deller fue la recuperación de Henry Purcell. En esta edición nos entregan dos discos, grabados en septiembre de 1977, dedicados a la última época de Purcell, uno de ellos a su faceta como músico oficial, el otro como músico litúrgico. En ambos se aprecian las características del último estilo de Purcell, su extraordinaria capacidad expresiva, su habilidad para crear y resolver tensiones con una sorprendente economía de medios. El estilo del Deller Consort cuando interpreta a Purcell es, a mi entender, inobjetable, y creo que alcanza unas cotas que permiten hablar de versiones modélicas; aquí como nunca se dan los factores de sonido a los que antes me refería, avidenciando la importancia que los aspectos tímbricos tenían para la peculiar concepción musical de Purcell. Las anotaciones son en este caso históricas, y contribuyen a conocer una época de tanto interés en Inglaterra como fue la restauración monárquica tras Cromwell.

#### CLAUDIO MONTEVERDI ET LA NAISSANCE DU BAROQUE

Clemencic Consort y Deller Consort  
Edigsa.- EHM 221.

**Interpretación:** 8 (con reservas musicológicas serias).

#### — CLAUDIO MONTEVERDI: TIRSI & CLORI (Ballets & Madrigaux)

R Deller Consort y Collegium Aureum  
Edigsa.- EHM 209.

**Interpretación:** 9 (con reservas musicológicas ligeras)

#### — HENRY PURCELL: ODA A SANTA CECILA (1683) y ODA PARA EL ANIVERSARIO DE LA REINA MARY (1692)

R Deller Consort y Stour Music Festival Orchestra  
Edigsa.- EHM 222.

#### — HENRY PURCELL: O SOLITUDE (Chants et Anthems).

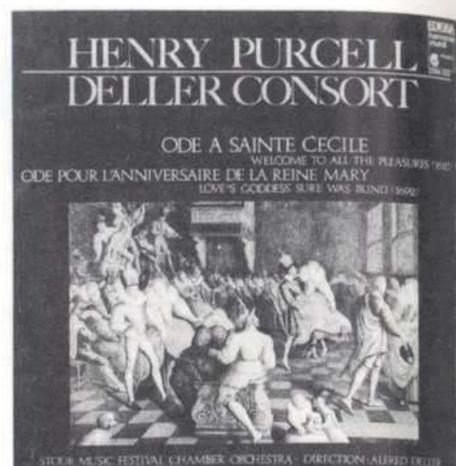
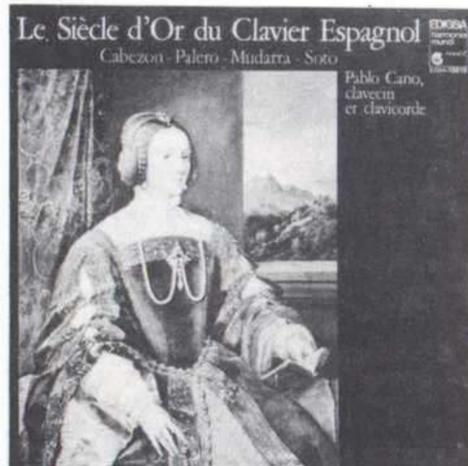
R Deller Consort e instrumentistas  
Edigsa.- EHM 247.

**Interpretación de ambos:** 10 (sin reserva alguna).

### UNA «OPERA PRIMA» PROMETEDORA

Es bien conocido el importantísimo papel que los teclados y las cuerdas pulsadas tuvieron en la música ibérica del siglo XVI. Las investigaciones musicológicas y la publicación de las obras teóricas y partituras de la época han puesto a disposición del interesado los materiales de consulta esenciales para adentrarse en un mundo complejo no tanto por la complejidad técnica de las obras —evidentemente, sencillas— como por el problema del acercamiento a la concepción estética original a la hora de la realización sonora de la partitura. En el caso de nuestros vihuelistas, las numerosas referencias a su portentosa técnica nos dan la pauta a seguir, si bien no conviene olvidar nunca que lo que hace cuatro siglos era considerado «portentoso» hoy en día pertenece al acervo de un buen alumno de grado medio. Por lo que se refiere a los teclados, la polémica aparenta ser más virulenta y más matizada; poseyendo la escritura musical, toda discusión va a orientarse hacia la ornamentación y la registración; aquí podemos encontrarnos con las posturas más encontradas, avaladas por documentación fidedigna y con argumentación presuntamente mostrativa.

Nuestro compañero de redacción Pablo Cano ha elegido para su primer disco la línea del estoicismo más absoluto. Evidentemente, posee argumentos para defender la austeridad —por ejemplo, acudiendo a Tomás de Santa María—, pero no podemos dejar de pasar por alto que el precio de este estoicismo va a ser la aparente pobreza del material sonoro; el limitarse a lo estrictamente escrito es, en principio, una limitación, y la audición de las obras se hace tediosa. No es, evidentemente, mi especialidad el teclado ibérico del XVI, y por ello poco puedo aportar de mi cosecha personal a la polémica, sólo señalar la opción de Cano y el peligro que implica. Por otra parte, es destacable el interés de la selección de las obras y la diferenciación estética, perfectamente delimitada. Cano es



un buen teclista, con una sensibilidad especial en el clavicordio, y que posee virtudes musicales importantes; esta grabación es una «ópera prima», y en gran parte nos habla de potencialidades, pero también afirma un nombre en el pobre medio hispánico; fijémonos si no en la musicalidad demostrada en **Pavana con su glosa**, de Cabezon, o el rigor en el **Tiento**, de Soto.

**XOAN M. CARREIRA**

**Interpretación:** Clavecín: 7. Clavicordio: 8

#### — LE SIECLE D'OR DU CLAVIER ESPAGNOL

Obras de Cabezon, Palero, Mudarra, Soto y otros.  
Pablo Cano, Clavecín y clavicordio.  
Edigsa.- EHM 10.010

### RENE CLEMENCIC: INGENIO Y TRABAJO

Cada vez es menos frecuente la sorpresa en el terreno discográfico de la música medieval. Sin embargo, en el «goteo» de esencia que los grupos especializados van soltando, aparece, de vez en cuando, un registro digno de reseñar. Este es el caso de la versión—«originale & integrale»— de los **Carmina Burana** del Clemencic Consort, editados por Harmonia Mundi-Edigsa: un total de seis o siete LPs, de los que han aparecido cuatro en el mercado español.

Conociendo un poco el trasfondo musicológico de estos manuscritos, hoy conservados en la Biblioteca Central de Munich, es fácil comprender por qué esta labor emprendida por René Clemencic se resiste al tradicional análisis crítico. Dar vida a esta escritura musical, imprecisa y a veces enigmática, supone la precedencia de una seria y reposada labor de estudio, junto con una buena dosis de imaginación.

Llenando de un lado la balanza de lo positivo, diremos que Clemencic se ha sabido rodear de un grupo de instrumentistas excepcional y de unas buenas voces profesionales (Vandersteene, Breitschopf, Liendo, Kastler, entre otros), que aportan a la versión escrita —y un tanto «plana»— del manuscrito la riqueza de la inflexión de voz, la libertad del adorno, la variación constante de la línea melódica. Precede a la interpretación la idea fija de atender a la métrica del verso, cuidando, ante todo, la lógica de su acentuación, lo cual conduce —una vez encontrado el esquema rítmico que se ajuste a los acentos del poema— a una cierta rigidez y simpleza rítmica, en ocasiones notorias. Esto en el caso de las piezas de carácter mensural. En aquellas otras de procedencia litúrgica, con ritmo libre, adopta un recitado de canto llano, generalmente cargando la nota histriónica (lo cual es coherente en el caso del **Officium Lusorum**, no tanto en otras composiciones cuyo texto no posee el sentido mordaz de aquél); trataremos de ver en ello más que una deformación del sentido de la palabra, un intento de ofrecer siempre una música en permanente estado de representación.

El sentido, un tanto esquemático y funcional, del planteamiento rítmico se ve enriquecido con un acompañamiento de percusión realmente modélica, y sólo igualado por las siempre vivas e inolvidables versiones del recordado Monrrow, a quien —justo es decirlo— estos **versos buranios** deben buena parte de su aliento.

De cara a la orientación discográfica, es preciso desgranar el bloque de cuatro discos, ya que, por muy diversas razones, sus resultados difieren notablemente: muy variados —fiel reflejo de los manuscritos— los dos

primeros volúmenes; un tercero y cuarto LP en los que, por casualidad, o por falta de ideas, se acude al «temible» recurso de repetir estrofas hasta el agotamiento (caso de los «Carmina Veris et amoris» y «L'amour et l'argent»). Esperemos que René Clemencic siga en su primera línea de investigación del timbre y de la expresión y no se le ocurra acometer la versión completa de las **Cantigas de Alfonso X** con todas las letras. Carece de interés práctico y de sentido comercial.

Con las anteriores salvaduras en la mano, y considerando el bloque de los cuatro LPs como una obra de gran interés, es preciso cargar un poco la balanza de lo negativo: quede lo antedicho referente a la reiteración de las letras; observamos asimismo una desorganización total en el texto de las carpetas. Es lástima que una obra tan ambiciosa no se vea acompañada de un texto explicativo completo, ordenado y con datos suficientes como para que un aficionado a la música medieval (que, a fin de cuentas, será quien compre la obra) se sienta suficientemente informado: estudio del manuscrito, año de grabación, textos corregidos, «por qué» de determinada versión, etc.

Esperamos con verdadero interés el resto de impresiones de los **Carmina Burana**, que, al parecer, saldrán al mercado próximamente. También —¡cómo no!— la anunciada versión, por parte del Clemencic Consort, de **Cantigas de Alfonso X**; una buena ocasión para medir y pesar todas esas grabaciones que de este repertorio mariano han aparecido en el mercado español.

## EL LENGUAJE DE LA PRISA

Enlazando con anteriores defectos del bloque comentado (imprecisión, un tanto irritante, de los textos de las carpetas) pasamos a dar una rápida visión (espero que suficiente) de tres discos con obras de distintas épocas: *Ars Nova*, Música arabo-andaluza, danzas del renacimiento, etc.

El primero de los discos en juego es el del Grupo Atrium Musicae, que dirige Gregorio Paniagua: **Musique Arabo-Andalouse**, grabación que llega tarde y con la posibilidad de contrastarla con registros más perfectos desde el punto de vista de la interpretación. La obra impresa por el grupo madrileño tiene toda esa carga de ingenio tímbrico, buen humor —sin los excesos posteriores— y aceptable (tan sólo aceptable) labor interpretativa, que la convierten en un producto atractivo para el aficionado. Como en los cuentos orientales, hay que ver en todas esas denominaciones de los instrumentos, y de modo especial en el uso que se hace de ellos, un «cuarto y mitad» de coherencia y otro de sentido del humor...; nada despreciable en ciertas dosis.

**Concerts et Dances de la Renaissance dans les cours d'Europe**, a cargo del Ensemble Musica Antiqua, de Viena, dirigido por Bernard Klebel, es uno más de aquellos intentos de divulgación de la música del renacimiento. Me explico: este registro está en la línea del movimiento «pro música renacentista» que hace cinco o seis años llevó a las multinacionales del disco a contribuir al fenómeno con una grabación de cierta altura; como rosquillas salieron versiones del «hit parade» de los siglos XV y XVI: no importaba tanto la revisión musicológica o la renovación del material sonoro.

Aparecen, pues, en esta grabación las eternas lecturas de obras de Isaac, Dufay, Gervaise, Senfl, Dowland, etc., lecturas a cargo de un buen conjunto con instrumentos de la época. Los resultados son, justamente, los que cabía esperar de los planteamientos iniciales: buen sonido, agradable escucha y despreocupación de los problemas técnicos de interpretación (no se aprovechan las posibilidades de inversión del contrapunto, inexistencia de bloques sonoros diferenciados, timidez a la hora de transformar razonadamente la partitura inicial, etc.).

Anotamos, finalmente, el último disco: **Estampies, Basses dances, Pavanes**, interpretadas por el conjunto de instrumentos antiguos de Zurich. Para no repetiros, pueden leer, casi al pie de la letra, lo comentado respecto a la anterior grabación, con la diferencia de que en este caso no es un disco completo a cargo de un conjunto instrumental, sino medio; la otra mitad la ocupan páginas para órgano de los siglos XIV al XVI. El conjunto de Zurich es lo suficientemente reducido como para darnos la



sensación de que esa lectura de partituras no sólo ha sido literal y rápida, sino que además se ha hecho en una misma sesión de grabación, sin revisión alguna de los materiales: se abre una página de cualquier versión editada, se ensaya, se graba y rápidamente al mercado. Ya tenemos uno más. No quiero que esto resulte excesivamente negativo, pero, habiendo registros anteriores con las mismas piezas, con una combinación instrumental similar, incluso con un mayor nivel interpretativo, contradice un tanto el espíritu de trabajo total de Harmonia Mundi una obra como ésta, que resulta digna pero tópica. ¿Por qué no hacerlo mejor si se puede?

Ya descendiendo al terreno del consejo práctico, este disco merece la pena de ser adquirido en caso de poseerse anteriores registros de Archiv y EMI (Alejandro Masó); siempre se aprende algo y se deleita uno comparando versiones.

**CARLOS VILLANUEVA**

**R**

**CARMINA BURANA:** Clemencic Consort. Director, René Clemencic. Edigsa - Harmonia Mundi. EHM, 335-8 (cuatro vols.). Precio:

**Interpretación:** 10.  
**Sonido:** 8.

**R**

**MUSIQUE ARABO-ANDALOUSE:** Atrium Musical de Madrid. Director, Gregorio Paniagua. Edigsa - Harmonia Mundi. EHM, 389. Precio:

**Interpretación:** 7.  
**Sonido:** 8.

**R**

**CONCERTS ET DANSES DE LA RENAISSANCE DANS LES COURS D'EUROPE:** Ensemble Musica Antiqua de Vienne. Director, Bernhard Klebel. Edigsa - Harmonia Mundi. EHM, 938. Precio:

**Interpretación:** 8.  
**Sonido:** 8.

**R**

**ESTAMPES, BASSES DANSES, PAVANES:** Ricercare Ensemble d'Instruments Anciens de Zurich. Lionel Rogg, orgue positif. Edigsa - Harmonia Mundi. EHM, 573. Precio:

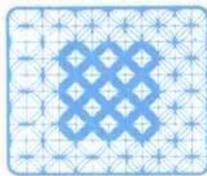
**Interpretación órgano:** 8.  
**Interpretación instrumental:** 7.  
**Sonido:** 8.



## «ACIS Y GALATEA», UNA OPERA PARA LOS OPEROFODOS

Händel es un compositor del que no se han popularizado más que unas pocas obras, siendo el resto de su producción —**Acis y Galatea** incluida— bastante desconocida del gran público.

Nacido Händel, como es bien sabido, en Sajonia el mismo año que J. S. Bach, resulta muy curioso contrastar las músicas de estos dos extraordinarios compositores. Las diferencias entre los géneros practicados por ambos son fruto de dos vidas, más que de dos caracteres, muy diferentes. Las experiencias, las vivencias de uno y otro, así como los ambientes musicales donde estos músicos se desarrollaron y crearon eran tan dispares como sus obras respectivas. No trato, ni mucho menos, de comparar sus obras, sino de apuntar una enriquecedora contrastación, a realizar personalmente,



FEBRERO 1980

**BRAHMS**

Symphony núm. 2 Op. 73  
Danish Radio Symphony Orchestra  
Dir. Jascha Horenstein  
UNS 236 (Unicorn)  
P.V.P.: 700 Ptas.

**SCHOENBERG**

Chamber Symphony núm. 1 Op 9  
**WEBERN**

Five pieces for Orchestra Op 10  
Danish Radio Symphony Orchestra  
Dir. Jascha Horenstein  
UNS 250 (Unicorn)  
P.V.P.: 700 Ptas.

**NIELSEN**

Symphony núm. 5 Op 50  
New Philharmonia Orchestra  
Dir. Jascha Horenstein  
RHS 300 (Unicorn)  
P.V.P.: 700 Ptas.

**MAHLER**

Symphony núm. 1  
London Symphony Orchestra  
Dir. Jascha Horenstein  
RHS 301 (Unicorn)  
P.V.P.: 700 Ptas.

**HINDEMITH**

Symphony-Mathis der Maler  
**RICHARD STRAUSS**  
Tod und Verklärung, Op 24  
London Symphony Orchestra  
Dir. Jascha Horenstein  
RHS 312  
P.V.P.: 700 Ptas.

**L'OBOE CONTEMPORANEO**

Francesco Valdambrini (1933): Dico  
Yoritsuné Matsudaira (1907):  
Lawrence Singer (1940): Musica a 2  
Giuseppe Sinopoli (1946): Numquid  
Bruno Maderna (1920-1973): Aulodia  
Bruno Bartolozzi (1911): Collage  
Lothar Faber, oboe  
Francesco Valdambrini, pianoforte  
Vicenzo Saldarelli, chitarra  
Käte Wittlich, pianoforte, celesta  
clavicembalo  
1ª. Grabación mundial  
ITL 70036 (Italia)  
P.V.P.: 700 Ptas.

**IL VIOLINO CONTEMPORANEO**

Bruno Maderna (1920-1973):  
Widmung/Piece pour Ivry  
Bruno Batolozzi (1911): Variaciones  
Salvatore Sciarrino (1947):  
Sei Capricci  
Georg Mönch, violino  
1ª. Grabación mundial  
ITL 70061 (Italia)  
P.V.P.: 700 Ptas.

**NICOLO PAGANINI**

The quartetti per due violini,  
viola e violoncello  
núm. 1 in re minore  
núm. 2 in mi bemolle maggiore  
núm. 3 in la minori  
Quartetto della Scala  
1ª. Grabación mundial  
ITL 70039 (Italia)  
P.V.P.: 700 Ptas.

**PAGINE PER ORGANO**

**DI GRANDI OPERISTI ITALIANI**  
Vicenzo Bellini: Sonata per organo  
Luigi Cherubini: Sonata per l'organo  
a cilindro, Sonata per due organí,  
Fantasía per organo  
Domenico Cimarosa: Sinfonia per organo  
Gioacchino Rossini: Il preludio  
religioso per l'Offertoio  
Giuseppe Verdi: Agnus Dei  
Arturo Sacchetti, organo  
1ª. Grabación mundial  
ITL 70064 (Italia)  
P.V.P.: 700 Ptas.

**ALESSANDRO SCARLATTI**

Quattro cantate  
E pur vuole il cielo e amore  
Mentre su'l carro aurato  
Questo silenzio ombroso  
No, non ti voglio Cupido  
The Five Centuries Ensemble  
1ª. Grabación mundial  
ITL 70065 (Italia)  
P.V.P.: 700 Ptas.

**ANTON VON WEBERN**

Quintetto per pianoforte ed archi  
**ARNOLD SCHOENBERG**  
Kammersymphonie Op 9  
Transcripción de Anton Von Webern  
Quintetto Italiano  
RCL 27012 (Ricordi)  
P.V.P.: 700 Ptas.

**ANTONIO VIVALDI**

Le quattro stagioni  
Severino Gazzelloni, flauto  
Orchestra da Camera di Venezia  
Dir. Maximiano Valdes  
RCL 27028 (Ricordi)  
P.V.P.: 700 Ptas.

**GIOACCHINO ROSSINI**

Soirees musicales  
R. Scotti, B.M. Casoni, G. Nait,  
T. Rovetta.  
Antonio Beltrami, pianoforte  
VST 6119 (Ars Nova)  
P.V.P.: 700 Ptas.

**ORGANO POSITIVO NAPOLETANO**

**DEL XVIII SECOLO**  
Wijnand Van De Pol, organo  
VST 6036 (Ars Nova)  
P.V.P.: 700 Ptas.

**GRUPO STRUMENTALE OTTONI**

**DELL'ARENA DI VERONA**  
Musica Rinascimentale e Contemporanea  
ANC 25002 (Ars Nova)  
P.V.P.: 700 Ptas.

**GAETANO DONIZETTI**

REQUIEM  
Luciano Pavarotti, tenore  
Renato Bruson, barítono  
Viorica Cortez, mezzosoprano  
Paolo Washington, basso  
Orchestra Ente Arena di Verona  
ANC 25010 (Ars Nova)  
P.V.P.: 700 Ptas.

**WOLFGANG AMADEUS MOZART**

Requiem in re minore K 626  
Pia Tassinari · Ebe Stignani  
Ferruccio Tagliavini · Italo Tajo  
Orchestra e Coro  
della Radiotelevisione Italiana  
Dir. Victor de Sabata  
LPO 2025 (Cetra-Estudio)  
P.V.P.: 700 Ptas.

**MARIA CALLAS**

Vicenzo Bellini: I puritani  
"Ah, rendetemi la speme", "Qui la voce  
sua soave", "Vien diletto, é in ciel la luna"  
Richard Wagner: Tristán und Isolde  
"Mild un leise" (Morte di Isotta)  
Giuseppe Verdi: La Traviata  
"E strano, é strano... Ah! Forse é lui..  
Follie... follie...", "Addio del passato"  
Almicare Ponchielli: La gioconda, "Suicidio!"  
María Callas, soprano  
Orchestra Sinfónica di Torino  
della Radiotelevisione Italiana  
Drs. Antonino Votto, Gabrielo Santini  
LPO 2045 (Cetra-Estudio)  
P.V.P.: 700 Ptas.

**BRAHMS**

Sinfonía núm. 1 in do minore Op. 68  
Staatskapelle Dresden  
Dir. K. Sanderling  
GL/GK 32561 (RCA)  
P.V.P.: 700 Ptas.

**BRAHMS**

Sinfonía núm. 3 in fa maggiore Op 90  
Variazioni su un Tema di Haydn Op 56  
Staatskapelle Dresden  
Dir. K. Sanderling  
GL/GK 32563 (RCA)  
P.V.P.: 700 Ptas.

**SCHOENBERG**

Gurre-Lieder (11/4/32)  
P. Althouse, J. Vreelands, R. Bampton,  
A. Robofsky  
The Philadelphia Orchestra  
Dir. L. Stokowski  
VL 02017 (2) (RCA-grab. legendarias)  
P.V.P.: 1.400 Ptas.

Relación de establecimientos donde ya existe departamento de discos de importación, y en donde podrá encontrar mensualmente todos nuestros lanzamientos.

**AL FARO**

Fueros, 21  
VITORIA

**DISCOTECA**

San Bernardo, 75  
GIJON (Asturias)

**DISCOTECA**

Toreno, 14  
OVIEDO (Asturias)

**DISCOTECA**

José Cueto, 6  
AVILES (Asturias)

**DISCOTECA**

Jovellanos, 2  
PALMA DE MALLORCA

**AIXELA**

Rambla de Cataluña, 13  
BARCELONA - 7

**ALGUERO**

Balmes, 199  
BARCELONA - 6

**CASA WERNER**

Fontanella, 20  
BARCELONA - 10

**FIDEL COLOR**

Pl. Universidad, 8  
BARCELONA - 7

**PAER**

Diagonal, 590  
BARCELONA- 21

**RADIO MARTIN**

Ramblas, 111  
BARCELONA - 2

**VIDOSA**

Balmes, 335-343  
BARCELONA - 6

**ELISIA**

Duque de Tetuán, 15  
CADIZ

**ABRINES RADIO**

Dr. Ramón y Cajal, 12  
JEREZ DE LA FRONTERA  
(Cádiz)

**ALMACENES FUENTES**

**GUERRA**  
Cruz Conde, 30  
CORDOBA

**BAMBUCO**

Angel, 10  
LA CORUÑA

**MUSICAL EIXIMENIS**

Eiximenis, 18  
GERONA

**MUSICAL EIXIMENIS**

Vilafant, 51  
FIGUERAS (Gerona)

**UGARTE**

Fuenterrabía 20  
Paseo Colón, 17  
SAN SEBASTIAN

**ELISIA**

Granada, 5  
MALAGA

**S.A. LAINZ**

Puente, 2  
SANTANDER

**DISCOS XIDAS**

Carmen, 5  
LEON

**RADIO ALFA YEBENES**

Pl. del Callao, 8  
MADRID - 13

**CHASTON**

Mártires de la Patria, 45  
PAMPLONA

**LA CASA DEL SIGLO XV**

Juan Bravo, 32  
SEGOVIA

**CASA DAMAS**

Sierpes, 61  
SEVILLA

**VIUDA DE M. ROCA**

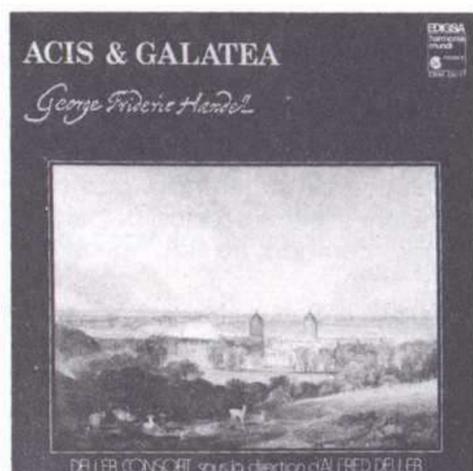
Cirilo Amorós, 8  
VALENCIA - 4

**MUSICA Y QUINIELAS**

Pl. Mayor, 15  
VALLADOLID

**PALACIO DE LA LUZ**

San Miguel, 10  
ZARAGOZA



entre dos mundos musicales europeos contemporáneos —el inglés y el alemán— y a la par tan, como digo, dispares.

El país de adopción de Händel, Inglaterra, poseía una tradición muy diferente a la alemana. Así, por ejemplo, los espectáculos teatrales eran en Londres el pan de cada día —es posible que, hoy por hoy, ya se les hayan incorporado a los genes a los ingleses; la evolución, que diría Darwin—. A este hecho hemos de sumarle que el sajón hubiera conocido Italia y hubiera estudiado y vivido su música, y concretamente, su música dramática. Y así nos explicaremos por qué Händel es tan poco luterano, y tan distinto del músico de Turingia, criado estrictamente en Alemania. Por estas razones, entre otras, los tratamientos vocales e instrumentales difieren tanto en ambos compositores.

**Acis y Galatea** es la primera obra de Händel con texto en inglés, y está escrita a los ocho años de su llegada a la isla. El asunto es una pastoral mitológica extraída de las **Metamorfosis**, de Ovidio, libreto de John Gay. «Acis» y «Galatea» son dos enamorados que ven truncado su amor por el monstruo «Polifemo». «Polifemo» desea a «Galatea», y acaba matando a «Acis», que se convierte en un manantial.

El tratamiento musical que da Handel al argumento, aparte de ser un alarde y derroche de virtuosismo compositivo —al respecto, y como ejemplo, escúchese el primer coro, escrito sobre una pedal, muy pastoril por cierto—, posee, amén de la espontaneidad, gracia, frescura, etcétera, etc., etc., características comunes a toda la música händeliana, una gran naturalidad. Me explico: el asunto, a pesar de su triste desenlace, no deja de ser una ficción —cuanto más lejano al mundo real presente, más ficción; de ahí el acudir a la mitología clásica—, y como tal actúa en la mente de los espectadores. El espectáculo puede enjuiciarse así como tal. De otro modo, esta obra —y esto es característica barroca— carece obviamente de esa cualidad de la ópera romántica que la dota de operófilos, cuya última expresión fue el verismo. **Acis y Galatea** es una obra tan deliciosa que hasta el mismo «Polifemo» nos cae simpático. Después de escucharla no queda mal sabor de boca por los «tremendos» acontecimientos de la escena, ni amarguras por el malogrado amor; quedan ganas de volver a poner el disco. En resumidas cuentas —y permítanme usar ahora el lenguaje coloquial en lugar del erudito particular al crítico—, **Acis y Galatea** es una gozada, o, como se expresaría uno de estos jóvenes de la nueva ola tan echada a perder, «flipa cantidad».

La versión del Deller Consort me parece muy buena en conjunto. Opino que si unos intérpretes logran ofrecernos una música que sea tal —siempre, eso sí, dentro de las exigencias de un estilo que es más rígido de lo que parece—, la versión puede calificarse de buena sin otros planteamientos: ¿o no?

La edición de este registro es una prueba de que el disco, si se quiere, puede servir para hacer cultura. **Acis y Galatea** nos sirve no sólo para conocer una faceta más de Händel, sino para invitarnos a reflexionar sobre el XVIII musical inglés, por ejemplo. En conclusión, pues, que disfruten de **Acis y Galatea**.

MARGARITA SOTO VISO

Interpretación: 9.

HANDEL: **Acis y Galatea**. Deller Consort. Edigsa, EHM 216/217.

## CUATRO VERSIONES DE REFERENCIA ABSOLUTA, UNA DE REFERENCIA HISTÓRICA Y CINCO ATRACTIVOS «COMPLEMENTOS» DEL CATALOGO CETRA

El pasado año será recordado discográficamente, entre otras causas, por haberse iniciado la distribución en nuestro mercado de los catálogos Opera y Concierto Live. No es cuestión de repetir o apostillar aquí las consideraciones que unos y otros comentaristas hemos expuesto en RITMO con este motivo. Baste hoy congratularse de que la importación organizada de catálogos de Firmas que no tienen filial española haya puesto a disposición de nuestros melómanos mayor información y más alternativas, porque toda verdadera ampliación del horizonte discográfico es intrínsecamente saludable.

Diez son los nuevos títulos que vienen a sumarse a los ya distribuidos. Todos ellos continúan fieles a las características de los productos de CETRA: toma en vivo no preparada, sonido desigual y variable, presentación esquemática, gran importancia documental, remedio de lagunas discográficas (así sucedió con **Les dix journées** y ocurre ahora con **Ifigenia en Tauris**, que no tiene contrincante en España) o interpretativas (el álbum dedicado a Celibidache) y testimonio histórico de la gran calidad artística disfrutada en la década de los cincuenta.

Del legado Callas —núcleo del catálogo Opera Live— llegan ahora tres ejemplos a la vez importantes y complementarios: **Sonámbula**, en versión de referencia absoluta por parte de la soprano griega y de Bernstein; la «novedad» de **Ifigenia en Tauris**, servida con convincente dignidad general; y un **Barbero** inquietante, histriónico y discutible, donde Callas, Gobbi y Giulini no dan siempre lo mejor de sí mismos, pero nos encandilan y casi convencen en los momentos más logrados. Característica común a todas las obras líricas o vocales comprendidas en el nuevo lanzamiento es la pléyade de grandes o buenos segundos nombres líricos en plenitud o con valor de testimonio histórico: a los citados Callas y Gobbi hay que añadir los Del Mónaco, Tebaldi («Leonora», «Alice Ford»), Siepi, Stabile, Barbieri, Capecci, Protti, Alva, Albanese, Valletti («Elvino», «Fenton»), Cloe Elmo, Cossotto, Rossi-Lemeni, Grümmer, Streich, Böhm, Edelmann, Varnay, Uhde, Weber, Windgassen o Simoneau. Sin embargo, quizá sea esta vez lo más destacable en el conjunto el gran protagonismo de los directores de orquesta, pues a Bernstein y a Giulini hay que sumar un Sanzogno muy eficaz e inspirado (**Ifigenia**), para completar la nómina de batutas en las producciones con María Callas; y luego, Mitropoulos, Knappertsbusch, De Sabata y Klemperer despachándose a su gusto, y Furtwängler y Celibidache no siempre en las cumbres de lo inefable, pero sí en las cotas de lo muy interesante.

En cuanto al sonido, procuraré hacer precisiones al comentar cada título, pero, en sus líneas generales, he decidido acogerlos a los siguientes grupos:

- A — Buena audición: **Celibidache (sin la «Pequeña Rusia»), Brahms, Forza, Holandés, Requiem, Ifigenia, Celibidache («Pequeña Rusia»)**. (En este orden).
- B — Audición aceptable: **Falstaff, Freischütz, Barbero**.
- C — Oírse, se oye; pero hay que acumular paciencia: **Sonámbula**.

## LA VERSATILIDAD DE MARIA CALLAS

Esta indiscutible capacidad para lo diverso —voz, estilo, expresión, carácter— se manifiesta cumplidamente en las tres producciones «scalígeras» concurrentes, nacidas de la rectoría «espiritual» de De Sabata y revestidas, a excepción de **Barbero**, con las galas escénicas dispuestas por Luchino Visconti. Quede claro que estos documentos corresponden a manifestaciones líricas cultas, a verdaderas producciones operísticas, abstracción hecha ahora de la variedad de resultados.

**SONAMBULA** es obra para soprano ligera. La María Callas de 1955, en extraordinaria forma vocal, se mueve aquí en sus mejores y más luminosos dominios, pero añadiendo a la inmaculada condición de «ligera» algo, mucho más: «filados», adornos, vocalizaciones, trinos, gorjeos, saltos de octavas y demás diabluras instrumentales no valdrían casi nada si no estuvieran puestas al servicio de la expresión, de la apasionada y rica caracterización de «Amina», personaje que puede rasgarse entre los dedos como el vetusto y raído «tul ilusión» que llevó en su boda la bisabuela, a poco que tiremos de él. El libro de Felice Romani, tan ingenuo a ojos de los públicos actuales, acostumbrados a platos fuertes, poseía picante e intención en 1831: «Elvino», el prometido de «Amina», no puede pasar por enamorado inexperto, ya que se supone que sus anteriores relaciones con «Lisa», la descarada ventera, no se habrán limitado al galanteo platónico. El «Conde Rodolfo» se contiene a duras penas ante la oportunidad que surge cuando la deambulante sonámbula se cuelga en su dormitorio por la ventana. Y en cuanto a la joven, se pasea dos veces por el escenario en camión, mostrando el tobillo y alguna honesta parte de su mármol palmito, que suele quedar cubierta cuando la protagonista es diosa o reina: cosas de la gente campesina, que duerme con escasa consideración de las buenas costumbres. Romani añadió —¿o inventó?— el «suspense» del deambular por tejados y cornisas, llevando morbosa angustia al corazón de los espectadores, porque: ¿y si la voluminosa soprano de turno tropieza, en efecto, y aterriza con toda su humanidad en medio del escenario?

Lo extraordinario es que María Callas despierta mil matices en una partitura aparentemente trivial. Desde su entrada («Care compagne») inunda la acción con una felicidad reverberante, que sabrá después tornasolar de dolor y soledad. Podríamos detenernos en la perfección de «Come per sereno», en el clamoroso agudo que corona la frase «Non ha forza sostenere» y pone en pie al público, en la lección de introspección

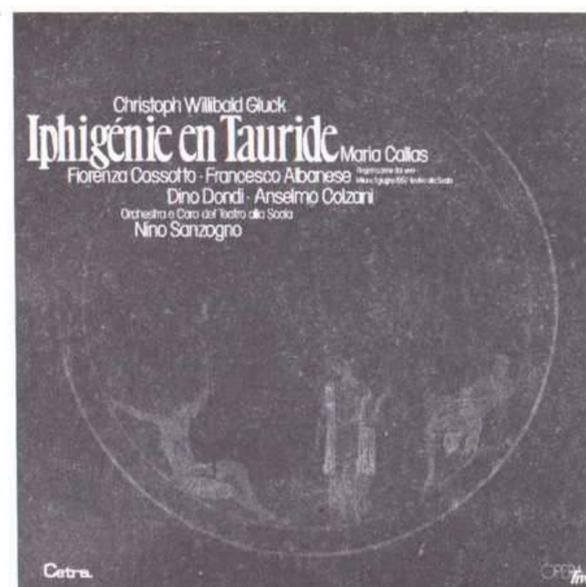
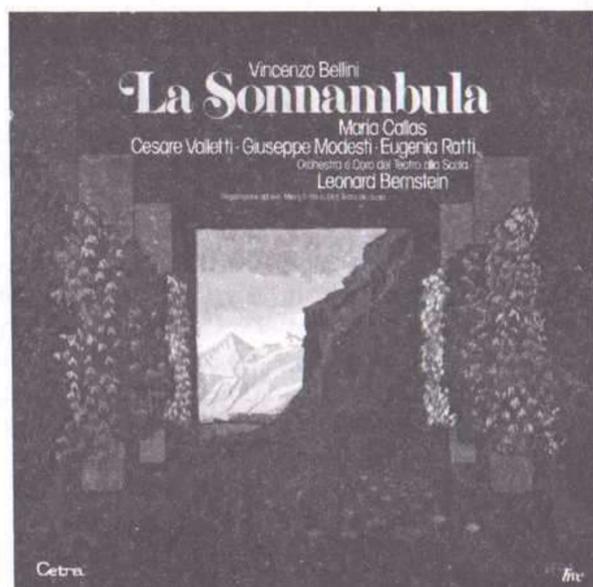
psicológica del «Ah, no creda mirarti», y en la delicadeza de la segunda escena de sonambulismo, que precede a un final donde la voz cambia de color y se agranda para expresar la alegría recuperada. Sin embargo, basta recordar cómo dice a «Elvino», —en el dúo que sigue a la cortés admiración del «Conde»,— «Saresti, tu geloso?», para reconocer que tal capacidad de sugerencia, que ese arte para hacer convivir sentimientos e intenciones entrelazados, superpuestos o contradictorios a través de la palabra cantada, ha sido hallable en muy pocas figuras de la historia de la lírica.

Eugenia Ratti —de voz no atractiva, pero muy segura en las agilidades—, Giuseppe Modesti —que no es un verdadero bajo, pese a la exhibición de graves al final de «Vi ravisso, o lhuogi ameno»— y Cesare Valletti prestan soporte suficiente a la mágica actuación de la protagonista. El tenor canta siempre a tono, a diferencia de Monti en la grabación EMI disponible actualmente en España, y sostiene con estilo y valentía el esfuerzo necesario para dar en todo momento réplica estimable a su extraordinaria «Amina». También es excelente la dirección del joven Bernstein, arrebatado por la personalidad de la soprano y consciente de su responsabilidad en una producción que iba a pasar a la historia. La línea melódica de su Bellini posee color, timbre, modulación e idioma, y la escena de sonambulismo del segundo acto se estremece con la frágil e indefensa levedad de la criatura que musita la añoranza del amor perdido, en el trance de su peligroso sueño. Lástima grande que el sonido sea desigual, con ruidos parásitos y feas distorsiones de algunos agudos, porque la versión exige el conocimiento de quienes deseen escuchar, estudiar y atesorar una verdadera **Sonámbula**.

**IFIGENIA EN TAURIDE** está reconocida generalmente como la ópera más perfecta de Gluck, y ha de valorarse muy negativamente la escasa atención discográfica que ha recibido hasta el presente. De aquí que aplauda, de entrada, la decisión de distribuir una producción que viene a remediar en nuestro país el entuerto y añade, a la vez, un nuevo documento expresivo de la versatilidad de María Callas.

La grabación corresponde a una de las cuatro representaciones milanesas que se dieron de la producción viscontiniana con la Callas, única, por otra parte, en la carrera de la soprano. Existe grabación comercial de «O malhereuse Iphigénie» (Angel, 1963) y de arias de **Orfeo**, «J'ai perdu mon Eurydyce», y de **Alceste**, «Divinités du Styx» (Angel, 1961), así como del **Alceste** «scalígero» de 1954; pero la única ópera de Gluck casi verdaderamente completa con la Callas es esta **Ifigenia** de 1957.

Cantada en italiano —lo que, a mi juicio, no perturba a la obra ni traiciona su estilo—, la producción se caracteriza por el alto nivel profesional de todo el «elenco», guiado por un Sanzogno muy dominador siempre del noble discurso de esta música clara, ordenada y humana. Albanese, Dondi y Colzani ofrecen prestaciones no excepcionales, pero sí sobrias y bien integradas en el conjunto. La aparición final de la joven Cossotto, como «Diana», añade atractivo a la edición, aunque la brevedad del «rôle» no permite grandes cosas. Una vez más es María Callas la protagonista del hecho artístico, si bien no alcanza aquí el altísimo nivel de **Sonámbula**. «Ifigenia» demanda voces de buen centro, capacitadas para sostener la larga línea del recitativo evitando la monotonía y poder responder a la variedad rítmica que Gluck dispone. En algunos momentos hay que exhibir las agilidades, y desde luego la bellísima aria «Oh, desdichada Ifigenia» exige un buen registro agudo. «Ifigenia» ha tenido intérpretes tan distintas como María Caniglia, María Müller, Rita Gorró



Regine Crespin, lo que demuestra que sus características convienen a voces y estilos también diferentes. María Callas aporta al personaje su color central algo obscuro, sus posibilidades de «ligera» y un sentido de la declamación y del fraseo muy convenientes para la caracterización de la hija de Agamenón. Su creación gustará por igual a quienes busquen completar la discografía dejada por María Callas o se guíen por el interés hacia la hermosa partitura. Como, afortunadamente, el sonido general de la producción merece la inclusión en el grupo A, puede recomendarse a falta de otra grabación. Muy lamentable, en este caso, la ausencia de libreto, aunque siempre queda la posibilidad de acudir al original de Eurípides.

**BARBERO** es obra más problemática, y, en consecuencia, los resultados no son los de **Sonámbula**. La grabación corresponde a una de las cinco funciones que Callas cantó en Milán, en 1956, únicas también en su carrera. El registro en estudio que tomó EMI en 1957 utiliza sólo algunos de los mimbres empleados por la Scala; pero la mayor diferencia proviene de que Callas cantó en el teatro la versión original para «mezzo», aunque con retoques y utilización circunstancial de las variantes escritas para soprano ligera, mientras la interpretación para EMI se atiene casi totalmente a la versión tradicional. La crítica de aquel registro se publicó en el número 490 de RITMO, página 64, y a ella remito al lector interesado.

Las virtudes evidentes de la producción «scalígera» se resumen en la riqueza de la caracterización histriónica de todos los personajes, incluido el pálido y poco expresivo Luigi Alva, y el esquema anticonvencional que Gobbi y, sobre todo, Callas imprimen a «Fígaro» y «Rosina». Gobbi utiliza su no demasiado vigorosa voz con gran inteligencia, y si obviamente no puede convencernos en «Largo al fattotum», sí lo consigue en los parlamentos y diálogos, muy matizados y sugerentes. María Callas propone una «Rosina» de color vocal obscuro, al que hay que acostumbrarse. En «Una voce poco fa» el contraste entre esa coloración y las agilidades que realiza con gran seguridad produce extraña sensación, quizá porque la «Rosina» habitual nos parezca bastante menos adulta y versada que esta criatura dispuesta «a ser una víbora» con todas las consecuencias. Todos los diálogos y coloquios contienen diversos planos de interpretación, y la maraña de mentiras y disimulos acumulados resulta desasosegadora, pues lo bufo, con malicia, abre un tanto la puerta a lo esperpéntico. En la «lección de canto» Callas logra resultados verdaderamente únicos, viniendo como viene de su dialéctica y «feminista» visión de «Rosina». La ovación que recibe del público a la conclusión es de lujo; pero también es audible —si bien no claramente discernible— que entre los espectadores el juicio no debía resultar unánime: «Almaviva» apostilla la canción de «Rosina» con esta exclamación: «Bella voce ¡Bravissima!», y en la Scala torna a reproducirse la ovación, cortada por gritos confusos. Desde luego, lo que no falta es clima y pasión operísticos.

Por el contrario, la ovación que desata Rossi-Lemeni tras «La calumnia» pertenece a los estruendos colectivos más descomunales que jamás se hayan producido en los teatros de ópera. La voz del bajo suena aquí oscura y tenebrosa. La caracterización que hace de «Don Basilio», muy a tono con la agria y rechinante concepción del conjunto, es negra y maligna. La calumnia se extiende, enrosca y crece ante nosotros como una mancha repugnante e incontenible. Nada puede pararla. Nada puede escapar a su podredumbre. También los recursos histriónicos puestos en danza por Melchiorre Luise, bajo-cantante de escasa entidad vocal, pero experto y eficaz «Don Bartolo», convergen hacia ese torbellino realista que arrastra a todos. Incluso Giulini se debate con variada fortuna frente a una situación más poderosa que su control: su dirección posee claridad y variedad, pero algo inaprehensible nos advierte que el director se siente incómodo.

Puede decirse que los «defectos» de este **Barbero** casi se confunden con sus virtudes. Vocalmente, nadie está en su exacto sitio, y, sin embargo, la convicción, la veracidad y el sabroso realismo de la producción pueden llegar a apasionarnos tras inquietarnos más de lo que parece razonable en «divertimentos» de esta naturaleza. En el lado negativo, objetivamente, hay que anotar los cortes, que se llevan por delante toda la escena del balcón (lo que obliga a suprimir las referencias posteriores al primer billete amoroso que media entre «Rosina» y «Almaviva»); la que se desarrolla entre «Don Basilio» y «Don Bartolo», primero, y después entre éste y «Rosina», tras el recitativo y aria de «Berta»: «Il vecchiotto cerca moglie»; y parte de los diálogos que preceden al final, además del recitativo «gente indiscreta» y algunos otros momentos. El sonido es desigual, con las voces muy próximas a los micrófonos y algunas distorsiones.

En resumen, un **Barbero** muy fuera de lo corriente o normal, y otro interesante ejemplo de la incuestionable versatilidad de esa gran tragica que fue María Callas.



## DIMITRI MITROPOULOS: DOBLE DIANA

Que Mitropoulos fue un gran director, consta por escrito allí donde se haya estudiado el fenómeno apasionante de la dirección de orquesta. Que brilló con la misma elevada intensidad en las salas de conciertos y en los fosos líricos, es apreciable en los discos que de él conocemos. Que poseyó extraordinaria capacidad de idioma en terrenos muy diferentes, este es el descubrimiento que debemos a los documentos conservados por CETRA, pues rayar a la misma altura en Puccini, Verdi, Mahler y Berlioz no tiene demasiados precedentes ni consecuentes.

La **Fantástica** de Mitropoulos (CBS, 61465; no editada en España) encabeza de lejos la relación de las mejores interpretaciones románticas de la obra, si bien no puede ser considerada versión de referencia absoluta. El **REQUIEM** que dirigió en Salzburgo, en 1956, sí; y lo afirmo con plena conciencia de la gran calidad de la moderna grabación de Colin Davis (Philips), el más importante berlioziano de nuestro tiempo, que reúne a partes iguales idiomatismo y refinada ingeniería. Concurren factores emocionales —el **Requiem** se interpretó «in memoriam» de Furtwängler; Mitropoulos ruega al principio al público que se ponga en pie para honrar al «gran artista desaparecido»— que pesarían, sin duda, en la singularidad de los resultados, y siempre habrá que alabar la calidad de los conjuntos vieneses, aunque no han solido mostrarse identificados con el lenguaje de Berlioz. Pero sin la meticulosa y a la vez espontánea y sensible dirección de Mitropoulos no se habría logrado lo inefable.

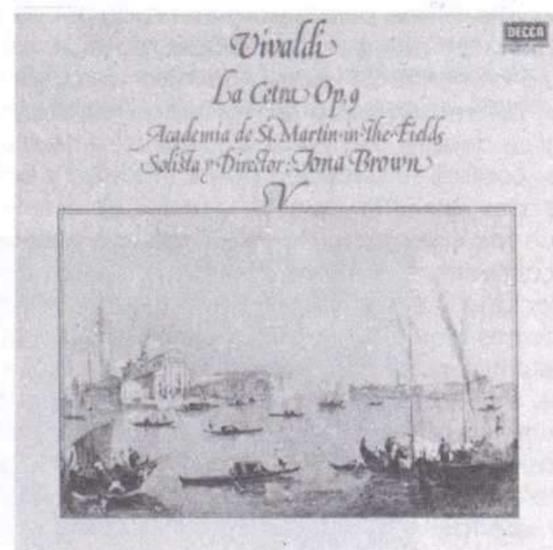
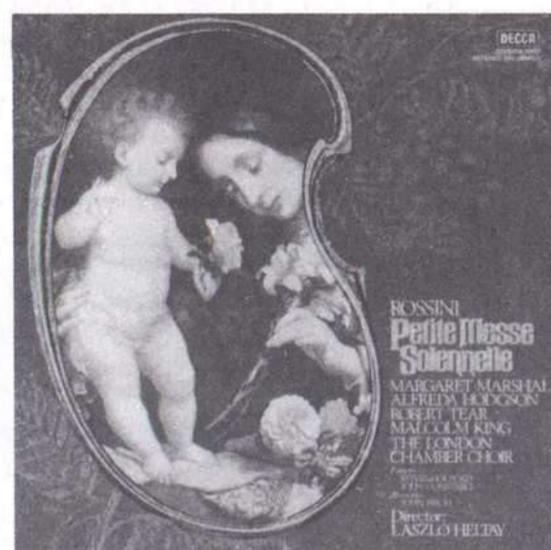
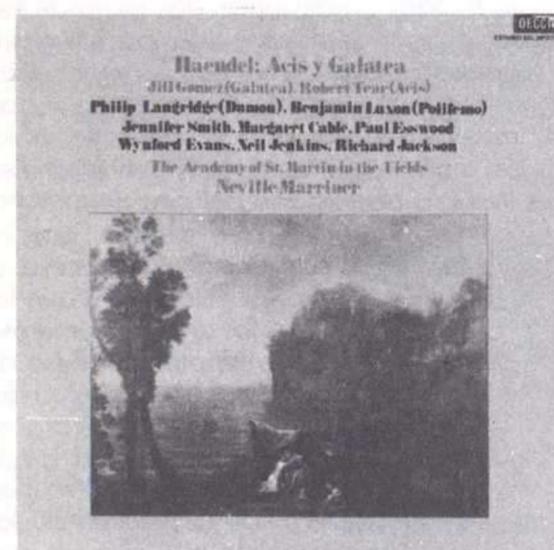
«Conditio sine qua non» es que aquí no va a haber espacio para el trazo grueso ni para el tremendismo. Las familias orquestales —los grupos y los solistas— tienen asignadas funciones expresivas diferenciadas por el timbre, el color y el fraseo. La orquesta gigantesca no es la caja de los truenos, sino órgano riquísimo del que se pulsarán, en cada instante, los registros y teclas adecuados. No es menor el instinto del «tempo» conveniente a la articulación del conjunto dentro del marco acústico de la Felsenreitschule. Como consecuencia, en el «Dies irae» la aceleración del aire de marcha implícito —pero no activo— al comienzo está tan bien medida, que la irrupción del tremendo «Tuba Mirum» supone la culminación del proceso, y no su estentórea degradación. La interválica y el color «fijos», más que la «idea», aquí imprecisa, estructuran las relaciones entre los distintos números, que se extienden como el arco iris entre dos puntos hipotéticos. Pese al estallido tumultuoso del «Tuba Mirum», el epicentro formal y psicológico de este **Requiem** se concentra en el «Lacrymosa». ¡Cuántos directores cargan la mano en el espectáculo teatralero de Josafat y descuidan la difícil articulación del comunitario «Lacrymosa», con su 9/8 representativo del caos lanzado a la búsqueda, sincopada y áspera, de la plenitud de la especie triunfante al final del combate! En este **Requiem** el «Tuba mirum» deviene en incidente, el terror se reduce, el clamor se detiene, para que sean los trombones, los timbales y los coros del «Lacrymosa» los encargados de coronar la cima antes de emprender el descenso a la paz conclusiva y reconfortadora.

Ciertamente, Mitropoulos dispuso para el bellissimo «Sanctus» de la voz de Leopold Simoneau, con resultados jamás alcanzados. Muchas veces me he preguntado por la línea de canto berlioziana, al sentirme insatisfecho casi siempre ante los más de sus visitantes. Hoy está para mí claro que en Berlioz hay

# La oferta con mejor sello.

**DECCA**

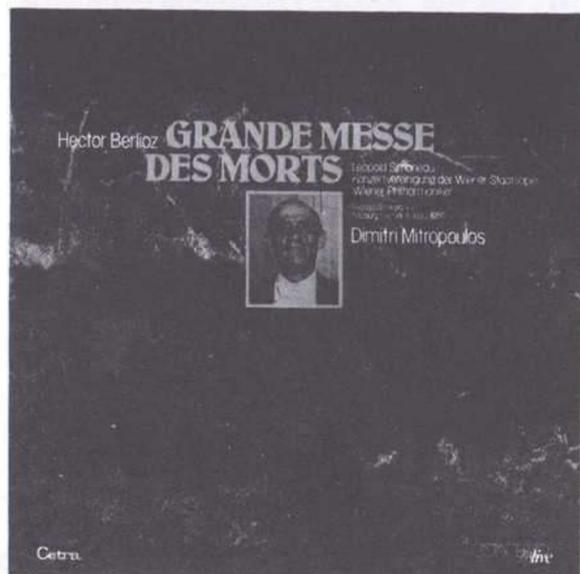
Discos novedad · Edición Limitada · NAVIDAD '79



Distribución  
Columbia

Solicite Folleto Informativo

F. N. M. T.



convinciente aportación de Aldo Protti como «Don Carlos», y las excelentes intervenciones de Silvio Maionica, «Marqués de Calatrava», o de Piero di Palma, «Trabucco», para terminar de ratificar que este Verdi apasionado convence y emociona.

Los numerosos cuadros y escenas de la ópera se engarzan articuladamente gracias a la precisa e imaginativa dirección de Mitropoulos, artista de verdadero genio. Las intervenciones de conjunto y los bocetos populares añaden dinámica a la acción, aunque el sonido se resienta un poco, lógicamente, en el «ballet» y en los «tutti». Dimitri Mitropoulos, hijo y hermano de monjes griegos, dijo en una ocasión, al referirse al Metropolitan, donde fue el director estrella de Rudolf Bing: «Allí se tiene la costumbre de utilizar al "director de carácter": para la música francesa, los franceses; para la música alemana, los alemanes; para la música italiana, los italianos. Yo soy griego: es decir, bueno para todo.»

No fue petulancia, sino sencilla enunciación del teorema y su corolario.

#### EL «FALSTAFF» HISTORICO DE STABILE Y DE SABATA

Si **La Forza** florentina de 1953 fue una producción de extraordinaria plenitud, el **Falstaff** milanés de 1951 ha sobrevivido, gracias a su grabación, como testimonio de la sabia tradición encarnada por Mariano Stabile y Víctor de Sabata.

Stabile tenía sesenta y tres años cuando volvió al escenario de La Scala para cantar la función mil y pico de su «Falstaff». Activo desde 1909, había interpretado el «rôle» en 1921, para Toscanini. Recorrió el mundo dando vida al orondo «Sir John». Todavía lo cantó en Florencia, en 1955, a los sesenta y siete años, y es de suponer que aún le quedasen arrestos para incorporarlo en años posteriores, de lo que no tengo noticias. Stabile murió en 1968.

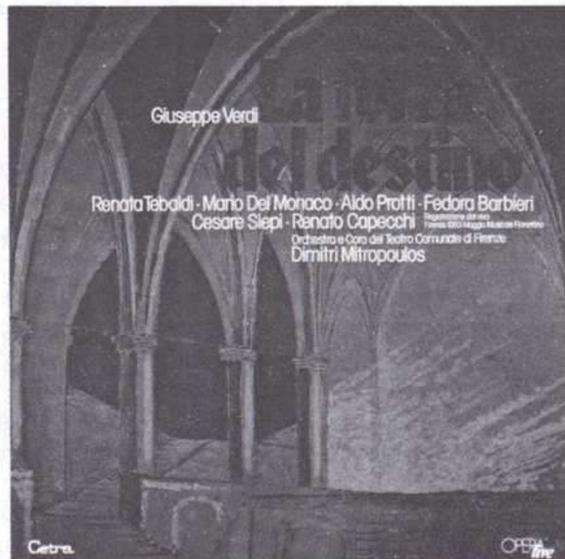
El problema de Stabile en esta grabación no sería el de sus años. Por supuesto, a esa edad la voz no corre como antes, tarda en calentarse, se muestra precaria y justa en ocasiones, y toda la extraordinaria sabiduría adquirida durante más de ocho quinquenios de profesión no basta siempre para compensar los estragos del tiempo. Lo curioso es que el barítono siciliano tuvo toda su vida la voz de color tenoril, bastante seca y no particularmente atractiva, que es reconocible en éste y otros registros, y que con tan modesto instrumento hizo carrera convincente y envidiable.

Para quienes estén acostumbrados, por ejemplo, al timbre y color de un Fischer-Dieskau, la audición del «Falstaff» de Stabile resultará inicialmente desconcertante, cuando menos. Pero poco a poco, si escuchan con dedicación, irán descubriendo las razones de la vigencia casi milagrosa de este hombre «insustituible e invulnerable», según la descripción hecha por Lauri-Volpi en **Voces paralelas**. No es sólo que la experiencia garantice una acción fluida y bien trabada, y que la utilización del falsete y otros recursos histriónicos desaten legítimamente, bien dosificados, la hilaridad de los espectadores; ocurre que la voz pálida, algo cascada, cínicamente digna y un tanto sofocada del «Sir John» de Stabile puede corresponderse con el tipo bastante mejor que otras más rotundas y bellas. La mejor demostración la hallaremos en las consideraciones que «Falstaff» desarrolla a comienzos del tercer acto sobre las miserias del mundo y las desdichas de

que contar como en Mozart. Simoneau da una lección de fraseo, de dulzura y de valentía para rozar un poco las notas a cambio de llevar la expresión hasta las praderas celestiales. Orquesta y Coro culminan esta experiencia irreplicable, y sólo hay que lamentar —dado lo aceptable del sonido— que el corte de la matriz de cada fragmento resulte un poco brusco, como si algún espíritu maligno hubiera querido guillotinar el silencio.

**LA FORZA** florentina de mayo de 1953 es una pieza de bravura arrasadora de todo atisbo crítico. No tengo inconveniente en confesar que hasta la audición del álbum CETRA mi interés por la obra no pasaba de la leve cortesía que siempre se debe a Verdi, y que nunca había podido comprender el afecto de los italianos por las folletinescas desdichas del infortunadísimo «Don Alvaro». Obviamente, a partir de ahora no voy a considerar a **La Forza** una ópera de óperas; pero entiendo bien que representaciones como la preservada en este impagable documento devuelven al melodrama su semántica nacional y su poderosa capacidad de convocatoria.

La producción de 1953 no tiene una sola fisura: Orquesta y Coro magníficos, de verdadero festival; «elenco» integrado, deslumbrante; y un director que ya crea el clima desde la obertura —la mejor que he escuchado en disco o en vivo, por la fluida dicción, por su mediterráneo y a la vez vigoroso lirismo, por el áureo aldabonazo que supone en la puerta de la cámara de los tesoros—, provocando el entusiasmo de un público que reclama el «¡bis!» como si le fuera en ello la manutención. ¿Reservas o consideraciones ante alguna voz? Serían improcedentes. Mario del Mónaco no fue nunca un exquisito, y su dicción, algo martilleante y tosca, hará añorar a algunos la técnica de Pertile, Gigli o Bergonzi; pero el temperamento es desbordado; la entrega, abrumadora, y la valentía de una voz generosa hasta lo irracional, apabullante: el público le recibe con una ovación, y la que le propina tras «La vita e inferno all' infelice» amenaza con provocar el hundimiento del teatro. Renata Tebaldi hace encaje de bolillos con su «Leonora». Ya en el recitativo «Tropo sventurata sono» y en el aria «Me pellegrina ed orfana» realiza una demostración de «fiato» y de forma, que continuará sin el menor decaimiento en «Madre, piatosa Virgine», en el precioso dúo con el «Padre Guardián» y en todas las intervenciones hasta el «Pace, pace, mio Dio», espléndido. La Tebaldi no poseía la variedad de registros expresivos de la Callas, pero también es cierto que la homogeneidad de color y la limpieza de timbre que exhibe en esta ocasión son joyas del propio patrimonio. Añadamos la experiencia de Fedora Barbieri, que hace llevadero hasta el «Rataplán»; la calidad de Siepi como «Padre Guardián» y de Cappechi como «Fray Melitón»; la



la velada precedente. Stabile declama, brama y matiza con displicente autocompasión, y su elaborado estilo nos previene contra las insuficiencias o los excesos de las voces bonitas.

La producción destila tradición y solvencia. La joven Tebaldi como «Alice Ford», magnífica de picardía y caracterización, es un regalo; Paolo Silveri recrea un «Ford» convincente; Cesare Valletti, «Fenton», y Alda Noni, «Nanetta», contrastan bien su idilio con las intrigas del juego rufianesco de la «gente adulta»; Cloe Elmo, la extraordinaria «Azucena» de los años cuarenta, canta una «Quickly» que conserva importantes calidades de su magnífica voz de «mezzo». En cuanto a De Sabata, el estilo, la variedad rítmica, el sentido del humor que derrocha permanecen únicos.

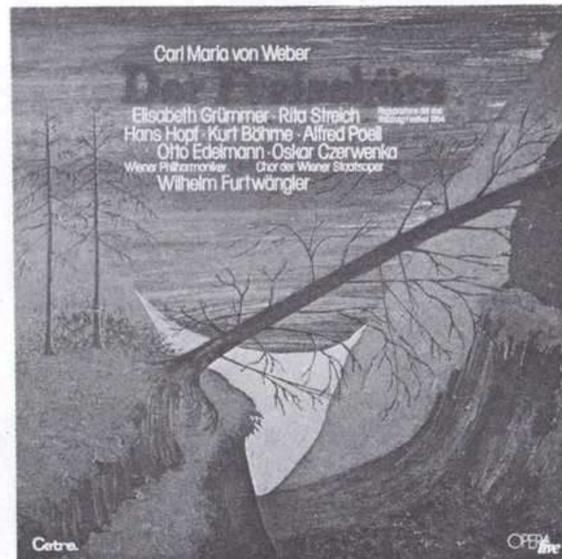
Problema insuperable a toda grabación en vivo de **Falstaff** será siempre la estructura concertante de los pasajes de verbosidad «scherzante». El balance y la claridad de las intervenciones no pueden conseguirse. En consecuencia, aunque el sonido general de la producción es moderadamente aceptable para la época, esos pasajes resultan inevitablemente confusos. Por contraste, la introducción orquestal a la escena del «Bosque de Windsor» nos llega con toda la sutileza del juego feérico del postrer Verdi, casi un orfebre del sonido.

#### «LEISE, LEISE»: SUAVE, LENTO, LENTO... CANTA ELISABETH GRUMMER

En el número 478 de RITMO, Elisabeth Grümmer nos relataba alguna de sus preciosas experiencias en los escenarios europeos. Al referirse al **Freischütz** salzburgués de 1954, devenido legendario, recordaba: «En **Freischütz** fue muy curioso. Lento, lento (...) Furtwängler me decía: "Debe usted cantar así, con este "tempo". Hágalo. Verá cómo sí puede". ¡Y así era realmente! Había una especie de convicción mística (...) Hoy en día, si escucho los discos, me pregunto cómo podía respirar. Es todo tan largo, tan lento... Pero sí pude hacerlo, tal y como él me indicaba. Recuerdo que me dijo una vez en La Scala: "Señora Grümmer, ¿es pesado cantar conmigo? Hay quien lo dice". Yo estaba algo asustada y le contesté que no, en absoluto. Había que conocerle, hablar con él. Entonces era fácil.»

Furtwängler murió en noviembre de 1954; en consecuencia, este **Freischütz** forma parte de su actividad postrera. No se trata, evidentemente, de una de sus producciones más logradas. Es bien sabido que prácticamente todas las interpretaciones de su vasto legado discográfico levantan filias y fobias apasionadas. Pero, por ejemplo, ante el **Don Giovanni** del mismo año en Salzburgo, aunque sea lícito discrepar ampliamente de la línea escogida, los más permanecerán encantados y absortos, porque el momento es mágico. No ocurre lo mismo con **Der Freischütz**. Ciertamente, la toma de sonido no ayuda, y una escena tan importante como «La cañada del lobo» queda lejos de lo que imaginábamos previamente. Furtwängler, aquí cansado o demasiado hermético, carece del color, la dinámica y la sutileza presentes en la moderna versión de Carlos Kleiber, que se beneficia, además, de la excelente ingeniería puesta en juego.

Pero el **Freischütz** salzburgués reúne atractivos irrepetibles. Por supuesto, la convicción mística de varios momentos furtwänglerianos pertenecen al mejor acervo del director alemán, y la suerte es que algunos coinciden con las intervenciones de Elisabeth Grümmer, módelica «Agata» de su generación. Desde el punto de vista estrictamente vocal —adecuación de voz, técnica, fraseo, estilo, equilibrio expresivo—, el aria «Leise, leise» y la «cavatina» «Und ob die Wolke sie verhülle» constituyen las piezas de canto absolutas en el conjunto de las aportaciones vocales dentro de los álbumes que estoy comentando. No se trata de reducir el valor de otros ya reseñados o por reseñar —**Holandés** posee otro «elenco» insuperable—, sino de poner en su justo sitio a esta excepcional voz de soprano lírica pura, empleada de una cultura, una musicalidad y una sencillez que deberían servir de espejo permanente a aficionados y profesionales, para que tengan siempre bien presente lo que quiere decir **cantante**, las condiciones y responsabilidades que implica el honroso y tantas veces maltratado título. Con Furtwängler —lento, lento...— la voz y la idea entran en trance, y el documento conservado retiene la inmarcitable lozanía del instante prodigioso.



Rita Streich no anda demasiado a la zaga de tan excepcional «Agata», y su «Ännchen» se desgrana grácil y resplandeciente. Kurt Böhme ha sido un bajo de larga carrera y probada profesionalidad: su «Kaspar» reúne en equilibradas dosis rusticidad, marrullería, miedo y servilismo. Hans Hopf presta a «Marx» los marciales y rígidos acentos que siempre caracterizaron a sus vigorosas pero bastante romas actuaciones como tenor heroico sin civilizar. El resto del reparto cumple bien, y hay que anotar que los cantantes, en buena lógica, corren con la responsabilidad de los textos hablados. La representación posee así la coherencia que, inevitablemente, se pierde —digan lo que dijeren los partidarios del «ersatz»— en las grabaciones que utilizan actores de verso para las partes coloquiales.

#### LA «PRIMERA» DE BRAHMS POR KLEMPERER O EL COMBATE ENTRE LA TINIEBLA ACOGEDORA Y LA LUZ AGRESIVA

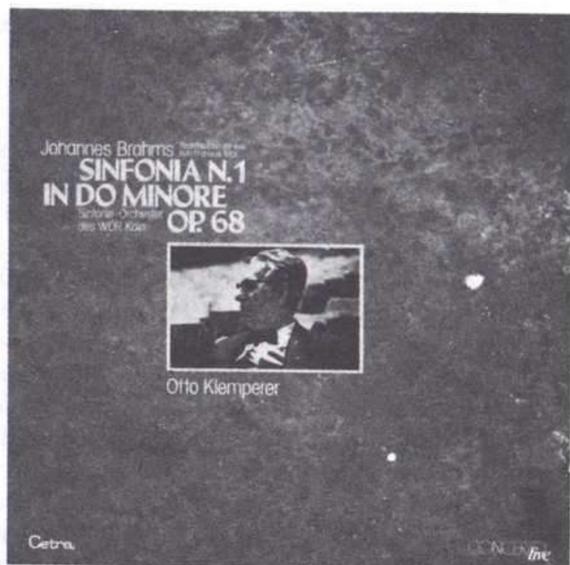
Considerar «atractivo complemento» a esta grabación no me parece de justicia. Pero su vehemencia casi panfletaria tampoco me permite situarla en el plano de la armoniosa concepción de un Bruno Walter, por ejemplo.

El viejo Klemperer de sus grabaciones finales para EMI —solemnidad, neorromanticismo, lentitud física— no hizo la recapitulación de su actividad de juventud y madurez: pese a la imponente grandiosidad de algunos de esos últimos registros, don Otto es entonces un venerable jubilado que se despreza reposadamente al solecillo invernal de mediodía. La tremenda energía —fuerza de voluntad— de este hombre ya no se halla en aquellos rescoldos, pese a que hayan ayudado a perpetuar su fama.

La vida de Klemperer fue siempre combate, y a veces agonía. En 1955 al antiguo luchador de la Opera Kroll conservaba aún resuello bastante para hacer de Brahms casi un arma arrojadiza. No se trata sólo de los «tempi», imperiosos, con una minutación total de 41 minutos 40 segundos, próxima a la de Toscanini (40 minutos 11 segundos), con cuya esquemática linealidad —dicho sea rápidamente para dejar claras las distancias— no tiene nada en común. Lo importante es que el concepto y la realización son agresivos, permanentemente en guardia.

Agresividad no equivale a torpeza o a violencia. Klemperer sabe relajar la tensión, sobre todo en el primer movimiento, y emplear con tino la artillería gruesa: la regulada utilización del timbal puede proponerse como ejemplo magistral de medida de las intensidades sin renunciar a la contundencia del «fortissimo». Mas si la gestación de la **Primera sinfonía** significó para Brahms luchar por y contra muchas cosas —por la forma, por la afirmación personal, por el triunfo de la «ratio» sobre el «eros», contra la individualidad doliente, entre otras—, y no es fácilmente rebatible «que en sus movimientos externos esté expresando y luchando con una situación de conflicto psicológico general o particular, universal o personal» (Neville Cardus), también suele conseguirse por sus mejores intérpretes que el hermoso movimiento conclusivo desparrame luz celestial, vencedora del negro monstruo al acecho desde la ominosa introducción «poco sostenuto» del primero.

Del ciclo integral de las **Sinfonías** de Brahms por Klemperer (EMI, J165-50.034/7) se dijo en RITMO, hace ya un buen puñado de años (núm. 422,



pág. 18), que contenía la versión más lógica de todas las aproximaciones al universo de Brahms». La afirmación puede valer para aquel integral, e incluso para la **Sinfonía en Do menor** considerada aisladamente, más relajada y «prologal» (minutaje: 43 minutos 30 segundos). Pero en el caso del registro «en vivo» de Colonia —roces, susurros, suspiros y palabras entre dientes del director, algunos desajustes e imprecisiones en el ataque, que revelan la extraordinaria tensión del momento—, contra toda lógica, la dinámica del combate persiste, creciendo y volviendo a la carga constantemente, y la luz radiante del final nos deslumbra, nos hiere, nos devora, y el monstruo negro casi nos parece amable criatura propicia si lo comparamos con el colérico arcángel invocado.

El sonido del registro es muy aceptable, pese a algunas borrosidades y distorsiones. La Orquesta de la Radio de Colonia no suena como las «grandes», tiene algunos problemas de pura técnica, pero responde al «imperium» de la batuta con uno de esos «todavía más» que se reservan para las grandes ocasiones. Documento, por tanto, importante en la discografía brahmsiana y en la de Klemperer.

## Y, POR FIN, GRABO CELIBIDACHE..., O LE GRABARON

Hoy no existe otro director de orquesta tan estrechamente vigilado por partidarios, detractores, depredadores, corsarios, mercaderes, coleccionistas, eruditos, profesionales, curiosos y otros antropoides. Si usted, durante un concierto de nuestro hombre, se dedica a observar a sus compañeros de butaca, quizá le extrañe la proliferación de gabardinas cuidadosamente dobladas sobre las rodillas de sus poseedores, aunque fuera luzca el sol de abril; o la abundancia de petaquillas conectadas a finos cables, también sostenidas con mimo por caballeros de aspecto nada maniático; o la erupción de ciertas pequeñas excrescencias, del tamaño de las habas, en las corbatas o solapas de ensimismados melómanos.

Si me acepta usted el consejo, no se le ocurra hacer levantar al pluviófono de su derecha, ya que podría suceder que, pillado por sorpresa, dejase caer al suelo un magnetófono, con el natural estruendo; ni piense que los señores de las petacas son seguidores del Rayo Vallecana —que juega por las mañanas— con el transistor a cuestas, pues cometería usted una injusticia; ni mucho menos se le ocurra aproximar el rostro al haba de su vecino de la izquierda para preguntarle ingenuamente: «¿Me puede decir si la pieza que tocan es la famosa «Patética» de Debussy?», porque ni la demostración de la barbaridad de la pregunta conseguiría aclararle la violencia de la respuesta. Sepa usted que esas pacíficas gentes son, en realidad, crueles «piratas», execrables «corsarios» obcecados en enlazar el arte de don Sergio.

Refiriéndose a las grabaciones que hizo, o le hicieron, seis lustros atrás, decía en RITMO Celibidache (núm. 486, pág. 29): «¡Bueno, hay como diez o doce discos donde usted oye al público toser, ¡le puede oír!; se nota que eso se ha grabado ahí, en el concierto, sin autorización, a la fuerza...» Bien, dentro de algunos años, las cintas y «cassettes» con conciertos de Celibidache serán incontables como las estrellas del firmamento, y en ellas se oirá al público toser, y a Celibidache gruñir, espumajear y silbar. Mas lo

curioso, todavía dentro de lo anecdótico, es que los discos del álbum Cetra aparecen ayunos de esos ruidos testimoniales.

¿Se trata de los registros trece a quince, olvidados o detenidos en los archivos? Me inclino por el no, ya que suenan, en general, mucho mejor que las doce criaturas desheredadas por el maestro. ¿Procederán de grabaciones para la radio? Realmente, no lo sé. Las declaraciones de Celibidache sobre sus antiguas relaciones con la Filarmónica de Berlín y con Furtwängler nunca han sido meridianas. De la más extensa y sustanciosa que conozco —justamente, la publicada en RITMO— se desprende que dejó plantada a la Filarmónica, en 1952, porque, al ser repuesto, Furtwängler se le mostró desconsiderado y a su vez se dedicó a reponer a los abueletes jubilados por Celibidache (marginalmente, parece que en Munich don Sergio ha vuelto a intentar satisfacer su vieja vocación de habilitado de clases pasivas). Pero la signatura de la **Sinfonía** de Bizet da como fecha de grabación la del 11 de noviembre de 1953, y, salvo error o «lapsus», creo recordar que Furtwängler retomó la dirección de los berlineses en 1947.

Todas estas vueltas y revueltas no son caprichosas. Por ejemplo, si Celibidache actuó regularmente en Berlín desde finales de 1945 a 1953, y si sus programas habituales fueron semejantes a los recogidos por el álbum CETRA, alguien aventuraría la hipótesis de que terminó por aburrirle el papel de «segundo» que esos programas revelan. Por supuesto, no quiero decir que la **Londres** o la **Italiana** sean obras de segunda fila; sencillamente, extraigo consecuencias de la pequeña decepción que inicialmente me produjo conocer la relación de las composiciones incluidas en el álbum de tan atrayente título general: **Celibidache en Berlín**.

Mas aquí empieza y termina la reserva, afortunadamente. La **Sinfonía** de Mendelssohn fluye con rara precisión a lo largo de una traducción ordenada, muy clara, vital y progresiva: el «saltarello» llegará a ser verdaderamente contagioso, pero sin perder la nitidez de la línea general. De la **Londres** escuchamos una versión «grande» desde la majestuosa introducción construida sobre el tema que volvería a utilizar Schumann en la **Sinfonía en Do mayor**; la **Londres** es ya precedente de la época central de Beethoven, y Celibidache no tiene inconveniente en reconocerlo. La **Pequeña Rusia** posee refinamiento, timbre, color, idioma; nunca he escuchado a la trompa frasear con tanta delicadeza al exponer el tema inicial, ni antes me habían parecido tan sugestivos los diseños de color característicos de las maderas de Tchaikovsky; por desgracia, aun dentro de la buena toma de sonido general —superior a la habitual en los registros monoaurales de la época—, ésta es la grabación más distante, y el último movimiento queda corto en la gama dinámica. La **Sinfonía** de Bizet puede dejarnos algo fríos en primera audición, especialmente si hemos cometido el «error» de repasar antes la deliciosa versión de Sir Thomas Beecham; Celibidache es más lineal o neutro: pero en segunda y tercera prueba hay que rendirse ante la exhibición de virtuosismo orquestal que realizan maestro e instrumentistas.

**Juego de naipes**, por último, es la cabal demostración del talento de Celibidache para organizar estructuras abstractas. La partitura me ha parecido siempre macabra y carroñera. Los temas de aquí y de allá —Mahler, Rossini, Beethoven— que se citan suenan ajados, descarnados o corrompidos, como si procedieran de pesquisas por basureros. Sin embargo, la propuesta de Celibidache hace olvidar el origen raposo y tahúr de este «poker» de garito. **Juego de naipes** resulta así interesante, y hasta divertido.

Quizá lo más importante del álbum sea, antes que la versión deslumbrante, su coherencia y alto nivel medio. Asombra la respuesta de la Filarmónica de Berlín en obras ían dispares. Yo no dudo de que la repugnancia de Celibidache a grabar provenga, en primer grado, de postulados estéticos firmes, como parece. Pero si, como también es lícito sospechar, ese rechazo se nutre en alguna medida de la desdichada



experiencia de aquellos antiguos discos de Decca o Urania, el álbum CETRA —aún lejos del «standard» actual— demuestra que el peculiar sonido de Celibidache puede ser reproducido con relativa fidelidad. No sé si la técnica digital llegará a atraer al «gran artista y extravagante ciudadano» fuera de su encastillamiento. Ahora bien, en todo caso, estimo una desgracia cultural que, al final, este hombre haya de asistir impotente a la invasión del mercado con caricaturas de su arte, cuando podría evitarlo fácilmente.

Pero doctores tiene la iglesia, y a falta de pan, celibidachianos y contradictores, depredadores, corsarios, mercaderes, coleccionistas, eruditos, profesionales, curiosos y otros antropoides habrán de conformarse con el «honrado» álbum de CETRA, los rarísimos ejemplares que aún existen de los discos «tosidos» y la piratería de las habas. El que no se consuela...

#### «PREGUNTA AL MARINO QUE RECORRE LOS OCEANOS; EL CONOCE ESTE BARCO...»

Las primeras producciones de Wolfgang Wagner en el «Nuevo Bayreuth» —**Lohengrin** (1953), **Holandés errante** (1955), **Tristán e Isolda** (1957)— exasperaron a tirios (los wagnerianos nostálgicos) y troyanos (los conversos wielandinos) por su atroz hiperesquematismo escénico, rayano en la pobreza vergonzante. Ciertamente, los hermanos Wagner iniciaron su aventura revolucionaria condicionados por la situación anterior al estallido del milagro económico alemán. Hay incluso estudiosos de aquellos días austeros que intentan explicar los hechos bayreuthianos de entonces como consecuencia de la necesidad de administrar férreamente los escasos recursos disponibles, antes que de postulados estéticos. Mas lo malo para la fama de Wolfgang fue que, mientras él exhibía descarnadamente la pobreza, Wieland la transfiguraba en estilo, en arte excelso. El pequeño de los Wagner —hoy ya un cachazudo sesentón— ha quedado marcado para siempre por la experiencia, fosilizada en resabio, de aquellos años en los que había que sacar todo el jugo a cada céntimo: aún hoy su argumento aplastante, para defender el «**Ring**» del duetino Chéreau-Boulez, es que ha costado mucho menos dinero que cualquier producción de Salzburgo.

Pero el ahorrativo y avisado Wolfgang se cubrió siempre las espaldas con la elección de grandes repartos. Mientras Wieland, a impulso de la idea artística, se arriesgaba hasta límites peligrosos, Wolfgang apostaba —y apuesta— sobre seguro. Así se explica que reuniera tan extraordinario «elenco» para su seca producción del **Holandés**, y que consiguiera convencer a Knappertsbusch para que dirigiera las tres primeras representaciones. «Kna» había sido recuperado para Bayreuth —bueno, en principio sólo para «restituir» **Parsifal**— el año anterior, tras fallecer su sempiterno «contrincante» Clemens Krauss; pero las relaciones artísticas entre él y Wieland continuaban tan chirriantes de palabra y obra como antaño. El intrigante Wolfgang jugó su baza, echó la red en medio de las ondas turbulentas, y pescó el gran pez: aunque sólo para esta ocasión, ya que «Kna» sabía distinguir un gato de otro, y en años posteriores continuó peleándose con Wieland... y dirigiendo sus producciones.

Otro secreto a voces es la historia discográfica del **Holandés** de 1955. Ese año Decca desplazó a Bayreuth un equipo técnico, que grabó el **Anillo** y las representaciones postreras de **Holandés**, todo ello encomendado al excelente Joseph Keilberth. No hay que olvidar que la muerte de Furtwängler, exclusivizado por EMI, en noviembre de 1954, había conmovido a su Firma y a Decca y provocado tajantes replanteamientos de las políticas wagnerianas respectivas. John Culshaw, el joven y ambicioso productor que conseguiría grabar el primer **Anillo** en estudio (Solti), no dio la cara en Bayreuth, pero movió con precisión los alfiles de negras desde la distancia. Una vez más, los «insuperables problemas contractuales» impedirían la publicación de la **Tetralogía** bayreuthiana, que Culshaw no deseaba, y a cambio se consoló a los Wagner —o a Wolfgang—, a Keilberth y a Astrid Varnay (quien diez años más tarde enviaría al maquiavélico Culshaw a un lugar bastante oscuro y maloliente cuando le propuso cantar «Fricka» para **La Walkyria**) con la edición de **Holandés**.

¿Por qué no se quiso grabar la obra con Knappertsbusch? Windgassen es el insuperable «Erick» de aquellas jornadas. Para Keilberth, ladró, gruñó y aulló el lamentable Rudolf Lustig: esta fue, afortunadamente, la única variante en el reparto. ¿Acaso Windgassen era artista exclusivo de otra firma? No, al contrario: **Parsifal** (1951) y **Lohengrin** (1953), ambos producidos por Decca, lo tienen como protagonista. También acabaría grabando para Decca/Solti/Culshaw, tras rocambolescas intrigas, **Sigfrido**

y **Ocaso**. Hoy está claro que la bestia negra era Knappertsbusch, artista incontrolable que ponía muy nervioso a Culshaw. Porque si aquel **Holandés** hubiera circulado, nadie podría haber convencido a Maurice A. Rosengarten, director general de Decca y negociador personal de la exclusiva que la Compañía tenía con Knappertsbusch, de la «inconveniencia» de grabar con él el **Anillo** de 1956 ó 1957; y entonces se habría venido abajo la multinacional de intereses diversos que patrocinaba el empeño en estudio con el entonces violentísimo Solti.

He querido repetir y matizar ahora consideraciones que ya he expuesto en otras ocasiones en RITMO porque este **Holandés** guardaba una de las claves en la historia reciente —o vigente— de la discografía wagneriana. Pese a las reticencias iniciales —y largo tiempo inhallable el **Holandés** de Krauss/Hotter (Munich, 1944), que acaba de ser reeditado por Acanta— la grabación con Keilberth, aparte el lunar de Lustig, había quedado como la más satisfactoria entre las comercializadas. Como en el caso de la **Tetralogía**, Cetra ha devuelto las aguas a su cauce. Cuando se decide ejecutar la versión ininterrumpida de **Holandés** con la obertura y el final revisados, la partitura de «Senta» reescrita para soprano dramática, y la nueva instrumentación dispuesta por Wagner en varios pasajes, la perspectiva ha de ser la del drama musical ya latente, y no la de una ópera híbrida en el estilo y todavía inmadura en el concepto. Knappertsbusch, vigoroso y al tiempo sutil moldeador del realismo de la música —el viento, el mar encrespado, las velas desplegándose, el zumbido de las ruelas o el peculiar bamboleo en tierra de rudos marinos ahitos de aguardiente (los que conoció Wagner en su travesía de Pillau a Londres con el carguero «Tetis»—, construye y articula épicamente los tres planos o mundos de la acción: el ideal-ensañado de «Senta» y el «Holandés»; el realista-pragmático de «Donald», «Mary» y la marinería; y el intermedio o de enlace del enamorado «Erik» —dramático personaje casi siempre desdibujado, y aquí activo, dialéctico, desesperado—, para hacerlos confundirse en la catarsis trágica del desenlace. El «tempo» general es indiscutiblemente lento, y algún momento puede parecer algo caído (aria de «Daland», «Mögest Du, mein Kind»), si bien su sentido se manifestará posteriormente (entrada triunfalmente rastrera y alcahueta de «Daland» tras el dúo de los protagonistas). En cuanto a éstos, por el material, por la escuela, por la maestría, por la verdad y por la transfiguración (elemento éste menos evidente con Keilberth), Astrid Varnay, Uhde, Windgassen y Weber recrean los arquetipos de sus personajes, y a ellos habrá que referirse siempre que hablemos de «Senta», «el Holandés», «Erik» y «Daland». Como en el caso de **La Forza**, cualquier reserva sería inútil, por inoperante. Este Wagner romántico, poético, inmenso como el mar que le inspirara, se toma o se deja, pero no se discute. Elisabeth Schärtel y Traxel completan con gran dignidad el «cast» irrepetible.

Las voces tienen casi siempre presencia y se escuchan con nitidez. La magnífica Orquesta suena bien diferenciada, aunque algo sofocada dinámicamente —sobre todo la cuerda— en los «tutti». El Coro es vivo y dramático, pero el balance en la escena del tempestuoso diálogo entre los dos tripulaciones (Acto III) queda muy lejos del «standard» que hoy puede conseguirse en el estudio de grabación. Problemas, a mi leal entender, que no restan ni una jota del atractivo superior y cimero de la producción, memorable en la discografía wagneriana del ayer, del hoy y del mañana.

ANGEL-F. MAYO

#### OPERA LIVE (IMPORTACION, FERYSA).

R

BELLINI: **La Sonámbula**. María Callas, Cesare Valletti, Giuseppe Modesti, Eugenia Ratti. Orquesta y Coro del Teatro alla Scala Milán. Leonard Bernstein, director. Milán, 5 de marzo de 1955. CETRA, LO 32. Tres LP. Precio: 1.950 ptas.

Interpretación: 9.

R

GLUCK: **Ifigenia en Tauris**. María Callas, Fiorenza Cossotto, Francesco Albanese, Dino Dondi, Anselmo Colzani. Orquesta y Coro del Teatro alla Scala, Milán. Nino Sanzogno, director. Milán, 1 de junio de 1957. CETRA, LO 54. Dos LP. Precio: 1.300 pesetas.

Interpretación: 8.

R

ROSSINI: **El barbero de Sevilla**. María Callas. Tito Gobbi, Luigi Alva, Nicola Rossi-Lemeni, Melchiorre Luise. Orquesta y Coro del Teatro alla Scala, Milán. Carlo María Giulini, director. Milán, 16 de febrero de 1956. CETRA, LO 34. Tres LP. Precio: 1.950 ptas.

Interpretación; Subjetiva.

# «The magic sound»

# LOWREY

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

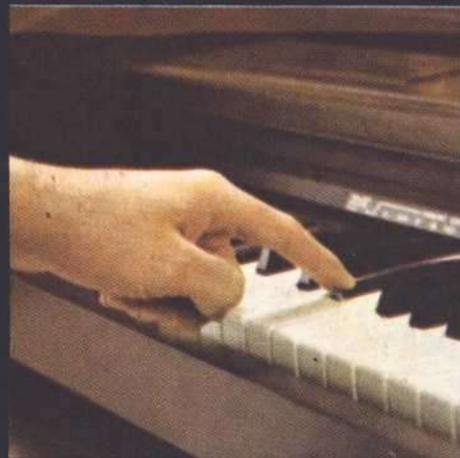
2— Un agradable pasatiempo que une a toda la familia. Desde el más pequeño, todos pueden participar en el festival LOWREY. Tóquelo hoy, gócelo toda la vida.

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

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

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

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



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

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



**R**

VERDI: **Falstaff**. Mariano Stabile, Paolo Silveri, Cesare Valletti, Renata Tebaldi, Alda Noni, Cloe Elmo. Orquesta y Coro del Teatro alla Scala, Milán. Víctor de Sabata, director. Milán, 1951. CETRA, LO 14. Tres LP. Precio 1.950 ptas.

**Interpretación:** 9.

**R**

VERDI: **La fuerza del destino**. Renata Tebaldi, Mario del Monaco, Aldo Protti, Fedora Barbieri, Cesare Siepi, Renato Capecchi. Orquesta y coro del Teatro Comunale de Florencia. Dimitri Mitropoulos, director. Maggio Musicale Fiorentino, 1953. CETRA, LO 17. Tres LP. Precio: 1.950 ptas.

**Interpretación:** 10.

**R**

WAGNER: **El holandés errante**. Astrid Varnay, Hermann Uhde, Ludwig Weber, Wolfgang Windgassen, Joseph Traxel, Elisabeth Schärtel. Orquesta y Coro del Festival de Bayreuth. Hans Knappertsbusch, director. Bayreuth, julio de 1955. CETRA, LO 51. Tres LP. Precio 1.950 ptas.

**Interpretación:** 10.

**R**

WEBER: **Der Freischütz**. Hans Hopf, Elisabeth Grümmer, Kurt Böhme, Rita Streich, Alfred Poell, Otto Edelmann, Oskar Czerwenka. Orquesta Filarmónica de Viena y Coro de la Opera del Estado de Viena. Wilhelm Furtwängler, director. Festival de Salzburgo, 1954. CETRA, LO 21. Tres LP. Precio: 1.950 ptas.

**Interpretación:** Grümmer: 10. Conjunto: 7.

#### CONCERTO LIVE (IMPORTACION, FERYSA)

**R**

BERLIOZ: **Requiem**. Orquesta Filarmónica de Viena. Coro de la Opera del Estado de Viena. Leopold Simoneau (tenor). Dimitri Mitropoulos, director. Festival de Salzburgo, 15 de julio de 1956. LO 509. Dos LP. Precio: 1.300 ptas.

**Interpretación:** 10.

**R**

BRAHMS: **Sinfonía número 1 en Do menor, op. 68**. Orquesta Sinfónica de la Radio de Colonia. Otto Klemperer, director. Colonia, 17 de octubre de 1955. CETRA, LO 515. Un LP. Precio: 650 ptas.

**Interpretación:** 8,5.

**R**

CELIBIDACHE EN BERLIN: BICET: **Sinfonía en Do mayor** (9-11-1953). HAYDN: **Sinfonía número 104 «Londres»** (20-1-1950). MENDELSSOHN: **Sinfonía número 4 «Italia»** (20-1-1950). STRAVINSKY: **Juego de naipes, «suite»** (21-2-1950). TCHAIKOVSKY: **Sinfonía número 2, «Pequeña Rusia»** (21-2-1950). Orquesta Filarmónica de Berlín. Segiu Celibidache, director. CETRA, LO 533. Tres LP. Precio: 1950 pesetas.

**Interpretación:** BIZET: 8. HAYDN: 8,5. MENDELSSOHN: 9. STRAVINSKY: 9,5. TCHAYKOVSKY: 9.

NOTA.- Todos los álbumes del catálogo Opera-Live contienen un folleto con fotografías de las respectivas representaciones. Ningún álbum o disco ofrece libreto ni comentario explicativo.

## LA EDICION ESPAÑOLA DE LA ACSE: UNA INTRODUCCION AL COMENTARIO CRITICO.

Es un comentario bastante común, y a mi entender no excesivamente erróneo, que la música contemporánea funciona «a nivel» de compositor. Desde luego, es cierto que las peculiaridades de la sociedad musical actual favorecen que la capacidad de «public-relations» de un creador vaya a determinar la propagación de su obra. Y no quiero referirme a lo que en el lenguaje político al uso denominaríamos «ceremonia de la confusión» estética, sino a la evidencia representada por la utilización del poder por parte de los compositores, sea este poder económico —a través de los editoras—, sea político —a través de los medios públicos de difusión o a través de los conciertos financiados por la Administración—, sea de otro tipo menos evidente —el consabido yo-te-programo-y tú-me-programas— o con menores apariencias de corrupción —relaciones amistoso-interesadas con los intérpretes—. No creo que nadie se vaya a llevar las manos a la cabeza horrorizado ni se rasgue la vestimenta en señal de indignación ante este prómbulo; procedimientos similares a los enumerados los podemos encontrar en cualquier esquina del Viejo Continente y, desde luego, han conformado muchos capítulos de la moderna historia de la música española. Y no me quiero referir a hechos que por su carácter de transparencia han sido a menudo utilizados como arma contundente —como puede ser la composición de obras con ocasión de fastos fascistas más o menos renombrados—, sino a un cotidiano quehacer de pequeñas miserias que permitan un minúsculo ascenso en la escala del renombre de cada quien. Un detallado estudio de la programación de Radiotelevisión Española a lo largo de esta década, unido a las nóminas de trabajadores de la Casa de la Radio —y es sólo un ejemplo—, pudiera resultar eminentemente revelador de hasta qué punto ha existido ese «nivel» de compositor al que antes hice referencia; si a ello sumamos las programaciones oficiales o subvencionadas, y establecemos parentescos entre protagonismos de creadores y una larga serie de críticas musicales a medio camino entre la ignorancia y la irresponsabilidad, tendremos una imagen que, si no total, sí es parcialmente válida como introducción a una visión histórica del desarrollo de nuestra creación musical contemporánea.

Lo antedicho configura una situación en la cual existen protagonismos y relegaciones que no se deben a causas musicales, sino simplemente al grado de poder de cada quien en cada momento. Cuando hablo de la existencia de compositores de primera y de segunda categoría nada más lejos de mi intención que hacer una valoración de tipo «buenos» y «malos», entendiéndola esta dicotomía en sus dimensiones ética y estética; simplemente me estoy refiriendo a una situación que creo no responde a justicia. La creación de la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles intentó poner una solución a los motivos de desequilibrio mencionados; sus estatutos, minuciosamente democráticos, aseguran la equiparación de derechos a todos y cada uno de los socios, independientemente de su edad, elección de sintaxis ó capacitación técnica. Por tratarse de una asociación cuya principal finalidad es la promoción de la música de sus asociados, la ACSE presta especial importancia al capítulo editorial, en el que ya se insistía en el Primer Programa de Promoción de Música Española, que obtuvo un apoyo económico importante por parte de la Dirección General de Música. La edición actual es la primera parte de una serie, y de ella se han beneficiado los asociados que pertenecían a la ACSE en los momentos de realizar el Primer Programa. Los asociados incorporados posteriormente se beneficiarán de las siguientes ediciones.

La primera edición consta de diez discos (treinta y ocho obras) y veinticuatro partituras. La edición de los primeros corresponde al sello Movieplay, y las de las segundas, a Alpuerto y a E.M.E.C. Creo de interés dar la relación de los compositores beneficiados, indicando con un asterisco (\*) aquellos que vieron su obra a la vez grabada e impresa.

**DISCOS:** Luis Blanes, Llorenç Barber (\*), Francisco Estévez, Ernesto Halffter, Javier Alfonso, Rafael Rodríguez Albert (\*), Antón Larrauri, Juan José Falcón (\*), Ricardo Olmos, Elena Romero, Joaquín Rodrigo, Emilio López, Angel Martín Pompey, Rafael Castro, Rodrigo A. de Santiago (\*), María Luisa Ozairta, Felix Ibarro (\*), Juan Teruel, Jesús Villa Rojo, Angel Arteaga (\*), Agustín González Acilu, Angel Oliver (\*), Miguel Alonso, Rogelio Groba, Francisco Llácer Pla (\*), Ramón Alís, Miguel Angel Roig-Francolí (\*), José Antonio Galindo, Carlos Cruz de Castro, Gonzalo de Olavide (\*), Carmelo A. Berneola, Ramón Barce, Claudio Prieto, Juan Hidalgo (\*), Josep Lluís Berenguer (\*), Francisco Cano, Tomás Marco (\*) y Alfredo Aracil (\*).

**PARTITURAS:** Carmelo A. Berneola, Antonio Agúndez, Agustín Bertomeu, María Escribano, Gabriel Fernández Alvez, Antón García Abril, Francisco Javier García Ruiz, Rafael Gómez Senosiain, Luis Bedmar, Miguel



MIEMBROS DE LA DIRECTIVA DE LA ACSE, PROMOTORA DE ESTA LABOR DIFUSORA DE LA MUSICA CONTEMPORANEA.

Angel Coria y los catorce ya indicados con asterisco. Existe intención de editar todas las obras grabadas —en algún caso, como en el de Miguel Alonso, ya estaban editadas— en una próxima campaña.

**INTERPRETES:** Pedro Espinosa, Joaquín Parra, José Luis Rodrigo, Quinteto de Viento Koan, Cuarteto de Cuerda Sonor, Quinteto de Clarinetes del LIM, Grupo Koan (director, José Ramón Encinar), Grupo LIM y dos Grupos Instrumentales (directores: José María Franco Gil y José Buenagu). Solistas: Jesús Villa Rojo, Angel Ortiz y Josefina Cubeiro.

Quisiera destacar «a priori» varios aspectos generales o reglas de conducta advertidos en estas ediciones. En primer lugar, la recuperación de compositores de edad avanzada que guardaban en el cajón de la mesa partituras que no pudieron ver la luz hasta ahora. En segundo lugar, la presentación de compositores que, por trabajar alejados de los grandes centros de difusión, permanecieron hasta hoy en el anonimato. En tercer lugar, la cura de humildad que supone ver a compositores de renombre internacional compartiendo un disco con nombres hasta ahora inéditos. Finalmente, observar que los miembros de la Junta directiva, en un gesto apreciable, no han disfrutado en esta primera parte de la serie de edición de disco más partitura.

La Dirección de RITMO ha encomendado el comentario de estos materiales a dos miembros del equipo gallego, Margarita Soto y yo mismo, que ya en ocasiones anteriores nos ocupamos de analizar grabaciones de música contemporánea española. Ambos simpatizamos con los fines de la ACSE y creemos que esta edición es un importante paso en el largo camino de la normalización del oficio compositivo. Se nos plantea un interesante desafío, cual es el de valorar una parcela extensa de la creación musical española, con la pretensión de aportar un granito de arena crítico al logro de ese empeño de normalización. Hemos escogido el sistema de comentar dos discos mensuales, en una sección fija dedicada a esta edición. Insistiremos, sobre todo, en las obras, ya que creemos que este aspecto tiene mayor interés que el interpretativo, y por ello agradecemos ahora a EMEC y a Alpuerto la facilitación de los materiales gráficos, así como su bondad a algunos compositores que bien personalmente, bien a través de la ACSE, nos han proporcionado fotocopias de sus partituras. Para concluir, quisiera insistir en nuestro apoyo pleno a la iniciativa, con independencia de las valoraciones que en su día hagamos de obras concretas; valoraciones que, basadas en criterios estéticos, no implican censura a la grabación y edición de esas obras, sino juicio de un producto artístico presentado al público. Insistimos en ello con intención de prevenir perplejidades, malentendidos y hasta posibles enojos que intenten desvirtuar comentarios exclusivamente de tipo estético para transformarlos en torpes instrumentos de ataque personal. Los críticos no viven en el desierto y tienen, está claro, afectos y pasiones. Pero llegado el momento, no tendremos empacho en explicar por qué no nos gustan obras de compositores con los que mantenemos amistad personal, ni en hacer la loa de obras escritas por personas con las que no podemos congeniar. Y que conste que nos sonroja ahora vernos abocados a matizar cosas que en sociedades normales se dan por sobreentendidas.

**XOAN M. CARREIRA**

# INDICE DE DISCOS CRITICADOS

ANONIMO: <b>Carmina Burana.</b> (Vol. I a IV).Clemencic Edigsa .....	60
BACH: <b>La Obra para flauta.</b> Rampel. Hispavox.....	52
BEETHOVEN: <b>Primeros Cuartetos.</b> Cuarteto Vogh. Telefunken .....	53
BELLINI: <b>La sonámbula.</b> Callas. Bernstein. Cetra .....	63
BERLIOZ: <b>Requiem.</b> Mitropoulos. Cetra .....	65
BRAHMS: <b>Sinfonía número 1 en Do menor.</b> Klemperer. Cetra .....	68
GLUCK: <b>Ifigenia en Tauris.</b> Callas. Sanzogno. Cetra.	63
HAENDEL: <b>Conciertos para órgano, op. 4 y 7.</b> Tachezi. Harnoncourt. Telefunken.....	54
HAENDEL: <b>Alexander's Feast.</b> Harnoncourt. Telefunken. ....	53
HAENDEL: <b>Acis y Galatea.</b> Deller. Edigsa.....	61
HAYDN: <b>Tríos de la época media.</b> Trío de Viena. Telefunken.....	54
HAYDN: <b>Tríos de la última época.</b> Trío de Viena. Telefunken.....	56
MONTEVERDI: <b>Madrigales. Tirsi y Clori.</b> Deller Consort. Edigsa. ....	58
PURCELL: <b>Oda a Santa Cecilia. Oda para el aniversario de la Reina Mary.</b> Deller Consort. Edigsa.....	58
PURCELL: <b>O Solitude y otras obras.</b> Deller. Edigsa.	58
ROSINI: <b>El barbero de Sevilla.</b> Callas. Gobbi. Giulini. Cetra .....	65
SAINT-SÄENS: <b>La Obra completa para violín y orquesta.</b> Ricci/Froment. Hispavox.....	52
SCARLATTI, D.: <b>Setenta Sonatas para clave.</b> Dreyfus. Telefunken.....	56
VERDI: <b>Falstaff.</b> Stabile. De Sabata. Cetra.....	67
VERDI: <b>La fuerza del destino.</b> Tebaldi. Monaco. Mitropoulos. Cetra. ....	67
VIVALDI: <b>Doce conciertos, op. 11 y 12.</b> Scimone. Hispavox.....	52
WAGNER: <b>El Holandés errante.</b> Varnay. Uhde. Knappertsbusch. Cetra. ....	70
WEBER: <b>Der Freischütz.</b> Grümmer. Furtwängler. Cetra.....	68
CELIBIDACHE EN BERLIN. Obras de Bizet, Haydn, Mendelssohn, Strawinsky y Tchaikovsky. Cetra.	69
CONCIERTOS Y DANZAS DEL RENACIMIENTO. Musica Antiqua de Viena. Edigsa. ....	61
ESTAMPIES, BASSES, DANSES, PAVANES: Conjunto de instrumentos antiguos de Zurich. Edigsa.....	61
EL RENACIMIENTO DEL BARROCO: Obras de Monteverdi, Grandi, Frescobaldi, Palestrina y Bassano. Deller Consort. Edigsa. ....	58
EL SIGLO DE ORO. Pro Cantiona Antiqua. Telefunken. ....	57
EL SIGLO DE ORO DEL CLAVE ESPAÑOL: Pablo Cano. Edigsa.....	60
MUSICA ARABIGO-ANDALUZA: Atrium Musicae de Madrid. Edigsa.....	61
MODERNA EDICIÓN ESPAÑOLA DE LA ACSE....	72

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

# GARRIDO-BAILEN

**Nuevas  
instalaciones  
a su  
disposición**



Definimos como magnífica la impresión que nos ha producido la ampliación de Instalaciones Comerciales que ha realizado la firma GARRIDO-BAILEN, de Madrid. Diecisiete huecos de fachada, con una superficie de exposición ciertamente grandiosa, más de 1.000 m<sup>2</sup>, presentan la auténtica imagen de «Un Mundo de Instrumentos Musicales».

Entre la más amplia gama de marcas y modelos que existe actualmente en el mercado español, vemos en sus dependencias:

PIANOS Y ORGANOS,  
INSTRUMENTAL DE CONCIERTO DE ORQUESTA,  
DE BANDA, DIDACTICO.  
DE PERCUSION, DE VIENTO, DE CUERDA, DE ARCO,  
DE TECLADO, AMPLIFICACION, ACCESORIOS  
Y EDICIONES MUSICALES.

La difícil escalada que, desde hace años, inició un sector del comercio de Instrumentos de Música en España, es indudable que está alcanzando cotas de las que todos debemos sentirnos satisfechos. Tanto sus realizadores, al ver los positivos resultados de su dura labor cotidiana, como los profesionales y aficionados, al encontrar ciertamente resueltas sus necesidades o permitirles desarrollar sus aficiones.

GARRIDO-BAILEN es fiel reflejo de lo que se está logrando en este campo de la Música.

Ahora bien, es fundamental que se refuercen con seriedad los pilares básicos: El apoyo al Profesional; la honesta formación de Profesorado; el adecuado acondicionamiento de Conservatorios, Liceos, Escuelas; la debida atención a la Enseñanza Musical Primaria; fomentar Conciertos y Recitales a todos los niveles. De otra forma, no será posible que en España alcancemos la altura musical que debemos exigirnos para no desafinar en el concierto universal.

Nuestra sincera felicitación a GARRIDO - BAILEN.

# NUESTRA MUSICA

POR JACINTO TORRES

## SEMBLANZA DE JUAN DE LA ENCINA (y 2)

### EL MUSICO

Si repasamos lo que en la parte primera dejamos dicho respecto de las corrientes imperantes en la poesía que se practicaba en Castilla hacia la segunda mitad del siglo XV, podremos comprobar cuán semejantes eran a las que en esa misma época presidían la estética musical. Esos mismos retoricismos y artificiosidad que son norma de la poesía cancioneril se corresponden como un calco con el estilo uniforme y cosmopolita de la polifonía franco-flamenca que se componía entonces.

La polifonía de la segunda mitad del siglo XV se basaba fundamentalmente en un procedimiento derivado del canon, practicado desde tiempo atrás. En éste sólo existe una voz melódica, que se acompaña a sí misma en sucesivas entradas, y ello obliga al compositor a trabajar construyendo su obra compás a compás en todas las voces simultáneamente, en vez de hacerlo según la técnica del canto llano o tenor, consistente en componer toda una voz completa, que se añade a otra, y así sucesivamente.

Ockeghem y sus contemporáneos siguen un camino que conduce a la combinación de la técnica del canto llano y la del canon, practicando un procedimiento de composición basado en el **contrapunto imitativo**; en él, las voces participan por igual de la «sustancia temática», pues el canto llano, litúrgico o no, se descompone en frases cortas, que el compositor utiliza como gérmenes temáticos y que distribuye por toda la obra, pasándolo de una voz a otra, en una cadena de imitaciones resueltas con gran desenvoltura —y mayor complejidad— contrapuntística.

Este estilo, difundido en toda Europa por los compositores del área franco-flamenca, como Compère, La Rue, Ghiselin, Obrecht, etc., había alcanzado un gran refinamiento, pero el resultado era una música bastante artificiosa, en la que lo importante era poner de manifiesto la sabiduría contrapuntística del autor, que se entregaba gustoso a resolver sobre el pentagrama difíciles problemas teóricos y abstrusas especulaciones; una música donde apenas había emoción humana, falta de todo dramatismo y afectividad, sustituidos éstos por el cálculo y la complacencia en ejercitar una técnica que ya se sabe dominada.

La obra de los polifonistas flamencos fue bien conocida y apreciada en España, según podemos comprobar por la nutrida abundancia de obras de Agrícola, Obrecht, Compère, Isaac y otros autores extranjeros en nuestras colecciones de polifonía, como el **Cancionero de Segovia**, o bien de compositores españoles que, a la vista de sus obras, demuestran un completo conocimiento de las técnicas franco-neerlandesas, según podemos comprobar en el **Cancionero de la Biblioteca Colombiana** o en el de **Palacio**.

Por otra parte, el Renacimiento, gestado en

Italia durante ese siglo XV, pugnaba por subrayar el contenido humano del texto que se cantaba, dando a la música un sentido capaz de potenciarlo. La influencia del Humanismo a lo largo del siglo, que tiende a revalorizar la importancia del hombre frente a la absorbente y totalitaria presencia divina, favorecerá esa tendencia, y el resultado será un nuevo tipo de escritura polifónica más sencilla de líneas, más despojada de artificios contrapuntísticos, con una realización que atiende más al aspecto armónico, y que encontró excelente vía de expresión a través de formas populares o semipopulares, como las **frottole**, los **strambotti** o las **villanelle**. Y fueron, precisamente, los músicos flamencos, encabezados por Josquin des Pres, los primeros en evolucionar hacia el nuevo estilo.

Los músicos españoles, situados en ese crítico fin de siglo entre ambas corrientes, que conocían muy bien, adoptan, por lo general, una postura intermedia, con características singulares y formas próximas al estilo más popular, sirviéndose de procedimientos musicales menos complicados que los de la escuela flamenca, y en ocasiones de extrema austeridad, alcanzando una gran sobriedad y fuerza expresiva.

En esta corriente, pues, se inscribe la obra musical de Juan de la Encina, formada por sesenta y una composiciones seguras, más otras ocho o diez que por unos u otros le son atribuidas con diverso fundamento. Toda la música conocida de nuestro autor se encuentra en el **Cancionero de Palacio**, y algunas de sus obras se hallan también repetidas en otras diferentes colecciones, a veces como anónimas. Casi al cincuenta por ciento, están escritas para tres y cuatro voces, pero es de señalar que en varias obras de las que figuran en dos cancioneros la que parece versión más antigua sólo tiene tres voces, mientras que en la nueva redacción se le añadió una voz intermedia, sin duda siguiendo los dictados estéticos vigentes, que preferían, cada vez más, el reparto a cuatro voces.

Cuarenta y ocho de sus composiciones son **villancicos**, compuestos a base de dos períodos musicales que se corresponden con la copla y el estribillo, y que se alternan siguiendo el texto. Siete son **romances**, contruidos con cuatro frases musicales, que se aplican a cada grupo de cuatro versos; en ocasiones escribe largos melismas de gran expresividad («Una señora porfía»); otras veces, la extrema simplificación armónica, melódica y rítmica logra efectos de auténtica congoja («Triste España sin ventura»). Cinco de sus obras son **canciones**, con el estribillo más largo que los villancicos, reducido número de estrofas (por lo común, siguiendo modelos estróficos regulares) y tratamiento musical más pulido que los villancicos. Una pieza, por último, figura en el **Cancionero de Palacio** como **estrabote** y, en realidad, viene a ser una forma de villanci-

ERCOLE ROBERTI: «EL CONCIERTO»



co con una frase musical más al final de la copla, sin que haya enlace de transición al estribillo; escrita en italiano («Fata la parte»), hay quien opina que es obra de su época romana, pero no deja de ser curioso que para su composición utilice Encina una fórmula típica melódico-armónica (la «folia») típicamente española, y de la que hay numerosísimos ejemplos en sus obras supuestamente anteriores y en las de otros músicos españoles de su época.

No parece correcto (como oportunamente ha señalado S. Rubio) afirmar la imposibilidad de «un análisis del estilo musical de Encina, por carecer éste de rasgos estilísticos que le distinguen claramente de sus contemporáneos», según afirman R. O. Jones y C. Lee en una reciente edición de su obra musical y poética; por el contrario, si bien es cierto que la mayoría de los rasgos del compositor salmantino son comunes con otros músicos de la España de su tiempo, también podemos encontrar algunas peculiaridades que le distinguen de ellos.

Raramente usa complejidades de contrapunto, aunque cuando lo hace (por ejemplo, «Gasajémonos de huzia», «Mortal tristura», o «Soy contento», núms. 165, 44 y 50, respectivamente, del **C. M. P.**) demuestra conocer sobradamente la técnica; sin embargo, prefiere una escritura más diáfana, correspondiendo muchas veces una sílaba por nota y con marcha isorítmica, lo que da a sus obras un aire de sencillez y transparencia, indudablemente acorde con las presumibles pretensiones de su autor de ofrecer una música ágil, sencilla de estructura y de fácil audición. Por otra parte, tanto en el uso de las cadencias como en sus preferencias modales se muestra decididamente «moderno», así como en su característica preferencia por los acordes perfectos completos, con tercera.

De lo que de él conocemos, sólo cinco villancicos tratan tema religioso, lo que confirma nuestra imagen de un Encina ocupado más de los aspectos del mundo tangible que del espiritual. Ya vimos, hablando de su teatro, que su actitud llega a extremos de subversión religiosa, como en el caso de la «Vigilia de la enamorada muerta» de su última égloga, en que transforma en versión pagana la Vigilia de difuntos. Para nuestra desgracia, la música de la canción con que empieza el «Invitorium» («Circundederunt me»), y que figuraba en los índices del **Cancionero de Palacio**, no ha llegado hasta nosotros, al faltar del manuscrito el folio donde estaba anotada. Nada sabemos de si las siguientes paráfrasis de los Salmos, Requiem, Antifonas, Lecciones, etc., que constituyen el resto de la **Vigilia**, se cantarían también, en cuyo caso estaríamos en presencia del «primer conato de un auténtico drama lírico, de una primera y verdadera ópera española», según palabras de M. Querol, que, aunque indudablemente movidas más por el deseo que por prueba alguna, no dejan de revelar la presencia de elementos perfectamente capaces y suficientes para conjugar la música con la acción dramática en forma sostenida y coherente.

Esta pérdida nos priva de conocer la eventual influencia que el contacto con Italia pudiera haber producido en el estilo musical de nuestro compositor, y nos lleva a la debatida cuestión general de qué es lo que nuestros músicos de esa época deben a los italianos. Está comprobado que —a causa de las intensas relaciones comerciales y políticas que en esa época mantenían los reinos españoles con Flandes, Borgoña y Nápoles— los músicos peninsulares estaban perfectamente al día en cuanto a las técnicas y procedimientos musicales más en boga de su tiempo.

Ahora bien, la evolución hacia un estilo más simple y escueto no parece un hecho directamente dependiente de las orientaciones y el influjo de la estética italiana, ni, por otra parte, característico sólo de Encina; otros músicos rigurosamente contemporáneos suyos, como Mondéjar, Baena o Escobar, por no aludir otros más de los que también aparecen en el **Cancionero de Palacio**, ya adoptan en su obra los mismos principios de sobria expresividad, lograda a base de la mayor austeridad técnica. Un detalle bastante revelador sobre la escasa incidencia de las formas italianas en la obra de nuestros compositores es que su inclusión en el citado **Cancionero**, además de ser

numéricamente muy escasa, es de fecha ya tardía, cuando están de sobra afianzadas las bases de ese estilo «nacional» a que nos estamos refiriendo, y que viene de más atrás, como nos lo demuestra el **Cancionero de la Colombina**, anterior en algunos lustros al de **Palacio**. Y, naturalmente, la obra de Encina arranca de esas premisas, que comparte con otros músicos nacionales, aunque con los rasgos definitorios a que antes hemos hecho referencia, y que él sabría orientar con un tino que aún hoy resulta admirable.

Con todo, más que un creador o un innovador genial, Juan de la Encina es un hombre capaz de encontrar la respuesta justa y adecuada al medio, con un irreprochable sentido de la oportunidad, característica ésta de la que nunca dejó de servirse para sus medros. Las obras «serias» (tanto poéticas como musicales) del salmantino no pasan de ser correctas realizaciones técnicas, como tantas otras debidas a sus coetáneos, entre las que, ocasionalmente, destaca algún hallazgo feliz; pero Encina, que intuye que la poesía cancioneril o el contrapunto de estilo flamenco son vías muertas (y no tanto respecto a su vigencia estética como en cuanto a las posibilidades que su ejercicio le ofrece para su personal ascensión), opta por un estilo, si se quiere, «menor»: el directamente orientado al entretenimiento, a la fiesta, a la evasión. Los célebres villancicos y las canciones de Encina, excepto aquellos incluidos en sus **Eglogas**, y que le permitían exhibir sus dotes artísticas ante sus protectores, son de una factura técnica incomparablemente menos elaborada que la de otros músicos españoles de la época (Anchieta, Peñalosa o De la Torre, por ejemplo), más atentos a la bondad y perfección formal de su obra que a su utilización como mercancía.

Antes que un compositor proyectado hacia el futuro con una clara visión de nuevos horizontes estéticos, Encina resulta ser, más cabalmente, un caso de perspicacia singular, que acierta, con arreglo a unos intereses y objetivos inmediatos y personales, a depurar y resumir la herencia tradicional en nuevas formulaciones llenas de gracia y simplicidad, y dotadas de gran vivacidad expresiva, todo ello perfectamente alineado en la poderosa corriente que, sin posibilidad alguna de vuelta atrás y merced a complejos factores de la más variada índole, venía desde mucho tiempo antes urdiendo y presagiando el triunfo del Renacimiento.

## ORIENTACION BIBLIOGRAFICA

- Evidentes limitaciones de espacio impiden un comentario crítico a esta bibliografía sumaria, que incluimos en forma resumida y específicamente orientada al aspecto musical.
- CHASE, Gilbert: **Juan del Encina: Poet and Musician**. En «Music and Letters», XX, 1939, págs. 420-430.
  - GALLEGO, Antonio: **Poesía y música en Juan del Encina**. En «Música en España» (Madrid), número 3, 1979, págs. 17-19.
  - HERRERO, J. Joaquín: **Tres músicos españoles: Juan del Encina, Lucas Fernández, Manuel Doyagüe, y la cultura artística de su tiempo**. Madrid, Tip. Artística de Suárez y Abad, 1912.
  - JONES, R. O., y Carolyn R. LEE: **Juan del Encina. Poesía lírica y cancionero musical**. Madrid, Ed. Castalia, 1975.
  - MICHAELIS DE VASCONCELOS, Carolina: **Nótulas sobre cantares e vilhancos peninsulares e a respeito de Juan del Encina**. En «Revista de Filología Española», núm. 5, 1918, págs. 337-366.
  - MITJANA Y GORDON, Rafael: **Estudios sobre algunos músicos españoles del siglo XVI**. Madrid, Librería de los Sucesores de Hernando, 1918. (Cf. cap. I.)
  - QUEROL GAVALDA, Miguel: **La producción musical de Juan del Encina**. En «Anuario Musical» (Barcelona), XXIV, 1970, págs. 121-131.
  - RUBIO, Samuel: **Autores y estilos en el «Cancionero Musical de Palacio»**. (Ensayo de crítica estilística). **Juan del Encina**. En «Tesoro Sacro Musical» (Madrid), núm. 641, 1977, págs. 67-78.
  - RUIZ TARAZONA, Andrés: **Juan del Encina**. «Separata» de comentarios críticos y bio-bibliográficos que acompaña al álbum de dos discos editado por «Movieplay» bajo el patrocinio del Ministerio de Cultura. Madrid, 1979.
  - STEVENSON, Robert: **Spanish Music in the Age of Columbus**. La Haya, 1960. (Cf. págs. 253-261).
  - TERNI, Clemente: **Juan del Encina: L'opera musicale. Studio, trascriziones e interpretazione**. Firenze, Casa Editrice G. D'Anna, 1974.

Con carácter básico y general, véanse también las ediciones del **Cancionero Musical de Palacio** hechas por F. A. Barbieri (Madrid, 1880) y H. Anglés (Barcelona, 1947 y 1951). Vale la pena mencionar aquí la próxima edición discográfica de las composiciones completas de Encina, a cargo del Ministerio de Educación (serie de «Monumentos Históricos de la Música Española»), con extensos comentarios musicales de J. Rey Marcos



**CANCIONERO MUSICAL DE PALACIO, FOL. 55 V. Y 56 R. EL ROMANCE «TRISTE ESPAÑA SIN VENTURA» DE «JUAN DEL ENSINA», COMPUESTO TRAS LA MUERTE DEL PRINCIPE DON JUAN EN 1497. A CONTINUACION APARECE COPIADA UNA OBRA DE «JUSQUIN D'ASCANIO» (J. DES PRES) CON EL TITULO DE «IN TE, DOMINE, SPERAVI».**

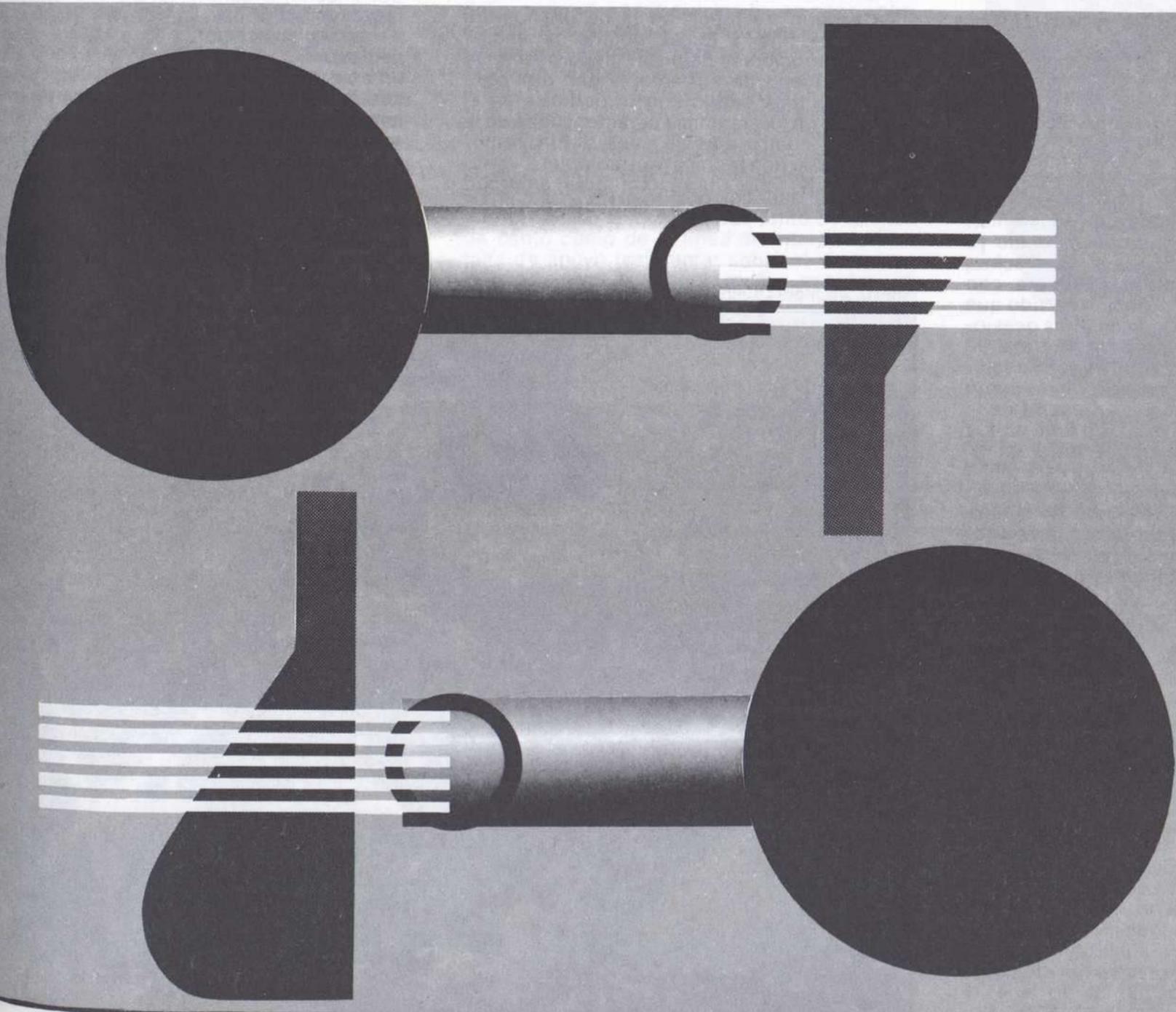
EL MARAVILLOSO MENSAJE DE LA  
MUSICA AL ALCANCE POPULAR DE MEDIO MILLON  
DE VISITANTES

- Toda la gama de **INSTRUMENTOS**
- Todo el repertorio de **PARTITURAS-DISCOS**  
**FONOGRAMAS**
- Las novedades en **ELECTROACUSTICA**  
**ALTA FIDELIDAD**
- La cultura y la didáctica en el **AULA PILOTO**

**CONCIERTOS - RECITALES - DEMOSTRACIONES INSTRUMENTALES - CINE MUSICAL - CONCURSOS DE INTERPRETACION - COLOQUIOS - QUIOSCO DE LA MUSICA - JORNADAS TECNICAS**

**INFORMACION:**

Joaquín María López, 23, 1.º - Teléfonos: 4494800 - 4494916



# SALON DE LA MUSICA



LA FERIA DEL TIEMPO LIBRE

en **EXPO Ocio**  
FERIAL CASA DE CAMPO - MADRID - PABELLON XII

15-23 MARZO 1980 - DE 11-21 HORAS

## OBRAS SON AMORES

### UNA UTIL APROXIMACION A MAHLER

Uno de los conciertos más atractivos del presente ciclo de la Radio Televisión Española era el encargado al director israelí Eliahu Inbal, actual titular de la Orquesta de la Radio de Frankfurt, músico ya conocido de nuestros públicos por sus actuaciones al frente tanto de la Orquesta de la radio Televisión como al frente de la Nacional. En los atriles nada menos que la **Novena Sinfonía** de Mahler, compositor de quien Inbal había ofrecido ya obras en sus anteriores visitas: **La Décima Sinfonía**, con aquel conjunto; **la Primera**, con éste. Era interesante comprobar el partido que la batuta, de eficacia probada en otras ocasiones, podría extraer, con un régimen normal de ensayos, de una orquesta todavía «en rodaje» y tan poco avezada a estos pentagramas como la dependiente de la Dirección General de la Radio y la Televisión. El resultado final no fue lo que se dice bueno, sobre todo en el concierto del sábado, pero sí muy estimable, lográndose un general nivel de discreción francamente encomiable teniendo en cuenta la tremenda dificultad que plantea la realización de esta monumental partitura. Hay una cosa clara: independientemente del planteamiento de la mente rectora, la Orquesta de la RTVE no «llega» a vencer todos los problemas técnicos que alberga la pieza; al menos, no con los ensayos habituales. Es preciso reparar, sin embargo, en que la obra era estreno absoluto para el conjunto, lo que, indudablemente, ha de jugar como importante atenuante. Así, habremos de ser especialmente condescendientes con los fallos —incluso de afinación— producidos, por ejemplo, al comienzo del primer movimiento, en el delicado instante en que los motivos fundamentales son expuestos sucesivamente por «cellos», arpas y trompas; o en los numerosos desajustes; o en los ataques, pocas veces unitarios, como los de la cuerda en el último movimiento, en donde los violines, sobre todo, sonaron demasiado agrios y «rasposos», aun admitiendo su vibración e intensidad expresiva (efectos muy dependientes, desde luego, de lo que el director propone).

# DE MADRID AL CIELO

POR ARTURO REVERTER

La versión de Inbal fue la de un hombre conocedor, hábil y eficaz, dotado de medios técnicos suficientes para salir decorosamente del paso luego de enfrentarse con una obra semejante (que siguió con la partitura en el atril), una orquesta de las características de la nuestra y cuatro días de ensayo. El director israelí posee una técnica muy completa, variada y sólida, que utiliza con gran amplitud todos los resortes físicos y gestuales posibles:

brazos muy flexibles y elásticos, mano izquierda activa, indicaciones de cabeza, cimbreos de cintura, miradas expresivas... Todo ello, en un apasionado rebullir, produce un indudable contagio en el instrumentista, que trasciende también al público, que queda prendido de la ágil batuta, de la multiplicación de indicaciones, de la capacidad de sugerir ritmos y dinámicas con movimientos de codos o con giros de muñeca. La mano derecha se mueve

INBALD: UN MAHLER IRREGULAR, PERO INTERESANTE. SOBRE TODO UTIL.



habitualmente en un plano vertical, describiendo amplios arcos. Su actitud general, su mímica recuerdan a veces a las de un Maazel, que es, sin embargo, más refinado, más lúcido y más personal, si bien en muchas ocasiones su gesto sea más desmadejado.

Pocos problemas, pues, para Inbal a la hora de transmitir a los músicos su mensaje interpretativo, que resultó así nítido, a pesar de los defectos de «lectura», de reproducción. Pudo apreciarse de tal forma que la visión del director, aun bien entroncada y situada en el mundo mahleriano, poseyendo muchas de sus características definitivas, no reunió todas las que pueden convertir a una interpretación en totalmente coherente, profunda y esencial. Inbal consiguió dos cosas muy importantes, que hoy en día pocos directores pueden lograr, lo que hay que anotar en su haber: a) la justeza rítmica y, dentro de ella, la elasticidad agógica (impecable a este respecto el «Scherzo»); b) el «clima» general, obtenido a partir de un fraseo bastante tosco, pero muy propio en su planteamiento, y de una tímbrica muy agresiva (a veces demasiado). Pese a ello, la visión, en general, me pareció bastante superficial y poco coherente en cuanto a su construcción. Escasamente elaborado, «trabajado» y «digerido» fue el inicial «Andante commodo», quizás el movimiento más difícil de resolver por su complejidad temática, sus contrastes y desarrollos; por la dificultad de poner orden en la aparentemente enmarañada escritura, por la necesidad de obtener una clara gradación de intensidades y una perfecta fusión de timbres.

La página resultó correctamente marcada, pero confusa, excesivamente agria de sonoridad. El «Scherzo» fue quizás el fragmento mejor realizado, y el «Rondó burleske» quedó, aunque bien marcado, y contrastado, algo falto de intención y de clarificación polifónica. El «Adagio» final, en el que, pese a la irregularidad de los ataques, se consiguieron desde un punto de vista expresivo los mejores instantes de la noche, se planteó, creo, de forma equivocada, estableciéndose un contraste demasiado rotundo y definido entre toda su primera parte, la más extensa, y los sublimes últimos compases. Inbal no trazó adecuadamente la curva dinámica del movimiento, que ofreció una línea discontinua; no creciendo, en lógica progresión, configurando el arco preciso dentro del que han de ir produciéndose paulatinamente, por acumulación y repetición temática, tensiones, que desembocarán en un gran «tutti» liberador y «esclarecedor», para finalizar, más tarde, como después de todo era lógico, en un clima de resignación, patético, emocionante, en el que el tiempo queda detenido. La transición sutil, la explicación convincente, progresiva de que, tras los intentos por hallar un camino, la resignación ante la derrota es lo que hemos de asumir, no quedó recogida en esta interpretación irregular, en la que hubo un rompimiento demasiado evidente entre el clima apasionado, intenso del principio y la desolación postrera. Aquí se lograron, es cierto, instantes en sí mismos meritorios en base a una correcta utilización de los silencios y a un buen control de los «pianísimos»; pero, hay que repetirlo, fue un clímax logrado un tanto artificialmente, sin que fuera consecuencia lógica de un riguroso planteamiento, medido y progresivo.

De todas formas, la actuación del actual titular de la Radio de Frankfurt, director, como se ha dicho, de notables cualidades, pero no una primera figura, no un maestro, fue especialmente interesante, porque puso de manifiesto lo que una batuta de este tipo, sólida y conocedora, podría hacer con una orquesta como la de la Radio Televisión en cuanto a trabajo de ensayos, a selección de programas, a potenciación de calidades (algunas de ellas hasta ahora solamente entrevistas), a mantenimiento de un nivel laboral serio y riguroso. Eliahu Inbal no es, ni mucho menos, un genio, pero sí parece un hombre muy útil para dotar de compactibilidad, de solidez a un conjunto a medio hacer (el cual, por lo visto en este concierto, le atiende, admira y respeta). Un hombre de sus características —ante la imposibilidad de contratar a un cabeza de serie— sería por ello adecuado si de verdad se quisiera emprender con seriedad el camino

para hacer, de una vez, de la Orquesta de la Radio Televisión el conjunto que puede y debe ser.

El concierto tuvo un franco éxito, y el público siguió la obra con atención e interés. A ello, desde luego, contribuyeron los analíticos, excelentes comentarios al programa de José Luis García del Busto. Un ejemplo a seguir.

### EL MITO Y LA REALIDAD OBJETIVA DE UN INSTANTE CONCRETO

Montserrat Caballé ha vuelto a dar un recital en el Teatro Real de Madrid para Afanias. En líneas generales su actuación, delirantemente aplaudida, ha ofrecido pocas diferencias con respecto a la que brindó el año pasado en el mismo escenario y para la misma asociación. El programa —casi en su totalidad distinto al anunciado— venía compuesto por un conjunto de obras que en su gran mayoría integraban sus anteriores recitales. Casi todas las ha cantado ya en Madrid, lo que, en principio, no parece demasiado serio (aun contando con lo poco serios que son estos conciertos benéficos «de gala»). Quizá la cantante calculó, pocos días antes del concierto, previendo un posible cansancio luego de una flebitis y de una **Gioconda** en Ginebra, que no podría rendir suficientemente en un recital en el que, por ejemplo, estaban incluidos varios «lieder» de Schumann y varias canciones de Debussy. Lo cierto es que el programa fue drásticamente cambiado. En cualquier caso, el nivel interpretativo general fue bajo, en particular en las arias de Cherubini, Bellini y Rossini, tres de las pocas cosas que permanecieron del programa inicial. Sobre todo el conocido fragmento de **Tancredi** del último compositor («O patria! dulce e ingrata patria!») fue cantado de manera imperdonable, indigna de una soprano de la talla de la Caballé, que ni aun en sus peores momentos ha mostrado tanta falta de seguridad, tanta irregularidad en la emisión y, lo que es raro en ella, en la entonación; muy mal en las agilidades. El nivel fue, desde luego, muy superior en las restantes páginas del programa, en las que la voz, en ocasiones, encontró la belleza y el terciopelo habituales en su actual franja central. Persistieron, no obstante, algunos defectos que se han comentado ya aquí en otras oportunidades, y que puede que lleguen a quedar disimulados por la hermosura del sonido: uniformidad estilística (no hay diferencia de enfoque, por ejemplo, entre Haendel y Vivaldi), o, lo que viene a ser casi lo mismo, falta de adecuación interpretativa; discontinuidad tanto de la línea de canto como de la línea de interpretación; falta de apoyo (sin cantar sobre el «fiato») en frases largas de altura media escritas en valores cortos; relativo dominio de las agilidades (defectuosos casi todos los trinos); deficiente articulación en pasajes de rítmica rápida...

En los pocos momentos en que Caballé —sin duda muy cansada y no en óptimas condiciones— logró aunar concepto interpretativo con igualdad de sonido, afinación con perfección de ligado, y no cayó en las feas exageraciones en que a veces incurre, apare-

FLOJO RECITAL EL DE CABALLE. EN MADRID SIGUE SIN ENCONTRAR SU MEJOR FORMA



ció la gran cantante. A recordar especialmente, por ejemplo, «Care selve» de **Julio César**, de Haendel, cuyo estatismo y continuidad melódica quedaron magníficamente plasmados, y las páginas de Granados, sobre todo la **Elegía eterna**, que es una de las canciones que la soprano ha interpretado siempre con más calor, entrega y profunda belleza. Aquí, en estos instantes, está la auténtica, la extraordinaria Caballé; instantes en los que se dan cita la belleza del timbre, la idoneidad interpretativa y la pureza del sentimiento, constituyendo entonces la audición un regalo estético perfectamente coherente y equilibrado. Fueron las perlas de un muy desigual recital en que la voz sonó, por lo general, cansada y en ocasiones opaca, y que fue coronado por un **Vito** muy mal cantado. El triunfo —ya se ha dicho— fue enorme. Todo ha de explicarse, sin embargo, por la fuerza del mito. Y Caballé, no hay duda, lo es. Para su suerte (aunque, naturalmente, para serlo pueda existir justificación). Ello le permitirá tener siempre un éxito de fábula aun en conciertos tan mediocres como el comentado. Un concierto que, en efecto, nos reveló a una Caballé fatigada e insegura, y que, en cualquier caso, nos puso de manifiesto algo ya sabido: no nos encontramos ante una cantante de «lied», género para el cual le falta adecuación, sutileza y gracia. Su mundo es la ópera.

### LA SOMBRA DE FASANO

Y volvieron I Virtuosi, de Roma. Con la luminosa sonoridad de sus arcos, con su dinamismo, con su contagiosa alegría, con su ajuste casi perfecto y afinación no tan perfecta, con su maduro y tradicional concepto de la



LA SOMBRA DE FASANO.

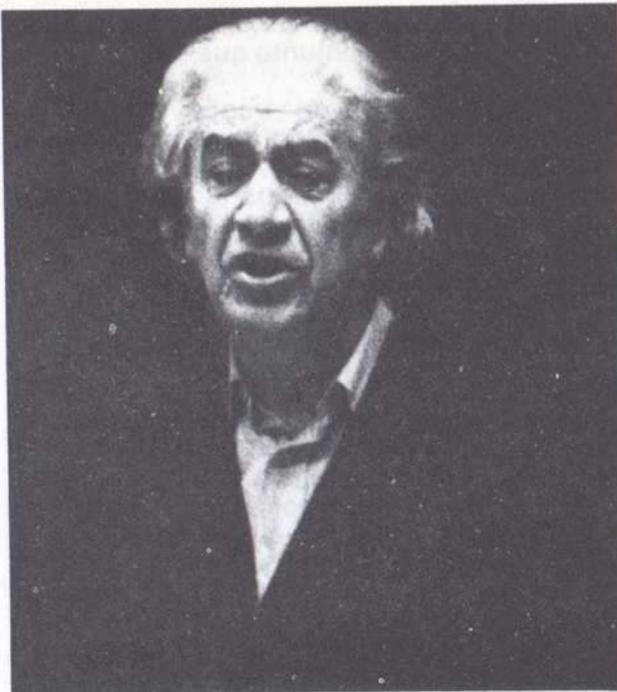
música de Vivaldi...; faltaba, sin embargo, algo: allí, entre ellos, movidiza, ágil, indicativa, no estaba, como antes, la rechoncha figura de aquel hombrecillo de forma peculiar, contagiosa. El, más que marcar el «tempo», el ritmo, más que ajustar o crear planos, sugería la línea a seguir, el «aire». No quiere ello decir que la calidad musical de I Virtuosi, de Roma, haya descendido. No. Lo que sucede es, aparte la cuestión sentimental —que también tiene su importancia—, que, en base a una línea interpretativa muy similar, la óptica expresiva e incluso la sonoridad son ligeramente distintas. Ahora los perfiles se han hecho más incisivos, más agresivos, aun a cambio de perder redondez y suavidad en los ataques; más «modernas». Tras una primera mitad de buen tono, pero sin nada especialmente destacable, la sorpresa surgió con las famosísimas **Cuatro estaciones**, tocadas con impulso y una vibración muy atractivas, a pesar de que desde un punto de vista de realización no todo estuvo a la misma altura. Todos los violinistas, que son seis, actúan en algún momento como solistas, a excepción de Dandolo Sensuti. Su nivel es alto, en especial el del sanguíneo y rotundo Ferraresi, siempre magnífico artista —a quien no importa incluso rozar o fallar

notas para mantener la vitalidad del fraseo—, y el del sereno y equilibrado Stefanato, afinado y de bella sonoridad, medido y justo. Estupendos los violas y excelentes los bajos, en especial el «cello» Altobelli. En suma, un buen Vivaldi el de I Virtuosi, que, según parece, comienzan una nueva andadura hacia más modernas singladuras. Aunque siempre, es de suponer, estarán vigilados por la paternal sombra de Fasano.

### «LA MAGIA DE UNA BATUTA»: ATMOSFERA Y COLOR

Sergio Celibidache ha vuelto a sentar cátedra de maestro en sus nuevas actuaciones al frente de la Orquesta Nacional. Dos programas muy distintos que agrupaban, por un lado, obras de Mozart (**Serenata «Haffner»**), Debussy (**La mer**) y Ravel (**Bolero**), y por otro, de Ernesto Halffter (**Dos Salmos**), Stravinsky (**Sinfonía de los Salmos**) y Schumann (**Segunda Sinfonía**), ofrecían amplias posibilidades a su diseccionadora batuta y a su personal modo de hacer. Una vez más la manera de trabajar del director, su labor de análisis y desentrañamiento, su peculiar estilo, su «objetiva subjetividad», han promovido el milagro de convertir a una orquesta, hoy normalmente discreta, en un conjunto si no de primera fila, sí, al menos, de buen nivel, muy superior en cualquier caso al habitual. Lo que pudo notarse, aun con limitaciones técnicas, en casi todas las partituras programadas. Celibidache, tan exigente (con la Orquesta y consigo mismo) como siempre, buscó, una vez más, «la Verdad» e intentó la imposible perfección. Sus deseos, a veces peligrosamente conectados con el entusiasmo y con el temperamento del hombre incapaz de contener un pronto o una inventiva frente al fallo o a la falta de interés, no cristalizaron siempre en la forma planeada, y ello motivó roces, enfados y alguna que otra patata. Cosas, hasta cierto punto, lógicas teniendo en cuenta la personalidad del rumano y la idiosincrasia (unido a perniciosas tradiciones laborales) de nuestros músicos, españoles al fin y al cabo, y por ello (aunque sea un tópico) no excesivamente amigos del trabajo riguroso, intenso y organizado. Estos problemas, causantes de alguna que otra tensión, no impidieron que, finalmente, se celebraran estos conciertos decembrinos y que tanto uno como otro alcanzaran una altura interpretativa excelente; pero, según las últimas oficiosas noticias, hacen peligrar la vuelta del maestro, en marzo, para dirigir sus próximos programas. En verdad, sería lamentable, ya que en la actualidad Celibidache significa mucho para la Orquesta, tanto por su capacidad para aumentar el ritmo de trabajo cuanto por su maestría y su valor pedagógico. El conjunto necesita de hombres como él, que se tomen su trabajo en serio y que —lo que es aún más difícil— tengan cosas importantes que decir.

Realmente, escasísimos directores hay hoy que puedan mantener un nivel tan alto como el logrado en las dos sesiones (cada una de ellas realizada tres veces) que ahora se comentan. Podríamos ir aún más lejos (aunque afirmaciones similares, por muy matizadas que puedan estar, son siempre peligrosas): probablemente, no hay nadie que pueda obtener efectos sonoros como los que el rumano obtiene de partituras como **El mar** o **El Bolero**. La magia de su batuta (producto, fundamentalmente, de un estudio serio y racional de los pentagramas y de un cálculo implacable de las relaciones de intensidad y de las tensiones armónicas) quedó una vez más puesta de manifiesto aquí. La obra debussyana fue un prodigio de arriba a abajo. Por el estudio de los timbres, tan importantes y significativos; por la clarificación de voces; por la perfecta fluidez del discurso; por el control férreo, dentro de una gran elasticidad, del ritmo; por la capacidad para la pintura y descripción del sentimiento; por el tacto para crear imágenes poéticas de la mayor delicadeza. Ya desde el comienzo, neblinoso, como surgiendo de la nada, hasta el rompimiento luminoso del día, transición realizada de forma sutilmente progresiva, con auténtica delectación, morosamente, la esplendorosa orquestación de Debussy se nos brinda con el mayor de los fulgores, con la más amplia gama de contrastes. Los juegos sonoros, las evoluciones temá-



CELIBIDACHE: ESE DELICADO EQUILIBRIO.

ticas, los ritmos contrastantes creados por la paleta del músico francés ascienden a primer plano, tomando una presencia y un relieve que, por fin, hacen total justicia a la partitura. Esta visión, menos apasionada, menos «física» y evidente que las también magníficas que Munch dirigiera años ha a la misma Orquesta, es, sin embargo, mucho más rica y completa. La Nacional cumplió muy bien, sólo con ciertas irregularidades de precisión y defectos de virtuosismo, sobre todo en el primero y segundo movimiento. La capacidad de Celibidache para regular progresivamente las dinámicas era de prever que pudiera encontrar ancho campo para desarrollarse en una obra como **El Bolero**, generalmente tan maltratado. En efecto: la demostración fue apabullante desde el «superpianissimo» inicial con la caja (magistralmente tocada por Regoli) levemente golpeada con los dedos, hasta el espeluznante «fortissimo» final. Pero Celibidache consigue aquí —y, por diversas circunstancias, no llegó a conseguirla hace años ante la Orquesta de la Radio Televisión— bastante más. Por ejemplo, jugar mágicamente con el ritmo, de tal manera que, aun manteniéndolo firme (condición indispensable), logra dar una cierta sensación de balanceo, de elasticidad. Por ejemplo, jugar con la acentuación, haciendo caer con gran fuerza el peso en determinadas partes del compás, y dotar así de flexibilidad y variedad al discurso. Con todo ello se proporciona una mayor tensión, liberada por la modulación final, al fragmento. El «tempo» fue moderado: diecisiete minutos en total.

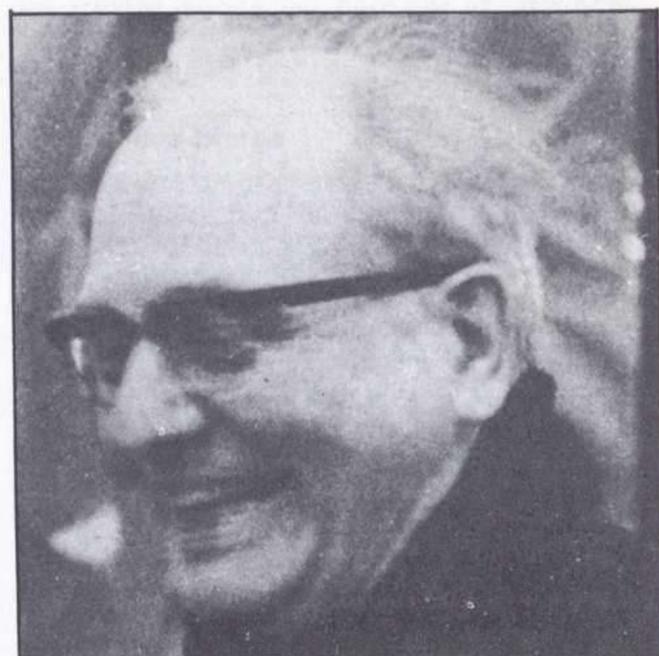
Otra cosa muy distinta fue Mozart. Y no porque su **Serenata «Haffner»** no lo sea de por sí, y por ello cualquier interpretación de la misma haya de mantener una lógica distancia con la de obras impresionistas, sino por que aquí la aproximación de Celibidache —como ya había ocurrido la temporada pasada con la **Sinfonía concertante para instrumentos de viento**, del mismo compositor— se situó en esferas distintas a las que usualmente acogen a esta música, realizada o de forma más «concreta» o más «ligera». Aquí el director abre caminos totalmente nuevos y originales, mientras que en lo impresionista, a grandes rasgos, perfecciona y clarifica senderos ya trazados, o al menos iniciados. Este Mozart fue de una pureza de línea notable, de una delicadeza rara, destacándose en todo momento la curva melódica, contrapunteada con mesura y con exquisitez. Todo fue claro, presente, pero —he ahí lo que le otorgó personalidad definida— la fusión de los timbres, el cuidado y variedad en los acentos lo convirtieron en algo nuevo, distinto, nimbado de una extraña luz, casi irreal. Mozart en manos de Celibidache —al menos, el de las **Serenatas**— pertenece por ello al mundo nocturno, de luces y sombras, de juegos en la noche. Tiene mucho de onírico, y en este concepto se encuadran tanto lo galante trascendido como lo sentimental; lo popular y lo palaciego: el «divertimento» convertido en canto amoroso, en insinuación, en equívoca sugerencia. Toda la **Serenata** —de la que se ofrecieron sólo cinco movimientos de los

ocho de que consta (lo cual no es criticable teniendo en cuenta la forma, a veces un tanto inconexa, en que este tipo de obras era confeccionada)— fue expuesta, como pedía el planteamiento elegido, con cierta morosidad, recreándose en el «tempo», perfectamente ligada y dicha. Un Mozart para saborear, en el que Víctor Martín, en su papel de solista (el núcleo de las obras aparece constituido, en realidad, por un **Concierto** para violín), alcanzó casi la perfección por su sonido, expresión y afinación en el «Andante», aunque en el «Menuetto» y el «Rondó», sobre todo en éste, encontrará muchas dificultades de dicción, como, en definitiva, las encontró toda la Orquesta. Cosa lógica, si pensamos en las escasas veces que este tipo de música se ha puesto en sus atriles (y aquellas en las que se ha puesto, casi siempre mal).

### ESE DELICADO EQUILIBRIO

Celibidache había dirigido ya, hace muchos años, la **Segunda sinfonía** de Schumann a la Orquesta Nacional. Es una obra que, aunque él mismo tacha de imperfecta, le gusta e interpreta con cierta frecuencia. Utiliza, como suele ser habitual, la versión retocada por Weingartner, que completa y clarifica la orquestación schumaniana (aunque estos arreglos puedan considerarse muy discutibles). Además, el director rumano pone bastante de su cosecha para intentar dar un mayor equilibrio a las voces y a los colores románticos ideados por Schumann, con lo que la obra, si bien puede perder en fervor y apasionamiento, sale, evidentemente, gananciosa, ya que se nos ofrece con una limpidez y una transparencia, un lirismo y una intensidad expresiva que recogen perfectamente la idea poética, profundamente romántica, del mensaje de su autor; idea no más presente por el hecho de que todo se reproduzca más desencajado, crispado o fragoroso. En esta versión la luz difusa, que recorre de arriba a abajo la composición, está siempre presente, matizada de manera conveniente, refulgentemente reproducida en aquellas ocasiones en que la propia construcción musical lo exige. Por ejemplo, en los instantes en que el motivo que unifica toda la partitura toma cuerpo y adquiere, luego de una lucha musical emotiva, protagonismo. El modo en que, con pleno impulso y energía, la batuta marcó el canto de este tema en los metales, a la manera de un himno, después de que, paulatinamente, fueran despejándose las brumas iniciales, resultó particularmente grandioso. La habilidad de Celibidache para ir desentrañando la evolución temática, resaltando las peculiaridades armónicas, enlazando compás con compás, articulando a la perfección cada nota, volvió a ponerse una vez más de manifiesto. Desde el «Sostenuto assai» inicial, lleno de presagios, hasta el último acorde triunfal. El «Scherzo» fue acentuado a un ritmo vivo y punzante, de manera no por delicada menos variada e incisiva, haciendo cantar y frasear a la madera (que estuvo a buen nivel), y controlando en todo momento los bajos y el timbal, en otras ocasiones excesivamente presentes. La cima estuvo, con todo, en el «Adagio espressivo», el movimiento mejor de la obra (y de toda la producción sinfónica de Schumann, según manifestación del propio Celibidache), en el que el tacto para frasear, para musitar, para «ligar», fue máximo. La manera en que el director consiguió matizar, fluidamente, la larga e intensa melodía, profundamente lírica, que cantan los violines, fue magistral. Instantes en los que uno ha de contener por fuerza la respiración para escuchar; en los que, puede decirse, falta el resuello. Difícil y meritorio: obtener la mayor tensión y concentración, sin que por ello el discurso resulte crispado, sin que se pierda ni por un momento la lírica fundamental, musical del fragmento. El «Allegro molto vivace», realizado con gran brío y animación, fue categórico, tal y como cabía esperar, aunque nunca desbocado. Una gran versión, en la que la Orquesta se movió con cierto desahogo, siempre muy entregada y vibrante aun cuando pudieran percibirse defectos de ejecución en ciertos momentos del «Scherzo» o en las difíciles corcheas del comienzo del cuarto movimiento.

Con anterioridad pudimos degustar una íntima y lírica recreación de la **Sinfonía de los Salmos**, en la que la batuta supo encontrar



STRAVINSKY, VARESE Y MESSIAEN: TRES GRANDES DE LA MUSICA DE ESTE SIGLO PARA UNO DE LOS MEJORES PROGRAMAS DE LA TEMPORADA.

sonoridades y colores nuevos, y en la que la peculiar religiosidad stravinskiana fue desgraciada con delicadeza y morosidad. Faltó en esta versión esa visión ascética, algo ruda, telúrica y más agresiva de color que consiguen otros directores, que, aun desdeñando valores que, indudablemente, se alojan en la obra, hacen a ésta más directa y descarnada, lo que no deja de tener su atractivo (pensemos por ejemplo, en un Markevitch). Los **Dos Salmos (XXII, «Dominus pastor meus», y CXVI, «Laudate Dominum omnes gentes»)** de Ernesto Halffter tuvieron, por fin, una reproducción de buena calidad, capaz de poner de manifiesto todas las líneas constructivas de la obra y demostrar sus rasgos, próximos al mundo de Falla y herederos también, en cierto modo, de los modos de Debussy, así como de resaltar la buena mano del músico para instrumentar y crear un ambiente sonoro no desprovisto de encanto, producto de una buena combinación de las voces de la orquesta con las voces del coro. Fueron solistas de estos dos **Salmos** Paloma Pérez Iñigo (que apechugó con la parte más difícil, casi inclemente, sobre todo por su incómoda tesitura y por su complicada afinación, y que, con todo, se mostró a un nivel más alto que en otras oportunidades), Evelia Marcote, Manuel Cid y Antonio Blancas, que cumplieron.

el indudable atractivo que poseía la sesión, extrañó —aun conociendo la indigencia de nuestro público— que el Real registrara, como mucho, un cuarto de entrada. ¿Qué esperan los abonados? ¿Qué quieren? Tres obras prácticamente desconocidas; tres obras muy características de tres de los grandes compositores de nuestro siglo no constituyen al parecer, motivo suficiente para forzar el interés de nuestros aficionados. Y eso que su interpretación, a cargo de dos de los mejores conjuntos del país y de un director versado en música contemporánea, se incluía en un ciclo de abono (y ya sabemos lo amiga que es la gente de la rutina programada). Fue, en verdad, una lástima que acudiera tan poco público a este concierto, ya que, independientemente del resultado final del mismo —que no fue especialmente bueno—, el programa y el esfuerzo desplegado para montarlo merecían una mayor acogida.

Dio la impresión, a lo largo del concierto, de que para su preparación habían faltado horas de ensayo, pues todo él fue realizado de forma algo insegura, tanto por la irregular afinación demostrada en todo momento por el coro cuanto por la falta de ajuste y la carencia de unidad y de precisión en los ataques de las voces. Así, la obra de Stravinsky, que de por sí es algo pálida de color, resultó excesivamente plana y desangelada. Las **Tres pequeñas liturgias**, de Messiaen, composición atractiva por su colorido y sus planteamientos armónicos y rítmicos, con instantes geniales y otros en los que se cae en una cierta blandura e incluso en una línea musical enfermiza y decadente, fueron transcritas sin imaginación ni fantasía, con momentos excesivamente confusos y peligrosas faltas de entonación de las voces (femeninas, en este caso). Encinar, siempre tan seguro, se mostró aquí, aunque en todo momento correcto y claro de gesto, menos contundente que en otras ocasiones, limitándose a sortear, con cierta fortuna, los peligros de la partitura, pero sin vivirla ni dimensionar-

la, sin colorearla ni enriquecerla. La obra, en verdad, exige un refinamiento y una exquisitez máximos, una precisión y una afinación supremas. Estas cualidades estuvieron ausentes en esta, por otra parte, honesta y honrada interpretación, en la que intervinieron con fortuna Françoise Deslogeres, en las ondas martenot, y Pedro Espinosa, en el piano.

La interesante **Ecuatorial**, de Varese, fue traducida de una forma mucho más propia, al encajar mejor con las características directoriales de Encinar y con las cualidades del conjunto orquestal a sus órdenes. El excelente grupo de percusión que aglutina «Regoli» pudo mostrar sus capacidades. Importante fue la colaboración prestada por Juan Pedro Marqués, una de las voces más relevantes de la Escuela Superior de Canto, quien canctó los versos musicados por Varese muy correctamente, aunque a su interpretación le faltara un mayor desgarró, una mayor fuerza interior, una más definida entidad dramática. Fue excesivamente medida, casi académica y, por ello, escasa de carácter. Carácter que todavía ha de adquirir en buena parte su voz, no de bajo auténtico, aunque tiene buen apoyo y resonancia en graves y posee un respetable centro, adelgazándose demasiado en la zona aguda. El timbre es agradable, pero falto de redondez, de nervio, de brillo; dotado de posibilidades, pero actualmente limitado y opaco. Habrá de ganar en amplitud y solidez a partir de una emisión que parece bastante correcta, sobre todo en la primera octava. El volumen no es grande, pero sí suficiente, aunque en la presente ocasión no lo fuera por el poco cuidado que observó la batuta en la dosificación de las intensidades, casi siempre excesivas, sin que por tal motivo pudiera llegar a establecerse con nitidez el diálogo voz-conjunto orquestal.

®

#### VOCES EN EL DESIERTO

Uno de los mejores programas de la temporada musical madrileña era el constituido por la **Misa**, de Stravinsky; **Ecuatorial**, de Varese, y **Tres pequeñas liturgias de la presencia divina**, de Messiaen, obras a interpretar, dentro del Ciclo de Cámara y Polifonía, por el grupo de cámara del Coro Nacional y una selección de profesores de la Orquesta Nacional, uno y otro dirigidos por José Ramón Encinar, quien, como de costumbre, se encontraba presente en una manifestación caracterizada por la novedad y el interés. Dado



Gran Avenida, 36 - Teléf. 38 28 76  
ELDA (Alicante)

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

# FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA DE BARCELONA (y 2)

## OTRAS ACTIVIDADES Y COMIENZO DE TEMPORADA DE OPERA DEL GRAN TEATRO DE LICEO

### Saló del Tinell, 24-X-1979

El último de la serie de cuatro conciertos de música antigua realizados en el Tinell fue, a nuestro juicio, el más interesante y, por contraste, el que menos concurrido se vio (aunque el público llenó holgadamente más de tres cuartas partes de la noble sala gótica). El concierto consistió en la interpretación de dos precedentes inmediatos de la **ópera in musica** florentina: **La pazzia senile** (1598), de Adriano Banchieri, y **L'Amfiparnasso** (1594), de Orazio Vecchi.

Ambas obras son, por esta razón y por su exquisita factura musical, piezas interesantísimas, cuya interpretación requiere musicalidad y una sutileza nada comunes. Como anécdota comentaremos que la segunda, vital y desenfadada, contiene una graciosa caricatura de un militar catalán de los que pululaban por la Italia del Renacimiento, y que, por el nombre de Cardona que le dio su autor, parece indudable que no es otro que Ramón de Cardona-Anglesola i de Requesens, virrey de Nápoles en 1509-22 y capitán general de la Liga Santa, que hizo buenos estropicios, cuyo recuerdo duraba todavía allí en tiempos de Vecchi.

La interpretación de estas obras estuvo a cargo del Coro Madrigal, de Budapest, dirigido por Ferenc Szekeres. Conscientes como somos del alto nivel que suelen alcanzar varios de estos grupos europeos que cultivan la música barroca y renacentista, no podemos resistirnos al uso de los adjetivos más encendidos a la hora de calibrar la extraordinaria prestación de estos artistas, literalmente fascinante, sobre todo cuando demostraron, al conceder entre sus «bises» el **Canto del atardecer**, de Kodály, la capacidad de adaptarse a un estilo totalmente distinto y subyugarnos completamente con la creación de un complejísimo juego de planos sonoros (verdaderas «cortinas» de sonido), cuya descripción resulta punto menos que imposible. Debemos consignar también el amable detalle que tuvo el grupo para con el público barcelonés al interpretar, también como «bises», tres canciones populares catalanas en nuestra lengua.

### Palau de la Música Catalana, 26-X-1979

Con un estilo completamente distinto, mucho más desenfadado y más basado en la fluidez que en la belleza estricta de sus medios vocales, actuó dos días más tarde el famoso Deller Consort británico. Inicialmente



## DON TADDEO IN BARCELLONA

POR I TADDEI

debía haber sido dirigido por su fundador, Alfred Deller, pero su fallecimiento impuso a su frente al hijo de este artista, Mark Deller, quien cultiva la misma cuerda vocal que su padre, es decir, la de contratenor. El Deller Consort interpretó madrigales ingleses de Byrd, Gibbons, Morley, etc.; madrigales italianos, de Monteverdi y Gesualdo, e incluyeron también piezas para laúd solo, amén de divertidas muestras de la música teatral de Purcell. Nos ofrecieron versiones simpáticas y naturales, carentes de artificiosidad, aunque, como ya hemos insinuado, algunos de sus intérpretes presentan ciertas dificultades y opacidades en el registro alto.

### El Festival en los barrios, 27-X-1979

El Festival Internacional programa cada año, como ya notamos en anteriores crónicas, una tanda de conciertos en distintos barrios de Barcelona, con carácter gratuito y ofrecidos, en general, por algunos de los intérpretes que intervinieron en los conciertos de abono.

En este Festival el barcelonés tuvo ocasión de asistir a cinco conciertos repartidos por la periferia de la ciudad condal, entre los que destacamos el ofrecido en el barrio del Guinardó por el Coro Madrigal, con Ferenc Szekeres al frente, que cantó con su buena factura habitual obras de J. des Pres, Gabrielli, Schütz, Lotti, Dowlan y Gastoldi, junto con canciones populares catalanas en la primera parte y obras de Monteverdi y de autores húngaros en la segunda.

El público que abarrotaba la iglesia de Nuestra Señora de Montserrat apreció la interpretación de las obras más conocidas, a las que, por supuesto, faltaba un aire más festivo que el que ellos le dieron, y escucharon con placer y atención las más áridas de Bartók, Kodály y otros, que lógicamente cantaron con gran maestría, estableciendo un elemento de comunicación con la gente.

### Brigitte Fassbaender, 28-X-1979

El único recital de «lied» del Festival fue confiado a la «mezzosoprano» B. Fassbaender; realizando actualmente una destacada carrera internacional, especialmente en el campo de la ópera, Fassbaender reveló en su recital unas admirables cualidades para el difícil género del «lied» germánico. Las canciones de Mahler que abrían el programa y el ciclo de las **Eines fahrenden Gesellen**, también del mismo compositor, que lo cerraba, fueron vertidas con hondura expresiva, conocimiento del texto y adecuación estilística. Las tres canciones de Liszt rayaron casi a la misma altura, al revés de las de Milhaud, faltas de «charme», gracia y claridad de texto (Jessye Normann). Vocalmente no se trata de un instrumento extraordinario ni en calidad, ni en timbre, ni en potencia, pero sí, en cambio (al menos por lo escuchado a través de este programa), con verdadero color de «mezzo» (lo que es de agradecer, existiendo los sucedáneos hoy vigentes), homogeneidad en todos los registros y sin problemas técnicos. Irwin Gage, quizá hoy el «rey» de los pianistas acompañantes, fue una vez más el gran artista de siempre.

### Exposiciones

Dentro del programa figuraba una Exposición titulada «L'òpera a Barcelona», a desarrollarse en el bello marco gaudiniano del Museu del Teatre. La inauguración de esta Exposición sirvió para presentar el libro **El Gran Teatro del Liceo**, de Antoni Sàbat, publicado en varios idiomas, y del que hablaremos más tarde.

En la convocatoria de la presentación de este libro el tema de la Exposición se redujo a «una muestra de la ópera en Cataluña»; pero la realidad era todavía inferior: se trataba simplemente, de seis paneles en los que habían adosados programas del pasado siglo, fotografías de cantantes catalanes (Barrientos, Capsir, Callao, Viñas, Utor, Lázaro, Espinalt, Victoria de los Angeles Aragall, Carretas, etc.), grabados sobre la bomba del Liceo durante la representación del **Guillermo Tell** de finales del siglo pasado, y grabados sobre el teatro programas wagnerianos, etc. Un vez más se perdió la oportunidad de hacer una verdadera muestra sobre la ópera en Cataluña.

Párrafo aparte merece el libro de Antoni Sàbat. Libro, creemos, pensado para mostrar las bellezas arquitectónicas y decorativas del teatro, y que es aprovechado por su auto

para hacernos una resumida pero completa historia de lo que ha sido, es y representa esta institución barcelonesa. El aspecto gráfico está muy cuidado, con fotografías que realzan la belleza de la sala, de los palcos, de los salones, etc., acompañado de reproducciones de gran calidad técnica.

En resumen, una Exposición fallida y un libro recomendable no sólo para los amantes de la música, sino también para los amantes del arte en general.

## TRES DIRECTORES ESPAÑOLES ANTE LA ORQUESTRA CIUTAT DE BARCELONA

### Salvador Mas

Se abrió el ciclo de conciertos de abono con un programa íntegramente dedicado a Beethoven, que nos confirmó la sospecha de que el buen concierto Mahler, del que hablábamos el mes pasado, fue la excepción, y que nos hizo temer que, si las cosas siguen así, la Orquesta, con Salvador Mas al frente, tiene pocas posibilidades de remontar la crisis que padece. Por si quedara alguna duda, ahí están los dos conciertos siguientes, demostrando que la Orquesta es capaz de rendimientos superiores cuando es dirigida por otras batutas.

Bastaron los primeros compases de **Leonora número 3** para que se hiciera evidente la situación: una madera desafinada, titubeante y debilísima de sonido, características que en el caso concreto del primer oboe rebasaban los límites de lo tolerable; unas cuerdas torpes de mecanismo, incapaces de medir exactamente el valor de las notas, y como consecuencia de todo ello, un tejido orquestal turbio, espeso y perezoso. Con semejantes problemas básicos sin resolver (indudablemente, por falta de concentración en los ensayos), Salvador Mas aborda un programa integrado por obras del más conocido repertorio. Los resultados se pueden imaginar. Por otro lado, la dinámica gestual de Mas resulta poco precisa y hasta confusa para una Orquesta que necesita que el director marque con claridad, y se traduce obviamente en una inseguridad que reflejan los músicos durante la ejecución.

Hay que decir, no obstante, que hubo buenos momentos aislados, aunque, a causa de las limitaciones expuestas, no se puede afirmar que hubiera una línea mantenida de corrección. El final de la **Leonora** registró cierta conjunción por parte de la cuerda. El primer movimiento de la **Heroica** fue llavado a buen «tempo», con resultados pasables, dentro de una concepción estructural totalmente plana. El «fugato» y el segundo trío de la «Marcha fúnebre» fueron correctamente expuestos, así como el trío del «Scherzo», en el que las trompas (que, justo es destacarlo, es uno de los grupos de más calidad de esta Orquesta) atacaron en «forte» y resolvieron dignamente el difícil pasaje.

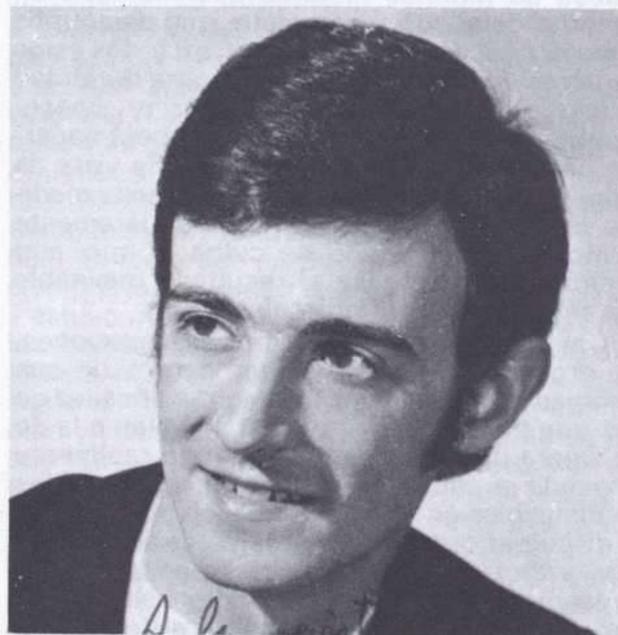
La concepción que de la **Heroica** tiene Mas es clara, dentro de una óptica meramente rítmica y de «tempi» rápidos. Momentos para olvidar rápidamente la primera sección de la «Marcha fúnebre», una de las secuencias más penosas de este concierto, en que un oboe desafinado y anémico y una cuerda incapaz de otorgar profundidad hicieron una especie de caricatura de la noble música escrita por Beethoven; también para olvidar las terribles descargas del timbal, tapando violentamente a toda la orquesta, en inexplicables concesiones a la más vulgar espectacularidad.

Rudolf Buchbinder fue el solista del **Cuarto concierto para piano**. Ya conocíamos su pulcra y mozartiana versión, pues se la habíamos oído hace unos años con Giulini y la Sinfónica de Viena. Nos gustó mucho entonces, por la conjunción lograda por ambos artistas en una aproximación casi «camerística» al concierto, beneficiada por una orquesta transparente. En esta ocasión ya comprendíamos que no podía ser lo mismo. La Orquesta Ciutat de

Barcelona no es, precisamente, una orquesta mozartiana; la transparencia brilla por su ausencia y, por el contrario, el sonido es espeso, fruto, como decíamos, de la distinta noción de métrica de cada uno de los instrumentistas, y si añadimos la desafinación de la madera (menor en este caso, al ser sustituido el primer oboe por el segundo, J. L. Moraleda, muy superior), comprenderemos que los planteamientos «camerísticos» de Buchbinder no podían ahora dar el mismo resultado. Pero es que, además, el Buchbinder de hoy está lejos del de antaño. La pulcritud ya no es la misma, el equilibrio formal tampoco y la versión cojea por algunos puntos. Ciertas irregularidades, a veces brusquedades, desequilibran el sereno y contenido discurso en el primer tiempo, y una aburrida monotonía hace irrelevante el tercero. En todo caso, también hubo momentos excelentes, sobre todo en el segundo tiempo, que fue impecablemente expuesto.

### Miguel Angel Gómez Martínez

Interesante experiencia la de oír a este joven y pujante director al frente de la Orquesta Ciutat de Barcelona una semana después del anterior concierto, pues sirvió de inevitable elemento comparativo. Lo primero que llama la atención es la más sólida técnica directorial de Gómez Martínez con respecto a su colega catalán, y su indudable mayor experiencia en el trato con orquestas, lo que redundaba de inmediato en una elevación de los rendimientos de la Orquesta Ciutat de Barcelona. El



MIGUEL ANGEL GOMEZ MARTINEZ TIENE CAPACIDAD DE CONTROL Y RECURSOS TECNICOS SUFICIENTES.

granadino tiene capacidad de control y recursos técnicos suficientes para expresarse. Su temperamento, visiblemente nervioso, es puesto al servicio de la comunicatividad, y su gama de ademanes, que pueden resultar poco estéticos (da saltos sobre el podio, se agacha, agita el brazo derecho constantemente, intentando marcar todos los compases), resultan, en definitiva, eficaces de cara a los músicos. La Orquesta se sintió segura y respondió como contagiada por el entusiasmo del director, debiéndose notar que, en general, no se produjeron los graves problemas del concierto anterior (nos consta, por otro lado, que en los ensayos se trabajó en serio).

Si en lo técnico pensamos que Gómez Martínez es una clara promesa en el horizonte de las batutas españolas, en lo musical hemos de admitir que aún la falta madurez. A pesar que su labor en el **Concierto de violín**, de Dvorak, fue admirable, pues acompañó sin partitura, plegándose por completo al discurso de la solista, su **Séptima sinfonía** de Beethoven no nos convenció. Su temperamento, excesivamente impaciente y crispado, impidió que fuera capaz de otorgar a la obra una mínima profundidad. Fue, ciertamente, una versión rítmica y juvenil, pero un punto histérica. Además, la excesiva rapidez fue motivo de comprensibles fallos y descuidos por parte de la esforzada orquesta.

El bello **Concierto de violín**, de Dvorak, fue interpretado por Yuuko Shiokawa con técnica

segura (aunque inferior a la que suelen exhibir los artistas japoneses), pero con escasa inspiración en el fraseo y sin el ímpetu deseable. Fue una versión gris y anodina.

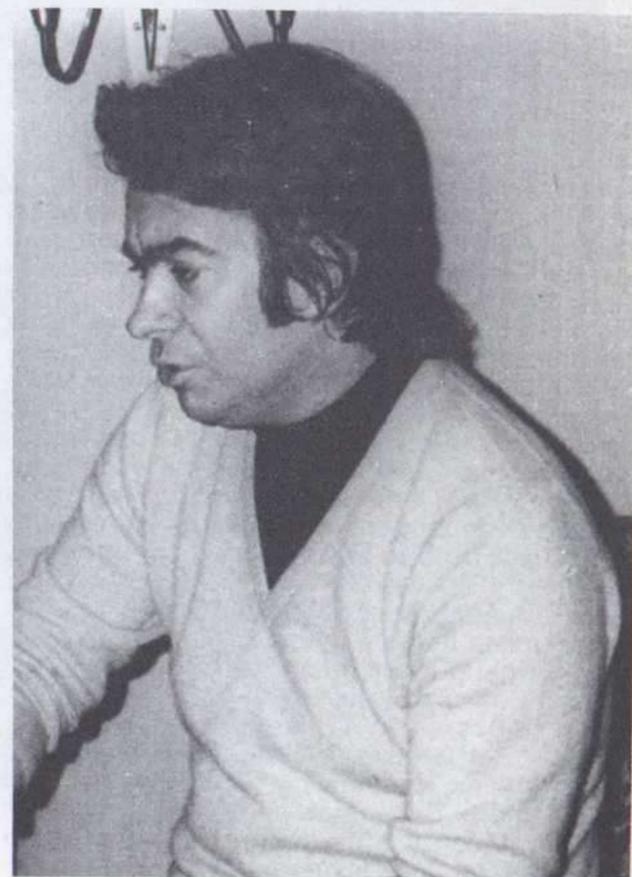
### Antoni Ros Marba

Concierto de gran atractivo por varios motivos. Si Antoni Ros Marbà siempre ha sido un director querido en Barcelona, más lo es ahora, cuando padecemos los efectos de su ausencia. Es por ello lógico que una reaparición suya despierte toda nuestra simpatía. Por otro lado, la visita anual de Alexis Weissenberg siempre es motivo de entusiasmo desbordado, dada la enorme popularidad de este artista. Si a esto añadimos el indudable interés del programa, compuesto por la **Obertura de «Russlan y Ludmilla»**, de Glinka; el **Concierto para piano y orquesta número 1** de Tchaikovsky, y una versión completa de **El sombrero de tres picos**, de Falla, comprenderemos que a las pocas horas de abrir las taquillas del Palau quedarán totalmente agotadas todas las localidades.

Es sobradamente conocida la portentosa técnica de Weissenberg, la seguridad con que acomete los más difíciles pasajes (escalas de octavas de piano a gran velocidad), la robustez de su sonido (acusado a veces de violento, quizá no sin fundamento), su extensa gama dinámica, que va desde inverosímiles pianísimos hasta los terribles acordes en «fortísimo» capaces de sepultar a la orquesta; la exquisita musicalidad que también sabe desplegar (por ejemplo, en el segundo tiempo). Con semejantes capacidades nos ofrece un **Concierto** de Tchaikovsky de una pieza, de impresionante presencia, como pocas veces se tiene oportunidad de oír en conciertos, con independencia de que puedan gustarnos más algunas versiones discográficas.

Aunque la colaboración de Ros Marbà con el pianista se remonta ya a varios años, hemos de decir que en el primer movimiento hubo un cierto desajuste, debido, sin duda, a la divergente concepción por parte de ambos músicos. Nos da la impresión en este sentido de que la visión más lírica y majestuosa del director impidió una perfecta conjunción entre ambos. Por el contrario, el entendimiento fue notable en el segundo movimiento, traducido con una transparencia considerable por parte de todos los «concertantes», excepto el oboe, que tuvo una vez más una intervención inadmisiblemente brillante.

Excelente versión, pletórica y colorista, de **El sombrero de tres picos**, con la colaboración de la soprano Cecilia Fontdevila, con una «Introducción» algo desmayada, pero con momentos sobresalientes, como la danza final. La respuesta de la Orquesta fue muy buena en todas las secciones (maderas incluidas).



ROS MARBA, DIRECTOR SIEMPRE QUERIDO EN BARCELONA.

Presentada por la Asociación de Cultura Musical pudimos escuchar a la Orquesta Tonhalle, de Zurich, dirigida por Gerd Albrecht con un programa que se inscribe dentro de la más clásica tradición germana: **Obertura de «Alceste»**, de Gluck; **Concierto para piano y orquesta número 2**, de Beethoven, y **Novena sinfónica**, de Bruckner.

Entre las que podríamos llamar orquestas europeas de «segunda», la Tonhalle es, sin duda, una de las mejores. A las cualidades que suelen presentar las buenas agrupaciones europeas (redondez, empaste, afinación, tradición interpretativa, etc.) ésta añade una que podrían envidiar muchas: una transparencia propia de una orquesta de cámara. La cuerda es de una pureza cristalina, y aunque los primeros violines no son especialmente potentes, tenemos siempre presente el juego de las distintas secciones (violines segundos, violas), recordando la claridad de las cuerdas vienesas. Los vientos —tampoco excesivamente sonoros— tienen una voz cálida y empastada, especialmente trompas y trombones. El conjunto es siempre proporcionado, y todo suena en su sitio: oír a los metales tocar en «fortísimo» y percibir, por debajo, a las cuerdas con toda claridad, es algo realmente admirable.

Gerd Albrecht es un buen director, de sólida técnica, que sabe aprovechar perfectamente los recursos de su orquesta en un programa que, al menos en su segunda parte, era toda una prueba. Su **Novena** de Bruckner es limpia, tranquila, de una emotividad sencilla, alejada de todo sentimiento trágico; lo cual, en principio, estaría muy de acuerdo con los propósitos del buen organista de San Florián, a juzgar por la dedicatoria de la obra. Así, pues, un «Scherzo» más bucólico y pastoral que demoníaco, un «Adagio» sereno y luminoso, alejado de todo mahlerianismo, serían las notas fundamentales de su versión. A señalar el buen sentido del fraseo y de las proporciones sonoras, baza importante a la hora de presentar con lógica una partitura compleja como ésta.

El pianista Justus Frantz dio una versión pulcra y clásica del **Segundo concierto** de Beethoven, a pesar de ciertas exageraciones en el uso del pedal en el segundo movimiento.

Anteriormente a este concierto, y coincidiendo con su inauguración de curso, a cargo de la Orquesta Sinfónica de Detroit, la Asociación de Cultura Musical anunció sus propósitos de renovación total de las estructuras, después de cuarenta y cinco años de actividad, con la creación de un Patronato, constitución de una nueva Junta directiva y ambiciosos planes artísticos. La Asociación de Cultura Musical fue creada en 1931, y durante muchos años fue la «pionera» en presentación de famosísimos artistas en Barcelona; por citar a algunos: Arrau, Segovia, Heifetz, Landowska, Sauer, Rachmaninoff, Prokofieff, Thibaud, Gieseking, Benedetti-Michelangeli, Fischer-Dieskau, Schwarzkopf, etc. A partir de 1974 comienza un declive, que se agudiza en estos últimos años, al producirse bajas de socios, únicos soportes de la Asociación, quien, como es característico en las entidades musicales barcelonesas, no goza de ninguna subvención estatal. Tras el ya comentado concierto de la Tonhalle, de Zurich, y de otros ya celebrados y pendientes de comentario (Orquesta de Cámara de Berlín Oriental, Elly Ameling, Festival Strings de Lucerna, José Luis Lopátegui), están anunciados los del clavecinista Rafael Puyana, de la soprano Marion Vernet More (el primer Gran Premio del último Concurso Internacional de Canto «Francisco Viñas»), de la Orquesta Filarmónica Checa, del arpista Nicanor Zabaleta y un concierto de clausura de temporada, aún en tramitación. Deseamos a la Asociación de Cultura Musical toda suerte de éxitos en su nueva etapa, que esperamos se vea refrendada por el apoyo del público musical barcelonés.

## LA TEMPORADA DE OPERA DEL GRAN TEATRO DEL LICEO: 1979-80 COMENTARIOS PREVIOS

Comenzamos hoy los comentarios sobre la temporada de ópera 1979-80 del Gran Teatro del Liceo. El Liceo de Barcelona atraviesa desde hace tiempo una delicada situación, a causa de muchos factores que merecen un estudio detallado y completo, que dejaremos para el final de la temporada. Casi todos estos factores inciden directamente sobre la calidad artística de las representaciones, y, consecuentemente, la crítica musical deberá hacerse desde un especialísimo punto de vista de equilibrio objetivo, alabando en su justa medida lo alabable, atacando lo verdaderamente criticable y eximiendo de culpa lo que, aun siendo criticable, sea el resultado inevitable de realidades extramusicales.

Como ejemplos de estas tres aseveraciones, la orquesta se podrá alabar dentro de sus propias características, es decir, a años luz de las que poseen la de la Scala de Milán o la de la Opera de Viena; criticar cuando realmente proceda a causa de prestaciones musicales inadmisibles en cualquier músico profesional, y disculpar cuando los desajustes sean debidos a motivos como la falta de ensayos. Las presentaciones escénicas podrán ser alabadas dentro de la general pobreza de medios que ha imperado en las pasadas temporadas (a no ser alguna producción completa procedente de un teatro extranjero), y criticadas cuando la responsabilidad sea imputable al director de escena o a imprevisión de montaje, ya que muchas veces se producen auténticas incongruencias, debidas al más elemental desconocimiento de la cuestión escénica, y sin que tenga nada que ver con el mínimo dispendio económico.

Nos abstendremos de citar más ejemplos, repitiendo nuestro propósito de exponer el problema en todos sus aspectos al final de la temporada; simplemente, intentamos hacer una advertencia previa al lector, para que nuestros comentarios sean comprendidos en su justa medida. En cada ópera citaremos siempre los días exactos de aquellas representaciones a las que efectivamente hayamos asistido, que, por regla general, serán más de una.

### «LOHENGRIN», de Wagner (27 y 29-XI-1979 y 2-XII-1979)

El único título wagneriano programado para la temporada 1979-80 sirvió de inauguración de la misma. **Lohengrin** siempre ha tenido en el Liceo, al menos en estos últimos años, tres problemas hasta ahora insalvables: la orquesta, el coro y la presentación escénica. Son problemas que se hallan en cualquier ópera, pero que en algunos títulos determinados, y con las características actuales del Liceo, se agudizan. Y **Lohengrin** es uno de ellos. En honor a la verdad, debe decirse que la sorpresa la dio la Orquesta, con una mayor cohesión de la cuerda (siempre, empero, falta del volumen necesario), acertadas intervenciones

de la madera y reforzamiento evidente del metal. Todo esto se puso de manifiesto especialmente en el segundo acto, gracias también al buen oficio desplegado por el director Matthias Aeschbacher, dominador en todo momento y, por lo que se pudo vislumbrar con una concepción romántica de la partitura.

El Coro estuvo contenido mínimamente en sus intervenciones del acto segundo y, una vez más, desmadrado colectivamente en sus «gritos» de **Il cigno!** y en la marcha nupcial del acto tercero; la intervención de las ocho damas que sigue, horrible. La presentación escénica, dentro de la desgraciada tónica imperante hoy, en general, para las óperas de Wagner, se redujo a un mínimo de elementos estilizados sugerentes (!), entre los que faltó una desenfocada diapositiva que ocupaba todo el fondo del escenario con una horrenda visión de un gigantesco pajarraco que pretendía ser el cisne. Y puestos a soportar estos decorados, lo que realmente no resultó soportable, y totalmente imputable al director de escena, Tamas Ferkai, fue el quiebra de la llegada y marcha del protagonista consistiera en levantar un poco el ciclorama del fondo, después de realizar un atlético salto, entrar y salir por debajo (el personaje de «Godofredo», por cómodo, utilizó el mismo procedimiento, sólo que debido a su corpulencia subió grácilmente unas escaleritas) es que, en el acto segundo, los servidores que llenan sus recipientes de metal con el agua de la fuente, fueran una procesión de señoras vestidas de israelitas, con corte de falda lateral y un espectacular calzado semejante a las wambas Adidas.

Vocalmente, todo transcurrió, como hoy se decía, en Wagner, está mandado, por los cánones de la corrección y de la impersonalidad. Pentti Perksalo es un «Lohengrin» con suficiente ciencia de medios para la partitura; la voz es anodina y sin belleza especial. Interpretativamente, carece de la más mínima sutileza de emoción, limitándose a enunciar, cual en oratorio, sus intervenciones, sin poseer el transporte expresivo y emocional que requieren «In fernem Land» o «Mein lieber Schwann». Marita Napier ha perdido facultades desde «Senta» de la pasada temporada; sigue manteniendo una cierta luminosidad en el registro agudo, y en ocasiones es prácticamente inabundante en el centro; su «Elsa» fue eminentemente lírica y algo tediosa. Eva Illes, soprano dramática con voz de innegable potencia en todos sus registros (el agudo quizás un poco tirante), compuso acertadamente «Ortrud» en el segundo acto, y menos acertadamente en el tercero. Raimund Herinckx en «Telramund» Erich Knodt en el papel del «Rey Enrique» fueron el tipo de voces germánicas de teatro de segunda fila, experimentados y hastados actores en sus «roles», y con todos los vicios vocales que se arrastran, precisamente por esta rutina de experiencias wagnerianas.

La mejor prestación vocal e interpretativa fue, sin duda, la de Vladimir de Kanel (conocido en Barcelona años atrás como Segundo Premio del Concurso «Francisco Viñas») en el papel de «el Herald».

**UN DISCRETO «OTELLO» (1 y 4-XII-79)**

Se inició el ciclo verdiano con esta ópera que Verdi compuso a sus setenta y cuatro años, y después de un paréntesis de dieciséis, sólo interrumpido por su **Requiem**. El compositor, preocupado por la evolución de su música y por el impacto wagneriano, quiso hacer una obra distinta de las anteriores, y realmente lo consiguió. Sin olvidar sus grandes cualidades, puestas de manifiesto en su producción anterior, en **Otello** consiguió una música densa y armónica, bella y de una calidad y situación musical extraordinaria.

En las representaciones de este año encarnaba al «Moro Veneciano» un tenor muy querido en Barcelona, como el Pedro Lavirgen. Cantante de una gran profesionalidad, y que ha dado pruebas de su calidad interpretativa en este teatro. Pedro Lavirgen, sin embargo, pasó por una importante crisis vocal, que alcanzó sus momentos álgidos en **Die Foscari** y en la última **Aida**; esta crisis la ha superado en parte, pero no en su totalidad, y **Otello** no es un papel fácil, ni vocal ni escénicamente, para permitir que un cantante supere sus escollos si no está en perfecta forma. Desde el «Esultate» hasta el «Niun mi tema», el «rôle» se halla lleno de dificultades, y Lavirgen las afrontó con su profesionalidad habitual, pero sus resultados no fueron brillantes. Forzado en la entrada, algo frío en el dúo de amor, su voz no corrió lo preciso en su «Ora per sempre». Su rendimiento mejoró en el dúo con «Yago» que cierra el segundo acto. Excesivamente recitado su «Dio mi potevi scagliar», quedó más en situación en la escena que cierra la obra. En resumen, quedó a un nivel discreto, y con una versión del personaje que no compartimos. No es preciso coincidir con la forma de cantar de Mario del Mónaco en este papel, pero sí tener en cuenta que «Otello» es, en el fondo, un personaje primitivo, y sus reacciones deben estar en consonancia.

El «Yago» de Gianpiero Mastromei fue menos que discreto; con voz apagada, sin volumen ni fuerza en el registro agudo, desafiando en más de una ocasión, faltándole en el fraseo la intención que el personaje requiere. «Yago» debe ser un personaje sinuoso y malvado, de forma interior, y por todo ello es necesario dar a las frases y a los gestos el sentido preciso; de todo ello careció la intervención de Gianpiero Mastromei, quien, a pesar de todo, tuvo una cierta personalidad escénica.

Aurea Gómez es una soprano con voz metálica, con disonancias en todos los registros, y, en nuestra opinión, poco adecuada para el «rôle» de «Desdemona». Su voz presenta distintos colores y vibraciones en registro agudo. Fría y con desajustes en el dúo del primer acto, poco brillante en sus intervenciones del segundo y del tercero, y algo mejor en el cuarto.

Giuseppe Morelli, que concertaba la obra, no consiguió de la Orquesta un rendimiento aceptable. Desafinado el metal, cosa muy visible en los actos primero y tercero, donde las trompetas fallaron ostensiblemente, tampoco las cuerdas encontraron un sonido brillante y unificado, e incluso los violoncelos tampoco esta vez estuvieron a su altura, como se puso en evidencia en la entrada del dúo del primer acto.

Tampoco el Coro estuvo muy acertado ni en la entrada de la tempestad ni en el «Fuoco di gioia», mejorando, en cambio, en el concertante del tercer acto.

La dirección escénica de Gianpaolo Zennaro fue discreta, con unos decorados de Emilio Burgos que ya conocíamos, adecuados en el primer acto, pero que pecaban de simples en los demás.

**ANGELES GULIN Y SU «LADY MACBETH» (6, 9 y 13-XII-79)**

Pertenece **Macbeth** al prototipo verdiano de la primera época, con dos papeles, el de «Lady Macbeth» y el que da nombre a la ópera, que



**LOHENGRIN, EL UNICO TITULO WAGNERIANO PROGRAMADO PARA LA TEMPORADA 1979-80.**

requieren dos intérpretes de potente voz en todos los registros. Además, la **particella** del principal papel femenino, todas las dificultades inherentes al tipo de soprano dramática de coloratura, tan cultivado por Verdi en su primera época. Además, este personaje, como el de «Macbeth», debe conservar algo de la personalidad escénica que Shakespeare le atribuyó en su tragedia.

Este año la protagonista femenina fue encarnada por la soprano gallega Angeles Gulin, que fue una «Lady Macbeth» típicamente verdiana. La voz de la Gulin es muy potente, recia y de gran calidad, y dispone de un timbre dramático al que ya no estamos acostumbrados. No obstante, esta voz espectacular tiene dificultades en ser dominada, pues la Gulin, si bien ha mejorado en dicho dominio, no logra siempre la seguridad necesaria. Su voz corrió y estuvo mucho más segura el primer día que los demás; el día 9 distorsionó el sonido en alguna ocasión, como en la «cabaletta» que sigue al «Vien t'afretta», que cantó con intención y valentía. Estuvo también brillante en el aria «La luce langue», del segundo acto, y en el brindis del tercero, en cuyo final estuvo segura en el registro agudo el primer día, pero menos en los restantes. También brilló en la escena del sonambulismo del cuarto. En conjunto, su presencia salvó realmente la ópera, desajustada en casi todo lo demás.

Benito di Bella es un discreto barítono, al que este «rôle» de «Macbeth» viene un poco ancho. Su dúo con Banquo pecó de voz desigual, mate, con desajustes, totalmente absorbido por la Gulin en los dúos, y poco convincente en la escena de las apariciones. Mejoró ostensiblemente en el tercero, y sobre todo en cuarto acto.

A Pedro Cabau Farrés lo habíamos oído en otras ocasiones y, sin ser nada extraordinario, sus prestaciones como barítono tenían una cierta dignidad. Al pasar (?) a la cuerda de bajo, su actuación fue totalmente negativa, desde el dúo del primer acto hasta su aria del segundo, donde ninguno de los tres días se le oyó ni desde la primera fila de butacas. Realmente, es incomprensible una actuación tan deficiente, falta de voz, estilo e interpretación.

Del tenor Marc Alexander tampoco hay mucho que decir, y no es bueno. Su actuación del primer día fue desafinada en casi su totalidad, quedando muy patente en los concertantes, donde su voz, falta de timbre y encuadre, restó belleza a los mismos. Más positiva fue la labor de José Ruíz, como «Malcolm».

Está visto que este año no es el de Giuseppe Morelli, pues tampoco en esta obra logró conjuntar a la Orquesta, en la que falló la cuerda y estuvo poco brillante el metal.

Tampoco el Coro, que en esta obra tiene un importante papel, logró buenos resultados. La dirección de Gianpaolo Zennaro fue francamente deplorable, agravada por el hecho de que circunstancias adversas impidieron la presencia de los decoradores anunciados, que hubo que sustituir con improvisaciones de muy pobre calidad. —**l. TADDEI**



**PEDRO LAVIRGEN, CANTANTE DE UNA GRAN PROFESIONALIDAD.**



**ANGELES GULIN FUE UNA «LADY MACBETH» TÍPICAMENTE VERDIANA.**

# EL XVII CONCURSO INTERNACIONAL DE CANTO «FRANCISCO VIÑAS» EN BARCELONA UN VERDADERO FESTIVAL LIRICO

La edición del Concurso Internacional de Canto «Francisco Viñas» ha sido este año una de las más destacadas de su ya larga historia, por el número y especialmente por la calidad de una parte considerable de sus participantes. Pronto fue del dominio público que entre los concursantes de este año se hallaban algunas voces de excepción, y ya en las segundas eliminatorias la afluencia de público a las pruebas públicas (que se celebran en el Salón de Actos del Muy Ilustre Colegio de Abogados) experimentó un aumento considerable.

Los asistentes más asiduos ya comentaban las extraordinarias prestaciones de una sensacional «mezzo» de coloratura de la Unión Soviética (la Marilyn Horne rusa, la llamaban algunos), de la exquisita soprano de color Marion Vernet Moore, de los Estados Unidos, y las tablas de otra norteamericana, Nancy Johnson, pese a sus pequeños defectos de emisión en la zona aguda.

Sin duda, hubo también intérpretes menos afortunados, y no faltaron en las primeras eliminatorias exhibiciones de inmadurez vocal, de la que cabe considerar responsables no a los fallidos concursantes, sino a sus preparadores, quienes acaso los estimulan a participar, a sabiendas de que su pobre nivel vocal o su técnica defectuosa han de provocar su estrepitosa caída nada más iniciarse el certamen.

Con todo, el nivel general fue sumamente elevado, hasta el punto de que pasaron a la eliminatoria final nada menos que diecinueve concursantes, cifra récord, que provocó una sesión maratónica en el Palau de la Música Catalana, el sábado, día 25 de noviembre, por la tarde.

En esta eliminatoria cayeron, posiblemente por una baja forma transitoria, algunos participantes que se habían destacado en sesiones anteriores, como el tenor canadiense Yves Cantin, sin duda un profesional aceptable y hasta notable, y la «mezzo» rumana Mihaela Agachi, de voz interesante y agradable coloratura. También se apeó a sí misma la soprano canadiense Michèle Boucher después de una defectuosa y «plana» versión de «Addio del passato», de la *Traviata*, pese a que habitualmente había dado muestras de un excelente gusto interpretativo y de una técnica nada desdeñable.

Terminada la prolongada sesión eliminatoria (iniciada a las cinco de la tarde y concluida a las diez de la noche), se reunió el Jurado, presidido por Lorenzo Alvary e integrado por prestigiosos profesionales como Giulietta Simionato, Jacques Bodmer, etcétera, y que debió haber contado con la presencia de Elisabeth Schwarzkopf y Harold Rosenthal, editor de la revista *Opera*, de Londres, quienes excusaron su asistencia por motivos de salud.

El veredicto fue el siguiente:

Primer Gran Premio Femenino: Marion Vernet Moore (EE. UU.), soprano.

Segundo Premio Femenino: Liudmilla Nam (U. R. S. S.), «mezzosoprano».

Tercer Premio Femenino («ex aequo»): Liliane Bizineche (Rumania), Nancy Johnson (EE. UU.) y Ann Tedards (EE. UU.).

Primer Gran Premio Masculino: Desierto.

Segundo Premio Masculino: Dzhemal Mdivani (U. R. S. S.), barítono.

Tercer Premio Masculino: Motomo Hasui (Japón), barítono.

Premio «Montserrat Caballé-Bernabé Martí» al mejor intérprete verdiano: Nancy Johnson (EE. UU.).

Premio al mejor intérprete de Mozart: Ann Tedards (EE. UU.).

Premio «Instituto Británico» al mejor intérprete de música inglesa: Francine Laurent (Bélgica).

Premio «Radio Barcelona» a la mejor soprano ligera: Dorriet Kavanaugh (EE. UU.).

Premio «Plácido Domingo» al mejor cantante español: Raquel Pierotti.

Premio Bolsa de Estudios de la Diputación de Barcelona: Scott MacAllister (EE. UU.), tenor.

Premio Bolsa de Estudios «Mercedes Viñas»: Fernando Bañó (España).

Premio Bolsa de Estudios Mozarteum de Salzburg: Cezary Godziejewski (Polonia).

Premio Bolsa de Estudios Accademia Chigiana di Siena: Edith Contreras (México).

Premio Bolsa de Estudios Gino Bechi Conrado Gaspà (España).

De acuerdo con las normas del Concurso, todos los ganadores de premios participaron al día siguiente, domingo, por la tarde, en el concierto final (con reparto de premios), celebrado en el Gran Teatro del Liceo. La premura con que debe prepararse este concierto (los ensayos se efectúan, en sesión única, el domingo por la mañana con la fatigada Orquesta del Liceo, enfrentada en tan breve plazo con partituras veces completamente nuevas) perjudica notablemente los resultados. En algunos casos hubo que utilizar un acompañante piano, por falta del material de orquesta.

Se inició el concierto con interesantes participaciones de Fernando Bañó y Edith Contreras, con arias, respectivamente, de Rossini y Mozart. El bajo polaco Cezary Godziejewski causó una magnífica impresión de solidez y belleza vocal en «Il laceratore».

EL JURADO, PRESIDIDO POR EL BAJO DEL METROPOLITAN DE NUEVA YORK, LORENZO ALVARY, Y FORMADO POR GIULIETTA SIMIONATO Y LOS SEÑORES ALBERTI, BODMER, LE MARC-HADOUR, MAS, NUÑEZ, PAES Y PICH-SANTASUSANA.





GRUPO DE CONCURSANTES. ANTES DE LAS PRIMERAS PRUEBAS. SE INSCRIBIERON OCHENTA Y TRES CANDIDATOS.

excesivamente propenso a dejarse cautivar por una voz soberbia (y la de este barítono lo es, sin reserva alguna).

Llegó el turno de Liudmilla Nam, «la Marilyn Horne rusa», una sorprendente «mezzosoprano» de coloratura completamente «hecha», y cuya voz, potentísima, pulida, ágil y de amplísimo espectro sonoro parece reunir en una sola garganta las virtudes más excelsas de Teresa Berganza y los mejores momentos de Giulietta Simionato. Lástima que, posiblemente, esa intérprete (de raza asiática) quede reducida a interpretar óperas en algún teatro de la U.R.S.S. y desaparezca de la circulación a que sus facultades la hacen, sin duda, acreedora. Cantó una bella canción de Glinka, acompañada al piano, y una admirable versión del «rondó» de **La Cenerentola**, con el más depurado estilo rossiniano. Lástima que la Orquesta, inhábilmente, no cejó en su empeño por perder el compás, logrando, finalmente, que también la cantante lo perdiera.

Queda para el final la extraordinaria y sutil interpretación de la justamente recompensada con el Gran Premio Femenino: la soprano de color Marion Vernet Moore (aunque Liudmilla Nam hubiera tal vez merecido el galardón *ex aequo* con ésta). Su bellísima interpretación de «Summertime», de **Porgy and Bess**, acompañada por el excelente pianista Vincent Scalera, quedará en los anales de este Festival, como lo harán también su «Depuis le jour», de **Louise**, de Charpentier, del sábado, y la pieza final del concierto: «D'onde lieta usci», de **La Bohème**, que cerró con atronadores aplausos uno de los Concursos más notables que hemos presenciado.—**ROGER ALIER.**

\* \* \*

Dentro de los actos programados con el Concurso Internacional «Francisco Viñas», y desde hace nueve años, se dan unos Cursos internacionales de interpretación musical a cargo del que fuera otrora famoso barítono Gino Bechi. Asistir a estos Cursos, aunque sólo sea en calidad de oyente, es una continua lección magistral, tanto en cuanto a técnica vocal como teatral. En una de las sesiones a la que asistimos trataba Bechi la forma de decir y apoyar cada una de las notas del aria «Pari siamo», de **Rigoletto**, y fue realmente una experiencia inolvidable. Es de justicia, pues, hablar de este Curso, que esperamos se repita en años venideros, y que recomendamos a todos: artistas, amantes y aficionados al arte de la ópera.

rato spirito», del **Simon Boccanegra** verdiano, e hizo pensar que tal vez hubiera merecido una clasificación mejor. Scott MacAlister cantó con gusto y afinación «Il mio tesoro», de **Don Giovanni**, aunque no logró borrar el recuerdo de la memorable versión que tanto entusiasmó al público, hace pocos años, cuando el tenor español Dalmacio González, galardonado con un premio del Mozarteum, cantó esta misma pieza.

La desaparición transitoria de la soprano Francine Laurent, de Bélgica (debida a un malentendido), dio paso a la excelente exhibición vocal de Dorriet Kavanaugh, en el aria de las campanillas de **Lakmé**, de Delibes, aunque el agudo final resultó algo «calado».

Los premios «de verdad» tuvieron opción doble, y así, inició la serie la excelente soprano norteamericana Nancy Johnson con **Ermani, involami**, y el **Come scoglio** mozartiano, verdadero escollo, como su título indica, para muchas intérpretes. Liliane Bizineche, «mezzosoprano rumana», terminó la primera parte con una excelente «Habenera» de **Carmen** y una profunda versión del aria de la «Ciega» de **La Gioconda**, «Voce di donna».

Reaparecida la soprano belga en la segunda parte, pudo cantar su «Pace, pace.

Dio mio», de **La Forza del Destino**, con una voz cálida y un estilo superior al que había demostrado durante el Concurso. Nos llamamos, sin duda, ante una profesional que alcanzará un importante nivel. Lo mismo puede decirse de Ann Tedards, con un sencillo «Caro nome» y una graciosa interpretación de una de las arias de Blöndchen, de **El rapto del serrallo**, de Mozart.

El barítono japonés Motomo Hasui, quien cantó a continuación, posee una voz homogénea y potente, de notable belleza, pero sus dotes interpretativas, actualmente, rayan en la nulidad más desalentadora. Con todo, es capaz de dar atractivas ejecuciones vocales de las piezas que tiene en su repertorio, y así, cautivó a un sector del auditorio con «Cortigiani vil razza dannata», de **Rigoletto**, e «Il balen del suo sorriso», de **Il trovatore**. Sin duda, un mejor conocimiento del italiano le permitirá captar el significado de lo que canta y ajustar al texto sus recursos interpretativos, pues voz de calidad no le falta.

Algo parecido, pero sin llegar a este extremo, ocurre con el segundo premio: el barítono ruso Dzhemal Mdivani. Su «Eri tu», del **Ballo in Maschera**, y su «Credo», del **Otello** verdiano, desataron tempestades de aplausos entre el público liceísta, siempre

## SOCIEDAD ESPAÑOLA DE MUSICOLOGIA

### DANZAS CANTADAS DEL RENACIMIENTO ESPAÑOL

Autor: Juan José Rey.

Número de páginas: 104.

Precio: 250 ptas.

### CATALOGO DEL ARCHIVO DE MUSICA DE LA CATEDRAL DE AVILA

Autor: José López Calo.

Número de páginas: 308.

Precio: 500 ptas.

### REVISTA DE MUSICOLOGIA

Volumen I, 1978, números 1 y 2.

Número de páginas: 264.

Precio: 700 ptas.

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

### Pedidos: RITMO

Virgen de Aránzazu, 21 (edificio Falla).

Teléfono 734 69 37.

MADRID - 34.

# EL SALON DE LA MUSICA EN «EXPO-OCIO 1980»



LA TERCERA EDICION DE «EXPO-OCIO» CELEBRADA EL PASADO AÑO, INCLUYO EN SUS ESPACIOS UN SECTOR DE LA MUSICA.

música, cuya primera edición se celebra dentro de pocas fechas.

En España, la música viene haciéndose presente sectorialmente en importantes certámenes anuales, bien en Barcelona o Valencia. La tercera edición de «Expo-ocio», en Madrid, que tuvo lugar en la primavera de 1979, acogió en sus espacios a un sector musical bastante representativo, en el que se hallaron presentes diversas marcas de instrumentos (pianos y órganos principalmente) y los medios de reproducción de la música, representados en discos, «cassettes», equipos de alta fidelidad y partituras. Paralelamente, y durante los diez días de exposición, las actividades de conciertos en vivo, cine musical y un «Aula Piloto» de naturaleza didáctica pusieron contrapunto cultural a las de orientación meramente comercial.



EL «SALON DE LA MUSICA» DE «EXPO-OCIO 80» PRESENTARA UN FESTIVAL DE BANDAS DE MUSICA BAJO EL TITULO DE «KIOSKO DE LA MUSICA».

## EL «SALON DE LA MUSICA»

La música es uno de los principales componentes de la llamada industria del ocio. El mercado musical se encuentra en clara expansión, y el consumo de toda clase de música aumenta constantemente con el tiempo libre que nuestra sociedad nos proporciona, sea como un bien —disminución de la carga de trabajo por el desarrollo tecnológico— o como un mal —ocio forzoso debido a la falta de un puesto de trabajo—. Para dar una idea de la importancia del mercado musical en el mundo, basta tener en cuenta que el volumen de la producción de instrumentos musicales alcanzó el pasado año la cifra de 250.000 millones de pesetas, a precios de los fabricantes. Ante esta cifra y otras posiblemente muy superiores correspondientes al volumen de negocios de las grandes multinacionales de la fonografía, no es de extrañar que las ferias y certámenes de carácter comercial empiecen a proliferar. Importantes muestras musicales se desarrollan en Francfort, Chicago, París, Milán y en diversas ciudades japonesas. A este respecto, un claro ejemplo del crecimiento del mercado de la música lo ofrece la independización de la Feria Musical de Primavera, de Francfort, convirtiéndose así en feria monográfica de la

La asociación promotora de «Expo-Ocio» anuncia para la cuarta edición de esta Feria del Tiempo Libre, a celebrar entre el 15 y 23 de marzo, un «Salón de la Música», localizado en un pabellón propio, que estará intercomunicado con los demás recintos feriales. La realidad de este «Salón de la Música» se debe, amén del éxito popular que según los organizadores alcanzó la música en «Expo-Ocio 79», a la iniciativa del consejero para actividades socio-culturales de la entidad promotora de esta feria, Enrique de la Hoz.

«Expo-Ocio» es una feria orientada a la promoción de toda una serie de actividades tradicionalmente asociadas con el ocio o tiempo libre: Filatelia, Aire Libre, «Bricolage», Turismo, Ocio Deportivo, Segunda Residencia y Música.

En tanto que Madrid no tenga un recinto ferial expresamente construido para las diversas manifestaciones y exposiciones de carácter nacional e internacional, y por ahora, las escasas ferias de cierta importancia que ya se celebran anualmente en la capital de España ocupan parte de las poco apropiadas instala-

ciones de la antigua Feria Internacional de Campo, recinto, por otra parte, acotado en Casa de Campo. Los tres grandes pabellones interrelacionados que se utilizan para estas exposiciones contendrán «Expo-Ocio»: El Pabellón X (Palacio de Cristal), Pabellón XI (La Pipa) y Pabellón XII, que será el «Salón de la Música». El «Salón» se distribuye en dos plantas, arquitectónicamente modulada la superior, y para «stands» de libre decoración en planta baja. En su área independiente y propia se dispondrá de todos los servicios, incluyendo cafetería y un salón de actos (el «Aula Piloto») destinado a proyecciones cinematográficas, conciertos, demostraciones acústicas, seminarios y mesas redondas.

Citando por orden alfabético, las secciones expositoras con que contará este salón monográfico de la música son: arpas, atriles, «baterías»; «cassettes», discos, guitarras, fonografía, instrumentos de cuerda-arco, percusión, de viento-madera, pianos... Y una extensa gama de aparatos reproductores audiovisuales.

A diferencia de otras manifestaciones de este género, que abren sus puertas únicamente a los profesionales, la orientación de «Expo-Ocio» y, por lo tanto, de su «Salón de la Música», es doble, en el sentido de dirigirse la vez hacia el llamado «gran público», indiscriminado, popular y comprador de algu-

artículo musical en función de su tiempo de ocio, y hacia el sector profesional.

## MUSICA VIVA Y MUSICA DIRECTA

Entre los planes de los organizadores de la «muestra» no figura simplemente el de ofrecer un bello escaparate de la música, sino el de dotar al «Salón» de una actividad directa y vital en su contorno, complementando así la faceta comercial del certamen. Ya en la pasada edición de «Expo-Ocio» se celebraron 820 horas de actos culturales. El programa que se prevé para este año va por el mismo camino. Y una gran parte de los actos «vivos» han de corresponder a la música. Se ofrecerán así recitales, conciertos, demostraciones instrumentales, un ciclo de cine musical de largo metraje, que condensará un buen puñado de títulos maestros de la filmología de este género; audiciones especiales de alta fidelidad, un festival de bandas de música —titulado «Kiosko de la Música»— y un concurso nacional de intérpretes de características desconocidas a la hora de redactar esta información. Al propio tiempo se anuncia la celebración de un seminario sobre el tema «La educación musical en España: su presente y su futuro». ISME-España (la Delegación en nuestro país de la Sociedad Internacional para la Educación Musical, de la UNESCO) tendrá la iniciativa y dirección de este seminario mediante ponencias, comunicados y mesas redondas; el cual, por otro lado, servirá como

preparación para el XIV Congreso Mundial de ISME, a celebrar, en julio de 1980, en Varsovia, por lo que a la sección española se refiere.

## OBJETIVO: LA CULTURA MUSICAL

Los ejecutivos que en «Expo-Ocio» organizan el «Salón de la Música» nos han expresado los objetivos y razones de la convocatoria. Entienden que «**la música es un primer valor de la cultura en estado de progreso y promoción en todo el mundo civilizado**»; que «**en España se debe superar un cierto estado de subdesarrollo que afecta a la Música**»; que «**desde un Estado de Derecho y una economía de mercado, las células comerciales deben impulsar el desarrollo y crecimiento de la cultura musical y para la sociedad**»; que «**la Música, enseñada y comenzada a cursar desde la infancia, contribuirá poderosamente a formar una sociedad más justa y equilibrada y más libre**»; porque «**esa sociedad generará más demanda del producto, y serán necesarias más orquestas, más coros, más conciertos, más partituras, más instrumentos; los profesionales tendrán trabajo...**»; que «**por el peso específico del crecimiento y de la demanda, las Empresas editoriales y discográficas lanzarán más amplias ediciones al mercado**». Objetivos, como puede verse, ambiciosos, excesivamente tal vez para las posibilidades de este tipo de actividad de promoción.

Creemos que el problema de la cultura musical en España es de tal envergadura que es una cuestión de Estado y de muchos años, contando con que exista la voluntad de concretar, por parte del Estado y de la sociedad, una política musical. Sea lo que sea lo que nos depare el futuro a este respecto, no cabe duda de que la simple posibilidad de que en Madrid se inicie desde este «Salón» una «feria de la música», podría ser la señal de que, al menos desde el sector privado, algo está en marcha.

F.P.G.

VISITANTES DE «EXPO-OCIO 79» INTERESADOS EN LA MUSICA. ASISTEN A UNA DEMOSTRACION DE UN ORGANO



## CRITICA DE LIBROS

H. ROSENTHAL Y J. WARRACK: **The Concise Oxford Dictionary of Opera**, segunda edición. 561 páginas. Oxford University Press. Precio (en Gran Bretaña): 6,95 libras.

**The Phaidon Book of the Opera: A Survey of 780 operas from 1957**. 511 páginas. Phaidon Press. Precio (en Gran Bretaña): 14,95 libras.

Desde que, en 1964, apareció por vez primera el **Concise Oxford Dictionary of Opera**, se convirtió en obra de referencia y de consulta tanto para los que escribimos sobre la lírica como para el aficionado que no termina su relación con la ópera nada más salir del teatro o de escuchar en su casa unos discos. Sus autores son de sobra conocidos en el mundo operístico internacional. Harold Rosenthal, antiguo archivero de la Royal Opera House, Covent Garden, es en la actualidad editor de la revista **Opera**. Independientemente de su capacidad de análisis y crítica, se le reconoce generalmente una portentosa capacidad para retener toda clase de datos relacionados con la lírica, amén de poseer uno de los archivos estadísticos más completos que existen. Por su parte, John Warrack ejerció la crítica musical en el **Sunday Telegraph** de la capital británica entre 1961 y 1972. Es, además, autor de dos excelentes publicaciones sobre Weber y Tchaikovsky (la primera es de referencia obligada), y uno de los editores del **New Grove Dictionary of Music and Musicians**.

El libro, que ahora aparece en edición revisada en profundidad, recoge en orden alfabético sucintas pero fundamentales informaciones sobre títulos, compositores, libretistas, cantantes, directores, terminología técnica y cuantas materias se relacionan con la lírica. Aspecto importante de esta segunda edición, en la que se han corregido la mayoría de los errores contenidos en la anterior, es la atención prestada a los «registras» y escenógrafos,

de importancia creciente en los grandes teatros líricos del mundo.

Como en toda obra de este tipo, los errores son más por omisión que por hecho. Es decir, que es tanta la información posible, que sólo parte de ella encuentra sitio en las páginas del libro. En general, y en lo que respecta a los datos históricos, el libro es muy fiable; sobre todo en lo que se refiere al gran repertorio. Otro es el caso cuando tratamos de explorar las creaciones de carácter nacionalista, que fuera de su país de origen han alcanzado poca difusión. O en las creaciones contemporáneas, donde no existe criterio apenas sobre la posible vigencia en el futuro de los títulos. Pero son éstos aspectos menores, y la verdad es que si este libro no contiene una información muy completa y ajustada sobre los géneros y creaciones españolas, el lector hispano puede subsanar estos defectos con la literatura nacional, que está casi obligado a conocer. Para la consulta sobre datos referentes a un elevadísimo porcentaje de la historia de la lírica, este libro se muestra insustituible.

Otro punto, y este más discutible, es el criterio con que se han elegido los intérpretes hoy en activo, así como las puntualizaciones sobre sus características estilísticas y los juicios de valor. Si se hace salvedad de estos puntos, esta publicación puede recomendarse con calor.

El libro de la Phaidon Press es una traducción de una reciente publicación italiana que ha gozado de renombre entre los operófilos. La edición inglesa, a precio bastante asequible, se presenta muy cuidada y con ilustraciones, muchas de ellas a color, de gran interés. A este respecto se puede señalar la presencia de fotografías de gran mérito de montajes que han alcanzado justa fama.

Las obras se presentan en orden cronológico de su estreno, y dos índices al final del libro,

uno de títulos y el otro de compositores, libretistas y fuentes literarias de las óperas, permiten la fácil búsqueda del título en cuestión. Para cada uno de ellos el libro da, además de los nombres del autor y libretista, la fecha y el lugar de su estreno absoluto, con el reparto de dicha representación, así como las fechas y lugares de sus primeras escenificaciones en las ciudades más importantes. Sigue a continuación una sinopsis del libreto —no siempre inteligible ni completa— y, generalmente, un breve comentario sobre cuestiones históricas y estilísticas.

Hay que lamentar, en lo que respecta a los repartos originales, la falta de normativa, que impide a veces saber qué tipo de voz corresponde a cada intérprete. El nombre del director de la primera representación absoluta falta en algunas ocasiones. Hay errores de imprenta, cuya enumeración podría hacer las delicias de los fanáticos de la precisión en los datos históricos, pero que no emborronan ostensiblemente los méritos de esta publicación.

Nuevamente existe una cierta arbitrariedad, como en el caso del libro comentado anteriormente, a la hora de seleccionar las composiciones actuales. Dado que el libro es en origen italiano, los criterios están, lógicamente, polarizados por el desarrollo de la moderna historia de la lírica en dicho país.

Si para el operófilo erudito, quitando el gran valor de las muy cuidadas ilustraciones, el libro no será de gran interés por causa de los errores a que me he referido más arriba, para el aficionado «de a pie» que desee tener en un solo volumen los datos fundamentales sobre la mayoría de las óperas escritas hasta la fecha, la publicación de Phaidon será objeto de frecuente consulta.

F.P.G.

## Alicante

No fue muy intensa la vida musical en el panorama concertístico alicantino durante el comienzo del actual curso. Y lo sentimos, recordando lo que en años anteriores se ha venido haciendo durante esta misma época. Hasta el momento de escribir esta crónica la actividad se redujo a los dos recitales de piano ofrecidos por la Sociedad de Conciertos de Alicante, otro recital de piano presentado por la ONCE en la Caja de Ahorros Provincial, dos conciertos corales celebrados para otros tantos Congresos de carácter internacional, y un concierto sinfónico habido en el Aula de Cultura de la CAAM, con actos de menor relieve enmarcados en certámenes y semanas de distinto ambiente.

### SOCIEDAD DE CONCIERTOS DE ALICANTE

Parece normal que, luego del paréntesis veraniego que se produce en toda actividad artística o académica, se reemprenda un nuevo jalón con un acto de relieve, que sea como un pórtico optimista a un quehacer de superación. Digamos que es como un libro por leer, estuchado en una rica encuadernación. Esto es: inauguración-curso-clausura. En el caso que comentamos, la Sociedad de Conciertos de Alicante nos sorprendió, después de su brillante trayectoria en la programación de sus cursos anteriores, inaugurando el curso actual con un recital de piano, a cargo de la concertista y profesora del Mozarteum de Salzburgo, Ingrid Haebler. Se presentó con un programa de los que se pueden considerar como «habituales» en una cátedra determinada, con la precisión y pulcritud exigidas al caso. Nos dió la sensación, a lo largo de su recital, de que la intérprete estaba únicamente pendiente de las posibilidades de su técnica en las sonatas **Número 2**, de J. Ch. Bach y la **Número 12, en Fa mayor (K-332)**, de Mozart, que figuraban en la primera parte. En las **Variaciones K. 265**, de este mismo autor, subrayó nitidamente la gracia del tema, que llegó fácilmente al auditorio, quizás por su extendida popularidad. El recital lo completaron cuatro **Impromptus**, de Schubert, y pese a la personalidad de esta excelente pianista, cabía esperar para esta sesión inaugural, en vez del recital que comentamos, un concierto de mayor trascendencia.

...

Otro recital de piano fue programado a continuación del anterior por la misma Sociedad; esta vez, a cargo del concertista mallorquín Ramón Coll. Su programa estuvo compuesto por una primera parte dedicada a Ravel, con el **Gaspard de la nuit**, que ya escuchamos a este pianista en otro recital celebrado anteriormente en el Aula de Cultura de esta ciudad. En la segunda parte interpretó los **Doce preludios**, de Rachmaninoff, obra inmersa, como todas las de este mismo autor, en un ambiente de desmesurado romanticismo, que ya va resultando difícil de encajar en estos tiempos. En su versión el intérprete pudo manifestar todas las posibilidades a que la misma obliga, dentro del cerco monográfico de la forma expuesta por la producción de un mismo autor.

### EDWIN KOWALIK, EL TERCER PIANISTA

El tercer recital de piano de este principio de curso musical estuvo a cargo de Edwin Kowalik, y fue presentado por la ONCE en la sala de actos de la Caja de Ahorros Provincial,

con un programa de autores polacos, que comprendía el atractivo de enmarcar obras de Szymanowsky entre las de Chopin y Paderewsky. Este recital entrañaba el mensaje de compendiar en su discurso musical la admirable constancia de la exaltación patriótica polaca. Basta recordar un poco la historia de Polonia y sus grandes músicos. El público acogió con calurosa simpatía esta embajada, que en el caso que comentamos le fue encomendada al pianista Edwin Kowalik.

### EL «STELLA-MARIS» PARA DOS CONGRESOS

La coral de voces blancas «Stella Maris» tuvo a su cargo el acto de clausura del XVII Congreso Internacional de Abogados Jóvenes, con un concierto del que el presidente de la Asociación Internacional manifestó a la prensa: «Hemos podido intercambiar experiencias artísticas en nuestros congresos, como ha supuesto el concierto ofrecido por el coro femenino Orfeón de «Stella-Marís», que nos hizo olvidar los que nos fueron ofrecidos en Colonia y Salzburgo».

Nuestro mejor comentario sólo se puede circunscribir a la reproducción de estas declaraciones.

Igualmente, esta coral celebró un concierto extraordinario en el acto inaugural del «Primer Simposium Europeo de Caza», que agrupó en Alicante a una numerosa concurrencia de personalidades llegadas de todos los países pertenecientes a la Federación Internacional. Centramos sus opiniones en algunos párrafos de uno de los escritos llegados a nuestras manos, y que, indudablemente, entraña un alto valor de pura sinceridad para el historial artístico de este excelente orfeón de jóvenes coralistas. En él don Alfonso de Urquijo (miembro de una familia de grandes melómanos, entre ellos su hermano, el fallecido marqués de Bolarque, que tan relacionado estuvo con músicos y grandes cantantes) así se expresa en carta autógrafa, y que nos honramos en reproducir:

«Tuve la enorme sorpresa y el grato placer de escuchar el concierto que nos brindó el «Stella Maris», y no quiero dejar de expresarles mi profundo agradecimiento y admiración —en nombre propio y

en el de un grupo de extranjeros asistentes al acto— tanto por lo excelentemente conjuntado que está el grupo, como por la entrega de sus componentes, así como por la excepcional calidad y timbre homogéneo de sus voces».

### ORQUESTA NACIONAL BULGARA

Especial mención merece el concierto celebrado por la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia en su Aula de Cultura, encomendado a la Orquesta Filarmónica Nacional de Sofía, y celebrado en conmemoración del «LV Día Universal del Ahorro».

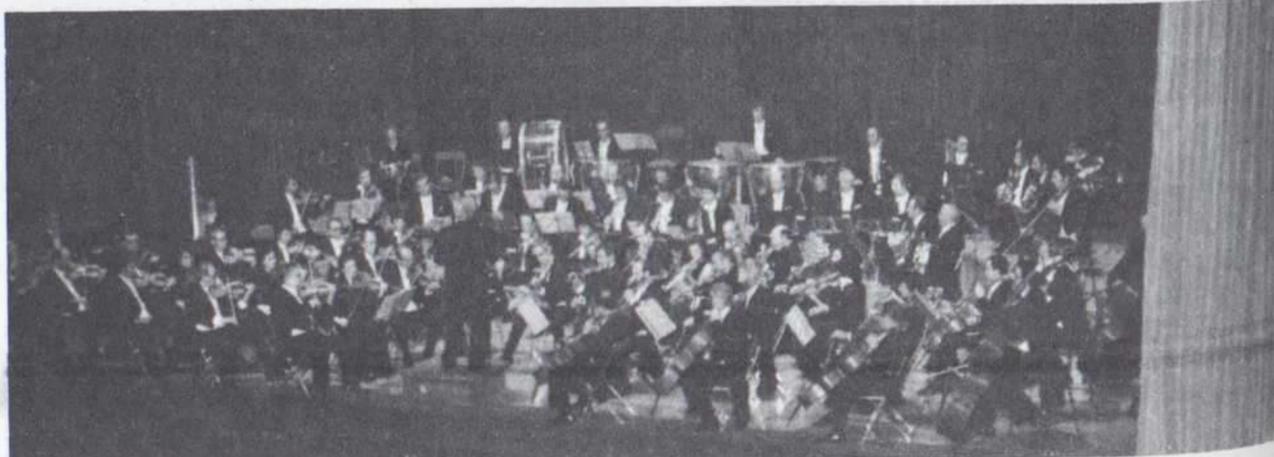
Con la colaboración del pianista Antón Dikow, solista que interpretó el **Concierto número 5, «Emperador»**, de Beethoven, el conjunto orquestal se nos mostró dúctil, preciso y de una gran calidad. Dikow, ante todo, es un músico de perfecta cuadratura, con una envidiable técnica pianística al servicio de un sonido preciosista. Destacó su personalidad en el **Concierto**, subrayándola principalmente en el tercer tiempo del mismo, al ir desgranando con elegancia el tema del «Rondó», pese a las contracciones y roturas rítmicas, propias de las añagazas tan llenas de vigorosa vitalidad del genio de Beethoven, que no por conocidas dejan siempre de sorprendernos.

Kostantin Iliev, maestro titular de la Nacional de Sofía, fue en todo momento el director eficaz, atento y seguro de una gran orquesta brillante, flexible y disciplinada, que en Alicante tuvo una espléndida actuación con el alarde instrumental de la **Improvisación y Toccata**, del búlgaro Vladiguero, y en la magnífica versión que logró de la **Sinfonía «Fantástica»**, de Berlioz.

No queremos extendernos más en esta crónica, pero nos vemos obligados a manifestar (y no gratuitamente, por cierto) que el concierto de la Orquesta Filarmónica Nacional Búlgara ha sido uno de los conciertos sinfónicos más destacados que últimamente se han celebrado en Alicante, y al que no dudamos en calificar de «memorable». Fue un regalo de la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia en el marco suntuoso de su Aula de Cultura, digno del día universal que se conmemoraba.—**RUIZ-BAQUERO.**

EL ORFEON «STELLA MARIS», LA AGRUPACION CORAL ALICANTINA DE VOCES BLANCAS, EN UNO DE LOS CONCIERTOS CELEBRADOS PARA LOS CONGRESOS INTERNACIONALES HABIDOS ULTIMAMENTE EN LA CIUDAD DE ALICANTE.

LA ORQUESTA NACIONAL BULGARA DURANTE EL CONCIERTO CONMEMORATIVO DEL «LV DIA UNIVERSAL DEL AHORRO», CELEBRADO POR LA CAJA DE AHORROS DE ALICANTE Y MURCIA.



LA DIRECCION DE LA «SECCION DE MUSICA INSTRUMENTAL DE LA ESCUELA DE MUSICA Y DANZA DE GALICIA» DE LA DIPUTACION CORUÑESA, O LA TERGIVERSACION DE LA AUTENTICA NATURALEZA DE LA MUSICA E INSTRUMENTOS FOLKLORICOS GALLEGOS

La gaita es un instrumento que consta elementalmente de dos partes: el fol o depósito de aire, y los tubos, que, salvo el soprete —por el cual se le proporciona aliento al fol—, son todos sonoros. El punteiro es el tubo melódico —muy similar a la parte inferior de la flauta dulce— que se acciona con los dedos de las manos para producir los diversos sonidos que abarca la tesitura del instrumento. Los otros dos tubos restantes (1), que van sobre el hombro y codo del instrumentista, son el ronco y el ronquillo, respectivamente. Producen sendos sonidos pedales: el ronco, la tónica, y el ronquillo, la dominante. La pedal, además de ser característica de la naturaleza de la gaita gallega —y no gallega—, es elemento de presencia tácita en la música folklórica del noroeste ibérico; es decir, la melodía —en sí las músicas folklóricas no constan más que de melodías, por lo general— está supeditada toda ella y cada uno de sus elementos a la tónica (2). Existen en Galicia tres tipos de gaitas: la tumbal, en Si bemol; la redonda, en Do, y la grilleira, en Re.

La gaita gallega, como instrumento folklórico que es, posee peculiaridades que nuestra mente occidental —amante de la disección, esquematización y clasificación necesarias para el riguroso estudio de una disciplina, cualquiera que sea, del saber— podría considerar como defectos, si no considerara, al mismo tiempo que el objeto de estudio, el entorno al que responde. Así no se puede tomar como defectos (verbigracia, la limitación de la tesitura, de la dinámica, el timbre, etc.) (3) —que, ojo, desde un punto de vista estrictamente físico sí lo son— lo que no son más que características. Características de un instrumento de una música funcional y que, por lo tanto, no se debe enjuiciar desde un punto de vista definitivo (verbigracia, el de la música culta). Por esta razón —de cajón, dirán ustedes— a nadie se le pasaría por las mientes que para llegar a tocar la gaita hiciesen falta, pongamos por caso, tres cursos conservatorios.

\* \* \*

Estas notas preliminares, que pudieran parecer vanas por no decir nada nuevo y ser de conocimiento bastante común, se hacen imprescindibles ante las innovaciones que Rogelio de Leonardo Bouza, director honorífico de la Sección de Música instrumental (4) de la Diputación coruñesa, le hizo a la gaita gallega tras quince años de investigaciones.

(1) En el caso de gaitas e instrumentos de esta familia no gallegas, el número de tubos de sonido fijo varía.

(2) No es muy correcto hablar en términos de «tónica» y «dominante» para esta clase de música no perteneciente al sistema tonal. Los uso, no obstante, por ser familiares para todos, y porque es cierto que el sistema modal también posee sus «tónicas» y «dominantes» con significado similar al anterior.

(3) Aquel, no recuerdo quién exactamente, que hablaba del «dulce sonido de la gaita», lo hacía, sin duda, movido de una loabilísima intención de exaltación de las maravillas nacionales, lo que prueba que el amor, aunque sea patrio, a veces es sordo.

(4) La Diputación de La Coruña sostiene una Escuela de Música y Danza de Galicia estructurada en cuatro secciones: a) Canto y Danza popular; b) «Ballet» gallego; c) Música instrumental; d) Estudio e Investigación.

Sus teorías (5) consisten en lo siguiente:

Comienza afirmando, a la ligera, a mi juicio —sus pruebas no son suficientes—, que el origen de nuestro instrumento es celta (6).

Opina a continuación que los artesanos constructores de gaitas de todos los siglos estaban «ciegos» (7), pues, entre otros muchos errores que cometieron, no supieron hacer del punteiro más que un tubo con agujeros, sin dotarlo luego de los adelantos técnicos de los instrumentos de madera de la orquesta, como pudiera ser el sistema Böhm.

Aquí aparece ya el error de base que lastra toda la teoría. Como pretendí dejar claro en el introito, el estudio de cualquier objeto, en el amplio sentido de la palabra, debe hacerse situándolo en su entorno. Rogelio de Leonardo Bouza no es que no distinga entre instrumentos y músicas cultos —llamémosles así por entendernos— y folklóricos. Creo que no. Lo que quiere, a juzgar por las apariencias, es hacer de la gaita un instrumento de vuelos concertísticos. Y me pregunto yo, ¿por qué hay que implantar llaves al bueno del punteiro? ¿Es que la gaita, para cumplir su cometido —animar las romerías, anunciar el alba, etc.—, necesita algo más de lo que tiene?

También De Leonardo mantiene que en Galicia, debido a la anarquía causada por los artesanos —que, según él, ignoraban cosas tan elementales como que un tubo largo produce sonidos más graves que uno corto—, existen «trece gaitas con distinto sonido». Como dije al principio, no existen más que tres tipos, y éstos son, obviamente, fruto de un conocimiento del fenómeno físico-acústico, de la relación: tubo más largo, sonido más grave, y tubo más corto, sonido más agudo.

En vista de lo que a los ojos de De Leonardo debe parecer una «desfeita» histórica, y viendo además la incomprensión de sus compatriotas contemporáneos y pasados, y los atrociosos que sobre el «instrumento vernáculo de Galicia» se cometieran y se cometen, nuestro hombre asumió el papel de redentor de la ultrajada gaita, al mismo tiempo que quería ser el creador de una nueva y «auténtica» tradición musical gallega.

Para llevar a cabo su labor debía, pues, corregir los yerros de los artesanos. De este modo, de los trece tipos de gaitas seleccionó cinco, «para lograr de ellas una conjunción de rendimientos efectivos». Agrupa —y esto desde luego tiene categoría de innovación— estas cinco gaitas, dando lugar a un quinteto con instrumentos de diferente afinación. Mediante este procedimiento el problema de la tesitura insuficiente de la gaita —esto es opinión personal de él, por supuesto; la gaita tiene, creo yo, la tesitura suficiente para la música que le corresponde— queda solucionado.

El paso siguiente atañe al ronco y al ronquillo. Estos tubos de sonido fijo producen, como ya expliqué arriba, sendos sonidos pedales que vienen muy bien a una música modal como la gallega. Pues bien, De Leonardo ve en ellos «el freno que imposibilita el desarrollo de una mejor cultura gaitístico-musical». Con esto quiere referirse a que impiden la modulación, y la modulación, en el concepto de

(5) Para la exposición de toda la teoría de Rogelio de Leonardo Bouza sobre la gaita gallega me sirvo como guión del programa de la conferencia que sobre el tema pronunció en Santiago el día 3 de septiembre de 1979, por tratarse de un esquema bastante claro. Los ejemplos y las citas están tomados de ahí.

(6) Para el escabroso tema de «lo celta» me remito al artículo de Xoan Manuel Carreira aparecido en el número 495 de RITMO.

(7) Este entrecorrido y todos los que siguen corresponden a palabras textuales de Rogelio de Leonardo.



Avelino Cachafeiro (en la foto, tocando la caja) fue la personalidad central de los gaiteiros de Soutelo. Tras de él, Basilio Carril, recientemente fallecido, uno de los más grandes artesanos de gaitas. (Foto Kukas.)

De Leonardo, debe de encerrar en sí el secreto de todo progreso musical. Aquí asoma otra vez el error de base al que antes aludí: la interferencia de la música culta en la folklórica gallega. El director honorífico de la Sección de Música instrumental de la Escuela de Música y Danza de la Diputación coruñesa ve en la gaita un instrumento defectuoso por no seguir las evoluciones de la que, para entendernos, llamamos música culta (7 bis).

Como prueba concluyente en torno a la calidad de funesto del ronco —debemos suponer al ronquillo ya suprimido— se vale de una demostración. Como primer paso de ella, las «cinco gaitas de diferente altitud tonal —dotadas de ronco— emiten conjuntamente la nota La. El resultante es un horrisono».

Olvida aquí De Leonardo que al tratarse de instrumentos transportadores no se emiten, precisamente, cinco La, sino que los sonidos producidos por los punteiros son, respectivamente, un Do, un La, un Sol, un Mi y un Re. A estos sonidos hemos de añadir los que producen los roncós, que son, respectivamente, un Mi bemol, un Do, un Si bemol, un Sol y un Fa.

El segundo paso consiste en suprimirles el ronco: «Esas cinco gaitas desposeídas de sus roncós emiten conjuntamente tres notas en rendimiento unisonal» (ver la segunda ilustración), y hace sonar, ahora sí, cinco gaitas al unísono —en cada pauta se leen, lógicamente, notas diferentes—. Pues bien, según él, el «horrisono» del ejemplo de arriba es debido a los roncós, cuando hemos visto que no se debe únicamente a ellos. Por lo que parece, y para aumentar el desastre, De Leonardo olvidó transportar el La para cada gaita. Y digo olvidó hacerlo, porque en el segundo ejemplo no hay tal omisión, y cada gaita tiene su parte debidamente transportada. Hemos de concederle, sin embargo, que aunque en el primer caso hubiesen sonado cinco La como Dios manda, los roncós bastarían para producir «horrisono». Esto no se debe, sin embargo, como él piensa, a la defectuosidad de la gaita, hija de las «cegueras» de los artesanos. Sucede que el instrumento de fol no fue concebido para tocar en agrupación semejante, y en caso de que suenen dos juntas han de ser obviamente de la misma tonalidad. El tipo de agrupación de cámara, que a imitación de lo usado en música culta parece querer hacer Rogelio de Leonardo Bouza con estas cinco gaitas, sería, en mi opinión, absurdo. Supongo que sería como si formáramos una orquesta de cámara con rabeles de diferentes tamaños.

Para completar este conjunto de gaitas idea la gaita ronquilla y la gaita ronca, por el sencillo método de sustituir el punteiro normal por el ronquillo y el ronco

(7 bis) Es obvio que las notas pedales impiden la modulación. Pero sucede que la modulación es un recurso propio de la música tonal y ajeno a la música modal, o al menos a la música folklórica gallega. Esta, desde luego, no es razón para suprimirle el ronco a la pobre gaita.



Los gaiteros de Soutelo de Montes fueron un auténtico mito dentro de la música popular gallega y su estilo es considerado modélico por numerosos intérpretes folklóricos. Esta foto recuerda su actuación en Caracas. (Foto Kukus.)

—supongo que debidamente agujereados—, respectivamente. Así se consigue ampliar hacia abajo la tesitura general del grupo, constituyéndose el «septimino gaitístico». Este «septimino de gaitas con diferente altitud tonal pasa a constituir la familia instrumental de la gaitística gallega» (8).

Tras esta exposición, que espero haya sido bastante clara, creo se comprenderá lo que antes decía sobre el error en que se basan las teorías de De Leonardo. El error es, a mi entender, bastante craso: Rogelio de Leonardo olvida que la gaita es un instrumento folklórico y parece creer que se trate de un instrumento de la música culta que quedó subdesarrollado; y, como él es el único —que yo sepa— que se dio cuenta de este detalle, su misión histórica es la de perfeccionar el «enxebre» instrumento hasta darle la categoría de instrumento de concierto. El se ve a sí mismo como el encargado de volver a su cauce la historia de la gaita, restituyéndole las características que los «artesanos modificaron (...) con absoluta ceguera» y «yerros técnicos», y dotarla de los adelantos de la cultura —la agrupación en un conjunto de cámara, supongo—. Parece como si De Leonardo quisiera forzar a la gaita a una evolución y perfeccionamiento similares a los sufridos por las violas medievales, que se convirtieron así en los violines, violas, «cellos» y bajos actuales.

Pero lo grave de este caso no es que en Coruña haya alguien que conciba tan discutibles teorías y versiones de la música y su historia; al fin y al cabo cada uno es muy libre de emplear su tiempo y su propio dinero como mejor le plazca. Lo preocupante es que estos trabajos de «investigación», como los denominan Antonio Iglesias y Perfecto Yebra (9), si mi memoria no me engaña, son económicamente mantenidos por la Diputación, o, lo que es lo mismo, por los ciudadanos de la provincia de La Coruña. Y he de preguntarme: ¿quién o quiénes tienen inte-

(8) Hasta aquí llegan las ideas ya realizadas. En proyecto tiene lo que sería, según él, una orquesta genuinamente gallega, que estaría basada en el «septimino gaitístico». La plantilla base serían las siete gaitas —a imitación, supongo, de la plantilla de la orquesta sinfónica clásica y romántica, basada en el cuarteto de cuerda—, a las que le serían dobladas las partes necesarias igual que en la orquesta mencionada. A esta plantilla se le añadirían dos zanfoñas, una trompeta —una sola, porque a De Leonardo, según confesión propia, no le gustan las estridencias—, dos fliscornios, dos trompas, dos trombones, una tuba, arpa, piano, timbales y caja. Tiene ya transcritas para esta «orquesta» algunas obras populares de los repertorios de bandas y orquestas. A saber: la *Foliada*, de Chané; la *Obertura de «Cantuxa»*, de Baudot; la *Fantasia de «Maruxa»*, de Vives, y el *Himno gallego*, de Veiga. Tiene compuesto también un tríptico titulado *Tres bágoas: de neno, de home, de vello*. Puesto que la pintoresca idea de esta orquesta no es, de momento, más que un proyecto —a pesar de que, según los últimos números, está ya intentando captar la atención de algún/a instrumentista—, me abstengo de comentarios.

(9) Así es como los denominaron durante la presentación y coloquio de la citada conferencia. Estos dos señores, además, parecían pensar que los trabajos de De Leonardo son una gran aportación a la cultura musical gallega; y si bien a Perfecto Yebra se le podría disculpar semejante «lapsus» —no es músico, según creo—, Antonio Iglesias resulta pleno responsable de sus palabras, ya que la conferencia fue contratada por «Música en Compostela», curso del cual es director.

rés en que se siga manteniendo esta confusión de la cultura gallega? Y también, ¿hemos de pensar que los directivos correspondientes de la Diputación no saben percatarse de la desorientación que los trabajos de De Leonardo, de este modo potenciados, pueden causar a nuestra cultura? La Diputación de La Coruña está sosteniendo y pagando una labor que juzgo equivocada, y por ello inútil para la cultura gallega. Está empleando el dinero gallego en deformar nuestros instrumentos y nuestra música folklórica. Es muy triste que algo potencialmente tan productivo, que pudiera constituir una muy considerable aportación al desolado panorama gallego —desolado en entidades protectoras de la cultura gallega con fondos de inversión—, como pudiera ser la Escuela de Música y Danza de Galicia, de la Diputación coruñesa, carezca de adecuada dirección y equivoque así sus fines por falta de información u otras circunstancias.

MARGARITA SOTO VISO

## Santander

### IX CICLO ESTIVAL DE MUSICA CORAL Y DE ORGANO Y FESTIVAL DE JOVENES ORGANISTAS

Con un delicioso concierto ofrecido, el domingo 26 de agosto, por la Coral de Cámara de Bratislava, se clausuró el ciclo que, por noveno año consecutivo, organiza, en el Santuario de la Bien Aparecida, la Comunidad de Padres Trinitarios, bajo la dirección del padre José Luis Ocejo y con el patrocinio del Aula de Cultura de la Caja de Ahorros de Santander.

Ciclo éste modélico por tantas cosas, presentó una programación cuidadosa y ejemplar, dentro de sus limitaciones presupuestarias. Así, respetuoso con las creaciones del pasado, rindió homenaje a Juan del Enzina, Pablo Bruna, Antonio Soler, Jesús de Monasterio y Sáez de Adana en sus respectivas conmemoraciones, y a la vez propició el estreno de obras tanto de ayer como del momento, con primicias de Xavier Montsalvatge, Angel Barja, Antón Larrauri, Tomás Marco y un largo etcétera. Además, y coincidiendo con el ciclo, se celebró el Festival Internacional de Jóvenes Organistas, con actuación, casi diaria, de jóvenes organistas de muy distintas nacionalidades, que sucesivamente interpretaron, desde el 16 de julio al 25 de agosto, una auténtica antología de la literatura existente para el instrumento. Una impecable organización y cuidados programas de mano son también de desatcar.

La jornada inaugural (15 de julio) fue confiada a nuestra gran arpista María Rosa Calvo, que junto con el grupo de cámara del Orfeón Donostiarra, bajo la dirección de A. Ayestarán, ofrecieron un recital, en el que se incluyeron, junto a música española, *A Ceremony of Carols*, de Britten. El día 21, en la preciosa iglesia protogótica del siglo XII, de Ugalla, sita en lo hondo del valle, al pie del Monasterio, la agrupación Atrium Musicae conmemoró el 450 aniversario de Juan del Enzina, con inclusión de música medieval y el estreno de *Udalla mysterium*, de Gregorio Paniagua. El día 25, el organista Gerhard Strub y los trompetas Helmut Erb y Heiner Wellnitz ofrecieron un recital, que incluía en el programa dos estrenos de Montsalvatge y Angel Barja —presente en la velada—. El 29, homenaje a Jesús de Monasterio, a cargo de la Coral Salvé, de Laredo, dirigida por el también director del ciclo, padre Ocejo, con

el concurso del organista Esteban Elizondo y las panderetas del Coro Ronda Garcilaso. Junto a obras del homenajeado ofrecieron otras del barroco español y de músicos montañeses, estrenando las *Cantigas de Laredo*, de Antón Larrauri, y la *Misa Brevis*, de German Reutter, con el concurso de la «mezzosoprano» María Falco, violín y violoncello. El 5 de agosto, homenaje al padre Antonio Soler, en el 250 aniversario de su nacimiento, con la interpretación de la integral de sus conciertos para dos instrumentos de tecla, a cargo de Guy Bovet y Montserrat Torrent, conmemoración oportuna y obligada, y que quizá, para alcanzar el nivel artístico previsible, dada la categoría de los intérpretes, hubiera precisado de algún ensayo más. El día 12 de agosto, recital de órgano por Lionel Rogg, programado también dentro del Festival Internacional. El 19, esta vez en Udalla, el Albicastro Ensemble Suisse, conjunto suizo especializado en las creaciones del renacimiento y el barroco, que con su nombre artístico honra la figura de Enrico Albicastro, maestro del XVIII helvético, ofrecieron un magnífico recital, dedicado a la música renacentista italiana y al barroco español, con inclusión de estrenos de Francisco de Castro y José de Nebra. Finalmente, auténtico broche de oro del ciclo, el —como anuncié al comienzo— delicioso concierto de clausura ofrecido por la magnífica Coral de Cámara de Bratislava, agrupación de unas cuarenta voces, dirigida con primor por Ladislav Holasek. Voces de gran calidad, rigurosa afinación y musicalidad cierta, componen una excelente coral de cámara, en la que el ajuste y empaste entre las distintas voces rayan la perfección formal. Como único reparo, cierta asepsia interpretativa, evidente, por ejemplo, en Poulenc, donde hubo falta de rigor estilístico. Mácula pequeña dentro de la grata sorpresa que nos deparó el excelente conjunto eslovaco.

EDUARDO CASANUEVA.

## Valencia

### INAUGURACION DEL NUEVO EDIFICIO DEL CONSERVATORIO, EN EL POLITECNICO

El director general de personal del Ministerio de Educación y el director del Conservatorio Superior de Música inauguraron el nuevo edificio del Conservatorio, situado en la Universidad Politécnica.

En el transcurso del acto, el director de personal de Educación, señor Matías Vallés, tuvo frases de viva simpatía para el libro de Eduardo López-Chavarrri Andújar titulado *Cien años de historia del Conservatorio de Valencia*, que se presentó allí como testimonio de la efemérides, y anunció la convocatoria de dos premios conmemorativos, uno internacional de Composición, dotado con 500.000 pesetas, y otro nacional de Teatro, dotado con 200.000 pesetas; el primero, para compositores de todos los países y tendencias, para orquesta, y el segundo, para autores de nacionalidad española, para obras escritas en castellano o en la lengua del País Valenciano.

Hay que destacar que en este acto inaugural se presentó también un cuaderno de obras para voz y piano de los compositores valencianos López-Chavarrri, Gomá, Palau y Asencio, que ha editado el Conservatorio para conmemorar su centenario, y que reúne un excelente y cuidado trabajo de editor Piles, que incluye, además de obras de los citados autores, sus biografías y retratos.—C.

# 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.

### GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88.  
Bailén, 19.  
Teléfono 248 28 29. MADRID-13.

### HAMMOND IBERICA, S. A.

Bolivia, 239.  
Teléfonos 308 35 62 - 308 35 66.  
BARCELONA-20.

### HAZEN

Juan Bravo, 33.  
Teléfonos 411 28 48 - 411 24 06.  
MADRID-6.

### LETURIAGA

Corredera Baja, 23.  
Teléfonos 222 45 08 - 232 73 55.  
MADRID-13.

### MAXPER, S. A.

Carretera de Andalucía, Km. 12,600.  
Teléfonos 695 91 00 - 04 - 08.  
GETAFE (Madrid).

### 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.

### SPA MUSIC, S. A.

Edificio Indubuilding. Naves 4-14.  
Vía de los Poblados, s/n.  
Teléfonos 763 82 02 - 763 85 72.  
MADRID-33 (Hortaleza).

### VELLIDO, S. A.

Gran Vía, 77.  
Teléfono 441 51 66. BILBAO.

### VELLIDO, S. A.

Avda. Carlos III, 46.  
Teléfono 24 17 21. PAMPLONA.

### VELLIDO, S. A.

Calle del Roso, 13.  
Teléfono 82 22 66. TUDELA.

## GITARRAS, CUERDAS Y ACCESORIOS

### J. L. ALBERDI

#### Instrumentos de música

Avda. Príncipe de Asturias, 8 bis.  
Teléfonos 228 81 02 - 228 81 34.  
BARCELONA-12.  
Calle Galileo, 26-28.  
Teléfonos 448 85 64 - 448 86 64.  
MADRID-15.

### CAPRICE, S. A.

#### Cuerdas para guitarra

Padre Urbano, 1.  
Teléfono (96) 366 80 12. VALENCIA-9.

### ERVITI

San Martín, 28.  
Loyola, 14.  
Teléfonos 42 87 83 - 42 65 36.  
SAN SEBASTIAN.  
Sucursal en Logroño.

### GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88.  
Bailén, 19.  
Teléfono 248 28 29. MADRID-13.

### GARRIDO

#### Instrumentos de música

Guitarras españolas y acústicas.  
Desengaño, 2. Valverde, 3  
(detrás Telefónica).  
Teléfono 222 72 02. MADRID-13.

### JUAN ESTRUCH

General Primo de Rivera, 30-32.  
Teléfonos 301 98 41 - 302 32 97.  
BARCELONA-2.

### LETURIAGA

Corredera Baja, 23.  
Teléfonos 222 45 08 - 232 73 55.  
MADRID-13.

### RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1  
(esquina a Arenal, 14).  
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

### VELLIDO, S. A.

Plaza Moyua, 4.  
Teléfs. 441 63 11 - 441 62 00. BILBAO.

### VELLIDO, S. A.

Avda. Carlos III, 46.  
Teléfono 24 17 21. PAMPLONA.

### VELLIDO, S. A.

Calle del Roso, 13.  
Teléfono 82 22 66. TUDELA.

## INSTRUMENTOS DE VIENTO, PERCUSION Y VARIOS

### ERVITI

San Martín, 28.  
Loyola, 14.  
Teléfonos 42 87 83 - 42 65 36.  
SAN SEBASTIAN.  
Sucursal en Logroño.

### GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88.  
Bailén, 19.  
Teléfono 248 28 29. MADRID-13.

### LETURIAGA

Corredera Baja, 23.  
Teléfonos 222 45 08 - 232 73 55.  
MADRID-13.

### RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1  
(esquina a Arenal, 14).  
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

## INSTRUMENTOS DE ARCO

Violines, violas, violonchelos  
y contrabajos

### ERVITI

San Martín, 28.  
Loyola, 14.  
Teléfonos 42 87 83 - 42 65 36.  
SAN SEBASTIAN.  
Sucursal en Logroño.

**RESPALDIZA**

Plaza de Celenque, 1  
(esquina a Arenal, 14).  
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

**MATERIAL DIDACTICO  
MUSICAL**

**ENRIQUE KELLER**

Apartado 15.  
Teléf. 85 14 45. ZARAUZ (Guipúzcoa).

**ERVITI**

San Martín, 28.  
Loyola, 14.  
Teléfonos 42 87 83 - 42 65 36.  
SAN SEBASTIAN.  
Sucursal en Logroño.

**GARRIDO-BAILEN**

Mayor, 88.  
Bailén, 19.  
Teléfono 248 28 29. MADRID-13.

**RESPALDIZA**

Plaza de Celenque, 1  
(esquina a Arenal, 14).  
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

**EDITORES, LIBROS Y  
PARTITURAS**

**EDICIONES QUIROGA**

Alcalá, 70.  
Teléf. 276 39 50.  
MADRID-9.  
Canuda, 45.  
Teléf. 231 08 86.  
BARCELONA-2.

**GARRIDO-BAILEN**

Mayor, 88.  
Bailén, 19.  
Teléfono 248 28 29. MADRID-13.

**MUSIC DISTRIBUCION, S. A.**

Tallers, 9, pral. A.  
Teléfonos 302 27 44 - 302 25 92.  
BARCELONA-1.

**RESPALDIZA**

Plaza de Celenque, 1  
(esquina a Arenal, 14).  
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

**DISCOS, CASSETTES,  
MUSICA CLASICA  
COMERCIOS ESPECIALIZADOS**

**LINACERO**

San Miguel, 49.  
Teléfono 23 75 26. ZARAGOZA-1.

**VELLIDO, S. A.**

Plaza Moyua, 4.  
Teléfs. 441 63 11 - 441 62 00. BILBAO.

**VELLIDO, S. A.**

Calle del Roso, 13.  
Teléfono 82 22 66. TUDELA.

**EMPRESAS  
DISCOGRAFICAS**

**DISCOS COLUMBIA, S. A.**

Avda. de los Madroños, 27.  
Parque Conde de Orgaz.  
Teléfono 200 80 40. MADRID-33.

**HI-FI****ATAIO INGENIEROS**

Enrique Larreta, 12.  
Teléfonos 733 05 62 - 733 37 00.  
MADRID-16.

**COMERICA HI-FI**

General Cabrera, 21.  
Teléfonos 270 28 51 - 279 80 21.  
MADRID-20.

**COMERCIAL EAR**

Avda. de Sarriá, 67 bis  
(esquina Taquígrafo Garriga).  
Teléfono 239 31 03. BARCELONA-29.

**EAR**

H. Fournier, 21.  
Teléfono 25 34 11. VITORIA.

**FOX IN-DEL-SON**

**Agujas y fonocápsulas**  
Calle Alta, 58.  
Teléfono 23 97 66. SANTANDER.

**TRINGENIER**

**Compañía de Electroacústica  
Española, S. L.**  
Gruce, 3.  
Teléfono 255 53 84. MADRID-17.

**VIETA**

Bolivia, 239.  
Teléfonos 307 47 12 - 307 47 16.  
BARCELONA-20.

**COMERCIOS DE ALTA  
FIDELIDAD**

**VELLIDO, S. A.**

Plaza Moyua, 4.  
Teléfs. 441 63 11 - 441 62 00. BILBAO.

**VELLIDO, S. A.**

Avda. Carlos III, 46.  
Teléfono 24 17 21. PAMPLONA.

**VELLIDO, S. A.**

Calle del Roso, 13.  
Teléfono 82 22 66. TUDELA.

**oboe**

**Discos.  
Alta Fidelidad.  
Sonido.**

Bravo Murillo, 6.  
Teléfonos 445 12 59 - 448 03 14.  
MADRID-3.



**Contrapunto**  
EL SONIDO AL SERVICIO DEL ARTE

**Proyectos de Sonorización.  
Alta Fidelidad.**

**Video.****Fonoteca.**

María de Guzmán, 38.  
Teléfono 234 36 32.  
MADRID-3.

**DEEP SOUND HI-FI**

**Un nuevo concepto de «ver»  
la música**

Amplificadores. Receptores.  
Grabadoras. Video tapes.  
Giradiscos. Discos.  
Goya, 5 (Pasaje Carlos III).  
Teléfono 276 16 47. MADRID-1.

**HOTELES - PARADORES**

Pl. General Queipo de Llano, 3.  
MERIDA (Badajoz).  
Teléfono (924) 301540/41/42.

**MECANICOS AFINADORES****GARRIDO-BAILEN**

Mayor, 88.  
Bailén, 19.  
Teléfono 248 28 29. MADRID-13.

**MAXPER, S. A.**

Carretera Andalucía, Km. 12,600.  
Teléfonos 695 91 00 - 04 - 08.  
GETAFE (Madrid).

**RINCON MUSICAL**

Plaza de las Salesas, 3.  
Teléfonos 419 59 14 - 419 29-19.  
MADRID-4.

**POLIMUSICA, S. A.**

Caracas, 6.  
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

PIANOS  
BECHSTEIN

*Grard*

GAYEAU

PLEYEL

SCHIMMEL<sup>®</sup>

KAWAI

ZENDER



Las  
grandes marcas  
reunidas en

**GARRIDO • BAILEN**

Mayor, 88 - Bailén, 19 - Tel.: 2 42 45 01/2  
MADRID - 13



ORGANOS  
TODA LA  
GAMA DEL  
INCONFUNDIBLE  
SONIDO  
HAMMOND



**SCHIMMEL**  
Pianos

*El piano alemán  
de mayor venta en el mundo.*

Distribuidores en:

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