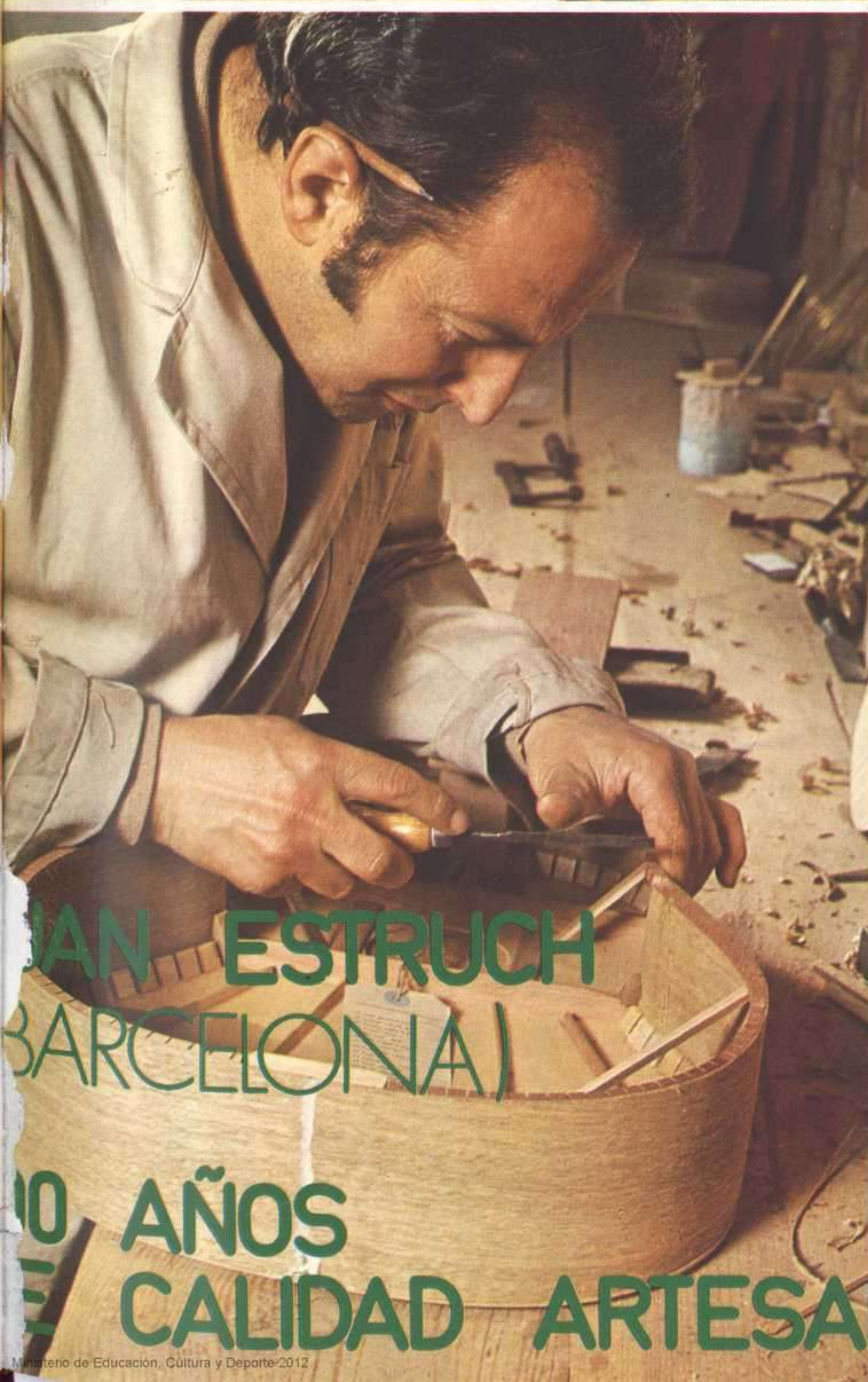


RITMO

NUM. 499 • MARZO 1980 • PRECIO: 175 PTAS.



JUAN ESTRUCH
(BARCELONA)

40 AÑOS
DE CALIDAD ARTESANA



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

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

Precio suscripción. ESPAÑA: Año, 1.250 ptas.

Número suelto, 150 ptas. Atrasado, 175 ptas.

Número extraordinario: 300 ptas.

Atrasados, 350 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 Rubio 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 Vilarrell, 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 Abelairas y Margarita Soto (Galicia), Carmelo Dávila Nieto (Las Palmas de Gran Canaria), Alicia Font Puig (Lérida), Gloria Vignau (San Sebastián), Blas Cortés y José Doménech (Valencia), José Urquijo Respaldiza (Bilbao).

CORRESPONSALES EXTRANJEROS:

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

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

Composición y ajuste: Poré Martín. Canillas, 15 Madrid-2

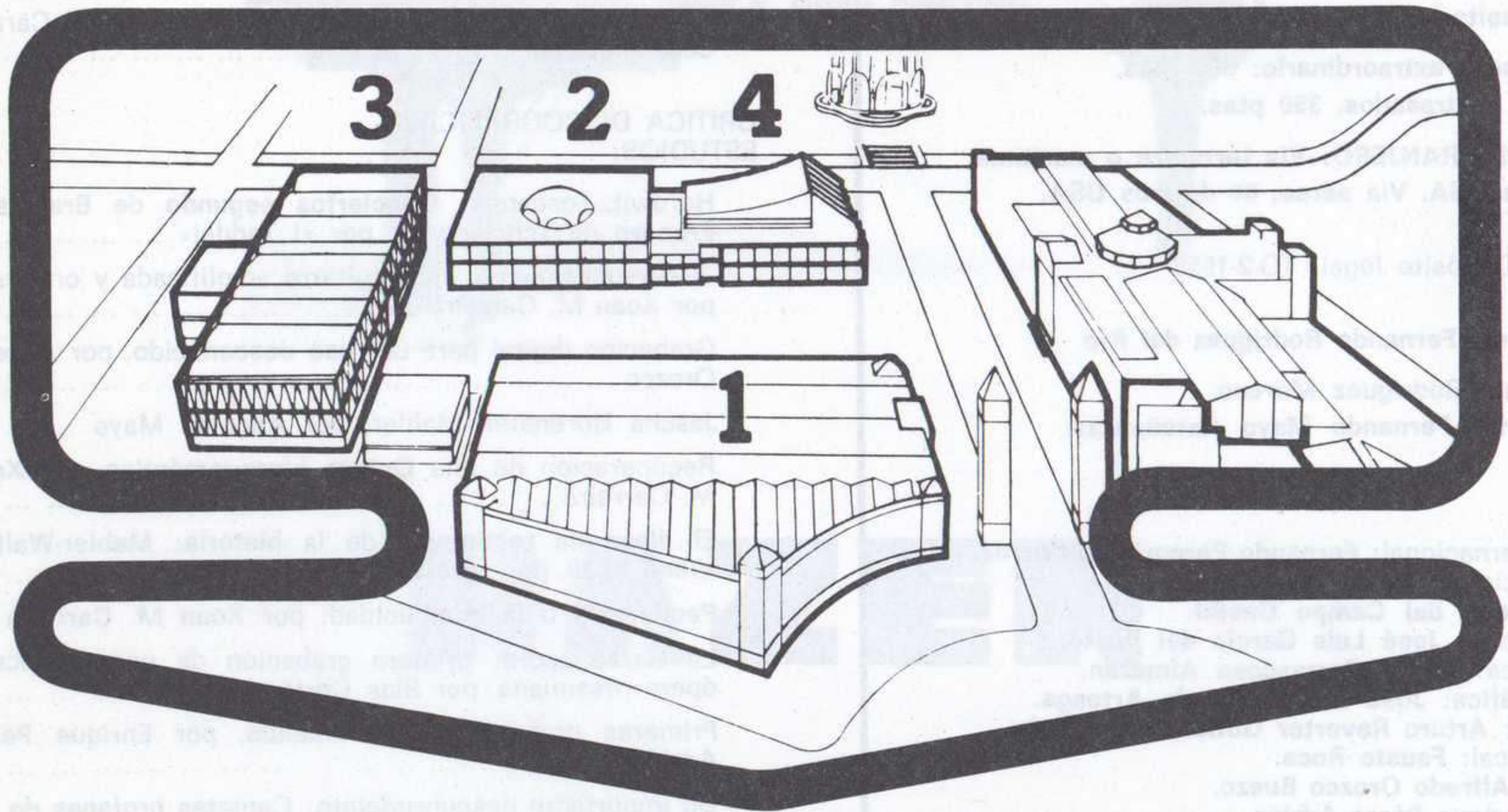
Impreso por Gráficas Agenjo, S. A. Calle de las Adelfas, 4. Madrid-7

	Págs.
EDITORIAL: La biblioteca de José Subirá	5
El correo de RITMO	6
Noticias	7
Cartelera musical, por Fernando Peregrín Gutiérrez	8
Con nombre propio, por Arturo Reverter	11
Diálogo con Elisabeth Furwängler, por José Luis Pérez de Arteaga	12
Jascha Horenstein o el judío errante (Recuerdo y permanencia de un gran mahleriano), por Angel F.-Mayo ...	20
Discos editados. Relación confeccionada por Angel Carrascosa Almazán	32
CRITICA DISCOGRAFICA:	
ESTUDIOS:	
Horowitz-Toscanini: Conciertos segundo de Brahms y Primero de Tchaikovsky, por «I Taddei»	33
«Gebrauchsmusik» para guitarra amplificadora y orquesta, por Xoan M. Carreira	33
Grabación digital para un ruso desconocido, por Alfredo Orozco	35
Jascha Horenstein-Mahler, por Angel-F. Mayo	36
Recuperación de una Octava hiper-romántica, por Xoan M. Carreira	37
El disco da testimonio de la historia: Mahler-Walter, Viena, 1938, por José Luis Pérez de Arteaga	37
Penderecki o la complicidad, por Xoan M. Carreira ...	39
La Gazza Ladra: primera grabación de una destacada ópera rossiniana, por Blas Cortés	42
Primeras grabaciones de Sibelius, por Enrique Pérez Adrián	43
Un importante descubrimiento: Cantatas profanas de Vivaldi, por Pablo Cano Capella	43
Webern y Boulez: la «ruptura», como lucidez, y la «coherencia», como oscuridad, por Xoan M. Carreira	44
Magistral visión de Spanisches Liederbuch , de Hugo Wolf, por Santiago Martín	46
Índice de los discos criticados en este número	47
Otras críticas discográficas	49
Comentan: Pablo Cano Capella, Angel Carrascosa Almazán, Manuel Gallarín González, Pedro González Mira, Santiago Martín Bermúdez, Enrique Martínez Miura, Fernando Peregrín Gutiérrez, José Luis Pérez de Arteaga, Enrique Pérez Adrián, Arturo Reverter y Gutiérrez de Terán y Carlos Villanueva Abelairas.	
Discos para las cenas del rey	65
Comentan: Roberto Andrade Malde, Pablo Cano Capella, Angel Carrascosa Almazán, José Luis García del Busto, Fernando Gil Olalla, Pedro González Mira, Santiago Martín Bermúdez, Agustín Muñoz Jiménez, Enrique Pérez Adrián y Arturo Reverter y Gutiérrez de Terán.	
NUESTRA MUSICA: Alberto Blancafort, o de cómo unas vacaciones pagadas pueden doler, por José Luis García del Busto	76
DON TADDEO IN BARCELONA: La temporada de Opera 1979-1980 del Gran Teatro del Liceo, por «I Taddei» ...	78
DE MADRID AL CIELO: Las buenas intenciones, por Arturo Reverter	83
PAIS MUSICAL:	
Galicia: La triste historia de la Cándida Euterpe y su abuela desalmada, por Lois Rodríguez Andrade	87
Valencia, por Blas Cortés	88
Directorio comercial	89

sonimag18

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.

3



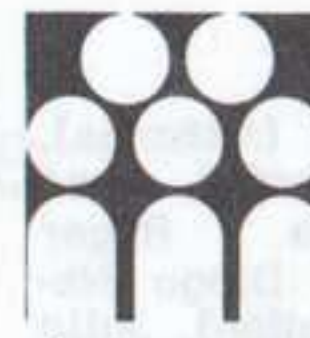
En el Palacio del Cincuentenario se exhibirán los Componentes electrónicos, Sistemas de producción y materiales para diseño electrónico, Instrumentación para medición y control, Comunicaciones (tanto del más alto nivel técnico y profesional, como para radio-aficionados) y Sistemas de Seguridad.

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.

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 M² 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.

LA BIBLIOTECA DE JOSE SUBIRA

El fracaso político, económico y social del liberalismo en España ha contribuido a que nuestro talante individualista —entiéndase egoísta e insolidario— desprecie por sistema el esfuerzo intelectual de nuestros mejores individuos, salvo que intervengan factores ajenos al meollo del problema. Añadamos la crónica carencia de política cultural y la inarmonía en los impulsos público y privado, y así nos extrañará menos la soledad del intelectual subsidiario que nos complacemos en producir, su «monstruosidad», su rareza, su brillante inutilidad o su petulante indefensión.

Luego, cuando mueren estos ensimismados cinceladores de arcanos, el destino de su material de trabajo —especialmente la biblioteca— pasa a depender de nuevas (o viejas) circunstancias exteriores: posición económica de los herederos, prestigio social del fallecido, intereses de terceros, y hasta la mera disponibilidad del espacio físico ocupado por el voluminoso legado, ya que a lo mejor se necesita para otra función más utilitaria. En algunos casos, fundaciones públicas o privadas aseguran el cuidado de los fondos. En otros, la donación en vida consigue buenos resultados: por ejemplo, aún está reciente la dispuesta por José López Rubio —catorce mil volúmenes y veinte mil fichas— en favor del Centro Nacional de Documentación Teatral, que va a recibir así la biblioteca particular especializada en temas teatrales más importante del país. Pero este «happy end» a lo Franz Capra resulta infrecuente entre nosotros. Las más de las veces, desaparecido el adorado monstruo, la familia procura deshacerse cuanto antes de las toneladas impresas, ahora engorrosas e inservibles.

Ciertamente, a nadie sorprende descubrir en almonedas y librerías de viejo —«silenciosos y cubiertos de polvo»— libracos y papeles que un día poseyeron significado para solitarios tauturgos. Hasta hace poco, pudo hallarse en el Rastro madrileño parte de la biblioteca de Conrado del Campo; libros en lengua alemana que conservan la firma del maestro y la ficha de archivo: título de la obra, autor, el detalle de la librería, estante y número. Incluso todavía sería posible encontrar allí algunos cuadernos manuscritos de Juan Manén, con anotaciones personales. Son sólo dos ejemplos recientes de una situación «normal». Quizá se haya mantenido unido —no lo sabemos, aunque lo deseamos— el grueso de éstas y otras bibliotecas; pero por reducida o circunstancial que sea, esa pignoración confirma la realidad de una atrocidad no exclusivamente española, pero sí expresiva —por lo practicada— de nuestro contumaz desdén del trabajo intelectual.

José Subirá conservó hasta el final todos los materiales reunidos en su larga vida de investigador y polígrafo. Cuando, en noviembre de 1979, le visitamos para rogarle la que habría de ser su postrera meditación, **Mi aportación rítmica**, conversamos sobre el destino de su biblioteca y fondos musicales (entre otros, infinidad de tonadillas y sardanas). Subirá no se mordió la lengua: «¿Donarla? ¿Por qué? ¿Qué le debo yo a nadie? Ahora mismo la vendería, para dejar a mi mujer algún dinero; porque con la pensión que al fin me dieron...».

Aparte la satisfacción de nombramientos y condecoraciones sin sustancia económica, Subirá tenía motivos sobrados para mostrarse «insolidario», individualista. Licenciado en Derecho

y funcionario del Ministerio de Trabajo, dirigió la **Revista de Trabajo** en los años anteriores a la guerra civil. En 1939 fue depurado y expulsado de la Administración. Por castiza paradoja, esfumado el sueño de seguridad del sueldecillo fijo, Subirá consiguió vivir modestamente de su verdadera pasión, la musicología. Mas no ha de ser agradable encontrarse con lo puesto y en la calle cuando ya casi se ha vencido la cincuenta y tan sólo se dispone, en un medio enemistoso y cerril, del pobre bagaje de los libros y la pluma: musicales, para mayor miseria. Muy tarde, ya nonagenario, consiguió la revisión del expediente y que se le acreditase una pensión de jubilado. Así, que de donar el testimonio de toda su vida, la biblioteca, nada: postura justificada, comprensible y aleccionadora.

El destino de la biblioteca de Subirá preocupaba a las gentes de la música que acompañamos su cadáver hasta el lugar donde reposa. RITMO quiere recoger esa preocupación y hacer algunas consideraciones útiles a los fines de impedir lo que podría llegar a ser otra vergüenza de nuestra música. Ahí está el Ayuntamiento de Madrid, atento a hacer política con un anciano que abominaba de todo lo que oliera a tales tejemanejes: quede claro que la concesión a Subirá de la Medalla de Oro de la Villa fue, sin otras precisiones, acto de estricta justicia; pero nos gustaría que el alcalde y el concejal responsable de Cultura hubieran dado ya señales de vida en este asunto, bastante menos gratificante, pero también mucho más efectivo.

También están ahí la Academia de Bellas Artes de San Fernando y la Sociedad Española de Musicología, instituciones a las que perteneció José Subirá. Probablemente, ambas carecen de presupuesto propio para adquirir por sí un patrimonio de esta naturaleza; mas sería interesante saber si ya han realizado, o van a realizar, gestiones encaminadas a que otros entes más pudientes aporten el dinero necesario.

Al final, todos los caminos conducen a la ciudadela de ese Estado que tan malos tragos hizo pasar al maestro catalán-madrileño. Nos parece de perlas que el Ministerio destine cincuenta millones a la adquisición de grabados y otras obras menores de la vasta producción de Pablo Picasso. La medida, con todo, exhala el inconfundible aroma de las operaciones de prestigio, siempre bastante más espectaculares y ruidosas que sustantivas. Por mucho menos dinero el Ministerio de Cultura podría hacerse con toda la biblioteca musical de José Subirá. El Centro de Documentación de la Dirección General de Música y Teatro parece el organismo idóneo para acogerla, clasificarla y ponerla en condiciones de prestar nuevos servicios. Claro que, en este caso, la operación se saldaría con escasa rentabilidad política inmediata. Ya se sabe que produce más votos un gesto demagógico que cincuenta actuaciones serias y silenciosas.

Pero la Cultura no es un asunto de votos. España está en deuda con Subirá y otros solitarios que se empeñaron en sostener el latido cultural de un país que continúa viviendo de espaldas a lo que debería interesarle verdaderamente. En el caso de la biblioteca de Subirá, aún se está a tiempo de realizar un acto de política cultural sensato; un acto que revelaría sensibilidad hacia nuestra música y se convertiría en carta de presentación solvente del nuevo Ministro.

el CORREO de "RITMO"

Madrid, 12 de enero de 1980

Redacción de RITMO.

Muy señores míos: Espero ser en esta ocasión algo más concreto y coherente que en las dos ocasiones anteriores. Adelante.

— Ya soy suscriptor de su Revista —como hábilmente me autosugerí en la primera carta que les escribí.

— Bernstein. No sé muy bien qué opinión tienen de su trayectoria musical. Obviando los últimos años —parece que hay unanimidad en los elogios al veterano Lenny—, he creído leer en alguno de sus comentarios: «... por fortuna, L. B. no es el de antes», o algo parecido. ¿Es que tuvo una «edad del pavo» en el «podium»? En los sesenta, en los primeros setenta. Puede que no tenga importancia. Pero su elogiado integral de Mahler es anterior, supongo, a esa mala época.

— Kubelik. No tiene detrás el montaje publicitario de otros directores que empiezan con K, pero en algunas cosas hay años-luz de superioridad. ¿Podrían incluir en este próximo año una entrevista-charla con Herr Rafael? Creo que nos podría contar cosas muy interesantes.

— Celibidache. Su último concierto en Madrid no puedo considerarlo positivo (con permiso). A pesar de los bravos, aplausos y críticas superfavorables. ¿Alguno de ustedes estuvo en el Real el viernes 7 de diciembre? Magisterios indiscutibles aparte, creo que hubo una desconexión orquesta-director de llevarse las manos a la cabeza. Y fueron notorios ciertos enfados entre el director y tres profesores —«cello», viola, trompa— en más de una ocasión. Claro que puedo estar equivocado, pero la **sensación** transmitida era de todo menos de compenetración. Me parece gratuito opinar que no sólo se deben interpretar notas de un pentagrama, sino ambientes, estados de ánimo. Va por usted, Reverter (y me refiero, especialmente, a Schumann-versión Orquesta Nacional de España).

— ¡Casas discográficas! No sé, no quiero saber qué concepto tienen los gerentes de estas casas, especialmente Polydor y EMI, sobre lo que es el lanzamiento y MANTENIMIENTO en el mercado de un disco de música clásica.

¿Lo consideran una inversión a corto plazo? Si no se compra en las primeras semanas, como un disco «moderno», ¿más vale retirarlo? ¿No han previsto alguna vez que pueden venir, de vez en cuando, nuevas generaciones de consumidores, o que los antiguos clientes van un día y deciden renovar alguna parcela con versiones mejores técnicamente y ejecutadas por INTERPRETES DISTINTOS a los consabidos de siempre (o de nunca, si se trata de «bluffs»)?

Sobre el lanzamiento, escapando a la máxima comercial de costumbre, comprar un álbum de **ene** discos es igual que comprar **ene** discos —o a veces, más caro—, pareciendo desconocer o despreciar el principio de primar la demanda con un precio inferior por unidad si el número de unidades compradas es mayor. Tampoco entiendo cómo se atreven a llamar Oferta a un producto vendido al precio de siempre (?).

Así nos encontramos con dobles y triples versiones de una obra por los mismos intérpretes y el director que todos conocemos, mientras opciones distintas no duran más de uno o dos meses en el mercado, si es que han llegado a editarse, todo ello a los precios especiales de

costumbre. Resumen: ¡que ni artísticamente ni comercialmente tienen ustedes desperdicio!

Perdonen otra vez por el latazo.

Feliz año nuevo.

Atentamente,

JOSE MIGUEL RODRIGUEZ TAPIA

P. D.—Sólo a modo de ejemplo: dos ciclos Beethoven-Karajan, y el de Kubelik, que nos hizo una visita de cortesía, de viaje por el extranjero. A Polydor, con mucho cariño.

¿Qué ha pasado con Barenboim? En la casa inglesa en España no hay **Sonatas** de Beethoven, **Conciertos** de Mozart —salvo dos o tres discos—. ¿O con muchas cosas más? A EMI, con no menos cariño.

RESPUESTA

Damos rápida y breve contestación a las cuestiones que nos plantea en su nueva carta.

Comprendemos su admiración por Bernstein. Muchos de nuestros redactores la comparten, como ya habrá podido comprobar. No creemos que pueda considerarse que en la Revista, de modo general, se haya fijado una mala y una buena época en la carrera del director. Simplemente, eso sí, ha habido ocasiones en que el crítico —desde su personal y respetable punto de vista— ha estimado que la interpretación tenía estos o aquellos defectos. Todo intérprete, aun el más grande, tiene sus limitaciones. Es lógico, en cualquier caso, que ahora, luego de una larga y a veces irregular carrera plena de éxitos, tras una progresiva y natural evolución, «Lenny» se encuentre en un momento de madurez. Pero antes, en efecto, quedan interpretaciones tan destacadas como el ciclo Mahler (algunas de cuyas Sinfonías ha vuelto a grabar mejor) o el propio Falstaff, al que nos referíamos a propósito de su carta anterior.

Nos agradecería mucho poder incluir en nuestras páginas una entrevista con Kubelik. ¡Por supuesto! Aunque ello resultará difícil por diversas razones. Sobre todo, porque el maestro checo no suele venir últimamente por España. Es un músico que siempre ha gozado de la admiración de la mayoría de nuestros redactores. Aun cuando, inexplicablemente, algunos lectores no lo hayan entendido así. Su integral de las Sinfonías de Beethoven mereció en su día una muy alta calificación en estas columnas.

Naturalmente, es usted muy libre —resulta, además, muy saludable y conveniente— de dar su opinión no ya sobre una grabación, sino sobre un concierto determinado. Esta sección se ha creado con el fin de que los lectores expongan sus puntos de vista. Máxime cuando son manifestados con el tono sereno de que su carta hace gala. Si no le gustó la versión que de la Segunda de Schumann hizo Celibidache, nos parece muy bien. Perfecto. En particular si tal criterio viene sustentado por razones lo más objetivas posibles —que, lógicamente, han de partir de una elaboración mental subjetiva, cuanto más desapasionada mejor—. Por lo mismo nos ha de parecer igualmente válida la opinión de nuestro crítico, que, según habrá comprobado en el número anterior, piensa de distinta forma. En cualquier caso, hay que resaltar que usualmente los artículos de Reverter se realizan a partir de los conciertos dominicales, en los que es normal que la ejecución material —no el concepto— sea mejor.

Quedan aquí recogidas sus consideraciones sobre la política editora de las Casas discográficas españolas. Ellas son las que mejor pueden responder.—LA REDACCION.

Valencia, 8 de enero de 1979

Sr. D. Angel F.-Mayo.

Distinguido amigo: En la actualidad me ocupo en un trabajo de traducción sobre el pianista alemán Edwin Fischer —en concreto, su libro sobre las **Sonatas para piano** de Beethoven—,

y estoy interesado en una serie de datos acerca de Fischer. Pienso que usted, en su calidad de gran aficionado y persona muy documentada, podrá ponerme sobre la pista de lo que busco.

Es lo siguiente:

- Semblanza biográfica.
- Discografía de Fischer.
- Bibliografía existente en torno al pianista alemán:

- Obras escritas por Fischer.
- Obras sobre Fischer.

En espera de sus noticias y agradeciéndole de antemano la ayuda que pueda prestarme le saluda atentamente

GONZALO BADENES MASCO

RESPUESTA:

Muchas gracias por considerar que yo podría proporcionarle la información que desea. Desgraciadamente, verá que es muy limitada. He hablado con otros redactores e incluso me di una vuelta por los establecimientos especializados, en Madrid, sin mejores resultados.

De todo lo que me preguntó, sólo tengo la siguiente información discográfica:

- Beethoven: Sonatas números 7, 8 («Pátetica») y 23 («Appassionata»), EMI E 80673.
- Beethoven: Concierto para piano y orquesta número 1. Sonata número 7, Sonata número 15 («Pastoral») y Sonata número 1 («Waldstein»). Viena y Salzburgo Cetra, LO 528 (dos LP).
- Beethoven: Conciertos para piano y orquesta números 3 y 4. Orquesta Filarmonía. EMI, E 91411.
- Beethoven: Concierto número 5 («Empedrador»). Orquesta Filarmonía. Furtwängler. EMI, 1 J 053-00. 803. Estuvo editado en España.
- Beethoven: Trío «Archiduque». W. Schniederman, E. Mainardi. Salzburgo, 1952 Cetra, LO 518.
- Mozart y Bach: Concierto número 23. Concierto para tres pianos y orquesta. Smith, Matthews. Filarmonía de Viena EMI, WH MV 1004.
- Mozart: Sinfonía «Haffner». Concierto números 22 y 24. Orquesta de Cámara Danesa. Cetra, LO 502 (dos LP). Inmóvilmente publicación en España.

Claro está que la discografía existente ha de ser más amplia. Publicamos sus señas por si algún lector puede y se anima a ayudarnos en la pesquisa.

Le ruego disculpe mis limitaciones.

ANGEL-F. MAYO

Cádiz, 6 de noviembre de 1977

RITMO.

Muy señores míos: Les agradecería me informasen si alguna vez estuvo editado en España un disco de canciones de Navidad editado por la Casa Decca y que se titulaba: **A Christmas Offering**, con la soprano Leontyne Price y la Orquesta Filarmonía de Viena bajo la dirección de Herbet von Karajan.

Fdo.: FRANCISCO J. CUESTA OCHOA

RESPUESTA:

El disco Navidad con Leontyne Price (así se titulaba en España) estuvo editado aquí hace ya mucho tiempo, pero lleva ya retirado de catálogo varios años. Su referencia era SXL 2294. Creo que ha de ser muy difícil encontrarlo ya en algún establecimiento. En Inglaterra se encuentra actualmente bajo esa misma referencia.

En cuanto a la consulta HIFI, no recogida en este número, se la hemos pasado a Alfredo Orozco, quien procederá a informarle.

NACIONAL

REORGANIZACION DEL MINISTERIO DE CULTURA

El nombramiento de **Ricardo de la Cierva** como titular de la cartera de Cultura ha dado origen a una reorganización de dicho Departamento por medio del Real Decreto 129/1980, de 18 de enero. Entre las disposiciones del mencionado Real Decreto figura la creación de la Dirección General de Música y Teatro, que asumirá las funciones desempeñadas hasta ahora por las desaparecidas Direcciones Generales de Música y Teatro. Asimismo se fija la estructura de la nueva Dirección General de Música y Teatro, que constará de las siguientes unidades: Subdirecciones Generales de Música, de Teatro, de Fomento de Actividades y de Ordenación. Por otro lado, quedan adscritos a la Dirección General de Música y Teatro, además de los Organismos dependientes de la antigua Dirección General de Música (Orquesta y Coros Nacionales, Ballet Nacional, Consejo Superior de Música), el Organismo autónomo Teatros Nacionales y Festivales de España.

Posteriormente a esta reorganización se ha procedido al nombramiento de los nuevos altos cargos del Ministerio de Cultura. Por lo que se refiere a la administración musical, hay que señalar el cese de **Jesús Aguirre** como director general de Música y el nombramiento de **Manuel Camacho** y de **Ciria** como director general de Música y Teatro, la designación de **José Antonio Campos Borrego** como subdirector general de Música y la de **Juan Antonio García Barquero** —que ostentaba una Subdirección General en la antigua Dirección General de Música— como subdirector general de Fomento de Actividades, y la confirmación de **Jorge Rubio** al frente del Organismo autónomo

Orquesta y Coro Nacionales de España.

A la hora de cerrar esta edición de nuestra Revista no se conocía el nombre del nuevo subdirector general de Ordenación. Sin embargo, se había hecho público que entre los asesores del ministro de Cultura figuraban **Cristóbal Halffter** y **Luis de Pablo**.

I MOSTRA DE INSTRUMENTOS ARTESANALES GALEGOS

Entre los días 17 y 21 de enero del año en curso ha tenido lugar, en la Sala de Exposiciones de la Delegación del Ministerio de Cultura de Santiago de Compostela, la **I Mostra de Instrumentos Artesanales Galegos**, organizada por el vicerrector de Extensión Universitaria de la Universidad de Santiago y la Delegación local del Ministerio de Cultura.

La exposición recoge obras de **Santiago Cepeda** (órgano positivo "Cepeda"), **Antonio Corral Martínez** (gaitas, pito galego, requinta, charrasco o ferreñeiro, zanfona), **Manuel Barreiro** "Paparolo" (ocarinas), **José Seivane Rivas** (gaitas), **Francisco Luengo** (arpa diatónica, viola renacentista, zanfona), **Paulino Pérez** (gaitas, zanfona), **Jesús y Luciano Pérez** (chirimía, oboes barrocos, zanfona, gaitas) y **Gonzalo Alvarez Martínez** (pandereatas, bombo, pandeiros, tamboril).

En el origen de esta Muestra, dedicada a **Faustino Santalices**, están los encargos de instrumentos artesanales con destino al Grupo Universitario de Cámara de Santiago.

PRIMER CENTENARIO DEL CONSERVATORIO DE MUSICA Y DECLAMACION DE VALENCIA

Entre los días 2 de octubre y 19 de diciembre de 1979 se desarrollaron los actos programados con motivo de la conmemoración del primer centenario de la fundación del Conservatorio de Música y Declamación de Valencia. Entre ellos destacan los ciclos de Conciertos de órgano, de Música valenciana (en colaboración con la Fundación Juan March), de Música coral, de Grandes intérpretes valencianos; los conciertos del dúo **Beluffi-Sarti** (en colaboración con la Embajada de Italia) y del dúo **Lamase-Hovora** (en colaboración con el Instituto Francés de Va-

lencia); las presentaciones del libro **Cien años de historia del Conservatorio de Música y Declamación de Valencia**, del que es autor **Eduardo López-Chavarrí Andújar** (edición patrocinada por la Caja de Ahorros de Valencia), y de la edición musical conmemorativa del Centenario, con obras de **Eduardo López-Chavarrí** y **Marco, Enrique González Gomá, Manuel Palau** y **Vicente Asencio** (Servicio de Publicaciones del Conservatorio Superior de Música de Valencia); inauguración del nuevo edificio del Conservatorio y apertura de nuevas Aulas de Extensión del Conservatorio en Valencia, ciudad (en colaboración con la Delegación de Educación del Ayuntamiento), **Cullera** (en colaboración con el Ayuntamiento de Cullera) y **Torrente** (en colaboración con la Caja de Ahorros de Torrente); descubrimiento de una inscripción conmemorativa del Centenario en el antiguo edificio de la plaza de San Esteban; publicaciones de las convocatorias de los Premio Internacional de Composición (dotado por la Orquesta del Conservatorio con 500.000 pesetas) y Premio Nacional de Teatro (dotado por la Escuela de Arte Dramático con 200.000 pesetas); celebración del Concurso Nacional de Dirección de Orquesta "Manuel Palau" (en colaboración con la Dirección General de Música, del Ministerio de Cultura, el Excelentísimo Ayuntamiento de Valencia y la Caja de Ahorros de Valencia); actos académicos.

INTERNACIONAL

CONVOCATORIAS

Concurso Internacional Jean-Pierre Rampal. Organizado por la villa de París, se desarrollará en dicha localidad, entre el 8 y el 18 de junio de 1980. Está abierto a todos los flautistas menores de treinta años al 1 de junio de 1980. Premios desde 5.000 hasta 40.000 francos franceses. Fecha límite de inscripción: 30 de abril de 1980. Información en

Concours International Jean-Pierre Rampal, Direction des Affaires Culturelles de la Ville de París, Pièce 7123; 17, boulevard Morland 75004 PARIS (Francia).

Concurso Internacional de Guitarra Emilio Pujol. Se desarrollará en Sassari (Italia), entre los días 7 y 9 de mayo de 1980. Podrán participar guitarristas de todo el mundo nacidos con posterioridad al 31 de diciembre de 1944. Los premios están comprendidos entre un millón y dos millones de liras italianas. La fecha límite de inscripción es el 15 de abril de 1980. Información: Segretaria del Concurso Internazionale Emilio Pujol, c/o Conservatorio Statale di Musica. L. Canepa, Viale Umberto, 28, 07100. SASSARI (Italia).

NECROLOGICA

Elvira de Hidalgo, soprano española, falleció en Milán, a los ochenta y siete años, el pasado 21 de enero. Maestra de Canto de varias generaciones de artistas, entre ellas la famosa soprano greco-americana **María Callas**. La Hidalgo actuó en La Scala, de Milán; pero su consagración definitiva la obtuvo en la Metropolitan Opera de Nueva York. Fueron célebres su "Rosina" (**Barbero de Sevilla**) y "Amina" (**Sonámbula**). Desde 1930 se encontraba retirada de los escenarios.

André Kostelanetz, director de orquesta, murió, en Haití, a los setenta y ocho años. Nacido en 1901, dirigió numerosas orquestas de primera línea, y desde 1952 era invitado habitual de la Filarmónica de Nueva York, de cuyos veraniegos "Promenades Concerts" era director. Autor de numerosos arreglos y adaptaciones de obras clásicas para audiencias masivas, su línea de actuación equidistaba de los directores de escuela clásica y los de orientación más ligera y moderna.

Frederico de Freitas, compositor y director de orquesta portugués, falleció en Lisboa, a los setenta y ocho años de edad. Fundador de la Sociedad de Autores Portuguesa, fue autor de numerosas composiciones sinfónicas, de cámara, óperas y bandas musicales de varias películas producidas en Portugal.



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

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

Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA

CARTELEERA MUSICAL

(Programas y fechas susceptibles de modificación)

AMSTERDAM (abril)

Stadsschouwburg. De Nederlandse Operastichting. Días 1, 7 y 8, **Jacobin** (Dvorak), montaje de K. Jernek y K. Bubenik, dirección musical de J. Kuchinka. Orquesta, Coro y solistas de la compañía del Teatro Nacional de Praga. Día 28, **Elektra** (R. Strauss), montaje de H. Kupfer y W. Werz, dirección musical de R. Armstrong, y con A. Alexieva, A. Andriesen, T. van Grootel, N. Morpurgo, A. Schlemm, P. Tinsley, J. Bröcheler, W. Goedhart, W. White, F. van Zijl. Orquesta Filarmónica de la Radio y Coro de la Opera de Holanda.

Concertgebouw. Día 6, recital de R. Orozco. Obras de J. S. Bach, Schumann, Albéniz y Rachmaninoff. Día 12, Orquesta Sinfónica de la ORF. L. Segerstam, director. **Primera sinfonía** (Schubert) y **Sexta sinfonía** (Bruckner). Día 13, Orquesta Filarmónica de la Radio. Y. Talmi, director; Y. Minton, solista. **Kindertotenlieder** (Mahler) y **Quinta sinfonía** (Mahler). Día 20 (matinal), Orquesta del Concertgebouw. B. Haitink, director; A. Brendel y K. Boon, solistas. **Sinfonía** (Keuris), **Tercer concierto para piano** (Beethoven) y **Harold en Italia** (Berlioz). Por la tarde, recital de J. Bream. Días 23 y 24, Orquesta del Concertgebouw. B. Haitink, director; H. Schwary y P. Hofmann, solistas. **Sinfonía KV 550** (Mozart) y **Das Lied von der Erde** (Mahler). Día 30, Orquesta de Cámara Holandesa. A. Ros Marbá, director; J.-J. Kantorow y M. Geller, solistas. **Acide e Galatea**, obertura (Haydn), **Sinfonía concertante KV 364** (Mozart), **Six One-act plays for 29 musicians** (Hans Kox) y **Serenata, op. 6** (J. Suk).

En la sala pequeña, el día 17, el Complejo Barocc. A. Curtis, director; U. Cold y otros, solistas. **La serva padrona** (Pergolesi) y **La Contadina** (J. A. Hasse).

BARCELONA (marzo)

Palau de la Música Catalana. Días 1 y 2, Orquesta Ciutat de Barcelona. S. Mas, director; J. Moll, solista. **Manfred**, obertura (Schumann); **Concierto para piano, op. 72** (Reinecke), y **Till Eulenspiegel** (R. Strauss). Día 4, recital de J. Baker, con G. Parsons, piano. Obras de Caldara, Martini, Pergolesi, Scarlatti, Caccini, Durante, Mendelssohn, Liszt y Fauré. Días 8 y 9, Orquesta Ciutat de Barcelona. W. Böttcher, director; J. Panyella, solista. **Sinfonía número 102** (Haydn), **Concierto para clarinete** (Mozart) y **Tercera sinfonía** (Brahms). Día 10, recital de H. Donath, con K. Donath al piano. Obras de Schubert, Brahms, Mahler y R. Strauss. Día 14, Octeto de la Filarmónica de Berlín. **Divertimento en Si bemol mayor, KV 137** (Mozart), **Quinteto para clarinete** (Mozart) y **Septeto, op. 20** (Beethoven). Días 15 y 16 (matinal), Or-

questa Ciutat de Barcelona. S. Mas, director; H. Shiff, solista. **Obertura, D 590** (Schubert), **Concierto para violoncelo** (Schumann) y **Primera sinfonía** (Brahms). Día 16 (tarde), Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín. R. Frühbeck de Burgos, director. **Preludio y muerte de Isolda** (Wagner), **Preludio del tercer acto, «Danza de los aprendices»** y **«Obertura» de Los maestros cantores de Nuremberg** (Wagner) y **«Amanecer», «Viaje de Siegfried por el Rhin», «Muerte de Siegfried», «Marcha fúnebre»** y **«Final» El ocaso de los dioses** (Wagner). Día 20, Orquesta del Estado de la URSS. Y. Svetlanov, director. E. Virsaladse, solista. **Primer concierto para piano** (Tchaikovsky) y **Segunda sinfonía** (Rachmaninoff). Día 21, Orquesta Sinfónica del Estado de la URSS. Y. Svetlanov, director; E. Virsaladse, solista. **Primera sinfonía** (Tchaikovsky), **Concierto para piano —mano izquierda—** (Ravel) y **Primera rapsodia para orquesta** (Svetlanov). Día 25, Cuarteto Borodin. **Cuarteto, op. 132** (Beethoven) y **Cuarteto, op. 144** (Shostakovich). Día 27, Coro de Cámara de Moscú y Orquesta de Cámara de Lituania. S. Sondeckis, director; solistas vocales. **Concerto «All Santo Sepolcro»** (Vivaldi), **Gloria** (Vivaldi), **Adagio y fuga** (Mozart) y **Vesperae solemnes de confesores** (Mozart). Días 29 y 30, Orquesta Ciutat de Barcelona. A. Ros Marbá, director; E. Grünberg, solista. **Concierto para violín** (Gerhard) y **Cuarta sinfonía** (Tchaikovsky).

BERLIN (abril)

Deutsche Staatsoper. Días 6 y 8, **Don Giovanni** (Mozart), montaje de H. Arnold y G. Richter, dirección musical de O. Suitner, y con T. Adam, F. Hübner, A. Tomowa-Sintow, P. Schreier, K. Griffel, J. Dene, P. Olesch, R. Hoff. Día 20, **Parsifal** (Wagner), montaje de H. Kupfer y P. Sykora, dirección musical de O. Suitner, y con T. Adam, H. Reeh, S. Vogel, S. Wenkoff, G. Leib, L. Dvorakova. Día 22, **Capriccio** (R. Strauss), cuyos detalles figuran en estas mismas columnas, en el número de diciembre. Día 27, **Tristan und Isolde** (Wagner), montaje de E. Witte y H. Pfeiffenberger, dirección musical de O. Suitner, y con S. Wenkoff, K. Moll, L. Dvorakova, A. Svorc, A. Burmeister, H. Garduhn, H. Neukich.

Metropol-Theater. Orquesta Sinfónica de Berlín. Día 1, M. Horvat, director; A. Schmidt, solista. **Concierto para piano KV 466** (Mozart) y **Sexta sinfonía** (Bruckner). Día 13, H.-P. Frank, director; M. Simm, solista. **Guillermo Tell**, «obertura» (Rossini), **Primer concierto para clarinete** (Weber) y **Sueño de una noche de verano**, fragmentos (Mendelssohn). Días 21 y 22, H. Vonk, director; M. Perényi, solista. **Concierto para violon-**

celo (Dvorak) y **Tercera sinfonía, «Escocesa»** (Mendelssohn).

BERLIN OCCIDENTAL (abril)

Deutsche Oper. Día 5, estreno del nuevo montaje de **Tristan und Isolde** (Wagner) realizado por G. Friedrich y G. Schneider-Siemssen, dirección musical de D. Barenboim, y con S. Wenkoff, C. Ligenza, D. Fischer-Dieskau.

Philharmonie. Orquesta Filarmónica de Berlín. Días 11, 12 y 13, H. Soudant, director; C. Arrau, solista. **Ma Mère L'Oye** (Ravel), **Segundo concierto para piano** (Chopin) y **Sinfonía número «0»** (Bruckner). Días 17 y 18, C. Davis, director; E. Gilels, solista. **Rey Lear**, obertura (Berlioz), **Primer concierto para piano** (Tchaikovsky) y **Primera sinfonía** (Sibelius). Días 21 y 22, K. Tennstedt, director; M. Kaplan, solista. **Passacaglia, op. 1** (Webern), **Primer concierto para violín** (Paganini) y **Tercera sinfonía, «Renana»** (Schumann). Día 25, P. Sacher, director; M. Rostropovich, solista. **Horace victorieux** (Honegger), **Concierto para cuerdas** (Stravinsky) y **Segundo concierto para violoncelo** (Prokofiev). Días 29 y 30, J. Levine, director; A. Brendel, solista. **Primer concierto para piano** (Beethoven) y **Séptima sinfonía** (Dvorák).

CLEVELAND (abril)

Severance Hall. Orquesta de Cleveland. L. Maazel, director. Días 10, 11 y 12, I. Stern, solista. **The Black Maskers Suite** (Sessions), **Segundo concierto para violín** (Bartók), **Cuarta sinfonía** (Read) y **Taras Bulba** (Janacek). Días 17, 18 y 19, J. Norman y R. Vernon, solistas. Coro de la Orquesta de Cleveland. **Rapsodia para contralto** (Brahms), **Nobilissima Visione** (Hindemith), **Gloria** (Poulenc) y **Concerto on Old English Rounds** (Schumann). Días 24, 25 y 26, J. Suk, solista. **Sinfonía KV 84** (Mozart), **Primer concierto para violín** (Martinu) y **Séptima sinfonía** (Dvorák).

Día 20, recital de S. Milnes.

CUENCA (abril)

XIX Semana de Música Religiosa. Día 1, Orfeón Navarro Reverter. Obras de Juan Bautista. Día 2, Berliner Konzert Chor y Orquesta de Cámara —compuesta de profesores de las Orquestas Filarmónica, Sinfónica y de la Radio de Berlín—. F. Weisse, director; solistas vocales. **Pasión según San Mateo** (Bach). Día 3, los mismos intérpretes que el día anterior. **La Creación** (Haydn). Día 4, Coro de Cámara de Moscú. W. Minir, director. Música religiosa rusa de los siglos XII al XX. Día 5, Coro de Cámara de Moscú y Orquesta de Cámara de Lituania. S. Sondeckis, director. **Vesperae solemnes de confesores** (Mozart), **Sinfonía «Santo Sepolcro»** (Vivaldi) y **Gloria** (Vivaldi). Día 6, Grupo de Cámara y Coro de la Orquesta Filarmónica de Madrid. J. Alonso, director. En el programa, el estreno absoluto de una obra de Rodrigo A. de Santiago, encargo de la Semana de Música Religiosa de Cuenca. Estos conciertos se celebrarán en las iglesias de San Miguel, antigua de los Padres Paúles y románica de Arcas.

CHICAGO (abril)

Orchestra Hall. G. Solti, director. Días 3, 4 y 5, S. Magad, solista. **Segundo concierto para violín** (Bartók) y **Le sacré du Printemps** (Stravinsky). Días 10, 11 y 13, M. Westcott, solista. **Une barque sur l'océan** (Ravel), **Le tombeau de Couperin** (Ravel), **Concierto para piano en Sol mayor** (Ravel) y **Cuadros de una exposición** (Mussorgsky-Ravel). Días 16, 18 y 19, B. Lindholm, B. Finniliä, D. Bailey, F. Mazura, solistas. Acto tercero de **Siegfried** (Wagner), versión de concierto. Días 24, 25, 26, I. Buchanan y C. Ludwig, solistas. Coro de la Sinfónica de Chicago. **Segunda sinfonía, «Resurrección»** (Mahler).

Día 4, recital de L. Berman. Día 6, recital de G. Graffman. Día 20 (matinal), recital de A. Watts. Por la tarde, recital de J. Baker. Día 28, recital de D. Fischer-Dieskau.

FILADELFIA (abril)

Academy of Music. Orquesta de Filadelfia. Día 1, R. Muti, director; N. Carol, solista. **Las cuatro estaciones** (Vivaldi) y **Tercera sinfonía «Renana»** (Schumann). Días 3, 4 y 5, R. Muti, director; J. de Pasquale, solista. **Trauermusik** (Lutoslavski), **Concierto para viola** (Walton) y **Quinta sinfonía** (Prokofiev). Días 11 y 12, R. Muti, director; K. Ricciarelli, A. Baltsa, V. Luchetti, P. Plishka, solistas. Coro del Club Mendelssohn, de Filadelfia. **Requiem** (Verdi). Días 17, 18 y 19, E. Ormandy, director; V. Luchetti y W. Stokking, solistas. Singing City Choirs. **Sexta sinfonía** (Schumann), **Concierto para violoncelo** (Saint-Saëns), **Te Deum** (Verdi) y **Himno de las Naciones** (Verdi). Día 29, E. Ormandy, director; W. Stokking, solista. **Die Meistersinger**, obertura (Wagner), **Octava sinfonía** (Beethoven), **Concierto para violoncelo** (Saint-Saëns) y **Cuadros de una exposición** (Mussorgsky-Ravel).

FRANCFORT (abril)

Oper. Días 5 y 17, **Doktor Faustus** (Busoni), cuyos detalles aparecieron ya en la anterior edición de este suplemento. Día 13 y 14, concierto de la Orquesta de la Opera. M. Gielen, director. **Octava sinfonía** (Bruckner). Día 24, **Gezeichneten** (Schreker), montaje de H. Neuenfels y D. von Bodisco, dirección musical de M. Gielen. Día 28, recital de I. Oistrakh, con N. Serzafin, al piano.

Jahrhunderthalle Hoechst. Día 10, Academia de St. Martin-in-the-Fields y Coro. N. Marriner, director. **Jephtha** (Händel). Día 17, Orquesta Sinfónica de la ORF. L. Segerstam, director; H. Holliger, solista. **Segunda obertura en estilo italiano** (Schubert), **Concierto para oboe** (R. Strauss), **Concierto número 3** (Maderna) y **Octava sinfonía** (Dvorák).

GINEBRA (abril)

Grand Théâtre de Genève. Días 10, 13, 15, 18, 20 y 22, **Jenufa** (Janáček), montaje de E. Schorm y J. Svoboda, dirección musical de B. Klobučar, y con S. Cervena, L. Dvorakova, G. Benackova, M. Nikolova, J. Jonssova, W. Ochman, J. Kachel, J. Stajncová, I. Valentova, F. Lubahn, P. Koci. Día

17, recital de E. Mathis y P. Schreier, con H. Medjimorec al piano. **Victoria Hall.** Día 16, Orquesta de la Suisse Romande. H. Stein, director; M. Richardson y solistas de la Orquesta, solistas. **Sinfonía concertante en Si bemol mayor (Haydn), Les Illuminations (Britten), Shéhérazade (Ravel)** y **Dos Nocturnos —Nubes y Fiestas— (Debussy).** Día 22, recital de W. Kempff. Día 23, Orquesta Sinfónica de la Suisse Romande. H. Stein, director; solistas de la Orquesta. **Die Beherrscher der Geister,** obertura (Weber), **Sinfonía concertante en Mi bemol mayor (Mozart)** y **Séptima sinfonía (Dvorák).** Día 25, Orquesta de la Suisse Romande. H. Stein, director; A. Brendel, solista. El mismo programa que el día 22, pero cambiando la **Sinfonía concertante** por el **Concierto para piano número 19 (Mozart).** Día 30, Orquesta de la Suisse Romande. H. Stein, director; S. Gavriloff y R. Golan, solistas. **Obertura en estilo italiano, op. 70 (Schubert), Sinfonía concertante, KV 364 (Mozart)** y **Primera sinfonía (Brahms).**

HAMBURGO (abril)

Hamburgische Staatsoper. Día 5, **Lulu (Berg),** cuyos detalles aparecieron en esta misma sección el pasado número de RITMO. Día 15, concierto de la Orquesta Filarmónica de Hamburgo. A. Ceccato, director; I. Oistrakh, solista. **Concierto para violín (Tchaikovsky)** y **Primera sinfonía (Shostakovich).** Día 21, recital de E. Mathis y P. Schreier, con H. Medjimorec al piano. **Italianisches Liederbuch (Wolf).** Días 24 y 29, **Fidelio (Beethoven),** montaje de C. von Dohnányi y R. Glittenberg, dirección musical de E. Jochum, y con H. Stamm, F. Grundheber, T. Adam, H. Winkler, H. Behrens, H. Sotin, J.-R. Iloff, P. Haage, H. Krause, H. Fliether. Días 27 y 30, **Ariadne auf Naxos (R. Strauss),** montaje de O. Schenk y B. Kinster, dirección musical de H. Hollreiser, y con M. Caballé, E. Gruberova, A. Murray, Y. Kawahara, A. Nafé, D. Weller, T. Blankenheim, H. Kruse, J. Janssen.

Musikhalle. Días 13 y 14, Orquesta Filarmónica de Hamburgo. El mismo programa que el anunciado para el día 15 en la Opera. Días 27 y 28, Orquesta Sinfónica de la NDR. K. Tennstedt, director; G. Kremer, solista. **Tercer concierto para violín (Schnittke)** y **Séptima sinfonía (Beethoven).**

LEIPZIG (abril)

Thomaskirche. Días 3 y 4, Orquesta Gewandhaus, de Leipzig. H.-J. Rotzsch, director; R. Werner, H. Riess, P. Schreier, W. Hellmich, G. Stier, solistas. Thomanenchor. **Pasión según San Juan (J. S. Bach).**

Kongresshalle. Días 10 y 11, Orquesta Gewandhaus, de Leipzig. K. Masur, director; T. Wanami, solista. **Concierto para violín (Glasunov)** y **Cuarta sinfonía, «Romántica» (Bruckner).** Días 24 y 25, Orquesta Filarmónica Nacional de Hungría.

LONDRES (abril)

Covent Garden. Royal Opera. **Luzia Borgia (Donizetti),** cuyos detalles anunciábamos el mes pasado en estas mismas páginas. **The Rake's**

Progress (Stravinsky), montaje de E. Moshinsky y T. O'Brient T. Firth, dirección musical de M. Sillem, y con R. Tear, D. McIntyre, P. Payne, P. Johnson. **La fanciulla del West (Puccini),** montaje de P. Faggioni y K. Adam, dirección musical de G. Patané, y con M. Zschau, S. Carroli, J. Vickers, F. Egerton, R. Lloyd. **Die Zauberflöte (Mozart),** montaje de A. Everding y J. Rose, dirección musical de J. Conlon, y con S. Burrows/R. Leggate, T. Allen, Z. Donat, K. Te Kanawa, R. Lloyd, D. McIntyre, L. Watson, H. Lawrence, D. Montague, E. Bainbridge. Día 13, recital de M. Horne.

Royal Festival Hall. Orquesta Filarmónica de Londres. Día 6, W. Susskind, director; S. Accardo, solista. **Die Meistersingers (Wagner)** obertura y fragmentos del acto tercero; **Concierto para violín (Bruch)** y **Primera sinfonía (Rachmaninov).** Día 8, W. Susskind, director; M. Lympny, solista. **Danzas eslavas, op. 46 (Dvorak), Segundo concierto para piano (Rachmaninov)** y **Sexta sinfonía,** encargo de la Filarmónica de Londres, estreno absoluto (Simpson). Día 17, K. Kondrashi, director; J.-B. Pommer, solista. **Beatriz y Benedicto,** obertura (Berlioz), **Concierto para piano en Sol mayor (Ravel)** y **Sinfonía «Fantástica» (Berlioz).** Día 20, A. Previn, director; solistas a anunciar. Coro de la Filarmónica de Londres. **Grande Messe des Morts (Berlioz).** Día 29, M. Rostropovich, director; H. Harper, solista. **Sinfonía número 104, «Londres» (Haydn), Canciones (Strauss)** y **Quinta sinfonía (Dvorak).**

Royal Philharmonic Orchestra. Día 1, Z. Macal, director; K. Clark, A. Collins, L. Devos, J. Shirley-Quirk, solistas. Brighton Festival Chorus. **Séptima sinfonía (Dvorak)** y **Misa glogolítica (Janacek).** Día 3, H. Vonk, director; C. Curzon, solista. **Cuarta sinfonía, «Italiana» (Mendelssohn), Concierto para piano número 26, «Coronación» (Mozart)** y **La consagración de la Primavera (Stravinsky).**

Orquesta Philharmonia. Día 15, S. Rattle, director. I. Haendel, A. Murray, solistas. **Concierto para violín (Beethoven)** y **Cuarta sinfonía (Mahler).** Día 18, S. Rattle, director. I. Haendel, solista. **Concierto para violín (Brahms)** y **Décima sinfonía,** versión completada por Deryck Cooke (Mahler). Día 22, Y. Svetlanov, director; J. Lill, solista. **Tercer concierto para piano (Rachmaninov)** y **Segunda sinfonía (Elgar).** Día 24, Y. Svetlanov, director; V. Spirakov, solista. En el programa, **Concierto para violín (Tchaikovsky)** y **Quinta sinfonía (Shostakovich).** Día 27, los mismos intérpretes con un programa que incluye el **Quinto concierto para violín (Mozart)** y la **Cuarta sinfonía (Tchaikovsky).**

Día 9, Orquesta Inglesa de Cámara. J. Pritchard, director; K. Te Kanawa, solista. Día 16, Orquesta Sinfónica de la BBC. G. Rozhdestvensky, director; G. Pauk, solista. **Quinta sinfonía, «Hydriotaphia» (Alwyn), Concierto para violín (Walton)** y **Quinta sinfonía (Prokofiev).** Día 30, London Mozart Players. T. Vasary, director; S. Bishop-Kovecevic, solista. **Sinfonía número 93 (Haydn), Concierto para piano número 23 (Mozart)** y **Tercera sinfonía, «Escocesa» (Mendelssohn).**

LOS ANGELES (abril)

Dorothy Chandler Pavilion, Music Center. Orquesta Filarmónica de Los Angeles. C. M. Giulini, director. Días 3, 4 y 5, A. Putnam, E. Connell, S. McCoy, S. Estes, solistas. Los Angeles Master Chorale. **Missa solemniss (Beethoven).** Días 17, 18 y 20, V. Ashkenazy, solista. **Segunda sinfonía (Beethoven)** y **Primer concierto para piano (Brahms).** Días 24, 25, 26 y 27, J. Baker, solista. **Guillermo Tell, obertura (Rossini), Nuits d'été (Berlioz)** y **Primera sinfonía (Brahms).**

MADRID (marzo)

Teatro Real. Días 1 (tarde) y 2 (matinal), Orquesta Nacional de España. A. Ros Marbá, director; R. Ramos solista. **Cántico de las soledades, op. 130 —encargo de la ONE, estreno absoluto— (R. Alís), Concierto para violoncelo (Walton)** y **Cuarta sinfonía (Tchaikovsky).** Días 1 (noche) y 2 (tarde), Orquesta Sinfónica de RTVE. W. Rowicki, director; C. Helffer, solista. **Oberón, obertura (Weber), Concierto para piano —encargo RNE, estreno absoluto— (L. de Pablo)** y **Séptima sinfonía (Dvorak).** Día 4, Orquesta de Cámara Española y Coro Nacional de España. M. Bragado, director; Y. H. Kim Lee y T. Cabrera, solistas. **Missa «Scala Aretina» (F. Valls)** y **Vesperae solennes de confessore (Mozart).** Días 7, 8 (tarde) y 9 (matinal), Orquesta Nacional de España. L. A. García Navarro, director; F. Corostola, J. Orti y M. Torrent, solistas. **Ofrenda a Manuel de Falla, estreno absoluto (R. Rodríguez Albert), Concierto para trompeta en Mi mayor (Hummel)** y **Tercera sinfonía (Saint-Saëns).** Días 8 (noche) y 9 (tarde), Orquesta Sinfónica y Coro de RTVE. A. Blancafort, director; P. García Chornet, A. de Guarnateme, A. Nistal, A. Leoz, J. Porrás y G. Poblador, solistas. **Concierto para piano (Gerhard)** y **Cuarta misa, en Mi bemol mayor (Schubert).** Día 10, Octeto de la Filarmónica de Berlín, presentado conjuntamente por el Instituto Alemán y Cantar y Tañer. **Quinteto para clarinete (Mozart)** y **Octeto (Schubert).** Día 11, Trío de Madrid: P. León, P. Corostola y J. Soriano. **Trío en Sol menor (Chopin)** y **Trío en La menor (Tchaikovsky).** Días 14, 15 (tarde) y 16 (matinal), Orquesta del Estado de la URSS. Y. Svetlanov, director; E. Virsaladse, solista. **Jota aragonesa (Glinka), Primer concierto para piano (Tchaikovsky)** y **Segunda sinfonía (Rachmaninoff).** Días 15 (noche) y 16 (tarde), Orquesta Sinfónica de RTVE. M. A. Gómez Martínez, director; J. Moreno, solista. **La oración del torero (Turina), Concierto para flauta (S. Mercadante)** y **Quinta sinfonía (Tchaikovsky).** Día 18, Orfeón Pamplonés. J. A. Huarte, director. Obras de compositores navarros de los siglos XVI a XX. Días 21, 22 (tarde) y 23 (matinal), Orquesta Nacional de España. R. Benzi, director; C. Bruno, solista. **Adagio y fuga (Mozart), Concierto para piano número 21 (Mozart)** y **Petrushka, versión de 1947 (Stravinsky).** Día 22 (noche) y 23 (tarde), Orquesta Sinfónica de RTVE. O. Alonso, director; W. Spirakov, solista. «Marche» de **El amor de las tres naranjas (Prokofiev), Concierto para violín (Tchaikovsky),** obra encargo de RNE, estreno absoluto

(C. Bernaola) y **Tannhäuser, «Obertura» (Wagner).** Día 25, Orquesta de Cámara Española. V. Martín, director y solista. **Quinteto (P. Soler), Rittirata notturna de Madrid (Bocherini), Piccolo concerto —para violín y orquesta de cuerda— (C. Bernaola)** y **Vistas al mar (Toldrá).** Días 28, 29 (tarde) y 30 (matinal), Orquesta Nacional de España. E. García Asensio, director; E. Bitetti, solista. **El barbero de Sevilla, «obertura» (Carnicer), Concierto para guitarra, «Aguediano» (García Abril)** y **Quinta sinfonía (Shostakovich).** Días 29 (noche) y 30 (tarde), Orquesta Sinfónica y Coro de RTVE. A. Ceccato, director; J. Beckmann, C. Wyatt y P. Meven, solistas. **Passacaglia (Webern), Stabat Mater (K. Szymanowski)** y **Primera sinfonía (Brahms).** Encuentros I de Ibermúsica: día 24, recital de W. Spivakov, con B. Bejterev al piano; día 25, Coro de Cámara de Moscú; día 26, Orquesta de Cámara de Lituania; S. Sondeckis, director; W. Spivakov e Y. Bashmet, solistas; día 27, Cuarteto Borodin; día 28, Orquesta de Cámara de Lituania; S. Sondeckis, director; F. Corostola, J. Orti y A. Camden, solistas; día 31, Orquesta de Cámara de Lituania; S. Sondeckis, director; C. Bruno, solista.

Sala Fénix. Lunes Musicales de RNE. Día 3, M. Monreal, piano. **Los Estudios trascendentales.** Obras de Liszt. Día 10, A. Garcés, clarinete; R. R. Gavilanes, piano. El clarinete en Brahms. Obras de Brahms. Día 17, M. Joste y S. Brillier, piano. Piano a cuatro manos. Obras de Debussy, Drogoz y Ravel. Día 24, Cuarteto de Cuerda de la Universidad de La Plata. El cuarteto argentino. Obras de Camps, Gianneo y Ginastera. (Entradas libres para estos conciertos.)

Salón de Actos. Fundación Juan March. Conciertos de mediodía. Día 3, J. Fresno, guitarra. Día 10, M. V. Martín, piano. Día 17, Coral Santo Tomás de Aquino. (Entrada libre.)

MILAN (abril)

Teatro alla Scala. Días 2, 5, 9, 11, 13 y 16, **Oedipus Rex (Stravinsky),** montaje de G. De Lullo y P. L. Pizzi, y con E. Obratzova, G. De Sica, N. Ghiarov, A. Giacomotti, E. Nesterenko, L. Roni, E. Tappy; **Erwartung (Schönberg),** montaje de L. Ronconi y P. L. Pizzi, y con J. Martín; **El mandarín maravilloso (Bartók),** con L. Savignano. La dirección musical de las tres obras será de C. Abbado. Días 26, 29, **Otello (Verdi),** montaje de F. Zeffirelli, dirección musical de C. Kleiber, y con M. Freni, P. Domingo, P. Cappuccilli. Día 28, recital de K. Riciarelli, con E. Arnaltes, piano. Obras de Händel, Rossini, Bellini, Fauré, Rodrigo y Turina.

Piccola Scala. Día 22, C. Levi Mizzi, piano, e Instrumentistas de la Orquesta del Teatro alla Scala. Programa Stockhausen.

Iglesia de Santo Stefano. Día 1, Orquesta y Coro del Teatro alla Scala. C. Abbado, director; M. Freni, E. Obratzova, L. Pavarotti, R. Raimondi, solistas. **Messa di Requiem (Verdi).**

MUNICH (abril)

National-Theater. Bayerische Staatsoper. Día 20, estreno de la nueva puesta en escena de **Die Entführung aus dem Serail (Mozart),** debida a

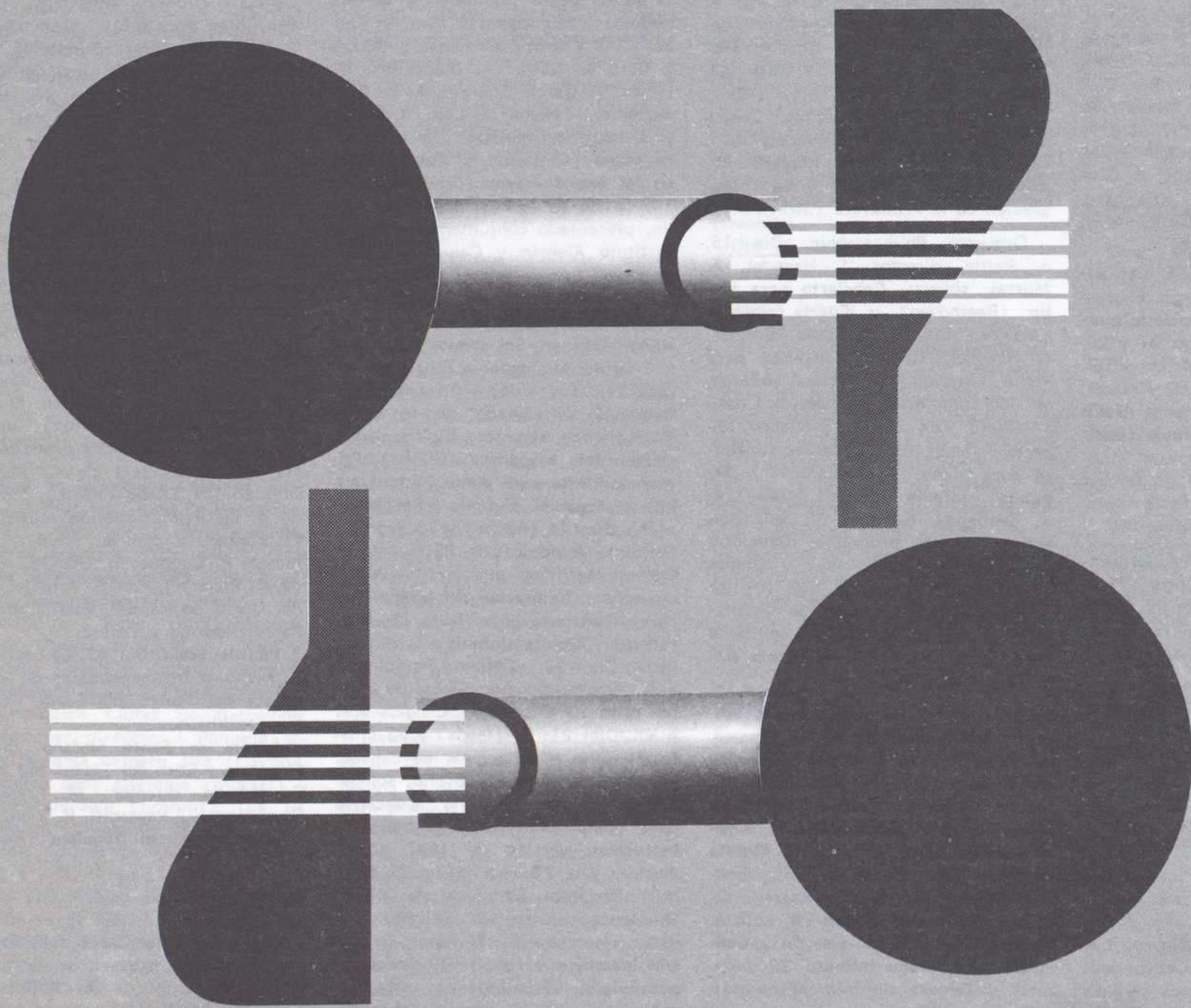
EL MARAVILLOSO MENSAJE DE LA
MUSICA AL ALCANCE POPULAR DE MEDIO MILLON
DE VISITANTES

- 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 OJIO**
FERIAL CASA DE CAMPO - MADRID - PABELLON XII
15-23 MARZO 1980 - DE 11-21 HORAS

A. Everding, dirección musical de K. Böhm, y con L. Popp, F. Araiza, R. Grist, N. Orth, M. Talvela.
Herkulesaal der Residenz. Días 10 y 11, Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. G. Wand, director. **Cuarta sinfonía** (Beethoven) y **Cuadros de una exposición** (Mussorgsky-Ravel). Días 16 y 17, Orquesta Filarmónica de Munich. K. Richter, director; H. Donath, J. Hamari, S. Jerusalem, M. Salminen, solistas. Coro de la Orquesta Filarmónica, Münchner Motettenchor. **Stabat Mater** (Dvorák). Día 18, Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión de Baviera. K. Penderecki, director; K. Kulka, solista. **Concierto para violín** (Penderecki) y **Sexta sinfonía** (Shostakovich). Días 24 y 25, Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión de Baviera. C. Davis, director; J. Baschmet, solista. **Sinfonía KV, 543** (Mozart), **Concierto para violín** (Bartók) y **Cuarta sinfonía** (Sibelius).

NIZA (abril)

Théâtre de l'Opéra. Días 5 y 7, **Luisa Miller** (Verdi), con M. Caballé y J. Carreras. Días 11 y 13, **María Estuardo** (Donizetti), con M. Caballé, V. Cortez y V. Terranova. Días 18 y 20, **Tosca** (Puccini), con M. Caballé, J. Carreras y J. Pons.

PARIS (abril)

Théâtre National de l'Opéra. Días 2 y 5, **Pelléas et Mélisande** (Debussy), cuyos detalles figuran en la pasada edición de esta sección. Días 7, 9, 11, 14, 16 y 19, **Le nozze di Figaro** (Mozart), montaje de G. Strhler y E. Frigerio, dirección musical de C. von Dohnanyi, y con W. Schöne, M. Price, T. Berganza, M. King, T. Stratas, J. Bastin, J. Berbié, M. Sénéchal, C. Barbaux.

Palais des Congrès. Días 16 y 17, Orquesta de París. E. Leinsdorf, director; M. Dalberto, solista. **Cuarta sinfonía** (Roussel), **Variaciones sinfónicas para piano** (Frank) y **Cuarta sinfonía** (Brahms).

Théâtre des Champs-Élysées. Día 16, **Nouvel Orchestre Philharmonique.** Coros de Radio France. N. Santi, director; M. Chiara, C. Bergonzi, L. Nucci, M. Sénéchal, J.-C. Benoît, J. Taillon, R. Andrade, **Andrea Chénier** (Giordano), en versión de concierto. Días 23 y 24, Orquesta de París. D. Barenboim, director; A.-S. Mutter, solista. **Concierto para violín** (Brahms) y **Sinfonía** (Franck).

PARMA (abril)

Teatro Regio. Día 4, Orquesta y Coro del Teatro alla Scala. C. Abbado, director; M. Freni, E. Obraztsova, L. Pavarotti, N. Ghiaurov, solistas. **Messa da Requiem** (Verdi). Día 16, recital de E. Mauti Nunziata. Día 23, recital de M. Horne, con M. Katz al piano. Días 27 y 30, **Pescadores de perlas** (Bizet), montaje de P. L. Pizzi, dirección musical de G. Ferro, y con M. Rinaldi, C. del Bosco, I. Konsulov, B. Prior.

VIENA (abril)

Staatsoper. Día 24, estreno del nuevo montaje de **L'elisir d'amore** (Donizetti) realizado por O. Schenk, dirección musical de J. López Cobos, y con I. Cotrubas, P. Dvorsky, B. Weikl, G. Taddei.

Musikverein. Día 1, Orquesta Filarmónica de Viena. B. Haitink, director; G. Janowitz y T. Krause, solistas. Coro de la Staatsoper de Viena. **Ein Deutsche Requiem** (Brahms). Días 12 y 13 (matinal), Orquesta Filarmónica de Viena. A. Previn, director y solista. **Sinfonía «La Reine»** (Haydn), **Images pour orchestre** (Debussy) y **Concierto para piano** (Gershwin). Día 13, **Concentus Musicus Wien.** N. Harnoncourt, director; E. Gruberova y F. Immer, solistas. Obras de Telemann, Pergolesi, Vivaldi y J. S. Bach (Cantata **Jauchzet Gott in allen Landen, BWV 51**). Días 14 y 15, Orquesta Filarmónica de Praga. V. Neumann, director. **Segunda sinfonía** (Martinu) y **Cuarta sinfonía** (Dvorák). Días 16 y 17, Orquesta Sinfónica de Viena. T. Guschlbauer, director; J. Sivo, solista. Obra encargo de la Sinfónica de Viena, estreno absoluto (K. Schwertsik), **Concierto para violín** (Mendelssohn) y **Pelléas et Mélisande** (Schönberg). Día 27, Orquesta Sinfónica de Viena. F. Leitner, director. D. Soffel, solista. Obras de Haydn, Hartmann y Schumann.

Konzerthaus. Día 2, **Bach Collegium Stuttgart.** Coro Gächinger Kantorei. H. Rilling, director. **Pasión según San Juan** (J. S. Bach). Día 15, recital de C. Ludwig, con P. Badura-Skoda al piano. Día 24, recital de J. Sutherland, con R. Bonyngel al piano. Día 28, recital de A. Benedetti-Michelangeli.—**FERNANDO PEREGRIN GUTIERREZ.**

CARTELERA MUSICAL TV (marzo)

Segunda cadena. Día 25, a las 21, **La Finta Giardiniera** (Mozart), producción de la Radiotelevisión Suiza. Montaje de Filippo Crivelli y Lorenzo Ghiglia, dirección musical de Marc Andrae, y con T. Pane, B. Pecchioli, V. Mariconda, E. Palacio, C. Labani, M. Schiappi. Orquesta de la Radiotelevisión Suiza. Grabación efectuada en el Palacio de Congresos de Lugano.

CON NOMBRE PROPIO

EN LA MUERTE DE GERMAINE LUBIN

Hace pocos meses fallecía en París, a los ochenta y nueve años, Germaine Lubin. Su nombre quizá no diga nada, o diga poco, a muchos. Sin embargo, fue una de las más grandes cantantes del siglo, una auténtica estrella, que llegó a brillar con fulgores propios incluso en el firmamento de Bayreuth. Su «Isolde» y su «Alceste» fueron justamente famosas. En 1944 su carrera quedó prematuramente truncada, al haber sido acusada en su país de colaboracionismo con el III Reich. Un asunto que nunca llegó a aclararse y que, lamentablemente, impidió que la cantante pudiera seguir impartiendo su magisterio interpretativo durante algunos años más, cayendo su figura y su arte casi en el olvido. De todas formas, continuó, al menos, otorgando su saber a quienes a ella quisieron acercarse. Recordemos entre sus alumnos a la soprano Regine Crespin.

Su arte fue singular, lo que puede apreciarse incluso en las escasas grabaciones que nos ha dejado, técnicamente mediocres. Partía, en primer lugar, de la posesión de un instrumento de rara calidad, dotado a la vez de ligereza y de consistencia, de flexibilidad y de poder. Su timbre, claro, penetrante, era, al tiempo, aterciopelado y profundo, provisto de atractivas irisaciones, ora de refulgente metal, ora de penumbrosas y plateadas suavidades. Había comenzado su carrera cantando partes netamente líricas, como «Louise» o «Thais», lo que le proporcionó una ductilidad y agilidad muy importantes para cuando dio el salto a lo dramático, luego de que su voz ensanchara, adquiriendo volumen, potencia e intensidad suficientes para interpretar, por ejemplo, una «Leonora» (**Fidelio**), una «Brünnhilde», una «Kundry», una «Isolde» o una «Alceste». Había aprendido de la gran Felia Litvinne la técnica del «pianissimo», que empleaba con rigor y destreza. Con Lilli Lehmann perfeccionó la técnica respiratoria y depuró el estilo mozartiano («Doña Anna», sobre todo). Junto a ello, poseía la soprano francesa una elegancia natural y un talento dramático indiscutibles. Llegó a ser una verdadera maestra de la declamación, una artífice del fraseo, al

que otorgaba una pureza clásica ejemplar, y al que, no obstante, iluminaba desde dentro gracias a su innato sentido del claroscuro y a una sensibilidad sutil y profunda. Elegancia clásica, dramatismo hondo, flexibilidad y belleza vocales, pues. Características muy propias para dar vida a personajes tan dispares como «Alceste» (la Litvinne había sido una extraordinaria intérprete de él) o «Isolde». En ellos la Lubin conseguía impresionar y emocionar por la verdad de sus acentos y la nobleza de su canto, controlado y apasionado al tiempo, en todo momento elocuente. Como contraste, su mímica era sobria y contenida, su actitud en escena rozaba a veces lo hierático, pero no resultaba envarada, porque se producía entre ella y lo cantado una unión, una simbiosis perfecta.

«Para mí, el gesto lírico es un gesto prolongado. No es preciso moverse cuando se está cantando. Actualmente hay demasiado movimiento en escena», manifestaba a Françoise Pigeaud hace unos meses Germaine Lubin, sintetizando muy claramente en su postura. Y añadía: «La palabra que se pronuncia cantando debe prolongarse. Lo que importa es mantenerla». Este «gesto lírico» fue el que, junto a su voz y su belleza, cautivó a Richard Strauss, quien la eligió para cantar en Viena nada menos que **Caballero de la rosa, Elektra** y **Ariadna en Naxos**.

«La más lírica de las grandes voces dramáticas de nuestro siglo», se la llegó a denominar.

Germaine Lubin grabó poco, quizá por no dar suficiente importancia al disco, cosa de la cual nos hemos de lamentar. No obstante, pueden encontrarse dos registros bastante interesantes que agrupan algunas de sus interpretaciones. En primer lugar, **Homenaje a Germaine Lubin**, con arias de Reyer, Wagner, Schubert, Fauré, Wolf (EMI-VSM, C 061 - 96242). Encontrable en Francia. El segundo registro es el recogido por la colección austríaca **Lebendige Vergangenheit**, con arias de Wagner, Weber, Gounod, Reyer, Puccini, Schubert, Schumann (LV 225). Puede adquirirse en Alemania o Austria o, de importación, en Inglaterra o Francia. Quizá pronto en España.—**ARTURO REVERTER.**

DIALOGO CON ELISABETH FURTWÄNGLER

Por JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA



FURTWÄNGLER CON SU ESPOSA, ELISABETH, EN SALZBURG EN LOS AÑOS 50.

La conversación que se transcribe en estas páginas tuvo lugar, en Clarens, a finales de septiembre de 1976. Poco tiempo después se planteó en el seno de RITMO la posible publicación del testimonio dado por la viuda de Wilhelm Furtwängler: entonces ni las circunstancias globales de la Revista ni las de este redactor en particular eran especialmente fáciles, y el trabajo quedó pospuesto en espera de una mejor ocasión. Los veinticinco años, que ahora conmemoramos, transcurridos desde el fallecimiento de Furtwängler propiciaban la definitiva aparición de este reportaje en las páginas de RITMO, como colofón a esa pequeña serie que la Redacción ha ido dedicando a la mítica figura del director alemán. La charla informal mantenida en torno a Furtwängler, publicada en el número 495 (octubre 1979), y la discografía puesta al día, realizada por Enrique Pérez Adrián, en el número 496 (noviembre 1979), hallan su colofón en la persona de Elisabeth Furtwängler, esposa del músico, compañera de las últimas horas y, desde 1954, primera «activista» en la causa de «recuperación» del que fuera, durante décadas, director de la Filarmónica de Berlín.

Sintetizar a Elisabeth Furtwängler en unas líneas es muy difícil. Quizá porque responde como pocas personas que yo haya conocido al prototipo de la mujer eternamente joven, destinada a no envejecer espiritualmente. Cuando Elisabeth llegó a la vida de Furtwängler, ella era muy joven y él no lo era tanto: estuvo a su lado en las horas difíciles de la incompreensión del pueblo alemán y del desmoronamiento de una cultura, en las no menos duras vicisitudes de los procesos de desnazificación y de las prohibiciones de dirigir tras la contienda mundial, le acompañó a su último refugio en Suiza (y, tras la muerte, optó por conservar en esta nación su residencia) y desde allí, Montreux, Lucerna; le vio resurgir en una última, formidable, etapa de magnetismo internacional que pondría Europa a los pies del artista y que, en última instancia, le devolvería, si bien por pocos años, a sus queridas Filarmónicas de Viena y Berlín. Cuando Furtwängler falleció en Baden-Baden, el 30 de noviembre de 1954, la suya era una leyenda en vida, y Elisabeth lo sabía.

En su voz no hay amargura ni rencor. Tampoco hay vanidad o suficiencia. Contra lo que se pudiera pensar, no vive anclada en el pasado. Deportista, vital, buena conductora de automóviles, empedernida espectadora de cine, Frau Furtwängler es una mujer de su tiempo que mira el pasado con afecto... y con particular ternura cuando ese pasado adopta el nombre y la figura del que fuera su marido. Puede ser irónica, pero está muy lejos del sarcasmo: es muy raro que hable en términos negativos de otros intérpretes o de músicos en general, y es que, muy posiblemente, el tiempo, «recuperado», ha saldado con ella todas sus cuentas.

ELISABETH FURTWÄNGLER.—(Mientras el magnetófono se instala y haciendo una prueba cerca del micrófono.)... Sí, sí... siempre me dicen: «Haga usted un poco de Toscanini», yo contesto: «No tengo tiempo, no tengo tiempo...» (Riendo, muy quedamente.)

ARTEAGA.—Bien, parece que todo funciona. Frau Furtwängler, yo debo empezar diciéndole que, como la mayoría de las personas de mi generación, no vi nunca a Furtwängler en vivo: yo tenía cuatro años cuando él murió. Mi conocimiento, y por ello la fuente de mi admiración hacia Furtwängler, deriva de las grabaciones que he ido escuchando. Yo quisiera preguntarle, de entrada, ¿en qué medida cree usted que las grabaciones de Furtwängler han ido incrementando, póstumamente, su fama, especialmente respecto de las generaciones más jóvenes? Y también, ¿qué importancia concede usted a las grabaciones provenientes de conciertos públicos de Furtwängler?

E. F.—Para mí fue algo asombroso el que... aproximadamente al cumplirse diez años de la muerte de Furtwängler, un elevado número de personas jóvenes comenzaron a venir a verme, de todo el mundo...: japoneses, americanos, franceses, ingleses, daneses... para preguntarme cosas, muchas cosas acerca de él, y sus ideas... e incluso cuestiones musicales. Porque había músicos devotos, profesionales; recuerdo a algunos jóvenes italianos... y especialmente a unos chicos franceses, dos muchachos, muy jóvenes, diecinueve años creo que tenían... Y yo me quedaba asombrada de todo lo que aquellas personas tan jóvenes sabían acerca de Furtwängler, y se lo decía: «¿Pero cómo pueden ustedes saber acerca de mi esposo tantas cosas? ¡Si conocen cosas que yo no sé!» (Riendo, entre orgullosa y divertida.) Y, naturalmente, sabían muchísimo acerca de su forma de dirigir... ¡y no le habían visto nun-



WILHELM FURTWÄNGLER: SU NOVENA MARCA UN CANON.

ca, lo mismo que le ocurre a usted! Todo el conocimiento que tenían de Furtwängler se debía a los discos... y a algunas... o bastantes... cintas magnetofónicas que habían conseguido de una u otra forma. Y, bueno, me imagino que esto era algo de lo que usted me preguntaba: hay muchas, muchísimas, usted lo sabe, grabaciones piratas de actuaciones de Furtwängler; yo nunca he pretendido ignorarlo, todo lo contrario. Y mire, le diré algo de coherencia: si una cinta pirata está bien hecha, tiene un mínimo nivel de dignidad sonora y, claro es, se trata de una interpretación auténtica de Furtwängler, yo no la rechazo. Naturalmente, la difu-

sión de este tipo de grabaciones, para mí, supone una pérdida económica en mis derechos (Riendo, muy jovial.), pero entiendo que esto no es tan importante. Pero sí me irrita profundamente que se comercie en falso con el nombre de Furtwängler: está ese álbum que hoy ya se puede adquirir en cualquier parte del mundo, las Nueve sinfonías de Beethoven dirigidas por Furtwängler (1), y no es cierto, no todas las versiones son de Furtwängler. La Segunda sinfonía, concretamente, no la dirige Furtwängler: es un viejo disco de Deutsche Grammophon y el director es Erich Kleiber, está comprobado tras muchas averiguaciones. Para mí eso es intolerable. Y tengo la absoluta certeza de que las personas que han prensado estos discos sabían sobradamente quién era el director real de esa Segunda. En cuanto a las otras versiones del álbum, debo decir que, en general, el prensado es de bajísima calidad, y además que han robado, materialmente robado el material sonoro a otras firmas de discos o a archivos privados. El resultado sonoro es muy malo. Estoy segura de que a Furtwängler le habría enfurecido el aspecto técnico de estos discos. (Se ha ido mostrando paulatinamente enfadada: ahora se relaja un poco y hace el siguiente comentario en voz muy baja.) Otros «piratas» prensan mucho mejor los discos...

A.—Bien; ha planteado usted varias cuestiones del máximo interés, pero hay una sobre la que me gustaría insistir: se trata de la leyenda en torno a la existencia de una posible Segunda de Beethoven debida a Furtwängler. ¿No conoce usted ninguna grabación o interpretación pública de esta obra, en registro privado o de emisora, realizada por Furtwängler? (2).

E. F.—(Rápidamente, muy cortante.) ¡No! ¡No, absolutamente no!

A.—No hay ninguna...

E. F.—Desgraciadamente, no. He investigado mucho, he preguntado a medio mundo... y conmigo lo ha hecho la EMI, que, desde luego, daría cualquier cosa por encontrar una Segunda de Beethoven que le permitiese completar el ciclo de grabaciones con Furtwängler. Y, verá, después de la guerra él sólo dirigió esta obra dos veces: una en Londres, en octubre de mil novecientos cuarenta y ocho (3), y la otra en Berlín, el mismo año de su muerte. Por desgracia, no se transmitió por radio ninguno de estos conciertos... (Queda pensativa unos instantes.) Es una pena, ¿verdad?, pero así ocurren las cosas. En cualquier caso, eso no justifica el tratar de vender al público una versión falsa, una versión no dirigida por Furtwängler: yo soy la primera en lamentar que no se trate de una versión auténtica, pero no se puede engañar así...

A.—Digamos que ese caso es una demostración de «piratería» en el sentido más radical del término.

E. F.—Exactamente, eso es. (Riéndose, más relajada.)

A.—Quizá para las generaciones más jóvenes, las de aquellos que no vimos dirigir a Furtwängler, la grabación más importante publicada después de la muerte del maestro sea El Anillo del Nibelungo realizada para la RAI. Puede que esta pregunta entre un poco en el terreno de la música-ficción, pero, ¿qué cree que hubiera pensado Furtwängler de haber sabido que esa interpretación para la radio iba a ser editada en discos? ¿Estaría satisfecho? ¿Lo estaba entonces?

E. F.—¡Oh, no! Estoy segura de que no, segura... El no estaba satisfecho ni siquiera con los discos de su estudio, se llevaba terribles decepciones. Sólo una vez recuerdo que se mostró realmente contento respecto de una grabación, de unos discos: fue con el Tristán grabado para EMI; en ese caso se puso contento, muy contento después de oír los discos; haciendo memoria, creo que esa fue la única ocasión en que él se sintió realmente feliz, realmente satisfecho de una de sus grabaciones. A Furtwängler le aterraba recibir los discos de muestra que le enviaban, porque siempre encontraba defectos, le parecía que aquello no representaba su vivencia de la música, y se ponía triste y malhumorado. Yo creo que en algunas ocasiones no tenía razón para sentirse así, pero esa era su forma de ser: cuando escuchaba sus propios discos se deprimía y se enfadaba, y sólo en el caso de Tristán me dijo que estaba complacido con la grabación.

A.—Por lo que me cuenta, era muy autocrítico...

E. F.—¡Sí, sí, mucho, mucho! Quizá demasiado autocrítico. Incluso en los conciertos... sólo en raras ocasiones quedaba totalmente satisfecho, pensaba que había dado lo mejor de sí mismo. Desde luego, cuando era más feliz, cuando se sentía mejor, era cuando dirigía la música que más amaba... Recuerdo que una vez

(1) Frau Furtwängler se refiere al álbum editado por Everest-Olympic con la referencia 8120, siete LPs monoaurales, que figura en tercer lugar en la Discografía publicada en el número 496 de RITMO (pág. 72) por Enrique Pérez Adrián, y no al álbum de EMI recientemente aparecido, citado por E. P. A. en cuarto lugar de su «Discografía», registro que sí es «ortodoxo».

(2) Quiero recordar, una vez más, que esta entrevista tuvo lugar en 1976, cuando la única «posible» Segunda de Beethoven por Furtwängler era la versión apócrifa de Olympic-Everest.

(3) Es, precisamente, esta la versión que EMI ha publicado este invierno. Frau Furtwängler indica más adelante que este concierto de la Filarmónica de Viena en Londres no fue transmitido por radio, y las características de sonido del registro confirman que no puede tratarse de una grabación radiofónica. La forma en que fuera obtenido este singular documento no ha sido explicada por EMI, aunque cabe la posibilidad de que Elisabeth Furtwängler quiera hacerlo algún día.

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



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

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

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

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

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

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

DAHLQUIST

REPRESENTANTE EXCLUSIVO
PARA ESPAÑA:

Simexsa

SERVICIOS DE IMPORTACION Y EXPORTACION S. A

Ganduxer, 22

Barcelona-21 (España)

Teléf. (93)239 70 70 - (93)230 97 39

íbamos en coche a una sala de conciertos, en donde él tenía que dirigir la **Octava** de Beethoven, y de pronto se volvió hacia mí y me dijo: «¿Sabes?, estoy tan contento de ir a dirigir la **Octava**, estoy ansioso de que llegue el momento de tocarla». Pero esto ocurría algunas veces, no siempre; de hecho, era raro que se sintiese así. Aunque también, y en los últimos años, esto ocurría a menudo, cuando ensayaba una obra que amaba, la misma música le devolvía la salud y la fortaleza, el trabajo le estimulaba. En general, el contacto con la orquesta, con el auditorio, le gratificaba, le inspiraba, se sentía potenciado, fuerte. Pero los discos eran otra cosa: ya le digo, la única cosa que le gustó de verdad cuando la escuchó fue **Tristán**; por eso, lamentablemente, grabó tan pocos discos antes de la guerra, ya que las condiciones técnicas no le convencían, le desagradaban, insistía en que de ninguna manera se recogía el sonido que la orquesta producía. E incluso después, ya en los años cuarenta, mostraba serias reservas, como antes he dicho, acerca de la calidad de los discos y del resultado obtenido en los estudios. De paso, déjeme decirle que cuando Furtwängler murió, o sea, en el año cincuenta y cuatro, había tres veces más discos de Fricsay y Karajan que de él. Ciertamente, creo que eso era muy triste. Pero, en fin, fue a partir de **Tristán** cuando él dijo: «La técnica ya ha avanzado lo suficiente, ahora sí se pueden hacer trabajos dignos». Y, refiriéndome ya al **Anillo** de la RAI... Bueno, creo que para empezar él habría escogido otra orquesta, aunque los músicos italianos, puedo asegurarlo, dieron lo mejor de sí mis-

damente moderno, el que a Furtwängler le disgustara el sonido de los discos antiguos de setenta y ocho r. p. m.

E. F.—Formalmente sí, lo encontraba muy desagradable desde el punto de vista material. Pero **Tristán**, que grabó en el cincuenta y dos, fue algo decisivo para sus puntos de vista: a partir de este instante, al menos esa impresión me dio, comenzó a sentir una mayor confianza hacia los discos y por primera vez les concedió un posible valor musical, ya que entendió que el aspecto técnico dejaba de ser un escollo casi insalvable. Sus relaciones, según esto, variaron según los casos. Su famosa **Cuarta** de Schumann, por ejemplo, se grabó con una gran libertad, aunque... (**Echa la cabeza hacia atrás, sonriendo.**) ... la historia de cómo se hizo esa grabación es bastante peculiar. Me refiero, usted conocerá el disco...

A.—Sí, desde luego, la grabación de Deutsche Grammophon.

E. F.—Efectivamente, Polydor/Deutsche Grammophon. Furtwängler comenzó a dirigir la obra, después de haberla ensayado con la orquesta, naturalmente, y a los pocos compases el... hombre de las cuestiones mecánicas...

A.—El ingeniero de sonido.

E. F.—Eso es, el ingeniero le interrumpió para decirle algo de algún retoque o que alguien había dado una nota falsa. Furtwängler se puso furioso, ¡pero verdaderamente furioso! (**Lo dice divertida, imitando con la cara y las manos un gesto de enfado intenso.**) Cogió el teléfono, ese que se coloca junto al «podium» del director, y le dijo a gritos al ingeniero: «¿Quiere usted tener en su archivo la **Cuarta** de Schumann? ¿Lo quiere de veras? Bien, puede que la tenga, pero sólo con una condición: ¡cállese y no vuelva a interrumpirnos, ni a mí ni a la Orquesta!», y le colgó. Y la obra se grabó sin cortes ni paradas, ni siquiera hubo interrupciones entre los movimientos; es decir, lo que ha quedado en el disco es exactamente lo que Furtwängler y la Orquesta interpretaron. Y quiero subrayarle que los espacios entre movimientos son los mismos guardados por Furtwängler en la interpretación, pues él consideraba que estos espacios, estos «tiempos muertos», eran de enorme importancia y variaban en su longitud; unas pausas podían ser más largas, otras más cortas; por ejemplo, él gustaba, en ciertas ocasiones, de hacer una pausa larga entre el segundo y el tercer movimiento de la **Heroica**, y lo mismo solía hacer antes del «Scherzo-Finale» de la **Cuarta** de Schumann. Yo creo que no ha habido desde entonces **Cuarta** de Schumann grabada en disco para la que no se haya tomado como punto de referencia la versión de Furtwängler.

A.—Eso es muy cierto.



GRABACION DEL «RING» PARA LA RAI: FURTWÄNGLER CONVERSA CON MARTHA MOLL.

mos, porque ellos adoraban a Furtwängler, estaban a sus pies. Pero, sinceramente, la Orquesta de la RAI de Roma no estaba a la altura de la Orquesta de La Scala, por citarle otra italiana que también dirigió Furtwängler, y, desde luego, quedaba muy por debajo de la Filarmónica de Berlín, o de la Filarmónica de Viena, o de la Philharmonia de Londres, que era por entonces un conjunto sensacional.

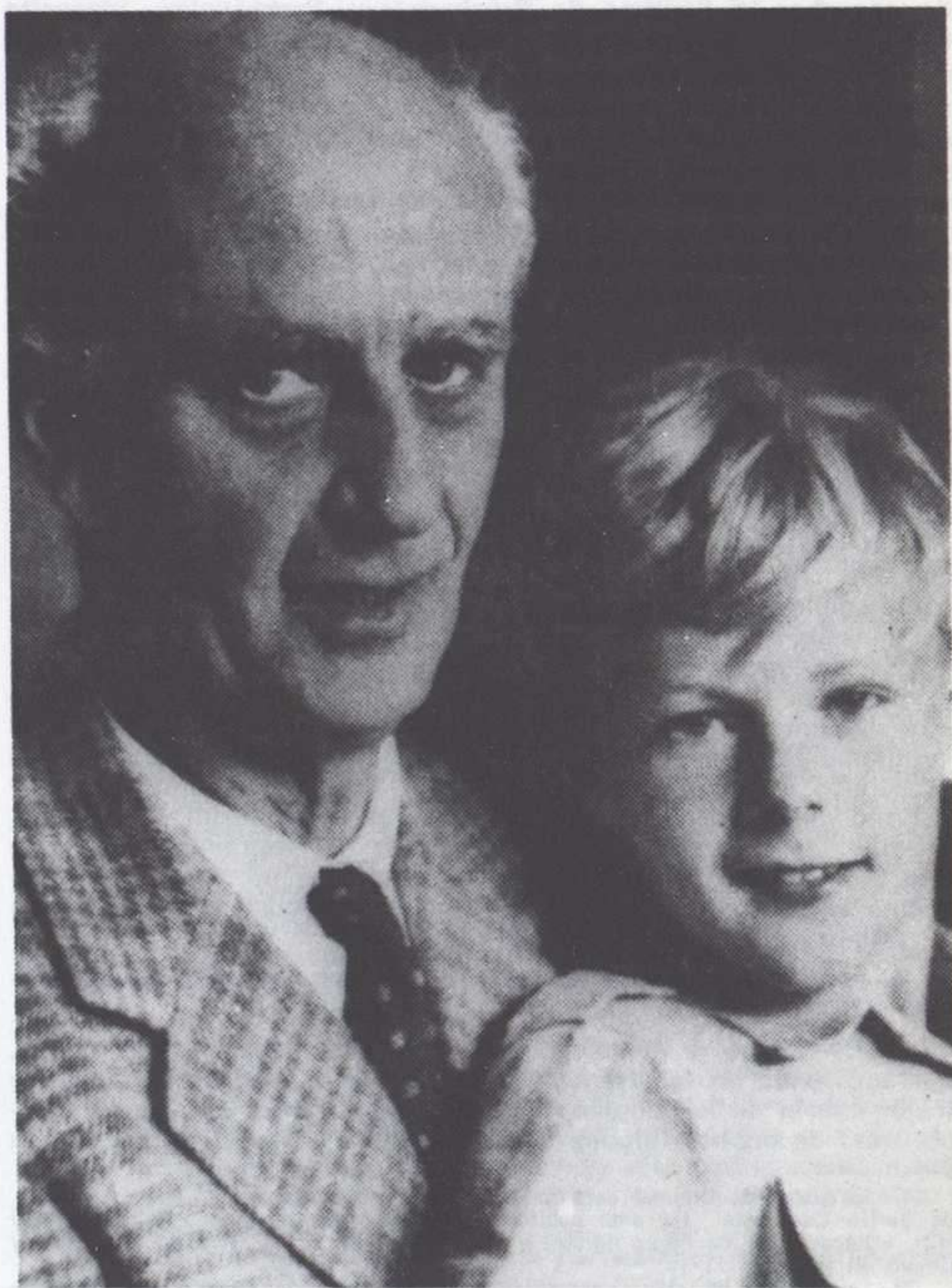
A.—Sí, hay unanimidad por parte de todos los comentaristas al señalar lo terrible que fue el que Furtwängler muriera apenas comenzado su Anillo en estudio para EMI, con La Walkiria. ¿En qué medida estaba interesado...?

E. F.—(**Cortando la pregunta.**) Quiero decir que nunca llegó a oír las tomas de **La Walkiria**, nunca las oyó, nunca. Fue la última cosa que dirigió en su vida, y murió antes de que llegaran a nuestra casa los... (**Busca la palabra, repite el vocablo «discos» en inglés y luego en alemán.**) ... discos de prueba, el «Test Pressing», eso es, las pruebas. Cuando se las enviaron, el acababa de morir.

A.—Es decir, ¿no llegó a escuchar ni siquiera las cintas de ese registro?

E. F.—(**Dudando, se lleva la mano a la frente, haciendo memoria.**) Espere un momento... No, no, creo que no... Aunque... Sí, ahora recuerdo, sí, sí, escuchó algunos fragmentos en el mismo estudio durante las sesiones de grabación; sí, eso es, y recuerdo que, en líneas generales, se sentía bastante contento de lo oído. Aunque, claro, él entendía que la impresión final dependía del conjunto, del resultado global, y por eso siempre reservaba sus opiniones definitivas hasta la audición de los discos de prueba que, como ya le he dicho, no tuvo, por desgracia, ocasión de oír. La grabación se terminó en octubre y él falleció en noviembre.

A.—¿Cómo era la relación de Furtwängler con las compañías de discos en general y con EMI en particular? Antes, al hablar de los problemas técnicos, me ha sorprendido, por resultar extrema-



FURTWÄNGLER CON SU HIJO.

E. F.—El odiaba las interrupciones, era algo que le sacaba de quicio cuando iba a los estudios de grabación. Grabar un pedacito de aquí y luego un trocito de allá..., esto era algo que iba contra sus ideas, contra su manera de entender la música y de hacer la música. Y estoy segura de que esta es una de las causas fundamentales de que pusiera tantos problemas a las Empresas a la hora de grabar discos; incluso a EMI, con quien siempre tuvo relaciones muy cordiales por medio de Alec Robertson y, algo menos, por medio de Walter Legge. Si hay, relativamente hablando, tan pocos discos de Furtwängler grabados en estudio, en gran parte la causa es la mentalidad, la ideología de las grabaciones, que le irritaban. El siempre estuvo convencido de que la música era una corriente, y creía firmemente en la «Gemeinschaft» (comunidad) del público, la orquesta, los músicos y el director. Lo importante era que todo ocurriera en la misma sala, al mismo tiempo: la presencia de una audiencia atenta, receptiva, que entienda lo que está ocurriendo, tiene una gran influencia sobre los músicos, sobre todos los artistas. Cualquier intérprete puede confirmarlo, y el que lo niegue seguramente no dice la verdad. La presencia del público es decisiva. No tiene nada que ver con la vanidad, es una cuestión de «Gemeinschaft», de pertenencia a un todo común.

A.—Es muy interesante todo esto, ya que me hace pensar en la posibilidad de que Furtwängler, de vivir todavía hoy, probablemente se sentiría muy satisfecho de los «standards» de los registros sonoros: no quiero decir sólo por la calidad del sonido, sino por la política actual de los productores de discos, que favorecen tomas largas para no cortar la fluidez del discurso musical.

E. F.—Sí, desde luego, es lo más coherente.

A.—Así que, visto desde esta perspectiva, Furtwängler puede parecernos una personalidad muy de «avant-garde».

E. F.—(Riendo abiertamente.) ¡Sí, sí! ¿Por qué no? Pero, ¿sabe?, yo creo que a Furtwängler se le ha hecho una gran labor de... rescate, con la publicación de grabaciones tomadas de sus conciertos. A veces el sonido no es bueno, hay toses, pero creo que la experiencia sonora, en conjunto, merece la pena. Y, como antes le dije, me impresiona cómo la gente joven ha asimilado y conoce su forma de dirigir, su forma de aproximarse a la música, aunque muchas veces la técnica de los registros escuchados no sea muy buena: todo ello me alegra enormemente.

A.—En relación con la veneración que Furtwängler ha despertado en las jóvenes generaciones, acaso conozca usted una anécdota que se relata de Daniel Barenboim. Iba a realizar una determinada grabación, ignora cuál exactamente, en Londres, y poco antes de empezar llegó al estudio muy excitado, diciendo: «Acabo de escuchar la Séptima de Bruckner por Furtwängler: ¡necesito tomar aire, ya vendré a grabar mañana!»

E. F.—(Complacida, riendo.) ¡No, no conocía esa historia! No me extraña, en cualquier caso, ya que sé que Barenboim es ciento por ciento «pro-Furtwängler». Incluso me dijo en una ocasión que él nunca empieza a estudiar una pieza del gran repertorio clásico sin preguntarse: «¿Cómo lo habría hecho Furtwängler?»

A.—Llevamos, casi desde el principio, hablando de cintas piratas, de registros de conciertos; en suma, de grabaciones, por unos motivos u otros, aparecidas después de la muerte de Furtwängler. ¿Me podría decir si entre todas estas grabaciones hay alguna a la que profese un afecto especial?

E. F.—(Suspirando, luego riendo.) ¡Ay, qué pregunta! Tendría que pensarlo... Es que no podría decirle una, serían, al menos, seis o siete. Mire, hay una serie de grabaciones, principalmente de emisoras de radio, de las que yo tengo copias, y que, desgraciadamente, no están publicadas... aún. El problema es que la edición de este tipo de registros es legalmente muy complicada y conlleva una enorme cantidad de problemas. Pero podría citarle, por ejemplo, una **Heroica**, tocada en Berlín, con la Filarmónica, en mil novecientos cincuenta y dos, en diciembre (4), que es maravillosa, de verdad maravillosa... (Cerrando los ojos; luego los abre y aprieta el brazo del entrevistador, exaltada, mientras se refiere a la siguiente grabación.) ¡Y una **Primera** de Brahms, que es... es... infinitamente mejor que cualquiera otra versión que usted le haya escuchado a Furtwängler de esa obra! También es una grabación del año cincuenta y dos con la Filarmónica de Berlín (5). Bueno, y están las diversas cintas que hay de las representaciones de **Don Giovanni** en los Festivales de Salzburg de mil novecientos cincuenta y tres y mil novecientos cincuenta y cuatro: y son cintas de primera clase, realmente muy buenas.

A.—¿Alguna de ellas recoge la banda sonora de la película de Paul Czinner?

E. F.—No, no, y déjeme decirle que el sonido de estas cintas, que provienen de las transmisiones de radio, me parece bastante mejor que el de la película, a veces deficiente. La EMI, hace tiempo, trató de publicar alguna de estas cintas, pero sin éxito, ya que

(4) La grabación original está en los archivos de la emisora «Sender Freies», de Berlín Occidental. Ha sido publicada en disco por la Bruno Walter Society (Cfr. «Discografía» de Pérez Adrián) y por Cetra. Parece que será distribuida muy pronto en España.

(5) La versión ha sido, venturosamente, publicada en España por Deutsche Grammophon, en el álbum titulado **El Legado de Wilhelm Furtwängler**. (Cfr. la «Discografía» del número 496).

la orquesta, que era la Filarmónica de Viena, estaba entonces bajo contrato de exclusividad con Decca. Ya sé que existen copias piratas en disco de estas cintas, y en este caso me apena, porque una gran compañía fonográfica podría hacer un trabajo de edición y prensado mucho mejor que el de estas «pseudo-compañías», pero no puedo hacer nada si las grandes industrias no quieren ponerse de acuerdo (6).

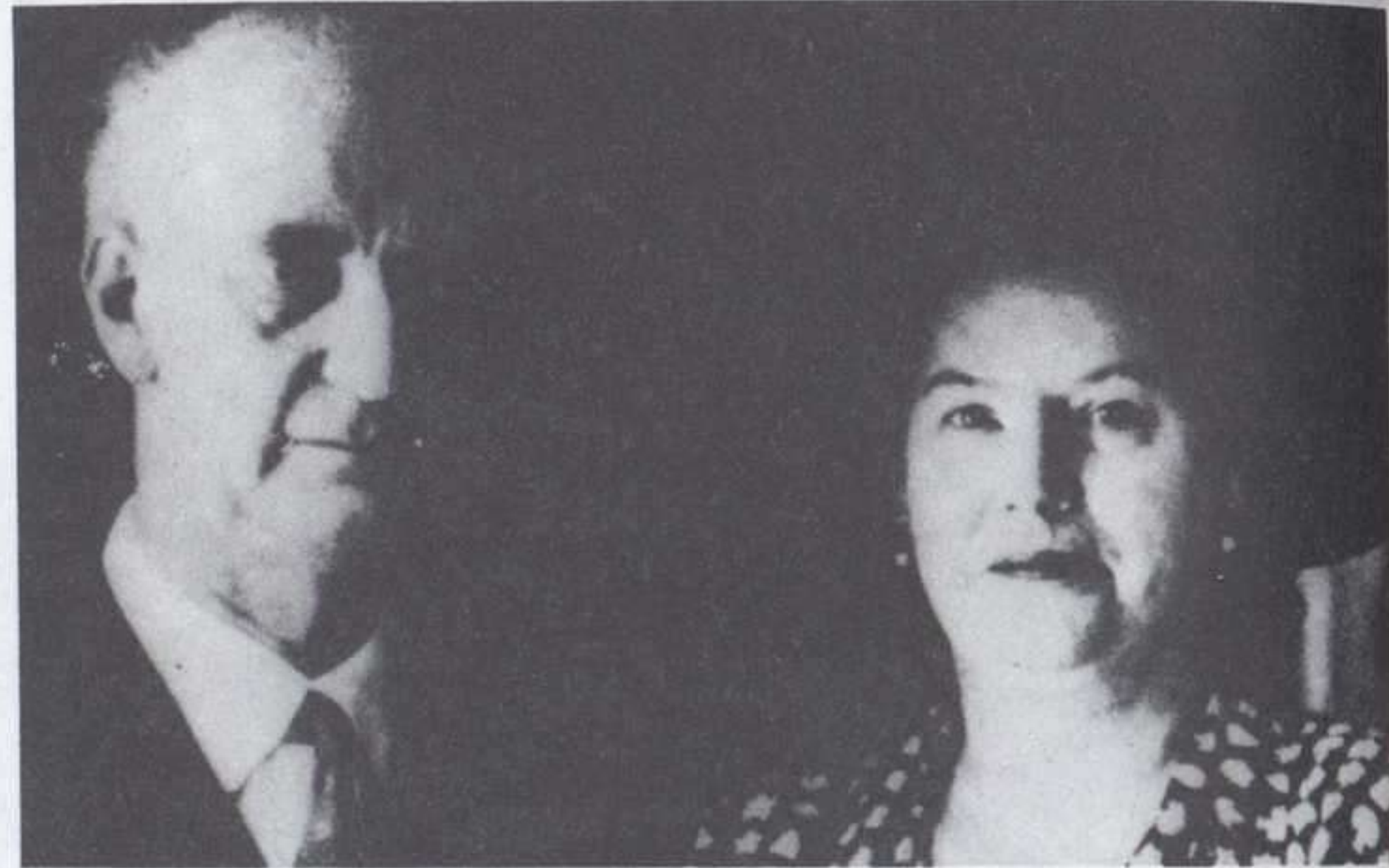
A.—Querría que me hablara de las opiniones que Furtwängler tenía acerca de algunos de sus contemporáneos. Seguramente, recordará una foto, tomada en los años veinte, en Berlín, en la que aparecen Furtwängler, Klemperer...

E. F.—Erich Kleiber, Bruno Walter...

A.—Y Arturo Toscanini. ¿Me podría comentar un poco la opinión de Furtwängler acerca de estas cuatro figuras? Si le parece, podemos empezar por Toscanini...

E. F.—(Sonriendo, a media voz.) ¿Quiere que le diga: «No tengo tiempo»...? (Riendo, mientras se acomoda en el asiento parsimoniosamente.)

A.—Bien; como quiera, pero yo pienso que puede ser de enorme interés saber cómo conceptuaba Furtwängler al hombre que fue su opuesto, tanto para la crítica como para los públicos en general.



FURTWÄNGLER Y KIRSTEN FLAGSTAD, GRABACION DE TRISTAN.

E. F.—(Suspirando.) «Ach so!» Para él, Toscanini... (Duda mucho, cruza las manos a la altura de la cara, mirando al techo.) Lo primero es que Toscanini era más viejo, bastante más viejo que él, le sacaba casi veinte años... (Vuelve a quedarse callada.) En realidad, el único problema, me refiero a problema musical, entonces, el único problema con Toscanini era su manera de dirigir a Beethoven, que era contraria a lo que Furtwängler pensaba. Si usted ha tenido ocasión de escuchar la **Heroica** dirigida por Toscanini y por Furtwängler, se da cuenta en seguida de que son dos mundos distintos. Furtwängler vivió siempre con Beethoven, tuvo siempre un vínculo con esa música, una atadura: incluso antes de pensar en ser director de orquesta ya sentía una permanente fascinación por la música de Beethoven. A mí me dijo que cuando tenía dieciséis años pasó todo un curso estudiando, leyendo, a todas horas, la partitura de la **Misa solemnis**. Así que ya puede usted imaginar que Furtwängler pensaba que la idea de Toscanini sobre Beethoven, que pensaba y creía sinceramente que había que tocar esa música de forma que... si en la partitura había una «fermata», había que hacer exactamente eso, pues Furtwängler también sabía que había esa «fermata»; pero no sólo conocía bien las partituras, había estado viviendo con ellas y las había estado estudiando durante años y décadas, y conocía todos los aspectos de la vida del compositor y todas sus contradicciones, y sentía una total devoción hacia esta música... Pero eso yo siento muy especialmente que no pudiera completar, antes de su muerte, un ciclo Beethoven. Porque, verá, él me dijo en una ocasión: «Yo respeto a Toscanini, creo que es un hombre de convicciones muy fuertes: él dice que esto es blanco, y tiene que ser blanco; que esto es negro, y tiene que ser negro; es todo un carácter. En cierta medida, es más sen-

(6) La versión de 1953 ha sido publicada por «Morgan Records». La del 54 está disponible en España, en grabación Cetra distribuida por Ferysa.



MONTREUX, 1973: PETER ANDRY CON EL GALARDON AL «RING» DE FURTWÄNGLER.

cillo vivir así, sin dudar nunca, y él nunca duda, está seguro de lo que hace; el único problema que yo veo es ¡que hay tantos colores entre el blanco y el negro!» Pero, en ocasiones, le oí mostrarse admirado de algunas interpretaciones de Toscanini; por ejemplo, con *Otelo* o con *Meistersinger*, que le gustaron mucho. Lo que a Furtwängler sí llegaba a preocuparle es que, al vivir Toscanini en América y gozar de una difusión privilegiada, gracias a la radio, no podía dejar de imponer su sello, su firma a todo el repertorio clásico, y Furtwängler decía: «Me da miedo que la gente en América llegue a creer que Beethoven es así porque así lo toca Toscanini». Porque él entendía que el Beethoven de Toscanini era erróneo, equivocado, y, por desgracia, entonces, y durante muchos años, en América se ha dicho que el auténtico Beethoven era el de Toscanini; sólo ahora están empezando a cambiar de opinión. Y, bueno, Toscanini, respecto a Furtwängler, siempre se mostró muy receloso y, por razones internas, declaradamente en contra, en una postura que hizo mucho daño a Furtwängler, ya que le acusó de no haber abandonado Alemania. Y a mí me entristece el que ya nadie recuerde que Toscanini nunca abandonó definitivamente Italia, y que, durante los treinta, todos los años viajaba a Italia y pasaba largas temporadas en su casa: eso sí, no dirigía en Italia; pero pasada la guerra, él no había perdido nada de sus propiedades en Italia, mientras que Furtwängler lo perdió casi todo. Furtwängler hubiera querido dejar de dirigir en Alemania, pero no se lo permitieron, el régimen no se lo permitió, bajo pena de destierro, lo que significaba no volver nunca a su país, y eso era demasiado terrible para él. Bien, pasemos a Bruno Walter (**Sin hacer ninguna pausa.**): siempre fue un excelente director y muy buen colega.

A.—¿Eran amigos Walter y Furtwängler?

E. F.—¡Oh, sí, sí lo fueron! Al menos, durante un largo período de años. Lo importante es que siempre se entendieron muy bien en términos musicales, tenían una comprensión similar de los fenómenos musicales. Lo mismo ocurría con Erich Kleiber, que tenía una gran coincidencia de puntos de vista con Furtwängler. Ahora bien, él siempre fue un hombre muy solitario, que, por otro lado, deseaba compañía... Pero... era muy tímido, muy tímido (**Hablado ahora a media voz, con gran dulzura.**): la gente pensaba de él, viéndole tan alto, tan serio, que era un hombre soberbio, distante, y no había nada de eso. Muchas veces parecía distante porque estaba abstraído, pensando en su música, inmerso en su mundo.

Bruno Walter le conocía bien, y siempre tuvo gran amabilidad con Furtwängler, y lo mismo ocurría con Kleiber. Klemperer... (**Se detiene un momento.**) Furtwängler y Klemperer se conocieron siendo muy jóvenes los dos, y no tenían grandes diferencias de pensamiento. Lo que sí les separó fue la decisión de Klemperer, en el plano formal, que tomó hacia el año trece o catorce, cuando ambos tenían alrededor de treinta años, de dirigir exclusivamente música moderna. Muchos años después, cuando ya Furtwängler había muerto, tuve ocasión de escuchar a Klemperer, y para mí fue muy interesante: no se parecía en nada al músico de antaño, sólo dirigía el repertorio clásico, como Furtwängler. ¡Algo asombroso! De joven no quería tocar más que música moderna y de viejo sólo interpretaba a Beethoven y los clásicos... mucho mejor que Toscanini, dicho sea de paso.

A.—Esto que dice usted, Frau Furtwängler, me parece interesantísimo, porque siempre me ha llamado la atención el que, tras la guerra, y muy en especial en los quince o veinte últimos años de su vida, Klemperer pareció adoptar ciertas características «furtwänglerianas» respecto al «tempo», el fraseo o la dinámica.

E. F.—Sí... pero yo no creo que él tomara nada de Furtwängler, lo que me parece es que llegó a las mismas conclusiones por distinto camino, pero por sí mismo. Es fantástico advertir cómo llegó a descubrir la belleza de la música de Mozart, un autor al que él tachaba, siendo joven, de «formalista», y al que adoraba en sus últimos años. Era un hombre muy inteligente y de una sapiencia musical fuera de lo común. Déjeme decirle que tanto Walter como Klemperer eran, cada uno a su manera, músicos que tenían un profundo, enorme conocimiento de los autores que llamamos clásicos: Brahms, Beethoven, Bruckner, Mozart... Esto le faltaba a Toscanini. Recuerdo un comentario de Toscanini que a Furtwängler le irritaba sobremanera: usted sabe que Toscanini estuvo muchos años sin tocar la *Novena sinfonía* de Beethoven, y sólo al final de su vida, en sus últimos años, interpretó la obra en concierto. Alguien le preguntó: «Señor Toscanini, ¿cómo es que ha dejado usted pasar tanto tiempo antes de tocar la *Novena*?» Y él contestó (**Entubando la voz, imitando el acento de Toscanini.**): «Por una razón muy importante: nunca he entendido bien el Primer movimiento de esta obra... e incluso ahora no es que me guste mucho». ¿Comprende lo que quiero decir?

A.—Sí, perfectamente. Querría preguntarle ahora acerca de los sentimientos de Furtwängler respecto de tres compositores a los que él conoció: Arnold Schönberg, Paul Hindemith y Richard Strauss. El caso de Schönberg me interesa especialmente, ya que con frecuencia se ha acusado a Furtwängler de despreciar la música contemporánea, y, sin embargo, una de las piezas más importantes, si no la más importante, del período de entreguerras, las *Variaciones* op. 31, de Schönberg, fue estrenada por Furtwängler y, posteriormente, el compositor escribió sobre la interpretación del estreno en términos muy calurosos.

E. F.—Sí, es cierto. Debo decirle que... personalmente (**Deteniéndose en esta palabra.**) ... a Furtwängler le agradaba mucho Schönberg... en la misma medida en que le desagradaba mucho Stravinsky (**Riendo.**). Y es que, además, había entre ellos un punto de unión muy firme: Schönberg era un enorme admirador de Brahms, ¡de Wagner, desde luego!, y, en general, de los grandes autores del pasado; nunca renegó de ellos, nunca adoptó esa ridícula postura de desprecio y suficiencia a la que son tan dados los autores modernos; conocía y amaba a los clásicos, los había estudiado con afecto y devoción, jamás decía cosas tales como: «Beethoven es un 'bluff'» o «Schubert es simple nostalgia»; no, nunca. Respetaba a los clásicos, y además podía hablar de ellos con enorme conocimiento. Y cuando él comenzó a desarrollar su sistema de composición con doce sonidos, y muchos le atacaron despidadamente, Furtwängler sostuvo que como compositor en activo tenía el derecho de ser escuchado por el público, y que ningún crítico era mejor que el mismo público. Debe quedar claro que el propio Furtwängler jamás habría podido componer serialmente: él veneraba el sentido cadencial de la música occidental y amaba sinceramente a la forma sonata, para él uno de los grandes descubrimientos del pensamiento artístico, y entendía que tal esquema cadencial no debía ser destruido. Pero eso no disminuía su aprecio por Schönberg, cuya música tocó y estrenó, ni por otros autores contemporáneos: si se repasa la programación de la Filarmonía de Berlín durante los años de Furtwängler, se puede ver que entre mil novecientos veinte y mil novecientos treinta y cuatro él estrenó una notable cantidad de composiciones modernas. En el caso concreto de Schönberg, hizo mucho por él, no sólo tocando sus obras: cuando Schönberg murió, Furtwängler trató de que se le rindiera un adecuado homenaje en Alemania (7), e incluso, años antes, al acabar la guerra, intentó conseguir el dinero suficiente para que Schönberg pudiera regresar a Europa, a hacerse cargo, en Bonn, de un puesto de «Professor» que estaba vacante en la Musikhochschule, para lo cual le escribió tratando de convencerle de que regresara, ya que le tenía en muy alta estima como maestro, y nunca dejó de estar interesado en los análisis musicales y en los libros que escribía.

A.—Se puede decir, entonces, que Furtwängler, aunque no siem-

(7) Arnold Schönberg falleció, en Los Angeles, el 13 de julio de 1951.



FRAU ELISABETH FURTWÄNGLER (1973), PREMIO MUNDIAL DEL DISCO DE MONTREUX.

pre admirase los trabajos de la vanguardia musical, era una personalidad de mente abierta.

E. F.—¡Absolutamente abierta a todo! El, a menudo, decía: «Puedo ir, debo ir, debo escuchar esta música, y es el tiempo el que habrá de juzgar: ¿quién puede asegurar que tras la audición no están surgiendo devociones silenciosas hacia el autor y la obra?» Esto respecto de Schönberg. Con Hindemith la relación era todavía más estrecha, había entre ellos una sincera amistad, que se acrecentó aún más después de la guerra, ya que Hindemith era vecino nuestro, vivía muy cerca de aquí, y a Furtwängler le impresionaba mucho el que Hindemith... **(Largo silencio de vacilación.)** ... cada día estuviera más cerca de la música tonal y de la ortodoxia clásica. Admiraba mucho su música y sus libros de teoría musical; los leyó todos, haciendo anotaciones al margen. Después de la guerra, Furtwängler continuó propagando la música de Hindemith: las **Metamorfosis sobre temas de Weber**, la **Sinfonía «Harmonie der Welt»**, naturalmente, **Mathis der Maler**, los **Conciertos...**; siempre admiró su enorme musicalidad.

A.—¿Y Richard Strauss?

E. F.—Richard Strauss y Furtwängler... **(Sonriendo, con tono irónico.)** ... tenían dos tipos de temperamento muy diferentes...

A.—¡Lo creo!

E. F.—... realmente, distintos; pero, bueno, «Ach so!», la grandeza de Strauss quedaba fuera de toda duda para Furtwängler, que incluso apreciaba obras tan denostadas como la **Sinfonía «Doméstica»**, que dirigió varias veces..., aunque sus piezas preferidas eran **Don Juan** y **Till Eulenspiegel**. Más tarde, fue Furtwängler quien estrenó, en Londres, los **Cuatro últimos «lieder»**, con Kirsten Flagstad. Y otra obra con la que tuvo una extrema afinidad fueron las **Metamorfosis**: existe una cinta...; mejor dicho, existe el disco, porque aquel conciereto se grabó...

A.—Efectivamente, lo grabó Deutsche Grammophon en el año cuarenta y siete.

E. F.—¡Sí, eso es, en el Titania Palast, de Berlín!

—A.—Una interpretación gloriosa, conmovedora: parece que la obra ha sido concebida de tal forma que sólo Furtwängler pudiera llegar al fondo de la misma.

E. F.—Yo no me atrevería a decir que Strauss la escribió pensando en Furtwängler, pero sí creo que había una coincidencia de sentimientos en ambos; en uno, al escribir la música, y en el otro, al tocarla: para Furtwängler esa música tocaba puntos especialmente sensibles de su alma. Aunque le diré algo: Furtwängler, personalmente, siempre estuvo más cerca de Pfitzner que de Strauss; Furtwängler decía: «Strauss puede escribir música igual que otros escriben cartas». **(Risas.)** Bueno, esto lo decía del primer Strauss. Lo que ocurría es que Richard Strauss era un hombre muy de su tiempo, era... muy listo, muy listo, ¿comprende lo que quiero decir?

A.—Perfectamente.

E. F.—Sí, y Furtwängler... pues no era tan listo... **(Risas otra vez.)** Pero, mire, le contaré una anécdota que a Furtwängler le impresionó mucho. Ocurrió aquí, en Suiza, en Montreux, durante el último año de la vida de Strauss. Él se hallaba hospitalizado, aunque no murió entonces, sino unos meses más tarde, en el otoño. Un día llamó a Furtwängler, y éste vino a verle al sanatorio. Cuando entró en la habitación, Strauss tenía una partitura sobre sus rodillas y la leía semiincorporado en la cama. «Mire, mire», le dijo a Furtwängler, que se inclinó y vio que era la partitura de **Tristán**. «¿Se da cuenta? —dijo—. Este es el secreto: después de esto, incluyéndome a mí, ya no hay nada más». Y Furtwängler le dijo: «Pero habrá muchísima música nueva después de que nosotros hayamos muerto». «Sí —dijo Strauss riendo feliz—, pero a todo el mundo le gusta mirar desde lo alto de la escalera!» **(Risas.)** Sí, tiene gracia, pero a Furtwängler le impresionó mucho, y al regresar a casa me dijo: «En este momento le perdono todo lo que ha dicho o hecho, no contra mí, sino contra mis ideas, porque es emocionante que un hombre se esté despidiendo de la vida con la partitura de **Tristán** sobre sus rodillas». **(Hay unos momentos de silencio, que interrumpe el entrevistado.)**

A.—Quiero terminar haciéndole una pregunta personal y, seguramente, complicada. ¿Cómo era, en términos humanos, Wilhelm Furtwängler?

E. F.—**(Suspirando profundamente.)** ¡Qué difícil es contestar a una pregunta así! Es que no se le puede describir... Era... era... **(Silencio prolongado; luego empieza a hablar en voz cada vez más baja.)** ... muy serio, muy serio..., muy tímido; era muy... se acostumbra a decir que era muy romántico, pero no es cierto: era un carácter mucho más clásico que romántico...; sí, era muy sensible... y también ingenuo... Si entraba en una habitación, inmediatamente la llenaba con su presencia; de alguna manera podía recordar a «Parsifal»... **(Con gran delicadeza y nostalgia.)** Usted sabe ese sentimiento de pureza, de inocencia, que produce «Parsifal» al entrar en escena: algo de eso había en él. Y tenía un extraordinario encanto, un tremendo encanto al hablar, al moverse, al mirar entorno a sí. No había en él nada artificial, todo le salía de manera directa, sin reservas: si confiaba en una persona, lo hacía a ciegas. No era un hombre de sociedad: le disgustaba la vida social y prefería el aislamiento. Le aterraba perder el tiempo, era un trabajador incansable. Le hacía feliz trabajar con sus músicos: no era hombre hablador, contra lo que se pueda pensar, sobre todo cuando ensayaba. No solía dar largas explicaciones, simplemente dirigía, y si no estaba contento con los resultados, se limitaba a decir: «Alto, otra vez, por favor». Con su orquesta de Berlín hablaba realmente muy poco; yo solía estar en casi todos los ensayos, y sólo decía: «Otra vez, por favor», o «Tres compases antes de tal letra», o «Cinco antes de tal otra», y así. Nunca daba explicaciones farragosas. Hay, afortunadamente, algunas grabaciones de ensayos con otras orquestas, y en ellos se le oye hablar un poco más de lo habitual. Si no se comprendían sus indicaciones, a veces se ponía furioso y se iba: naturalmente, los músicos se quedaban sentados, porque sabían que al rato volvía. No insultaba a los instrumentistas, como hacían otros maestros. En alguna ocasión discutió con algún músico, pero eran enfados por la música, y a él se le pasaban en seguida; a lo mejor le decían: «Tal instrumentista está muy dolido por lo que usted le ha dicho», y entonces le faltaba tiempo para llamarle y pedirle excusas. En Berlín, con «sus niños» de la Filarmónica, a veces le ocurrían cosas así. Pero siempre las discusiones se producían en el terreno musical, nunca en el humano. En fin, era así, yo le recuerdo así. **(Sonríe, mirando apaciblemente a su interlocutor.)**

A.—Muchas gracias por haberlo evocado.

E. F.—Gracias a usted, a ustedes, por darme la oportunidad de hacerlo.

J. L. P. A., 1980.

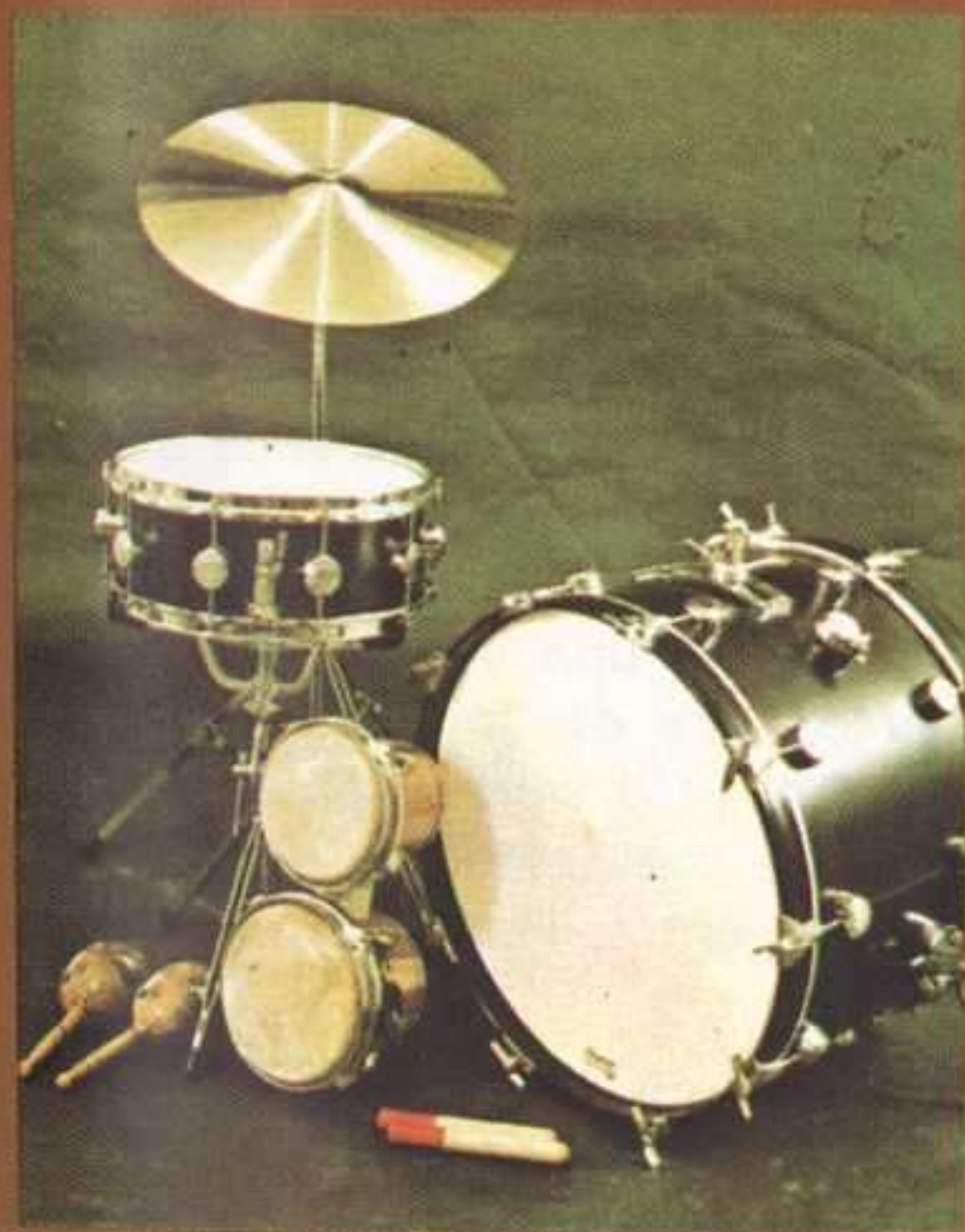
SENCILLAMENTE.... UN ORGANO PARA UD.



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

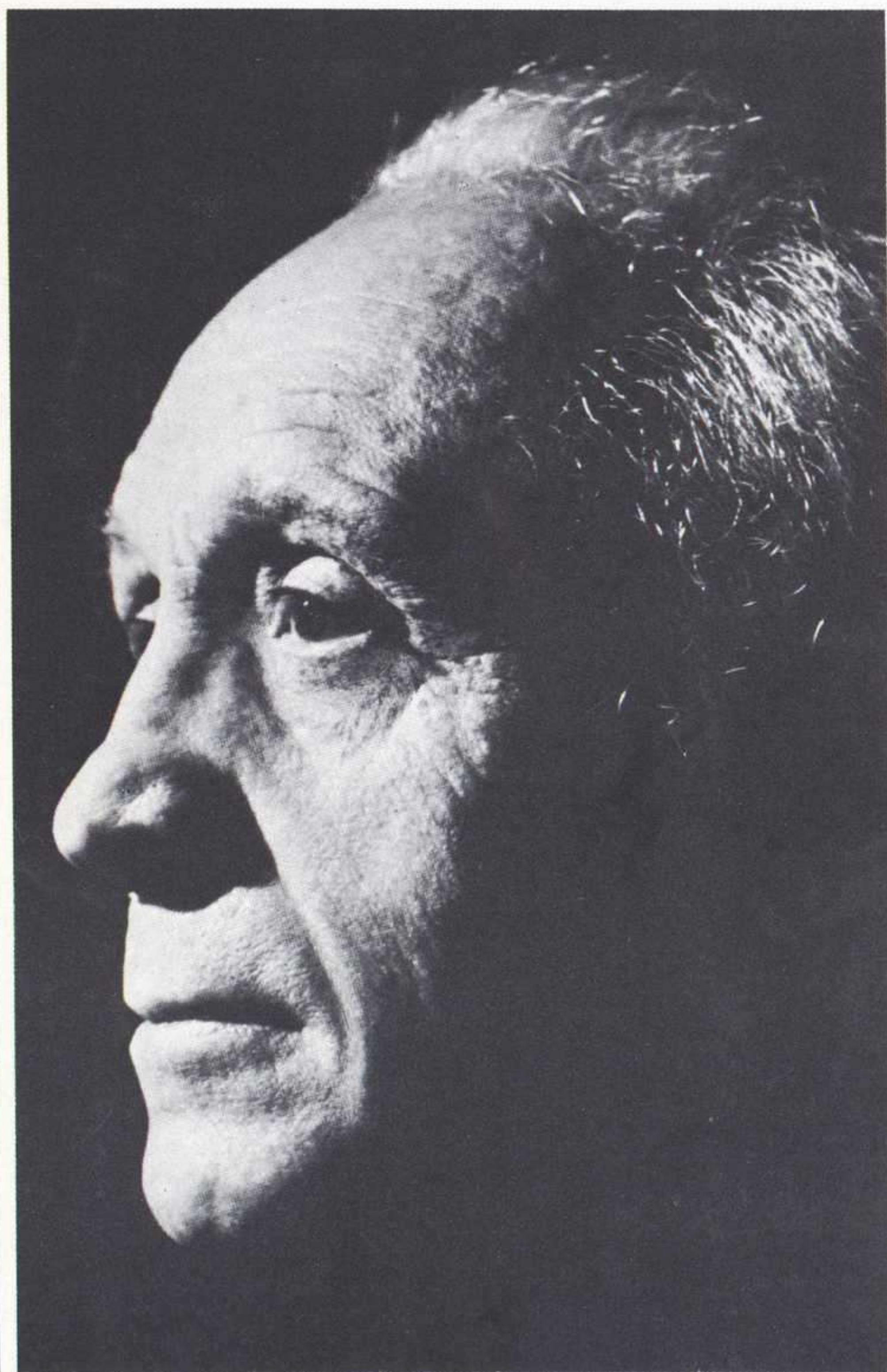


Oficinas y Almacenes
Laforja, 75 - Tels. (93) 209 33 00 - (93) 200 18 67 - BARCELONA-21

Jascha Horenstein o el judío errante

(Recuerdo y permanencia de
un gran mahleriano)

Por ANGEL-F. MAYO



No es de hoy el proyecto de un artículo sobre Jascha Horenstein. Cuando Marfer distribuyó en España, harás tres años, la vieja grabación Vox de la **Novena sinfonía** de Bruckner, ya se pensó que Horenstein merecía algo más que una crítica al uso. Otras preocupaciones más acuciantes distrajeron la atención, y aquella **Novena** se quedó sin comentario y el proyecto Horenstein fue archivado en el limbo de los buenos propósitos incumplidos.

Llega ahora a España el importantísimo tríptico de **Sinfonías** de Mahler que Horenstein grabó en los últimos años de su vida para Unicorn/Nonesuch. Buena ocasión para retornar a la vieja idea, adaptada a la nueva circunstancia. Por ello la información que hoy proponemos es varia: una suerte de artículo-crítica, el detalle de los conciertos que dio en Madrid el maestro ruso, la relación de su discografía y la traducción que ha hecho José Luis Pérez de Arteaga de la conversación, recogida a continuación, de la **Sexta sinfonía**, entre Horenstein y el crítico inglés Alan Blyth.

La discografía que presentamos se fundamenta en la publicada por Jack Diether en HI-FI, octubre de 1973, ampliada con los registros aparecidos posteriormente. Sé que no es exhaustiva, pero también creo que lo que falta son habas contadas. No he considerado útil investigar las ediciones españolas (Belter, Vergara, Marfer, Reader's Digest), ya que el esfuerzo no iba a orientar al lector interesado: no creo que esté en catálogo uno solo de estos discos. Tampoco he querido enredarme con la pesquisa de cintas piratas, aunque se hará referencia a alguna de ellas a lo largo del comentario.

En cuanto al diálogo Blyth-Horenstein, posee valor informativo mucho más allá de la mera circunstancia discográfica. Traducido para la distribución española del álbum inglés (RHS 320/1), José Luis ha autorizado la reproducción en RITMO, para ayudar a la difusión del recuerdo del gran director.

AQUELLOS CONCIERTOS DE MADRID

En diciembre de 1956 presencié dos conciertos de Horenstein. La nota biográfica confirmaba su origen ruso y cierta dedicación discográfica. En realidad, para mí —pobre neófito— aquel buen señor era un perfecto desconocido. Ambas actuaciones me impresionaron, y por ello me extrañó que la crítica no le guardase demasiadas consideraciones. No faltaban elogios para su Mahler, aunque con «prudentes» reservas. La obra del autor de



Das Klagende Lied estaba poco difundida por estos pagos, y los oráculos la consideraban postwagneriana y marginal. Pero la tensa y, desde luego, áspera versión de la **Heroica** recogió críticas bastante adversas: al parecer, sólo a los auténticos «grandes» podía permitírseles aquel «ralentando» del oboe o este «forte» de las trompas.

Tampoco los profesores de la Orquesta Nacional de España mostraban particular entusiasmo. Horenstein llegaba con su aspecto huraño de apátrida trotamundos, con sus maneras algo herméticas, sin la aureola de la titularidad de una gran orquesta. Hablaba de Furtwängler y desarrollaba extrañas reflexiones filosóficas —Horenstein había estudiado filosofía india en la Universidad de Viena— que no interesaban a nadie. Luego, a la hora de hacer música, la técnica directorial no ayudaba a facilitar las cosas. Dirigía siempre con partitura (por lo general, de gran formato), y leyéndola; no diré que con la cabeza metida dentro de ella, pero sí leyéndola hoja a hoja: exactamente como le vemos en las fotos que publicamos. A menudo la mano izquierda alisaba el cabello, subía a la frente o asía el mentón. Al tiempo, la batuta zigzagueaba en todas direcciones. Su naturaleza se mostraba tremolante por definición. He visto a otros directores emplear el procedimiento: Charles Münch, para marcar el ritmo, o Mario Rossi, para acentuar pasajes rápidos. En Horenstein el trémolo, restallante, invadía el movimiento superior de la batuta de manera omnipresente y casi convulsiva.

Aquel impulso desasosegado ni era claro ni podía transmitir tranquilidad a los músicos. Por fuerza la Orquesta había de sentirse fustigada y agredida. El sonido de la Nacional, en 1956 e incluso en 1959 ó 1962 compacto y caliente, se resquebrajaba con Horenstein, se hacía hiriente, incisivo, «poco bello». Con estas características los famosos conciertos de abril de 1962 fueron tumultuosos en todos los sentidos. Bruckner y Wagner, juntos y a pleno pulmón. Aún me brama en los oídos la avalancha de sonidos-límite casi traumatizante. La crítica se tomó por la tremenda el espectáculo clamoroso del Palacio de la Música y del Monumental. Recientes algunas tempestades contra estrenos españoles de vanguardia, el estruendo con Wagner y su «insoponible» acólito fue condenado como hijo de la más negra reacción. Y así, el hombre que había estrenado la versión orquestal de la **Suite Lírica**, de Berg (Berlín, 1929), y había llevado **Wozzeck** a París (1950); el hombre que años más tarde introduciría en Nueva York el **Doktor Faustus**, de su maestro Busoni, y se afanaría con el **Saúl y David**, de Nielsen; el hombre que había protagonizado el primer registro eléctrico de una sinfonía completa de Bruckner, la **Séptima** (1928), y el integral «pionero» de los **Conciertos de Brandenburgo** con instrumentos barrocos, Jascha Horenstein, «ecce homo», hubo de leer divagaciones «made in Madrid» tan peregrinas como desagradables.

Pero si la «inteligencia» no le tenía por santo de su devoción, Horenstein halló en Madrid un público bien ganado. Iban llegando los discos de Vox (en Belter, la **Novena** de Beethoven, y **La creación**) y después los álbumes del Reader's Digest, y pese a notorias deficiencias se advertía línea, coherencia, sonido propio y, en definitiva, personalidad original. Mahlerianos y brucknerianos aguardaban expectantes cada nueva visita. La primera **Canción de la Tierra** que programó constituyó el acontecimiento de la temporada. Para muchos fue una revelación. Allá arriba, en mi alta —altísima— localidad del anfiteatro del Monumental, el silencio de los ojos absortos y las respiraciones contenidas lograba que la voz de Nan Merriman murmurara «ewig ewig» en todos los corazones. ¡Cuántas vocaciones mahlerianas nacieron de ese instante mágico! Comenzaba el hambre de Mahler. El instinto de la afición madrileña entendía lo que continuaba arcano para una crítica poco o mal informada o atenta a defender a toda costa intereses sectoriales.

Otro gran concierto fue el conmemorativo de la muerte cruel de Argenta. Versión áspera, acongojante, desolada, del **Requiem**, de Brahms. En 1967 Horenstein vino por última vez a Madrid. Gozaba ya de gran prestigio en Inglaterra, donde había encontrado al fin hogar, orquestas, el fervor de una casa discográfica y audiencia formada por creyentes. En general, no gustó su **Patética**, y allí se quebró definitivamente la tenue relación. Mientras otros públicos se lo disputaban, nosotros procurábamos olvidarlo. Uno de tantos. Para el ciclo de las **Sinfonías** de Mahler o no se le llamó o no se consiguió contratarlo. Realmente, no importa demasiado la respuesta. Baste atestiguar que

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

ninguna de las interpretaciones se aproximó ni de lejos a la gloria de los días de Horenstein, al esplendor de sus visiones de poseso.

JUDIO ERRANTE

Raza inteligente, la judía; y curtida por siglos de diáspora y persecuciones. A donde fueron, los judíos penetraron en los engranajes comerciales y culturales: cuestión de supervivencia. Cuando las condiciones económicas del siglo XIX favorecieron su estabilidad, comenzaron a alumbrar intelectuales, literatos, músicos, filósofos o científicos —además de banqueros— en número y calidad realmente extraordinarios. Por fuerza he de limitar aquí la cuestión a su enunciado; pero será útil no olvidar que la crisis de la cultura europea de entre siglos es fenómeno que no se explica sin la «eclosión» judía y sus complejas consecuencias, todavía operantes en nuestro tiempo.

Ricardo Wagner puso a debate el problema al escribir, en 1850, el ensayo titulado **El judaísmo en la música**. Leído en clave ideológica y dictaminado sin posibilidad de apelación el antisemitismo del hombre que confió el estreno de su obra más ideal y esperanzada, **Parsifal**, a un judío, Hermann Levi, se está renunciando por dolo al correcto entendimiento de sucesos importantes. Wagner alegaba que el judío no evoluciona, que por fidelidad a su obediencia racial no llega a crear con el lenguaje cultural de la nación de adopción. El modelo maldito para la diatriba wagneriana era Meyerbeer, y en otro plano el academicista Mendelssohn. Según Wagner, estos ejemplos demostraban que el judío corrompe las formas artísticas o, en el mejor de los casos, no va más allá de su imitación escolástica. Como decimos hoy día, el reto estaba lanzado, y muchos judíos inteligentes supieron aceptarlo. Así se explica en parte el invariable amor de Mahler y Schönberg por el hombre y el músico Wagner, a quien, según los manipuladores de la cultura —pienso ahora, por ejemplo, en el **Mahler** de Ken Russell— deberían haber odiado hasta el exterminio.

Precisamente, Gustav Mahler ha sido el músico que ha encarnado más intensamente la lucha de su raza por la integración activa en la cultura europea. Ciertamente, la conversión oficial al catolicismo, para acceder a la dirección de la Opera de Viena, añade sordina y estrategia al combate. Pero Mahler se resarcía con creces de la humillación moral padecida, y fiel a su ser íntimo puso tenaz sitio al objetivo. Triunfó en la capital del imperio, llegó a ser centro de la atención social, compuso y logró estrenar uno de los más importantes «corpus» sinfónicos de la música de Occidente, consiguió casarse con una de las más admiradas y solicitadas bellezas de Viena, y demostró que el judío, si se lo propone, podía crear con voz propia y a la vez común dentro de las grandes corrientes culturales centroeuropeas.

En la titánica lucha, Mahler quemó su corazón; pero su victoria abrió muchas puertas. Por una de ellas penetraría en Viena, con parada en Königsberg, un muchachito ucraniano. Acababa de morir Mahler. Horenstein sería con el tiempo otro judío fascinado por lo vienés y redimido por Mahler. Cuando el director dice a Alan Blyth que Schönberg y los músicos de su círculo «eran extremadamente provincianos», no pretende minimizar la importancia de su formación vienés, sino destacar su personal vocación de «hombre de mundo» —que encuentra también en Berg— y su curiosidad y amor por otras muchas músicas. A los setenta años de edad, «desde lo alto de la escalera» (como hubiera dicho Ricardo Strauss), Horenstein quería llamar la atención sobre el conjunto de su carrera, reducir un poco la intensidad de su fama de especialista mahleriano. Pero es muy significativo que se presentara como director de orquesta, a los veinticinco años, con la **Primera sinfonía** de Mahler. Conviene insistir en el dato, porque el autor de **La canción de la Tierra** ha avituallado, con su obra y su ejemplo, la larga lucha de Horenstein por alcanzar su sitio entre los «grandes» maestros de esta centuria.

La admiración de Horenstein hacia Furtwängler demuestra la honda germanización de su pensamiento. El director de Kiev intentó desarrollar carrera estable en Alemania. Desde 1928 a 1933 fue titular de la Opera de Düsseldorf. Luego, la forzada emigración. Algunos directores judíos de la generación precedente consiguieron importantes puestos permanentes en otros países. Horenstein, no. Nuestro joven «hombre de mundo» inició, muy contra su voluntad, el deambular por tierras y orquestas, sin descanso, sin reposo, sin poder detenerse a trabajar

en un mismo espacio y con los mismos músicos. Director viajero, judío errante sin norte ni sur: París, Viena, Varsovia, Moscú, Leningrado, Australia, Nueva Zelanda, Palestina, Escandinavia, Nueva York, Caracas, Méjico, Buenos Aires, Ciudad del Cabo, Johannesburgo, Bruselas, Roma, Amsterdam, Milán, Barcelona, Santander, Madrid..., hasta ese 2 de abril de 1973 de la conclusión irrevocable, cuando el corazón, que ya le había fallado en Minnesota, se le quebró mientras repasaba **Parsifal** con los conjuntos del Covent Garden, en un ensayo de entre funciones. Tenía que caer así, en el ruedo o en la plaza de tiendas, como los toreros de escuela. Y no al servicio de Mahler, sino al de Wagner. Todo un símbolo. Un director judío había estrenado el festival escénico de la reconciliación universal. Otro, Mahler, que no pudo dirigir completa la última producción de Wagner por la reserva que ejerció Bayreuth sobre ella durante treinta años, aceptó el reto cultural del autor de **Tristán**. Horenstein, el mejor mahleriano desde Bruno Walter, pudo al fin realizar su sueño de dirigir **Parsifal** (dio cinco representaciones) y sellar la paz definitiva entre su estirpe errante y el antisemita que pidió al final de la obra y de la vida «Redención al redentor».

DIRECTOR DE DISCOS

Redención al redentor —al hombre creativo— al final del duro combate. He aquí el «moto» último de la dirección de Horenstein. No lo adivinamos en vida del maestro de las grandes partituras y la desasosegada batuta. Lo hemos descubierto después, gracias a sus postreras grabaciones.



JASCHA HORENSTEIN, JOVEN, DISPONIENDO SU TRABAJO CON LA FILARMÓNICA DE BERLÍN PARA LA GRABACION DE LA **SEPTIMA SINFONIA** DE BRUCKNER.

Jack Diether afirma que «su reputación se originó en una serie de grabaciones que realizó en Alemania y Austria para Vox en los años cincuenta», y que «ha sido el primer gran director descubierto y promocionado por los fonófilos». Yo creo que, siendo básicamente cierta, hay que matizar la cuestión.

Sin orquesta o teatros fijos, con estima irregular y «cachet» bajo, y al parecer sin intentar utilizar en beneficio propio el sionismo internacional —probablemente, por su extremada independencia moral y por su profunda formación germánica—, Jascha Horenstein hubo de aceptar grabar para Vox con agrupaciones segundonas o «ad hoc» y en condiciones técnicas rutinarias. A su vez, los registros para el Reader's Digest contribuyeron a cristalizar la imagen de maestro «barato», de destajista del disco. Ya he dicho que la distribución de varios de estos discos en España confirmó a algunos la calidad descubierta en los conciertos, pero también pesaría desfavorablemente en el juicio de los reacios. En la mayoría de ellos se impone la sensación de rutina —entendida en su sentido más neutro

y profesional— de la producción. La gama dinámica es corta, y el relieve sonoro escaso. Además, el estilo chirriante —¿diríamos hoy «expresionista»?— del director, que jamás fue un exquisito del timbre instrumental, logra que en esas condiciones de grabación los resultados parezcan a veces demasiado duros y descarnados. Sin embargo, ya he indicado igualmente que en todos se advierte personalidad, pensamiento coherente y algunas notables virtudes de articulación, balance y sentido del «tempo» más conveniente. Desde la perspectiva que nos da la puesta en sonido de las grabaciones de Unicorn, muchos de los viejos registros merecen la atención que hoy se les presta.

Para Decca grabó ocasionalmente la **Fantasia «Escocesa»**, de Bruch, acompañando a David Oistrakh, y para EMI —que lo utilizó bastante como «negro», es decir, como preparador de grabaciones que firmaron otros directores— sólo la **Cuarta** de Mahler y la **Patética**, de Tchaikovsky. No conozco el registro de la última, pero con el dato del concierto de Madrid es de suponer que los resultados no favorecieron la continuidad del «ascenso». Mas sí he escuchado la grabación de la **Sinfonía** de Mahler, y es absolutamente reprobable que esta prodigiosa versión —que suena, además, muy bien— haya sido distribuida dentro de la serie más barata. Ignorado o humillado sistemáticamente por las multinacionales y confinado en los suburbios discográficos, Horenstein debió sentirse bastante amargado en el mundillo. En verdad, no buscaron ni firmaron su contrato Rosengarten o Legge, ni dirigieron sus producciones Culshaw o Wildhagen.

A mi juicio, la actividad regular de Horenstein en Inglaterra, en los últimos veinte años de su vida —BBC, Sinfónica de Londres, Sinfónica de Bournemouth, Nueva Filarmonía, Real Filarmonía, Nacional Escocesa, etc.—, determinó la creciente fama del maestro de Kiev. Tampoco hay que olvidar que este ascenso coincidió con el «boom» Mahler, que Horenstein contribuyó a iniciar y consolidar. Jack Dherek señala, con palabras de Christopher Ford, que «el momento crucial en la explosión del entusiasmo inglés por Mahler» se produjo, en 1959, al retransmitir la BBC desde el Royal Albert Hall la poderosa interpretación que ofrecieron de la **Sinfonía de los mil** la Sinfónica de Londres y Horenstein.

En consecuencia, aunque Unicorn no es una de las grandes firmas discográficas, los registros de Horenstein para ella ya no fueron los del segundón destajista, sino los del maestro respetado que ha aceptado la propuesta de una empresa joven para hacer llegar al público, en las mejores condiciones técnicas posibles, el mensaje final y redentor de una vida dedicada sin desmayo, pese a tantas dificultades, a hacer música con la máxima honradez, con el indomable espíritu de combativo servicio mamado en Mahler.

Por desgracia, ya era tarde para repetir **toda** la aventura. Unicorn deseaba producir el integral Mahler-Horenstein. En estudio, sólo se consiguió recoger **Primera** y **Tercera**. Se sabe que hay cintas excelentes de **La canción de la Tierra** y de las **Sinfonías Séptima, Octava y Novena**, que Unicorn quiere producir, al igual que consiguió hacer con la **Sexta**. Tampoco dio tiempo a grabar una sola sinfonía de Bruckner. Cintas privadas de **Tercera, Séptima, Octava y Novena** circulan profusamente por los caminos del mundo, y la **Octava** y **Novena** de Vox continúan produciendo ingresos.

Tras la distribución del tríptico mahleriano, Ferysa anuncia que va a importar otros registros de Horenstein-Unicorn: Brahms, Hindemith, Nielsen, Schönberg, R. Strauss y Webern. Al final, siete años después de su muerte y trece después de la última actuación madrileña, vuelve a España Jascha Horenstein, director de discos. Sospecho que esta vez no va a ser fácil impedir que gane **su justo** sitio en el afecto y en la discoteca de quienes se decidan a comprobar por sí mismos la originalidad y belleza de sus interpretaciones.

EL MAHLER DE JASCHA HORENSTEIN

La vida errante y difícil de Horenstein está presente en sus versiones mahlerianas. Gustav Mahler fue su modelo musical, cultural y humano. Horenstein pudo experimentar en la propia carne la dureza de la lucha social y artística de Mahler. Conocía bien las causas de esta música de crisis, de este lenguaje en el que los contrarios —plenitud y decadencia— combaten ferozmente hasta la mutua aniquilación. Realmente, no sabemos cómo sonarían las sinfonías de Mahler dirigidas por él mismo. Podríamos aventurar que Bruno Walter, directo discí-

pulo, debe haber sido el más próximo al sonido deseado, pero no podemos asegurarlo. Intuimos mayor desequilibrio, más estridencia, más agresiva vehemencia, porque el espacio del concierto hubo de ser, para Mahler, campo de operaciones bélicas.

No puedo atreverme a decir que el peculiar sonido de Horenstein responda al ideal sonoro de Mahler. Por el contrario, sí tengo claro que la dialéctica física y moral de esta música fue entendida por Horenstein como visionaria lucidez, lo que le permitió organizar un lenguaje propio que, una vez asimilado y domesticado dentro de cada oyente, ha de parecernos el exigido por la enorme tensión mahleriana.

Quizá sea el elemento visual el que diferencia desde el comienzo a Horenstein. La vasta estructura de cada sinfonía se extiende como la superficie helada de un gran lago, continua, monótona, resistente, confundida con el cielo en el horizonte. A medida que se eleva el sol, mil destellos e irisaciones arrancados a la superficie asaltan a la retina, y nos deslumbran. El calor comienza a producir resquebrajamientos. Cruje y se altera la capa helada. Llega el sordo rumor de las profundidades. Puede decirse que es ahora cuando empezamos a escuchar la música, después de haberla visto. Esta naturaleza en conflicto nos impulsa, quizá a nuestro pesar, a reconocer el contenido psicoanalítico y freudiano de la música de Mahler. Horenstein no busca los valores empíricos de la partitura. Persigue revelaciones metafísicas. Y entonces nos asomamos al abismo. Aparecen fijaciones infantiles, extraños recuerdos dormidos, el oscuro reptil —agua libre serpenteando entre los bloques de hielo— de lo inconfesable. Horenstein posee la inquietante virtud —aquella batuta tremolante— de no complacernos, de no justificarnos. La aventura de Mahler fue la aventura de la agonía, y su inexorable glosador no va a perdonarnos ni una sola gota de la sangre derramada.

Importante me parece destacar que aquí los poderosos movimientos finales de la **Primera** y la **Tercera** no tienen carácter netamente conclusivo. A su expansión se llega en pleno fragor del combate. Cuando la música termina, continúa la tensión, y sabemos que la lucha recomenzará para crear la sinfonía próxima. Las **Sinfonías «Wunderhorn»** —incluida la **Cuarta**, que no voy a comentar aquí— pierden con Horenstein su inocencia relativa. Hay en ellas un proyecto vital que reproduce los temores de la infancia, los misterios de la pubertad, la agresiva insolencia de la juventud (**Primera**) y la voluntad de poder de la madurez (**Tercera**). Envuelto en su extraña refulgencia, mientras estudiaba estas versiones he recordado una y otra vez la coreografía dispuesta por Maurice Béjart para su «ballet» **Lo que me dice el amor**, y especialmente aquellas figuras revestidas de tiaras y amplias dalmáticas primero negras, rojas después, y áureas y resplandecientes al final: símbolos del hombre arrojado de la perfección del paraíso a la lucha de la especie y de la historia, que intenta recuperar la semejanza divina. Desde la pánica sensualidad de la gran ceremonia inicial, pasando por las pastorales rústica o victoriana de los niños catecúmenos y el himno panteísta «¡Escucha, oh, hombre! ¿Qué te habla la profunda medianoche?», la **Tercera sinfonía** anhela la gloriosa afirmación de un hombre, Mahler, y de su estirpe a través de la catarsis «Ruhevoll» del amplio espacio conjurado para cerrar la obra. Horenstein, inmenso y creciente, no es, sin embargo, «majestuoso»: las áureas figuras van dejando, a su solemne paso, huellas de barro y de llanto.

Quiere decirse que en el tríptico de Unicorn la **Tercera** señala la cima. La grabación es más reciente y cuidada que en el caso de la **Primera**, producida con palpable devoción por John C. Goldsmith (¿otro judío, como hace sospechar el apellido?), captando como nunca se había hecho el fulgor hiriente del color orquestal de Horenstein. La Orquesta y los Coros responden con prestaciones de primerísimo rango, y Norma Procter, precisamente por la inflexión, algo matronil y victoriana, de su hermosa voz (sin la estremecida calidad de Kathleen Ferrier o Janet Baker), se corresponde bien con las intenciones del director. Esta **Tercera** es un producto de infrecuente refinamiento técnico y artístico. El conjunto de méritos reunidos la elevan al Olimpo de los mejores registros sinfónicos de la historia, porque está realizada con idioma y verdadero amor.

La grabación de la **Primera** es otro registro excelente, pero sin ese punto final de absoluta excepción que atesora la **Tercera**. Hablo en términos relativos. Considerada aisladamente, esta **Primera** está a la altura de las versiones de Walter o Kubelik. Puesta en concordancia con la **Tercera** del propio Horenstein, su coherencia estilística facilita el camino de aproximación a

la vista **Sinfonía en Re menor**. Se trata del mismo y reconocible Mahler, aunque en situación humana bastante diferente. Por ello su audición sorprende y convence aún más si recordamos las cursilerías y estrépitos, promiscuamente hacinados, con que nos obsequian los más de sus inadecuados visitantes.

La **Sexta** ha sido más debatida. La Orquesta no posee el nivel de perfección de la Sinfónica de Londres —aunque ya la queríamos por estas tierras—, y la toma en vivo, por lo general limpia y clara, no puede evitar leves dificultades de balance y algunas distorsiones. No obstante, el registro no queda lejos de los anteriores, y tiene más presencia que el documento de CBS que recogió, igualmente en vivo, la muy elogiada versión de Szell. Antes de repasarla para esta ocasión —pues la conozco hace ya varios años— he escuchado la **Cuarta** grabada para EMI, tratada como proustiana «sinfonía de cámara». Después, la **Sexta** por Horenstein ha adquirido para mí nuevas significaciones: es, sin duda, la obra más íntima y esotérica de Mahler, pese al «programa» matrimonial y premonitorio que todos le

hemos asignado. Su conflicto es interior, psíquico, autocrítico. Esta vez, el combate va a terminar en derrota, y Horenstein no encuentra el punto de inflexión —porque no existe— en la brutal caída. Estoy convencido de que sin la **Séptima** no es posible obtener el entendimiento último de las sutiles claves encerradas en la **Sexta** por el dúo Mahler-Horenstein. Versión, por tanto, enigmática y acongojante, cuyo nudo puede estar en las obsesiones del «Andante moderato».

Las ediciones contienen interesantes notas y comentarios de Deryck Cooke (que intervino en la grabación de la **Primera** como asesor musical), Jack Diether y Bill Newman, obviamente en inglés. El álbum de la **Sexta** incluye grabada la charla entre Blyth y Horenstein, que Ferysa ha tenido la buena idea de hacer traducir. Imagino los problemas que habrá encontrado Pérez de Arteaga para «interpretar» algunos giros y expresiones de Horenstein. Todo ello aumenta el atractivo de una distribución que nos devuelve a muchos nuestro primer e inolvidable Mahler, el Mahler iniciático y telúrico de Jascha Horenstein, judío errante, gran director y apasionado músico.

Conciertos en Madrid (one)

20 de enero de 1956

- Mozart: **Sinfonía número 35 («Haffner»)**.
- Mozart: **Concierto número 23 para piano y orquesta** (Sigi Weissenberg).
- Mahler: **Sinfonía número 1 en Re mayor**.

7/9 de diciembre de 1956

- Mendelssohn: **El sueño de una noche de verano** (obertura).
- Schönberg: **Noche tranfigurada**.
- Beethoven: **Sinfonía número 3 «Heroica»**.

14/16 de diciembre de 1956

- Schubert: **Sinfonía número 8 («Inacabada»)**.
- Mahler: **La canción de la Tierra** (Nan Merri-man, Helmut Melchert).

16/18 de enero de 1959

- Mozart: **Sinfonía número 38 («Praga»)**.
- Mozart: **Il Re Pastore**, dos arias (Agnes Giebel).

Mahler: **Sinfonía número 4 en Sol mayor**.

23/25 de enero de 1959 (Ataúlfo Argenta «in memoriam»)

- Brahms: **Obertura «Trágica»**.
- Brahms: **Un Requiem alemán** (Orfeón Donostiarra, J. Gorostidi. María Stader, Derrick Olsen).

30 marzo/1 abril de 1962

- Bruckner: **Sinfonía número 3 en Re menor «Wagner»**.
- Wagner: **Lohengrin** (Preludio del acto primero).
- Wagner: **Tristán e Isolda** (Preludio y «Muerte de amor»).
- Wagner: **Tannhäuser** (obertura).

22/24 de febrero de 1963

- Petrassi: **Concierto para orquesta número 1**.
- Strauss, R.: **Muerte y Transfiguración**.

Brahms: **Doble concierto para violín y violoncelo** (Pina Carminelli, Gaspar Cassadó).

1/3 de marzo de 1963

- Gluck: **Ifigenia en Aulis** (obertura).
- Schumann: **Concierto para piano y orquesta** (Eric Heidsieck).
- Schubert: **Sinfonía número 9 («La Grande»)**.

26/28 de febrero de 1965

- Beethoven: **Las criaturas de Prometeo** (obertura).
- Haydn: **Sinfonía número 101 «Del reloj»**.
- Mahler: **La canción de la Tierra** (Norma Procter, Ragnar Ulfung).

3/4/5 de noviembre de 1967

- Ravel: **Ma mère l'oye**.
- Mahler: **Canciones del compañero de viaje** (Julia Hamari).
- Tchaikovsky: **Sinfonía número 6 («Patética»)**.

Discografía

DISCOGRAFIA

BACH, J. S.

- **Conciertos de Brandenburgo**. Vox, DL 122 (dos LP).
- **Preludios Corales** (arreglo de Schönberg). Filarmonía de Berlín. Polydor, 95295 (78 r. p. m.).

BARTÓK

- **Concierto número 2 para violín y orquesta**. Ivry Gitlis. Pro Musica Viena. Vox, PL9020.

BEETHOVEN

- **Concierto para violín y orquesta**. Ernes Grünberg. Royal Philharmonic. Reader's Digest, 60.
- **Oberturas: «Coriolano», «Egmont», «Las criaturas de Prometeo», «Leonora número 3», «La consagración de la casa»**. Filarmonía del Estado de Viena. Pro Musica Viena (*). Vox, PL8020. Vox, PL10410.
- **Sinfonía número 3 («Heroica»)**. Pro Musica Viena. Vox, PL8070.
- **Sinfonía número 3 («Heroica»)**. Orquesta de la Radio Alemana del Sudoeste. Vox, STPL 510700.
- **Sinfonía número 5**. Pro Musica Viena. Vox, PL10030.
- **Sinfonía número 6 («Pastoral»)**. Pro Musica Viena. Vox, PL10410.
- **Sinfonía número 9 («Coral»)**. Wilma Lipp, Elisabeth Höngen, Julius Patzak, Otto Wiener. Coro de la Singverein. Pro Musica Viena. Vox, STPL 510000 (*).

BRAHMS

- **Sinfonía número 1**. Orquesta de la Radio Alemana del Sudoeste. Vox, STPL 510690.
- **Sinfonía número 1**. Sinfónica de Londres. Reader's Digest, 65.
- **Sinfonía número 2**. Sinfónica de la Radio Danesa. Unicorn, UNS236.
- **Sinfonía número 3**. Orquesta de la Radio Alemana del Sudoeste. Vox, STPL 510620.
- **Variaciones sobre un tema de Haydn**. Orquesta de la Radio Alemana del Sudoeste. Vox, STPL 510620.

BRUCH

- **Concierto para violín y orquesta número 2**. Ivry Gitlis. Pro Musica Viena. Vox, PL9660.
- **Fantasia Escocesa**. David Oistrakh. Sinfónica de Londres. London (Decca), CS6337.

BRUCKNER

- **Sinfonía número 7**. Filarmonía de Berlín. Polydor, 66802/8 (78 r. p. m.). Reeditada por Unicorn, UNI111. Primera grabación mundial (1928).
- **Sinfonía número 8** (Nowak). Pro Musica Viena. Vox, PL9682 (dos LP) (*).
- **Sinfonía número 9** (Haas). Pro Musica Viena. Vox, PL8040 (*).

DVORAK

- **Sinfonía número 9 («Del Nuevo Mundo»)**. Filarmonía del Estado de Viena. Vox, PL7590.

- **Sinfonía número 9 («Del Nuevo Mundo»)**. Royal Philharmonic. Reader's Digest, 135.

HAYDN

- **Sinfonía número 94 «Sorpresa»**. Filarmonía de Berlín. Polydor, 66914/6 (78 r. p. m.).
- **Sinfonías números 101 («Del Reloj») y 104 («Londres»)**. Pro Musica Viena. Vox, STPL 59330.
- **La Creación**. Mimi Gertse, Julius Patzak, Deszo Ernster. Coro de la Singverein. Opera Popular de Viena. Vox, STPL 51.143 (dos LP) (*).

HINDEMITH

- **Sinfonía «Matías el Pintor»**. Sinfónica de Londres. Unicorn, RHS 312.

JANACEK

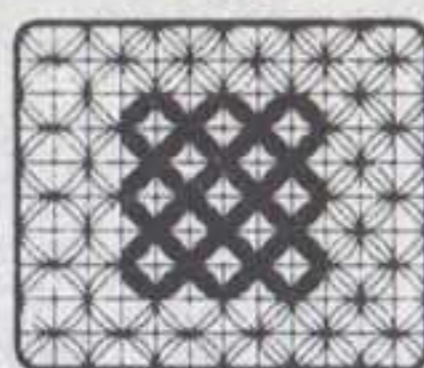
- **Sinfonietta. Taras Bulba**. Pro Musica Viena. Vox, PL9710.

KORNGOLD

- **Violante** (fragmentos orquestales). Royal Philharmonic. Reader's Digest, inédito.

LISZT

- **Sinfonía «Fausto»**. Ferdinand Koch. Orquesta y Coro de la Radio Alemana del Sudoeste. Vox, SVUX 52029 (*).



MARZO 1980

NIELSEN

Maskarade

Ib Hansen, Gurli Plesner, Tonny Landy

Danish Radio Symphony Orchestra and Chorus

Dir. John Frandsen

RHS 350/2 (3) (Unicorn)

P.V.P.: 2.100 Ptas.

NIELSEN

Saul and David

Boris Christoff, Wylli Hartmann,

Elisabeth Söderström

Danish Radio Symphony Orchestra and Chorus

Dir. Jascha Horenstein

RHS 343/5 (3) (Unicorn)

P.V.P.: 2.100 Ptas.

GIUSEPPE VERDI

Oberto conte di San Bonifacio

(Opera completa)

Viorica Cortez, Angeles Gulin,

Simón Estés, Umberto Grullini

Orchestra e Coro del Teatro Comunale

di Bologna

Dir. Zoltán Peskó

ITL 70001 (3) (Italia)

1ª. Grabación mundial

P.V.P.: 2.100 Ptas.

SAVERIO MERCADANTE

Arie variate per flauto solo

(Prima, segunda e terza raccolta)

Angelo Persichilli, flauto

ITL 70018 (Italia)

1ª. Grabación mundial

P.V.P.: 700 Ptas.

CANZONI DEI

TROVATORI E TROVIERI

XII e XIII secolo

Russell Oberlin, contratenore

Seymour Baraö, viola da gamba

VST 6094 (Ars Nova)

P.V.P.: 700 Ptas.

L'ARTE DEL MADRIGALE

Canzoni sacre e profane del XVI secolo

Vecchi, Dalla, Molinaro, Monteverdi, Lasso,

Palestrina, Groce, Arcadelt, Marencio

I Madrigalisti di Genova

Dir. Leopoldo Gamberini

VST 6095 (Ars Nova)

P.V.P.: 700 Ptas.

FRANZ SCHUBERT

Notturmo, Sonata Arpeggiata

Trio di Milano

RCL 27032 (Ricordi)

P.V.P.: 700 Ptas.

MOZART

Le variazioni per pianoforte Vol. 3

Bruno Canino, pianoforte

RCL 27016 (Ricordi)

P.V.P.: 700 Ptas.

MOZART

Le variazioni per pianoforte Vol. 4

Bruno Canino, pianoforte

RCL 27015 (Ricordi)

PVP: 700 Ptas.

VERDI

Luisa Miller

Giacomo Lauri Volpi, Lucy Kelston

Scipio Colombo, Miti Tuccato Pace

Orchestra Sinfonica e Coro di Roma

della Radiotelevisione Italiana

Dir. Mario Rossi

LPO 2022 (3) (Cetra-Estudio)

P.V.P.: 2.100 Ptas.

VERDI

Messa di Requiem

G. Di Stefano, O. Siepi, H. Nelli

The Robert Shaw Chorale

NBC Symphony Orchestra

Dir. A. Toscanini

AT 201 (RCA) (2)

P.V.P.: 1.400 Ptas.

VERDI

Otello

(Opera completa)

R. Vinay, H. Nelly, G. Valdengo

NBC Symphony Orchestra

Dir. A. Toscanini

AT 303 (3) (RCA)

P.V.P.: 2.100 Ptas.

Para los pedidos de provincias donde no exista establecimiento/s distribuidor/es de nuestros discos de importación, pueden dirigirse al Servicio de envíos por correo de FERYSA (Apartado, 151036, de Madrid).

Relación de establecimientos donde ya existe departamento de discos de importación, y en donde podrá encontrar mensualmente todos nuestros lanzamientos.

ALFARO

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

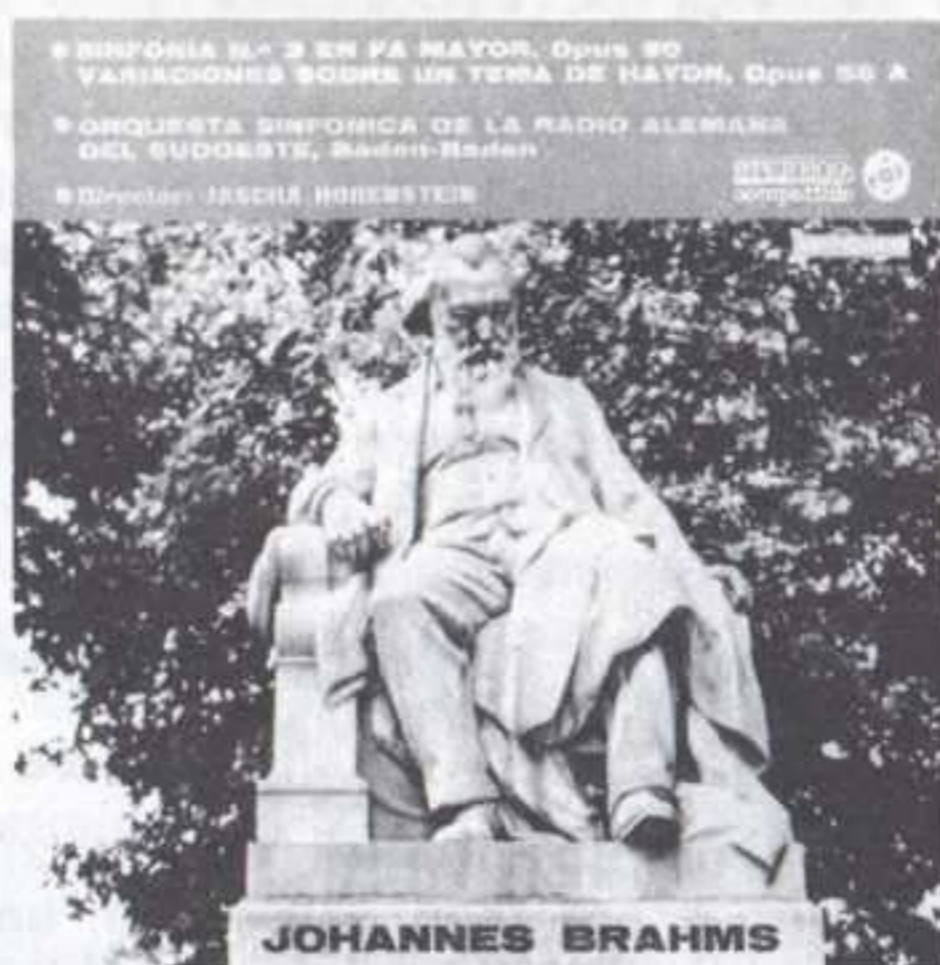
San Miguel, 10

ZARAGOZA

Anton Bruckner
Symphony No. 7 in E Major
Berlin Philharmonic Orchestra
Conductor: Jascha Horenstein



BRUCKNER.



BRAHMS.



MAHLER.

MAHLER

- **Canciones de los niños muertos.** Heinrich Rehkemper. Filarmónica de Berlín. Polydor, 66693/5 (78 r.p.m.). Reeditado en Praiser LV107 y Parnasus 4.
- **Canciones de los niños muertos.** Norman Forster. Sinfónica de Bamberg. Vox, VSP S12.
- **Canciones de un compañero de viaje.** Norman Forster. Sinfónica de Bamberg. Vox, VSP S12.
- **Sinfonía número 1.** Pro Musica Viena. Vox, PL8030 (*).
- **Sinfonía número 1.** Sinfónica de Londres. Unicorn, RHS301.
- **Sinfonía número 3.** Norma Procter. Coros Ambrosian y Wandsworth. Sinfónica de Londres. Unicorn, RHS 302/3 (dos LP).
- **Sinfonía número 4.** Margaret Price. Filarmónica de Londres. EMI, Master Series, CFP159.
- **Sinfonía número 6.** Filarmónica de Estocolmo. Incluye «Conversación con Alan Blyth». Unicorn, RHS 320/1 (dos LP).
- **Sinfonía número 9.** Pro Musica Viena. Vox, PL 7602 (dos LP) (*).

MOZART

- **Oberturas: La Clemencia de Tito. Las bodas de Fígaro.** Filarmónica de Berlín. Polydor, 95296 (78 r.p.m.).
- **Misa de la Coronación. Vesperae solennes de Confessore.** Wilma Lipp, Christa Ludwig, Murray Dickie, Peter Bender. Coro Oratorio de Viena. Pro Musica Viena. Vox, PL10260 (*).
- **Requiem.** Wilma Lipp, Elisabeth Höngen, Murray Dickie, Ludwig Weber. Coro de la Singverein. Pro Musica Viena. Vox, DL 270 (*).
- **Sinfonía número 38 («Praga»).** Sinfonía número 39, K.543. Pro Musica Viena. Vox, PL9970.
- **Sinfonía número 41 («Júpiter»).** Pro Musica Viena. Vox, PL10030.

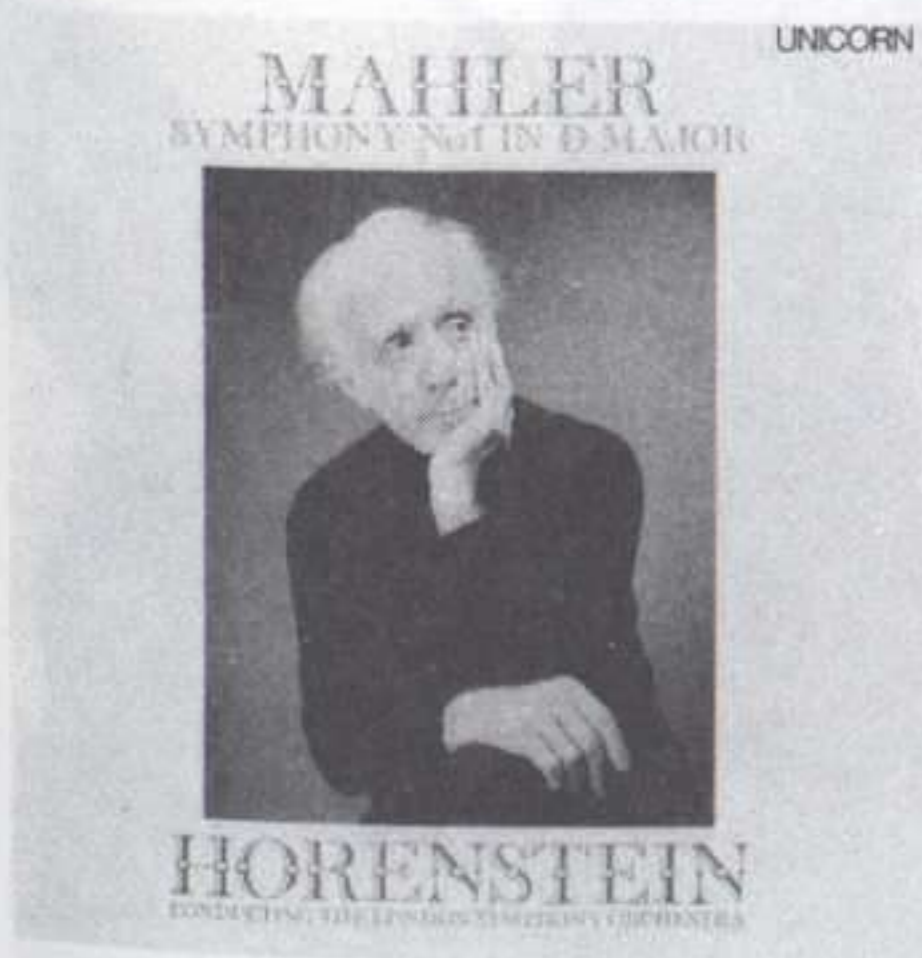
NIELSEN

- **Sinfonía número 5. Saga Droem.** Orquesta Nueva Filarmónica. Unicorn, RHS 300.
- **Saúl y David.** Boris Christoff, Willy Hartmann, Elisabeth Soderström, Alexander Young. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio Danesa. Unicorn, RHS343/5 (tres LP).

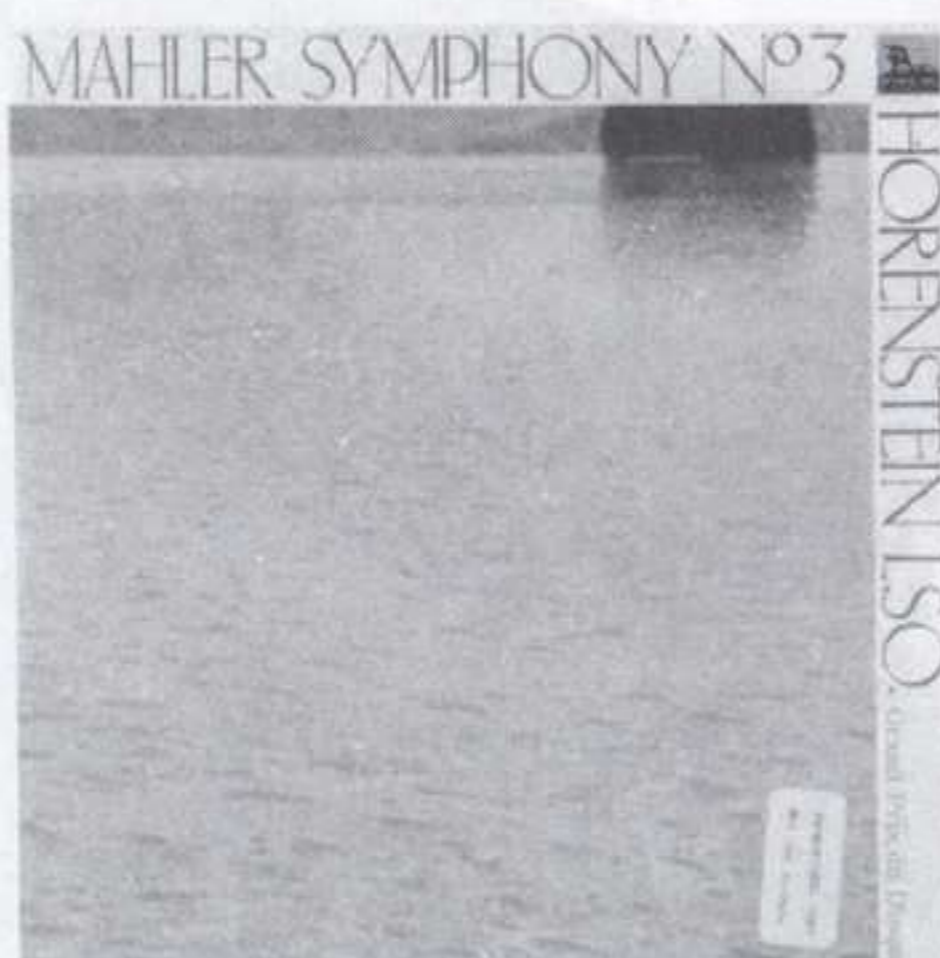
PANUFNIK

- **Música de otoño. Obertura heroica. Nocturno. Obertura trágica.** Sinfónica de Londres. Unicorn, RHS306.

MAHLER.



MAHLER



MAHLER



PROKOFIEV

- **El bufón, «suite». El teniente Kitjé, «suite».** Filarmónica de París. Vox, PL9180.
- **Sinfonía número 1 («Clásica»).** Sinfonía número 5. Orquesta de Conciertos Colonne. Vox, PL9170.

RACHMANINOFF

- **Conciertos para piano y orquesta números 1, 2, 3 y 4. Rapsodia sobre un tema de Paganini. La isla de los muertos.** Earl Wild. Royal Philharmonic. Reader's Digest (cuatro LP).

RAVEL

- **Conciertos para piano y orquesta en Sol mayor, y en Re mayor para la mano izquierda.** Vlado Perlemuter. Orquesta de Conciertos Colonne. Vox, SVBX5410 (tres LP).

SCHOENBERG

- **Sinfonía de Cámara número 1. Noche transfigurada.** Orquesta de la Radio Alemana del Sudoeste. Vox, PL10460 (*).
- **Sinfonía de Cámara número 1.** Orquesta Sinfónica de la Radio Danesa. Unicorn, UNS250.

SCHUBERT

- **Sinfonía número 5.** Filarmónica de Berlín. Polydor, 66932/4 (78 r.p.m.).

SCHUMANN

- **Concierto para piano y orquesta.** Malcolm Frager. Royal Philharmonic. Reader's Digest, 60.

SHOSTAKOVICH

- **Sinfonía número 5.** Sinfónica de Viena. Vox, PL7610.

SIBELIUS

- **Concierto para violín y orquesta.** Ivry Gitlis. Pro Musica Viena. Vox, PL9660.

SIMPSON

- **Sinfonía número 3.** Sinfónica de Londres. Unicorn, UNS 225.

STRAUSS, Johan

- **El murciélago y El barón gitano (oberturas). Perpetuum Mobile. Polkas de «Ana» y «Tritsch-**

- Tratsch».** Orquesta de la Opera del Estado de Viena. Reader's Digest, CSC 602.
- **Truenos y rayos. La laguna. Periódicos de la mañana. Rosas del sur. Las mil y una noches. Donde florece el limonero.** Sinfónica de Viena. Reader's Digest, 19.
- **Vida de artista. El Danubio azul. El vals del emperador. Cuentos de los bosques de Viena. Sangre vienesa. Voces de primavera. Vino, mujeres y canciones.** Orquesta de la Opera del Estado de Viena. Reader's Digest, CSC 602.

STRAUSS, R.

- **Don Juan. Till Eulenspiegel. Muerte y Transfiguración.** Sinfónica de Bamberg. Vox, PL9060.
- **Muerte y Transfiguración.** Sinfónica de Londres. Unicorn, RHS 312.
- **Metamorfosis.** Orquesta de la Radio Nacional Francesa. Angel, 35101.

STRAVINSKY

- **El pájaro de fuego, «suite».** Orquesta de la Radio Alemana del Sudoeste. Vox, PL10430.
- **La Consagración de la Primavera.** Orquesta de la Radio Alemana del Sudoeste. Vox, STPL 513200.
- **Sinfonía de los Salmos.** Orquesta de la Radio Nacional Francesa. Angel, 35101.

TCHAIKOVSKY

- **Sinfonía número 5.** Nueva Filarmónica. Reader's Digest, 68.
- **Sinfonía número 6 («Patética»).** Sinfónica de Londres. EMI, HMV, ASD 2332.

WAGNER

- **El holandés errante (obertura). Tannhäuser (música de Venusberg). Idilio de Sigfrido.** Royal Philharmonic. Reader's Digest, 15.
- **Lohengrin (Preludio del acto primero). Los Maestros cantores (Preludio del acto primero). Tannhäuser (obertura). Tristán e Isolda (Preludio y «Muerte de amor»).** Sinfónica de Bamberg. Vox, PL9110.
- **Obertura Fausto.** Orquesta de la Radio Alemana del Sudoeste. Vox, SVOX 52029.

WEBERN

- **Cinco piezas para orquesta.** Orquesta Sinfónica de la Radio Danesa. Unicorn, UNS 250.

(*). Todos estos registros han sido reeditados por Turnabout.

Transcripción de la entrevista realizada por Alan Blyth a Jascha Horenstein, contenida en la cara 4 del disco Unicorn, rhs 320/321

AB.—Jascha Horenstein nació, en Kiev, hace setenta y dos años (1), y emigró de Rusia con su familia poco después de los seis años, instalándose en Viena con los suyos. En esta ciudad recibió su educación, estudiando Filosofía hindú en la Universidad, y Violín con Adolf Busch. Trabajó la composición con Franz Schreker, al que siguió a Berlín después de que éste abandonara Viena. Tras la primera guerra mundial, Horenstein decidió hacerse director de orquesta: la principal influencia en su carrera fue Furtwängler. Horenstein piensa que los ensayos de Furtwängler fueron la enseñanza más valiosa por él recibida. Durante los años veinte llegó a ser un «protegido» de Furtwängler, y gracias a una recomendación de este artista recibió su primer nombramiento para un puesto de relieve —Kapellmeister— en Düsseldorf. La era hitleriana interrumpió su carrera y le forzó a trasladarse a París, donde estableció su residencia. Más tarde, durante la guerra, marchó a América. Desde entonces Horenstein ha llevado una carrera internacional, dirigiendo en los más relevantes centros musicales del mundo, aunque sin permanecer en un puesto fijo. Su nombre se ha asociado mucho, en parte contra su voluntad, a la música de Bruckner y Mahler; por ello le pregunté, en primer lugar, si había tenido algún contacto con Mahler durante sus primeros años en Viena.

JH.—Mi familia llegó a Viena seis meses después de la muerte de Gustav Mahler, y debo admitir que en esa época el nombre no me era familiar. En aquellos años —mil novecientos once, mil novecientos doce— yo era un muchacho, acababa de cumplir trece años, y nunca antes había oído el nombre de Mahler. Pero se da la circunstancia de que también por esas fechas se montó en Viena algo parecido a un festival, aunque el número de conciertos era entonces muy reducido, con diferencia menos de lo que ahora se hace en cualquier parte, no sólo en Viena, sino en ciudades provincianas; así que el festival sólo constaba de tres conciertos extraordinarios.

AB.—¿Tuvieron lugar esos conciertos al mismo tiempo?

JH.—Sí, los tres en el mes de mayo de mil novecientos doce. Lo recuerdo muy bien, porque fue ésta la primera vez en que tuve ocasión de ver a Nikisch dirigiendo, lo cual me impresionó enormemente, puede que incluso me influyera a la hora de decidir ser yo director. En cualquier caso, no quiero dejar de relatarle algo paradójico: uno de aquellos conciertos era el estreno mundial de la Novena sinfonía de Mahler, la «première», dirigida por Bruno Walter, la obra que Mahler no llegó a escuchar. La cuestión es que en mi bolsillo no había suficiente dinero para los tres conciertos, no tenía bastante; así que tuve que elegir, y decidí tomar entradas para dos veladas, la dirigida por Nikisch y otra en la que Weingartner interpretaba las Sinfonías primera y Novena

de Beethoven. De modo que me perdí el estreno de la Novena de Mahler.

AB.—¿Lo lamenta ahora?

JH.—Lo lamento porque la Novena de Mahler llegó a ser, con el tiempo, uno de mis, de mis..., ¿cómo dicen ustedes?, caballo de batalla, eso es, uno de mis caballos de batalla. Muchas personas asocian esta Sinfonía con mi nombre, y yo toco esta obra muy a menudo y adoro esa música; así que hubiera sido algo muy estimable haber estado presente en la primera interpretación.

AB.—Viena era entonces el centro de la nueva música que se desarrollaba justo antes de la primera guerra mundial. Aunque Horenstein nunca estudió realmente con Schönberg, tuvo una buena relación de amistad con Hans Eisler y otros discípulos de Schönberg.

JH.—A través de ellos supe que Schönberg era muy dictatorial, y cuando pregunté una vez a uno de ellos qué estudiaba con Schönberg, me contestó: «Con Schönberg se estudia todo, empezando por la forma en que hay que encender un pitillo». (Repite la frase en alemán.) Eso no me gustaba, no sentía que pudiera agradarme el ser dominado hasta ese extremo, y por ello nunca fui formalmente alumno de Schönberg. Yo le admiraba mucho, y cuando daba alguna conferencia en público siempre iba a oírle, y también asistí a las sesiones organizadas cuando formó aquella sociedad para la interpretación de la música moderna, una sociedad privada, cuyos conciertos sólo podían ser escuchados por los miembros. Todavía recuerdo que, siempre que fui, había acomodadores a la entrada para controlar las... entradas,

no, las tarjetas de los socios, y que esos acomodadores eran Webern y Berg.

AB.—¿Y conoció bien a Berg?

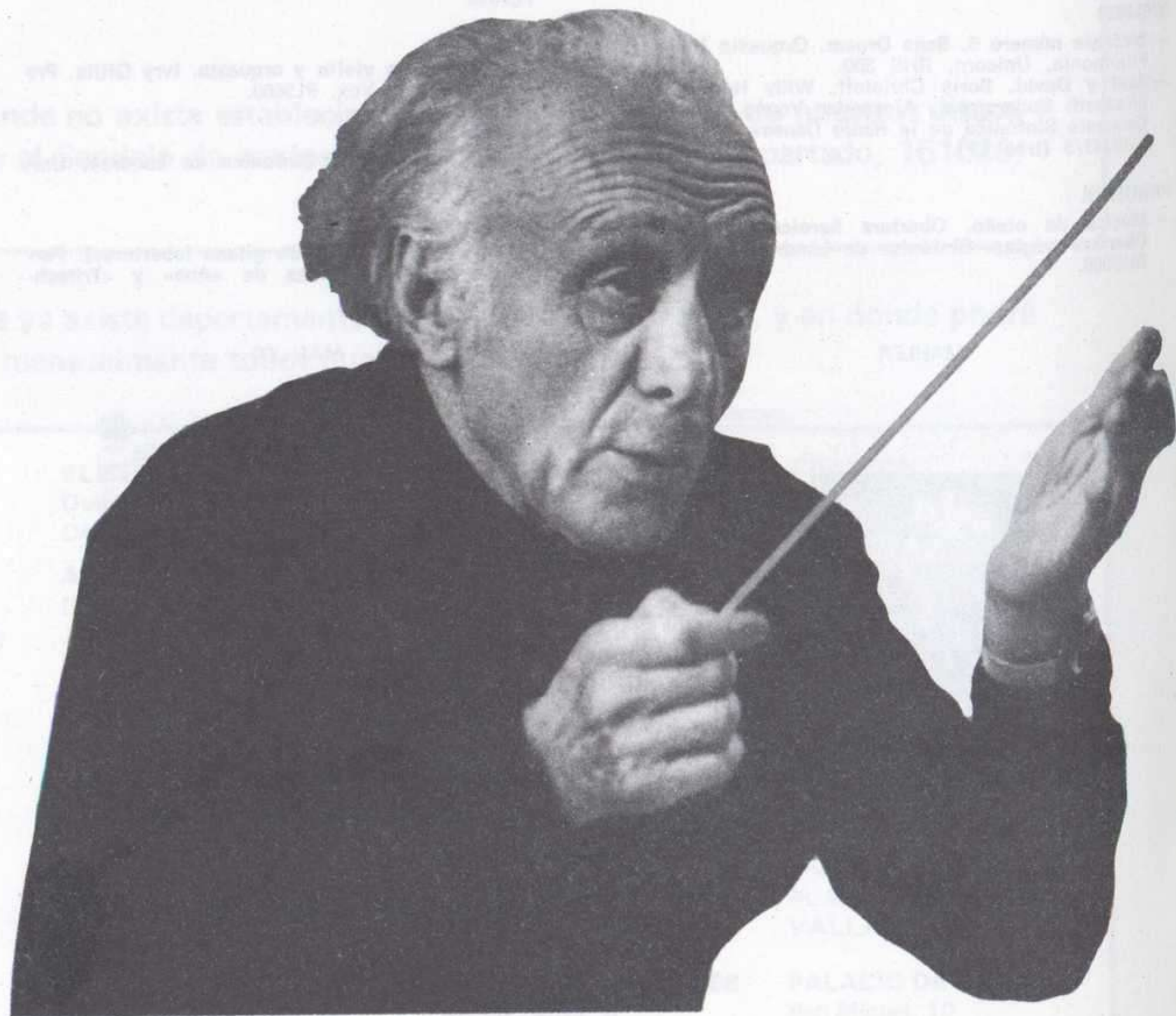
JH.—Muy bien; con Berg desarrollé una verdadera amistad personal; intercambiamos muchas cartas, él vino a mis funciones cuando hice Wozzeck en Düsseldorf. Entonces pasamos dos semanas juntos, él estuvo en todos los ensayos y en la «première», siempre con su esposa, Hélène Berg. Con Webern mi relación fue más superficial. Una vez fuimos juntos, en tren, desde Viena hasta Düsseldorf para asistir a un festival de música, esa fue la única vez en que, realmente, tuvimos unas pocas horas de conversación.

AB.—¿Cómo lo encontró?

JH.—Lo encontré..., lo encontré muy tenso, enormemente tenso, y muy inhibido y frustrado, y en virtud de esa frustración él se mostraba..., es lo que Adler llama «sobre-compensación», más bien arrogante, hasta un grado muy elevado. Yo le admiraba a causa de su aislamiento como músico. ¿Sabe?, la mayoría de las partituras de Webern que tengo en mi biblioteca se las compré a él personalmente, ya que no había ningún editor que quisiera imprimir su música; él mismo lo hacía, y en mis partituras usted puede leer: «Publicado por el compositor». (Lo repite en alemán.)

AB.—¡Extraordinario! ¿Y qué piensa usted de esta música?

JH.—Es muy difícil tener una opinión definitiva; históricamente, es extraordinario que en mil novecientos siete, mil novecientos ocho o mil novecientos diez Webern haya escrito esa música aforística, confinándose en unas pocas barras



(1) N. de T.—Horenstein falleció, en Londres, en abril de 1973, a los pocos meses de tener lugar esta entrevista.

de compás y diciendo más que otros compositores en volúmenes de música. La suya es una personalidad muy, muy extraordinaria: si siempre habrá de mantenerse como un «out-sider» o si su influencia habrá de ser percibida con auténtica fuerza sobre una nueva generación de compositores, es algo que sólo el tiempo podrá decir. Los compositores de hoy, influidos por Webern, son, más o menos, sólo eclécticos, y no hay una gran diferencia entre alguien que escribiera música ecléctica en el período post-wagneriano o el post-weberniano, si esa música no es original.

AB.—Eso es cierto, ¿pero no cree usted que Webern es todavía hoy una figura casi paternal para los jóvenes compositores actuales?

JH.—Sí, puede que ahora algo menos que hace diez o quince años. Pero, ¿sabe?, le costaría a usted creer que todos ellos, incluyendo a Schönberg, eran extremadamente provincianos.

AB.—¿En qué sentido?

JH.—Provincianos; ellos, realmente, pensaban que Viena, Viena y los alrededores de Viena, eran justamente el único lugar del mundo en el que se escribía música o donde se tocaba música.

AB.—¿Quizá los vieneses aún lo piensan?

JH.—Sí, pero quiero señalarle a lo anterior una excepción: Alban Berg. El no era provinciano, era muy diferente, muy distinto de Schönberg; él era el único que tenía algo más, ¿cómo le diría?, en cierta medida... él era «un homme du monde», un hombre de mundo. Aunque no viajaba demasiado en esa época, él sabía algo acerca de la escuela francesa, admiraba a Debussy, a Ravel, conocía incluso (a mí me habló de él) a Delius. Una vez me dijo que estaba impresionado con Delius y hablamos acerca de Una Misa de la Vida.

AB.—Eso es muy interesante.

JH.—También estaba muy impresionado

por el pensamiento de Scriabin y por su música; admiraba mucho a Busoni. Nunca hablé con Berg acerca de Sibelius o Nielsen, nunca, pero no me habría sorprendido si en esas fechas, mil novecientos veintisiete, hubiera él encontrado algo de extraordinario en las personalidades de Nielsen o Sibelius, algo que para la auténtica escuela de Schönberg habría sido motivo de anatema, como usted sabe muy bien...

AB.—¿Quiere usted decir que se trataba de un círculo cerrado para todo lo que no se refiriera a ellos?

JH.—Era un círculo absolutamente cerrado, y para ellos Debussy era exótico, música exótica, impresionismo y esas cosas; se le rechazaba en la medida en que su música no era una consecuencia del Op. 131 de Beethoven, como se rechazaba a cualquier música que no fuera una consecuencia directa de los últimos Cuartetos de Beethoven, y que por ello quedaba ya fuera de la corriente, de la corriente normal de la música; así que resultaban ser terriblemente provincianos, con la excepción de Alban Berg.

AB.—En el Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, celebrado en Frankfurt en mil novecientos veintisiete, Horenstein preparó varias primeras audiciones, que fueron luego dirigidas en el concierto por Furtwängler. Mientras permaneció allí tuvo la oportunidad de conocer a varias figuras musicales de gran relieve.

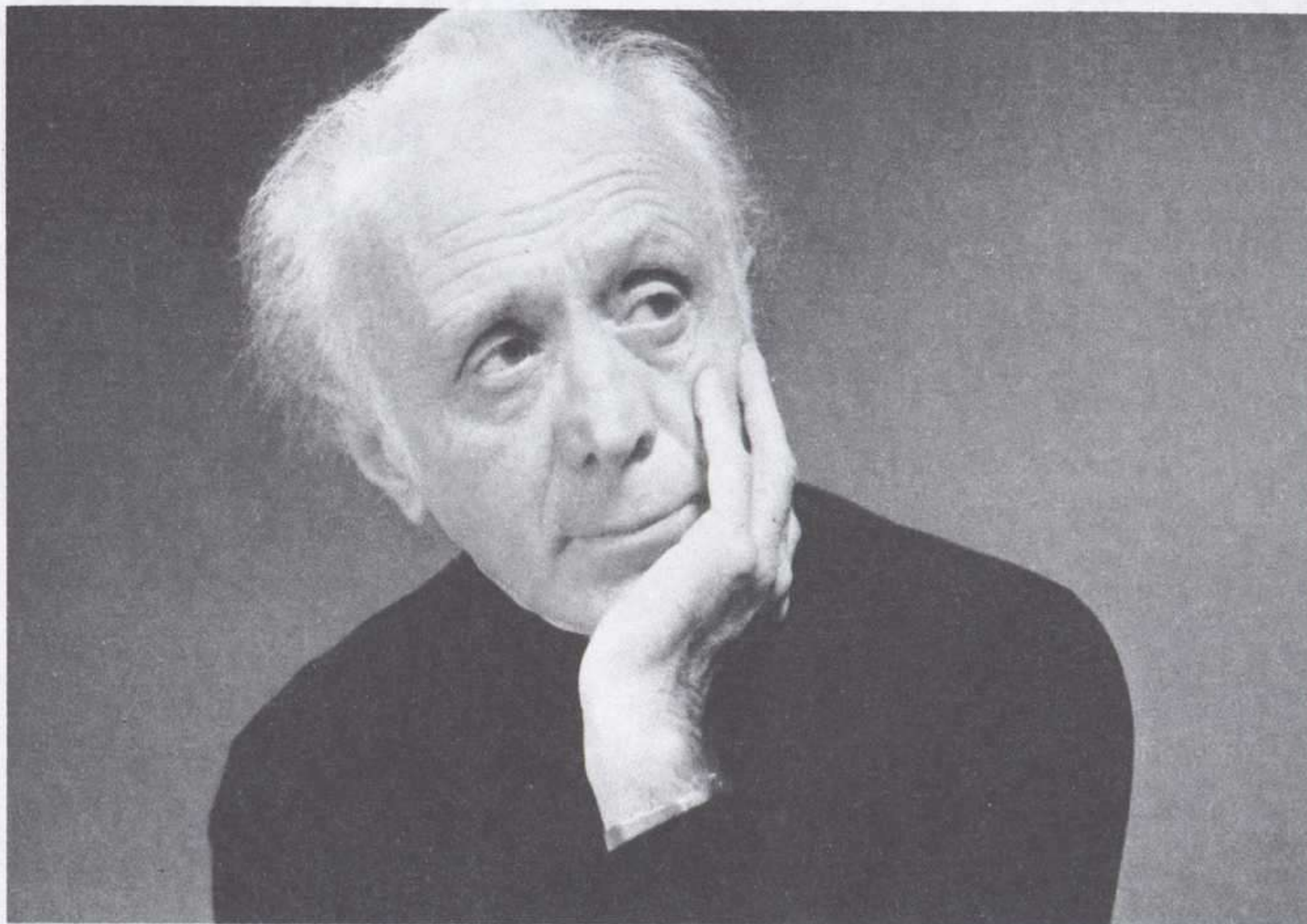
JH.—En el espacio de tres días conocí a Bartok, a Janacek y a Nielsen. Con Janacek no tuve ningún contacto profesional durante el Festival, ya que su música iba representada por varias piezas de cámara —vino más bien como invitado—, mientras que con Bartok hice muchos ensayos para la «première» de su Primer concierto para piano, que fue, finalmente, dirigido por Furtwängler, y también con Nielsen, del que preparé su Quinta sinfonía (2).

AB.—¿Qué impresión sacó usted de Bar-

tok y Nielsen como personas?

JH.—Muy, muy diferente. Bartok... yo diría que era una especie de edición húngara de Webern. Sí, muy, usted sabe, muy... muy formal... ¿Ve?, éste es un momento en el que mi vocabulario comienza a abandonarme... Diría... un hombre de principios musicales, más, más como una enciclopedia viviente que... no muy humano, no muy humano; maravilloso como músico, pero poco humano. Nielsen, todo humanidad, ¿sabe?, muy humano, muy humano. Y Janacek..., tan agradable como el propietario de una casa de huéspedes austriaca o de una casa de té checa, ¿sabe? Parecía muy..., con su reloj de cadena en el chaleco, muy burgués, muy de clase media, sí, muy de clase media; no diría yo clase media baja, sino, sencillamente, clase media, muy descuidado. Pero lo que era extraordinario de Janacek es que, durante mis ensayos, mis ensayos para Furtwängler, siempre vi a un hombre sentado al final de la sala, y yo estaba seguro de que era el superintendente del edificio, que se llamaba museo, o algo de ese estilo; era la sala de conciertos de Frankfurt, y cuando después de la velada inaugural del Festival, que fue el Doktor Faust, de Busoni, dirigido por Clemens Krauss, y luego hubo una recepción, y sólo entonces me presentaron a aquel hombre..., me lo presentaron y era Janacek; nos presentaron y aquel hombrecillo era Janacek. Nunca me lo imaginé, siempre pensé que era alguien del edificio, un conserje, usted sabe. Me estuvo viendo dirigir la obra de Bartok y no vino a hablar con nosotros, se quedaba allí sentado, totalmente ignorado, y ni Nielsen, ni yo, ni nadie sabíamos que era él.

(2) N. de T.—En 1969 Horenstein grabó esta obra, enmendando, sobre la base del manuscrito empleado en los ensayos de 1927, diversos errores que se habían deslizado en las ediciones impresas de la partitura.



AB.—¿Y usted preparó todos los estrenos de ese Festival?

JH.—No todos, sólo los que iba a dirigir Furtwängler.

AB.—Sí, me refería a aquellos que Furtwängler iba a dirigir. ¿Qué ocurrió cuando llegó Furtwängler?

JH.—Sí, Furtwängler llegó e hizo dos ensayos, el general y otro conmigo. Quiero decir que yo hice el ensayo, él lo escuchó y continuación ejecutó la obra completa. Cuando él llegó y yo toqué para él la pieza en cuestión, quise lucirme un poco y paré la interpretación muy a menudo para tener la ocasión de hacer algunos comentarios que obligaran a Furtwängler a prestarme atención, a observarme. Y más tarde, cuando hube terminado, la única cosa que él me dijo fue: «¿Sabe?, subestima usted la importancia que tiene el tocar la pieza de principio a fin y seguir la corriente de la música». Fue una buena lección.

AB.—Mientras Horenstein trabajaba en Düsseldorf, durante los años treinta, tuvo oportunidad de conocer a Richard Strauss. Una tarde el compositor estuvo presente en una interpretación de *Till Eulenspiegel* dirigida por Horenstein, quien, unos días más tarde, visitó a Strauss en Berlín.

JH.—Y llegué a su oficina en la Opera Estatal de Berlín, donde él trabajaba entonces, ya que dirigía allí muchas de sus obras, muchas de sus obras. Fui a su oficina para discutir la partitura de *Ariadne*, y de camino a su despacho me iba diciendo que yo estaba enterado de que él estuvo allí —mi esposa me lo había dicho— el día del *Eulenspiegel*, y sabía que se había marchado inmediatamente después de concluir yo la obra; y yo me decía: «Ahora Strauss me dirá algo sobre la versión, lo bien que fue todo y otras cosas más...» Y llegué allí y él me recibió muy amablemente y dijo de inmediato: «¿Trae con usted la partitura de *Ariadne*?», y dije: «Sí, desde luego, doctor Strauss». «Pues siéntese al piano, venga al piano»; y se sentó y empezó a hablarme, ignorando por completo todo lo demás, ni una palabra... «Empezando aquí desde el principio, es en cuatro, ¿ve?... muy normal, y aquí puede hacer un corte; no es que se lo recomiendo, depende de si consigue usted a esos cuatro muchachos, cuatro bufos, dos tenores y bajos, han de ser muy buenos; si los tiene, no haga el corte; pero si no son de primera, entonces es mejor que corte y vaya al segundo conjunto...» Y así siguió, pasando páginas y dándome explicaciones..., y por un momento se detuvo y dijo: «Por cierto, la otra noche escuché su *Till*», y se detuvo un instante: «No fue del todo malo», ese fue su cumplido, «no fue del todo malo»; y entonces me dijo: «¿Sabe?, usted debería tratar de mantener la batuta a la misma altura de sus ojos, porque así el músico que mira a su batuta se verá obligado a mirarle a los ojos». Me costó cerca de veinticinco años entender el mensaje, comprender realmente lo que había querido decirme, porque después de aquel encuentro yo traté de hacerlo y no me salía, porque yo no podía constantemente mantener la batuta..., ¿entiende?, pero, como le digo, tardé veinticinco años en comprender que no había querido decirlo literalmente, sino que intentaba poner énfasis en la importancia de los ojos al dirigir.

AB.—¿Qué le pareció Strauss como persona?

JH.—Frío como el hielo, frío como el hielo; hielo, puro hielo, gélido... cada pulgada...: el Emperador de la música...

© de la traducción, José Luis Pérez de Arteaga, 1979.

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)

KAWAI PIANOS

La elección de la gente que entiende.



Distribuidores en:

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

DISCOS EDITADOS

ENTRE EL 22 DE ENERO Y EL 15 DE FEBRERO DE 1980

RELACION CONFECCIONA POR ANGEL CARRASCOSA ALMAZAN

I. ORQUESTAL

ALBINONI: **Doce Conciertos y Sonatas op. 2.** I Solisti Veneti. Director, C. Scimone. Hispavox, S 66019, dos LP.

BACH: **Conciertos para violín números 1 y 2. Concierto para dos violines.** Y. Menuhin, Ch. Ferras, Orquesta del Festival de Bath. Director, Y. Menuhin. EMI, Acorde 037-00174.

BARTOK: **Concierto para violín número 2.** Kyung Wha Chung, Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Sir G. Solti. Decca, SXL 6802.

BRAHMS: **Sinfonía número 1.** Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon, 2531 131.

BRAHMS: **Sinfonía número 2.** Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon, 2531 132.

BRAHMS: **Sinfonía número 3. Obertura «Trágica».** Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon, 2531 133.

BRAHMS: **Sinfonía número 4.** Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon, 2531 134.

BRAHMS: **Sinfonía número 4. Obertura «Académica».** Orquesta de Cleveland. Director, L. Maazel. Decca, SXL 6836.

BRUCH: **Concierto para violín número 1.** LALO: **Sinfonía española.** P. Zukerman, Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Director, Z. Mehta. CBS, 76726.

CHABRIER: **Fiesta polaca.** LALO: **Rapsodia noruega.** MASSENET: **Escenas húngaras.** Orquesta Sinfónica de Radio Luxemburgo. Director, P. Cao. Hispavox, S 60328.

GRIEG: **Doce piezas de «Peer Gynt».** Orquesta Real Filarmónica, Londres. Director, W. Welles. Decca, SXL 6901.

HAENDEL: **Música para los reales fuegos artificiales. Concierto para violín. Marchas de «Atalanta», «Joshua» y Oratorio ocasional.** Y. Menuhin, G. Parsons, V. Aveling. Orquesta del Festival Menuhin. Director, Y. Menuhin. EMI, Acorde 037-001962.

M. KAGEL: **Heterophonie.** Orquesta Sinfónica de la Radio de Hesse. Director, M. Gielen. Hispavox, S 60322.

KHACHATURIAN: **«Espartaco», «Mascarada»: selecciones.** Orquesta Sinfónica de Londres. Director, S. Black. Decca, PFS 4349.

LUTOSLAWSKI: **Tres poemas de Henri Michaux. Postludio. Cuarteto de cuerda.** Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Polonia. Director, I. Krenz. Cuarteto La Salle. Hispavox, S 60323.

T. MARCO: **Tea-Party. Mysteria. Rosa-Rosae.** Solistas, Orquesta de Conciertos de Madrid. Director, J. M. Franco Gil. Hispavox, S 60325.

MOZART: **Concierto para flauta y arpa. Concierto para flauta en Sol mayor, K 622** (transcripción). J. Galway, M. Robles, Orquesta Sinfónica de Londres. Director, E. Mata. RCA, RL25181.

MOZART: **Conciertos para piano números 17 y 21, K 453 y 467.** V. Ashkenazy, Orquesta Philharmonia, Londres. Director, V. Ashkenazy. Decca, SXL 6881.

PENDERECKI: **Capricho para violín y orquesta. De Natura Sonoris.** XENAKIS: **Akrata. Pithoprakta.** P. Zukofsky, Orquesta Filarmónica de Buffalo. Director, L. Foss. Hispavox, S 60321.

PROKOFIEV: **Sinfonía número 5.** Orquesta de Cleveland. Director, L. Maazel. Decca, SXL 6875.

RESPIGHI: **Antiguas arias y danzas.** Orquesta Sinfónica de Boston. Director, S. Ozawa. Deutsche Grammophon, 2530 890.

RESPIGHI: **Fiestas romanas. Fuentes de Roma. Pinos de Roma.** Orquesta Sinfónica de Boston. Director, S. Ozawa. Deutsche Grammophon, 2530 891.

SCHUMANN: **Concierto para violoncelo. Cinco Piezas en estilo popular.** P. Casals, Orquesta del Festival de Prades. Director, P. Casals. L. Mannes. CBS, 73090.

SMETANA: **Mi país (edición completa).** Orquesta de la Suisse Romande. Director, W. Sawallisch. RCA, RL 30459, dos LP.

TCHAIKOVSKY: **Sinfonía número 4.** Orquesta Philharmonia, Londres. Director, O. Klemperer. EMI, 037-00577.

VIVALDI: **Cuatro Conciertos: para dos oboes, fagot, dos trompas y violín, R 569; oboe, R 456; fagot, R 498; flauta, R 441.** Solistas, Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Decca, SXL 29142.

VIVALDI: **Las cuatro estaciones** (transcripción para flauta). J. Galway, Solistas de Zagreb. RCA, RL 25034.

WAGNER: **Oberturas de «Rienzi», «Tannhäuser», «Maestros cantores» y «Holandés errante».** Orquesta Philharmonia, Londres. Director, L. Maazel. CBS, 76883.

II. CAMARA

M. ALONSO: **Sphaerae.** R. GROBA: **Cuarteto II «Llafa».** Cuarteto Sonor. Movieplay, 17.1541/6.
BEETHOVEN: **Cuarteto op. 130. Gran fuga op. 133.** Cuarteto Melos, Stuttgart. Movieplay, 17.1512/9.

III. INSTRUMENTAL

BERIO: **Circles. Secuencias I, III y V.** F. Pierre, A. Nicolet, V. Globokar, C. Berberian, J. P. Drouet, J. Cl. Casadesus. Hispavox, S 60324.

IV. VOCAL Y CORAL

J. DEL ENCINA: **Antología.** Cuarteto Neocantes, M. Martín, P. Cano, T. Garrido. Zafiro, BS-32130/31, dos LP.

GESUALDO: **Responsoria et Alia ad Officium.** Hebdomae Sanctae spectantia: volumen 1. Deller Consort. Director, A. Deller. Edigsa, EHM 220.

HAENDEL: **Oda a Santa Cecilia.** F. Palmer, A. Rolfe Johnson. Coro Bach, Estocolmo, Concentus Musicus, Viena. Director, N. Harnoncourt. Telefunken, 6.42349.

PURCELL: **Aires con flautas, viola «da gamba» y clave.** Deller Consort. Director, A. Deller. Edigsa, EHM 214.

VERDI: **Requiem.** M. Arroyo, J. Veasey, P. Domingo, R. Raimondi. Coro y Orquesta Sinfónica de Londres. Director, L. Bernstein. CBS, S 77321, dos LP.

V. RECITALES

«CANCION LIRICA ASTURIANA». **Obras de M. BARROSA, B. FERNANDEZ y L. VAZQUEZ DEL FRESNO.** J. Pixan, L. Vázquez del Fresno. Belter, 00-237.

«EDAD DE ORO DEL MADRIGAL, LA». Deller Consort, Cuarteto Búlgaro, R. Saorgin, R. Perulli. Director, A. Deller. Edigsa, EHM 204.

«HI-FI GUITARRA». **Obras de ALBENIZ, GARCIA LORCA, GIULIANI, RODRIGO, TELEMANN y VIVALDI.** Los Romero. Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Orquesta Sinfónica de San Antonio. Director, V. Alessandro. Philips, 9198 405.

«HI-FI PIANO». **Obras de BEETHOVEN, CHOPIN, LISZT, MOZART, RACHMANINOV, SCHUBERT y SCHUMANN.** Cl. Arrau, A. Brendel, M. Campanella, M. Dichter, N. Magaloff y R. Orozco. Philips, 9198 406.

«HI-FI TROMPETA». **Obras de BACH, HAENDEL, HAYDN, L. MOZART, PURCELL y TELEMANN.** M. André, D. Smithers, J. Wilbraham. Solistas Bach, de Alemania; Academia de St. Martin-in-the-Fields, I Musici, etc. Philips, 9198 404.

LOS ANGELES (VICTORIA DE). ALBENIZ: **Seis Canciones con textos italianos.** J. BAUTISTA: **Tres Canciones dedicadas a ciudades andaluzas.** S. MORENO: **Cuatro Canciones aztecas.** RODRIGO: **Cuatro Canciones sefardíes.** Con G. Parsons. CBS, 76833.

MUSICA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA. BERNAOLA: **Superposiciones variables.** CRUZ DE CASTRO: **Sagitario.** OLAVIDE: **Quasi una cadenza.** J. Villa Rojo, Grupo instrumental. Director, J. Buenagu. Movieplay, 17.1540/4.

MUSICA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA. BARCE: **Música fúnebre.** HIDALGO: **Caurga.** PRIETO: **Arambol.** Conjunto instrumental. Director, J. M. Franco Gil. Movieplay, 17.1520/8.

MUSICA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA. **Obras de R. ALIS, J. A. GALINDO, F. LLACER PLA, M. A. ROIG FRANCOLI.** Grupo Koan, J. Cubeiro. A. Ortiz. Director, J. R. Encinar. Movieplay, 17.1537/5.

MUSICA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA. **Obras de A. ARTEAGA, A. GONZALEZ ACILU, A. OLIVER, J. VILLA ROJO.** Grupo de clarinetes LIM. Movieplay, 17.1519/3.

MUSICA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA. **Obras de A. ARACIL, J. L. BERENGUER, F. CANO, T. MARCO.** Grupo LIM. Movieplay, 17.1518/1.

MUSICA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA. **Obras de F. IBARRONDO, M. L. OZAITA, R. DE SANTIAGO, J. TERUEL.** Quinteto Koan. Movieplay, 17.1538/7.

MUSICA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA PARA GUITARRA. **Obras de R. CASTRO, E. LOPEZ, A. MARTIN POMPEY, J. RODRIGO.** José Luis Rodrigo. Movieplay, 17.1542/8.

MUSICA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA PARA PIANO. **Obras de J. ALFONSO, LI. BARBER, L. BLANES, P. ESTEVEZ, E. HALFTER.** Pedro Espinosa. Movieplay, 17.1556/9.

MUSICA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA PARA PIANO. **Obras de J. J. FALCON, A. LARRAURI, R. OLMOS, R. RODRIGUEZ ALBERT, E. ROMERO.** Joaquín Parra. Movieplay, 17.1539/9.

«VIEJAS CANCIONES INGLESAS DE TABERNA» (siglos XV al XVIII): **«Catches», «glees» y otras piezas.** Deller Consort. Director, A. Deller. Hispavox, S 60329.

CRITICA DISCOGRAFICA

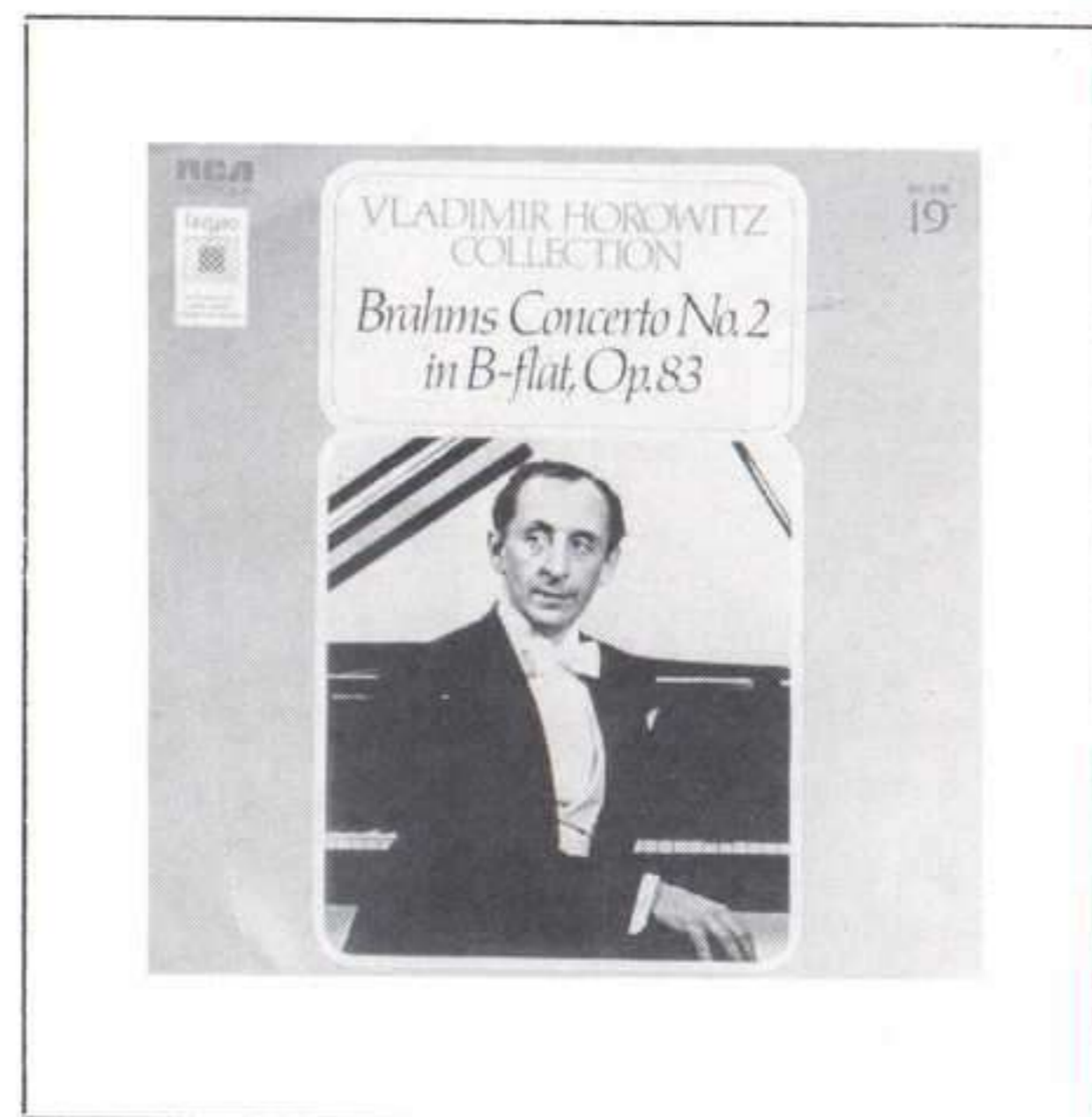
HOROWITZ/TOSCANINI: CONCIERTOS SEGUNDO DE BRAHMS Y PRIMERO DE TCHAIKOVSKY

Corresponden estas versiones a dos interpretaciones del quizás más legendario pianista del siglo XX, Vladimir Horowitz, ya que ningún otro, excepto Arthur Rubinstein, ha alcanzado la mitificación que le han atribuido los públicos de todo el mundo en lo que va de siglo. Estos **Conciertos**, que ahora nos llegan importados, son dos de los tres logros más extraordinarios (el tercero es el **Concierto 3** de Rachmaninoff) de Horowitz en su carrera discográfica de conciertos para piano y orquesta. Analizar estas interpretaciones es el constatar con admiración que se puede tocar Brahms y Tchaikovsky dentro de la antigua gran escuela interpretativa del piano, hoy periclitada, y al mismo tiempo sin perder un ápice de validez para nuestros modernos sistemas de expresión. Porque Horowitz no es sólo un gran pianista de nuestros días, sino también, en ciertos aspectos, un genio. Pertenece a aquel raro «especimen» de artistas que en un determinado momento son capaces de ofrecer algo inigualable e irrepetible, a no ser por ellos mismos.

El **Segundo concierto** de Brahms, grabado en 1940, cuando Horowitz contaba, pues, treinta y seis años, es entendido por parte del pianista desde un prisma de concepción unitaria en el «tempo» y en la interpretación para los cuatro movimientos. Se toca Brahms «a la romántica», y esto significa huir del academicismo brahmsiano hoy imperante (rotundidad y contundencia basadas en la tendencia al «tempo» lento y exposición detallada de formas), para escoger la vía del lirismo y el apasionamiento, siempre basados en la partitura y sin escaparse un mínimo de lo que en ella está indicado, en «tempo» más bien vivo. Como directores, sólo hoy Celibidache lo entiende así, y como pianistas, nos tememos que ninguno, como no fuera el Claudio Arrau de hace quince o veinte años, y desde luego, y por la vertiente interpretativa hasta el último momento en que tocó, Arthur Rubinstein.

Contra lo que cabría esperar por sus posibilidades técnicas asombrosas, Horowitz «contiene» el **Concierto**, dentro de la general tónica de «tempo» rápido impuesta por él mismo y seguida por su suegro; los «ben marcato» del primer movimiento son lo que su nombre indica; el «rubato» se emplea en su justa medida y de un modo inaccesible para cualquier pianista actual. En sus grabaciones con Münch y con Krips, y aunque parezca increíble, Rubinstein aún aventaja a Horowitz técnicamente en el primer movimiento y en la exultante entrega al comenzar el segundo; en determinados momentos del tercero y en todo el cuarto movimiento, Horowitz no ha sido superado por nadie posteriormente. La gracia en enunciar el tema del «Allegretto grazioso» es uno de los puntos configurantes de la genialidad de Horowitz, como técnicamente hablando lo son el sonido y la fuerza.

No creemos que nunca nadie haya logrado tanta belleza de sonido en las dos octavas bajas del piano tocando en «forte» y en «fortissimo» (este punto permanecía intacto el año pasado en el recital de Horowitz en el Carnegie Hall, de Nueva York; escúchese su versión del **Vals Mephisto**, de Listz), por lo que el **Concierto** de Tchaikovsky (año 1943, dos años posterior a otra versión de la misma obra, también con Toscanini y con la NBC) es otra de aquellas interpretaciones «mágicas». De acuerdo, ha habido otros grandes intérpretes de este **Concierto** en nuestros días, basados, en general, en la espectacularidad de una técnica proporcionada por las modernas escuelas pianísticas. Pero aun así, en ciertos pasajes Horowitz es más espectacular que todos ellos (las octavas en semicorcheas del «Poco più mosso» antes del «Molto meno mosso» del último movimiento), increíblemente tan o más perfecto que ellos (la «Cadenza» del primer movimiento), y lo que es más, siempre y en cada momento más ima-



ginativo que ellos (el modo de tocar las semicorcheas acompañantes de las notas del canto del tercer tema del primer movimiento).

La orquesta de la NBC muestra en los dos **Conciertos** las limitaciones que siempre tuvo, y que hacen que en el **Concierto** de Brahms no tenga el protagonismo igual al piano que exige la partitura. Toscanini, con este «handicap» y con el de la grabación «a favor» del piano (técnicamente, la orquesta siempre está en un segundo plano para resaltar el instrumento solista), parece limitarse a acompañar, aunque se intuye, al menos por los «solos» orquestales en Brahms, que las intenciones eran otras.

Sonido deficiente, pero discos imprescindibles para cualquier aficionado al piano o para cualquier aficionado a la Música que quiera escuchar dos de las máximas creaciones de uno de los genios pianísticos del siglo XX; la puntuación interpretativa que sigue es dada exclusivamente al pianista, ya que, por lo apuntado más arriba, la Orquesta está bastante por debajo y la dirección es difícil de juzgarla.—«I TADDEI».

Interpretación: (9 Brahms) y 9,5 (Tchaikovsky).

Sonido: 6 (Brahms) y 6,5 (Tchaikovsky).

R BRAHMS: **Concierto número 2, en Si bemol mayor, op. 83, para piano y orquesta.** Vladimir Horowitz, piano. Orquesta Sinfónica NBC. Arturo Toscanini, director. RCA Victrola, VH 019. Precio: 700 ptas. Importador: Ferysa.

R TCHAIKOVSKY: **Concierto número 1, en Si bemol menor, op. 23, para piano y orquesta.** Vladimir Horowitz, piano. Orquesta Sinfónica NBC. Arturo Toscanini, director. RCA Victrola, VH 015. Precio: 700 ptas. Importador: Ferysa.

«GEBRAUCHSMUSIK» PARA GUITARRA AMPLIFICADA Y ORQUESTA

La guitarra es un instrumento que en conjunto con sus parientes más próximos, el laúd y la vihuela, tuvo su momento culminante en los siglos XVII y XVIII, por prestarse especialmente a las necesidades de la escritura musical de la época. Sin

ONKYO®

Artistas en Sonido



DISTRIBUCION:

EAR

H. Fournier, 21 - Teléf. 25-34-11 - VITORIA



embargo, cuando los instrumentos contruidos por los cremo-nenses y las experiencias de los compositores de Mannheim alcanzan las máximas cotas, la guitarra va a quedar relegada, condicionada por las características que anteriormente la impulsaran. Evidentemente, no se presta a las necesidades expresivas del romanticismo, y compositores como Berlioz, en su tratado de instrumentación, la desprecian taxativamente. En el cambio de siglo va a encontrar un nuevo puesto como instrumento cromático en agrupaciones de cámara, especialmente de la mano de los vieneses, y luego el descubrimiento de la música del renacimiento y primer barroco y la aparición de instrumentistas extraordinarios va a recabar una atención creciente por parte de los compositores. Ahora bien, los condicionantes físicos del instrumento, especialmente su escaso sonido y su excesiva riqueza de armónicos, tendente al emborronamiento, permanecieron irresolutos; a esta irresolución contribuyó una especie de «boom» guitarrístico, que lo ha llevado a ser instrumento de moda y a poder adquirirlo hasta en un supermercado, lo que ha constituido a que los constructores, ante la avalancha de encargos, se despreocuparan de investigar, posibilitando así la contradicción de querer responder a exigencias actuales—grandes salas, escritura sumamente compleja...—con un instrumento arcaico. Un problema especialmente interesante se presenta al escribir para guitarra y gran orquesta, ya que los problemas dinámicos son de muy difícil resolución; el estreno del crecientemente controvertido **Concierto de Aranjuez** pareció ser la señal de salida en una carrera de composiciones de este tipo. Hoy resulta cada vez más claro que este **Concierto** no soluciona ninguno de los problemas dinámicos; de hecho, en la sala de conciertos la guitarra es inaudible frente a la masa orquestal, e incluso tiene algunos defectos graves en la escritura solística; pero el éxito de público, potenciado por versiones comerciales que hicieron rico al maestro Rodrigo, ha servido de aliciente a muchos otros compositores. Estudiando el catálogo de obras para guitarra y grupo instrumental, pocos conciertos encontramos que hayan partido de un intento de resolución de los problemas antedichos: entre unas pocas partituras recordaría las de Bussotti y las de Otero, que parten de modificaciones importantes en la afinación y mecanismos de emisión, así como de confrontaciones tímbricas y de registro muy matizadas.

Desde luego, el **Concierto Aguediano** no participa de este interés especulativo. Se intenta solucionar el problema de equilibrio dinámico amplificando la guitarra, pero se olvida que al incorporar un micrófono se alteran los tiempos de resonancia y se potencia la audición de armónicos; es decir, se oyen cosas diferentes a las previstas, dado que la escritura no se ha planteado las exigencias de la amplificación. Por otra parte, la obra es de escaso interés, toda vez que parece estar desposeída de cualquier otra preocupación que no fuere la facilitación, por la vía de lo preconocido, al auditor. Efectivamente, parece existir una necesidad de «gustar» a la primera audición, sea por el

tono general, que se acerca a lo facilón, sea por unos desarrollos vacuos y esquemáticos, sea por lo tópico y repetitivo de la escritura guitarrística. Todo esto nos hace pensar en que un compositor de un oficio tan grande como es García Abril ha visto perjudicada su creatividad por la dedicación a la composición «funcional», que la ha contaminado de efectismos de repertorio y la ha recubierto de una especie de pátina de plexiglás. Incluso siento tentaciones de preguntarme acerca de la existencia de un sentido comercial de la partitura, en el sentido de que partiendo de las claves sintácticas de la música de consumo se haya intentado escribir una obra destinada a un éxito fácil entre el gran público.

Después, el **Homenaje a Sor** sigue la tradición de esas aburridas orquestaciones de «música antigua» que pretenden «dignificar» y/o «actualizar» la creación pretérita. Desde luego, recuerda peligrosamente el triste ensayo que fue **Fantasia para un gentilhomme**, si bien el tratamiento orquestal es superior y existe un artesanazgo más digno en García Abril.

Ernesto Bittetti es un guitarrista que tiene graves defectos como intérprete, empezando por los defectos musicales referentes a la medida y continuando por los que se refieren al sonido. En esta ocasión consigue una corrección estimable, sin vencer sus limitaciones. La batuta de García Asensio se mantiene en la línea a la que nos tiene acostumbrados: dirección metronómica, falta de efusividad, aparente ignorancia de los matices..., con lo que deslucen una partitura que, correctamente interpretada, no carece de cierto encanto.

Las notas de carpeta, de Carlos Gómez Amat, resultan un tanto desafortunadas, ya que el autor—uno de los críticos madrileños de más indiscutible dignidad profesional—parece haberse encontrado en uno de esos duros trances en los que todos nos vemos en ocasiones y que menoscaban nuestra independencia crítica: su ensayo intenta, infructuosamente, demostrar la oportunidad de la nueva partitura, no consiguiendo ocultar cierta falta de entusiasmo. Supongo que nuestro medio musical obliga a estas pequeñas servidumbres que, por otra parte, no merecen consideración especial.

La portada del disco da la imagen perfecta de su contenido; se trata de una foto «espontánea», digna de una excursión dominguera immortalizada por la Kodak Instamatic; esta mediocridad externa es presentación idónea de lo vacuo, aburrido y falto de interés de la producción. Lo cual no deja de entristecernos.—**XOAN M. CARREIRA.**

ANTON GARCIA ABRIL: Concierto Aguediano y Homenaje a Sor. English Chamber Orchestra. Guitarra, Ernesto Bittetti. Director, Enrique García Asensio. Hispavox, S. 60.294. Precio: 595 ptas.

Interés del disco: Muy escaso.

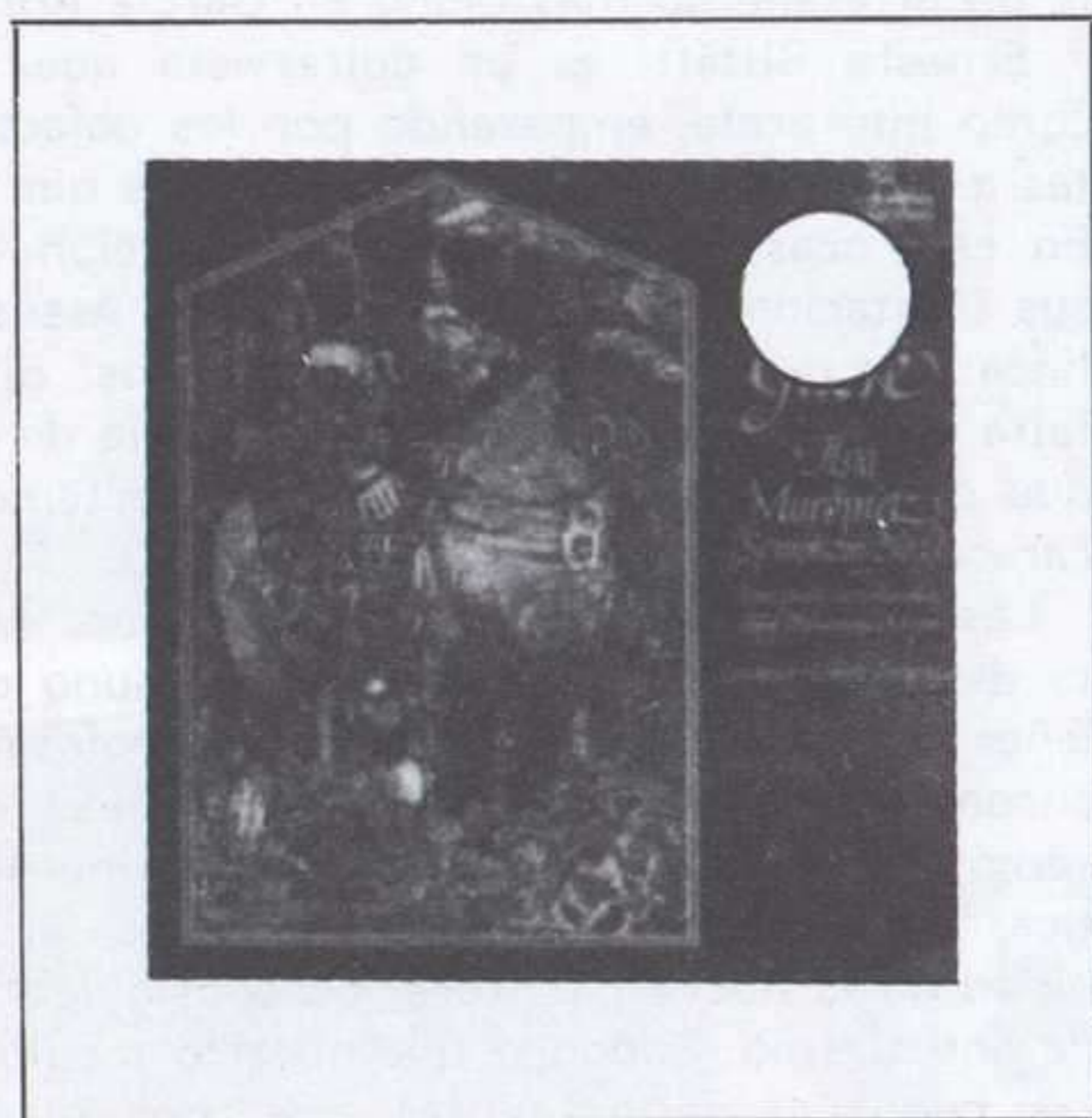
Interpretación: Escasamente creativa.

Sonido: 7.

GRABACION DIGITAL PARA UN RUSO DESCONOCIDO

Estrenada en Moscú, en 1912, la **Sinfonía «Ylya Murometz»** es un gigantesco poema épico-narrativo-impresionista con influencias bien patentes de la **Sinfonía «Manfred»**, de Tchaikovsky, y algunos homenajes al **Tristán** wagneriano. En las notas de la carpeta del álbum, obra de Edward Johnson, se alude asimismo a las influencias de Rimsky-Korsakov, Pucicni y poemas sinfónicos de Liszt y Ricardo Strauss, así como ciertos anuncios de las descripciones musicales de paisajes nórdicos de Sibelius. Toda esta amalgama de ideas, influencias y seguramente ilusiones se traduce en una gigantesca construcción orquestal de, aproximadamente, noventa minutos de duración, con la clásica reparti-

ción en cuatro tiempos, destinados cada uno a describir las diversas fases de la vida y hazañas del protagonista, «Yla Murometz», cuya historia comienza en situación de hieratismo total y termina convertido en piedra, de suerte que los temas con que concluye la obra enlazan con su introducción en el primer movimiento. Indudablemente, la mejor música de esta **Sinfonía** se encuentra contenida en el segundo movimiento, de aires lentos y solemnísimos, y es donde más pueden apreciarse las influencias «tristanescas» y en algún caso ravelianas (**Ma mère l'oye**). La obra, en su conjunto, es atractiva y distraída y no exenta de temas pegadizos, en conjunción con el empleo casi continuo de la gran masa orquestal sonando al unísono. Pienso se puede declarar, tras la audición de esta obra, que Reinhold Glière fue un orquestador más que estimable, y ello añadido a momentos de inspiración muy felices, de los que en esta mastodóntica **Sinfonía** hay muy variados ejemplos.



El trabajo realizado por el compositor-director Harold Farberman al frente de la orquesta inglesa Royal Philharmonic puede considerarse como muy cuidado y satisfactorio, aunque posiblemente esta obra ofrece mayores perspectivas que lo obtenido por Farberman. Imagino, en este sentido, que «Yla Murometz» en manos de un Ahronovitch o un Rohdetsvensky podría dar lugar a una realización gloriosa y a un verdadero «acontecimiento discográfico», aunque, en cierto modo, ya lo es la presente edición Unicorn, desde el punto de vista de que por primera vez se edita «Yla Murometz» en versión íntegra. Las anteriores tentativas de Stokowski (versión antiquísima, en discos de 78 r. p. m.), Herman Scherchen, Ormandy y la más reciente de Rachlin con la Orquesta Sinfónica de la Radio de Moscú no ofrecen sino una síntesis, mejor o peor arreglada, de la obra. En este sentido, la producción de Unicorn se ofrece como una «première» verdaderamente importante en el conocimiento de la obra de Glière.

Finalmente, y en lo que concierne a la grabación, debo hablar de éxito rotundo y de sonido impresionante, sin merma de una naturalidad asombrosa. Este es el primer ensayo de disco digital realizado por Unicorn bajo la técnica PCM (Pulse Code Modulation), y los resultados son sensiblemente superiores a los obtenidos por Decca en su grabación del **Concierto del Año Nuevo de 1979** (Filarmónica de Viena - Boskovsky). Y ello es ya de por sí meritorio, si tenemos en cuenta que el discurso de Glière es bastante más complicado de grabar que el programa vienés aludido. Las máquinas empleadas para esta grabación han sido de procedencia Sony, que dispone ya en Inglaterra del instrumental adecuado a estos fines, y que con el presente álbum nos acredita haber llegado muy lejos en esta técnica, por otra parte nada novedosa, pues hace ya unos quince años que comenzó a ensayarse este procedimiento por la BBC inglesa. Parece, pues, llegado el tiempo en que el empleo de ordenadores en la graba-

ción de sonido va a suponer un considerable avance con respecto a técnicas anteriores; los resultados obtenidos en el presente álbum así lo demuestran. La claridad del mensaje sonoro es extraordinaria, y se aprecia sobre todo en los «pianísimos», donde no se pierde detalle. El efecto «estéreo» está plenamente logrado, la orquesta se oye como un bloque y sin efectismos artificiales de ninguna clase; es decir, los relieves orquestales en los planos horizontal y vertical semejan mucho la música en vivo. En resumen, álbum de absoluta recomendabilidad, tanto por el interés que ofrece la obra, presentada por primera vez en su versión íntegra, como por la total excelencia de la grabación.—**ALFREDO OROZCO.**

R GLIERE: **Sinfonía número 3, «Yla Murometz»**. Orquesta Royal Philharmonic. Harold Faberman, director. Unicorn, PCM 500/1. Dos LP. Precio: 1.400 ptas. Importador: Ferysa.

Interpretación: 7.
Grabación: 9,5.

JASCHA HORENSTEIN-MAHLER

(La crítica de estos tres registros puede leerse en este mismo número, **Jascha Horenstein o el judío errante**, pág. .)

R MAHLER: **Sinfonía número 1 en Re mayor**. Orquesta Sinfónica de Londres. Jascha Horenstein, director. UNICORN, RHS 301. Precio: 700 ptas. Importador: Ferysa.

Interpretación: 9.
Sonido: 8.

R MAHLER: **Sinfonía número 3 en Re menor**. Orquesta Sinfónica de Londres. Ambrosian Singers Norma Procter (contralto). Jascha Horenstein, director. UNICORN, RHS 302/3. Dos LP. Precio: 1.400 ptas. Gran Premio del Disco. Importador: Ferysa.

Interpretación: 10.
Sonido: 9.

R MAHLER: **Sinfonía número 6 en La menor**. Orquesta Filarmónica de Estocolmo. Jascha Horenstein, director. Grabación en vivo. La cuarta cara contiene una conversación, en inglés, entre Horenstein y Alan Blyth. Se acompaña traducción española de José Luis Pérez de Arteaga. UNICORN, RHS 320/1. Dos LP. Precio: 1.400 ptas. Importador: Ferysa.

Interpretación: 9.
Sonido: 7,5.

RECUPERACION DE UNA «OCTAVA» DE MAHLER HIPERROMANTICA

En unos momentos en los cuales se está apreciando una vuelta hacia el irracionalismo más pedestre y hemos de asistir atónitos a que se nos muestren como «progresistas» sofistas escasos de oficio como monsieur Henry Levi o el profesor García

Calvo, resulta interesante estudiar el proceso de prolongación cultural del romanticismo y su profunda inserción dentro de los más variopintos aspectos de la sociedad occidental. Particularmente, me resisto a creer en los tópicos acerca de la deshumanización científica o artística, y prefiero interpretar que la evolución del sistema económico mercantil precisa de una estructura social en la cual exista una clara preponderancia de «mass media»; como consuelo de descarriados, la búsqueda metafísica puede desempeñar un papel integrador al alejar del auténtico problema, que es, evidentemente, económico-político.

No creo que sea RITMO el lugar para estos considerandos, pero creo que por estar la sociedad musical española rebotante de comprensiones supersticiosas del lenguaje musical, y ello en plena interrelación con el carácter de marginalidad que este lenguaje tiene en la sociedad política, no puedo menos que reflexionar sobre los condicionantes de la permanencia de la cosmología romántica a la hora de enfrentarme a la crítica de la **Octava sinfonía** de Mahler en versión de Dimitri Mitropoulos. La **Octava sinfonía** es, en muchos aspectos —monumentalidad de la partitura, formalismo estricto del himno «Veni Creator» frente al relativo desequilibrio de la «Escena final de "Fausto"», simbolismos supuestos y superpuestos...—, heredera de los éxitos y miserias de la composición romántica y campo abonado para quienes en la tradición de Wackenroder, más o menos retocada por el psicoanálisis, observan en el pentagrama desde un catálogo de los traumas infantiles, sexuales y raciales de Mahler hasta visiones poéticas y religiosas —el tema de la redención mariana, tan cara a la teoría del estado de García Calvo— del papel femenino de trascendencia —cuyas connotaciones machistas proceden, evidentemente, de la dicotomía que condiciona la concepción semítica de la mujer—, pasando por los correspondientes éxtasis místicos. Por otra parte, está el culto a la personalidad del director-líder —no olvidemos que hijos queridos del romanticismo son el dogma de la infalibilidad pontificia y la figura del dictador al frente del Estado-policía—, capaz de recrear toda la cosmografía encerrada en el papel pautado, y ello sin necesidad de tenerlo delante durante la ejecución, ya que ha habido una asunción personal de la música a interpretar. Un director dotado de autoridad anímica y física, que era capaz de ensayar **Wozzeck** de memoria y con un profundísimo conocimiento del instrumento orquestal, como Dimitri Mitropoulos, es fácilmente convertible en mitología para el discóforo de turno.

No quisiera que el lector viese en mis comentarios animadversión contra la música de Mahler o la batuta de Mitropoulos. Soy un profundo enamorado de la obra de Mahler, porque era un gran músico y no porque se consultara con Freud y fuese insoportable como persona, y admiro profundamente a Mitropoulos por su musicalidad, su oficio directivo y su sensibilidad, pero considero que el haber muerto durante una interpretación de Mahler no aporta nada de interés a la música. La **Octava sinfonía**, pese a alguna evidente irregularidad, es una partitura de alto interés por el mundo sonoro que plantea, la utilización «camerística» de una gran masa de intérpretes, la solución de problemas de equilibrio, y por el propio desarrollo sintáctico, enfrentando el formalismo de la sonata con la variedad de la segunda parte; es decir, creo que se trata de una obra importante, y para ello empleo el único criterio que reconozco, y es el exclusivamente lingüístico. Ignoro si es o no emocionante, supongo que eso depende de cada auditor y cada caso. La versión de Mitropoulos no repara en inhibiciones acústicas, e intenta expresar al máximo las posibilidades tímbricas, dinámicas y expresivas; quisiera destacar la inmensa coherencia de la lectura, al margen de la aceptación o no de esa comprensión de la partitura. Particularmente, me resulta plenamente convincente.

La **Octava** es, evidentemente, origen de quebraderos de cabeza para los ingenieros de sonido. En esta ocasión, ése no es el problema, ya que se trata de una grabación de concierto en el Festival de Viena de 1960; la toma de sonido es pobre, pero suficiente para permitir acercarse y disfrutar de este documento sonoro. Esta versión ya estuvo distribuida en España por Mo-

vieplay —en una grabación de Everest—, pero en un prensado inaceptable y con una presentación hartamente irregular, ya que había que adquirirla en dos discos separados y con media **Novena**.

El disco de Ars Nova incluye un bonito y emotivo artículo de Riccardo Malipiero, en italiano e inglés, en el que habla sobre Mitropoulos. La carpeta incluye los textos cantados.—**XOAN M. CARREIRA.**

R GUSTAV MAHLER: **Octava sinfonía en Mi bemol mayor.** Orquesta del Festival de Viena, Coros y Solistas. Director, Dimitri Mitropoulos. Ars Nova, C2S/125. Precio: 1.400 ptas. Importador: Ferysa.

Interpretación: 9.

Sonido: 6.

EL DISCO DA TESTIMONIO DE LA HISTORIA: MAHLER-WALTER-VIENA, 1938

El 16 de enero de 1938, apenas dos meses antes del «Anschluss» que vinculó a Austria con las pretensiones hegemónicas del III Reich, la Filarmónica de Viena ofreció un singular concierto dominical en la sala de la antigua Musikverein. El director de la orquesta aquella mañana era Bruno Walter, en su última actuación vienesa antes de la segunda guerra mundial. El autor programado era Gustav Mahler, el maestro e inspirador de Walter, director, a su vez, de la Opera de la capital austríaca durante la «época dorada» que va de 1897 a 1907. La obra propuesta era la **Novena sinfonía**, la misma pieza que, con carácter póstumo, estrenara, precisamente, Bruno Walter, en 1912, con la orquesta que ahora se ponía una vez más, la última por un largo período de tiempo, bajo las órdenes del maestro, ya entrado en la sesentena.

Es Fred Gaisberg, uno de esos «pioneros» absolutos de la fonografía, quien, en la década de los sesenta, relataba a la revista **The Gramophone**, en comentario reproducido en la carpeta del registro que se critica, las vicisitudes de aquella insólita «sesión de grabación»: «Cerca de cien músicos —relata Gaisberg— llenaban las gradas del escenario, y yo me acomodé en una esquina, en lo alto, junto a los dos timbalistas, de frente al director. A través de mí pasaba la señal del director a los ingenieros para empezar a grabar al comienzo de cada movimiento. Esa era la contraseña para dejar caer la aguja de corte sobre el disco de cera en rotación. Se usaban dos máquinas de grabación, cada una a cargo de un ingeniero: mientras una grababa, la otra era cargada con cera y quedaba lista para to-



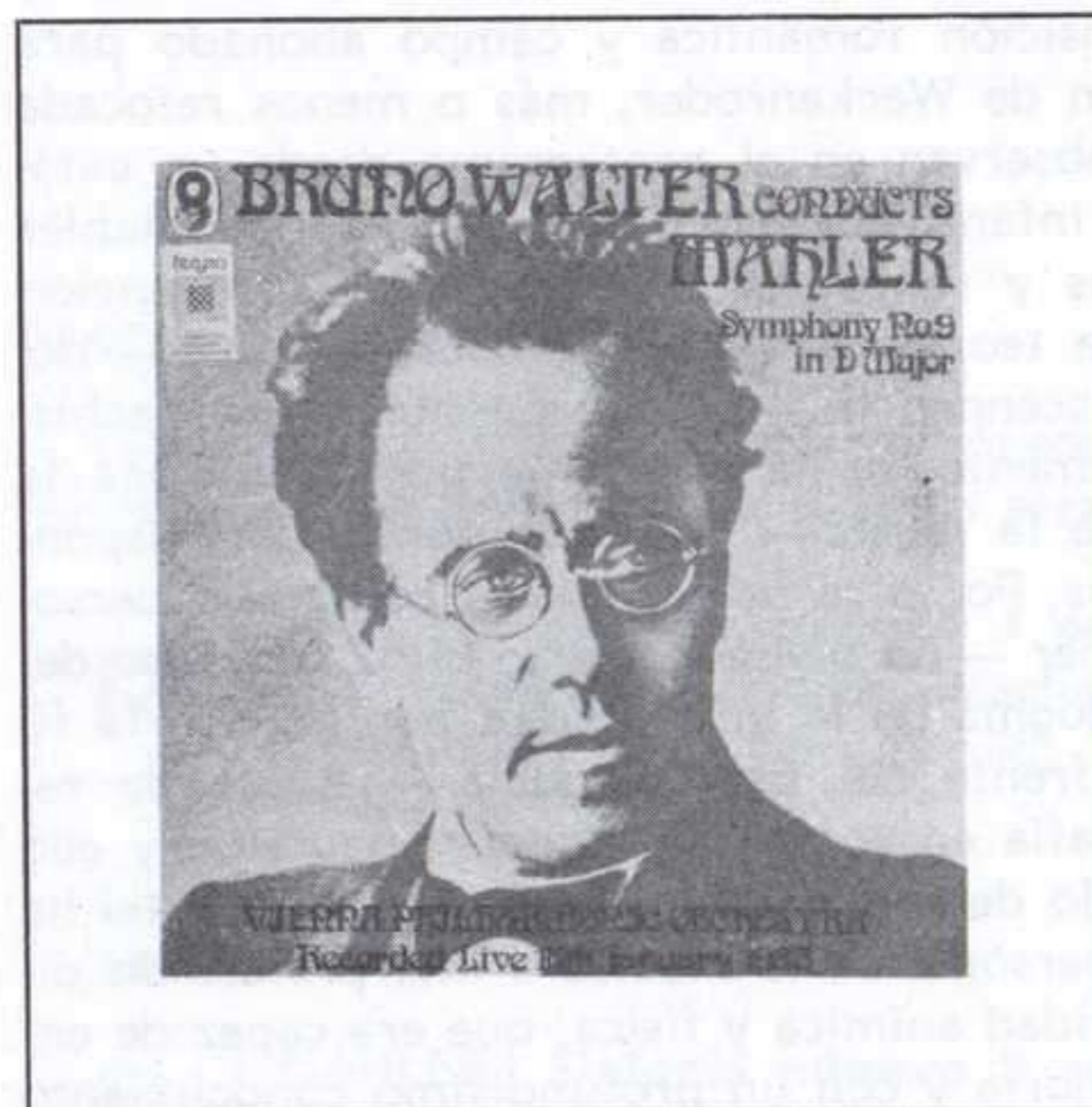
mar el relevo después de que se terminara el disco que estaba recogiendo la primera máquina. Un cuadro de distribución, en una caja de control, estaba a cargo del veterano ingeniero Charles Gregory, a quien asistía un músico que seguía la interpretación con una partitura de orquesta e indicaba los "obstáculos" que debían ser salvados, tales como un súbito "forte" de los timbales o "pianísimos" y "fortísimos" extremos; también cuando, al final de un movimiento, había que cortar la corriente antes de que empezara el aplauso».

Hoy este relato, en la década de los ochenta, en pleno desarrollo de las técnicas digitales, del holograma y de la comercialización del «disco compacto» leído por «laser», puede hacernos sonreír. Sin embargo, pienso que la relación esfuerzo de grabación/calidad de sonido alcanza en este registro una equivalencia desusada. Porque lo que más sorprende en una primera audición es la extraordinaria bondad de la toma de sonido, dejando el margen la labor, siempre formidable, de ese gran «restaurador» del pasado sonoro que es Anthony Griffith; la grabación original de Gaisberg, que hace años pude escuchar en un gramófono antiguo, era excepcional en origen, y la reconstrucción técnica de Griffith potencia las calidades primarias en forma tal que puede parecer una broma el que la fecha del registro sea el año 38.

En cuanto a la interpretación, resulta imposible desligarla del contexto histórico en que se ha generado. Walter, con una Filarmónica que aún contaba con Rosé, cuñado del propio Mahler, como concertino, es plenamente consciente de que está protagonizando un capítulo de la vida espiritual de Europa que termina: Hitler está llamando a la puerta, el propio Walter ha tenido que escapar de Alemania en el 36 y ya prepara sus maletas para el definitivo salto atlántico. ¿Cómo se puede razonar, explicar que en esas circunstancias la obra escogida sea, precisamente, la **Novena** mahleriana? Lo que Walter realizara aquella mañana del 38 es la antinomia de lo que, con la misma obra, ha venido a decir en nuestros días un Giulini: donde aquí «triumfa el espíritu del hombre», allí sólo se da la aniquilación de la materia. Sólo Klemperer y, muy en especial, Kondrashin, han planteado una visión tan goyesca, tan negra, tan horrorizada de estos pentagramas. En este sentido, este registro se sitúa en las mismas coordenadas de la **Novena** beethoveniana de Furtwängler en el 42, el «**Emperador**» de Gieseking en el 44 o la **Novena** de Bruckner de ese mismo año, también por Furtwängler: la situación transforma al intérprete y a la obra, la historia confiere al mensaje artístico una dimensión posiblemente inimaginada por el autor sin alterar la letra del texto.

Bien definitorias son las duraciones de los movimientos de esta **Novena** en relación con la que el propio Walter grabara, veinte años más tarde, en el ocaso de su vida: en 1938, veinticuatro minutos cuarenta y cuatro segundos, quince minutos treinta y seis segundos, once minutos diez segundos y diecinueve minutos cero ocho segundos; en 1961, veintinueve minutos quince segundos, diecisiete minutos treinta y cinco segundos, trece minutos cero segundos y veintidós minutos cero segundos. La serenidad, incluso cautela, de la segunda versión, nada tiene que ver con el patetismo, incluso histeria, de la primera. No siempre el resultado técnico de la ejecución es perfecto: a poco de empezar la obra, hay un claro adelanto de los segundos violines seis compases antes del número 5; en el pasaje «Mit Wut», las trompas dudan y se trabucan tres compases después del número 10; el mismo aislamiento de las tres líneas que hablan sin escucharse, «Misterioso», ha sido mejor tratado en la segunda versión; al final del segundo movimiento, número 25, es tal la rapidez del «tempo» adoptado que se produce un momento de confusión al retornar a «Tempo I. Subito»; incluso en el «Adagio» conclusivo hay una mala entonación de los primeros violines al atacar la segunda parte del segundo compás tras «Plötzlich wieder langsam». Pero entiendo que estos fallos son secundarios ante la magnitud de la interpretación y ante los momentos, resueltamente extraordinarios: la violencia del motivo de las trompas seis compases antes del número 7, o la expresión

amenazadora, ominosa, de los trombones en el número 13, o el terrorífico timbal tras el clímax «mit höchtes Gewalt», con el inmediato «stacatissimo» de los trombones, expresión todo ello de un decir: «Todo esto se termina, se viene abajo»; secuencias todas del primer movimiento, en el que son igualmente lujo y testimonio los solos de violín de Arnold Rosé; la acentuación de Walter al empezar el «Ländler», reteniendo «físicamente» a las cuerdas sobre la segunda nota de los violines, compás 10, o la sobreimpresión grotesca del «Poco più mosso subito», en los números 18 a 20; en esta línea, es sorprendente la gran exactitud técnica del «Rondó», difícilísimo, con un «Trío» llevado descansadamente de prisa, como queriendo evitar melancolías innecesarias, y un final del movimiento enloquecido, con un «tempo» casi imposible a partir del número 40; el «tempo», generalmente ligero, del «Adagio» final se contrasta con su muscular intensidad, culminada en la actuación extraordinaria de los violines primeros al iniciarse la progresión final en «pianísimo» y los deslumbrantes «portamentos» de los segundos en los dos compases que anteceden al primer «ersterbend» de las páginas finales.



Sí, es muy bella la interpretación, grabada un día antes, del «Adagietto» de la **Quinta sinfonía**. Sí, es una de las versiones «grandes» la del **Idilio de Sigfrido**, fechada en 1935, que también se incluye en estos dos discos. Pero la interpretación-testimonio de la **Novena** lo domina todo, lo condiciona todo. Poco después de aquel concierto de enero de 1938, Viena (¿Viena?) quitó a una de sus calles el nombre de Gustav Mahler y se sumergió implacablemente en la tiniebla y la oscuridad. Aquel domingo de principios de 1938, Walter y los Filarmónicos lo intuyeron, y lo cantaron, y lo gritaron por medio de la música de Mahler. El disco nos repite ahora el aviso de la historia.—
JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA.

Interpretación: 9.

Sonido: Entre 6 y 7, desde nuestra perspectiva; 9 teniendo en cuenta la fecha de grabación.

Interés de la publicación: Máximo en términos documentales.

R

MAHLER: Sinfonía número 9 en Re mayor, «Adagietto» de la Sinfonía número 5, en Do sostenido menor (Grabaciones de 1938). **WAGNER: Idilio de Sigfrido** (Grabación de 1935). Orquesta Filarmónica de Viena, Bruno Walter. EMI, SH 193/194, monoaural. (Disco de importación. Importador: Ferysa.) Precio: 1.400 pesetas.

H

ACONTECIMIENTO DISCOGRAFICO: SE INICIA LA PUBLICACION DE LA INTEGRAL DE LAS VARIACIONES, DE MOZART, PARA PIANO

Por fin aparece entre nosotros lo que parece ser el indicio de una integral de las **Variaciones para piano**, de Mozart. Se trata de un ciclo de capital importancia en la historia del piano, y, por supuesto, dentro de la producción «teclística» de su autor.

En total, son dieciocho las series de **Variaciones** que Mozart compuso dedicadas al piano.

Utilizó indistintamente temas propios, o temas de otros autores, como Graaf, Salieri, Fischer, Beaumarchais, Dezède, Gréty, Paisiello, Gluck, Duport, Schack y Sarti. Como puede verse, son en su mayoría autores prácticamente desconocidos, a excepción de Gluck, Paisiello y Salieri.

Creo que dichas **Variaciones** constituyen un «corpus» de importancia no inferior a las **Sonatas**.

Como es lógico, no todas las **Variaciones** están a la misma altura, si bien hay que decir que en todas ellas hay destellos de indudable genio de su autor.

Tenemos series de lo más simples, y otras desarrolladas con la mayor riqueza y maestría, caso de las tan conocidas sobre «Ah, vous dirai-je, maman!», las compuestas sobre un «Minuetto» de Duport, y las desarrolladas sobre un tema de Gluck.

Aunque parezca una perogrullada, quiero insistir en que es imposible tener una completa visión de la producción mozartiana para piano si no se conocen las **Variaciones**.

De todo ello se deduce la oportunidad de publicar entre nosotros la serie completa. Pensando, además, que entre nosotros son escasísimas las **Variaciones** conocidas y llevadas al disco. Prácticamente, sólo se conocen las referidas ya sobre «Ah, vous dirai-je, maman» y las **Variaciones** sobre un tema de Paisiello.

En esta primera «entrega» aparecen los dos primeros volúmenes de esta integral. El primero contiene las siguientes **Variaciones**: sobre «Willen van Nassau», K. 26; sobre «La belle Françoise», K. 353; sobre el tema de Paisiello «Salve tu, Domine», K. 398, y sobre el tema de Gluck, «Unser dummer Poebel meint», K. 455.

En el segundo volumen se contienen las **Variaciones** sobre «Ah vous dirai-je, maman», K. 265; sobre «Come un agnello», de Sarti, K. 460; sobre un «Allegretto», K. 457, b, y sobre el tema de Shack, «Ein Weib ist das herrlichste Ding», K. 613.

Es intérprete Bruno Canino. Su labor debe considerarse como francamente acertada. Su técnica es espléndida, así como su sonido. Aparte de que su modo de «decir» esta música es digno de todo elogio. Hay detalles en los que puede o no estarse de acuerdo (ejemplo, la realización de los adornos en el tema de «Ah vous dirai...»), pero, en conjunto, ya digo que su labor es más que buena.

No puede decirse lo mismo de la grabación. Un sonido poco claro, que hace que se escuche el piano como entre velos.

La presentación es correcta, pero con un fallo grave, a mi

entender: no especifica a quién pertenecen los temas de las **Variaciones** incluidas en los discos. Creo que es algo que debía haberse hecho.

Interesantes comentarios de Paolo Petazzi van impresos en las contraportadas. Hay que urgir la publicación de los volúmenes 3 y 4 de esta interesantísima serie.

Conclusión: Recomendabilidad total.—**PABLO CANO CAPELLA.**

WOLFGANG AMADEUS MOZART:: Variaciones para piano, K. 25, 353, 398, 455, 265, 460, 547 b, 613. Bruno Canino, piano. Ricordi, RCL 27011, y RCL 27010. Precio de cada disco: 700 pesetas. Importador: Feryse.

Sonido: 7.

Interpretación: 8.

PENDERECKI O LA COMPLICIDAD

La irrupción en el panorama vanguardista de Krzysztof Penderecki vino de la mano de la polémica, y pasados veinte años parece que ésta no ha abandonado su obra. **Anaklasis**, para instrumentos de cuerda y seis grupos de percusión (1960), significó una nueva forma de entender no sólo la materia sonora, sino la misma escritura; el enriquecimiento de formas de ataque en la cuerda y las utilidades novedosas y estrictas de la percusión—indicando no sólo instrumentos y baquetas, sino también potencia, manera y localización del golpe—exigían una escritura a la que no bastaban los signos musicales tradicionales, ni aun los adicionales que fueran sumándose en los últimos tiempos; más aún, a menudo se precisa de indicaciones verbales que especifiquen qué es lo que se desea. En cuanto al sonido, la obra plantea una salida fuera del sistema temperado, utilizando «haces» sonoros que se aproximan al resultado de la música electroacústica; no existe discurso musical ni impulsividad, únicamente puede apreciarse cierta estructuración rítmica en la parte percusiva, pero sin que represente un elemento sintáctico importante. La coherencia de la obra viene dada por los procesos de «información» y «entropía», que se suceden sin proporción temporal, siendo este parámetro discrecional para el director. Nos hallamos ante un ensimismamiento en el material con una evidente renuncia a la consideración discursiva que explicita la tradición europea. No existen, pues, mecanismos de tensión en tanto en cuanto no se plantea ningún tipo de dicotomía entre las esperanzas y las resoluciones, al no existir nada superponible a estos conceptos; dicho de otra forma, al no existir una información sobre el proceso discursivo—particularmente creo que es difícil hablar de éste en **Anaklasis**—no existen ni expectativas ni resoluciones, pero es que los intereses del autor van por otros derroteros. La experiencia de **Anaklasis** va a desarrollarse en **Treno por las víctimas de Hiroshima**, para 52 instrumentos de cuerda (1961); **Polymorphia**, para 48 instrumentos de arco (1961), y se hace más compleja en las obras para gran orquesta, cual **Fluorescences** (1962), **Sonata per violoncello e orchestra** (1964) o **De Natura Sonoris** (1966). En todas estas obras, al igual que en la composición electroacústica **Psalmus** (1961) y en otras partituras de menor difusión—el interés creo que es equiparable, ya que se trata de variantes sobre la misma especulación—, se realiza ese ensimismamiento en el material sonoro y la renuncia a la discursividad, a la articulación sintáctica evolutiva. Las consecuencias de esta elección van a ser de muy atractivo estudio para el sociólogo de la música, y desde una perspectiva técnica van a significar una ampliación de posibilidades instrumentales tendente a aceptar sólo la limitación física del mecanismo y construcción; ello, al margen de lo que



VOX \$ 66.020
Album 2 LPs



PRECIO OFERTA
900 Ptas.

Primera grabación mundial

ERATO \$ 66.021
Album 2 LPs



PRECIO OFERTA
900 Ptas.

Primera grabación mundial

ERATO \$ 66.321
Estuche 3 LPs



PRECIO OFERTA
1.350 Ptas.

HUNGAROTON \$ 66.322
Estuche 3 LPs



PRECIO OFERTA
1.350 Ptas.

Primera grabación mundial

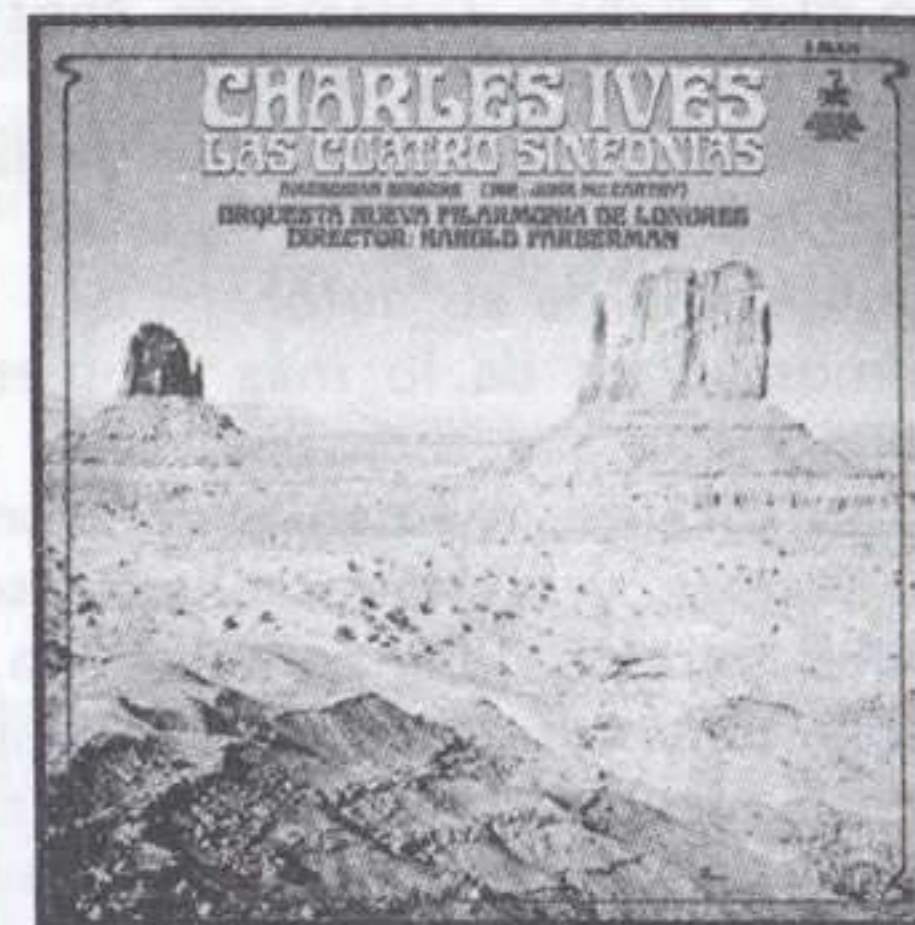
VOX \$ 66.323
Estuche 3 LPs



PRECIO OFERTA
1.350 Ptas.

Grabación única

VANGUARD \$ 66.324
Estuche 3 LPs



PRECIO OFERTA
1.350 Ptas.

Grabación única

ERATO \$ 66.325
Estuche 3 LPs



PRECIO OFERTA
1.350 Ptas.

HUNGAROTON \$ 66.503
Estuche 5 LPs



PRECIO OFERTA
2.250 Ptas.

Primera grabación mundial

**HISPA
VOX**

OFERTA ESPECIAL MUSICA CLASICA

PRIMAVERA 1980

**HASTA
EL 30 DE JUNIO
DE 1980**

la apertura de nuevas posibilidades gráficas ha supuesto para el creador y el intérprete.

Sin embargo, la evolución de Penderecki pronto iba a denunciar toda una serie de preocupaciones distintas a las antedichas. Una partitura de 1959, **Psalmen Davids**, para coro y percusión, nos habla ya de la preocupación del autor polaco por la música religiosa y la riqueza musical de la liturgia, así como por algunos de los recursos expresivos descubiertos por Stravinsky, especialmente en el ámbito del ritmo. En **Stabat Mater**, para tres coros a «capella» (1962), va a intentar la síntesis entre la tradición litúrgica y las innovaciones sonoras por él descubiertas. Con ello plantea algo que le va a servir de respuesta al problema del que antes hablaba, la ausencia de tensión; efectivamente, Penderecki descubre que la música litúrgica posee, a través de los mecanismos de reconocimiento de estos materiales y su identificación por el auditor con un contexto religioso, cierta potencialidad pseudo-ilocucionaria. En **Passio et mors Domini Nostri Jesu Christi secundum Lucam**, para solistas, coro y orquesta (1963/65), va a hacer una utilización exhaustiva de estos materiales preformados tomados fundamentalmente de la liturgia, pero también del acervo cultural creado por la tradición —especialmente los para-simbolismos románticos—, así como de las fórmulas reiterativas e irresolutas de Stravinsky. El segundo período de Penderecki va a estar formado, pues, por la absorción con finalidades expresivas de una miriada de elementos sonoros capaces de connotar situaciones o sentimientos, al estar superpuestos, en los procesos educacionales, a esas situaciones cargadas de emotividad; no se trata ya sólo de los tópicos litúrgicos, sino de elementos mucho más directos, que se usan en un sentido onomatopéyico —sirenas, gritos desgarrados, cadenas arrasadas—, en una representación de sí mismas, lo que Adorno denominaría «sonido al cuadrado». El **Dies irae pro Auschwitz** (1967) es el punto culminante de esta tendencia hacia el «sonido al cuadrado», pero es también un culmen de «oficio musical, ya que no aparecen en este oratorio las prolijidades tediosas de la **Pasión**, y la implicación emotiva del compositor parece impedir la aparición de baratijas, como sucede en la ópera **Die Teufel von Loudun**, de esta misma época; en el **Dies irae** parece querer el autor conjuntar la especulación con el material con la entrega al auditor de la información preformada en un equilibrio difícil, que la brevedad de la obra ayuda a lograr.

A lo largo de estos diez años Penderecki se ha convertido en la figura más conocida de la composición contemporánea, y su militancia católica le ayuda a obtener un apoyo incondicional de la curia vaticana. Este apoyo y su éxito en U. S. A. son los mecanismos que garantizan su popularidad. Por otra parte, en el mundo musical ha ganado multitud de alumnos y seguidores, y su capacidad técnica es tan indiscutida como fervientes son los debates sobre la «legitimidad» de su actitud estética —un crítico tan poco ingenuo como Armando Gentilucci ha señalado que la religiosidad católica del autor le hace evitar las categorías ideológicas, y ello le guía hacia la reinstauración de fórmulas estéticas institucionalizadas—, o incluso las dudas de que esa actitud sea electiva y no producto de la contradicción interna de la inventiva de Penderecki. Lo que no pueden negar ni siquiera aquellos que ven en el autor polaco a un creador que se vivifica en una renovación de la tradición es que tras su éxito en U. S. A. se puede hablar de un tercer período, en el cual el «sonido al cuadrado» se hace cada vez más ramplón y más coincidente con

las exigencias del gran público. Con su ópera **Paradis Lost** se ejemplifica la trayectoria pro taquilla del compositor y su inexorable tendencia a ofrecer un producto de fácil deglución y que ofrezca una apariencia de modernidad suficiente como para tranquilizar la más «snob» de las conciencias. No es casual que algún crítico haya hablado de «neo-puccinismo», y al citar este término lo hago implicativo tanto de posiciones estéticas como de posiciones económicas con referencia al autor de **Tosca**.

En enero de 1978, con retransmisión televisiva, se presentó en el Carnegie Hall el **Concierto para violín**, de Penderecki. En este **Concierto** han desaparecido totalmente las especulaciones con el material, incluso rara vez hacen acto de presencia los descubrimientos de quince años antes, pero nuevamente nos encontramos ante motivos y esquemas preformados hasta la topicidad. No se trata de encontrarnos con viejos conocidos a través de la cita, sino de la referencia directa a la información sobre determinados «tics» expresivos del romanticismo convertidos en homenaje al sentimentalismo. No se trata ni siquiera de «sonido/música al cuadrado», sino de un pastiche estrambótico, en el cual sólo cuenta el guiño de complicidad al auditor amante de lo «moderno» y de lo «sentimental»; el cinismo llega a la utilización de esos «tics» después de filtrados por los más pedestres segundones de «Broodway», pero lo que varía es la envoltura de todos los parámetros; se trata de «música clásica» escrita por un «maestro de la vanguardia», y no de música funcional escrita por un artesano; la grandilocuencia retórica se disfraza de fuerza emotiva y la propaganda se adereza de cultura superior; por otra parte, la accesibilidad a la música, que proviene de la información preformada por la deformación educativa, va a justificar la presunción de autenticidad. La tensión va a ser sustituida por el condicionamiento emotivo, pero ya no referido a la liturgia, sino a los tópicos comerciales más sensibleros. Y por encima de ello, el gran talento musical de Penderecki, que es capaz de demostrar oficio en los momentos más descaradamente inmersos en la caracterización «kitsch».

Quizás un violinista genial y una orquesta extraordinaria, dirigidos por un director que fuese un musicazo y un técnico inigualable, pudieran seducirnos parcialmente con este inmenso homenaje al bodrio cocacolesco. Lamentablemente, ni el señor Stern es un violinista genial, ni la Orquesta de Minnesota es extraordinaria, ni el señor Skrowaczewski reúne las características antedichas; por ello la lectura de la obra es eso, una lectura, gracias a lo cual podemos apreciar sin coberturas toda la gama de pequeños y grandes detalles que configuran la «rutilante» arquitectura de la obra. Curiosamente, la corrección del buen hacer de los medianos puede servir para transparentar los condicionantes lingüísticos de esta partitura.

Las notas de M. A. Feldman pertenecen a la categoría de documentación producida por el Departamento de relaciones públicas de Penderecki Building Co., y están a medio camino entre la concepción de crítica de la prensa diaria madrileña y una hoja publicada no hace mucho que comenzaba: «Cual nuevo Zeus lanzando rayos, Karajan graba de nuevo...». Ustedes me dirán que eso es lo normal en el noventa y nueve por ciento de las carpetas, pero es que en este caso la redacción se presenta en un idioma extraño, que por momentos asemeja ser castellano de turista anglosajón. El señor J. F. Basté parece desconocer que en castellano se dice «timbal» y no «timpani», el «tambor bajo» se llama «bombo» y, como ya le explicó en esta revista en dos ocasiones Roberto Andrade, la traducción correcta de «double

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.

stop» no es «doble pausa», sino «dos cuerdas», al hablar del ataque al violín. Pese a ello, no deja de resultar curioso enterarse de la existencia de **golpes de batería ominosos**, de **motivos parecidos a una endecha solemnemente escandida por los tímpani** o de un **suspiro de dos notas** —reparen en que un suspiro consta necesariamente de inspiración y expiración, «ergo»...— **que se dilata para formar una célula melódica de tres notas.**

Por cierto, en la carpeta se reproducen dos citas textuales de Penderecki. Una de ellas dice: **No estoy interesado por el sonido en sí mismo, y nunca lo he estado.** Ignoraba que **Anaklasis** o **De Natura** fuesen apócrifas.—**XOAN M. CARREIRA.**

KRZYSZTOF PENDERECKI: Concierto para violín y orquesta (1976). Isaac Stern, violín. Orquesta de Minnesota. Director, Shrowaczewski. CBS-Master Works, 76739. Precio: 600 ptas.

Interpretación: 8.

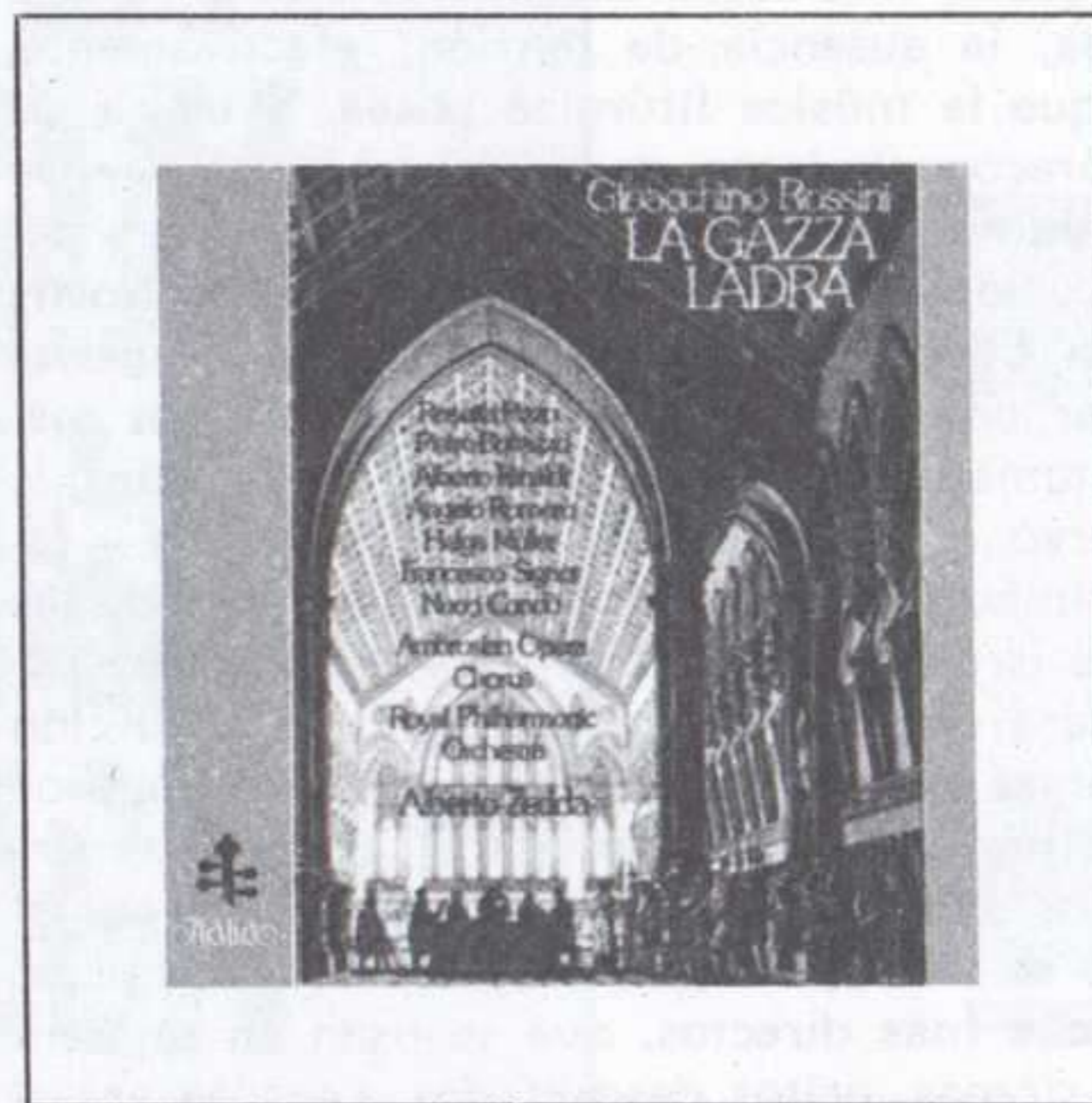
Sonido: 9.

Interés musical de la obra: Absolutamente nulo.

LA GAZZA LADRA: PRIMERA GRABACION DE UNA DESTACADA OPERA ROSSINIANA

La Fundación Rossini, de Pesaro, se propone grabar el catálogo completo de la obra rossiniana. Vasta empresa, que con otros casos (como la grabación de las óperas de Haydn) representa un intento serio para recuperar el repertorio del XVII y primer «ottocento». **La Gazza Ladra** se incluye en el género semiserio o de «mezzo-carattere». Este tiene cualidades propias, pero si nos atenemos a los resultados musicales: **a)** abunda el estilo bufo; **c)** el elemento patético o sentimental es constante ya en toda la ópera bufa napolitana, y **c)** hay pasajes dramáticos propios de la ópera seria, pero no una estructura dramático-musical como se entenderá con posterioridad en la ópera seria romántica. Rossini logró unidad y equilibrio en el género bufo. En el terreno de la ópera seria, lo alcanzó en casos aislados, como **Tancredi**. A partir de **La Gazza Ladra** se propone crear ópera romántica y heroica, que pronto ocupará los escenarios italianos. Aparte de las importantes cotas alcanzadas en **Guillermo Tell**, sus óperas serias muestran lagunas, falta de verdad dramática, de coherencia, de empaste entre música y desarrollo dramático. Pero contienen también magníficos pasajes e inspirados fragmentos. El género semiserio permite incluirlos dentro de un variado mosaico, en el que Rossini es capaz de brillar alternando partes serias y bufas, y, a pesar de la debilidad del libreto, dar vida y colorido al conjunto como si de un «pastiche» se tratase. Es el caso de **La Gazza Ladra**: brillante, variada, con notable inspiración en gran parte de sus tres horas largas de duración. Este género tan apropiado a Rossini estaba, sin embargo, en vías de extinción (junto con el bufo). Rossini no lo prodigó y siguió el drama romántico que por entonces se perfilaba. La partitura de **La Gazza Ladra** contiene excelentes momentos al estilo bufo y destacables pasajes donde la melodía y el «cantabile spianatto» no escasean, a costa del ornamento y la espectacularidad de sus óperas posteriores. La orquesta, con fuerte presencia, destaca por su riqueza tímbrica y rítmica (que tanto pregonaba Rossini). Puede recordarse: toda la «particella» de «Gianetto» y del «Podestá», dúos como «Come frenare il pianto», o tríos «Oh Nume benéfico»; la escena del juicio y la posterior marcha de «Ninetta» (un dramatismo que evoca aires donizettianos), los finales y la «obertura». Alberto Zedda consigue transmitir el ritmo y la gracia rossinianas, aunque en escenas de conjunto y finales no consiga excesiva claridad de planos sonoros ni nitidez en la textura orquestal (como hiciera C. Abbado en **Cenerentola** y **Barbero**,

en las ediciones preparadas por Zedda). La versión tiene suficiente nivel y aproximación estilística. Lo que no es frecuente, si recordamos casos, como **La Pietra del Paragone** (Hispanavox), bastante desafortunados. La elección de intérpretes es fundamental y el «elenco» disponible escaso. Se necesita fraseo elegante y puro, dominio del «stacatto», repeticiones silábicas y adornos en general; línea clásica y no exabrupto verista, impecable sostenido... En el caso del tenor, dominio de agilidades y del agudo (dice Stendhal de David, famoso tenor de la época: «Los colores que llenan la paleta de David son los adornos y «fiorituras»



de todos los géneros). Pietro Botazzo, de voz pequeña y ligera, resuelve su papel con gusto y musicalidad (en la línea de L. Alva y U. Benelli).. Emite los agudos comprometidos cubriendo mucho la voz en piano (así, o con falsete más o menos reforzado, debían atacar los sobreagudos los tenores anteriores a 1830), y frasea con delicadeza. Rosetta Pizzo, soprano lírico-ligera de bonito timbre, domina el adorno y la afinación es correcta (no siempre en los escenarios), pero no imprime suficiente carácter al personaje. Bien A. Rinaldi, que ya me gustó en **El matrimonio secreto**, dirigido por Baremboim (DG); barítono de voz grave, empastada, algo monocorde y con algunos problemas en la zona baja (el papel es para bajo cantante); suficiencia en las agilidades. El «Fernando» de A. Romero, falto de volumen y medios, es sólo discreto. Correcto el resto.

La grabación y el prensado de esta Casa discográfica (Italia) me parece a la altura de las mejores firmas. Se acompaña de amplios comentarios y libreto en italiano e inglés.

En suma, me parece una atractiva ópera rossiniana, ofrecida con suficiente dignidad. Recomendable al aficionado que quiera ampliar esta parcela del repertorio, y obligada para rossinianos y amantes del género.—**BLAS CORTES.**

Interpretación: 7.

Sonido: 9.

GIOACCHINO ROSSINI: La Gazza Ladra. Francesco Signor (bajo), Nucci Condó («mezzosoprano»), Pietro Botazzo (tenor), Rosetta Pizzo (soprano), Angelo Romero (bajo), Alberto Rinaldi (barítono), Helga Müller (soprano), Luigi Pontiggia (tenor), Bruno Bulgarelli (tenor). Ambrosian Opera Chorus. Royal Philharmonic Orchestra. Director, Alberto Zedda. Italia, 70056 (4 LP). Precio 2.800 ptas. Importador: Ferysa.

PRIMERAS GRABACIONES DE SIBELIUS

El álbum de dos discos que ahora se distribuye en España (como discos de importación) contiene los primeros registros realizados con obras de Sibelius dirigidas por el primer gran apóstol de la causa sibeliana, Robert Kajanus (1856-1933), compositor y director de orquesta finés formado en París, Leipzig y Dresde, que tuvo una importancia capital en el desarrollo de la música en su país. En efecto, él fue el primero en fundar una orquesta estable en Finlandia, la Orquesta Sinfónica Finesa (1882); asimismo dio un impulso decisivo a la Nueva Escuela de Compositores —Järnefelt, Melartin, Palmgren, Kilpinen y, naturalmente, Sibelius— y protagonizó las primeras grabaciones en discos del último de los citados, entre los años 1930 y 1932, con la Orquesta Sinfónica de Londres. Es obvio, pues, que estamos ante un auténtico documento histórico, y no sólo por la innegable importancia que suponen estas grabaciones en nuestro país, sino porque Kajanus fue uno de los más estrechos colaboradores del compositor (Kajanus estrenó la **Quinta** y dirigía siempre en sus programas alguna sinfonía o poema sinfónico de Sibelius) y, a la vez, junto a Schneevogt, Beecham, Koussevitzky, Szell, etc., uno de los más grandes traductores de su música. Este primer álbum contiene las siguientes obras: **El festín de Baltasar**, sinfonías **Primera** y **Segunda** y el poema sinfónico **Tapiola**, grabadas en 1930 y 1931, y con una reconstrucción técnica al microsuro realmente ejemplar, si tenemos en cuenta las fechas de los registros.

La concepción de ambas **Sinfonías** es romántica, aunque la vena épica de la **Primera** la hace resaltar Kajanus hasta tal punto que el «pathos» es dominado por ella y no aparece más que en el segundo y cuarto movimientos. Muy bien el comienzo de la obra (el solo de clarinete, de 28 compases, sostenido por el apagado redoble de timbales sobre la dominante Si) y, globalmente, la interpretación está hecha de un solo trazo, intensa, unitaria y convincente. Igualmente características presenta la lectura de la **Segunda**, con momentos realmente impresionantes (los 38 primeros compases del segundo movimiento con la melodía «lúgubre» del fagot sobre el fondo de «pizzicati» de violoncellos y contrabajos). **Tapiola** es, en manos de Kajanus, un modelo de equilibrio y serenidad terrible, pero, al fin y al cabo, serenidad), con ramificaciones procedentes de todos los lados, y que, como es sabido, son única y exclusivamente variantes de un solo tema original. En esta versión se desarrollan y crecen en metamorfosis casi imperceptible. La Naturaleza no la describió Sibelius, sino que la aprehendió en su esencia, y así nos lo demuestra Kajanus en su lectura. De conocimiento obligado.

Conclusión: Para quien no se conforme con las grabaciones técnicamente perfectas y espere del disco algo más que un sonido deslumbrante.—**ENRIQUE PEREZ ADRIAN.**



Interpretación: Entre 8 y 10.

Sonido: Grabaciones de los años 1930 y 1932.

SIBELIUS: Sinfonías 1 y 2. El festín de Baltasar. Tapiola. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Robert Kajanus. World Records, SH-191/2, álbum dos LP. Precio: 1.400 ptas. Importador: Ferysa.

UN IMPORTANTE DESCUBRIMIENTO: CANTATAS PROFANAS DE VIVALDI

A lo largo de los últimos años se ha podido observar una progresiva evolución en el criterio de los directivos de Archiv a la hora de seleccionar intérpretes para las grabaciones de música renacentista y barroca. Al propio tiempo, cada vez se le va dando más importancia a este tipo de música en la importante Compañía alemana. Hace algunos años era impensable que discos como el presente pudiesen llevar el sello Archiv. Afortunadamente, repito, el criterio ha cambiado, y hoy el catálogo Archiv, en lo referente a «música antigua», se ha enriquecido considerablemente, tanto en lo relativo a repertorio como en lo que se refiere a intérpretes. Qué gran avance desde esa monumental y presunta integral Bach, en la cual las cosas aprovechables pueden contarse con los dedos de la mano.

Si este cambio de criterio puede observarse, por ejemplo, en el campo del clave, con la inclusión en la «cuadra» de Holschneider de intérpretes como Pinnock, Gilbert o Curtis, puede ser también apreciado en lo referente a agrupaciones con la entrada de grupos de última hora en lo que a interpretación barroca se refiere.

Viene todo lo anterior a propósito del disco que acaba de aparecer, conteniendo cuatro **Cantatas** de Vivaldi. Se trata de cantatas profanas, cuyo tema común es el del amante que habla de su amada. En este caso, dichas **Cantatas** no tienen absolutamente ninguna relación con las obras del mismo título de Bach, o composiciones similares. Se trata de obras que derivan directamente del madrigal italiano del siglo XVI, y en cierto sentido siguen respetando su estructura, en el sentido de que solamente se canta una voz, siendo todo el acompañamiento realizado por la orquesta, o, mejor, en este caso habría que hablar de conjunto instrumental, ya que solamente intervienen ocho instrumentos.

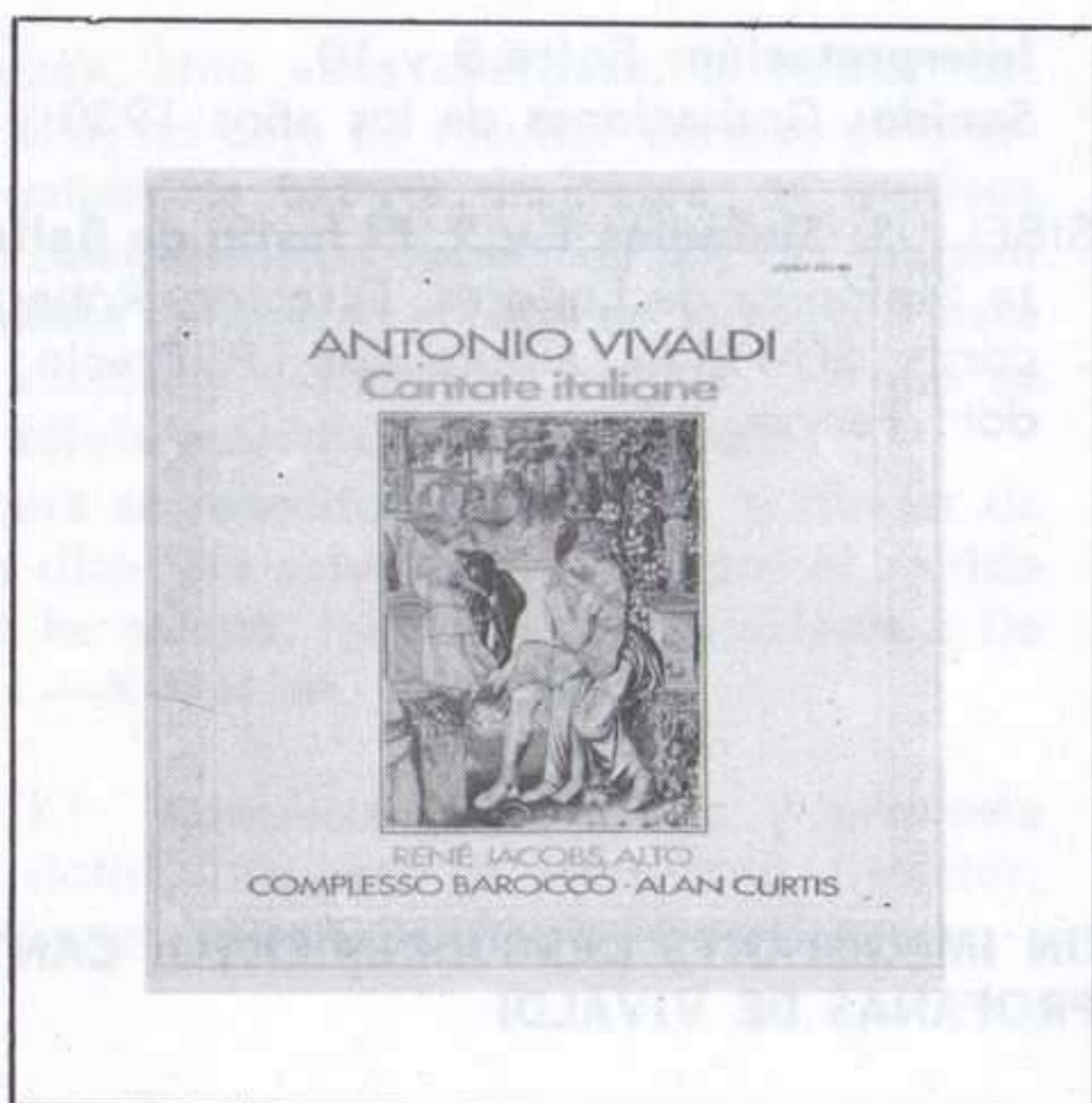
Se trata de música, bellísima, por supuesto, pero algo extraña, si se piensa en el autor. Si bien las «Arias» son marcadamente barrocas (aunque no llevan ese típico sello vivaldiano al que me he referido en el comentario de otras grabaciones dedicadas al «Prette Rosso»), en los recitativos uno parece estar escuchando a Monteverdi, Caccini y demás autores del renacimiento italiano. Especialmente la parte vocal tiene una serie de figuraciones típicamente «madrigalistas».

Es hora ya de confesar abiertamente que, a mí, personalmente, las **Cantatas** contenidas en este disco son de las obras que más me han interesado de su autor.

Creo que para muchos será un verdadero e interesantísimo descubrimiento, pues se trata de la poca música que se ha descubierto de Vivaldi, música vocal, que no pertenece ni al género operístico ni a su música religiosa.

Se trata de una música, en muchos momentos, extraordinariamente sensual, lo que, sin embargo, no debe sorprender a quienes conozcan la biografía de su autor, hombre capaz de gozar de los más refinados placeres de todo tipo.

La interpretación corre a cargo del *Complesso Barocco*, integrado por algunos de los más destacados especialistas, como



Lucy Van Dael, dirigido desde el cémbalo por Alan Curtis, quien así hace su presentación discográfica en España como director. Y creo que la nota que merece es la más alta, pues la labor de director y conjunto es excepcional. Las partituras aquí presentadas poseen en sus manos una vitalidad poco común, dándole, cuando es necesario, ese toque de sensualidad que antes he mencionado. Capítulo aparte merece la extraordinaria realización del «continuo», obra de Curtis.

El hecho de que todos los instrumentos sean originales del siglo XVIII, excepto el cémbalo, que es una copia realizada por Skowronek, puede que acabe de convencer de una vez a todos los que piensan que el uso de instrumentos de dicha índole obedece solamente a una cuestión de presunción, no sostenible en modo alguno con bases puramente musicales.

La parte vocal está encomendada al contratenor René Jacobs, asiduo colaborador de grupos como la Petite Bande, y hay que decir que su labor es simplemente extraordinaria. Jacobs está espléndido de voz y recursos, y creo que su actuación en este disco servirá también para convencer a los remisos a la actuación del contratenor.

La grabación es impresionante, escuchándose todo perfectamente, incluso el clave. Siempre he elogiado las grabaciones de Archiv, pero creo que la presente es una de las mejores que conozco, técnicamente hablando.

En cuanto a la presentación, es altamente loable, tanto en lo que se refiere al aspecto gráfico como a la información que nos proporciona y al espléndido texto de Theophil Antonicek.

Conclusión: Uno de los acontecimientos discográficos del año. No se lo pierda.—**PABLO CANO CAPELLA.**

R ANTONIO VIVALDI: **Cantatas italianas.** «Cessate ommie cessate, RV 684». «Qual per ignoto calle, RV 677». «O mie porpore più belle, RV 685». «Amor hai vinto, RV 683». René Jacobs, contratenor. Complesso Barroco. Alan Curtis, director. Archiv Produktion, 2533 385. Precio: 700 pesetas.

Interpretación: 10.

Sonido: 10.

WEBERN Y BOULEZ: LA «RUPTURA», COMO LUCIDEZ, Y LA «COHERENCIA», COMO OSCURIDAD

No hace mucho, en un artículo dedicado a Theodor W. Adorno (*), comentaba la caracterización «épica» de la obra de

(*) RITMO, número 497, pág. 27.

Schönberg frente a la posición «lírica de Webern. Efectivamente, Schönberg es producto de una tradición cultural de compleja riqueza, a la que ama profundamente, mientras contempla su crisis [en una reciente conversación me hablaba F. Pelegrín de la peculiar posición de los intelectuales judíos (Marx, Freud, Schönberg, Adorno, Wody Allen...) frente al proceso cultural del cual son críticos], por lo cual su obra testimonia, a través de una sintaxis antirracionalista —negativa de la tonalidad como naturalidad—, una tensión reflejo de la tensión de su sociedad; mientras el parámetro sintáctico característico de la época que terminaba es diluido —la tonalidad—, la conservación de las estructuras formales de la etapa racionalista y de las anteriores van a servir de nexo histórico y de vinculación a la tradición, con lo cual se generan unas contradicciones que fructifican en la «angustia» de la música de Schönberg. Parecidas características de epicidad se encuentran en las partituras de Berg y Gerhard, y una genial utilización de los mecanismos descritos la encontramos en las óperas de Dallapiccola. Sin embargo, en la música de Anton Webern no vamos a encontrar estas contradicciones, ya que la ruptura es total; es decir, la renuncia sintáctica de Webern no incluye sólo el concepto racionalista, sino también la propia simetría, y por esta razón se convierten en innecesarias o superfluas las formas acuñadas «a priori». La respuesta es la rarefacción sonora, en la cual ni siquiera la serie adquiere valor temático y el desarrollo se concierta en una especie de «bricolage», cuyo resultado valoriza especialmente la tímbrica. Ya resulta tópico comparar las respectivas posiciones de Schönberg y Webern con las de Kandinsky y Mondrian, y si remito a ello es con la intención de fijar la atención del lector en el hecho de que la variación sea la forma idónea para el desarrollo del organicismo weberniano, al permitir el libre desarrollo de la combinatoria estricta de los parámetros sonoros primarios y derivados, llegando de esta forma a nuevas concepciones del componer que si bien es cierto que al ser llevadas a la radicalización originarán el serialismo integral en la versión de Darmstadt, no lo es menos que se asemejan en su desolación, en su renunciamento, a la obra de compositores «marginales» con respecto a la tradición —Varese, Ligeti, Xenakis—, con la diferencia de que la técnica de Webern sirvió a una escuela y la de los otros compositores solitarios apenas si sirvió para realizaciones individuales —el caso del músico «rock» Frank Zappa y su discipulazgo de Varese—, aun cuando modificasen lo suficiente la mentalidad musical de su medio como para convertirlos en personajes centrales de un proceso.

Las **Variaciones op. 27**, de Webern, son su única obra de piano y uno de los ejemplos que mejor pueden ejemplificar mi concepción de «lirismo», como tropo aplicado a la postura de aquellos compositores que renuncian a la utilización de tensiones sintácticas encuadrables dentro de la tradición y crean un lenguaje en el cual estas tensiones son generadas por la utilización de interrelaciones novedosas entre los parámetros sonoros. Dado que el análisis estructural del **Op. 27** es fácilmente accesible para el lector de castellano, no creo necesario repetirlo aquí. Sí quisiera mencionar que es la obra de Webern más editada en España, ya que existen al menos cuatro versiones —Eulalia Solé y Carles Santos, en Edigsa, y Charles Rosen en el álbum Webern-Boulez de CBS—, contando con la presente de Maurizio Pollini. Aquellos que disfrutaron la integral pianística de Schönberg en la versión de Pollini se encontrarán ahora con un nuevo mundo sonoro visto desde la perspectiva contraria; es decir, si Schönberg era entendido como un hijo de la tradición, Webern es contemplado desde la posteridad. La precisión y la claridad son dos virtudes que hacen imprescindible el conocimiento de esta versión absolutamente lúcida.

«¿Cómo podríamos entonces aferrarnos sin desfallecimiento a una obra que demuestra tales contradicciones, tales insensateces?... Si el fracaso de Schönberg existe, no es escamoteándolo como se emprenderá el hallazgo de una solución válida al problema planteado por la epifanía de un lenguaje contemporáneo». Estas palabras, escritas en 1952, dan idea de la persona-

lidad de Pierre Boulez, compositor de los más altamente sintomáticos de la postguerra. Admirador hasta la devoción de Debussy, Webern y Messiaen e intransigente defensor de la estética de Darmstadt, no sólo ha agredido en sus escritos a Arnold Schönberg, sino que no tuvo recato en negarle a Britten la cualificación musical o a Xenakis la capacidad estilística. Alejado progresivamente de la creación en beneficio de la dirección, se ha convertido en una «vedette» internacional, y tras su polémica con Malraux, en 1966, que le lleva a abandonar Francia, vuelve ahora a su país a invertir un presupuesto gigantesco en enterrar en el subsuelo parisino a la música. Un crítico tan polémico como genial, cual es Hans Keller, señaló repetidamente que cuando se asiste a un concierto dirigido por Boulez da la impresión de oírse aquello que debe quedar como trasfondo, mientras no se oye lo que según la escritura debiera de oírse. Realmente, cuando nos enfrentamos a una versión de Schönberg o de Berg por Boulez concluimos que no nos hemos enterado de nada, y cito de pasada a su reciente **Pierrot**; sin embargo, todo ha sonado, pero inadecuadamente. Algo parecido suele suceder en la música escrita por Boulez; todo aparenta ser irremediable, poseído de una coherencia aplastante..., pero la audición resulta insoportablemente tediosa, dado que esa estructuración impecable no está al servicio de la audición, sino de la escritura; Boulez olvida demasiado a menudo que cuando se



oye una obra no se percibe la miriada de matices que constituyen su concepción integradora, dado que no pueden ser abarcados por la memoria auditiva, a la cual falta información suficiente; pienso que este problema está en relación íntima con lo diagnosticado por Keller a la hora de la interpretación, y también lo está con la dirección imprimida a la sección musical subterránea del Centre Pompidou. El relativo abandono de la creación por parte de Boulez, a mi entender, no deriva sólo de la lógica incertidumbre en que se ve sumergido el creador actual, sino que existe un porcentaje importante de «atonía», de imposibilidad creativa, al partir del olvido de la audición; quizás el oído hipersensible de Boulez se haya convertido en su enemigo, o bien es que ese oído hipersensible es un tópico más de los que rodean al personaje.

La **Segunda sonata para piano**, escrita en el período anterior a Darmstadt, ha merecido el siguiente comentario por parte del autor: «Esta **Sonata** renuncia abiertamente al punto de partida dodecafónico y a las fórmulas que de él se derivan. No se encuentran series iniciales, ni sobre planos sonoros ni sobre el plano del ritmo; las células sonoras, bastante breves, sirven de soporte a las sonoridades, temas rítmicos, trabajados y desarrollados según los principios expuestos por Messiaen. Es una ruptura total y voluntaria con el universo del dodecafonismo clásico;

es, con mi **Primera sonata para piano**, y todavía más que ésta, el paso decisivo hacia un mundo serial integrado, que será realizado cuando las estructuras de timbres y de intensidades vengán a unirse a las estructuras seriales sonoras y tímbricas». Ante esta obra me encuentro en una situación paradójica entre la admiración por la arquitectura impecable y la dificultad de audición de un producto que no consigue interesar a mi oído por la simple razón de la absoluta vacuidad, de la desproporción enorme entre la complejidad estructural y la tensión —que actúa como elemento motivador—; el esfuerzo de atención exigido no reporta una satisfacción estética, dado que la comprensión auditiva se nos escapa. Este problema, gravísimo cuando oigo las **Estructuras** o el **Pli selon Pli**, lo experimento también en estas obras del primer período y me llevan a preguntarme acerca de todo lo aquí expuesto.

La interpretación de Pollini parte de la indicación de la partitura: «El cuidado de articular la construcción musical se deja al entendimiento del intérprete tanto por las relaciones variadas de la dinámica sonora como por una cierta libertad de fluctuación en el tiempo», y nos enamora con su sonido y su sentido musical, al grado de abandonarnos en su lectura durante largos fragmentos, lo que nos hace olvidar nuestras reservas; pero pasado el arrobamiento ante el material, el aburrimiento hace de nuevo presa en nosotros, y ni siquiera el apasionante estudio rítmico del «Vif» puede captar nuestra atención durante los diez minutos que dura.

Las notas de carpeta, de Paolo Petazzi, son de alto interés musical si hacemos caso omiso de un par de pasajes literarios que además de superfluos incluyen el error de creer que Webern oyó la sonata de Boulez... tres años después de su muerte. La grabación es magnífica y el prensado eficiente. Es de agradecer la indicación de las partituras para quienes se interesen en su adquisición.—**XOAN M. CARREIRA.**

Grabación: 9.

Interpretación: 10.

Interés: Muy alto, aunque por distintas razones, en las **Variaciones** y la **Sonata**.

R ANTON WEBERN: **Variaciones para piano, op. 27.**
PIERRE BOULEZ: **Segunda sonata para piano.** Maurizio Pollini, piano. DGG, 25 30 803. Precio: 500 pesetas.

MAGISTRAL VISION DEL «SPANISCHES LIEDERBUCH», DE HUGO WOLF

La Historia de la Música, como otras historias, nos presenta a veces ejemplos que lamentar, como el de Hugo Wolf, muerto prematuramente y antes aún arrebatado para la actividad creadora, con esa violenta e inexorable manera de arrebatado que es la insania. ¿Quién era Wolf, el que pasó a la historia como autor vocal, sobre todo como continuador de la hermosa tradición de «lied» alemán, puesto que era austríaco? ¿Qué podía haber sido del operista que no llegó a terminar su **Manuel Venegas** y sólo nos ha dejado un **Corregidor** que muchos consideraran muy estimable? ¿Hasta qué punto su temperamento maníaco-depresivo, aunque sin duda seductor, le llevó a menudo a la inactividad y le alejó de los logros a los que le abocaba su enorme talento? Es decir, ¿qué han negado a la posteridad las enemistades creadas por su actuación como crítico wagneriano y antibrahmsiano furibundo en la Viena de los ochenta, qué se nos ha perdido en la memoria irrecuperable del tiempo

que sea imputable a su enorme susceptibilidad y a sus tendencias paranoides, qué de impredecible ha desaparecido por culpa de su locura, esa locura contemporánea y pariente de la de Nietzsche? Lamento escrutador condenado a la impotencia es el lamentar muertes que acaso impidieron la consumación normal de amplios caminos creadores: Pergolesi, Schubert, Arriaga, Purcell, Bellini, Berg... Nos queda el gran autor de «lieder», uno de los últimos románticos del género en la línea que viene de Schubert para transformarse con Mahler y más aún con Webern. Nos queda su fértil fascinación por el sur —Alarcón, Miguel Ángel, Anacreonte, canciones italianas y españolas...—, una ópera y fragmentos de otra, alguna música coral, de cámara o pianística, escasa obra con destino a orquesta...

Pero Wolf ha llegado hasta nosotros esencialmente como autor de «lieder», destacando en su producción unos cuantos ciclos en virtud de cuyo nivel artístico su nombre se hace imprescindible en cualquier alusión al género, sobre todo los basados en poemas de Eduard Mörike (1888-89), el **Libro de canciones españolas** (1889-90) y el de **Canciones italianas** (1890-91).

En nuestro mercado discográfico el «lied» no ha tenido gran fortuna hasta el momento, si bien durante el pasado año llegaron a nosotros algunos ciclos importantes gracias a Polydor. Gracias a la misma firma internacional los ingleses gozan de una edición barata del **Libro de canciones españolas**, pero sólo gracias a Ferysa tendremos algunos de esos ejemplares a nuestro alcance sin necesidad de viajar a Londres o molestar a los amigos viajeros.

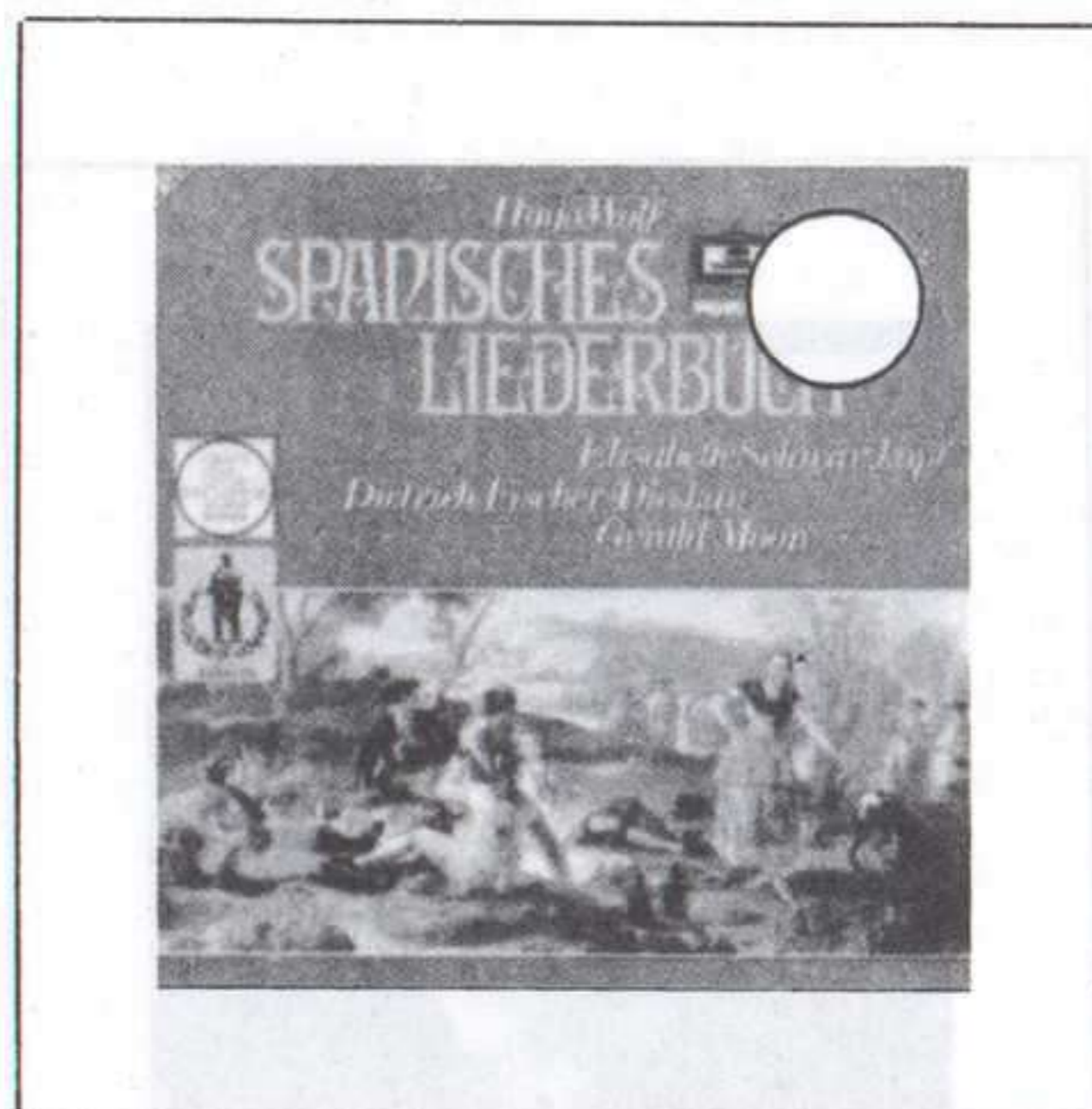
El **Spanisches Liederbuch**, que hoy nos toca comentar, está basado en una serie de poemas originarios de nuestro país y traducidos al alemán por Emanuel Glibel y Paul Hayse. Por lo demás, se trata de auténticos «lieder» alemanes sin más españolismo que alguna palabreja exótica o algún rasgo musical pseudo-hispano. Su interpretación se encarga, alternativamente, a un hombre o una mujer, según el sentido del texto. La obra se divide en dos partes bien diferenciadas: los diez «lieder» espirituales y los treinta y cuatro mudanos («weltliche»). La diferenciación, que alude al matiz devoto (más que religioso) de los primeros y al carácter amoroso de los segundos, requiere una gran versatilidad en los intérpretes del ciclo, que no han de mantener tan sólo un tono lírico y melancólico como en los «Mörike Lieder», sino ser capaces de hacer una plegaria a María, ironizar sobre un caso de celos, mantener un diálogo con los ángeles o declararse indirecta, pícaramente. A estos poemas en que se habla con Dios, recogida y humildemente, en que María pide silencio para el Niño dormido, o esos en que los hombres y las mujeres se acercan, bailan, ríen, se aman o penan, Wolf les ha puesto músicas muy diversas, músicas que consiguen un grado de variedad que pone a prueba en el intérprete la interiorización y el histrionismo, la identificación y la expresividad. Por ello no es fácil exagerar la altura que alcanzan Schwarzkopf y Fischer-Dieskau en este registro ejemplar, acompañados por la profundidad y veteranía «liederística» de Moore.

Pongamos un par de ejemplos. En el último de los «espirituales», «Wunden trägst du, mein Geliebter», Schwarzkopf realiza un interiorizadísimo y contrito diálogo con el Crucificado. El dramatismo se expresa con economía de medios, sin hipérbolo de gestos, con el devoto dolor sugerido mediante la lamentada impotencia del creyente ante las heridas del Cristo. El verdadero dolor, el que se expresa en la soledad del que tal vez quiere «hablar a Dios un día», queda aquí evidenciado mediante el carácter escasamente rotundo y enormemente expresivo de la sugerencia, del drama íntimo y contenido. En cambio, la misma intérprete entona un desenfadado «lied» mundano en que se ponen a prueba las potencias de su voz, en que imita vocalmente la danza popular sincopada, de animada vivacidad, a que está aludiendo en su intento más o menos explícito de atraerse a cierto hábil cantor y bailarín: en «Sagt, seid Ihr es, feiner Herr», Elisabeth Schwarzkopf muestra, mediante unas subidas y baja-

das impresionantes y sin problemas, una mujer divertida y asustadamente anhelante, con su histeria y su humor a la expectativa del objeto de su interés. Los matices posibles entre ambos ejemplos son recorridos por esa voz flexible, dúctil, poderosa, amplia de registro, muy de actriz, de la privilegiada soprano.

Fischer-Dieskau, el consumado recreador de ciclos de «lieder», se comporta en éste, tan diferenciado de los de Schuman o Schubert que podamos conocerle, con esa capacidad de ubicación y cambio de piel que le ha llevado a poder hacer con acierto un «Amfortas», un «Don Giovanni» o un «Conde Luna». El mismo ejemplo comparativo que para su compañera de registro cabría para este barítono, que nunca tuvo problemas en los graves, y que sorprende dónde puede llegar por arriba sin alteración ni fatiga: desde la piadosa invocación a María que abre los «espirituales» («Nun bin ich, du aller Blumen Blume») hasta las desesperadas quejas de «Deine Mutter, süßes Kind» o «Da nur Leid und Leidenschaft».

El acompañamiento pianístico es en esta ocasión de especial intensidad e incluso virtuosismo, corriendo con la carga de las enormes diferencias de matiz, ritmo y «tempo». Gerald Moore,



el sensible especialista en identificarse con cantantas para trascender la mutua colaboración en obra de arte, alcanza con algunas de las intervenciones con Schwarzkopf lo que acaso no sea exagerado calificar como más altos momentos de su dedicación al «lied».

Conclusión: Dos discos recomendables desde todos los puntos de vista: interpretación, obra y registro. La edición, cuidadísima, tiene la garantía inglesa de Privilege-Deutsche Gramophon, una colección en que se puede encontrar en dos discos los **Gurre Lieder** y el **Oberon** de Kubelik, el **Fidelio** de Fricsay o las dos óperas ravelianas de Maazel. Los dos discos del **Spanisches Liederbuch** son generosos —unas dos horas de música— y están muy bien editados, incluyéndose, bilingües, claro está, los cuarenta y cuatro textos cantados.

Interés (de su importación): Muy grande. Se palia en parte la ausencia de ciclos completos de Wolf.—**SANTIAGO MARTIN.**

Interpretación: 10.

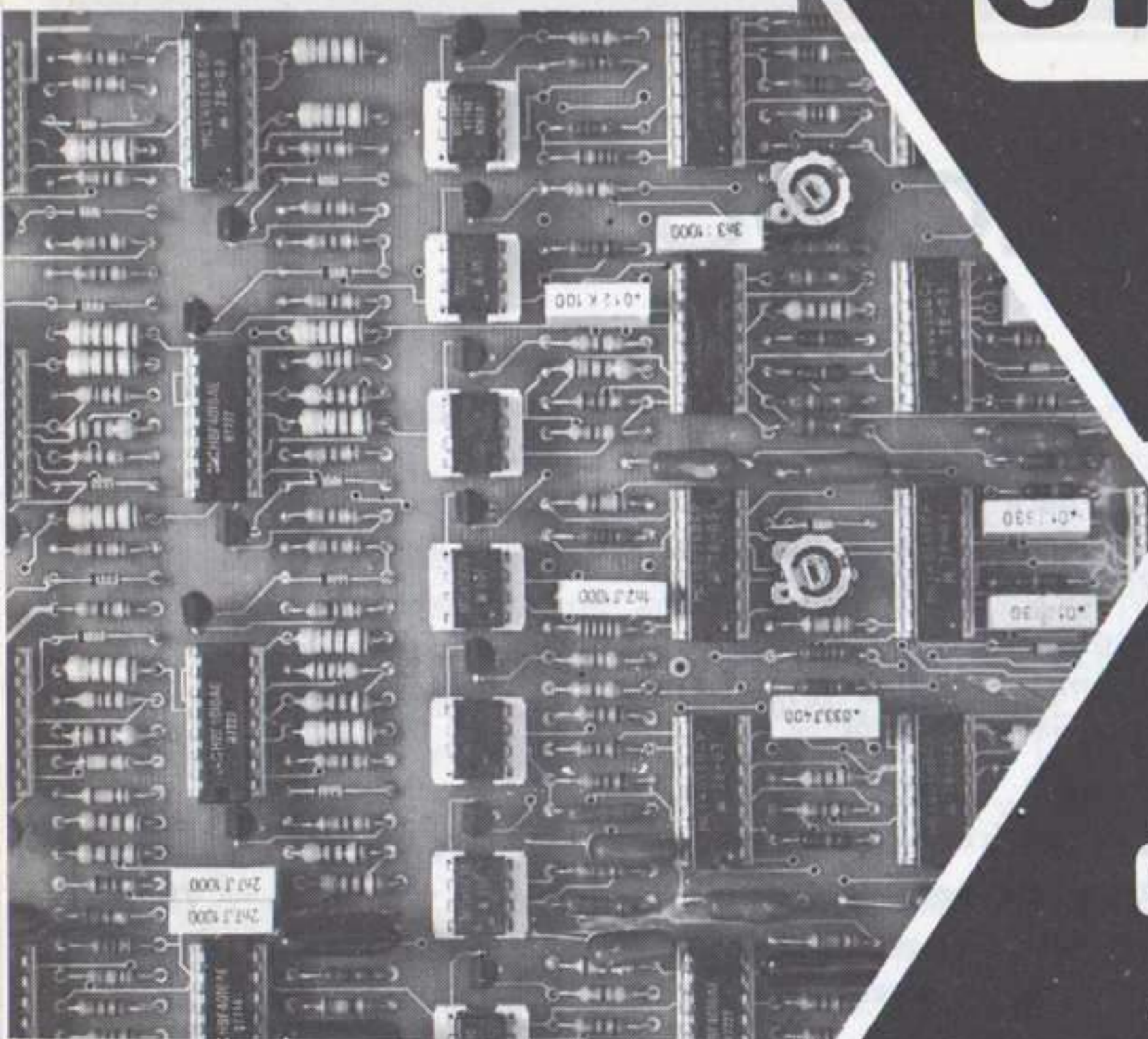
Sonido: 9.

R HUGO WOLF: **Spanisches Liederbuch.** Elisabeth Schwarzkopf, soprano. Dietrich Fischer-Dieskau, barítono. Gerald Moore, piano. Deutsche Gramophon-Privilege, 2726 071. Precio: 1.400 ptas. Importador: Ferysa.

INDICE DE DISCOS CRITICADOS

	Págs.		Págs.
Albéniz: Iberia . Navarra. Block. EMI	55	Ravel: Concierto para la mano izquierda . Bach: Chacona . Schubert: Mar en calma . Reger: Romanza . Preludio y Fuga . Wittgenstein. Rudolf. ARS NOVA	63
Bartók: Quinteto para piano y cuerdas . RICORDI	53	Ravel: «Gaspard de la Nuit» . Prokofiev: Sugestión diabólica . Balakiref: Islamey . Tchaikovsky: Tema y variaciones . Listz: «Campanella» . Gavrílov. EMI	70
Beethoven: Concierto «Emperador» . Rubinstein. Krips. RCA ...	65	Rimsky: Scheerezade . Ozawa. DG	70
Beethoven: Sinfonías números 1 y 5 . Haitink. PHILIPS	65	Rossini: «La gazza Ladra» . Pizzo. Bottazzo. Zedda. ITALIA	42
Beethoven: Sonfonía número 4 . Weber: Oberón (obertura). Solti. DECCA	65	Rossini: Oberturas de ópera . Abbado. RCA	70
Beethoven: Sinfonía número 7 . Longhram. ENIGMA	65	Rossini, Verdi, Weber: Oberturas de ópera . Mendelssohn: El sueño de una noche de verano (nocturno y scherzo). Mehta. DECCA	70
Beethoven: Egmont (versión completa). Abravanel. HISPAVOX.	65	Saint-Saëns: Sinfonía número 3 . Tarta nupcial . Chorzempa. De Waart. PHILIPS	72
Berlioz. Noches de verano . Falla: Amor brujo . Price. Reiner. RCA	65	Saint-Saëns: Sexteto . El carnaval de los animales . Bero. Collard. André. EMI	72
Brahms: Concierto piano número 2 . Horowitz. Toscanini. RCA	33	Salieri: Sinfonías «veneziana» e «Il giorno onomastico» . XXVI variaciones . Studt. Peskó. ITALIA	50
Brahms: Sinfonía número 4 . Reiner. RCA	66	Scarlatti, A.: «Concerti grossi» . Sinfonías . M. de la Fuente. HISPAVOX	50
Corelli: «Concerti grossi» . Kuijken. HARMONIA MUNDI	66	Scarlatti, D.: Treinta sonatas para clave . Verlet. PHILIPS	55
Debussy: El mar . Preludio a la siesta de un fauno . Ravel: Bolero . Von Karajan. EMI	66	Scarlatti, D.: Doce sonatas . Schiff (piano). HISPAVOX	70
Donizetti: Oberturas de óperas . Scimone. HISPAVOX	66	Schönberg: Pierrot Lunaire . Minton. Zukerman. Barenboim. Boulez. CBS	72
Falla: Amor brujo . Fanfarría . Ravel: Scheerezade . Horne. Bernstein. CBS	66	Schumann: Concierto para piano . Introducción y «allegro appassionato» . «Allegro» de concierto. Ashkenazy. DECCA	72
García Abril: Concierto Aguediano . Homenaje a Sor . Bittetti. García Asensio. HISPAVOX	33	Schumann: Concierto para piano . Chopin: Concierto para piano número 2 . Argerich. Rostropovitch. DG	51
Giordano: Fedora . Gounod: Romeo y Julieta . Massenet: Manón . Scotto. Domingo. K. H. Adler. CBS	66	Schumann: Sinfonías (integral). Manfredo . Bernstein. CBS ...	51
Giuliani: Conciertos guitarra números 2 y 3 . P. Romero. Mariner. PHILIPS	66	Schumann: Quinteto para piano y cuerdas . Mahler: «Quartettsatz» . Quinteto Italiano. RICORDI	54
Gliere: Sinfonía número 3 . Faberman. UNICORN	35	Sibelius: Sinfonías números 1 y 2 . Kajanus. EMI (World Records)	43
Goldmark: Concierto violín número 1 . Sarasate: Aires gitanos . Perlman. Previn. EMI	66	Sibelius: Finlandia . Cisne de Tuonela . Karelia . Vals triste . Kord. DECCA	72
Gounod: Fausto . Puccini: Turandot . Verdi: Otelo , Un ballo in maschera . Capucilli, Kabaiwanska, Pavarotti, Raimondi, Gatto y Martinotti. ARS NOVA	63	Soler, P. A.: Cinco sonatas . Fandango . M. Ll. Cortada. EDIGSA.	72
Haendel: Sonatas para flauta (integral). Robinson. Cooper. Eddy. HISPAVOX	53	Strauss, Jh.: El murciélago (selección). Varady. Popp. Prey. Kleiber. DG	73
Haydn: Sinfonías números 45 y 48 . Barenboim. DG	67	Stravinsky: La consagración de la primavera . Mehta. CBS	73
Haydn: Sinfonías número 46 y 47 . Janigro. HISPAVOX	67	Tchaikovsky: Concierto para piano número 1 . Horowitz. Toscanini. RCA	33
Haydn: Sinfonías números 94 y 96 . Marriner. PHILIPS	49	Tchaikovsky: Capricho italiano . Marcha eslava . Obertura 1812 . Dorati. DECCA	73
Haydn: Sinfonías números 100 y 103 . Marriner. PHILIPS	49	Verdi: Otello . Vickers. Rysanek. Gobbi. Serafin. RCA	60
Haydn: Sinfonías números 94 y 101 . Richter. DG	67	Verdi: Traviata . Callas. Kraus. Ghione. FOYER	60
Haydn: Sinfonías números 101 y 104 . Beecham. EMI	67	Vivaldi: Concierto y tríos para laúd . Ragossnig. Melkus. Wallisch. Schwarz. Archiv.	54
Janacek: La zorrilla astuta . Taras Bulba . A. Davis. CBS	67	Vivaldi: Siete conciertos para cuerdas y clave . I Musici. PHILIPS	73
Lasso: Profecías de las Sibilas . Moriscas . Hirsch. TELEFUNKEN.	57	Vivaldi: Oberturas de ópera . Scimone. HISPAVOX	51
Mahler: Sinfonía número 1 . Horenstein. UNICORN	36	Vivaldi: Cantatas italianas . Jacobs. Curtis. Archiv.	43
Mahler: Sinfonía número 3 . Procter. Horenstein. UNICORN ...	36	Vivaldi: La Senna festegiente . Cuberli. Müller. Scimore. ITALIA.	61
Mahler: Sinfonía número 6 . Horenstein. UNICORN	36	Weber: Sonatas para piano . Ciani. RICORDI	57
Mahler: Sinfonía número 8 . Mitropoulos. ARS NOVA	36	Weber: Variaciones para piano . Boulez: Sonata número 2 para piano . Pollini. DG	44
Mahler: Sinfonía número 9 . Walter. EMI	37	Wolf: «Spanisches Liederbuch» . Schwarzkopf. Fischer-Dieskau. Moore. DG	45
Mahler: «Lieder» : Camarada errante . Rückert . Cuerno maravilloso . Von Stade. A. Davis. CBS	69	«Il flauto contemporaneo»: Obras de Castiglioni, Maderna, Pettrassi y otros. Gazelloni. Canino. ITALIA	64
Mendelssohn: Sinfonía «Heliana» . El sueño de una noche de verano (fragmentos). C. Davis. PHILIPS	69	Las grandes voces de la Arena de Verona (volumen 1): Bruson. Freni. Kabaiwanska. Raimondi. Ricciarelli. ARS NOVA ...	61
Monteverdi: Pezzi Sacri . Bertola. ARS NOVA	58	Las grandes voces de la Arena de Verona (volumen 2): Capucilli. Kabaiwanska. Pavarotti. Raimondi. Ricciarelli. ARS NOVA	61
Mozart: Cuartetos para piano y cuerdas números 1 y 2 . Rubinstein. Cuarteto Guarneri. RCA	69	María Callas : «La leyenda» (las grabaciones inéditas): Sonámbula , Baile de máscaras , Trovador y Corsario . EMI	63
Mozart: Conciertos para piano números 18 y 27 . Puyana. Walz. DECCA	49	Recital de E. Nesterenko : Arias de Sadko , Ruslan y Ludmila , Príncipe Igor , Aleko , Don Giovanni , Don Carlo y Barbero de Sevilla . ARS NOVA	73
Mozart: Las bodas de Fígaro (obertura). Serenata KV. 525 . Sinfonía número 41 . Vonk. DECCA	69		
Mozart: Variaciones para piano (volumen 1). Canino. RICORDI.	39		
Mozart: Variaciones para piano (volumen 2). Canino. RICORDI.	39		
Mozart: Misa en Do menor . Gönnerwein. EMI	69		
Paganini: Conciertos para violín números 1 y 5 . Las Brujas . « Maestosa Sonata Sentimentale ». Accardo. Dutoit. DG	69		
Palestrina: «Recercars» . Frescobaldi: Canciones a dos voces . ARS NOVA	70		
Penderecki: Concierto para violín . Stern. Skrowacewsky. CBS.	39		
Purcell: Dido y Eneas . Pears. Baker. Bedford. DECCA	58		

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.

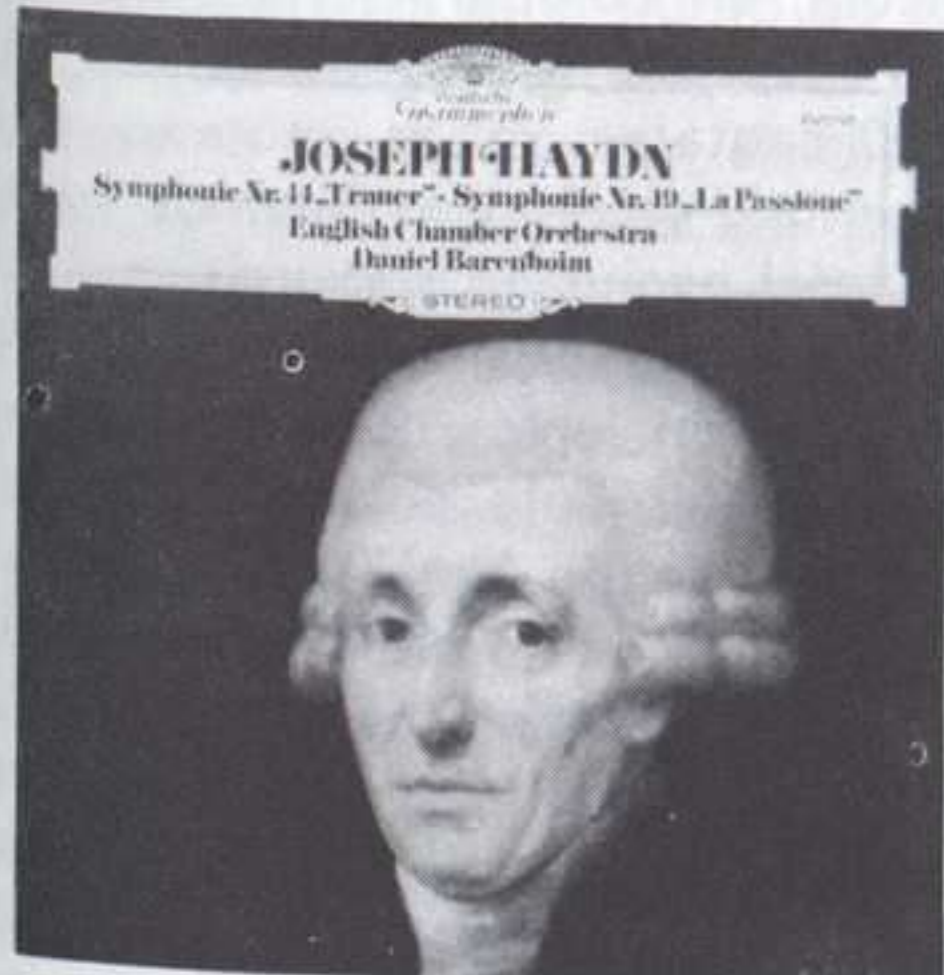
ORQUESTAL

R J. HAYDN: **Sinfonías número 100, en Sol mayor, «Militar», y Número 103, en Mi bemol mayor, «El redoble del timbal».** Academy of St. Martin-in-the-fields. Director, Neville Marriner. Philips, 95 00 255. 600 ptas.

R **Sinfonías número 94, en Sol mayor, «Sorpresa», y Número 96, en Re mayor, «Milagro».** Academy of St. Martin-in-the-fields. Director, Neville Marriner. Philips, 95 00 348. 600 ptas.

Interpretación (las cuatro obras): 9. Sonido: 9.

Desde hace unos meses Philips está introduciendo en España, por separado, algunas de las **Sinfonías** de Haydn dotadas de sobrenombre que en los últimos años ha venido grabando Marriner en «su» Academia (y que en el extranjero, con mejor criterio, aparecen recogidas en álbum). Las reseñadas arriba son obras que, incluso en nuestro país, pueden considerarse de repertorio, y de ellas existen en catálogo, o han existido, buenas o muy buenas grabaciones: Jochum (DG); Furtwängler (EMI), para la **94**; van Beinum (Decca),



para la **96**; Klemperer (EMI), Woeldike (Hispavoz), para la **100**; Karajan (Decca) y Beecham (EMI) (este último también para la **94**), para la **103**... Las del creador de la célebre «Academia» se inscriben, con gran fuerza, entre las mejores. Marriner posee, como director, las condiciones idóneas para hacer un magnífico Haydn: elegancia, conocimiento del estilo, claridad de exposición, justeza de acento, objetividad de concepto... Objetividad, sí, pero no sequedad ni asepsia. Al contrario, hay en estas interpretaciones una efusión, una sana alegría que contagian. Todo está medido, aquilatado, equilibrado, pero también, y al lado de ello, todo está recreado, cantado, matizado. Claridad y transparencia; sentido de la proporción y línea; rigor estilístico y vitalidad. Son factores que se dan la mano en estas visiones impulsadas por un contagioso y perpetuo dinamismo.

La interpretación de las cuatro sinfonías es asombrosamente unitaria (como, en realidad, lo es la de las restantes grabadas por el director británico), sin que puedan señalarse en ningún momento desfallecimientos, tiempos muertos o caídas de tensión. Hay una permanente fluidez, alimentada desde dentro por el mantenimiento del ritmo, que vertebrada en todo momento exposiciones y desarrollos. Marriner, en efecto, cuida de que la orquesta cante siempre, pero partiendo de un férreo control agógico. Lo que no resta variedad al discurso, dada su habilidad para el sutil juego de «tempi». De esta manera los valores danzables, primordiales en Haydn, así como su importante y personal estructura tonal y armónica, quedan magníficamente puestos de manifiesto. Los contrapuntos, las líneas melódicas fundamentales, la rica tímbrica quedan fielmente recogidos. Interpretación, pues, directa, incisiva, equidistante entre lo rústico y lo palaciego, realizada en base a una orquesta de pequeñas dimensiones, sin innecesarias violencias, pero con un innegable vigor; con decisión y, al tiempo, las precisas dosis de delicadeza. ¡Y cómo canta la «Academia»! Desde otras coordenadas, un Haydn tan válido como el de Beecham, que era, quizá, menos «clásico» y nítido, aunque más elástico y bienhumorado.

Conclusión: Un Haydn moderno, vital, transparente. Una gozada.—**A. R.**

W. A. MOZART: Conciertos número 27, Kv. 595, y número 18, Kv. 456. Rafael Puyana, «pianoforte». Ensemble Instrumental de France. Jean Pierre Wallez, director. Columbia, SLX 27269.

Sonido: 8. Interpretación: 7.

Tras varios años de prolongado silencio discográfico reaparece en el mercado español el clavecinista Rafael Puyana, hombre de gran prestigio dentro de su especialidad instrumental, y, sorprendentemente para muchos, con un instrumento que no es el suyo habitual, aunque hace algunos años interpretara con él un recital en Madrid, el «fortepiano».

Quiero detenerme antes que nada en una puntualización puramente de vocabulario. He escrito «fortepiano», pese a que la carpeta del disco diga «pianoforte». Y, aunque parezca una perogrullada, no es lo mismo. El instrumento que utiliza Puyana en esta grabación, por sus características y por la época en que fue construido, es un «fortepiano». No es el momento de entrar en detalles de historia del piano (quién sabe si alguna vez pueda continuar mi serie de artículos descriptivos de los instrumentos de teclado a lo largo de la historia; ahí sería buen lugar para exponer con detalle esas diferencias). Baste decir que primero fue el «fortepiano» y luego el «pianoforte». Y que en la época de Mozart, desde luego que el instrumento existente era el «fortepiano». Creo que es un error bastante grave, especialmente en una grabación en la que se utiliza un instrumento original. Y digo que se utiliza un instrumento original, ya que el Ensemble Instrumental de France utiliza instrumentos modernos. Esto es otro error. Usar un «fortepiano» acompañado por instrumentos modernos me parece un «quiero y no puedo», un quedarme a medio camino. Es indudable que Mozart compuso sus obras para un determinado instrumento de teclado, y es sumamente loable el interpretar sus obras en tal instrumento. Pero también es indudable que las cuerdas, el viento, el metal y la madera tenían en tiempos de Mozart una sonoridad muy diferente a la que tienen hoy en día. De lo dicho se deduce que lo lógico es, si se usa un «fortepiano», utilizar una orquesta con instrumentos originales, o al menos las mal llamadas «copias».

Todo ello no es, simplemente, una rabieta historicista. El oyente podrá comprobar por sí mismo los resultados: resulta desproporcionado el volumen sonoro de la orquesta en relación con el del «fortepiano». Ello es especialmente destacable en los bajos. (Remito al oyente al principio del **Concierto número 27.**)

En cuanto a la labor de Puyana, hay que decir que es más que aceptable. Incluso diría que su Mozart es bellísimo por sonido, fraseo, articulación, etc. Ello no es muy de sorprender para quien conozca su magnífica interpretación al cémbalo de las variaciones «Ah! vous dirai-je, maman». Y ello confirma la idea de que el tránsito del cémbalo al «fortepiano» es mucho menor que el que hay del cémbalo al piano de nuestros días.

El Ensemble Instrumental de France es una buena orquesta de cámara, aunque sin llegar al nivel de las grandes agrupaciones de este tipo, por todos conocidas.

Pese a la buena impresión que me ha causado la labor de Puyana, la puntuación que he dado no es más alta, ya que un concierto es una labor de equipo. Y creo que los «tempi» no son a veces todo lo

adecuados que sería de desear. Creo que el arranque del **Número 27** es excesivamente rápido. Y, por otra parte, repito lo ya dicho más arriba: en general, tengo la impresión de que los bajos suenan demasiado.

Por lo demás, creo que la labor de Walz es estilísticamente correcta.

Merece la pena dedicar una línea a comentar el instrumento utilizado por Puyana. Para el que nunca haya escuchado un piano de la época de Mozart, ésta es la ocasión ideal. Se trata de un instrumento inglés de uno de los principales fabricantes de toda la historia, John Broadwood, contemporáneo de Mozart. Es perfectamente lícito suponer que el compositor salzburgués utilizara algún instrumento de Broadwood en alguno de sus viajes a Inglaterra. La fecha de construcción del «fortepiano» es la de 1793, dos años después de la muerte de Mozart. Renuncio a describir el instrumento, ya que dicha descripción (espléndida, por cierto) viene impresa en la carpeta del disco, pero quiero decir solamente que ojalá pudiéramos oír siempre a Mozart en semejantes instrumentos. (Y conste que, aunque quien haya leído comentarios míos ya sabe mi punto de vista al respecto, confieso abiertamente mi total partidismo por la utilización, siempre que sea posible, de instrumentos originales o instrumentos modernos basados en los originales.)

De las obras contenidas en el disco, por ser sobradamente conocidas, no vale la pena hablar. Son dos **Conciertos** de Mozart, y con ello está todo dicho. Solamente recalcar una vez más la extraordinaria belleza de ese **Número 27** que cierra la serie.

Conclusión: Si quiere oír una buena interpretación de Mozart con un «fortepiano» como los que él conoció, no dude en adquirir este disco.—P. C. C.

R ANTONIO SALIERI: **Sinfonía veneciana**. **Sinfonía «Il giorno onomástico»**. **XXVI Variaciones sull'aria «La Follia di Spagna»**. London Symphony Orchestra. Zoltán Peskó, director. Richard Studt, violín. Renata Schefel-Stein, arpa. Italia. ITL, 70052 (Disco de importación. Distribuye Ferrysa). Precio: 700 ptas.

Sonido: 7.

Interpretación: Idónea.

Interés: Las **Variaciones** son una obra fundamental del siglo XIX.

La personalidad de Antonio Salieri (1750-1825) es uno de esos ejemplos de capricho histórico; poseedor de un prestigio inmenso en su época (fue dedicatario del **Op. 12** beethoveniano) va a llegar al aficionado de hoy en día como un ser siniestro al que infundadas leyendas atribuyeron el envenenamiento de Mozart. Si consultamos las enciclopedias de uso normal entre los melómanos nos encontramos, en el caso más afortunado, con alusiones vagas a una creación funcional y escénica, con alguna incursión en la música instrumental «artística». La posición estética de Salieri viene dada por el formalismo clasicista unido a un conocimiento de la tradición italiana que desemboca en Bocherini; poseedor de un oficio impecable, va a ser capaz de escribir sinfonías y conciertos que, dependientes del estructuralismo racionalista, presentan un colorido instrumental sumamente atractivo, como en el caso de la **Sinfonía Veneciana**, de 1778, tomada de «La Scuola de'Gelosi», o en el de la **Sinfonía «Il giorno onomástico»**, de 1775. La audición de estas dos obras aporta un indudable placer estético y reclama nuestra atención sobre este autor, colocándolo al lado de la pléora de músicos partícipes de la tradición de Mannheim, que con su buen hacer llenan un capítulo esencial de la historia de la música.

Bien otro es el caso de la **Variaciones sull'aria «La Follia di Spagna»**, de 1815, que nos introduce en una comprensión ab-



solamente novedosa de la composición musical. Creo que se trata de una obra equiparable a los últimos cuartetos de Beethoven o las obras para clarinete de Brahms, en el sentido de la existencia de un intento de trascender la sintaxis de su momento histórico y adentrarse en una pura especulación formal, que las aproxima a concepciones compositivas de nuestros días. Estas **Variaciones** de Salieri son un estudio de orquestación en el que todos los parámetros del sonido van a ser considerados como material de transformación; en sus interesantísimas notas de carpeta, el musicólogo Pietro Spada comenta los paralelismos con el **Bolero**, de Ravel; yo osaría referirme al **Op. 31** de Schönberg y a su concepto de «variación»;

la composición de los grupos instrumentales, los ataques, la selección de registros, los ritmos, la armonía y el contrapunto... será modificados con un rigor sorprendente, en servicio de una experimentación morfológica inédita en su época e incluso contradictoria con el medio cultural. No resultaría excesivo hablar de prefiguración de Berlioz, Debussy, Mahler o del antenombrodo Schönberg; lógicamente, el peso de la tradición gravita sobre la obra, y las resoluciones remitirán al clasicismo; pero está presente incluso un tímido adentramiento en la ampliación de posibilidades instrumentales..., todo ello en una orquesta limitada al sexteto de cuerda, quinteto de viento, arpa, timbal y caja.

La London Symphony Orchestra se enfrenta con estas partituras con un cariño singular, y la lectura, dirigida por Zoltán Peskó, me parece ideal. Ignoro hasta qué punto éste ha realizado una relectura de las **Variaciones**, pero si esta relectura existe es absolutamente convincente y no presenta contradicción alguna con la sintaxis presentada. La grabación, de 1978, presenta ligeros ruidos de fondo, que si bien no distraen la atención resultan ciertamente algo molestos. Ya he comentado la calidad de las notas de Pietro Spada —en italiano e inglés—. **X. M. C.**

R ALESSANDRO SCARLATTI: «**Concerti Grossi**» números **1, 2, 3 y 6**. **Sinfonías «Concertata con la ripieni»** y «**La Geniale**». Hispavox-Arión. Ref. 60.222. Precio: 550 ptas.

Interpretación: 9.

Sonido: 8.

Es verdaderamente penoso que un músico de la talla de Alessandro Scarlatti esté tan olvidado en nuestra vida musical. La discografía existente de este autor no solamente en España, sino en los catálogos importantes del extranjero, es francamente ridícula, en comparación con su vastísima producción (115 óperas, 25 oratorios, 600 cantatas, misas, motetes, música instrumental, etc.). No digamos nada de su casi total exclusión sistemática —como tantos otros compositores importantes— en nuestros conciertos. Recuerdo haber escuchado en vivo sólo dos obras suyas: El oratorio **San Felipe Neri**, interpretado por el Coro y la Orquesta de la Radiotelevisión Española, y el **Stabat Mater**, por el Coro Monteverdi, de Hamburgo, en el pasado Ciclo de Música de Cámara y Polifonía que se celebró en el Teatro Real de Madrid. Por eso siempre es bien venida una novedad discográfica que aporte algo nuevo a este desolador panorama.

Alessandro Scarlatti recoge la forma tradicional del «concerto grosso» italiano, imprimiéndole a su vez su sello personal, compuesta de una innegable maestría para el dominio de las formas barrocas. Estos **Conciertos y Sinfonías** de la presente grabación son obras llenas de musicalidad pura, perfectas en su construcción y discurso.

El conjunto helvético La Folía, compuesto por jóvenes músicos profesionales pertenecientes a formaciones orquestales de Mülhausen y Basilea, dirigidos por Miguel de la Fuente, forman un conjunto perfectamente idóneo para realizar este tipo de música. Su versión es limpia y equilibrada, sin las concesiones románticoides acostumbradas en otros lares, cada vez, afortunadamente, más marginados por toda esta nueva corriente reivindicativa de autenticidad sonora e interpretativa.

Conclusión: Aportación cultural interesante de una firma discográfica seria, «Arión», para quienes sepan gustar de estas hermosas composiciones.—**M. G. G.**

SCHUMANN: Concierto para piano y orquesta en La menor, op. 54. CHOPIN: Concierto para piano y orquesta número 2, en Fa menor, op. 21. Martha Argerich, piano. Orquesta Sinfónica Nacional de Washington. Director, Mstislav Rostropovitch. DG, 2531 042. Precio: 600 ptas.

Interpretación: 8.
Sonido: 8,5.

El **Concierto para piano** de Schumann es obra capital dentro de la literatura del género, y probablemente el más bello ejemplo del romanticismo. Es, con justicia, obra architocada y archigrabada; sin embargo, la nueva versión, que protagoniza Martha Argerich, no es nada superflua.

La gran pianista argentina tiene una técnica poderosa, que roza lo infalible. Ello es importante, desde luego, pero para nuestra gran artista es el punto de partida desde el que conseguir una clarificación asombrosa de líneas (se oye absolutamente todo), y una interpretación presidida por el sentimiento —que no sentimentalismo—; se toca esta música con amor, con pasión, pero una pasión perfectamente controlada, no se cae en excesos. Se alcanzan momentos de gran intimismo y honda poesía.

Rostropovitch se muestra atento y sensible en el acompañamiento, y perfectamente compenetrado con su solista.

Debo confesar que no soy devoto del **Concierto** de Chopin; pero la verdad es que me ha ganado la interpretación de Argerich; toca con tanta convicción, cree

tanto en esta música, que acaba por transmitir su vivencia al oyente. Argerich hace un adecuado e inteligente uso del «rubato», frases de una forma hermosa e irrepachable, toca todas las notas, pero hace algo más: las «canta».

Bien Rostropovitch, que da una cierta presencia a la corta orquesta de Chopin.

Conclusión: Bello disco. Lección de musicalidad a cargo de Martha Argerich.—**E. M. M.**

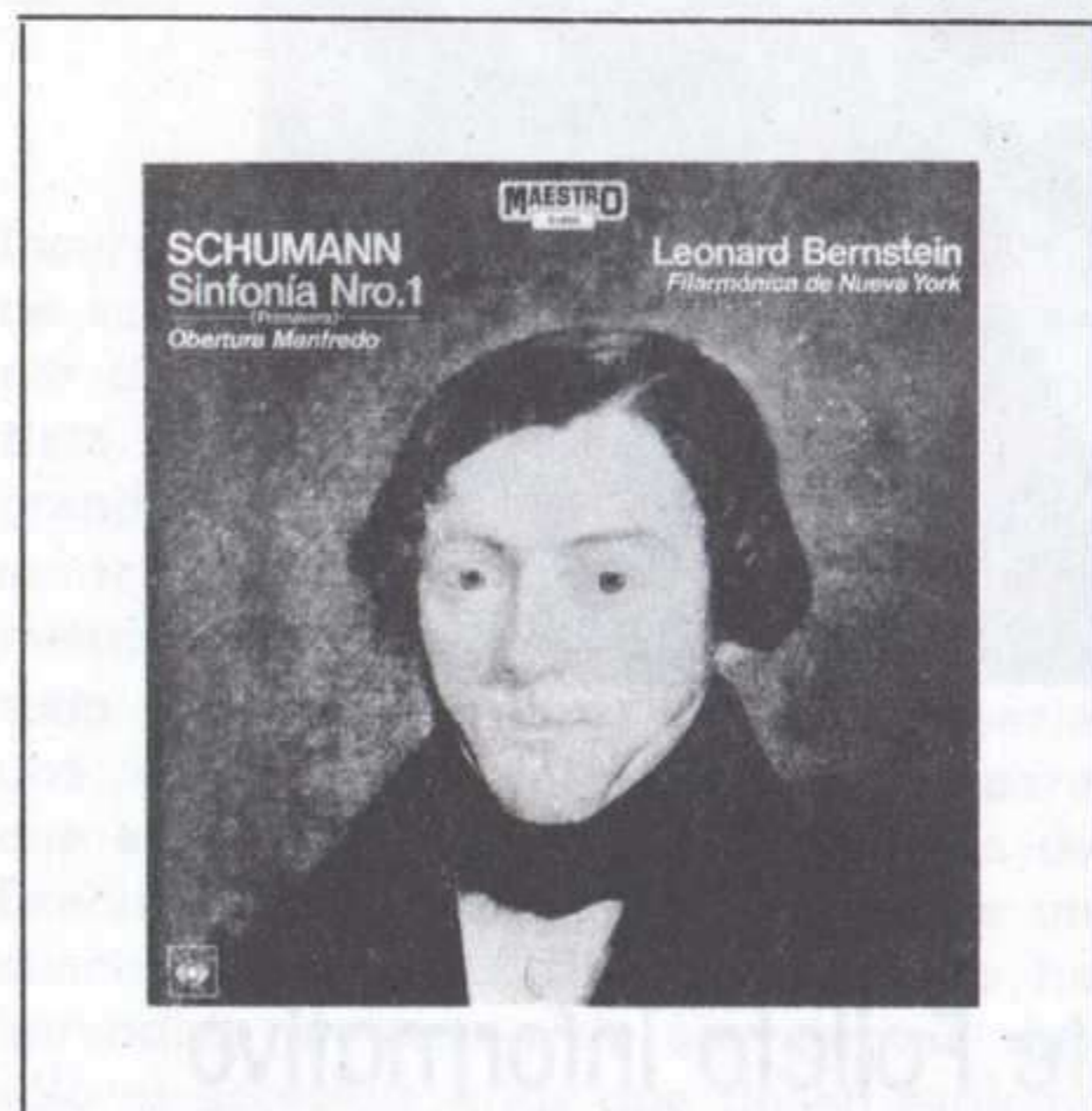
E **SCHUMANN: Sinfonías 1 y 4. Obertura «Manfredo».** Orquesta Filarmónica de Nueva York. Leonard Bernstein, director. CBS, Serie Maestro, 61926-27-28. Precio: 350 ptas.

Interpretación: Primera, 6,5; Segunda, 8,5; Tercera y Cuarta, 5,5.
Grabación: 7.

Nos llegan estas grabaciones con fecha de producción el año 1960. CBS las publica en España, casi veinte años después, eso sí, en serie barata. ¡Quién las hubiera pescado en su época! Sin duda, hubiera sido otra cosa.

Se incluye en el primer disco un **Manfredo** de la misma época, cuya interpretación, siendo aceptable, no pasa de ahí.

La **Primera sinfonía** es la más «adolescente» de las que compusiera Schumann, y esto a pesar del legado de las dos grandes «novenas» —¡qué compromiso!—. Su construcción es, a mi juicio, de una consistencia estructural e instrumental mucho más convincentes de los que se suele decir. Un poema de Böttger invita a Schumann, a sus treinta y un años, a realizar este sublime canto a la Naturaleza en una fatigosa lucha personal, para expresar lo inexpresable (musicalmente, claro).



Bernstein no ahonda demasiado en esa idea, leyendo como a través de cristal esmerilado, como «lavando» texturas: o sea, una primavera poco vitalista y en exceso contemplativa.

La interpretación del ciclo alcanza, con la **Segunda sinfonía**, el punto de mayor altura técnica y artística. A un primer movimiento brioso, sincero y retenido, le sigue un «scherzo» en el que el sentimiento pre-buckneriano (si se me permite) está captado con una claridad meridiana. Para mí, es esta una música apasionante y obsesiva. ¡Qué bien ve esto Bernstein! Quizá el «trío» le queda un poco desdibujado, pero el resultado global es excelente. El «adagio» expresivo (desde mi punto de vista, la más grande música contenida en las cuatro sinfonías) es quizá la parte más subjetivamente leída de toda la partitura. Pero, ¿qué importa?, el grado de belleza y emoción obtenido es tan extraordinario como luminosa y transparente es la visión del cuarto tiempo. En resumen, una gran y personal versión.

Todo lo contrario sucede en la **Tercera**. El «ambiente» está conseguido en los movimientos extremos, pero en el centro de la **Sinfonía** ese gran paso por la bellísima Düsseldorf se convierte en una carrera contra reloj (¿Wall Street?). Inexplicable.

Y llegamos al final. Bernstein comienza la **Cuarta sinfonía** aproximándose a la orquesta con gran autoridad. Sin embargo, poco a poco va dando la sensación de que las fuerzas están demasiado a tope, y que la obra no va a resistir esta tensión, y, efectivamente, en el «scherzo» todo se viene abajo: Vacío total. Y uno se queda esperando ese instante supremo, que además da sentido a la **Sinfonía**; ese momento en que queda claro que no va a vencer la razón, sino el frenesí y la soledad interna. Bernstein no se entera de nada. Tampoco es de extrañar; creo que el único que vio eso así fue Furtwängler, en aquella memorable **Cuarta** del 53, que desde luego conozco por la grabación.

Conclusión: Irregular ciclo, que en su día podía haber tenido mucho más interés. Hoy por hoy contamos con versiones bastante superiores (Karajan, Sawallisch, Szell, en el catálogo español, y fuera, Klemperer o Barenboim, todos ellos, y por causas diferentes, de sumo interés).—**P. G. M.**

VIVALDI: Oberturas de óperas. I Solisti Veneti. Director, Claudio Simone. HIS-PAVOX.

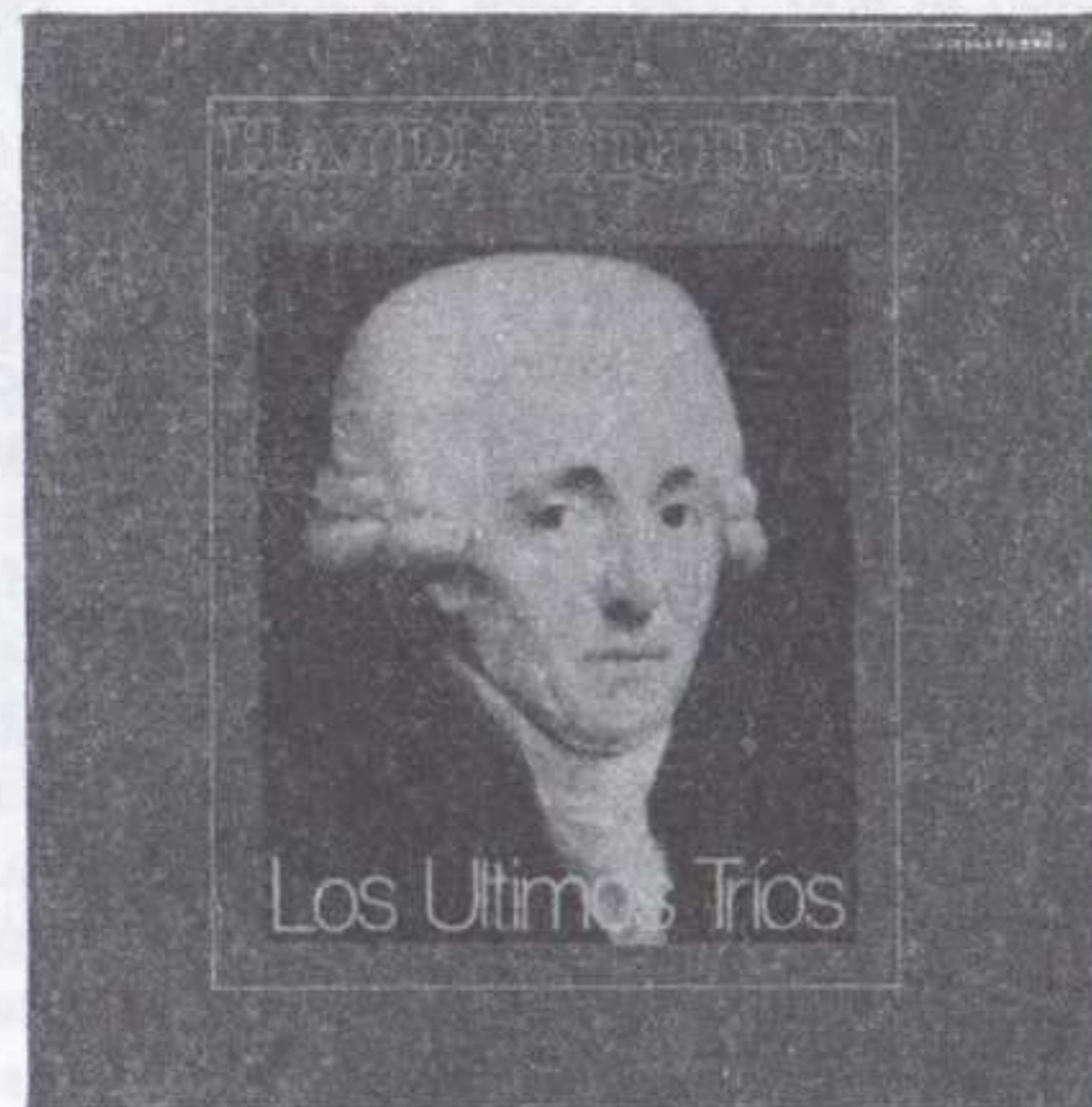
Interpretación: 7.
Sonido: 6.

Resulta curioso observar la excesiva proliferación de discos vivaldianos. Desde

La oferta con mejor sello.



Discos novedad · Edición Limitada · NAVIDAD '79



Distribución Columbia

Solicite Folleto Informativo

F. N. M. T.

el lanzamiento, años ha, de **Las Cuatro Estaciones**, las Casas discográficas encontraron en el músico veneciano un filón de oro al que sacarle el máximo provecho. Lo malo es que muchas veces las interpretaciones rayaban en lo modesto y vulgar. El concepto de la interpretación vivaldiana cayó últimamente en un cierto anquilosamiento sonoro, cuyas características más evidentes son: una excesiva rigidez, falta de contraste y de fraseo variado, y poca articulación, y cuyo grupo más representativo son I Musici. Así, las versiones se mueven entre una cierta monotonía (de lo cual también tienen la culpa, muchas veces, las obras) y una igualdad tímbrica poco «brillante» y, lo que es aún más curioso, poco barroca.

La gran revolución llega con el nombre de Nikolaus Harnoncourt, cuyos discos vivaldianos entran en el terreno de lo prodigioso. Harnoncourt se mueve dentro de un campo experimental, casi «moderno», y su enfoque me recuerda al que, en términos paralelos, realiza Colin Davis en Berlioz. A Claudio Scimone, si bien supera la monotonía interpretativa, también le falta la genialidad de las interpretaciones de Harnoncourt. Sus grabaciones se mueven en un interesante, pero a la vez correcto, enfoque, muy barroco e italiano (casi diría yo «veneciano»), limpio y conciso. Quizás le falta algunas veces una pizca del humorismo juguetón que poseen muchos de los «Allegros» del veneciano, pero su versión resulta, en conjunto, muy agradable.

Lo que resulta ya decepcionante es que, dada la insistencia de las Casas discográficas (que nos bombardean con ediciones «monstruo», plenas y rebosantes de conciertos) en la parcela orquestal, se olvidan otras cuestiones más interesantes. Aunque las oberturas no sean estrictamente páginas concertísticas, sí lo son orquestales («Sinfonie avanti all'Opera» las denominaba Vivaldi), y es doloroso ver que la parcela operística y coral (para mí, lo más interesante del autor veneciano) está olvidada. Últimamente el número de grabaciones de óperas ha aumentado (véase el **Orlando furioso**, del propio Scimone, o la reciente publicación en España de la magnífica versión de **La Olimpiada**, debida a Szekeres, sin olvidar los grandes trabajos de Vittorio Negri: **Juditha Triumphans** y **Tito Manlio**, así como la publicación, en Italia, de **La Senna Festeggiante**).

Prensado y grabación, «standard» de Hispavox-Erato.

Conclusión: Disco agradable, aunque esperamos que, para otra ocasión, además de la obertura podamos oír la ópera completa. Así sea.—M. G.

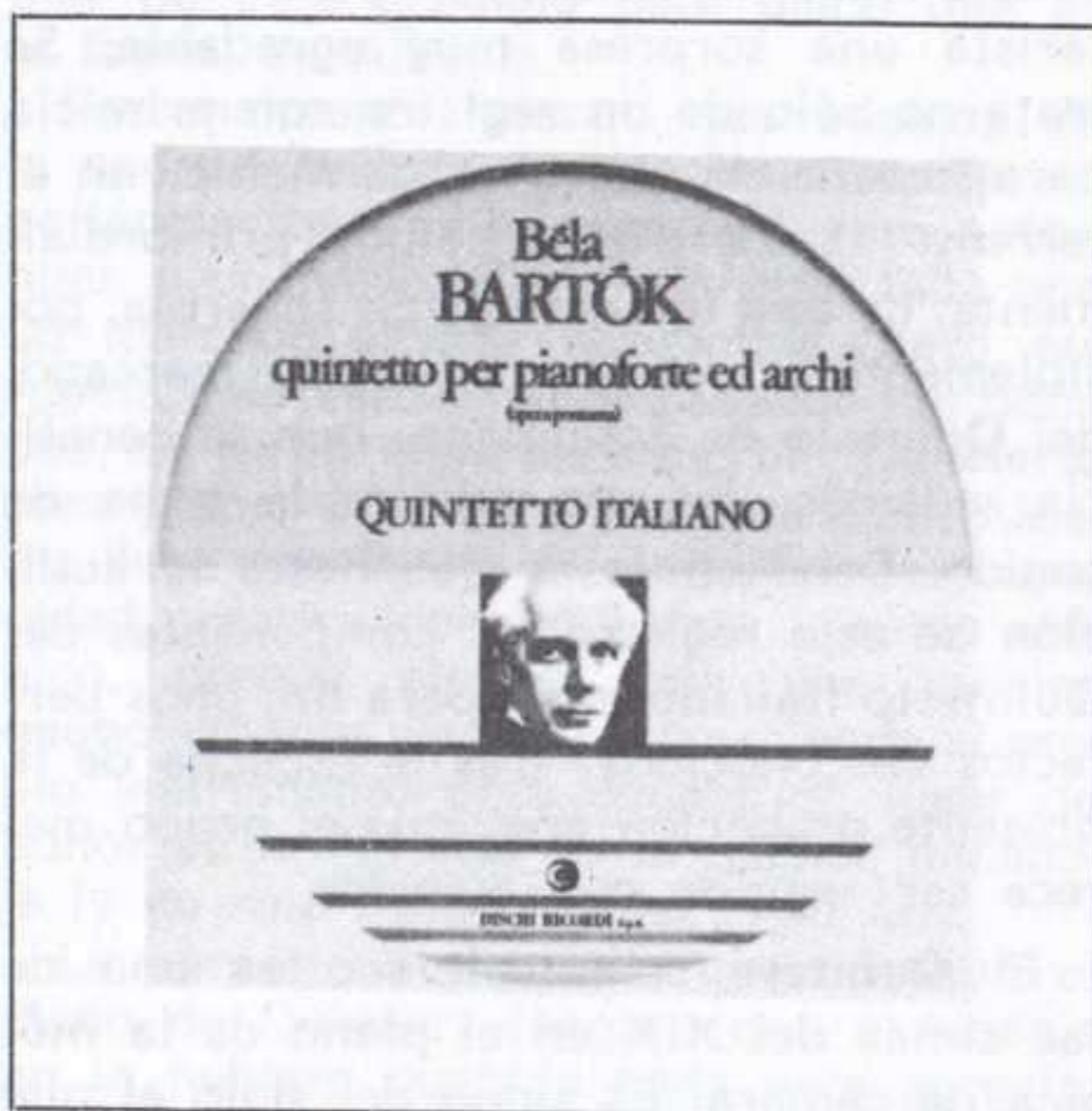
CAMARA

R BELA BARTOK: **Quinteto para piano y cuerda, op. post.** Quintetto Italiano. Dischi Ricordi, RCL 27021. Precio: 700 ptas. Importa Ferysa.

Interpretación: 9.

Sonido: 9.

La carrera de Bartok compositor se inició con una serie de piezas de diversa índole temática y genérica, que pueden ser encuadradas dentro del último romanticismo. Hoy sabemos por cuán diferentes caminos discursivos la vocación creativa de este húngaro, cuya obra constituye una de las tres referencias imprescindibles para la comprensión de la música del siglo XX. Pero el **Quinteto para piano y cuerda** que hoy nos ocupa es una obra anterior a todo eso, pudiendo verla como significativa dentro del período inicial, del echar a andar creativo de Bartok, junto con el poema sinfónico **Kossuth**, de encendido nacionalismo; la **Rapsodia para piano y orquesta, op. 1**, o sus primeras



incursiones pianísticas (en un momento de su biografía en que se le podía vaticinar una brillante carrera como instrumentista, él, que también ha sido uno de los grandes pedagogos del piano). El **Quinteto** es tributario de sus mentores del momento, como Liszt y Strauss, pero sobre todo lo es de Brahms: no es necesaria una escucha especialmente atenta para que esta obra nos parezca una sonata de Brahms para piano y violín, más que un cuarteto con piano. El joven epígono ha aprendido la lección de esa manera que sólo es accesible a los que tienen espíritu

creador: hace una obra de gran belleza, a veces de extraordinario, hermosísimo lirismo, dentro de la tradición del gran hamburgués. Fue estrenado por Bartok, en Viena, y dado a conocer por él en otros puntos del Imperio, siendo arrinconado por su éxito frente a sus logros posteriores, más inquietos y vanguardistas.

Por segunda vez llega esta obra a España en un registro, y por segunda vez se trata de un disco de importación (antes fue Hungaroton-Hispavox, con Tátrai-Szabó). La versión que nos ocupa incide en el lirismo encendido de los movimientos lentos y de los momentos iniciales del movimiento final, otorgando a este registro una dimensión poética a ratos sublime, sin dejar de proporcionar ese vigor que precisan los unísonos o el desarrollo «en sonata» de piano y cuerda del «crescendo» del mismo movimiento o del brillante «Scherzo» del segundo. La labor del pianista, requerido un virtuosismo que el joven Bartok poseía y que había planificado para su personal ejecución, es destacable como «oponente» del cuarteto en el juego de preguntas y respuestas, de enfrentamiento y «marchar juntos» en que consiste la obra: su nombre es Bruno Mezzena.

Conclusión: Magnífica interpretación de una obra juvenil, romántica, brahmsiana, de Bela Bartok.—S. M.

GEORGE FRIEDERICH HAENDEL: Integral de las Sonatas para flauta: **Sonata en Sol mayor, op. 1, número 5; Sonata en Si menor, op. 1, número 9; Sonata en Sol menor, op. 1, número 2; Sonata en Fa mayor, op. 1, número 11; Sonata en Mi menor, op. 1, número 1b; Sonata en La menor, «Halle Sonata», número 1; Sonata en Mi menor, «Halle Sonata», número 2; Sonata en Mi menor, «Halle Sonata», número 3; Sonata en La menor, op. número 4; Sonata en Do mayor, op. 1, número 7.** Paula Robinson, flauta; Kenneth Cooper, clave; Timothy Eddy, violoncello. Vanguard, S 66.015 (dos LPs).

Sonido: 8.

Interpretación: 5.

Se recogen en este doble LP que presenta Hispavox diez **Sonatas para flauta y bajo continuo** compuestas por Haendel. Son, aparte de las tres llamadas **Halle Sonatas**, ya que parecen haber sido compuestas durante la estancia de su autor en dicha ciudad alemana, las siete destinadas a la flauta de la serie de quince que forman la **Op. 1** («XV Solos for a German Flute, Hoboy, or Violin, with a thorough bass for the harpsichord or bass violin»).

Son intérpretes son los instrumentistas Paula Robinson (flauta), Kenneth Cooper (clave) y Timothy Eddy («cello»). Su interpretación es técnicamente correcta. Puede decirse de ellos que son auténticos virtuosos. Lo malo es que la cosa no pasa de ahí. En este caso debe entenderse la palabra virtuoso como usada en sentido peyorativo. Cualquier parecido entre lo que hacen los instrumentistas americanos y lo que debe ser una interpretación en estilo barroco de estas sonatas, es pura coincidencia. Para empezar, Miss Robinson emplea la flauta travesera en todas las sonatas. Ello es ya un error, puesto que se sabe que las sonatas que llevan por número 2, 4, 7 y 11 están compuestas para flauta de pico, ya que en el título original el instrumento solista es «Flauto», mientras que en las sonatas dedicadas a la flauta travesera prescriben que el instrumento solista debe ser «il traverso».

No es cuestión de entrar en detalles puristas, pero creo que el hecho de no usar la flauta de pico cuando Haendel la pide es ya un error que descalifica una interpretación, aunque, de hecho, la flauta travesera «no suene mal».

Siguiendo con la interpretación de la Robinson, su amor a la ornamentación es verdaderamente desmedido, de forma que en muchos casos se hace imposible entender qué es lo que Haendel quiso decir, cuál es la melodía original. Es cierto que en la música barroca es perfectamente lícito el ornamentar en determinados momentos, pero, repito, en este caso lo que sucede es que se oye la melodía original solamente en determinados momentos.

Por lo demás, ya se ha dicho que el dominio técnico de la travesera es extraordinario en la solista de la grabación que nos ocupa.

Keeneth Cooper interpreta la parte de clave. He de referirme primero a un breve texto, firmado por él, que aparece en la carpeta de los discos. En él, Cooper nos habla de la labor, común en la época de Haendel, de realizar el bajo cifrado que incumbía al clavecinista (u organista, en otras ocasiones). Pero parece que Mr. Cooper es el primer clavecinista moderno que realiza un bajo continuo, si nos guiamos por el modo de hablar del tema («... vasto desafío... pretender que éramos amigos y colegas de Haendel...»). Y una vez que se escuchan los resultados, se llega a la conclusión de que Cooper debió sentirse más que íntimo amigo de Haendel... Quiero decir que la labor del bajo continuo es de relleno, de acompañamiento, sin llegar nunca a asumir el «rôle» principal. Y en esta grabación el continuo está casi siempre en un excesivo primer plano, que llega a molestar y distraer. Incluso hay un tiempo de una sonata en que la repetición la hace el clave solo (?).

Por otra parte, las registraciones de Cooper quedan bastante fuera de época.

En cuanto al «cellista» Eddy, creo que es el que mejor papel hace de los tres músicos. Francamente bien de técnica, buen sonido y excelente afinación. Y siempre «está en su sitio».

Me he referido antes al virtuosismo de los intérpretes. Los «tempi» son, por lo general, demasiado acelerados, cuando no desmesurados.

Por otra parte (y esto va más para Hispavox que para los intérpretes), me parece que ya es hora de que empecemos a acostumbrar al público a escuchar este tipo de obras en instrumentos, si no originales, al menos basados en instrumentos de la época. Quiero decir que una edición como la presente la considero, en los tiempos actuales, absolutamente impropio e inadecuado. Y eso pese a ser la primera integral, que yo recuerde, de las **Sonatas para flauta**, de Haendel, que se publican en nuestro país.

Conclusión: Haendel al estilo americano. Mi consejo personal es que si quiere usted conocer bien estas obras, procure dirigirse hacia Bruggen, Leonhardt y Bylisma.—P. C. C.

R SCHUMANN: **Quinteto en Mi bemol para piano y cuerdas.**

MAHLER: «**Quartettsatz**» en

La menor para piano y cuerdas. Quintetto Italiano. Ricordi, RCL 27014 (disco importado, distribuye Ferysa). Precio: 700 ptas.

Interpretación: 9.

Sonido: 9.

Este disco ha constituido para el comentarista una sorpresa muy agradable. Se trata no sólo de un registro con primicia para España de una obra de Mahler en el terreno «camerístico», sino, primordialmente, de una interpretación soberbia, posiblemente la mejor en nuestro mercado, del **Quinteto** de Schumann, que se beneficia, además, de una admirable toma de sonido. Debo confesar que hasta la audición de este registro los componentes del Quintetto Italiano eran, para mí, unos perfectos desconocidos: tras la escucha de la presente grabación creo que el grupo merece ser seguido con atención.

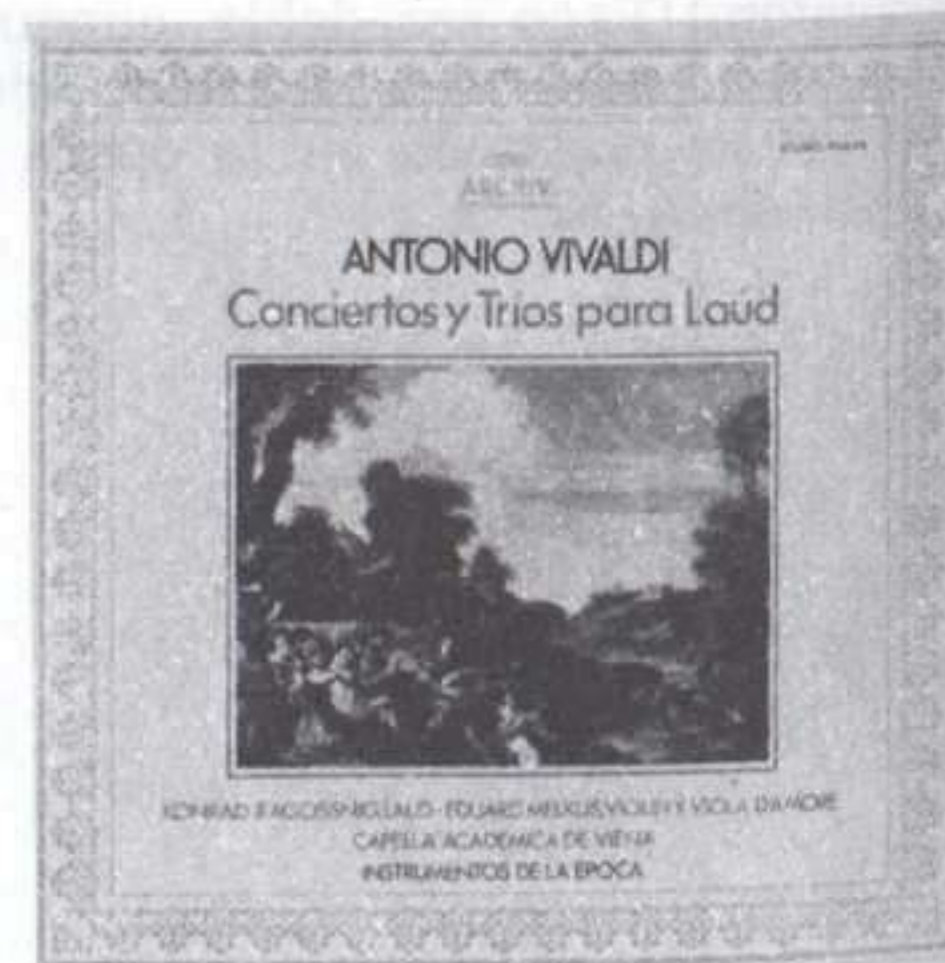
El **Quinteto** schumanniano es una de las cimas del XIX en el plano de la música de cámara. Es signo del siglo el que el interés se desplace paulatinamente desde el salón a la sala de conciertos, lo que implica un favorecimiento progresivo de la música sinfónico-orquestal, en detrimento de la parcela instrumental-«camerística». Brahms y Dvorak se nos aparecen como los únicos cultivadores masivos y continuados de un género en el que Schumann, Franck y Fauré, éste ya a caballo entre dos épocas, son figuras con menor producción, pero con similar brillo propio. El **Quinteto** de Schumann, en concreto, «planea» en torno a esa «Marcia», segundo movimiento, que tantas concomitancias tiene con el tiempo lento del **Op. 100** de Schubert, construida como epicentro emocional y pilar estructural de la pieza.

Obra difícil, obra muy amada por los grandes músicos, el catálogo internacional nos ha deparado formidables versiones de la pieza, quizá en cabeza las de Gabrielowitsch con el Cuarteto Flonzaley, Curzon con el Cuarteto de Budapest, Bernstein con el Juilliard o Serkin con el Cuarteto de Budapest remozado: este cronista tiene especial predilección por las citadas en segundo y cuarto lugar, pero ha de reconocer que la actuación que ahora se comenta de los músicos italianos no tiene nada que envidiar a los antedichos. Puede que en cantabilidad y pureza del «legato» las supere, incluso. Sorpresa, pues, bien grata y justificada.

El fragmento mahleriano es una muy bonita, schubertiana página, redactada cuando el músico, apenas cumplidos los diecisiete años, completaba sus estudios musicales en Viena. Su tema, prácticamente solitario, parece ir a convertirse por momentos en la famosa melodía lírica al comienzo del **Primer concierto de piano**, de Brahms. Primicia española, sí, pero no mundial, como se afirma en la portada: un año antes de esta grabación, en 1976, Accardo, Lavoix, Pellegrino y Kanngiesser registraron la partitura para PDU, firma también italiana, filial de EMI. Eso no obsta para que la versión de Ricordi sea infinitamente superior.

Conclusión: Donde se demuestra que lo desconocido no sólo puede ser bueno, sino excepcional.—J. L. P. A.

ANTONIO VIVALDI: **Concierto y Tríos para laúd.** Konrad Ragossnig, laúd; Eduard Melkus, violín y viola de amor; Leonhard Wallisch, violoncello; Vera Schwarz, cémbalo. Capella Académica de



Viena. Director, Eduard Melkus. Archiv, 2533 376. Precio: 700 ptas.

Interpretación: 7,5.

Sonido: 8.

Bonito disco este que presenta Archiv, dedicado a composiciones de Vivaldi en las que el laúd es instrumento protagonista. Contiene el celeberrimo **Concierto en Re mayor**, otro **Concierto para laúd, viola de amor y orquesta**, y dos **Tríos para violín, laúd y bajo continuo**.

En mi opinión, lo más interesante musicalmente son, precisamente, los dos **Tríos**. Creo que los **Conciertos** son típicamente vivaldianos, con todos los pros y contras que ello lleva consigo. Quizás pueda preferir el **Concierto para viola de amor, laúd y orquesta**. Al menos, la combinación, poco usual, da algo de original a una música que, comparada con toda la producción de su autor, tiene poco de eso.

Y conste que no pretendo formular una mala opinión de Vivaldi. No lo siento así, y, por otra parte, sería estúpido hacerlo. Unicamente sucede que, al oír un **Concierto** de Vivaldi, y salvo en algunas ocasiones, recuerdo la frase de Strawinsky refiriéndose al «Prete Rosso» como «aquel que escribió sesenta veces el mismo concierto».

Con los **Tríos** sucede otra cosa. Creo que se salen mucho más de esos esquemas y fórmulas tan típicamente de Vivaldi. Y como Vivaldi fue, sin duda, uno de los grandes de la historia de la música, el resultado, al menos para mí, es muy diferente. Repito que, en mi opinión, ambos **Tríos** son, musicalmente, lo mejor del disco.

Es solista de laúd el especialista oficial de Archiv, Ragossnig, que, como otras veces, hace alarde de una magnífica técnica, pero que, al igual que otras veces, peca, en mi opinión, de frialdad. Ello no empece para que ornamente profusamente, quizás en exceso. Pero como lo que llevo dicho de Ragossnig puede aplicarse a Melkus, quizás podría pensarse que en esta ocasión todo obedece a esa necesaria armonía que debe reinar entre distintos músicos cuando se enfrentan con una partitura. Pero la verdad es que en momentos me han aburrido un poco tantos adornos, y me han hecho perder el hilo de la melodía.

La clavecinista Vera Schwarz realiza un continuo de lo más entretendido. Y pudiera pensarse si en algunos momentos no se excede en su cometido. En cuanto al «cellista» Wallisch, no puedo ponerle peros a su magnífica actuación.

La Capella Académica de Viena suena bien.

Quizás, a estas alturas, quien me lea puede pensar que es incongruente lo dicho hasta ahora con la puntuación otorgada a la interpretación. No lo es. Ocurre que, pensando en otras agrupaciones dedicadas a este tipo de música, el caso de Melkus (hablo de él como director y responsable del conjunto) da la sensación de una ter-

cera vía, en el sentido de que no llega a las últimas tendencias (para mí, las válidas) ni se queda en unas interpretaciones tipo Richter.

Es decir, me parece una interpretación correcta, pero que, para mí, no es absolutamente válida.

La grabación y presentación es de la alta calidad a la que Archiv nos tiene acostumbrados.

Conclusión: Obras interesantes en una buena interpretación.—P. C. C.

INSTRUMENTAL

ISAAC ALBENIZ: **Iberia. Navarra.** Piano, Michel Block. EMI, C 167-053. «Estereo». Precio: 650 ptas.

Interpretación: 8,5.

Grabación: 7,5.

«Es la maravilla, la obra maestra de la música española que ocupa su puesto, quizá el más alto, entre las estrellas de primera magnitud del instrumento rey.» Así se expresa Oliver Messiaen al hablar de este prodigio para piano que es la **Iberia**, de Albéniz.

Personalmente, pienso que además de la enorme belleza que encierra, es la experiencia más interesante de este autor, pues a un nacionalismo de gran talla une un marcado acento europeísta. Pero europeísta de verdad, pues pasados los tiempos, un tanto impersonales, del **Concierto para piano**, de Pepita Jiménez, etc., Albéniz llega con **Iberia** a la cima de su capacidad creativa como pianista y como músico, porque siendo ésta una música esencialmente pianística, trasciende al propio instrumento para ocupar un lugar de honor en la historia de la música española (y no sólo española) del siglo XIX.

La obra tiene bastante que ver con el piano de Debussy (seguro que a Albéniz no le hubiera gustado nada esta apreciación), pero, afortunadamente, no se queda sólo en eso, pues creo que las imágenes creadas por Albéniz en esta obra están bastante lejos de ese panteísmo que caracteriza a la mayor parte de la obra de piano de Debussy. Podía hablarse de un impresionismo a la andaluza, hecho por un catalán, lo cual, por diversas causas, parece, en principio, un poco paradójico.

La lectura musical que hace Block de esta obra es interesantísima. Una vez más se viene a demostrar que para hacer música española bien no se requiere necesariamente ser español (aunque parezca una cosa evidente, por lo visto no lo es tanto para nuestros músicos, sobre todo para los que tienen acceso a Televisión Española).

La captación de la «atmósfera» es de una sutileza extraordinaria, y es, precisa-

mente, en las piezas en las que el «color» se pone más de manifiesto donde la interpretación alcanza una altura mayor («Evo-cación», «Almería», «El Albaicín», etc.). Sin embargo, cuando se exige gran técnica (en realidad, esto sucede en casi toda la obra) se nota un poco de confusión entre las voces y poca claridad en el fraseo.

La grabación es algo oscura en el timbre y un poco dura, aunque espectacular. Nuevamente, insistir en la deficiencia del prensado, que se llega a dejar notar mucho en los finales de cara, con distorsiones nada despreciables.

Conclusión: Como interpretación de esta obra sigue siendo fundamental la grabación, para Decca, de Alicia de Larrocha. No obstante, la versión que nos ocupa merece estar en la discoteca de un buen aficionado a la música española.—P. G. M.

DOMENICO SCARLATTI: **Treinta sonatas para clave.** Blandine Verlet, clave. Philips, 6768 650. Dos LP. Precio: 1.300 pesetas.

Interpretación: 8.

Sonido: 8.

En un mercado discográfico como el hispano, donde no abundan las grabaciones de **Sonatas** de Scarlatti interpretadas al clave, hay que saludar la aparición de discos como el presente, sobre todo teniendo en cuenta la gran importancia del



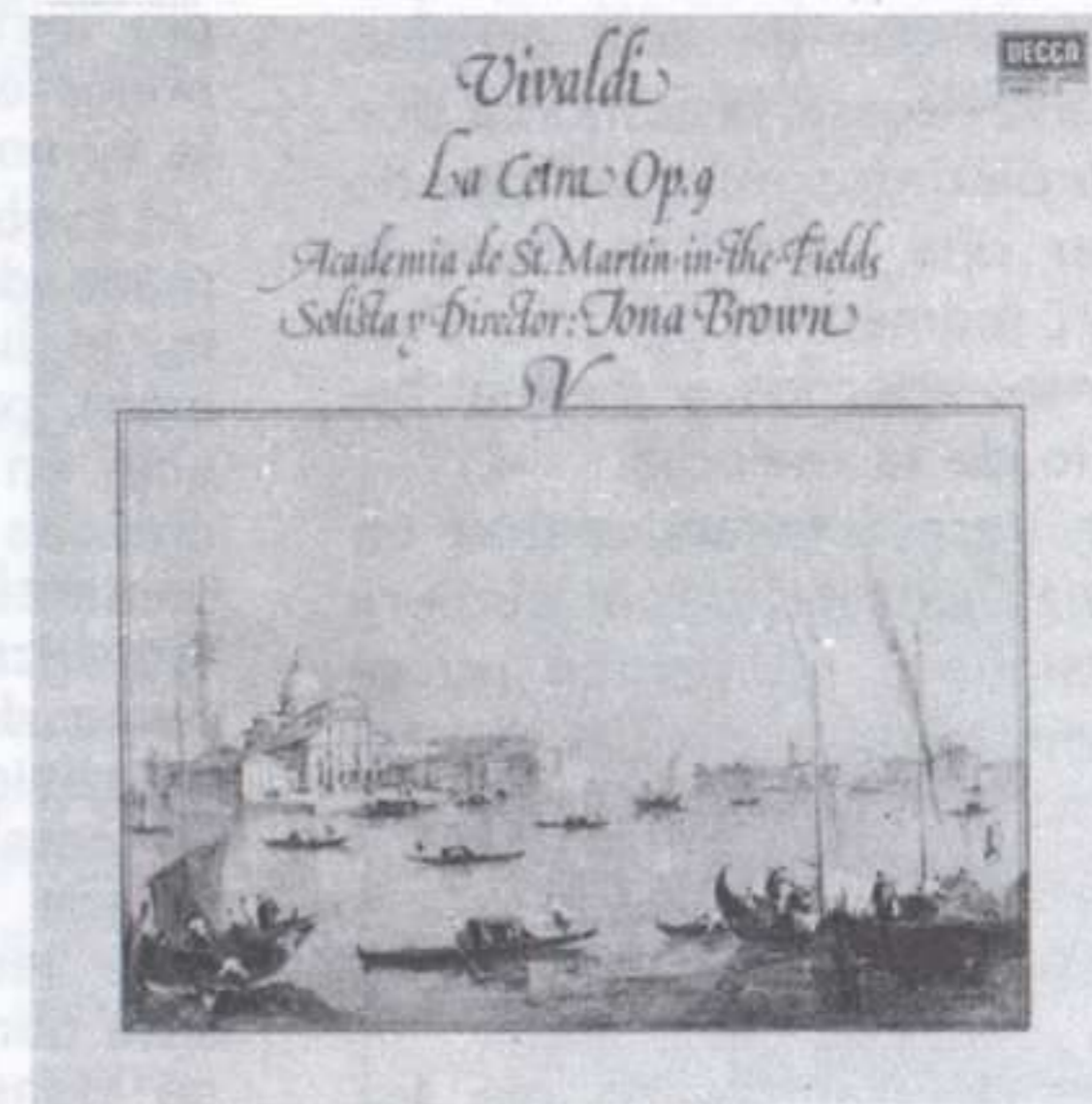
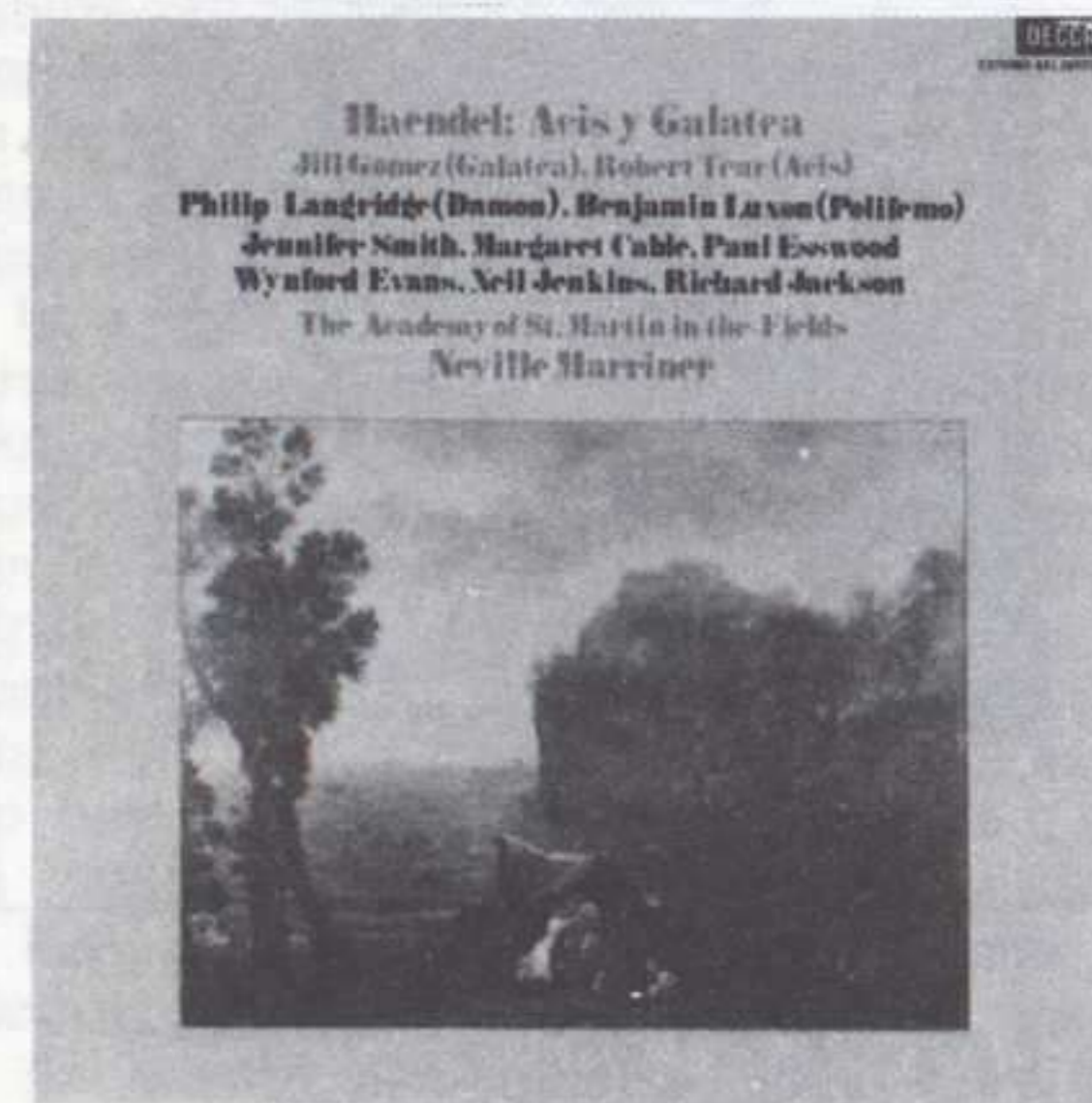
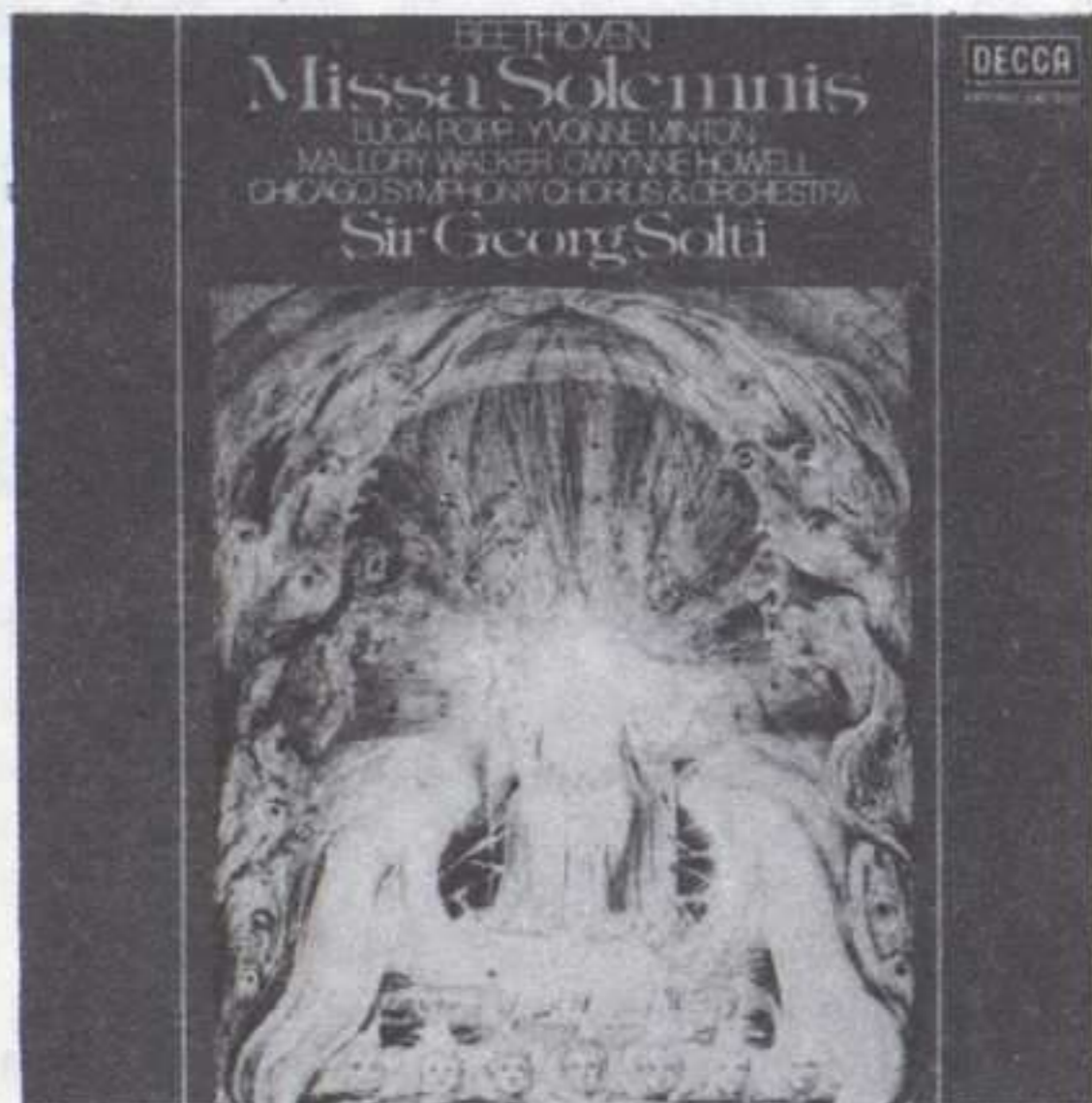
napolitano en la historia de la música para teclado, e incluso, si se quiere, considerando sus indudables vinculaciones con nuestro país.

En este caso Philips nos propone, en un doble LP, un recital a cargo de la cembalista francesa Blandine Verlet.

La oferta con mejor sello.

DECCA

Discos novedad · Edición Limitada · NAVIDAD '79



Distribución Columbia

Solicite Folleto Informativo

F. N. M. T.

De entrada hay que aplaudir a la Verlet por su excelente gusto a la hora de registrar. Precisamente, es algo claro hoy en día que nada más absurdo que interpretar esta música cambiando constantemente de registros; y ello por una razón histórica: el tipo de clave que utilizó Scarlatti no tenía más que dos registros, y a veces, por la disposición de los mismos, era absolutamente imposible que el intérprete pudiera cambiar el registro sin dejar de tocar.

Pero, pese a esa razón, son y han sido legión los clavecinistas que, mediante un extraordinario abuso de los registros, llegaban a distraer al oyente.

Como digo, éste no es el caso que nos ocupa.

Por otro lado, los «tempi» de la Verlet son, por lo general, excelentes. Sin que en ningún momento los movimientos rápidos sean vertiginosos y desenfrenados (cosa también muy común en otros intérpretes de esta música).

Todo lo cual no es de extrañar, tratándose de una discípula de Ralph Kirkpatrick, máxima autoridad mundial en Scarlatti, cuyas teorías están plasmadas en su biografía-estudio sobre el músico napolitano, de obligada lectura no sólo para cualquier clavecinista, sino también para todo aquel que se interese por la música de Scarlatti.

Con todo, debo decir que no me parece éste el Scarlatti ideal. Ya digo que, técnicamente, por fraseo, registración, etc., no pueden ponerse «peros».

Sin embargo, creo que le falta gracia. A mí, al menos, me ha resultado un Scarlatti excesivamente severo.

La presentación es buena, pero hay que lamentar que no se nos dé un solo detalle relativo al instrumento utilizado en la grabación.

La grabación es francamente buena.

En fin, creo que no es la música que más le va a la gran clavecinista francesa. Recuerdo como muy superior su disco de Louis Couperin editado entre nosotros hace algunos años.

Conclusión: Un gran Scarlatti, pero no el definitivo. Tal vez algún año de estos tengamos entre nosotros las versiones de Leonhardt.—P. C. C.

La producción pianística de Weber —mucho menos importante que la operística, en la que el músico fue grande— aparece vertida, en gran parte, como virtuoso del instrumento que fue, hacia la pieza de bravura, hacia la página brillante: variaciones, polonesas, danzas... Y sonatas. El compositor alemán escribió cuatro, entre los años 1812 y 1822, que explican perfectamente su evolución musical dentro del piano y revelan las particularidades de su lenguaje. Ampliación de la «tesitura» del instrumento (que Liszt habría de agotar), mayor relevancia de la que hasta entonces se había dado a la mano izquierda, rapidísimas escalas cromáticas en cascadas, saltos fulgurantes de un extremo a otro del teclado, usual empleo de acordes en terceras, sextas y octavas; hábil administración de los efectos ornamentales... He aquí algunos de los aspectos técnicos más sobresalientes de la escritura pianística weberiana.

Las **Sonatas** nos ponen también de manifiesto la vena melódica del compositor, su inspiración temática y su conocimiento de la forma clásica —que, poco a poco, modifica y amplía—. Estas obras nos revelan asimismo sus limitaciones y lo lejos que estaba, por ejemplo, de un Beethoven: monotonía constructiva, escaso valor dialéctico, rigidez en la elaboración de las ideas originales, cierto deseo de «epatar» antes que profundizar en la sustancia musical de los sujetos temáticos. Por eso, como señaló oportunamente Spitta, estas obras pueden ser situadas a medio camino entre la sonata propiamente dicha y la fantasía o improvisación. Ahí, y en su directo y claro melodismo, levemente sentimental, reside gran parte de su evidente encanto. Nos encontramos próximos, sobre todo a partir de la **Segunda sonata**, al mundo chopiniano, y se nos anticipa también en buena medida el mendelssohniano, aunque Weber es, por un lado, más lúdico y, por otro, más discursivo. Las dos primeras **Sonatas** que se nos ofrecen en este disco evidencian ya el salto dado por el músico desde el clasicismo al romanticismo. La **Sonata en Do mayor** propone un plantamiento característico: levedad (dentro de un trazo firme), encanto cantable, correcta ordenación temática. Lo más destacable lo encontramos en el melódico «Adagio», de exposición muy operística, y especialmente en el «Perpetuum mobile» final, «L'Infatigable», dinámico, vertiginoso, claro precedente, como indica Ricardo Allorto en su buen comentario de carpeta, de los «scherzi» de Mendelssohn antes que de las simples pirotecnias de Hummel o de Dussek. La **Sonata en La bemol** es, no obstante, más personal, más equilibrada y rica de ideas. Resaltable la buena construcción del primer movimiento, las «Variaciones» del «Andante» a lo Haydn, y sobre todo su «Menuetto», verdadero «Scherzo», vital y soberbiamente escrito. Bello diálogo entre ambas manos el del «Rondó».

La interpretación que propone Dino Ciani —fallecido en accidente en 1974, a los treinta y tres años— es excelente, particularmente la de la **Sonata número 2**, cuyo juvenil romanticismo es perfectamente recogido. En ambas el pianista italiano muestra adecuada dicción, «toque» y sonido; fraseo convincente y sentido del «legato»; nitidez de ataque y colorido exacto. Sólo un cierto exceso en el empleo del pedal empaña a veces la general claridad de reproducción. Grabación mediocre: soplidos, distorsiones en los «forte»; regular prensado.

Conclusión: Es conveniente conocer estas obras, tan importantes para el piano romántico, tan características de su autor, hasta ahora conocido, y mal, por su producción operística. Primera grabación mundial en excelente interpretación. A esperar el volumen II.—A. R.

CORAL-VOCAL

RORLANDO DI LASSO: **Profecías de las Sibilas. Moriscas.** Solistas vocales de Munich. Conjunto de flautas de Munich. Director, Hans Ludwid Hirsch. Telefunken, 6.41889. Precio: 625 ptas.

Interpretación: 8,5 (**Profecías**). 7 (**Moriscas**).

Sonido: 9.

Interés de la publicación: Muy alto.

En 1554, Ferrante Gonzaga, general de los ejércitos del emperador Carlos y virrey de Sicilia, une a su séquito un paje dotado de una bellísima voz; este muchacho, que aún no ha cumplido los trece años, es Orlando di Lasso. De esta manera se inicia la formación del más internacional de los compositores del siglo XVI. De la corte de Gonzaga, Lasso pasó a Nápoles, luego a Florencia y Roma. La influencia italiana siempre será rastreable en su obra. Desde temprana fecha Lasso se halla en posesión de una maestría indiscutible; ello explica, en parte, la inmensidad de su producción: más de 1.500 obras religiosas y sobre 800 profanas. La obra de Lasso es fundamental dentro de la de los polifonistas del XVI, con Palestrina (su riguroso contemporáneo, ambos mueren en 1594) y Vitoria. En su tiempo el maestro flamenco fue el más apreciado y reconocido; ennoblecido por el emperador Maximiliano II, en 1570; nombrado caballero de la

RCARL MARIA VON WEBER: **Las Sonatas para piano. Volumen 1: Sonata número 1, en Do mayor, op. 24. Sonata número 2, en La bemol mayor, op. 39.** Dino Ciani, piano. RCL, 27003. Ricordi. Precio: 700 pesetas. Importador: Ferysa.

Interpretación: 8.

Sonido: 5.5.

Esuela de Oro por el Papa Gregorio XIII, en 1574; colmado de honores por Carlos IX de Francia, ganador de varias competiciones musicales. Esta visión de un Lasso reconocido por los estamentos oficiales nos lo haría aparecer, quizá, como un seguidor de convenciones; sin embargo, su obra supone un notable avance con respecto a la manera «antigua» de la precedente generación de polifonistas. Según avanza su producción va abandonando la imitación continua, lo que concreta y abrevia sus misas (compárese su duración con las de Palestrina). Lo mejor de su obra se encuentra en los madrigales, y sobre todo en sus incomparables motetes (¡520!). Su aportación consiste en una avanzada investigación cromática y en el intento, de los primeros en ser formulados, de expresar musicalmente un texto.

En este disco se ofrecen dos muestras bien contrastadas del hacer de Lasso. Las **Profecías de las Sibilas**, obra austera de concentrada religiosidad, con amplia utilización de registros graves. Obra juvenil, que debe datar de comienzos de la década de los cincuenta del XVI. Las **Moriscas**, en cambio, es obra profana de marcado entronque popular y carácter bailable, escrita en la madurez, en 1568.

Las **Profecías de las Sibilas** ocupa un lugar especial en todo Lasso por el empleo nada convencional de algunos modos eclesiásticos (8.º modo: prólogo, números 1-2; 1.º transpuesto: números 3-4; 2.º transpuesto: números 5-6; 7.º modo: números 7-8; 4.º modo: números 9-10; 6.º modo: números 11-12), la investigación expresiva de su cromatismo y por sintetizar sabiamente las formas motete y madrigal. Las **Profecías** no se publican hasta 1600, después de muerto Lasso, por pertenecer al archivo secreto de la capilla de la corte de Alfonso V de Baviera. (Este hecho se comenta en el encarte que contiene el disco.)

Para la interpretación de estas obras polifónicas se ha optado por incluir un acompañamiento instrumental, costumbre frecuente de la época. En las **Prophetiae Sibyllarum** se ha escogido un clavecín (que toca en todo momento con registro de laúd), lo que puede ser discutible, pero su participación se ha resuelto de forma extremadamente cuidada, y da a la interpretación una especial sutileza. Las voces poseen una afinación justa y una dicción fluida y convincente del latín. Una recreación sobria, de emoción contenida, que merece una valoración altamente positiva.

No tan lograda es la versión de las **Moriscas**. El conjunto instrumental acompañante (flautas, dos claves y contrabajo, que no «violines», como se dice en la contracarpeta) no da, para mi gusto, una sonoridad verdaderamente renacentista. Por otro lado, la actuación vocal no es tan exacta como en las **Profecías**. Mientras que el indudable humor de las com-

posiciones se ve exagerado en algunos momentos hasta rozar lo grotesco. Visión de **Moriscas** de calidad, a pesar de los defectos señalados.

El disco aporta unos comentarios suficientes y los textos de las obras, aunque sin traducir al castellano.—E. M. M.

R CLAUDIO MONTEVERDI: **Pezzi sacri**. Eugenia Ratti, Giuseppe Nait, Rodolfo Malacarne, Clara Foti, Enrico Fossore. Achile Bertruti, órgano. Alfredo Riccardi, viola «da gamba». Orchestra dell'Angelicum y Coro Polifónico di Milano. Director, Giulio Bertola. Ars Nova, VST 6105 (disco de importación: Ferysa). Precio: 700 ptas.

Interpretación: Cara A = 10. Cara B = 4, 4, 6, 7.

Grabación: 7.

Interés del disco: El **Gloria** justifica ampliamente la R y su adquisición.

Seguramente, en RITMO se ha escrito suficientemente sobre lo que ha significado la liberación melódica por la «seconda prattica», suficientemente como para renunciar a repetir conceptos conocidos por cualquier lector preocupado por la música anterior a Mannheim. Sin embargo, las composiciones religiosas de Monteverdi que no siguen la «ars antiqua» son escasa o nualmente conocidas por el auditor que conoce bien sus madrigales. De ahí que este disco tenga el atractivo de aportar un capítulo un poco marginal de la producción del genial cremonense.

El **Gloria** a siete voces, de 1631, es un auténtico triunfo de la nueva práctica y se cuenta entre las partituras más atractivas de Monteverdi, dada la perfección estructural que se evidencia en una audición superficial. La versión del Coro Polifónico di Milano y la Orquesta dell'Angelicum es de una elegancia y una sensibilidad casi hipnóticas. El sonido del coro participa de la técnica italiana de «impostación», y a aquellos que se han habituado al colorido inglés puede resultarles incluso anacrónico ante la dependencia del «bellcantismo». Sin embargo, una audición atenta demuestra que Giulio Bertola conoce a fondo las implicaciones estilísticas del material, y la versión es perfectamente adecuada. Creo que ésta podría ser merecedora de una retahíla de calificativos elogiosos, pero me limito a reflejar su capacidad para cautivar la atención y la sensibilidad.



Inversamente sucede con **Venite, videte** y **Exsulta, filia Sion**, cuya interpretación por Eugenia Ratti se acerca a lo caricaturesco; la sugerencia es el tópico dibujo de una diva tan entrada en carnes y años como disminuida de facultades, que intenta aplicar un modelo belliniano a una música muy distinta. Muy discreta resulta la lectura del **Salve Regina** por los tenores Giuseppe Nait y Rodolfo Malacarne: no excesivamente ajustada de estilo y cantada sin grandes expansiones técnicas, no está exenta de sensibilidad, y resulta un acercamiento aceptable a esta partitura de 1607. Finalmente, el bello **Crucifixus** es la mejor lectura de la segunda cara, al existir una mayor adecuación estilística y ser la obra más próxima a comprensiones estéticas posteriores.

Las notas de Giuliana Angeloni son magníficas y exponen con detenimiento las características de las partituras monteverdianas. La grabación tiene algunas deficiencias, pese a ser de 1978.—X. M. C. A.

OPERA

PURCELL: **Dido y Eneas**. Janet Baker, «mezzosoprano» («Dido»); Peter Pears, tenor («Eneas»); Norme Burrowes, soprano («Belinda»); Felicity Lott, soprano (2.ª Dama); Anna Reynolds, «mezzosoprano» (Hechicera); Felicity Palmer, soprano (1.ª Bruja); Alfreda Hodgson, «mezzosoprano» (2.ª Bruja); Timothy Everett, niño soprano («Espíritu»); Robert Tear, tenor («Marinero»). London Opera Chorus. Aldeburgh Festival

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

Strings. Director, Stuart Bedford. Deca, SET 615. Precio: 600 ptas.

Interpretación: 7 (Conjunto), 8,5 (Baker).

Sonido: 7,5.

Para la presente grabación de la ópera purcelliana se ha utilizado la edición de Britten y Holst, de indudable importancia a la hora de rescatar la obra del gran músico inglés, que ha quedado ya un poco «vieja». Seguir tocando esta edición supone renunciar a conseguir una versión más auténtica de la obra, lo cual será una limitación o un acierto, según gustos.

Esta versión se caracteriza más por algunos aciertos aislados que por un logro global. Entre los aciertos está, desde luego, Janet Baker, que nos da una magnífica caracterización de «Dido», en ascenso y profundización a lo largo de la obra, hasta llegar al «climax» de patetismo en su dolorido lamento del tercer acto. El trabajo de Peter Pears no puede colocarse a la misma altura; su instrumento siempre ha sido limitado y de timbre poco bello; en esta grabación se muestra oscuro, algo inseguro; sin embargo, merced a su musicalidad y notable inteligencia logra salvar el personaje. Lo mejor su dúo con «Dido» al final del acto tercero, en que logra suficiente comunicabilidad. Buena plantel de secundarios, que cumplen con más que simple corrección. A destacar la «Hechicera» de Anna Reynolds, convincente en su papel de perversa de la historia.

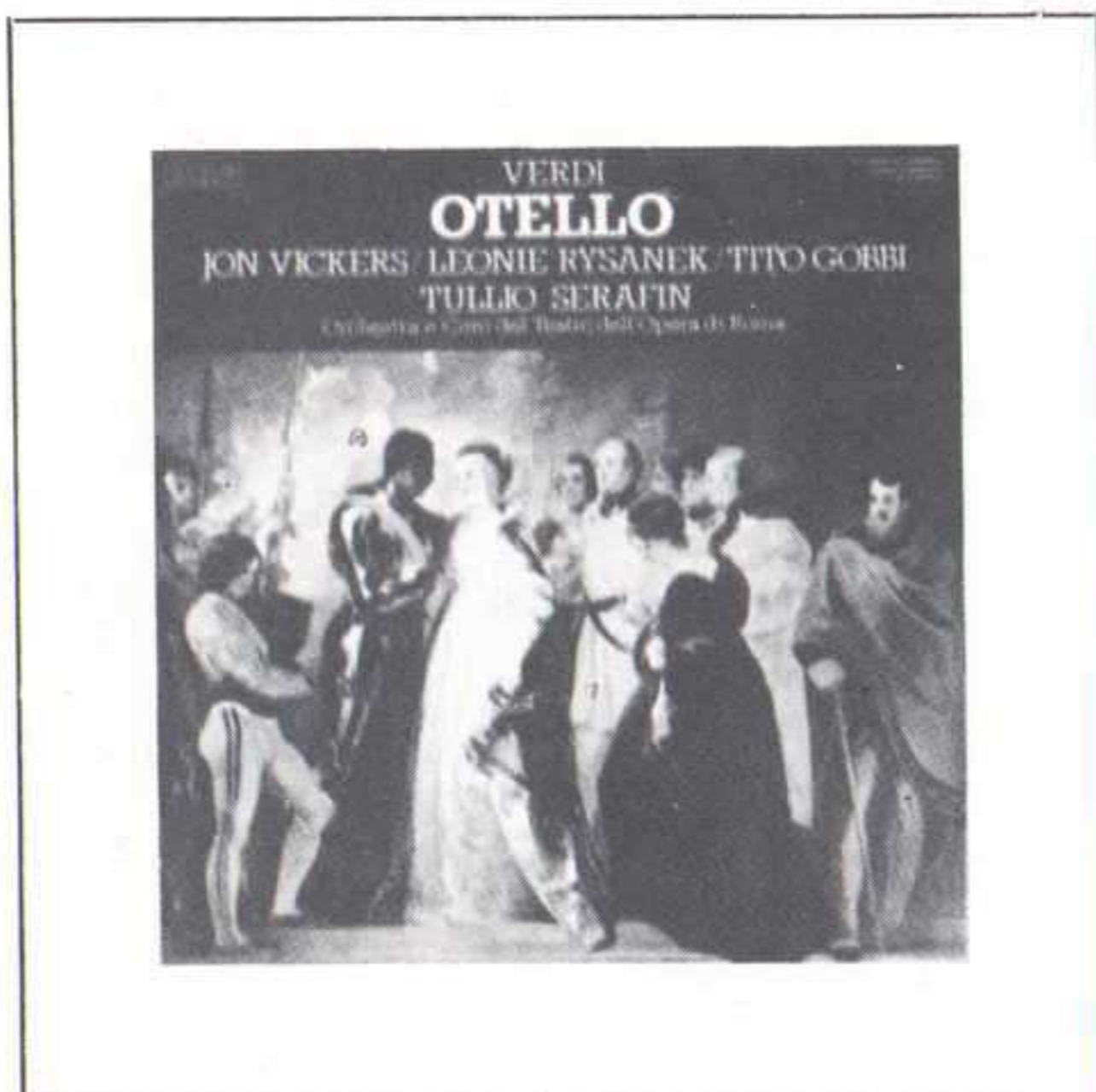
La labor de Bedford no pasa del nivel de lo aceptable. En la versión, a más de la sonoridad barroca (cosa no buscada, puesto que se utilizan instrumentos actuales), se echan en falta una articulación más idónea, una mayor flexibilidad, una mejor descripción de ánimos. Buena la intervención del coro, y muy buena la del grupo de cuerdas del Festival de Aldeburgh (donde se estrenó la edición de Britten, en 1951). George Malcom al clave es todo un lujo; su continuo junto a Kenneth Heath es otro de los puntos positivos de la versión.—**E. M. M.**

R VERDI, G.: **Otello**. J. Vickers, L. Rysanek, T. Gobbi, F. Andreolli, M. Carlin, F. Mazzoli, F. Calabrese, R. Kerns, M. Pirazzini. Orquesta y Coro del Teatro de la Ópera de Roma. Director, T. Serafin. RCA, tres discos estereofónicos, VL 43546. Importación. Importador: Ferysa. Precio: 700 ptas.

Interpretación: 8.

Sonido: 8.

Esta grabación, que según todas mis referencias no se distribuyó con anterioridad entre nosotros, constituye una de las primeras opciones para este comentarista a la hora de recomendar un registro de la magistral obra verdiana. En efecto; por lo que a los intérpretes principales se refiere, nos encontramos ante uno de los repartos más equilibrados y de mayor calidad de los aparecidos en las distintas producciones fonográficas de esta ópera. De Jon Vickers decía Arturo Reverter (RITMO, número 451, mayo de 1975), a propósito de su interpretación de este mismo «rôle» para la EMI, bajo la dirección de Karajan (1974), que si bien nunca tuvo una gran voz, y aun encontrándose en aquella grabación en un momento muy bajo, «a pesar de todos los pesares» —entiéndase, todos los defectos que le señala antes Reverter— «Vickers hace, pro-



bablemente, el mejor «Otelo» discográfico, a excepción, quizá, de su propia interpretación de 1961 con Tullio Serafin...». «Es el único que encuentra instantes de reposo y serenidad, de lirismo; el que mejor ha comprendido al personaje y el que se aproxima algo a lo que hubiera deseado Verdi. Le ayuda una cierta facilidad para la media voz, que le permite cantar muy bien, por ejemplo, «Dio me potevi...» o «Niun mi tema», sin caer en los excesos gritadores de otros.» Por mi parte, confirmo que el «Otelo» de Vickers, de 1960 —al parecer, año exacto de la grabación—, es bastante superior al de 1974, del que mi compañero Reverter escribía los elogios que he recogido líneas arriba. Podría matizarse aún más la comparación y decir que el primer «Otelo» discográfico de Vickers es menos sutil, menos maduro, menos redondo, por lo que a la caracterización psicológica se refiere; pero, a cambio, los medios vocales del tenor canadiense eran, en 1960, de mucha mayor calidad que catorce años después.

Tito Gobbi hace un «Yago» muy discutible desde una perspectiva puramente vocal. Pero de él se puede decir lo que de Víctor Maurel decía Verdi: «En tanto que pueda hablar...». Lo malo de la interpretación de Gobbi, de altura dramática impresionante, que no agota, sin embargo, al personaje, es la estela de «Yagos» pseudo-diabólicos que hemos tenido que soportar a su sombra.

Leonie Rysanek es una «Desdémona» de grandísima altura. Su interpretación refleja la tragedia contenida y aceptada, con nobles acentos. El color de su voz es el apropiado para esta visión de «Desdémona», y su línea de canto es exquisita.

Aceptable, a veces excelente, el nivel de los secundarios. Pero la grabación deja mucho que desear, desde el punto de vista de la dirección orquestal. Serafin dirige con profesionalidad, pero con escasa inspiración. Su sonido es muy poco refinado, y su discurso musical, hueco y estridente. Se observa, asimismo, una cierta incoherencia en los «tempi», así como falta del clima necesario en muchos pasajes.

Conclusión: No hay **Otelo** perfecto. Mis preferencias van siempre hacia el de Toscanini. Este, que ahora comento, con una dirección musical de mayor estatura, hubiese merecido, muy probablemente, mi recomendación más calurosa. Aun así, Vickers, Rysanek y Gobbi bastan para la recomendación.—**F. P. G.**

GIUSEPPE VERDI: **La Traviata**. María Callas («Violetta»), Alfredo Kraus («Alfredo»), Mario Sereni («Germont»), Piero di Palma («Gastone»), Laura Zannini («Flora Bervoix»), etc. Orquesta y Coro del Teatro Nacional de San Carlos, de Lisboa. Director, Franco Ghione. Foyer, 1003 (2). Live recording. 27-3-58. Precio: 700 ptas. Importador: Ferysa.

Interpretación: 8,5 (Callas-Kraus). 5 (Resto).

Uno de los personajes verdianos que Callas «vio» siempre más certeramente fue «Violetta». La intensa y compleja humanidad de la cortesana y su coquetería inicial, su sincero amor por «Alfredo», su sacrificio posterior (precisamente, en aras de ese amor), su amargura, sus dudas y su tremenda angustia ante la muerte —aspectos que componen un personaje extraordinariamente patético—, fueron siempre bien captados y manifestados por la cantante griega, que hacía una creación verdaderamente insuperable en el registro Cetra, distribuido en España hace unos meses (y comentado por Pérez Adrián en

estas páginas), que vuelve a dar aquí nueva muestra de su talento. La voz, por supuesto, ya no es la del 55 (en estos años finales de la década fue hacia abajo muy de prisa); es más desigual, dura y nasal; la extensión por arriba se ha acortado, la flexibilidad se ha perdido en buena parte, y la antigua facilidad en las agilitades ha desaparecido en gran medida. Su Mi natural del final del primer acto es un berrido. Pero —llega uno a pensar escuchando su interpretación— ¡qué importa! Su «Violetta» es tan humana, tan delicada, tan frágil (óiganse su dúo con «Germont», sus frases del tercer acto, su «Addio del passato»...), tan «viva», en contraposición a la muerte que le acecha, que nos olvidamos de las numerosas imperfecciones vocales (que, en cualquier caso, no son tantas ni tales que no permitan percibir su firme e incluso depurada línea de canto y, desde luego, de interpretación) o de que su timbre no sea tan bello (considerándolo de forma aislada e independiente) como el de una Caballé, una Sutherland o una de Los Angeles.

Kraus, a su lado, en un momento decisivo de su todavía joven carrera, nos ofrece un «Alfredo» emocionante, dentro de sus parámetros vocales, por fresca de acento, apostura, vigor y cuidada matización. Su voz, quizá en principio no la más idónea (y que hoy, veintidós años más tarde, sigue conservando prácticamente igual), está siempre en su sitio, bien emitida y controlada; el fraseo, muy medido, es suficientemente intencionado e incluso —lo que puede resultar sorprendente—, en ocasiones, ardoroso. Una preciosa lección de un joven maestro en posesión ya de una técnica y de una inteligencia musical de primer orden («chapeau» para un «Parigi o cara» de excepción, tanto por su intervención como por la de la soprano), que nos cautivan casi siempre, aun cuando a veces pueda echarse de menos un timbre más cálido o un temperamento más decididamente latino. Pero cantar **Traviata** entraña muchos problemas, que la mayoría de los tenores al uso no «huelen», y que Kraus sitúa en su justo medio, superándolos ampliamente. Lástima que no cante la «cabaletta» del segundo acto.

Todo lo demás en esta grabación —podría decirse un tanto crudamente— sobra. Sereni, también muy joven, nos ofrece su voz baritonal dura y tremolante, poco timbrada, y su falta de estilo y escasa habilidad para el matiz. Las restantes voces son mediocres, lo mismo que los conjuntos. Discreta, a lo sumo, la dirección de Ghione. La calidad sonora es mala. Grabación oscura, confusa, con poca presencia y ruidos parásitos.

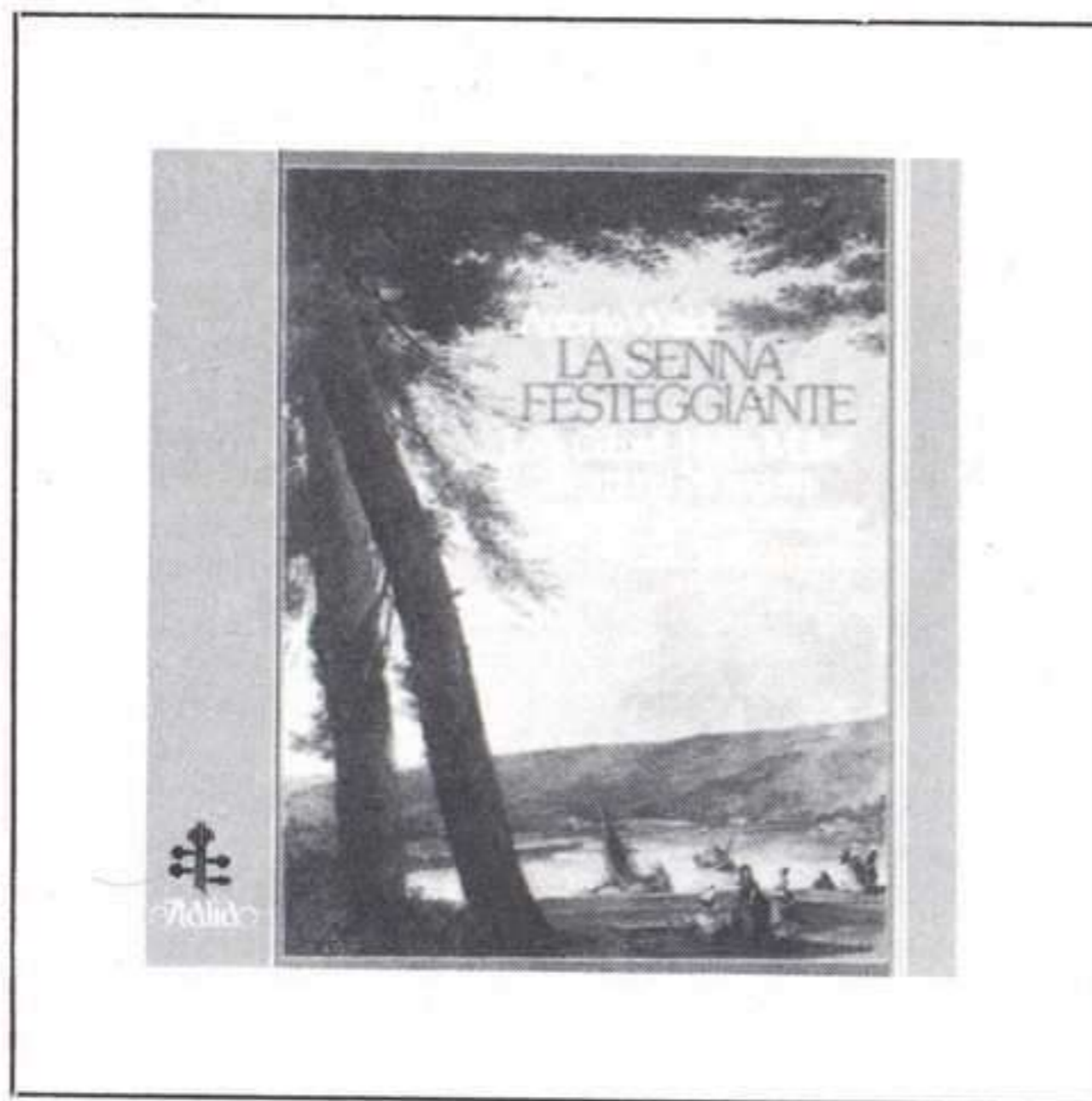
Conclusión: Muy lejos, en conjunto, de la **Traviata** de Cetra, pero plenamente recomendable, e incluso obligatoria, por la insólita pareja Callas-Kraus.

VIVALDI: **Le Senna festeggiate**. Lella Cuberli, Helga Müller, Siegmund Vimsger. Cappella Coloniensis. Claudio Scimone, director. Italia (ITL 70053). Dos LP. Premio: 1.400 ptas. Importa Ferysa.

Interpretación: 8.

Sonido: 9.

Mucho nos da que pensar la aparición en nuestro mercado de **La Senna Festeggiate**, de Antonio Vivaldi. Comprendemos y justificamos la política de ir registrando la obra del compositor veneciano dentro del marco italiano; en un sello popular como es Italia, y de la mano de Claudio Scimone, que ha dedicado media vida a buscar y grabar páginas perdidas de compositores de su país. El interés comercial y cultural —en su contexto— hacen más que recomendable la presencia de este disco. Si ahora nos trasladamos a la realidad de nuestro mercado; si tenemos en cuenta la condición de disco importado; analizando objetivamente el interés de la obra..., no podemos menos pensar que **La Senna Festeggiate** tratará, por un lado, de «su-



birse al tren» de los eternos vivaldianos, que compran por sistema todo lo que sale del autor, y por otro lado, intentará aprovecharse de la buena voluntad de los «vivaldianos casuales», que siguen cómodamente anclados en la referencia estética del que fue, probablemente, su primer disco (**Las cuatro estaciones**).

Esta «serenata», escrita por Vivaldi con motivo de un acto de agasajo de la ciudad de Venecia a Luis XV, tiene el interés de ser estreno mundial. Completa una faceta muy importante en la producción del músico: su aportación al género teatral. Nos imaginamos la obra como un espectáculo total, «a la francesa», con sus pasos de danza y su rica escenografía; con sus personajes tópicos («La Edad de Oro», «La Virtud» y «El Sena»). La mú-

sica es eficaz, calculada una y otra vez de sí misma y sin más pretensiones que cubrir el expediente de turno. Ciertamente, se salvan de toda esta tirada de compases las arias escritas para bajo («El Sena»), de una nobleza y lirismo poco usual en nuestro «cura rojo».

En términos de realización, a nadie se le escapa la tendencia «romantizante» de Claudio Scimone, puesta en práctica, como auténtico credo estilístico —a lo largo de muchos años—, al frente de I Solisti Veneti. En esta ocasión se rodea de una formación distinta a la habitual: La Cappella Coloniensis (con instrumentos originales); actúan como solistas los cantantes Lella Cuberli, Helga Müller y Siegmund Nimsger. Hacemos notar aquello de los «instrumentos originales» por lo anecdótico que resulta el utilizar este reclamo como sinónimo de genuino; en realidad, la versión dista mucho de poder encuadrarse en el concepto de arcaizante que le damos —por poner un ejemplo— al Concentus Musicus de Viena. Scimone hace una lectura totalmente «ortodoxa» de las partituras, muy elaborada en la combinación instrumental. Juega con un bloque orquestal que supera ampliamente la treintena de músicos; mueve el material tímbrico con entera libertad, buscando más los resultados sonoros que las circunstancias históricas, lo que nos permite imaginarnos —hablemos siempre en el terreno de la hipótesis— cómo no se montó nunca una representación vivaldiana. Se mira, en este caso, más al producto vendible que al rigor del empleo del material sonoro.

En resumen, una obra grabada en 1978, que bien podría firmarla su director en los años 60. Una lectura cálida, fantástica y un tanto «hinchada» de una obra de interés secundario.—C. V.

RECITALES

«LAS GRANDES VOCES DE LA ARENA DE VERONA».

Volumen I: **Escenas** de PUCCINI (**Fanciulla del West, Madama Butterfly, Tosca, Turandot**) y VERDI (**Don Carlo, Macbeth, Rigoletto, Traviata**). Renato Bruson, Mirella Freni, Raina Kabaiwanska, Gianni Raimondi y Katia Ricciarelli. Ars Nova, ANC 25003.

Volumen II: **Escenas** de CILEA (**Adriana Lecouvreur**), DONIZETTI (**Elisir d'amore**), GIORDANO (**Andrea Chenier**),

MAESTRO

CBS

LA SERIE QUE LE INTRODUCE A LA MUSICA CLASICA
DE LA MANO DE LOS MAS GRANDES MAESTROS
A UN PRECIO MUY ATRACTIVO



Ultimas Novedades



S 61929
TCHAIKOVSKY
SINFONIA NUM. 4
ORQUESTA FILARMONICA
DE NUEVA YORK.
DANIEL BARENBOIM,
DIRECTOR.



S 61930
KODALY
SUITE HARY JANOS
DANZAS DE GALANTA
DANZAS DE MAROSSZEK
ORQUESTA DE FILADELFIA
EUGENE ORMANDY,
DIRECTOR.



S 61931
CHOPIN
CONCIERTO PARAPIANO
NUM. 1
EMIL GILELS, PIANO
ORQUESTA DE FILADELFIA
EUGENE ORMANDY,
DIRECTOR.



S 61932
HOLST
LOS PLANETAS
ORQUESTA FILARMONICA
DE NUEVA YORK
LEONARD BERNSTEIN,
DIRECTOR.



S 61933
BRUCH
CONCIERTO NUM. 1 PARA
VIOLIN Y ORQUESTA
LALO
SINFONIA ESPAÑOLA
ISAAC STERN, VIOLIN
ORQUESTA DE FILADELFIA
EUGENE ORMANDY,
DIRECTOR.



S 61937
BEETHOVEN
SONATAS NUM. 14, 8 Y 23
RUDOLF SERKIN, PIANO.

GOUNOD (**Fausto**), PUCCINI (**Turandot**) y VERDI (**Otello**, **Ballo in maschera**). Piero Cappuccilli, Raina Kabaiwanska, Luciano Pavarotti, Ruggero Raimondi y Katia Ricciarelli. Orquesta del Teatro de la Arena, de Verona. Directores: Armando Gatto y Bruno Martinotti. Ars Nova, ANC 250004 (importados). Precio de cada disco: 700 ptas.

Interpretación: De 5 a 8.
Sonido: 7,5.

Estos son los dos primeros volúmenes de una serie de actuaciones en público de cantantes famosos en el asombroso marco de la Arena de Verona. Los dos discos contienen veinte arias y un dúo de frecuente inclusión en recitales de ópera. La interpretación es, lógicamente, variable. Una a una y en pocas palabras: Gianni Raimondi, en franco declive vocal y cantando no muy cuidadosamente las dos arias de tenor de **Tosca** y el dúo del primer acto de **Butterfly**, con una estupenda Kabaiwanska, pese a no hallarse ésta en su mejor momento, y mucho menos en «lo son l'umile ancella», con un desafortunado «pianissimo» al final. En cambio, está intachable, desde cualquier punto de vista, en la «Canción del sauce» de **Otello**. Freni está admirable en la segunda aria de «Liù», y canta asimismo bien, pero incómoda, «Vissi d'arte». Ricciarelli no está especialmente feliz ni en el «Addio del passato» ni en «Signore, ascolta», pero mejora (salvo en la zona alta) en «Morrò, ma prima in grazia». Ruggero Raimondi, cuya voz de barítono-bajo es idónea para el «Mefistófeles» de la ópera de Gounod, demuestra, además, sus excelentes dotes histriónicas. En sus intervenciones, Cappuccilli deja muy al descubierto sus deficiencias (línea de canto), y no siempre hace gala de sus cualidades (la calidad y cantidad de su voz, sobre todo en el registro agudo). Pavarotti carece de delicadeza —vocal e interpretativa— en «Una furtiva lagrima», pero está muy brillante en «Nessun dorma». Y Renato Bruson, evidentemente uno de los tres primeros barítonos actuales para repertorio italiano, luce su espléndida material vocal y su buena línea en «Cortigiani, vil razza» y en «Pietà, rispetto, amore».

Bruno Martinotti, que dirige doce de las piezas, hace bueno al discreto Armando Gatto (director en las intervenciones de Freni, Pavarotti, Cappuccilli y R. Raimondi).

Las voces están muy bien registradas; la orquesta queda en segundo plano (y casi se agradece, pues es bastante floja).

Conclusión: De interés para los aficionados a la ópera italiana, sobre todo por lo raro que es encontrar discos de Bruson (hasta ahora) y de Kabaiwanska.—**A. C. A.**

RAVEL: **Concierto para la mano izquierda**. BACH: **Chacona** (transcripción: BRAHMS). SCHUBERT: **Mar en calma** (transcripción: LISZT). REGER: **Romanza. Preludio y fuga**. Paul Wittgenstein, piano. Orquesta de la Metropolitan Opera House, Nueva York. Director, Max Rudolf. Ars Nova, VST 6041 (importado). Precio: 700 ptas.

Interpretación: 8 a 9.
Sonido: 5.

He aquí un disco (el único del que tengo noticia) del gran pianista vienés Paul Wittgenstein, quien, tras haber perdido en la primera guerra mundial el brazo derecho, fue destinatario de obras compuestas por Ravel, R. Strauss y Prokofiev, entre otros. He aquí, pues, la grabación del **Concierto en Re mayor**, de Ravel —una de sus obras menos características y a la vez de las más importantes—, por el pianista que fue su inspirador y primer intérprete: interpretación, por lo demás, imponente por su poderío y amargura, y muy propiamente dirigida. El disco se completa con varias obras que es rarísimo escuchar: una interesantísima transcripción, realizada por Brahms, de la «Chacona» de la **Segunda «Partita» para violín**, de Bach, a la que Wittgenstein confiere una notable grandiosidad; el hermoso «lied», de Schubert, **Meerstille**, transcrito por Liszt, y dos perfectas piezas de Max Reger, compositor cuyo olvido es completamente injusto.

Técnicamente, el disco es sólo discreto, ya que las tomas datan tal vez de hace más de treinta años.

Conclusión: Ocasión inapreciable de escuchar a un gran pianista que ha protagonizado un interesante capítulo de la música de su tiempo, recreando la obra más significativa a él dedicada y otras obras del repertorio para la mano izquierda.—**A. C. A.**

MARIA CALLAS: «LA LEYENDA». **Las grabaciones inéditas**. Arias de **La Sonnambula** (1955), **Un ballo in maschera** e **Il Trovatore** (1964) e **Il Corsaro** (1969). Orquesta Nacional del Teatro de la Opera de París y de la Sociedad de los Conciertos del Conservatorio de París, dirigidas por Nicola Rescigno, y Orquesta de la Scala de Milán, dirigida por Tullio Serafin. EMI, 10 C 065-003253. Precio: 650 ptas.

Interpretación: 6,5.
Sonido: 6,5.

La voz humana es, sin duda, el instrumento musical más delicado. En él influ-

yen no sólo factores físicos y químicos, sino también factores psicológicos. Por eso es prácticamente imposible que en todo momento, ni siquiera en días consecutivos, un cantante mantenga siempre **exactamente** idénticas condiciones y cualidades de emisión, tono, timbre e intensidad. La más mínima variación, exterior o interior, puede suponer un cambio fundamental en aquellas características «formales». No hablemos ya de las propiedades o factores interpretativos, muchas veces dependientes de la inspiración del momento. Sobre todo ello, sobre todas estas modificaciones; a veces mínimas, planea, claro está, la permanente, continua, no siempre perceptible evolución vocal e interpretativa. A lo largo de los años se producen cambios en el carácter, modificaciones en los enfoques; se asimilan nuevas técnicas, se profundiza quizá en los planteamientos... A este respecto, el caso de María



Callas es curioso e insólito. Su evolución artística fue rápida en todos los sentidos: vocalmente —dentro de la originalidad y peculiaridad de sus características— se mantuvo muy bien durante unos ocho o diez años; interpretativamente no dejó de perfeccionarse y ahondar hasta extremos a los que pocas cantantes —dentro de los géneros operísticos más afines a ella— habían llegado antes (ni llegarían después). Un ejemplo puede ser la comparación entre sus dos **Normas** no «piratas»: la del 53 y la del 59. Pese a su mal estado vocal, la segunda es más sobrecogedora, patética y profunda que la primera.

En este disco nos enfrentamos con tres momentos distintos de su evolución, localizada en los años 55 (casi en pleno apogeo), 64 (uno antes de su retirada casi definitiva) y 69. La voz, con sus propiedades (tan hermosa para unos, tan fea para otros), es la misma, pero resulta diferente en cada caso. Nos demuestra palpablemente la irregularidad, según épo-

cas y condiciones, del instrumento. Curiosamente, tanto la emisión como la entonación, el «legato» e incluso la convicción interpretativa son mucho mejores en los dos fragmentos de **Il Corsaro**, grabados en 1969, que en los de **Il Trovatore** y **Baile de máscaras**, que son del 64. La línea, la intención, el fraseo, en una parte muy propia para las cualidades de la cantante, son destacables, aunque, por supuesto, la dureza emisora, la acritud del agudo, la tirantez están presentes. También, y en mucha mayor medida, aparecen en los fragmentos del 64, grabados en un mal instante: la voz, en efecto, es leñosa y fibrosa; la extensión aparece muy recortada y la coloratura, pesada. Particularmente, «Tacea la notte» es lamentable. «Morró, ma prima in grazia» es, dentro de lo que cabe, intenso y posee una expresividad resaltada.

Curioso también es que en los fragmentos de **Sonnambula**, que ocupan toda la segunda cara, y que fueron registrados en el año 1955, si bien el instrumento está, por supuesto, mejor, más entero, ágil y flexible, no se muestra tan rico, sugerente, fácil y elástico como en grabaciones del mismo año o posteriores. Recordemos, por ejemplo, la **Lucia** de Berlín (septiembre de 1955), con Karajan, e incluso la misma **Sonnambula** de la Scala (marzo de 1955), con Bernstein, donde el timbre, mucho más puro y fresco; la técnica, más suelta y encajada, contribuyen a dar forma a una extraordinaria «visión» de los personajes. En especial, la interpretación de «Amina», una de las más extraordinarias que puedan pensarse, y que ha quedado como histórica por la variedad de matices, la delicadeza y la propiedad de la caracterización vocal. Comparada con ella, ésta que, en grabación de estudio, se nos ofrece ahora fragmentada, es muy inferior en todos los órdenes.

Las artesanales batutas de Serafin y Resigno (éste algo más inspirado, dentro de lo que cabe) acompañan a la diva. Grabación desigual, pero de nivel técnico, en conjunto, estimable.

Conclusión: Un disco indispensable para los estudiosos de la interpretación operística, y particularmente para los seguidores del fenómeno Callas. Escuchándolo, reconociendo sus importantes defectos y anotando sus virtudes, puede aprenderse mucho. Sobre todo ello planea, en todo caso, un talento dramático de primer orden.—**A. R.**

Severino Gazzelloni, flauta. Bruno Canino, piano. Italia-Suvini Zerboni. ITL 70007 (Disco de importación; distribuye Ferysa). Precio: 700 ptas.

Sonido: 8.

Interpretación: 10 (supongo).

Interés: Alto.

Una de las consecuencias de las complejidades sintácticas de la Nueva Música, especialmente de las tendencias preocupadas por el material sonoro, ha sido la ampliación de las posibilidades clásicas de los instrumentos por una serie de solistas que en íntima colaboración con los compositores —o siendo compositores ellos mismos— han logrado un nuevo mundo sonoro. Evidentemente, la música contemporánea ha facilitado el desarrollo de los instrumentos relegados a un papel secundario por el romanticismo, entre ellos los de viento. Estos solistas de viento —los trombonistas Globocar y Schiaffinni, el trompetista Morricone, el oboísta Holliger, el clarinetista Villa Rojo...—, junto a cantantes como Catty Berberian, Jane Manning, Esperanza Abad o la «jazzista» Lynda Sharrock, han encontrado un sinfín de nuevas posibilidades, basadas en la ampliación de las extensiones clásicas, la emisión de nuevos sonidos —sean dinámicas «imposible», explotación de armónicos, utilización del tubo como elemento de amplificación o de percusión—, e incluso han transformado instrumentos monódicos en polifónicos gracias al control de los armónicos y los procesos de emisión —sonidos vocales simultáneos al soplo, por ejemplo—. Todo esto pertenece a uno de los más apasionantes capítulos de la vanguardia y es, para algún especialista, uno de los caminos posibles para la música posterior, centrado en la improvisación colectiva de intérpretes-compositores.

Uno de estos intérpretes de excepción es Severino Gazzelloni, flautista destinatario de ingente cantidad de partituras actuales. Especialmente importante resulta su aportación a la técnica del «frulatti», si bien ha llevado adelante variopintas técnicas novedosas en su instrumento. Su sonoridad en cualquier registro, ataque y dinámica pertenece al terreno de lo tópico, y si alguna acusación ha recaído alguna vez sobre él ha sido referente a su presunta «frialidad». Esta grabación es una antología de obras para flauta que tienen presentes las posibilidades de este virtuoso, posibilidades que son explotadas desde las diferentes sintaxis alternativas de los compositores. Así, la especulación armónica de **Diálogo angélico**, de Petrassi, tiene bien poco que ver con las inquietudes de Maderna, que van dirigidas, en **Honeyrêves**, hacia el ataque y la emisión. Dedicó esta grabación la segunda cara a los compositores japoneses, uniendo posiciones «nacionalistas» como la de Fukushima o la de Matsudaira; para éstos, el disponer de

un intérprete de la talla de Gazzelloni les permite «reflexionar» sobre la música japonesa, en la que los instrumentos de la familia de la flauta tienen tanta importancia. Otra posición muy diversa es la de Ito, cuyo **Apocalypse** es una obra de estética occidental no muy lejana a las preocupaciones de Maderna. Por lo que se refiere a **Rymes for Gazzelloni**, de Yori-Aki Matsudaira, es una composición que encuentra muy difícil acomodación en un disco por sus exigencias de gestualidad, no necesariamente derivadas de Cage, sino perfectamente posibilitadas por la tradición teatral japonesa y la religiosidad zen, a las que el propio Cage tanto debe. Las otras dos obras exigen menor comentario por su propia transparencia: **Gymel**, de Castiglioni, es fruto de la preocupación por el material ya antes referida, e **Il magico flauto di Severino**, de Vlad, pertenece a la amplia colección de «pastiche» impecablemente escritos que posee este autor. Al tratarse de una coproducción entre la Casa discográfica y la editora de las partituras, hemos de renunciar a tres obras esenciales, cuales son la **Sequenza I**, de Berio; la **Density 21,5**, de Varese, y la **Música en dos dimensiones**, de Maderna, anterior a **Honeyrêve**.

Las notas de Mario Baroni son aproximadamente informativas, sin renunciar a cierta carga literaria, por lo que su lectura es conveniente. Pequeños chasquidos pueden empañar la correcta toma de sonido de la flauta.—**X. M. C. A.**

R

IL FLAUTO CONTEMPORANEO.

Obras de Castiglioni, Maderna, Petrassi, Vlad, Fukushima,

Ito, Y.-A. Matsudaira y Y. Matsudaira.

DISCOS PARA LAS CENAS DEL REY

E BEETHOVEN: **Concierto número 5 para piano y orquesta, «Emperador»**. Arturo Rubinstein, pianista. Orquesta Sinfónica del Aire. Josef Krips, director. RCA, GL 42164. Precio 350 pesetas.

Obra: Uno de los grandes conciertos para piano y orquesta.

Interpretación: Rubinstein, el eterno pianista, domina el fraseo como pocos y logra una contrastada versión de gran musicalidad, sin llegar a la flexibilidad y sorprendente matización de un Arrau o un Barenboim. Buen acompañamiento de Krips, cuidando siempre el diálogo con el piano. En conjunto, una versión homogénea dentro de una línea de equilibrio y sobriedad (7).

Sonido: Gris, bajo de volumen y con ruido de fondo (4,5).

Conclusión: A pesar del interés, me permito insistir en la necesidad de disponer del registro completo por Barenboim/Klemper (EMI).—**F. G. O.**

L. VAN BEETHOVEN: Egmont (versión completa). Netania Devrath, soprano; Walter Reyer, recitador. Orquesta Sinfónica de Utah. Director, Maurice Abravanel. Vanguard-Hispavox, S 60.219. Precio 595 pesetas.

Obra: Partitura no siempre coherente, pero recorrida de principio a fin por un soplo dramático-épico muy romántico y muy beethoveniano. Una prueba del talento «teatral» del músico.

Interpretación: 5. Muy por debajo de la obra. A lo sumo, correcta. Generalmente tosca, vulgar, lejos de recoger todas

las sutilezas que alberga su instrumentación y de plasmar la tensión, cada vez más angustiada, que la anima hasta desembocar en la liberación final. Es difícil tocar de manera tan inimaginativa y «profesoral», sin regular —ya desde un punto de vista técnico— las dinámicas (obsérvese, simplemente, la académica «Obertura», en la que la rítmica es redundante y meramente exterior, con una fea y nada matizada intervención de los timbales). La sorpresa es muy poquita cosa, y el narrador, contenido extrañamente por la batuta, nos ofrece una declamación fría y bien educada, pero totalmente alejada de la fiebre romántica que consume al protagonista (y que la voz de aquél ha de ir, en buena lógica, poniendo de manifiesto). Mucho mejor que Abravanel, Karajan, con Janowitz, y sobre todo Szeil, con Lorengar.

Sonido: 6,5. Brillante, pero poco «fino». Mal pensado.

Conclusión: Versión aplicada, pero superficial. Ni Goethe ni Beethoven están realmente presentes.—**A. R.**

L. VAN BEETHOVEN: Sinfonías Primera y Quinta; Orquesta Filarmónica de Londres. Director: Bernard Haitink, Philips, 95.00.067. Precio: 650 ptas.

Obra: Dos nuevas sinfonías del ciclo beethoveniano de Haitink.

Sonido: 9.

Interpretación: 6. Correctas y cuidadas versiones de estas archiconocidas sinfonías beethovenianas, pero para don Bernardo, el viejo sordo aún no ha llamado a su puerta.

Conclusión: Es una lástima que Haitink no pueda unir su nombre al mundo beethoveniano, pero jobras son amores y no buenas razones!—**A. M. J.**

BEETHOVEN: Cuarta sinfonía, en Si bemol mayor, op. 60.

WEBER: Obertura de «Oberrón». Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Sir Georg Solti. DECCA, SXL-6830. Precio: 600 ptas.

Obra: De repertorio, en acoplamiento absurdo.

Interpretación: Tan brillante como violenta. En mi opinión, lejísimos del estilo de ambas obras: casi total ausencia de lirismo, humor, elegancia o ambiente. Tampoco la Chicago Symphony —quizá la primera orquesta del mundo— está en su mejor día (5).



Sonido: Bueno (8).

Conclusión: Uno de los puntos bajos del ciclo Beethoven de Solti. Para una buena **Cuarta:** Bernstein (CBS), Jochum (Philips) o Furtwängler (EMI, si existe aún), en orden creciente de preferencia personal.—**R. A. M.**

L. VAN BEETHOVEN: Sinfonía Séptima; O. Hallé. Director, J. Longhran. Enigma, 5.90.107. Precio: 595 ptas.

Obra: La «séptima» por antonomasia.

Sonido: 7.

Interpretación: 6. Correcta versión, que no añade nada a lo dicho ya por los grandes de la batuta.

Interés de la publicación: Escaso.

Conclusión: ¡A falta de pan, buenas son tortas! ¡Lástima! Es preferible quedarse con hambre.—**A. M. J.**

E BERLIOZ: **Noches de verano.** FALLA: **El amor brujo.** Leontyne Price (soprano). Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Fritz Reiner. RCA, RL-42472. Precio: 400 ptas.

Obra: Acoplamiento ilógico de dos espléndidas producciones. Harto conocida la de Falla, huelgan comentarios; para la de Berlioz, todos los elogios serán escasos: es una de sus obras culminantes.

Interpretación: Orquestalmente excelente, el español (?) y el temperamento (?) de Leontyne Price rebajan el Falla al nivel de 5. Mucho mejor en Berlioz (7,5), aunque también falten matices e idiomatismo.

Sonido: Aceptable (6,5).

Observaciones: Disco antiguo —Reiner murió en 1963— reeditado a precio de serie económica actual.

Conclusión: No recomendable. Para Falla, De los Angeles/Giulini (EMI), Mistral/Frühbeck (Decca), y quizá también Gabarain/Ansermet. Evitar Horne, Verret y Bumbry, por

muy bien acompañadas que estén. Para Berlioz: De los Angeles/Münch (RCA), Baker/Barbirolli (EMI) y Crespín/Ansermet (Decca). Este último disco, magnífico, quizá pueda hallarse aún en España. —**R. A. M.**

E BRAHMS: **Cuarta sinfonía en Mi menor**, op. 98. Royal Philharmonic Orchestra. Director, Fritz Reiner. RCA, Gold Seal GL-11961. Precio: 400 ptas.

Obra: De repertorio.

Interpretación: Muy buena, especialmente los dos primeros tiempos, con una extraordinaria sección central del «Andante», digna de Furtwängler. Coherente la «Passacaglia» final, aunque Reiner, como casi todos, parece ignorar el «Più Allegro» de la Coda. Al «Scherzo» le falta algo de luz (8,5).

Sonido: Bueno, pero con ruido de fondo (7).

Conclusión: Gran versión económica. Muy recomendable para quien no posea la **Cuarta** de Brahms o desee conocer la técnica rectora del gran Fritz Reiner.—**R. A. M.**

R ARCANGELO CORELLI: **Concerti grossi**, op. 6, números 5, 6, 7 y 8. La Petite Bande. Sigiswald Kuijken, director. Harmonía Mundi, 10 C 065-099728. Precio: 700 ptas.

Obras: Recoge este disco cuatro **Concerti grossi**, de Corelli, obras del más puro estilo del barroco italiano, y de gran importancia en la historia de la música.

Interpretación: En mi opinión, éste es actualmente el camino más válido en la interpretación de la música barroca. Se da por sentada la extraordinaria sonoridad y técnica de los integrantes de esta maravilla de agrupación que es la Petite Bande. Y no está demás echar

un vistazo al «reparto», donde encontramos nombres tan importantes como los de Sigiswald y Wieland Kuijken, Lucy Van Dael, Wouter Möller y Bob van Asperen, por citar sólo a unos cuantos (10).

Sonido: Responde al alto nivel de calidad que suele ser norma en Harmonía Mundi (8).

Observaciones: Si existe una integral de dichos **Concerti** por estos intérpretes, EMI está en la imperiosa obligación de editarla sin falta entre nosotros.

Conclusión: Adquisición obligatoria.—**P. C. C.**

DEBUSSY: **El mar y Preludio a la siesta de un fauno**. RAVEL: **Bolero**. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Herbert von Karajan. EMI, C 067-002.953 Q. Precio: 660 ptas.

Obras: Tres composiciones magistrales, de todos bien conocidas.

Interpretación: Dentro de las cotas altísimas de realización que la Filarmónica de Berlín ofrece siempre, ni la específica sonoridad de esta Orquesta ni el talante interpretativo de Von Karajan parecen adecuarse con idoneidad a la música impresionista, mucho mejor servida en este aspecto «idiomático» por otros conjuntos y maestros.

Sonido: Sencillamente extraordinario.

Conclusión: Escaso valor de aportación para un repertorio tan trillado.—**J. L. G. B.**

DONIZETTI: **Oberturas: «Don Pasquale», «Linda di Chamounix», «Marin Faliero», «Los Mártires», «Maria di Rohan»**. Orquesta Nacional de la Opera de Montecarlo. Director, Claudio Scimone. Hispavox, S 60281. Precio: 600 ptas.

Obras: Donizetti puede figurar con una antología de sus oberturas (bufas y serias) entre las muy frecuentes de Rossini y Verdi, pero más bien que por merecerlo el valor musical de estas piezas orquesta-

les, por el hecho de haber servido en algunos aspectos de nexo entre ambos. Cuatro de las cinco de este disco son novedades en España (**Don Pasquale**, no).

Interpretación: Acertada en cuanto al enfoque y realizada con más entrega que perfección, entre otros motivos porque la Orquesta no da mucho de sí. Convince más en lo cómico —**Don Pasquale**— que en lo serio (6).

Sonido: Correcto (7).

Conclusión: Para quien busque un conocimiento específico de Gaetano Donizetti.—**A. C. A.**

FALLA: **El amor brujo y Fanfare**. RAVEL: **Sherezade**. Marilyn Horne, «mezzo-soprano». Orquesta Nacional de Francia. Director, Leonard Bernstein. CBS, S 76707. Precio: 600 ptas.

Obras: Curiosa conjura de dos partituras contemporáneas, coincidentes en su carácter «exótico», pero tan disímiles de planteamiento. Se añade, como novedad, la brevísima **Fanfare** que Falla compuso, en 1921, para una revista inglesa, hermana de la que abre **El sombrero de tres picos**.

Interpretación: Uno no se puede explicar la presencia de la señora Horne en **El amor brujo**. Su pronunciación del castellano es mala, su intento de aproximación al decir agitanado llega a ser grotesco, sin paliativos, y la versión meramente musical, que quiere ser «desgarrada», quizá consiga eso, pero no tiene mucho que ver con Falla. Bernstein dirige con entrega y buen son, pero la realización dista de ser perfecta: véase, por ejemplo, el flagrante desajuste entre el piano y la trompeta al remate de los compases introductorios. Tampoco la **Sherezade** alcanza niveles interpretativos que justifiquen por sí solos la recomendabilidad del disco.

Sonido: Bueno, sin excesos.

Conclusión: Si usted no es coleccionista (que los hay) de disparates tipo «españolada» puede ahorrarse este **Amor brujo**. **J. L. G. B.**

GIORDANO. **Fedora**: «E lui! Andate», dúo del acto segundo. GOUNOD. **Romeo y Julieta**: «Va, je t'ai pardonné», dúo del acto cuarto. MASSENET. **Manon**: «Toi? Vous!», dúo del acto tercero. Renata Scotto (soprano). Plácido Domingo (tenor). Orquesta National Philharmonic. Director, Kurt Herbert Adler. CBS, 76732. Precio: 600 ptas.

Obras: Dúos operísticos bastante infrecuentes, con una primicia de Mascagni, interesante.

Interpretación: Dos voces líricas, de gran calidad, en principio más aptas para el repertorio francés, pero que aquí dan lo mejor de sí mismas en el verista. Dirección aceptable, aunque falta sutileza en la diferenciación de estilo (6,5).

Sonido: Notable (7).

Conclusión: Interesante para ope-rófilos o para entusiastas de Scotto y Domingo.—**R. A. M.**

GIULIANI: **Conciertos para guitarra y orquesta números 2 y 3**. Pepe Romero, guitarrista. Academy of St. Martin-in-the-Fields. Neville Marriner, director. Philips, 95 00 320. Precio: 625 ptas.

Obras: Giuliani fue un gran intérprete teórico de la guitarra. Encuadrado en la generación —Hummel, Paganini, Spohr, Diabelli...— aferrada a un clasicismo efectista y sin sustancia, destacan sus dos **Conciertos** por su amable melodía y sencilla elaboración.

Interpretación: Brillante y virtuística versión de Pepe Romero con un acompañamiento de filigrana de Marriner y su Academia (9).

Sonido: Excelente grabación y prensado (9).

Conclusión: Música de salón insuperablemente interpretada. **F. G. O.**

GOLDMARK: **Concierto para violín y orquesta número 1, op. 28, en La menor**. SARASATE: **Aires gitanos, op. 20**.

Itzhak Perlman (violín). Orquesta Sinfónica de Pittsburgh. Director, André Previn. EMI, 065002938. Precio: 660 ptas.

Obras: La de Goldmark, primera grabación mundial o, al menos, estreno en España, según creo. Interesante para musicólogos. La de Sarasate...

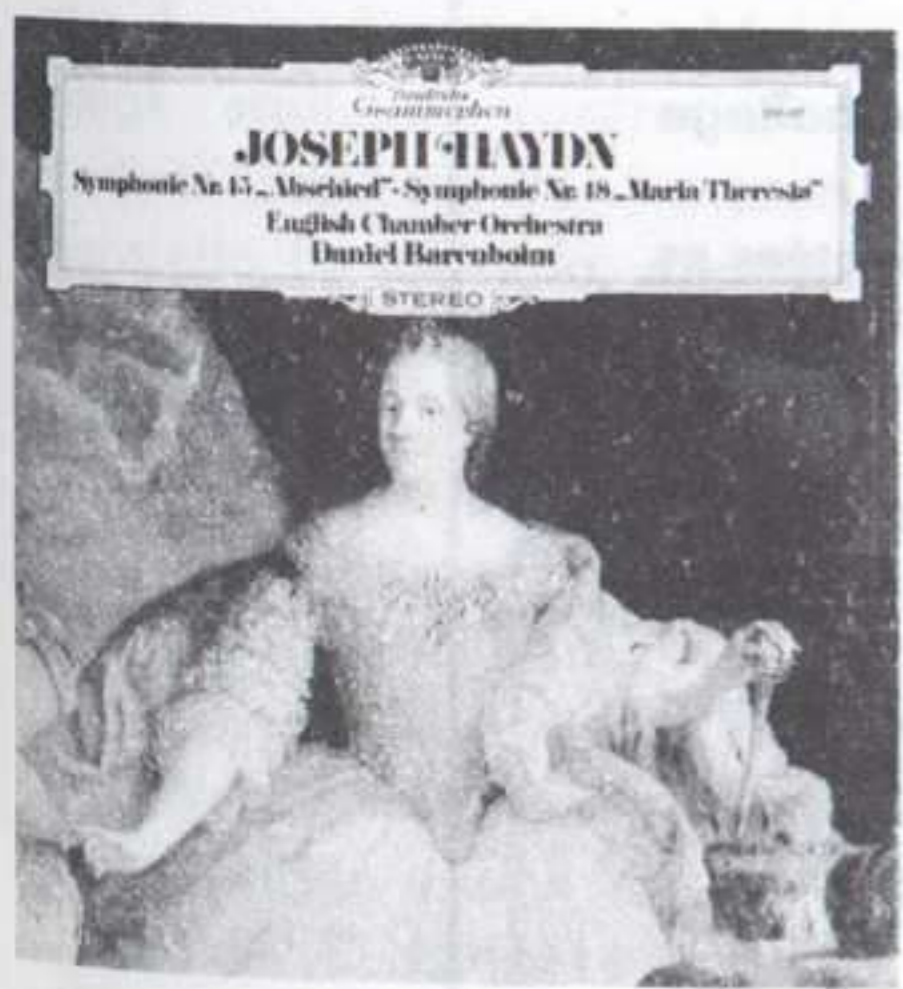
Interpretación: Soberbia, a cargo del —quizá— violinista más completo y musical de la actualidad. Acompañamiento excelente (9).

Sonido: Claro y de buen equilibrio solista-orquesta (8,5).

Conclusión: Recomendable para entusiastas del violín o curiosos.—R. A. M.

J. HAYDN: **Sinfonía número 45, en Fa sostenido menor, «Los Adioses»; Sinfonía número 48, en Do mayor, «María Teresa».** Orquesta Inglesa de Cámara. Director, Daniel Barenboim. DG, 25 31 091. Precio: 700 pesetas.

Obras: Dos de las **Sinfonías** «poco conocidas» de Haydn «más conocidas».



Interpretación: 7,5. Barenboim —ya lo ha demostrado en otras ocasiones— es un buen director de estas obras de juventud del compositor austro-húngaro: les otorga sentido rítmico, variedad, fraseo lógico y general claridad de texturas. Concede a estas partituras un impulso y vitalidad muy propias, apoyado en la estupenda English Chamber. Se podría poner, no obstante, el pero de un excesivo dramatismo, que priva de buena parte de su ligereza, transparencia de ideas y dosis de humor a estas creaciones tan frescas.

En tal sentido la acentuación es a veces poco haydniana, lo que puede privar de completa fluidez al discurso.

Sonido: De excelente calidad: 8.

Conclusión: Muy correcto de expresión, comúnmente equilibrado, magníficamente tocado, no llega a alcanzar este Haydn, sin embargo, esa difícil síntesis de lo galante y lo popular, de lo palaciego y lo rústico de otros especialistas más conspicuos. En la **Sinfonía 48** es, por ejemplo, más convincente Leopard. En ambas, Marriner, sumamente transparente e incisivo.—A. R.

J. HAYDN: **Sinfonías «Sturm und Drang»: Sinfonías número 46, en Si mayor, y número 47, en Sol mayor.** Orquesta Sinfónica de Radio Zagreb. Director, Antonio Janigro. Vanguard (Hispavox), S 60.205. Precio: 595 pesetas.

Obra: **Sinfonías** poco habituales en disco, y mucho menos en grabación. Marcan el comienzo de la primera época «original» del compositor.

Interpretación: 7. Buena y honesta, en la línea de las primeras sinfonías de la serie (44 y 45), elogiadas aquí al máximo por Pablo Cano hace algunas semanas. Bien enfocadas, acentuadas y medidas. Ligeras e idiomáticas, con cierto toque de agradable rusticidad. No obstante, se echa en falta un poco más de dinamismo, de gracia, de «sal» y, desde luego, de refinamiento. La orquesta, que suena con transparencia, es discreta.

Sonido: 7. Quizá excesivamente agresivo, crudo.

Observación: El disco dura muy poco: treinta y siete minutos escasos.

Conclusión: Bien a secas. Por encima, Leppard (Philips) o Dorati (Decca).—A. R.

E J. HAYDN: **Sinfonías número 94, en Sol mayor, «Sorpresa», y número 101, en Re mayor, «El**

Reloj». Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Karl Richter. DG Privilege, 25 35 289. Precio: 350 ptas.

Obra: Repertorio.

Interpretación: 5,5. Concepción sólida, corpórea, de buena construcción general. Los planteamientos son poco imaginativos. Todo está expuesto —aun dentro de «tempi» animados— de forma discursiva y falta de variedad. La acentuación resulta monótona, prosaica; firme, pero poco ágil. El aire de danza, que anima buena parte de estas obras, a veces ni siquiera está entrevisto. Bien la orquesta.

Sonido: 7,5. Aceptable reprocesamiento de una grabación ya antigua (1963), que apareció en España hace unos diez años.

Conclusión: Un Haydn demasiado rígido, escasamente bienhumorado. Preferibles, de lejos, Beecham (EMI), para las dos obras; Furtwängler (EMI), para la 94, y Marriner (Philips), para las dos. Incluso, aunque en escaño algo inferior a éstos, Dorati o Jochum (Decca, DG). Y, sin duda, Szell (CBS) para la 101.—A. R.

E J. HAYDN: **Sinfonías número 101, en Re mayor, «El Reloj», y 104, en Re mayor, «Londres».** Royal Philharmonic Orchestra. Director, Sir Thomas Beecham. Emi Acorde, 10 C 037-003 178. Precio: 350 ptas.

Obra: Repertorio.

Interpretación: 9. Nueva muestra del talento y del espíritu haydniano del «baronet». Sobre estas interpretaciones cabría decir, más o menos, lo mismo que se dijo cuando se comentó (número 490, pág. 51) la de la 100 y 103: gracia, elegancia, refinamiento, elasticidad, sentido del contraste, sabor popular, etc., etc. Una joya llena de detalles personales (a veces, muy personales) y de humor. Levemente superior la 104.

Sonido: 7.

Conclusión: A la máxima altura en estas obras.—A. R.

JANACEK: «Suite» de **La zorrilla astuta. Taras Bulba.** Orquesta Sinfónica de Toronto. Director, Andrew Davis. CBS, 76818. Precio: 600 ptas.

Obras: Infrecuentes e importantes. «La suite» **La zorrilla astuta**, consistente en dos fragmentos sinfónicos extraídos de la ópera del mismo título (con



una levedad y plenitud como pocas óperas han conseguido), es música que bascula entre la sonrisa y el drama, sobre la que se extiende un triste velo expresionista, pero que a la larga desaparece para dar lugar al típico y radiante optimismo propio de todas las producciones del músico checo. La rapsodia para orquesta **Taras Bulba** es una de las obras de más señalado dramatismo de Leos Janacek, instrumentalmente muy rica y fracturada en el plano rítmico. En palabras del propio compositor, la obra intenta reflejar «la imposible destrucción de la fuerza del pueblo ruso».

Interpretación: Impetuosa, juvenil, con enorme vitalidad y sensibilidad (en ocasiones falta notable de idioma). Personalmente, prefiero a Rafael Kubelik en **Taras Bulba** (DG), versión traducida «desde dentro», y a Gennadi Rozhdestvensky en la «suite» de **La zorrilla astuta** (Melodiya, distribuido en Inglaterra por EMI y no editado en España). No obstante, las dos lecturas de Andrew Davis son plenamente convincentes y dignas (7).

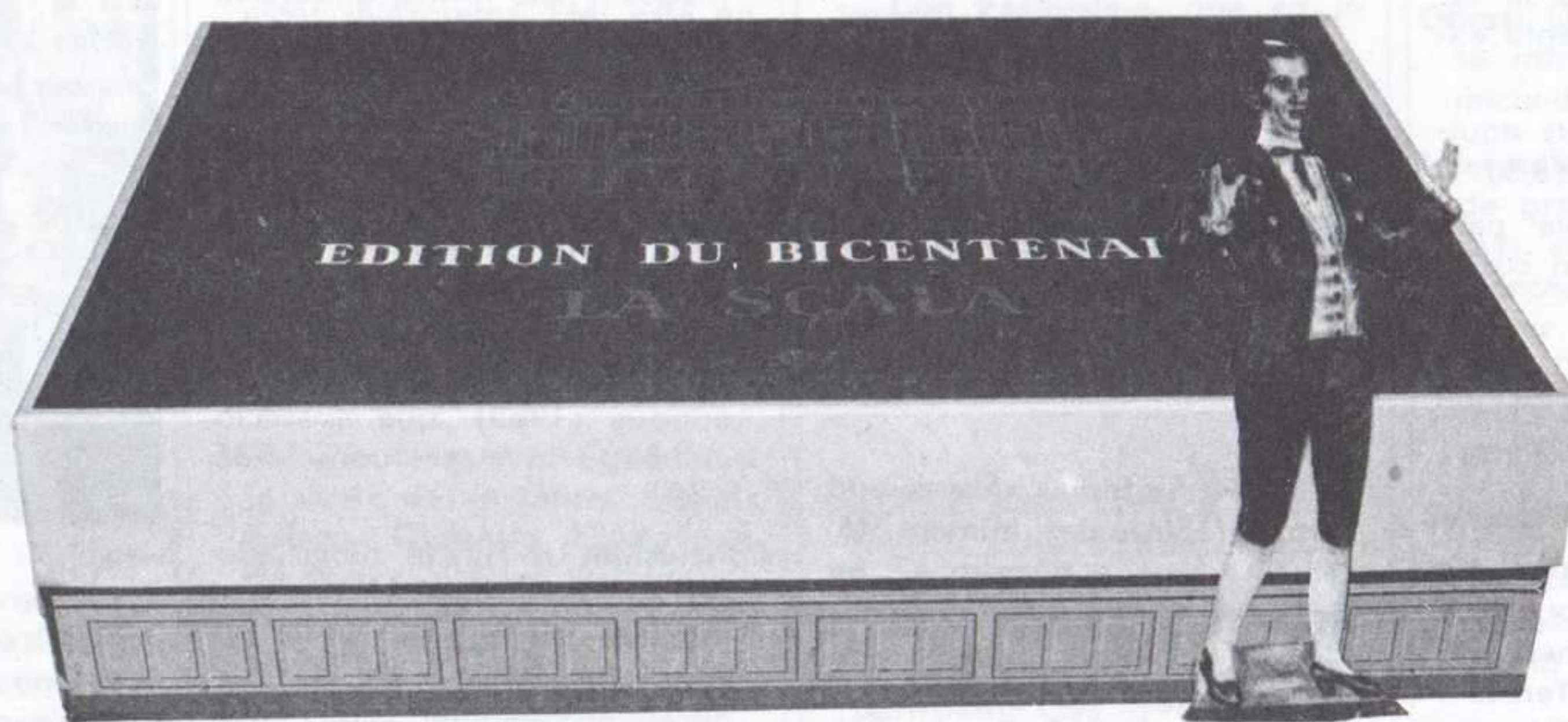
Sonido: Bueno. Prensado medio (7).

Observaciones: CBS española debería cuidar más (y van...) las traducciones de las contracarpas.

Conclusión: Ocasión inmejorable para empezar a tomar contac-

A l'occasion des Fêtes du Bicentenaire de la Scala

a été édité pour la première fois au monde
un ensemble de documents artistiques, littéraires
et sonores, rassemblés dans un coffret marqué à l'image
de l'Illustre Théâtre



Ce coffret unique comprend :

- **Le Livre d'Or de l'Art Lyrique: 200 ANS D'OPERA A LA SCALA.** Publié sous la direction de GIAMPIERO TINTORI, conservateur du Musée de la Scala, ce luxueux ouvrage relié, abondamment illustré en couleurs et complété de la chronologie complète des opéras donnés à la Scala depuis 1778, comprend 320 pages grand format (290 mm x 300 mm). Il retrace avec verve et émotion une histoire aux multiples personnages, pleine d'amours et de fureurs, aussi passionnante qu'un roman. Premier tirage limité à 2.500 exemplaires.
- **Une collection d'émouvantes témoignages sonores:** L'Intégrale de LA NORMA de BELLINI avec la CALLAS dans le rôle principal. Un extrait inédit d'une représentation du BARBIER DE SEVILLE de 1929, avec les voix d'or de l'époque. D'amples extraits des représentations de 1958 de L'AIDA, de VERDI, et de LA BOHEME, de PUCCINI, avec au programme la Callas, Barbieri, Tucker, Zaccaria, Moffo, Ricciardi, etc. Soit au total 6 grands microsillons 33 tours sous emboîtement rigide, rouge et or.
- **Les fac-similés des 4 livrets originaux** avec notice explicative, également sous emboîtement rigide rouge et or.
- **Deux lithographies originales** numérotées et signées par l'auteur, Nicola Benois, chef-décorateur de la Scala pendant plus de 35 ans (tirage limité à 625 exemplaires).
- **Une maquette de 62 cm. de hauteur** démontable et en volume de la Scène de l'Illustre Théâtre.
- **Deux décors** à la même échelle, également démontables, en volume et copies fidèles des décors réalisés par Nicola Benois pour AIDA et Coltellacci pour le BARBIER DE SEVILLE.



**TIRADA LIMITADA:
EN ESPAÑA SE VENDERAN UNICAMENTE
200 OBRAS**

Edition réalisée exclusivement pour:
ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA.
Distribution exclusive: **S. A. EBRISA**

Bon pour une documentation gratuite

à renvoyer à **S. A. EBRISA**, Apartado Postal 30.115, BARCELONA

Oui, je désire recevoir gratuitement et sans engagement de ma part le dossier de présentation de l'ensemble rassemblé dans le coffret "EDITION DU BICENTENAIRE DE LA SCALA".

Nom _____ Prénom _____
N.° _____ Rue _____
Téléphone _____
Code postal _____ Ville _____

to con una de las personalidades musicales más fascinantes de nuestro siglo.—E. P. A.

G. MAHLER: **Lieder eines fahrenden Gesellen; Rückertlieder; dos «lieder» del Wunderhorn: «Rheinlegendchen», «Wer hat dies Liedlein erdacht».** Frederica von Stade, soprano. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Andrew Davis. CBS MASTER, 76828. Precio: 600 ptas.

Obras: Dos de los tres ciclos de canciones más famosos de Mahler.

Interpretación: 4. Tiene dos importantes fallos: a) la voz de la von Stade (sin duda, hoy más soprano que «mezzo») posee encanto y belleza tímbrica, pero queda muy lejos de lo que piden estas canciones, es demasiado clara, «blanca»; b) la forma de cantar de la norteamericana es, por lo demás, totalmente impropia: blanda, afectada, ñoña, con empleo de métodos («portamentos», profusión de «filados») inadecuados. Mahler exige aquí, al contrario, un timbre oscuro, de «mezzo», contralto (o soprano, ¿por qué no?) o barítono, con cuerpo, con densidad, con carácter (la von Stade se sube de tono casi todas las canciones), y una expresión interiorizada (a excepción de los dos números del **Wunderhorn**), un dramatismo ceñido y una intensidad profunda. El exagerado infantilismo, el tono monocorde de esta interpretación vocal —no demasiado feliz tampoco por parte del sostén orquestal— llegan a fatigar y a hacer lamentar que la cantante no esté ofreciéndonos otra cosa más afín a sus cualidades técnicas y estilísticas (Massenet, por ejemplo). A años luz de una Baker, una Norman, una Ludwig y, sobre todo, de una Ferrier. Este disco es un gran error.

Sonido: Claro y brillante: 8.

Conclusión: Un Mahler con sacarina.—A. R.

MENDELSSOHN: **Sinfonía número 4, «Italiana».** El sueño de una noche de Verano (selección). Orquesta Sinfónica de Boston. Colin Davis, director. Philips, 95 00 068. Precio: 625 pesetas.

Obras: La festiva y luminosa **Sinfonía «Italiana»** y una selección de los mejores números de **El sueño de una noche de verano** —la magistral «Obertura», el «Scherzo», el «Nocturno» y la popular «Marcha nupcial»— componen este disco dedicado a Mendelssohn.

Interpretación: Una buena versión de la **Italiana** espléndidamente cantada y de gran belleza sonora, aunque a distancia de la soberbia interpretación de Klemperer (EMI-Acorde) (8). De la selección de **El sueño de una noche de verano** llama la atención la hermosa traducción de la «Obertura» y la desequilibrada intervención de metal y platillos en la «Marcha nupcial» (7).

Sonido: Un poco apagado en agudos; por lo demás, de gran calidad (8).

Conclusión: Colin Davis se nos revela como un mendelssohniano digno de tener en cuenta.—F. G. O.

MOZART: Los dos **Cuartetos para piano y cuerda: Número 1 en Sol menor, K 478; Número 2 en Mi bemol mayor, K 493.** Artur Rubinstein, piano, y miembros del Cuarteto Guarneri; John Dalley, violín; Michael Tree, viola; David Soyer, violoncelo. RCA, RL-12676. Precio: 595 ptas.

Obras: Dentro de una combinación instrumental infrecuente entonces, Mozart configuró dos obras de carácter opuesto —sombria la primera, más más amable y luminosa la segunda— que se encuentran entre las cimas de su producción «camerística».

Interpretación: Muy bella: remansada y dramática, humanista y noble. En su novena década llega Rubinstein a la más honda comprensión de Mozart (y algunas deficiencias de su técnica, como trinos un poco torpes, son enteramente despreciables en medio de su

sabio discurso). Los tres instrumentistas de cuerda se pliegan perfectamente al criterio del anciano maestro, sin necesidad de renunciar a toda la musicalidad de este espléndido **Cuarteto** (8,5).

Sonido: Suenan mejor los individuos que el conjunto, pues los «fortes» son algo compactos y pierden limpieza (6,5).



Conclusión: La única posibilidad de obtener ahora en disco aislado estas obras excelsas, en interpretación distinta, pero tan notable como las de Fou Ts'ong, Menuhin, Gerhard y Cassadó (EMI retirado de catálogo), o de Haebler, Schwalbe, Cappone y Borwitzky (Philips, dentro del álbum VIII de la Edición Mozart).—A. C. A.

E A. MOZART: **Misa en Do menor, K. 427.** Edith Mathis, soprano; Helen Donath, soprano; Theo Altmeyer, tenor; Franz Crass, bajo. Süddeutscher Madrigalchor; Südwestdeutsches Kammerorchester. Director, Wolfgang Gönnenwein. EMI ACORDE, 10 C037-029 018. Precio: 350 ptas.

Obra: La más importante obra religiosa mozartiana después del **Requiem**.

Interpretación: 7. Bella: lírica, equilibrada, muy «cantada»; cuidada en el estilo y efusiva en la expresión. Los coros y la orquesta están a buen nivel. Los solistas, también, aunque la Donath no está siempre «templada» en la zona aguda. De todas formas —de ahí que no se le dé una nota más alta— la versión no resulta trascendente, y a veces se queda, peligrosamente, en lo

bonito y bien hecho; falta, por lo general, una más ancha gama de dinámicas, una mayor variedad rítmica (tan importante aquí), un sentido arquitectural más claro, un más decidido impulso dramático, un «ir más allá». No se extrae así todo el partido a la magnífica estructura sinfónico-coral. Gönnenwein peca de timidez y no se decide, por ejemplo, a otorgar mayor personalidad rítmica al «Gloria» o a destacar más acusadamente las rechiantes armonías del «Qui tollis».

Sonido: El disco suena bien, a falta de una mayor presencia y nitidez: 7.

Conclusión: Leppard (EMI asimismo), con Te Kanawa y Cotrubas, es superior en casi todo.—A. R.

MOZART: **Las bodas de Fígaro («Obertura»).** **Serenata KV. 525. Sinfonía número 41, «Júpiter».** Royal Philharmonic Orchestra. Hans Vonk, director. Decca, PFS 4425. Precio: 600 ptas.

Obras: Tres composiciones maestras de la producción mozartiana.

Interpretación: Hans Vonk, con una orquesta muy adecuada para interpretar Mozart, no traspasa los límites de la corrección y dignidad, lo cual no es poco. Excesiva la cuerda en la **Serenata** (6,5).

Sonido: Grabación de gran presencia y claridad, notoriamente manipulada (7).

Conclusión: Uno de los pocos discos que se salvan de la serie Cuatro fases, que, por el prestigio de la firma, debería desaparecer.—F. G. O.

NICOLO PAGANINI: **Concierto para violín y orquesta número 1, en Re mayor, op. 6. Las Brujas, op. 8 (Post). Concierto para violín y orquesta número 5, en La menor. Maestosa Sonata Sentimentale.** Salvatore Accardo, violín. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Charles Dutoit.

Deutsche Gramophon, 2530714, 2530961. Precio: 700 pesetas (cada uno).

Obras: Pues para qué nos vamos a engañar, muy malas. En muchas ocasiones se ha pretendido ver el lado interesante de Paganini en su virtuosismo, pero a mí me parece que esto es una equivocación, pues aunque la mona se vista de seda...

Interpretación: Si nos olvidamos del qué y nos centramos en el cómo, se puede afirmar que la ejecución de Accardo es extraordinaria. Bellísimo el timbre, potente el sonido e impecable la técnica. El acompañamiento de Dutoit es correcto, sin el más mínimo intento de trascender, lo cual, en este caso, me parece acertadísimo (8,5).

Sonido: Sin problemas. Formidable (8).

Conclusión: Grabaciones especialmente recomendables a asiduos del «aplausos fácil» y del «bravo histérico».—**P.G.M.**

G. P. PALESTRINA: **Ocho recer- cades a cuatro.** G. FRESCOBALDI: **Cinco canciones a dos voces con bajo continuo.** Agrupación veneciana de instrumentos antiguos. Director, P. Verardo. Ars Nova, V. S. 6007. Precio: 700 ptas.

Obras: Breve muestrario del quehacer instrumental de dos grandes músicos del renacimiento y del barroco italiano. La aparición de las obras de Palestrina reviste mayor importancia, ya que sólo conocíamos sus misas.

Sonido: 7,5.

Interpretación: 8. Un conjunto de cuatro flautas dulces (Palestrina) apoyadas por una «viola de gamba» y un cembalo (Frescobaldi) nos acercan los modelos concertantes en la Italia del dieciséis-dieciséiete. Las versiones, muy sobrias, tratan de suplir la parquedad de indicaciones de los autores por unas inteligentes combinaciones que muestran la claridad de las voces y su riqueza melódica.

Conclusión: Venida de Italia, esta grabación cubre un poco

uno de los grandes huecos de la historia de la música, en los que la discografía nacional es pródiga.—**A. M. J.**

RAVEL: **Gaspard de la Nuit.** PROKOFIEF: **Sugestión diabólica, op. 4, número 4.** BALAKIREF: **Islamey.** TCHAIKOVSKY: **Tema y variaciones, op. 19, número 6.** LISZT: **Campanella.** Andrei Gavrilov, piano. EMI, C 065-003.321. Precio: 600 pesetas.

Obras: Demasiado diversas entre sí como para dar atractivo global al disco, aunque la de Ravel sea, prácticamente, suficiente por su trascendencia. La de Tchaikovsky, muy infrecuente, hasta puede que sea novedad en nuestra discografía, y resulta de muy grata audición.

Interpretación: Ciertamente, Gavrilov no es «uno más». Posee un extraordinario poderío sonoro y un mecanismo suficiente como para afrontar con éxito las piezas virtuosísticas de bravura (Balakiref, Liszt, Prokofief), mostrando también una musicalidad nada superficial. Su **Gaspard** puede codearse con cualquiera de los presentes en nuestro mercado.

Sonido: De gran presencia y claridad, aunque existen ligerísimas distorsiones y algún pre-eco.

Observación: En la portada y en la entrada de la contraportada se omite (?) la obra de Prokofief.

Conclusión: Otro gran pianista joven mostrando sus cualidades en un recital un tanto incoherente desde el punto de vista musical.—**J. L. G. B.**

RIMSKY - KORSKOV: **Scheherazade. «Suite» sinfónica, op. 35.** Orquesta Sinfónica de Boston. Director, Seiji Ozawa. DGG, 2530 972. Precio: 700 pesetas.

Obra: Una de las más sobadas del repertorio y, a mi modo de ver, con mucho menos interés real de lo que esto haría suponer.

Interpretación: Brillante, en ocasiones deslumbradora. Sin embargo, Ozawa se queda en la «piel», debido principalmente a cierto amaneramiento y sequedad (6,5).

Sonido: De una calidad muy alta, con una notable distribución estereofónica (8,5).

Observaciones: Un disco que no aporta gran cosa, salvo comprobar el gran nivel de la Sinfónica de Boston.

Conclusión: Una **Scheherazade** más... Y las que vendrán.—**E. M. M.**

G. ROSSINI: **Semiramide, La Sca- la de Seta, Il turco in Italia, Elisabetta regina d'Inghilterra, Tancredi, Guglielmo Tell.** Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Claudio Abbado. R.C.A., RL. 31:379. Precio: 600 pesetas.

Obras: Clásica selección de oberturas del inventor del «tour- nedó».

Sonido: 7; el prensado es francamente regular.

Interpretación: 8,5. Ligeras, brillantes, desenfadas, dinámicas... Abbado demuestra una vez más su conocimiento del mundo rossiniano, al que añade la sonoridad de una espléndida Sinfónica de Londres para redondear su éxito.

Conclusión: Disco sorpresa para los que no sepan que el «barbero» fue antes «reina», por aquello de los milagros de la cosmética. En cualquier caso, grabación a añadir a las opciones de un Giulini o un Marriner.—**A. M. J.**

«SHOWCASE». ROSSINI: **Ober- tura de «La scala di seta».** VERDI: **Preludios I y III de «La Traviata».** Obertura de «**I Ves- pri Siciliani**». WEBER: **Obertu- ra de «Oberon».** MENDEL- S-

SOHN: **Nocturno y Scherzo de «El sueño de una noche de verano».** Orquesta Filarmónica de Israel. Director, Zubin Mehta. Decca, SXL 6843. Precio: 600 ptas.

Obras: Bajo un título ambiguo y comercial (en los países de habla inglesa, supongo) se agrupan oberturas, preludios y otras piezas muy conocidas: italianas las de la primera cara, y alemanas las de la segunda.

Interpretación: Muy buena, en general: a Rossini le falta levedad; los preludios de **Traviata** están muy bien hechos, y avasalladora —la joya del disco— la «Obertura» de **Las Vísperas** (más sincera que la de Levine, sin llegar al genial ardor de Giulini). Más uniformes las piezas alemanas, muy eficazmente realizadas. La Orquesta de Israel, más aún que al natural, muestra aquí una calidad envidiable (6,5 a 9).

Sonido: Estupendo, muy fiel y claro (8).

Conclusión: Varias de las piezas, para comprobar las grandes cualidades —evidentes— de Mehta, que bastantes aficionados se empeñan en no admitir.—**A. C. A.**

DOMENICO SCARLATTI: **Doce sonatas: L 2, 21, 116, 164, 238, 275, 286, 384, 449, 465, 475 y 483.** Andras Schiff, piano. Hispavox, S 60260. Precio: 600 pesetas.

Obras: Algunas de las más conocidas, otras de las menos de la asombrosamente intere-



sante y diversa producción sonatística de Scarlatti. Programa generoso (cincuenta y cinco minutos largos).

Interpretación: Excelente desde el punto de vista técnico —casi siempre— del estilístico y sonoro. Para equipararse a los grandes scarlattianos a

«The magic sound»

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.



LOWREY



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

piano (Gilels, Horowitz, Michelangeli...) le falta una personalidad más definida (7,5).

Sonido: Buena la toma, malo el prensado (5,5).

Conclusión: Un buen recital Scarlatti, y el único en piano disponible ahora en España (¿qué fue del de Horowitz, en CBS?). En cémbalo, magnífico disco de Kirkpatrick (Archiv) y, desde hace poco, espléndidas antologías de Dreyfus (Telefunken, 4 LP) y Verlet (Philips, 2 LP).—**A. C. A.**

SAINT-SAËNS: Sexteto op. 65, El carnaval de los animales. M. Bero, J. P. Collard, M. André, Trío de cuerdas francés, etcétera. EMI, 10.C.67.014.148. Precio: 660 pesetas.

Obras: La fama de grandilocuente y retórico de Saint-Saëns se rompe con estas obras, llenas de buen humor e ironía, que nos devuelven un daguerrotipo más humano y temporal de su autor.

Sonido: 9.

Interpretación: 9. Brillantes e idiomáticas versiones de las que existen transcripciones para orquesta, servidas por unos intérpretes extraordinarios, que dignifican con su presencia estos pentagramas, entre cuyas fieras encontramos unos temibles pianistas.

Conclusión: Trompeta para sexteto y zoológico imaginario; ¡qué bonita excursión para realizar un domingo por la mañana!—**A. M. J.**

C. SAINT-SAËNS: Sinfonía número 3 y farta nupcial. Daniel Chorzempa, piano y órgano. Orquesta de Rotterdam. Director, Edo de Waart. Philips, 95.00.306. Precio: 625 ptas.

Obras: La *Sinfonía con órgano* es una obra vacía, retórica y grandilocuente, que tal vez sea interpretada aún por la extraña orquestación que tiene y que la confiere una rara brillantez. La *Tarta nupcial*, como su nombre indica, es eso, aunque quepa preguntarse qué

marca de azúcar se ha utilizado para su confección.

Sonido: 9.

Interpretación: 7. Ajustadas versiones de unas obras en las que es facilísimo caer en el exceso. Tanto Chorzempa como De Waart se muestran brillantes, aunque en ningún caso tratan de crearse un mundo que no existe. La Filarmónica de Rotterdam responde perfectamente a las indicaciones de la batuta rectora.

Conclusión: Daltónicos y diabéticos musicales abstenerse: ¡quien avisa...!—**A. M. J.**

SCHÖNBERG: Pierrot Lunaire, op. 21. Yvonne Minton («mezzo-soprano»), Lyn Harrell (violoncello), Pinchas Zukerman (violín y viola), Micrel Debost (flauta y «piccolo»), Antony Pay (clarinete), Daniel Barenboim (piano). Director, Pierre Boulez. CBS, 76720. Precio: 600 pesetas.

Interpretación: 6.

Sonido: 5.

Estas líneas son un adelanto previo al trabajo que próximamente haré sobre el *Pierrot Lunaire* de Arnold Schönberg, consignando en el mismo las versiones discográficas más destacadas de esta trascendental composición. Por lo que respecta a la edición española (es un decir...) del disco CBS, se puede resumir en los tres puntos siguientes:

- Publicar *Pierrot Lunaire* sin incluir los poemas originales y su traducción al castellano es tratar de analfabeto (y del modo más descarado) al comprador de discos español.
- Si además de esto los comentarios de la contracarpeta del disco son insuficientes, y encima están mal traducidos, la ingenuidad de CBS española sobrepasa con creces la medida de lo tolerable.
- Si a ello se añade que la versión dirigida por Boulez está muy por debajo de lo que cabía esperar del conjunto de solistas que dirige, la

Conclusión es: No.—**E. P. A.**

ROBERTO SCHUMANN: Concierto para piano y orquesta en La menor, op. 54. Introducción y «Allegro appassionato», op. 92. «Allegro» de concierto con introducción en Re menor, op. 134. Vladimir Ashkenazy, piano. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Uri Segal. Decca, SXL 6861. Precio: 650 ptas.

Obras: Posiblemente, el siglo XIX haya dado conciertos para piano mejor tejidos o más «llenos», pero quizás ninguno con la capacidad evocadora de éste. Algo así: si la expresión de lo abstracto fuera sólo música, bien podría ser ésta el *Concierto para piano*, de Schumann.

Interpretación: Decepcionante. Es probable que Ashkenazy, con este disco, haya perdido una gran ocasión. Y puede ser que el bajo nivel de su trabajo se deba, en gran medida, a la catastrófica dirección de Uri Segal. Solista (6,5). Dirección (4,5).

Sonido: Aceptable (7).

Conclusión: Nada aconsejable el *Concierto*, aunque el disco contiene un «*Allegro*» de concierto con introducción en *Re menor, op. 134*», algo mejor interpretado, que al ser grabación única en el mercado español, se puede recomendar a coleccionistas. Para el *Concierto* busque fuera de España la versión de Claudio Arrau, dirigida por Christoph von Dohnanyi, que además contiene una de las más grandes versiones que se han hecho en disco del *Concierto para piano*, de Grieg.—**P. G. M.**

R SIBELIUS: *Finlandia. El Cisne de Tuonela. «Suite» Karelia. Vals triste.* Orquesta New Philharmonia. Londres. Director, Kazimierz Kord. Decca, PFS 4378. Precio: 600 ptas.

Obras: De repertorio. De las más conocidas de un compositor sólo conocido parcialmente. Disco que pensaba tendría poco interés... antes de escucharlo.

Interpretación: Este director —creo que polaco—, apenas conocido, se revela como un

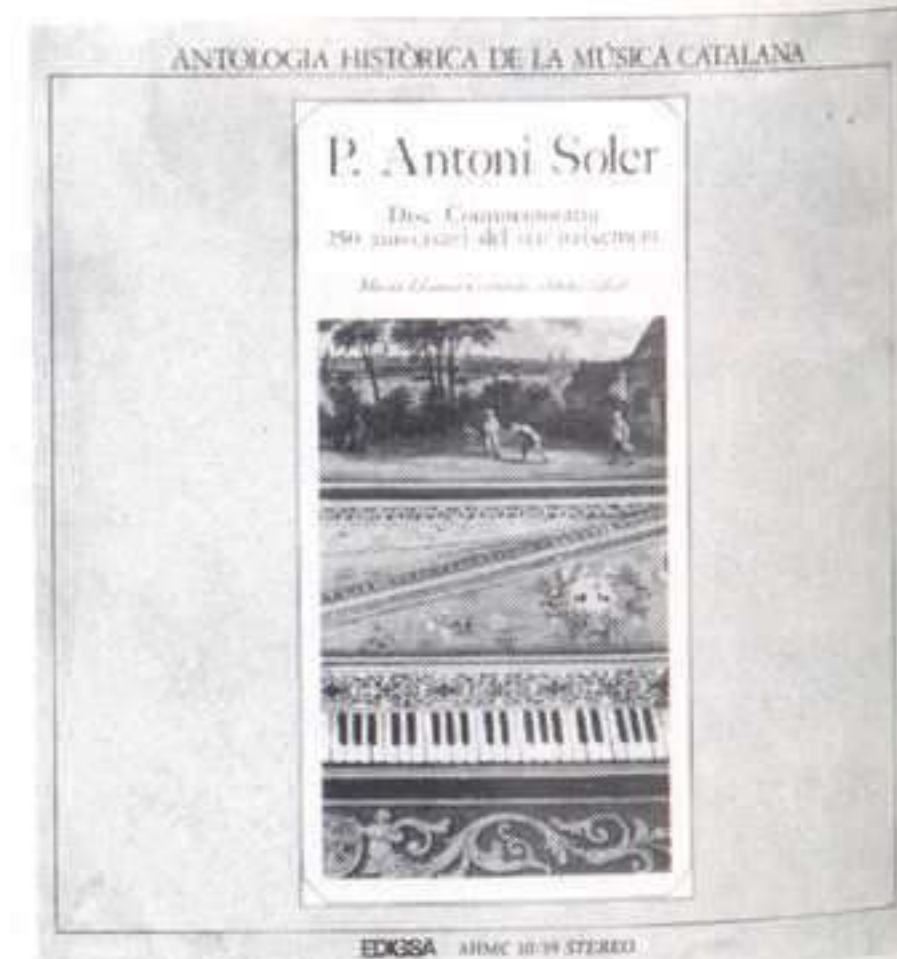
sibeliano de primer, puede que de primerísimo orden. Se puede señalar su autenticidad, conocimiento del lenguaje, vehemencia e intensidad arrolladora —sin la menor retórica—, sentido del color siempre certero, dominio de la materia orquestal, clarificación de las texturas. Soberbia, sensacional prestación de la Orquesta, muy apropiada a Sibelius. Las cuatro obras están entre las mejor interpretadas que conozco (9).

Sonido: Claro, brillante. Espectacular, pero más serio y menos efectista que la media de los «4 Fases» (8).

Conclusión: Atención a este tal Kazimierz Kord. Si dirige todo igual de bien que Sibelius...—**A. C. A.**

P. ANTONIO SOLER: Cinco sonatas. Fandango. María Lluïsa Cortada, clave. EDIGSA, AHMC. 10/59. Precio: 600 pesetas.

Obras: Gran interés tiene el criterio de selección a la hora de escoger las sonatas incluidas en este disco, ya que se trata de obras raramente es-



cuchadas, y alguna de ellas de extraordinaria belleza, como la en *Do menor*, que abre la segunda cara.

Interpretación: La clavecinista María Lluïsa Cortada realiza una magnífica labor, especialmente en lo que respecta a las *Sonatas*, y sobre todo en los movimientos lentos. Su fraseo es en todo momento claro. La interpretación del célebre *Fandango* desmerece un poco con relación a la de las *Sonatas* (7).

Sonido: Excepcional. Creo que es el mejor disco de clave que se ha grabado en este país (10).

Observaciones: Un aplauso para EDIGSA, que en el año conmemorativo de Soler, y por ello propenso a la proliferación de grabaciones del compositor catalán, ha lanzado un disco con interpretaciones al clave. Lo triste es que es el único aparecido en España con estas características.

Buena presentación, aunque la fotografía de la portada tenga poco que ver con las obras que contiene el disco.

También creo que es un defecto el no citar el instrumento usado en la grabación, un espléndido clavicémbalo fabricado por David Rubio.

Conclusión: Alfa recomendabilidad.—P. C. C.

JOHANN STRAUSS: El Murciélagu (Selección). Julia Varady, Lucía Popp, Herman Prey, Iwan Rebroff, René Kollo, Bernd Weill. Orquesta del Estado de Beviere. Director, Carlos Kleiber. Deutsche Grammophon, 2537040. Precio: 650 pesetas.

Obra: Suficientemente interesante como para no conformarse con una selección, por muy completa que sea.

Interpretación: De todas formas, esta clase de discos tiene un público muy respetable, al cual hay que decirle que está ante una versión bien constituida, bien cantada, aunque a veces no muy ortodoxa. Por ejemplo, Kleiber hace cantar al «Príncipe Orlofsky» en «hombre» y en «falsete» (Iwan Rebroff, ¿bajo?).

Puntuación: 7.

Sonido: Excelente, aunque mi ejemplar tiene algunos ruidos de prensado.

Puntuación: 8.

Conclusión: Este disco constituye una buena «información para saber cómo funcionan las cosas en **El Murciélagu**, pero para aquellos (y los hay que ponen a esta ópera al lado de algunos «singspiele» mozartianos) que deseen disfrutar

de verdad con ella, les recomiendo la versión íntegra de Boskovsky en EMI.—P. G. M.

STRAVINSKY: La consagración de la Primavera. Filarmónica de Nueva York: Zubin Mehta. CBS, Master Works 76676. Precio: 600 ptas.

Obra: Una de las favoritas del microsuro; se trata del punto final de la trilogía escénica de Stravinsky anterior a la primera guerra mundial, desarrollando en toda ella su voluntad de consumación antirromántica, enfocando la música y su temática con distancia e incluso ironía: es el ultradebussismo del zar Igor.

Interpretación: Destacamos tales aspectos porque, siendo esenciales, están alejados totalmente de la visión de Mehta en este registro. No es que haya errado o no haya conseguido llegar, sino que ha pretendido algo que, en nuestra opinión, nada tiene que ver con el espíritu de la **Consagración**. No hay distancia objetual, sino voluntad de identificación; no acontecer musical en base al ritmo, a la música por sí misma, sino encendido dramatismo e incluso creación de un clima de suspense, más propio de cierto tipo de banda sonora fílmica que de la evocación puramente formal de ancestrales ritos paganos.

Sonido: Muy bueno.

Conclusión: Un director a veces excelente dirige aquí una magnífica orquesta con un concepto equivocado (¿ensayo fallido o romantización comercial?) de la misma página que CBS ha publicado en muy diferente y recomendable versión (Boulez, Orquesta de Cleveland).—S. M.

TCHAIKOVSKY: Capricho italiano, op. 45. Marcha Eslava, op. 31. Obertura 1812, op. 49. Orquesta Sinfónica de Detroit. Director, Antal Dorati. Decca, SXL. Precio: 600 ptas.

Obras: Archiconocidas y archigrabadas.

Interpretación: Brillante, pero sin excesos; sobria, equilibrada y siempre musical, en la línea del «último Dorati», evidenciada en sus recientes conciertos en España. Buena orquesta (7,5).

Sonido: Bueno, aunque algo oscuro, para mi gusto (7,5).

Observaciones: Dos:

- a) El mercado español ofrece once versiones de la **1812** y nueve del **Capricho Italiano**, pero ninguna de las **Sinfonías 9 a 21, 32 a 41 y 75 a 82** de Haydn, que Decca ha editado con Dorati ya hace años en el extranjero. ¿Hasta cuándo...?
- b) ¿No ha grabado otras cosas Dorati con Detroit que este disco y su compañero de publicación, sugestivamente titulado «Rapsodia»?

Conclusión: Buen disco, pero inútil.—R. A. M.

A. VIVALDI: Siete conciertos para cuerdas y clave. I Múscici, Philips, 95.00.549. Precio: 660 pesetas.

Obras: Aunque para los oídos modernos sea difícil diferenciar el concierto de la sintonía barroca, la presente grabación es un buen ejemplo para ejercitarse en ello.

Sonido: 9.

Interpretación: 9. I. Múscici: tradicionalistas modernos (?). Se puede discutir mucho sobre qué interpretaciones son más puristas, pero después de escuchar la línea tersa y transparente de los andantes vivaldianos, éstos nos parecerán distintos. ¿Tendrían la misma belleza esas melodías interpretadas con ornamentaciones?

Conclusión: Vivaldi otra vez, Vivaldi para discutir; ¡pero qué... Vivaldi!—A. M. J.

EVGHENIJ NESTERENKO, bajo. RECITAL. Arias de **Sadko** (Rimsky Korsakoff), **Ruslan y Ljudmila** (Glinka), **Príncipe Igor** (Borodín), **Aleko** (Rachmaninoff), **Don Giovanni** (Mo-

zart), **Don Carlo** (Verdi) y **El Barbero de Sevilla** (Rossini). Orquesta del Teatro Bolshoi, de Moscú. Directores, F. Mansourov y V. Jaroslavtzev. Ars Nova original: Melodyia). Importación. VST 6099. Precio: 700 ptas.

Obra: Repertorio ruso e italiano.

Interpretación: 6. He aquí una de las voces de bajo más apreciadas del momento. Se trata, desde luego, de una voz importante, más cercana a la categoría de bajo cantante. En la línea tipológica de sus compatriotas Tchaliapine o Petrov, o en la del búlgaro Ghiurov, aunque sea muy diferente a ellos en casi todo. Instrumento consistente, extenso, compacto; un verdadero «peso pesado». Demasiado pesado en ocasiones. Dotado de la característica sonoridad de las voces eslavas, la emisión de Nesterenko es, no obstante, dura, algo forzada y tirante en la zona aguda, en la que el sonido se estrecha sin vi-



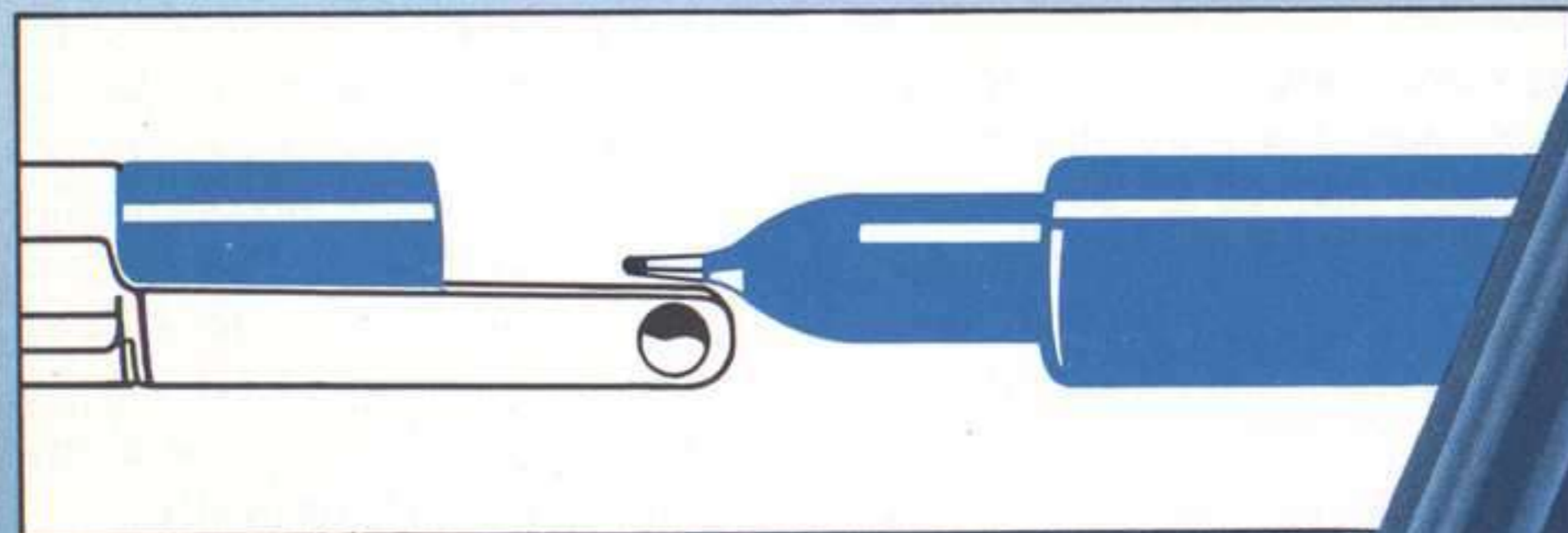
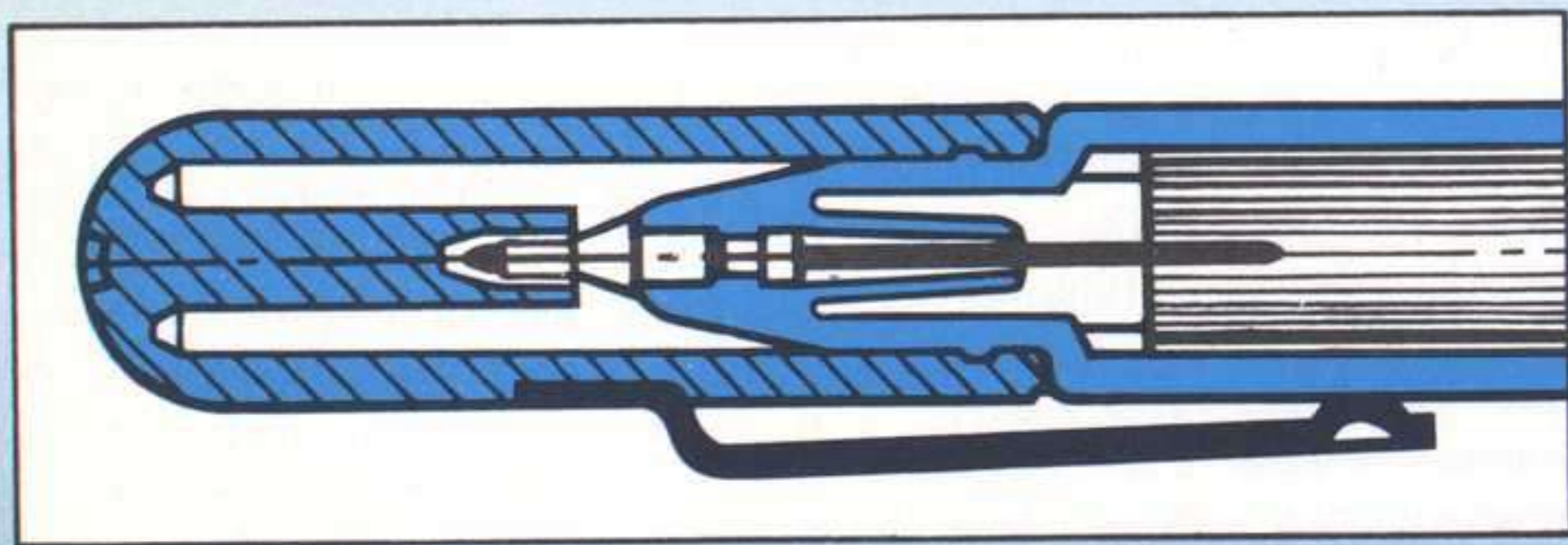
brar, como lo hace en el centro o incluso en los graves, firmes y suficientes. Poca flexibilidad de fraseo y articulación, escasa inspiración interpretativa, poca variedad. Lo que puede apreciarse en mayor medida en las páginas italianas, cantadas de forma muy vulgar. Mejor, y no sólo por la cuestión fonética, en las rusas, en donde la voz se nos muestra a veces realmente espléndida. Voz importante, pues, pero aún, pese a la edad (cuarenta y dos) sin pulir por completo. Los acompañamientos son pedestres.

Sonido: 6. Ruiditos. Mal pensado.

Conclusión: Un disco con dos caras». Recomendable para buenos aficionados.—A. R.

LOS RITMO: ANTES DE QUE SE LO CUENTE ALGUIEN, SE LO CONTAMOS NOSOTROS.

Nosotros, Esselte-Dymo.
Distribuidores exclusivos de una nueva
idea en escritura.
Los Ritmo: Ritmo Clip y Ritmo Pen.
Diseñados en Italia; fabricados en Suiza.
Dos modelos que reúnen la suavidad del rotulador
y la rapidez del bolígrafo en su escritura,
sin ser ni lo uno ni lo otro.
Una escritura constante, fluida, de larga vida...
Muy pronto la conocerá de propia mano.
Pero antes hemos preferido contárselo nosotros.



Punta sintética indeformable (con refuerzo metálico,
en el caso de Ritmo Clip).
Cierre hermético que protege su carga de tinta.
Una escritura de trazo fino, suelto y constante,
presentada en los cuatro colores básicos:
negro, azul, rojo y verde.

RITMO
RITMO PEN · RITMO CLIP

Distribuido por  ESSELTE DYMO

ALBERTO BLANCAFORT

O DE COMO UNAS VACACIONES P AGADAS P UEDEN DOLER

QUITARRAS JUAN ESTRUCH, S. L.

CIEN AÑOS DE ARTESANIA

AL SERVICIO DE LA GUITARRA ESPAÑOLA

Guitarras JUAN ESTRUCH fue creada en el año 1880 por don Juan Estruch Rosell, solista tañedor de laúd en la Estudiantina España, con el ánimo de elevar la guitarra a la categoría de gran instrumento de concierto, obteniendo en esta tarea fructíferos resultados.

Estruch Rosell comenzó su ardua labor, en aquellos ya lejanos años de 1880, en un pequeño taller, que existe todavía en la calle Ample, 30, de Barcelona, y que en la actualidad está dedicado al servicio de postventa y de reparación de instrumentos de cuerda de nuestra Compañía. Al principio solamente construimos laúdes españoles de doce cuerdas. Cuando, poco a poco, fue extendiéndose la fama de nuestros laúdes, Juan Estruch Rosell se decidió a construir guitarras clásicas españolas, obteniendo éxito inmediato en todo el mundo y en especial en el mercado de América del Sur.

Juan Estruch Sastre, hijo del fundador, hace su aprendizaje con su padre y maestro, a quien sucede en el año 1912, continuando la construcción de laúdes y guitarras e incrementando en gran manera la penetración de la Empresa en el mercado europeo. Ante el aumento de la demanda de nuestras guitarras de artesanía se vio la necesidad de aumentar el volumen de producción, y se contratan doce nuevos artesanos, que inauguraron un nuevo taller en las inmediaciones del primitivo, en la calle de la Merced. Dado que el espíritu de Juan Estruch Sastre no se limitaba, como en el caso de su padre, a la simple construcción de las guitarras, sino a llevar este instrumento a ese estrato —inimaginable en aquella época— de la guitarra como instrumento de concierto, crea también



un Club de música y amantes de la guitarra, cuya finalidad no era otra que la de intercambiar opiniones e ideas profesionales y promocionar a alto nivel la guitarra.

Durante el paréntesis de nuestra guerra civil, la tercera generación de la Casa, Juan Estruch Pipó, hace también el aprendizaje con su padre, a quien sucede en el año 1940. Esta sucesión marca una nueva etapa para la firma, ahora con veinticinco artesanos más, quince empleados y un nuevo taller en Sant Cugat del Vallés, a 20 kilómetros de Barcelona.

Más tarde se comprueba que, en verdad, Barcelona no era el lugar más indicado para la construcción de la guitarra, por el alto grado de humedad del ambiente y la falta material de espacio en nuestros talleres; así, pues, se traslada definitivamente toda la parte artesana y administrativa a los actuales locales de la calle Vallés, 47, de Sant Cugat del Vallés, en donde son ocupados dos pisos de 1.400 metros cuadrados por 55 empleados para la construcción, cinco administrativos y tres agentes en la sección de ventas, con lo cual se crea esa auténtica y completa organización, que hoy es una realidad y que el Sr. Estruch Pipó dirige personalmente.

Guitarras JUAN ESTRUCH, en su 100.º Aniversario, agradece pública y sinceramente todas las colaboraciones que ha recibido para su desarrollo, y que tan desinteresadamente nos han dado tantos profesionales guitarristas, aficionados, distribuidores de todo el mundo, clientes del mercado español, proveedores, sus artesanos y empleados, así como todos aquellos que son amantes del siempre bello campo musical.

ALBERTO BLANCAFORT, O DE COMO UNAS VACACIONES PAGADAS PUEDEN DOLER

NUESTRA MUSICA

Por JOSE LUIS GARCIA
DEL BUSTO

Alberto Blancafort nació en La Garriga (Barcelona), en 1928, hijo del maestro Manuel Blancafort y de la violinista Elena Paris. En Barcelona estudió Piano, Organo, Armonía y Composición. Con ayuda de la Academia de Bellas Artes y una beca del Gobierno francés se trasladó a París para recibir lecciones de Milhaud, Leibowitz, Messiaen y, fundamentalmente, de la ilustre pedagoga Nadia Boulanger. En técnicas directoriales, Blancafort fue alumno de Eugen Bigot —alcanzando el premio que lleva su nombre— y más tarde de Celibidache y Markevitch. Llamado en principio por la Composición, Alberto Blancafort se enroló tempranamente en el grupo catalán Círculo Manuel de Falla, y diez años más tarde en el Nueva Música, de Madrid. Produjo numerosas canciones, una **Sonata** para piano (1956), un **Sexteto**, la cantata de **Las Siete Palabras**, las **Sinfonías para el Viernes Santo** (obra encargo de la primera Semana de Música Religiosa de Cuenca, 1962), el oratorio **Virgo María** (1964), etc. Por estas fechas nuestro músico había practicado la crítica musical y había dirigido las Juventudes Musicales madrileñas. También, desde 1957, venía dirigiendo al Coro de Radio Nacional de España, puesto en el cual sucedió a Odón Alonso, y desde el que accedió a la titularidad del Coro de la Radiotelevisión Española desde su fundación con tal nombre.

Con el Coro de la Radiotelevisión Española Blancafort ha dado innumerables conciertos «a cappella» (en formaciones de cámara o total) y sinfónico-corales, realizando varias grabaciones discográficas de justo renombre y multitud de registros para la Radio. Subrayemos, además, una labor meritísima, que no siempre es suficientemente reconocida: la que supone preparar mil y una obras, de cuyo resultado final no es el director titular quien recibe los plácemes, sino el maestro invitado de turno; un servicio inherente al cargo de titular, como otros tantos —necesidad de cubrir repertorios amplísimos, de salvar conciertos comprometidos, etc.— que han de tenerse en cuenta a la hora de enjuiciar trabajos que van mucho más allá de la actuación aislada, con programa elegido y sin otra mira que el brillo de ese concierto.

En fin, Alberto Blancafort, que volvió el

pasado año a hacerse notar como autor, al estrenar, en Barcelona, unas **Canciones populares** para coro en el concierto de homenaje a Nin en su centenario, se siente, fundamentalmente, director, y ha visto ahora interrumpida su larga y amplia labor por los hechos que han motivado esta entrevista.

En el editorial del número 497 de RITMO se partía de «el cese súbito y fulminante del titular del Coro de Radiotelevisión Española», idea en la que se abundaba en la sección «Con nombre propio», al presentarse a Pedro Pírfano como nuevo director titular del Coro radiotelevisivo. La apreciación, como vamos a ver, no era exacta. Quede aquí el testimonio directo del maestro Blancafort, no sin antes advertir a los lectores dos cosas: que es la primera entrevista concedida por el tantos años director del Coro de la Radiotelevisión Española para hablar del conflictivo tema, y que los condicionamientos de la periodicidad mensual de la revista obligan a un desfase con respecto a la actualidad que hay que asumir: cuando este texto llegue a sus manos, el problema ha podido solucionarse o tomar otro sesgo distinto, pero creo que ello no restará interés a este diálogo, que hemos mantenido el día 26 de enero.

G. B.—... entonces, ¿no cabe hablar de cese?

A. B.—Hay varias interpretaciones. Nuestra delegada...

G. B.—¿Doña Inmaculada de Borbón?

A. B.—Así es... Me comunicó su propósito de cesarme, y el secretario técnico de la Orquesta y Coro de Radiotelevisión Española...

G. B.—Señor Esparza, ¿no?

A. B.—Sí, en efecto... Comunicó en su día al Coro que yo había cesado «por falta de colaboración con la Administración». Quiero suponer que al decir «administración» se refería a él mismo o a su Departamento, y no a la Administración, así, con mayúscula. Pero yo no creo que pueda hablarse de «cese», porque el hecho es que no he recibido ninguna notificación escrita sobre ello, y creo que, por ley, tengo derecho a recibirla en caso de que se produzca tal circunstancia.



G. B.—Así que «falta de colaboración con la Administración»...

A. B.—Naturalmente, yo rechacé enérgicamente esta acusación. Es normal que haya divergencias de criterio sobre puntos concretos que atañen al trabajo del Coro. Como director del mismo, mi obligación ha sido la de defender un juicio determinado, especialmente en los casos en que un secretario técnico haya podido confundir sus funciones específicas de ejecutivo con las de un director artístico. A este respecto, las normas por las que se deben regir Coro y Orquesta, publicadas en su día por el **Boletín Oficial del Estado**, no ofrecen dudas. Yo, como miembro de la Junta Rectora de la Orquesta y Coro de Radiotelevisión Española y de su Junta de Programación, he expuesto mis puntos de vista libremente, pero jamás he tomado decisiones que no me correspondieran. Me he limitado a cumplir lo mejor posible las decisiones colectivas legales. Nadie podrá demostrar que haya dejado de cumplir una sola de mis obligaciones durante los veintitrés años de trabajo coral al frente de la agrupación.

G. B.—Pero el Coro de la Radiotelevisión Española no tiene veintitrés años.

A. B.—Ya; pero, como sabes, se constituyó como ampliación del Coro de Radio Nacional de España, que se había fundado

al principio de los cincuenta, y con él venía trabajando yo bastantes años.

G. B.—Vayamos con las otras interpretaciones del caso.

A. B.—Sí. El director general de Radiotelevisión Española recibió a mi abogado y le dijo que no se trataba de ningún cese, sino que él era partidario de nombrar a otro director del Coro, y a cuantos hiciera falta, para aumentar la eficacia del mismo.

G. B.—Y contigo directamente, ¿no ha hablado ningún dirigente de Radiotelevisión Española?

A. B.—El único funcionario de Prado del Rey que me ha llamado para hablar de este asunto me comunicó, verbal y literalmente, que se trataba de un «apartamiento provisional por incompatibilidad de caracteres»...

G. B.—¿Especificaba con quién era esta incompatibilidad?

A. B.—No era necesario, en absoluto; estaba sobreentendido.

G. B.—En algún artículo de prensa se planteaba el tema como un caso de persecución personal. ¿Has sentido en algún momento que, en efecto, eras objeto de persecución?

A. B.—Sí, yo he tenido mi complejo de persecución personal, en efecto, y desde hace tiempo. Por ejemplo: hace diez años yo tenía un sueldo muy digno, en relación con la categoría y la responsabilidad de este trabajo, que era igual al que percibían los directores titulares de la Orquesta. Pues bien, durante los últimos años he venido cobrando unos honorarios inferiores a los de cualquier componente del Coro. ¿No crees que esto significa algo? Una de dos: o se quería cambiar al director del Coro y se procuraba de este modo crearle un mal-estar, o faltaba por completo la consideración mínima al trabajo del director del Coro... Claro, esto creó tensiones.

G. B.—Ello suponía que tu sueldo estaba «congelado» mientras los demás ascendían.

A. B.—Exacto. Y repito que no puedo saber con seguridad si se trata de negligencia o de un plan premeditado contra mi persona. Yo he luchado por que se me asignara un sueldo digno, y he solicitado la firma de un contrato temporal, pero esto no ha llegado nunca. Lo que sí llegó es una sentencia de Magistratura de Trabajo obligando a Radiotelevisión Española a contratarme como personal de plantilla, fijo. Pero quiero hacer constar que yo nunca perseguí esta fijeza: el recurso lo presenté por indicación expresa de la Administración de Radiotelevisión Española; según se me dijo, no había otra salida para defender mis intereses profesionales.

G. B.—¿Qué tal encajas la idea de músico-funcionario?

A. B.—Muy mal, desde luego. Creo que esto es algo rechazable para el artista, al menos para mí.

G. B.—Existe una Junta Rectora del organismo «Orquesta y Coro de Radiotelevisión Española», por la que es lógico pensar que debería haber pasado esta decisión del «apartamiento». ¿Ha sido así?

A. B.—A la Junta Rectora de la Orquesta y Coro de la Radiotelevisión Española ni siquiera se le ha planteado este asunto. Parece ser que quien tomó la decisión de apoyar el deseo de nuestra delegada fue una «Comisión» en la que no figuraba ninguno de los músicos que forman parte de aquélla.

G. B.—Y que son, si no recuerdo mal,

Enrique Franco, Tomás Marco, Odón Alonso, Enrique García Asensio y tú mismo.

A. B.—Exacto.

G. B.—Desde que se inició esta situación crítica, ¿has dejado de trabajar con el Coro por completo?

A. B.—Sí, sí. Ahora bien, he hecho acto de presencia en los ensayos, aun quedándome en los pasillos, porque como desde el punto de vista legal me siento todavía vinculado al Coro, no tengo por qué dejar de ir.

G. B.—Pedro Pírfano, nuevo director del Coro de Radiotelevisión Española, ¿se ha puesto en contacto contigo al llegar? ¿Te ha hecho ver su postura personal sobre el asunto?

A. B.—No, no ha hablado conmigo en ningún momento.

G. B.—Y los componentes del propio Coro, ¿te han hecho llegar su opinión?

A. B.—Bueno, yo sé que ellos escribieron una carta al director general de Radiotelevisión Española solicitando la explicación de los motivos de este apartamiento, y esta carta —que no ha tenido contestación hasta este momento— la firmaron alrededor de noventa componentes...

G. B.—¿Sobre cuántos?

A. B.—Sobre un total de algo más de cien. Por otra parte, me veo a diario con un gran número de ellos, pues desde hace muchos años nos unen fuertes vínculos de amistad personal.

G. B.—¿Y los compañeros de profesión?

A. B.—Desde un punto de vista retórico, formidablemente. A los españoles, la retórica nos va. Bueno..., también hay quien en lugar de con buenas palabras me ha ayudado con hechos, pero éstos son los menos.

G. B.—Bien. En definitiva, y puesto que, como empleado fijo, sigues vinculado a la Empresa Radiotelevisión Española, tu situación es de compás de espera, ¿no?

A. B.—Sí, unas tontas vacaciones pagadas...

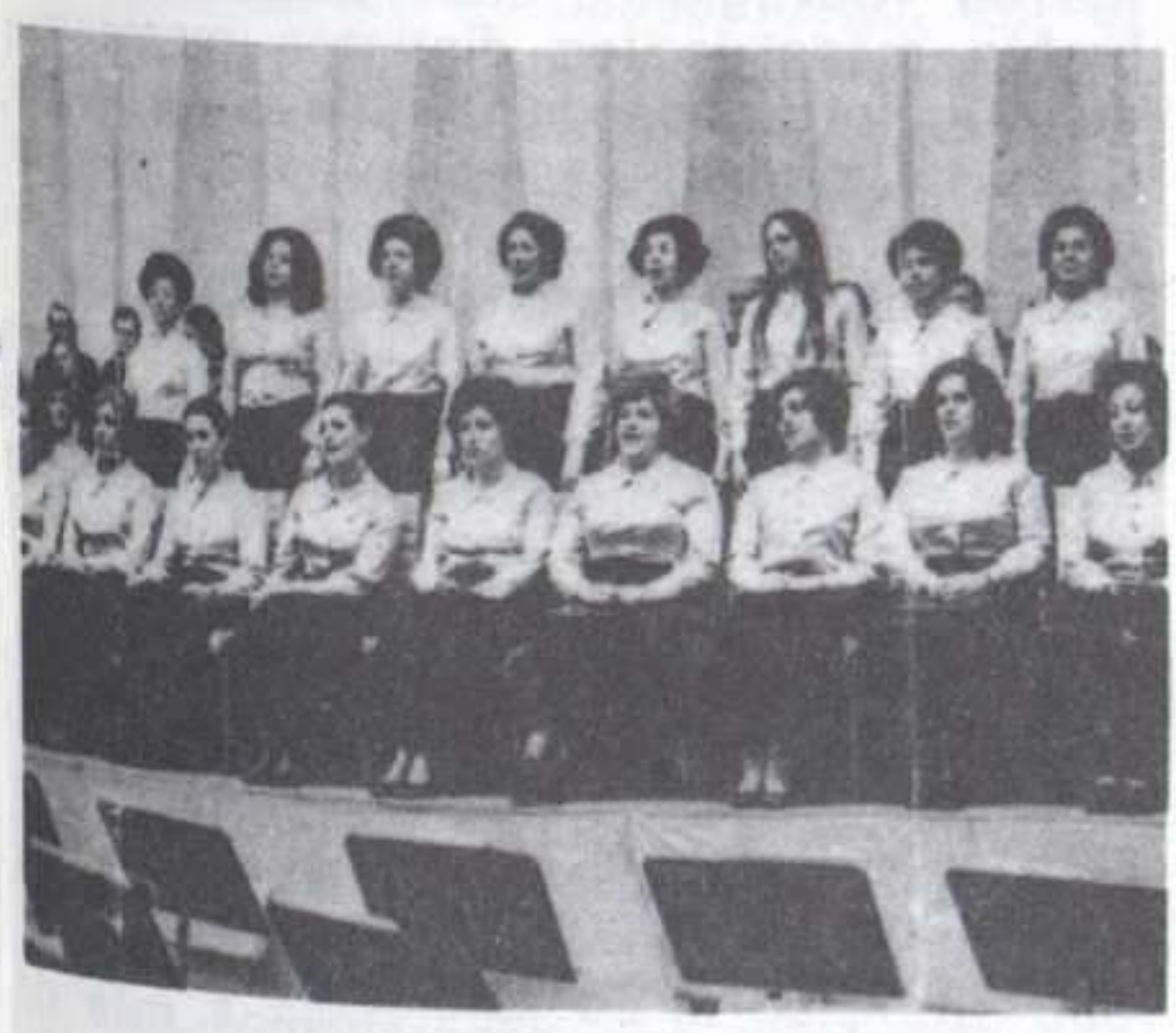
G. B.—Por cierto, hablando de «vacaciones». En el mes de marzo hay anunciado, en la programación general de la Orquesta y Coro de Radiotelevisión Española, un concierto tuyo con una importante Misa de Schubert en el programa.

A. B.—Exactamente, pero tengo entendido que este concierto ha estado en litigio. La Junta de Programación votó mayoritariamente a favor de que se me respetara mi concierto, pese a la advertencia de los administrativos de que el director general de Radiotelevisión Española se oponía. Ignoro cuál será el resultado final. En todo caso, resulta humillante para un músico que se le eche abajo un trabajo duro, de meses, como es el que representa la preparación de un programa.

G. B.—Pero, ¿es que no hay contrato firmado para este concierto?

A. B.—Ah, no. Como músico de la casa, sólo media un compromiso verbal.

En fin, cuando el lector lea esta entrevista, estará a punto de celebrarse el concierto en cuestión, anunciado para los días ocho y nueve de marzo. Ojalá que para entonces el «caso» esté resuelto, y que sea bien resuelto para nuestra Música, nuestros músicos y nuestros aficionados, que, por tratarse del Coro de la Radiotelevisión Española, no son solamente los asiduos al Teatro Real, sino todos los de España: las ondas están por medio.



La temporada de ópera 1979-1980 del Gran Teatro del Liceo

«COSÌ FAN TUTTE», DE MOZART
(12, 14 y 16 de diciembre de 1979)

La representación de óperas mozartianas en el Liceo presenta dificultades poco menos que insalvables, y pueden contarse con muy pocos dedos las ocasiones en que el resultado haya sido totalmente satisfactorio. En primer lugar, las dimensiones del Liceo resultan excesivas y ahogan los delicados matices sonoros de la reducida orquesta y de las voces mozartianas; por otra parte, el público liceísta manifiesta un tan incomprensible como evidente desvío por estas óperas maestras (un numeroso sector del público quisiera, sin duda, que cada temporada consistiera en la repetición continua de **Aida**, **Tosca**, **La Bohème** y **Rigoletto**), y resulta, evidentemente, descorazonador para los artistas y el poco público adicto el observar la frialdad con que se acogen por un igual los más brillantes aciertos y los más lamentables errores.

Este año, **Così fan tutte**, por desgracia, ha tenido más de éstos que de aquéllos, empezando por la presencia, en el comprometido «rôle» de «Fiordiligi», de la soprano Norma Giusti, dotada de una voz extremadamente áspera y desagradable, totalmente reñida con el papel, y además, incapaz de alcanzar el «Do» alto que exige la célebre aria «Come scoglio», nota que trató de solventar en las tres funciones dando un grito aproximativo del peor efecto. Hay que reconocer, con todo, que la Giusti, perfectamente consciente de sus limitaciones, procuró mezclar adecuadamente su voz con la de «Dorabella» para restar aspereza al resultado; también es justo reconocerle, dentro de sus defectos, una técnica de canto mozartiana, que con otro tipo de voz habría resultado muy grata. «Dorabella» fue interpretada por Bianca

DON TADDEO IN BARCELLONA

POR «I TADDEI»

Maria Casoni, quien nos dio una versión correcta, pero gris y apagada, del vivaracho personaje, muy por debajo del relativo buen nombre de que la Casoni goza en Italia. Las contrapartidas masculinas de los dos personajes citados fueron algo superiores, aunque el «Ferrando» de Raimundo Mettre no acabó de convencerlos, especialmente su versión, edulcorada en exceso, del aria «Un aura amorosa». Mejor fue Enrico Fissore en el papel de «Guglielmo» (en el que substituyó al sin duda más interesante Domenico Trimarchi, primeramente anunciado); cantó con entrega y entusiasmo, y a pesar de que su voz es algo oscura para ese papel y no es propiamente mozartiana, resolvió todas sus intervenciones con ductilidad y buen gusto, además de mostrarse hábil como actor. La tercera pareja de la comedia, «Don Alfonso» y «Despina» fue, sin duda, la mejor servida desde todos los puntos de vista. «Don Alfonso» fue el veterano Sesto Bruscantini, cuyos recursos en obras dieciochescas son, básicamente, la elegancia de la línea vocal y una ejemplar dicción del texto, además de una consumada habilidad como actor. Edith Martelli, especialista también en este tipo de óperas, nos dio una «Despina» de voz algo falta de ligereza, pero en conjunto muy

bien cantada y vivaz. La dirección de escena de Vittorio Panatè fue, por lo general, acertada y superior a lo que se nos brinda habitualmente en las óperas de tipo jocoso, aun con algún aspecto discutible. La orquesta sonó discretamente bien bajo la batuta de Alexander Sander.

«RIGOLETTO», CASI BIS
(19, 21 y 23-12-1979)

Se programó nuevamente esta obra, repitiendo cuatro de los cinco protagonistas del «cast» de la temporada 1978-79. Hemos de hacer mención, en primer lugar, a Matteo Manuguerra en el papel que da nombre a la obra. Una vez más constatamos que se trata de un muy buen barítono, con voz timbrada y potente en todos los registros. Este año su actuación, siendo buena, ha brillado menos que en el pasado; en varias ocasiones utilizó una técnica nasal para apoyar las frases, lo que nos hizo suponer que no se encontraba en perfectas condiciones (aunque en su «Rigoletto» pasado ya habíamos podido observar una cierta tendencia a esta técnica nasal). Nos gustó su «Pari siamo», muy bien cantado, expresado con intención y brillante final; y algo menos el resto de su segundo acto, donde su voz perdió algo de brillantez. Duro y sentimental a la vez fue su «Cortigiani», describiendo con soberbia maestría los distintos momentos de «Rigoletto», desde la furia hasta la petición de piedad, y también su voz se fue oscureciendo en el transcurso del tercer acto, con alguna pequeña dificultad en el final del acto.

También Adriana Anelli repetía su «Gilda», y en relación con la pasada temporada, encontramos su voz algo más ancha, con lo que las agilidades se dificultaron; más opaca y, como era ya sabido, con limitaciones en el registro agudo. Estuvo mejor en el segundo acto que en el tercero, e irregular en el cuarto.

Umberto Grilli era nuevo en el «Duque de Mantua», y en honor a la verdad hemos de decir que esperábamos más de él, vistos sus antecedentes liceístas. Su voz brillante y fácil en el registro agudo, con una técnica algo anticuada, se nos ofreció este año opaca y con problemas. Su «Questa o quella» quedó inexpresiva y apagada, mejorando en el segundo acto, más valiente, pero poco ardiente. En el tercero estuvo cantando preocupado por su registro agudo y con una versión del

aria poco convincente, especialmente en el final. Discreta «Donna è mobile» y dificultades en el cuarteto.

Montserrat Aparici es la «Maddalena» oficial del Liceo, papel que ha cantado aquí numerosas veces. Su voz, que no ha tenido nunca gran calidad, va oscureciéndose con el tiempo, aunque este año, sin estar bien, mejoró su floja actuación del pasado. Antonio Borrás repetía, asimismo, su «Sparafucile», y estuvo discreto en el segundo acto, poco profundo, y peor en el cuarto; su voz es poco timbrada y con dificultades de emisión.

Tampoco en esta obra consiguió Giuseppe Morelli resultados aceptables con la orquesta, con un metal sin garra y poco seguro, y una cuerda sin color. Es de destacar que llevó el coro del segundo acto, «Zitti, zitti», a un ritmo muy rápido, perdiéndose el Coro en más de una ocasión (lo que, sin necesidad de Morelli, tampoco es novedad en el Liceo en este momento). Los ya conocidos y muy logrados decorados de Attilio Colonello fueron desaprovechados por el regidor Diego Monjo en el tercer acto, colocando el coro en la penumbra mientras cantaba Grilli; por lo demás, el movimiento escénico fue correcto.

En resumen, un buen «Rigoletto» de Magnuerra y discreción general en el resto.

«ANDREA CHENIER», DE GIORDANO: EL PREVISIBLE GRAN ÉXITO DE LA TEMPORADA

(25 y 27-12-79; 1-1-80)

Siempre las obras veristas han sido el vehículo de defensa para los años de decadencia vocal de los cantantes, pues a pesar de las dificultades vocales que dichas obras presentan, muchas de ellas, cuando no pueden ser satisfechas, son suplidas por efectos teatrales e interpretativos del mejor o peor gusto. Esta realidad se ha agudizado en los últimos años, y más en el caso concreto de **Andrea Chénier**, al no existir voces dominadoras de la partitura (¿dónde están los Del Mónaco, Corelli, Tebaldi, Bastianini, etc., de los años 50?). Pero las representaciones del Liceo han evidenciado que, aun sin las voces de los cantantes citados, todavía hay quienes pueden ofrecer una versión completamente diferente, basada en la belleza de las voces, en una lectura apasionada (Carreras) y, como diría un crítico italiano, «in affascinante rubato» (Caballé) del texto, sin ningún tipo de efectismo barato y, desde luego, sin el más mínimo asomo de decadencia vocal. ¿Que para **Andrea Chénier** son realmente precisas las «voci del passato» (por lo demás, y dentro de su opulencia, a veces con mayores defectos vocales)? Quizá, pero nadie podrá sustraerse a la belleza de la interpretación que comentamos y que ofrece, por otra parte, detalles musicales de la mejor ley.

José Carreras, en su mejor actuación que le recordamos en el Liceo, dio una gran versión del personaje protagonista. Vocalmente, y debemos constatarlo con satisfacción y con cierta sorpresa, pues no lo esperábamos, nunca se vio superado por las exigencias de la partitura, que son muchas para su voz, definitivamente lírica. Sólo en la segunda parte del dúo final (el dúo considerado por Lauri-Volpi como un cataclismo para cualquier tenor) se vio ligeramente desbordado por la densa orquestación y alta tesitura escrita por Giordano en este momento y por el volumen desplegado por su «partenaire», Montserrat Caballé. El centro de la voz se ha engrandecido enormemente, siem-



ANDREA CHENIER: «ORA SOAVE, SUBLIME ORA D'AMOR». CABALLE-CARRERAS EN INTERPRETACION MUSICALISIMA Y DE GRAN CLASE.

pre dotado de la primitiva belleza de timbre; el segundo continúa tirante, y ahora con una constante tendencia al forzamiento, que, de seguir cantando con la entrega actual (que, como público, sólo podemos admirar y agradecer), puede transformarse en pocos años en simple grito. En las tres representaciones este problema fue idéntico, siempre en los mismos puntos de la partitura, con lo que significamos que no fue algo accidental de una noche determinada; siempre en el «Si bemol», sea en «T'amo» o en «amor» del «Improvviso», sea en los «Credo all'amor» o «Ah! mio bel sogno», en la escena con «Roucher» del segundo acto. Interpretativamente, todo fue admirable, por la manera de enunciar el texto y por el estilo de dicción apasionada y romántica que requiere el «rôle», que es tan adecuada a las características de Carreras. Momentos como ciertas frases del «Improvviso», como la versión de «Si, fui soldato» (es imposible cantar mejor «Passa la vita mia come una bianca vela»; Giordano escribe: «ben cantato»), y como la de «Come un bel di di maggio», no son frecuentes, por desgracia, hoy en día, y nos hicieron recordar modos de expresarse de épocas pretéritas. En cualquier caso, no es Carreras cantante de inspiraciones repentinas en cada representación, con lo que las virtudes interpretativas apuntadas también fueron idénticas siempre en los mismos puntos de la partitura.

En esto su compañera Caballé es diferente, pues está capacitada para sorprender al oyente con un nuevo hallazgo o desconcertarlo con algo inesperado. No es el enunciado de Montserrat Caballé en

«Maddalena di Coigny» el mismo de Caniglia o Tebaldi, las «reinas» de este tipo de texto verista, aunque en esta ocasión la «diva» lograra una de sus más expresivas actuaciones. Ni la voz es intrínsecamente la adecuada a ciertos pentagramas (primera parte de «La mamma morta», aria, por cierto acabada en un Sol alto, como en la versión de la misma cantante hace aproximadamente diez años en Chicago con Franco Corelli; el primer acto, como casi todas las sopranos «al natural», no en grabaciones discográficas). Pero la Caballé actual se permite dominar esta partitura, sea por sus portentosas cualidades, centradas esta vez en el volumen y belleza de voz, sea por inteligencia. Los grandes momentos fueron en los dos dúos con el tenor; el primero, por la cantidad de contrastes vocales y musicales expresados («pianos», «fortes», lectura poética de frases, etc.); el segundo, por un derroche inaudito de facultades (la frase «La nostra morte è...»; Sol-La-Si bemol).

Juan Pons se ha afianzado definitivamente en la cuerda de barítono. Aún canta, en ocasiones, por facultades naturales propias de su juventud, especialmente en la parte aguda o en el modo de «resistir» ciertas dificultades de la partitura. Es comprensible que este problema técnico de la emisión no se halla aún resuelto totalmente, pues no hace tanto tiempo que Pons canta como barítono, y más en un «rôle» con las demandas y madurez del de «Carlo Gérard». Pero existen ya hoy fundadas esperanzas para un brillante futuro; se ha conseguido la homogeneidad de registros, el agudo es brillante, el centro redondo y el volumen y belleza de

voz considerables. Gran corrección interpretativa.

No nos abstendremos de citar la excelente actuación vocal y escénica de las segundas partes, como Cecilia Fondevila, en «La Condesa»; Rosa María Ysás, en «Bersi»; Piero di Palma, en «Un increíble», y Orazio Mori, en «Roucher». Eugenio M. Marco es un director de «tempos» precisos, muy adecuados a la orquesta del Liceo, y sin sutileza especial. La Orquesta sonó cohesionada y con cierto volumen en toda la representación; en el dúo final que cierra la ópera hubo desajustes en varias prestaciones individuales, como anteriormente había sucedido también con el «solo» de violoncelo que precede a «La mamma morta», completamente desafinado. El Coro, sin mención. Estupenda dirección escénica de Giuseppe de Tomasi y éxito estruendoso para los tres protagonistas, con el Liceo abarrotado de público en las tres representaciones.

«PUCCINI»-«TURANDOT», CABALLE (30-10-79; 3 y 5-1-80)

Giuseppe de Tomasi, con una inspirada luminotecnia y con originales detalles de buen gusto (la alusión fantasmagórica del acto primero, los colores de los velos para cada adivinanza), movió correctamente la acción escénica, contando con la baza segura para el éxito de un bello vestuario traído ex profeso de Milán. Los decorados, meramente adecuados; únicamente señalemos que la omnipresente escalera podría haberse cubierto o, como mínimo, pintado de otro color. Eugenio M. Marco mostró las mismas características que en **Andrea Chénier**; la Orquesta sonó también semejante y, como en **Lohegrin**, excelente en el metal. El Coro, correcto en el primer acto, y las voces femeninas, terribles en el segundo (en cuanto «atacan» ya un La bemol, es espantoso). Para el primer papel masculino, Pedro Lavirgen, con la habitual comunicativa entrega, se mostró más recuperado aún que en **Otello**, aunque desigual en las tres representaciones. Los «Turandot!» en Si bemol y en La natural del primer acto le brillaron y aun consiguió en la primera función el opcional «Do» del segundo acto. La articulación de la frase «Figlio del cielo! lo chiedo d'affrontar la prova!», fue siempre imprecisa en afinación, y la versión de «Nessun dorma», variable, menos en la última función, en que fue cantada con gran efusión lírica y «slancio» y con un «vincerò!» potente y preciso. María Rosa Carminati («Liú») es una soprano lírica que a veces parece emitir el sonido sin el necesario apoyo, con unos bellos «pianos» y poca cosa más, como no sea la corrección. La versión de Enric Serra, José Ruiz y Piero di Palma de los tres «Ministros» fue, como dijo un crítico de Barcelona, la actuación musical de conjunto más admirable escuchada en nuestra ciudad en mucho tiempo, y es bien cierto, por la musicalidad y conjunción desplegada. Discretos Giancarlo Tosi, en «Timur», y Diego Monjo, en «El Emperador».

«Turandot» había sido ya encarnado por Montserrat Caballé en la Opera de San Francisco, en octubre de 1977, actuación difundida mundialmente en grabación pirata (existe también, como es sabido, la mediocre grabación comercial). Enfrentarse al «rôle» de «Turandot» es un nuevo riesgo, dentro del afán de versatilidad de Montserrat Caballé; riesgo que vocalmente, hace unos pocos años, le hubiera sido imposible afrontar. Pero aun ahora es un riesgo inútil, porque su voz nunca podrá

satisfacer la demanda «sine qua non» impuesta por Puccini: la de una potencia inusual, en todos los registros, para tesitura casi salvaje. Se nos dirá que la «diva» ha cantado otras obras con las mismas notas y, en otros aspectos, obras mucho más difíciles que **Turandot**. De acuerdo, pero la escritura es completamente diversa. No es lo mismo atacar los dos «Do» de «Ah! Non tremare», del segundo acto de **Norma**, donde al saltar desde un «Fa» central y en medio de un pasaje de agilidad no importa la potencia, además casi imposible al «tempo» de este momento, que los dos Do del segundo acto de **Turandot**, donde la orquesta, y en el segundo Do el Coro, exigen un volumen excepcional. No es lo mismo «Es muss schrecklich sein in so einer schwarzen Höhle zu leben ... Es ist, wie eine Gruft», de **Salomé**—en que la nota más alta es un Sol bemol central, alcanzándose nada menos que el Si bemol, La natural y Sol bemol bajos, y donde a pesar de la orquesta y de esta baja tesitura el texto puede salvar la situación, al sugerir con su enunciado las notas—, que los «nessun, nessun» (Re bemol central) de «In questa Reggia», con la orquesta a todo pulmón. Y si los pentagramas en **Norma** puedan ser más duros para la Caballé (el ya citado «Ah! Non tremare!», algún determinado recitativo, «In mia man» del último acto) y que en otros son infinitamente compensados por instantes sublimes (el final de la ópera, los dúos con «Adalgisa», «Casta diva»), en **Turandot** no cabe la compensación, pues en un relativo corto tiempo de actuación (¿cuarenta minutos?) la soprano protagonista tiene que cantar casi siempre en «forte» o en «fortissimo» (no es que esté específicamente escrito que deba ser así, sino que, como diría «Lady Macbeth», «è necessario») en todos los registros de la voz y para atravesar la orquesta, el coro o incluso para ser audible, dado el «handicap» que representa cantar las enormes dificultades que plantea «In questa Reggia» desde lo alto de una escalera y, por tanto, a gran distancia de la orquesta.

Parecerá entonces, por los ejemplos apuntados, que «Norma» y «Salomé» son más fáciles que «Turandot». No se trata de esto. Son dificultades diferentes, y vocal e interpretativamente mucho mayores en «Norma» y «Salomé» (los ejemplos citados más arriba requieren una completísima «ciencia» vocal e interpretativa; en **Salomé**, además, la orquestación es mucho más densa que en **Turandot**). Pero la Caballé, que vence dichas dificultades, se encuentra ante las de «Turandot» con la previa falta del extraordinario volumen de voz preciso. ¿Quiere decir esto «gritar»? No. Es una cuestión física, quiere decir estar en posesión de una voz adecuada a estos menesteres, sea por su potencia y densidad específica (Nilsson; en el Liceo, Grob-Prandl y Bjoner), sea por su carácter incisivo (Eva Turner). Y la tan bella lírico-«spinto» de Montserrat Caballé no lo es (todo el volumen desplegado en **Andrea Chénier** es todavía insuficiente para **Turandot**), y aunque llegue más o menos a las notas escritas en la partitura y sea casi siempre audible, no posee ninguna de las características apuntadas (lo que, por estas actuaciones, nos hizo pensar en la necesidad de descartar cualquier intento hacia «Isolda»).

La soprano está atravesando un gran momento vocal, que en otra ópera hubiera podido mostrar en todo su esplendor; además, y en su favor, debe decirse que representa mucho valor y mucha deferencia, una vez más, hacia el Liceo, el salir a cantar **Andrea Chénier** y **Turandot** en plena recuperación de una reciente enfermedad, admitiendo incluso que esta circunstancia

pudo limitarla en la segunda obra. Interpretativamente, la asunción del «rôle» fue genial, con hallazgos inéditos desconocidos por cualquier «Turandot» anterior; aun nos atreveríamos a decir que quizá ninguna hasta el momento lo ha cantado así. El texto y la música estuvieron al servicio de subrayar la vertiente femenina, humana y vulnerable del personaje, en general olvidada con la preocupación de las sopranos de ver únicamente el carácter «de hielo» de la «Princesa». El aria «Del primo pianto», comunicativa por la emoción vertida; las adivinanzas, admirables por la presencia de una serie de realidades artísticas que nos llevarían a enumerar las cualidades de la diva, conocidas por todos. Sólo no podemos dejar de citar tres momentos «mágicos»: la manera de cantar las frases que siguen a los enigmas, y donde la mayoría de sopranos van a la deriva («Ah! No! Tua figlia è sacra! Non puoi donarmi a lui come una schiava morente di vergogna!», etc.); el modo de emitir la frase «So il tuo nome», del dúo del último acto, y un «filado» inverosímil, descubrimiento musical insólito, en los Sol-Sol sostenido (Puccini incluye el «trésillo» en que se hallan comprendidos estos Sol dentro del «Allargando molto» que comienza ya con el primer gran agudo), uniendo la primera parte de «In questa Reggia» al «Largamente» melódico que sigue.

Sí, todas estas cualidades vocales e interpretativas únicas estuvieron presentes; pero la flauta, aunque de oro, no debe asumir la música implícitamente destinada al trombón.

EL ENCANTO PERDIDO, DE «LUCIA DI LAMMERMOOR» (10 y 12-1-80)

Lucia di Lammermoor es una de las obras mayormente programadas en el Liceo en los últimos años, a pesar de las dificultades que presentan sus partes protagonistas. Esta vez el «rôle» principal fue asumido por Adriana Anelli, con una prestación muy discreta. Por las características vocales apuntadas en la crítica de **Rigoletto**, no es la soprano más apropiada para «Lucia», lo que le llevó a adaptar la obra a sus condiciones, consecuentemente con una actuación desdibujada. Esto fue notorio en «Regnava nel silenzio», que cantó falta de agilidades y con dificultades al final del aria; muy desajustado su dúo con «Edgardo», y falta de intensidad vocal en el segundo acto. La «Escena de la locura» fue su mejor momento, con frases musicales notables y perfección en la coloratura.

Tampoco el papel de «Edgardo» encontró intérprete adecuado. Beniamino Prior cantó toda la obra sin intención ni brillantez y con notorias dificultades en los registros altos, siempre falto del espíritu donizettiano, agravado por su pésima actuación escénica. Frío en el primer acto, cumplió en el segundo, mejorando en el cuarto; donde, sin embargo, quedaron patentes sus dificultades de voz. Leo Nucci hacía su presentación en el Liceo con «Lord Enrico». Voz lírica y brillante en el centro, oscureciéndose en las zonas altas y cantando con interés y situación. Pero en cuanto acabó el primer acto la situación varió completamente, y ni en su dúo con «Lucia» ni en el resto del acto alcanzó cotas aceptables, quedando su voz amorfa y cantando sin intención.

Giancarlo Tosi, con una voz de centro muy opaca, hueca en el registro grave e inexistente en los demás registros, pasó con más pena que gloria. Los decorados de Paolo Bregni, a base de cortinas por

doquier, contribuyeron a una escena poco conseguida, agravada por la dirección de Lolita Poveda, inexistente, y con una lumotecnía poco afortunada en el tercer acto. Gianfranco Rivoli es un director muy conocido en el Liceo, con una trayectoria irregular en nuestro teatro. Este año consiguió una versión orquestal aceptable, con una cuerda bastante compacta y un discreto metal, que tuvo su peor momento en el cuadro primero del acto segundo. Flojo el Coro en el primer acto, mejorando algo en los restantes.

«LA CENERENTOLA», BRILLANTE PERO CONFLICTIVA (9, 11 y 13-1-80)

Esta ópera de Rossini es la única de este autor (aparte del tan prodigado **Barbieri**) que vemos en el Liceo con alguna frecuencia; las últimas ocasiones fueron, en 1971, con Teresa Berganza, y en 1962, con Fiorenza Cossotto. Es una de las más atractivas y fascinantes del hoy en día, aún injustamente postergado Rossini, y merecía haber sido mejor tratada por las circunstancias de lo que lo ha sido en esta ocasión, pues contra las representaciones de este año se cebaron toda clase de contratiempos.

En primer lugar, la imposibilidad de que figurase todos los días en el reparto, como «Don Magnífico» el director de escena y cantante Paolo Montarsolo, verdadero motor de la primera representación, única que cantó. Montarsolo es, como dijo un crítico barcelonés, un verdadero «animal de teatro», vital, ingenioso, y su dirección escénica de esta ópera superó a todas las anteriores, incluido su justamente célebre **Don Pasquale** de hace algunos años y del curso pasado. «Don Magnífico» se convirtió, en la primera representación, en el centro y el eje de toda la ópera: desde su aparición en «Miei rampolli femminili», pasando por su recepción al falso príncipe, a sus amenazas a «Cenerentola» y a sus intervenciones sucesivas en ambos actos (la ópera tiene dos, pero se subdividió en tres), fue el verdadero motor de la acción, con una comicidad casi siempre de la mejor ley. Fue un espectáculo poco menos que increíble y que arrancó del público liceísta (poco propenso a entusiasmarse con una ópera bufa) verdaderas tormentas de aplausos.

A su lado, un reparto francamente bue-

no: en primer lugar, el tenor Eduardo Giménez («Príncipe Ramiro»), quien se presentó con la mejor voz que le hemos oído hasta ahora, y con sus habituales virtudes, excelente como actor, interpretación escrupulosa y musicalidad a toda prueba. Tuvo por criado al «Dandini» de Alberto Rinaldi, excelente actor, voz rotunda y flexible, experto en este tipo de música y con un papel hecho casi a la medida, en el que también obtuvo un considerable éxito. Las «Hermanas feas» de «Cenerentola» fueron, asimismo, muy bien resueltas: Rosa María Ysás dio un altísimo nivel como «Tisbe», contribuyendo a los concertantes como verdadero sostén de todo el edificio sonoro, y no, como suele suceder, con una voz perdida entre la multitud. A su lado, María Antonia Martín Regueiro (en sustitución de la anunciada Carmen Decamp) hizo su inesperado debut como «Clorinda». Su diminuta estatura y su voz algo reducida quedaron sobradamente compensadas por su vivacidad, buen estilo canoro y actuación notable. Hay que tener presente que los dos papeles de «Tisbe» y «Clorinda», aun siendo secundarios, son sumamente extensos, y ambas intérpretes los resolvieron con un alto grado de profesionalidad.

El papel de «Alindoro» fue mediocrementemente servido por José Luis Barrera, quien no cantó su aria (la habitual no es de Rosini, y la que la Edición Ricordi ha restituido fue omitida).

Queda por comentar el papel central de la ópera: el de «Angelina» o «La Cenicienta», confiado a la «mezzosoprano» peruana Juanita Porrás, y que centró la mayor parte de los conflictos de estas representaciones. Según parece, hubo una campaña en contra de la presentación de esta cantante en el Liceo, en la que, personalmente, creemos que influyeron la fatalidad de su poco eufónico nombre, su aspecto físico y algún otro factor extramusical. Llegado el momento, incluso se produjo la dimisión del director de orquesta previsto, Pietro Wollny, por alguna de las causas antes mencionadas. Todos estos avatares se difundieron entre un sector del público antes de la presentación de Juanita Porrás en el Liceo, con lo cual se creó un clima adverso, que en nada había de favorecer la buena marcha de las funciones.

Debemos decir, como conocedores de la ópera que se representaba, y habiendo presenciado las tres funciones que se dieron en el Liceo (la tercera de las cuales

se grabó por Radiotelevisión Española), que Juanita Porrás cantó su difícil papel de «Cenerentola» con suficiente corrección para no haber merecido las repulsas y el intento de pateo (logrado, en parte, el tercer día) de que fue objeto. Juanita Porrás es una «mezzosoprano» que ya no es joven, pero conserva una voz de color adecuado, prácticamente, en todas las zonas del registro, y una agilidad suficiente, como lo prueba el hecho de que, a pesar de tener sectores del público en contra, no pudo protestársele ninguna intervención, salvo el «rondó» final. Aquí sí que, dadas sus características y la dificultad de la pieza, la cantante tuvo que forzar un tanto la voz en los agudos (de modo parecido a como los tiene que forzar Giulietta Simionato en su grabación de **La Cenerentola** para la Decca, realizada cuando contaba ya unos cincuenta años). Con todo, y a pesar de que sus escalas descendentes tampoco fueron del todo perfectas, consideramos totalmente abusivas las protestas que se le dirigieron por parte de espectadores que, en cambio, han tolerado sin chistar cosas mucho más graves, como los desagradables desajustes de Norma Giusti en **Così fan tutte** (mencionados en esta misma crónica), algún fallo espectacular de un cantante conocido en **Turandot**, o el deprimente Marc Alexander en **Macbeth**, al que, encima, aplaudieron con entusiasmo.

Juanita Porrás domina su «rôle» de «Angelina» y dio, en conjunto, una versión correcta y hasta distinguida de toda la ópera, salvo las leves irregularidades citadas en el «rondó» final. De todos modos, la Empresa debería haberse asegurado de sus características antes de montar toda una ópera en torno de una cantante potencialmente conflictiva.

Las otras dos representaciones de la ópera contaron con un «Don Magnífico» menos espectacular, al ser sustituido Montarsolo por Alfredo Mariotti. La vía cómica de éste es muy inferior a la del primero, y además, no estaba familiarizado con la dirección escénica, por lo que se suprimió su aria con «Clorinda» y «Tisbe» del segundo acto, y se omitieron, el segundo día, algunos detalles del movimiento escénico. Bien el Coro masculino y correcta la Orquesta. Merecen también una mención favorable los decorados de A. Mastromei, quien optó por recoger el carácter de cuento infantil que tiene el argumento sobre el que se basa la ópera.



LOS CUENTOS DE HOFFMANN, DE OFFENBACH: LOS MUÑECOS BAILAN EN LA FIESTA DEL PRIMER CUENTO.



CHANTAL BASTIDE EN LAKME: LA INESPERADA Y GRATA SORPRESA DE UNA VERDADERA SOPRANO LIGERA.

**«LOS CUENTOS DE HOFFMANN»,
MUCHO CUENTO Y POCO HOFFMANN**
(17, 19 y 22-1-80)

Casi cada año el Liceo monta algunas óperas francesas, para las cuales suele reclutar los recursos de las ciudades más próximas (Toulouse, Niza, Marsella, Burdeos, etc.). Suelen ir estas representaciones acompañadas de la dirección escénica, relativamente eficaz, de Gabriel Couret, cuyo centro de operaciones es Toulouse, y acostumbra a cantar en ellas los mediocres artistas franceses de provincias, aunque no por mediocres dejan de causarnos, pese a todo, cierta envidia, pues nuestras ciudades de provincias no tienen ni estos artistas ni ningún tipo de actividad operística (salvo algún fugaz festival ocasional en unos pocos casos). Este año, con motivo del centenario de Offenbach (1819-1890), el Liceo ha montado **Los cuentos de Hoffmann**, mezcla poco «hecha», de bella música y fragmentos anodinos, sobre un argumento pretendidamente germánico mal construido, con un pésimo libreto, al que sólo una labor eficaz puede intentar dar vida.

En el Liceo eso se ha logrado sólo en

escasa medida, pues se partió con un defecto grave: el tenor Jean Brazzi como protagonista, en el papel de «Hoffmann». Casi toda la representación en escena y apenas diez minutos de aciertos vocales, dando en el resto la sensación de insuficiencia, nunca plenamente confirmada, pero nunca tampoco superada. A su lado, las tres protagonistas femeninas destacaron con bastante intensidad, especialmente la primera, Chantal Bastide, que había de ser, días después, una aclamadísima «Lakmé» (véase el comentario de ésta) y que fue una «Olympia» sensacional, aunque en este caso habría que invertir la famosa frase y decir: lo breve, si bueno, dos veces breve. Como «Giulietta» apareció Héliá T'Hézan, cantante suficiente (que cantó también el papel de la «Madre» de «Antonia»), y como «Antonia» reapareció Elena Baggione, quien logró, a nuestro juicio, el primer papel totalmente satisfactorio que le hemos visto.

Todos los demás intérpretes quedaron a un nivel relativamente pobre, salvo algunos momentos de las intervenciones de Gian Koral (en «Dapertutto», mejor que en «Docteur Miracle», su otro papel), y el «Spalanzani» de José Ruiz. Rosa María

Ysàs no logró dar vida al ridículo papel de «Niklausse», un papel de «travesti» que es un verdadero error de Offenbach. El director de escena, Couret, optó por alterar el argumento en el primer acto, haciendo que todos los invitados a la fiesta fueran muñecos mecánicos, lo cual es discutible desde el punto de vista argumental (la pasión de «Hoffmann» resulta incomprendible), pero le permitió presentar un curioso «ballet» mecánico, que fue de lo más vistoso de las funciones. En el segundo acto supo crear un hermoso clima nocturno para la escena de Venecia, aunque eliminó la muerte de «Giulietta» sin motivo aparente alguno, como no fuera para abreviar algo el final del acto. La monótona presencia de Jean Brazzi como «Hoffmann» quitó lucimiento a las escenas del prólogo y del epílogo; pero, en conjunto, quedaron bien resueltas. Correcta la Orquesta bajo el un tanto apresurado Gianfranco Rivoli, y bien el Coro, dentro de lo que cabe.

**«LAKME», UNA SOPRANO
LIGERA VERDADERA**
(20, 24 y 26-1-80)

Desde 1947 no había aparecido en el escenario del Liceo esta ópera sencilla pero agradable, de Léo Delibes, de un exotismo algo trasnochado, pero discreto, no ofensivo ni a la vista ni, especialmente, al oído, siempre y cuando no se presta atención a los horripilantes ripsos del lamentable libreto de E. Gondinet y F. Gille.

La ópera es un conocido «caballo de batalla» para sopranos ligeras, y el Liceo tuvo la fortuna de contar con la recientemente descubierta Chantal Bastide, que había causado sensación ya en **Los cuentos de Hoffmann** y que, como «Lakmé», obtuvo una de las ovaciones más notables de toda la temporada. La voz de la Bastide es tersa y homogénea en la región alta, y alcanza con soltura el Mi bemol sobreagudo. En contrapartida, su potencia es limitada, y en la zona media resulta tal vez algo floja, aunque ello pueda ser debido a la estructura peculiar del «rôle» de «Lakmé». El punto culminante de su actuación fue, naturalmente, la famosa aria de las campanillas, en la que, por su timbre de voz, nos recordó a Gianna d'Angelo.

A su lado, el tenor Ginés Sirera encarnó el papel de «Gérald» con una voz bonita y agradable, más italiana que francesa de aspecto, pero con una notable tendencia a perder la afinación por completo y alguna inseguridad en determinados momentos. El resto del equipo no pasó de un nivel provincial o del de la Opéra Comique de París de los últimos tiempos, con Gian Koral en un discreto «Nilakantha», y la sola aportación interesante a cargo de la «Mallika» de Rosa María Ysàs, quien contribuyó a hacer que el dúo con «Lakmé» del primer acto fuera uno de los momentos más sugestivos de toda la representación.

Descartados los decorados anunciados del teatro de Rouen, se exhumaron otros antiguos, obra de Salvador Alarma, muy adecuados a este tipo de ópera, y que recordaban el exotismo en boga en los años finales del siglo pasado (es inútil tratar de presentar **Lakmé** con otro tipo de decorados, dadas sus especiales características). El veterano maestro Jesús Etcheverry dio una pulcra versión de la partitura, a la que se acomodó con discreción la Orquesta; hay que reconocer que ésta en la actual temporada, va logrando un nivel algo superior al de otros años, a pesar de sus graves deficiencias.



DE MADRID AL CIELO

Por ARTURO REVERTER

LAS BUENAS INTENCIONES

En todo concierto hay que distinguir dos cosas: la idea que lo mueve o intención que lo justifica —que es lo mismo que decir «obras que se programan»— y la forma en que dicha idea, dichas **intenciones** se plasman, se traducen en la práctica. Entre nosotros las actividades musicales más corrientes son aquellas que aparecen conformadas por la unión de la falta de ideas o de imaginación y la mediocre ejecución. A veces sucede que, por el contrario, se combinan buenas ideas, rectas y constructivas intenciones y bondad de reproducción. Son más comunes, sin embargo, aquellos conciertos que aparecen configurados por la combinación de los buenos deseos, de las sanas intenciones y —junto a la no excesiva riqueza de medios— la discreción o, normalmente, la mediocridad de reproducción. Para que el resultado no sea, efectivamente, bueno juegan muchos factores: la referida pobreza de medios, escasez de ensayos, actuación de intérpretes inadecuados o de intérpretes de baja calidad; confusiónismo en los planteamientos interpretativos... En las últimas semanas —aunque el período de tiempo podría ser otro, antes o después, dentro de similares características— se han producido en Madrid diversas actividades musicales que pueden responder, en líneas generales, a uno de los esquemas citados: buenas intenciones (buenos planteamientos programadores, correcta configuración de los conciertos o, al menos, inclusión de alguna obra interesante por algún motivo), por un lado; mala (o no todo lo buena que sería de desear) interpretación. Vamos a escoger algunas de dichas actividades y a estudiarlas por separado. Las individualizaremos una por una.

PRIMERA

El Mahler de Ros Marbá.—Hace años, durante su gestión como titular de la Orquesta de la Radio Televisión, Antoni Ros Mar-

bá había dirigido en Madrid **La canción de la Tierra**. Había sido una aproximación sin historia, epidérmica, falta de carácter, mal realizada. Hoy el director catalán ha vuelto a situar la obra en su atril, esta vez con la Nacional. En esta ocasión sí ha habido «versión», quizá no por completo coherente ni equilibrada, pero sí dotada de una concepción musical meditada, un criterio casi siempre definido y un acercamiento a Mahler por un camino lógico y auténtico. Ros trabajó no sólo el sentido musical de esta **Sinfonía**, sino también su significación poética y filosófica, expresada a través del pentagrama, intentando ofrecer la obra como un todo, como una auténtica meditación sobre la amistad, la vida y la muerte, aspectos que la composición mahleriana refleja con una riqueza de matices y una variedad de colores extraordinarias. No pudo (o no supo) el director clarificar todos los factores implícitos en la partitura, mon-

tar ésta con sus colores más puros, pero sí logró —y ello es meritorio— momentos del más puro Mahler, en los que quedaron bien reflejadas la agridulce poética del músico y su constante angustia. Momentos de la máxima tensión interior, que solamente pueden reproducirse cuando al lado de la técnica y del virtuosismo se sitúan el conocimiento y el sentimiento. Quizá el más bello fue el localizado en el último poema, cuyo extenso intermedio orquestal —«expresión alucinada y mansa a la vez de esa "nada"», en palabras de Sopena— fue estupendamente servido, con el acento y el color precisos, con el «tempo» requerido para que la dimensión poética del texto quedara subrayada por el comentario instrumental. Muy bella, asimismo, toda la exposición final, en la que prestó una muy aceptable colaboración la «mezzosoprano» Birgit Finnilä. Excelente también casi todo el **Número 4**, «Von der Schönheit», en don-

ROS MARBÁ Y LA NACIONAL DURANTE UNO DE LOS TENSOS Y ACUCIANTES ENSAYOS EN BUSCA DE LA ESENCIA POÉTICA MAHLERIANA.



de se condujeron con mano firme y sensible las alternativas del poema y en donde fue bastante elocuente la descripción, casi física, que hace la Orquesta del paisaje y escena descritos en aquél. Ciertamente es que ni en este fragmento ni en el final, y menos en los otros movimientos, llegó a alcanzarse el virtuosismo orquestal exigido, y que, por lo general, no hubo refinamiento en los timbres ni absoluta claridad en los planos, aun en aquellos instantes en que los acentos, el fraseo, eran más convincentes. Lo más flojo a este respecto quizá fuera el número inicial, «Das Trinklied vom Jammer der Erde», tan difícil de planificar, tan cambiante de rítmica. La exposición resultó demasiado entrecortada, falta de continuidad, y la Orquesta —puede que desconfiada— se mostró insegura y crispada. No se logró tampoco el necesario brillo instrumental ni la intención, entre sarcástica y poética, de los **Números 3 y 5**, en donde la batuta no poseyó el impulso y el carácter apetecidos para acentuar de manera más incisiva y para desentrañar los timbres de forma más cabal. El director puso de manifiesto —confirmando anteriores impresiones— que se encuentra más seguro en lo lírico, en lo meditativo, en lo angustiado que en lo irónico, desgarrado o sarcástico, para lo que puede que le falte una mayor decisión y una fantasía colorística más definida.

La prestación vocal estuvo a cargo de la sueca, ya citada, Birgit Finnilä, y del norteamericano Gordon Greer. Ella es una cantante muy seria: musical, medida, inteligente, perfectamente compenetrada con la poética de la obra y en posesión de un centro de voz muy propio por su color, oscuro y denso. Tropieza, sin embargo, con bastantes limitaciones para poder extraer a la parte todo lo que ésta pide. Por un lado, la extensión es limitada, pues los graves son débiles y los agudos forzados, destimbrados, tirantes, sin vibración. Por otro, el centro es, como se ha dicho, amplio, de buena calidad, prieto, de verdadera «mezzosoprano», lindando la contralto, y posee ese carácter tan típico de muchas voces nórdicas, esa calidad metálica singular que las individualiza; pero su brillo es apagado, sus irisaciones son débiles, como de metal poco fino, opaco, pobre. Todo ello otorga al instrumento una fría apariencia, sensación que se refuerza por la general dureza —a veces brusquedad— de la emisión. No se llega a exprimir, por ello, del todo la dulzura y tierna poesía de determinados instantes. La voz de Gordon Greer es la de un lírico con cuerpo, robusta, extensa, por lo que, en principio, parecería la adecuada para cantar, y bien, la tremenda parte del tenor de esta obra. No encaja, sin embargo, del todo por su falta de timbre y de suficiente sonoridad. Encontró también muy grandes dificultades, no ya en el primer número, sino en los demás, por su escasa agilidad y flexibilidad, no acompañándole tampoco su forma de decir, de interpretar el texto, muy plana, muy poco amoldada al poema y a su intención, tan perfectamente subrayados por la música. Con todo, hay que reconocerlo así, la Finnilä y Greer formaron una pareja decente, cumplidora, que se plegó muchas veces a lo exigido por la batuta. No es nada fácil hallar voces y cantantes totalmente adecuados para esta compleja partitura.

SEGUNDA

Un programa ejemplar.—Así cabe definir al compuesto por las obras siguientes: **Ricercatta**, de Bach-Webern; **Kol Nidre**, de Schönberg; tres fragmentos de **Wozzeck**, de Berg, y **Magnificat**, de Bach. Supo ver muy bien la interrelación entre las obras Lorenç Barber, que en base a ello escribió un inteligente, conciso y agudo comentario

al programa de mano. Porque, en efecto, las partituras a interpretar estaban unidas por una línea vertebral sólida, trascendente: la que, por un lado, conectaba a los tres grandes componentes de la Escuela de Viena (Schönberg, Berg y Webern) y la que, por otro, los unía a Bach, de quien, lógicamente, recibieron una gran influencia, no detectable solamente en la cita, más o menos literal, de temas del cantor, sino incluso en la «filosofía» de la composición, en la manera de acercarse a la música y al arte. Después las cosas, durante el concierto propiamente dicho, no fueron tan bien como habría sido de desear. Hubo exceso de nervios, de inseguridades en el Coro, no en todo momento controlado. El conjunto, no hay duda, está atravesando una mala época, luego de los problemas laborales que tuvo la pasada temporada y del reciente cese de Lola Rodríguez de Aragón. Es comprensible, por ello —aunque difícilmente disculpable—, que ahora mismo su empaste sea relativo y su afinación deficiente, y que, generalmente, actúe como crispado e inseguro. No es que su intervención en este concierto fuera un desastre, ya que en todo caso hay que reconocerle frescura en algún sector vocal, im-

pesanteces, sin retórica ni enfatismos, fluyendo todo de la manera más natural. No fue suficiente, sin embargo, este buen planteamiento para otorgar unidad y coherencia general al conjunto. Y no ya por las debilidades apuntadas en coro y batuta, sino por la mediocre prestación del equipo solista, formado por Colette Lorand, de voz dura y gutural, destemplada, totalmente inadecuada; Bárbara Robotham, inhábil para las agilidades, alejada del estilo, dotada de un feo instrumento; Heiner Hopfner —que sustituía al anunciado Philip Langridge—, de timbre agradable, pero ligerísimo, corto de extensión, falto de impulso en el «Deposuit potente», aunque correcto estilísticamente; Jacob Stämpfli, ya conocido desde hace años, cuya voz actual, más ancha y más grave es, sin embargo, más fea y tosca. En conjunto, pues, a mucho tirar, una discretita versión del **Magnificat**.

Lo mejor del concierto, con diferencia, fue **Kol Nidre**, obra prácticamente desconocida, perteneciente a la época americana de Schönberg, que aparece construida de forma bastante tradicional, incluso desde un punto de vista tonal, y que requiere la intervención de orquesta, coro y recitador. Cumplió excelentemente este cometido el



LA SEGUNDA ESCUELA DE VIENA REPRESENTADA EN UNO DE LOS GRANDES PROGRAMAS DEL AÑO. DE IZQUIERDA A DERECHA: SCHOENBERG, BERG Y WEBERN.

pulso y fuerza, así como atenta dedicación. Pero —y en su actuación anterior en el Ciclo de Cámara y Polifonía pudo apreciarse— el conjunto va «como por libre», a su aire; y seguirá yendo mientras no se constriña su natural inquietud, mientras no se ordenen sus indiscutibles calidades. Hay que trabajar más y más inteligentemente con él, a fin de domeñar su ímpetu y sacar el máximo partido de la belleza de la mayoría de sus voces y de las condiciones musicales, sin duda implícitas en ellas. Es, pues, un problema de dirección, de mando, de orientación. Problema que normalmente se planteará a los directores que eventualmente hayan de actuar con él, como no dispongan de ensayos suficientes o no posean una técnica y una personalidad musical fuera de serie. Problemas con los que topó Ros Marbá —como días antes le había sucedido a Encinar— y que difícilmente pudieron ser orillados en el **Magnificat**, en el que hubo irregularidades en el ajuste, en la planificación y en la afinación. Ros planteó muy animadamente —cosa loable— la obra: «tempi» movidos y rítmica fluida, intentando ofrecer un Bach ligero, dinámico, alegre y casi exultante; lo consiguió a medias, al estar entorpecido por una masa coral algo «pesada» y falta de reflejos, y al no lograr comunicar su idea de la obra —quizá por falta de una mayor clarificación y poder de convicción—. Así, los números rápidos, como el inicial, «Magnificat anima mea», quedaron «a medio hacer», faltos de una nitidez y vitalidad mayores, que pudieran establecer las bases de una ejecución más precisa y depurada. Los números lentos quedaron bien expuestos, sin

inglés Gabriel Woolf, perfectamente identificado con el contenido del texto bíblico. Orquesta y Coro —en el momento más afortunado de la sesión— dieron lo mejor de sí mismos, impulsados por la batuta de Ros Marbá, aquí de verdad inspirado, quien conjugó de maravilla los factores que determinan la tensión y la dialéctica de la obra; dentro, en cierto modo, de la línea de **Un superviviente de Varsovia**, aunque por supuesto mucho menos expresionista, incisiva y dramática. En realidad, **Kol Nidre** es un canto de lírica pureza; un canto de hermandad y de esperanza.

Una correcta, quizá algo desangela interpretación de la **Ricercatta** («Número 2» de la **Ofrenda musical**), de Bach, transcrita por Webern (ejemplo riguroso de buen trabajo transcriptor, que deja en evidencia alguna de las «cinemascópicas» versiones orquestales de temas de Bach; pensemos en Stockowsky), abrió la sesión, cuya primera parte finalizó con los fragmentos de **Wozzeck** en donde Ros Marbá puso de manifiesto, a través de una sobria realización, su buen entendimiento de esta música, a la que dota de clima y tensión dramática. Faltó, sin embargo, depuración sonora y una mayor diferenciación de planos que permitieran captar con más rotunda evidencia toda la riqueza de la estructura de la composición. No contribuyó nada —o contribuyó poco— a que ello se consiguiera, y para que el texto cantado resultara convenientemente dimensionado, la intervención de la soprano Colette Lorand, que a su poco atractivo color vocal une una destemplanza excesivamente acusada en zonas altas y una falta de flexibilidad peligrosa. Su visión

de estos cortos e intensos instantes dramáticos fue demasiado gritona y superficial, ayuna de lirismo. (Esa tensa poética, ese desolado patetismo de «María»...)

TERCERA

Baciero.—Un bello y bastante interesante programa también era el confeccionado por la Orquesta de Cámara Española para su nuevo concierto: **Sinfonía en Re mayor**, de Carlos Ordóñez; **Concierto en La mayor**, de Mariana Martínez; **Concierto número 9 en Mi bemol mayor, K. 271**, de Mozart. Solista: Antonio Baciero, cuya actividad en los últimos años ha sido tan importante en el campo musicológico, investigador e interpretativo a la hora de sacar a la luz antiguas músicas más o menos olvidadas. Recordemos su gran labor en torno a Cabezon (el álbum discográfico que con tal motivo ha editado, acaba de ser galardonado con un premio RITMO). Era, en efecto, una prometedor sesión: dos estrenos absolutos de compositores austro-españoles

Martínez es más endeble; no deja de tener un cierto encanto, una levedad muy femenina, pero las ideas son pobres, escasamente elaboradas. Un buen ejercicio de un buen alumno, se podría decir. Sin más. Mariana Martínez (sobre la que Andrés Ruiz Tarazona publicó en el número 486 de RITMO un documentado trabajo) vivió también en Viena, de 1744 a 1822, y fue discípula de Joseph Haydn.

La verdad es que las obras tampoco tuvieron una buena interpretación. La Orquesta de Cámara Española, quizá con insuficientes ensayos, en un programa en el que todo o casi todo era interpretado por primera vez, estuvo muy por debajo de otras actuaciones. No hubo total cohesión, impulso, transparencia sonora. Incluso la conjunción y el empaste logrados en conciertos anteriores dejaron algo que desear. El enfoque interpretativo —no existe, al parecer, una mente personal, original, poderosa, «rectora»— fue, por otro lado, plano, discursivo, vulgar, características que ni siquiera pudieron borrar la entrega, profe-

correcta articulación. Se trata, quizá fundamentalmente, de una cuestión de temperamento más que de una cuestión técnica. Dentro de esta tónica poco importó, realmente, que Baciero —que, indudablemente, no estaba «en dedos»— se adelantara al final de esta obra a la Orquesta un compás, y después, para acabar al mismo tiempo que ella, tuviera que dar un acorde de propina.

CUARTA

«Un chico que promete».—Esto es lo que suele decirse cuando nos encontramos con un artista joven que posee buenas cualidades aún no en sazón, con tiempo por delante para perfeccionarlas, completarlas y emplearlas con mayor provecho. Esto es lo que puede predicarse de Emil Tchakarov, director búlgaro de treinta y dos años, que ha hecho su presentación al frente de la Nacional en un concierto dominado por la gigantesca, larga y huera **Séptima sinfonía** de Shostakovich. En ella, no obstante, pueden encontrarse facetas características del estilo de su autor, fundamentalmente dominio asombroso de la orquesta, de todas sus posibilidades; soltura instrumental, brillo fulgurante, demostrativos de un conocimiento de todas las reglas de la composición clásica... Aunque a veces todo ello esté al servicio de nada, dada la vacuidad de las ideas y el énfasis y la forma retórica con que se subrayan y visten. Hay también, de todos modos, algunos de esos extraños y mágicos instantes de infinita y desolada angustia, tan propios del músico ruso. Instantes que poseen un atractivo y un interés no ya orquestal o instrumental, sino incluso sustantivamente musical. Y lo podemos encontrar, por ejemplo, en el, por otra parte, plúmbeo «Adagio». Tchakarov (alumno de Karajan, asistente de Bernstein, Jochum y Ozawa hace algunos años) sorprendió gratamente por tener algo más de lo que suele denominarse «buenas maneras». Es un director muy sólido (y no sólo por su aspecto atlético), amplio de brazos, dominador y, sin embargo, muy preciso, capaz de descender al detalle sin perder la línea general. Posee una mano izquierda fulminante que obtiene, por su fuerza, efectos de rara intensidad. Está dotado, también, de un magnífico temperamento. La versión que nos ofreció de la **Sinfonía** fue muy propia, dibujando con fuerte trazo sus líneas fundamentales, haciendo acopio de los efectos exigidos, y lo que es muy importante y revelador, de una mente musical equilibrada, dosificando con inteligencia las distintas intensidades sin perder el norte rítmico. Fue, pues, una versión coherente



BACIERO: ACTUACION MUY POR DEBAJO DE LO QUE DEBE ESPERARSE DE EL.

clásicos poco conocidos; uno de los más bellos conciertos de Mozart (quizá su primera obra maestra en este campo) y un divertimento del mismo compositor... ¡que no era el **K 136!** Pero todo quedó en eso: en promesa; aunque, ante todo, hay que destacar —porque fue una verdadera realidad— la idea de los estrenos y el esfuerzo de su montaje, así como la labor que para «poner al día» las obras de Ordóñez y Mariana Martínez hubieron de realizar, respectivamente, Oliver y el propio Baciero. La primera decepción (relativa, de todos modos) fue la de la entidad (o más bien, escasa entidad) musical de las composiciones estrenadas (que, en cualquier caso, era conveniente e interesante conocer). La de Ordóñez posee algo más de enjundia, es una correcta y bien escrita sinfonía, perfectamente ordenada, saludablemente construida, que tiene la claridad, transparencia de trazo de un aventajado y solvente conocedor de la forma clásica; intérprete, además, de la misma (Ordóñez fue violinista en Viena, ciudad donde nació en 1734 y murió en 1786). Una agradable obrita en tres tiempos, jugosa, bien hecha, pero totalmente impersonal, en la que lo más destacable puede centrarse en la «chacóna» del «Allegro molto» final. La de Mariana

sionalidad y buen sonido de los instrumentistas. Así, la vitalidad y donosura de la **Sinfonía** de Ordóñez no pudieron ser traducidas, y la levedad del **Concierto** de la Martínez estuvo muy próxima a la ñoñería. No ayudó tampoco, es cierto, la actuación de Baciero, que no «encajó» siempre métricamente con el conjunto. Su técnica, buena para reproducir partituras de tipo «clavecinístico», muy nítida y limpia en su ataque a la tecla; su sonido, de aceptable claridad, pero algo seco; su estilo, pausado, meditado, moroso, no casan bien con el mundo clásico vienés ni, por supuesto, con el rico universo mozartiano. Por eso la interpretación del **Concierto** de Mariana Martínez estuvo carente de gracia, de «chispa», incluso de sabor cortésano. Por eso la del **Concierto** de Mozart fue pesada como una losa, interminable y aburrida. No hubo en él ni vitalidad, ni variedad rítmica, ni contrastes. Tampoco se consiguió una aproximación que pudiéramos denominar «romántica», que expresara los valores de tal signo también contenidos en la obra. Para hacerle justicia, el pianista habría necesitado mayores dosis de fantasía, más decisión y un fraseo más vivo, más variado y sugerente. El segundo movimiento fue eterno, lentísimo, dinámicamente muerto, a pesar de la

SHOSTAKOVICH DE NUEVO EN LOS CONCIERTOS MADRILEÑOS CON SU **MACROSINFONIA NUM. 7, «LENINGRADO»**, ESTRENADA HACE AÑOS POR ODON ALONSO.



dentro de la tremenda desigualdad y desequilibrio de la obra. Hubo, sí, fallos en el planteamiento y en la realización, producto quizá de un poco madurado análisis o de una falta de habilidad para regular convenientemente todos los resortes dinámicos y tímbricos. Así, el largo «Crescendo» del primer movimiento, en el que se repite hasta la obsesión un banal motivo, inicialmente bien «visto», no tuvo adecuada cima, alcanzándose el clímax mucho antes de lo necesario y organizándose un batiburrillo orquestal considerable. Un buen día de la Orquesta, atenta y entregada.

Miguel Angel Colmenero interpretó, sólo discretamente acompañado, el **Concierto número 3, en Mi bemol mayor, K. 247**, para trompa y orquesta, de Mozart; obra que ya ha ofrecido en alguna otra ocasión. Muy nervioso en el primer movimiento —hasta el punto de hacer peligrar la construcción de la página, dados sus fallos y su forma entrecortada de tocar—; realizó después, más sereno, una bella «Romanza» y se encontró a sí mismo en el «rondó», en el que estuvo ajustado, seguro, afinado y estilísticamente centrado, volviendo por sus fueros.

QUINTA

Cuando falla el estilo.—Las tres obras que incluía el programa de Odón Alonso ante la Radiotelevisión, interpretado los días 26 y 27 de enero eran, asimismo, interesantes. Un estreno absoluto de Miguel Angel Coria; un bello concierto de Beethoven, de los menos interpretados: el **Número 1**, y una obra sacra de Vivaldi, nunca interpretada por los conjuntos de la Radio y Televisión: el **Gloria**. Tampoco aquí cabe hablar de nivel interpretativo alto, pese a las buenas intenciones. La obra estreno, titulada **Una modesta proposición para que los compositores pobres de España no constituyan una carga a sus padres ni su país y sean útiles al público** (Homenaje a Soler), pareció estar discretamente traducida. En ella Coria nos vuelve a llevar al mundo que últimamente viene cultivando, que podría denominarse el de la «rememoración». El compositor, con indudable conocimiento de las técnicas compositivas «clásicas», con soltura y claridad de ideas, bucea de nuevo en la tradición y nos presenta un breve,

conciso ejercicio, en el que, con gracia, con humor, con un lenguaje muy directo, nos acerca a paisajes ya conocidos: un poco de Stravinsky, otro poco de Debussy... La obra se escucha con agrado, desde



VIVALDI Y ODON ALONSO: ABSOLUTAMENTE IRRECONCILIABLES.

luego, aunque cabe preguntarse después de oírla si este camino escogido por Coria sirve realmente para algo, aparte de para ejercer un inalienable derecho de decir lo que uno quiera y como quiera, sin encuadrarse en esta o aquella tendencia, y para pasarlo bien componiendo. Fihalidades que son muy respetables y que pueden bastar por sí solas. Aunque, francamente, ello revele un deseo de evadirse, de no comprometerse. Parece lo que se llama una postura «cómoda». La versión que de la obra

beethoveniana brindaron Alicia de Larrocha y Odón Alonso fue fallida. Independientemente de cualquier otra cosa, porque cada uno planteó la interpretación de forma distinta, como si realmente no tocaran juntos más que para ir «a la vez», utilizando la misma medida, lo que no siempre se consiguió. Ella hizo una interpretación recogida, generalmente bien dicha, muy clásica, lindando con lo rococó; excesivamente recortada, «perlée», casi de «cajita de música». El resaltó, por el contrario, de manera incluso exagerada, los rasgos bizarros, la línea algo pomposa, rozando lo heroico empleando un énfasis excesivo. No hubo, pues, conexión estilística; sin que, por otro lado, pueda hablarse de una ejecución limpia y bien articulada.

Inaceptable desde un punto de vista estilístico el **Gloria**, tan alejado de Vivaldi como hace años lo estuvieran, en interpretación asimismo de Odón Alonso, las **Vesperae**, de Monteverdi. Más que la transparencia, la nitidez de trazos, la incisividad de los acentos vivaldianos, lo que escuchamos fue una robusta, gruesa de trazo, desajustada versión de una obra coral muy próxima a Verdi. Más de ciento cincuenta voces, una orquesta bastante nutrida y un planteamiento pseudorromántico contribuyeron a otorgar este efecto a la mala interpretación. Por otro lado, no pudieron disimularse ciertos desajustes y confusionismos, como el de la fuga final. La soprano y contralto solistas estuvieron a cargo de Caridad Casao y Mariana Yu, respectivamente. Bien elegida aquélla en cuanto a tipología vocal, aun cuando su prestación quedara algo pálida por falta de timbre del instrumento y por una cierta sosería en el fraseo. Mal escogida la segunda, al tratarse no de una contralto, ni siquiera de una «mezzo», como en ocasiones anteriores ha podido demostrar, sino de una soprano a la que, como tal, queda excesivamente pesante esta parte. Aun así, proporcionó el mejor momento musical de la versión: el «Domine Deus», iniciado de forma recogida, concisa, con la atractiva y oscura voz bien centrada en tal ocasión. Después no pudo articular suficientemente, por la inadecuación mencionada, «Qui sedes», en la que la voz ha de moverse más y circular por zonas excesivamente graves para ella.



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.

Galicia

LA TRISTE HISTORIA DE LA CANDIDA EUTERPE Y SU ABUELA DESALMADA

Ahora, mientras las elecciones invaden vallas y paredes de carteles, siglas y consignas, y la prensa, contagiada de histeria electoral, llena sus páginas de un exceso de información, ingenio y chisme, quizás convenga hablar de algo en lo que, probablemente, no piense nadie: las pequeñas cosas de la música en Galicia. Pequeños problemas y otros problemas no tan pequeños son, pues, el contenido de este artículo.

Y si de contenidos hablamos, razón tendríamos en empezar por lo más sustancial, por esos problemas no tan pequeños a los que antes me refería.

CONSERVATORIOS: NADIE LOS QUIERE

Las últimas noticias al respecto indican la proximidad de una reunión de representantes de los Conservatorios afectados; reunión que, probablemente, se celebrará en Santiago gracias al empeño de Joam Trillo, profesor del Conservatorio compostelano que se muestra partidario de que los Conservatorios tomen una postura conjunta.

Otro de los empeños de este músico gallego afincado durante años en Italia es la creación de una orquesta de cámara compostelana. La orquesta, que todavía no se ha presentado en público, cuenta, como es lógico, con un exiguo número de intérpretes, y en ella participan algunos de los miembros del grupo universitario que dirige Carlos Villanueva—del que ya han oído hablar los lectores de RITMO en números anteriores, con motivo de su presentación.

Este grupo vuelve a ser noticia por la entrada en él de tres músicos procedentes de la llamada música popular: Romaní, Ferreirós y Pilocho; un ocarinista, un gaitero y una cantante. Tres nombres muy conocidos en el medio cultural «progre» gallego, que ya anteriormente habían demostrado su interés por la música antigua y de tradición clásica.

También en el marco universitario se está impulsando el recién nacido Coro Universitario, que dirige Zumalabe, y que parece empezar a gozar de las simpatías del discolo estudiante gallego.

Hablando de estudiantes, y sin salir de la Universidad, hay que felicitarse porque, por fin, parece que va a ser habilitado el Palacio de Fonseca, hoy decrepita sede de Filosofía, y se construirá el tan esperado Auditorio universitario. El nuevo rector ha abierto puertas a esa vieja idea, que hace ya más de un año fue expuesta en RITMO por la corresponsalía de Galicia. Está la ciudad compostelana de suerte, y en los medios musicales gallegos se comentan con benevolencia las ventajas de tener un rector que toque el piano.

VUELVE EL SEMINARIO DE ESTUDIOS GALEGOS

Según tengo entendido, es posible que la música en el Seminario esté a cargo

del profesor de Piano y estudioso de Gaos, Ramiro Cartelle, y de Fernando López Acuña, hombre de conocida preocupación por la organografía popular gallega y buen conocedor del trabajo de Santalices. Esperemos que el Seminario haga honor a su pasado y se convierta en una institución verdaderamente dinámica.

Dinamismo es lo que parece faltarle al Museo do Pobo Galego, que está tardando en abrir su sala de música. La fecha de apertura parece estar lejana, y todavía no conocemos los materiales que se van a exponer. Poco o nada sabemos de una sala que tendrá que reunir lo más selecto de la organografía popular gallega. Esperemos que el Museo do Pobo Galego, sin duda el de mayor importancia para nuestra cultura, se aplique con más calor a esta empresa.

Otro de los capítulos grises de este noticiero lo escribe Rogelio Leonardo de Bouza, que con la ayuda económica de la Diputación ha elegido el visionario camino de tocar a Beethoven (es un ejemplo) en la gaita. Para ello, y sin duda con buena intención, este hombre se ha aplicado a la estéril labor de formar cuartetos de gaitas. Y, claro está, desvirtúa un instrumento que no está hecho para esos trotes. Los instrumentos de doble palleta tienen unas limitaciones inherentes a su naturaleza, que los incapacita para tocar casi toda la música de tradición clásica y, desde luego, toda aquella música en que la verticalidad juega un papel más o menos importante. En fin, que una gaita es una gaita y un violín es un violín o, dicho en palabras del refranero: «un home é un home e un gato é un bicho».

En cuanto a la ópera, poco hay de nuevo. Una nueva Directiva de la ópera coruñesa aborda con amor al género los problemas existentes, que son, como casi siempre, fundamentalmente económicos.

Están también relacionados con la ópera algunos de los trabajos de musicología que se están llevando a cabo en Galicia: Margarita Soto Viso se encuentra analizando *Inese e Bianca*, la ópera de Marcial del Adalid que Antonio Iglesias y Rodrigo de Santiago condenaron al ostracismo; Manolo Balboa estudia el género chico y *El amor vedado*, de Gaos, y el Departamento de Musicología de la Universidad continúa su trabajo orientado en múltiples sentidos: tengo entendido que el padre José López Calo está trabajando en una historia de la música gallega, y que el trabajo de Villanueva sobre Vaquedano pronto estará en la calle.

Otro trabajo de Villanueva en relación con la música en la catedral compostelana es incluido en una nueva revista, *Bonaival*, que dirige el colaborador de esta Revista, Xoan Manuel Carreira. *Bonaival* pretende incluir un artículo de musicología y una partitura en cada número. Para el número cero, además del artículo de Villanueva se publicará la conocida pieza *Mad Moll*, de Alison Bould, que difundió en la península Esperanza Abad. En números siguientes las partituras se ceñirán, supongo, a la música gallega. Esperemos que salga bien. ¡Buena falta nos hace!—
LOIS RODRIGUEZ ANDRADE.

Valencia

EL CASO «BOCCHERINI»

A comienzos del pasado mes de junio, y bajo el patrocinio de la Caixa d'Estalvis, de Valencia, la Orquesta La Folia, de Mulhouse (Francia), celebró un concierto en la iglesia del Patriarca, de la mencionada ciudad, al que, desde el primer momento, se le dio una publicidad inusitada, y a la que, por extraño que parezca, estamos muy poco acostumbrados. La razón era un supuesto estreno mundial del maestro de Lucca, Luigi Boccherini: un *Stabat Mater*, al que Miguel de la Fuente, director de la mencionada formación orquestal, dijo haber descubierto en la Biblioteca del Conservatorio de París, según sus propias manifestaciones al diario *Las Provincias*, de Valencia. Todo resul-



taba muy confuso, incluso la afirmación de haber registrado dicha obra semanas antes para la firma francesa Arion, también como primicia mundial.

Antes de rebatir las afirmaciones del señor De la Fuente, deblo aclarar que la Orquesta La Folia hizo de su programa de música barroca unas interpretaciones más que aceptables, con refinamiento de estilo, afinación adecuada y un planteamiento sonoro que culminaron en una casi mágica interpretación del *Divertimento* de Mozart. Asimismo los solistas valencianos, docentes y alumnos del Conservatorio fundieron perfectamente en la obra de Boccherini.

Para rebatir la calificación de **estreno mundial** y **primera grabación discográfica** bastaría el registro de dicha obra por la Orquesta da Càmere Genovese, dirigida por Ivan Polidori, efectuado en 1974 para The Musical Heritage Society Inc., de Nueva York, catalogado en la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos de América con el número 74-751718. Los solistas, en aquella ocasión, fueron Carmen Villalta, soprano primera; Ritva Auviven, soprano segunda, y Giorgio Marelli, te-

nor. Los comentarios de la funda se deben a Douglas Townsend. La grabación se recoge en «estereo» con el número MSH-1097. Anteriormente a su grabación la obra se interpretó en Italia y en los Estados Unidos.

El señor De la Fuente explicó, durante su estancia en Valencia, que se trataba de una obra inédita, de la que tenía noción. Un mejor conocimiento bibliográfico le hubiera llevado al libro **Luigi Boccherini. His life and work**, editado en Londres, en ¡1965!, por la Oxford University Press, y del que es autor Germaine de Rothschild. Y años atrás, el musicólogo Riemann lo cita en su **Dictinaire de la Musique**, París, 1913, como obra recientemente revisada y editada por Boosey & Hawkes. El despiste, pues, fue de cualquier manera. La noticia saltó a los teletipos por medio de la agencia Efe, corresponsales de Madrid, etc., e imagino las sonrisas y suspicacia que levantaría tanta ingenuidad.

• El curso ha acabado sin demasiados resultados positivos. La Orquesta Municipal de Valencia sigue parada y sin haber programado este semestre. Al parecer, no hay entendimiento entre su actual director, José María Cervera Collado, y el delegado de Cultura, Juan Marco. Como siempre, el aficionado paga las consecuencias, y el contribuyente valenciano los sueldos de los músicos, que llevan semanas y semanas sin aparecer en público. Quizá más vale así: al último concierto, celebrado en el mes de mayo, con motivo de un homenaje a Oscar Esplá, Gerardo Pérez Busquier tuvo que dirigir a una orquesta cansada (estaban en pleno festival de A. V. A. O.) y casi sin ensayos, y con la sola asistencia de cien personas aproximadamente. Mientras, todo son conjeturas y rumores de lo que sucederá o no sucederá en octubre.

• Otro gran problema de esta ciudad es la falta de locales para la celebración de conciertos, recitales, etc. La Orquesta Municipal debe atenerse a la programación del Teatro Principal, y no son pocos los problemas, cambios de fechas, horarios, solistas. Allí mismo celebra también la Filarmónica valenciana sus sesiones, que si bien ha contado con un exquisito plantel de artistas de talla, ha presentado unos programas exquisitamente decimonónicos, sin aceptar aperturas esenciales, como la música contemporánea, el «jazz», música folklórica, etc. La Caixa d'Estalvis ha celebrado su ciclo de artistas valencianos en el Palacio del Marqués de Dos Aguas, local adaptado para recitales, pero de acústica muy deficiente. Los Amigos de la Guitarra se han decidido por las matinales del domingo para sus recitales, que celebran en el Ateneo. La Sociedad El Micalet, una de las más activas del momento actual, ha cerrado el curso con un ecléctico programa de recitales, conciertos y conferencias durante todo el mes de junio, y hay que resaltar los actos, «show» o espectáculos presentados por Actum en el Museo de Bellas Artes, local sin condición alguna, en donde, con el título de Música Alternativa, se presentó a lo largo de una semana las últimas novedades de Barber, Darías, Belenguer, Cruz de Castro, Santos y Juan Hidalgo. Todo un golpe asestado a esta aséptica rutina musical que padecemos y que tanto nos incomoda.

J. DOMENECH PART.

CICLO DE MUSICA VALENCIANA

Cuando se publique esta columna habrá concluido el Ciclo de Música Valenciana organizado por el Conservatorio Superior de Música y la Fundación Juan March. Se trata, por fin, de ofrecer una

buena muestra de música valenciana, que hasta ahora sólo eventualmente ocupaba algún hueco en los conciertos habituales de la ciudad. Organizado ahora con ocasión del Centenario de dicho Conservatorio, se promete establecer una continuidad en años sucesivos, ya que el material existente tiene suficiente nivel de calidad y cantidad, a juicio de los organizadores. Es, en todo caso, un intento de recobrar un catálogo cultural, que paralelamente a otros lugares del país ha permanecido en la sombra, y donde la música ha tenido su acostumbrado papel de Cenicienta. La tradición musical valenciana (cuna de músicos, número y actividad de las bandas musicales...) se ha convertido en casi un tópico, cuando, en realidad, la vida musical de la ciudad ha sido muy pobre. Desde hace poco tiempo existe un mayor movimiento. Este puede reducirse a los aislados esfuerzos de las bandas, los conciertos organizados en Liria con contratación de conjuntos extranjeros, algunas sesiones interesantes de la Filarmónica u organizados por el Conservatorio, los rutinarios conciertos de la Orquesta Municipal, el esforzado Festival de Opera, y poco más. La única sala digna, el Teatro Principal, necesita de acondicionamiento. Una encuesta que realizó RITMO demostró el escaso interés y la falta de planificación sobre una cultura musical a lo largo y ancho de nuestros partidos políticos. En Valencia la situación es especialmente acuciante. Hay una etapa de devaneo político —vamos a llamarle desviacionismo «folklórico»— que hace imposible una cuidada política musical. Trataremos de recoger, en otra ocasión, las intenciones, cuanto menos, de las cabezas responsables directa e indirectamente de la vida musical valenciana. Y si va a ser posible poder hablar desde ahora de una actividad continuada y coherente.

Queden, al menos, reseñadas estas Jornadas de Música Valenciana. El crítico y músico valenciano E. López-Chavarri Andújar abrió la primera sesión, recordando la historia del Conservatorio (sobre la que ha preparado un libro de inminente publicación). Indicó el grave problema que representa para el musicólogo recuperar las señas de identidad de la música valenciana, acuciado por la dispersión de materiales y la necesidad de editar un amplio catálogo de obras y de crear una casa-museo de la música valenciana. La inclusión en este ciclo de más de sesenta compositores valencianos dan muestra, en parte, de estos cien años que se conmemoran desde la fundación del Conservatorio. Glosó algunas figuras, como Goñi, Beneto e Iturbi, y señaló la importancia de algunas parcelas en nuestra tradición musical, tales como la pianística y la operística. En esta última cabe mencionar a Giner, Espríu, Chapí y Matilde Salvador (**Vinatea**). Citó con especial interés numerosos compositores de obras ligeras («scherzos», polcas, valeses, mazurcas, himnos...) y de salón, algunas de ellas, por su interés documental, reflejo de anécdotas y efemérides de la vida valenciana.

El ciclo se ha dividido en nueve conciertos, dedicados a obras corales, para piano, guitarra, cuarteto de cuerda, quinteto de viento, órgano, orquestales y líricas. Un concierto se dedica al Grupo Actum. Se incluyen obras de Oller, Lleó, Olmos, Esplá, Rodrigo, López Chavarri, Talens, Blanquer, Serrano, Cabanilles, Martín Soler, etc.

TRES RECITALES

Hay que registrar en el presente año tres recitales de canto, a cargo de Mont-

serrat Caballé, Alfredo Kraus y José María Carreras. Recitales aislados y de carácter extraordinario (a beneficio de la Asociación Valenciana de Caridad), y por ello con un público habitual, que favorece actuaciones reservadas acompañadas de clamoroso éxito y hasta en ocasiones la picaresca de los cantantes. De cualquier forma, ocasión para constatar el estado de tres primeras figuras, en un país como el nuestro, donde no se prodigan los recitales. No es necesario recordar la carencia casi absoluta de recitales de «lied» u oratorio. Por lo que toca al «bel canto», los recitales eran cosa frecuente en el pasado. Desde los que se ofrecían en salones privados en el siglo XVIII, hasta los más recientes en salas públicas, favorecidos por la estancia más prolongada de los cantantes en los lugares de actuación. Estos conciertos permiten recrear, matizar determinadas composiciones aisladas de su contexto dramático e incluir otras no operísticas. Permite también interesantes recreaciones en intérpretes incapaces, por una u otra causa, de sostener una ópera completa, y la inclusión de fragmentos de repertorio ajeno a la tesitura del cantante, por simple transposición. En el concierto se puede prescindir en gran parte de valores expresivos vocales (en el caso de fragmentos operísticos) y ceñirse más a los «musicales». Así, cierta monotonía expresiva en algunas actuaciones de Carreras pueden desaparecer en un concierto. Algunas notas y frases de Caballé discutibles en el transcurso de una ópera, resultan exquisitas en un recital. Carreras exhibió auténtica media voz, «mixto» y matices expresivos, ausentes en sus interpretaciones de ópera. Esto ocurre habitualmente por una pretendida espectacularidad, a toda costa, sobre el escenario. Escogió en su programa una primera parte bellísima: Haendel («Non lo diró col labbro», «Ombra mai fu»), Scarlatti («O Cessate de piagarmi»), tres canciones de Bellini, la última «Malincolia, Ninfa gentile», con resonancias de **La Sonámbula** «Deh tu bell'anima», de **Capuletti e Montecchi**, y «Quell'alme pupile», de **La pietra del parangone**, de Rossini. En general, bien cantado. La segunda parte incluyó canciones de Fauré y Tosti, donde puso en evidencia su timbre bello y comunicativo, su registro medio voluminoso y un registro agudo muy deteriorado a partir del «paso». Fue también patente en la «propinas» «O Paradisso» y «E luceva l'estelle».

Montserrat Caballé tuvo, en general, una actuación reservada, con precisas interpretaciones de Haendel y parte de Verdi. En «Agitata due venti», de este último, así como en **Vocalise en forme de habanera**, de Ravel, mostró dificultades para los pasajes coloratura. Obras de Lotti, Marcello y Paisiello, discretas, y de Granados, Obradors y Turina, a gran altura.

Alfredo Kraus demostró una vez más su profesionalidad, autodominio (salvado, además, pasajeras indisposiciones de la voz) y su perfecta forma actual. No parece ahora más aligerado en su primera octava y con sorprendente ensanchamiento en el agudo. Dejó interpretaciones impecables: «Il mio tesoro», de Mozart (para mí, perfecta); «Pouquoi me reveler», de Massenet, y «L'Amour, oui», de Gounod (con un Si natural rotundo). Perfecto estilo en Gluck, Giordani y Scarlatti y buena adecuación en el acento para la de Tosti y Ruiz de Luna. Hay que señalar la mala acústica de la sala (Teatro Principal) y una correcta actuación del pianista Miguel Zanetti. Ronald Schneider estuvo discretito y casi inaudible con José María Carreras.—BLAS CORTES.

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.
Telés. 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.

GUITARRAS, CUERDAS Y ACCESORIOS

J. L. ALBERDI
Instrumentos de música
Avda. Príncipe de Asturias, 8 bis.
Teléfonos 228 81 02 - 228 81 34.
BARCELONA-12.
Calle Galileo, 26-28.
Teléfonos 448 85 64 - 448 86 64.
MADRID-15.

CAPRICE, S. A.
Cuerdas para guitarra
Padre Urbano, 1.
Teléfono (96) 366 80 12. VALENCIA-9.

ERVITI
San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83 - 42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

GARRIDO-BAILEN
Mayor, 88.
Bailén, 19.
Teléfono 248 28 29. MADRID-13.

GARRIDO
Instrumentos de música
Guitarras españolas y acústicas.
Desengaño, 2. Valverde, 3
(detrás Telefónica).
Teléfono 222 72 02. MADRID-13.

JUAN ESTRUCH
General Primo de Rivera, 30-32.
Teléfonos 301 98 41 - 302 32 97.
BARCELONA-2.

LETURIAGA
Corredera Baja, 23.
Teléfonos 222 45 08 - 232 73 55.
MADRID-13.

RESPALDIZA
Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14).
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

VELLIDO, S. A.
Plaza Moyua, 4.
Telés. 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.



**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

Erard

GAYEAU

PLEYEL

SCHIMMEL[®]

KAWAI

ZENDER



Las
grandes marcas
reunidas en

GARRIDO • BAILEN

Mayor, 88 - Bailén, 19 - Tel.: 2 42 45 01/2
MADRID - 13



ORGANOS
TODA LA
GAMA DEL
INCONFUNDIBLE
SONIDO
HAMMOND

A woman in a shimmering, sequined dress is shown from the waist up, holding a large bouquet of flowers. She is looking down at the bouquet with a gentle smile. The background is a warm, golden-brown color. In the bottom left corner, the white keys of a piano keyboard are visible, extending from the left edge towards the center.

SCHIMMEL

Pianos

*El piano alemán
de mayor venta en el mundo.*

Distribuidores en:

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