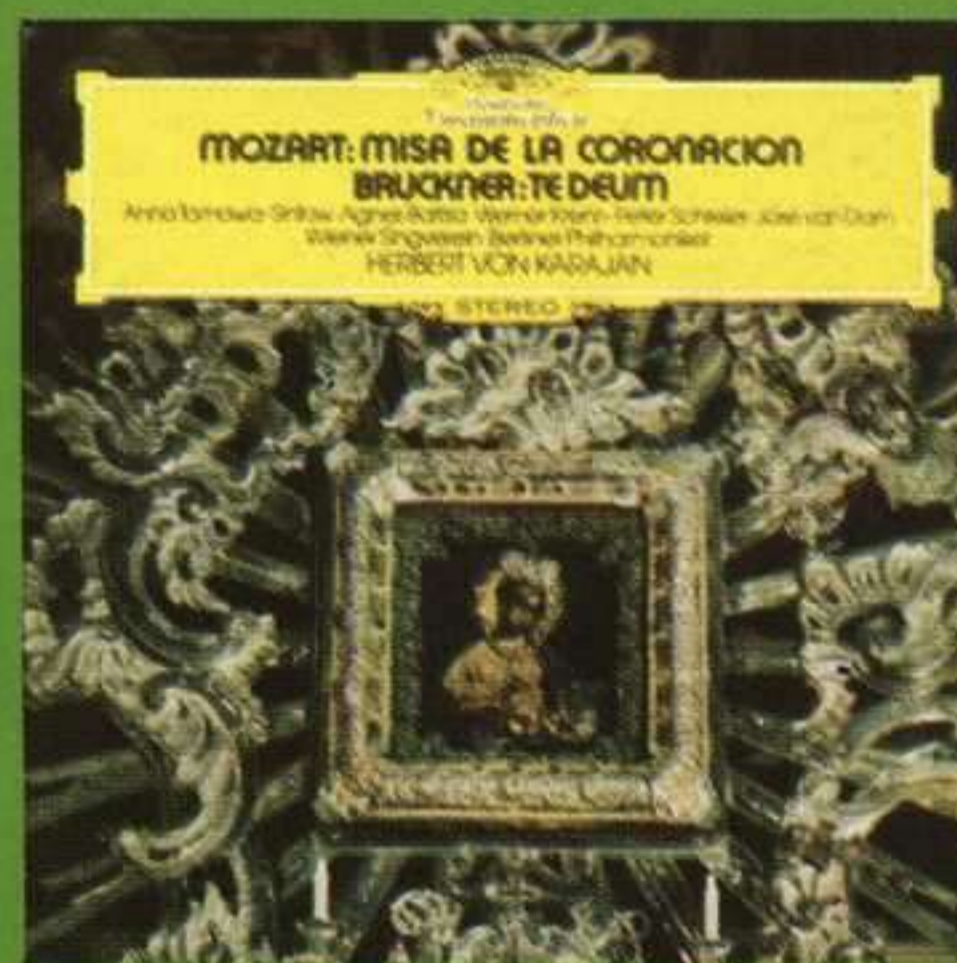
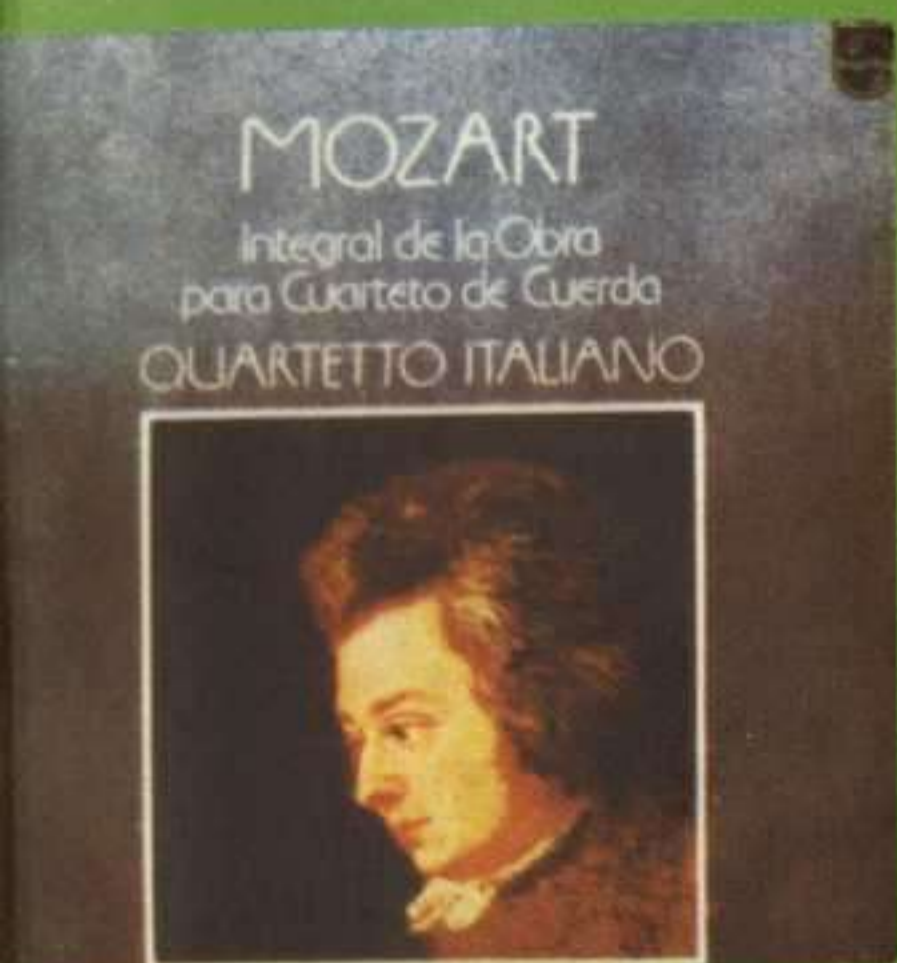
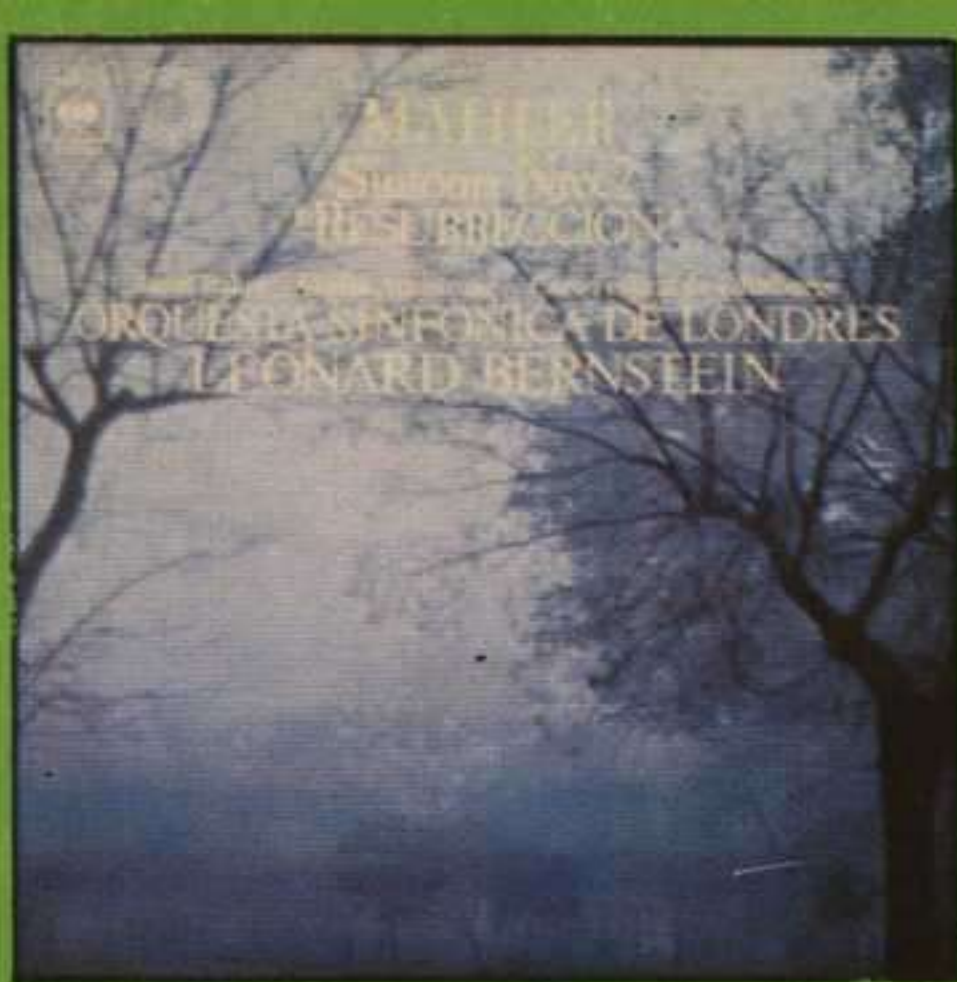
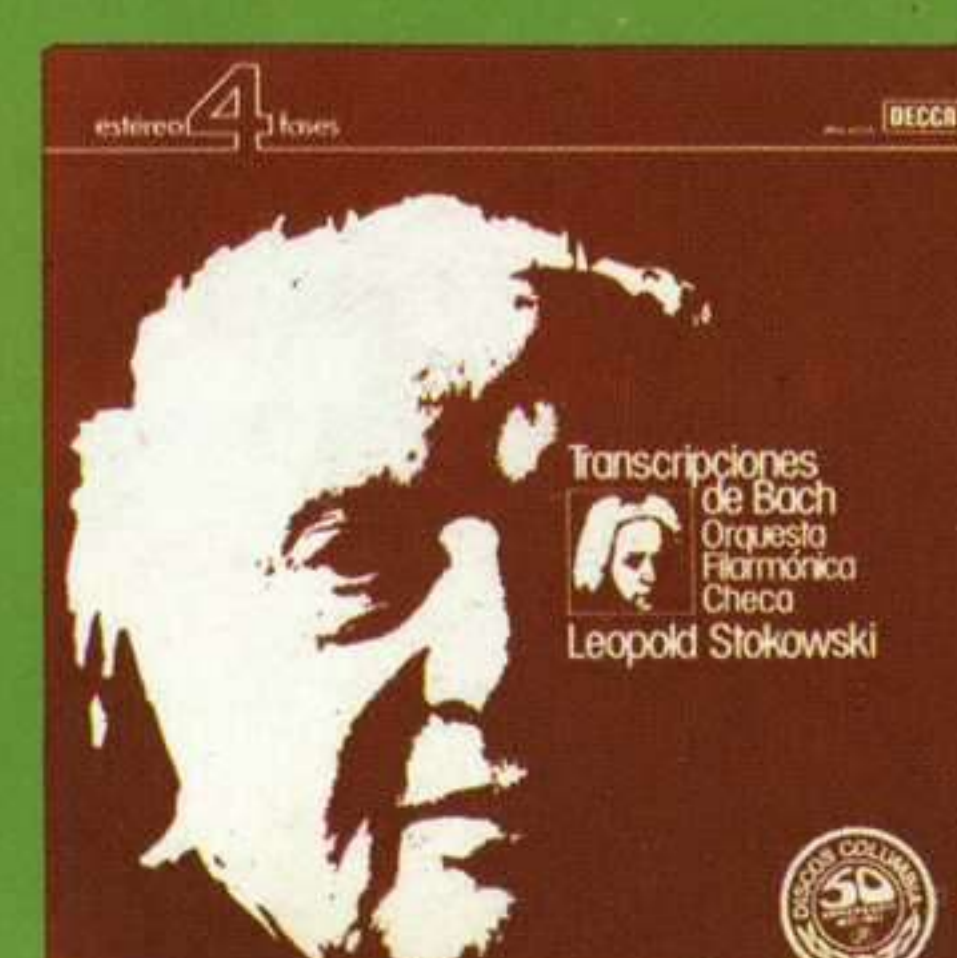
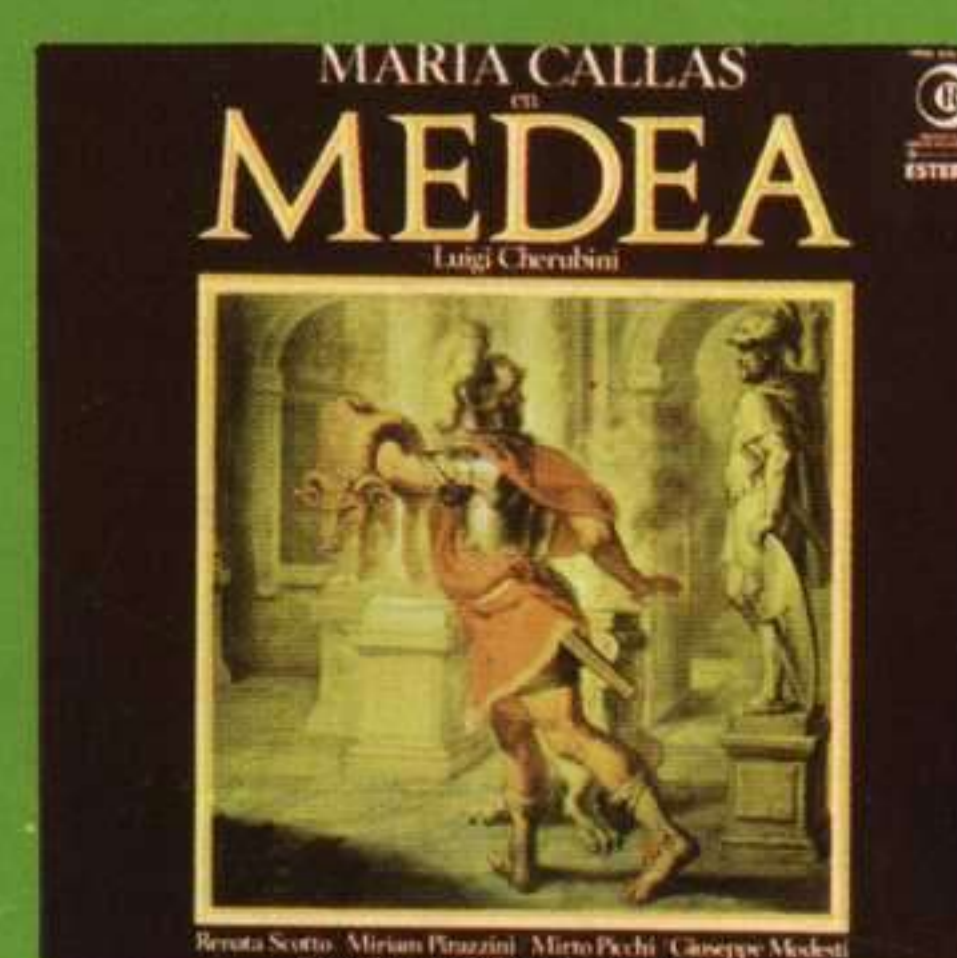
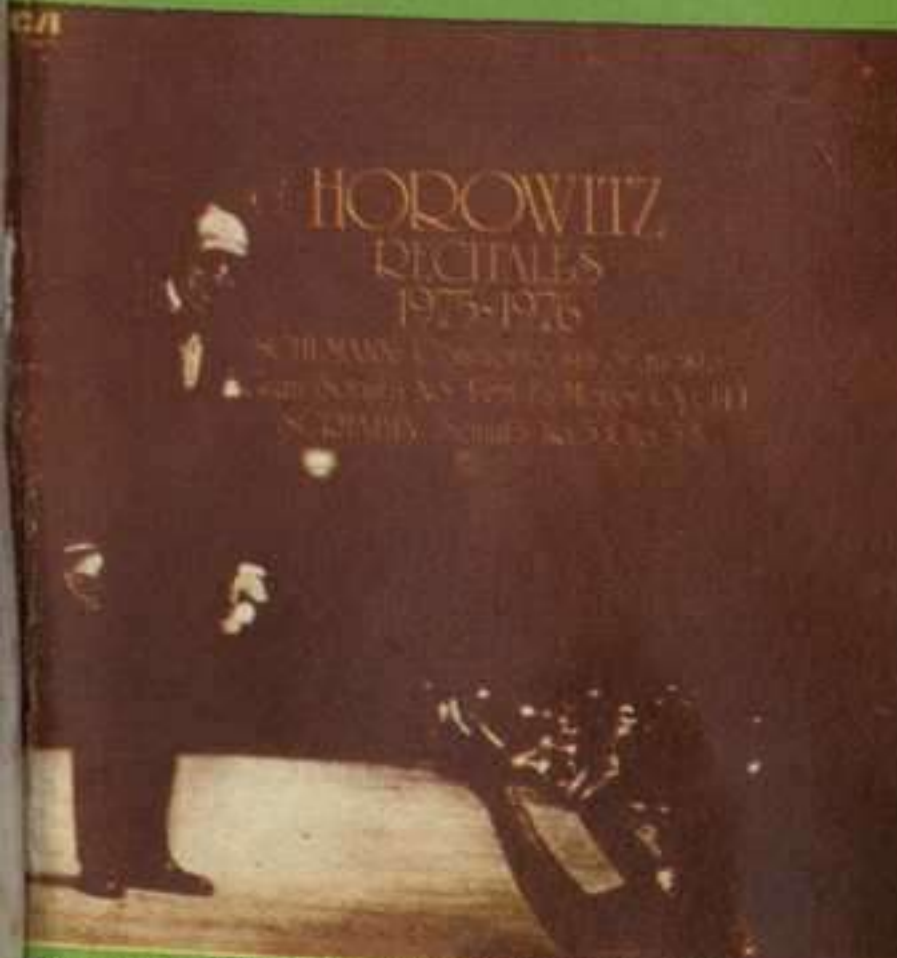
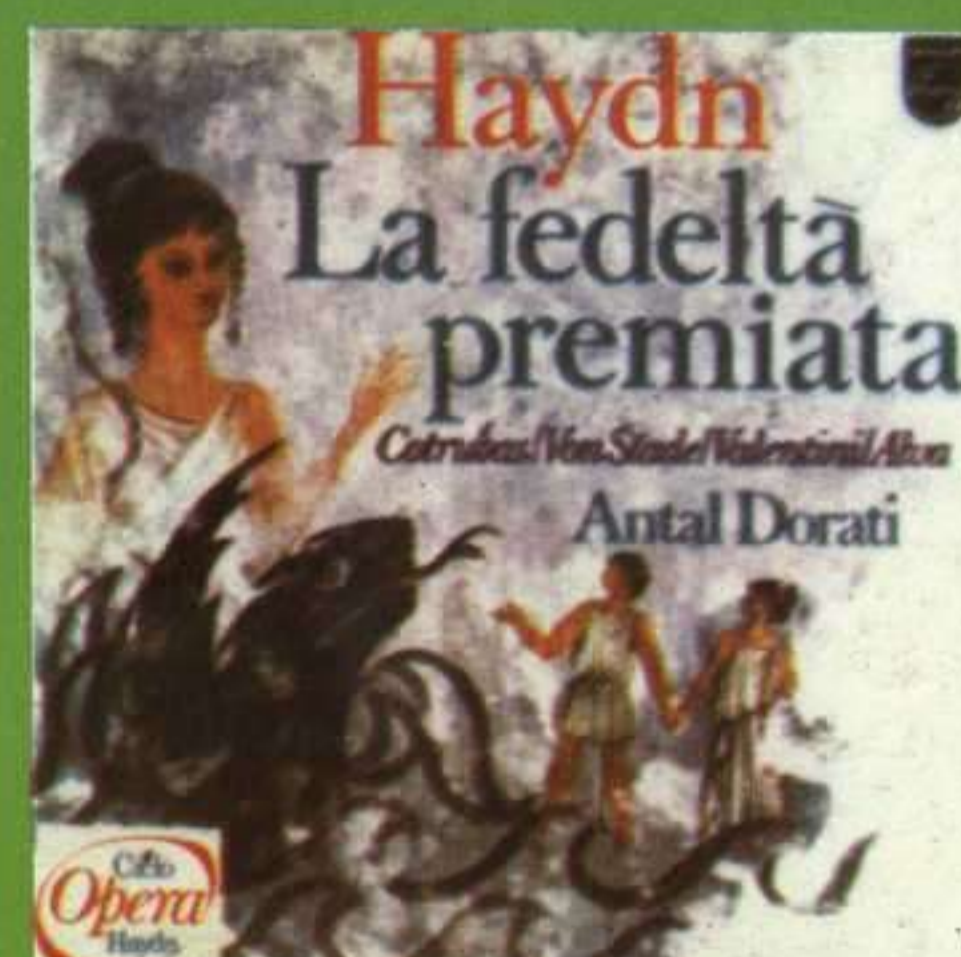
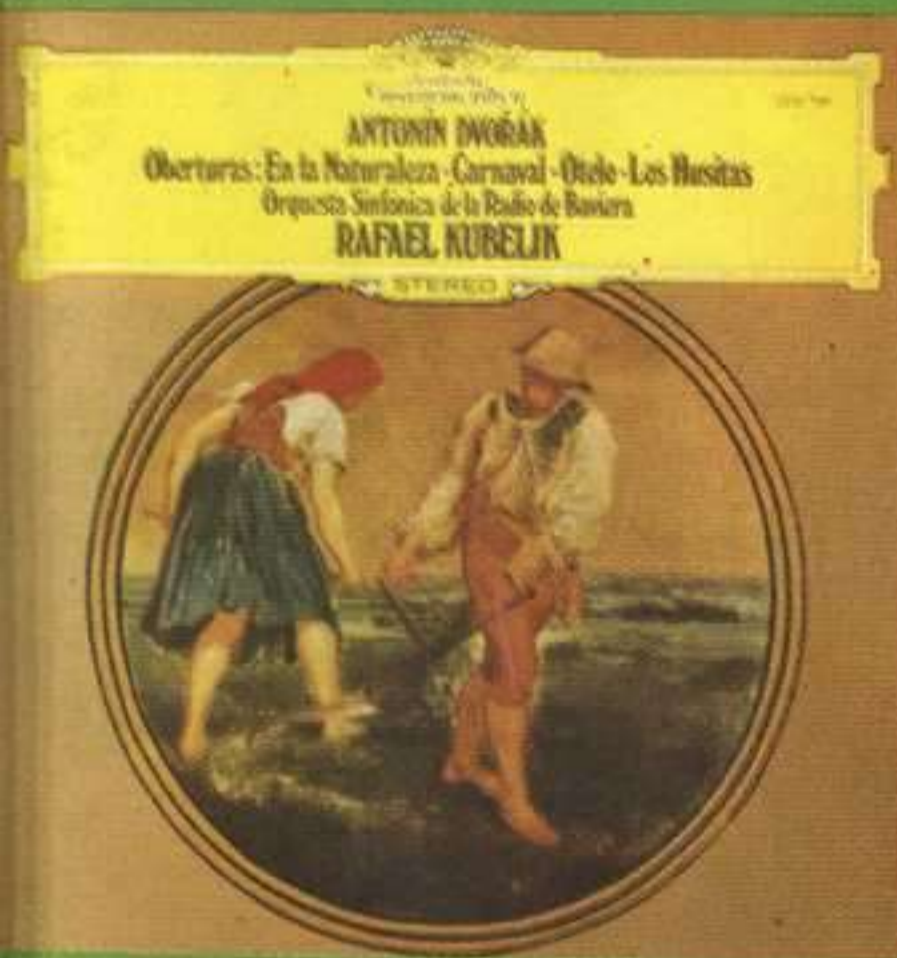


RITMO

NO XLVIII NUM. 478 - ENERO - FEBRERO 1978 - PRECIO : 100 PTAS



los mejores clásicos 1977





HAZEN

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

August Forster
Bluthner
Rameau
Rönisch
Steinway & Sons
W. Hoffmann
Yamaha
Zimmermann
Wurlitzer

Juan Bravo, 33

Telfs. 411 28 48 - 411 24 06

MADRID - 6

RITMO

FUNDADA EN 1929 AL SERVICIO DE TODA LA MUSICA

Inscrita con el número 329 en el Registro de Empresas Periódicas del Ministerio de Cultura

AÑO XLVIII • ENERO-FEBRERO • NUM. 478

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

Dirección telegráfica: RITMO-Madrid

Redacción para Cataluña:
Vía Layetana, 40. Barcelona-3. Teléfono 310 29 64

Precio suscripción. ESPAÑA: Año, 1.000 ptas.
Número suelto, 100 ptas. Atrasado, 125 ptas.
Extraordinarios, 300 ptas.
EXTRANJERO: Año, 15 dólares USA.

Depósito legal: TO-2-1958
Edita: RITMO, S. A.
Francisco Silvela, 15. MADRID-6

Composición y ajuste: Poré Martín. Canillas, 15. Madrid-2
Impreso por Gráficas Agenjo, S. A. Calle de las Adelfas, 4.
Madrid-7

Fundador: Fernando Rodríguez del Río.

Director: Antonio Rodríguez Moreno.

Subdirector: Angel-Fernando Mayo Antoñanzas.

ASESORES DE DIRECCION:

José Luis García del Busto.
José Luis Pérez de Arteaga.
Arturo Reverter Gutiérrez de Terán.

COORDINADORES:

Angel Carrascosa Almazán.
Fernando Peregrín Gutiérrez.

PROMOCION GENERAL:

Fernando Rodríguez Polo.

REDACTORES Y COLABORADORES:

Gonzalo Alonso Rivas, Roberto Andrade Malde, Domingo del Campo Castel, Pablo Cano Capella, Fernando Gil Olalla, Santiago Herrero Villa, Luis Jiménez Clavería, Fernando López y Lerdo de Tejada, José Miguel López de Haro, Agustín Muñoz Jiménez, Enrique Pérez Adrián, Joaquín Rubio Tovar, José Carlos Ruiz Silva (M. Codax), Andrés Ruiz Tarazona.

CORRESPONSALES NACIONALES:

Ricardo Ruiz Baquero (Alicante), Pedro Luis Menéndez (Asturias), Lorenzo Galmés (Baleares), P. Ingles y A. M. (Barcelona), María Jesús García de la Mora (Burgos), Diego Navarro Mota (Cádiz), Francisco Vicent Doménech (Castellón), Julio Andrade Malde, Xoan Manuel Carreira, Enrique X. Macías, Alonso y Lois Rodríguez Andrade (Galicia), José Angel García (Cuenca), Carmelo Dávila Nieto (Las Palmas de Gran Canaria), Alicia Font Puig (Lérida), J. Luis Rouret Tejada (Logroño), Salvador Betés (Málaga), Gloria Vignau (San Sebastián), Dámaso García Fraile (Salamanca), Esteban Vélez (Santander), María del Carmen Gruber (Segovia), Luis Martínez Richart (Valencia), José Urquijo Respaldiza (Bilbao), Angel Luis García Fraile (Valladolid), Alberto Gatóo Gómez (Zamora).

CORRESPONSALES EXTRANJEROS:

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

Equipos gráficos: Barahona y J. Azurmendi. Diagramación: Polo. Rótulos: Manuel Pliego. Diseños portada: J. Azurmendi.

Sumario

	Págs.
EDITORIAL: Opera y Televisión	5
Premios RITMO 1977 a los mejores discos de música clásica	6
El Correo de RITMO	8
Noticias	12
Avance de información internacional, por Fernando Peregrín Gutiérrez	14
Música en vivo, por José Luis Pérez de Arteaga	18
La lección de Elisabeth Grümmer, una entrevista por Roberto Andrade y Arturo Reverter	29
Los Premios mundiales del Disco: BERLIN y MONTREUX, por José Luis Pérez de Arteaga	37
La Discoteca Básica (9): La «Cuarta sinfonía», de Mahler, por Angel Carrascosa Almazán	50
Discos editados. Relación confeccionada por Angel Carrascosa Almazán	52
CRITICA DISCOGRAFICA:	
Polydor: La novedad del mes (marzo), por Angel F. mayo	53
CBS: El disco del mes, por Pablo Cano Capella	54
Otras críticas discográficas	55
Comentan: Gonzalo Alonso Rivas, Pablo Cano Capella, Fernando Gil Olalla, Luis Jiménez Clavería, «Martin Codax», Angel F. Mayo, Agustín Muñoz Jiménez y Joaquín Rubio Tovar.	
«Hi-Fi» para todos (4), por Alfredo Orozco	65
Aspectos del sonido: Hablando de componentes. Feria «Hi-Fi» de Tokio 1977. Novedades «Hi-Fi».	
De Madrid, al cielo: En busca del tiempo perdido, por Arturo Reverter	71
CRONICAS NACIONALES:	
Bilbao, por José de Urquijo	77
Las Palmas de Gran Canaria, por Carmelo Dávila Nieto.	77
Galicia: «Sigillum regit Universitate compostelana», por Xoan M. Carreira	78
Valencia, por L. Martínez Richart	79
Otras crónicas nacionales:	
San Sebastián, por Gloria Vignau	79
Santander, por E. Vélez Camarero	80
Libros	80
Directorio comercial	81

NOTA DE LA REDACCION

El Consejo de guerra seguido en Barcelona al director y varios componentes del grupo teatral «Els Joglars», por supuesto delito de ofensa a las Fuerzas del orden, ha vuelto a poner agriamente de manifiesto que la libertad de expresión no ha pasado todavía, en el ruedo nacional, del estado de crisálida, y que las relaciones de convivencia y tolerancia entre diversos sectores sociales están profundamente deterioradas. En 1978 es literalmente monstruoso que entre el Teatro —incluso cuando sus elementos humanos se equivocan, al menos en hipótesis— y las Fuerzas Armadas parezca que el único nexos posible es el Consejo de guerra. Con todo respeto a las Instituciones y a las personas, pero también con idéntico respeto a la independencia que es nuestra razón de ser, RITMO quiere hacer oír firmemente su propia voz al lado de la de todos aquellos que en estos días piden a nuestros gobernantes regulación clara, definitiva, exacta y equitativa del derecho indiscutible a la libertad de expresión, unidad de jurisdicción ordinaria para las faltas y delitos civiles presuntos, reconsideración de la sentencia recaída en este lamentable caso y, sobre todo y de una vez por todas, la decisión legal, política y administrativa que imposibilite en el inmediato futuro la repetición de situaciones como la que ahora nos duele y nos



IBERMUSICA

con el patrocinio de

LOEWE

PRESENTA

FESTIVAL PRIMAVERA 78

TEATRO REAL

Abril 18

LONDON SYMPHONY ORCHESTRA

Director: Sergiu CELIBIDACHE

Verdi Fuerza del destino

Hindemith Matías el Pintor

Prokofiev Romeo y Julieta

Abril 19

LONDON SYMPHONY ORCHESTRA

Director: Sergiu CELIBIDACHE

Strawinsky Petrushka

Debussy Iberia

Brahms Sinfonía Nr. 4

Mayo 10

ACADEMY OF ST. MARTIN IN THE FIELDS

Director y solista: Iona BROWN

Händel Concerto Grosso

Bach Brandeburgo Nr. 3

Mozart Divertimenti KV. 136

Vivaldi Las 4 Estaciones

Mayo 13

CORO Y ORQUESTA ACADEMY OF ST. MARTIN IN THE FIELDS

Director: Laszlo HELTAY

Händel «Saul» (oratorio)

Mayo 26

ALEXIS WEISSENBERG

Franck Preludio, fuga y variación

Schumann Davidsbündlertänze

Chopin 5 Nocturnos

Strawinsky Petrushka

Junio 8

ORQUESTA FILARMONICA DE MOSCU

Director: Dimitri KITAIENKO

Solista: WLADIMIR KRAINEV

Borodin Príncipe Igor

Prokofiev Concierto Piano Nr. 3

Tchaikowsky V Sinfonía

Junio 9

ORQUESTA FILARMONICA DE MOSCU

Director: Dimitri KITAIENKO

Solista: WLADIMIR SPIVAKOV

Mussorgsky Amanecer sobre el río

Tchaikowsky Concierto de violín

Shostakovitch V Sinfonía

Venta de abonos hasta el 30 de marzo.

Taquillas del Teatro Real de 10,00 a 13,30 y de 17,00 a 19,00 horas.

OPERA Y TELEVISION

La descomunal potencia difusora de la televisión ha llevado a que toda estructura de comunicación —industrial, política, religiosa, artística— aspire a hacerse un hueco en la pequeña pantalla y alimente la ilusión de utilizarla en su provecho. Pero este moderno Baal carece de idioma vernáculo, es un devorador de semánticas ajenas, e instrumentaliza todo lo que aborda, porque lo contempla como objeto tan fungible como el que le precedió y el que habrá de seguirle. Al coquetear con el fenómeno televisual hay que tener bien presente que estamos ante una de las criaturas mecánicas más típicas de la sociedad de consumo de, por y para las masas. Y tampoco debe olvidarse que es muy difícil crear de, por y para las masas un arte perdurable y «nuevo».

Las relaciones entre ópera y televisión deben entenderse dentro de este marco muy realista, muy con los pies ahincados en la tierra. En términos de ganancia estética, a la vieja ópera nada se le ha perdido en la televisión actual, y nada va a encontrar en ella. Si la busca es porque necesita ampliar el relativamente estrecho horizonte de su medio genuino, el teatro; o porque cree haber descubierto aquí una aparentemente inagotable fuente de financiación para su economía deficitaria; o porque está en juego el «prestigio nacional» entremezclado con sordos intereses industriales, que nunca faltan allí donde ondean al viento las banderas de los prestigios: éste ha sido el caso del Don Carlo, de La Scala, retransmitido a bajo costo a medio mundo como acto de afirmación italiano en desafío a la sofocante multinacional musical que gira en torno a Von Karajan. A su vez, la poderosa televisión se decidirá a consumir ópera cuando existan motivos políticos, reporteriles o industriales —forzosamente, hay que citar aquí a la Unitel muniquesa, que produce óperas destinadas a la televisión y a cadenas cinematográficas especializadas— que aseguren una cierta rentabilidad, no necesariamente económica, al desusado esfuerzo. Sólo en los rarísimos e intermitentes supuestos de una televisión proyectada hacia el mañana, autocrítica, analítica, concedora de su palurdismo innato, la filmación y la retransmisión de óperas perseguirá enriquecer el lenguaje propio y la técnica de sus cámaras, que son el vehículo de ese lenguaje. Esta televisión racionante e inversora a largo plazo estudiará con humildad y tesón el espectáculo total de la cultura burguesa que es la ópera, y de él querrá aprender los secretos para una lírica de esa panvisualización de la información a que parece abocada la sociedad de consumo. Por el contrario, las televisiones al uso y abuso, sumergidas en la concupiscencia de la instrumentalización cotidiana, verán en la ópera el barniz de «cultura» que puede utilizarse como coartada, ese producto de «calidad» que a veces conviene incluir en la programación seriada y roma de fulgores, una rara joya que exhibir por unas horas para devolverla después, para siempre jamás, a la caja fuerte de un Banco inalcanzable e inominado.

En España la situación participa, desgraciadamente, de los aspectos más negativos expuestos. Para comenzar, reconozcamos que la ópera no es entre nosotros un hecho vivo, tangible. No ha existido producción autóctona para el género —los pocos títulos recordables son la excepción que confirma la regla—, y hay que acudir a un repertorio que, al fin y al cabo, no es castizo, no es fruto de nuestra mentalidad ni de nuestros anhelos. Tampoco existe, lógicamente, infraestructura. Sin Opera Nacional, sin verdadero Teatro de la Zarzuela equivalente a la Opera Cómica o Popular de otros países; sin hogar estable alguno, a excepción de ese mausoleo que es El Liceo de Barcelona —sobre el que luego volveremos—, los dispersos festivales, veladas o minitemporadas no pueden cumplir siquiera función de sucedáneo. Aunque se repita, insensata e inexactamente, hasta la saciedad que amamantamos los mejores cantantes del mundo, la verdad es que la docena escasa de grandes triunfadores internacionales que tenemos actualmente en nómina no puede paliar la carencia de vida operística real. En consecuencia, la ópera no posee atractivo para nuestra televisión, se muestra ante ella indigente, y ya se sabe que a los pobres las buenas y cristianas gentes les dan limosna, en el mejor de los casos.

Efectivamente, Televisión Española se ha limitado en los dos últimos años a retransmitir en diferido algunos actos de las antediluvianas representaciones que forman las temporadas de

El Liceo y las series del Festival madrileño de primavera. Por un momento pareció que la «ideología» operística de TVE podía cambiar, cuando retransmitió en directo, desde Milán, la Norma de Caballé, Troyanos, Gavazzeni y Bolognini, espectáculo que reveló a muchos algo del rico caudal histórico, sociológico y estético que atesora el género. Pero las retransmisiones de este invierno desde El Liceo han venido a mostrar al desnudo la radical ignorancia o el desaliño espiritual que padecen en materia operística los dirigentes de Prado del Rey. El Liceo es hoy un teatro en hondísima crisis estructural, desde su increíble propiedad hasta la organización y la mecánica del espectáculo. El otrora magnífico coliseo funciona como si Barcelona fuese todavía la ciudad anterior a la Semana trágica, y el común de sus producciones —por llamar «producción» a la simple adición de tal o cual «divo» a la rutina habitual— pertenece a un mundo que ya no existe. En estas condiciones, cuando la gran burguesía barcelonesa ha desplazado su atención hacia las series que patrocina Pro Música, y cuando el Festival de Otoño puede representar la frontera más común de inquietudes de la nueva afición, el proyecto de televisar varias óperas en directo por la primera cadena era una empresa suicida, por mucho triunfalismo, mucha palabrería y mucho telón de boca con la grande y dorada «L» que se le quiera echar al asunto. Claro que el Fidelio que abrió la serie la devolvió de inmediato a la segunda cadena, hospicio de los pobres: no se recuerda programa de más baja audiencia en domingo, y muy justificadamente, porque no se puede pretender endilgarle al españolito, ferviente del «futbol nuestro de todos los domingos y fiestas de guardar, dónosle hoy», un espectáculo que habría hecho abominar de su ópera al mismísimo Beethoven, y esperar que el españolito aplaudiese y diese las gracias. El desconcierto de los responsables debió ser muy grande, como lo es el del encausado al que le falla la coartada. Sólo así se explica que al ofrecérseles una producción de auténtica categoría, el Don Carlo milanés de Domingo, Price, Abbado y Ronconi, titubeasen primero y acumulasen después, al retransmitirlo, despropósito sobre despropósito: darlo diferido y casi sin pausas a lo largo de casi tres horas y media; suprimir la producción cultural en torno al espectáculo, con entrevistas a Ronconi, Abbado y los protagonistas; desaprovechar la oportunidad de aproximar al telespectador al mundo verdiano con un tema que pertenece a nuestra historia; cortar, incluso, la escena final, censurando la persecución de «Don Carlos» por un grupo de monjes que enarbaban un crucifijo gigantesco, símbolo conclusivo de la religión puesta al servicio del poder político... Así, el espectáculo total se perdió en las brumas de la indiferencia o la incomprensión, y hasta en Triunfo, publicación de la que podía esperarse un análisis muy distinto, José Ramón Rubio se dedicó a andarse por las ramas de si don Heriberto (léase Von Karajan) es un tiranuelo y Claudio Abbado un rojo, a más de mostrar que no había entendido nada del importante montaje de Lucca Ronconi.

Llegados aquí, podríamos apagar y marcharnos. Si carecemos de ópera y nuestra Televisión es de un palurdo que asusta, parece que sólo cabe ya resignarse a lo irremediable. Mas en este país tenemos un Ministerio de Cultura que controla —es decir— esa Televisión, y dentro de él hay una Dirección General de Música, con su Subdirección General de Arte Lírico y Coreográfico, y otra Dirección General de Difusión Cultural. Y entonces, antes de tirar la toalla, queremos proponer unas cuantas cosas a quienes pueden y deben tomar decisiones político-musicales. Por ejemplo, en Barcelona y Madrid lo que hacen falta son verdaderas producciones. Contrátese con El Liceo la financiación de dos o tres grandes montajes por temporada, y aprovechése también para el Festival de Madrid. Fílmense las representaciones barcelonesas con un equipo técnico italiano, austríaco o alemán especializado. Cuéntese para estos montajes con las mejores voces españolas y una gran batuta. El producto será «rentable» inmediatamente, porque acudirían a las representaciones operófilos de toda España y el Liceo mantendría en cartel esas producciones al menos un par de temporadas, y porque podrán intercambiarse en igualdad de trato con las de otros países: a nuestro alcance está el Boris del Bolshoi, o el Macbeth y el Trovatore de Turín y Florencia, o los programas de

(Concluye en pág. 13.)

PREMIOS RITMO 1977

a los mejores discos de música clásica

Por octava vez en los últimos años, la Redacción de RITMO concurre a su anual cita con los lectores a la hora de presentar la lista de grabaciones que, a juicio de los miembros de la Revista, conforman lo más granado de la producción de la pasada temporada. La reunión de los redactores, celebrada el día 2 de diciembre de 1977, tomó algunas decisiones que, en cierta medida, renuevan la fachada de estos premios. El primero de estos acuerdos fue suprimir, al menos por este año, el premio que se ha venido dando tradicionalmente bajo el epígrafe «Grabación técnica»: el nivel de calidad disfrutado, afortunadamente, en estos últimos tiempos por el mercado fonográfico parecía eximir a esta Redacción, definitivamente, de la nada fácil tarea de designar un disco de sonido claramente mejor que el del resto, apreciación en la que, además, juegan siempre factores personales y «no técnicos», en el sentido más científico del término, cuyo control es difícil. Una segunda determinación del pleno de la Redacción creaba dos nuevos premios, bajo las denominaciones «Recital» y «Grabación en vivo». El primero de estos apartados, prácticamente, no precisa justificación: una de las rúbricas de la sección de crítica discográfica de RITMO es, precisamente, el apartado «Recital», y parecía coherente incluir tal división en el cuadro de distinciones. Con la segunda, «Grabación en vivo», se pretende potenciar ese aspecto del registro sonoro tan particular y revelador que es la toma en directo de un concierto o de una representación: la propia historia del fonograma, cuyo centenario celebramos, nos ha enseñado en qué medida varios de sus momentos más señeros van asociados al registro en vivo, a la confrontación con el artista sin la asepsia del estudio de grabación. Este premio pretende, pues, ensalzar ese paraje de la discografía y promover su mayor asiduidad por parte de los responsables de la industria.

Las fechas tomadas en consideración como punto de partida y límite para la votación de los discos fueron éstas: el 1 de

noviembre de 1976 y el 25 de diciembre de 1977. Es pertinente recordar aquí que nuestra reunión para los Premios RITMO de 1976 tuvo lugar a mediados de noviembre de ese año, por lo que en esta oportunidad se imponía repescar algunas grabaciones que, aparecidas en el último trimestre del 76, no habían podido entonces ser tomadas en cuenta a la hora de las votaciones. La «repesca» fue provechosa, como la propia lista de Premios pone de manifiesto, ya que varios registros de ese trimestre final del 76 se han instalado cómodamente en el «palmarés», v. gr.: *Così fan tutte* (II), de Karl Böhm; *La fedeltà premiata*, *Carnaval*, por Michelangeli, etc.

Una última advertencia: como prevención para los suspicaces, interesa volver a señalar la fecha en que se celebró la reunión decisoria de estos premios, el 2 de diciembre de 1977; es decir, varias semanas antes de que comenzaran siquiera los rumores en torno al nombramiento de Antoni Ros-Marbà para la dirección de la Orquesta Nacional; que nadie piense, por tanto, en «maniobras» al ver que el Premio a la «Mejor producción española» fue adjudicado a un disco de este artista, ya que a la hora de las votaciones cualquier miembro de la Redacción estaba lejos de prever el curso que iban a tomar los acontecimientos veintitantos días después.

Asistieron a esta reunión, presentando las diversas candidaturas y votando por las mismas, los siguientes miembros de la Redacción: Gonzalo Alonso Rivas, Roberto Andrade Malde, Domingo del Campo Castel, Pablo Cano Capella, Angel Carrascosa Almazán, José Luis García del Busto, Fernando Gil Olalla, Luis Jiménez Clavería, José Miguel López, Angel F. Mayo, Agustín Muñoz, Fernando Peregrín, Enrique Pérez Adrián, José Luis Pérez de Artega, Arturo Reverter, Joaquín Rubio To-var y José Carlos Ruiz Silva.

Los apartados aprobados, y dentro de ellos los premios concedidos por mayoría simple en las votaciones, así como los discos concurrentes a los mismos a nivel de nominación, fueron éstos:

MUSICA SINFONICA

Premios, MAHLER: *Sinfonía número 2 («Resurrección»)*. J. Baker, S. Armstrong, Coro del Festival de Edimburgo, Orquesta Sinfónica de Londres, Leonard Bernstein (CBS, S 78249).

MUSSORGSKY: *Cuadros de una exposición* (Orquestación Ravel). Orquesta Sinfónica de Chicago, Carlo Maria Giulini (DG, 2530 783).

DISCOS CONCURRENTES:

BERLIOZ: *Sinfonía fantástica*. Orquesta del Concertgebouw, Colin Davis. (Philips).

BERLIOZ: *Integral del ciclo sinfónico*. Colin Davis. (Philips).

SIBELIUS: *Poemas del «Kalevala»*. Orquesta Sinfónica de la Radio de Helsinki, Okko Kamu (DG).

DVORAK: *Leyendas*. Orquesta de Cámara Inglesa, Rafael Kubelik. (DG).

MENDELSSOHN: *Sinfonía número 3 («Escocesa»)*. Orquesta New Philharmonia, Riccardo Muti. (EMI).

BRAHMS: *Concierto para violín y orquesta*. Gidon Kremer, Filarmónica de Berlín, Herbert von Karajan. (EMI).

MOZART: *Sinfonías 21 a 41*. Orquesta del Concertgebouw, Josef Krips. (Philips).

NIELSEN: *Integral de las Sinfonías*. Orquesta Sinfónica de la Radio Danesa, Herbert Blomstedt. (EMI).

HAYDN: *Conciertos para violonchelo*. Mstislav Rostropovitch, Academy of St. Martin-in-the-Fields. (EMI).

SCRIABIN: *Poema del éxtasis*. Boston Symphony, Claudio Abbado. (DG).

MUSICA DE CAMARA

Premio, MOZART: *Integral de los cuartetos*. Cuarteto Italiano (Philips, 67 47 097).

DISCOS CONCURRENTES:

BEETHOVEN: *Integral de los Cuartetos*. Cuarteto Italiano. (Philips).

HAYDN: *Cuartetos «Tost»*. Cuarteto Amadeus. (DG).

HAYDN: *Cuartetos Op. 76, número 3, y Op. 74, número 4*. Cuarteto Alban Berg. (Telefunken).

BACH: *El arte de la fuga*. Academy of St. Martin-in-the-Fields, Neville Marriner. (Philips).

DEBUSSY: *Tres Sonatas, Syrnix*. Y. Menuhin, M. Debost, M. Gendron, etcétera. (EMI).

BRAHMS: *Sonatas para viola y piano*. P. Zukerman, D. Barenboim. (DG).

BRAHMS: *Cuarteto con piano número 1, Op. 25*. E. Gilels, miembros del Cuarteto Amadeus. (DG).

MOZART: *Quinteto con clarinete*. De Peyer, Cuarteto Amadeus. (DG).

BEETHOVEN: *Septimino*. Conjunto de la Filarmónica de Viena. (DG).

MUSICA INSTRUMENTAL

Premio, SCHUMANN: *Carnaval*. Arturo Benedetti-Michelangeli. (EMI).

DISCOS CONCURRENTES:

CHOPIN: **Polonesas**. Maurizio Pollini. (DG).
SCHUBERT: **Obras de la última época**. Alfred Brendel. (Philips).
LISTZ: **Estudios de ejecución trascendente**. Lazar Berman. (Hispavox).
SCHUMANN, SCRIABIN: **Sonatas**. Wladimir Horowitz. (RCA).
MENDELSSOHN: **Romanzas sin palabras**. Daniel Barenboim. (DG).
RAVEL: **Integral de la obra de piano**. Philippe Entremont. (CBS).

MUSICA CORAL

Premios, BEETHOVEN: **Missa Solemnis**. H. Harper, J. Baker, R. Tear, H. Sotin, Coro New Philharmonia, London Philharmonic, Carlo Maria Giulini. (EMI, 165-02.740/41 Q).
BRUCKNER: **Te Deum**. A. Tomowa-Sintow, A. Baltsa, P. Schreier, J. van Dam, Wiener Singverein, Filarmónica de Berlín. Herbert von Karajan. (DG, 25 30 704).

DISCOS CONCURRENTES:

HAENDEL: **Saul**. Charles Mackerras. (DG).
HAENDEL: **Theodora**. Johannes Somary. (Hispavox).
LISTZ: **La leyenda de Santa Isabel**. Janos Ferencsick. (Hispavox).
SCHOENBERG: **Gurre-Lieder**. Pierre Boulez. (CBS).

OPERA

Premio, MOZART: **Così fan tutte**. E. Schwarzkopf, C. Ludwig, A. Kraus, et cetera. Coro y Orquesta Philharmonia, Karl Böhm. (EMI, 165-01.720/22).

DISCOS CONCURRENTES:

MUSSORGSKY: **Boris Godunov** (Ed. original). Jerzy Semkow. (EMI).
VERDI: **Macbeth**. Claudio Abbado. (DG).
WAGNER: **Los maestros cantores**. Eugen Jochum. (DG).
WEBER/MAHLER: **Los tres Pintos**. Gary Bertini. (RCA).

GRABACION HISTORICA

Premio, **Desierto**.

DISCOS CONCURRENTES:

El arte de Pau Casals. (EMI).
GERSHWIN: **Rapsodia en «Blue»**. George Gershwin (piano acoplado), Orquesta Sinfónica de Buffalo, Michael Tilson Thomas. (CBS).
R. STRAUSS dirigido por Richard Strauss. (Hispavox).
BRUCKNER: **Novena Sinfonía**. Jascha Horenstein. (Marfer).

CICLO

Premio, **Obra integral de Bela Bartok** (Editora Nacional Húngara). (Hungaroton/Hispanavox, 11 volúmenes).

DISCOS CONCURRENTES:

BEETHOVEN: **Integral de las Sinfonías**. Rafael Kubelik. (DG).
BERLIOZ: **Ciclo sinfónico integral**. Colin Davis. (Philips).
NIELSEN: **Integral de las Sinfonías y Concierdos**. Herbert Blomstedt. (EMI).

INTERPRETE DEL AÑO

Premio, RAFAEL KUBELIK, por su serie de discos dedicados a obras orquestales de DVORAK (**Poemas, oberturas, leyendas**). (Deutsche Grammophon).

ARTISTAS CONCURRENTES:

JOSE CARRERAS.
RICCARDO MUTI.

MUSICA DE VANGUARDIA

Premio, LIGETI: **Réquiem, Lontano, Continuum**. Orquesta de la Radio de Hesse, Coro de la Radio de Baviera, Michael Gielen; Orquesta Sinfónica de la Südwestfunk, Ernest Bour; Antoinette Vischer. (Wergo/Hispanavox, 60045).

DISCOS CONCURRENTES:

STOKHAUSEN: **Contacte**. (Hispanavox).
NONO: **Canti di vita e d'amore**. (Hispanavox).
Música española contemporánea. Antoni Ros-Marbá. (EMEC-Movieplay).
Música catalana contemporánea. David Atherton. (EMI).

PRODUCCION ESPAÑOLA

Premio, **Música española contemporánea** (CRUZ DE CASTRO: 10 + 1; GONZALEZ ACILU: **Contracturas**; VILLA ROJO: **Formas y fases**). Conjunto instrumental, Antoni Ros-Marbá. (EMEC-Movieplay, 010266/1).

DISCOS CONCURRENTES:

Cantigas gallegas. María Uriz, María Luisa Cortada. (Columbia).
Inéditos de Falla. Montserrat Alavedra, Manuel Carra, Pedro Corostola. (RCA).
Románticos españoles para piano. Antonio Ruiz-Pipó. (EMI).
Música lucunda. Atrium Musicae. (Hispanavox).

MUSICA ANTIGUA

Premio, **Música de la Era Gótica**. Early Music Consort of London, David Munrow. (DG-Archiv, 27 23 045).

DISCOS CONCURRENTES:

Música de los ministriles. Studio der Frühen Musik. (Telefunken).
MORALES: **Magnificat**. Pro-Cantione Antiqua. (DG-Archiv).
Música lucunda. Atrium Musicae. (Hispanavox).
DUFAY: **Motetes**. Pro-Cantione Antiqua. (DG-Archiv).

CLASICOS DEL SIGLO XX

Premio, NIELSEN: **Integral de las Sinfonías y Concierdos**. Orquesta Sinfónica de la Radio de Dinamarca, Herbert Blomstedt. (EMI, 165-02645/2 Q).

DISCOS CONCURRENTES:

LUTOSLAWSKI: **Sinfonías 1 y 2**. Jan Krenz y Ernest Bour. (Hispanavox).
SCHOENBERG: **Gurre-Lieder**. Pierre Boulez. (GBS).
STRAWINSKI: **Danzas concertantes**. Neville Marriner. (EMI).

NOVEDAD SIGNIFICATIVA

Premios, HAYDN: **La fedeltà premiata**. F. von Stade, T. Landi, A. Titus, I. Cotrubas, L. Alva, Orquesta de Cámara de Lausanne, Antal Dorati. (Philips, 67 07 028).

LISTZ: **La leyenda de Santa Isabel**. E. Andor, L. Miller, G. Bordas, K. Kovats, E. Komlossy, Coro y Orquesta Filarmónica Eslovaca, Janos Ferencsick. (Hungaroton/Hispanavox, HUNS 660-17/18/19).

DISCOS CONCURRENTES:

MAHLER: **Canciones y tonadas de Juventud**. Roland Herrmann. (EMI).
SIBELIUS: **La tempestad**. Jussi Jalas. (Decca).
WEBER/MAHLER: **Los tres Pintos**. Gary Bertini. (RCA).
RACHMANINOFF: **Francesca da Rimini**. Mark Tmzler. (Hispanavox).
SIBELIUS: **Poemas del «Kalevala»**. Okko Kamu. (DG).
ELGAR: **Sinfonía número 2**. Georg Solti. (Decca).
SHOSTAKOVITCH: **Concierto para violonchelo número 2**. Rostropovitch, Ozawa. (DG).
HAYDN: **El retorno de Tobías**. Ferenc Szekeres. (Hispanavox).

«LIED»

Premio, SCHUMANN: **Dichterliebe**. Dietrich Fischer-Dieskau, Wladimir Horowitz (extraído de «El Concierto del Siglo»). (CBS, Q 79200).

DISCOS CONCURRENTES:

MAHLER: **Canciones y tonadas de Juventud**. Roland Herrmann. (EMI).
SCHUBERT: **Viaje de Invierno**. D. Fischer-Dieskau, G. Moore. (EMI).
WOLF: **Fragmentos de los «Mörrike-Lieder»**. D. Fischer-Dieskau, S. Richter. (DG).
SCHUBERT: **Duetos**. J. Baker, D. Fischer-Dieskau. (DG).

GRABACION EN VIVO

Premio, SCHUMANN: **Sonata número 3**.
SCRIABIN: **Sonata número 5**. Wladimir Horowitz, en conciertos ofrecidos en Toronto y Cleveland, en 1976. (RCA, ARL1-1766).

RECITAL

Premio, **Arias de óperas francesas poco conocidas**. Frederica von Stade, London Philharmonic, sir John Pritchard. (CBS, S 76522).

PREMIOS «IN MEMORIAM»

MARIA CALLAS, por su grabación de **Medea**, de Cherubini. (Ricordi/Hispanavox, HRIS 630.06/7/8).
LEOPOLD STOKOWSKI, por su grabación de **Transcripciones orquestales de Bach**, al frente de la Filarmónica Checa. (Decca, PFS 4278).

A veces lo contradictorio sueña con la síntesis de los contrarios. Esta es una de esas raras ocasiones. Dos suscriptores nos envían las cartas que reproducimos a continuación. Su motivo es, genéricamente, común: la discrepancia con dos de nuestros cronistas. Claro que como los cronistas enfilados son a su vez muy diferentes, como distintos son también, evidentemente, nuestros dos comunicantes, sus cartas vienen a constituirse un poco en paradigma de «ideología» de lector sobre lo que debe ser o no debe ser nuestra Revista.

Así, a nuestra suscriptora de La Coruña no le gusta lo que escribe Luis Martínez Richart, mientras es partidaria de la actitud «comprometida con las inquietudes socio-musicales del momento de nuestro país... que otros colaboradores ostentan». A nuestro suscriptor de Madrid tampoco le gusta lo que escribe —o cómo lo escribe— Juan M. Carreira, «airado desmitificador... que degrada automáticamente el trabajo serio de los demás colaboradores». Es decir, el alegato contra el cronista de turno viene a extenderse a la Revista como tal, aunque hay que precisar que esa extensión se explicita mucho más contundentemente en el caso de la suscriptora gallega.

Con independencia del turno de réplica que quizá quieran utilizar Martínez Ri-

chart y Carreira en lo que a ellos afecta, RITMO cree oportuno aprovechar la síntesis de los contrarios para hacer de una vez por todas unas puntualizaciones válidas para todos nuestros lectores:

1. RITMO se responsabiliza de la línea general que se ha marcado, y que no es otra que la independencia en su aproximación a todos los aspectos musicales de un país tan hosco como complicado. No se responsabiliza, por el contrario, de las ideas expuestas bajo la firma de éste o el otro colaborador.

2. RITMO no tiene vocación censora ni cree que el mundo se divide en buenos y malos, reaccionarios y progresistas, tontos y listos. A veces procuramos que tal o cual colaboración sea reconsiderada en algún detalle manifiestamente equivocado, pero jamás tratamos de modificar el pensamiento en ellas vertido. Si alguna vez hemos rechazado colaboraciones «espontáneas» ha sido porque no encajaban en esa independencia citada, nada retórica, que es nuestra mejor garantía para los lectores.

3. RITMO no cree que su contenido se «degrade» porque Carreira luche a su manera contra muros de hormigón y acero —de aquí quizá su estilo—, ni cree tampoco dejar de ser seria o responsable porque Martínez Richart escriba en con-

secuencia con puntos de vista innegablemente tradicionales. Al contrario, como la realidad es múltiple, compleja, cada colaborador —y no sólo los que hoy reciben los varapalos— expone, en el fondo y en la forma, un aspecto distinto de esa realidad, que no puede ser ignorada.

4. RITMO no va a caer en la tentación de halagar a nadie escribiendo al dictado, y menos que a nadie, por respeto a ellos, a sus lectores. Estos deberán ponderar en cada momento si la Revista les interesa por encima de la posible discrepancia con tal o cual colaborador.

5. Entre los defectos de RITMO no se cuenta «alardear o presumir de compromiso alguno». Sinceramente, creemos que la dignidad moral y de contenido que la Revista cree tener es su único «compromiso», entendido como consecuencia con nosotros mismos. Nos atrevemos a rogar a los lectores que hagan un esfuerzo por no confundirnos.

6. No obstante, RITMO agradece siempre las cartas que recibe, sean elogiosas o adversas. Cuando el lector sacrifica su tiempo para exponernos su opinión, nos demuestra que de alguna manera nos aprecia, y este afecto merece toda nuestra gratitud.

LA REDACCION

La Coruña, 27 de noviembre de 1977

Señor director:

En el último número de su Revista, 475, del mes de octubre de 1977, en la página 64, se publica una entrevista a Joaquín Rodrigo y su mujer, Victoria Camhi, realizada por el señor corresponsal de Valencia, don Luis Martínez Richart. En ella, aparte de las declaraciones del compositor, contra las cuales no tengo nada que objetar, el entrevistador se permite exponer sus «personalísimas opiniones», como éstas:

— **Punto uno:** Yo diría que Victoria Camhi es para el maestro Rodrigo lo que Zenobia fue para Juan Ramón Jiménez, o Clara Wieck para Roberto Schumann: **la mujer ideal con que todos los artistas sueñan.**

— **Punto dos:** Maestro, ¿qué me dice de los compositores actuales de música sinfónica, que inventan esas músicas tan extrañas, tan desagradables al oído?

— **Punto tres:** —Sociedad bastante desequilibrada, añadimos nosotros (a la declaración de Rodrigo de la pregunta anterior).

— **Punto cuatro:** (hace tiempo ya dije —y hoy lo repito— que esas músicas sinfónicas «de hoy» solamente sirven como fondo para las películas de terror. Algo es algo.)

El entrevistador debe tener un concepto de la mujer un tanto particular, que a mí, como persona humana, me ofende e indigna. Estoy haciendo referencia al punto uno. El Sr. Richart supongo considera a la mujer ideal a que se refiere como «cosa» ideal, «al servicio de» el artista (¿sólo los hombres pueden ser artistas?); «cosa» que debe reunir unas cualidades que la hacen «ideal» o perfecta. Sin embargo, no considera el Sr. Richart que la mujer es una persona, igual que el hombre, y por la misma regla de tres una mujer compositora o artista, en general, debería «tener a su servicio» una «criada para todo», «ideal», «cosa» llamada marido ideal.

Ha llegado a mis manos un artículo del se-

ñor Martínez Richart publicado por la Revista de su dirección, RITMO (número 446, de noviembre del año 1974), titulado «El artista y su mujer», dedicado a Clara Wieck y Roberto Schumann; en él el Sr. Richart nos ofrece «sus opiniones» sobre el tema. Transcribo literalmente fragmentos:

● Creo que de todas las artes es **la Música la más espiritual y subjetiva**, lo cual implica mayores e íntimas sutilezas, que harán al músico más inasequible a comprenderlo «por dentro». El papel de la mujer en la vida del artista es tan sumamente importante, que a veces **resulta decisivo para que ese artista consiga la felicidad y el éxito o se hunda en la infelicidad y el fracaso.** La mujer que se enamora de un artista, aunque sea un aficionado (por lo general, los aficionados son más vehementes que muchos profesionales), **ha de imponerse a sí misma la «obligación de amar también el arte que guste a su marido».**

● Entonces el alejamiento espiritual y afectivo será cada día mayor, hasta llegar a ese trágico momento en que **la mujer exclame tonantemente: «Mi marido quiere más a Beethoven que a mí».** Y no es que el músico quiera más a Beethoven que a ella: es que **ella no quiso admirar —ya no digo querer— nunca a Beethoven. Y ése es el gran error.**

● Esta es **la mujer ideal**, la que ama la Música, se identifica entusiasmada con su tarea profesional y, **al no saber música o ser sólo una aficionada, no puede hacerle «la competencia», con lo cual éste sigue en su peana a los ojos de su esposa, que lo admira aún más, cosa que va muy bien a la inevitable vanidad de artista.**

● ... por otro lado, puede impulsar al artista a **ver en su esposa un peligroso rival que le discute, le corrige y le impreca con la acidez de un auténtico enemigo.**

● Cuando la esposa de un artista se dedique también al arte que cultive su marido, **ha de saber ser muy inteligente, hábil y afable, para no «enfrentarse» nunca a su esposo, evitando «retarle», aunque él se lo proponga. La**

mujer, incluso siendo superior profesionalmente al marido, ha de guardarse para sí esa manifiesta superioridad y no hacer gala de ella en presencia del marido con el premeditado propósito de «dejarlo en ridículo», ya que luego se arrepentirá de ello.

● ... y será él mismo quien la reconozca y quien se la manifieste a ella, **que deberá rechazar con dulce sonrisa tal superioridad mentada por el marido, aunque en el fondo sea cierta. Y así, todos contentos...**

● **Y aunque era una pianista mucho mejor que el propio Schumann, jamás le hizo la menor alusión a ello, ...**

● Clara Wieck, **como esposa ideal, amaba no sólo a su esposo, sino su obra musical, ...**

● Yo aconsejaría a toda mujer —artista o no— que sea o vaya a ser la esposa de un músico, que **procure imitar en lo posible a Clara Wieck, mujer ideal para todo buen artista.** Los subrayados son míos.

A mi entender, esas opiniones del Sr. Richart son oprobiantes, atentatorias contra la dignidad humana.

Volviendo a la entrevista con Rodrigo del mes de octubre de este año, considero que los puntos segundo y cuarto son un insulto a nuestros compositores del momento actual. Compositores que hacen música, y, por lo tanto, forjan historia, la historia de la humanidad del momento actual.

Respecto al punto tercero, da la impresión, leído en su contexto, de un desprecio por parte del Sr. Richart a sus semejantes.

Por todo esto —que espero haya quedado claro para la comprensión de todos— manifiesto mi más enérgica protesta por los escritos del Sr. Richart (algunos de los cuales he preferido no comentar, como los del número 446 de RITMO), y exijo, como suscriptora de una revista que se supone quiere trabajar en pro de la mejora de la situación de la Música en España, y, por tanto, de una justicia social más auténtica, una mayor seriedad, responsabilidad, consecuencia y profesionalidad en los colaboradores de su Revista. Una revista con este

tipo de colaboradores no puede presumir de «comprometida» con las «inquietudes socio-musicales» del momento de nuestro país. Que es, al fin y al cabo, de lo que ustedes alardean, y que, por otra parte, otros colaboradores ostentan y son consecuentes con tal postura.

Atentamente,

MARGARITA SOTO VISO.



Madrid, 10 de enero de 1978

Señor director de RITMO.

Muy señor mío:

He leído el número correspondiente al mes de noviembre, con retraso como es habitual, y en él he podido observar, junto a estudios notables y hechos con dignidad y rigor, cómo algún colaborador parece ignorar las más elementales reglas del arte de escribir para el público y parece estar escribiendo un eterno panfleto. Me refiero concretamente al señor Xoan (hasta el mes de junio, Juan) M. Carreira.

En este número objeto de mi carta firma un «estudio» llamado «a la búsqueda de la música de Galicia», en el que recomienda dos discos en un tono que no soñaría el más delirante jefe de publicidad de la Empresa más «oligo-plutocrática y burguesa» que imaginarse pueda, mediante el conocido esquema de «los buenos y guapos lo hacen, los malos y feos, no», que en este caso se traduce en que si le gusta la música, es inteligente y de mentalidad abierta debe comprarlos e indefectiblemente le gustarán, y si no, es que no sabe usted nada de música y es de aquellos a los que «le va a ba-bear - al - oír - los - grandes - maestros - consagrados - interpretados - por - los - divos - mimados - por - la - fama» (perdón, si la transcripción no es correcta. A lo peor, me he dejado algún guión).

Pues sí, señor, yo disfruto oyendo a los grandes maestros, y aún más si los interpretan los grandes divos que hacen honor a su fama, pero parece que ese goce es totalmente inimaginable para aquellos - que - no - saben - escribir - sin - insultar - a - todo - el - que - se - le - ponga - por - delante.

A mí me parece muy bien que este señor Xoan (antes Juan) M. Carreira prefiera oír a la coral «El Eco», e incluso que lo defienda; pero lo que me parece impropio es el tono agresivo que emplea para dirigirse al lector.

Esto, señor director, es una cosa que no debe ocurrir. Ninguna revista de un cierto nivel cultural puede permitirse este estilo, pues degrada automáticamente el trabajo serio de los demás colaboradores.

No es ésta, por otra parte, la primera vez que me han llamado la atención los escritos de este señor, por sus afirmaciones dogmáticas, apreciaciones discutibles y por su estilo, como en aquella nota número 4 al artículo de octubre, a la que parece aplicarse lo que él mismo dice en la nota número 2, «más propio de **El Papis** que de RITMO».

Además, con estos «airados desmitificadores» no sabe uno qué pensar cuando lee cosas como «Rafael Casasempere, flautista de quince años, capaz de enfrentarse con... una versión hermosísima de la **Pavana para una niña muerta**, de Ravel» (mes de junio).

No sé con quién se enfrentaría el joven flautista, pero sí puedo decir que al enfrentarme yo con este párrafo me quedé bastante sorprendido. Porque, verá usted, yo había oído hablar de la **Pavana para una infanta difunta**, para piano, y de su transcripción orquestal, pero nunca de la obra citada. Y ahora no sé si pensar si se trata de una obra distinta, de una transcripción hecha por el propio Ravel

para este instrumento, al que, por capricho, varió el nombre, o que al señor Xoan (antes Juan) M. Carreira le pareció que aquello de infanta difunta era insoportablemente aristocrático (casi «oligo-plutocrático»), propio de los «señoritos» que asistían a los conciertos de la coral «El Eco» el siglo pasado, y ha decidido desmitificarlo dejándolo en niña muerta.

No me parece mal que demuestre que sabe hablar gallego, o al menos que tiene algún libro en esta lengua (eso les pasa a muchos), ni que galleguice su nombre, pero no estoy muy de acuerdo con que escriba como título aquello de «Esquencia Irman, o tén sudor de follas mortas», sin traducción (octubre), porque por la misma razón podrían los corresponsales de Bilbao o San Sebastián escribir en vasco, y si bien el gallego es, con un poco de esfuerzo e imaginación, comprensible para el resto de los españoles, le aseguro que con el eúskera tendríamos casi todos grandes dificultades, empezando por los linotipistas de los talleres de artes gráficas donde imprimen la revista.

En resumen, que si su revista desea mantener un nivel constante de calidad, debe evitar la aparición de frases y malos modos que no son ni democráticos ni regionalistas, sino simplemente inadecuados.

A pesar de todo lo anterior, mi impresión es positiva, pues veo cómo van elevando el interés medio de los artículos; basta comparar con cualquier número de hace cuatro o cinco años para observar el gran camino recorrido con la inclusión de nuevas secciones, como «Discoteca básica», «De Madrid al cielo», «Música en vivo», etc. Observo, sin embargo, que parece que el sinfonismo perdido lamentablemente se perdió de veras tras sus excelentes comienzos, y nos quedamos sin estudios sobre las obras sinfónicas de Vaughan-Williams o Ives, prácticamente desconocidas en España. ¿Por qué no se animan a continuarlos?

Por último, respondiendo a su petición de comentarios sobre el hecho de criticar ejemplares de prueba, diré que no lo creo conveniente, por dos razones:

— Difieren bastante de los salidos al mercado. Así, por ejemplo, el álbum de **Aida**, de Muti, del que decían «es de lamentar que el libreto con el texto de la ópera sólo aparezca en los sempiternos italiano e inglés», pero que en los ejemplares de serie EMI solucionó el problema drásticamente, pues en ellos no aparecía de ninguna manera.

— Criticarán exclusivamente los discos que les envíen, a veces muy poco interesantes, dejando otros de Casas más remisas en este tipo de promoción (Decca, especialmente).

Esperando que continúen en su línea de superación y servicio a la Música, les saluda atentamente,

ALBERTO GIMENEZ DE LOS GALANES.

RESPUESTA:

Al margen del comentario inicial, queremos agradecerle sus impresiones y las sugerencias sobre los discos de prueba. Aprovechamos la oportunidad para recordar que RITMO sólo critica los discos que nos envían las Casas editoras, de manera que la crítica de discos de prueba no actuaría negativamente en esta dirección. En cuanto a la serie sobre el «sinfonismo perdido», queremos reanudarla. Precisamente, es probable que Charle Ives sea el primer sinfonista a comentar, y pronto. Vaughan-Williams está también en la lista de posibles trabajos. Animados, pues, lo estamos. Pero queremos mantener la calidad inicial, y esto requiere un esfuerzo de organización que a veces nos supera. Sugerencia aceptada y una esperanza, por nuestra parte, que es casi una promesa.

LA REDACCION

Granada, 8-8-77

Revista RITMO

Madrid

Señor director:

Aprovechando la amabilidad de la Revista, quería ver si algunos de los excelentes críticos de que disponen podía responderme a la siguiente pregunta:

Soy un apasionado de la música de Vivaldi y voy comprando todo lo que se va publicando, evitando el repetir demasiadas veces un mismo concierto. Estas obras, como bien saben, vienen catalogadas con una P (Pincherle), pero he visto discos nuevos que vienen catalogados con una R (de Peter Ryom); mi pregunta es si es la misma numeración o no, ya que entonces tendría que llevarse dos catálogos, y cada vez que quisiera comprar un disco habría de escucharlo entero para saber si ya lo tengo.

Con gracias anticipadas les saluda atentamente,

JOSE ORTIZ DELGADO

RESPUESTA:

Le remitimos las referencias Ryon-Fanna-Pincherle, rogándole perdone la tardanza en hacerlo, pero comprenderá que no nos ha sido fácil obtener una fotocopia completa.

LA REDACCION

Segovia, 18-12-77.

Señor director de la Revista RITMO.

Muy señor mío y amigo: Con harto sentimiento, le pongo a usted estas líneas para que me dé de baja de la Revista que tanto quiero y de la que soy suscriptor desde el año 60, y que cuando se tiró por primera vez, antes de la guerra, también fui suscriptor. Admiré al fundador de ella, por la labor que realizó en bien de la cultura musical española. Hice también lo que pude entre mis discípulos para que se suscribiesen algunos.

La razón de pedir la baja no es otra que a mis ochenta y seis años me he quedado casi sin vista y no veo a leerla ni tengo quien me la lea. Veo que la llevan ustedes muy bien y les deseo a usted y a sus colaboradores salud para que sigan ustedes haciendo esa labor tan útil para el arte musical.

Con un apretón de manos, se despide de usted su seguro servidor,

AGAPITO MARAZUELA.

Esta es una de esas cartas que inevitablemente tiñen de tristeza a nuestra Redacción: Agapito Marazuela, un trozo vivo de la música del pueblo, de la más auténtica, se desgaja de nosotros porque, anciano, casi no ve y no tiene quien pueda leerle la Revista.

Cumplimos con pena sus deseos, pero no queremos decirle adiós. Es más, anunciamos que le hemos escrito, rogándole una entrevista para RITMO. Muy de corazón deseamos que Agapito Marazuela tenga, con todo, humor para charlas y pueda volver pronto, y como merece, a nuestras páginas.

LA REDACCION

Muy señores míos:

Como podrán comprobar por lo que sigue, soy un admirador de Jascha Heifetz. Incomprendiblemente, observo que su nombre, a excepción de un círculo bastante reducido, en el que fundamentalmente están incluidos los grandes intérpretes de cualquier instrumento, es casi desconocido. He llegado a escuchar a una persona, que regenta la tienda más especializada de Madrid, que Heifetz es ya antiguo, que no interesa, que hay que dar paso a la juventud. Estoy completamente de acuerdo con lo último, pero ¿por qué hemos de privarnos de escuchar a los grandes maestros que tenemos la suerte de poder oír y de los que tanto tienen que aprender los posibles nuevos valores? Considero que el arte no puede quedar antiguo; bueno será que aparezca alguien que pueda aproximarse a Heifetz, pero ¿hay o ha habido alguien de los que podemos escuchar que posea la perfección y «magia» de Heifetz?

Con gran sorpresa, en su Revista, de la que no tengo más que elogios, he leído una crítica de Pablo Cano Capella en la que dice que, hoy por hoy, sigue siendo Szeryng el mejor intérprete de las **Sonatas y Partitas** para violín solo. ¿No conoce el señor Cano el álbum de Heifetz, en que puede escuchar la mejor interpretación que de esta difícil obra de Bach pueda realizarse? Si no lo posee, como deduzco de sus palabras, frente al Teatro Real hay una tienda en la que «sorprendentemente» aún quedan siete de estas joyas. El día 18 de octubre pasado pude escuchar a Menuhin en el Teatro Real unas

Partitas que, sin llegar a ser las de Heifetz, fueron magistrales. En las de Szeryng el espíritu de Bach está totalmente ausente; si alguien escucha esta obra por primera vez a dicho intérprete me imagino no le quedarán ganas de repetir la experiencia, por lo tediosas que resultan.

Por cierto que me extraña que no apareciese en la Revista la crítica al recital de Menuhin en el Real, pues estoy seguro (porque los vi) que pocos de ustedes se perderían el acontecimiento. Considero de mucho interés para los simples aficionados como yo la autorizadísima opinión de ustedes.

De todo lo anterior pueden deducir mi gran interés por Jascha Heifetz, del que me gustaría saber todo lo posible: vida, grabaciones que ha realizado y forma de conseguirlas, pues parece que ya he agotado todas las posibilidades de adquirir más de lo que tengo. Con gran sorpresa, ayer encontré el disco de RCA «Heifetz interpreta a Bach», que contiene el **Concierto para dos violines, los Conciertos números 1 y 2** y la «Chacona» de la **Partita número 2**. ¿Saben si dicha marca discográfica tiene prevista la reedición de otras grabaciones de Heifetz?

Leo con mucho interés su Revista, y creo que la mejor alabanza que puedo hacer de ella es que teniendo la edad de quince años, en el plazo de diez meses que llevo suscrito a ella mi afición y conocimientos musicales se han ampliado considerablemente.

Les saluda atentamente.

EDUARDO R. BOIX CASTILLO.

RESPUESTA:

Con Heifetz ocurre lo que con otros muchos intérpretes del pasado. Cambian los tiempos, cambian los estilos y hasta las técnicas interpretativas y el sistema de producción industrial del disco. No descartamos que alguna vez publiquemos un artículo sobre Heifetz. Mientras tanto, como ya le hemos indicado en carta personal, envíenos relación de los discos del gran violinista que ya posee, para facilitar nuestra labor de pesquisa.

En cuanto a Menuhin y su última actuación madrileña, tenga en cuenta que, como ya hemos advertido en otras ocasiones, nuestro equipo de redacción no es profesional, por lo que no se nos puede exigir una información de conciertos celebrados exhaustiva, entre otras razones también porque, aunque le extraña, nuestros redactores tienen que buscarse y pagar habitualmente las localidades; es decir, que no gozamos de facilidades para desarrollar esta labor.

Por otra parte, el espacio manda, y para la sección «De Madrid, al cielo», donde se contiene esa información, su titular tiene que seleccionar en orden a su idea motriz de cada comentario. Comprendemos su desencanto al no leer esta vez nada sobre Menuhin, pero ya habrá ocasión de remediar el silencio, porque en los últimos tiempos este artista viene por España con relativa frecuencia.

LA REDACCION

Don Joaquín Torrente ha vuelto a escribirnos en relación con la respuesta de nuestro subdirector a su carta de 6 de noviembre, publicada en nuestro número 476, y otras cuestiones. Reproducimos al final de estas líneas la interesante lista de grabaciones privadas de La Traviata que nos envía como complemento al estudio de Angel Carrascosa Almazán («La Discoteca Básica» (8), núm. 476) y el siguiente párrafo de su nueva carta, que insiste en un punto de interés general para esta Revista y sus lectores:

En relación con la crítica discográfica, hay un punto sobre el que tengo una duda: el procedimiento de selección que llevan con los discos que analizan. Así, el año pasado una oferta de EMI quedó sin crítica completa (faltaban el **Don Giovanni** de Giulini y el **Falstaff** de Tito Gobbi, obras muy importantes en interpretaciones memorables), y este mismo otoño se ha excluido de la crítica de CBS **Elisir D'Amore** de Ileana Cotrubas y Plácido Domingo. Supongo que dos ausencias muy significativas en el último número (**Los maestros cantores** de Fischer-Dieskau, y **Tosca** de Caballé-Carreras) serán pronto subsanadas.

JOAQUIN TORRENTE

RESPUESTA: Como ya hemos indicado en otras ocasiones, en principio sólo pasamos a la sección de crítica los discos que nos envían las Firmas productoras. De aquí que durante varios meses no apareciese en nuestras páginas crítica alguna de discos Decca hasta el número 473, porque la Casa había dejado de enviarnos sus producciones.

Con los discos recibidos, y repartidos, suceden después diversas cosas: como su número va en aumento y la entrada no es siempre todo lo ágil y ordenada que convendría, sobre todo en el caso de las ofertas, los atascos a veces superan a los de la carretera al puerto de Navacerrada en domingos de invierno benigno y soleado. A su vez, nuestros críticos, que, como también hemos dicho ya en otras ocasiones, no son profesionales, hacen crítica «por

amor al arte» en sus ratos de ocio, y no pueden responder constantemente con la celeridad deseable. Por otra parte, para absorber toda la producción discográfica tendríamos que incrementar paralelamente la paginación (lo que no podemos hacer más allá de lo que nos va permitiendo la demanda), o tratar de ampliar el cuadro de colaboradores con sentido de la responsabilidad (lo que resulta muy difícil, ya que los «tontos» abundamos menos de lo que parece), o reducir la calidad media de nuestras críticas (lo que no queremos hacer, al menos voluntariamente). Añádase el retraso en la salida acumulado que arrastra la Revista —estigma que hay que borrar a cualquier precio—, y se tendrá una imagen aproximada de las sinrazones que provocan que por allá se «extraíe» aquel Don Giovanni o por aquí se nos quede en el tintero esta Tosca.

¿Que todo esto resulta poco serio? Naturalmente. Pero ésta es la realidad actual, y para mejorarla o cambiarla no basta nuestra bonísima voluntad. En fin, vaya ahora la lista de grabaciones privadas de La Traviata, por si es útil a alguno de los lectores. Por si alguno de éstos desea aún ampliaciones, creemos que no importará a don Joaquín Torrente que hagamos pública su dirección: Almagro, 46, Madrid-4.

GRABACIONES PRIVADAS DE «LA TRAVIATA»:

- Chicago, 26-IX-75: Cotrubas, Kraus, Cappuccilli.
- Río, 1951: Tebaldi, Campora, Silveri (fragmentos).
- Florenia, 10-V-56: Tebaldi, Filacuridi, Savarrese.
- Chicago, 7-XI-70: Caballé, Gedda, Cappuccilli.
- Vancouver, 1967: Zeani, Molese, Quilico.
- Tokyo, 19-IX-73: Scotto, Carreras, Brusccantini.
- Metropolitan de Nueva York, 27-II-69: Kirsten, Shirley.

Covent Garden, 15-IV-74: Cotrubas, Carreras, Braun/Milnes.

Covent Garden, enero 1967: Freni, Cioni, Cappuccilli.

RAI, 196 : Scotto, Filacuridi, Sereni.

Bologna, 3-III-74: Kabaiwanska, Pane, D'Orazio.

Venecia, 10-II-73: Zylis-Gara, Luchetti, Colmagro.

París, 9-VII-69: De Condeau, Vanzo, Marsard.

Viena, 25-XII-1971: Cotrubas, Gedda, McNeil.

TV Opera Cameos, 1955: Sills, Bastianini.

Méjico, 9-VII-46: Kirsten, Conley, Mascherini (fragmentos).

Estocolmo, 28-VIII-41: Bjoerling, Schymberg.

Hollywood, 6-V-67: Olivero, Antonioni (fragmentos de los actos II y IV).

Covent Garden, 26-III-65: Scotto, Pavarotti, Mittleman.

Connecticut, 4-II-67: Caballé, Craig, Bacquier.

Nueva Carolina, 4-VIII-72: Galvany, McDonald (en inglés).

Méjico, 1948: Conner, Di Stefano, Valdengo (fragmentos).

Río, 7-VIII-64: Gencer, Labo, Cappuccilli.

Scala, 19-I-56: Callas, Raimondi, Bastianini.

Nápoles, 21-I-70: Sills, Kraus, Zanasi.

Hollywood, abril 197 : Sills, Domingo, Milnes.

Munich, 1965: Stratas, Wunderlich, Prey.

Méjico, 1951: Callas, Valletti, Taddei.

Covent Garden, 13-I-60: Zeani, McAlpine, Walters.

Dallas, 6-XI-65: Caballé, Bonisoli, Zanasi.

Cincinnati, 15-VII-67: Sills, Domingo, Schwartzman.

State Theatre, 21-X-72: Brooks, Carreras, Cossa (fragmentos).

29-IX-73: Galvany, Stewart, Fredericks; 2-III-74: Galvany, Gibbs, Elvira; 23-II-74: Galvany, Biers, Cossa.

(Esta lista es interminable, prácticamente. A ella hay que añadir todas las producciones que de Traviata se han hecho en el Metropolitan desde 1932-33 hasta nuestros días, y otras más.)

todos los sonidos de una gran orquesta

El órgano electrónico más completo. Ofrece más posibilidades de interpretar música. Es como tener la mayor orquesta. Permite obtener los sonidos de instrumentos de viento, cuerda, y de percusión. Partner 259-R FARFISA posee mil recursos sonoros: Arpeggios automáticos, bajos y acordes rítmicos, etc. Póngase al teclado de FARFISA. Suena la mayor orquesta.

**ENRIQUE
KELLER, S.A.**
ZARAUZ (GUIPUZCOA)

PARTNER 259/R



FARFISA

DISTRIBUIDORES

- UNION MUSICAL ESPAÑOLA, S. A.**—Carrera de San Jerónimo, 26 - MADRID-14
Pedro LETURIAGA.—Corredera Baja, 23 - MADRID-13
RINCON MUSICAL.—Pza. de las Salesas, 3 - MADRID-4
CASA GARIJO.—Santiago, 8 - MADRID-13
CASA ARILLA.—Zapatería, 58 - PAMPLONA
CASA NEW-PHONO.—Gral. Primo de Rivera, 37 - BARCELONA-2
Emilio JUAN.—Almirante Cadarso, 3 - VALENCIA
José SAVALL.—Avda. de Jijona, 8 - ALICANTE
José Antonio JIMENEZ.—Sagasta, 2, dpdo. (Entrada por Pza. Calvo Sotelo) - CADIZ
MUSICAL-47.—Gral. Sanjurjo, 47 - LA CORUÑA
CASA DE LA MUSICA.—Carretería, 59 - MALAGA
Antonio CALLEJA.—Joaquín Costa, 3 - GRANADA
MUSICAL PORTOLES.—Enmedio, 152 - CASTELLON DE LA PLANA
ARPEGIO, S. L.—Madre Rafols, 19 (Los Remedios) - SEVILLA

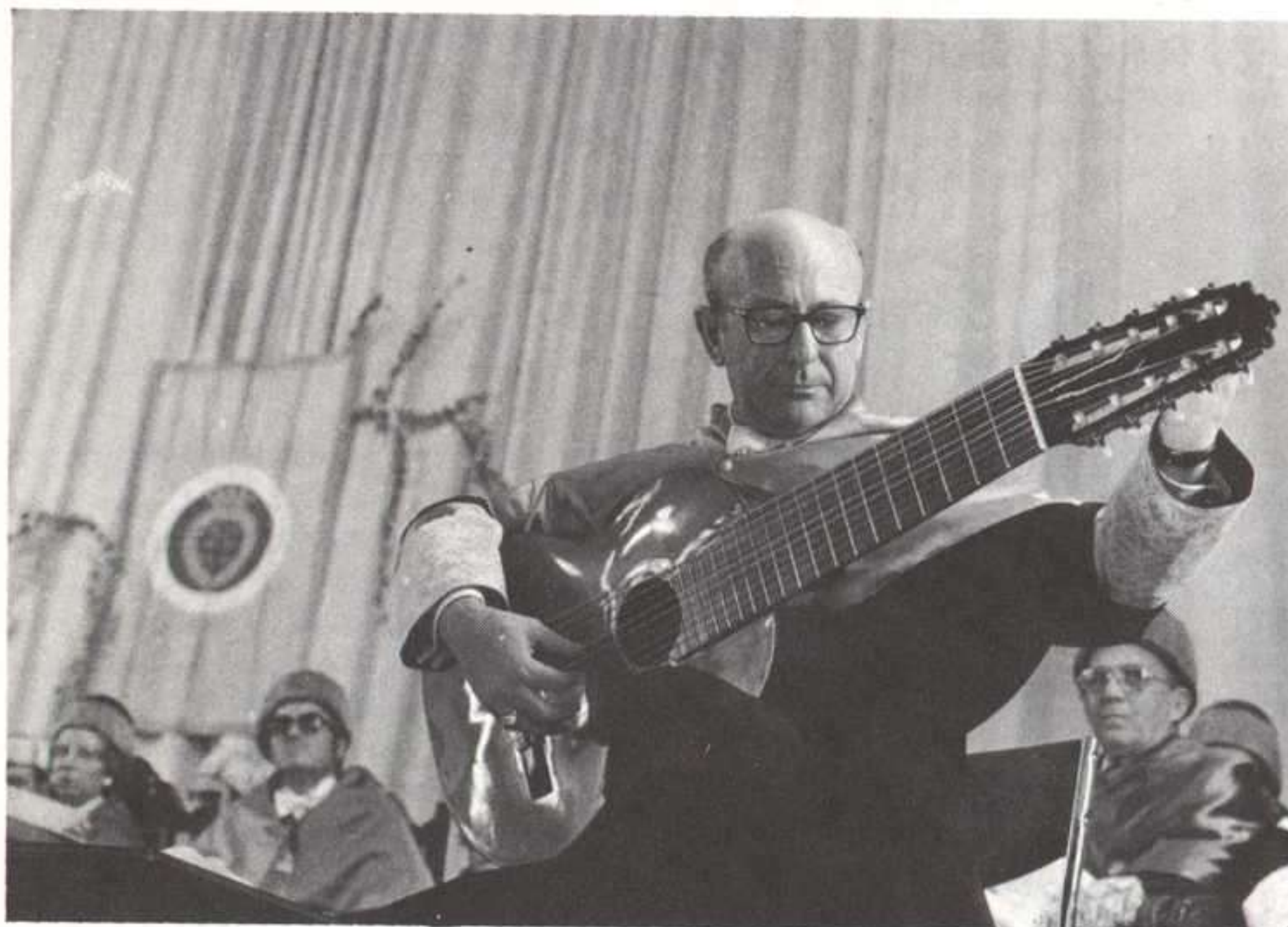
BARCELONA

Dentro del ciclo de Música Contemporánea que se viene celebrando bajo el patrocinio de la Caja de Pensiones para la Vejez, de Barcelona, y en la Fundación Joan Miró, el Grupo Instrumental Catalá ha dado un concierto dedicado a compositores de Madrid, interpretándose Promenade sur un corps (1972), de Luis de Pablo; Concierto de Lizara Vi (1977), de Ramón Barcé; Menaje (1970), de Carlos Cruz de Castro; Torner, de Tomás Marco (1977); Oda, de Cristóbal Halffter, y Música de septiembre, de Miguel Angel Coria (1975), bajo la dirección de Joan L. Moraleda.

El director artístico, José Ma-

ría Mestres-Quadrey, hizo una breve presentación de los dos autores que acudieron al concierto; Ramón Barce expuso la comprensión que existe entre ambas asociaciones de autores, con problemas similares, y posteriormente Miguel Angel Coria fue más extenso, agradeciendo las atenciones que para los autores castellanos se guardaban en Cataluña.

La actuación del Grupo Instrumental Catalá tuvo una perfecta preparación, dirigida por Joan Lluís Moraleda, demostrando los intérpretes entusiasmo y buenos deseos. El público, entre el que se encontraba la mayoría de críticos de prensa, autores e intérpretes barceloneses, supo corresponder con sus cálidos aplausos.



NARCISO YEPES, DOCTOR "HONORIS CAUSA" DE LA UNIVERSIDAD DE MURCIA

A propuesta de la Asociación Pro Música, de Murcia, la Universidad murciana ha nombrado doctor "honoris causa" al guitarrista Narciso Yepes, natural de Lorca. El acto de la investidura ha coincidido con la celebración de su bodas de oro por parte del guitarrista murciano.

La Asociación Pro Música inició su actividad en el pasado mes de enero, y ha desarrollado una brillante actividad concertística a lo largo de la pasada temporada. La actual la ha inaugurado con las actuaciones de la Orquesta de Cámara Polaca y la Sinfónica de Bamberg.

PUBLICACIONES RECIBIDAS TEXTOS DIDACTICOS

Textos y Grabaciones Pedagógico-Musicales, S. L., editorial de la que conocíamos sus espléndidos Cursos de repentización, con lecciones manuscritas de los profesores Esbrí, Ferrándiz, García Abril, Moraleda, Oliver y Vivó, presenta ahora dos trabajos importantes: un curso de Conjunto coral lleno de interés musical, además del puramente didáctico, y una Teoría y práctica del transporte, que incluye tablas y datos de gran utilidad. La perfecta impresión redondea la calidad del trabajo.

CANCIONERO DE LA CATEDRAL DE SEGOVIA

Llega a nosotros un precioso volumen: la "Edición facsimilar del Códice de la Santa Iglesia Catedral de Segovia, realizada por la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia, y dirigida por Ramón Perales de la Cal". El tesoro musicológico que en 1922 descubriera monseñor Higinio Inglés, y que viene convenientemente presentado en los prólogos, se pone así al alcance del investigador, del coleccionista y del aficionado atraído por nuestro riquísimo pasado musical.—J. L. G. B.



EL DUO PIANISTICO FRECHILLA-ZULOAGA

El dúo de pianos Frechilla-Zuloaga está desarrollando intensa actividad en la presente temporada. En su reciente gira nacional destacan sus brillantes actuaciones en Granada, para la Cátedra "Manuel de Falla", de su Universidad; en Valladolid, con el Grupo de Cámara de la Orquesta Filarmónica de Madrid, bajo la dirección del maestro Isidoro García Polo, en el concierto 500 de dicha entidad; en Zaragoza, en concierto organizado por el Conservatorio, y en

Santa Cruz de Tenerife, en su Teatro Guimerá, en concierto conmemorativo del primer aniversario de "Real Musical Canarias", y como promoción de los pianos "Petrof", uno de cuyos momentos recoge la gráfica que ilustra estas líneas.

En el campo del disco, el Dúo Frechilla-Zuloaga acaba de aumentar su discografía con la grabación de un disco para RCA, con obras de autores franceses y rusos.

IMPORTANTE GALARDON PARA CRUZ DE CASTRO

La Asociación de Centros de Teatro y Música, de Méjico, seleccionando entre 25 candidatos, decidió premiar "a Carlos Cruz de Castro y Alicia Urreta, por la promoción de la Música Contemporánea en el IV Festival Hispano-Mexicano de 1977". Realmente, es de gran interés la labor llevada a cabo por el compositor español y su colega mejicana como coordinadores de ese Festival, en el que se dieron (durante noviembre y diciembre) obras de Arteaga, Riviere, Cano, Villa Rojo, Bofill, Mestres, Richter, Marco, Santos, Barber, Cruz de Castro, Encinar, De Pablo, Falcón, Agúndez y González Acilu, junto a otras de autores de aquel país. El certamen mejicano es doblemente importante, por su servicio a la música de hoy y por lo que supone de cooperación artística entre Méjico y España.

GRAND PRIX PARA GERMAINE TAILLEFERRE

M. Chirac, alcalde de París, entregó los siete grandes premios de la Villa correspondientes al año 1977. Correspondió el de

Música a Germaine Tailleferre compositora, que a sus ochenta y cinco años de edad representa al significado "Grupo de los Seis", de tan importante actividad en los años veinte.

PRIMER CONCURSO NACIONAL DE COMPOSICION CORAL SOBRE TEMAS ASTURIANOS

Organizado por la Federación Asturiana de Masas Corales, y bajo el patrocinio de la Obra Social y Cultural de la Caja de Ahorros de Asturias, ha sido convocado un Concurso Nacional de Composición Coral, para premiar composiciones a cuatro voces mixtas sobre temas tradicionales o populares de la región asturiana.

Se han instituido dos premios: un primero, dotado con 100.000 pesetas, y un segundo, con 50.000.

Los interesados pueden solicitar las bases a la entidad organizadora, domiciliada en la Casa de la Música, Pola de Siero (Asturias).

El plazo de admisión de obras finalizará el 8 de abril, y el fallo del Jurado se hará público el 29 del mismo mes.

LA ORQUESTA DE LA CORUÑA, EN LA UNIVERSIDAD GALLEGA

Con ocasión de la festividad de Santo Tomás de Aquino, la Universidad gallega —por mediación del departamento de Historia de la Música— invitó a la Orquesta de A Coruña —dirigida por su titular, Roxelio Groba— a celebrar un concierto en la iglesia de la Universidad. El programa estuvo compuesto por obras de J. S. Bach, J. Haydn, L. Mozart, F. Schubert, P. Veiga, X. Montes, "Chané" y R. Groba.

Sería deseable que el invitar a la formación coruñesa el día

del Patrono de la Universidad se transformase en una tradición. De cualquier forma, me parece fundamental este hecho en momentos en los que parece que la Dirección General de Música sólo está dispuesta a conceder sus subvenciones - limosna a orquestas "de provincias" que dependan de organismos oficiales, lo que dejaría a la huérfana Orquesta de A Coruña sin la insultantemente escasa ayuda de la Dirección General de Música.

XOAN M. CARREIRA



DORIS ROTHMUND, EN EL TERCER MUNDO

En la serie de conciertos que esta pianista alemana, profesora de Virtuosisimo del Piano en la Escuela de Música del Estado de Mannheim, dedica casi todos los años a los países africanos, en éste le ha tocado el turno a Tanzania y Etiopía. En el primero, sus actuaciones comprendieron dos conciertos públicos y dos recitales para estudiantes en Dar Es Salaam. En la foto que publicamos junto a estas líneas podemos verla

rodeada por aquéllos al final de uno de sus conciertos, y que hubo de prolongar para los mismos.

En Etiopía, donde ya era conocida por sus anteriores visitas, dio varios recitales públicos y uno para el Instituto Goethe, en Addis Abeba, seguido de coloquio.

El éxito de sus actuaciones es demostrativo tanto de su gran categoría artística como del interés por la Música de los países africanos.



(Viene de la pág. 5.)

la Unitel. Las producciones nacionales y las foráneas tendrían sitio de pleno derecho en la primera cadena, a razón de una por mes, con carácter de acontecimiento cultural verdadero, sin «barñices» ni cursilerías. Previamente, las revistas de gran consumo, tipo Tele-Radio, podrían editar una «separata» con el texto de cada ópera y comentarios a la altura de las circunstancias. Durante los entreactos, conversaciones con los directores de escena y de orquesta, con los cantantes, mantendrían el interés por el espectáculo, crearían la imprescindible comunicación a nivel de seres humanos, lejos de huecos triunfalismos: el artista estaría allí, contándonos su experiencia, su vivencia de la obra.

Paralelamente, grábense en estudio otras óperas con equipos técnicos nacionales y con elencos más discretos. Esta es la escuela que unos y otros necesitan mucho más allá de las tímidas y fugaces, aunque bienintencionadas, programaciones de «Opera para la Juventud» con el teatro lleno de amigos, parientes, invitados y gentes de la profesión. Estas grabaciones podrían pasarse en la segunda cadena y exhibirse en salas cinematográficas especiales, esparcidas por toda la geografía nacional. Y acométase con estos mismos grupos, reforzados con ésta o aquella figura, una nueva filmación de nuestras zarzuelas, entendidas como teatro con todas las consecuencias. Nada de actores con voces postizas, ni de escenarios «naturales» como

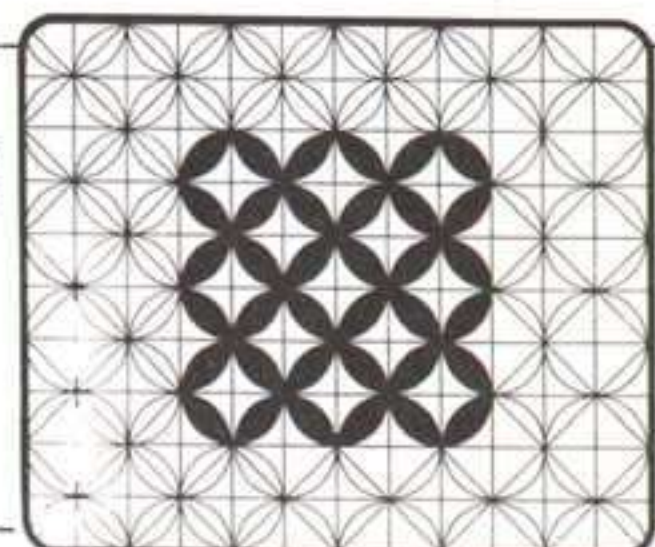
telón de fondo de un casticismo falso y anacrónico. Teatro, buen teatro lírico, con sus propios artistas y medios y en su propia salsa. Probablemente, el españolito medio del «futbol» nuestro de todos los domingos» vería en el programa de fin de año con mucho más agrado una bella producción de La verbena de la Paloma o de Los sobrinos del capitán Grant, por ejemplo, que el habitual engendro de malas variedades que suelen regalarle en tan señalada fecha, como el inglés hogareño pudo ver en la última noche de 1977 una extraordinaria recreación de El murciélago.

He aquí, brevemente expuestos, algunos caminos para una instrumentalización positiva de la ópera, en España, por la televisión. La fruta madura tras dos o tres años de trabajo serio, de captación de público, de profesionalidad auténtica, de música hecha con ilusión y afecto, sería la recuperación de El Liceo para el espectáculo operístico de gran nivel y el clamor público que exigiría la constitución de la Opera Nacional. Si al principio de este editorial decíamos que, estéticamente, a la vieja ópera nacional nada se le ha perdido en la televisión actual, resultaría que tendríamos que reconsiderar la afirmación, en España, y además con muchísimo gusto. TVE puede ser el balón de oxígeno en una operación de alta recuperación lírica. Por el camino que va, hasta el presente, más parece que, consciente o inconscientemente, pretende darle a la ópera la puntilla. Vamos a ver pronto si en el Ministerio de Cultura ganan la partida los puntilleros o los fisioterapeutas.

EN EL PLAZO DE UNA SEMANA PUEDE USTED TENER LOS DISCOS QUE DESEE DE MUSICA CLASICA EN SU CASA.

ferysa

INFORMACION: APDO. 151036. MADRID



AVANCE DE INFORMACION INTERNACIONAL

FESTIVALES

SALZBURGO (26 de julio-31 de agosto)

Operas: **Il Sant'Alessio** (Landi), **Die Zauberflöte** (Mozart), **Don Giovanni** (Mozart), **Der Rosenkavalier** (R. Strauss), **Salomé** (R. Strauss), **Don Carlo** (Verdi). La primera, tercera y sexta ya se ofrecieron en la pasada edición. De las otras diremos que **Die Zauberflöte** será dirigida por James Levine y puesta en escena por Jean-Pierre Ponnelle. **Der Rosenkavalier** será dirigida por Christoph von Dohnányi, con montaje de Günter Rennert y Veniero Colasanti y John Moore. Finalmente, **Salomé** estará dirigida por Herbert von Karajan y montada por él mismo con escenografía de Günther Schneider-Siemssen. Los conciertos orquestales contarán con las Orquestas: Sinfónica de la ORF, Filarmónica de Viena, Filarmónica de Berlín y Sinfónica de Chicago. Entre los directores de estos conciertos figuran: Claudio Abbado, George A. Albrecht, Karl Böhm, Christoph von Dohnányi, Leopold Hager, Herbert von Karajan, James Levine y Georg Solti. Además, recitales, música de cámara, teatro, etc.

Dirección: Salzburguer Festspiele, A-5010, Salzburg, Festspielhaus (Austria).

VIENA (20 de mayo-25 de junio)

Operas: En la Staatsoper, **Un ballo in maschera** (Verdi), **Tannhäuser** (Wagner), **Tosca** (Puccini), **Arabella** (R. Strauss), **Fidelio** (Beethoven), **Il trovatore** (Verdi), **Capriccio** (R. Strauss), **Los Troyanos** (Berlioz), **Die Walküre** (Wagner), **Die Meistersinger von Nürnberg** (Wagner), **Don Carlo** (Verdi), entre otras. También estará en plena temporada la Volksoper. Por otro lado, la Opernhaus de Zürich presenta, del 21 al 26 de mayo, las tres óperas de Monteverdi: **L'Orfeo**, **Il ritorno d'Ulisse in Patria** y **L'Incoronazione di Poppea**, de Harnoncourt y Ponnelle.

De entre los conciertos sinfónicos destacamos los que darán Carlo María Giulini al frente de la Orquesta Sinfónica de Viena, Daniel Barenboim con la Orquesta de París y Karl Richter con la Filarmónica de Viena. Exposiciones conmemorativas del 150 aniversario del fallecimiento de Schubert.

Dirección: Wiener Festwochen, Rathausstrasse, 9, 1082 Wien (Austria).



Viena: Theater an der Wien, donde se pondrán en escena las óperas de Monteverdi.

ALGUNOS ACONTECIMIENTOS PARA EL MES DE MARZO

AMSTERDAM

Stadsschouwburg. De Nederlandse Operastichting. Días 15, 19, 21 y 29, **Falstaff** (Verdi), montaje de Götz Friedrich y Reinhardt Zimmermann y Jan Skalicky. Dirección musical de Edo de Waart. Intérpretes: Gwendolyn Killebrew, Sophia van Sante, Patricia Wells, Ruth Welting, Nico Boer, Max René Cosotti, Jan Derksen, Adriaan van Limpt, Henk Smit y Thomas Stewart. Orquesta Filarmónica de Rotterdam.

Concertgebouw. Sala grande: Días 1 y 2, Leonard Bernstein dirige a la Orquesta del Concertgebouw, en un programa dedicado a Stravinsky, que incluye la versión integral de **El pájaro de fuego**. Días 5 y 12, The Academy of St. Martin-in-the-Fields. El primer día, Jean-Bernard Pommier, solista. **Concerto grosso op. 6, número 11** (Händel); **Concierto para piano KV. 414** (Mozart), **Divertimento para cuerdas KV. 136** (Mozart) y **Divertimento para cuerdas** (Bartók). El segundo día, Iona Brown, solista. **Serenata para cuerdas** (Elgar), **Sonata para cuerdas** (Walton) y **Las Cuatro Estaciones** (Vivaldi).

El día 29, recital de Emil Gilels. Sala pequeña: Días 14 y 21, Cuarteto Lasalle, con programas dedicados a la Segunda Escuela de Viena.

BERLIN OCCIDENTAL

Deutsche Oper. El día 15, estreno de la nueva puesta en escena de **Die Zauberflöte** (Mozart), debida a Peter Beauvais y Jan Schlubach y Hill Reihsgromes.

Philharmonie. Orquesta Filarmónica de Berlín. Días 1 y 2, Zdenek Macal, director; Ottomar Borwitzky, solista. **Obertura de La novia vendida** (Smetana), **Concierto para violonchelo en Re mayor** (Haydn) y **Primera sinfonía** (Martinu). Días 31 de marzo y 1 de abril, Bernard Haitink, director. **Metamorphosen** (R. Strauss) y **Primera sinfonía** (Brahms). Radio-Symphonie Orchester Berlin. Día 26, Yuri Ahronovitch, director; Jorge Bolet, solista. **Primer concierto para piano** y **Quinta sinfonía** (Tchaikovsky).

Haus des Rundfunks. Radio-Symphonie Orchester Berlin. Días 12, 13 y 14, Kyrill Kondrashin, director; Zara Nelsova, solista. **Concierto para violonchelo, op. 104** (Dvorak) y **Tercera sinfonía** (Prokofiev).

CLEVELAND

Severance Hall. Orquesta Cleveland. Días 9 y 11, William Steinberg, director; Maurizio Pollini, solista. **Primer concierto para piano** (Brahms) y **Tercera sinfonía** (Brahms). Días 23, 24 y 25, Klaus Tennstedt, director. **Passacaglia op. 1** (Webern) y **Séptima sinfonía** (Mahler).

CHICAGO

Orchestra Hall. Orquesta Sinfónica de Chicago. Días 2, 3 y 4, Carlo María Giulini, director; Isaac Stern, violín. **Danzas alemanas** (Schubert-Webern), **Octava sinfonía** (Schubert) y **Concierto para violín** (Brahms). Días 10 y 11, Carlo Maria Giulini, director; Clifford Curzon, solista. En el programa, el **Concierto para piano KV. 491** (Mozart) y **Octava sinfonía** (Dvorak). Días 16, 17 y 18, Carlo Maria Giulini, director; Pina Carmirelli, solista. **Obertura para "Egmont"**, **Concierto para violín** (Beethoven) y **Cuarta sinfonía, "Trágica"** (Schubert). Días 30 y 31 y 1 de abril, George Solti, director; John Browning, solista. **Cuarto concierto para piano** (Beethoven) y **Los Planetas** (Holst).

FILADELFIA

The Academy of Music. Orquesta de Filadelfia. Días 2, 3 y 4, Riccardo Muti, director; Claudine Carlson y Boris Carmeli, solistas. Coro Mendelssohn Club de Philadelphia. **Ivan el Terrible** (Prokofiev). Días 10 y 11, Riccardo Muti, director. El programa incluye **Cuadros de una exposición** (Moussorgsy - Ravel) y la "Suite" de 1919 de **El pájaro de fuego** (Stravinsky), como parte de un programa "ruso". Días 17 y 18, Riccardo Muti, director; Norman Carol, solista. **Divertimento "Le Baiser de la Fée"** (Stravinsky), **Concierto para violín en La menor** (Glazounoff) y **Séptima sinfonía** (Beethoven). **Obertura para La Pascua rusa** (Rimsky-Korsakov) y **Segunda sinfonía** (Schumann). Días 30 y 31 y 1 de abril, James Levine, director; Lynn Harrell, solista. "Adagio" de la **Décima sinfonía** (Mahler), **Concierto para violonchelo** (Elgar) y **Tercera sinfonía "Renana"** (Schumann).

GINEBRA

Grand Théâtre de Genève. Días 11, 13, 17, 19 y 21, Medea (Cherubini). Nueva puesta en escena debida a Gian-Carlo del Mónico y Andrej Majewski. Dirección musical de Günther Wich. Intérpretes: Cristina Deutekom, Editha Gruberova, Martha Szirmay, Giuseppe Giacomini y Nicola Ghiuselev. Orquesta de la Suisse Romande. El día 16, recital de Peter Schreier, con Norman Shetler al piano.

Victoria Hall. Orchestre de la Suisse Romande. Día 15, Wolfgang Sawallisch, director; Pierre Fournier, solista. "Suite" francesa sobre temas de Rameau (W. Egl), **Concierto para violonchelo** (Martin) y **Cuarta sinfonía** (Beethoven). Día 29, Wolfgang Sawallisch, director; Lawrence Fowler, solista. Extractos de **El Martirio de San Sebastián** (Debussy), **Melodías** (Ligeti), **Cuarto concierto para trompa** (Mozart) y **Tercera sinfonía** (Brahms).

HAMBURGO

Hamburgische Staatsoper. Día 12 estreno de la nueva puesta en escena de **Don Carlo** (Verdi), realizada por Jean-Pierre Ponnelle. Dirección musical de Rafael Kubelik. Intérpretes: Hans Sotin, Giacomo Aragall, Bernd Weikl, Kurt Moll, Sylvia Sass, Grace Bumbry, Yoko Kawahara, Carl Schultze. Días 15, 19, 25 y 31, **Otello** (Verdi), montaje de Everding y Pierluigi Samaritani. Dirección musical de Christoph von Dohnányi. Intérpretes: Carlo Cossutta, Ingvar Wixell, Thomas Herdon, Peter Haage, Ernst Wiemann, Herbert Fliether, Carl Schutz, Eva Marton/Teresa Zylis-Gara, Alicia Nafé. Están previstos dos ciclos de **Der Ring des Nibelungen** (Wagner). El primero, los días 24 de marzo y 2, 5 y 9 de abril. La dirección musical será de Hans Zender y la puesta en escena proviene del Städtischen Bühnen Köln y debida a Wieland Wagner. La adaptación para Hamburgo estará dirigida por Ulrich Wenk. Entre los intérpretes, tanto para este primer ciclo como para el segundo, cuyas fechas anunciaremos el próximo mes, figuran: Theo Adam/Hans Sotin, Sven Olof Eliasson, Franz Grudheber, Kurt Moll, Dieter Weller, Ruth Hesse/Carol Wyatt, Judith Beck-

mann, Hanna Schwarz, Richard Cassilly, Karl Ridderbusch, Eva Marton/Leonie Rysanek, Berith Lidholm, Jean Cox, Peter Haage, Franz Ferdinand Nentwig. El día 9, recital de Peter Schreier.

Musikhalle. Días 5 y 6, NDR-Sinfonieorchester. Janos Ferencsik, director; Paul Badura-Skoda y Werner Hollweg, solistas. Coro de la NDR. Obras de Martin y Liszt. Días 19 y 20, Philharmonisches Staatsorchester Hamburg. Rafael Kubelik, director. Obras de Haydn y Schubert.

HANNOVER

Stadhalle. Día 8, Orquesta Filarmónica Checa. Vaclav Neumann, director; Jan Panenka, solista. **Cuarto concierto para piano (Beethoven)** y **Cuarta sinfonía** (Bruckner). En la Beethoven-Saal de la Stadhalle, día 1, actuación del Cuarteto Amadeus. **Cuartetos op. 76, número 2** (Haydn), **Op. 41, número 3** (Schumann) y **Op. 18, número 5** (Beethoven). El día 15, Fine Arts Quartet, con **Cuartetos** de Haydn, Webern y Beethoven.

LEIPZIG

Kongresshalle. Orquesta Gewandhaus. Días 2 y 3, Kurt Masur, director; Gisela Pohl, Bernd Elze y Annerose Schmidt, solistas. **Sinfonía número 14** (Shostakovich), **Segundo concierto para piano** (Beethoven) y **Obertura "Leonora número 3"**. Días 9 y 10, Kurt Masur, director; Theo Adam, solista. **Romeo y Julieta**, primera y segunda "Suite" (Prokofiev), Seis monólogos de **Jedermann** (Frank Martin) y **Till Eulenspiegel** (R. Strauss). Días 30 y 31, Kurt Masur, director; Salvatore Accardo, solista. **Concierto para violín** (Beethoven) y **Sinfonía número 15** (Shostakovich).

Thomaskirche. Orquesta Gewandhaus. Hans-Joachim Rotzsch, director; Regina Werner, Gisela Pohl, Peter Menzel y Siegfried Lorenz, solistas. Thomanerchor. **Misa, BWV 232** (Bach) y "Kyrie" y "Gloria" de la **Misa en Si menor** (Bach). Días 23 y 24, Hans-Joachim Rotzsch, director; Elisabeth Breul, Heidi Riess, Peter Schreier, Siegfried Lorenz y Hermann Christian Polster, solistas. Coros Thomanerchor y Gewandhaus-Kinderchor. **Pasión según San Mateo** (Bach).

LONDRES

Covent Garden. Royal Opera House. Estreno del nuevo montaje de **Idomeneo** (Mozart), realizado por Götz Friedrich y Stefanos Lazaridis. Dirección musical de Colin Davis. Intérpretes: Gabriela Benackova, Janet Baker, Yvonne Kenny, Stuart Burrows, John Lanigan, Thomas Allen, Gwynne Howell. También se repondrán: **Il trovatore** (Verdi), montaje de Luchino Visconti y Filippo Sanjust. Dirección musical de Edward Downes. Intérpretes: Martina Arroyo, Ileana Obratsova, Carlo Bergonzi, Franco Bordoní y Richard Van Allan. **Death in Venice** (Britten), dirigida por Stuart Bedford e interpretada por Peter Pears, John Shirley-Quirk y James Bowman. El día 5, recital de Teresa Berganza.

Royal Festival Hall. Día 1, Orquesta Sinfónica de la BBC. Charles Mackerras, director; Charles Rosen, solista. **Sinfonía en tres movimientos** (Stravinsky), **Concierto para piano** (E. Carter) y **Concierto para orquesta** (Bartok). Día 7, Orquesta Sinfónica de Londres. Claudio Abbado, director; Zoltan Kocsis, Teresa Berganza, Ryland Davies y John Shirley-Quirk, solistas. **Concierto para piano, KV. 456** (Mozart) y **Pulcinella** (Stravinsky), en versión completa. Día 9, Philharmonia Orchestra, dirigida por Lorin Maazel, con un programa que no se ha anunciado a la hora de elaborar esta información. Día 12, Orquesta Filarmónica de Londres. Bernard Haitink, director; Daniel Wayenberg, solista. **Primera sinfonía** (Mendelssohn), **Tercer concierto para piano** (Rachmaninov) y **Cuarta sinfonía** (Tchaikovsky). Día 15, Orquesta Sinfónica de la BBC. Walter Susskind, director; Garrick Ohlsson, solista. **Segundo concierto para piano** (Brahms) y **Primera sinfonía** (Shostakovich). Día 16, Orquesta Filarmónica de Londres. Bernard Haitink, director; Silvia Marcovici, solista. **Khovanshchina**, prelude (Mussorgsky), **Primer concierto para violín** (Bruch) y **Sinfonía número 15** (Shostakovich). Día 19, Orquesta Filarmónica de Londres. Bernard Haitink, director; Christoph Eschenbach, solista. Coro John Alldis. **Quinto concierto para piano, "Emperador"** (Beethoven), y **Daphnis y Cloe** (Ravel), versión completa. Día 21, Orquesta Sinfónica de Londres. Claudio Abbado, director.

Sexta sinfonía (Mahler). Este programa se repetirá el día 26. Día 22, English Chamber Orchestra. Daniel Barenboim, director; José Luis García Asensio, solista. **Concierto para violín y piano** (Haydn), **Concierto para piano, KV. 491** —con Barenboim al piano— y la "Suite" de **Le Bourgeois gentilhomme** (R. Strauss). Día 23, Orquesta Filarmónica de Londres. Bernard Haitink, director; Dmitri Alexeev, solista. **Fuga sobre el Salmo IV** (Goehr), **Concierto para piano KV. 503** (Mozart) y **Sinfonía número "0"** (Bruckner). Día 29, Orquesta Sinfónica de la BBC. Concierto dedicado a Messiaen con motivo de su septuagésimo cumpleaños. Serge Baudo, director; Felicity Palmer e Yvonne Loriod, solistas. **Hymne, Poèmes pour Mi, Oiseaux exotiques** y **Et exspecto resurrectionem mortuorum**, obras todas del homenajeado.

Queen Elizabeth Hall. London Sinfonietta. Día 8, Simon Rattle, director; Elise Ross y Christopher van Kampen, solistas. **Seven in Nomine** (M. Davies) **A Mirror of Whitening Light** (M. Davies) y **Kyklike Kinesis** (Taverner), estreno mundial. Día 21, Michel Tilson Thomas, director; Walter Trampler, Paul Crossley, John Morton, solistas; London Sinfonietta Chorus. **A Garland of Canons** (Mozart, arreglos de Tilson Thomas), **Concierto para viola** (Bainbridge) y **Trois petites Liturgies de la Présence Divine** (Messiaen).

LOS ANGELES

Dorothy Chandler Pavilion. Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Días 9, 10 y 12, Lawrence Foster, director; Maria Ewing, solista. **Symphony in Celebration** (Chihara), **Parto, parto** (Mozart), **Ch'io mi scordi di te** (Mozart) y **Cuarta sinfonía** (Mahler). Días 16, 17, 18 y 19, Lawrence Foster, director; Maurizio Pollini, solista. **Serenata Notturna** (Mozart), **Concierto para piano** (Schumann) y **Cuarta sinfonía** (Prokofiev). Días 23, 24 y 26, Michael Tippett y Calvin Simmons, directores; Carmen Balthrop, Isola Jones, Michael Best y Simon Estes, solistas. Los Angeles Master Chorale e Interdenominational Choir. **Sexta sinfonía** (Schubert) y **A Child of our Time** (Tippett).

MILAN

Teatro alla Scala. Día 5, primera representación de la reposición del montaje de Jorge Lavelle y Max Bignens de **Madama Butterfly** (Puccini), dirigida por Georges Prêtre. En el reparto: Mauti Nunziata, Kabaivanska, Jankovic, Tenzi, Sereni. Día 6, recital de Hermann Prey, con Leonard Hokanson al piano. Obras de Schubert, incluyendo **Schwanengesang**. Día 13, recital de Alfred Brendel. **Seis momentos musicales op. 94, Sonata op. 143** y **Sonata op. 53**. Día 20, recital de Wilhelm Kempf, con tres **Sonatas** de Schubert: D. 960, D. 625 y Op. 42.



Leipzig: Thomaskirche (Grabado de 1735).

Piccola Scala. Día 28, Ensemble InterContemporain. Luciano Berio, director. **Points on the curve to find, Chemins II, Chemins IV** y **Serenata para flauta y catorce instrumentos**, obras todas de Berio. Los días 29 y 30, recital del pianista Zoltan Kocsis, con obras de Bartok y Liszt.

MUNICH

National-Theater. Día 6, Akademie-Konzerte de la Bayerisches Staatsorchester. Wolfgang Sawallisch, director; Eugen Istomin, solista. **Cuarto concierto para piano** (Beethoven) y **Segunda sinfonía** (F. Schmidt).

Herkulesaal der Residenz. Días 2 y 3, Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión de Baviera. Yuri Ahronovitch, director. Coro de la Radiodifusión de Baviera. **Quattro pezzi sacri** (Verdi) y **Primera sinfonía** (Bruckner). Días 8 y 9, Orquesta Filarmónica de Munich. Fritz Rieger, director; Eva List, Hertha Töpfer, Friedrich Lenz y Kieth Engen, solistas. Coros de la Filarmónica de Munich y Münchner Motettenchor. **Tercera sinfonía** (W. Killmayer) y **Misa en La bemol mayor** (Schubert). Día 10, Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión de Baviera. Cristóbal Halffter, director; Siegfried Palm, solista. **"Sables" para los 14 primeros violines de la Orquesta y Orquesta**, obra de 1974/75 (Tristan Murrail); **Symphonie I** (Hans Jürgen von Bose), estreno mundial, y **Concierto para violonchelo** (C. Halffter). Días 30 y 31, Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión de Baviera. Rafael Kubelik, director; Daniel Barenboim, solista. **Adagio para gran orquesta (Segunda sinfonía)**, de Karl Amadeus Hartmann; **Concierto para orquesta** (Bartok) y **Primer concierto para piano** (Brahms).

NUEVA YORK

Metropolitan Opera. Día 2, reposición de **L'Elisir d'Amore** (Donizetti), montaje de Nathaniel Merrill y Robert O'Hearn. Dirección de Sarah Caldwell. Intérpretes: Judith Blegen, José Carreras/Luciano Pavarotti, Ingvar Wixell, Fernando Corena. Día 10, reposición de **Don Giovanni** (Mozart), en la puesta en escena de Herbert Graf y Eugene Berman. Dirección musical de Richard Bonyngé/John Pritchard. Intérpretes: Joan Sutherland, Julia Varady, Huguette Tourangeau/Roberta Peters, James Morris/Sherrill Milnes, John Brecknock/Stuart Burrows, Gabriel Bacquier/Donald Gramm, Allan Monk, John Macurdy. Día 24, primera representación también de **Die Frau ohne Schatten** (R. Strauss), reposición de la puesta en escena de Nathaniel Merrill y Robert O'Hearn. Dirección musical de Karl Böhm. Intérpretes: Leonie Rysanek, Ursula Schröder - Feinen, Mignon Dunn, James King, Walter Berry. Día 29, reposición de **Tosca** (Puccini), de la que daremos detalles en el próximo número de RITMO.

Carnegie Hall. Día 7, la Orquesta de Filadelfia, bajo la di-

rección de Riccardo Muti, ofrecerá el mismo programa que el anunciado para The Academy of Music de Filadelfia los días 2, 3 y 4 de este mismo mes. Días 10 y 23, recital de Arturo Benedetti Michelangeli. Días 22, 25 y 31, Dietrich Fischer-Dieskau y Jörg Demus ofrecerán tres programas dedicados a Schubert.

Avery Fisher Hall. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Días 2, 3, 4 y 7, James Levine, director; Christoph Eschenbach, solista. **El Corsario**, obertura (Berlioz), **Atmósferas** (Ligeti), **Segundo concierto para piano** (Beethoven) y **Octava sinfonía** (Dvorak). Días 9, 10 y 11, James Levine, director. El programa incluye la **Novena sinfonía** de Schubert. Días 16, 17, 18 y 21, Andrew Davis, director; Henryk Szeryng, solista. **Danzas de "Galanta"** (Kodaly), **Concierto para violín** (Sibelius) y **Sexta sinfonía** (Prokofiev). Días 23, 24, 25 y 28, Andrew Davis, director; Alicia de Larrocha, solista. **Danzas de "Midsummer Marriage"** (Tippett), **Segundo concierto para piano** (Chopin) y **Quinta sinfonía** (Sibelius). Días 30 y 31 y 1 y 4 de abril, Eugen Jochum, director. **Mathis der Maler** (Hindemith) y **Tercera sinfonía, "Heroica"** (Beethoven).

PARIS

Théâtre National de l'Opéra. El día 17, estreno de la nueva puesta en escena de **L'Incoronazione di Poppea** (Monteverdi), realizada por Günther Rennert e Ita Maximovna y José Varona. Dirección musical de Julius Rudel. Intérpretes: Gwyneth Jones, Valerie Masterson, Isabel Garcisanz, Danièle Perriers, Christa

Ludwig, Janine Boulogne, Jocelyne Taillon, Jon Vickers, Michel Sénéchal, Charles Burles, Michel Philippe, Richard Stowell, Nicolai Ghiaurov, Mare Vento, Pierre-Yves Le Maigat. Durante este mes de marzo que reseñamos habrá cuatro representaciones más de esta ópera, los días 20, 22, 25 y 29. En la Sala Favart (Opéra Comique), el día 13, estreno del nuevo montaje de **Werther** (Massenet) debido a Dominique Delouche. Dirección musical de Pierre Dervaux. Intérpretes: Danièle Clouston, Francine Arrauzau, Alain Vanzo, Jacques Loreau, Yves Bisson/Claude Meloni, Soumagnas, Fernand Dumont.

Palais des Congrès. Orquesta de París. Días 9 y 10, Daniel Barenboim, director; Murray Perahia y Jean-Pierre Wallez, solistas. **Mi-parti** (Lotoslawsky), **Primer concierto para violín** (Szymanowski) y **Primer concierto para piano** (Chopin). Días 16 y 17, Daniel Barenboim, director; Barbara Hendricks, Anna Reynolds, Robert Tear y Karl Ridderbusch, solistas. Coro de la Orquesta de París. **Requiem** (Mozart) y **Te Deum** (Bruckner).

Théâtre des Champs-Élysées. Orquesta de París. Días 11 y 18, respectivamente, repetición de los programas que se acaban de anunciar para el Palais des Congrès. El día 13, el Conjunto de Cámara de la Orquesta de París, con Daniel Barenboim como director y solista, y Luben Yordanoff, Barbara Hendricks y Robert Tear, solistas. **La Mort du Nombre** (Messiaen), **Sonata para violín solo** (Bartok), **Arias de concierto**, de Mozart, y **Ne giorni tuoi felici** (Beethoven). El día 30, la Orquesta Nacional de

Francia, bajo la dirección de Lorin Maazel, ofrecerá la **Octava y Tercera sinfonías** de Beethoven.

Salle Pleyel. Día 20, Orquesta Nacional de Francia. Lorin Maazel, director. **Ma Mère l'Oye** (Ravel), **Rapsodia española** (Ravel), **La Valse** (Ravel) y las dos "Suites" de **Daphnis y Cloe** (Ravel).

Grand Auditorium Radio France. Día 21, **Alceste** (Gluck), versión de concierto. Dirección de A. Jouve e interpretada por J. Norman, Ph. Langridge, R. Massard. La orquesta será la **Nouvel Orchestre Philharmonique**. El día 31, **Hippolyte et Aricie** (Rameau), con La Grande Ecurie et la Chambre du Roy. Realización y dirección de J. C. Malgoire.

VIENA

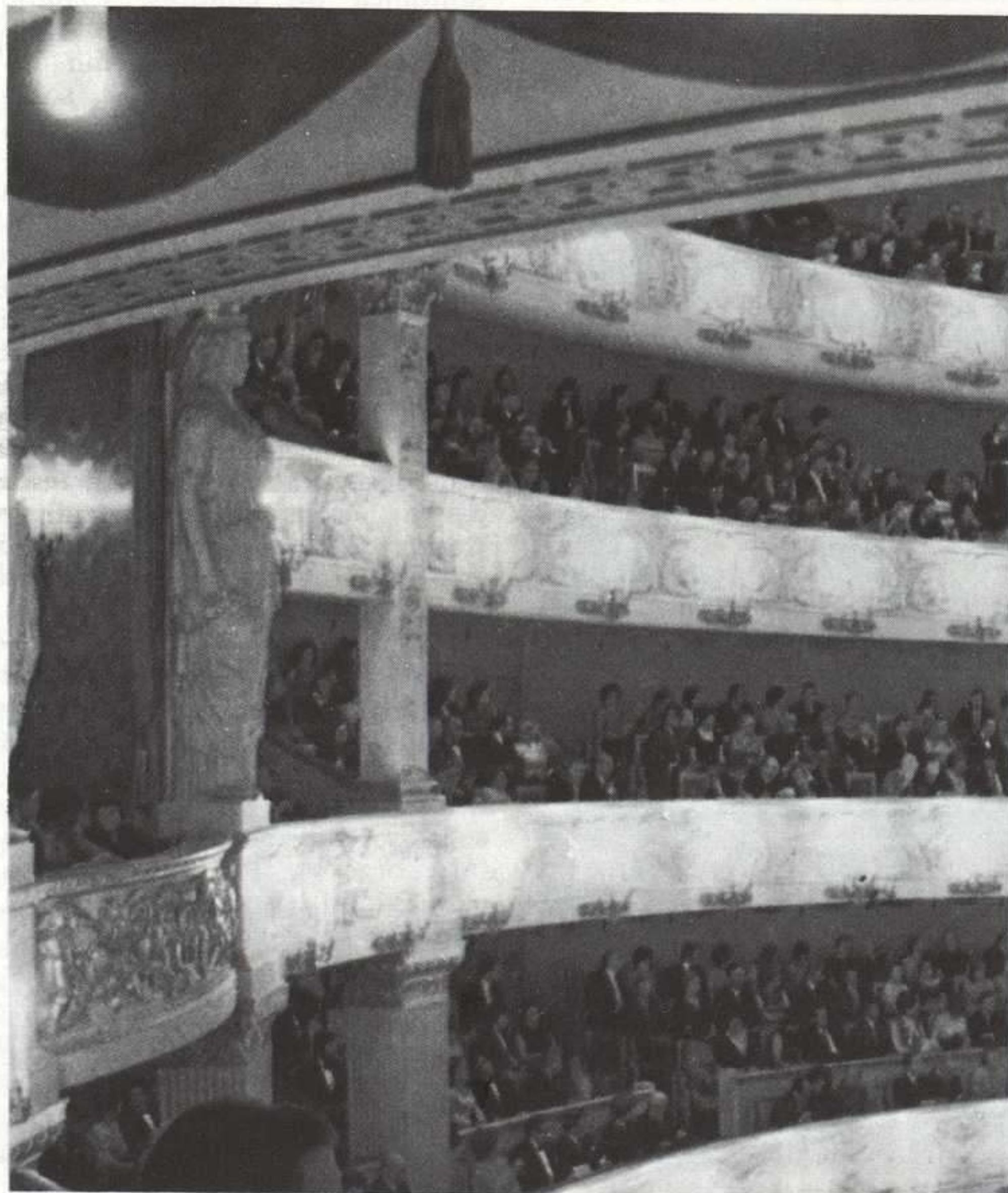
Staatsoper. Día 25, estreno del nuevo montaje de **Andréa Chénier** (Giordano), realizado por Otto Schenk y Rolf Glittenberg y Milena Canonero. Intérpretes principales: Plácido Domingo, Piero Cappuccilli y Pilar Lorengar. La dirección musical será de Giuseppe Patané.

Musikverein. Gran Sala. Orquesta Sinfónica de Viena. Días 1 y 2, Jerzy Semkow, director; Gerti Zeumer y Alfons y Aloys Kontarsky, solistas. **Concierto para dos pianos, KV. 365** y **Cuarto sinfonía** (Mahler). Días 11 y 12, Kurt Sanderling, director; Heather Harper, Helen Watts, Peter Hofmann y Robert Holl, solistas. Coro Singverein. **Sinfonía KV. 183** (Mozart) y **Requiem** (Mozart). El día 6, recital de Jörg Demus. Los días 11 y 12, Orquesta Filarmónica de Viena. Georg Solti, director. **Sinfonía número 41, "Júpiter"** (Mozart) y **Primera sinfonía** (Brahms). En la Brahms-Saal del Musikverein, los días 3 y 5, recital de Heather Harper, y los días 29 y 30, de Peter Schreier.

ZURICH

Opernhaus. Día 18, estreno de la nueva puesta en escena de **Der Jakobiner** (Dvorak), realizada por Vaclav Kaslik, Zbynek Kolár y Jan Skalicky. Dirección musical de Ferdinand Leitner. Intérpretes: Marilyn Zschau, Renate Lenhart, Harald Ek, Paul Späni, Roland Hermann, Jozsef Dene, Zoltan Kelemen, Werner Gröschel. Anteriormente, del 2 al 6, la Houston Opera Company pondrá en escena su montaje de Broadway de **Porgy and Bess** (Gershwin).

Tonhalle. Sala Grande. Orquesta del Tonhalle. Día 1, Horst Stein, director; Henryk Szeryng, solista. **Concierto para violín** (Beethoven) y **Ein Heldenleben** (R. Strauss). Días 7, 8 y 9, Erich Leinsdorf, director; Walter Klien, solista. Mujeres del Coro Bach de Zurich. **Sinfonía KV. 385, "Haffner"** (Mozart), **Concierto para piano KV. 467** (Mozart), **Trois Nocturnes** (Debussy) y **La Valse** (Ravel). En la Sala Pequeña, el día 2, Fine Arts Quartet, con obras de Schumann, Downey y Ravel.—**FERNANDO PEREGRIN GUTIERREZ.**



Munich: National-Theater.

CBS MASTERWORKS

DISCO DEL MES

Precio especial
400 ptas.

Precio normal 550 ptas.

OTRAS REFERENCIAS EN CATALOGO DE MURRAY PERAHIA

S 73242 Chopin: Sonatas 2 y 3

S 73460 Mendelssohn: Conciertos 1 y 2

S 76422 Chopin: Preludios Completos

EDICION LIMITADA



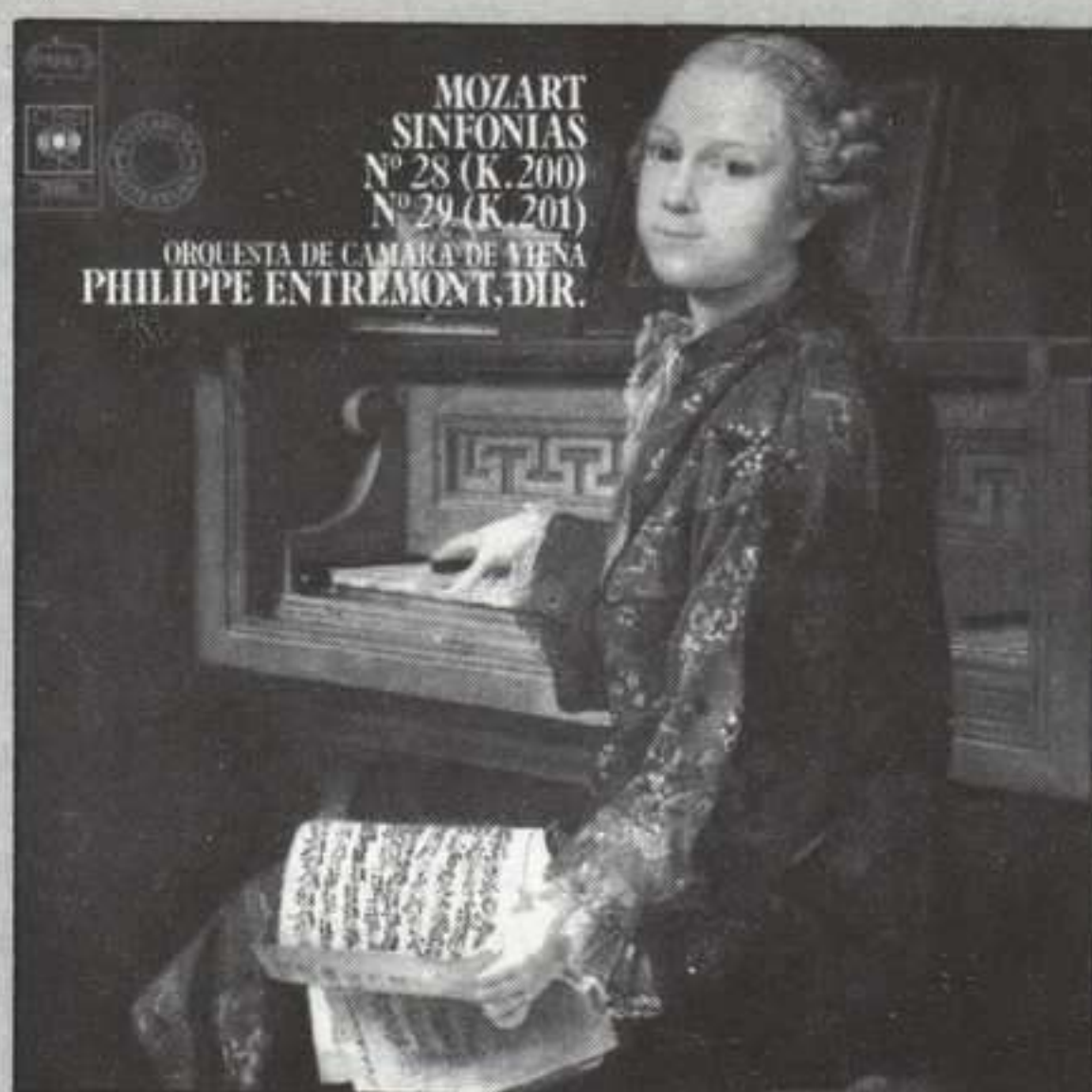
LP S 76584, TAMBIEN DISPONIBLE EN CASSETTE

ULTIMAS NOVEDADES



S 76597 Disponible en Cassette
RACHMANINOFF CONCIERTO PARA PIANO N.º 3

LAZAR BERMAN y ABBADO en una perfecta compenetración.



S 76581 Disponible en Cassette
SINFONIAS DE MOZART N.º 28 y N.º 29

ENTREMONT dirige Mozart impecablemente.
"Excelente orquesta".



S 73705 Disponible en Cassette
SOR 20 ESTUDIOS PARA GUITARRA

GONZALEZ, brillante en una conmemoración del bicentenario de Sor.



BUSQUE EL DISTINTIVO "DISTRIBUIDOR DE MUSICA CLASICA CBS" EN LOS ESTABLECIMIENTOS ESPECIALIZADOS.



música en VIVO



SALZBURG 1977

Si alguna característica ha dominado el curso del último Festival de verano celebrado en la ciudad de Mozart, ésta podría sintetizarse en el término "renovación". Se han visto este año en Salzburg tres montajes nuevos de ópera, lo cual es poco corriente, dado que el Festival suele ser bastante conservador en cuanto a sus producciones escénicas y tiende a perpetuarlas (caso del inefable *Così fan tutte*, de Karl Böhm). De los tres montajes contemplados este año, uno, indudablemente, está marcado por la patente de lo genial, *Don Giovanni*; otro supone una colaboración entre dos "regisseurs" de gran categoría, con un resultado de extraordinaria belleza estética, en el que fue héroe absoluto el protagonista vocal: *Il Sant'Alessio*; el tercero, sobre el papel más famoso, entre el público el más esperado, en la taquilla y en el "mercado negro" el más vendido, la primera aproximación (que yo sepa) de Herbert von Karajan a la *Salomé*, de Richard Strauss, interpretación de la que ya hablaré más adelante, adelantando que, pese a valores musicales (especialmente orquestales) y escénicos incuestionables, es difícil emitir una opinión tajante sobre la producción en conjunto. Hablaba hace un instante del *Così* de Karl Böhm: este año ha marcado la despedida definitiva de esta representación, longeva y milagrosa, y también habremos de referirnos a este "adiós". Al igual que en los años 73 y 75, la London Symphony volvió a ser la orquesta invitada del Festival, reverdeciendo laureles y obteniéndose con ella algunas de las veladas sinfónicas más interesantes de este Festival, y una, por encima de las demás, digna de figurar en la antología de momentos históricos del ya veterano certamen.

No me referiré a aquellos montajes o producciones que ya he comentado en ocasiones precedentes. En el pasado año dediqué amplio espacio, en estas mismas columnas, al *Don Carlos*, de Verdi, puesto en escena y dirigido musicalmente por Karajan, cuyo reparto, características sonoras y constantes escenográficas han permanecido inalterables en este 1977. Cabe decir otro tanto de *La Clemenza di Tito*, conducida, un año más, con proverbial eficacia y excelente dicción mozartiana por este músico inesperado que es James Levine. Tras una larga estancia en la cartelera del Festival, ha desaparecido de la misma *Las Bodas de Fìgaro*, montaje de Karajan y Jean-Pierre Ponnelle, cuya permanencia en programa ha rebasado los cinco años. Parece definitivo que en los próximos meses Karajan ha de llevar su versión de la obra de Mozart al disco y a la pantalla, lo cual, siguiendo la particular costumbre del director austríaco de no volver a montar en escena aquellas obras que lleva al cine, justificaría la salida definitiva de esta producción del marco del Festival salzburgoés. El *Idomeneo* presentado por Böhm el pasado año no ha podido llegar a nuevas representaciones en la edición 1977 del Festival: ya indiqué, en mi crítica de hace doce meses (cfr. RITMO, número 466), que esta revisión de la ópera de Mozart era un pequeño fiasco, y mis predicciones acerca de su escaso o nulo interés de cara a una permanencia continuada en los festivales se han cumplido con creces.

Una característica final, a señalar antes de entrar en comentarios detallados: el de 1977 ha sido el Festival de los divos instrumentistas. Reunir en el plazo escaso de treinta días a nombres como Gidon Kremer, Michel Beroff, Maurizio Pollini, Christoph Eschenbach, Alfred Brendel

y Sviatoslav Richter es un lujo que sólo Salzburgo parece poder permitirse. Añádanse a esto las famosas sesiones de "lieder", las serenatas, las participaciones (que, por habituales, ya no llaman la atención) de la Filarmónica de Viena y de la Filarmónica de Berlín, los ciclos de órgano en la iglesia de los Franciscanos, las acostumbradas representaciones de teatro (siempre presididas por la celebración-espectáculo-autosacramental del *Jedermann* de Hoffmannthal), los pequeños conciertos de cámara del Palacio Mirabell, las misas cantadas (Mozart, Haydn, Palestrina, Victoria, etc.) y las sesiones matinales en el Mozarteum, y se tendrá el panorama casi completo de la vivencia musical de una ciudad que no halla en esto parangón con ningún otro punto de la tierra.

EL CARISMA MOZARTIANO

Me parece de justicia dedicar el primer epígrafe de este recorrido por el Festival salzburgoés a las deliciosas "Mozart-Matineen". Este año, siempre bajo el denominador de la interpretación ininterrumpida de partituras del genio local, los organizadores de estas veladas matinales decidieron establecer un pequeño ciclo, a través del cual, en las cinco sesiones integradas dentro del Festival, se interpretasen todos los *Conciertos para violín y orquesta* de Mozart. Hubo igualmente una unidad en cuanto a las páginas sinfónicas que acompañaban a las obras mencionadas durante las "matinés": se trataba de brindar la mayor parte de las piezas del ciclo sinfónico que podríamos llamar "de etapa media", esto es, las *Sinfonías 19 a 31*. Como en años anteriores, el tercer elemento de estas veladas lo han constituido diversas secuencias de la

obra vocal no operística de Mozart.

El ciclo violinístico aludido fue encomendado a cinco solistas: Edith Peinemann (*Concierto número 4*), Wolfgang Schneiderhan (*Número 3*), Ulf Hoelscher (*Número 1*), Anne-Sophie Mutter (*Segundo Concierto*) y Thomas Zehetmair (*Concierto número 5*). Por su precocidad, destaque a estos dos últimos intérpretes, que cuentan, respectivamente, catorce y trece años. Anne-Sophie Mutter ha tocado ya con Karajan, y el joven Zehetmair intervendrá en breve en un concierto dirigido por Claudio Abbado.

La dirección de estas "matinés" se concentra en los nombres característicos de Gerhart Wimberger, que ofreció una inolvidable lectura de la *Sinfonía en Mi bemol mayor*; Leopold Hager, Wolfgang Schneiderhan (en doble cometido de solista y director) y Theodor Gulschbauer. Respecto de este último, me interesa apuntar que de año en año ha ido depurando su técnica mozartiana, hasta llegar a ser hoy, pese a sus a veces excesivos "sforzandos" y exuberancia muchas veces romántica, un consumado intérprete de esta música, capaz de ofrecer una versión inteligente y reflexiva, no exenta de "melodrama" (perdido por la misma obra), de esa pequeña joya que es la *Sinfonía número 25*, primera página de su ciclo que anota Mozart en la dominante tonalidad de Sol menor.

La cara y la cruz de la parte vocal de estas Mozart-Matineen la marcaron las actuaciones de Julia Varady y Jana Janàsovà. Esta última se enfrentó, entre otras piezas, a una de las arias más difíciles escritas por Mozart con destino a Aloysia Weber: *Io Non Chiero, Eterni Dei*. Jana Jonàsovà articula con dificultad y recurre en demasía a la vocalización, omitiendo consonantes; sus agudos bordean lo desastroso, llegando en algunos instantes al aullido; la coloratura es inexistente, la voz no corre ante todo esto, no puedo entender cómo se la dejó elegir página tan difícil ni cómo, en festival de la categoría del de Salzburg, se pudo tolerar actuación tan desdichada, porque lo oído, desgraciadamente, no es el fruto exclusivo de un "mal día". Julia Varady (Mme. Fischer-Dieskau), por el contrario, regaló toda una lección de canto, atreviéndose en su actuación con la que quizá sea la página vocal más demoníacamente difícil redactada por Mozart, la célebre *Bella mia fiamma, Addio*; la voz, que no tiene un timbre excepcional, posee, sin embargo, una técnica privilegiada. Además, en calidad que hoy es casi exclusiva de artistas como Janet Baker, Teresa Berganza, Jessye Norman o Frederica von Stade, "sabe decir", transmite la expresión exacta e inatacable de aquello que está entonando. Unase a todo esto una facilidad natural para la coloratura, un hondo sentido dramático y una presen-

cia escénica que, aun en el mismo campo del concierto, crea un especial ambiente de concentración y respeto. Para suerte de los aficionados que nos halláramos en Salzburg en las últimas semanas del Festival, Julia Varady incorporó asimismo el papel de "Vitelia" en *La Clemenza di Tito*, sustituyendo a Carol Neblett en la última representación ofrecida de esta pieza: la misma aparición de la Varady, revestida con su túnica blanca, creaba de inmediato un silencio expectante en la Felsenreitschule, posteriormente recompensado a través de las dotes dramáticas y musicales de esta artista, cuyo nombre ya destacué el año pasado como lo más valioso de la representación de *Idomeneo*.

Dentro de lo extraordinario, no quiero dejar de referirme a una de las interpretaciones ofrecidas en las iglesias de Salzburg: la de la *Misa en Do menor*, interpretada en San Pedro por la Orquesta del Mozarteum bajo la dirección de Meinhard von Zallinger. Es poco frecuente la oportunidad de oír esta obra extraordinaria, página inconclusa, "torso sinfónico-coral", como la llamara Einstein. Gabriel Fuchs, Horst Laubenthal, Kieth Engen y Nobuko Gamo-Yamamoto fueron los solistas de una interpretación que, si bien era notable en lo vocal, alcanzaba el sobresaliente en el apartado orquestal: me ha maravillado siempre esa perfecta adecuación estilística con que interpreta a su autor homónimo la Orquesta del Mozarteum; ¡cuánto tendrían que aprender nuestras orquestas de este grupo de músicos que sabe articular, frasear y ornamentar las partituras de Mozart sin esfuerzo preconcebido alguno, "cantando" esta música como si respiraran! Por encima de todo, por encima de los intérpretes y de la imponente acústica de la iglesia de San Pedro, queda la impresión de recogido dolor y de intensa fe que presiden esta pieza sin igual, cuyo "Credo" queda cortado a la mitad y cuyo "Agnus" no llegó nunca a escribirse: creo que, junto al *Requiem*, Mozart nos dio en la *Misa en Do menor* su obra maestra en el terreno de la música religiosa, y la lección es difícil de olvidar.



André Previn.

CINCO BATUTAS PARA LA LONDON SYMPHONY

Desde que en 1973 hiciera su presentación, la London Symphony se ha convertido en la orquesta preferida del Festival de Salzburg. Las visitas se han repetido en 1975 y 1977, siempre figurando al frente de la agrupación su director titular, André Previn. Otros cuatro nombres (Claudio Abbado, Gennadi Rojdestwenski, Seiji Ozawa, Karl Böhm) han compartido las tareas directoriales en este año. Hoy por hoy, la orquesta inglesa se permite tratar de igual a igual a las dos orquestas "estrellas" de Salzburg, las dos filarmónicas, Viena y Berlín. Las agrupaciones que en 1972 y 1974 han visitado con carácter de invitadas el Festival, Filarmónica Checa y Staatskapelle Dresden, no consiguieron despertar el entusiasmo que la London Symphony ha venido suscitando en todas sus actuaciones en la pequeña ciudad austríaca; lo cual, especialmente si se predica de un conjunto como la Staatskapelle Dresden, no deja de ser un buen baremo indicativo de la categoría que el Festival confiere a la agrupación londinense.

El primer concierto de la misma, dirigido por Previn, comportaba tres estrenos en el Festival: la *Sinfonía número 87* de Haydn (por muy asombroso que pueda parecer, en los cincuenta y pico años del Festival esta obra no se había interpretado nunca), el *Segundo Concierto para piano y orquesta*, de Beethoven (otra obra que, paradójicamente, tampoco se había tocado nunca en el marco del Festspiele), y la *Segunda Sinfonía* de Rachmaninoff. Para la *Sinfonía* de Haydn emplea Previn una plantilla reducida, que comprende 34 instrumentos de cuerda, dos trompetas, dos fagotes, dos oboes y una flauta. Sorprende, de entrada, la drástica matización de las gamas dinámicas y la perpetua tendencia del director germánico-británico a marcar **todo**, incluidos los compases de silencio, con minuciosidad preciosista. El ritmo, impetuoso, alegre, se adecua perfectamente a la tendencia de Previn a hacer todas las repeticiones, dentro de que sus "tempi" tienden siempre a ser deliberados. La obsesión por la audibilidad de las maderas es una de las más estupendas virtudes de este maestro, que en el trío del "Minueto" nos regaló una de las actuaciones más hermosas que este cronista le haya podido escuchar a oboe alguno de cualquier orquesta; obligado es citar el nombre de dicho solista: Anthony Camden. Igualmente notable fue el acompañamiento realizado a Michel Beroff en el *Concierto* de Beethoven, en el que la cuerda realizó sutilezas increíbles, fraseando "pianissimi" perfectamente audibles. Tanto por parte de director como de solista, escuchamos a un Beethoven con "proteínas", subrayando ambos, con estudiada afinidad, el presagio a la in-



Claudio Abbado en coloquio con Gidon Kremer.

troducción a la *Séptima sinfonía*, que encierra el "Adagio", y asimismo ejecutando con exactitud de metrónomo la acentuación rítmica del espondeo en el "Rondó" final. Beroff, en actuación sobresaliente, mantuvo una de las constantes de su estilo, los distintos modos de ataque; al igual que Weissenberg, es pianista que ironiza mucho las líneas líricas y que ejerce un supremo control del pedal. Aunque esta ironía recién mencionada no impidió que su fraseo fuera nobilísimo al enunciar la cantilena que abre el movimiento lento, y que no faltará en la pequeña cadencia de este mismo tiempo un cariñoso intimismo. Poco puedo decir de la *Segunda* de Rachmaninoff, que es obra que no aprecio en exceso: mentiría, sin embargo, si no reconociera que Previn y sus músicos interpretaron la pieza, larguísima, con el mismo entusiasmo que si ejecutaran la *Cuarta* de Brahms o la *Quinta* de Mahler; es muy difícil, quizá imposible, tocar mejor esta composición, hasta el punto de hacerme pensar que si a aquellos a quienes no nos gusta la *Sinfonía* se nos diera la oportunidad de oírla siempre en interpretaciones como la escuchada en Salzburg, quizá terminaríamos reconciliándonos con Rachmaninoff y su fruto creativo.

Claudio Abbado combinó lo viejo y lo nuevo en su programa: para empezar, las *Atmósferas*, de Gyorgi Ligeti, tocadas fervorosamente; el *Concierto para violín*, de Beethoven, como página central (con Gidon Kremer como solista); la *Tercera sinfonía* de Serge Prokofiev para cerrar el concierto. Es ocioso detenerse en la labor de Kremer: ya he avisado con frecuencia, desde estas mismas páginas, que este artista, aún muy joven, está llamado a ocupar el lugar privilegiado de los grandes solistas de violín del más o menos inmediato ayer. Sí quiero destacar la curiosa interpolación de las cadencias escritas por su compatriota, el ruso Alfred Schnittke, en medio del *Concierto* beethoveniano, la primera de las cuales se resuelve, muy

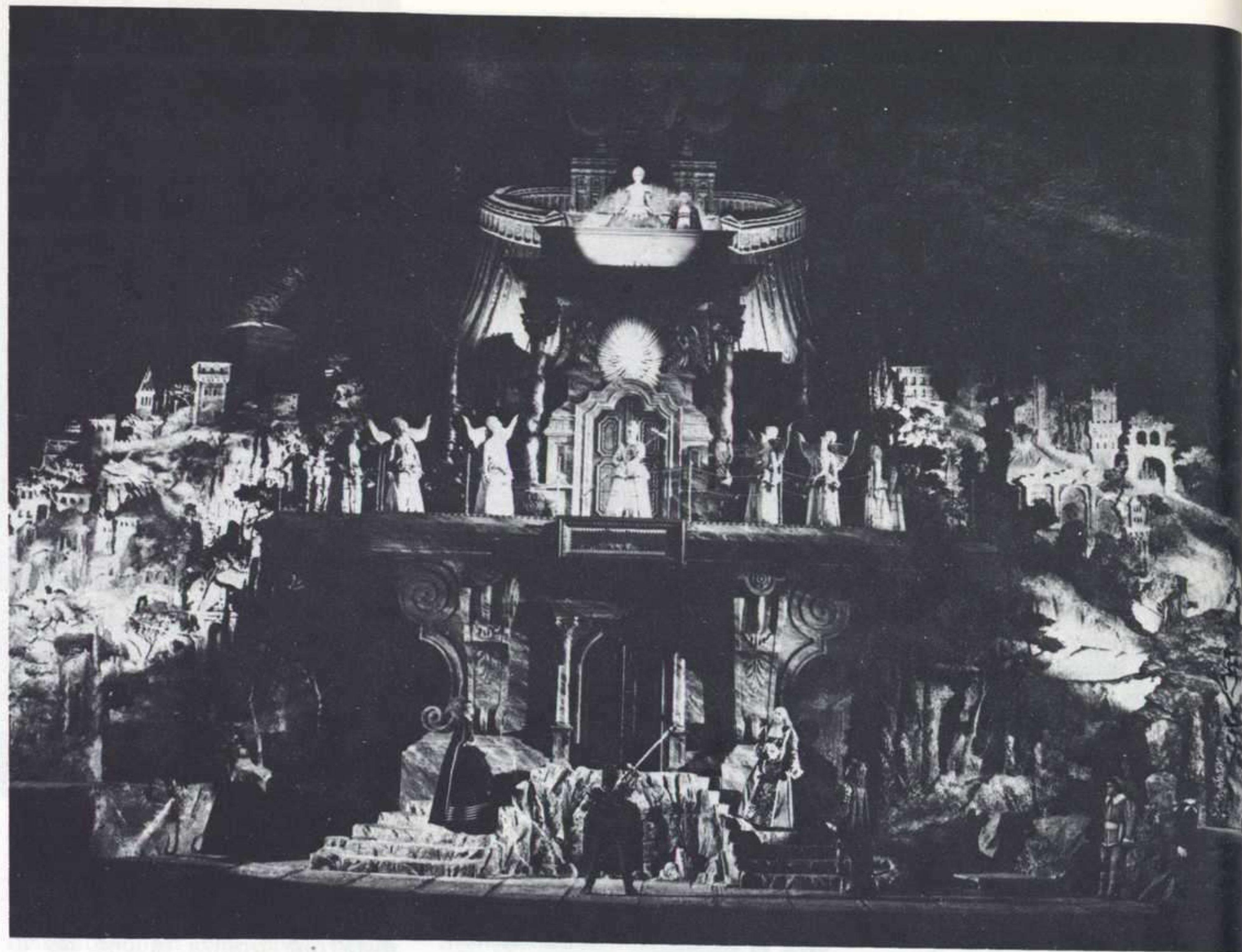
originalmente, en una inversión de notas metamorfoseadas en uno de los temas del *Concierto para violín* de Dmitri Shostakovich, mientras que la segunda, parafraseando la que el propio Beethoven escribiera en la adaptación de este *Concierto* al piano, está acompañada por un solo de timbal: aun partiendo de la base de la absoluta inidoneidad cronológica de estas cadencias con la obra, debo confesar que la inventiva de Schnittke me pareció de una imaginativa deliciosa y que, siempre que sea con cuentagotas, no me importaría volver a escucharlas en el marco de esta obra. Por lo que hace a la *Sinfonía* de Prokofiev, la interpretación de Abbado me pareció radicalmente superior a la que el mismo director tiene grabada en disco (curiosamente, con la misma London Symphony): esta vez, sin temor ninguno a cargar las tintas, Abbado puso de manifiesto todo el contenido maquiavélico y grotesco que la *Sinfonía* encierra, en una versión trepidante, lujuriosa y resplandeciente desde el plano de las tesituras orquestales.

Del concierto dirigido por Seiji Ozawa no tengo referencias directas. Sí del ejecutado por Gennadi Rojdestwenski, en el que intervino como solista su esposa, la pianista Victoria Postnikowa, interpretando el *Concierto número 2* de Prokofiev (el autor ruso, indudablemente, estuvo de suerte en las actuaciones salzburguesas de la London Symphony). La única novedad importante ofrecida por Rojdestwenski en su concierto fue la "première", en Austria, de la última obra orquestal del fallecido Benjamin Britten, *A Time There Was*, una "suite" basada en canciones folklóricas inglesas, y que no deja de recordarme un trabajo parecido de Vaughan-Williams, con la diferencia, a favor de Britten, de que no hace falta ser adivino para pronosticar que esta composición, que dura, aproximadamente, un cuarto de hora, está destinada a convertirse en una de las piezas predilectas de los directores de orquestas.

Dejo, a propósito, para un poco más adelante la referencia concreta a la actuación de Karl Böhm con la agrupación inglesa; me limitaré ahora a señalar que sus versiones de la **Sinfonía número 28** de Mozart y de la **Séptima** de Beethoven fueron dignas de director y de Orquesta, sin más comentarios. Reclama ahora el espacio el hablar de titularidades. Terminado el concierto de André Previn, se celebró en el centro de prensa del Festival una reunión de este director con los periodistas que nos hallábamos destacados en Salzburg; durante la misma, le pregunté a Previn si su actual acercamiento a las orquestas americanas (Chicago, Pittsburgh) no podría significar a la larga un distanciamiento de Londres y de la Orquesta de la que es primer director. A esto, André Previn me respondió: "**Londres siempre será mi hogar y la London Symphony siempre será mi orquesta**". Apenas terminado el Festival, se dio a conocer que Previn había renunciado a su puesto de director titular de la London Symphony: esto es lo que se llama constancia en las afirmaciones. El otro caso es el de Rojdestwenski: ocurrió que para supervisar las transmisiones a Inglaterra de los conciertos de la London Symphony, a Salzburg acudieron Robert Posenby y Willian Relton, responsables en directo de la BBC y su Orquesta Sinfónica, cuya titularidad en el puesto de director está vacante desde la desgraciada desaparición de Rudolf Kempe, y ocurrió que los señores Posenby y Relton quedaron tan impresionados ante la actuación del maestro ruso al frente de la London Symphony que no vacilaron en ofrecerle el cargo de director titular de la BBC Symphony, ofrecimiento que Rojdestwenski aceptó de inmediato, convirtiéndose así en el primer director soviético que accede al principal cargo de responsabilidad de una orquesta occidental. Cosas que pasan en Salzburg...

"IL SANT'ALESSIO"

Desde sus comienzos, en torno a 1920, el Festival de Salzburg ha tenido una fuerte afición hacia los autos sacramentales, las obras cosmologistas o cualquier tipo de composiciones dramático-musicales que entroncaran las leyendas medievales de la Muerte, el Alma y la Resurrección en un "corpus" totalizador. La corriente se inicia con el mismo **Jedermann**, prosigue con el montaje de **El gran teatro del mundo** realizado por Max Reinhardt y llega, en nuestros días, hasta las reposiciones de páginas como la **Rappresentazio-**



El impresionante montaje de *Il Sant'Alessio*, de Ponelle-Everding, en la Felsenreitschule.

ne d'Anima e Corpo, de Cavalier, o **De Temporum Fine Coemedia**, de Carl Orff. Para el Festival de 1977, Hans Ludwig Hirsch reconstruyó y adaptó una fábula musical casi contemporánea del **Orfeo** monteverdiano, original del compositor papal Stefano Landi, conocida bajo el nombre de **Il Sant'Alessio**. La trama se desenvuelve en tor-

pecto más interesante de la fábula creada por Landi radica en la renuncia del protagonista a la vida, buscando en la muerte la suma felicidad que puede producirle la unión con lo sobrenatural, temática ésta con muy fuertes proyecciones en la literatura musical germánica posterior: piénsese en el **Coral**, de Bach, "Ven, dulce hora de la

creces el sobresaliente; desgraciadamente, debo, a la vez, indicar que ni la crítica ni el público respondieron durante el Festival en la medida previsible a las maravillosas incitaciones visuales y musicales que una pieza como **Il Sant'Alessio** comporta. Se contó, además, en Salzburg con un protagonista vocal de verdadera excepción, Eric Tappy, quien, sobre todo en el largo monólogo en el que expresa su deseo de traspasar los umbrales de la muerte, llegó a cotas de intensidad expresiva conmovedoras, todo ello sin recurrir para nada a "trucos" románticos, guardando siempre una total fidelidad a la línea de canto renacentista demandada por los pentagramas. ¿Pudo estar el "punto negro" de la interpretación en Peter Maag, director orquestal, en el foso, de la Felsenreitschule? No lo creo: Maag pudo no ser el colmo de la inspiración, pero su labor dirigiendo un conjunto de instrumentos antiguos o reconstruidos según los modelos de la época fue perfectamente adecuada al estilo de la pieza, y nada puede reprochársele en cuanto a precisión y unidad. Idea de los dos escenógrafos antes mencionados fue añadir dos "comentaristas", de los cuales uno habla en alemán y el otro en italiano, que en la mejor línea de Bertold Brecht crean un distanciamiento modernista entre la obra representada y los espectadores; el que, en medio de la apoteosis celestial-terrenal con que concluye la obra, ambos narradores aparezcan por los flancos de la escena vendiendo a grito pelado "reliquias de San Alessio" es un "gag" de la mejor ley.



Eric Tappy.

no a la historia de San Alessio de Augen, quien, supuestamente desaparecido en la guerra, regresó a la casa de sus padres bajo el disfraz de un mendigo, viviendo en la más total pobreza hasta el fin de sus días, sin ser reconocido por ninguno de los miembros de su familia hasta después de muerto. Acaso el as-

muerte", o en los anhelos de extinción de un personaje como "Amfortas", en **Parsifal**.

Para dar vida a la compleja imaginería que una obra de este tipo requiere unieron fuerzas en Salzburg dos de los más famosos escenógrafos de nuestro tiempo, August Everding y Jean-Pierre Ponelle, cuya labor alcanzó con

EL OTRO LEVINE: LA TENTACION DE EUROPA

No hay parentesco alguno, pero son muchos los que asocian al joven director del Metropolitan, James Levine, con el legendario pianista Joseph Levine. Como Leonard Bernstein antes de él, Levine siente la "llamada de Europa": sacrificando éxitos tumultuarios en cualquiera de los festivales de verano estadounidenses, prefiere Levine pasar el estío en Salzburg, dirigiendo conciertos, y sobre todo ópera, este año, como el anterior, **La Cleopatra** de Tito, de Mozart. Mucho bueno y nada malo hay que añadir a lo ya dicho sobre la interpretación que el americano hace de la última ópera mozartiana. Levine y sus intérpretes, de entre los que se destaca año tras año Tatiana Troyanos, seguida de Werner Hollweg en el papel principal y de la jovencísima Catherine Malfitano, han conseguido una reproducción irreprochable, coherente, sensible, casi perfecta, de una página tan difícil, sobre todo en el aspecto de mantener la atención constante del oyente, como es la ópera a la que se alude. Es curioso que Levine, director tremendista donde los haya, se recoge, se amansa y se aplaca tocando la música de Mozart, y esto no sólo se refiere a **Titus**, sino también a la versión que, en la doble papeleta de pianista y director, ofreció del **Concierto número 12 para piano y orquesta** del músico salzburgués, encuadrado como "obra telonera" (!) en la velada, larga velada, en la que también se interpretara la **Segunda sinfonía** de Mahler. Resultó Levine ser un pianista delicado y sensible. Era curioso verle dirigir de pie la introducción orquestal a los movimientos, para sentarse luego ante el teclado: el sonido resultaba realmente elegante, a la par que los gestos difícilmente podían ser más toscos. Hay que decir que el "pianista" Levine se acompañó maravillosamente, y también es singular que sea Levine músico de tiempos lentos: en el "Andante" del **Concierto**, la traducción de la melodía inicial de las cuerdas fue desgraciada con hermosura y afecto,

mientras que la sucesiva entrada del piano, con su largo y difícil, por concentrado, discurso fue de impresionante recogimiento. Levine busca a Europa y Europa le acepta: como antaño con Bernstein, los músicos de la Filarmónica de Viena tocan felices a sus órdenes. Y es que Levine, como antaño Bernstein, empieza por respetar la tradición..., para luego crear la suya propia.

"SALOME"

Una enorme escalinata que cruza la escena de manera circular, un foso a manera de cisterna frente a la embocadura; a la derecha, la entrada fastuosa, casi futurista, de un palacio; una luna rojiza tornasolada por las nubes, dominando el fondo de la escena; éste es, básicamente, el diseño espacial concebido por Karajan, Günther Schneider-Siemssen y Georges Wakhevitch para la nueva producción de **Salomé** en el Festival de verano. No estoy seguro del dato, pero creo que es ésta la primera vez, por lo menos en los últimos años, en que Karajan tocaba la pionera y premonitoria obra de Richard Strauss. Quizá en esto radicara el quid de los problemas. Contó Karajan con un reparto notable, al menos sobre el papel: la presentación en Salzburg de la joven Hildegard Behrens, la "Salomé" que el director había estado "buscando durante años", según sus palabras; José Van Dam como "Jokanaan" (puede que más de uno, entre los afortunados que han tenido la suerte de verle en este papel, lamentase que Karajan no llamara para este cometido a Dietrich Fischer-Dieskau); como "Herodes", Karl Walter Böhm, el cantante que, "in extremis", salvara las representaciones de **Lohengrin** en el Festival de Pascua del 76 (dije entonces, RITMO, número 465, que Karajan sabía devolver los favores: he aquí la prueba); Agnes Baltsa como "Herodías", presentada en esta versión como contumaz lesbiana. Pues bien, dicho todo esto, el problema que a mí se me plantea es el de una imposibilidad radical para juzgar el cometido de estos intérpretes, ya que yo **no los oí**; bueno, ni yo ni creo que casi ninguno de los espec-

tadores del Grosses Festspielhaus. Y es que Karajan, de una forma que yo nunca le había visto practicar antes en función alguna de ópera, **machacó** literalmente a los pobres cantantes con una avalancha orquestal capaz de dejar inaudible al Tabernáculo Mormón de Salt-Lake City, aunque sus casi 700 miembros cantaran a pleno pulmón. Sé muy bien que las exigencias de plantilla contenidas en la partitura de **Salomé** son cuantiosas, pero también son limitadas: Strauss pide ocho trompas, ¡pero no 14!, como llegó a haber en el foso del Festspielhaus; diría lo mismo de la percusión: ¿de verdad hacen falta cinco timbaleros? Y aunque todo esto viniera en la partitura y fuera demandado por el compositor, lo que carece de sentido es hacer

miembros de la Filarmónica de Viena. Después de la función, a mí me quedaba la duda de si durante años no habremos estado todos equivocados y **Salomé** no será, en realidad, un gigantesco poema sinfónico con **ciertas voces** intercaladas en su contexto. Pero tengo la ligera sensación de que no es así. De cualquier forma, ¡cualquiera le lleva la contraria a Karajan! Manifiesto, por tanto, mi admiración y mi desconcierto. Dejaremos para otro año el comentar esta **Salomé** en sus aspectos vocales.

DOS ACTITUDES ANTE MAHLER

Y sigamos con Karajan. Al salzburgués "le ha dado fuerte" con la **Sexta** de Gustav Mahler.



«He besado tu boca, Jokanaan.»

tocar a toda esta descomunal masa orquestal, que rebasaba la cifra de **110** músicos, en constante "fortissimo". De otro director cabría alegar que por desconocimiento de la acústica de la sala procedió de la forma indicada; pero no cabe predicar esto de Herbert von Karajan, que es el hombre que construyó el Grosses Festspielhaus y que se conoce sus posibilidades sonoras, técnicas, lumínicas y escénicas mejor que nadie. En fin, sólo puedo juzgar aquello que se oyó: la Orquesta, y aquí sí, "Chapeau", porque no tengo esperanzas de volver a oír tocar, a menos que sea en manos de Karajan, las partes orquestales de **Salomé** de manera tan superlativa como la escuchada a los

Tocó la obra en el Festival de Pascua (Cfr. RITMO, núm. 471), la ha vuelto a tocar en el Festival de verano y, ante el temor de los salzburgueses, ya la ha anunciado para la próxima edición del Mini-Festival de Pentecostés, a celebrar en mayo del 78. Respecto de lo que hace unos meses escribí acerca de la primera interpretación ofrecida por Karajan de la **Sinfonía** mahleriana, sólo puedo agregar algunas observaciones de forma, y prácticamente ninguna de fondo: la interpretación, conceptual y estructuralmente, sigue siendo la misma; es decir, una visión de la **Sinfonía** que descarga todo el peso de la misma sobre el movimiento final, en el que tanto director como Orquesta logran



Levine, al piano, durante los ensayos.

una verdadera creación, a despecho de diluir el fuerte contenido dramático de los tres primeros tiempos. Anoté, por curiosidad, la plantilla completa empleada en la ejecución, que fue de 119 instrumentistas, así como los minutajes: 17,40 para el primer movimiento, 12,55 para el "Scherzo", 16 minutos justos en el "Andante" y 29,30 para el "Finale". Anoto también la sustancial mejora de tratamiento que ha recibido el segundo movimiento: el segundo tema, "Juegos aritméticos de los niños en la playa", parafraseados por Mahler en los instrumentos de madera, recibe una entonación mucho más marcada de lo escuchado en Semana Santa, subrayando casi con exageración el tono infantiloides del tema, con lo que la secuencia, dentro del contorno tenebrista del movimiento, adquiere un dramatismo mayor; todo este movimiento, en líneas generales, y muy especialmente en su puntillista final, fue tocado magistralmente; pero, insisto, si bien Karajan ha penetrado de manera evidente en las honduras del pentagrama, para mí es también muy claro que sigue sin controlar su arquitectura.

La otra opción mahleriana del Festival la ofrecía James Levine con la **Sinfonía número 2, "Resurrección"**. Derrochó Levine en esta interpretación menos salvajismo que en la versión de la **Sexta** que le escuchara en Londres el pasado mes de febrero, comentada también en estas páginas (RITMO, núm. 471); pero no ha disminuido su tendencia a extremar los "tempi", en una práctica que, emulando el dicho americano, podría resumirse en "Faster When Louder and Softer When Slower" ("más rápido cuanto más fuerte y más lento cuanto más suave"). Fue, por otra parte, bastante notorio que Levine sacrificó precisión por intensidad: a causa de las dimensiones del programa, en el que también se incluía el **Concierto de Mozart** al que aludí más arriba, el músico norteamericano no dispuso de suficientes ensayos, y fueron advertibles en la ejecución un buen número de imprecisiones. Plantea Levine el primer movimiento de la composición, el célebre "Totenfeier", a buena velocidad, "estilo Solti"; la marcha de los contrabajos en el número 15, y la inmediata queja del fagot, tienen un toque expresionista, a lo Kurt Weill, que acercan la página de Mahler a la **Opera de Tres Peniques**, y que presienten a la muerte como una siniestra charanga. En el número 20, con el despliegue de la percusión y la sucesión ininterrumpida de acordes reteniendo el tiempo, emula Levine a Bernstein, pero sin llegar a su altura privilegiada. En los compases finales de este movimiento incurre Levine en un innecesario "ritenuto", que casi desvirtúa el sentido conclusivo de la página. Al comienzo del tercer movimiento, el timbal percute en un simple "forte", lo cual, dada la tendencia del maestro america-

no al "desmadre", resulta especialmente paradójico.

Cuando Jessye Norman comienza a cantar el "Urlicht", a todos los presentes parece revelarnos otro mundo, incluso Levine se vuelve más artista que nunca, "dibujando" con la máxima delicadeza el acompañamiento que siluetea el bellísimo "lied" mahleriano. El final, por lo demás, en el que a Jessye Norman se une la también americana Barbara Hendricks, resulta, en su conjunto, más bien pedestre y un poco basto, todo ello sin que Levine incurra en exageraciones prominentes, pero, a la vez, sin que exista una especial depuración de la materia sonora ni del mensaje musical que se nos presenta. Dos secuencias, no obstante, merecen el sobresaliente: la llamada de las trompas fuera de la escena, que precede al coral, y la intervención misma del coro de la Opera de Viena, que en su entrada le regala a su director invitado un "pianissimo" inolvidable. Los compases finales, aparatosos y altisonantes, son la última confirmación de que Levine puede decir más cosas de esta obra y las puede decir mejor.



MUTI, O LA CONTROVERSIA

Ricardo Muti es, a pesar de su juventud, un viejo invitado de los Festivales de Salzburg. Para su concierto de este año, el maestro italiano escogió un programa sustentado, básicamente, sobre la idea de la estructura clásica de las páginas interpretadas: la **"Suite" número 3, en Re mayor, de Bach**; el **Concierto número 24, para piano y orquesta, de Mozart**, y la **Cuarta sinfonía de Mendelssohn**. Con el respeto debido a los "fans" y devotos del maestro italiano, me veo en la obligación de constatar que su actuación fue desconcertante, y en la misma cabe hablar de dos partes muy diferentes. Para la **"Suite"** de Bach, Muti seleccionó una plantilla rotundamente romántica, que agrupaba a 10 primeros violines, 10 segundos, ocho violas, seis violonchelos, cuatro contrabajos, tres trompetas, dos oboes (aquí no hay reparos, Bach pide comedido doble al grupo de madera) y timbales. Su aproximación a la obra fue de total grandilocuencia, rítmicamente muy vivaz, pero desastrosa en cuanto a es-

tilo y volumen. La inexistencia de cualquier tipo de técnica ornamental fue palpable. La versión, incomprensible en 1977, barajó a partes iguales la ampulosidad y el colosalismo. La célebre "Aria" se nos presentó cargada de "crescendos" y reguladores en el más grueso estilo decimonónico, con algunos "portamentos" que sonaron realmente mahlerianos.

Las esperanzas que se pudieran albergar ante la presencia de Christoph Eschenbach ante el piano se disiparon pronto. La versión de solista y director fue más bien aburrida y rutinaria, con sólo algunos destellos de "algo más" en el movimiento lento, especialmente en la parte que correspondía a Eschenbach. El acompañamiento, tal como había ocurrido en la **"Suite"** de Bach, fue desesperadamente romántico, con incesantes "sforzandi", llegando a ser en algunos instantes enorme el contraste entre el estilo contenido e íntimo de Eschenbach (eso sí, plúmbeo) y la vehemencia de Muti. Lo mejor, ya se ha dicho, se dio en el "Larghetto", en donde brilló el buen decir de Eschenbach y la maravillosa entonación de las maderas vienesas, más vinculadas al espíritu de la obra que interpretaba desde el teclado el infortunado pianista que al marcado por el aspavento director. Desde el punto de vista de la colaboración orquestal de Muti, quizá lo más "gracioso" se diera al llegar los dos acordes finales de la obra, en donde Muti debió creerse que lo que terminaba era **La Consagración de la Primavera**, y cerró el concierto "ad hoc" con dos descargas de artillería capaces de hacer salir de la fosa común al propio Mozart.

Tras el descanso, Muti entró definitivamente en su mundo, y ofreció una lectura sensacional, formidable sin tachas, de la **Sinfonía "Italiana"**, de Mendelssohn. Aquí Muti, como director romántico por antonomasia, se encontraba en su elemento, y desde el mismo "pizzicato" inicial la Filarmónica de Viena echó chispas. En el "Andante con moto", para contrarrestar el efecto producido en la obra que

abría el concierto, la melodía de las violas, dobladas por oboes y fagotes, fue tocada más canónicamente (barrocamente) que toda la **"Suite"** de Bach. Impagable a su vez el sonido de los trompas vieneses en el trío del tercer movimiento. Para el "Finale", que un colega de la prensa austríaca denominaba como el "expreso Muti", el italiano escogió un "tempo" endiablado, centelleante, en la línea de lo que con este movimiento hacía un hombre como George Szell, que cuando con su Orquesta de Cleveland interpretaba esta página hacía levantar de sus asientos a los asistentes cada vez que atacaba el tiempo final de la obra. Aquí, sí, repito, Muti tuvo realmente su obra y su momento.

ADIOS A "COSI"

Ya no se trata de una crítica. Es más bien una despedida, entre triste, orgulloso y emocionado, a ese espectáculo mágico e imborrable para quienes han tenido la fortuna de presenciarlo en los pasados seis años, que ha constituido el montaje de **Così fan tutte** dirigido por Karl Böhm en el Kleines Festspielhaus, Festival tras Festival. Ha habido personas que peregrinaban sólo para ver el **Così** montado, con un amor que ya es difícil describir con palabras, por Günther Rennert e Ita Masimowona, y al que Böhm, con una colaboración infatigable de sus seis protagonistas, daba vida con el entusiasmo, la entrega, la gracia y la ternura de un muchacho casi adolescente que hiciera de su repetida declaración de amor por esta obra una pasión inteligente. Porque Böhm, dirigiendo **Così fan tutte**, se convierte en "Cherubino".

Apenas ha habido factores que se hayan alterado en estos seis años de **Così** salzburgués, "record" de permanencia de una ópera en la historia del Festival: Dietrich Fischer-Dieskau fue "Don Alfonso" en 1972-73, encarnando, a partir del 74, este papel Rolando Panerai; todos los años, el 28 de agosto, el día del cumpleaños de Karl Böhm.



Ultimo brindis por Così (Hermann Prey y Brigitte Fassbänder).

Real Musical, S. A.

Al Servicio de la Música



CARLOS III - n.º 1, MADRID - 13

TELEFONOS. 2480924 - 2476365

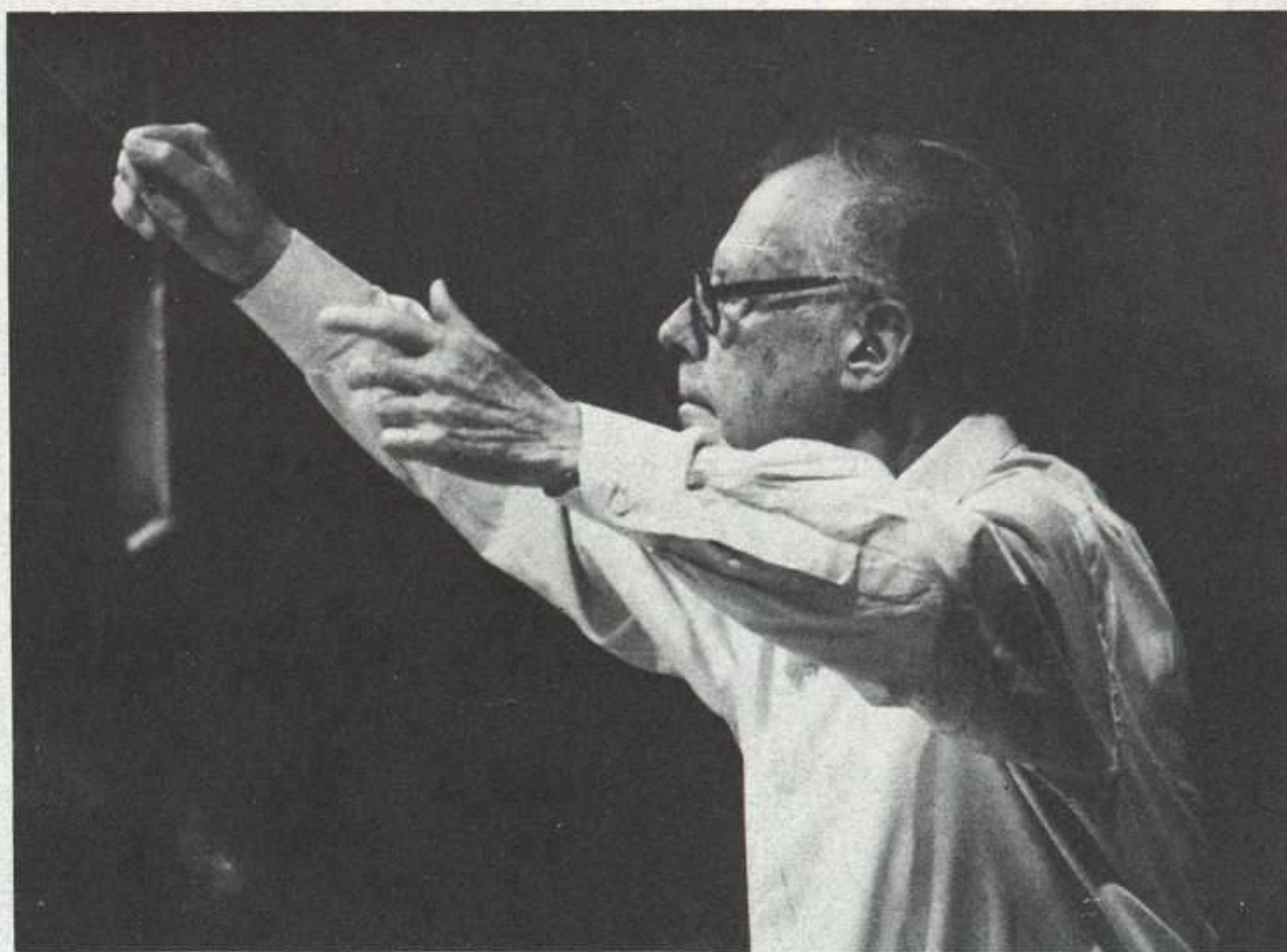
el músico y sus cantantes representaban *Così* en homenaje al anciano maestro. En 1974, al cumplir Böhm ochenta años, la producción fue grabada en directo por la Deutsche Grammophon. Dejando al margen sus cortes y las libertades que con el libreto se tomaban director de escena y maestro en el foso, no creo que pueda quedarnos duda, a todos los miles y miles de espectadores que hemos ido presenciando las representaciones en el curso de las pasadas temporadas, de que este *Così fan tutte* ha sido el espectáculo dramático-musical más unitario, cohesivo y "redondo" (perdón por la familiaridad) que ha sido dado ver en Europa en la última década; no es hipérbole: la conjunción alcanzada entre unos cantantes que viven su papel gozando y recreando cada función, una puesta en escena servida con la máxima discreción y el más desenfadado ingenio, y, finalmente (pero quizá al principio de todo), una orquesta que desde el foso respondía ilusionada a los "saltitos" de Karl Böhm, que ya ni se tomaba la molestia de marcar la obra, que se limitaba a estar allí, sonriendo, señalando, aplaudiendo o comentando en alta voz, y haciendo que en cada nueva función se repitiera el milagro, todos éstos han sido factores cuya conjunción difícilmente vamos a poder sentir en un teatro los que en alguna ocasión hemos sido "rapados" por el mago Böhm. Cuando, el 28 de agosto último, el telón se corrió definitivamente para el *Così fan tutte* de Salzburg, Gundula Janowitz, Brigitte Fassbänder y Reri Grist, las dos hermanas de Ferrara y la criadita de la pieza, lloraban a lágrima viva. Peter Schreier y Hermann Prey, los dos soldados, escoltados por Panerai, acompañaban a Böhm a su "camerino", como los "hombres con armaduras" del Templo de "Sarastro" escoltan a "Tamino", mientras refunfuñaban: "Pero... si el año que viene volvemos todos aquí, ¿por qué no lo repetimos?"

Adiós, en fin, a *Così*; un adiós entre triste, orgulloso y emocionado.

BOHM "ÜBER ALLES": "MUERTE Y TRANSFIGURACION" Y "DON GIOVANNI"

Pero no dejemos tan pronto al viejo Böhm. He hablado más arriba del concierto que dirigió a la London Symphony, iniciado con Mozart y cerrado con Beethoven. Pero en medio de ese concierto, Karl Böhm dirigió *Tod und Verklärung*, el poema de Richard Strauss, y —no soy yo el único que lo dice— desde un punto de vista sinfónico la interpretación de esta página marcó la cota más alta en el ámbito de los conciertos ofrecidos en el pasado Festival. Yo no sabía, aunque debía haberlo imaginado, que Böhm tenía esta pieza en repertorio. Quien le ha escuchado a este maestro el comienzo del *Don*

Juan straussiano sabe que no hay director en la tierra que toque con más vigor y potencia el arranque de la obra. Con *Muerte y Transfiguración* ocurrió algo parecido: la London Symphony se transfiguró, se convirtió de golpe en la Filarmónica de Viena, pero ya no diría yo en la actual, sino en aquella que a finales del siglo pasado pudo tocar el poema con el propio Strauss en el "podium"; es decir, la London Symphony pareció, en manos de Böhm, estar estrenando la obra; tuvimos la impresión de que por primera vez nos estábamos enterando de cómo era *Muerte y Transfiguración*. Y es que, aunque definir una interpretación genial es siempre enrevesado, yo diría que el secreto de esta alquimia a pecho descubierto radica en algo muy sencillo: en que Böhm se cree la obra. Lo que hay de banal y lo que hay de iluminado en el poema de Strauss van a la par en



Karl Böhm, Prometeo de la eterna juventud.

los cariños de Böhm. El "ostinato", un poco ramplón, descriptivo de las "apariciones" de la muerte, dicho por Böhm es pura expresividad, tétrica pulsación. La melodía del final, la de la "Transfiguración", cantada más que enunciada, es una redención conseguida a base de esfuerzo y sacrificio, recompensa y no regalo, premio y no don. Y es en una obra como ésta cuando uno se da cuenta de lo sorprendentemente bien que Karl Böhm podría tocar la música de Mahler, y al mismo tiempo se comprende por qué no entiende dicha música: aun con los sentimientos a flor de piel naciendo en los pentagramas mahlerianos, algo que tan cerca está de Böhm, hay demasiada sofisticación envolviendo todo lo que allí se dice, se cuenta y se canta para el venerado maestro de Graz. Frau Böhm, terminada la obra, bajó a ver a los músicos de la London Symphony, conmovida: "Nunca he oído a mi marido tocar así, nunca", les dijo una y otra vez.

El segundo vector de la apoteosis de Karl Böhm en Salzburg fue la nueva producción de *Don Giovanni*, debida a Jean-Pierre

Ponelle, que supervisó la puesta en escena, los decorados y el mismo vestuario de los cantantes. Pienso que, junto al montaje de la *Clemenza di Tito*, también susceptible de contemplarse esta temporada en el Festival, el nuevo *Don Giovanni* es el mejor trabajo que Ponelle ha dado a Salzburg de unos años a esta parte. Son muchos y muy importantes los detalles de originalidad, alejada de todo lo gratuito, que el montaje de Ponelle nos ha depurado, y es prácticamente imposible hacer una enumeración detallada en este espacio: quede señalada la visión del protagonista, que se nos aparece como un hombre de pelo grisáceo cercano a la cincuentena, de virilidad decadente y enfermiza, huido de la realidad, rodeado siempre de maniqués/mujeres - objeto inanimadas, que simbolizan su impotencia para mantener una relación auténtica con mujeres reales. Tomando partido en la vieja polémica

que tanta tinta ha hecho correr a los mozartianos de pro (Einstein, Liebner, Dent, etc.), acerca de si "Doña Ana" ha sido o no seducida al comienzo de la obra por el burlador, Ponelle toma decidido partido en favor de la tesis positiva, y a partir de esta idea crea una novísima y sugerente concepción del personaje, ególatra y egótico, que llega a planteamientos tan singulares como la segunda escena del primer acto, en donde la dama trata de evitar la huida del protagonista por causas más cercanas al placer que al honor, o la posterior denuncia de la conducta de "Don Juan" a "Don Octavio", que se produce no porque haya reconocido a su seductor, sino por el despecho que le causa la conducta despreciativa del caballero, que ve reflejada en el comportamiento de éste con "Elvira", posiciones todas éstas que contribuyen a una visión especialmente renovadora e inteligente de personaje tan conflictivo como el de la vengativa hija del Comendador; "Leporello", igualmente, se nos aparece como un hombre viejo y cansado, cargado de tabúes religiosos y amargada

ironía, al que, por otra parte, no ha dejado Ponelle de regalarle algunos "gags" inapreciables, tal como aquel intercalado en el aria del recuento a "Doña Elvira" de las conquistas amorosas de "Don Juan", que el criado canta mostrando las diferentes páginas de un enorme listín telefónico en el que se entrecruzan mapas de las naciones "arrasadas" por el seductor, para, al llegar a la cita de España, donde las proezas amorosas son ya *Mille Tre*, desplegar un gigantesco plano en relieve de la Península Ibérica; y así, todos los personajes del "Dramma Giocoso" van configurándose como criaturas tan artificiosas y depravadas por unos usos sociales en franca decadencia como el mismo protagonista, que, sin embargo, tiene la valentía de expresar abiertamente su repudio hacia los esquemas de conducta: es, por ello, acierto enorme de Ponelle que el "Sexteto" final no sea alegre canto de moraleja, sino atemorizada retahila aprendida por los personajes, que ante la terrible punición de "Don Juan" abandonan despaavoridos la escena, ante la posibilidad de que a ellos pueda ocurrirles lo mismo, mientras los telones del fondo se descorren, dejando paso a los oficiales de la Inquisición. Es justo atribuir una buena parte del éxito de esta nueva versión de *Don Giovanni* a los intérpretes de la misma. Sherrill Milnes, en el papel protagonista, me sorprendió gratamente: no había tenido hasta ahora oportunidad de ver en vivo al célebre barítono norteamericano, y mi impresión, a través de los discos, era la de que sus enormes facultades vocales no eran respaldadas por una especial habilidad para la caracterización interior de personajes; en este aspecto, debo resaltar que Milnes hizo un esfuerzo extraordinario para ponerse a la altura de las demandas de Ponelle y Böhm, y si bien su trabajo queda todavía pálido en la comparación con especialistas del "rôle" tales como Cesare Siepi o el joven Dieckau, se advierte que su trabajo alberga una base sólida, que permite tener serias esperanzas para los años venideros, en los que,



Milnes y Berry en escena.



Don Giovanni: En el cementerio, ante la tumba del «Comendador» (Acto II).

indudablemente, Milnes superará con creces su actuación de este 1977. Los grandes triunfadores, en el plano vocal, de esta producción fueron Anna Tomowa-Sintow, «Doña Ana» infalible en el canto y perfectamente ajustada en lo escénico a las interesantes ideas que Ponelle tiene sobre su personaje; Walter Berry, todavía hoy «Leporello» insuperable; Peter Schreier, capaz de hacernos perdonar la endeblez de «Don Octavio» a través de una línea de canto para la que empiezan a agotarse las adjetivaciones, quien, además, supo captar con su muy notable arte dramático no pocas de las ironías con que el director de escena francés ha revestido al entontecido enamorado; y Edith Mathis, que parece ser la única cantante capaz de recordarnos cuánta ternura subyace en el papel de «Zerlina». Teresa Zylis-Gara, sin que esto suponga demérito excesivo a su actuación, no me parece cantante a la altura de los otros miembros del reparto que se ha citado, ni por la calidad vocal, que no es mucha y tiende a ser «calante» en los agudos, ni por la prestación dramática, que dista mucho de la espontaneidad y convicción de sus compañeros. John Macurdy, imponente «Comendador» en lo físico y en lo vocal, dotado con una octava grave de redondez maestra, que hizo innecesaria la amplificación de su voz en la postrera aparición del acto segundo, y Dale Düsing, «Masetto» contestatario y casi líder de la clase oprimida, completaron un elenco artístico cuya calidad media ronda la matrícula de honor. Pero ésta, de dársela a alguien, habría que ofrecérsela al que, una

vez más, fuera héroe de la representación, Karl Böhm. ¡Qué enorme diferencia hay entre este Don Giovanni y el que el octogenario director grabara hace unos cuantos años, en Praga, con reparto tan prestigioso como ineficaz! Esta nueva versión, que, afortunadamente, ha sido llevada al disco durante el Festival (Deutsche Grammophon, tal como ya hiciera en el 74 con *Così fan tutte*, procedió a registrar «en vivo» la mayor parte de las representaciones y algunos de los ensayos generales), está dibujada de un trazo, sin puntos muertos ni caídas de tensión, con lucidez y con amor, con rabia y con esperanza. Siendo por sí misma la escena del Comendador, al final de la obra, y su inmediata confrontación con «Don Juan» resuelta en la muerte del protagonista, uno de los pasajes más impresionantes de todo el arte teatral, en general («la más sobrecogedora escena en la historia de la ópera», en frase de Alfred Newman), guardo en mi pequeño tesoro de experiencias líricas como una de las joyas más preciadas la terrorífica presentación orquestal dispensada por Böhm a la entrada de la estatua en el banquete del libertino, en donde los apenas sesenta miembros de la Filarmónica de Viena integrados en el foso parecieron convertirse, bajo el influjo de su director, en toda la plantilla orquestal que había secundado la *Salomé* de Karajan escuchada veinticuatro horas antes. Insisto, es real fortuna que esta vez el disco no haya dejado pasar la ocasión de estar presente, cosa que, desgraciada e irremediablemente, ocurrió los años 74 y 75,

cuando la *Mujer sin sombra*, dirigida por el mismo Böhm, se dejó escapar sin más testimonio que el de la cinta pirata.

TRIO DE ASES: BRENDEL, POLLINI Y RICHTER

Tiene Alfred Brendel un gesto muy característico: abrir las manos sobre el teclado después del ataque, como si dejara escapar la música del piano en un arrebato de generosidad. Y de hecho sucede así. Brendel seleccionó para su actuación en Salzburg, Festival al que retornaba después de varios años de ausencia, un programa íntegramente dedicado a Franz Schubert. En él se incluían la *Sonata número 16, en La menor, D. 845*; la *Fantasia «Wanderer»* y la *Sonata número 18, en Sol mayor, D. 894*. En la primera de las obras citadas, Brendel opta por efectuar todas las



Alfred Brendel.

repeticiones; en el movimiento inicial, «Moderato», el nuevo tema que aparece en el desarrollo surge mágicamente, como un milagro, mostrando toda la contradicción entre un minueto cerceado y un lamento de pobreza que se hace rebeldía: aquí Brendel, intensísimo, pero sin histerismos, saca a la luz toda la tragedia íntima de esta música; el tercer tiempo, el «Scherzo», nos es explicado por el pianista como el que narra un cuento. Una anécdota que rebasa los niveles de lo meramente episódico: al acabar la ejecución de la primera obra, Brendel se levanta, mira hacia todos los lados de la escena, avanza unos pasos hacia adelante, vuelve luego hacia atrás, da la vuelta en torno al piano, hasta que, por fin, una mano y una voz que surgen del lado izquierdo del escenario le indican dónde está la salida del mismo; el artista está tan ensimismado después de su interpretación, que ya no recuerda por dónde se sale de la escena. Sería ridículo no reconocer que el movimiento inicial de la *Fantasia «Wanderer»* tuvo una ejecución emborronada: no importa; Brendel sabe «decir» la historia íntima de la obra como ningún otro solista; de otro lado, el pianista sigue haciendo la transición al «Adagio» como nadie lo ha hecho: estas transiciones son siempre sorprendentes por la capacidad de Brendel para conjurar atmósferas distintas. En el tiempo lento, Brendel expone el tema con una lentitud desacostumbrada, mayor aún que la percibida en su grabación discográfica, acercando la línea melódica a la de una marcha fúnebre, tocada de solemne intimidad; es la voz de un piano lacerado. En el «Allegro», Brendel vuelve a mostrarnos una vez más que la fuga contenida en este movimiento es realmente orquestal, concebida más allá de lo pianístico. La *Sonata número 18* tiene su momento de oro en los compases iniciales: la forma en que Brendel enuncia en «Legato» los acordes del tema principal nace de eso que el pianista tantas veces ha explicado, la espontaneidad adherida a las manos tras años de familiaridad con la música. Todavía Brendel, después de este programa, largo e intenso, se siente capaz de dar tres «propinas», una de ellas inolvidable, la que termina por poner de pie al público que abarrota el Festspielhaus; es el «Número 4» de los *Momentos Musicales*, esa pequeña pieza que tan honda deuda tiene con las *Invenções* de Bach, cuya sección central alberga el más sublime motivo melódico creado por Schubert.

El recital de Maurizio Pollini se fundamenta en tres obras, en las que el piano figura como instrumento límite. Abre Pollini la velada con la *Sonata op. 106, «Hammerklavier»*, de Beethoven. Cuando Pollini ataca los acordes iniciales de la obra parece que los muros del Grosses Festspielhaus van a caerse. Con buen criterio, Pollini también respeta la repetición del primer movimiento. Interesa señalar que, a dife-

rencia de lo practicado por Brendel en el recital Schubert, Pollini no busca una posible orquestalidad, sino que respeta la idiosincrasia pianística de la pieza. Es también un detalle notable el que el pianista enlace todos los movimientos de la magna composición, que de esta manera, más que nunca, parece redactada de un solo trazo. En el tiempo lento,



Maurizio Pollini.

el efecto de "una corda" surge transparente como pocas veces mediante un empleo portentoso del pedal, que suscita uno de esos maravillosos instantes de silencio colectivo en los que nadie parece respirar en la sala. ¡Qué sutil y a la vez honda diferencia del Beethoven del año pasado, nervioso y tenso! La tensión, honda, concentrada, surge ahora de la convivencia prolongada con los pentagramas. En el tiempo final, que al igual que en la **Fantasia "Wanderer"** alberga una fuga, ésta surge bajo el prisma de la claridad, como una asimilación de la música de teclado anterior a Beethoven y una positiva demostración de las capacidades expresivas del piano naciente, a través de la más característica forma del clavecín. Con esto, haciendo bueno el dicho de Brendel, Pollini está demostrando, sin ceder un ápice en potencia sonora y capacidad expresiva, que la **Hammerklavier** es estrictamente piano-piano, y no piano-orquesta, un confín que queda reservado a Franz Schubert. En la segunda parte interpreta Pollini las **Variaciones, op. 27**, de Anton von Webern, en las que sorprende la drástica forma de traducir todas las indicaciones del pentagrama por parte del instrumentalista italiano. Belleza refinada, misterio apacible, todo ello dentro de un respeto infinito a todas y cada una de las demandas de la partitura. El punto final llega con la **Segunda Sonata para piano**, de Pierre Boulez. Aquí Pollini pone de manifiesto el enorme "pianismo" de la obra, que tampoco busca la orquesta, sino el límite de las posibilidades técnico-expresivas del instrumento. Durante la interpretación del primer movimiento, "Extrêmement rapide", se advierte la enorme deuda que Boulez tiene con los **Estudios de Ritmo**, de Olivier

Messiaen. Es sorprendente que la misma concentración mostrada en Beethoven esté aquí presente, unida, una vez más, a una escrupulosa observancia de todas las indicaciones, especialmente las dinámicas, que pueden en más de un momento llegar al paroxismo, y que Pollini interpreta con esa "sencilla diafanidad" que parece la característica más acusada de su quehacer musical. En el último movimiento, "Vif", logra Pollini un final lleno de amargo misterio, no exento de una cierta ternura, con una concentración que no he escuchado a los anteriores intérpretes de esta pieza, entre los que ha habido pianistas de la talla de Heffer o Rosen.

Sviatoslav Richter, por último. ¡Qué gran músico es el pianista ruso! No sólo es la suya una técnica portentosa, sino que también es indeclinable la presencia de un intelecto musical de primer orden. Hay sólo un hombre que puede compartir con Horowitz la cumbre de los pianistas en activo, y ese hombre es Sviatoslav Richter. Abre su programa con el **Andante en Fa mayor**, de Beethoven: en los grandes intérpretes el colmo de la genialidad puede estar unido a la sencillez, y éste es el caso de Richter, cuando con un simple balanceo de la muñeca izquierda desgrana el ritmo de la pieza y con la derecha va dibujando la melodía, siempre con una pulsación del ritmo trocaico (larga-breve) absolutamente exacta.

Tras Beethoven, Chopin. Escoge Richter los tres "Valses" del **Op. 34**, el **Scherzo número 2** y la **Barcarola, op. 60**. Nada tiene que ver este Chopin con el refinamiento de un Pollini o el fraseo logístico de un Rubinstein:



Sviatoslav Richter.

las disonancias y lobregueces de los pentagramas se hacen, en manos del pianista ruso, más patentes que nunca. Hay asimismo, y especialmente en los "Valses", un uso formidable del "rubato", que surge como una consecuencia necesaria, no como un capricho. Hay, por ende, un análisis, casi radiografía, de intensidades, apenas concebible en otras manos que no sean las de Horowitz. Este carácter de lobreguez al que acabo de aludir se hace especialmente patente en la traducción

del **"Scherzo" en Si bemol**, pieza archiconocida, a la que Richter confiere inesperadas regiones de misterio y sombra.

Claude Debussy, en exclusiva para la segunda parte, que integra la **Suite Bergamasque** y **Estampes**. Es famoso el tratamiento que, de siempre, ha dado Richter a la música de Debussy: tratamiento que se basa en la progresión de estratos tímbricos, que acaban por constituir un auténtico buceo de sonoridades. El "Milagro Richter" se produce, una vez más, en lo ultraconocido y en la genial sencillez con que se aborda. Así, de todo el conjunto de la **Suite Bergamasque** tengo que detenerme, aunque parezca concesión, en lo más popular de la pieza, el célebre "Claro de luna". Es casi imposible iniciar la pieza más en "pianísimo": no hay nada de ternurismo ni retenciones en suspiro, sino un único "tempo" invariable, haciendo que la emoción nazca de los diferentes (en Richter casi infinitos) volúmenes dinámicos y del más estricto recogimiento. Luego, en **Estampas**, da la impresión, en ciertos instantes, de que el pianista tocara con filtros, tal es la calidad de sus difuminados. Cada mano marca una intensidad diferente a la vez, lo cual se hace especialmente patente en "Pagodes". Está, además, la claridad prístina de las tesituras. Los dedos de Richter pueden pasar en segundos de alfileres a martillos, tal como ocurre en "Jardines bajo la lluvia". Un recital, en fin, increíble, de un maestro en la total plenitud de su arte.

REENCUENTRO DE DIESKAU Y RICHTER A TRAVÉS DE SCHUBERT

Un disco publicado hace poco entre nosotros nos traía la evocación de un recital, también celebrado en Austria hace pocos años, en el que Dietrich Fischer Dieskau y Sviatoslav Richter unían fuerzas para interpretar en sesión memorable una selección de "lieder" de Hugo Wolf. Está, por otra parte, la presencia de ambos artistas en aquel otro disco de recuerdo imborrable, el que contenía el ciclo brahmsiano sobre **La Bella Magelone**. Una vez más, ahora en Salzburg, año 1977, el acontecimiento ha vuelto a producirse: Dieskau y Richter volvían a interpretar juntos en esta ocasión un programa dedicado por entero a Franz Schubert. Difícil es hacer partes en una sesión de esta categoría. Pueden señalarse algunos momentos, algunas secuencias, sin que esto implique líneas quebradas de mayor o menor éxito artístico en velada que es portento desde el instante en que sus protagonistas comienzan la actuación. Vayan algunos recuerdos, extraídos de mis anotaciones en el programa de mano. Es éxtasis de belleza, que comienza en la propia calidad de la canción, **Wehmut**, en donde causa asombro la hermosura del actual registro grave de Dieskau, que en el último verso, "... und vergeht" ("... y se ex-

tingue"), obtiene uno de esos "ppp" únicos que parecen exclusiva absoluta del cantante berlinés. Constancia de asombro también ante **Abendbilder**, que Dieskau entona en íntima media voz, recurriendo a un "diminuendo" apenas audible en las palabras "Zauberlieder" ("Hechizo de los cantos") y "Die Echo Wieder" ("Repite el eco"); Richter, a su vez, teje con sabiduría de siglos los arabescos del piano. **Der Schiffer** es otro de los prodigios de la noche, en este caso un prodigio de dicción y humorismo hecho técnica. Como también lo es



Totengräbers Heimweh, canción de total dramatismo, con patéticas invocaciones al destino y a los cielos, una de esas canciones que terminan en transfiguración, en estructura parecida a la del impresionante y conmovedor **Raste, Krieger** (el segundo de los tres **Ellens Gesänge**), en cuyos versos finales, casi susurrados, alcanza Dieskau el clima de la máxima ternura, en unción casi mística. También ha de detenerse el recuento en **Die Sterne**, con sus estrofas que van ascendiendo en progresiva modulación por terceras, en donde la manera del decir del cantante y el hacer magia de la sencillez por parte del pianista se convierten en núcleos viscerales de la Piedad que exhala la canción. Una última mención a **Fischerweise**, asombrosa demostración de las posibilidades expresivas de ambos intérpretes, en donde, si cabe, podría apuntarse que Richter se "desmarca" en una exhibición de ataques en "crescendo" al teclado que van más allá de lo que entendemos por "acompañamiento".

BEETHOVEN-KARAJAN

En parte por el hecho de la coincidencia del concierto con la aparición (privilegio de Salzburg, que conoce el registro antes que ninguna otra capital europea) del álbum que contiene el nuevo integral discográfico de las **Sinfonías** de Beethoven dirigidas por "Der Gott", en parte porque Beethoven siempre es taquillero y arrastra a los públicos, la expectación ante una sesión en la que Karajan ha de interpretar las Sinfonías **Pastoral** y **Heroica** es enorme y desusada. Vayan al-

gunos datos técnicos de carácter externo: Karajan emplea vientos cuadruplicados, pero nunca en los cometidos solistas; la cuerda se usa completa, sin restricciones de ningún tipo; la **Pastoral** cuenta, en el metal, con cuatro trompas, tres trompetas y un trombón; la **Heroica**, por su parte, convoca a seis trompas y cuatro trompetas; en ninguna de estas sinfonías se producen repeticiones, siguiendo una costumbre que ya es tradicional en el maestro salzburgoés.



Karajan, durante un ensayo.

Al margen de lo expuesto, y esto muy especialmente en lo que hace a la **Sexta Sinfonía**, el cambio de Karajan con respecto a su antigua interpretación es muy grande. Aunque los rápidos "tempi" apenas han variado, la espontaneidad es ahora mucho mayor y la diafanidad de la voz es refrescante. Hay una total constancia en los tiempos elegidos, sin alteraciones en el interior de los movimientos y sin apenas cambios en la pulsación. La antigua **Pastoral** karajaniana, más cargada de la contaminación de la gran ciudad que del aire de las montañas, recibe ahora una versión admirable de arriba a abajo, en la que, de destacar algo, sería pertinente resaltar las soberbias intervenciones de las maderas solistas. La **Tercera Sinfonía** no presenta diferencias sustanciales con la escuchada en Madrid y Barcelona hace dos años, y que yo comentara en mi "Crónica de cinco días" (Cfr. RITMO, número 456, noviembre de 1975). A dicho trabajo me remito, señalando únicamente como dato diferenciador la acentuada velocidad que tiene actualmente el primer movimiento en el tratamiento de Karajan, basada en una aceptación literal de la indicación de metrónomo fijada por Beethoven.

BEETHOVEN-BERNSTEIN: "LENNY RIDES AGAIN"

Cuando, en 1975, Leonard Bernstein dirigió, en Salzburg, la **Octava Sinfonía** de Mahler, todos los presentes tuvimos la sensación de haber asistido a una interpretación histórica. Me es inevitable evocar un instante, poco más de unos segundos, de aquella jornada de agosto inolvidable. Recuerdo que, ante el es-

panto de los Coros y la irritación de la Filarmónica de Viena, durante doce días de ensayos que precedieron al concierto, sesión de clausura del Festival, Bernstein, terca, obstinada, empecinadamente, se negó a trabajar el coro final de la sinfonía mahleriana.

Llegó el día del concierto, pasó la arrolladora primera parte, transcurrió casi toda la segunda, y cuando ya se acercaba la entrada conjunta, a media voz, de todos los coros, que abre curso al clamoroso final, Bernstein fue reduciendo paulatinamente la velocidad, en un "ritardando" tan sorprendente como eficaz, hasta el punto de que cuando llegó la nota grave de los contrabajos que precede a la entrada misma de las voces, el director americano se replegó sobre sí mismo, juntó los brazos y dejó de marcar: quizá apenas fueron segundos, pero a los que estábamos allí aquella mínima fracción de tiempo, durante la cual Bernstein **detuvo** literalmente la obra, nos pareció una eternidad, marcada por el más intenso silencio expectante que este comentarista ha escuchado en una sala de conciertos; y a renglón seguido el músico elevó la vista, miró hacia los Coros, que con disciplina increíble en nuestras latitudes (piénsese que allí se habían juntado no menos de 500 voces) no habían "entrado" tras los contrabajos, y en un gesto de belleza visual tan cautivadora como el resultado musical mismo abrió las manos, a la vez que extendía los brazos, como un creador que de sus dedos hiciera brotar el universo de la nada, dando entrada a aquella impresionante masa de hombres y de mujeres, que contagiados y enfervorizados le siguieron sin titubeos en la ascensión culminante de la obra.

Entiendo que esta referencia al pasado era necesaria para captar la expectación que la presencia de "Lenny" despertaba en su reaparición salzбургuesa. No defraudó el gran maestro estadounidense, a pesar de que —me consta que era así— sus circunstancias personales no eran especialmente favorables para su trabajo, a causa de la grave enfermedad de su esposa, la peruana Felicia Montealegre. Había escogido Bernstein para esta oportunidad un programa que en principio pocos asociarían con su persona, dedicado por entero a Beethoven. Singular, y no poco, era la pieza escogida por el músico para iniciar su concierto: el **Cuarteto en Do sostenido menor, op. 131**, en adaptación para orquesta de cuerda de Mahler-Mitropoulos. La adaptación, contra lo que pudiera pensarse, es de gran sencillez, los contrabajos se limitan a doblar a los violonchelos, aunque en ciertos "solos" intervengan exclusivamente estos últimos. La interpretación fue de gran belleza sonora y extraña serenidad interior; parece como si Bernstein, a través del dolor, hubiera ido accediendo a la pacificación interna y al más íntimo secreto de las cosas. Baste con decir que pocas veces nos

es dado escuchar, en la versión original para cuarteto de cuerda, lectura tan emotiva como la brindada por Bernstein en Salzburg, en la que fue rutilante la exhibición de tipos distintos de dinámica que el músico arrancara a la orquesta vienesa. La segunda parte se concentraba en la **Quinta Sinfonía**, lo cual hay que entender como un verdadero reto. Como Karajan, Bernstein opta por cuadruplicar el viento, y en la sección de metales se decanta por cuatro trompas, cuatro trompetas y tres trombones, ni más ni menos que lo pedido en la partitura, sin olvidar que, también como Karajan, opta por utilizar a la cuerda completa. Sí hay diferencia en cuanto al tratamiento de las repeticiones, ya que Bernstein las hace todas, la del primer movimiento y la mucho más controvertida del "Fi-



Leonard Bernstein.

nale". Si a esto añadimos que los "tempi" de Bernstein, en contraposición también a Karajan, son bastante lentos, tendremos que el minutaje de esta versión de la **Quinta** se acercó mucho a los cuarenta minutos. Hay también otra diferencia, aunque mejor sería hablar de particularidad: Bernstein se muestra obsesionado por la claridad total de las frases del viento, hasta el punto de poderse afirmar que cada secuencia se construye en torno a los motivos diseñados por estos instrumentos. Por ende, y esto me parece muy positivo, decide Bernstein no doblar nunca los motivos expuestos por la madera en solitario, tal como es la costumbre tradicional y que practican casi universalmente todos los directores de esta obra y de la mayor parte del ciclo beethoveniano. Fue así posible escuchar los inesperados solos de los fagotes, en el primer movimiento, sin su acostumbrado respaldo de las trompas, con lo que se accedía a una sonoridad nueva, renovada, del color de la orquesta en Beethoven. Se sabe que Deutsche Grammophon está grabando toda la obra orquestal y teatral de Beethoven con la Filarmónica de Viena a las órdenes de Leonard Bernstein; en esta tesitura, lo escuchado en Salzburg se nos presentaba como un anticipo del ciclo discográfico. Es difícil aventurar el éxito de la empresa, pero es in-

negable que Bernstein tiene "cosas que decir" en este terreno y sobre este autor que si no son definitivas, sí pueden ser reveladoras.

PERSPECTIVAS DEL 78

Cerrado el Festival del 77, quedaba abierta la especulación en torno a su futuro hermano del 78. Se sabe ya que James Levine volverá a la Felsenreitschule para dirigir no la **Clemenza di Tito**, sino una nueva puesta en escena, que también correrá a cargo de Jean-Pierre Ponnelle, de la **Flauta mágica**, de Mozart. Se sabe también que habrá una nueva producción de **El Caballero de la Rosa**, cuya dirección está sujeta a polémica: se habló y se llegó a escribir que este montaje sería dirigido por Karl Böhm; pero durante el desarrollo del pa-

sado Festival volvió Böhm de su decisión y decidió dirigir el año que viene nada más que **Don Giovanni**, con lo cual la rectoría musical de la ópera quedaba vacante. Se barajaron los nombres de Georg Solti (que, como veremos, estará el año que viene en Salzburg) y de Leonard Bernstein. Finalmente, parece que hubo consenso en torno a la figura de quien es hoy máximo traductor de esta pieza, Carlos Kleiber. Pero en el momento en que yo redacto estas líneas, las últimas noticias apuntan hacia el nombre de Christoph von Dohnányi. Se da también como segura la colaboración en el 78, en un nuevo programa Schubert, de Fischer-Dieskau y Maurizio Pollini.

Se repetirá **Salomé** y se volverá, por enésima vez, a **Don Carlos**. Hay seguridad de que Claudio Abbado, tratando de repetir su éxito mahleriano del 76 con la **Cuarta Sinfonía**, montará la **Tercera** con la Filarmónica de Viena. Y se da también como definitiva la visita a Salzburg de la Sinfónica de Chicago, a las órdenes de su titular, sir Georg Solti. Pero todos estos datos los irá conformando Fernando Pergrín en los próximos meses a través de su "Avance internacional". Quedémonos, de momento, con la certeza de que los responsables de este "Festival de Festivales" no se duermen en los laureles.—JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA.

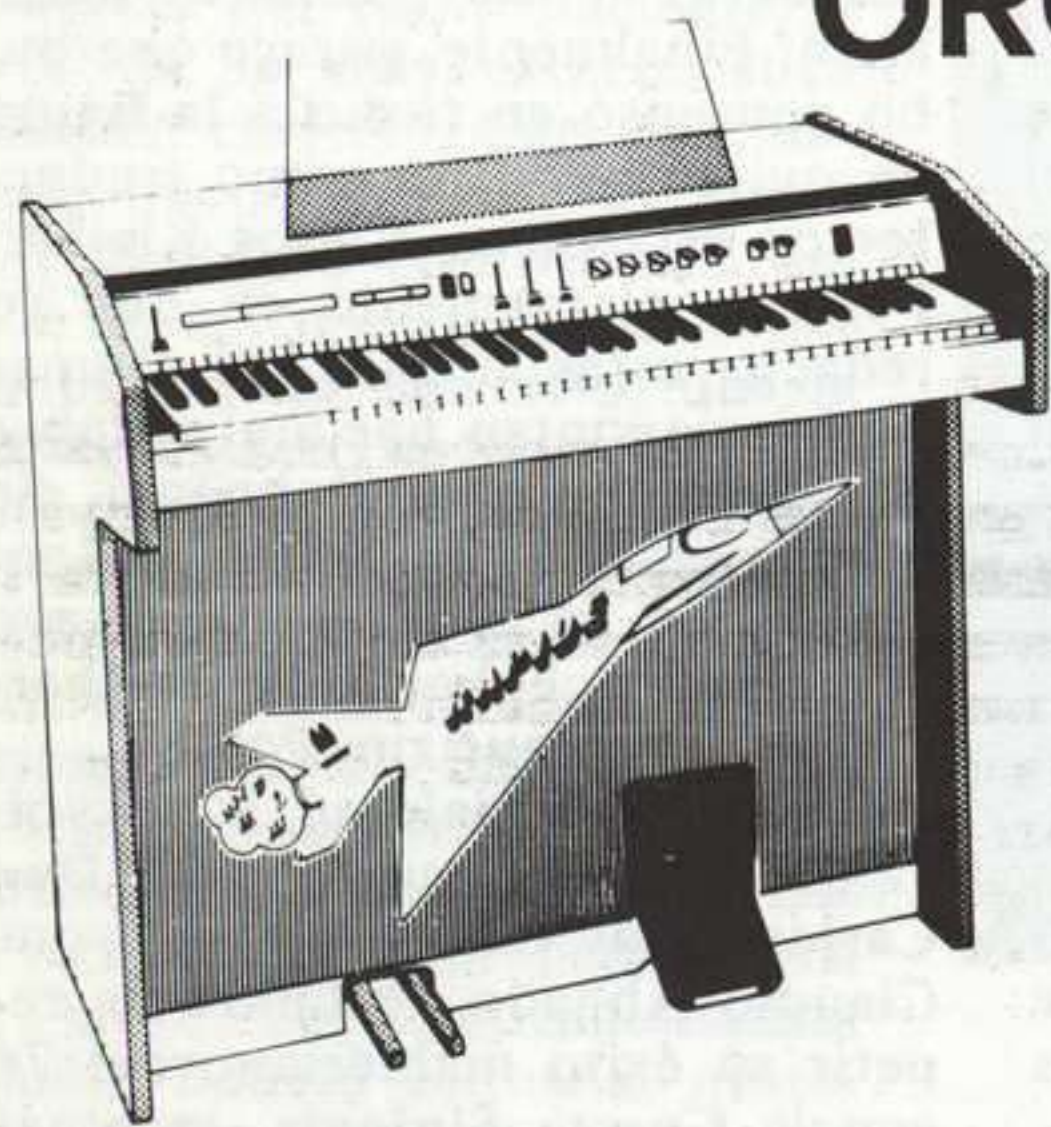
MAXPER

«la música»

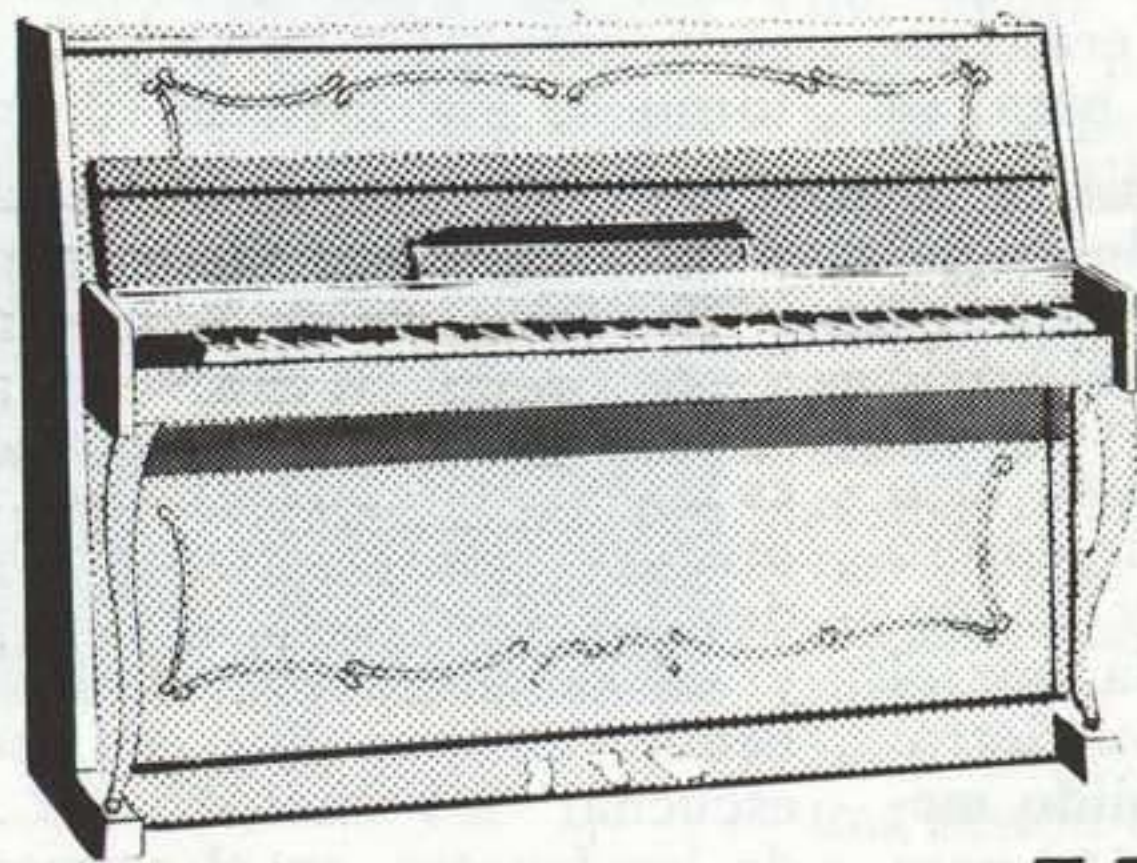


En el
centro de toda
actividad musical
está Maxper
y su música.

Con **MUCHAS NOVEDADES** en:
ORGANOS



PIANOS



En el centro geográfico de España
(Cerro de los Angeles) está el gran
CENTRO MUSICAL MAXPER, con:

- Auditorio Particular
- Gran exposición de órganos y Pianos.
- Servicio-Técnico y Laboratorio de investigación.
- Guardería de instrumentos para profesionales.
- Feria permanente de instrumentos musicales.
- Asesoría para el desarrollo de su negocio musical.

MAXPER

Francisco Silvela, 21. Teléfs. 401 52 48 y 402 03 45.

Alberto Alcocer, 28. Teléfs. 458 69 03 y 458 69 05.

Espejo, 9. Teléfs. 247 20 45 y 241 47 64.

(Aparcamiento plaza Mayor)

Cea Bermúdez, 51. Teléfs. 243 38 92 y 244 48 69.

(Entrada por Andrés Mellado)

Leganitos, 12. Teléfs. 241 98 70/8/9.

Recorte este cupón y pida información, sin compromiso, a

CENTRO MUSICAL MAXPER

Carretera de Andalucía, Km. 12,600
Getafe (Madrid)

Nombre

Dirección

D. P.

LA LECCION DE ELISABETH GRÜMMER

UNA ENTREVISTA POR
ROBERTO ANDRADE Y
ARTURO REVERTER

El pasado septiembre fue muy caluroso. Las pruebas del Concurso «Reina Sofía» se desarrollaron en condiciones ambientales agotadoras. Una tarde, Elisabeth Grümmer, presidenta del Jurado de Canto, descansaba en el Conservatorio madrileño algunos minutos. Estaba sola, y quizá su edad acusaba ya la mediocridad soportada jornada tras jornada, el inmisericorde calor, las dificultades para comunicarse con quienes iban y venían ante ella, o el aturdimiento que produce en quien es de pueblo el tráfico madrileño de gentes y vehículos. Roberto Andrade y Arturo Reverter se acercaron con otros amigos a aquella mujer cansada, de pelo blanco y pequeños ojos chispeantes y vivarachos, ahora oscurecidos: «Frau Grümmer, nosotros la conocemos, nosotros sabemos quién es usted; usted es 'Agata' y 'Doña Ana', usted es 'Pamina' y 'Elsa', usted es la 'Condesa' y 'Eva', usted es la voz arcangélica que proclama el milagro de la creación: 'La alegre pléyade de los cielos ve atónita el prodigio, y resuena clamorosa la alabanza del Creador, la alabanza del Segundo día'». Los ojos de «Eva» recuperaron la sonrisa: «¿Una entrevista? ¿A mí? ¿De verdad? Cuando quieran. Sí, sí, mañana».

La charla se prolongó a dos cenas, rodeada de un grupo hispánico fervoroso. «Elisabeth» parecía no estar ya cansada. Hablaba de música con entusiasmo, con amor. «Cantar es un don del cielo, una bendición: la posibilidad está en uno mismo, pero hay que descubrirla y ayudarla.» «Pamina» se conmovió ante nosotros al escuchar de nuevo esa voz que ella supo descubrir: «¡Ay, siento que huyó de mí para siempre la fortuna del amor!» La «Mariscala» volvió a sonreír con leve melancolía al sumirse en la soledad de su estético humanismo: «¿Mas cómo puede ser cierto que yo fuera la pequeña 'Resi' y que alguna vez llegue a ser la vieja señora?» Y Elisabeth Grümmer resumió su vida y su historia diciéndonos: «Yo sólo he sabido cantar... y cocinar: soy una buena cocinera. Bueno, también soy abuela y procuro ser profesora».

Esta mujer que nos va a hablar a continuación de música y de recuerdos atesora y resume una tradición canora de ciento cincuenta años. Ha tenido una vida hermosa y a la vez doliente, pero sobre todo muy sencilla. Ha cantado en recuerdo de su marido, víctima de la segunda guerra mundial, y para ser ella misma, para sentirse un ser humano útil a sus semejantes. Es de pueblo y del pueblo: Berlín y Lucerna reciben sus enseñanzas, mas ella gusta retirarse a la pequeña Alsbach, en la Odenwald, fatalmente al borde de la «Nibelungenstrasse», para escuchar los «murmillos de la selva» y el borboteo de los pucheros mientras algún alumno empecinado repite al piano un ejercicio de vocalización. Sabe que ha sido, que es, una artista de excepción. Pero su sabiduría es espontánea, directa, madurada, enriquecida por la experiencia gozosa de la comunicación que produce la Música. ¿Nos atreveremos a proponerla como ejemplo de los mejores logros humanos de una civilización? Ella protestaría, denegaría; sin embargo, nuestro atrevimiento es legítimo: el equilibrio humano de esta mujer es el buen vino asolerado de una cultura si a veces engendradora de monstruos, madre también de los más bellos sueños que han producido los milenios.

La lección de Elisabeth Grümmer comienza. Roberto Andrade y Arturo Reverter son los cronistas de una jornada feliz. Tras la lectura de las palabras de esta «vieja señora que no ha dejado de ser la pequeña 'Resi'», invito al lector a escuchar uno de los discos de Elisabeth Grümmer que posea, y, si carece de ellos, a pedirlo al amigo que sí los tiene: porque desde ahora «Agata», «Doña Ana», «Pamina» o «Eva» pueden tener para nosotros, además de la voz, la palabra y el rostro de una mujer de pelo blanco, piel amelogotonada y ojos ahora de nuevo siempre alegres, siempre serenos, siempre chispeantes.—A. F. M.



REVERTER.—¿Qué importancia tuvieron sus comienzos como actriz en su evolución posterior como cantante?

GRÜMMER.—Comencé en el teatro de Meiningen. Vivía allí con mis padres. Fui directamente de la escuela al teatro e hice «schauspiel» y ópera sin haber recibido ninguna lección previa de Canto, a no ser las tomadas en la escuela. Era una labor de aficionados. Al cabo de un año recibí una carta del director general del «Kammerspiele» de Munich invitándome a actuar allí como actriz, pero mi director en Meiningen me aconsejó no aceptar, al menos de momento, pues decía que primero debía educarme la voz. Por aquel entonces yo había cantado ya Mignon, «Marzeline» y Hänsel. Lo mismo hacía en escena Egmont, de Goethe, que cantaba «Mi» en El país de las sonrisas, de Lehar.

ANDRADE.—Entonces, ¿su verdadera afición era ya el canto?

G.—No exactamente. Pero sentía como una obligación que debía aprender a cantar, y así se lo dije a mis padres. A los diecinueve años conocí a mi marido, Paul, por entonces primer violín de la Orquesta de Meiningen. A los veintidós me casé con él y nos fuimos a Aachen (Aquisgrán), en donde había ganado la plaza de primer violín en la Opera. Ello supuso, de momento, el final de mi carrera. Al poco tiempo, además, nació mi única hija. Sin embargo, comencé a escuchar seriamente a mi marido tocar el violín, lo que me produjo gran impresión, hasta el punto de que pensé en acomodar mi línea de canto (yo seguía cantando en casa) a la del instrumento. En cierta ocasión me oyó cantar un violinista que recibía lecciones de mi marido. Quedó tan impresionado que me dijo que era absolutamente necesario que me pusiera a estudiar seriamente. Lo mismo opinaba Karajan, que por entonces, a sus veintisiete años, había sido nombrado primer director de la Opera de la ciudad y que, al conocer a Paul, venía a nuestra casa con cierta frecuencia. Acudí a Fritz Schlöndorf, un buen amigo, que se comprometió a darme clases (fui su primera alumna) a condición de que fuese constante. Aunque yo, la verdad, no quería ser cantante, sino simplemente aprender a cantar para mi propio disfrute, comencé a tomármelo un poco en serio y a ir a casa de Fritz todos los días por la tarde.

A.—¿Tenía la voz naturalmente impostada?

G.—Creo que sí. debía de ser, aunque la verdad es que no lo sé a ciencia cierta. Tengo un disco eléctrico de aquella época, creo que grabado a los veinticinco años, que, pese a sus deficiencias, puede dar una idea de mi voz. Un año más tarde, a los veintiséis, fue cuando empecé a estudiar de manera totalmente firme. Durante algo más de tres años asistí a clase todos los días, haciendo ejercicios y cantando una hora y media diaria, constantemente. En mil novecientos cuarenta y uno, por Pascua, Karajan montó Parsifal, y entonces, inesperadamente, se presentó la oportunidad: una semana antes de la «première», la primera «muchacha flor» del segundo grupo cayó enferma. Recibí entonces una llamada del director: «Señora Grümmer, ¿puede usted ayudarme?» Antes de contestarle consulté con Schlöndorf, quien me dio su autorización. En cuatro días aprendí el papel y lo canté, al parecer, bien, porque a la mañana siguiente me llamó el asistente de Karajan diciéndome que el maestro había pensado que podía cantar el papel de la «Baronesa» en Der Wildschütz, de Lortzing. Acepté, y después de tres semanas de preparación, lo canté. Era un personaje que me iba, incluso físicamente, porque yo en esa época era muy delgada y tenía bastante buen tipo, lo que casaba perfectamente con las exigencias escénicas, que incluían el salir con pantalones. Karajan no dirigió, pero contempló la representación, y al día siguiente me dijo por teléfono: «Bien, señora Grümmer. El año que viene quiero montar Der Rosenkavalier. ¿Quiere usted cantar "Octavian"»? Enmudecí. Insistió: «¿Qué le pasa, no quiere cantarlo?» Por fin, pude hablar: «¡Sí! ¡Sí! ¡Por supuesto! ¡"Octavian"!» (Al decir esto, ríe y repite después como arrobada: «Octavian»...)

R.—¿Por qué «Octavian» y no, por ejemplo, «Sophie», dadas las características de su voz?

G.—Fue, realmente, por causas de orden físico y no estrictamente vocal, aunque podía cantar los dos papeles. Fue una gran experiencia. Recuerdo ahora que durante el ensayo, cuando entro en escena con la rosa, vestida, lógicamente, con pantalones, Paul, mi marido, se levantó y exclamó: «¡Vean, mi "Caballero de la rosa"!»

R.—¿Sabía usted por entonces con certeza qué tipo de voz tenía?

G.—No estaba totalmente segura. Por arriba me encontraba muy a gusto. No sólo podía cantar «Sophie», sino también una parte tan comprometida como la «Reina de la Noche», aunque nunca la llegué a hacer en público. Pero Schlöndorf opinaba que debía centrarme en el repertorio lírico antes que en el de «coloratura». Me aconsejó que estudiara papeles como los de «Elsa», «Elisabeth», «Eva»... Poco después cante «Alice» (Falstaff), con Karajan de nuevo en el foso y Walter Felsenstein (1) como director de escena. Aquél

(1) Walter Felsenstein (Viena, 1901). Productor y director de escena. Actuó fundamentalmente en Colonia, Frankfurt, Munich y Zurich. Intendente de la Berlin Komische Oper desde 1947.



me dijo: «Nunca me he atrevido a hacer tal indicación: debe usted olvidarse de todo y dedicarse por entero, plenamente, a la ópera». Le contesté que era imposible, que tenía una hija a quien cuidar, pero él insistió con firmeza. Por esas fechas me llamaron de Duisburgo para cantar Wildschütz bajo la dirección de Heinrich Hollreiser, quien tras oírme quiso que me quedara allí. Mi resistencia inicial fue vencida por mi marido, que, finalmente, me persuadió. La verdad es que yo no podía entender por qué todo el mundo estaba empeñado en que cantara ópera.

R.—¿Cómo prosiguió su carrera?

G.—Al haber quedado destruida en mil novecientos cuarenta y cuatro, después de un bombardeo, la Opera de Duisburgo, tuvimos que marchar a Praga, en donde a lo largo de un año canté Rosenkavalier, Otello y Wildschütz. Entretanto, en Aachen, durante un ataque aéreo, murió Paul, lo que supuso para mí un durísimo golpe. Terminada la guerra, volví a Meiningen, en donde había dejado a mi hija, y canté de nuevo, esta vez en concierto, «Octavian». Empezaba a ser bastante conocida y el público me quería mucho. (Vuelve a reír con espontánea convicción.)

A.—Lo encontramos perfectamente justificado.

G.—Muchas gracias. En los diez meses siguientes aumenté mi repertorio. Debí de cantar alrededor de unas ciento cincuenta representaciones: «Mimí», «Desdémona», «Lola» (Cavalleria), «Nedda», «Susana», todas en alemán, y volví a hacer teatro, aunque después de los cuatro años de estudio con Schlöndorf y de la muerte de Paul yo había elegido ya mi camino. Naturalmente, mi experiencia como actriz, y en particular los consejos que había recibido de Felsenstein, me fueron de enorme utilidad. Una cantante debe ser siempre actriz para hacer creíble cualquier personaje. No se puede ser sólo lo primero. Ante todo, hay que ser una mujer: «Eva», «Agata», etcétera. Por supuesto, las cosas cambian cuando una canta «lieder», la Novena, la Missa Solemnis o La Creación, en donde lo más importante es la perfección del canto. Pero en escena es fundamental identificarse con el personaje.

R.—En mil novecientos cuarenta y seis es contratada por la Opera de Berlín.

G.—En efecto, la Berlin Städtische Oper, hoy Deutsche Oper, requirió mi presencia. El contrato fue por tres años. Canté mis papeles habituales, incluyendo «Martha». En la «première» de Bodas de Fígaro, tras mi «aria» del cuarto acto (en italiano, «Deh vieni non tardar») hubo tantos aplausos que la representación debió detenerse durante quince minutos. Ante el entusiasmo del público para mí incomprendible, yo no sabía qué hacer. Estaba allí, de pie... (Ríe de nuevo, y tenemos la sensación de que, efectivamente, está ahora allí, de pie...)

A.—Parece que todavía no fuera usted del todo consciente de su valor real como cantante.

G.—No. Tenía ya treinta y cinco años, pero era muy ingenua.

Estas Bodas fueron mi primer gran éxito. Al día siguiente, los periódicos titulaban la representación como «Las Bodas de Susana». Pese a todo, los primeros tiempos en Berlín fueron muy duros. Hacía mucho frío, varios grados bajo cero, y era muy difícil conseguir combustible. A veces, para calentarnos, teníamos que recurrir a los trozos de madera que podíamos obtener del teatro, con los que hacíamos fuego en mi apartamento. Nos quejábamos continuamente al director de la Opera, el en otro tiempo famoso bajo Michael Bohnen. En aquel tiempo canté también en la Opera Cómica, de nuevo a las órdenes de Felsenstein, papeles como el de «Julia» (Romeo y Julieta) y, por vez primera, «Pamina», todavía fresco el recuerdo de Tiana Lemnitz, de quien un día la prensa inglesa me consideraría sucesora.

R.—Después de Berlín, triunfa usted en el Covent Garden, y en mil novecientos cincuenta y tres se presenta en Salzburgo. Quiéramos que nos hablara un poco del Festival, y en particular de Furtwängler, que es quien la lleva allí.

G.—¡Ah, Furtwängler! (Suspira profundamente y levanta la mirada al cielo.) Absolutamente maravilloso, olímpico. Había actuado ya con él, en Berlín, en concierto, varias veces, cantando, entre otras cosas, la Novena, de Beethoven, con la Filarmónica. Mi primer concierto con la orquesta estaba compuesto por «arias» de Mozart.

A.—¿Con Furtwängler en el podio?

G.—Sí... (Duda.) ¡No! Todavía pesaba sobre él la prohibición de dirigir (2). Fue un director llamado... (Se queda pensativa.)

A.—¿Celibidache?

G.—¡Sí, exactamente! Algunos años después fue el propio Furtwängler el que, efectivamente, me llamó a Salzburgo y me pidió que cantara «Doña Ana». Quedé estupefacta. ¿Yo, con Furtwängler, en Salzburgo? No me lo podía creer. Ya saben que los cantantes que iban al Festival eran los vieneses y no los berlineses como yo. Bien, respondí: «Lo haré lo mejor que pueda». Furtwängler pidió entonces permiso para contratarme a Tietjen (3), por entonces intendente en la Städtische, a lo que éste accedió diciéndole: «Es mi mejor cantante; una joven y lírica "Doña Ana"».

R.—Usted debió de ser una de las primeras «Doña Ana» verdaderamente lírica.

G.—Sí; ya saben que el papel es a la vez lírico, dramático y de coloratura; muy difícil. Fui la primera «Doña Ana» «lírica» de Salzburgo. Hasta entonces lo usual es que este personaje lo interpretaran grandes señoras (Gestos muy expresivos.) más bien dramáticas, como Ljuba Welitsch. Luego hicimos una película, creo que en el cincuenta y cuatro.

A.—Que recordamos muy bien. Maravillosa.

R.—Pero no sólo cantó «Ana», sino «Agata»...

G.—Sí, «Agata». Ya ven, dos papeles muy diferentes.

R.—Que han quedado grabados en disco pirata.

(2) Por «colaboracionismo» más o menos demostrado con el III Reich, las fuerzas de ocupación prohibieron dirigir en Alemania, entre otros, a Furtwängler, Knappertsbusch, Krauss y Böhm.

(3) Heinz Tietjen (1881-1967). Productor, director de escena y director de orquesta alemán. Director artístico en Bayreuth entre 1931 y 1944, a donde regresó en 1959 para dirigir orquestalmente unas representaciones de Lohengrin. Intendente en la Berlin Städtische Oper entre 1948 y 1954. Famosos sus montajes wagnerianos de Parsifal y Meistersinger (1950), y su unión con Wieland Wagner en Hamburgo (1958) para Lohengrin.



G.—Sí. Yo también los tengo. En Freischütz fue muy curioso. Lento, lento...

A.—A este respecto, quizá pueda aclararnos algo: pese a los «tempi», realmente muy moderados, que Furtwängler imprimía a estas dos obras, es claro que no sólo usted, sino también todos sus compañeros (Schwarzkopf, Siepi, Edelmann...) cantan muy bien y a gusto. Posiblemente, entonces el problema no sea sólo de «tempo» más o menos lento. ¿Qué otras razones hay?

G.—No sabría cómo decírselo. Furtwängler me decía: «Debe usted cantar así, con este "tempo"». Hágalo. Verá cómo sí puede. ¡Y así era, realmente! Había una especie de convicción mística...

A.—De magnetismo... Persuasión.

G.—Sí, eso. Hoy en día, si escucho los discos, me pregunto cómo podía respirar. Es todo tan largo, tan lento... Pero sí pude hacerlo, tal y como él me indicaba. Recuerdo que me dijo una vez en la Scala: «Señora Grümmer, ¿es pesado cantar conmigo? Hay quien lo dice». Yo estaba algo asustada y le contesté que no, en absoluto. (Ríe como si así volviese a salir del apuro.) Había que conocerle, hablar con él. Entonces era fácil.

R.—«Doña Ana», «Agata», «Pamina», «Elsa»... Personajes de carácter similar, de parecida psicología y parejo comportamiento. No ya en cuanto a línea de canto propiamente dicha. Está claro que usted se identificaba con ellos en cierto modo. ¿Existe, realmente, un nexo entre la espiritualidad, la limpidez moral de estas criaturas, con su propia manera de ser y de pensar?

G.—(Otra vez ríe por esto último, como un poco abochornada.) Sí, a veces pensaba ser realmente «Elsa».

A.—Esperando a su caballero.





G.—Sí. Hay que ser esa mujer, ese nombre concreto. «Eva», por ejemplo. En ocasiones creía vivir en Nuremberg, en plena Edad Media. También «Elisabeth»... Es maravilloso cambiar tu ser en otro.

A.—En otro que, de todas formas, mantiene una afinidad con su propia manera de ser.

G.—Por supuesto. También la «Condesa» (Bodas). Tras cantar «Susana», hice la «Condesa», ya con más edad, durante muchos años. También la «Mariscala», después de empezar con «Octavian»...

A.—Quizá «Marschallin» no sea tan afín a usted.

G.—¡Sí! ¿Por qué no? (Ríe abiertamente.) Llegado el momento puedo cambiar mi corazón. Bueno, no exactamente. En fin, ya me entienden: soy una actriz y debo hacerlo.

R.—Esto conecta en cierto modo con lo que usted dijo una vez: «No debe admitirse al mero intelecto como origen de la obra de arte». ¿Cómo conciliar intelecto, que sin duda debe estar presente, con espontaneidad, esa espontaneidad que rezumaban todas sus interpretaciones?

G.—Es muy difícil contestar a eso, sobre todo en una lengua que no es la mía. (La entrevista se desarrolló en inglés.) Desde luego, el personaje ha de ser comprendido perfectamente. Goethe dijo en cierta ocasión: «Por mucho que domines un personaje, si no lo sientes, eso no tiene ningún valor».

R.—Creo que lo entiendo.

G.—En cualquier caso, aprenderé español para aclararlo mejor la próxima vez.

A.—Continuando con el tema, ¿cómo aprende sus personajes?

G.—Primeramente aprendo lo más perfectamente posible texto y música. Ambas cosas son igualmente importantes. Luego ha de ensayarse escénicamente una semana, dos, tres meses... Todos los días. En Bayreuth teníamos ensayo en escena tres horas por la mañana y tres por la tarde. Muchos de los intérpretes —Greindl, Frick... (Al pronunciar estos nombres parece estar refiriéndose a sus maestros.)— habían cantado sus partes más de trescientas veces... Pero allí, sin embargo, se hacían los ensayos como partiendo de cero, escena tras escena. Supongan, en Meistersinger, la escena entre «Sachs», «Walther» y «Eva». Sólo tres personajes. Pese a ello, Wieland Wagner nos tenía tres horas moviéndonos: «Sí, así. No, no. Mucho mejor...» De nuevo: «¡Muy bien, así! Todo se ensayaba minuciosamente.

A.—Wieland Wagner, sin embargo, tenía un gran respeto a la libertad escénica de cada intérprete, ¿no es cierto?

G.—Eso es. Respetando la libertad individual, con suaves indicaciones, al cabo de las tres horas todos actuábamos como él quería. Siempre te persuadía, casi sin que te dieras cuenta, para llevarte a su terreno.

R.—Háblenos, por favor, de sus directores en Bayreuth: Knapertsbusch, Kempe...

G.—¡Oh! Todos magníficos maestros. La verdad es que canté con todos los grandes, excepto Bruno Walter y Toscanini, quienes después de la guerra permanecieron casi por entero en Norteamérica. No tuve ocasión de coincidir con ellos.

A.—¿Y con Klemperer?

G.—Sí, con él canté el Requiem, de Brahms, después de la guerra. Algo realmente espléndido. El barítono era Hermann Prey, muy joven por entonces. Klemperer le hizo repetir su primer número una y otra vez, con lo que aquél se fue disgustando paulatinamente. Cuando llegó mi turno, tras repetir el fragmento unas tres veces, le dije al maestro: «Estoy feliz de cantar esto varias veces porque es tan difícil que conviene repetirlo». «¿Ah, sí?», dijo él. Hicimos una sola repetición más y terminamos. (Ríe a gusto al recordar la anécdota, para lo que ha imitado la voz y el gesto de Klemperer.) Volviendo a Furtwängler y «Kna», ambos maravillosos, hay que destacar que eran muy distintos entre sí, aunque coincidían en una cosa: cada día, cada representación, cada concierto eran siempre diferentes para ellos; no existía la rutina. Furtwängler era suave, persuasivo. (Abre los brazos y marca, muy despacio, unos compases.) «Kna» era como un rey, quizá más energético.

R.—No obstante, a veces da la impresión de que con éste el cantante tenía una mayor libertad...

G.—No... (Se queda pensativa.) Con Furtwängler era preciso estar más atento, siempre ligeramente por delante de él, no esperar a su gesto, pues entonces podía ser demasiado tarde.

A.—Así, pues, ¿puede decirse que con «Kna» estaba todo más controlado?

G.—Sí. Pedía siempre a los músicos que escuchasen al cantante para no ahogarlo y para poder seguir su línea melódica. «Escuchen a la señora Grümmer —decía—. Si pueden oírla es que lo están haciendo bien.»

A.—Excelente idea la de seguir su línea melódica.

G.—(Ríendose.) Gracias. También Karl Böhm era ideal para el cantante. Solía decir: «Canta a tu aire; haz lo que quieras». De verdad, con él yo cantaba mejor de lo que realmente podía. Kempe también era magnífico; tan agradable de maneras, tan suave, tan equilibrado. Lo importante es que con todos ellos el cantante po-

día hacer siempre lo que debía desde un punto de vista de técnica vocal. Jamás era forzado. Recuerdo mucho igualmente a Mitropoulos: una persona muy singular, muy religiosa y reservada, pero encantadora. Siempre se santiguaba antes de empezar la representación. Apenas hablé con él en privado, pero era delicioso y estimulante cantar bajo sus órdenes. Fue quien dirigió los tres Don Giovanni que se montaron en Salzburgo tras la muerte de Furtwängler, en mil novecientos cincuenta y cuatro. (Se queda pensativa un instante.) Por cierto, mi primer ensayo de esta ópera con este último, en mil novecientos cincuenta y tres, fue muy importante para mí. Era la primera vez que actuaba en Salzburgo, aunque ya lo había hecho en Viena, por lo que estaba muy nerviosa. Comencé temblando mi «aria» «Crudele!... non mi dir», del segundo acto. Al terminar, toda la cuerda aplaudió con sus arcos y Furtwängler dijo al primer violín: «Ha cantado como un ángel». No podía ni creerlo. Elisabeth Schwarzkopf, que hacía «Doña Elvira», me comentó que tras el aplauso de la Filarmónica, el éxito en Salzburgo estaba asegurado. Un signo inequívoco.

R.—¿A quién señalaría como el más simpático y agradable de todos estos «grandes»?

G.—Eso es tan difícil como decir cuál de ellos dirigía mejor. (Ríe de nuevo y calla unos segundos.) ¿Conocen ustedes a Erich Kleiber?

A. y R.—Sí, claro.

G.—Para un cantante de ópera era... (No termina la frase y hace un gesto como aludiendo a algo sublime.) Recuerdo que estábamos grabando Der Freischütz. Yo debía cantar la «cavatina» de «Agata», del acto tercero, «Und ob die Wolke». Para ello teníamos toda la mañana, de diez a una. Canté con toda mi alma, guiada por Kleiber, y la primera toma fue definitiva: a las diez y diez volvían los músicos a casa. Realmente, era fácil cantar con él.

R.—Desde luego, tuvo usted la fortuna de actuar en una época de oro, en directores y voces.

G.—Sí. Mi carrera tuvo algo de cuento de hadas. Siempre fue afortunada.

A.—Nos gustaría ahora que nos hablara de alguno de los cantantes a los que haya visto, oído y admirado en mayor medida. Empecemos, si le parece, por las sopranos.

G.—Cómo no... (Piensa un momento.) Recuerdo, por ejemplo, a Elisabeth Schwarzkopf durante la época en que canté con ella Don Giovanni, en Salzburgo. Era en aquel entonces, creo yo, la mejor de todas. Me sentaba siempre entre bastidores para verla actuar y escucharla. Otro recuerdo imborrable es... el de Birgit Nilsson. Fue en Bayreuth, un día frío y lluvioso. En escena, con una sola luz, únicamente ella, muy abrigada. En el foso, la orquesta y Wolfgang Sawallisch. Detrás, en la gran sala vacía, yo sola. Sawallisch dijo entonces a la Nilsson que en el corto ensayo que iban a hacer del final de Tristán e Isolda, el «Liebestod», no era preciso que cantara. Ella asintió y comenzaron. Realmente, no puedo explicar cómo ocurrieron las cosas ni cómo empezó a cantar Nilsson. Sólo puedo decir que fue tan absolutamente maravilloso que lloré de felicidad. (Se emociona recordando el momento.)

R.—¿Escuchó a la Flagstad?

G.—No. Lamentablemente, no tuve nunca esa oportunidad.

A.—¿Y a la Callas?

G.—¡Sí! Fue en Berlín La Lucia de mil novecientos cincuenta y cinco, con Karajan. En su «aria» del primer acto estuvo así, así... Estridente, dura, tensa. (Hace un gesto muy expresivo, arrugando el rostro.) Pero después, ¡qué «Escena de la Locura»! Todos aplaudíamos a rabiar. ¡Yo la primera!

R.—No sé si estará de acuerdo con nosotros, pero siempre hemos pensado que existe una soprano española que mantiene notables afinidades vocales con usted: Pilar Lorengar. ¿Qué opina al respecto?

G.—¡Oh, Pilar! Es una persona deliciosa y una gran cantante. No son los primeros en señalar una relación entre nosotras. El propio Wieland Wagner la significó una vez, durante un ensayo en Bayreuth, como la «Segunda Grümmer»...

R.—Elogio definitivo... Pasemos a los tenores: ¿Windgassen?

G.—¡Claro! Canté muchas veces con él. (Lo dice con énfasis y orgullo.) Lohengrin, El anillo...

A.—El célebre Anillo de mil novecientos cincuenta y siete, con «Kna» y Wieland Wagner...

G.—Es el más grande que he vivido. Creo que fue lo mejor que hizo Wieland, y además contó con un gran equipo de cantantes: Windgassen, Nilsson, Varnay, Greindl, Hotter...

A.—Elisabeth Grümmer...

G.—No. Mis papeles, «Freia» y «Gutrune», eran muy breves... Fue una gran suerte cantar con todos ellos. Se aprendía mucho. Miren: algunos años después, en el sesenta creo, ensayábamos un día Meistersinger; era sólo una prueba con piano, vestidos de calle. Sin embargo... se creó un clima tal que por un momento nos olvidamos de todo. Al finalizar, se acercó Wieland y nos dijo: «Sois realmente un magnífico grupo. No precisáis ni siquiera director».



Este espíritu, esta tensión especial se mantenía en las representaciones, dirigidas por Knappertsbusch, sobre todo a lo largo del intenso primer cuadro del tercer acto, que se desarrolla en casa de «Sachs» y que culmina con el mágico quinteto. Me acuerdo de la gran interpretación de Greindl, tan profundo y humano que una se olvidaba de sus nasalidades o imperfecciones vocales. Greindl, como «Sachs», era el Hombre, el ser humano, un valor absoluto alejado de cualquier detalle anecdótico. Cuando renunciaba a mí, a «Eva», ¡estaba llorando!, y de mí se apoderaba una inmensa congoja y quería llorar como él, pero al mismo tiempo pensaba que tenía que cantar mi parte... (Queda abstraída por unos segundos.)

R.—¿Recuerda a Dermota?

G.—¡Oh, extraordinario! El fue mi «Tamino» y mi «Ottavio». (Hace gestos de admiración.) No sólo era un cantante, sino una gran persona, un caballero: «ein Kavalier».

R.—Hemos hablado de Wagner, de Mozart, de Strauss. ¿Cuál de estos —u otros— compositores era más adecuado para usted, vocalmente hablando? ¿Con cuál conectaba mejor su carácter o su línea de canto? ¿Con cuál se sentía más a gusto?

G.—(Medita unos instantes.) Bien. Tras mi primer profesor, Schlöndorff, me dio clase Francisca Martienssen-Lohmann. Para mí, la mejor maestra de Canto del mundo. Estudié con ella durante veintitrés años, hasta su muerte, aun cuando yo tenía ya más de cincuenta. (La miramos un tanto sorprendidos.) Sí, sí. Es absolutamente preciso aprender durante toda la vida. Ella me decía —como yo digo ahora a mis alumnos—: «Primero debes conocer tu voz y cuáles son los papeles adecuados para ella. Esos, y sólo esos, son los que deber hacer. No importa si pertenecen a estilos diferentes —Mozart, Strauss o Wagner— si son, efectivamente, los más adecuados». A propósito de esto, recuerdo que una vez Leo Blech (4) me ofreció cantar con él «Ariadna», de Strauss. Le respondí que mi voz no era idónea para ese papel, aunque sí para otros del propio Strauss. El insistió y me dijo que «Ariadna» o nada. «Nada», le contesté. A lo largo de mi carrera me han propuesto interpretar otros personajes que, por los mismos motivos, nunca pude aceptar, como «Salomé» o «Isolde». Tampoco era mi voz para «Butterfly», «Aida», «Leonora» en Forza o Trovatore... Mi sueño, no realizado, fue otra «Leonora», la de Fidelio: a los treinta o cuarenta años no podía, mi voz era demasiado joven, demasiado lírica; a los cincuenta, cuando, sin duda, existía una mayor adecuación, era ya un poco vieja para el papel...

A.—¿No poseía eso que los franceses llaman «le physique du rôle»?

G.—En efecto, eso. (Ríe, una vez más, como si se sintiera no-culpable.) En escena una debe resultar siempre creíble, verosímil. La gente debe poder decir: «He ahí a «Agata», a «Pamina»». Por eso, estos dos papeles no los volví a cantar cuando cumplí los cincuenta. En cambio, mi primera «Eva», en Bayreuth, fue a los cuarenta y seis, y al verme la gente no escapó del Festpielhaus. (Carcajada general.) También abandoné «Susana», centrándome, por el contrario, en la «Condesa», en la «Mariscala»...

R.—Sin embargo, este personaje parece pedir una voz de más cuerpo, una lírica muy ancha o una «lírico-spinto», como podían ser las de Lemnitz o Lotte Lehmann...

(4) Leo Blech (1871-1958). Director y compositor alemán, de origen judío. Su extensísima carrera transcurrió fundamentalmente en Aachen, Praga, Berlín, Viena y Estocolmo. En Berlín fue director musical de la Städtische Oper desde 1949. Admirado en Wagner y Strauss.

G.—No, no crea. Al igual que sucedió con «Doña Ana», yo fui la primera «Mariscala» netamente lírica. Era, desde luego, habitual que la cantaran sopranos «grandes», incluso físicamente, con las excepciones, claro, de Reining o Schwarzkopf, ambas bellísimas. Fue Carl Ebert (5) quien me animó a hacer «Marschallin». Mi primera respuesta fue negativa, pero luego estudié el personaje y vi que podía interpretarlo. Eso hizo decir a otras sopranos: «Si Grümmer puede hacerlo, nosotras también». (Ríe.)

R.—¿Cómo enfocaba usted este papel? ¿Era muy patética su despedida en el último acto?

G.—No exactamente. Verán. El personaje es realmente maravilloso. Es una mujer cabal, aristocrática y, esto es importante, joven. Debe sentirse, representarse como joven para que pueda creerse que es amada de verdad por «Octavian». Ama y es amada. Por ello la despedida no le resulta fácil, pero sabe que debe hacerlo. Y lo hace con un ojo sonriendo y el otro llorando. Aristocráticamente, pero de forma muy humana. Por eso el maravilloso terceto final no debe ser muy dramático, sino más bien contenido.

R.—En su época, sus compañeras más famosas se llamaban Schwarzkopf, Seefried, Jurinac. (Hace gestos de admiración.) Una edad de oro que ya no existe. ¿Puede hablarse hoy de una crisis de voces? ¿En general o limitada a una cuerda? Caso de ser así, ¿cuáles serían las razones de esa crisis?

G.—No es exactamente que no haya voces. Lo que sucede, fundamentalmente, es que las más jóvenes cometen el grave error de cantar demasiado pronto partes pesadas, inadecuadas —problema al que antes hemos aludido en parte—. No dan tiempo suficiente



al estudio. No quieren esperar. A veces me dicen en mi Escuela de Berlín: «Quiero cantar este papel». Si no lo veo adecuado para la voz del que me habla, contesto: «Yo no se lo enseño. Vaya a otro profesor, si quiere». Parecen ignorar que la voz requiere tiempo para su desarrollo, como una flor. (Hace un gesto muy expresivo, como de sostener con cuidado un capullo que se abre.) ¿Ven? No se puede abrir artificialmente una flor antes de tiempo: se estropea. Lo mismo pasa con la voz.

R.—Un caso concreto puede ser el de los papeles de Wagner, siempre peligrosos para voces jóvenes.

G.—No si la voz es la apropiada para cantarlos. Piensen en Frida Leider, Birgit Nilsson, Windgassen —¡cuántos años cantó Wagner!—, Lotte Lehmann, Helen Traubel... Todas han tenido una amplia carrera. No; el problema es otro. Miren: en mi época las voces se desarrollaban, evolucionaban con más tranquilidad; teníamos más tiempo. Piensen en mí: estudié durante cuatro años, constantemente, regularmente, todos los días, sin tener que cantar, descansando. Pero aun con mi carrera en pleno desarrollo, siempre encontraba hueco para ir a ver a mi profesora. Mis amigos se sorprendían por ello: «¿Cómo vas a ver todavía a tu maestra, si ya no la necesitas?», me decían. Pero yo seguía yendo. Siempre había cosas que corregir y mejorar; cosas que yo encontraba, en principio, correctas y que, tras escuchar sus advertencias, perfeccionaba. Yo no podía discernir claramente mis defectos. Ella sí.

A.—Es que ése es el principal problema: uno no se escucha a sí mismo de la forma en que lo hacen los demás, desde fuera.

G.—Eso es. Por ello me alegra mucho que mis alumnos (tengo

(5) Carl Ebert (Berlín, 1887). Director escénico y productor. Fundador, con Fritz Busch, del Festival de Glyndebourne. Intendente en la Städtische Oper (1931). Fueron famosos sus montajes de Mozart y Verdi especialmente.

ahora quince actuando) vengan y me digan: «Profesora, quiero que me escuche; quiero seguir aprendiendo». Y yo les contesto: «Adelante, venid». (Sonríe satisfecha.)

A.—¿Cómo y cuándo empezó usted a enseñar a cantar?

G.—En mil novecientos cincuenta y dos Boris Blacher me pidió que fuese a la Escuela Superior de Berlín como profesora. Asustada ante tal responsabilidad, consulté con la mía, que me animó: «Puedes y debes enseñar —dijo—. Pero previamente has de aprender a meterte dentro de ese otro cuerpo, ver y oír sus errores». Así pasé mucho tiempo escuchando a jóvenes estudiantes, hasta que, finalmente, me decidí a tomar a una alumna. Era soprano, de voz similar a la mía. Creía yo hacerlo bien, pero, con todo, muchas noches no lograba conciliar el sueño pensando si la estaría guiando correctamente. Una vez más, la Martienssen-Lohmann me animó: «Si la enseñanza te llega a quitar el sueño, es que estás capacitada para ella. Adelante». Y continué. Después aquella alumna nunca se dedicó a cantar profesionalmente, pero estoy segura de no haberme equivocado con ella y de haberla aconsejado bien. Seguí dando clases, aunque durante diez años sólo enseñé a sopranos. Mis oídos sabían ya detectar con pericia las faltas ajenas. Era también capaz de corregirlas. Actualmente tengo en clase todo tipo de voces, y espero no equivocarme.

R.—Continuando con el tema didáctico, ¿ve diferencias sustanciales entre los estilos alemán e italiano? ¿Existen, realmente, dos métodos distintos? En tal caso, ¿en qué línea se sitúa usted?

G.—Mi profesora fue alumna de Johannes Messchaert, quien a su vez recibió enseñanzas de Julius Stockhausen, pupilo por su parte de Manuel García (6), hermano de «La Malibrán», y Paulina Viardot. Como ven, en esta línea hay mezcla de lo alemán y de lo italiano. La Martienssen-Lohmann admiraba profundamente la escuela italiana. Decía que la lengua era, en sí, verdadera música, dando gran importancia a la enorme tradición canora, de más de cuatro siglos, existente en el país mediterráneo. Nosotros, los germanos, tenemos una lengua muy diferente, con gran número de consonantes que deben ser articuladas nítidamente. He ahí una de las diferencias fundamentales.

A.—Ha hablado de articular con claridad. ¿Quiere esto decir que concede la misma importancia a este factor que a la emisión del sonido puro, bello y redondo?

G.—¡Pues claro! Cantar es mitad y mitad de ambas cosas. No es sólo vocalizar. Hay siempre un texto que ha de hacerse inteligible al oyente. Esta es una de las cosas esenciales que aprendí de la Lohmann.

R.—Entonces, ¿no hay una clara divisoria entre ambos estilos o escuelas?

G.—Creo que no. Tal vez distintos profesores tengan distintos métodos o ideas. Sólo eso.

R.—Podría aclarar algo más las bases del método que usted emplea, como continuación del de su maestra?

G.—En primer lugar, yo considero que cantar es una facultad natural, innata en el hombre, con las mismas bases fisiológicas que reír o llorar. Se hace instintivamente. De mayor, uno debe recuperar ese don natural mediante el aprendizaje de la técnica del canto. Esta no es más, entonces, que la llave de la puerta que conduce a ese «paraíso perdido», ese don natural perdido momentáneamente. No todas las personas pueden hacerlo, claro; no todas tienen la intuición, el sentimiento, la inteligencia requeridas; pero una vez que el maestro ve que esa voz puede cantar, el problema se reduce a ayudarla a hallarse a sí misma, centrándose y luego expandiéndola en ambas direcciones, graves y agudos. Al cantar, utilizando la columna de aire que va de arriba abajo, ha de emplearse no sólo el tórax y el mecanismo fonador (laringe, faringe, cuerdas vocales, cráneo), sino todo el cuerpo, convertido en ese momento en un instrumento maravilloso y supersensible. Recuerdo que Kathleen Ferrier decía que al cantar lo hacía incluso con la punta del dedo gordo del pie.

R.—Respecto a su repertorio, parece claro que está bastante localizado en una dirección muy concreta, que abarca los fundamentales papeles líricos que van de Mozart al último romanticismo alemán. Es decir, que se ha movido preferentemente en lo

(6) Breves datos sobre estas personalidades.—Manuel García II (Madrid, 1805-Londres, 1906). Hijo de Manuel García I, fundador de la dinastía. Magnífico bajo, más tarde famoso por plantear de forma científica el estudio de la voz. Inventor del laringoscopio.

Julius Stockhausen (París, 1826-Frankfurt, 1906). Barítono alemán, consumado «liederista». Amigo íntimo, como su mujer, Elisabeth von Herzogenberg, de Brahms, y dedicatario de muchos «lieder» de éste. Alumno de Manuel García II.

Johannes Messchaert (Holanda, 1857-Zurich, 1922). Barítono alemán, alumno del anterior. Voz extensa, de excepcional belleza, Célebre intérprete del «Cristo» de La Pasión según San Mateo, de Bach.

Franziska Martienssen-Lohmann. Discípula del anterior. Publicó, en 1914, un libro titulado *Johan Messchaert*, donde recopila las enseñanzas de éste (que después trasladaría a Elisabeth Grümmer).



«Eva».

tradicional, lo «clásico», por llamarlo de alguna manera. Sin embargo, también ha cantado ópera moderna: «Solveig», en el *Peer Gynt*, de Werner Egek; «Ellen Orford», en el *Peter Grimes*, de Britten; *Muerte de Danton*, de von Einem; *Troilus and Cressida*, de Walton... ¿Qué opina, en general, de este repertorio contemporáneo? ¿Estima que puede ser perjudicial para la voz, al menos para la emitida con arreglo a los cánones?

G.—En realidad, todas las óperas que usted ha citado son muy cantables conforme a los métodos tradicionales. Son obras bien construidas y muy bellas. De todas formas, he cantado, en general, poco contemporáneo, repertorio para el que quizá no poseyera una excesiva facilidad. Recuerdo un tríptico que compuso para mí Aribert Reinmann sobre textos de Hölderlin. Tardé cinco o seis meses en aprenderlo. Era realmente difícil, con entonaciones muy complicadas. (Hace, riéndose, una leve parodia de la irregular línea vocal.) Sin embargo, una de mis discípulas se lo aprendió en menos de un mes.

R.—¿Y el «sprechgesang»?

G.—Eso es diferente. Creo que también debe aprenderse. Un cantante ha de poder hacerlo.

R.—¿Canta usted todavía?

G.—Me despedí en mil novecientos setenta y uno con «Marchallin». Pero en la Escuela aún debo indicar a mis alumnos cómo hacer algún pasaje complicado, y entonces... Pienso continuar enseñando durante un par de años más.

A.—Para terminar: entre sus recuerdos como cantante ¿predominan los tristes o los gratos?

G.—¡Oh! Un cantante debe estar siempre alegre. No se puede cantar encogida (Hace un gesto como de tristeza.), sino siempre así. (Su semblante se torna radiante.) Tras la guerra, muertos mi marido y mi padre, fui la única de la familia que ganaba algo de dinero. Al menos, durante un año. Eran tiempos muy difíciles. Sufrí mucho, pero yo sabía que debía estar alegre, que tenía que estar alegre. (Se le ilumina el rostro de nuevo; luego ríe.) ¿Me comprenden, verdad? ¿Me comprenden?

SCANDALLI



Gervasio Marcosignori, el mundialmente conocido maestro del acordeón.

Comentario de un profesional . . . En el nuevo SCANDALLI se obtiene su plena sonoridad con el mínimo esfuerzo. . . la excelente compresión interior garantiza, con el más leve accionamiento del fuelle, una reacción precisa incluso en las más bajas y más altas tonalidades . . . bueno, y por añadidura, el famoso y fino sonido del Scandalli.

FARFISA

representante **ENRIQUE KELLER, S.A.** ZARAUZ - Guipúzcoa

LOS PREMIOS MUNDIALES DEL DISCO

COINCIDENCIA EN TORNO A GIULINI Y LA «NOVENA» DE MAHLER

Por José Luis PEREZ DE ARTEAGA

BERLIN:

- Reconocimiento internacional a la obra de Federico Mompou.
- Una distinción póstuma al Shostakovitch de «avant-garde».
- Premio «Koussewitzki», a Luciano Berio.
- Triunfo de un veterano, Carlo Maria Giulini, y consagración de una debutante, Frederica von Stade.



El Jurado del IRCA (Berlín)



Entrega de premios del MIRA (Montreux).

MONTREUX:

- Décima edición del Festival.
- «Diplôme D'Honneur» a Claudio Scimone.
- Por primera vez, premiados tres álbumes.

REPORTAJE SOBRE LAS SESIONES DEL "PREMIO INTERNACIONAL DE LA CRITICA DISCOGRAFICA". BERLIN, 1977

«PALMARES»

(Las negritas indican publicación en España.)

MAHLER: Sinfonía número 9. Orquesta Sinfónica de Chicago, Carlo María Giulini (Deutsche Grammophon) (*).

SHOSTAKOVITCH: «La nariz». Solistas y Orquesta de Cámara del Teatro Bolshoi, de Moscú; Gennadi Rojdestwenski (Melodía).

Arias de Operas francesas poco conocidas. Frederica von Stade, London Philharmonic Orchestra, Sir John Pritchard (CBS).

«Special Tribute» (Reconocimiento especial) a **MOMPOU:** Obra integral para piano, interpretada por Federico Mompou (Ensayo).

Premio de la Fundación «Koussewitzki», a la primera grabación de una obra sinfónica de un compositor vivo, para **LUCIANO BERIO:** Concierto para dos pianos y orquesta. Bruno Canino y Antonio Ballista, London Symphony Orchestra, Luciano Berio (RCA).

* Su publicación parece inminente.

COMPOSICION DEL JURADO

Ingo Harden (Alemania): **Hi Fi Stereophonie, Frankfurter Allgemeine Zeitung.**

Edward Greenfield (Inglaterra): **The Guardian, Gramophone.**

Alfred Hoffmann (Rumania): **Muzica, Romania Literara.**

Leonard Marcus (Estados Unidos): **High Fidelity.**

José Luis Pérez de Arteaga (España): **RITMO.**

Bengt Pleijel (Suecia): **Musikrevy.**

Edith Walter (Francia): **Harmonie, Hi-Fi Conseil. (No estuvo presente en las deliberaciones finales, en Berlín.)**

Cuando llegué a Berlín, el 31 de agosto pasado, una de mis principales dudas radicaba en saber si el recién nacido «International Records Critic's Award» (IRCA) podría igualar la organización que durante los años anteriores había desarrollado Montreux para la concesión del «Prix Mondial du Disque». Esta interrogante afectaba especialmente a la sala de audiciones, en la que el Jurado debe reunirse para confrontar con la escucha la calidad de los discos presentados.

Mi recuerdo de la sala de escucha empleada por largo tiempo en el Hotel Helvetie, de Montreux, mejorada año tras año, me forzaba a mantener ciertas reservas mentales en torno a lo que nuestros anfitriones de este 1977, las Berliner Festwochen y la Funauktion, o Feria del Sonido alemana, pudieran haber dispuesto para nosotros.

Esta primera duda se vio disipada en cuanto entré en la sala a tal efecto preparada en la Kongresshalle berlinesa: una enorme habitación insonorizada, cuyo único contacto con el exterior era una cristalera que daba a un idílico paraje del Zoo Garten, en el que se halla enclavado el Palacio de Congresos berlineses, en la zona denominada Avenida John Foster-Dulles. Al margen de las condiciones acústicas y visuales de la misma habitación, la Funauktion se había esmerado al máximo con el IRCA, instalando un potente equipo de alta fidelidad con capacidad «cuadrofónica».

Mi otra duda previa se había disipado semanas antes. Siempre es difícil coordinar por vez primera la preselección de un certamen como un premio fonográfico internacional; Montreux, en este aspecto, había venido realizando una labor señera en este campo durante los últimos años, y yo tenía una cierta aprehensión a que la lista final presentada a los jueces del IRCA no respondiera por entero a lo que de más destacado se hubiese producido en la discografía clásica durante la última campaña. Afortunadamente, no había sido así, y mes y pico antes de los encuentros de Berlín yo había recibido una lista final realmente exhaustiva, que agrupaba 32 registros (bastantes más que los habituales 22 a 25 de Montreux), y en donde los cuarenta y siete Comités nacionales interrogados probaban haber efectuado una cuidadosa labor.

Las listas de preselección fueron enviadas este año a la sede de **High Fidelity**, en Massachusetts, y desde allí se realizó el cómputo que dio como resultado la lista anotada en estas mismas páginas en cuadro aparte. Leonard Marcus nos diría a los jurados en la primera reunión que las tres grabaciones más votadas internacionalmente habían sido **Louise**, de Charpentier (CBS); el **Macbeth** de Claudio Abbado (DG) y el disco de arias francesas de Frederica von Stade (CBS); de los registros citados, sólo el último llegaría a obtener un premio, aunque bien cerca iban a quedar del «palmarés» las otras dos producciones.

Sólo hubo una grabación cuya ausencia de la lista me chocó: el impresionante disco de Wladimir Horowitz para RCA, con el **Concierto sin Orquesta**, de Schumann, y la **Quinta Sonata** de Scriabin. Al parecer, aunque fue votado por un elevado número de jurados de preselección, no obtuvo suficientes respaldos para entrar en la lista final.

2 DE SEPTIEMBRE: RECEPCIONES Y AUSENCIA FRANCESA

A las cinco de la tarde, en la Sala de Conferencias del Hotel Hamburg, se produce el primer encuentro oficial de los jurados. Y la primera sorpresa: Edith Walter, la representante francesa del Comité final del IRCA, no parece haber llegado a Berlín. Una llamada a su oficina de **Harmonie**, en París, resulta sorprendente, porque es la propia Edith quien contesta al otro lado del teléfono. Alfred Hoffmann charla con ella y se suceden explicaciones y excusas: Mme. Walter le dice a Hoffmann, textualmente, que «creía que las reuniones empezaban el 19 de septiembre». Y sí, es cierto, hay unas reuniones que empiezan ese día, pero son las del MIRA o «Prix Mondial du Disque», en Montreux. Es pertinente la explicación: Edith Walter era la única persona invitada a asistir como juez a las deliberaciones de los dos premios internacionales, IRCA y MIRA.

El caso es que aunque a Edith Walter se le indicó que si tomaba un avión al día siguiente todavía podía llegar a la primera votación, al concluir la conferencia telefónica manifestó a mis compañeros de jurado que debíamos afrontar la situación de buscar un séptimo juez o aceptar el hecho de que sólo íbamos a ser seis personas para discernir los premios del IRCA. Ingo Harden, jurado alemán, pronto apuntó la hipótesis de que en una ciudad como Berlín, que en esas mismas fechas celebraba su Festival (las «Berliner Festwochen»), no sería demasiado difícil hallar algún crítico extranjero de categoría que pudiera suplir, «in extremis», la ausencia de Edith Walter, caso de que ésta se confirmara (como así ocurrió). Alfred Hoffman y yo mismo advertimos un «handicap» en contra de esta idea: aunque se hallara a un gran crítico internacional interesado en el mundo del disco, ¿iba esa persona a conocer **exactamente** la lista de **32 grabaciones de todo el mundo**, que nosotros habíamos estado manejando y cotejando durante las últimas semanas? Esa persona tendría que pasarse no días, sino semanas encerrada en la sala de audición de la Kongresshalle para conocer todo el material sonoro que nosotros, los presentes, ya conocíamos en todo o casi todo, por haber ido recibiendo y escuchando los distintos discos durante los meses anteriores. La idea, finalmente, fue desechada y se acordó que el Jurado quedaría constituido por las seis personas citadas (añadase al sueco Bengt Pleijel, cuya llegada a Berlín se iba a producir esa madrugada), otorgando al presidente elegido un voto especial en casos de desempate.

3 DE SEPTIEMBRE: SHOSTAKOVITCH Y SU «NARIZ»

Nuestra primera sesión de trabajo comienza al día siguiente a las nueve de la mañana, en la sala de audición de la Kongresshalle. Procedemos a la designación de Presidente del Jurado, y el voto secreto da como director de debates a Leonard Marcus. Casi de inmediato comienza la discusión sobre un tema que el propio Marcus pone sobre el tapete: la inclusión o no en la lista final ya elaborada, de una grabación que no ha accedido a la misma

través de la «criba» efectuada por los Comités de preselección; se trata del álbum de RCA que agrupa la totalidad de las grabaciones de Caruso para la firma, reprocesados por medio de computadora según el sistema desarrollado por el ingeniero Thomas Stockham, de Salt-Lake-City (Utah), el hombre que «aclaró» las fotos de la luna tomadas por Armstrong y Aldrin en el primer alunizaje, y que ha aplicado un método parecido para «limpiar» los registros de Caruso, anteriores todos a 1920. Marcus y Greenfield, que también ha escuchado el álbum de RCA, hablan muy favorablemente acerca de que, por vez primera, Caruso parece un ser humano a través de sus discos y no una criatura metálica. Yo me opongo a la petición por dos motivos: sería preciso traer el álbum a las reuniones y hacerlo oír por las personas que lo desconocemos (Pleijel, Harden, Hoffmann y yo); además, esto significaría una adición a la lista, que en parte invalidaría la labor de los Jurados de preselección, y si el voto de éstos no ha hecho llegar el registro a nuestra lista final, debemos respetarlo, tal como hemos hecho en el caso del disco de Horowitz que cité más arriba, a pesar de que casi todos los presentes en Berlín coincidimos en apreciar su calidad extraordinaria. La propuesta no prospera, y pasamos a un turno de comentario individual sobre cada una de las 32 grabaciones que componen la lista definitiva.

Pronto se establece un grupo de favoritos que destacan del contexto de la lista. Estos son las **Sonatas** de Galuppi, interpretadas por el joven Marian Migdal; el Mahler de Carlo Maria Giulini; la ópera de Shostakovitch **La nariz**, dirigida por Rojdestwenski; el **Macbeth** verdiano bajo la batuta de Abbado; los dos discos de Frederica von Stade; **Louise**, de Charpentier; **El castillo de Barbazul**, de Boulez; **La Fedeltà premiata**, de Haydn, en la lectura de Antal Dorati, y, ante mi asombro y alegría, el álbum de la música para piano de Federico Mompou, que yo he incluido en la lista final en uso de mis derechos como jurado.

La siguiente fase es la primera votación, de carácter eliminatorio, que persigue «expurgar» la lista. Son así desterrados unos cuantos discos, por causas muy diversas, no siempre cualitativas. Por ejemplo, muy pocos de entre nosotros dudamos de la categoría

Alfred Hoffmann, jurado rumano del IRCA, entregando a don Emilio de Motta, cónsul de España en Berlín, el premio concedido a Federico Mompou.



de Alfred Brendel como intérprete de Beethoven, pero lo que hace falta es su nuevo ciclo completo de las **Sonatas** para piano y no un «Digest» con las últimas de la serie. Casi lo mismo ocurre en el caso de los discos de Maurizio Pollini y Karl Böhm: sus versiones del **Cuarto** beethoveniano y de los **Conciertos 19 y 23** de Mozart son excelentes, pero en obras tan de repertorio sólo cabe atribuir un premio de tanta importancia a versiones que sean real-

GRABACIONES CONCURRENTES AL PREMIO INTERNACIONAL DE LA CRITICA DISCOGRAFICA (IRCA)

(Sin distinción de álbumes y discos sueltos.)

(Las negritas indican publicación en España.)

BARTOK: «El castillo de Barbazul». T. Troyanos, S. Nimsgern, BBC Symphony, P. Boulez (CBS).

BEETHOVEN: Concierto para piano número 4. M. Pollini, K. Böhm (DG).

BEETHOVEN: Sonatas 27 a 32. Alfred Brendel (PHILIPS).

BEETHOVEN: Sinfonía número 7. Filarmónica de Viena, C. Kleiber (DG).

BIZET: «Carmen». T. Troyanos, P. Domingo, London Phil., G. Solti (DECCA).

BLOCH: «Schlomo». M. Rostropovitch, Orquesta Nacional de Francia, L. Bernstein (EMI).

CHARPENTIER: «Louise». I. Cotrubas, P. Domingo, New Philharmonia, G. Prêtre (CBS).

ELGAR: Concierto para violín. P. Zukerman, D. Barenboim (CBS).

FALLA: «El sombrero de tres picos», Concierto para clave. I. Kipnis, Filarmónica de Nueva York, P. Boulez (CBS).

GALUPPI: Sonatas para piano. Marian Migdal (EMI).

HAYDN: «La Fedeltà premiata». F. von Stade, L. Alva, Orquesta de Cámara de Lausanne, A. Dorati (PHILIPS).

IVES: Canciones. Jan de Gaetani, G. Kalish (NONESUCH).

LISZT: Conciertos para piano números 1 y 2. Lazar Berman, C. M. Giulini (DG).

MAHLER: La canción de la Tierra. J. Baker, J. King, Concertgebouw, Bernard Haitink (PHILIPS).

MAHLER: Sinfonía número 3. Orquesta Sinfónica de Chicago, J. Levine (RCA).

MAHLER: Sinfonía número 9. Orquesta Sinfónica de Chicago, C. M. Giulini (DG).

MOMPOU: Obra integral para piano. F. Mompou (ENSAYO).

MESSIAEN: Cuarteto para el fin de los tiempos. Tashi (RCA).

MOZART: Conciertos para piano números 19 y 23. M. Pollini, K. Böhm (DG).

PUCCINI: «Tosca». M. Caballé, J. Carreras, Covent Garden, C. Davis (PHILIPS).

SHOSTAKOVITCH: «La nariz». Solistas y Orquesta del Bolshoi, G. Rojdestwenski (MELODIA).

VERDI: «Macbeth». S. Verrett, P. Capuccilli, Scala, C. Abbado (DG).

R. STRAUSS: Conciertos para trompa. P. Damn, Rudolf Kempe (EMI).

WAGNER: «Los maestros cantores». D. Fischer-Dieskau, P. Domingo, K. Ligendza, Opera de Berlín, E. Jochum (DG).

WAGNER: «Los maestros cantores». N. Bailey, R. Kollo, H. Bode, Filarmónica de Viena, G. Solti (DECCA).

WEBER/MAHLER: «Los tres Pintos». W. Hollwegg, H. Prey, L. Popp, Filarmónica de Munich, G. Bertini (RCA).

WEILL: Música de cámara. London Sinfonietta, D. Atherton (DG).

Arias de Operas francesas. Frederica von Stade, London Phil., J. Pritchard (CBS).

Arias de Mozart y Rossini. Frederica von Stade, Filarmónica de Rotterdam, Edo de Waart (PHILIPS).

Estudios para piano (Strawinski, Bartok, Busoni, Messiaen). Paul Jacobs (NONESUCH).

Instrumentos de la Edad Media y del Renacimiento. Early Music Consort of London, David Munrow (EMI).

Documentos de la música vocal rumana antigua. Coro Madrigal, M. Constantin (ELECTRECORD).

GRABACIONES CONCURRENTES AL PREMIO DE LA FUNDACION INTERNACIONAL SERGE KOUSSEWITZKY (KIRA)

(Las negritas indican publicación en España.)

BERIO: Concierto para dos pianos y orquesta. B. Canino, A. Ballista, London Symphony, L. Berio (RCA).

DE PABLO: «Al son que tocan». José Luis Gómez (recitador), Conjunto vocal e instrumental, J. María Franco Gil (RCA).

HENZE: «Tristan». H. Francesch, Kölner Rundfunk, H. W. Henze (DG).

HOLMBOE: Sinfonía número 7. Orquesta Sinfónica de la Radio Danesa, J. Frandsen (DG).

PETTERSON: Sinfonía número 6. Norrköppings Symfoniorkester, O. Kamu (CBS).

SCHNEBEL: Choralvorspiele I/II. G. Zacher, J. Allende-Blin, G. Englert, conjunto vocal e instrumental, D. Schnebel (WERGO).

TAVERNER: «Requiem for Father Malachy». King's Singers, The Nash Ensemble, J. Taverner (RCA).

THOMPSON: «The Mother of Us All». M. Dunn, Opera de Santa Fe, R. Leppard (New World Records).

TIPPETT: Sinfonía número 1. London Symphony, C. Davis (PHILIPS).

WYNER: Intermedio. Da Capo Chamber Players, Y. Wyner (CRI).

LOS PREMIOS MUNDIALES DEL DISCO

mente las mejores de todo el mercado. La lectura del **Cuarteto para el fin de los tiempos**, de Messiaen, ofrecida por Tashi (grupo capitaneado por Peter Serkin), es asimismo notable, pero el disco de Michel Beroff y Gervaise de Peyer en EMI, por no hablar del más antiguo que llevaba al propio compositor al piano, tiene más que ofrecer en el plano idiomático. Premiado David Munrow en Montreux el año pasado por su trascendental **Art of Courtly Love**, un nuevo galardón para el desaparecido intérprete y musicólogo británico no parece oportuno, máxime cuando el valor más duradero de **Instrumentos de la Edad Media y el Renacimiento** radica esencialmente en su macrolibro, redactado por el propio Munrow, y no tanto en el contenido sonoro mismo del álbum. Fernando Peregrín, en su comentario a la **Séptima** de Beethoven dirigida por Carlos Kleiber (Cfr. RITMO, núm. 471, mayo 1977), calificó a la versión de «histórica», y muy similares fueron las opiniones escuchadas en Berlín a la hora de dejar en la cuneta el registro de Kleiber Jr. Debo confesar mi responsabilidad en la salida de la lista de **El sombrero de tres picos** comandado por Boulez: algunos de mis compañeros encontraban la versión «fascinadora» (caso de Pleijel o Marcus), pero mis advertencias acerca del manierismo interpretativo en que incurre el maestro galo terminaron por hacer mella en el ánimo de los jueces; en este caso, además, me encontré con parecida opinión por parte de Alfred Hoffmann, que es un extraordinario conocedor de la música española y a quien la lectura de Boulez le parecía «poco seria». Eso sí, ninguno de los jurados dejamos de reconocer el enorme valor que tiene el «complemento» del disco, el **Concierto para clave**, en fabulosa ejecución de Kipnis y strawinskiano montaje de Boulez. Berman-Giulini-Liszt: no hubo voces discrepantes que criticaran la calidad de la versión, sino todo lo contrario, ensalzándose muy especialmente el gran trabajo de acompañamiento del director de Barletta, pero una vez más nos volvíamos a enfrentar con el problema de las obras de repertorio en un premio de este tipo. Más arduo fue el problema de la **Carmen** de Solti: sin duda, en cuanto a suma de valores, es la versión en conjunto más recomendable de la partitura, sobre todo en lo atinente a este último extremo, la partitura, ya que Sir Georg Solti ha hecho una síntesis de las ediciones existentes (Guiraud, Oeser, etc.), para acabar adoptando una versión «ejecutable», según él mismo explica en un largo artículo que acompaña al folleto; ahora bien, todos sabíamos que la protagonista de esta versión iba a ser Teresa Berganza (las razones de que no lo fuera las va a explicar la propia intérprete, en RITMO,

en una entrevista de próxima aparición), y también sabíamos que en los mismos días en que nosotros nos reuníamos Teresa Berganza estaba cantando «Carmen» en Edimburgo y, lo que es más decisivo, la estaba grabando con Claudio Abbado para Deutsche Grammophon. La determinación final fue aguardar a Berganza, de quien todo el mundo ha esperado largo tiempo una «echt» **Carmen**, y decir adiós a Tatiana Troyanos y a Solti, a pesar de todas sus virtudes. Todos tuvimos palabras elogiosas para la **Tercera Sinfonía** de Mahler en la versión de Levine; la decisión llegó al preguntur yo a mis compañeros si consideraban que esta lectura era superior a la cada día más histórica de Jascha Horenstein con la London Symphony para Unicorn: la respuesta fue apearse a Levine del tren. Salomónica fue la postura adoptada respecto de las dos grabaciones concurrentes de **Meistersinger**: dejar ambas versiones, Solti y Jochum, en la sala de espera con carácter definitivo, si bien hubo sus más y sus menos para tomar tal determinación respecto del registro de Jochum, muy superior al de Solti. Desde un punto de vista personal, yo hubiera sido partidario de mantener, al menos, el registro de DG en la lista, aunque no hubiera tenido opción a premio, para distinguirlo de su hermano de Decca, que es uno de los más drásticos fracasos que Sir Georg Solti nos ha soltado en Wagner, a la altura (o quizá debiera decir disminución) de su **Tristán**. En cuanto a los **Conciertos para trompa**, de Richard Strauss, escasas eran sus posibilidades de subsistencia en un agrupamiento tan competido: extraídos fuera del álbum «madre», el que contiene el integral de obras concertantes de Richard Strauss como epílogo a la nunca suficientemente alabada serie de Kempe, esta pareja de conciertos no acaba de aprender a andar, se resfría, coge pronto el sarampión y no encuentra apoyos (léase «votos») bastantes para llegar hasta el diploma de estudios (léase «Premio Internacional de la Crítica»). Eran discos únicos y de repertorio poco o nada común el de Paul Jacobs con «Estudios» de Busoni, Strawinsky, Bartok y Messiaen (entre ellos, los muy importantes **Estudios de Ritmo**, del último de los citados) y la **Música vocal antigua de Rumania**, que presentó como selección propia nuestro juez rumano, Hoffmann; pero a ambas les estigmatizaba su deficiente sonido, lo cual acabó determinando su eliminación. Quizá el registro más discutido sobre su permanencia o no en la competición fue **Die Drei Pintos**, la ópera inconclusa de Weber adaptada a la escena por Mahler: es grande la importancia de la empresa; es notable, sobresaliente en muchos momentos, la música misma; es irreprochable la actuación de los cantantes; es



El jurado del IRCA prueba las condiciones del equipo de HI-FI.

consistente y nítida la grabación...; pero es poco inspirada y a veces algo plúmbea la dirección de Gary Bertini, maestro hacia el que, por otra parte, tengo cierta simpatía (es un magnífico intérprete de la música de la Escuela de Viena).

Tras esta fase, y aunque ya estaba bien entrada la noche, se planteó la conveniencia de hacer una primera votación «de premio», anotando tres grabaciones por persona. Así se procedió y, sin demasiada sorpresa, el recuento dejó ver que un registro apareció en cinco de las seis papeletas escrutadas: **La nariz**, de Dmitri Shostakovitch. Así, pues, un premio de los tres oficialmente previstos quedaba automáticamente concedido.

Casi desde el primer encuentro entre los jurados todos habíamos percibido la mutua fascinación que en cada uno de nosotros había engendrado esta página primeriza de Shostakovitch, finalmente llevada al teatro y al disco gracias a una eficaz labor de ese estupendo artista que es Rojdestwenski. No tema el lector una disquisición, por mi parte, en torno a esta pieza singularísima. A la hora de redactar estas líneas parece **posible** que Hispavox edite entre nosotros este registro soviético en los meses venideros: será entonces la hora de volver sobre él. Sólo adelantaré que todavía hoy, en 1978, resultan asombrosos algunos pasajes de esta fábula musical, escrita por su autor en 1929, a la edad de veintitrés años; el intermedio para instrumentos de percusión que escuchamos en-

tre las escenas primera y segunda de la ópera ha podido ser escrito ayer por un compositor de la más radical vanguardia, y sirva esto sólo a nivel de ejemplo. Al margen de los méritos musicales e interpretativos de este registro ruso, otro factor nos llamó poderosamente la atención a los seis jurados: el esplendor de la toma de sonido, seguramente la mejor que nos ha llegado a través de Melodia. Todos estos factores hacían que **La nariz** llegara a las votaciones como un «Winner» en potencia, quizá el más claro de toda la lista, y su triunfo en la primera ronda de votos no tuvo nada de inesperado (1).

4 DE SEPTIEMBRE: SI A GIULINI, SI A VON STADE Y TRIBUTO A MOMPOU

Uno de los registros que más ha dado que hablar entre los jueces es la **Novena Sinfonía** de Mahler en la lectura de Carlo Maria Giulini con la Orquesta Sinfónica de Chicago. Para algunos de entre nosotros (muy en concreto, Hoffmann y yo), es el auténtico disco del año, aquel cuyas virtudes interpretativas y técnicas deben ser reconocidas por encima de todas las demás opciones. Para mí, la versión de Giulini ha sido una revelación, uno de esos «milagros»

(1) **La nariz** acaba de ser editada por Hispavox en España.

«Palmarés»

MAHLER: Sinfonía número 9. Chicago Symphony, Carlo Maria Giulini (DG).
HAYDN: «La Fedeltà premiata». Antal Dorati (PHILIPS).
VERDI: «Macbeth». Claudio Abbado (DG).
Diplôme d'Honneur: Claudio Scimone.

DECIMA EDICION DEL «PRIX MONDIAL DU DISQUE» MONTREUX

Entre los días 19 y 22 del pasado septiembre celebró el MIRA (Premio Mundial del Disco de Montreux) su décima edición. Se incluye en un recuadro la lista de preselección, que fue un poco más pequeña que la del IRCA, así como el resumen del «palmarés».

El Jurado final estuvo formado por Edith Walter (Francia), que sí asistió a Montreux; Laura Padellaro (Italia), Nicole Hirsch (Suiza), que este año intervino también como juez; Vilim Pospisil (Checoslovaquia), Karl Breh (Alemania), Albert de Sutter (Bélgica), Robert Layton (Inglaterra) y Roland Gelatt, que en 1967, en su condición de editor de **High Fidelity**, fue la persona que concibió la idea de un premio del disco de carácter supranacional.

En la noche del 22 se procedió a la entrega de galardones y se entregó a Claudio Scimone su «Diplôme d'Honneur» 1977. El músico italiano desarrolló un largo discurso de agradecimiento, en el que insistió en su deseo de no encasillarse en la música barroca (pronto grabará diversas oberturas poco conocidas de Puccini y obras sinfónicas de Clementi) y en la necesidad de configurar un arte interpretativo libre, del que él mismo y sus Solisti Veneti constituyen un palpable ejemplo.

A continuación René Klopfenstein, director del Festival de Montreux, habló a los presentes para anunciar la creación de una «Federación Internacional de Premios Discográficos», una idea que Nicole Hirsch ya ha explicado a través de las páginas de RITMO (Cfr. núm. 477, diciembre 1977).

Es interesante constatar que Montreux no ha vacilado en premiar, por vez primera, tres álbumes (aunque la lista incluya la **Novena** de Mahler entre los LPs), en vez de hacer llegar al «palmarés» un disco suelto, al menos, tal como sus normas prescriben. También es importante señalar que de esos tres álbumes dos son óperas (igual ocurrió en el IRCA, ya que el disco de Frederica von Stade allí premiado es de «Arias de óperas»), y dos de ellos son dirigidos por maestros italianos. Por lo que respecta a la **Novena** de Mahler por Giulini, poco hay que comentar, ya que aquí la coincidencia entre los dos certámenes, IRCA y MIRA, fue total y lógica, lo que hace de este registro el más importante de 1977.

El Jurado votó la concesión del «Diplôme d'Honneur» 1978 en favor del eximio Yehudi Menuhin, quien irá a recogerlo y a actuar a Montreux el próximo año.—J. L. P. A.

GRABACIONES CONCURRENTES AL PREMIO MUNDIAL DEL DISCO DE MONTREUX (MIRA)

(Las negritas indican publicación en España.)

ALBUMES

BEETHOVEN: Sonatas 27 a 32. Alfred Brendel (PHILIPS).
BEETHOVEN: «Missa Solemnis». C. M. Giulini (EMI).
BIZET: «Carmen». T. Troyanos, P. Domingo, London Phil., G. Solti (DECCA).
GOUNOD: «Faust». M. Caballé, J. Aragall, Strasbourg, A. Lombard (ERATO).
HAYDN: «Cuartetos Prusianos». Tokyo String Quartet (DG).
HAYDN: «La Fedeltà premiata». F. von Stade, L. Alva, Orquesta de Cámara de Lausanne, A. Dorati (PHILIPS).
HONEGGER: «Jeanne d'Arc au bûcher». S. Baudo (SUPRAPHON).
Canciones rusas (Mussorgsky, Shostakovitch). Vihsneskaia, Rostropovitch (EMI).
PUCCINI: «Tosca». M. Caballé, J. Carreras, Covent Garden, Colin Davis (PHILIPS).
SHOSTAKOVITCH: «La nariz». Solistas y Orquesta del Bolshoi, G. Rojdestwenski (MELODIA).
VERDI: «Macbeth». S. Verrett, P. Capuccilli, Scala, C. Abbado (DG).
WAGNER: «Los maestros cantores». N. Bailey, R. Kollo, H. Bode, Fil. de Viena, G. Solti (DECCA).
Grabaciones de Nellie Melba (1904-1926) (EMI).

LPs

Arias de Operas francesas. Frederica von Stade, London Phil., J. Pritchard (CBS).
BARTOK: «El castillo de Barbazul». T. Troyanos, S. Nimsgern, BBC Symphony, P. Boulez (CBS).
BUSSOTTI: «Rara Requiem». Taverna (DG).
M. A. CHARPENTIER: Te Deum. M. Corboz (ERATO).
SHOSTAKOVITCH: Concierto para violonchelo número 2. M. Rostropovitch, Boston Symphony, S. Ozawa (DG).
CHOPIN: Polonesas. M. Pollini (DG).
HAYDN: Conciertos para violonchelo. M. Rostropovitch, Academy of St. Martin-in-the-Fields (EMI).
HINDEMITH: Cuarteto. Kreuzberger Quartett (TELEFUNKEN).
MAHLER: Sinfonía número 9. Chicago Symphony, C. M. Giulini (DG).
MENDELSSOHN: Sinfonía «Escocesa». New Philharmonia, R. Muti (EMI).
SCHUMANN: «Frauenliebe und Leben». J. Norman, I. Gage (PHILIPS).
VIVALDI: Conciertos para oboe. H. Holliger, I. Musici (PHILIPS).
VIVALDI: Conciertos diversos. Orquesta de Cámara Eslovaca (OPUS).
Caruso, a legendary Performer (RCA).

SPA MUSIC, S. A.

Edificio Indubuilding - Nave 4 - 14

Via de los Poblados s/n.

Tels. 763 82 02 - 763 85 72

MADRID - 33 (Hortaleza)



Modelo 100 Harmony

alto 103 cm.
largo 142 cm.
profundidad ... 54 cm.
peso neto ... 164 kg.



Modelo 114 Rococo

alto 115 cm.
largo 144 cm.
profundidad ... 55 cm.
peso neto ... 187 kg.



Modelo 114 Chippendale

alto 115 cm.
largo 114 cm.
profundidad ... 55 cm.
peso neto ... 187 kg.

Modelo 112 International

alto 112 cm.
largo 143 cm.
profundidad ... 55 cm.
peso neto ... 180 kg.



Modelo 114 Demichippendale

alto 115 cm.
largo 144 cm.
profundidad ... 55 cm.
peso neto ... 187 kg.

Modelo 114 Classic

alto 114 cm.
largo 143 cm.
profundidad ... 55 cm.
peso neto ... 180 kg.



Modelo 125 Opera

alto 124 cm.
largo 143 cm.
profundidad ... 57 cm.
peso neto ... 200 kg.

SPA MUSIC, S. A. UNA ORGANIZA

LOS PETROF

Modelo IV Chippendale

largo 173 cm.
ancho 151 cm.
peso neto ... 265 kg.



Modelo III Melody

largo 192 cm.
ancho 151 cm.
peso neto ... 310 kg.

Modelo IV Intermezzo

largo 173 cm.
ancho 151 cm.
peso neto ... 265 kg.



Modelo V Gavotta

largo 156 cm.
ancho 151 cm.
peso neto ... 255 kg.



Piano de Concert Modelo I

largo 282 cm.
ancho 159 cm.
peso neto ... 520 kg.

Piano de Concert Modelo II

largo 236 cm.
ancho 156 cm.
peso neto ... 480 kg.

Modelo IV Rococo

largo 173 cm.
ancho 151 cm.
peso neto ... 265 kg.



Modelo 100 Baroque

alto 103 cm.
largo 144 cm.
profundidad ... 54 cm.
peso neto ... 177 kg.



LOS PETROF

Una gama completa de pianos. Diferentes. Unos destacan por su estilo clásico. Otros por su línea moderna. Pero todos, desde el más pequeño al más grande, tienen algo esencial en común: su especial sonoridad, su larga vida, su sensible «touche».

No importa el tamaño de su PETROF. Ni el precio. Todos los PETROF están hechos para aguantar muchas corcheas durante muchos años. Y... una gran economía sopesando calidad y precio.

Estas son las razones que han permitido a PETROF ocupar uno de los primeros lugares en el mercado mundial, consiguiendo en los últimos años ser el piano más premiado internacionalmente.

ACION AL SERVICIO DE LA MUSICA

LOS PREMIOS MUNDIALES DEL DISCO



Montreux: Claudio Scimone con Nicole Hirsch-Klopfenstein.

en disco que muy de cuando en cuando se encuentra en su camino el crítico, y creo sinceramente que cualquier melómano de corazón abierto: la interpretación de Giulini es hipnótica, su belleza formal y espiritual es irresistible.

Desde el primer día he sondeado el ánimo del resto de los jurados en torno a esta grabación: Leonard Marcus también la siente como una vivencia irrechazable; Bengt Pleijel la considera igualmente «magistral»; Ingo Harden es asimismo partidario de su mensaje. Sólo Edward Greenfield se muestra reticente y me contesta con evasivas, se reserva. Y así, ocurre que en la sesión del día 2, al pasar revista en nuestros comentarios verbales a las distintas producciones, Greenfield lanza un muy británico y cortés, pero demoledor, ataque contra la versión: ausencia de verdaderos «pianísimos», flaccidez, decadentismo, arbitrariedad, exceso de embellecimiento, casi cursilería... Yo observo que sus palabras hacen mella en Marcus, Pleijel y Harden. Por ello, cuando comienza la sesión del día 3, pido la palabra antes de que se proceda a la segunda votación para designar otro (u otros) premios, y manifiesto mi deseo de poner sobre el tapete el «caso Giulini». Mi planteamiento se basa en dos cuestiones conexas: por un lado, Carlo Maria Giulini representa una postura de humanismo y honestidad en la aproximación al fenómeno musical que casi nadie ha puesto de manifiesto en nuestro tiempo como él, y desde esta perspectiva su *Novena* de Mahler acaso sea la máxima plasmación en discos que el músico italiano nos ha dado de su actitud personal ante la música; de otra parte, Giulini ha sabido dar una nueva dimensión a la *Sinfonía* mahleriana, la del triunfo espiritual, la de la redención y liberación por el sufrimiento y la piedad, lo cual, habida cuenta de las magnas concepciones planteadas previamente por Bruno Walter (en sus dos versiones, tan distintas), Otto Klemperer e inclusive Bernard Haitink, supone un mérito artístico de primer orden. Se vota a renglón seguido, y el doblete Mahler/Giulini aparece en cinco papeletas: el álbum de DG entra en el «palmarés» con todos los honores.

Queda, por tanto, un premio por dilucidar. De las **catorce** grabaciones que aún restan en lista, seis parecen tener más posibilidades que el resto: **Macbeth**, **Louise**, **Fedeltà premiata**, el doblete Galuppi-Migdal, el álbum de Mompou y cualquiera de los dos discos de Frederica von Stade. Por razones diversas, los otros ocho (o siete, ya que a von Stade se le atribuyen de hecho dos registros) álbumes o discos sueltos no gozan de preferencias tan marcadas. No hay un especial sentimiento pro Boulez en el Jurado, y eso concede escasas esperanzas a su **Castillo de Barbazul** (por otra parte, el recuerdo de las antiguas versiones de Fricsay y Kertesz juega en contra de Boulez en el ánimo de los jueces). Los discos de Rostropovitch y Zukerman plantean problemas similares: las obras interpretadas. No se trata tanto de juzgar la calidad intrínseca de piezas como **Schelomo**, de Bloch, o el **Concierto de violín**, de Elgar, como de situarlas en el contexto del «Premio de la crítica»: esto da origen a una encendida discusión entre Hoffmann y Greenfield, de una parte, acerca de la categoría del **Concierto**, de Elgar (que es la selección personal de Greenfield), y entre Harden y Marcus, de otra, al cuestionar el primero el valor de la rapsodia de Bloch. Tanto Pleijel como yo somos partidarios de prescindir de una valoración dogmática de las partituras respectivas, a menos que éstas sean flagrantemente malas (y no es el caso), y reconducir la discusión a los niveles exclusivos de interpretación y sonido. Hay tablas, finalmente, en el debate, pero la controversia ha surtido su efecto, y a la hora de la verdad ni

Bloch ni Elgar se llevan un solo voto. A mí personalmente me apena que **Louise** quede fuera de las «apuestas»; durante la charla recuerdo las extremadas apreciaciones de calidad que concede en sus memorias Alma Mahler a la obra de Charpentier: y, realmente, hay en ella momentos de una extraordinaria belleza, «pace» un cierto verismo francófono a veces pesante. Pero pasajes como el dúo de amor, ¡que se acaba transformando en un dúo de amor a París!, obligan a perdonar cualquier otro defecto y consiguen que poco a poco vaya uno encariñándose con la ópera de Charpentier. Las **Canciones** de Ives y **Das Lied**, de Gaetani y Haitink, respectivamente, volvieron a replantear el problema del repertorio: ¿supera Janet Baker a Kathleen Ferrier? (Aunque alguna voz afirmó que sí, la mía no fue la única que se alzó en contra.) ¿«Dice» más Jan de Gaetani que Marni Nixon o Cleo Lane? De cualquier modo, en el caso Ives el eje de la polémica yacía en la necesidad de un integral de la serie, fantástica y sorprendente, de canciones del autor de **Halloween**. Hubo unanimidad a la hora de señalar como «modélica» la dirección de Colin Davis en **Tosca**; pero el trío Callas-Di Stefano-Gobbi pesaba demasiado en el plano vocal para que Caballé-Carreras-Wixell (este último, el que menos) lo extinguieran en el recuerdo. El importante álbum de la obra vocal y concertante para grupo de cámara de Kurt Weill, interpretado por Atherton, gran traductor hace tres años de ciclo paralelo de Schön-



Berlin: Edward Greenfield, jurado inglés, hace entrega de su premio al representante de CBS.

berg, volvió a reponer por enésima vez la cuestión del valor de unas obras respecto de otras, con lo que, a la larga, el exceso de polémica terminaría por dejarle fuera de juego.

Vistas así las cosas, tanto Hoffmann como Marcus insistieron en la necesidad de que el IRCA no sólo premiase a valores consagrados (Giulini, Shostakovitch, Rojdestwenski), y apuntaron la bondad que entrañaría premiar a un artista joven, lo que significaba votar directamente por von Stade. Se pasó a la votación y... unanimidad: seis papeletas en favor del disco francés de Frederica von Stade patrocinado por CBS. Marcus, divertido, preguntó en su condición de presidente si queríamos colocarlo en cabeza del «palmarés», ya que era el único registro que nos había puesto a todos de acuerdo.

Se planteó a continuación la posibilidad de conceder un cuarto premio, al mismo nivel que los otros. Pleijel y Harden eran partidarios de proceder así en favor de **La Fedeltà premiata**, el primer jalón del ciclo operístico de Haydn dirigido por Antal Dorati, el hombre que en su día grabara todas las **Sinfonías**. La postura, se indicaba, podía enardecer a la Empresa grabadora, Philips, y llevarla a reconsiderar su postura de grabar sólo seis de las óperas de Haydn. Yo acababa de escuchar la tercera ópera del ciclo, **Orlando Paladino**, que quizá sea una de las más importantes creaciones del compositor, y planteé la posibilidad de que aguardáramos al año siguiente, ya que **Orlando** iba a ser un premio más indiscutible que la propia **Fedeltà**. Llevado a votación, tres papeletas optaron por conceder un cuarto premio y otras tres por dejar el «palmarés» en una situación última: al haber empate y necesitarse mayoría simple para hacer prosperar la moción, la idea del cuarto premio fue desechada.

Y entonces, cuando parecía que todo podía haber terminado, surgió la proposición en torno a Mompou. Y no fui yo quien la

lanzó al ruedo: fue Alfred Hoffmann, que en el verano había recibido mi envío del álbum y se «había enamorado» de esa «mezcla de Fauré, Debussy y lo desconocido» (cito sus palabras). De inmediato apoyé entusiasmado su propuesta. Y algo aún más inesperado vino en mi ayuda: Bengt Pleijel, muchos años antes, había escuchado a Federico Mompou, en París, en uno de los pocos conciertos que el maestro había dado, interpretando sus propias obras; Pleijel nos dijo que consideraba aquel concierto como una de las mayores impresiones de su vida musical. La posición era de veras singular: un sueco y un rumano, apoyados por un español, proponiendo un premio especial para Federico Mompou. Marcus, que para terminar de rematar este poliedro internacional me diría más tarde que el músico favorito de su esposa, cuando ella era estudiante, había sido Mompou precisamente, me rogó que hiciera para él y los otros dos miembros del Jurado menos conectados con la materia una semblanza o aproximación al músico español. Como pude y supe, espigué en apretado haz algunas de las características de la vida y de la obra, tratando (¡imposible!) de sintetizar lo que tan cuidadosamente ha descrito Clara Janés en la **Vida callada de Federico Mompou**: por encima de toda otra consideración, me remití a una apreciación personal, la de que el álbum de Ensayo, con toda la música de piano, que es el instrumento más querido y cercano a Mompou, encierra en forma de sonidos toda la vida de una persona, opinión ésta que creo concuerda con la extensa crítica que José Luis García del Busto destinó a la grabación en su momento (Cfr. RITMO, núm. 469, marzo de 1977). En fin, llegó el instante de la votación. Cuatro votos a favor daban, por vez primera, un premio internacional de esta categoría a una producción española. Si alguno entre los jurados no podía aún creerse lo que había ocurrido, ése era yo. Hubo, a renglón seguido, que buscar un nombre para este premio aparte. Pronto recordamos Greenfield y yo la denominación que, cuatro años antes, se había dado en Montreux al galardón discernido en favor de la **Tetralogía** de Furtwängler, «Special Tribute», «Homenaje especial». Tanto en uno como en otro caso la esencia del premio radicaba en el valor documental, testimonial, de ambas grabaciones. Y lo maravilloso, lo increíblemente maravilloso, era que un grupo de personas llegadas hasta Berlín desde las más diferentes latitudes habían podido aprehender su mensaje, lo que venía a refrendar la validez universal del mismo. Esa noche, al llegar al hotel, repasé una vez más mis notas: sí, no había duda posible, Federico Mompou había entrado en el «palmarés» del «Premio Internacional de la Crítica Discográfica». Esa noche, a pesar del calor húmedo que azotaba a Berlín, dormí más profundamente que en ninguna otra de las jornadas previas.

5 DE SEPTIEMBRE: SCHNEBEL ABAJO, BERIO ARRIBA

Comenzamos las sesiones para conceder el premio de la Fundación Koussewitzky. Afortunadamente, este año la lista es mucho más breve que la presentada a escrutinio, en 1976, en Montreux: sólo diez candidaturas, de las que yo conozco siete, faltándome tres por escuchar en las audiciones inmediatas. El primer trámite de las deliberaciones del KIRA («Koussewitzky International Record Award») es la elección de Presidente del Jurado, ya que se trata, en efecto, de un Premio distinto del de la «Crítica Internacional», que recae esta vez en la persona del juez alemán, Ingo Harden. Se inician a continuación las audiciones.

La primera confrontación es con una de las piezas que desconozco, el **Concierto para dos pianos**, de Luciano Berio. La grabación de RCA, imponente en el aspecto dinámico, pone de manifiesto la característica brillantez de la escritura de Berio, que ha construido una especie de «Concierto para orquesta», a pesar del protagonismo de los pianistas, con diabólicos solos, casi cadencias, para flauta, violín o los diversos miembros de la sección de metal.

Poco después suena en los altavoces el **Intermedio** de Yehudi Wyner, otra de mis lagunas. La composición, en tres partes, de las cuales la primera y la tercera llevan un «obligato» vocal entonado por la esposa del compositor, Susan, es casi neoclásica escuchada en nuestros días, y su parentesco con el **Divertimento** de Bartok es notable. Una pieza interesante y hermosa, pero, a mi juicio, no especialmente relevante de cara a un premio como el «Koussewitzky».

Casi al final de la mañana escuchamos los **Choral vor spiele I/II**, de Dieter Schnebel. Y al concluir, veintitrés minutos más tarde, la audición de la composición del músico-teólogo germano, en mi ánimo ha quedado claro que esta página es la más interesante de entre las que concurren al certamen. Schnebel ha intentado una síntesis de procedimientos aleatorios y electrónicos, mezclando la cinta magnética y los instrumentos «en vivo», dentro de una corriente que iniciara Edgar Varése con **Deserts**, consiguiendo una estructura que compagina la sorpresa y la originalidad (sonidos producidos al «can-

tar» sobre los instrumentos) con una implacable belleza lógica. Es, sin duda, una de las grandes creaciones orquestales de los últimos años.

Hago un sucinto repaso de las otras siete páginas en concurso. Tres de ellas se integran en el canon del moderno sinfonismo, las obras de Sir Michel Tippett (**Sinfonía número 1**), Vagn Holmboe (**Sinfonía número 7**) y Allan Petterson (**Sinfonía número 6**). Las tres composiciones, cuyas fechas de redacción van desde el comienzo de los años 40 (Tippett) hasta 1963 (Petterson), dejando el año 1950 para la **Sinfonía** de Holmboe, son páginas de «tonalidad expansiva», de mayor o menor disonancia temporal con la música redactada en cada una de esas fechas por la vanguardia musical (quizá sea, en este aspecto, la obra de Petterson la más «moderna» de las tres). Aun siendo la más clásica de las tres piezas, creo conveniente destacar la **Sinfonía** de Tippett, la primera de su actual ciclo de cuatro, que a Berlín nos llegó en versión sobresaliente del gran apóstol actual de la música del creador inglés, Colin Davis, con disco Philips de sonido impresionante e interpretación hondísima.

Leonard Marcus entrega al doctor Klaus J. Seidel el premio otorgado a la ópera La nariz, de Shostakovich.



José Luis Pérez de Arteaga hace entrega del suyo al doctor Günther Breest, productor de Carlo Maria Giulini, para DG.



Phase Linear

Gama: Preamplificadores, sintonizadores, etapas de potencia, reductores de ruido y expansores dinámicos ofrecen un equilibrado conjunto de posibilidades de funcionamiento, prestaciones y calidad.

Servicio: Con los equipos PHASE LINEAR no sólo obtendrá elevadas potencias, prácticamente exentas de distorsión, sino que además dispondrá de auténticos centros de control capaces de asegurar el tratamiento más adecuado de la señal con el fin de compensar las limitaciones introducidas en el proceso de grabación de cintas y discos.

Exigencia: Si realmente pertenece al grupo de aficionados que persiguen la máxima categoría de escucha en alta fidelidad, acuda a PHASE LINEAR. Al escuchar nuestros equipos quedará plenamente satisfecho. Al conocer su precio, agradablemente sorprendido.



Representada en España por...



ATAIO INGENIEROS S.A.

DIVISION DE AUDIO

MADRID-16

BARCELONA-6

BILBAO-13

SEVILLA-11

VALENCIA-8

Enrique Larreta, 10 y 12

Tels. 733 05 62 - 733 37 00

Telex: 27249 - Cable: Teleataio

Ganduxer, 76

Tel. 211 44 66

Simón Bolívar, 27

Tel. 442 20 50

Avda. República Argentina, 68 - 5.º

Tels. 45 18 30 - 45 25 98

Av. del Cid, 2

Tel. 326 02 00

The Mother Of Us All, de Virgil Thompson, es otra página relativamente distante en el tiempo, ya que fue escrita, en 1945-46, según un libreto de Gertrude Stein. Se trata de una de las primeras, o quizá la única, «óperas feministas» de la historia, siendo su protagonista una destacada líder del feminismo estadounidense, Susan B. Anthony. La «puesta en música» de Thompson del dadaísta texto de G. Stein es francamente divertida, con mezcla de estilos y melodías de todo tipo, llegando incluso su brechtiano tratamiento a incluir como narradores de la acción a libretista y compositor, bajo los nombres de «Gertrude S.» y «Virgil T.». Admirable es, además, el trabajo de un artista oficialmente tan distanciado de este tipo de músicas como Raymond Leppard. Ahora bien, es importante recordar este detalle, se trata de una **ópera**, y las bases del premio «Koussewitzky» hablan de obras «sinfónicas».

Al son que tocan fue mi propuesta para el premio. La obra de De Pablo me parece una auténtica «Chef d'oeuvre» de su autor, y mi postura no es única dentro de la Redacción de RITMO, que galardonó a la pieza con el premio a la mejor composición de música de vanguardia del año 76. Ahora bien, la partitura es de difícil comprensión para públicos no españoles, a causa de los versos de Antonio Machado que la configuran, y no tanto por su mera traducción (yo llevé a Berlín versiones francesas e inglesas de los textos recitados por José Luis Gómez) como por su sentido histórico, con el que De Pablo juega hábilmente. El deber de la sinceridad me obliga a constatar que el interés que en 1976 despertara en Montreux **Arbor**, de Xavier Benguerel, no se vio correspondido en Berlín por actitud paralela ante la obra de Luis de Pablo, básicamente a causa de la dificultad que mis compañeros de Jurado tuvieron para asimilar el sentido y la dialéctica interior de **Al son que tocan**.

John Tavener me parece, junto a Peter Maxwell Davies, el más interesante entre los jóvenes autores británicos. Su **Requiem for Father Malachy** es una extraordinaria composición coral y, en menor medida, orquestal. Su carácter solemne, con algunas tintas de patetismo bien aliñadas, no compite, empero, a la misma altura con su otro «oficio de difuntos», el **Celtic Requiem**, una página tenebrosa y misteriosa, en la que Tavener hace expresar el sentimiento del terror a un grupo de niños, es decir, un ejercicio sobre la capacidad de lobreguez del alma infantil (corriente que está muy

en boga en el cine moderno, y que Tavener supo llevar con raro acierto al plano musical). El propio Edward Greenfield, que había seleccionado **Requiem for Father Malachy**, me confesó que consideraba la pieza inferior al **Celtic Requiem**.

El **Tristan** de Hans-Werner Henze, por último, es un singular batiburrillo, especie de «collage» no premeditado, surgido naturalmente de la obra wagneriana, y en el que las derivaciones de la experiencia personal de Henze con la ópera en cuestión y con su propia composición en gestación acaban llevando a mundos tan inefables como Brahms. Pero no se saque de lo dicho una impresión errónea: **Tristán** es una de las mejores obras abstractas de Henze (o sea, sin latiguillos político-oportunistas), y el disco presentado a Berlín complementa la creación henziana con impecable barniz sonoro.

Concluida la fase de audición, que ha empezado cerca de las siete y treinta de la mañana (¡Qué horas para un español, vive Dios!), se hace un descanso para el almuerzo, y a primeras horas de la tarde inauguramos las discusiones. El KIRA, se ve desde el primer momento, va a tener un desarrollo bastante más borrasco que el IRCA. Como primer problema surge la postura a tomar ante una obra como **The Mother Of Us All**; la polémica se centra, como en el caso de las obras que van a seguirla en el debate, no sobre la calidad de la composición o la grabación, sino sobre meras materias procedimentales. En el caso de la obra de Virgil Thompson la cuestión es muy clara: el Comité de la Fundación Koussewitzky ha aceptado incluir en su lista de nominaciones la ópera citada, pero las reglas del «Premio Koussewitzky» (que, aunque esté en íntima relación con la Fundación, **no es lo mismo**) dicen que el galardón ha de darse a la «primera grabación de una composición **sinfónica** de un músico vivo», entendiéndose por **sinfónica**, en cuanto a plantilla, toda aquella pieza que requiera para su ejecución un mínimo de 17 solistas. Evidentemente, Serge Koussewitzky no pensaba en una ópera cuando instituyó este prestigioso galardón; sin embargo, el Comité de la Fundación ha admitido como «nominable» **The Mother Of Us All**. ¿Significa esto que la obra puede ser **nominada**, pero no **premiada**? ¿Hay que entender, por el contrario, que la concurrencia al Premio implica de principio la posibilidad de ganarlo? Larga es la disputa verbal sobre el tema e innecesario reproducirla aquí.



El Jurado del IRCA durante una votación. Obsérvese el formato reglamentario de la moderna urna electoral utilizada.

LOS PREMIOS MUNDIALES DEL DISCO

La situación se «anima» aún más cuando Bengt Pleijel, leyendo el libreto que acompaña al disco de Dieter Schnebel, descubre que varios de los solistas instrumentales citados tocan «Nebeninstrumente», es decir, «instrumentos secundarios»: ¿qué quiere decir esto a efectos de número de ejecutantes? Posiblemente, se refiere a los instrumentos que se escuchan grabados en la cinta magnetofónica, pero esto provoca en Pleijel una nueva duda: si descontamos a estos «Nebeninstrumente» de la plantilla de ejecutantes, el número de intérpretes de la pieza no llegaría a 17. Yo argumento que la carpeta del disco cita, además de a un grupo de solistas destacados, a un «conjunto de intérpretes de Darmstadt», que incluye a un «Coro de trombones». Se advierte, además, en la audición que el número de ejecutantes que intervienen en la misma es típicamente amplio. La discusión parece cerrada, pero casi en seguida Leonard Marcus descubre en los comentarios del libreto que Schnebel explica cómo, en determinadas oportunidades, **Choralvorspiele** pueden ser interpretados por no más de cinco o seis personas, al grabarse en la cinta la mayor parte de las intervenciones instrumentales. ¿Es ese el caso de la grabación presentada por Wergo, o en ella **todos** los participantes han tocado en vivo? Aquí ya la discusión alcanza cotas casi embarazosas, y la única forma de cerrarla es votar si se desea que la grabación de la obra de Schnebel continúe en la lista o no, según nos pide Ingo Harden en su condición de presidente. Así se hace, y el resultado de la votación da un empate de tres contra tres. Le toca, pues, desempatar al propio Harden, y éste, en un rasgo de honestidad quizá extrema, a pesar de haber sido la persona que propuso la candidatura de la obra de Schnebel para el Premio, opta por dejar el disco fuera de la lista.

Aunque me hago cargo de la postura de Harden, para mí es trágico que acabemos de eliminar del Premio a la composición más apta musicalmente para ganarlo, y que esto haya ocurrido por una cuestión de procedimiento y no de calidad. Planteo, por tanto, que el haber tomado una decisión tan purista debe ir acompañado de paralelo sentido de lo estricto en el caso de **The Mother Of Us All**, por lo que solicito una votación acerca de la permanencia o no de la ópera de Thompson en la lista. El resultado arroja un nuevo empate a votos, que Harden se ve en la obligación de deshacer eliminando la composición de Virgil Thompson. Llegados a este punto, es Edward Greenfield quien plantea una propuesta respecto del disco por él nominado, **Requiem for Fother Malachy**: que sea «oficiosamente» eliminado y que no se le vote de cara al Premio, ya que, con un admirable sentido británico del «fair play», las cuestiones planteadas previamente invitan a continuar en una línea de exacerbado puritanismo formal, y, respecto de la obra de Taverner, Greenfield reconoce no saber si el número de ejecutantes **meramente** instrumentales pasa de 17 (la suma de coro y conjunto instrumental sí sobrepasa la cifra). La noble actitud de Greenfield me obliga a proponer la adopción de similar medida en el caso de **Al son que tocan**, con lo que las tres obras con intervención preponderante de la voz humana quedan fuera de la competición. Al llegar aquí sí hay un punto sobre el que el acuerdo es unánime, y es el de solicitar de Mme. Olga Koussewitzky una clarificación muy determinante de las normas del Premio, y en especial del concepto «sinfónico», de cara a años futuros, ya que la Fundación ha manifestado su deseo de que sea el Jurado del IRCA quien falle asimismo el KIRA.

Nuestra lista, reducida a seis nominaciones, plantea ya muy escaso nivel de competencia. Procedemos a la primera votación, sabiendo ya de antemano que de ella saldrá un ganador. Yo comunico a nuestro presidente, Ingo Harden, mi deseo de votar en

blanco, ya que entiendo que el estado final de la lista no refleja cuáles son las mejores producciones de la temporada en el campo de las primeras grabaciones de música contemporánea. El escrutinio, incluyendo cada juez tres alternativas en su papeleta, arroja este resultado: cinco votos para Berio, tres para Henze, dos para Wyner y uno, respectivamente, para Taverner (a pesar de la advertencia de Greenfield), Tippett, Petterson y Holmboe. Luciano Berio es, por tanto, el compositor ganador del premio «Koussewitzky» para 1977 por su **Concierto para dos pianos y orquesta**.

6 DE SEPTIEMBRE: ENTREGA DE PREMIOS Y DESPEDIDA

A las doce del mediodía el Jurado casi completo (Bengt Pleijel había partido para Suecia a primeras horas de la mañana) se reunía en el Hotel Kempinski para hacer la entrega de los diplomas. El día anterior se había planteado un pequeño problema de protocolo: ¿a quién se entregaba el premio concedido a Federico Mompou, el «Special Tribute» del IRCA? Se me sugirió que lo recogiese yo, pero la propuesta era absurda, dada mi condición de miembro del Jurado. No había tiempo material para hacer llegar a Berlín a Javier Armet, de discos Ensayo, que hubiese sido la persona idónea. Por fin, a Leonard Marcus se le ocurrió una idea que podría calificarse, muy prácticamente, de «diplomática». «¿No hay un Consulado español en Berlín?», me preguntó. «Me imagino que sí, lo anormal sería que no lo hubiera», le respondí. «¿Y bien?», interrogó Marcus.

Ya bien entrada la noche conseguí localizar al Cónsul español en la antigua capital alemana, Emilio de Motta, a quien expliqué, en síntesis, la situación y el desarrollo del «Premio Internacional de la Crítica». Nuestro Cónsul comprendió en seguida la cuestión, y tuvo la gentileza de diferir en unas horas un compromiso previo para acudir al Kempinski a recoger el galardón de Federico Mompou en nombre del compositor.

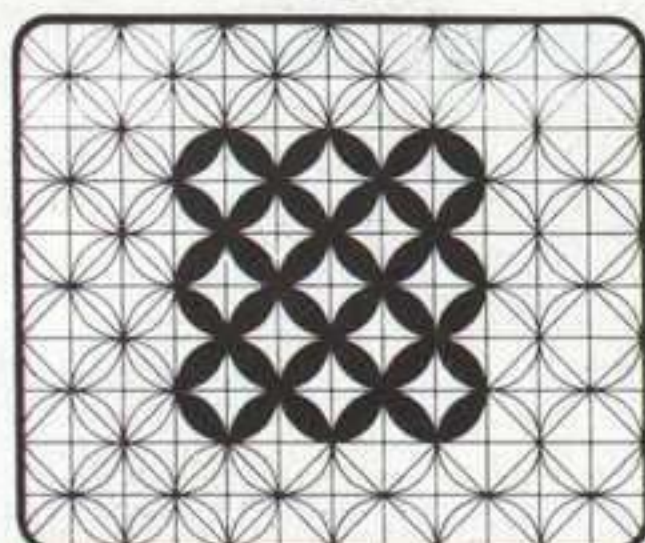
Durante la ceremonia me correspondió ofrecer el premio concedido a Giuliani por la **Novena** mahleriana a Günther Breest, el productor de esa grabación y de las últimas realizadas por el maestro italiano para DG, recién nombrado Coordinador de Marketing Internacional de la firma alemana. Breest y yo estuvimos departiendo posteriormente acerca de nuestro comúnmente admirado Giuliani, «soplándome» el ex productor que el músico italiano acababa de aceptar en Edimburgo, tras largas conversaciones con el propio Breest, «fichar» en definitiva exclusiva con Deutsche Grammophon, aceptando incluso volver a grabar ópera (el primer fruto de esta promisoriosa colaboración, al margen de grabaciones en Los Angeles y Chicago, y acaso Berlín y Viena, será el **Rigoletto** verdiano, que Giuliani llevará al disco con Ileana Cotrubas en el papel de «Gilda», muy probablemente Capuccilli en el «rôle» protagonista y posiblemente Carreras como el «Duque de Mantua»).

Terminaba así la primera edición del IRCA, el Premio nacido de la escisión. Su futuro parece claro, y para el año 78 se ha hablado ya de Salzburgo como posible sede, considerándose la posibilidad de Estocolmo para 1979. Si el «Premio Internacional de la Crítica Discográfica» consigue mantener en cada una de las capitales que sucesivamente le vayan albergando un nivel de organización parejo al vivido en Berlín, no cabe duda de que su vida puede ser larga. Cuando me despedía del simpático Ingo Harden (que me llamaba durante las reuniones «Don José» y al que yo llamaba en correspondencia «Don Ingo»), me preguntó el representante alemán: «¿Podría montarse en España un certamen así?» «¡Quién sabe! —le respondí—. ¡Tiempo al tiempo!».

J. L. P. A.

**QUEREMOS
VENDERLE
DISCOS DE
MUSICA
CLASICA**

ferysa



**VENTA DE DISCOS
DE MUSICA
CLASICA POR
CORRESPONDENCIA**

Información y pedidos:

**Apartado 151.036
MADRID**



MUSICA CLASICA OFERTA ESPECIAL PRIMAVERA 78

(HASTA EL 30 DE JUNIO DE 1978)

TCHAIKOVSKY.

Sinfonía N.º 1 en Sol menor, Op.13
«ENSUEÑO INVERNAL».
Sinfonía n.º 2 en Do menor, Op.17
«UCRANIANA».
Sinfonía n.º 3 en Re Mayor, Op.29
«POLACA».
SINFONIA N.º 4 EN FA MENOR, Op.36.
MANFREDO, Sinfonía, Op.58 (Organo:
David Bell).
SINFONIA N.º 5 EN MI MENOR, Op.64.
Sinfonía n.º 6 en Si menor, Op.74
«PATETICA».
ORQUESTA FILARMONICA DE LONDRES,
Dir. MSTISLAV ROSTROPOVITCH.

167-002.900/06 Q

Precio normal: 4.375,- ptas.

Precio oferta: 3.500,- ptas.



EL ARTE DEL AMOR CORTESANO.

«Guillaume de Machaut y su época» -
«Vanguardia de las postrimerías del
Siglo XIV» - «La Corte de Burgundia».
THE EARLY MUSIC CONSORT OF LONDON,
Dir. DAVID MUNROW. (Editado por David
Munrow).

167-005.410/12

Precio normal: 1.875,- ptas.

Precio oferta: 1.500,- ptas.

SCHUMANN.

GENOVEVA. Opera completa en cuatro
actos.
DIETRICH FISCHER-DIESKAU - EDDA MOSER.
CORO DE LA RADIO DE BERLIN.
ORQUESTA DEL GEWANDHAUS DE LEIPZIG,
Dir. KURT MASUR. (Cantado en Alemán).

167-002.914/16 Q

Precio normal: 1.875,- ptas.

Precio oferta: 1.500,- ptas.



MOZART.

LAS BODAS DE FIGARO. Opera en cuatro
actos. Impresión completa.
GERAINT EVANS - JUDITH BLEGEN -
TERESA BERGANZA - DIETRICH FISCHER -
DIESKAU - HEATHER HARPER.
ORQUESTA INGLESA DE CAMARA,
Dir. DANIEL BARENBOIM. (Cantado en
Italiano).

167-002.856/59 Q

Precio normal: 2.500,- ptas.

Precio oferta: 2.000,- ptas.

J.S. BACH.

ORATORIO DE NAVIDAD, BWV.248
ROBERT TEAR - JANET BAKER - DIETRICH
FISCHER-DIESKAU - ELLY AMELING.
CORO DEL KING'S COLLEGE DE
CAMBRIDGE.
ACADEMIA DE ST. MARTIN-IN-THE-FIELDS,
Dir. PHILIP LEDGER. (Cantado en Alemán).

167-002.890/92 Q

Precio normal: 1.875,- ptas.

Precio oferta: 1.500,- ptas.



VERDI.

LA TRAVIATA. Opera en tres actos.
Impresión completa.
VICTORIA DE LOS ANGELES - SANTA
CHISSARI - SILVIO MAIONICA - VICO
POLOTTO - BONALDO GIAIOTTI - SERGIO
TEDESCO - CARLO DEL MONTE - SILVIA
BERTONA - RENATO ERCOLANI - MARIO
SERENI.
ORQUESTA Y CORO DEL TEATRO DE LA
OPERA DE ROMA, Dir. TULLIO SERAFIN.
Cantado en Italiano. (Grabado en el
Teatro de la Opera de Roma).

165-000.177/79

Precio normal: 1.785,- ptas.

Precio oferta: 1.425,- ptas.



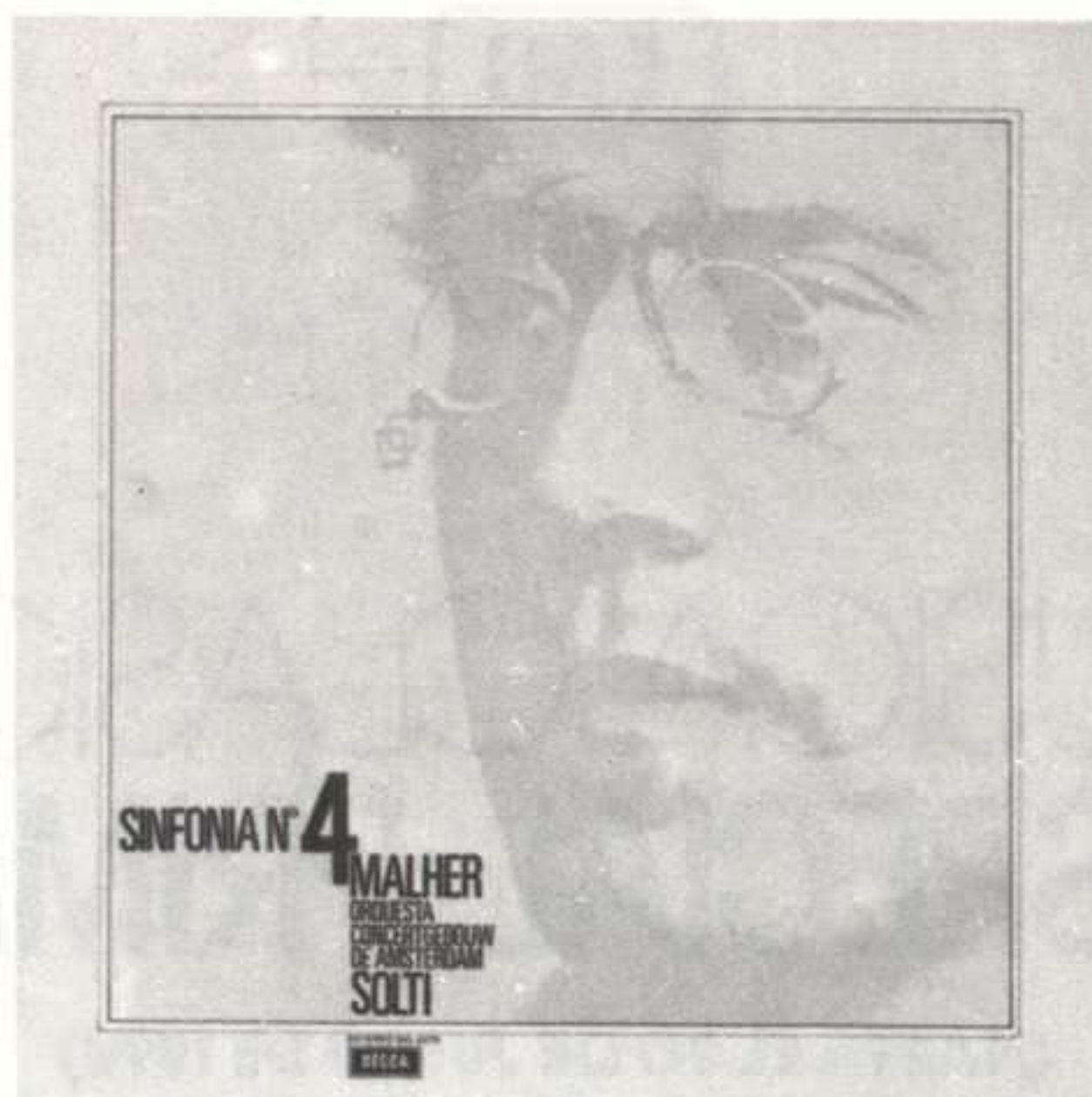
¡IMPORTANTE!

En el interior de los estuches de esta Oferta encontrará vales descuento para adquirir a precio reducido la discografía de MARIA CALLAS (estos vales caducarán el 30 de Junio de 1978).

AMPLIAMOS NUESTRA OFERTA PRIMAVERA con una selección de 90 obras de nuestro catálogo, también a precios de OFERTA ESPECIAL (cantidades limitadas). Caduca el 30 de Junio de 1978.

Solicite hoy mismo folleto informativo gratuito

LA «CUARTA SINFONIA» DE MAHLER



Al interpretarse, en París, la *Cuarta Sinfonía* de Mahler, en 1914 (todavía trece años después de su estreno en Munich, en medio de la incompreensión y el escándalo), el entonces célebre compositor Vincent d'Indy tachó la obra de "fragmento para ser tocado en la Alhambra o en el Moulin Rouge, pero no en una sala de conciertos sinfónicos". Hoy la música de Mahler se ha hecho tan frecuente en estas salas de conciertos como la de Beethoven o Brahms, mientras que no es preciso recordar la situación de la del academicista D'Indy...

La consideración de Mahler como uno de los más grandes músicos es una de las decisivas conquistas valorativas en época reciente. Estimado en su época sólo como gran director de orquesta, y sobre todo de ópera —bastante avanzado—, como compositor fue absolutamente incomprendido, salvo por unos pocos, habiéndose vertido sobre él los juicios más absurdos y contradictorios (desde los que le encontraban "anticuado" a los que le tildaban de iconoclasta); lo cierto es que se producen en Mahler ambas tendencias: "ningún compositor estuvo tan dividido entre los siglos XIX y XX (...); su música se nutre de ese dualismo, del que constantemente une los elementos sin fundirlos nunca", como escribe Marc Vignal. En efecto, Mahler es heredero directo del mejor romanticismo germano, desde Beethoven y Schubert a Schumann, Brahms y Bruckner, y a la vez indudable predecesor de Schönberg, Berg y Webern: su música sigue viva —o, mejor, ahora está más viva que nunca—, teniendo hoy muchísimo que comunicarnos.

La *Cuarta Sinfonía* no es, seguramente, su obra cumbre (más propiamente podrían serlo sus sinfonías *Sexta*, *Séptima* o *Novena* y su *Canto de la tierra*), pero cumple como quizá ninguna otra de sus composiciones la doble condición de ser una *obra maestra* indiscutible y de ser bastante *comprensible* para el neófito en Mahler, siendo por ello ideal para el acercamiento al complejísimo universo mahleriano; universo lleno de contradicciones: de lo profundo a lo superficial, de lo excelso a lo trivial, de lo ideal a lo real, de lo culto a lo popular, de lo intelectualizado a lo llano, de lo elaborado a lo directo, de lo resabiado a lo ingenuo, de lo serio a lo irónico, de lo dulce a lo cáustico, de lo idealmente bello a lo grotescamente feo, y así sucesivamente...

Al no ser posible "explicar", siquiera someramente, una obra como ésta en este espacio, al menos la *Cuarta* es obra suficientemente elocuente y directa como para ser comprendida y fascinar a casi todo oyente medianamente versado en la música. Después de tres sinfonías que van ampliándose progresivamente —la *Primera*, en cuatro movimientos, dura cincuenta o cincuenta y cinco minutos; la *Segunda*, en cinco movimientos, unos setenta y cinco u ochenta minutos, y la *Tercera*, con seis movimientos y entre noventa y cien minutos—, y no sólo en número de episodios y extensión, sino que la orquesta va aumentando y añadiéndose a ella voces solistas y coros, para la *Cuarta*, Mahler reduce a cuatro los movimientos, la duración a unos cincuenta o cincuenta y cinco minutos, y en la orquesta suprime trombones y tubas, reduciendo el número total de instrumentos y limitándose a una voz solista. El tremendismo "desmelenado" de las anteriores deja paso a la moderación, a una mayor simplicidad armónica, a un carácter más amable y ligero, a una instrumentación dulce e incisiva, maravillosamente cristalina, con un colorido variado y puntillista, violentando —como acostumbra— los timbres en búsqueda de una mayor expresividad (evidentemente, *pre-expresionista*).

Pero su amabilidad y sencillez pueden resultar engañosas, pues en la *Sinfonía número 4*, en *Sol mayor*, encontramos una síntesis de todo el complejo mundo emocional mahleriano, incluyendo la dialéctica entre los extremos de las contradicciones a que nos hemos referido.

El esquema de los movimientos, aunque sus respectivas estruc-

turas sean muy originales, es bastante tradicional: un extenso "allegro moderato" —apacible, pero que no se libera de algunos oscuros nubarrones— (*Heiter, bedächtig. Nicht eilen*: "Mesurado. Sin prisa"); un "scherzo" de "satanismo un poco inocente" —en expresión de Sopeña— (*In gemächlicher Bewegung*: "En movimiento sosegado"); un amplio y excepcionalmente bello y expresivo movimiento lento (*Ruhevoll*: "Muy apacible"), y un final más singular y expuesto a equívocos en cuanto a su sentido (*Sehr behaglich*: "Muy cómodo"): es éste una canción para soprano sobre un texto de la colección de poemas tradicionales *Des Knaben Wunderhorn* ("El cuerno mágico del niño"), titulada por Mahler *Das himmlische Leben* ("La vida celestial"), que describe en los labios ingenuos de una niña las delicias del cielo (casi todas ellas, curiosa e insistentemente, manjares). Este episodio es visto certeramente por Sopeña como "capítulo indispensable de ensueño de una niñez no vivida, pero deseada ahora": "El tono —advertía Mahler— ha de ser infantil, evitando cualquier efecto paródico". La obra acaba en un ambiente de inefable paz ("a través de la inocencia obtendremos la serenidad", como escribe William Mann). El poema termina así: *Kein Musik ist ja nicht auf Erden, die unsrer verglichen kann werden (...)* *die englischen Stimmen ermuntern die Sinnen, das Alles für Freuden erwacht* ("Ninguna música terrenal puede compararse a la nuestra...; las voces angélicas animan los sentidos, de modo que todo despierta a la felicidad").

* * *

Tengo noticia de casi veinte grabaciones de la *Cuarta* de Mahler: sin duda, es, al lado de la *Primera*, la obra más veces grabada de su autor. De entre las de más altura, cuatro de ellas se encuentran editadas ahora en España: las dirigidas por Solti (Decca), Klemperer (EMI), Kubelik (DG) y Haitink (Philips). Las dos primeras —adelanto ya— son, probablemente, las mejores de todas las existentes.

Antes de llegar a ellas, una somera historia de las interpretaciones grabadas de esta *Sinfonía*. La primera es, cronológicamente hablando, la de Willem Mengelberg (editada por Turnabout sin indicar la fecha de grabación), quien fue desde tiempos del compositor, y contra corriente, uno de los empecinados defensores y divulgadores de la música de Gustav Mahler (junto con los discípulos de éste, Bruno Walter y Otto Klemperer), a más de uno de los más grandes directores de su tiempo: él hizo de "su" Orquesta del Concertgebouw, de Amsterdam, uno de los primeros conjuntos sinfónicos del mundo e inició su inigualable tradición mahleriana, que Eduard van Beinum y Bernard Haitink han continuado. Con todo, la grabación de la *Cuarta* dirigida por Mengelberg nos suena hoy, inevitablemente, como muy "antigua" (y no me estoy refiriendo al sonido del disco, aceptable), a causa sobre todo de la acusadísima fluctuación de los *tempi*, que llegan a despistar por completo al oyente, a hacerle perder la concentración y el "hilo" de la obra: esto se aprecia tanto dentro de cada movimiento (sobre todo en el primero), como en el conjunto de la sinfonía: el primer movimiento solamente le dura más a Klemperer, el segundo nadie lo lleva tan rápido, mientras que el tercero, nadie tan lento. Aun discutible, en todo caso este episodio me parece un logro milagroso. Es importante, además, conocer esta versión para darse cuenta de cuánto se ha aprendido en los últimos años acerca de la interpretación de Mahler (valgan también como ejemplos la antigua grabación de *El Canto de la Tierra* de Klemperer, la misma *Cuarta* de Walter o los primeros registros mahlerianos de Bernstein). La soprano de la grabación de Mengelberg es la notable Jo Vincent.

Le sigue el registro de Bruno Walter con la Filarmónica de Nueva York (CBS, 1945). Bien sabido es que Walter y el muy distinto Klemperer han sido los dos más grandes mahlerianos hasta la

fecha. Pero no fue ésta una ocasión muy afortunada: la interpretación, muy hermosamente "romántica" antes que "moderna", decepciona por sus dos últimos movimientos, los más veloces que conozco, siendo el último francamente inconsistente, y no sólo por culpa de la mediocre soprano Desi Halban. (Desconozco la grabación "pirata" del último concierto de Bruno Walter, ¡con la Filarmónica de Viena y Elisabeth Schwarzkopf!: al parecer, una interpretación inolvidable.)

La tercera y última grabación de la época monoaural es la de Eduard van Beinum con la Orquesta del Concertgebouw (Decca, 1952, que estuvo en España), interpretación que —a pesar de un primer movimiento quizá algo apresurado— sigue siendo una de las más convincentes de todas, y que demuestra la magnífica forma de la Orquesta de Amsterdam también entonces. Su soprano solista, Margaret Ritchie, canta con arte e inteligencia: un disco, en suma, que merece ser reeditado (la toma sonora es realmente buena) y que dice muchísimo acerca del ahora olvidado Van Beinum.

Nos acercaremos ahora a las cuatro ediciones disponibles hoy en nuestro país: la primera constituye el primer registro mahleriano de Georg Solti (Decca, 1961), quien ha alcanzado un altísimo nivel, que no ha logrado superar en los de las restantes sinfonías. Su interpretación es, a la vez que muy cuidada, de una espontaneidad e imaginación muy atrayentes; los contrastes —dinámicos, agógicos y del "contenido"— están conseguidos con certera intuición. La Orquesta del Concertgebouw (tercera y penúltima grabación que ha efectuado de la obra) está admirablemente, y la toma sonora es clara, aunque las trompas suenan con acústica algo extraña. Sylvia Stahlman, soprano sin condiciones extraordinarias, redondea, sin embargo, una impecable interpretación del movimiento final.

Sigue la grabación de Otto Klemperer —protagonista de *la otra vía* de interpretación mahleriana, la "inmoralista" según sus propios términos, en oposición a la "moralista" de Bruno Walter: ésta más "romántica" y "arraigada", aquélla más "expresionista" y "desarraigada"— con su Orquesta Philharmonia londinense (EMI, 1962), en la que el desaparecido maestro resalta la incisividad y la acritud de la partitura, recorta sus contornos —la transparencia es máxima— y se mantiene un tanto alejado del arrobamiento, salvo en el momento que precede al "acelerando" de la coda del primer movimiento, que con Klemperer es mágico, maravilloso. Una concepción, pues, singular, pero de coherencia inatacable. Creo que hay razones suficientes para considerarla la interpretación más excelsa de cuantas existen: las restantes son la magnífica actuación de la Orquesta (de la que habría que destacar a todos los solistas) y la inolvidable intervención de Elisabeth Schwarzkopf, en la que se alían de modo memorable inteligencia y sensibilidad. Finalmente, la grabación es técnicamente espléndida.

Rafael Kubelik con la Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera (Deutsche Grammophon) y Bernard Haitink con la Concertgebouw (Philips) grabaron casi simultáneamente (1968) la *Cuarta* de Mahler, siendo tal vez los momentos más bajos de sus respectivos y valiosos ciclos sinfónicos de este compositor: Kubelik desconcierta por su visión a ratos disparatada, desprovista de lógica y unidad, del primer movimiento, en el que las texturas orquestales son, además, sorprendentes y desequilibradas. El resto es mejor, aunque el final vuelve a perder interés a causa, en parte, de la anodina soprano Elsie Morison, voz de mediana calidad. Y tampoco Haitink queda muy bien parado, aunque su lectura es más difícil de atacar —ya que es casi intachable, correcta y cuidadosa—, pero carente de in-

terés y espontaneidad; al gran director holandés le falta aquí convicción y entusiasmo. Algo menos bien —parece— la Orquesta de Amsterdam que en las grabaciones con Van Beinum y Solti, mientras que la preciosa voz y la especial ternura de Elly Ameling elevan al final el nivel de esta interpretación. Ambos discos son técnicamente correctos.

De las restantes grabaciones de la *Cuarta Sinfonía* de Mahler, en España estuvieron publicadas las de Hans Swarowsky (Filarmónica Checa, G. Lorenz: Discophon) —interpretación musical, pero de baja calidad sonora— y la de Fritz Reiner (RCA, hacia 1960), interpretación admirable, muy bella y convincente entre las que más, con contribuciones soberbias de la Orquesta Sinfónica de Chicago y de la gran soprano Lisa della Casa. Se echa de menos la pertinente reedición en serie económica (no hay ninguna grabación de la *Cuarta* de Mahler a este precio en España).

No hay, ni ha habido, en cambio, la de Leonard Bernstein (Filarmónica de Nueva York, CBS, principio de los años 60) —ni falta que hace, ya que es una interpretación difícilmente defendible—, cuya única virtud es la intervención de la "infantil" y deliciosa voz de Reri Grist; ni la de George Szell —hecho injustificable, por tratarse de una de las interpretaciones más acabadas que existen: para algunos, la mejor— con el concurso primoroso de Judith Raskin y de la formidable Orquesta de Cleveland (CBS, 1967: aún sería momento de editarla); tampoco la muy bella versión de Paul Kletzki con la Orquesta Philharmonia y Emmy Lose (EMI, 1958), ni, por último, la de Jascha Horenstein dirigiendo la Filarmónica de Londres con la estupenda Margaret Price (Classics for Pleasure, 1971), interpretación muy valiosa en algunos aspectos —aunque muy lejos de su genial *Tercera*—, pero algo pesante, sobre todo en el final.

Grabación muy reciente, y por entero admirable —extraordinariamente bien tocada y bien enfocada— es la de James Levine con la portentosa Sinfónica de Chicago y la muy acertada Judith Blegen (RCA, 1975); esperamos que se publique aquí, pues se añade que es, con diferencia, la mejor grabada.

Interpretaciones "menores", por unas u otras razones, son la de Oistrakh-Filarmónica de Moscú, Vishnevskaya (Le Chant du Monde) —realmente absurda—; la de Kondrashin-Filarmónica de Moscú, G. Pisarenko (Melodia, 73); y la de Abravanel-Sinfónica de Utah, N. Davrath (Vox).

Una nueva grabación en el horizonte: Claudio Abbado, con la Filarmónica de Viena y Frederica von Stade (DG).

Resumiendo: Klemperer (EMI) o Solti (Decca), y en tercer lugar en el mercado español, Haitink (Philips). Sólo en el extranjero, muy recomendables interpretaciones de Szell (CBS), Levine (RCA), Reiner (RCA) y Kletzki (EMI).

ANGEL CARRASCOSA ALMAZAN

REFERENCIAS:

- Sylvia Stahlman, Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. GEORG SOLTÍ. Decca, SXL 2276.
 Elisabeth Schwarzkopf, Orquesta Philharmonia, Londres. OTTO KLEMPERER. EMI, 063-00553.
 Elsie Morison, Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. RAFAEL KUBELIK. DG, 1139339.
 Elly Ameling, Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. BERNARD HAITINK. PHILIPS, 5802888.

DISCOS EDITADOS. (Conclusión.)

(Viene de la pág. 52)

V. OPERA

- GERSHWIN: **Porgy and Bess**. W. White, M. Boatwright, F. Clemmons, A. Thompson, L. Mitchell, F. Quivar, B. Hendricks, B. Conrad. Coro y Orquesta de Cleveland. Director, L. Maazel. Decca, SET 609-11, tres LPs. 1.500 pesetas.
 GLUCK: **El Cadí engañado**. A. Rothenberger, H. Donath, W. Berry, N. Gedda, K. Hirte, R. Marheineke. Coro y Orquesta de la Opera de Baviera. Director, O. Suitner. EMI, 065-28834 Q, «estéreo-cuadrafónico». 480 ptas.
 PUCCINI: **Tosca (selección)**. L. Price, P. Domingo, Sh. Milnes, Coro John Alldis. Orquesta New Philharmonia. Director, Z. Mehta. RCA, RL-10567. 500 ptas.
 ROSSINI: **La Cenerentola**. G. Simionato, S. Bruscantini, U. Benelli, P. Montarsolo. Coro y Orquesta del Maggio Musicale Fiorentino. Director, O. de Fabritiis. Decca, GOS 631/33, tres LPs. 825 ptas.
 SCHUBERT: **Los Hermanos gemelos**. H. Donath, N. Gedda, D. Fischer-Dieskau, K. Moll. Coro y Orquesta de la Opera de Baviera. Director, W. Sawallisch. EMI, 065-28833 Q, «estéreo-cuadrafónico». 480 ptas.

- VERDI: **La Traviata**. M. Callas, F. Albanese, U. Savarese. Coro y Orquesta de la RAI de Turín. Director, G. Santini. Zafiro, ZOR-1002 Q, tres LPs. 825 ptas.
 VERDI: **La Traviata (selección)**. M. Caballé, C. Bergonzi, Sh. Milnes. Coro y Orquesta de la RCA Italiana. Director, G. Prêtre. RCA, RL-42323. 500 ptas.
 VERDI: **Il Trovatore (selección)**. L. Price, P. Domingo, F. Cossotto, Sh. Milnes, B. Gaiotti. Coro Ambrosian Opera. Orquesta New Philharmonia. Director, Z. Mehta. RCA, RL-42320. 500 ptas.
 VERDI: **Las vísperas sicilianas (selección)**. M. Arroyo, P. Domingo, Sh. Milnes, R. Raimondi. Coro John Alldis. Orquesta New Philharmonia. Director, J. Levine. RCA, RL-10566. 500 ptas.
 WEBER: **Abú Hassan**. E. Moser, N. Gedda, K. Moll. Coro y Orquesta de la Opera de Baviera. Director, W. Sawallisch. EMI, 065-30148 Q, «estéreo-cuadrafónico». 480 ptas.

VI. RECITALES

- BREAM: Exitos. **Piezas para guitarra** de BACH, MORENO TORROBA, SOR, TURINA y VILLALOBOS. Westminster, 130829/0, Mono. 275 pesetas.

- CABALLE canta **Canciones españolas** de FALLA, GRANADOS y TURINA. Con Miguel Zanetti, piano. Columbia, SCE 981. 460 ptas.
 CANTOS GREGORIANOS. Coro de Monjes de la Abadía de Encalçat. Westminster, 130812/3. 275 ptas.
 HORNE canta «**Lieder**» de SCHUBERT, SCHUMANN, R. STRAUSS y WOLF. Con Martin Katz, piano. Decca, SXL 6578. 460 ptas.
 PAVAROTTI canta **Canciones sacras** de ADAM, BACH, BERLIOZ, BIZET, FRANCK, MERCADANTE, SCHUBERT, STRADELLA y ANONIMO. Con el Coro de Niños de Wandsworth y la Orquesta Filarmónica Nacional. Director, K. H. Adler. Decca, SXL 6871. 460 ptas.
 SCHMIDT, Josef (tenor), canta «arias» de **La Traviata, Rigoletto, Il Trovatore, Cavalleria, I Pagliacci, Tosca** y **Eugenio Onegin**. Zafiro, ZOR-276. 265 ptas.
 TREIGLE, Norman (barítono) canta **arias de óperas francesas, alemanas e italianas**. Con Coro y Orquesta de la Radio Austríaca. Director, J. Jalas. Westminster, 130828/8. 275 pesetas.
 MUSICA PARA VIOLIN, del siglo XX. **Obras** de BARTOK, HINDEMITH, STRAVINSKY e YSA-YE. I. Oistrakh, N. Zertsalova. Hispavox, HME 610-146 LS. 500 ptas.

DISCOS EDITADOS ENTRE EL 1 DE DICIEMBRE DE 1977 Y EL 31 DE ENERO DE 1978

Relación confeccionada por Angel Carrascosa Almazán

I. ORQUESTAL

- BACH: **Conciertos para violín números 1 y 2. Concierto para dos violines. Chacona.** J. Heifetz, E. Friedman. Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Director, A. Wallenstein. Nueva Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Sir M. Sargent. RCA, RL-42324. 500 ptas.
- BACH: **Conciertos de Brandemburgo números 1, 4 y 6.** W. Schneiderhan, H. Wanschermann, R. Baumgartner, H. M. Linde, U. Koch. Festival Strings de Lucerna. Director, R. Baumgartner. DG Privilege, 2535 142. Precio especial: 175 ptas.
- BACH: **Conciertos de Brandemburgo números 2, 3 y 5.** A. Scherbaum, H. M. Linde, H. Wanschermann, R. Baumgartner, A. Nicolet, R. Kirkpatrick. Festival Strings de Lucerna. Director, R. Baumgartner. DG Privilege 2535-143. 350 ptas.
- BACH: **«Suites» para orquesta números 2 y 3.** Orquesta Filarmónica de Berlín. K. Zöller. Director, H. von Karajan. DG Privilege, 2535 138. 350 ptas.
- BARTOK: **Tres escenas aldeanas. Música para instrumentos de cuerda, percusión y celesta.** Coro y Orquesta de la Radio de Budapest. Director, G. Lehel. Westminster, 130826/4. 275 ptas.
- BEETHOVEN: **Concierto para piano número 3. Fantasía para piano, coro y orquesta.** D. Barenboim. Coro de la Academia de Viena. Orquesta de la Opera Estatal de Viena. Director, L. Somogyi. Westminster, 130831/7. 275 pesetas.
- BEETHOVEN: **Oberturas «Egmont», «Coriolano», «Prometeo», «Fidelio» y «Leonora III».** Orquestas Filarmónica de Viena y Estatal de Dresde. Director, K. Böhm. DG Privilege, 2535 135. 350 ptas.
- BEETHOVEN: **Sinfonía número 7. Obertura «Egmont».** Orquesta New Philharmonia. Director, L. Stokowski. Decca, PFS 4342. 500 pesetas.
- BEETHOVEN: **Sinfonía número 9.** I. Seefried, M. Forrester, E. Haefliger, D. Fischer-Dieskau. Coro de la Catedral de Santa Eduvigis. Berlín. Director, F. Fricsay. DG, 2535 203. 350 ptas.
- BRUCH: **Fantasía escocesa. Concierto para violín número 2.** I. Perlman, Orquesta New Philharmonia. Director, J. López-Cobos. EMI, 065-002804 Q, «estéreo-cuadrafónico». 480 pesetas.
- COPLAND: **Billy el Niño. Rodeo.** Orquesta Sinfónica de Utah. Director, M. Abravanel. Westminster, 130803/2. 275 ptas.
- CORELLI: **Concerti grossi, op. 6, números 6, 7, 8 («De la Navidad») y 12.** Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Decca, SXL 29130. 460 ptas.
- CHOPIN: **Concierto para piano número 2. Krakowiak.** C. Arrau. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, E. Inbal. Philips, 6500309. 500 ptas.
- DEBUSSY: **Fantasía para piano y orquesta. Rapsodia para clarinete. Rapsodia para «saxo».** A. Ciccolini, G. Dangain, J. M. Londeix. Orquesta Nacional de la Radio-Televisión Francesa. Director, J. Martinon. EMI, 065-12794. 480 ptas.
- DELIBES: **Coppelia, Sylvia: selecciones.** Orquesta Filarmónica de Londres. Director, S. Black. Decca, PFS 4358. 500 ptas.
- DVORAK: **Concierto para piano.** S. Richter. Orquesta Estatal de Baviera. Director, C. Kleiber. EMI, 065-02884 Q, «estéreo-cuadrafónico». 480 ptas.
- EIGAR: **Variaciones «Enigma».** Orquesta Filarmónica Checa. Director, L. Stokowski. **Serenata para cuerda. Elegía.** Real Orquesta Filarmónica. Director, A. Cox. Decca, PFS 4338. 500 ptas.

- GUARNERI, VILLA-LOBOS: **Obras para violoncelo y orquesta.** Pariscot. Orquesta de la Opera Estatal de Viena. Director, G. Maier. Westminster, 130807/0. 275 ptas.
- HINDEMITH: **Música de cámara número 4.** WEILL: **Concierto para violín op. 12.** R. Gerle. Orquesta de la Opera Estatal de Viena. Director, H. Scherchen. Westminster, 1308020. 0. 275 ptas.
- MESSIAEN: **Liturgias de la Presencia Divina.** Orquesta de Cámara de la Radio-Televisión Francesa. Director, M. Couraud. Westminster, 130805/6. 275 ptas.
- MOZART: **Conciertos para piano números 1 al 4.** D. Barenboim. Orquesta Inglesa de Cámara. Director, D. Barenboim. EMI. 063-02616. 460 ptas.
- MOZART: **Conciertos para piano números 9 y 21.** M. Perahia. Orquesta Inglesa de Cámara. Director, M. Perahia. CBS, 76584. 425 ptas.
- MOZART: **Concierto para oboe. Concierto para flauta, K 313. Andante para flauta, K 315.** M. Bourgue, M. Debost. Orquesta de París. Director, D. Barenboim. EMI, 065-02832 Q. 480 ptas.
- MOZART: **Serenata número 7 («Haffner»).** Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. R. Koeckert. Director, R. Kubelik. DG Privilege, 2535 139. 350 ptas.
- MOZART: **Serenata número 13, «Pequeña Música Nocturna». Sinfonía concertante para violín y viola.** A. Loveday, S. Shingles. Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Decca, SXL 29124. 440 ptas.
- MOZART: **Sinfonías números 28 y 29.** Orquesta de Cámara de Viena. Director, Ph. Entremont. CBS, 76581. 425 ptas.
- MOZART: **Sinfonías números 29 y 35 («Haffner»).** Orquesta Filarmónica de Viena. Director, I. Kertesz. Decca, SXL 6616. 440 ptas.
- PAGANINI: **Conciertos para violín números 1 y 2 («La Campanella»).** S. Askenasi. Orquesta Sinfónica de Viena. Director, H. Esser. DG Privilege, 2535 207. 350 ptas.
- RACHMANINOV: **Concierto para piano número 3.** L. Berman. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, C. Abbado. CBS, 76597. 425 pesetas.
- RACHMANINOV: **Concierto para piano número 3.** Larrocha. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, A. Previn. Decca, SXL 6746. 460 ptas.
- RESPIGHI: **Los Pájaros. Tríptico botticelliano.** Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. EMI, 065-02826 Q, «estéreo-cuadrafónico». 480 ptas.
- TCHAIKOVSKY: **Sinfonía número 5.** Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Sir G. Solti. Decca, SXL 6754. 460 ptas.
- TCHAIKOVSKY: **Sinfonía número 5.** Orquesta Filarmónica de Leningrado. Director, E. Mravinsky. DG Privilege, 2535 236. 350 ptas.
- WAGNER: **Obertura de «El Holandés errante». Preludios de «Lohengrin» y «Los Maestros Cantores». Preludio y Muerte de Amor, de «Tristán e Isolda».** Orquesta Filarmónica de Viena. Director, H. Stein. Decca, SXL 6656. 460 ptas.
- WEBER: **Oberturas de «Oberón», «Abú Hassan», «El Cazador Furtivo», «Euryanthe», «Preciosa», «Júbilo».** Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director, R. Kubelik. DG Privilege, 2535 136. 350 ptas.
- WEBER: **Sinfonías números 1 y 2.** Orquesta de Cámara de Lausana. Director, V. Desarzens. Westminster, 130808/2. 275 ptas.

II. CAMARA

- BEETHOVEN: **Sonatas para violín y piano números 2 y 9 («Kreutzer»).** I. Perlman, V. Ashkenazy. Decca, SXL 6632. 460 ptas.

- BLAVET, RAMEAU: **Dúos y Tríos para flauta, violoncelo y clavicordio.** Trío Tripton. Westminster, 130804/4. 275 ptas.
- BRAHMS: **Sonata para violoncelo número 1.** GRIEG: **Sonata para violoncello, op. 36.** M. Rostropovitch, S. Richter. Discophon (S), 4336. 400 ptas.
- BRAHMS: **Sonata para violín número 3.** FRANCK: **Sonata para violín.** D. Oistrakh, S. Richter. Hispavox, 70-0004 S. 500 ptas.
- DEBUSSY, RAVEL: **Cuartetos de cuerda.** Cuarteto Juilliard. CBS, S 72998. 425 ptas.
- DVORAK: **Quinteto de cuerda, op. 77.** SPOHR: **Quinteto para piano y cuerda, op. 52.** W. Panhoffer. Octeto de Viena. Decca, SDD 423. 275 pesetas.
- FRANCK: **Sonata para violoncelo.** HINDEMITH, VIERU: **Sonatas para violoncelo solo.** C. Ilea, M. Ilea. EMI, 063-21424. 460 ptas.

III. INSTRUMENTAL

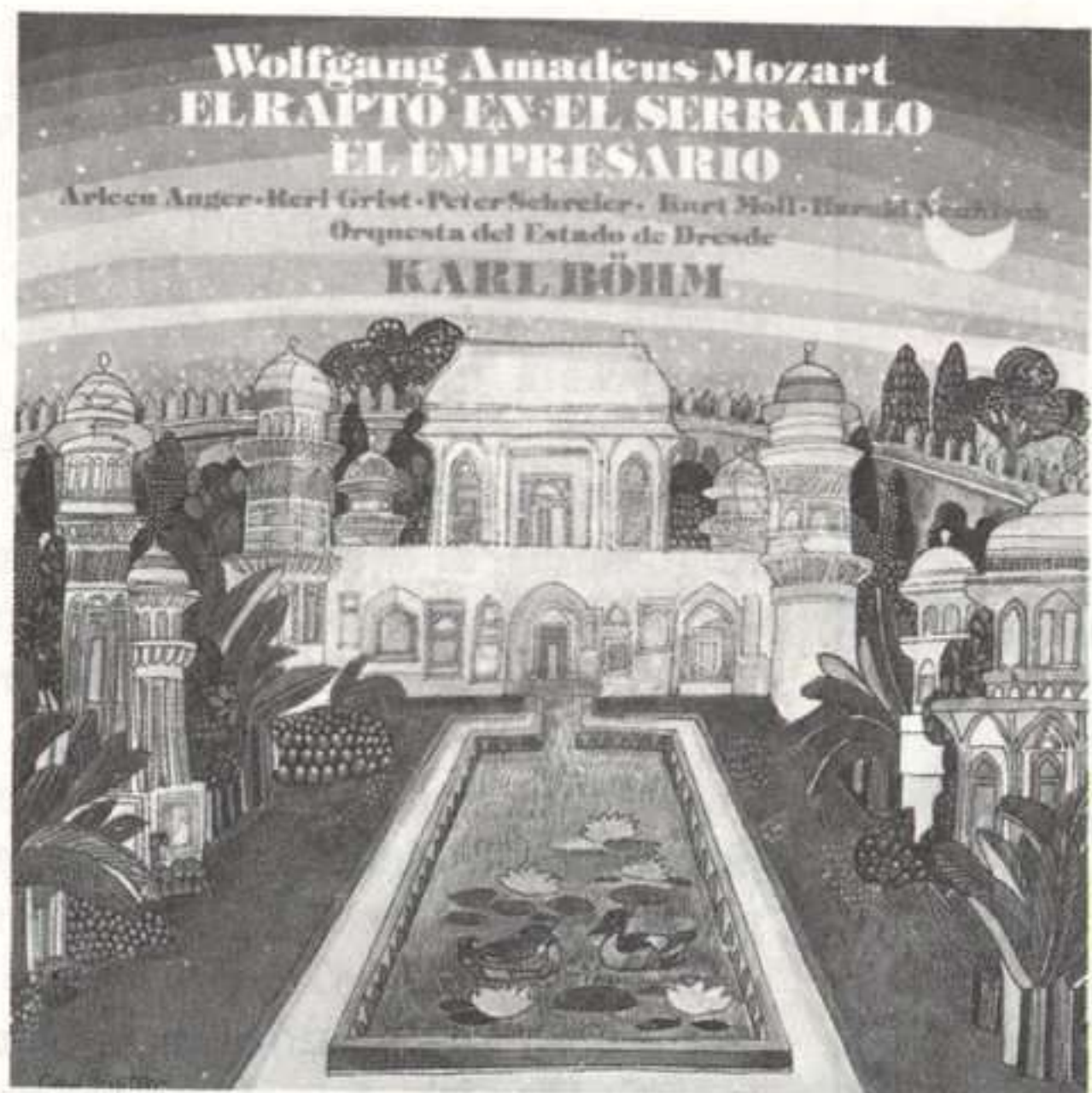
- BEETHOVEN: **Sonatas para piano números 8 («Patética»), 21 («Waldstein») y 26 («Los Adioses»).** V. Ashkenazy. Decca, SXL 6706. 460 ptas.
- BRAHMS: **Variaciones sobre un tema de Paganini.** SCHUMANN: **Carnaval.** C. Ousset. Decca, SDD 447. 275 ptas.
- CHOPIN: **26 preludios.** M. Perahia. CBS, S 76422. 425 ptas.
- CHOPIN: **26 preludios.** D. Barenboim. EMI, 063-002769. 480 ptas.
- MOZART: **Sonatas para piano K 310 y 331 («Marcha Turca»). Fantasías K 397 y 475.** W. Kempff. DG Privilege, 2535 168. 350 pesetas.
- SOR: **20 Estudios para guitarra.** J. L. González. CBS, S 73705. 425 ptas.

IV. VOCAL Y CORAL

- BACH: **Cantatas BWV 35 y 42.** T. Stich-Randall, M. Forrester, A. Young, Boyden. Coro de Cámara de la Academia de Viena. Orquesta de la Radio Austríaca. Director, H. Scherchen. Westminster, 130827/6. 275 ptas.
- BEETHOVEN: **A la amada ausente. Seis «lieder» sobre textos de Gellert.** BRAHMS: **Cuatro Cantos serios. Cinco «lieder», op. 94.** J. Shirley-Quirk, M. Isepp. Decca, SXL 29116. 460 pesetas.
- BEETHOVEN: **Mar en calma y viaje feliz. El Rey Esteban. Bundeslied. Opferlied. Canción elegíaca.** Coro Ambrosian. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, M. Tilson Thomas. CBS, S 76404. 425 ptas.
- BERTRAND: **Los amores de Ronsard.** J. Chamonin, J. Sage, A. Meurant, G. Abdoun. Conjunto Polifónico de París. Director, Ch. Ravier. Telefunken, 641916. 460 ptas.
- BRUCKNER: **Te Deum.** VERDI: **Te Deum.** U. Sprecksel, H. Ankersen, Ad. Kraus, K. Moll. Coro de los Amigos de la Música, de Bielefeld. Orquesta Philharmonia Hungarica. Director, M. Stephani. Telefunken, 642037. 460 ptas.
- CANTELOUBE: **Más Cantos de Auvernia.** V. de los Angeles. Orquesta Lamoureux, París. Director, J. P. Jacquillat. EMI, 065-002515 Q, «estéreo-cuadrafónico». 480 ptas.
- VICTORIA: **Missa Quarti Toni. Cuatro Motetes.** Escolástica de los Padres del St. Esprit, du Chevilly. Director, R. P. L. Deiss. Coral St. Jordi, de Barcelona. Director, O. Martorell. Westminster, 130806/8. 275 ptas.
- VIVALDI: **Gloria.** Solistas, Coro y Orquesta de la Opera Estatal de Viena. Director, H. Scherchen. Westminster, 130800/6. 275 ptas.

(Concluye en la pág. 51.)

POLYDOR - LA NOVEDAD DEL MES (MARZO)



Wolfgang Amadeus Mozart
EL RAPTO EN EL SERRALLO
EL EMPRESARIO

Arleen Auger - Reri Grist - Peter Schreier - Kurt Moll - Harald Neukirch
Orquesta del Estado de Dresde

KARL BÖHM

MOZART: **El rapto en el serrallo. El empresario.** Arleen Augér, Reri Grist, Peter Schreier, Kurt Moll, Harald Neukirch. Coro de la Radio de Leipzig. Staatskapelle de Dresde. Director, Karl Böhm. DG, 2740 102, álbum de tres Lps. Precio: 1.800 ptas.

Interpretación: 9.

Sonido: 9.

He aquí el primer álbum de una serie que Deutsche Grammophon va a lanzar con el «eslogan» de «La novedad del mes» o algo semejante.

Al parecer, se trata de editar mensualmente una grabación importante al nuevo precio «normal», con el aliciente de que los discos de lanzamiento habitual que correspondan al mismo mes podrán ser adquiridos, por el comprador de «la novedad» y sólo durante el mes de que se trate, a mitad de precio; es decir, a trescientas pesetas la unidad (1).

Deutsche Grammophon, como su fraterna Philips, va a situar el precio de sus Lps de nuevo lanzamiento, a partir de marzo de 1978, en seiscientas pesetas, cifra ya peligrosa. La «oferta» especial y fugaz de «la novedad del mes» viene a constituir así el alibi de la subida y una técnica de «marketing» dirigida a hacer soportable el nuevo precio y a generar en el aficionado una tensión dialéctica contra el rechazo inmediato del precio incrementado. Ahora bien, la «rentabilidad» de la operación consiste, para el discófilo, en adquirir mes a mes «la novedad» y el mayor número que le sea posible de los discos de lanzamiento simultáneo, a fin de aminorar el impacto del nuevo precio «estándar». Como también parece que el número inicial de unidades incorporadas a la operación va a ser de nueve (tres del álbum de «oferta» y seis independientes), el precio mínimo teórico de cada disco se fija en cuatrocientas pesetas, a cambio de invertir cada mes las tres mil seiscientas pesetas que comporta picar en el anzuelo con todas las consecuencias. Un hipotético empeinado de la picada invertiría al año cuarenta y tres mil doscientas pesetas a cambio de ciento ocho discos (2), presumiblemente interesantes cada uno en sí mismo y de pareja calidad técnica, pero que convierten al comprador en elemento extremadamente pasivo en lo selectivo —pues bien «activo» es en el desembolso— de una operación comercial implacable. En definitiva, deseo éxito a los padres de la criatura, sobre todo si tanto «la novedad» de cada mes como sus satélites o asteroides mantienen la calidad media exigible para que el público potencial no se sienta defraudado una vez toleradas las reglas del juego propuesto. Más la concepción de este programa «suena» a una visión en exceso mercantilista y degradada del disco de clásico, como si los ingenios que lo han gestado pensasen que da lo mismo vender **El rapto en el serrallo** que un típico disco de «fans», como las **Canciones populares** por Plácido Domingo. El tiempo nos dirá si tras esta incitación al consumo, legítima, por otra parte, en una economía de mercado, hay o no un rescoldo de imaginación cultu-

ral y algo más que la imperiosa voluntad de consolidar el nuevo precio dándole «carrete» a la gente.

* * *

Sea lo que fuere, la elección del álbum inicial constituye un acierto indiscutible, ya que su publicación era muy esperada. En nuestro mercado no había una grabación completa de **El rapto en el serrallo**, y la solución ofrecida, consistente en completar la edición en cinco caras, con la obligada sexta dedicada a la «breve comedia en música» **El empresario**, es ingeniosa.

Desde el punto de vista interpretativo, toda la producción alcanza buen nivel. Karl Böhm sirve ambas partituras dentro de la mejor línea mozartiana, en esta ocasión, con vitalidad, espontaneidad y a la vez recreo en los episodios más expresivos, y su labor, si no las supera, tampoco desmerece al lado de las grandes grabaciones de Beecham (EMI), Fricsay (DG), Jochum (DG) y Krips (DECCA, EMI), jamás publicadas en España. Por otra parte, el elenco vocal puede situarse en el mismo primer plano del utilizado por Krips para EMI. Arleen Augér participó en este registro cuando iniciaba su consagración internacional como especialista mozartiana, y se muestra en condiciones de inmejorable frescor e intachable coloratura como «Constanza». Reri Grist, pese a no hallarse ya en su mejor momento, sobre todo en **El empresario**, dibuja una deliciosa «Blondine» dentro de su gran arte para los papeles mozartianos de «soubrette». Peter Schreier actúa también a tono con la impecable musicalidad que caracteriza el común de sus interpretaciones mozartianas, aunque no podamos presentarlos como paradigma vocal de la especialidad. En cuanto a Kurt Moll, hay quien le considera uno de los mejores «Osmin» de todos los tiempos. Yo no voy a ser tan tajante, pero desde su revelación como «El Sereno» de **Los maestros cantores** (Bayreuth, 1968), al atraer sobre sí la atención con tan breve papel en una ejecución que tuvo como estrellas a Karl Böhm y a Theo Adam, este auténtico y verdadero bajo se ha labrado un gran prestigio en Salzburgo, al que hace cumplido honor en la grabación que comento. Finalmente, sin llegar a la inigualable cota de Gerhard Unger (Beecham; Krips II), Harald Neukirch redondea un excelente «Pedrillo». Como único lunar, desde un punto de vista subjetivo, anoto que las partes habladas han sido confiadas a actores profesionales. Siempre que esto sucede no se consigue una mayor credibilidad del texto, difícil ya de suyo por lo regular, y sí perturbar al oyente con la introducción de voces tímbricamente distintas y educadas en un medio de expresión diferente. DG se muestra recalcitrante en este aspecto, por lo que hay que deducir que sus editores desconocen o no quieren conocer las inclinaciones más comunes de sus potenciales clientes, quienes casi siempre preferirán —por razones semánticas y de ecosistema lírico— la más ampulosa y lineal parla de los propios cantantes a la declamación «realista» del actor de verso.

De **El empresario** se contaba ya desde hace un par de meses con una edición de Philips con el título de **El director de escena**, que no es obviamente lo mismo, aunque las funciones no se hayan diferenciado netamente hasta tiempos relativamente próximos. Si allí la dirección de Colin Davis puede considerarse más humorada, más chispeante, en conjunto quizá quepa preferir la versión de Böhm, más matizada, sobre todo por las excelencias del reparto vocal, del que sólo está ausente Neukirch.

El álbum está bien presentado, y el libreto, para el que podía haberse previsto mayor información ilustrada, se ofrece correctamente traducido por Enrique Pérez Adrián.

Conclusión: Ya contamos con todas las grandes óperas de Mozart. Por esta razón, y por su intrínseca calidad, el álbum merece la pena sin acudir a coartadas. En cuanto a los «chicos» que formarán la banda durante este marzo, hélos aquí sonriéndonos desde sus trescientas pesetas «per capita» en esta curiosa historia de economía-ficción discográfica:

PUBLICACIONES ADQUIRIBLES EN MARZO CON «LA NOVEDAD DEL MES»

- BRAHMS: **Segundo concierto para piano y orquesta.** Orquesta Filarmónica de Viena. Pollini/Abbado.
- DEBUSSY: **El martirio de San Sebastián y Primavera.** Orquesta de París. Barenboim.
- BACH: «Recital de órgano». Karl Richter.
- «CANCIONES POPULARES». Plácido Domingo.
- «FANTASIAS DE MOZART, J. S., C. Ph. E. y W. F. BACH» por Colin Tilney, al clavicordio.
- «CANTO GREGORIANO». Coro de Monjes de Santo Domingo de Silos.

A. F. M.

CBS - EL DISCO DEL MES



O MOZART: **Conciertos para piano y orquesta en Mi bemol y en Do mayor, números 9 y 21, K. 271 y 467.** Murray Perahia, pianista y director. Orquesta Inglesa de Cámara. CBS, S-76584. Precio: 400 ptas. Interpretación: 6. Sonido: 7.

Nueva aparición en el mercado español de uno de los principales pianistas de la joven generación. El programa no puede ser más atrayente, a base de dos de los más hermosos **Conciertos** de Mozart para piano y orquesta.

El **Número 9**, llamado «Jeunehomme», es el primer concierto verdaderamente «trascendente» de toda la colección, llegando a impresionar el dramatismo de su «Andantino» central.

El **Número 21** pertenece a esa colosal serie de los últimos conciertos.

Si no recuerdo mal, la presentación en Madrid de Perahia, hace unos cuatro años, con la Orquesta Nacional, tuvo lugar, precisamente, con la interpretación de dicho **Concierto número 21**. La impresión que me produjo su audición es la misma que tengo tras la audición de este disco.

Es indudable que Perahia es un magnífico pianista, con una técnica de lo más apropiada para interpretar a Mozart, pero sus versiones de este autor no acaban de llenarme del todo. No puede decirse que sean versiones frías, pero, sin embargo, creo que el enfoque que da Perahia de estos **Conciertos** no es el ideal.

Hay que hacer alusión a algo que sucede bastante a menudo: buscando el «ppp» hay notas que se pierden.

Por otra parte, el excesivo intercalado de breves cadencias llega a cansar, así como las pequeñas modificaciones que introduce Perahia en algunos pasajes, a modo de pequeña variación sobre lo escrito por Mozart. Esto sucede, especialmente, en casos en que el piano tiene una nota larga, sobre la cual Perahia ornamenta. Creo que el resultado no es positivo.

Aunque en la carpeta no se nos dice, parece lógico suponer que la dirección de

la Orquesta corre a cargo del propio Perahia, práctica muy usual en los **Conciertos** de Mozart.

Tengo que decir que la conjunción solista-orquesta que sería de desear no se da en todo momento, con varios finales de frase en que no «caen» a la vez orquesta y piano.

Aparte de esto, la orquesta es magnífica, lo cual no supone ninguna novedad para el aficionado español, que ya la conoce tanto a través de discos como mediante conciertos y recitales.

En fin, repito que no son éstas las versiones ideales de ambos **Conciertos**. Son de preferir las que ofrece Barenboim (precisamente, con la misma Orquesta, y también como director-solista), y con respecto al **Número 21** existe, además, la competencia del «tandem» Gulda-Abbado. La grabación recoge perfectamente el sonido orquestal, sin que pueda decirse lo mismo del instrumento solista. El piano suena en todo momento como velado, no es un sonido claro. Da la impresión de que Perahia toca todo el rato con la sordina puesta.

Para mí, lo mejor del disco son... los comentarios de Marcel Marnat. Creo que es de los mejores trabajos de este tipo que he visto nunca. Aporta una serie de ideas nuevas e interesantísimas sobre el estado anímico de Mozart en el momento

de componer estos **Conciertos**, aparte de un magnífico análisis de ambas obras.

Por lo demás, la presentación es muy buena, con un gran defecto, en mi opinión: está muy bien poner el «sobrenombre» de «Jeunehomme» en el **Concierto número 9**, puesto que existen razones históricas para así hacerlo. Pero no puedo decir lo mismo de la denominación de «Elvira Madigan» para el **Número 21**. Todo viene de una película de dicho título que como banda sonora utilizaba el «Andante» de dicho **Concierto número 21**. Me parece espantoso incorporar el título de esa película al **Concierto**. Y lo malo es que ya es la segunda vez que ocurre, pues la DG lo hizo a propósito de su versión de dicho concierto (G. Anda con la Camerata Académica del Mozarteum). ¿Es que de esta manera se ayuda a la venta del disco...? Aunque así sea, repruebo totalmente este vulgar pegote.

Hay que aplaudir la iniciativa de CBS, consistente en lanzar mensualmente un «Disco del Mes» y venderlo a precio más bajo del normal. Eso sí me parece una magnífica idea, sobre todo teniendo en cuenta que se trata de un disco nuevo, no de reediciones.

Conclusión: Versión que nada importante aporta a propósito de estos dos bellísimos **Conciertos** mozartianos. Sigo prefiriendo a Perahia como intérprete de música romántica.—P. C. C.

NOTA IMPORTANTE

Sobre la Sección de crítica discográfica de nuestra Revista corren, como sobre toda la publicación, vientos de remodelación para mejorarla, dentro de nuestras posibilidades. Mientras llegamos a conclusiones en profundidad, a partir de este número se introducen algunas novedades que pueden ayudar a una más exacta identificación y valoración crítica del disco comentado. Así, los encabezados de las grabaciones pueden ir precedidos de los siguientes signos:

- O** Se refiere a una grabación en «oferta», o sea, a precio especial durante un período de tiempo.
- E** Se refiere a una grabación editada en serie «económica».
- H** Se refiere a un registro de carácter histórico por su fecha e intérpretes.
- R** Indica que el crítico preselecciona la grabación comentada para los premios RITMO a los mejores discos del año, y supone, a juicio del comentarista, una recomendación especial.

Naturalmente, algunos de los signos son incompatibles entre sí, pero otros pueden ser concurrentes. El único que puede figurar con cualquiera de los otros es **R**.

A continuación de la cabecera figurarán dos apartados, Interpretación y Sonido, para los que se establece una calificación de 1 a 10. El término Interpretación recoge una apreciación personal de los valores «artísticos» del contenido musical por parte de quien realiza la crítica, y el de Sonido, los conceptos de grabación y prensado, posiblemente más objetivables, aunque siempre habrá que contar con la subjetividad del comentarista. En algunas ocasiones se añadirá una tercera calificación, también de 1 a 10, relativa al Interés de la obra.

La Conclusión, en caso de haberla, recoge una impresión de conjunto del crítico, de amplio espectro, libre en su manifestación y acorde entonces con criterios plenamente subjetivos.

Finalmente, queremos advertir que en este número aparecerán críticas que no incorporan el nuevo sistema por estar escritas con anterioridad a su implantación. En próximos números se irá normalizando el sistema de calificaciones.

ORQUESTAL

GRIEG: Concierto para piano en La menor, op. 16.

SCHUMANN: Concierto para piano en La menor, op. 54. Sviatoslav Richter, piano. Director, Lovro Von Matacic. Orquesta de la Opera Nacional de Montecarlo. EMI, 065-02 615, «cuadrafónico». 480 ptas.

Sviatoslav Richter reúne la doble condición de músico de altura y pianista de excepcional técnica; si el virtuosismo pianístico no tiene secretos para él, no es menos cierto que sus versiones se benefician de una pasmosa musicalidad y ductilidad interpretativa nada frecuentes.

En este registro de Emi, la poderosa personalidad del «ruso de oro» recrea con vitalidad incomparable los **Conciertos para piano** de Schumann y Grieg.

Richter toca la obra schumanniana con hondura y recogimiento, interpretando con absoluta fidelidad sus trascendidos y evocadores pentagramas.

En el **Concierto** de Grieg las deslumbrantes facultades técnicas de este sensacional instrumentista logran acaparar la atención y admiración del oyente, abrumado por la mágica sonoridad de octavas, trinos, arpeggios, dobles notas, cadencias..., tocados con prodigiosa seguridad y soltura. Es difícil imaginar acordes más poderosos que los pulsados por este artista, ni pianísimos tan aterciopelados como los suyos; la belleza del fraseo se enriquece, además, con un sonido de gran nobleza, redondo y empastado.

La dirección orquestal está confiada a Von Matacic, que hace un buen trabajo al frente del excelente conjunto instrumental de la Opera Nacional de Montecarlo: acompañamiento justo y mesurado en Schumann, y —lo mejor de su labor— una brillantísima lectura del **Concierto** de Grieg.

La reproducción sonora es excelente; correctos comentarios y presentación.

Conclusión: Buena oportunidad para los amantes de la música romántica para piano. Richter, Von Matacic y la Orquesta de la Opera Nacional de Montecarlo nos ofrecen una notable traducción del **Concierto** de Schumann, y sobre todo una arrolladora versión del de Grieg.—**L. J.-C.**

RACHMANINOFF: Rapsodia sobre un tema de Paganini.

DOHNANYI: Variaciones sobre una canción infantil. Cristina Ortiz, piano. Orquesta New Philharmonia. Director, Kazuhiro Koizumi. EMI, 065-02 742 Q, «cuadrafónico», 480 petas.

El venerable y adusto Sergio Rachmaninoff sigue ocupando lugar preferente en las predilecciones de los grandes virtuosos del piano. Esta atención contrasta —irónicamente, por cierto— con la notable indiferencia que la obra del melancólico ruso produce en gran parte de la llamada «crítica seria». El carácter nada

innovador y artificial en exceso de esta música es aireado sin piedad, relegando al olvido aspectos más positivos, como son la directividad emocional, el deslumbramiento de una escritura pianística rica y sugerente y el innegable valor romántico de una postura musical defendida por el artista contra viento y marea.

La **Rapsodia** de Rachmaninoff se complementa, en este disco, con otra composición similar: las **Variaciones sobre una canción infantil**, de Dohnányi. Tanto Rachmaninoff como Dohnányi fueron incomparables maestros del teclado; la escritura instrumental de ambas **Variaciones** (como tal debemos conceptuar la **Rapsodia sobre un tema de Paganini**) aglutinan dificultades sinfín; en las dos obras se percibe un cierto rastro de ironía y humor. Todos estos rasgos, junto con el hecho de que los dos compositores pertenecen a la escuela romántica tardía, dotan de unidad y conjunción al registro que comento.

La excepcional técnica de la joven pianista brasileña Cristina Ortiz queda patente en el disco de EMI: sorprendente dinámica, que abarca pianísimos aterciopelados y fortísimos contundentes, igualdad en los trinos, excelentes octavas y sonido de gran calidad.

El acompañamiento orquestal, a cargo de la New Philharmonia Orchestra, es irreprochable. La batuta de Kazuhiro Koizumi, extravertida y brillante, cumple con suficiencia su papel.

El sonido de la grabación es ejemplar; buenos comentarios de carpeta y digna presentación.

Conclusión: Excelente disco. Versiones brillantísimas y juveniles de la **Rapsodia** de Rachmaninoff y de las **Variaciones** de Dohnányi. Felicitaciones para la gran Cristina Ortiz, Koizumi, la New Philharmonia y Emi.—**L. J.-C.**

SCHUBERT: Sinfonía número 9, en Do mayor («La Grande»). Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Josef Krips. DECCA, SDD 153; precio: 275 ptas.

Obra colosal por sus dimensiones, la **Sinfonía número 9** ocupa, junto con la **número 8**, la cima sinfónica del compositor. Por la amplitud de sus movimientos, estructura, instrumentación, reiteraciones y constante inspiración melódica —quizá su máxima virtud—, constituye un anticipo del sinfonismo de Anton Bruckner. Con todo, esta sinfonía no es técnicamente perfecta, y una interpretación descuidada o rutinaria nos revelará sus repeticiones excesivas y desigualdades notables. Por ello no es muy aventurado pensar que ésta fuera una de las causas por la cual tardó bastante tiempo en ocupar un puesto en el repertorio sinfónico.

La interpretación de Josef Krips está muy lejos de la rutina o el descuido. Todo lo contrario. Krips fue un gran director schubertiano, y como prueba bastaría su impresionante lectura de la **Incompleta** —para mí, la mejor versión existente junto a la de Böhm (ambas Decca, en el extranjero)—. La **Novena** es algo inferior



a su **Octava**, pero dentro de unas elevadísimas cotas interpretativas. La llamada inicial de las trompas, tras una leve intervención de la madera, es recogida por la cuerda con «tempo» amplio y espléndidamente cantado. Estas son, a mi juicio, las dos cualidades principales del director vienés. No hay nunca apresuramientos, de tal forma que la melodía fluye sin dificultad, dando en todo momento sensación de espontaneidad. Si a esto unimos elegancia, equilibrio y un empleo racional y sin abusos de las indicaciones sonoras, estamos, sin duda, ante una verdadera recreación. Solamente en nuestro Catálogo la versión de Kertesz (DECCA) puede situarse a un nivel similar. En el extranjero hay muchas recomendables, algunas estuvieron en España —Sawalsch (PHILIPS)—; pero sobre todas ellas, incluidas las de aquí, se impone la de Otto Klemperer (EMI).

La grabación es excelente, pese a su antigüedad, y el prensado correcto.

Conclusión: Afortunada reedición, en serie económica, de una modélica versión de la **Novena** de Schubert.—**F. G. O.**

TCHAIKOVSKY: Concierto para piano, número 1. Lazar Berman, piano. Karajan, director. Orquesta Filarmónica de Berlín. DGG, 2530 677. 525 ptas.

Estamos ante una grabación cuyo objetivo fundamental es popularizar la figura de uno de sus intérpretes. Me refiero, naturalmente, a Lazar Berman, pianista poco conocido para el público español hasta hace no mucho tiempo. Son varias las razones que me llevan a pensar esto. En primer lugar, el hecho de escoger el **Concierto número 1** para piano, de Tchaikovsky. Según se nos explica en el comentario de la carpeta, fue Karajan quien propuso grabar esta obra, «por tantos motivos afín a la manera de interpretar del pianista ruso». Este motivo, unido al afán perfeccionista de Karajan, han hecho posible este disco. Creo que esta es la tercera vez que el director citado graba esta obra. Las tres versiones han sido muy distintas (las otras dos, con S. Richter y Weissenberg). Si en el caso de S. Richter se encontraba frente a un temperamento extraordinario, y frente a Weissenberg con un auténtico cerebro tan preciso como el suyo, es junto

a Berman donde Karajan más a gusto dirige, volcándose especialmente en su tarea. Berman realiza una gran labor, pero toca con —si se me permite la palabra— humildad. Su versión es sobria, sin ninguna concesión a la espectacularidad, si es posible en este **Concierto**. De las tres grabaciones que he oído de Berman (**Estudios trascendentales** y **1.º y 2.º** de Liszt), éste es, sensiblemente, el menos brillante.

La otra razón que me lleva a pensar que el deseo fundamental es el de llamar la atención sobre Berman es el comentario de Duilio Courir en la carpeta. Probablemente, pensando que la obra de Tchaikovsky es tan popular que no merece ser comentada, Courir se refiere exclusivamente a Berman, contando sus fracasos y éxitos en concursos y, lo que me parece un poco pintoresco en un comentario, relatándonos el papel de su madre en su formación: «Su madre, pianista, enseñó al pequeño Lazar los primeros elementos de la música; el recuerdo de su madre constriñó fuertemente y para siempre toda su vida artística». Y también, cuando el pianista dudaba qué obra interpretar en un concurso, «llamó telefónicamente a su madre, quien le aconsejó afrontar la mucho más difícil base de la **Toccata** de Prokofiev».

En resumen, se trata de una buena versión del **Concierto**, que, a mi juicio, no aporta mucho a la obra. Personalmente, sigo prefiriendo la labor de S. Richter.

CONCLUSION: Buena versión de una obra grabada ya demasiadas veces, especialmente por parte de Karajan.—**J. R. T.**

TCHAIKOVSKY: Concierto número 3 para piano y orquesta, op. 75. «Allegro» para piano y cuerda. SCRIBIN: Fantasía para piano y orquesta en La menor. RIMSKY-KORSAKOV: Concierto para piano y orquesta, op. 30. Igor Zhukov, piano. Orquesta Sinfónica de Radio Moscú. G. Rozhdestvensky y Yurovsky, directores. Melodia, HME 610-145. Interpretación: 7. Sonido: 7. (Interés de las obras: 7.) Precio: 450 pesetas.

Las cuatro obras que contiene el disco que comentamos son nuevas en el catálogo español y, por diversos conceptos, de no poco interés. El llamado **Tercer concierto** de Tchaikovsky es, en realidad, el primer tiempo de una obra que dejó inacabada debido a su muerte. Es composición de gran riqueza temática, aunque no pueda situarse en el clima angustiado y lamentoso de las realizaciones del músico. Su momento más interesante es la cadencia, de poderoso aliento dramático, y en la que el inevitable virtuosismo está al servicio de una expresividad de gran fuerza interna. El **Allegro en Do menor** —brevísima composición juvenil— muestra un indudable influjo chopiniano, pero no se ve ya un ímpetu rítmico muy típico de Tchaikovsky.

La **Fantasía**, de Scriabin, es una adaptación de una obra para dos pianos que



ha sido orquestada por H. Singer y que pertenece a la adolescencia del autor. Obra de indudable poesía, ignoramos hasta qué punto la versión original ha sido respetada en su esencia musical. Por último, el **Concierto en Do sostenido menor**, de Rimsky-Korsakov, une un indudable y personal encanto a un virtuosismo en el que la exploración tímbrica del piano sigue la línea de Liszt, aunque con un decidido sabor oriental.

En suma, se trata de cuatro obras que si no constituyen aportaciones decisivas para sus autores, amplían y completan nuestro conocimiento de los mismos.

La interpretación de Igor Zhukov es muy idónea, con un perfecto sentido rítmico y dominio completo de las indudables dificultades técnicas que presentan las partituras. Tan sólo le reprocharíamos el menor poder y claridad de la mano izquierda en relación con la derecha, que se muestra en todo momento con enorme brillantez. El acompañamiento de Rozhdestvensky (en los **Conciertos** de Tchaikovsky y Rimsky-Korsakov) y de Yurovsky (en las otras dos obras) es adecuado. Ninguna de las partituras plantea graves problemas, en cuanto que no alcanzan una especial profundidad y trascendencia. La grabación es brillante, y el prensado español, mejor de lo habitual en Hispavox. La duración total del disco es de cuarenta y un minutos.

Conclusión: Un disco notable para los que poseen ya una aceptable discoteca.—**M. C.**

TCHAIKOVSKY:

Sinfonía número 4. Orquesta Sinfónica de Boston. P. Monteux. RCA, GL 11328. 285 ptas.

Sinfonía número 4. Orquesta Filarmónica de Nueva York. L. Bernstein. CBS, 76482. 425 ptas.

Sinfonía número 5. Orquesta Sinfónica de Boston. P. Monteux. RCA, GL 11264. 285 ptas.

Conviene preguntarse, ante las reiteradas publicaciones de las **Sinfonías** de Tchaikovsky, el interés que pueda tener para el aficionado tanta insistencia, cuando nuestro mercado, tan parco en algu-

nos músicos, con el ruso se repite hasta la saciedad: Markevitch, Maazel, Haitink, Karajan, etc., nos ofrecen versiones de probada calidad que harían dudar a cualquier indeciso a la hora de elegir... Pero el genio de Tchaikovsky algo «sonará» cuando las Editoras insisten en su ruleta obsesiva de publicaciones.

Así, pues, RCA y CBS son ahora quienes ponen su grano de arena y nos ofrecen sendas versiones de la **Cuarta** y **Quinta Sinfonías**: la primera, dentro del marco de la nueva serie económica «Gold Seal», de amplio contenido romántico, reedita las antiguas versiones de la **Cuarta** y **Quinta** de P. Monteux con la Sinfónica de Boston; la CBS, dentro de la serie «Obras Maestras», nos presenta una nueva versión de la **Cuarta** a cargo de L. Bernstein, con su Filarmónica de Nueva York, en lo que puede ser, según noticias, el inicio de un ciclo de las sinfonías del ruso.

Las versiones comentadas nos sorprenden inmediatamente por su antagonismo conceptual; al romanticismo contenido de Bernstein se opone la arrebatada fuerza de Monteux, demostrada, entre otras cosas, por los cinco minutos de diferencia en la duración de sus respectivas **Cuartas**.

Pero comencemos por Bernstein, quien se beneficia de un disco de extraordinaria calidad sonora y que nos ofrece un Tchaikovsky introvertido, dramático, carente de efectos espectaculares y cuyas tensiones se van acumulando para descargarse al final del movimiento correspondiente. Llamativos son los «tempi» adoptados, en general, lentos, que facilitan la matización hasta grados increíbles de la partitura, en una empresa por mostrar las tesituras instrumentales de la obra: en resumen, Bernstein, con su **Cuarta**, se sitúa entre los primeros intérpretes de esta **Sinfonía**.

Por el contrario, P. Monteux, con la Sinfónica de Boston, nos ofrece el reverso de la moneda: su visión de Tchaikovsky es totalmente temperamental y arrebatada; la suya es la versión más trepidante y exaltada que conozco, caracterizada por sus «tempi» rápidos, casi desbocados en algún momento, tales como el primero o cuarto movimientos, por citar sólo dos ejemplos; por tanto, el resultado final es, en consecuencia, poco convincente, precisamente por lo excesivo que resulta todo. Este disco tiene un sonido duro y con efectos espectaculares de «estéreo», lo que tampoco beneficia a la obra.

En la **Quinta Sinfonía** Monteux se muestra más entonado y menos excesivo, haciendo sonar admirablemente a la orquesta y realzando el dramatismo de los primeros movimientos y evitando la grandilocuencia de los últimos. La grabación, más reciente que la anterior, tiene un sonido más natural.

Conclusión: En caso de timidez, inseguridad o indecisión, abstenerse; si no, reconsidere su postura y pruebe con la **Cuarta** de Bernstein.—**A. M. J.**

INSTRUMENTAL

BEETHOVEN: **Sonatas para violín y piano números 8 y 9 («A Kreutzer»)**. Y Menuhin, W. Kempff. DG, 25 30 135. 525 pesetas.

Sonatas para violín y piano números 5 («Primavera») y 9 («A Kreutzer»). A. Grumiaux, C. Haskil. Philips, 65 39 025. 300 ptas.

La aparición de dos grabaciones, una de DG y otra de Philips, en su serie económica «Invitación a la música», teniendo como centro la **Sonata para violín y piano op. 47 («A. Kreutzer»)**, de Beethoven, interpretadas por los «tandem» Y. Menuhin-W. Kempff (DG) y A. Grumiaux-C. Haskil (Philips), nos da, por fin, la oportunidad de adquirir sueltas las versiones más famosas de la célebre sonata beethoveniana.

Conviene señalar que la **Kreutzer** ha tenido siempre una digna representación entre nosotros: Szeryng-Rubinstein (RCA), Oistrakh-Oborin (Philips) e Y. y H. Menuhin (EMI), entre otros. Sin embargo, ninguna de estas versiones tenía, por razones diversas, ese sello que hace inolvidable su registro y que obliga a su referencia al compararla con las otras.

Pero esta laguna se ha llenado al publicar DG el encuentro Menuhin-Kempff, uno de los más inolvidables de la historia del disco, pues nunca dos artistas de personalidades tan diferentes habían producido un todo tan perfecto. De testamento musical se puede calificar a esta **Kreutzer** hecha desde la madurez de dos hombres que han sabido recrear su mundo con toda la sabiduría acumulada en sus dilatadas carreras. Hablar de detalles técnicos o conceptuales es ridículo; lo que escuchamos es algo que por su profunda espiritualidad nos conmueve, haciéndonos dejar en segundo plano esos detalles. No quisiera terminar este apunte sin señalar como ejemplo la interpretación del segundo movimiento, con sus célebres variaciones; ¿qué aliento les movía en ese momento?

Por su parte, A. Grumiaux y C. Haskil, en una línea más tradicional, acusan el «handicap» que supone escuchar ambos discos a la vez, prueba, por otra parte, interesante, pues su lectura, llena de inspiración, marca la frontera entre una versión sobria y justa y lo excepcional, sin olvidar que el sonido de la Haskil ya es un regalo de por sí.

Completan ambos discos en el caso de la DG la **Sonata número 8, op. 30**, de Beethoven, obra intermedia y que es interpretada con la misma unción que la anterior.

Philips, por su parte, con muy buen criterio comercial, nos ofrece la otra gran **Sonata** de Beethoven, la **número 5 («Primavera»)**, cuyo mundo más afín a las sensibilidades de Grumiaux-Haskil es recreado con gran lirismo.

Conclusión: Discos recomendados totalmente por sus calidades sonoras (no

tanto en el disco Philips) e interpretativas, sin olvidar que la lista la encabezan Y. Menuhin y W. Kempff.—A. M. J.

BEETHOVEN: **Sonatas op. 13 («Pathétique»), op. 49, número 1, y op. 31, número 3.** Alfred Brendel, piano. Philips, S - 95 00 077; precio, 450 ptas.

La excepcional musicalidad y la gran flexibilidad interpretativa de Alfred Brendel han hecho posible estas magistrales versiones de las **Sonatas números 8, 19 y 18** de Beethoven. Este gran pianista nos ofrece, en esta grabación, «su» Beethoven, y con él toda una fascinante gama de recursos musicales y pianísticos: sonido de una rotundidad poco común, fraseo hondo y remansado, perfecta estructuración de temas y tiempos, dinámica de gran amplitud, mecanismo fácil y limpio...

Yo resaltaría, sobre otros, tres aspectos de la interpretación beethoveniana de Brendel: la lectura de los silencios —que en manos de este artista adquieren inverosímil elocuencia—, la naturalidad del fraseo —así, la música fluye espontánea, no sometida aparentemente a ningún tipo de presión intelectual o de control premeditado— y la poderosa y equilibrada arquitectura del entramado musical y psicológico. Si a esto añadimos la total claridad e independencia de las voces —que se integran, sin embargo, en un todo único—, la delicadeza de los «pianísimos» y la empastada redondez de los acordes y pasajes fuertes, y la vehemencia siempre dominada de un «pathos» ancestral, tendremos una idea aproximada del Beethoven de Brendel.

Muy buena toma de sonido; inteligentes comentarios firmados por Brendel; poco atractiva presentación del estuche, con el rostro, tan repetido como poco fotogénico, del propio artista.

Conclusión: Enriquezca su discoteca con una de las mejores versiones existentes de la **Sonata número 8 («Patética»)** acompañada por unas felices interpretaciones de las **Números 18 y 19.**—L. J.-C.

LOUIS COUPERIN: **Piezas de clavecín: «Suites» en Sol menor, Re mayor, La menor y Fa mayor.** A. Curtis, clavecín. Archiv, 2533 325. Precio: 550 ptas.



En los últimos años ha tenido lugar un resurgimiento de la figura de Louis Couperin como compositor de música para cémbalo, resurgimiento que en algunos casos lleva a equipararle con su célebre sobrino François Couperin «Le grand». En efecto: de ser considerado como un importante lautista, Louis Couperin ha pasado a constituir uno de los principales representantes del clavecinismo de su época, junto con el alemán Froberger, con quien le unió una gran amistad, plasmada en la dedicatoria de alguna pieza hecha por Couperin en homenaje al citado autor alemán.

Se trata de una música poco fácil de entender y de penetrar en ella, sobre todo a causa de la enorme cantidad de adornos que contiene.

Pero si difícil resulta oír estas piezas, mucho mayor es la dificultad de interpretarlas, especialmente en el caso de los preludios «non mesurés». Estos preludios son una fase siguiente a la de la improvisación, y quieren representar simples improvisaciones. La dificultad estriba en que la escritura no presenta los compases diferenciados y que las notas se representan todas como redondas. De este modo, para averiguar el valor de cada nota es preciso acudir a otros datos, como el de la colocación de cada una de las notas en relación con las demás, etc.

Es éste un sistema de escritura semejante al de otros autores, como el ya citado Froberger o Frescobaldi. Lo curioso es que este último no dio reglas para la interpretación de tales obras, significando con ello que ése era un asunto a resolver según el gusto particular de cada intérprete. Hoy en día resulta difícil encontrar información sobre la ejecución de este tipo de obras, si bien es cierto que las modernas ediciones, en sus prefacios, contienen algunas reflexiones sobre esta forma de escritura. Pero, pese a ello, creo que sigue tratándose de algo verdaderamente «elástico».

El disco que comento es, si mi memoria no falla, el segundo que, dedicado íntegramente a piezas para clavecín de Louis Couperin, aparece en nuestro país. El pasado año, Telefunken lanzó otro volumen con obras clavecinísticas de dicho autor, interpretado por la francesa Blandine Verlet.

Poseo la edición de las obras completas para clave de Louis Couperin realizada por Alan Curtis, y ello me ha servido de gran ayuda para realizar el presente comentario. Lo primero que llama la atención es que, salvo la «Suite» en **La menor**, las otras tres se presentan incompletas. En el prefacio a la edición dice Curtis que ha sido él quien ha agrupado las diferentes piezas en «Suites». Por ello, la mutilación me parece aún menos justificada. Intuyo como posible causa de tal amputación la larga duración de las «Suites», pero ante este hecho caben dos soluciones:

- incluir en el disco menos «Suites», pero completas.
- Prescindir de la forma «suite» y llevar al disco una selección de piezas sin ninguna relación entre ellas.

Ninguna de estas ideas es la realizada, y ello me parece un punto en contra.

Respecto a la interpretación, es indudable que Curtis realiza un magnífico trabajo, aunque personalmente prefiero la versión de Blandine Verlet, antes citada. Creo que las interpretaciones de la clavecinista francesa tienen, en general, más fuerza y al mismo tiempo más gracia que las de Curtis.

Por otra parte, en una música ya de por sí plagada de adornos resulta difícil añadir ornamentos sin llegar a cansar. Y ello es lo que ocurre en la versión de Curtis. Creo que a menudo cae en el defecto de ornamentar excesivamente, en perjuicio de la claridad de la obra, que a veces se pierde. Repito que me refiero a los ornamentos introducidos por el intérprete y no a los pedidos por Couperin, ya de por sí numerosos. Aparte estas dos consideraciones, hay que decir que Curtis es un fenomenal cembalista con el «sello Leonhardt», ya que no en vano es discípulo del maestro holandés.

El instrumento usado en la grabación es un espléndido clave del siglo XVII, de autor desconocido y del cual se nos da una extensa descripción en la carpeta del disco. Leída esta descripción, se me plantea la duda de si no hubiera sido mejor poner en la portada una fotografía de dicho instrumento. Conste que el cuadro elegido es bellísimo, pero el uso de cuadros de escuela flamenca con motivos clavecinísticos es algo bastante socorrido a la hora de ilustrar carpetas discográficas.

La grabación (se trata, al fin y al cabo, de Archiv) es magnífica, así como la presentación. Junto a la descripción del instrumento antes citada se incluyen unas interesantes notas del propio Alan Curtis relativas a la música para clave de Louis Couperin.

Conclusión: Un gran disco, al que deseo mucho más éxito del que desgraciada y seguramente tendrá.—P. C. C.

MOZART: Fantasía en Do menor, K 475.

Sonata en Do menor, K 457. Fantasía en Re menor, K 397. Rondó en La menor, K 511. Claudio Arrau, piano. Philips, 6500.782. Interpretación: 8. Sonido: 8. Precio: 450 ptas.

Tres obras bellísimas encierra la presente publicación. Tres obras en el denominador común del sufrimiento en su base son las **K 475, K 457 y K 511.**

La postración en que Mozart se hallaba en sus últimos años le llevan a sobrepasar el clasicismo formalista y adentrarse en el mundo del fondo humano. Si en obras operísticas, como **La flauta mágica**, y en sinfónicas, como la **Júpiter**, se adelantaba ya lo que habría de ser el romanticismo, otro tanto y de forma especial diríamos ocurre con estas tres obras.

La **Fantasía en Do menor** fue compuesta en un solo día, y lleva la fecha del año 1785. Conservando la fragancia de la improvisación, a la que se une la madurez en la expresión, es una obra eminentemente patética, que en muchos aspectos anticipa en su lenguaje a un Beethoven.

Comienza con un «Adagio» cuya característica principal es la dramática interrupción del flujo melódico por unos tenos acordes, que vienen a significar el recuerdo de un drama interior contra el que la melodía intenta sublevarse. Un breve «Allegro» nos conduce al «Andantino», pleno de nostalgia, antes de que los silencios nos refresquen la memoria y surja otro «Allegro» en el que el ritmo va impregnado de tristes sentimientos. Con una vuelta al primer tiempo concluye de modo desesperado la pieza.

La **Sonata en Do menor** fue compuesta un año antes, y cabe pensar en una continuidad entre su tercer tiempo y la **Fantasía**. El «Allegro» inicial está basado en cuatro notas, que se van sucediendo a modo de martillazos, entre los que oscila el resto del discurso musical. En cierto sentido, cabe una analogía con las famosas cuatro notas del primer movimiento de la **Quinta sinfonía** de Beethoven. El «Adagio» posee un par de temas de indudable belleza por su lirismo. Si el anterior movimiento fue lucha contra la realidad, ahora el espíritu aparta de sí ésta y se concentra en su propia interioridad, en su estado anímico. El dolor llega incluso a gozarse, al ser admitido como una sensación poseída y presente digna de recreación. En el «Molto allegro» final el alma vuelve a la consciencia y se encuentra con una realidad que le atosiga. Un tema rítmico «in crescendo» sugiere este cerco, mientras que otro breve, lírico, supone la respuesta a modo de lamento del alma.

El **Rondó en La mayor**, a tiempo de «andante», es otra emotiva pieza, mientras que la **Fantasía en Re menor**, obra juvenil, no alcanza el nivel de sus compañeras en la publicación, pues si bien puede resultar interesante el «Adagio» central, es intrascendente el «Allegretto» final.

Claudio Arrau, pianista romántico donde los haya, ha captado totalmente que detrás de la posible forma clasicista se encerraba un patético fondo personal de anhelo y desolación, transcribiéndolo de modo mucho más expresivo que lo usual en cualquier pianista cuando interpreta Mozart. Quizá por ello pueda argumentarse que no se trata del Mozart habitual, pero tampoco lo era el Mozart que compuso estas obras. Si en él ya se presagiaba el romanticismo, Arrau se ha encargado de enfatizarlo.

Conclusión: Disco de indudable interés, por presentar a un Mozart dolorido, servido en forma infrecuente, en unas obras de gratísima audición.—G. A. R.

TCHAIKOVSKY: «música romántica para piano»: **Vals, Humoresca, Capricioso, Canción sin palabras, Canción triste, Barcarola, Mazurca y Romanza.** Philippe Entremont, piano. CBS S, 61718; precio, 425 ptas.

Muy poco conocida es en la actualidad la música compuesta por Tchaikovsky

para piano solo. La causa de este desconocimiento se explica por razones extra-musicales.

Las muy hermosas páginas pianísticas escritas por el compositor ruso serían piezas del agrado general en el ambiente salonesco de la Europa decimonónica; pero, a pesar de sus grandes atractivos, nunca podrían encontrar lugar adecuado en los grandes y modernos salones de conciertos. No obstante, muchas de estas bellas melodías han invadido el campo discográfico, a través de arreglos orquestales más o menos afortunados.

Melodías sencillas y evocadoras, deliciosas danzas, melancólicas canciones... El esquema ternario sirve de adecuado molde a música tan grata.

Philippe Entremont es el compenetrado y feliz intérprete de este seductor Tchaikovsky; estupendas versiones las suyas.

El buen sonido, la bonita presentación del estuche y los correctos comentarios de carpeta avalan la bondad de esta grabación.—L. J.-C.

OPERA



VERDI: Aida (selección). Leontyne Price, Plácido Domingo, Grace Bumbry, Sherrill Milnes. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Erich Leinsdorf. RCA, RL-42090. Precio: 500 ptas. Interpretación: 7. Sonido: 6.

Nos llega ahora una selección de la grabación completa, que en su época fue bastante comentada.

En la selección se incluyen los momentos más significativos de la obra, si bien es cierto que tratándose de **Aida**, ópera sin pasajes superfluos, necesariamente habían de quedar fuera otros muchos de indudable interés, como puedan ser el dúo de enfrentamiento «Aida»-«Amneris», del acto segundo, o la misma escena, a cargo de esta última, en el juicio del acto tercero.

La dirección es bastante irregular, en términos globales, si bien ello no puede

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

observarse en la presente selección, en la que resulta francamente interesante. Leontyne Price demuestra el porqué de su consideración como la «Aida» de los sesenta, realizando una interpretación plena de carácter, capaz de reflejar tanto los matices dramáticos como líricos de su «particella». Su «Ritorna vincitor» es un modelo de contraste entre los sentimientos opuestos de deseo de victoria para su «Radamés» como de salvación para su pueblo, que admira por su patetismo, mientras que «O patria mia» está cargada de lirismo. Plácido Domingo canta una correcta «Celeste Aida», en la que sólo cabe objetarle un encubrimiento excesivo de la voz, y en la escena final es donde su musicalidad se desarrolla mejor. Milnes no tuvo aquí una de sus mejores interpretaciones, por cuanto su dominio del «portamento» era más bien deficiente, su tendencia a los agudos, excesiva, y el carácter, a veces, no redondeado.

Conclusión: Publicación aceptable para un público operístico marginal, de mera ocasión. Típico disco de regalo.—**G. A. R.**

VOCAL Y CORAL

MUSICA LITURGICA DE LA IGLESIA ORTODOXA RUSA. Conjunto Coral Tchikovsky. Director, Galina Grigorieva. Arion, HARS 740-11. Precio: 450 ptas.

Hay ciertos tipos de música para los que el disco no es especialmente apto. Tal sucede, en general, con las composiciones para órgano o con las de coro «capella» pensadas y escritas para una determinada ceremonia religiosa. Esto, al menos, es lo que ocurre en mi caso, y exactamente eso es lo que me ha sucedido al escuchar la grabación que comentamos. Separadamente, las diversas piezas que componen el disco tienen un cierto atractivo e incluso alguna rebasa los límites litúrgicos para convertirse en obra musical «pura» de calidad; pero el conjunto es de enorme monotonía, con pocas variaciones de ritmo y de aire y, lo que es más importante, de expresividad.

Pese al título y nombre del conjunto y director, se trata de un disco francés, hecho en Francia por intérpretes franceses (eso sí, de origen ruso). Aunque las no muy amplias notas del disco nada dicen acerca del coro, parece tratarse de una agrupación de pocos miembros que cantan muy ajustados y con extrema pulcritud, aunque sin mucha convicción. Desgraciadamente, Hispavox sigue su equivocada política —que ya atacamos al comentar el álbum de música coral de Vivaldi— de no ofrecer los textos, ni el original ni la traducción castellana, lo cual podría ayudar a la mejor comprensión de esta determinada música. La grabación sonora es correcta.

Conclusión: Un disco de no gran interés.—**M. C.**

PUCCINI: **Misa de Gloria.** Kari Lövaas, Werner Hollweg, Barry McDaniel. Coros de la Radio Alemana del Oeste (Colonia) y Orquesta Sinfónica de Radio Frankfurt. Director, Elishu Inbal. Philips, 9500.009. Interpretación: 8. Sonido: 8. Precio: 450 ptas.

Conocido es que el despertar de Puccini en el mundo musical tuvo lugar en medios eclesiásticos. Sus antepasados y su propio padre habían estado muy ligados a la vida musical de la Catedral de San Martino, de Lucca. Su misma formación en el Conservatorio Pacini estuvo enfocada a seguir aquella tradición. Así, a los catorce años comenzó a tocar el órgano en varias iglesias de la región, y a los veinte había compuesto ya dos obras, que posteriormente serían el «Kyrie» y el «Gloria» de la presente **Misa**. Misa, pues, compuesta sin una auténtica unidad, lo que es especialmente patente en el «Agnus Dei», movimiento que se introdujo con carácter de urgencia al haberse de producir el estreno de la **Misa** en la festividad de San Paolino, Patrón de Lucca, y cuya música había sido gestada con otra finalidad. Sin embargo, se trata de una composición plenamente atrayente, llena de juventud, de frescura y con amplios ecos del mundo operístico verdiano, que a cada audición agrada más.

El «Kyrie», en La bemol, es introducido por la cuerda hasta que las voces femeninas y masculinas se encargan de repetir insistentemente las breves y sencillas palabras en dos ritmos diferentes, pero ambos lentos.

El «Gloria», en Do mayor, es la parte central y más extensa. Consta de seis secciones, dividiéndose a su vez la última en otras cuatro. La primera de ellas se trata de una especie de marcha triunfal, vulgar si se quiere, de acentuado ritmo, en el que coros y metales desarrollan la labor fundamental, hasta que las maderas conducen a un lírico pasaje, en donde se concluye la sección. En la segunda surge el heroico «Gratias» del tenor, no exento de dificultades en el registro agudo, para retornar a la marcha de la primera sección. Los bajos, en forma melodiosa, llena de piedad y de lirismo, entonan el «Qui tollis peccata» de la cuarta sección antes de que la soprano aparezca repitiendo las frases anteriores, y que en la versión de Corboz estaban encomendadas al coro de sopranos. Todo el coro vuelve a interpretar el mismo pasaje, que en algunos momentos nos presagia el «Te Deum» de **Tosca**. En la quinta sección, el «Quoniam», predominan las armonías, con un contrapunto de los metales, y tras unos acordes a plomo se entra en la fuga coral, «Cum Sancto Spiritu», a lo largo de la cual se van repitiendo y entrelazando pasajes anteriores, como la marcha inicial, y que supone una recapitulación del extenso movimiento.



El «Credo» es asimismo amplio, y da comienzo de un modo tenso, majestuoso, enérgico y dramático, que sugiere una fe vibrante sin contenciones. Seguidamente, tenor y coro exponen el «Et incarnatus est», de suave y reposada melodía, con reminiscencias clasicistas, y cuyo fuerte final nos transporta al patético «Crucifixus», susurrado por el bajo unas veces ascendente y otras descendentemente. El «Et resurrexit» es un «stretto» enérgico, con intervención de toda la masa orquestal, que contrasta con el subsiguiente «Larghetto» en La bemol, «Et unam sanctam catholicam», de gran lirismo y dulzura. Unas notas a cargo de los metales abren el «Et vitam venturi saeculi», nueva y esplendorosa fuga coral.

El «Sanctus» se abre con un «pianissimo in crescendo», que introduce otro brillante tema antes del conmovedor «Benedictus» del bajo, para concluir reposadamente.

El «Agnus Dei» es una pieza que contrasta con las anteriores en cuanto podría argumentarse sobre la conexión texto-melodía, como ya antes hemos apuntado, y es iniciado por el tenor en ritmo de «andante» y traspasado al bajo y coro, cerrándose la obra de un modo ni muy definido ni logrado.

La presente versión rivaliza con la de Corboz (RCA), sin que ninguna de ellas supere claramente a su rival, sino que resultan más bien complementarias. La de Corboz está más sentida, mientras que la de Inbal es más directa y mucho mejor registrada. Si los solistas de la presente podrían resultar inferiores, tampoco es plenamente cierto, dado que, además de ser muy reducidas sus intervenciones en ambas versiones, se han efectuado diferentes distribuciones de las melodías, de modo que lo que en una canta el bajo en otra lo hace el tenor.

Conclusión: Obra sin demasiado trascendencia, pero interesante para penetrar en la totalidad de la obra de Puccini, correctamente servida y bien grabada.—**G. A. R.**

RECITAL



MUSICA PARA DOS Y TRES LAUDES.

Obras de DOWLAND, GALILEI, HASSLER, MOLINARO, JOHNSON, etc. Konrad Ragossnig, Jürgen Hübscher, Dieter Kirsch: laúdes. Archiv Produktion, 2533 323. Interpretación, 9. Sonido, 9. Precio: 550 ptas.

La espléndida serie dedicada por Archiv al laúd renacentista en Europa, tras haber dedicado seis volúmenes a Inglaterra, Italia, España, Polonia-Hungría, Alemania y Francia, se cierra con este disco, que incluye obras interpretadas por un dúo o un trío de laúdes. Lo primero que hay que decir, una vez escuchado el disco, es que el broche es no de oro, sino de platino y brillantes... Para mí, se trata del mejor disco de toda la serie. No se ciñe, como los anteriores, a un sólo país, sino que recoge obras de varios países, predominando Italia e Inglaterra. Según se desprende del subtítulo del disco, todas las obras que en él se escuchan pertenecen a principios del siglo XVII. Una gran variedad preside la elección de tales piezas. Incluso cabe la sorpresa, como la que le ha producido a quien esto escribe encontrarse con una versión de una obra para cémalo, de Byrd (**Lord Willoughby's welcome home**), interpretada a dos laúdes y firmada por... Dowland.

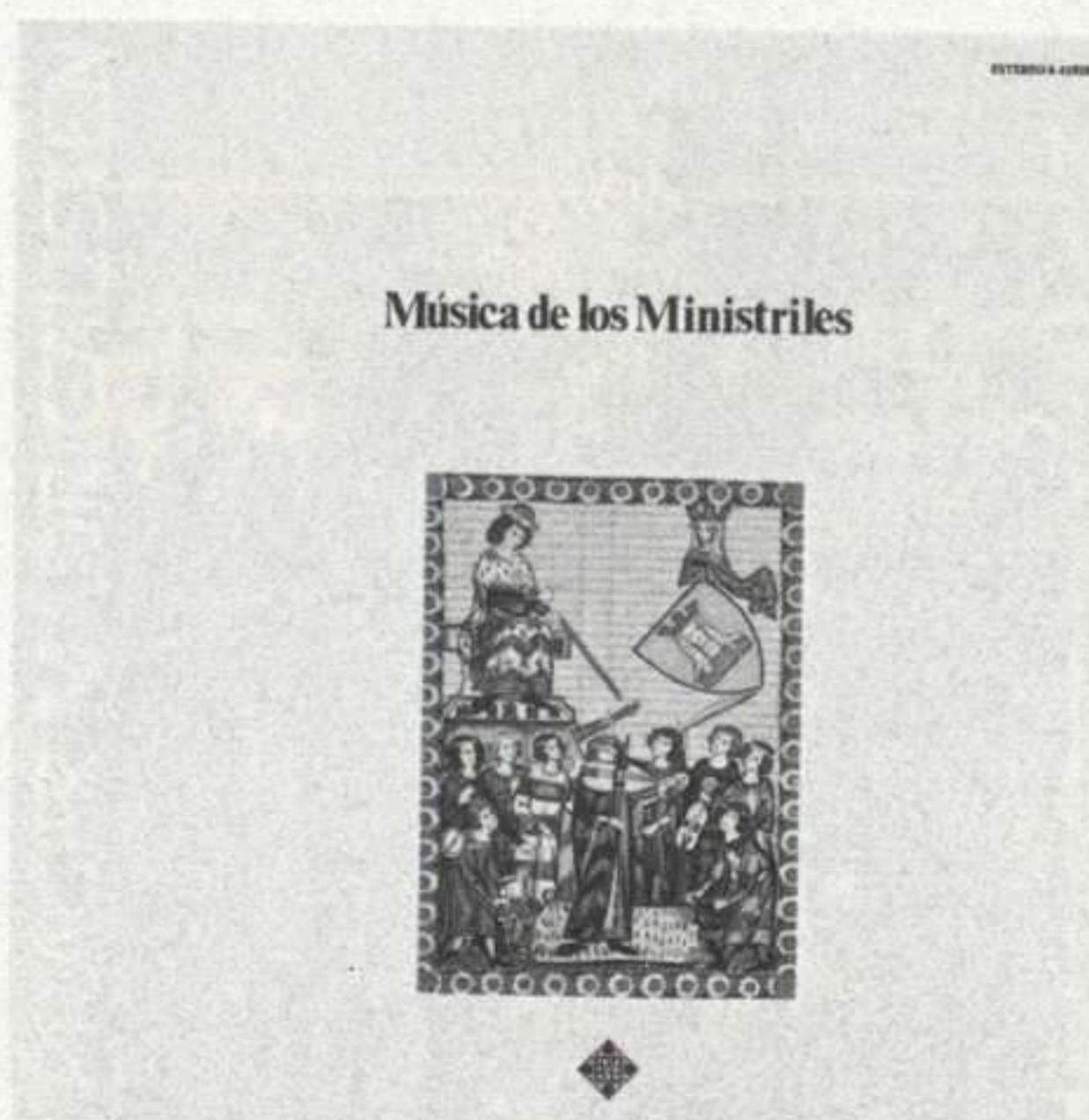
La interpretación es, sencillamente, soberbia. La conjunción entre los intérpretes es perfecta. Es la primera vez que oigo hablar de Hübscher y Kirsch, pero puedo asegurar que, por lo escuchado, no desmerecen en absoluto de Ragossnig. Personalmente, lamento que el disco no esté íntegramente dedicado a trío de laúdes, pues puedo asegurar que las piezas interpretadas por tal «ensemble» son una auténtica «gozada». Parece estar oyendo un clave. No quiero, con ello, desmerecer los números interpretados por el dúo. Pero repito que, personalmente, me ha impresionado la labor del trío. Aparte de que, si mal no recuerdo, para nuestro mercado es novedad absoluta la aparición de obras para tres laúdes. En las obras de dúo, ambos intér-

pretos juegan un papel similar, sin que en ningún caso pueda hablarse de laúd «acompañante». En el caso del trío, el tercer laúd va realizando una labor similar a la que despliega el pedal del órgano. La grabación, como siempre que se trata de Archiv, es extraordinaria. Igual puede decirse de la presentación y del interesante artículo que acompaña al disco.

Una objeción: ¿no hubiera sido posible especificar, al lado de cada pieza, si se interpreta a dúo o a trío? Lo digo porque de la manera en que está puesto es algo incómodo. Por lo demás, repito, un disco extraordinario, al cual deseo de corazón mucha más suerte de la que, desgraciadamente, temo que tendrá en este nuestro bendito país, tan amante de enésimas **Quintas** y **Patéticas**.

Conclusión: Se trata de un disco que merecería llevar la firma de Julián Bream.

P. C.



MUSICA DE LOS MINISTRILES: **Studio der Frühen Musik**, Munich. Director, Thomas Binkley. Telefunken, 6. 41928. 440 pesetas.

Agradecemos esta nueva y valiosa aportación al catálogo de la música clásica española. En medio de tantas y tantas nuevas ediciones de las **Sinfonías** de Beethoven o de Brahms, estos discos constituyen una especie de desintoxicación de sonidos espectaculares, orquestas, virtuosos y divos de relumbrón. Modestas, primitivas, ingenuas, pero llenas de encanto, estas danzas medievales merecen un puesto —y no en lugar olvidado— en nuestra discoteca. Esperemos que Telefunken se anime a seguir ofreciendo grabaciones de este interés. (¿Cuándo se editará en España el espléndido ciclo de las **Cantatas** de Bach de Leonhardt-Harnoncourt?)

Los ministriles eran músicos ambulantes que interpretaban sus composiciones tanto por pueblos y plazas públicas como en los castillos y palacios. Florecieron en la Baja Edad Media y, desgraciadamente, se conservan muy pocas de sus obras, al interpretarlas casi siempre de memoria y no dejar notación escrita. Aunque en los comentarios del disco Harst-Peter Hesse afirma que su música era combatida por

la Iglesia, lo cierto es que, en Inglaterra, una corporación de ministriles había contribuido a la erección de una abadía en tiempos de Enrique IV y parece ser que tocaban allí habitualmente.

La grabación del prestigioso **Studio der Frühen Musik** nos desvela el misterio de estas músicas hasta hace poco «inauditas». Basadas fundamentalmente en los manuscritos del Museo Británico de Londres y de la Biblioteca Nacional de París, nos ofrecen una muestra amplia, variada y sorprendente del arte de los ministriles. Alguna pieza, como la segunda, «Estampie», tiene un carácter muy similar ¡a la música de baile americana del Oeste! La «Chose Tasín» está muy ligada por ambiente y ritmo al mundo oriental. «La Tierche estampie Roial» —acaso la pieza más valiosa de la colección— posee una leve y engañadora melancolía y no poco misterio, al que contribuye la ambigüedad de su entonación. En suma, se trata de una serie de danzas interpretadas por instrumentos de la época —chirimía, laúd, fidel, guinterna, etc.—, que nos muestran un olvidado, pero capital aspecto de la evolución de la música occidental.

La interpretación, grabación, sonido y prensado son de gran calidad. Es música realizada con dedicación y entusiasmo, y que ha sido gozosamente rescatada de sus olvidados manuscritos.

Conclusión: Música medieval de gran interés en ejemplar realización tanto interpretativa como técnica.—M. C.

ROBERTO OLABARRIETA interpreta a la guitarra obras de BACH, WEISS y SOR. COLUMBIA, SCLL 14096; 430 ptas.

Participar con diez años en un Concurso Internacional de Guitarra, interpretar a los once su primer concierto y culminar, a los catorce, los estudios, consiguiendo el título de profesor de Guitarra en el Conservatorio de Madrid, es una elocuente muestra de la labor realizada por este joven guitarrista. Después de su ya dilatada experiencia en contacto con el público a través del concierto, acomete ahora la difícil tarea de enfrentarse con ese otro «invisible» del disco. El contenido es comprometido: **«Suite» en La menor**, de Weiss; **Variaciones sobre un tema de Mozart**, de Sor; **Preludio, Courante y Giga**, de Bach; y también de Bach, «Chacona» de la **Partita número 2 para violín solo**. La labor de Olabarieta, aunque notable, tiene aún que evolucionar tanto técnica como artísticamente. Se echa de menos una mayor dulzura en la exposición del tema y fluidez en las **Variaciones** en la obra de Sor. La **Courante** y la **Giga** son piezas de danza, y como tal han de ser interpretadas. El punto más débil de su intervención es en la «Chacona», obra que requiere una gran profundidad interpretativa, claridad, sentido de expresión y matiz, cualidades ausentes, en mayor o menor medida, de este registro.

Conclusión: En conjunto, correcta interpretación.—F. G. O.



OFERTA ESPECIAL CLASICO

PRIMAVERA 1978

Hasta el 30 de Junio de 1978



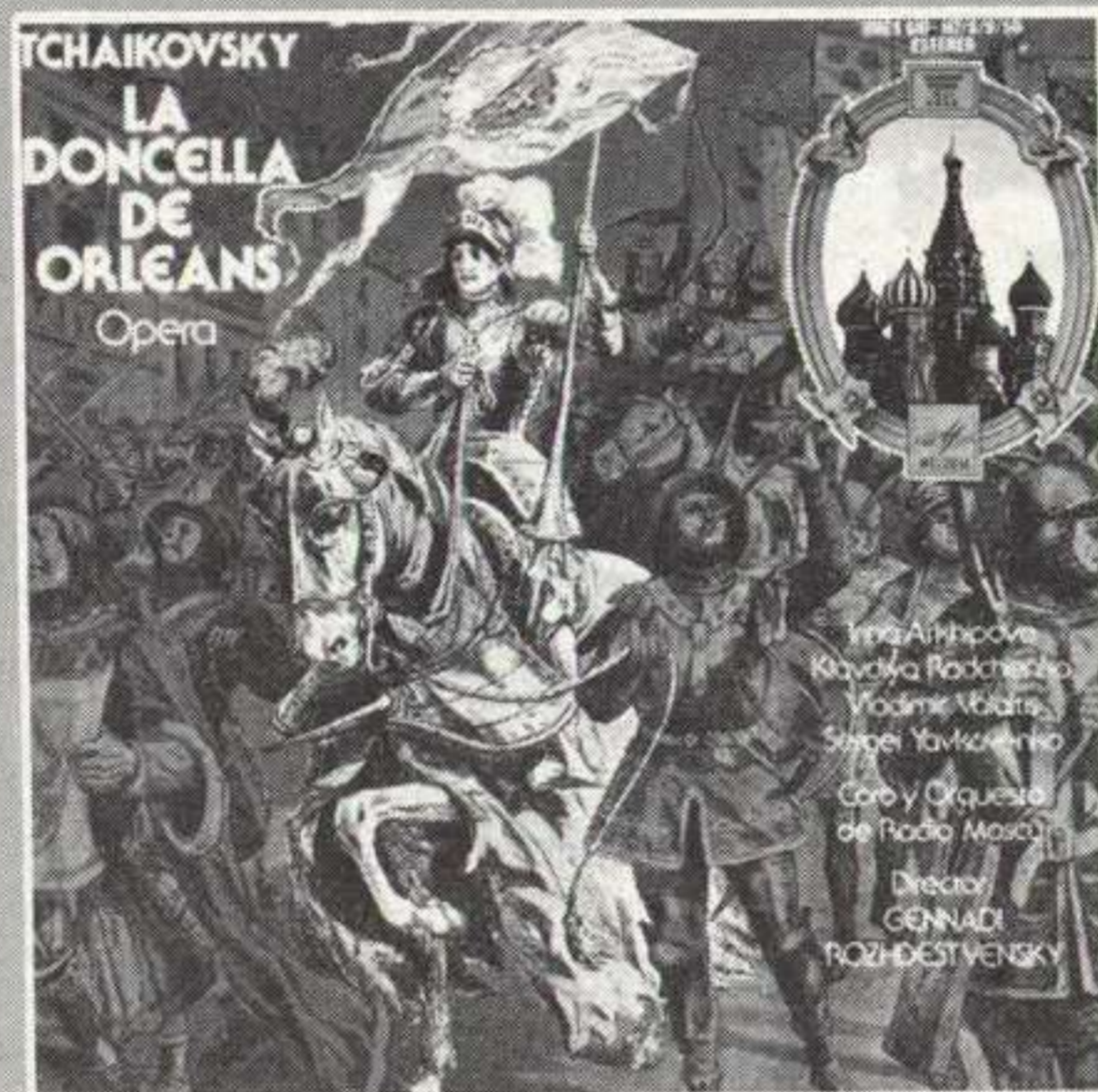
VIVALDI
ORLANDO FURIOSO
Opera (Primera grabación mundial)
ERATO HES 60-220/21/22
(Estuche 3 LPs.)
PRECIO OFERTA
Ptas. 1.080



ROSSINI
TANCREDO
Opera (Primera grabación mundial)
ARION HARS 740-13/14/15
(Estuche 3 LPs.)
PRECIO OFERTA
Ptas. 1.080



RIMSKI-KORSAKOV
LA NOVIA DEL ZAR
Opera
MELODIA HMES 610-155/56/57
(Estuche 3 LPs.)
PRECIO OFERTA
Ptas. 1.080



TCHAIKOVSKY
LA DONCELLA DE ORLEANS
Opera
MELODIA HMES 610-147/48/49/50
(Estuche 4 LPs.)
PRECIO OFERTA
Ptas. 1.440



HAENDEL
JEFTE
Oratorio (Primera grabación mundial)
VANGUARD HVAS 470-29/30/31
(Estuche 3 LPs.)
PRECIO OFERTA
Ptas. 1.080



LISZT
OBRAS CORALES, I
HUNGAROTON HUNS 660-25/26/27
(Estuche 3 LPs.)
PRECIO OFERTA
Ptas. 1.080



RACHMANINOFF
LAS TRES SINFONIAS Y LAS DANZAS SINFONICAS
Orquesta Sinfónica de la URSS
Orquesta del Teatro Bolshoi de Moscú
Gran Orquesta Sinfónica de la Radio de la URSS
Director: YEVGENI SVETLANOV
PRECIO OFERTA
Ptas. 1.440



SCRIABIN
LAS SINFONIAS Y LOS POEMAS SINFONICOS
MELODIA HMES 610-158/59/60/61
(Estuche 4 LPs.)
PRECIO OFERTA
Ptas. 1.440

VARIOS

HOLST: Seis canciones medievales. Siete canciones op. 44. Purcell Singers. Orquesta Inglesa de Cámara. Dirección, Imogen Holst. Decca, SXL 29109. Precio 475 ptas.

Interpretación: 9.
Sonido: 7,5.

JANACEK, KREJCI y FOERSTER: Música checa para instrumentos de viento. Quinteto Danzi. Basf, 37 53 443. Precio. 425 ptas.

Interpretación: 8.
Sonido: 6.

RACHMANINOV: Vísperas, op. 37. Coro Académico Ruso de la URSS. Director, Alexander Sveshnikov. Melodía, 500-803/4 (dos LPs), distribuido por Hispavox. Precio: 800 ptas.

Interpretación: 9,5.
Sonido: 6.

RESPIGHI: Antiguos aires y danzas. «Suites» completas. Orquesta de Cámara de Los Angeles. Director, Neville Marriner. EMI, Q065-82080 Q. Precio: 445 ptas.

Interpretación: 8.
Sonido: 8.

RIMSKY-KORSAKOV: Scheherazade, op. 35. El zar Saltán: «Marcha», «El vuelo del moscardón». Orquesta Sinfónica de Londres. Violín, John Georgiadis. Director, André Previn. RCA, GL-11330. Precio: 285 ptas.

Interpretación: Scheherazade: 8. El zar Saltán: 7.
Sonido: 7.

Cuando, por la circunstancia que fuere, algún disco se queda sin comentar a su debido tiempo, es difícil y hasta inconveniente volver sobre él. Por una parte, el lector desea, con razón, recibir información crítica cuando cada producción es novedad entre otras muchas y atrayentes novedades, porque el juicio emitido puede orientarle para no malgastar su dinero, escaso las más de las veces. Por otra, el comentarista va siendo absorbido por nuevas y acuciantes tareas, y siente pereza para reescuchar el disco «desincronizado» y escribir sobre él. Pero el comentarista también deambula por las tiendas especializadas o por el departamento de discos de los grandes almacenes como un curioso o un potencial comprador más, y se encuentra de improviso ante ejemplares de aquellos «viejos» microsuros, a los que ha sido tan infiel. Cunde entonces el desasosiego en la conciencia culpable del «criminal» enfrentado al cuerpo del delito, mira de reojo en torno a sí, suelta la carpeta como si abrasase en la mano y mueve la fila de discos para tapar al causante de la conmoción, el cual parece gritar desde su escondrijo: «¡Eh, Fulano, que soy yo, que estoy aquí!» «¡Cállate idiota!», exclama nuestro hombre, y desearía que se lo tragase la tierra cuando la joven que pastorea el rebaño de microsuros le pregunta sorprendida: «¿De... De... Decía usted algo?».

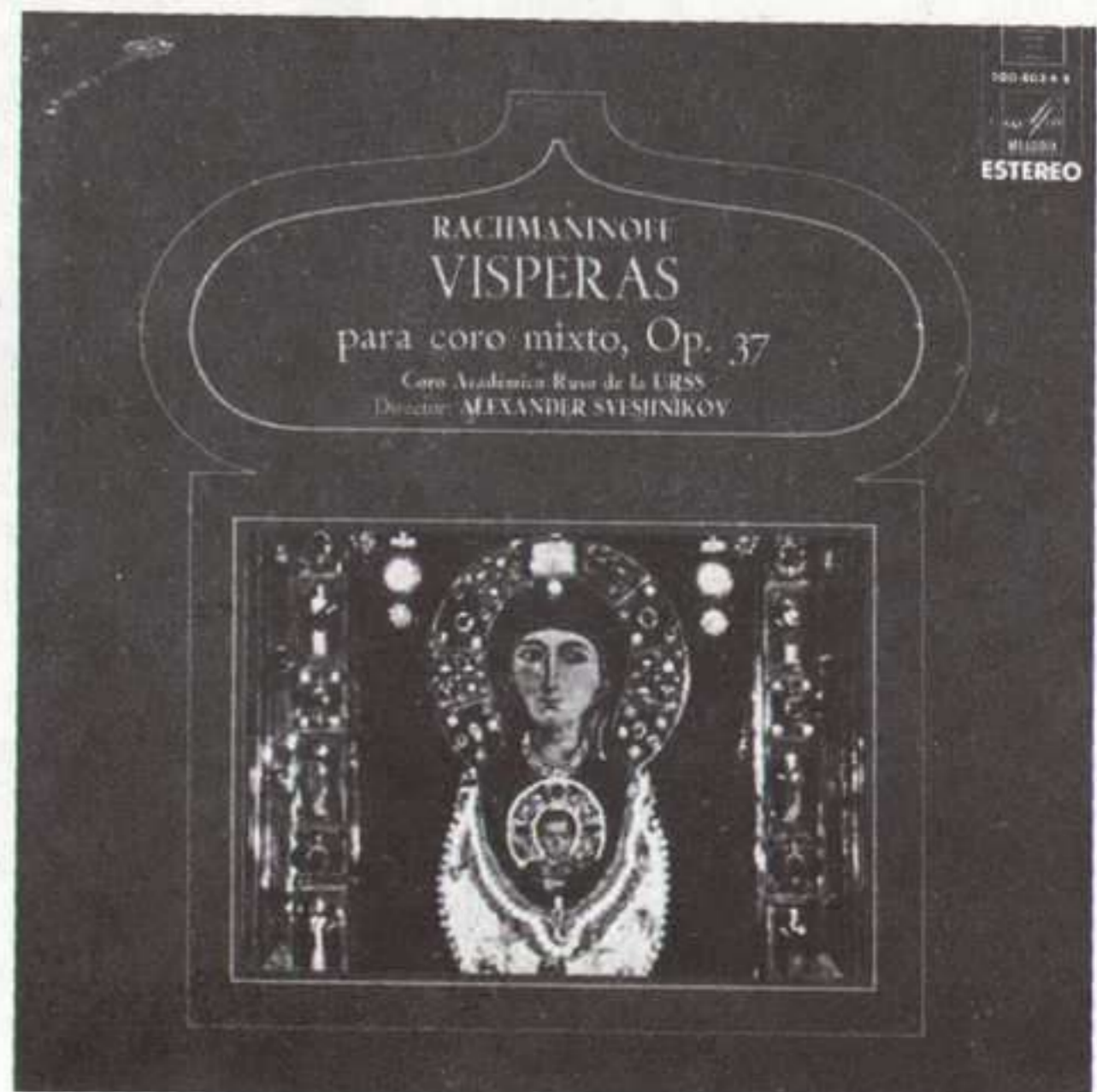
El caso es que los discos aquí reunidos, muy heterogéneos, llevaban tiempo en mi poder y guardan cualidades objetivas que justifican este tardío comentario. Todos, menos el de Basf, están en catálogo, pero también de éste se encuentran en las tiendas, rebuscando, ejemplares a precio reducido (doy como referencia el que tuvo antes de que Basf clausurase su sección discográfica). Tres de ellos son novedades «permanentes» (Holst, Janáček y Rachmaninov), ya que es muy improbable la publicación en España o en cualquier otro país de otras grabaciones de las composiciones que incluyen; es decir, se trata de producciones de obligada consulta para quien tenga interés en conocer o estudiar la obra de estos compositores. El disco dedicado a Respighi tiene cierta condición de «rareza» en un mercado saturado de Fuentes y Pinos de Roma; si de la Tercera «suite» —sin duda, la mejor por el equilibrio que proporciona su instrumentación para cuerdas, a diferencia de las otras dos, que incluyen las restantes familias orquestales— se han realizado bastantes grabaciones (en España figura en catálogo la dirigida por Enrique García Asensio; Ensayo, ENY-806), son escasas las versiones integrales de las tres «suites» que integran la amable y a veces interesante colección. Por último, la versión que Previn hace de Scheherazade no es la enésima de las que pululan en el mercado, por varias razones que más adelante expodré.

El disco dedicado a Holst es, juntamente con el álbum de las Vísperas, el más atrayente de los cinco, en términos estrictos de información e interpretación musical. Gustav Holst es conocido entre nosotros casi exclusivamente por su famosa opus 32, Los Planetas, espectacular obra que nada dice desvinculada del conjunto de la producción de este honrado y característico compositor inglés. Holst, hombre muy religioso, llevó a su música un humanismo místico y casi panteísta, que hace de la vida terrenal tránsito hacia la luz de lo eterno. De este —salvadas las distancias— Bruckner inglés hemos podido adquirir hace años, en España, otro



valioso disco Decca que incluía la música de «ballet» El perfecto loco, el muy bello Himno a Jesús y su obra maestra y definitiva, el poema Edgon Heath («El páramo de Edgon»), inspirado en Thomas Hardy, sobria ambientación del valle de soledad, antes que de lágrimas, que fue para el músico británico esa Gea nuestra sin espacio posible en la planetaria cosmogonía de la música de las esferas. Las Canciones que ahora podemos incorporar —y lo aconsejo— a nuestras colecciones participan plenamente de ese estilo «transitorio» sin pesadumbre, entre medieval y victoriano, nada individual ni romántico. Estas Canciones nada tienen que ver con el «lied» germánico. Son comunitarias, heredadas y a la vez espontáneas, para cantadas en una reunión de pastores de la Iglesia Reformada de Inglaterra a la hora del té y mientras se saborean las pastas caseras cocidas por las esposas de los reverendos. Edgon Heath está al fondo con su simbolismo de lo percedero, aceptado con humor, solitaria melancolía y el viejo escolasticismo universitario. No es poco. Además, Imogen Hols, hija del compositor y depositaria de su memoria, pulsa el arte de sus huestes con pudorosa sinceridad. La carpeta ofrece el texto inglés de las trece composiciones incluidas.

Janáček es otro desconocido nacional. La Sinfonietta y el poema Taras Bulba han figurado algunas veces en los programas de nuestras orquestas. Con la «Suite» para cuerdas y la Misa eslava («Glagolítica»), son las únicas composiciones de este extraordinario músico que el discófilo español puede adquirir en nuestro país. Las raras veces que aquí se ha puesto en escena alguna de las soberbias óperas del autor de Jenufa, el éxito ha sido extraordinario, pero ninguna compañía se ha decidido a editar en España esta ópera o Katya Kabanova, por citar las más divulgadas internacionalmente. Su Suite «Mládi», para instrumentos de viento, es un prodigio de inventiva tímbrica, con un excepcional equilibrio entre las posibilidades del color individual de cada instrumento y los valores de «masa» casi orquestal que pueden conseguirse con su combinación. Es, además, obra de humor sano y maliciosamente socarrón, mas sin sarcasmo. El Divertimento «Kasace», de Krejci, complementa con dignidad el protagonismo de la pieza de Janáček, y el Quinteto de Foerster, mucho más académico y neutro, posee a veces un elegante melodismo a tono con el discreto y educado ambiente de los antiguos balnearios centroeuropeos. Es una lástima que la ingeniería del disco no haya estado a la altura de la buena profesionalidad del Quinteto Danzi, en el que destacan fagot y clarinete bajo.



Vísperas, de Rachmaninov, constituirá una gran sorpresa para quien tenga formado un juicio negativo, legítimo o peyorativo, la cuestión no hace al caso, sobre el conjunto de la producción del autor de Aleko, y un motivo de confirmación en sus convicciones para los rachmaninovianos que en el mundo son. Escrita en 1915 sobre antiguos cantos litúrgicos para coro mixto, con tenor y «mezzo» solistas, esta hora de música rusa por los cuatro costados entronca con la gran tradición coralmente comunitaria del vitalismo eslavo antes de que el dolor moussorgskyano le inyectase el fermento latente de la revolución. Las voces se elevan y entrelazan con perfiles de icono y fulgores áureos del ritual bizantino, ofreciéndonos algo así como una recuperación del «otro» gregoriano. La interpretación es majestuosa, genuina, rica, timbrada y cálida en todas las cuerdas y absolutamente prodigiosa en la de bajos, con efectos instrumentales en las notas graves largamente mantenidas, que son patrimonio exclusivo del pueblo ruso. Lástima que Hispavox, una vez más, haya servido —es un decir— esta obra de arte con sus habituales deficiencias técnicas y escamoteo de los textos. Recientemente he visto marcado el álbum a ochocientas pesetas, cuando su precio en la fecha de publicación fue de quinientas cincuenta. Si añadimos que la hora de duración hubiera permitido, con buena voluntad, reconducirla a un solo disco, parecerá que los hechos desaconsejan la adquisición. Sin embargo, llegar a poseer un icono auténtico a cambio de ciento sesenta duros «si-gue» siendo hoy una oportunidad nada desdeñable.

Las tres «suites» conocidas como Antiguos aires y danzas fueron obras de repertorio antes del retorno a la fuente inagotable de las viejas músicas anteriores al sistema temperado. El mayor mérito de la colección respighiana, como el de otras composiciones neoclásicas del primer cuarto del presente siglo, consistió en atraer la atención de todos sobre los empolvados y enmudecidos originales. Ya he indicado que la Tercera «suite», impecablemente construida sobre bellísimos materiales italianos, es la que mejor ha resistido el paso del tiempo, gracias a una orquestación refinada en la gran línea de la tradición violinística de una tierra que vio nacer a Stradivarius y a Vivaldi. Las otras dos «suites» padecen bajo el lastre de galas de oropel, que asfixian un poco la delicada armonía de los modelos, aunque la interpretación de Marriner y los músicos de Los Angeles es brillante, «ligera» y suficientemente virtuosa. Su carácter de «rareza», que también he apuntado antes, puede ayudar a justificar la inclusión de este microsurco en una colección especializada o ya extensa.

Por último, el agradable disco de la muy buena serie económica Gold Seal, de RCA, es un ejemplo dialéctico, en nuestro mercado, de producto que cumple dignamente funciones de divulgación a nivel de «cultura popular», a diferencia de otros. No es que la serie Gold Seal persiga finalidades divulgadoras, pues se trata de una colección económica como las de casi todas las grandes Casas discográficas (reediciones de grabaciones ya añosas). Pero cuando, además, de relativamente barata, la mercancía es intrínsecamente buena, no se está dando gato por liebre o, lo que es lo mismo, incultura por cultura al aficionado en agraz, modesto y desorientado. La versión de Scheherazade por Previn y los sinfónicos de Londres es lírica, «cantabile», dulcemente sosegada, con el aroma rapsódico de un cuento de Las mil y una noches y el color tímbrico que ya una vez encandiló a Debussy y a Ravel. Cierta monotonía dinámica, que se acrecienta a medida que avanza la reposada interpretación, viene compensada con creces por la espontaneidad y brillantez de las intervenciones solistas, resumidas en la violinística de John Georgiadis. Además, a diferencia de la mayoría de las producciones existentes, esta Scheherazade de larga duración se ofrece con la propina de dos fragmentos muy «populares» de El zar Saltán, que completan dignamente, si bien en tono menor o «de ocasión», más de cincuenta minutos de bien servida música a precio razonable. Lástima que la serie Gold Seal no posea en el prensado español la alta calidad técnica de los originales americanos, en general, y en este caso en particular. Con todo, disco recomendable a quien desee iniciarse en los misterios de la música grabada y, por instinto o por inteligencia natural, tenga miedo a abrir la boca, no sea que se le meta por ella el «moscardón» televisivo. Doy fe de que el moscardón de este disco RCA está bien educado y no tiene la fea costumbre de meterse en sitios tan oscuros, seguramente porque su hermana mayor, Scheherazade, es un foco de luz agradable y atrayente.

Conclusión: «De... De... Decía que me llevo este disco, y éste, y estos dos, y este último también». «¿Sabe usted?, son para un regalo.» Y el comentarista se marchó preguntándose qué diablos iba a hacer con estos duplicados de sus viejos acusadores, y jurando no volver a espigar por los estantes de las secciones de discos. En cuanto a la joven pastora, se encogió de hombros tras decirse para sí: «Vaya tío raro. Primero habla solo y después se compra esos "rollos" que llevaban ahí más de medio año»; y salió sonriente al encuentro de un castizo que venía hacia ella con la Scheherazade de «El mundo de la música»; «Ese sí que es bueno. Ya lo dice la Televisión. Además, es tan barato...».—A. F. M.

este año en...

Di Pa



música

valencia del 6 al 12 de mayo

Hi-Fi para todos

ASPECTOS DEL SONIDO

(4)

Hablando de componentes

Es muy usual, cuando se efectúa la enumeración de los elementos que integran una cadena de Alta Fidelidad, decir que el primer eslabón es la cápsula magnética y el último los altavoces o cajas acústicas. Sin que esta afirmación sea totalmente incierta, resulta evidente que para valorar debidamente la impresión sonora final existen otros dos «componentes» de vital importancia; uno debe ser encasillado antes de la cápsula, pues precede a ésta desde un punto de vista cronológico, y se trata del programa musical en sí; el otro «va detrás» de los altavoces e influye enormemente en el comportamiento de éstos; se trata de la sala de escucha, elemento esencial para la correcta percepción del sonido. Podemos ya establecer como principio básico que sin un buen programa o fuente y una sala de escucha en condiciones válidas difícilmente pueden obtenerse buenos resultados de un equipo, incluso aunque se trate de una combinación de gran calidad precedida de un cuidadoso proceso de selección y equilibrio. Explicado el tema de otra manera, podríamos decir, sin temor a error, que un equipo medio, o incluso modesto, descifrando un buen programa en una sala bien acondicionada sonará sensiblemente mejor que una combinación de altos vuelos en una sala pobre y con un programa mediocre, y me atrevo a afirmar que nos encontramos con los dos elementos que casi influyen más en la impresión sonora final. De ellos vamos a tratar en este número de RITMO, sin perjuicio de que las presentes observaciones sean ampliadas en el futuro.

El programa musical.—Existen tres tipos de programa únicamente para nutrir un equipo de Alta Fidelidad:

- la emisión radiofónica en frecuencia modulada,
- las bandas magnéticas en «cassette» o a carrete abierto,
- los discos.

De las tres fuentes enumeradas, la fuente «reina» son los discos, básicamente por su mayor accesibilidad para el público. La FM es una fuente con grandes limitaciones, y algunos audiófilos puristas la han proscrito de sus equipos, aunque, evidentemente, hay algo de exageración en esta actitud. Tienen razón estas buenas gentes al decir que con la FM no pueden alcanzarse los niveles de perfección a que puede llegar el disco o la banda magnética, pero resulta indudable que con la FM se dispone de un medio excelente de información y testimonio musical, sobre todo en lo que concierne a los programas transmitidos en directo, que son los que se reciben, además, con mayor nitidez. De todas formas, la modulación de frecuencia no permite grandes aspiraciones desde el punto de vista, al menos, del refinamiento sonoro llevado a sus más altos límites, incluso aunque se disponga de un «super tuner» tipo Yamaha CT-7.000 o Accuphase T100, por ejemplo, toda vez que la calidad de las

emisiones, al menos en España, no está a la altura de las prestaciones que pueden suministrar esos aparatos. Resulta más recomendable en este sentido un sintonizador de tipo medio, o, simplemente, la combinación, ya universalmente aceptada e impuesta, del amplificador y sintonizador en el mismo «chasis». De ambos fórmulas existe una amplísima y solvente gama en el mercado. Un aditamento esencial del equipo de recepción de FM es la antena con dispositivo rotatorio, si se pretende obtener del aparato sus mayores posibilidades de captación de emisoras. Esto tiene su importancia en zonas fronterizas o periféricas, para poder captar un mayor número de emisoras, pero también en zonas urbanas e incluso en las proximidades de un repetidor, con objeto de evitar las señales parásitas que perturban grandemente la recepción del programa.

La segunda de las fuentes o programas de un equipo de sonido viene constituida por las bandas magnéticas que, como hemos dicho antes, ofrecen esencialmente dos modalidades: la cinta a «cassette» y la bobina a carrete abierto. Desde el punto de vista de la calidad de reproducción existe aún entre ambas una notable diferencia a favor del sistema abierto. Ello es debido primordialmente a dos fundamentales diferencias: anchura de banda (menor en el sistema «cassette») y a la posibilidad de mayores velocidades en el sistema abierto; ya es sabido que a mayor velocidad de rotación mayor es la dinámica musical, y mayor, por lo tanto, la fidelidad. No puede esperarse, por lo tanto, de una pletina a «cassette» prestaciones similares a las de un magnetófono, incluso aunque se trabaje con una pletina Nakamichi 1000 II o algo por el estilo. Tal es la situación, al menos por el momento, y es de suponer que dicho estado de cosas se mantenga así durante mucho tiempo. Los impenitentes de la perfección, los audiófilos puristas que, como antes vimos, han llegado a excluir la FM en sus programas, proscibirán también el sistema «cassette» en favor de la bobina abierta, que como programa, sobre todo a 38 cm. por segundo, permanece imbatible si se trata de una grabación bien hecha, sin mezclas, sin ecos, con solamente un par de micrófonos, y sobre todo en una buena sala. Una «master tape» realizada bajo estas condiciones constituye, sin lugar a dudas, el programa ideal que dignifica cualquier equipo de Alta Fidelidad. Pero el verdadero problema consiste en procurarse este tipo de cintas, a menos que uno tenga posibilidades de realizarlas por sí mismo. Dichas cintas son distribuidas, en muy pequeña cantidad, por la firma norteamericana Mark Levinson y por algunos grabadores de sonido privados. Naturalmente, para reproducir dignamente estos maravillosos programas hace falta un magnetófono que esté a su altura, como, por ejemplo, la máquina de estudio Revox-Studer A 80, aunque hay algunos otros aparatos más abordables desde el punto de vista

del precio y que efectuarán el trabajo con toda dignidad, como, por ejemplo, Tandberg 10X, Revox 700 o Revox B-77, aunque en este último caso hay que prescindir de la velocidad de 38 cm. por segundo, lo que implica renunciar a uno de los mayores sibirismos a que se puede aspirar en el campo del sonido. Esperamos y deseamos que pronto Revox lance al mercado su modelo B-77 provisto de dicha velocidad esencial.

El sistema «cassette» permanece, pues, en un segundo plano desde el punto de vista del placer auditivo; su única ventaja queda reducida a una mayor facilidad de manejo de cintas. En cuanto al sistema Dolby de que van provistos la casi totalidad de los aparatos, se trata, sin duda, de un arma de dos filos; reduce drásticamente el ruido de paso de la cinta, pero se come una parte muy sustancial de la dinámica de la música y resta presencia y definición sonoras. Personalmente, creo que como mal menor resulta más aconsejable la lectura de cintas a «cassette» prescindiendo del Dolby, e invito a los lectores de RITMO a que hagan las oportunas experiencias en este sentido, siempre y cuando dispongan de cintas bien grabadas. Como dispositivos de reducción de ruido considero más eficaces los más modernos sistemas DBX, que a la par de disminuir el ruido de paso de la cinta disponen de medios para restituir una sustancial parte de la dinámica musical. En particular, el modelo DBX 128 realiza estas tareas de una forma aceptable considerando los resultados del sonido final.

Llegamos al gran personaje de las tres posibles fuentes o programas: el disco, la popular pastilla negra donde se alojan tantos mensajes sonoros de las más variadas especies, y que está empezando a ocupar en nuestra civilización un papel casi paralelo al del libro. Al decir esto ya hemos atribuido, y es cierto, al disco un indiscutible valor documental, pero, ¿qué tal es el disco como fuente pura de sonido? La primera respuesta que se me ocurre es una lista de adjetivos: el disco es desigual, caprichoso, casi nunca totalmente plano, como es su obligación; a veces nos sume en verdaderos éxtasis de placer; otras nos defrauda; en muchas ocasiones, a la batuta de Giuliani o al violín de Perlman se añaden todo género de ruidillos y crepitaciones, que nos exasperan (descuidos de prensado), y los insolentes, pero honestos altavoces lanzan todo eso mezclado al espacio y empezamos a mirar con malos ojos al equipo Hi-Fi entero, donde a lo mejor hay algún componente Mac-Intosh, Quad o algún otro ilustre nombre. Otras veces podemos perfectamente constatar que los timbales y los violines se nos ofrecen en el mismo plano sonoro, sin la menor sensación de relieve en profundidad, que es tan importante o más que el efecto panorámico «estéreo», donde muchas veces se cargan las tintas en los procesos de grabación, llegándose a resultados de la mayor espectacularidad, pero de muy escaso

realismo, que es el fin último de la reproducción del sonido. Estos desórdenes son debidos al hecho de que no todos los técnicos de grabación tienen el mismo nivel de competencia profesional, entendiéndose ésta como una suma de conocimientos estrictamente técnicos, y un dominio suficiente de la obra musical sobre la que se trabaja, y del propio quehacer de sus intérpretes.

Entre melómanos, a veces se comenta lo muy buenas y solventes que han resultado siempre las grabaciones (casi siempre para la firma CBS) del gran maestro George Szell. Ello, seguramente, es debido a que Szell se metía de lleno en el estudio de grabación para pulir y corregir este trabajo, en el que, al decir de John Culshaw, alcanzó el nivel de un verdadero profesional. El mismo Culshaw nos relata el gran número de quebraderos de cabeza que el inflexible Szell le causó en los estudios de grabación, donde el irascible director de la Sinfónica de Cleveland no transigía con otra cosa que no fuese la perfección absoluta en los resultados. Pero, en realidad, esto no es lo corriente. El intérprete, por regla general, no suele ocuparse demasiado de este asunto, ya sea por falta de conocimientos o por simple escepticismo, pues ya es sabido que hay artistas que abominan de las grabaciones y consideran como un mal menor la grabación hecha en el propio concierto.

Tras estas disquisiciones puede afirmarse ya que, al margen de las calidades mu-

sicales que un disco en concreto pueda conllevar, desde el punto de vista de la perfección del sonido nos encontramos ante un elemento enormemente desigual y veleidoso. Se llega a esta conclusión no solamente comparando marcas diversas, sino incluso comparando ejemplares de una misma etiqueta. ¿Qué hacer ante esta situación? Sencillamente, seleccionar cuidadosamente la compra de discos, valorando no solamente los valores interpretativos y musicales, sino también la calidad global de la grabación, para que cada lectura de la copia que compramos (ya a precio elevado) constituya un renovado placer. Cuando se habla de grabaciones, pienso que están demás adjetivos tales como «extraordinario», «excepcional», «magnífico», «soberbio», etc. Deben, simplemente, emplearse los términos «correcto» o «incorrecto» y dedicarse únicamente a adquirir copias del primer apartado. De esta forma la discoteca tendrá un valor siempre actual y no perderá vigencia ninguno de sus elementos integrantes.

En la actualidad los discos que el mercado ofrece al melómano y al audiófilo pueden ser clasificados en dos grandes categorías:

- 1.º Los discos de gran serie (EMI, Decca, Philips, DG, Hispavox, CBS, etc.), entre los cuales sólo una minoría constituyen «programa correcto» desde la perspectiva «Alta Fidelidad». Al final de este apar-

tado, y a modo de anexo, transcribo una relación de discos del mercado español que pueden ser considerados como «programa correcto» desde el punto de vista exclusivo de sus valores de grabación. Dicha relación no tiene, naturalmente, un carácter exhaustivo. Se relacionan únicamente unos cuantos ejemplares, a título meramente indicativo.

- 2.º Una generación de discos recientes llamados de «grabación directa», es decir, sin el concurso de la cinta intermedia. Marcas más conocidas: Sheffield, Direct Disk, Umbrella, Crystal Clear, Approche, Nautilus, Three Blind Mice, etc. Algunos de estos discos están grabados a 45 rpm y, en general, su calidad de sonido es infinitamente superior a los del grupo anterior. Se trata, desde el punto de vista de audiófilos, de una clase de programa muy próxima a la «master tape» grabada a 38 cms. La audición de estos discos dignifica cualquier equipo de sonido, aunque éste sea modesto, y pone de relieve la tremenda importancia del «programa». Demuestra igualmente de forma indiscutible cómo la posesión de un equipo Hi-Fi exige como presupuesto básico un cuidadoso proceso de selección en la compra de discos.

Relación indicativa de algunos discos que han estado o están en catálogo español y pueden ser considerados como «programa correcto»:

DECCA
Stravinsky: **El pájaro de fuego.**
Orquesta New Philharmonia. ANSERMET.

CBS
Boulez: **Pli selon pli.**
HALINA LUKOMSKA. Orquesta Sinfónica de la B B C. PIERRE BOULEZ.

DGG
Falla: **El sombrero de tres picos.**
TERESA BERGANZA. Orquesta Sinfónica de Boston. S. OZAWA.

DECCA, ACE OF DIAMONDS
Brahms: **Concierto para piano y orquesta número 1.**
JULIUS KATCHEN. Orquesta Sinfónica de Londres. PIERRE MONTEUX.

DECCA
Britten: **Sinfonía de «Requiem». Sinfonía para «cello» y orquesta.**
M. ROSTROPOVITCH. English Chamber Orchestra. BENJAMIN BRITTEN.

EMI
R. Strauss: **Don Quijote.**
M. ROSTROPOVITCH. Filarmónica de Berlín. KARAJAN.

EMI
Brahms: **Doble concierto op. 102.**
D. OISTRAKH, M. ROSTROVITCH. Orquesta de Cleveland. G. SZELL.

CBS
Stravinsky: **La consagración de la primavera.**
Orquesta de Cleveland. PIERRE BOULEZ.

PHILIPS
Brahms: **Concierto para violín y orquesta.**
H. SZERYNG. Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam. B. HAITINK.

PHILIPS
Brahms: **Sonatas para violín y piano.**
SEBOK-GRUMIAUX.

DECCA
Berlioz: **Sinfonía Fantástica.**
Orquesta Sinfónica de Chicago. G. SOLTÍ.

DECCA, ACE OF DIAMONDS
Falla: **El sombrero de tres picos. Danzas de «La vida breve».**
TERESA BERGANZA. Orquesta de la Suisse Romande. ANSERMET.

DGG
Haendel: **El Mesías.**
DONATH, REYNOLDS, S. BURROWS, D. McINTYRE. John Aildis Choir. Orquesta Filarmónica de Londres. KARL RICHTER.

EMI
Mozart: **Conciertos para piano y orquesta 18 y 24.**
English Chamber Orchestra. DANIEL BARENBOIM.

EMI
R. Strauss: **Conciertos completos.**
Solistas. Dresden State Orchestra. RUDOLF KEMPE.

HISPAVOX
G. Paisiello: **El barbero de Sevilla.**
I Virtuosi di Roma. RENATO FASANO.

RCA, GOLD SEAL
Brahms: **Concierto para piano número 2.**
S. RICHTER. Orquesta Sinfónica de Chicago. ERICH LEINSDORF.

CBS
R. Strauss: **El burgués gentilhomme. Concierto número 1 para trompa y orquesta.**
MASON JONES. Orquesta Sinfónica de Filadelfia. ORMANDY.

DGG, Privilege.
Liszt: **Fantasia húngara. Rapsodias 4 y 5.**
Brahms: **Danzas húngaras 1, 3, 5 y 6.**
SHURA CHERKASSKY. Orquesta Filarmónica de Berlín. KARAJAN.

DECCA, ACE OF DIAMONDS.
Rossini: **Oberturas.**
Orquesta New Philharmonia. GARDELLI.

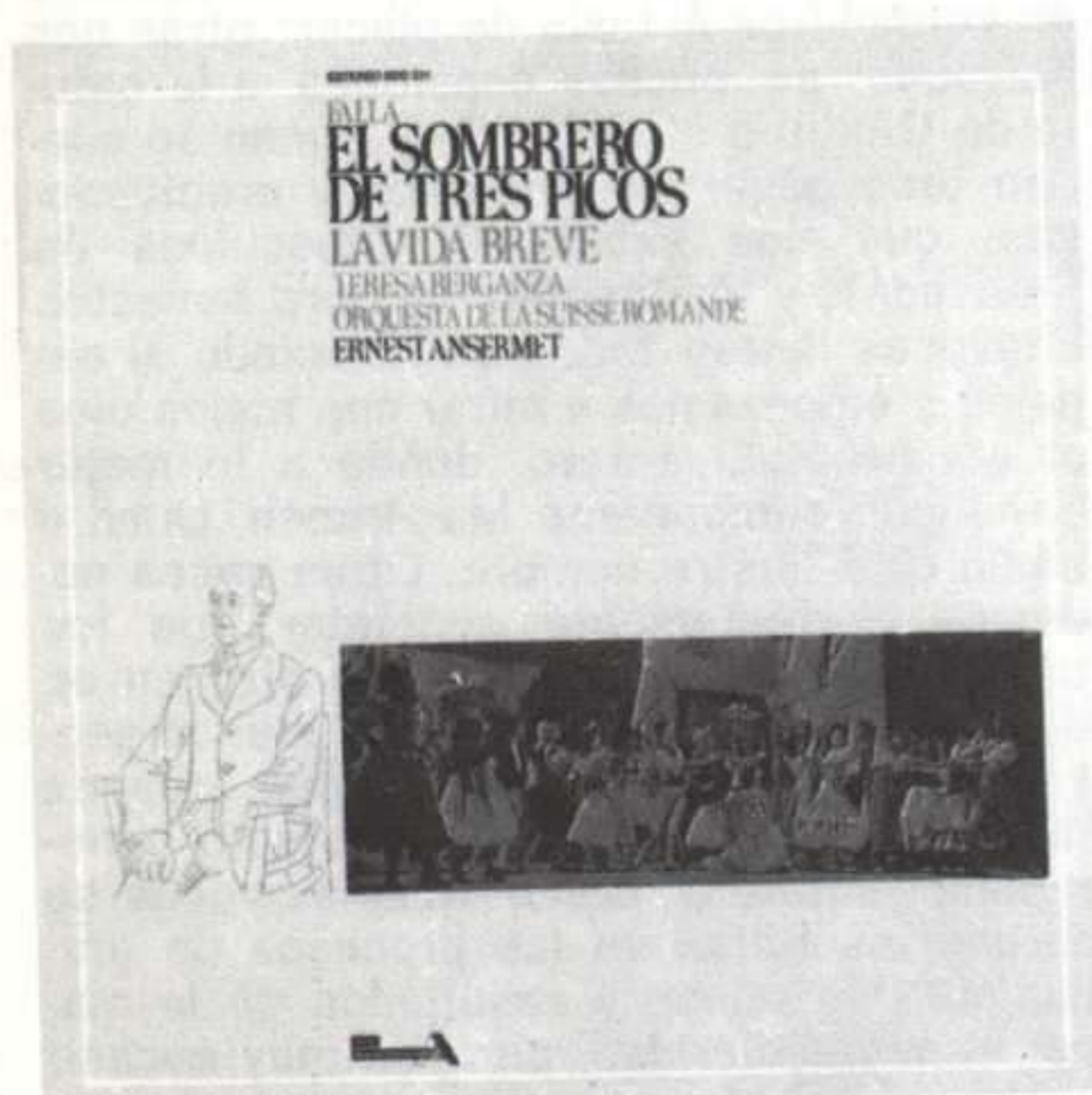
DECCA, ACE OF DIAMONDS.
Prokofiev: **Sinfonías 5 y 1, «Clásica».**
Orquesta de la Suisse Romande. ANSERMET.

CBS
Shostakovich: **Concierto para «cello» y orquesta. Sinfonía número 1.**
M. ROSTROPOVITCH. Orquesta Sinfónica de Filadelfia. ORMANDY.

DGG
Haydn: **Sinfonías 6, 7 y 8.**
Orquesta de Cámara de Praga. B. KLEE.

DECCA, ACE OF DIAMONDS.
Beethoven: **Variaciones «Diabelli».**
JULIUS KATCHEN.

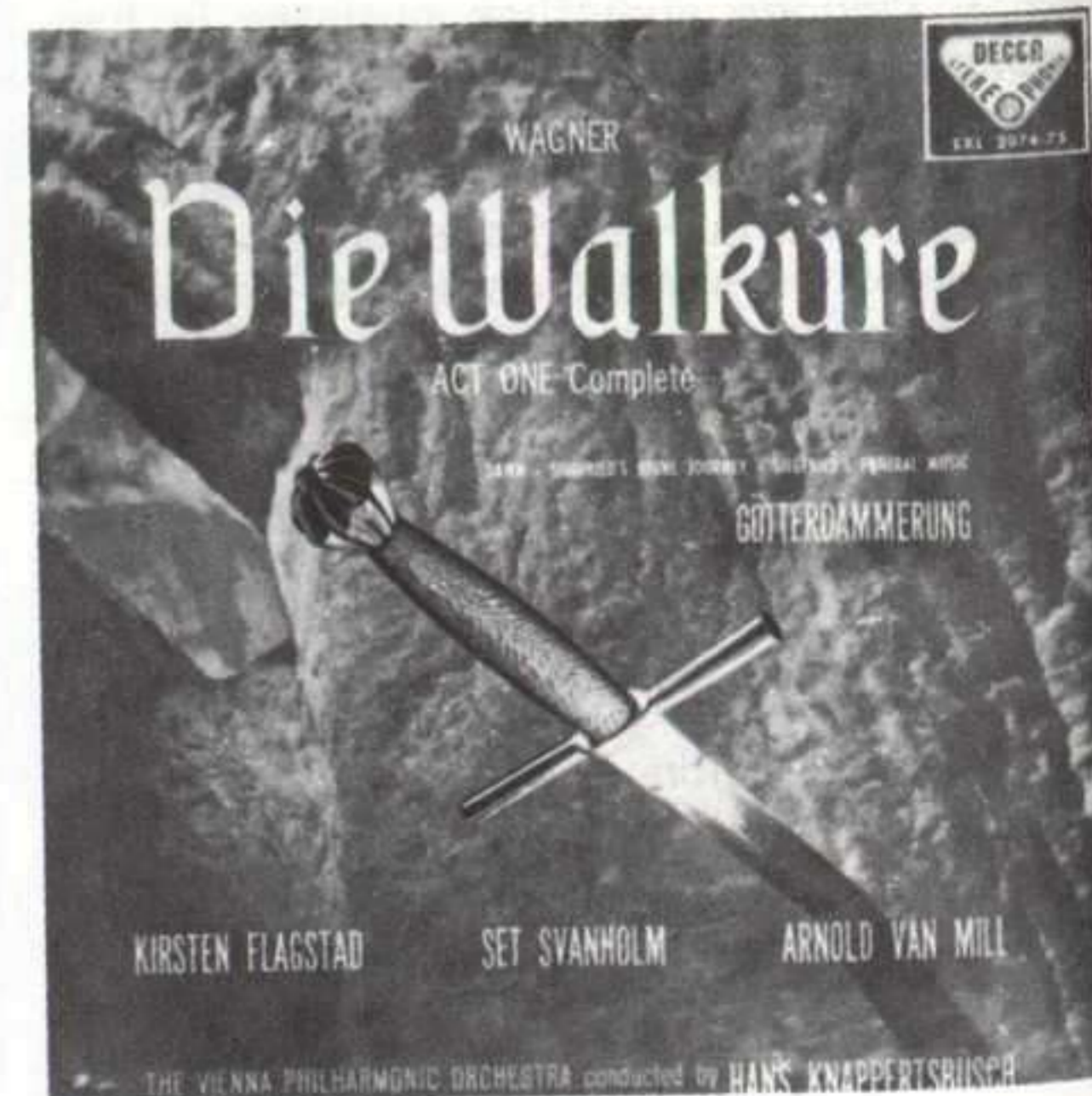
DECCA
Wagner: **Die Walküre (primer acto).**
FLAGSTAD, SVANHOLM, VAN MILL. Orquesta Filarmónica de Viena. H. KNAPPERTSBUSCH.



Tres ejemplos de discos...



... intachables, técnicamente...



... ayer y hoy.

LA SALA DE ESCUCHA

Sin perjuicio de que volvamos sobre esta materia con más amplitud, hay que sentar el principio básico de que estamos ante un verdadero «componente», que va a influir de forma muy poderosa en el resultado final del sonido. No es muy corriente comenzar una cosa por el final; sin embargo, en Alta Fidelidad debe comenzarse por este final decisivo que es la sala de escucha. El más brillante y selecto de los equipos ofrecerá resultados mediocres en una sala mediocre, aunque todos los componentes estén al abrigo de cualquier posible crítica. Aquí entramos un poco en el terreno del «Hágalo usted mismo», teniendo en cuenta que cada aficionado se enfrentará a este respecto con un problema singular. Daremos, no obstante, someramente idea de los tres aspectos fundamentales que es preciso considerar en esta materia.

A. Aislamiento acústico.—La insonorización es cualidad indispensable para poder disfrutar debidamente de un equipo de sonido. Un experto francés definió en cierta ocasión la Alta Fidelidad como «el conjunto de técnicas que nos permiten llevarnos a casa a la Orquesta Filarmónica de Viena». Pero, ¿cómo podemos escuchar una obra o intérprete de nuestro agrado y al mismo tiempo aguantar los automóviles que pasan por la calle, o el llanto del niño de un vecino, o el ruido rumoroso de una cañería de agua? Ya sé que muchos aficionados no tienen más remedio que compaginar todas esas cosas. Sin embargo, yo les invito a que realicen la experiencia de escuchar su equipo en condiciones reales de aislamiento acústico, y la propia experiencia de la escucha será distinta.

B. Forma y dimensiones de la sala.—Desde luego, la moderna arquitectura no ha tenido jamás en cuenta que existen afi-

cionados a la Música y audiófilos, porque se da el caso de que todas las habitaciones de nuestras casas son, normalmente, rectangulares, y aquí nos encontramos con un problema verdaderamente difícil de resolver, porque, con franqueza, ¿han visto ustedes alguna vez una sala de conciertos rectangular? Yo no recuerdo haber visto ninguna, ni creo que jamás se le ocurra a nadie hacer tal cosa, pues el paralelismo absoluto de las paredes es uno de los enemigos máximos de la buena percepción y dispersión del sonido. Por ello hay que procurar, en nuestras casas, disfrazar ese paralelismo, en la medida de lo posible, por medio de librerías, cuadros, etc... Se puede adoptar también la solución, cuando las dimensiones y el ama de casa lo permitan, de los paneles convergentes, de suerte que la zona más ancha que queda de la habitación coincida con la zona de escucha.

En cuanto a dimensiones, no hay nada escrito, Una pequeña sala, si está debidamente acondicionada, puede resultar magnífica, aunque no apta, desde luego, para el despliegue de grandes masas orquestales. El tamaño ideal anda entre los 40 y 60 metros cuadrados, aunque para reproducir dignamente la **Octava Sinfonía** de Mahler quizá no baste con estas dimensiones.

C. Amortiguamiento adecuado de la sala.—Un amortiguamiento excesivo traería como consecuencia inexorable un deficiente rendimiento acústico de los altavoces, aproximando la sala a las características de una sala anecoide, que representa el grado de amortiguamiento máximo, en el que el sonido radiado por los altavoces no se refleja en absoluto. Sin embargo, el problema más común con que suelen enfrentarse los aficionados es, precisamente, el contrario, o sea, amortiguamiento deficiente, que trae como consecuencia una excesiva reflexión de las ondas sono-

ras, lo que se traduce en distorsión, dado que lo que percibe en este caso nuestro oído no deriva directamente del altavoz, sino de las paredes y demás elementos reflectantes que pueda haber en la habitación: espejos, ventanas, etc... Sin llegar a grados de amortiguamiento excesivo, que, como hemos visto antes, puede resultar perjudicial, es preciso resolver este problema sin que sea absolutamente imprescindible «destronar» el tono decorativo normal de la sala. Para dar una solución simple y fácilmente realizable, aunque, desde luego, no perfecta, propongo la adopción de las dos medidas siguientes:

1.º Cubrir el suelo de moqueta gruesa o alfombra.

2.º Tratar acústicamente las paredes de la zona de escucha por medio de material absorbente, que puede ser debidamente decorado, y procurar que las paredes laterales no ofrezcan un paralelismo total entre sí. Las estanterías con libros son un buen método para soslayar este inconveniente.

Es posible que muchos lectores no puedan proceder a estas reformas en pro de un mejoramiento de sus sistemas de sonido. Sin embargo, márchense esto como meta a más o menos largo plazo, porque el asunto vale, realmente, la pena. He conocido alguna gente que ha gastado sumas considerables en la incorporación de nuevos componentes (amplificadores más potentes, cajas acústicas de más vías, etcétera...), cuando la verdadera solución a sus problemas, y por una cantidad sensiblemente menor, estaba en el correcto acondicionamiento acústico de su sala de escucha.

Como conclusión final sentaremos una regla de oro del mundo del sonido: «Sin un buen programa y una sala de escucha adecuada, el equipo de Alta Fidelidad no existe».

FERIA «HI-FI» DE TOKIO 1977

ENTRE LA VALVULA Y EL «LASER»

La edición 26 de la Feria del Sonido, de Tokio, ha tenido lugar con la trascendencia propia de producirse en el ambiente más denso del mundo no solamente en cuanto a fabricantes, técnicos e investigadores, sino también de aficionados y usuarios de equipos. Se calcula existen en Japón, también llamado el «País de la Alta Fidelidad», cerca de dos millones de equipos de sonido, de los que, aproximadamente, unos cien mil pueden ser considerados como equipos de alto nivel, dotados de fórmulas de biamplificación o más en un elevado porcentaje. Además de la propia sensibilidad de los orientales hacia la música, no cabe duda de que el tremendo empuje de la industria japonesa del sonido ha influido poderosamente en la captación de tal número de aficionados. Un tal grado de afición ha conducido, necesariamente, al fenómeno de los «clubs Hi-Fi» y a una correspondencia y colaboración intensísimas entre muchos de los adeptos a este sublime vicio. En Japón no solamente se da el fenómeno del gran fabricante y del gran investigador, sino incluso el de ciertos «amateurs», cuyos montajes domésticos han conseguido, por el elevado nivel de calidad de sus prestaciones, llamar la atención de publicaciones especializadas. ¿Qué quiere decir esto? Pues que en aquel país muchos adeptos han rebasado la frontera del simple usuario o comprador de componentes para convertirse en pequeños investigadores, haciendo de sus equipos objeto de constante perfeccionamiento,

al margen de lo que ofrece el mercado.

Normalmente, en cada Feria hay un gran protagonista. En la edición anterior fue el sistema «Elcaset» y algunos supermodelos de magnetofón de carrete abierto. Este año el indudable protagonista de la edición 26 de Tokio ha sido el sistema de plataforma giradiscos con lectura por rayo laser. El invento es la consecuencia de una colaboración entre TEAC, Tokyo Denka y Mitsubishi Electric, y dentro de poco podrán verse ya los prototipos Sony y Pioneer. Ya pueden figurarse los lectores de RITMO en lo que consiste el invento: ningún contacto entre el elemento físico de lectura y el disco, este último grabado por un procedimiento especial y con algunas limitaciones, ya que solamente puede ser grabado por una cara, y su duración máxima es de media hora. La firma Denon ya ha presentado el disco PCM para poder ser leído por rayo laser. Resulta obvio que la lectura sin contacto mecánico con el disco permite resolver un gran número de problemas que tenemos actualmente: ruidos de superficie, desgaste de los discos, problemas mecánicos y de vibraciones de los brazos de lectura, ajuste de alineaciones de cápsulas, etc... Por su parte, el prototipo del disco Denon PCM ha ofrecido una separación entre canales prácticamente infinita y un nivel dinámico de 98 db!, lo que significa, prácticamente, la misma realidad de la música en vivo. La revelación de estas noticias me induce a pensar si no van a ser el comienzo de una preocupación de nuevo cuño para mu-

chos aficionados. ¿Qué va a ser de las antiguas y solventes discotecas con joyas de Fürtwängler, Monteux, Knappertsbusch, Callas o Toscanini? Pienso que todo eso quedará en el lugar que le corresponde, y que su inmenso valor interpretativo va a quedar de por vida al margen de cualquier innovación técnica como ésta de que damos cuenta.

Como contrapartida de la presencia «laser» en Tokio se ha podido observar en la Feria, ya a nivel comercial, un cierto resurgimiento de los amplificadores a válvulas. Algunas firmas de prestigio, como Luxman y Dynaco, han incorporado ya a sus gamas algún que otro modelo servido por válvulas, para dar la debida satisfacción a un cierto grupo de aficionados (generalmente, puristas de la Hi-Fi) que consideran que el sonido que proporciona la válvula es más cálido y musical que el sonido transistorizado. De hecho, se ha calculado que en Japón existen actualmente unos treinta mil equipos cuyo sistema de amplificación es de válvulas. Se trata, desde luego, de un fenómeno digno de estudio.

Entre las novedades más interesantes cabe reseñar:

JYC: El ecualizador gráfico SEA 7070, de precio relativamente módico y con un gran número de posibilidades.

Cápsula MC1 por el sistema de bobina móvil.

SANSUI: Pletinas a «cassette» SC1, SC5 y SC7; Cajas acústicas SPG500 (con una cierta inspiración JBL) y un tipo de ca-

ble de conexión de gran clase y alta definición: PS6C.

LUXMAN: Plataforma giradiscos PD444, Preamplificador C12 y preamplificador L90.

AKAY: Magnetófono profesional PRO-1000 y un lector de «cassette» de altas prestaciones: GX750D.

AUDIOTECHNICA: Cápsulas de bobina móvil AT34S y AT32S, así como dos nuevos auriculares electrostáticos: ATH5 y ATH8.

AUDIOCRAFT (uno de los grandes de la Hi-Fi japonesa): Colección de brazos lectores de la más alta clase, utilizando hilo de conexión de plata y tubo del brazo intercambiable.

MICROSEIKI: Plataforma giradiscos DDX-3000, con plato de 40 cm. antirresonante. Brazo lector MA 505s con hilo de conexión de plata.

HITACHI: Amplificador HMA 9500 con transistores de salida MOSFET y doble alimentación.

TEAC: Plataforma giradiscos con lectura por rayo laser. Magnetófono de nivel profesional F1 (contador digital y regulación de los motores por cuarzo).

GRACE: Cápsulas a bobina móvil F10L y F10P. Brazo lector G-945 con hilos de conexión en plata.

ONKYO: Uno de los grandes especialistas japoneses en altavoces presenta la caja SCEPTER 500 con medio y agudo a cámara de compresión. Presenta igualmente el altavoz de agudos TW300, de las más altas prestaciones, bajo inspiración de las realizaciones Kato y Onken, verdaderas maravillas de realización artesanal.

PIONEER: Plataforma giradiscos XLC 1850 con motor de transmisión directa regulado por cuarzo. Amplificador M25 «Magniwide», con potencia de salida de 2×125 w.. Pletina a «cassette» de grandes aspiraciones CT 1000, comportando tres cabezas y dos motores.

SONY: Caja acústica de tres vías SS G T. Plataforma lectora de discos PSX 9, de nivel profesional, con preamplificador para bobina móvil incorporado. Amplificador TAN 88 y pletina a «cassette» TC K 8B, de elevadísimas prestaciones.

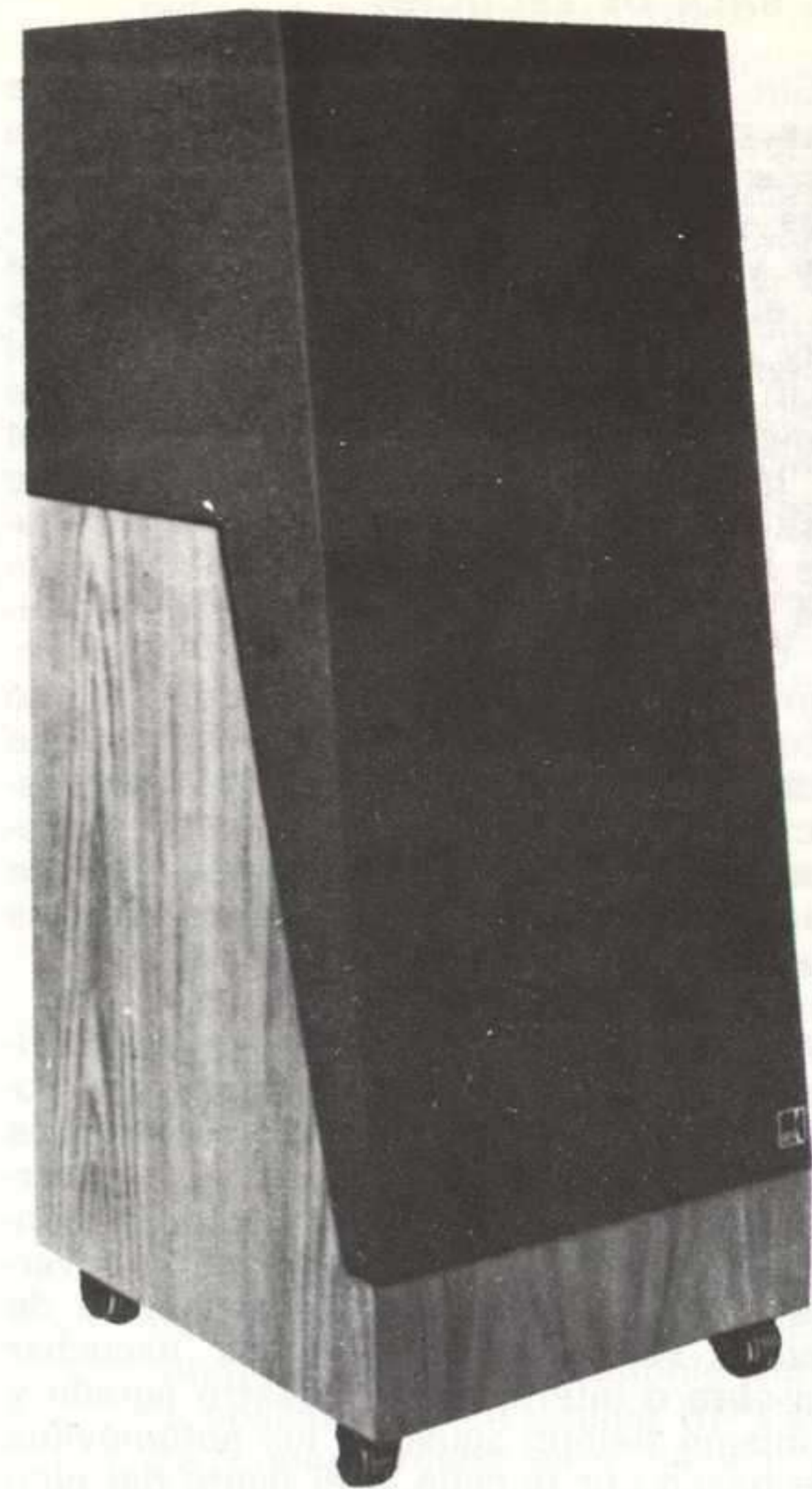
KENWOOD: Plataformas giradiscos KP 7600 y 7700. Preamplificador L 07C y etapa de potencia a conexión directa L 07M.

YAMAHA: Plataforma giradiscos con brazo radial PX1. Caja acústica FX1 (de inspiración JBL 4133). Sintonizador de alto nivel T1.

TDK: Todo tipo de cintas de gran calidad. Cinta «cassette» provista de pila de mercurio y oscilador para desmagnetizar cabezas.

TECHNICS: Amplificador A1 de 2×350 w, con tasa de distorsión a plena potencia, de 0,003 por 100. Preamplificador A2, uno de los más perfectos y costosos del ya sofisticado mercado japonés. Caja acústica SB10.000, de gran calidad, utilizando cámaras de compresión para los radiadores de medio y agudo. Altavoz «tweeter» de calidad excepcional EAS 10 TH1000. Se trata, indudablemente, del mejor «tweeter» actualmente en el mercado mundial junto con el modelo Pioneer PTR 7.

STAX: Auricular binaural SR Sigma. Preamplificador CA X utilizando dos alimentaciones independientes. Brazo lector UA 7, en la cúspide del género.



KEF - 105.

NOVEDADES «HI-FI»



KEF - 104 AB.

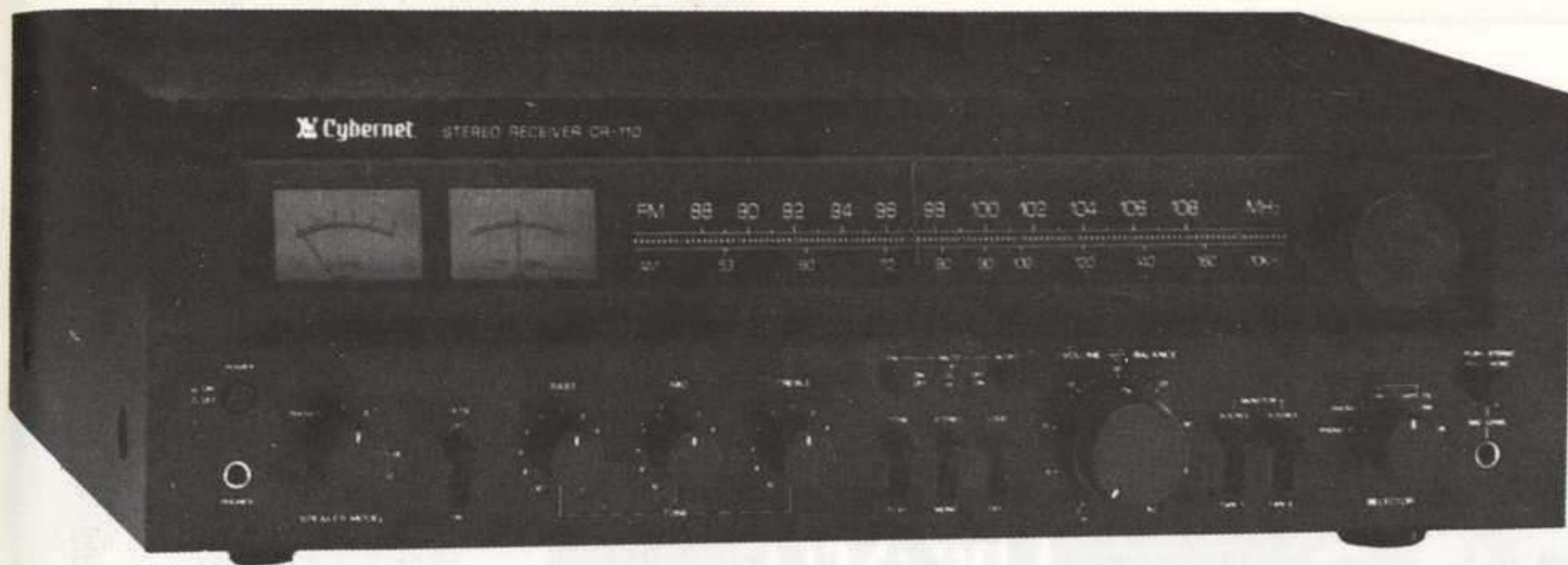
KEF, de nuevo en España.—Tras algunos años de ausencia, la gama de cajas acústicas KEF se encuentra de nuevo a disposición de los aficionados españoles. Se trata de una marca famosa en el mundo por la calidad y seriedad que imprime a la fabricación de sus componentes, exclusivamente cajas acústicas y unidades de radiación y filtros, que son empleados por otras marcas. El índice de los modelos presentados recientemente en España comprende los siguientes:

- Chorale.
- Corelli.
- Calinda.
- Cantata.
- 104 AB.
- 105.

No figura, pues, en el catálogo español únicamente el modelo 103. Todas las unidades relacionadas han gozado desde el principio una muy favorable acogida por los aficionados y por la prensa especializada, y muy especialmente los modelos de precio intermedio 104 AB y Calinda. A este último ha dedicado un amplio reportaje la publicación francesa **Son**, considerando la caja como una de las más destacadas actualmente en el mercado, haciendo abstracción de precios y tamaños. En lo que concierne al modelo 104 AB, la revista inglesa **Hi-Fi News** la ha elegido para formar parte de un equipo ideal sin grandes limitaciones presupuestarias y en conjunción con componentes de gran categoría. La 104 AB exige y admite, por supuesto, grandes potencias de amplificación, del orden de los 90-100 watios en adelante. El modelo superior de la gama KEF es el 105, cuyas unidades de medios y agudos son orientables y van, prácticamente, separa-

disponibles en el mercado español son los siguientes:

- Preamplificador CA-202P.
- Etapa de potencia (2 × 100 w) CA-200M.
- Amplificador integrado (2 × 30 w) CA-60.
- Amplificador integrado (2 × 55 w) CA-110.
- Sintonizador AM-FM.CT-22.
- Pletina «cassette» de carga frontal CCd-12.
- Ampli-tuner (2 × 20 w) CR 40.
- Ampli-tuner (2 × 30 w) CR 60.
- Ampli-tuner (2 × 55 w) CR 110.
- Ampli-tuner (2 × 100 w) CR 200.
- Plataforma giradiscos CP 1050, CP 1040 y CP 1030.
- Cajas acústicas Cs 1003 (tres vías) y CS 602 (dos vías).
- Caja acústica de reducidas dimensiones CS 402.
- Gama completa de micrófonos.



CYBERNET CR-110.

das del baffle de graves. Los diferentes bancos de prueba que se han publicado hasta la fecha en torno a la 105 coinciden en señalar que la escucha de esta combinación de altavoces con componentes que estén a su altura constituye una experiencia de sonido única.

CYBERNET.—También novedad reciente en el mercado español este conocido fabricante japonés de componentes electrónicos (para suministrar a otras muy conocidas marcas), que de un tiempo acá se ha lanzado a la fabricación de sus propias unidades, abarcando una gama amplísima. El cuartel general Cybernet en Europa ha sido montado en Bruselas. El diseño y la presentación son típicamente japoneses, con los paneles frontales en negro, que es la moda más actual. La fiabilidad y rendimiento de esta gama de aparatos son óptimos, y la relación calidad-precio que ofrecen más que interesante. Los modelos



CYBERNET CP - 1050.

PRIMER CONCURSO NACIONAL DE COMPOSICION CORAL

SOBRE TEMAS ASTURIANOS

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

BASES

- 1.ª Las composiciones deberán ser originales para 4 voces mixtas, con una transcripción para 4 voces iguales.
- 2.ª Para el desarrollo de las obras deberán utilizarse temas tradicionales o populares de la región, preferentemente del "Cancionero Musical de la Lirica Popular Asturiana", de Eduardo Martínez Torner (por hallarse esta obra en el comercio, editada por el Instituto de Estudios Asturianos, Palacio de Toreno, Plaza de Porlier n.º 5. Oviedo).
- 3.ª La extensión de las obras estará comprendida entre 2 y 5 minutos.
- 4.ª Las obras presentadas deberán ser asequibles a coros de aficionados.
- 5.ª Las composiciones deberán enviarse a la FEDERACION ASTURIANA DE MASAS CORALES, Casa de la Música, POLA DE SIERO, Oviedo, indicando en el sobre: "Para el I Concurso Nacional de Composición Coral", antes del día 8 de Abril de 1978.
- 6.ª Las obras deberán presentarse por sextuplicado, en sobre cerrado con un lema. En otro sobre, también cerrado (en cuyo exterior aparezca el lema) se indicará el nombre del autor, domicilio, teléfono, breve biografía y título de la obra.
- 7.ª La partitura deberá ser clara, sin enmiendas ni tachaduras, y con las páginas numeradas.
- 8.ª Para este CONCURSO se establecen dos premios. Uno dotado con CIENTO MIL PESETAS, que llevará el nombre de: "Premio de la Caja de Ahorros de Asturias". Y otro, dotado con CINCUENTA MIL PESETAS, que llevará el nombre de "Premio de la Federación Asturiana de Masas Corales".
- 9.ª El Jurado se reserva el derecho de dividir los premios en accesits, si las obras presentadas no tuviesen el nivel artístico adecuado o suficiente.
- 10.ª La Federación editará oportunamente las obras premiadas, reservándose los derechos de autor de la primera edición, de acuerdo con éste.
- 11.ª Las obras presentadas a este CONCURSO no serán devueltas y quedarán en poder de la Federación.
- 12.ª Los nombres de los Jurados se darán a conocer a su debido tiempo.
- 13.ª El fallo del Jurado será inapelable y se hará público el día 29 de Abril de 1978 (último sábado de dicho mes),

Pola de Siero, Oviedo, 14 de Febrero de 1978.



«DIVINA» CALLAS

Una antología de las más grandes grabaciones de la «prima donna» absoluta.

Ref. 165-003055/58

En el interior de este álbum encontrará vales-descuento para adquirir a un precio especial la discografía de María Callas

CAVALLERIA RUSTICANA MASCAGNI

I PAGLIACCI LEONCAVALLO

Con Giuseppe di Stefano, Rolando Panerai, Anna Maria Canali, Tito Gobbi, etc.

Coros y Orquesta del Teatro alla Scala, de Milán
Dir. Tullio Serafin

Ref. 163-001493/95.

...

CARMEN BIZET

Con Nicolai Gedda, Andrea Guiot, Robert Massard, Jane Berbié, etc.

Coros René Duclos
Orquesta del Teatro Nacional de la Opera (París)

Dir. Georges Prêtre
Ref. 165-000034/36

CALLAS EN PARIS

Fragmentos de Orfeo, Carmen, Sansón y Dalila, Romeo y Julieta, Mignon, Louise

Orquesta de la ORTF
Dir. Georges Prêtre

Ref. 063-000540

...

TOSCA PUCCINI

Con Giuseppe di Stefano, Tito Gobbi, Franco Calabrese, Angelo Mercuriali, etc.

Coros y Orquesta del Teatro alla Scala, de Milán
Dir. Victor de Sabata

Ref. 163-000410/11

...

IL TROVATORE VERDI

Con Giuseppe di Stefano, Rolando Panerai, Fedora Barbieri, Nicola Zaccaria, etc.

Coros y Orquesta del Teatro alla Scala, de Milán
Dir. Herbert von Karajan

Ref. 163-000454/56

RIGOLETTO VERDI

Con Giuseppe di Stefano, Tito Gobbi, Nicola Zaccaria, Adriana Lazzarini, etc.

Coros y Orquesta del Teatro alla Scala, de Milán
Dir. Tullio Serafin

Ref. 163-001802/04

...

ARIAS QUE ADORO

Fragmentos de Medea, La Vestale, Rigoletto, La Sonnambula

Coros y Orquesta del Teatro alla Scala, de Milán
Dir. Tullio Serafin

Ref. 063-001533

...

MADAMA BUTTERFLY PUCCINI

Con Nicolai Gedda, Renato Ercolani, Lucia Danieli, etc.

Coros y Orquesta del Teatro alla Scala, de Milán
Dir. Herbert von Karajan

Ref. 163-000424/25

GRANDES ESCENAS DE OPERAS

Fragmentos de La Bohème, Manon Lescaut, Un ballo in maschera, Rigoletto, Il Trovatore, etc.

Con Giuseppe di Stefano, tenor

Orquesta del Teatro alla Scala, de Milán
Directores: Serafin, Votto, Karajan, de Sabata

Ref. 163-001433/34

...

LUCIA DI LAMMERMOOR DONIZETTI

Con Ferruccio Tagliavini, Piero Cappuccilli, Margreta Elkins, etc.

Coro y Orquesta Filarmonía
Dir. Tullio Serafin
Ref. 165-000509/10

LA BOHEME PUCCINI

Con Giuseppe di Stefano, Rolando Panerai, Anna Moffo, Nicola Zaccaria, etc.

Orquesta y Coros del Teatro alla Scala, de Milán
Dir. Antonio Votto

Ref. 163-000449/50

...

LA GIOCONDA PONCHIELLI

Con Fiorenza Cossotto, Ivo Vinco, Piero Cappuccilli, Irene Compannez, etc.

Coros y Orquesta del Teatro alla Scala, de Milán
Dir. Antonio Votto

Ref. 163-000881/83

Por **ARTURO REVERTER**

EN BUSCA DEL TIEMPO PERDIDO

El cese de Rafael Frühbeck de Burgos, después de quince años al frente de la Orquesta Nacional, y su sustitución, en septiembre próximo, por Antoni Ros Marbá plantean una serie de cuestiones que resulta extremadamente interesante examinar y analizar. Hasta ahora ha habido lamentaciones, llores, críticas y rabietas, sacándose totalmente de quicio una cosa tan simple como puede ser el relevo —previsto contractualmente— de un director por otro. Aunque la labor realizada a lo largo de su gestión por el relevado hubiera sido realmente positiva, podría estar plenamente justificada —independientemente del procedimiento seguido— la sustitución si ello fuera indispensable para promover un cambio de política, una reorganización en profundidad de métodos, una modernización de las viejas y anquilosadas líneas, una modificación auténtica y productiva. Pero lo que interesa ahora es, en efecto, estudiar el problema desde el punto de vista estrictamente artístico, musical, planteándose dos interrogantes esenciales: ¿cuál ha sido, de verdad, sin absurdos partidismos, la labor de Frühbeck en estos quince años, qué ha supuesto su gestión para la Orquesta y para la difusión de la Música como hecho cultural? ¿Qué puede suponer la venida de Ros Marbá?

Todo ello unido a una decidida actitud en el podio, a su dinamismo y a su juventud causaron una gran impresión en sus primeras actuaciones madrileñas y sentaron la base para que, en 1962, se le eligiera —de forma bastante menos democrática que la que se ha empleado para rescindir ahora su contrato— como titular, ocupando así la vacante dejada por Argenta. Las cualidades descritas siguen impresionando a gran parte del público actual y, curiosamente, a casi toda la crítica, quienes buscan, según parece, únicamente en una interpretación orquestal una sonoridad gruesa, una reproducción lineal y mecánica de lo escrito, contentándose con ello y con que los componentes del conjunto toquen a la vez. Sin embargo, a los que entienden que el arte de la interpretación musical es bastante más que eso y que ha de atenderse, además, a otros factores; a los que creen que la Música es algo cambiante, variado, distinto, según la época, el autor o la obra a traducir, lejos de sobados y epidérmicos esquemas, esto no puede satisfacerles. Es a partir de aquí donde falla la imagen de Frühbeck como director, como creador». Su alabado sentido rítmico comienza a perder valor cuando observamos lo rígido de sus planteamientos, lo atropellado de sus acentos, la falta de «respiración» general de su discurso. La técnica, efectivamente sólida, y la claridad y seguridad de la batuta quedan un poco en el aire cuando no se utilizan de manera coherente, con un criterio interpretativo rico y matizado, atento al **estilo**. Por ello las citadas condiciones parecen, las más de las veces, primarias, superficiales, poco elaboradas, y ponen de manifiesto un peligroso esquematismo, incluso en lo estrictamente formal, revelando importantes limitaciones. La manera de marcar, bastante tradicional, con agitados movimientos a partir de la horizontal y una casi obsesiva preocupación por subdividir los compases es, por lo común, nerviosa y seca, alejada de toda efusión, de toda flexibilidad capaz de procurar en el músico a sus órdenes otra cosa que una mecánica respuesta a un mandato. La mano izquierda, poco independiente, prácticamente no existe más que para dar alguna entrada aislada; normalmente está encogida blandamente. La posición alta de los brazos, la situación de la batuta, que casi nunca bate abajo, ni siquiera a la cercana cuerda, es otro factor que contribuye a que entre el rígido mando y la formación que lo recibe no se establezca sino una seca unión. Incluso a veces hemos visto que estas indicaciones, fuera de lo puramente métrico, son inocuas por falta de previa planificación. Ejemplo: demandas a un grupo de la orquesta (violas, segundos violines, madera...) para que se haga oír sobre los demás o para que combine con otro; habitualmente y lógicamente, sin ningún resultado práctico si no se gradúa cuidadosamente la dinámica general. En la reciente **Novena** de Beethoven, especialmente en su primer movimiento (inenarrablemente malo), podrían señalarse multitud de momentos de este tipo.

De todas formas, los medios técnicos de Frühbeck, aunque, efectivamente, algo toscos, podrían llegar a ser válidos si actuaran como vehículo de una mente analítica y no repetitiva, una mente más profunda, que en unión de un temperamento o de una sensibilidad artísticos de mayor rango expusiera con rigor, lucidez y conocimiento del estilo las notas escritas. Lamentablemente para los que le hemos seguido durante estos quince años (y lamentablemente para él, por supuesto), estas cualidades —que en conjunción con las técnicas mencionadas (depuradas en mayor medida) forjan a los buenos directores y les proporcionan el visado para el informal título de «maestro» (¿cuántos hay hoy en el mundo?)— no obran en poder del burgalés, que a este respecto va de lo malo a lo mediocre. Pocas, muy pocas veces (no se olvide que se está hablando de una actuación continuada a lo largo de tres lustros, y por ello hay que generalizar quizá en exceso) ha sido capaz de dar interpretaciones distintas y verdaderas —pe-se a lo que en alguna ocasión ha definido como su credo artístico— a composiciones distintas. Su interpretación es única, prácticamente «standard» para todo aquello que dirija. Da lo mismo que sea la **Pasión según Mateo**, de Bach, que la **Novena** de Beethoven, que la **Octava** de Mahler, que **La consagración de la primavera**, de Stravinsky, por citar cuatro de sus preferidas. Fuera de los factores externos (disposición y número de ejecutantes) y de las alturas y duraciones de los sonidos (diversos según la obra), lo demás viene a ser siempre igual debajo de los elementos formales aludidos. El valor, el **sentido**, el **concepto** musical (con todas sus implicaciones y connotaciones históricas y estéticas), todo aquello que enriquece realmente a una interpretación, brilla por su ausencia. Falla Frühbeck, bien por desconocer ese sentido, bien porque no le pre-

Más de una vez, como es lógico, se han ocupado estas páginas del director burgalés, tanto en su calidad de conductor interpretando distintas composiciones cuanto en su misión, más amplia, como titular de una agrupación y responsable general de su marcha artística. Ahora es preciso volver sobre el tema en su doble vertiente y analizar con mayor profundidad.

GESTION FRÜHBECK

Más de una vez, como es lógico, se han ocupado estas páginas del director burgalés, tanto en su calidad de conductor interpretando distintas composiciones cuanto en su misión, más amplia, como titular de una agrupación y responsable general de su marcha artística. Ahora es preciso volver sobre el tema en su doble vertiente y analizar con mayor profundidad.

Personalidad y características del director

No hay duda de que, inicialmente, es un hombre muy dotado para el cometido: sentido del ritmo, sólida técnica (al menos, en sus aspectos esenciales), autoridad, preparación física (más importante de lo que se cree), gran memoria. Sus brazos son amplios e incansables; su batuta, de notable claridad métrica, lo que siempre le ha permitido dominar con soltura grandes formaciones y montar con cierta facilidad obras monumentales. El músico a sus órdenes puede estar tranquilo, porque será difícil que, siguiéndole, se pierda.



Frühbeck: El tiempo perdido.

ocupa, bien porque no sabe canalizarlo, darle relevancia a través de sus esquemáticos gestos. En cualquier caso, sus limitaciones en aspecto tan fundamental como es el dinámico son importantes. En efecto, se le suele ver poco hábil en la combinación de los planos e intensidades sonoras, cosa que, lógicamente, se aprecia en mayor medida en las obras que precisan muchos ejecutantes (que a él, paradójicamente, le gustan tanto). Su batuta, tan segura y precisa, resulta ser poco disecionadora, excesivamente gruesa. Si no hay diversidad en los planos, sucede lo mismo en los acentos, marcados de forma pesada y rígida. Ello contribuye, naturalmente, a que su «sonido» sea poco depurado, plano, nada colorista, apelmazado, impersonal. Hay directores que no poseyendo tampoco, quizá por no buscarlo, un refinamiento sonoro o no pretendiendo un cuidadoso trabajo en detalle de cada compás, poseen, sin embargo, una intensidad, una vibración, una tensión que en parte compensan aquellas limitaciones. Recordemos, por ejemplo, a Igor Markevitch, del que se hablaba aquí no hace mucho; estemos o no de acuerdo con sus planteamientos, lo cierto es que resulta raro que no nos diga algo o que no nos ponga en tensión su expeditiva e incisiva manera interpretativa. Es, en definitiva —y, sobre todo, ha sido— un director, un músico tremendamente **personal**. He aquí, creo yo, lo que, a fin de cuentas, le falta a Frühbeck: personalidad artística. Lo que no quiere decir que no la tenga para mandar o que no posea autoridad en la tarima, características éstas que, como se ha dicho, figuran entre sus virtudes. La monotonía, la linealidad, la asepsia, la superficial grandilocuencia definen la mayor parte de sus interpretaciones, cada vez más «standardizadas». En suma, y repitiendo: la falta de estilo.

Su labor como titular de la Orquesta Nacional de España.

Conociendo las características directoriales de Frühbeck, puestas claramente de manifiesto a los pocos años de titularidad; comprobando su absoluta y desesperante incapacidad para evolucionar, pronto pudo vaticinarse lo que después ha venido sucediendo ineluctablemente: disminución progresiva de la calidad de su Orquesta, ahora mismo —se ha repetido en estas páginas— pálida sombra de lo que fue. Naturalmente, para que se haya producido esta situación han debido concurrir otros

elementos y circunstancias (muerte, vejez, menor calidad general de las nuevas promociones, falta de instrumentistas y, en definitiva, la mala planificación que siempre se ha llevado con la música en este país). No vamos a echarle a él toda la culpa. Pero sí una buena parte. Aunque hay quien dice —bastantes de sus profesores entre ellos— que el conjunto es ahora tan bueno o mejor que hace quince o veinte años. Son opiniones. Lo irrefutable absolutamente es que para ser titular de una orquesta que era siempre de calidad media muy aceptable, incluso buena y, en ocasiones, muy buena se necesitan más condiciones que las que atesora el burgalés. Ser titular de una orquesta como la Nacional requiere, en efecto, no solamente venir de vez en cuando y dar un concierto trillado, similar al que tantos mediocres directores invitados nos ofrecen. No. La titularidad requiere, además, un trabajo semipermanente con el conjunto, un estudio continuo de sus problemas (artísticos y humanos), una importante y perenne labor pedagógica, didáctica, realizada fundamentalmente en los ensayos. Todo ello, claro, exige conocimiento, estudio, serenidad de análisis, inquietud programadora, equilibrio general en la selección de obras, cuidado

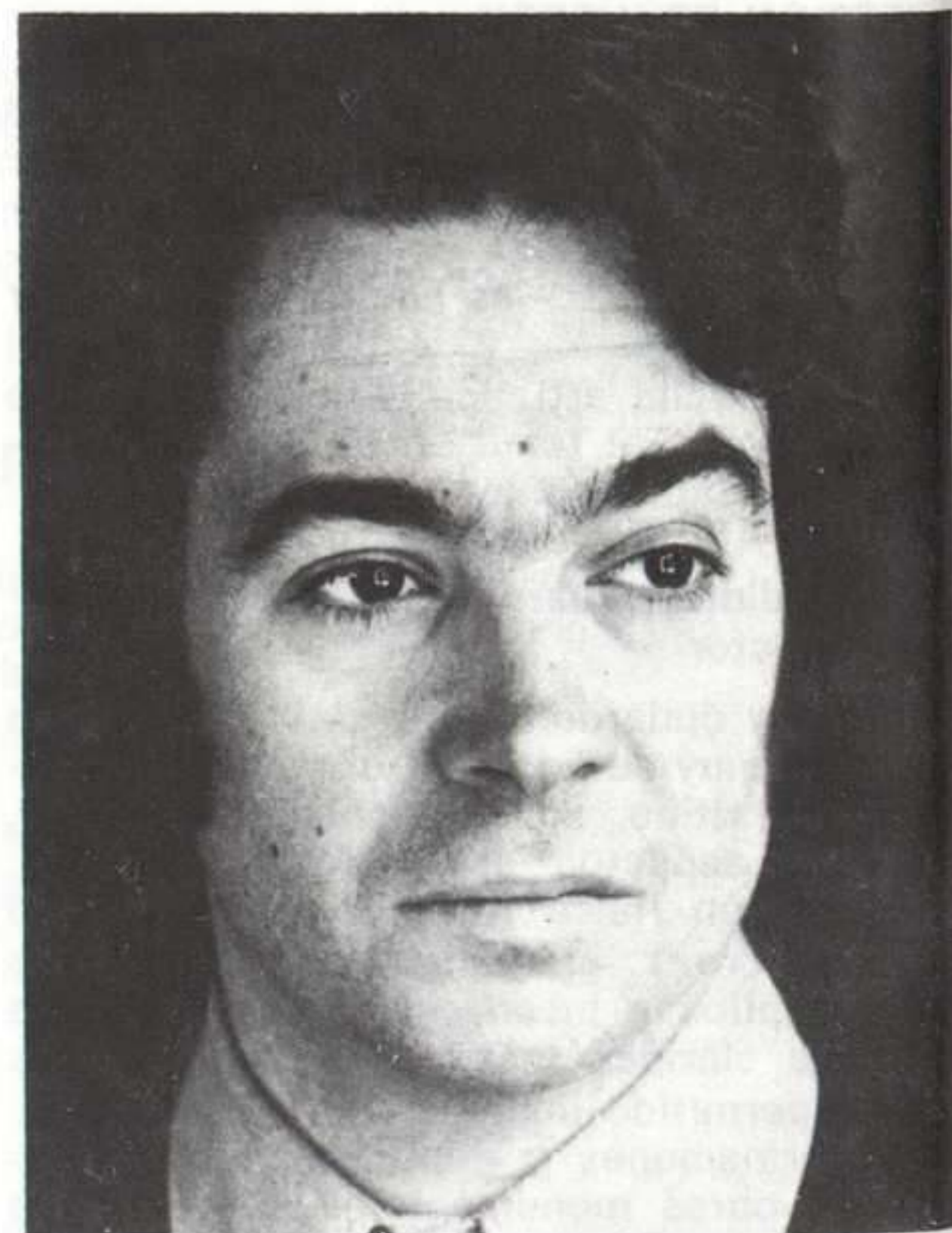


Aguirre: El tiempo discutido.

en la elección de los directores contratados como invitados. Poco o nada de esto ha habido. La cuestión programadora ha sido particularmente sangrante, tanto en la planificación global como en lo referente a los propios conciertos del titular. Sus primeras actuaciones en Madrid, e incluso sus meses iniciales al frente de la Orquesta, fueron también prometedores en este campo, estrenando obras extranjeras en España y dando a conocer las últimas producciones de nuestros jóvenes (C. Halffter, De Pablo, Angulo...), combinándolas con composiciones de los consagrados (Rodrigo, Esplá, Muñoz Mollada...). No duró mucho esta inquietud, ya que posteriormente han sido muy contados los estrenos llevados por él a los atriles, aunque se han seguido programando las obras de los Rodrigo y compañía. Sin irnos al terreno de lo vanguardista, donde Frühbeck casi no existe, y centrándonos en lo que pudiera considerarse el puro repertorio, la actividad del director español presenta lagunas increíbles. Anotemos que a lo largo de las temporadas que ha presidido los designios de la Orquesta Nacional de España, y a cambio de brindarnos con

una rutina inadmisiblemente el mismo cuerpo fundamental de obras base (**Novena, Mesías, Elías, Requiem**, de Verdi; **Cuarta** de Brahms, **Quinta** de Beethoven, **Pasión, Consagración**, etc.), Frühbeck ha desconocido en sus conciertos madrileños (y en los que, con no demasiada frecuencia, ha realizado en provincias) autores y composiciones esenciales. Casi a vuelapluma (por lo que existen pequeñas posibilidades de error) y a título ejemplar, ha de destacarse que con él como rector la Nacional no ha interpretado nunca una sinfonía de Schubert, ninguna de Sibelius, ninguna de Shostakovitch, ninguna de Bruckner, ninguna de Nielsen y ninguna de Mendelssohn. Algo poco creíble. De Schumann, autor de cuatro sinfonías y de otras obras para gran orquesta, Frühbeck sólo ha dirigido la **Tercera** (que tiene grabada con la London Symphony). De Prokofiev, que tiene siete, sólo la **Primera («Clásica»)**. De Haydn, cuatro (**1, 6, 88 y 104**) entre ciento cuatro. De Mozart, una (**25**), de cuarenta y una. Dos de Dvorak (**8 y 9**), creador de nueve. Mahler, autor asimismo de nueve y una incompleta (diez contando **La canción de la tierra**), sólo se ha visto representado por tres: **1, 2 y 8**. Cuánto más lógico hubiera sido, en éste como en otros casos, en vez de repetir, incluso hasta tres y cuatro veces, las mismas obras, refrescar el repertorio propio y del conjunto y avivar la mente del público interpretando las demás. Frühbeck tampoco ha programado a César Franck ni a Johann Sebastian Bach, del que, eso sí, nos ha ofrecido, vez tras vez, una grandiosa, romántica, pesada e insufrible **Pasión según San Mateo**. Smetana es también un ilustre desconocido para la Orquesta y para su titular hasta el momento presente, lo mismo que Bela Bartok (sólo una obra para violín), Max Reger (sólo las **Variaciones sobre un tema de Mozart**), y sobre todo Charles Ives. De la «Escuela de Viena», únicamente recuerdo el **Concierto**, de Berg, que acompañó al violinista Max Rostal. Fuera de esto, nada de Schoenberg ni de Webern (compositores que hasta dirige el conservador Karajan). Scriabin ha brillado igualmente por su ausencia, mientras que de Richard Strauss no se han programado la mayoría de sus **Poemas**. Los siglos XVII y XVIII, a excepción de los contadísimos ejemplos haydnianos, bachianos y mozartianos, tampoco deben suponer nada en la historia de la música para nuestro director. En fin, para qué seguir.

Teniendo en cuenta todos estos antecedentes, poco importa que Frühbeck haya



Ros-Marbá: ¿El tiempo encontrado?



Bruckner, ignorado por Frühbeck.

que, en principio, da un balance favorable a la decisión de prescindir de sus servicios permanentes). Sigamos siendo fríos: ¿es Ros Marbá la solución? Antes de contestar es preciso decir que la solución de la Nacional como conjunto o de la Nacional como ente —autónomo o no— que presta unos servicios a toda la comunidad no reside únicamente en cambiar su titular, que es sólo una parte del problema; problema que se extiende a la estructura general de la vida musical del país. En cualquier caso, es interesante creer que la marcha del burgalés es un deseo de dejar atrás modos periclitados y el comienzo de una real renovación de nuestro panorama. Pero teniendo en cuenta estos matices, hay que preguntarse de nuevo si el director catalán es el mejor, el más idóneo para contribuir a elevar al conjunto madrileño al nivel que le corresponde. Sinceramente, creo que no. Lo que actualmente se necesita es un director más «hecho», más rodado, con mayor repertorio; un maestro conocedor profundo de todos los resortes de la orquesta, un hombre con verdadera talla y gran personalidad a quien los músicos —bastante cómodamente instalados en la rutina impuesta por Frühbeck— puedan obedecer y admirar sin pestañeo. Estas características no las posee en su totalidad, al menos por ahora, Antoni Ros Marbá. Sin embargo, brevemente, pergeñemos su personalidad artística y aventuremos opiniones sobre su probable actuación.

Ros Marbá es bien conocido en Madrid, pues durante dos temporadas codirigió, junto con García Asensio y a la sombra de Markevitch, la Sinfónica de la RTV. Eran los años sesenta y seis-sesenta y siete. Después Ros se fue a Barcelona, que le reclamaba como titular de la recién formada Orquesta de la Ciudad, que sustituía, con ánimos renovados, a la antigua Municipal de Toldrá. El director catalán había puesto de manifiesto a su paso por Madrid, a la par que una rara musicalidad y una sensibilidad cierta, una evidente insuficiencia técnica y, cosa importante, una personalidad algo titubeante y una autoridad no demasiado firme. No obstante, partiendo de un estudio constante y de un trabajo muy serio ha ido superando algunas de sus limitaciones iniciales, dotando de mayor carácter a su estilo. No eran —ni son— muchos ni variados sus resortes interpretativos, aunque ha profundizado de manera muy consciente en la estética musical, ampliando horizontes y ganando en capacidad de análisis. Sigue elaborando una técnica del gesto muy «celibidachiana»: brazo derecho arriba; batuta constante, nerviosa, incisiva; brazo izquierdo horizontal, mano ondulante, sugerente, expresiva, a veces catapultada a lo alto para recoger a los vientos; continuos «cimbres» de cintura, movimiento, generalmente, poco estético, pero eficaz, y que, lo mismo que el maestro de ambos, utiliza también García Asensio, menos flexible y sugerente, pero más firme, exacto y seguro.

Según puede deducirse, nada en común con la brillante y autoritaria imagen de Frühbeck, siempre más decidido y expeditivo. En contrapartida, menos riguroso que el catalán, menos «inquieto». Ya hemos visto la línea y modos de actuación del burgalés frente a la Nacional. Comparados, en unión de los resultados, con los seguidos y aplicados por Ros Marbá a la de Ciudad de Barcelona, nos encontramos con significativas diferencias: Mientras aquél no ha sabido (o no se ha preocupado de



Nielsen, ignorado por todos.

ello) mimar, trabajar el sonido y el estilo de su agrupación, éste ha trabajado la suya en profundidad, a juzgar por los progresos, ya que en diez años ha colocado a un nivel discreto a una formación en principio muy, muy mediocre. Mucho, y bien, ha debido ensayarse para que una orquesta incapaz de dar medianas prestaciones en Wagner o Strauss (primera visita a Madrid, en 1968) pudiera, años más tarde, brindar unas decorosas, excelentes en algunos aspectos, **Estaciones**, de Haydn (segunda visita, en 1975). La evolución se ha producido también en el director, aventajado, sorprendentemente, en los últimos años, aunque aún sin auténtica solidez y variedad técnica. Junto a la obra citada nos ha ofrecido una estimable **Pasión según San Juan**, de Bach, y sobre todo una insólita y perfumada versión de **El niño y los sortilegios**, de Ravel, ambas con la de Radiotelevisión. En definitiva, puede constatarse algo muy claro, pese a quien pese: mientras Frühbeck, con todos sus méritos y protecciones, es un director estancado, situado internacionalmente ahora mismo, después de algunos años de relativo esplendor, en un discreto segundo término, Ros es un director (algo más joven: cuarenta años, por cuarenta y cinco de aquél) claramente en alza, que ya comienza a ser considerado en el extranjero (esta temporada, por ejemplo, viaja a Berlín llamado por Von Karajan); un director, y esto es muy importante, que sabe que no ha llegado y que no tiene prisa, que sigue estudiando y que revela una conciencia y amor a la Música no muy usuales en estos tiempos tremendamente materialistas; que ha edificado una línea de programación muy interesante (dentro de las limitadas posibilidades artísticas y presupuestarias de su Orquesta), abierta a todas las tendencias. Junto a López Cobos y Gómez Martínez es el director español más importante del futuro.

Con todo, Ros Marbá es un poco incógnita. A despejarla contribuirá, sin duda, la actitud de su nueva Orquesta, que quizá no le reciba con los brazos abiertos, una vez que ha descubierto (¡cosas veredes!) que con Frühbeck marchaba tan bien. Pero ha de otorgársele un mínimo de confianza, la misma que se le otorgó al anterior titular nada menos que durante quince largos años. Será muy interesante, por todas estas razones, asistir, el 10 de febrero, a su concierto, todavía como invitado, al frente de la Orquesta Nacional de España, nada menos que con la **Misa en Si menor**, de Bach, en el atril.

dirigido aquí o allá, que hace años visitara varias veces Berlín, que actúe en Londres o en Filadelfia. Ya podría, realmente, ser uno de los primeros directores internacionales, que a nosotros ello no nos iba a suponer nada, pues su trabajo, sus frutos al frente de la Nacional ya hemos visto que no son excesivamente ejemplares. De todas formas, es necesario cuestionar ampliamente, sobre todo a esta altura de su carrera, esos grandes éxitos y esa «enorme consideración internacional que le convierten en nuestro primer director». Lo cierto es que nunca ha estado entre los llamados grandes (pocos hay, desde luego), manteniéndose, como mucho, en un discreto segundo plano, y que en la actualidad su cotización —digan lo que digan sus panegiristas— ha bajado bastantes enteros. Y es lógico, conociendo sus virtudes y sus defectos. Sería interesante saber la causa de su rescisión de contrato en Düsseldorf y en Montreal, así como esa inquina que, al parecer, le han cogido algunos críticos londinenses que se permitieron considerar fuera de lugar, «nada mahleriana» su **Sinfonía de Los Mil**, y, recientemente, no muy afortunada su **Creación**, de Haydn. Críticas comprensibles, a juzgar por las versiones que de estas obras le hemos escuchado en Madrid. Críticas reales y justificadas, que parecen no ser aceptadas por personalidades como Nicanor Zabaleta y Ernesto Halffter, autores en su momento de sendas cartas, publicadas en **ABC**, que defendían el arte maravilloso del director burgalés. Son opiniones, desde luego, aunque la postura del último sea tan criticable como comprensible. ¿Realmente, podría afirmar el ilustre discípulo de Manuel de Falla que la interpretación que ha poco nos dio Frühbeck de una joya de nuestro género chico como **La Tempranica**, directo antecedente de **La vida breve**, fue otra cosa que una lectura grandilocuente e inadmisiblemente en obra tan transparente, lírica y popular? No lo creo, como tampoco podría decirlo de la versión frühbeckiana de la ópera de don Manuel. (Entre paréntesis: Frühbeck no dirige nunca ópera, género en el que siempre se han hecho los mejores.)

Repasando todo lo dicho, podemos volver a preguntarnos: ¿cuál ha sido la «gran labor» desarrollada por Frühbeck de Burgos durante sus quince temporadas como titular de la Orquesta Nacional?

EL SUSTITUTO

Hasta aquí se ha intentado analizar fríamente la gestión de Frühbeck (análisis

ACTIVIDADES OPERÍSTICAS

Lo nuevo

En el número anterior se recogía el calendario operístico para el primer semestre de 1978, según lo había facilitado la Dirección General de Música. Hasta el momento no se sabe nada de lo que se nos ofrecerá en el segundo semestre. El equipo ministerial, cuya cabeza visible en estos temas es, al parecer, Alvaro León Ara, ha de pronunciarse todavía. Centrándonos, pues, en lo que ahora mismo tenemos y conocidos ya casi todos los pormenores, podemos pasar rápida revista a lo programado y extraer algunas conclusiones. Hay novedades, desde luego, aunque éstas sean más bien pocas y no muy importantes. La primera que se puede señalar es la de que, por fin, se saca a la luz pública de un teatro a la Escuela Superior de Canto, que dirige Lola Rodríguez de Aragón. Sólo así, efectivamente, según se ha comentado aquí en más de una ocasión, tendrá razón de ser este Centro, cuyas actividades son de momento conocidas por unos pocos (aquellos familiares, amigos y personalidades más o menos relevantes que recibían invitación para asistir a las representaciones dadas en el pequeñísimo teatro del antiguo Conservatorio), y cuya eficacia está, por ello, todavía por ver.

Comprobaremos en sus dos representaciones (**Cuentos de Hoffmann** y **Bodas de Fígaro**) cuál es la altura artística alcanzada, el estilo y coherencia conseguidos, el nivel de preparación logrado. «A priori» ha de significarse lo importante que resulta el que una Escuela de este tipo (si bien está generosamente subvencionada) ponga en escena dos obras tan comprometidas como las citadas, en las que han de intervenir numerosos cantantes. Aun cuando, a la vista de los enunciados, podrían hacerse algunas predicciones sobre la calidad general de los espectáculos, creo que es mejor esperar a que éstos se desarrollen.

Es también novedad la intervención, por primera vez en Madrid, desde su creación el pasado año, de la Compañía Española de Opera Popular. No es la primera vez que se organiza una Compañía de este tipo (ésta lo está en régimen de cooperativa), aunque es de esperar que ahora exista más suerte. Y para ello es necesaria, al menos al principio, una decidida



Lola Rodríguez de Aragón: La Escuela de Canto, a examen.

protección oficial. Se puede partir de intentos como éste para comenzar a planificar, dentro de las actividades musicales del país, una parcela operística que, irradiando desde Madrid, llegue a las más lejanas y desasistidas provincias. Habrá que compulsar, en todo caso, el nivel artístico de este grupo de cantantes, asociados con un fin lícito y loable. Hay entre ellos nombres ya conocidos, algunos veteranos en muchas batallas. Citemos, por ejemplo (aunque hasta ahora no se han publicado los repartos que actuarán en Madrid), a Angeles Chamorro y Angeles Gulín, sopranos; Evelio Esteve y Julián Molina, tenores, o Antonio Blancas, barítono. Concurrirán asimismo varias voces jóvenes, prácticamente inéditas, como las de José Luis Alcalde y Alfonso Echeverría, ambos barítonos (cuerda que no abunda por estos pagos). Se presentan con **Don Juan** y **Bohème**, que ya interpretaron, al parecer con decoro, en La Coruña y Vigo el verano pasado. Son dos buenas piedras de toque. Como en el caso de la Escuela, aguardemos para opinar.

EL XV Festival de la Opera

Aquí se acaban las novedades, porque el festival del 78 no se diferencia nada en su estructura de los anteriores: algunos títulos de repertorio italiano y algunos títulos, más o menos exóticos, ofrecidos por una compañía foránea, en este caso la de la Opera de Varna, Bulgaria. Para remate, un Wagner: **El ocaso de los dioses**.

En el primer grupo tenemos **Manon Lescaut**, **Norma**, **Simon Boccanegra** y **Trovador**. Celebremos que haya dos obras que, aunque habituales en temporadas normales, suponen novedad en los minifestivales madrileños, y que son las dos primeras. **Simon** se pone por segunda vez y **Trovador** por tercera. No está mal la selección, dentro de la concreta parcela en que se incluyen la ópera romántica y verista italiana.

Siempre ha de ser bien recibido **Boris Godunov**, como título más significativo del conjunto búlgaro; pero, francamente, hubiera sido más lógico bucear en el extenso repertorio eslavo. La obra de Mussorgsky (en el arreglo de Rimsky) se ha puesto ya en dos ocasiones, la última de ellas hace cuatro temporadas por la Opera de Sofía, en una aceptable versión que será difícil iguale la más modesta compañía de Varna. Tampoco supone ninguna novedad **El príncipe Igor**, anteriormente montada por la Opera de Belgrado. Sí lo es, y muy interesante, **El gallo de oro**, magnífica obra de Rimsky-Korsakov. Todavía más novedad —aunque habrá que ver hasta qué punto interesante— **Lud Gidia**, del compositor búlgaro contemporáneo Paraskov Hadjiev, representada fuera de abono.

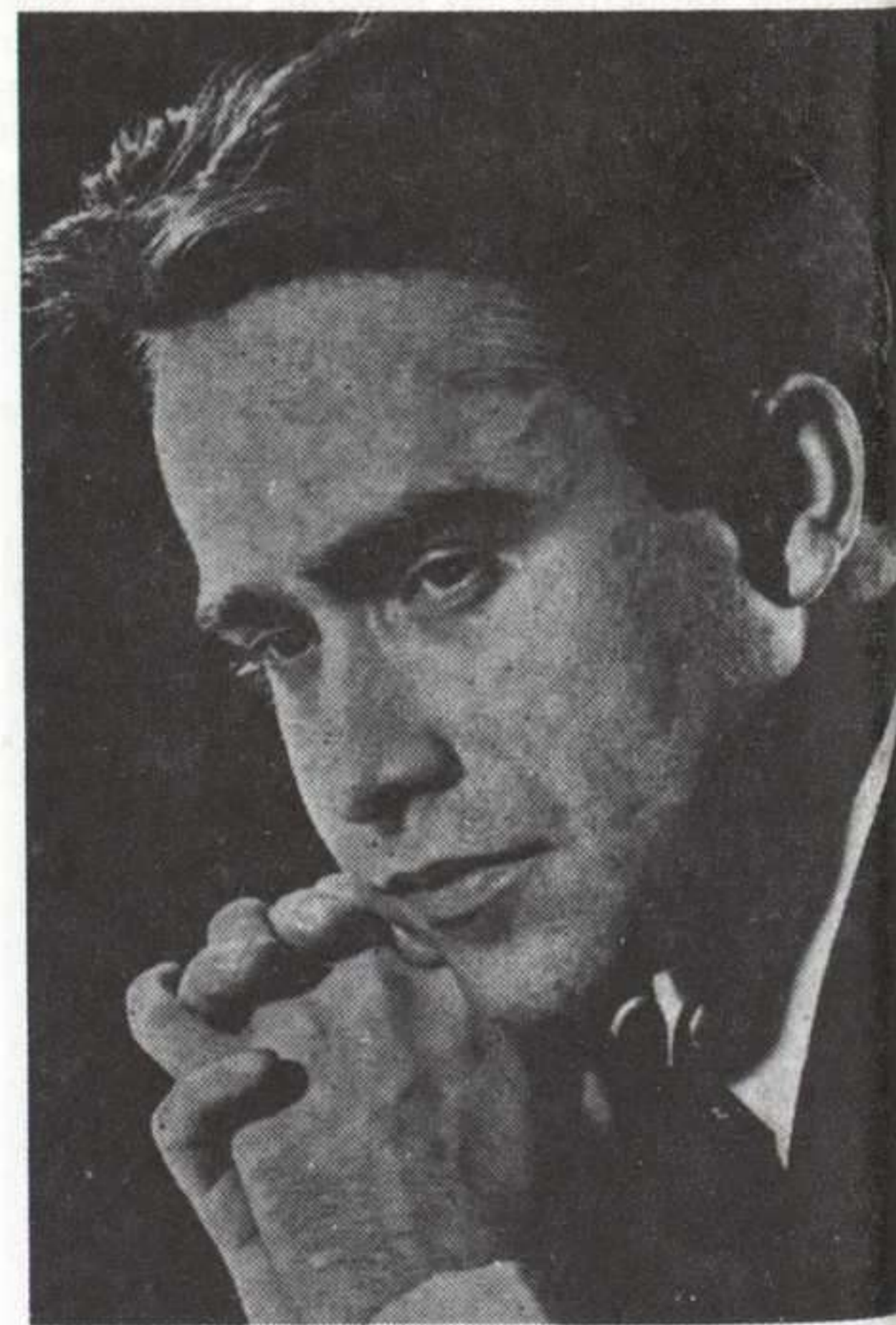
La programación de **Götterdämmerung** cierra la interpretación de la **Tetralogía**, iniciada hace tres años con **Oro** y **Walkiria** y continuada al siguiente con **Sigfrido** con motivo del centenario de Bayreuth. Resulta lógica, desde este punto de vista, su inclusión.

Vemos después de lo expuesto que la estructura del XV Festival no difiere, básicamente, en nada de la de los anteriores: dos bloques bien definidos, el italiano y el eslavo, con la adición de Wagner. Sigue, pues, programándose de forma monolítica y poco imaginativa, sin equilibrio, lejos de la ideal combinación didáctico-artística, sin que el «parche» que supone la inclusión de la Escuela de Canto y de la Compañía de Opera Popular sea más que eso, un parche, importante por lo que más arriba se ha dicho y base para un futuro quizá esperanzador, pero de relativa significación para el planteamiento de lo que es, en sí, el Festival. Aun contando con las

obras dadas por los citados conjuntos, resulta que siguen quedando marginadas parcelas esenciales de la historia de la ópera: Strauss, Weber, ópera romántica francesa, ópera contemporánea de cualquier signo, el XVIII... No hay tampoco la tradicional obra española de otros festivales, ausencia que —seamos sinceros— puede, en principio, estar justificada teniendo en cuenta la paupérrima (en todos los sentidos) producción nacional en un género que por diversas razones históricas y culturales nunca arraigó entre nuestros compositores. Más interesante, por supuesto, puede ser propiciar el estreno de alguna obra contemporánea de nuestros actuales valores (aunque ya se sabe que nuestro público operístico, de cuya educación musical no se ha preocupado nadie durante siglos, va a hacer ascos a cualquier intento innovador). Tal vez el segundo semestre nos traiga alguna noticia en este sentido.

Batutas

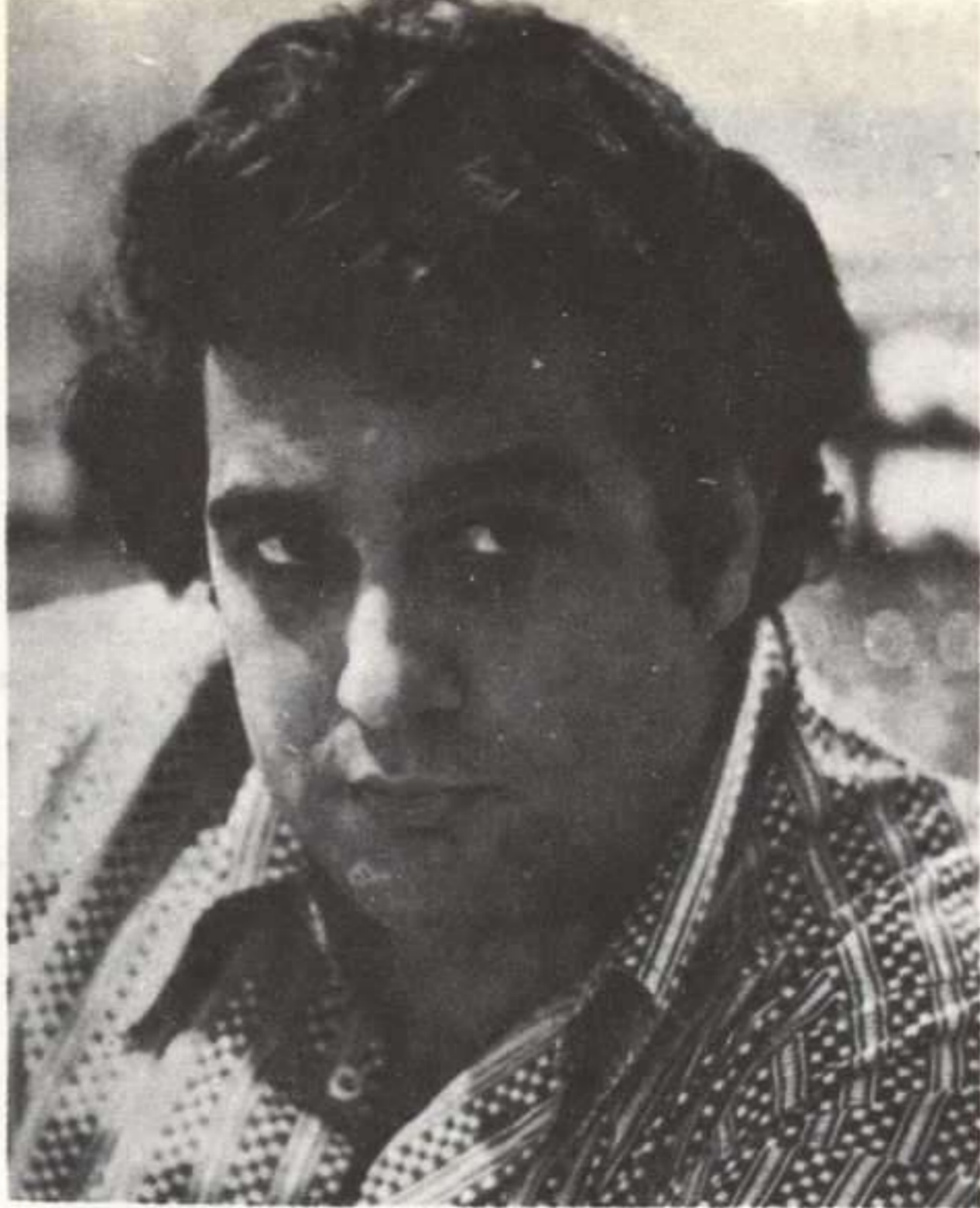
En el capítulo de intérpretes, aparte el equipo de Varna, del que no tengo referencias directas, pueden hallarse cosas resaltables, aunque todo aparezca mitigado por la falta de directores de primera categoría. En todo caso, será de interés ver a Ros Marbá enfrentarse con la desgarrada y romántica pasión de la **Manon pucciniana**. García Asensio repite **Norma**, que ya dirigiera, también con Caballé, hace algunos años en el Real. Entonces nos ofreció una ordenada y correcta traducción. Ha de desearse que en esta ocasión pueda poner algo más de temperatura, y sobre todo acercarse en mayor medida, dentro de la elegancia y flexibilidad en el fraseo que pide Bellini, al drama íntimo que devora a la protagonista (lo que, por supuesto, depende también de la cantante). Poco nos puede brindar, como no sea simple oficio, el irrelevante Armando Gatto, que viene a Madrid por tercera vez consecutiva y que se encarga de los dos Verdi. Ljubomir Romansky (dos veces al frente de la de Radiotelevisión Española; **Fidelio** en el Liceo), un oscuro director rumano, estará en el foso para Wagner. Será difícil que no brille a mayor altura que el torpe y cuadrado Heinz Fricke. Se desconoce aún qué orquestas tendrán estos hombres a sus órdenes. El eterno



Antonio Blancas: ¿Es viable, en España, la ópera sin «divos»?



Caballé, Domingo, Cossotto...



... los «divos» no faltarán a la cita...



... en un Festival rutinario.

problema, si se piensa que en España, aparte la del Liceo, no hay ninguna formación específicamente operística y que las sinfónicas, sobre todo las de Madrid, son alérgicas al género y llegan incluso a prescindir de su denominación habitual, situando delante de ella el apelativo «profesoras de», cuando, por fin, superadas barreras fundamentalmente económicas, llegan a bajar al foso. Algo que, probablemente, sólo pase en este país, en el que tradicionalmente la ópera ha sido una especie de subgénero, a pesar (o por ello) de que ha abundado el aficionado «divista» y de los grandes fastos sociales del antiguo Real.

Voces

Y llegamos a los «divos». En seguida pueden señalarse cinco nombres de primera magnitud en el actual firmamento: Caballé, Domingo, Arroyo, Cossotto y Ricciarelli. La primera canta, esta vez en escena, su segunda «Norma» madrileña. Es, sin duda, uno de sus «hits», aunque últimamente ponga más en evidencia su esquemática y superficial aproximación a parte tan compleja, al fallarle algunos de sus resortes vocales: graves, agudos, «coloratura». Con todo, y salvadas sus feas exageraciones, es de esperar alcance momentos magníficos, sobre todo hacia el final de la ópera. Plácido Domingo nos ofrece uno de los tres o cuatro personajes que quizá puedan convenirle hoy, centrado, o más bien colocado en la linde del lírico con el «spinto». Su temperamental manera de exponer y su caluroso timbre va bien a «Des Grieux». Lo que hay que esperar es que se encuentre descansado, porque si no se puede temer lo peor: engolamientos, tirantezas y apreturas, alguna nota cortada y una emisión «calante». Martina Arroyo es una gran voz de soprano «lírico-spinto»: extensa, timbrada, de grato color... Pero es un verdadero témpano, y actualmente puede que no atravesase por su mejor momento. Su «Leonora», pese a todo, se situará a estimable nivel. Fiorenza Cossotto ha sido y es una de las más importantes voces de soprano-«mezzosoprano» (no auténtica «mezzo») de los últimos quince años; brillo y calor, dulzura y poder se conjugaban en su privilegiado instrumento, correctamente utilizado, sin especiales relieves o matices interpretativos. Hoy ha comenzado un ligero declive, resintiéndose la redondez e igualdad de la emisión, alcanzando con mucha dificultad el La bemol agudo. Lucirá, de todas formas, ampliamente, en «Adalgisa» y «Azucena», aunque con las reservas apuntadas. Parte muy bella, algo desdibujada, es la de «María», en **Simón Boccanegra**. En ella encajan bien la

voz y el estilo, algo lánguidos, de Katia Ricciarelli, lírica ancha, artista en alza, aceptable «Desdémona», al lado de Domingo, del último **Otello** de la Zarzuela.

Entre los demás nombres extranjeros deben destacarse los de Eva Marton, voz importante, desigual, pero interesante «Aida» el pasado año, y del barítono de origen tunecino Mateo Manuguerra, que ha ido escalando lenta, pero firmemente, los primeros lugares. Sus dos intervenciones verdianas, «Boccanegra» y el «Conde de Luna», son de las que definen y califican a un barítono. Ivo Vinco participa, como suele ser habitual, en las dos obras en las que aparece su mujer, Cossotto. Es una voz de bajo de cierta consistencia, no bella y más bien pequeña, hoy ya bastante desigual.

Son varios los nombres españoles que pueden y deben citarse. En primer lugar, Vicente Sardinero, cada día más «barítono», aun a fuerza de trucar en ocasiones la emisión, de engolar y de adoptar un perenne aire campanudo. Es artista correcto, pero monótono. Cumplirá, como suele hacerlo, esta vez en **Manon Lescaut**, que tiene grabada precisamente con Domingo. Dos tenores: Pedro Lavirgen y Francisco Ortiz. El primero se enfrenta con «Pollione», personaje que entraña, a pesar de cierta falta general de espectacularidad, bastantes más dificultades de las que parece. Exige mantener una línea de canto de gran depuración, dominar las medias tintas y un cuidado control de la emisión, al mismo tiempo que una apostura viril y una inteligente matización de la duda continua que le atenaza. Son exigencias que pueden plantear algún serio problema al tenor cordobés. El segundo dará vida al siempre lucido «Manrico», a quien, sin duda, otorgará la requerida bravura dentro de la habitual tosquedad de su línea de canto, irregular y poco «hecha». Su voz, de buena condición «spinta», no posee en todos los puntos el brillo y la homogeneidad precisos. En cometidos secundarios aparecen otros artistas hispanos, como Cid, Chausson, Aragón, Cava, De Marco...

Voces conocidas en el título wagneriano: Jean Cox, Norman Bailey, Bengt Rundgren, Bjorn Asker, Berit Lindholm... Voces que darán un juego muy desigual. No hay que esperar grandes cosas, teniendo en cuenta la flojera actual de Cox («Siegfried» la pasada temporada), la cortedad vocal de Bailey, la tosquedad de Asker. Lo mejor ha de centrarse en la notable Lindholm, aun reconociendo sus durezas y limitaciones arriba, y en la corpulencia vocal de Rundgren.

Nada se nos ha dicho hasta el momen-

to de los directores de escena, aquellos que deberán poner imaginación, en combinación con los escenógrafos y figurinistas, para arrancarnos de la mortal monotonía y convencionalismo que, normalmente, nos rodea en los montajes al uso. No han de esperarse tampoco especiales novedades en esta parcela.

* * *

Sólo unas palabras finales para citar, aunque muy brevemente, conciertos de notable interés, que no han podido tener cabida aquí de forma más amplia por la existencia de otros acontecimientos y cuestiones prioritarios. Ante todo, el estreno en Madrid, en la Fundación March, de **Zurezko Olerkia** («Poema de madera»), del incansable buscador, investigador de toda materia sonora que es Luis de Pablo. Es una obra (alrededor de una hora) construida en torno a la peculiar sonoridad percutiva de la txalaparta, tradicional instrumento vasco. Su combinación con un pequeño coro de ocho voces y un conjunto de percusiones diversas produce efectos sorprendentes y una suerte de clima onírico de extremado atractivo. Cuidadosa y exacta la interpretación de Encinar, en donde fueron protagonistas los txalaparta José y Jesús Artze.

A recordar también la lección dada por Michel Corboz, con el Coro y la Orquesta de la Fundación Gulbenkian, de Lisboa, interpretando **La Creación**, de Haydn. Lección centrada fundamentalmente en la dirección del conjunto coral, no de especial calidad, pero afinado y maleable, musical y flexible. La versión, lírica y de notable claridad en las voces, brilló a menor altura en la orquesta, algo opaca y falta de virtuosismo, y particularmente en los tres solistas, realmente muy flojos.

Me hubiera gustado dar más amplia noticia del concierto de Antonio Bacierno, organizado por Unión Musical Española, pues su incansable búsqueda, su labor investigadora, sus aportaciones a la música española de teclado de los siglos XVII y XVIII y el cariño con que la interpreta son dignos de todo elogio. Me hubiera gustado detenerme también en sus característicos modos de pianista. Diré solamente que en esta ocasión, y pese al gran éxito obtenido en un programa donde al lado de Bach, Albero, Scarlatti y Prieto (Julían) figuraban Chopin y Beethoven, Bacierno estuvo muy por debajo de lo que en otras oportunidades le he podido escuchar. En particular, las obras románticas fueron torpemente expuestas, sin claridad, sin belleza de sonido, sin continuidad. Evidentemente, ése no es su mundo.—**ARTURO REVERTER.**

MONTSERRAT CABALLE ES Madama Butterfly

Por primera vez en España
y para todo el mundo
la grabación de una ópera completa.
Producida y realizada íntegramente
por DISCOS COLUMBIA, S.A.



Silvana Mazzieri
Bernabé Martí
Franco Bordon
María Uriz
Piero de Palma
Juan Pons
Enrique Serra

Coro del Gran Teatro del Liceo
Director: Riccardo Bottino
Orquesta Sinfónica de Barcelona

Director:
ARMANDO GATTO

Grabación y distribución:
DISCOS COLUMBIA, S. A.


Alhambra
SCE 977/8/9

BILBAO

Sociedad Filarmónica

Brillante éxito el conseguido por el pianista Joël Thiollier en las versiones ofrecidas de Schubert y Rachmaninoff. La interpretación de las obras de Schubert fue finísima y con unos perfiles claros; ejecuciones sencillas y naturales de las **Danzas alemanas** y del «**Improntu**» en **Si bemol menor**.

En cuanto a las **Variaciones sobre un tema de Chopin**, de Rachmaninoff, exaltaron la figura del pianista en el mundo de la pasión, su dominio del teclado, que alcanzó cimas extraordinarias, realmente impresionantes, por cuyos motivos decimos que su éxito fue extraordinario.

● El tenor vizcaíno Javier de Solaun ha ofrecido en esta Sociedad un brillante recital, con el que ha demostrado una vez más su gran categoría artística. El programa, dentro del barroco, rococó y romanticismo, resaltó las cualidades musicales de este excelente tenor, muy especialmente en Schumann, Schubert y Rachmaninoff. El contraste de Haëndel-Bach con Mozart fue preciso, justo en cada uno de los estilos, y ágil en Mozart y sobriedad en Haëndel y Bach. Finalmente, y fuera de programa, interpretó un aria de Puccini, **La fanciulla del West**, en la que alcanzó potentes y firmes agudos, mostrando su técnica vocal y dejando una grata impresión entre el numeroso público.

También debemos destacar a la pianista Pilar Gallo, que fue una colaboradora eficazísima en el acompañamiento, cuidando siempre el sonido en constante penetración con el cantante. Ambos artistas fueron muy aplaudidos.

● Uno de los tríos más famosos de Israel, el Yuval-Trío, ha ofrecido en la Sociedad Filarmónica dos sesiones de música de cámara verdaderamente extraordinarias; es la sexta vez que nos visita, y siempre nos deja un recuerdo extraordinario, pues parece no haber mayor perfección en este grupo de cámara; su musicalidad es extraordinaria, la conjunción es perfecta y el sonido maravilloso, de forma que si la versión de un **Trío** de Haydn nos agrada, la de otro de Brahms o de Mozart nos entusiasma.

En la primera sesión interpretaron **Tríos** de Mozart, Schumann y Brahms, y en la segunda, **Tríos** de Haydn, Saint-Saëns y Brahms. Estos tres grandes artistas son: Jonathan Zak, piano; Uri Pianka, violín, y Simca Heled, violoncello.

● El violinista Angel Jesús García, segundo premio en el reciente Concurso «Reina Sofía», se ha presentado en esta Sociedad con un programa a dúo: sonatas de Mozart, Beethoven e Ysaye, y del género violinístico, **Introducción y rondó caprichoso**, de Saint-Saëns, y **Tzigane**, de Ravel. Dicho violinista ha mostrado una fina sensibilidad y un claro virtuosismo, bien con el arco, ágil, seguro y, en suma, dejando un buen recuerdo de esta su primera actuación.

Su colaboradora en el piano, Ana María Pinto, testimonió también su preparación para tan importante cometido de la música de cámara.

Ambos artistas fueron muy ovacionados, y ante la insistencia se vieron obligados a prorrogar el programa.

● Gran recital de la pianista Rosa Sabater, que por novena vez nos visita. Pianista de calidad, temperamento y técnica

brillante, con estas cualidades logró un gran recital con obras de Soler, Schubert (que el mundo musical recuerda este año en el ciento cincuenta aniversario de su muerte), Debussy, todas las cuales tuvieron unas versiones brillantes, con matices muy acusados, planos sonoros de gran sensibilidad y, en suma, logró un muy brillante éxito.

● La Junta de Cultura de la J. M. de Deusto-Bilbao ha tenido la feliz idea de organizar unos actos culturales que sirvan de acicate entre la numerosa juventud que muestra sus inquietudes artísticas musicales tanto en lo que se refiere a coros, conjuntos musicales, solistas en las diversas ramas instrumentales, etc.

De tal forma, esta primera manifestación artística ha tenido lugar en el Teatro Salesianos de Deusto, con lleno de público, y en la que han intervenido con brillante éxito:

«Coro Ikas-Ama», de Deusto-Bilbao, de 35 voces iguales, cuyo director es el Padre Pascual Barturen, excelente organista y compositor.

José María Urquijo, virtuoso del acordeón, que cuenta con numerosos premios, entre ellos, primer premio de España y quinto del mundo, en Italia.

«Grupo Edozer», conjunto músico-vocal compuesto por seis jóvenes.

Agrupación Artístico-Cultural «Deustorarrak», compuesto por 28 voces graves, y que dirige muy acertadamente José Giménez Muruaga.

Todos ellos tuvieron unas intervenciones muy acertadas y brillantes, y el efecto causado nos hace pensar que habrá que repetirlo. Enhorabuena a todos, y que cunda el ejemplo.—**JOSE DE URQUIJO.**

LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

ALFREDO KRAUS, HOMENAJES Y TRIUNFOS

El insigne tenor grancanario Alfredo Kraus continúa recibiendo homenajes en su tierra natal. Así, el Círculo Mercantil le ha nombrado Socio de Honor, imponiéndole su presidente la insignia de oro de la entidad, en un acto en el que el crítico musical Agustín Quevedo Pérez hizo una justa y precisa semblanza del cantante isleño. Igualmente en el barrio capitalino de San Lorenzo, y con motivo de la festividad de su Patrono, la Comisión de Festejos le concedió su distintivo. En San Juan de Puerto Rico, el recital del tenor canario produjo tal conmoción en el ambiente artístico de la capital portorriqueña, que fue calificado sin ambages como el mayor acontecimiento lírico de los últimos cincuenta años. En marzo próximo Alfredo Kraus cantará, en el Staatsoper de Viena, **Rigoletto** y **Traviata**, habiendo sido encomendada la dirección musical de esta última ópera a Miguel Angel Gómez Martínez. De este modo, en la capital austríaca se iniciarán las relaciones musicales entre el primer tenor mundial y decano de los nacionales y el más joven de los directores hispanos en carrera —que ha cumplido recientemente veintisiete años—, que se presume satisfagan a ambas partes y se desea tengan frecuente continuidad.

SOCIEDAD FILARMONICA

Inauguración de la temporada con la notable actuación de la Orquesta de Cámara Leos Janacek, con un programa muy interesante y ecléctico, con obras de Durante, Zamecnik, Haendel, Tartini, Geminiani y nuestro compatriota Suriñach, destacando el trompetista André Bernard por su gran calidad interpretativa en la «**Suite**» en **Re mayor**, de Haendel, y en el **Concierto** en la misma tonalidad, de Tartini. Brillante concierto por la Orquesta de Cámara Paul Kuentz con otro gran solista de gran categoría, el oboísta Michel Gilboreau, protagonista de los **Conciertos en Re menor**, de Albinoni y Vivaldi; completaban el programa **Adagio para cuerda**, de Barber, **Concierto para dos violines**, de Juan Sebastián Bach, y **Serenata para cuerda**, de Lesur. El violinista Chou Liang Lin acredita la justeza de la concesión del primer premio en el Concurso Internacional «Reina Sofía», muy bien de técnica, sensible y musical, aún adolece de profundidad y madurez interpretativa —lo que es comprensible por su juventud—, que se presume irá adquiriendo paulatinamente. Tuvo una eficaz colaboradora pianística en Sandra Rivers. Excelente velada la protagonizada por el Beaux Arts Trio, integrado por

Menahen Pressier (piano), Isidore Cohen (violín) y Bernard Greenhouse (violonchelo), con unas magníficas versiones de los tríos: en **Sol mayor, K. V 496**, de Mozart; en **Re menor, Op. 63, 1**, de Schumann, y en **Si bemol mayor, Op. 97 («Archiduque»)**, de Beethoven. Poco convincente el recital del pianista Michel Block, con un **Preludio y Fuga en La menor**, de Bach-Liszt, muy desequilibrado; la **Fantasia, Op. 17**, de Schumann, bastante desigual, salvo el «Moderato» enérgico, algo pasable; muy confusos de fraseo los **Funerales**, de Liszt, con excesiva dispersión sonora; lo más estimable de su programa fueron los **Cuatro impromptus, Op. 142**, de Schubert, interpretados con moderación y claridad.

CORAL POLIFONICA DE LAS PALMAS

Dentro del programa «Iberoamérica 1977», muy buena actuación de la Coral Polifónica de Las Palmas, dirigida por su titular, Juan José Falcón Sanabria, con el estreno de una obra del compositor local Lothar Siemens Hernández, **Para el viento nocturno** —breve responsorio pagano para un ritual pánico—, partitura muy interesante y de bellos efectos contrapuntísticos.

BALLET CONTEMPORANEO DE LAS PALMAS

También en la programación «Iberoamericana 1977» intervención del Ballet Contemporáneo de Las Palmas, dirigido por Gelu Barbu, con diversos estrenos, entre los que destaca **Pasión y Muerte de Nuestro Señor**, de Penderecky, con una interesante coreografía de Gelu Barbu, válida para cualquier otra obra, pero no para este tema, pues, en mi opinión, la danza no es el vehículo adecuado para expresarlo. El «ballet» **Tiempo de Gran Canaria**, concebido sobre melodías populares del compositor grancañario Néstor Alamo, orquestadas por el maestro Gabriel Rodó, fue revisado por Gelu Barbu y presentado en una nueva versión coreográfica, que tuvo momentos muy acertados y felices; pero, en conjunto, fue reiterativo en los movimientos, pues habría ganado en viveza y atrac-

tivo con la inclusión de algunos pasos a dos, etc. La escenografía estuvo a cargo de Lorenzo Godoy. Días después de esta actuación, Gelu Barbu comunicaba su dimisión como director de este conjunto que fundara, aunque manifestó que continuaría entregado a la pedagogía y a la formación de un «ballet» eminentemente aficionado.

PRIMERA SEMANA DE MUSICA, «VIOLETA HERNANDEZ MARTIN»

En el domicilio del gran aficionado y amigo Damián Hernández Martín se celebró, con asistencia de numerosos melómanos, la Primera Semana de Música, «Violeta Hernández Martín», así denominada por su recién nacida hija. Fue inaugurada por el profesor Pedro Machado de

Castro con una interesante charla sobre la ópera, de Alban Berg, **Wozzeck**, su significado y trascendencia en el teatro lírico contemporáneo. El barítono Francisco Kraus, acompañado eficazmente por Nicole Postel, exhibió su buena escuela «liedística». El joven pianista sueco-canario Luis Martín Soderberg, aventajado alumno del maestro Andrade de Silva, mostró sus notorios progresos en la técnica del teclado con un programa muy comprometido. La Semana fue clausurada con la actuación de varios instrumentistas de la Orquesta Sinfónica de Las Palmas: Mark Dinsmore (flauta), José Serrano Pérez (violonchelo), Simón Kertes (trompa), Perry Mason (violín) y Peter Rendle (oboe), que acompañados pianísticamente por Nicole Postel interpretaron diversas partituras de música «camerística».—**CARMELO DAVILA NIETO.**

GALICIA

SIGILUM REGIT UNIVERSITATE COMPOSTELLANA

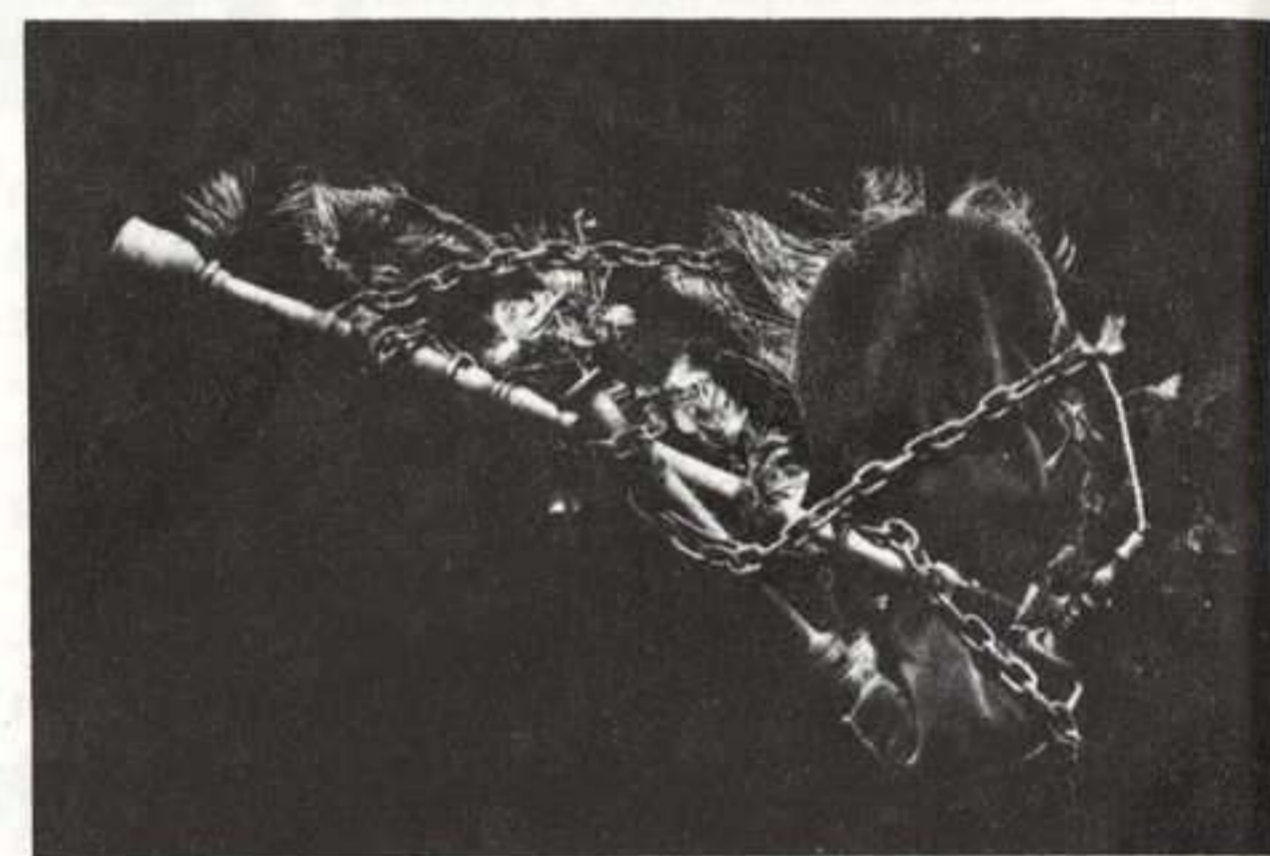
En julio de 1976, coincidiendo con el viaje de los Reyes de España a Galicia, se creaba —tras un año de trabajosas gestiones— por Real Decreto el Instituto de Estudios y Desarrollo de Galicia». Este Instituto funciona dentro de la Universidad de Santiago en forma interdisciplinar e interdepartamental. Es creador del Banco Regional de Datos en el Centro de Cálculo de la Universidad, y dentro de su labor de sistematización de datos cara a servir de base para elaborar trabajos sobre todo tipo de aspectos de la realidad gallega, diseñaron un proyecto de investigación sobre el medio natural gallego a desarrollar en los próximos tres años, y que abarcaría temas como: geología, climatología, suelos y su cartografía sistematizada, sistemas de explotación del suelo y rendimiento económico de los cultivos en Galicia, vegetación y fauna, composición química de los ríos y niveles de contaminación... Tras estos tres años de trabajo, durante un cuarto de año se trabajaría en la publicación de monografías, mapas... La subvención necesaria se calculó en 76 millones de pesetas, y se solicitó de la Presidencia de Gobierno. Si a alguien extraña el hecho de que se desconozca ese tipo de información sobre el medio natural gallego, le puedo citar una frase de uno de los componentes del equipo del Instituto: «Se conoce mejor la realidad de la Luna que la de Galicia».

Este tipo de trabajo es sumamente urgente en un momento en el que importantes grupos de presión económica urgen del Consejo de Ministros la aceptación del Plan Director Territorial de Galicia que



El P. López Calo con el violoncellista Henri Hoenegger, que dio un recital para la Universidad compostellana.

va a decidir el futuro histórico de Galicia. Centrales nucleares, Alúminas, Celulosas y demás industrias contaminantes «portadoras-de-progreso» están a la espera de instalarse en el país. No hace falta ser muy lúcido para entender en lo que significa transformar una sociedad agrícola y pesquera —rural, por lo tanto— en una sociedad fabril —y urbana—. No deja de ser significativo que estas presiones capitalistas coincidan con la negativa de la Comisión asesora de Investigación y Ciencia —dependiente de Presidencia del Gobierno— respecto al proyecto de investiga-



ción del IEDG. Al parecer, hay interés en que el lema de nuestra Universidad se cumpla y el silencio sea quien reine en nuestros claustros.

Lo anterior viene a cuento de que la Música en la Universidad también tiene problemas. Como ustedes ya saben, el profesor de Historia de la Música es el Padre López Calo, que dirige el departamento desde hace cinco años, que creó y organiza los «Jueves Musicales de la Universidad» —de los que ya he hablado numerosas veces—, y que actualmente trabaja en la creación de la especialidad de Música en nuestra Universidad. Su categoría internacional como musicólogo es indiscutible, y su bibliografía es extensísima. Pues bien, a pesar de ser doctor en Musicología, cuando, hace ya más de dos años, salió a oposición la plaza, el Ministerio le excluyó, por falta de titulación (!). La oposición aún no se ha celebrado, y el Ministerio, contra todo derecho, conculcando la legislación vigente (1), está empeñado en llevarla adelante. ¿Los intereses de Galicia? ¿Los intereses de su Universidad? ¿A quien le interesa semejante cosa? Sigilum Regit Universitate Compostellana. Mordacidad aparte, la pérdida de un científico de la categoría de López Calo es un golpe mortal y de consecuencias irreparables, y si esta pérdida tuviera como causa un simple hecho burocrático sería cosa de indignarse seriamente.—**XOAN M. CARREIRA.**

(1) No me pareció necesario citar los B. O. E. en los que me baso para calificar de ilegal la conducta del Ministerio. Pese a eso, el dato está a disposición de quien lo solicite.



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.

VALENCIA

ORQUESTA MUNICIPAL

Dentro del ciclo «Beethoven» —bastante limitado, por cierto— ofrecido a lo largo de 1977, llegamos a la esperada **Novena**. Y decimos esperada, porque esa obra siempre es un plato exquisito y tentador para los melómanos. Y también porque aquí, en Valencia, hacía años que no se daba. Por tanto, era lógico que el público se volcase como lo hizo para escuchar y aplaudir esta genial obra. La Orquesta Municipal actuó muy bien, bajo la dirección de José María Cervera Collado, y con la excelente colaboración de la Coral Polifónica Valentina y el Orfeó de Aldaya, conjuntos corales que dieron mucho de sí, y además de su buena actuación revelaron un loable entusiasmo, una ilusión tesonera por interpretar esta obra, que salvaron brillantemente. Contribuyó al gran éxito la actuación del cuarteto vocal de solistas formado por las conocidas figuras de Mari Carmen Hernández (soprano), Rosa María Ysas (contralto), Mario Rodrigo (tenor) y el bajo Julio Catania. En suma, un concierto inolvidable, un éxito para todos ante un público que abarrotaba el Principal, y que con sus insistentes aplausos obligó a salir a escena varias veces al director, Cervera Collado, quien hizo extensivos los aplausos a todos sus colaboradores. Digamos que a esta memorable **Novena** precedió el fastuoso **Concerto grosso número 6**, de Haendel (de quien el propio Beethoven decía que «era un compositor del que podía aprenderse siempre mucho»), y que se nos brindó en muy estimable versión.

ORQUESTA DE CAMARA

Brillante y sugestivo «Concierto de Navidad» el que nos ofreció esta Orquesta, con salón lleno a rebosar, en el Ateneo Mercantil. En programa, obras de Mozart (esa arrobadora **Serenata nocturna número 13**, que salió «bordada», pasando luego a tres inspiradas **Cançons de Nadal**, de Emilia Badía, estreno que gustó muchísimo. También se estrenó una dulce **Canción de cuna**, de Emilio Pin, que fue un éxito, al que contribuyó la simpática colegiala Mayte Poveda (del Colegio Guadalaviar), que cantó con muy bonita voz. Asimismo

el conjunto musical-pedagógico del citado Colegio colaboró en **Tres magos van a Belén**, con nueva y grata actuación de Mayte Poveda. Completó el programa la inmortal **Noche de Paz**, de Gruber; la inefable **Canción de cuna**, de Brahms, etc. En resumen, una inolvidable velada musical, que fue un verdadero éxito para la Orquesta, su director, Daniel Albir Gordillo —que no me cansaré de elogiar su buen tacto para escoger los programas—, y también para el Coro del Colegio San José de Calasanz, que dirige Vicente Ombuena Molina, y hasta los niños José Vicente Vidal y Reyes Badía, que estuvieron muy «salados» en su breve actuación en las **Canciones de Emilia Badía**.

QUINTETO SOUSA

Creemos que ya es hora de elogiar la magnífica labor musical que con modestia, pero con positiva y creciente eficacia, viene realizando este Quinteto, formado por Feliciano Sousa (director y bandurria principal), F. Tomás (bandurria primera), J. Solsona (laúd), F. J. Sousa (mandolónchelo) y J. Lorente (guitarra).

He tenido ocasión de escuchar a este excelente conjunto (últimamente en la Agrupación Cultural de la Telefónica, que es una de las poquísimas entidades laborales que se preocupa aquí de ofrecer actos culturales de categoría, cosa que no

hacen los clubs de banca, por ejemplo). Y pude comprobar la dignidad profesional de este quinteto, la ilusión y esfuerzo con que se aúnan para obtener versiones admirables de piezas clásicas, labor de transcripción que Feliciano Sousa realiza con gusto, pericia y respeto a la melodía y el espíritu del compositor, logrando así adaptaciones muy seductoras por la incisiva dulzura de los instrumentos, que hacen «apetecible» cualquier obra clásica, llevando así a un público heterogéneo la divulgación —muy loable— de la buena música a través de unos instrumentos populares, pero a los que el Quinteto Sousa ha sabido darles categoría de concierto. Únicamente así se comprende que obras tan poco fáciles o populares como la «Obertura» de **Egmont**, de Beethoven, obtenga en sus manos un atractivo muy considerable, que junto a piezas más conocidas —pero no en sus instrumentos—, como la **Rapsodia número 2**, de Liszt; las **Danzas húngaras**, de Brahms, o una estupenda «Fantasía» de **Carmen**, de Bizet, proporcionasen un rotundo éxito a esta valiosa agrupación, que no dudamos en recomendar a aquellas entidades musicales y culturales que quieran salirse un poco de lo rutinario y ofrecer a su público algo nuevo y seductor siempre, dentro de la música selecta, asequible a todas las mentalidades tal y como nos la brinda el Quinteto Sousa.—LUIS MARTINEZ RICHART.



El Quinteto Sousa.

San Sebastián

Involuntariamente nos hemos retrasado en reseñar el Segundo Concurso de Piano que organiza la Casa Bengoa en nuestra ciudad. El Salón de Cultura de la Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián presentaba un aspecto brillantísimo. Estuvo presente, para dar fe del acto, Televisión Española. Una vez terminada la actuación de los concursantes se procedió a la proclamación y reparto de premios. Primera categoría (de quince a veinticinco años), Mercedes Medina; segundo premio, Iñaki Alava, y mención especial por su brillante actuación, Francisco Javier González. Segunda categoría (de doce a quince años): primer premio, Javier Pérez, de Azpeitia; segundo premio, Juan José Elezgaray. Tercera categoría (de seis a once años), Iñaki Alaba Trueba; segundo premio,

María José Truñón. Se concedieron tres placas de plata conmemorativas de este Concurso a los tres profesores de los primeros premios de cada categoría: profesores Antonio Medina Labrada, Juan Padrosa y Blanca Burgaleta, como premio a su gran labor. Con ello dio fin este Segundo Concurso de Piano, organizado e instituido por Casa Bengoa, a la que felicitamos cordialmente.

• La Asociación de Cultura Musical sigue ofreciendo conciertos de gran calidad artística. Mucho público y mucho entusiasmo, correspondiendo a la gran categoría de los artistas. Citaremos a algunos, ya que hablar de cada uno haría esta crónica interminable. Los Solistas de Zagreb es la magnífica agrupación que nos ha visitado por quinta vez desde el año 1969. Ovaciones intensas. Fue una delicia el escucharlos.

• El pianista español Enrique Pérez de Guzmán vino una

vez más. Su actuación, con su gran bagaje artístico, fue de las que dejan recuerdo.

• La Orquesta de Cámara Checa de Pardubice, que escuchamos en el Teatro Victoria Eugenia, nos ofreció un magnífico concierto, que el público, que llenaba la sala, aplaudió insistentemente. Esta agrupación musical estuvo dirigida por el maestro Josef Vlach, con un programa en el que figaba el **Concierto número 5** de Beethoven, en el que la pianista Mirka Pokorna mostró una técnica brillante y un mecanismo seguro. Al finalizar su actuación fue muy ovacionada por el numeroso público, junto a la Orquesta y Director.

• El Octeto de Roma nos hizo paladear la música de los grandes autores, como Mozart, Brahms, Debussy y Ravel. Un conjunto delicadísimo y que el público, que llenaba el Teatro Victoria Eugenia, percibió con mucho agrado, a juzgar por las

intensas ovaciones que dedicaron a estos magníficos instrumentistas.

• El recital de piano ofrecido en la Asociación de Cultura Musical por el pianista François Joel Thiollier vino a demostrar una vez más sus grandes cualidades como concertista, y sobre todo como uno de los pianistas que más hace experimentar el virtuosismo en sus ejecuciones. En el programa sólo dos autores, Schubert y Rachmaninoff. Thiollier nos hizo vibrar ante la filigrana que supuso la interpretación maravillosa de tres páginas de Schubert. El público, entusiasmado, se desbordó en sus manifestaciones, hasta el punto de que Thiollier tuvo que acceder a interpretar fuera de programa dos obras de gran virtuosismo. A la terminación estalló una ovación impresionante.

• Organizado por la Caja de Ahorros Municipal, la Orquesta de Cámara de San Sebastián

PEDRO VALLRIBERA: Manual de ejecución pianística y expresión. Ediciones Quiroga. Madrid-Barcelona.

Se trata de una obra de sumo interés y esperada en el ámbito del profesorado pianístico. El maestro Vallribera, director del Conservatorio Superior de Música del Liceo, de Barcelona, nos demuestra en este **Manual** su valía pedagógica, su larga experiencia, y se constituye con él en colaborador eficaz del novel profesor y del estudiante, no sólo con su orientación técnica, sino también por su aportación en la busca de soluciones para los problemas que en el desarrollo de su labor pianística y docente puedan presentárseles. En suma, un **Manual** de valiosa utilidad, y que posiblemente veremos utilizado en nuestros Conservatorios y centros de enseñanza musical.

La edición, como a ello nos tiene acostumbrados la entidad editora, muy digna, y complementa la colección pedagógica musical que viene manteniendo con constante interés.—P. I.

Libros ultimamente publicados

Enciclopedia de la Música. Obra Completa. Hamel, Fred. Traducción Meyer Serra, Otto. Grijalbo. 1977. Tres volúmenes. 1.096 páginas. Segunda edición. 25 X 17 centímetros. Tela. 3.500 ptas. Colección Grandes Obras.

Enciclopedia de la Música. (Vol. 1.) Hamel, Fred. Trad. Meyer Serra, Otto. Grijalbo. 1977. 380 ptas. Segunda edición. 25 X 17 cm. Tela. 1.200 ptas. Col. Grandes Obras.

Enciclopedia de la Música. (Vol. 2.) Hamel, Fred. Trad. Meyer Serra, Otto. Grijalbo. 1977. 350 ptas. Segunda edición. 25 X 17 cm. Tela. 1.200 ptas. Col. Grandes Obras.

Enciclopedia de la Música. (Vol. 3.) Hamel, Fred. Trad. Meyer Serra, Otto. Grijalbo. 1977. 366 páginas. Segunda edición. 25 X 17 cm. Tela. 1.200 ptas. Col. Grandes Obras.

Iniciación a la técnica vocal. Lips, Helmut. Autor. Orfeo Lleidata, Miguel Fargas, 2, Lérida, 1977. 48 páginas, 19 X 12 cm. Rústica. 60 ptas.

Peter Frampton. Sierra Fabra, Jordi. Ediciones 29. 1977. 112 páginas. 12 X 17 cm. Rúst. 140 ptas.

gro que salvó Jörg con su maestría y gran calidad de artista, todo fidelidad y finura al grado máximo. El público así lo reconoció, premiando como merecía el arte y finura de este artista excepcional.

● En la Sala de la Caja de Ahorros de Santander otro pianista que también hila fino y pisa firme. Me refiero a José Francisco Alonso, que actuó en el Aula de Cultura, al que no pude escuchar por las dificultades que hemos padecido a causa del temporal.

● La Alcaldía y Ciudad de Santander ha rendido justo homenaje al ya figura internacional pianística José Francisco Alonso, que como buen hijo de la Montaña, no olvida la "Tierruca"... su Santander, que le vio nacer. Hoy, en forzoso éxodo europeo, donde tiene amplio campo su madurez artística. El homenaje que hoy comentamos se realizó en el Palacio de la Magdalena, hoy propiedad de Santander, en feliz gestión del Excmo. señor don Juan Hormaechea, Alcalde de Santander. El programa estaba dedicado a Franz Schubert, conmemorando el 150 aniversario de su muerte. Abrió la *Opus "post mortem"*, en *Si bemol mayor*, que cubrió la primera parte, y en la segunda, la *Fantasia en Do mayor, opus número 15, "Fantasia del Caminante"*. No vamos a repetir las cualidades que son peculiares al artista y que hemos destacado siempre en sus repetidas visitas. Por ello resumimos diciendo que, a pesar del temporal que padecemos, José Francisco logró poner la sala en un ambiente de alegría y exaltación a la Patria chica, justa y merecida. Concedió tres "bisses", y el Alcalde le impuso la Medalla de Oro de la Ciudad entre una salva de aplausos general.

● En la Asociación de los Amigos del Festival Internacional, nada más y nada menos que el gran Paul Tortelier, grande entre los grandes. Yo creo que, desaparecido nuestro Pau Casals, es Tortelier la gran figura "cellística" del momento. Así lo ratificó en la audición que nos ocupa.

Abrió la audición la *Sonata en Do menor*, de Luigi Boccherini, destacando su bello sonido, rico en intensidad y timbre bellissimo, aumentado de naturalidad y gracia, por lo que le valió la primera salva de aplausos. Seguía como segunda obra la *"Suite" número 6*, de J. S. Bach, momento entre los momentos del "Monstruo"... obra difícil entre las que más, por lo que se oye muy de tarde en tarde..., porque reúne todas las dificultades técnicas del instrumento a solo y la resistencia física, que es otro don de Tortelier.

Seguía, en la segunda parte, la *Sonata en Re menor*, de Claude Debussy; la también *Sonata*, de J. Brahms, *opus 99*, también intensa, de la que Tortelier dio una versión a toda entrega y sin acuse a la primera parte. Tuvo feliz colaborador al piano en Geoffry Pratley.—E. VELEZ CAMARERO.

y Evaristo Ayestarán (tenores), y Francisco y Ricardo Salaverria (baritonos), dirigidos por Antxon Ayestarán y sus ayudantes en las tareas de dirección. Iñaki Erausquin y Pedro Mari Mendizábal. Se completó el programa con *A Ceremony of Carols*, de Benjamín Britten, para voces blancas y arpa, a cargo de Marimí Azpiazu. En resumen, fue un sentido concierto, por los recuerdos que evocaba y por la belleza del programa. El numeroso público, que abarrotaba el local, agradeció, emocionado, con sus aplausos este esfuerzo de los orfeonistas y del maestro Ayestarán recordando a Secundino Esnaola.

● En el Salón del Pleno del Ayuntamiento Donostiarra tuvo lugar un concierto a cargo de Jacques Doué (violoncello) y Françoise Doué (piano). Ambos concertistas son profesores del Conservatorio de Bayona y alternan sus clases con actuaciones en público. Han realizado numerosas giras por la mayor parte del mundo, y el señor Doué está considerado como uno de los intérpretes más destacados de este difícil instrumento. Pudimos escucharles, perfectamente compenetrados, un extraordinario concierto, patrocinado por el Banco Guipuzcoano. Se utilizó un piano "Yamaha", cedido gentilmente por Casa Erviti.

● En el Salón de Actos de la Caja de Ahorros Provincial, y organizado por el Instituto Francés de San Sebastián y la Caja de Ahorros Provincial, actuó el quinteto de viento Guy Touvron, compuesto por cinco jóvenes muchachos, todos ellos primeros premios del Conservatorio de París. Está compuesto por dos trompetas, trompa, trombón y tuba. Su repertorio, que va de Palestrina a Duke Ellington, es, por su riqueza y variedad, accesible a todos los públicos. Fue una delicia escuchar a estos jóvenes artistas, que han dejado en San Sebastián un recuerdo imperecedero. El público, que llenaba la bonita Sala de Actos de la Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, aplaudió con verdadero entusiasmo a estos extraordinarios jóvenes músicos, que regalaron, con la perfección de todo el programa, un "ragtime", *The Entertainer*, de Scott Joplin.—GLORIA VIGNAU.

Santander

En la Asociación de Amigos del Festival Internacional de Santander hemos escuchado un recital de piano a Jörg Demus, en un programa dedicado a Franz Schubert con motivo del 150 aniversario de su muerte. El programa se inició con el *Impromptu en Si bemol, op. 142, número 3*. Seguían las *Variaciones sobre un tema de "Rosamunda"*. Después, los doce primeros "valsos" de la *Op. número 9*. Como ya dijimos, el programa estaba dedicado a Franz Schubert, en obras propias o utilizando temas de Mozart, como la *Fantasia en Do menor*. Estos programas cíclicos, en general, suelen ser monótonos, peli-

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

La casa más surtida en discos
microsurco de toda Andalucía

Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA



directorio comercial

PIANOS, ORGANOS Y ACORDEONES

DISTRIBUIDORA GENERAL DE PIANOS

Ctra. de La Coruña, km. 17,200
Teléfs.: 637 10 04-08-012
LAS ROZAS (Madrid)

ENRIQUE KELLER

Apartado 15
Teléf.: 85 14 45
ZARAUZ (Guipúzcoa)

GARIJO

Santiago, 8
Teléfs.: 248 17 94 - 248 05 13
MADRID - 13

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88
Bailén, 19
Teléf.: 248 28 29
MADRID-13

HAMMOND IBERICA, S.A.

Bolivia, 239
Teléfs.: 308 35 62 - 308 35 66
BARCELONA-5

HAZEN

Juan Bravo, 33
Teléfs.: 275 34 24 - 225 90 33
MADRID-6

LETURIAGA

Corredera Baja, 23
Teléfs.: 222 45 08 - 232 73 55
MADRID - 13

MAXPER, S.A.

Carretera de Andalucía Km. 12, 600
Teléfs.: 695 91 00 - 04 - 08
GETAFE (Madrid)

REAL MUSICAL

Carlos III, 1
Teléfs.: 248 09 24 - 247 63 65
MADRID-13

RINCON MUSICAL

Plaza de las Salesas, 3
Teléfs.: 419 59 14 - 419 29 19
MADRID - 4

RODAMILANS

Marqués del Puerto, 9
Teléfs.: 415 52 55 - 415 52 44
BILBAO-8

RODES

Avda. Catedral, 6 y 8
Teléf.: 310 04 90
BARCELONA-2

SPA MUSIC, S.A.

Edificio Indubuilding - Nave 4 - 14
Vía de los Poblados s/n.
Teléfs. 763 82 02 - 763 85 72
MADRID - 33 (Hortaleza)

GUITARRAS, CUERDAS Y ACCESORIOS

CAPRICE, S.A.

Cuerdas para Guitarra
Padre Urbano, 1
Teléf.: (96) 366 80 12
VALENCIA - 9

GARIJO

Santiago, 8
Teléfs.: 248 17 94 - 248 05 13
MADRID - 13

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88
Bailén, 19
Teléf.: 248 28 29
MADRID-13

JUAN ESTRUCH

General Primo de Rivera, 30 - 32
Teléfs.: 301 98 41 - 302 32 97
BARCELONA - 2

LETURIAGA

Corredera Baja, 23
Teléfs.: 222 45 08 - 232 73 55
MADRID - 13

LLUQUET

Avda. del Oeste, 43
Teléf.: 22 73 45
VALENCIA-1

REAL MUSICAL

Carlos III, 1
Teléfs.: 248 09 24 - 247 63 65
MADRID-13

INSTRUMENTOS DE VIENTO, PERCUSION Y VARIOS

GARIJO

Santiago, 8
Teléfs.: 248 17 94 - 248 05 13
MADRID - 13

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88
Bailén, 19
Teléf.: 248 28 29
MADRID-13

LETURIAGA

Corredera Baja, 23
Teléfs.: 222 45 08 - 232 73 55
MADRID - 13

LLUQUET

Avda. del Oeste, 43
Teléf.: 22 73 45
VALENCIA-1

REAL MUSICAL

Carlos III, 1
Teléfs.: 248 09 24 - 247 63 65
MADRID-13

INSTRUMENTOS DE ARCO

Violines - Violas - Violonchelos
y Contrabajos

GARIJO

Santiago, 8
Teléfs.: 248 17 94 - 248 05 13
MADRID - 13

MATERIAL DIDACTICO MUSICAL

ENRIQUE KELLER

Apartado 15
Teléf.: 85 14 45
ZARAUZ (Guipúzcoa)

GARIJO

Santiago, 8
Teléfs.: 248 17 94 - 248 05 13
MADRID - 13

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88
Bailén, 19
Teléf.: 248 28 29
MADRID-13

LLUQUET

Avda. del Oeste, 43
Teléf.: 22 73 45
VALENCIA-1

REAL MUSICAL

Carlos III, 1
Teléfs.: 248 09 24 - 247 63 65
MADRID-13

EDITORES, LIBROS Y PARTITURAS

EDICIONES QUIROGA

Alcalá, 70 Canuda, 45
Teléf.: 276 39 50 Teléf.: 231 08 86
MADRID-9 BARCELONA-2

EDITORIAL ALPUERTO

Caños del Peral, 7
Teléf.: 247 01 90
MADRID-13

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88
Bailén, 19
Teléf.: 248 28 29
MADRID-13

HAL LEONARD DE ESPAÑA, S.A.

Talleres, 9, pral.-A.
Teléfs.: 302 27 44 - 302 25 92
BARCELONA-1

REAL MUSICAL

Carlos III, 1
Teléfs.: 248 09 24 - 247 63 65
MADRID-13

DISCOS, CASSETTES Y CARTUCHOS

BASF

Paseo de Gracia, 99
Teléf.: 215 13 54
BARCELONA-6

DISCOPHON

Valencia, 288
Teléf.: 215 13 70
BARCELONA-7

DISCOS C.B.S.

Avda. Generalísimo, 25
Teléfs.: 455 38 45 - 455 40 26
MADRID-16

DISCOS COLUMBIA

Libertad, 24
Teléf.: 221 10 95
MADRID-4

EMI-ODEON

Tuset, 23-25 Plaza Ramales, 2
Teléf.: 227 31 81 Teléf.: 242 52 07
BARCELONA-6 MADRID-13

ENSAYO

Zaragoza, 16, 3.º-5.ª
Teléf.: 217 55 80
BARCELONA-6

FONOGRAM

Avda. América/Hernández de Tejada
Teléf.: 267 42 00
MADRID-27

HISPAVOX

Torrelaguna, 64
Teléf.: 415 23 04
MADRID-27

HI-FI

ATAIO INGENIEROS

Enrique Larreta, 12
Teléfs.: 733 05 62 - 733 37 00
MADRID-16

COMERCIAL EAR

Av. de Sarriá, 67 - bis
(esquina Taquígrafo Garriga)
Teléf.: 239 31 03
BARCELONA (15)

COMERICA HI-FI

General Cabrera, 21
Teléfs.: 270 28 51 - 279 80 21
MADRID - 20

EAR

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

EUDEL

Ventalló, 76
Teléfs.: 213 70 76 - 257 62 03
BARCELONA-13

FOX

Calle Alta, 60
Teléf.: 23 97 66
SANTANDER

GERMAN INDUSTRIAL

Consejo de Ciento, 368
BARCELONA-9

MABEL

Ripollés, 84
Teléf.: 235 40 00
BARCELONA-13

PROSON

Rda. General Mitre, 174
Teléf.: 211 85 04
BARCELONA-6

REIEL

Manigua, 50
Teléfs.: 340 08 00 - 340 07 16
BARCELONA-16

VIETA

Bolivia, 239
Teléfs.: 307 47 12 - 307 47 16
BARCELONA-6

MECANICOS AFINADORES

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88
Bailén, 19
Teléf.: 248 28 29
MADRID-13

MAXPER, S.A.

Carretera de Andalucía Km. 12, 60
Teléfs.: 695 91 00 - 04 - 08
GETAFE (Madrid)

REAL MUSICAL

Carlos III, 1
Teléfs.: 248 09 24 - 247 63 65
MADRID-13

RINCON MUSICAL

Plaza de las Salesas, 3
Teléfs.: 419 59 14 - 419 29 19
MADRID - 4

PIANOS
BECHSTEIN

Grard

GAYEAU

PLEYEL

SCHIMMEL[®]

KAWAI

zender



Las
grandes marcas
reunidas en

GARRIDO • BAILEN

Mayor, 88 - Bailen, 19 - Tel.: 2 42 45 01/2

MADRID - 13



ORGANOS

TODA LA
GAMA DEL
INCONFUNDIBLE
SONIDO
HAMMOND



SCHIMMEL

Pianos

*El piano alemán
de mayor venta en el mundo.*

Distribuidores en:

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