

# RITMO

AÑO XLVII · NUM. 469 · MARZO 1977 · PRECIO: 75 PTAS.



## CARLO MARIA GIULINI

Uno de los intérpretes que más  
significativamente  
contribuye al Catálogo EMI





# 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. 275 34 24 - 225 90 33**

**MADRID-6**



# RITMO

FUNDADA EN 1929 AL SERVICIO DE TODA LA MUSICA

Inscrita con el número 329 en el Registro de Empresas Periódicas de la Dirección General de Prensa

AÑO XLVII • MARZO 1977 • NUM. 469

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, 700 ptas.

Número suelto, 75 ptas. Atrasado, 100 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.

Santiago Herrero Villa.

#### PROMOCION GENERAL:

Fernando Rodríguez Polo.

#### REDACTORES Y COLABORADORES:

Gonzalo Alonso Rivas, Roberto Andrade Malde, Domingo del Campo Castel, Pablo Cano Capella, Manuel Chapa Brunet, Fernando Gil Olalla, Luis Jiménez Clavería, Fernando López y Lerdo de Tejada, José Miguel López de Haro, Agustín Muñoz, Juan Ignacio de la Peña, Enrique Pérez Adrián, Fernando Peregrín, Joaquín Rubio Tovar, J. C. Ruiz Silva (M. Codax), Rafael D. San Gabino Ortiz.

#### CORRESPONSALES NACIONALES:

Ricardo Ruiz Baquero (Alicante), Pedro Luis Menéndez (Asturias), Lorenzo Galmés (Balears), Rosa Beatriz Pérez Arés (Barcelona), María Jesús García de la Mora (Burgos), Diego Navarro Mota (Cádiz), Francisco Vicent Doménech (Castellón), Julio Andrade Malde (La Coruña), Juan Manuel Carreira (Santiago de Compostela), José Angel García (Cuenca), Carmelo Dávila Nieto (Las Palmas de Gran Canaria), Alicia Font Puig (Lérida), J. Luis Rouret Tejada (Logroño), Salvador Betés (Málaga), José María Cano (Marbella), Evencio Baños Rodríguez (Orense), Juan Pérez Comesaña (Vigo), 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 y Rosario Marciano (Europa), Célida Villalón (Estados Unidos), Néstor Echevarría, Leticia Pagano, Sergio Curia (Sudamérica).

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

## Sumario

	Pág.
EDITORIAL: La Música en España, escuela de frustraciones.	5
Carta abierta de J. J. Rey sobre el primer encuentro de artistas jóvenes ... ..	6
El correo de RITMO ... ..	9
Avance de información internacional, por Fernando Peregrín.	10
Noticias ... ..	12
Diálogo con Carlo María Giulini, por José Luis Pérez de Arteaga ... ..	15
«In memoriam» Benjamín Britten: Los poemas de Wilfred Owen y el «War Requiem», por J. C. Ruiz Silva ... ..	21
La ópera que se perdió en el tiempo: El triunfo de Alessandro Scarlatti, por Julio Andrade Malde ... ..	28
«Otello» alla Scala, por Fernando Peregrín ... ..	30
Grandes voces de la lírica contemporánea: María Callas, por Giacomo Lauri-Volpi ... ..	32
La discoteca básica: La Sinfonía «Pastoral», por Angel Carrascosa ... ..	34
Crítica de libros ... ..	35
Discos editados: relación por Angel Carrascosa Almazán ...	38
CRITICA DISCOGRAFICA ... ..	39
Piú pppp..., por José Luis Pérez de Arteaga ... ..	52
El «rock» alemán entre Beethoven, Cage y Chuck Berry, por José Miguel López von Haro ... ..	53
«Rock», «Jazz», «Pop», etc. ... ..	55
De Madrid, al cielo: De las malas compañías, líbranos, Señor, por Arturo Reverter ... ..	58
Estrenos y actividades en Madrid, por Fernando López Lerdo de Tejada ... ..	61
Crónica de Buenos Aires, por Néstor Echevarría ... ..	62
CRONICAS NACIONALES.—Barcelona: Temporada Liceo y «La Walkyria» en el Palau, por Gonzalo Alonso Rivas ... ..	63
Otras crónicas nacionales ... ..	64
Directorio comercial ... ..	69

## nuestra portada

Carlo María Giulini, una de las primeras batutas en la historia de la dirección de orquesta, encuentra amplio reflejo en las páginas del presente número. Nuestros lectores podrán conocer más a fondo su personalidad a través de una larga entrevista exclusiva que el maestro otorgó a nuestra publicación.

De otra parte, también es Giulini protagonista en el primer capítulo de la serie Discoteca Básica: en ella se analiza su versión de la «Pastoral» beethoveniana como una de las tres primeras alternativas de nuestro mercado discográfico.

Nos parece justo este homenaje a uno de los músicos más humanista de nuestro tiempo.





el poder  
musical de un  
sólo dedo

# PARTNER 15

**FARFISA**

**¡Más fácil todavía! FARFISA con un sólo dedo**

Organo electrónico Partner 15 de FARFISA. Más brío. Nuevos ritmos.

Partner 15 de FARFISA tiene dos hallazgos técnicos: El «Bravo» y el «Easy chord» (acorde fácil).

Bajos, acordes, arpeggios y 15 diferentes ritmos se consiguen con el «Bravo».

Con el «Easy chord» (acorde fácil), **le basta un sólo dedo** para obtener un acorde musical. Suena la batería, instrumentos de percusión, bajos alternos, acordes rítmicos. Ud. conseguirá arpeggios, adornos, contrapuntos y figuraciones rítmicas.

Toda fantasía musical es posible con Partner 15 de FARFISA.

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

- Delegación y Exposición: Electrónica Musical MEGA Paseo de la Chopera, 11

Teléf. 2271216 - MADRID-5



# LA MUSICA EN ESPAÑA, ESCUELA DE FRUSTRACIONES

Don Luis Mazzantini, diestro de cartel a finales del pasado siglo, se había expresado así un día que estaba harto de su empleo de ferroviario: «En este país no se puede ser más que dos cosas: o tenor del Real o matador de toros; un do de pecho o una estocada en todo lo alto es lo que priva». Dicho y hecho, tras comprobar que su ascendencia italiana no bastaba para emular las glorias «belcantistas» de Gayarre, el fornido don Luis se aprestó a la dura pelea de los ruedos. Y triunfó, gracias antes a su férrea voluntad que a su, según dicen, tosco arte como maestro consumado del volapié. Y fue aceptado en los salones de la alta sociedad madrileña por su labia... y su dinero. Y, ya retirado, fue jefe superior de Policía, concejal del Ayuntamiento de Madrid, diputado provincial por Navalcarnero y hasta gobernador civil de Guadalajara, todo ello a la vera del conde de Romanones.

Traemos hoy aquí al bueno de Mazzantini y su particular «cuento de la lechera», con final dichoso, porque esta anécdota es sintomática de la más pragmática mentalidad española aplicada al triunfo individual a toda costa como única vía de redención en un marco social y económicamente subdesarrollado. ¿Cuántos españoles procedentes del hambre han intentado la aventura del triple salto mortal, en el vacío, que les llevase en un vuelo al trapecio fijo de los poderosos? ¿Y cuántos, como Icaro, se han estrellado contra el durísimo suelo del secano hispánico en medio de la leve curiosidad de los privilegiados y el morboso regocijo de las masas? Muchos, sin duda, pero también todavía pocos para una de las sociedades más crueles e insolidarias de la Historia, que desde siglos ha hecho de la frustración de los más la regla de oro de su organización.

Extrapolando lo dicho al campo concreto de la Música, larga sería, por abundante en ejemplos, la demostración irrefutable de la instrumentalización histórica de la vida musical española para el triunfo de unos pocos, los «elegidos», sobre un fondo permanente de amargura y frustración colectivas tan negro como los siete pecados capitales juntos. Vamos a poner hoy el dedo sólo en una de las llagas permanentemente abiertas, por aquello de no dramatizar y limitarnos de momento a una, cuando son innumerables: de los Coros oficiales surgen poco a poco voces educadas, vocacionales y bellas, que un buen día son invitadas a una actuación solista; estas voces, «sorprendidas», responden cuando menos con discreción, lo hacen incluso bastante bien la segunda o la tercera vez, y no desentonan, en general, de las que nos suelen traer del extranjero a precio de oro; pero a la temporada siguiente ya no reciben nuevas invitaciones; continúan entonces sumergidas en la masa coral, burocratizando por pura necesidad de subsistencia lo que un día fue ilusionada vocación, o se desentienden definitivamente de la Música si en algún otro sector profesional descubren un horizonte más despejado. ¿Qué ha sucedido? Muchas cosas, y entre ellas que se ha puesto en movimiento la maledicencia, la envidia y el temor del grupo social a que pertenece la víctima, porque el terrible horror a «quedarse» del que continúa en la clase de tropa le lleva a una labor de zapa en la que la tierra desprendida va a sepultar un poco más a todos. El grupo se convierte así en policía inmisericorde de sus miembros. Y el mal de muchos parece ser bálsamo para los tontos.

Esta situación es el «leit-motiv» histórico, en España, de la profesión de músico en todos sus sectores y facetas. Casi sin excepción, los más decididos, los más capaces o, simplemente, los más desesperados se han ido más allá de los Pirineos para resolver individualmente el problema. Los que al fin triunfan vuelven poco por su vieja escuela de frustración, ya que a los malos recuerdos se une la persistencia de las causas que les forzaron a la huida, y cuando lo hacen pasan cumplidamente factura. Entonces decimos que España es país de músicos natos, que exportamos intérpretes, que tenemos las mejores voces..., y así tratamos de sublimar la frustración colectiva de todos los que aquí se quedaron, e incluimos en «todos» a los cuatro o cinco que aquí mandan y pueden creerse o parecer privilegiados, porque muy triste es aceptar el papel de perenne flor de plástico colocada encima de la losa que aplasta, hoy como ayer, la vida musical de España.

Del círculo vicioso sólo se puede salir por decisiones de origen y alcance colectivos. En estos días de marzo de 1977, dos decisiones de esa naturaleza abren sendas puertas a la esperanza. La primera la proponen Aquiles García Tuero, Antonio Blancas y Javier Alonso, quienes han anunciado la constitución de la Compañía Española de Opera Popular, en régimen de cooperativa, con la doble intención de proporcionar trabajo continuado al cantante español y llevar la ópera, para su disfrute, a sectores del pueblo hoy muy alejados de este arte. La intención es excelente, pero los medios siguen siendo escasos y los resultados

son imprevisibles. No se puede olvidar que la ópera es un espectáculo complejo, costoso y delicado. La Compañía Española de Opera Popular se va a encontrar con la casi total falta de infraestructura operística de España. La **Compañía** habrá de ser humilde y aceptar con realismo las limitaciones propias y las ajenas, pero también habrá de ser ambiciosa y exigirse heroicamente espectáculos suficientes y de cuidada musicalidad en un medio, por depauperado, incluso hostil. Esta Cooperativa puede jugar una baza importante en la incipiente lucha social por la dignidad del músico español, aun en la hipótesis de que el esfuerzo sea en vano una vez más. Porque si fracasase por salir a pelear contra molinos de viento, sabríamos más exactamente dónde está el mal, y entonces esa exacta sabiduría quizá haría del músico español, por fin, ese músico airado que una política histórica y culturalmente ciega parece empeñada tercamente en producir. Y si el frágil edificio se viniese abajo por la zapa suicida desde dentro, sabríamos que la muerte cerebral de la vida musical de España es irreversible, y entonces suspenderíamos su vida artificial y sin hipocresías dejaríamos al enfermo mortal exhalar en paz su último suspiro.

La segunda puerta la han abierto los alumnos del Conservatorio de Madrid que han denunciado la regulación que de la enseñanza de Música en los Institutos Nacionales de Bachillerato ha hecho el Real Decreto 264/1977, de 21 de enero, mal llamado de 28 de febrero por la fecha de su publicación en el «Boletín Oficial del Estado». En este caso no sólo está justificado el encierro de los indicados alumnos, que persiste en el momento de escribir este editorial. También está justificada la petición de derogación del Real Decreto y la de dimisión de las autoridades del Ministerio de Educación y Ciencia que han elaborado esta bomba en forma de disposición de carácter general. En esta oportunidad no cabe decir que el Gobierno tiene muchos problemas y otras prioridades en el tránsito político a la Democracia, porque este problema se lo ha echado encima el propio Gobierno. El Real Decreto de 21 de enero ha venido a modificar intempestivamente la aceptable Orden de 25 de junio de 1976, para consagrar el carácter vergonzante y marginal de la Música en nuestro país y el intrusismo en su simulacro de enseñanza en los Institutos Nacionales de Bachillerato. ¿Por qué se ha legislado con tanta alegría? Información no puede haberle faltado al legislador. Hace ocho meses se reunieron en Madrid los directores de Conservatorio para estudiar la aplicación de la Ley general de Educación en materia de Música. En nuestras páginas se ha tratado el tema, durante 1976, exhaustivamente. A mediados de enero último, Antonio Fernández-Cid, Juan Pedro Quiñero y otros críticos y periodistas se hacían eco de los problemas de la enseñanza musical en el B.U.P. La opinión pública tuvo entonces conocimiento del estudio elaborado por doscientos profesores de Música, donde ya se denunciaba en esa enseñanza «la aplicación de la ilegalidad, el ultraje al profesorado, el consentimiento del intrusismo, el desprecio a la seriedad pedagógica y el consiguiente fraude al alumnado». En este terreno expectante y abonado, el Real Decreto de 21 de enero ha venido a ser algo así como el clásico «no quieres caldo, pues toma dos tazas». No se extrañe, por tanto, el «maître» de que se le haya dicho por todos que la situación no está para sopicaldos.

El movimiento de solidaridad que ha despertado la valiente actitud de los jóvenes estudiantes de Música debe hacer meditar a la clase política de hoy y de mañana: la Música, en España, no quiere seguir siendo escuela de frustraciones, porque aspira a ser escuela de cultura, escuela para una profesión, la de músico, digna y útil a nuestra sociedad. Catedráticos, profesionales, otros críticos como los ya citados, por ejemplo, Enrique Franco y Federico Sopeña, el público que ha asistido a los conciertos coincidentes con el encierro (incluso con aportaciones monetarias para sostener a los encerrados), han hecho oír una voz que adquiere al fin potencia coral y unitaria. Por supuesto, el tiempo decantará las solidaridades incondicionales de las meramente oportunistas, como la de algún columnista que se ve obligado a llenar todos los días su página con lo que le echen, aunque sea en esta ocasión algo tan arcano para él como la Música. La proximidad de la Semana Santa y del consiguiente éxodo madrileño probablemente acabará con el encierro de los jóvenes estudiantes, y otro sector de inquietud social llamará mañana la atención del español estupefacto. No importa. En un país donde nunca se realizó la revolución burguesa, la Música, que tampoco realizó nunca su particular revolución de esta índole, la colegiación profesional, empieza a descubrir el valor de la solidaridad y la fuerza colectiva. La Compañía Española de Opera Popular y la rebeldía de los músicos contra una norma arbitraria e injusta son fruto de este descubrimiento. ¡Enhorabuena!



# SOBRE EL PRIMER ENCUENTRO DE ARTISTAS JOVENES



ENCUENTRO  
ARTISTAS  
JOVENES

VIGO, 26-31 de Julio de 1976

## Carta abierta de Juan José Rey

En la página 5 del número 466 de RITMO aparece publicada una carta de mi amigo (creo que lo seguiremos siendo) y compañero de fatigas en más de una ocasión, Antonio Martín, en la que por dos veces se alude a mi persona, de modo que puede dar pie a interpretaciones que no considero exactas. Además, y en interés de la opinión pública, puntualizaré del modo más objetivo ciertos extremos. Usted y los lectores me perdonarán que me extienda un poco más de lo correcto en una carta de este tipo. En circunstancias tan confusas como las que vivimos, sólo con gran esfuerzo se puede hacer algo con claridad.

No recuerdo si alguien dijo exactamente la frase recogida por José Miguel López en su crónica de Vigo («Se analizó la situación actual de la Musicología, a la que se calificó de corrompida y se dijo que sus dirigentes buscan más la fama y el prestigio personal que el desarrollo cultural de la colectividad»), pero sí se dijeron cosas muy similares. De todos modos, toda nuestra intervención se recogió en cinta magnetofónica. Y digo «nues-

tra», porque A. Martín y yo decidimos realizarla juntos en la tribuna, dado que nuestros enfoques eran prácticamente iguales, como quedó claro en varios momentos de la misma. En la ponencia no se mostraron fisuras importantes entre los criterios expuestos por ambos.

A continuación se refiere la carta a un supuesto «feroz ataque que desde tiempo atrás se viene dirigiendo contra la persona del actual Director del Instituto Español de Musicología» (IEM). «Ataque» que más adelante se califica de «completamente inconsistente y desmesurado desde un punto de vista científico y mucho más desde un punto de vista social». No alcanzo a ver, ni en la carta se explica, en qué consiste ese ataque tan duro y feroz contra el Director del IEM, pero, de todas maneras, me parecen poco válidas las razones aducidas por A. Martín.

### I) «El cargo de Director del IEM tanto antes como actualmente no ha sido político...»

No sé quién habrá dicho que lo es, pero para comprobar la veracidad del aserto basta con hacer un poco de historia. En el año 1943 se crea el IEM, dentro del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, en cuya dirección se coloca a Monseñor Higinio Anglés (el cual había estado en Munich durante el trienio 1936-1939). Por estas mismas fechas se encuentran exiliados en Méjico, Inglaterra, Chile, etc., algunos musicólogos como Adolfo Salazar, Jesús Bal y Gay, Eduardo Martínez Torner, Vicente Salas Viú, etc. Sin embargo, el IEM nombra colaborador, entre otros, a Marius Schneider (Director del Archivo Fonográfico del Museo Etnográfico de Berlín desde 1934 y refugiado en España después de la derrota del Afrikakorps, al que perteneció como intérprete). Mientras tanto, el folklorista Agapito Marazuela purgaba en la cárcel delitos nunca cometidos ni juzgados. Una de las actuaciones de Higinio Anglés como Director del IEM sería un discurso pronunciado en el VIII Congreso del CSIC y titulado **Gloriosa contribución de España a la Historia de la música universal** —tema muy tonificante para los años del hambre y la autarquía—, del que entresaco el párrafo final:

«Y ahora, como Director del IEM, unas palabras finales para expresar a S. E. el Jefe del Estado, a las más elevadas Autoridades de nuestra Nación y al Consejo, en esta ocasión solemne, mi profunda gratitud por haber creado un organismo cuya labor obtiene los más expresivos elogios por parte de los Centros de alta cultura, de las revistas musicológicas, y muy particularmente de las Universidades de ambos mundos».

No intento acusar a nadie. Expongo unos hechos, y que cada cual saque sus conclusiones. En realidad, fueron años muy difíciles, en los que Higinio Anglés, que había publicado sus obras en catalán o en idioma extranjero, se vio en la necesidad de escribir incluso su nombre en castellano. Por otra parte, ¿no es político el cargo de Consejero Nacional de la Música, que ostenta el actual Director del IEM? Repito que cada uno busque la respuesta.

### II) «La durísima crítica a uno de los libros del actual Director del IEM»

Es muy probable que el lector no conozca, ni A. Martín le informa, de qué libro

o de qué crítica se trata. El primero es la **Transcripción e interpretación de la Polifonía española de los siglos XV y XVI**, de Miguel Querol Gavaldá (Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Comisaría Nacional de la Música, Madrid, 1975). La segunda es un escrito firmado por la Federación de Músicos y titulado **Musicología (?)**, en el que se comparan diversos párrafos entresacados de dicho libro con otros exactos, pero en francés, de **La Notation musicale**, de Armand Machabey (Presses Universitaires de France, París, 1952), y se concluye cuestionando el sistema de encargos de la Comisaría y la honradez científica del autor.

He de señalar de entrada que en la revista **Tesoro Sacro-Musical**, número 637, expuse mi valoración del libro de M. Querol, como cualquiera puede leer. Ciertamente, si sólo se tratase de la omisión de tres citas a pie de página, como pretende A. Martín, el asunto carecería de importancia; pero un detenido análisis comparativo del volumen da el siguiente resultado: **toda la lección primera** es traducción del citado libro de A. Machabey (catorce páginas, aproximadamente). Como comprobante, y para quien no pueda hacer la comparación, expongo aquí el principio del capítulo con el texto francés correspondiente:

«Como hipótesis no suficientemente verificada, el primer documento con notación musical sería el gran poema religioso de los sumerios sobre la creación del hombre. En una tablilla del siglo IX antes de Cristo hay un fragmento de este poema, que fue descifrado en 1915 por Ebeling. A la izquierda de cada línea hay algunos signos cuneiformes que han resistido a toda traducción, y de este hecho dedujeron algunos sabios que se trataba de signos musicales.

Uno de los padres de la musicología contemporánea, Curt Sachs, realizó su hipotética transcripción musical, con vivas protestas de los filólogos. Pero como sea que en el British Museum se conserva un documento análogo del siglo XVI antes de Cristo, dicho documento fue estudiado por el famoso anticuario F. W. Galpin, llegando a la misma conclusión: que se trataba de signos musicales. Según este investigador, conservando las consonantes o sonidos esenciales de estas sílabas, y teniendo en cuenta que el segundo milenio antes de Cristo circulaba por Mesopotamia un alfabeto semítico primitivo, tales signos intraducibles no son otra cosa que las letras de este alfabeto, y supone que ellas podrían designar la serie de notas de un arpa de veinte a veintidós cuerdas, que ya en esta época se encuentra en Egipto y en algunos lugares de Asia».

«... ce serait le cas du grand poème religieux de la Création de l'Homme.

Une tablette du IXe. s. av. J.-C. qui en porte un fragment, a été déchiffrée en 1915 (par l'allemand Ebeling); mais sur la gauche du texte principal, en face de chaque ligne, se lisent quelques signes cuneiformes, qui ont résisté à toute traduction; c'est alors qu'on a songé à la possibilité d'une interprétation musicale: Kurt Sachs la réalisa d'abord non sans soulever d'assez vives oppositions de la part des philologues; toutefois, comme le British



Museum conservait un document babylonien analogue, «se rapportant au XVe. s. av. J.-C.», le travail fut repris par un antiquaire anglais, Galpin, qui conclut également à la signification musicale des cunéiformes indéchiffrables. D'après lui, en conservant les consonnes ou les sons essentiels de ces syllabes et en remarquant qu'il circulait, dans le courant du second millénaire et en Mésopotamie, un alphabet araméen (sémitique) primitif, Galpin retrouve dans ces signes intraduisibles les lettres de cet alphabet et suppose qu'elles pouvaient désigner la série des notes d'une harpe de vingt à vingt-deux cordes que nous retrouvons à cette époque tant en Egypte qu'en Asie.»

Las lecciones II, III, IV, V, VI y VIII siguen muy de cerca el tratado **The Notation of Polyphonic Music**, de W. Apel (Cambridge-Massachusetts, 2.ª ed., 1945), que esta vez sí aparece citado varias veces. La servidumbre al libro de Apel hace que Querol cometa alguna incongruencia al seguir el criterio propio para algunos ejemplos y copiar el de Apel para otros (vid. ejemplos de la página 60).

Los capítulos IV, V y VI de la segunda parte ofrecen un caso particular: esta vez el autor se copia a sí mismo. En efecto, los comentarios sobre «La forma musical del villancico», «Los villancicos de Juan Vázquez», «El cultivo del madrigal en España» y «Los madrigales de Juan Vázquez» se encuentran repetidos en el estudio del mismo autor **Los villancicos y madrigales de Juan Vázquez** (Badajoz, abril-mayo de 1974). Algunos párrafos vuelven a aparecer en la carpeta del disco **Madrigales y villancicos de Juan Vázquez** (editado por el Ministerio de Educación y Ciencia). Los comentarios sobre las obras de Francisco Guerrero pueden verse en las páginas 30 y 31 de las **Opera omnia**, vol. I, editadas por el IEM. «El cultivo del madrigal en España» pertenece a la introducción al **Cancionero de Medinaceli** (tomo I, pági-

nas 9-10). En fin, párrafos más pequeños están entresacados de otras obras de M. Querol, que no vienen al caso.

Por mi parte —y permítaseme un solo juicio subjetivo— suprimiría ciertos capítulos que considero inútiles, sobre todo el último, al que estimo ridículo para el autor (que confiesa haber comentado un disco sin escucharlo previamente y aconseja sabiamente que nadie haga esto) y vejatorio para las corales españolas («que no saben cantar la polifonía con alegría»; son adjetivadas como «atribulados» y «patibularios») y para los grupos de música antigua (a alguno en concreto les llama «los lacrimógenos»).

Con estas premisas juzgue el lector si se justifican las 100.000 pesetas cobradas por M. Querol de la Comisaría de la Música, y en definitiva del erario público. Así y todo, esta recopilación de textos sería justificable «a posteriori» si, como afirma A. Martín, fuera una obra «que cumple por primera vez el para mí interesante cometido de servir a los que se inician en las tareas musicológicas, obras de divulgación de las que tan ayuno está el mercado musical español». Hace ya bastante tiempo existe la **Polifonía clásica** del Padre Samuel Rubio, libro traducido al inglés y reeditado recientemente.

Más adelante recalca A. Martín que «se olvida en este caso toda su extensa producción científica y plagada de notas a pie de página». Remediemos este olvido, y para muestra valga un superficial detalle del **Cancionero Musical de la Colombina** (Barcelona, 1971), comprensible por cualquier lector no especializado, ni incluso músico. Dice el transcriptor (pág. 33): «Respecto a la transcripción de la letra, hemos procurado ser fieles al manuscrito. Únicamente nos hemos tomado la libertad, especialmente en los primeros números, de no poner todas las del manuscrito...; es ésta la única libertad que nos hemos permitido, y aun con moderación». Pero si comparamos los textos publicados en la «edición de textos» y los que aparecen en la edición de la música, encontramos muy numerosas variantes. Por ejemplo:

Piezas	Texto solo	Con música
Número 9	faze mis vidas tristes que ygual con el dolor que rresçibo del engaño	faze mis días tristes que el tormento y el dolor que salió del engaño.
Número 10	Que a mí, que verte deseo Conmigo mismo guerreo	que aunque verte deseo A mí yo mismo non creo
Número 22	los que mis daños sabrán ¡O, perdido!	los que mis males verán ¡Ay, perdido!
Número 42	el temor sienpre más crece ora ni punto fallece	el temor sienpre mostróme ora ni punto fallóme
Número 72	que la Virgen para ella verificara	que la Virgen parida ella virgo fincara.

Y muchas otras que omito por no alargar. Las variantes c-z-ç-s son numerosísimas, así como b-v, d-t, i-y, etc. Los signos de puntuación y el empleo de mayúsculas coinciden rara vez en ambas lecturas, de modo que sólo las piezas 1, 37, 53, 80, 81 y 94 son totalmente iguales. Algo similar ocurre en el **Cancionero de Medinaceli** y en otras obras del mismo autor.

El problema que se plantea es el siguiente: si alguien quiere hacer una grabación discográfica o un concierto con estas obras, ¿a qué texto recurre? Esto es lo que le ha ocurrido al señor Querol. Encargado por el Ministerio de Educación y Ciencia del «asesoramiento de interpretación y redacción de textos» para el LP **El Cancionero de la Colombina**, optó por la calle del medio, dándonos en algunos casos una nueva lectura de los textos, que tampoco coincide con la que después

escuchamos en el disco (por ejemplo, los cantores dicen «zagual», mientras el asesor escribe «zagal»). Además, en este disco (interpretado por el Cuarteto Renacimiento bajo la dirección de Ramón Perales de la Cal) vemos muchos de los defectos que M. Querol achaca a los intérpretes españoles, junto con otros difíciles de encontrar incluso en un coro de aficionados: ¿quién puede soportar —aunque no haya estudiado Armonía— que una pieza acabe en un acorde de cuarta y sexta, o sea, en segunda inversión (números 5 y 6), cuando en el original no aparece tal cosa?

El análisis musicológico detenido tanto del libro (cuestiones referentes a la «semitonia subintellecta», la «alteratio», el «punctum separationis», etc.) como del disco («tempo», fraseo, articulación, timbres vocales o instrumentales, etc.) da resulta-

dos bastante más asustantes, que si hace falta no tengo inconveniente en desarrollar.

III) «... una vez más se repite en la Musicología española el triste sino de los ataques personales, envidias, rencores, etc.»

El lector de los párrafos anteriores puede darse cuenta de que sólo he planteado la crítica en el terreno objetivo y científico. No podría hablar de otra cosa, porque no conozco a M. Querol más que por sus obras y por su faceta científica.

IV) «Pretender anular de un plumazo lo que en investigación musical se ha hecho en España en estos últimos cuarenta años me parece un lujo demagógico, que ningún investigador serio se puede permitir.»

Ciertamente. Sería como pretender negar que procedemos del mono o de las formas inferiores de vida. Precisamente, tenemos que ser muy conscientes de nuestra procedencia y de cuáles son las lagunas que hay que llenar y los defectos que hay que evitar. Lo dicho hasta aquí no es una crítica, sino una autocrítica, no mía, sino nuestra, de todos los musicólogos, los veteranos y los que empezamos ahora. Lo que sí es seguro es que por el fácil camino de echar tierra a los problemas y esconder avestrucescamente la cabeza éstos no se resuelven. Estas deben ser las bases sobre las que se edifique la Sociedad Española de Musicología (si es que la autoridad gubernativa accede a ello después de un año que se presentaron los estatutos).

V) Las conclusiones que A. Martín expone en su carta son las que él llevaba pensadas, y que fueron modificadas y ampliadas después que decidimos hacer «al alimón» nuestra intervención. Por mi parte, no las conservo, pero, como he dicho antes, grabadas están.

VI) «Conozco suficientemente la personalidad de esos dirigentes oficiales y no puedo admitir que busquen su lucro personal...»

Obsérvese que José Miguel López decía en su crónica: «Sus dirigentes buscan más la fama y el prestigio personal», afirmación más suave que la de A. Martín. De todas maneras, y como botón de muestra, sería interesante comprobar qué autores han publicado libros en el IEM desde que M. Querol llegó a la dirección del mismo, y cuántas conferencias, encargos, cursos, cursillos y colaboraciones hace compatibles este señor con su cargo investigador. Y, por otra parte, qué disponibilidad hay en el IEM para que cualquier investigador español utilice los fondos bibliográficos recogidos con el dinero de todos.

Hasta el momento no he dicho que toda la obra de M. Querol sea así. Yo nací después que él fuera Secretario del IEM, y he aprendido parte de lo poco que sé en sus libros. Pero también él ha criticado numerosas veces a H. Anglés —después de que éste muriera— sin menoscabar un ápice el valor de su obra. Según la escolástica, hay dos vías de conocimiento, por el ser y por el no ser. Hoy me ha tocado exponer una aproximación a la obra de M. Querol por «el no ser». Ello no implica que niegue el «ser». Pero, de otro modo, todos los musicólogos seguiríamos un poco amordazados, porque lo que he dicho es conocido o debería serlo por cualquier profesional de esta ciencia, como es A. Martín. Si en algo he errado, desde aquí firmo la rectificación que sea más ajustada a la verdad. Después de todo, «la verdad os hará libres», como dijo alguien.

JUAN JOSE REY



# 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



# «EL CORREO DE RITMO»

Señor Director:

Soy lector de la Revista RITMO desde hace bastantes años, e incluso ahora conozco a varios de los colaboradores en ella, caso de Angel Mayo, Carrascosa, Arturo Reverter, etc.

Precisamente, a consecuencia de un artículo publicado por este último en el número extraordinario de diciembre, dedicado a Falla —que, dicho sea de paso, me parece muy bueno y es un gran homenaje a nuestro don Manuel—, le escribo estas líneas, por si tiene a bien publicarnos en la nueva sección «El Correo de RITMO».

En las páginas correspondientes a la crítica de conciertos en Madrid («De Madrid al cielo») Arturo Reverter juzga de forma no dudo que personal y, por supuesto, que muy en su derecho de hacerlo así, el concierto dirigido por Enrique Jordá a la Orquesta RTV, de forma que creo totalmente absurda e injusta, así como la programación igualmente del dirigido por Sergio Comissiona.

Anticiparé que no tengo amistad alguna con el señor Jordá, y sí, como he dicho antes, con A. Reverter.

Empieza calificando el programa de «increíble»; ¿por qué?

¿Es que programar a Falla, Borodin, Rimsky y Wagner es acaso delito musical? ¿Existe acaso alguna norma para la confección de los programas, aparte de cuando tienen carácter de ciclo o monográfico?

Creo, además, que alguna de las obras, como el Concierto para piano, de Rimsky, era la primera vez que se daba, y sin ser obra trascendental, por supuesto, merece figurar en los programas; más aún la Segunda sinfonía de Borodin, obra espléndida y de nada frecuente inserción en los conciertos madrileños; aparte de esto, la versión ofrecida por Jordá del Amor brujo fue, creo yo, muy buena, y no creo que finalizar el programa con Rhenzi sea nada malo.

Pienso, por tanto, que al margen de esto los juicios de Reverter sobre la labor directorial de Jordá serán todo lo respetables que se quiera, pero totalmente equivocados; creo que, modestamente también, entiendo un poco de esto; son ya muchos años de ir a todo tipo de conciertos y de ver actuar a muy diversos intérpretes.

Sobre el programa de Comissiona dice que «se las traía». O sea que programar una obra de S. Saëns, un Concierto de piano, de Mendelssohn, nada trillado que yo sepa, y la Segunda sinfonía de Tchaikowsky, tampoco de las más oídas, se las trae... Bueno.

A mí me gustaría que gran parte de la crítica española y los «selectísimos» grupos que así piensan echen una mirada a la guía musical de Londres (la primera ciudad del mundo en actividad musical), y verían que hay programas de todo tipo. Y lo mismo podría decir de Viena.

Por mi profesión —guía de turismo— y mi afición musical puedo decir que conozco casi todas las salas de conciertos y teatros de ópera en Europa, aparte de comprar y leer las mejores revistas especializadas del género. Puedo asegurar sin la menor duda que en ningún sitio he oído ni leído cosas tan peregrinas como aquí. Sin duda, somos diferentes. Añado esto porque, igualmente, casi toda la crítica nacional y estas «selectísimas minorías» parecen tener las mismas fobias y filias hacia determinados compositores, sobre todo.

Dejando a un lado Bach, Mozart, Beethoven, Wagner (ya no tanto), parecen haber creado dos grupos, que yo calificaría de «intocables», y otro de «malditos». En los primeros figuran, claro es, Strawinsky, Ravel, Debussy, Bartok, Schoenberg, etc.; cada vez que se escucha alguna de sus obras hemos de leer u oír los inevitables tópicos de «misterio, perfume, alucinación, clima», etc.; digo yo, que ya está bien, señores, de tanta pedantería. Juzguen la interpretación dada a las obras, y a otra cosa.

Los «malditos» están representados por los rusos en primer término; a duras penas admiten la categoría y prestigio de Tschikowsky o Mousorgsky; pero pobres Rimsky, Borodin, Glazunov..., y no digamos de los contemporáneos, Prokofiew, Kachaturian, Rachmaninoff, a los que no se les insulta casi de milagro. Ahora parece que a Schostakowitch le reconocen cierta categoría, tal vez porque ha muerto hace poco...

Los demás —e igualmente otros eslavos— no pasan de ser «brillantes» o «inspirados».

¡Cómo si esto no fuera importante!

En total, que estoy hasta la coronilla de oír más o menos frecuentemente estos juicios y comentarios; admito que están en su derecho de hacerlo, el mío es este que le escribo, y que le agradecería tenga a bien incluir en la citada sección.

Sin más, un afectuoso saludo.

LUIS DEL LLANO

PS.—Por supuesto que, como otros muchos, desearía poder escuchar en los programas sinfonías de Sibelius, Ives, Nielsen, Korngold, Scriabin...; pero esto es ya harina de otro costal.

Don Santiago Bueno Salinas, con domicilio en Collcerolls, 25, en Barcelona, ha tenido la amabilidad, como otros muchos suscriptores, de contestar a la encuesta que incluimos en el número 467, correspondiente al pasado mes de diciembre, nuestro especial Falla, con la carta que publicamos seguidamente. En números sucesivos publicaremos otras cartas recibidas con este motivo.

Señor Director:

Adjunto tengo el gusto de remitirles el boletín a efectos de la encuesta que traía consigo el último número del mes de diciembre. Encuentro loable ese interés suyo por conocer la opinión de los lectores.

Aparte del citado boletín, me ha parecido oportuno ampliar mis puntos de vista respecto a su revista en una redacción más extensa.

Refiriéndome a las secciones interesantes que podrían, a mi juicio, ser mejoradas, destaca en primer lugar la de noticias internacionales sobre acontecimientos musicales, desde premios, etcétera, hasta defunciones de artistas, en pequeños resúmenes.

Otra sección que podría reestructurarse es la de crítica discográfica, hasta ahora muy interesante, pero a la que se le podría organizar un planteamiento para que todos los críticos tocasen, siempre con libertad, algunos aspectos fijos por orden de las grabaciones, tales como perfección técnica, puntuación en escala, etc.

Dentro de este punto quiero señalar la encomiable labor de los artículos monográficos, y uno en particular que no ha tenido continuación hasta el presente: el dedicado a la interpretación vocal en Mozart, del que se desearía ver su continuación.

Otro punto que lamentablemente se trata de hablar de su revista es su tardanza de salida, que en los últimos números ha llegado a límites peligrosos.

En cuanto al especial dedicado a Falla, lo encontré bien realizado, pero excesivamente monográfico. A mi modo de ver, hubiera sido más interesante repartirlo a lo largo del año que no apretarlo todo en un solo número.

Finalmente, me permito hacerles una sugerencia técnica: según mi razón, el formato de la revista ha quedado anticuado, y el papel utilizado en la impresión es excesivamente grueso; tocando estos dos puntos, se podría dar más amplitud a la revista sin aumentar los costos en demasía.

Esperando que este desarrollo sea tomado antes como interés que como crítica, se despide atentamente de ustedes,

SANTIAGO BUENO SALINAS.

## POLCAR 1977

- CATALOGO DISCOS, CASSETTES, CARTUCHOS, ACTUALIZADO 30 ENERO 1977
- CATALOGO DE LIBROS DE LITERATURA MUSICAL
- NUEVO DISEÑO ● NUEVA TIPOGRAFIA

Pedidos: RITMO. Virgen de Aránzazu, 31. Madrid-34

P. V. P.: 450 Ptas.



En el último número de RITMO dimos información sobre algunos de los Festivales de Música programados para este próximo verano. Concretamente, se trataba de los Festivales de Salzburgo y Bayreuth. Proseguimos en este número con información sobre otros Festivales de los que nos ha sido posible obtener adelantos suficientemente completos. Dado que el grado de detalle con que se conocen los diferentes programas es muy variable, hemos optado por extractar

la información disponible, indicando también la dirección oficial del Festival, a fin de que los lectores interesados en ampliar información — o efectuar reservas de localidades — puedan hacerlo dirigiéndose directamente a la Administración de dichos Festivales. En cualquier caso, y siempre que sea posible y revista especial interés, desde esta misma sección se irá completando la información y ampliando detalles de los Festivales más importantes.

## FESTIVALES

**AIX-EN-PROVENCE** (15 de julio - 8 de agosto).

**Operas:** *Cosí fan tutte* (Mozart), *Robert Devereux* (Donizetti), *Il Maestro di Capella* (Cimarosa) y *Sirius* (Stockhausen), estreno mundial. **Conciertos, Oratorios, Recitales.**

**Intérpretes:** Gabriel Bacquier, Grace Bumbry, Montserrat Caballé, José Carreras, Régine Crespin, Stafford Dean, Philippe Entremont, Charles Mackerras, Jessye Norman, Katia Ricciarelli, Julius Rudel, Karlheinz Stockhausen, etc. **English Chamber Orchestra, Orquesta de Cámara de Viena, Orfeón Donostiarra, etcétera.**

A destacar: **Roberto Devereux** (25, 28, 30 de julio y 2 de agosto). El montaje será de Alberto Fassini (dirección) y Pier Luigi Pizzi (decoración y vestuario). La dirección musical estará a cargo de Julius Rudel, el Director de la New York City Opera. Los intérpretes principales serán: Montserrat Caballé, Grace Bumbry, José Carreras y Franco Bordoni.

**Sirius** (8 de agosto), montada y dirigida por el autor. De entre los conciertos señalaremos el que tendrá lugar el día 23 de julio: la **English Chamber Orchestra** bajo la dirección de Charles Mackerras y con Katia Ricciarelli como solista. El programa será a base de Mozart y Beethoven.

**DIRECCION:** Festival International d'Art Lyrique et de Musique d'Aix-en-Provence, Palais de l'Ancien Archevêché, 13100 Aix-en-Provence (Francia).

**BREGENZ** (21 de julio - 21 de agosto).

**Operas:** *Oberón* (Weber), *La Favorita* (Donizetti) y *Pimpione* (Telemann).

**"Ballet":** *La bella durmiente* (Tchaikovsky) y otros espectáculos. **Conciertos, Recitales.**

**Intérpretes:** Leopold Hager, Francesco Molinari-Pradelli, solistas de La Scala (Milán), etc. **Orquesta Sinfónica de Viena, Coros de la Staatsoper de Viena, etcétera. Ballet de Per (URSS).**

A destacar: **Oberón**, con puesta en escena de Hans Peter Leh-

mann y Toni Businger, **Orquesta Sinfónica de Viena y dirección musical de Leopold Hager** (22, 23, 27, 29 y 30 de julio y 3, 5, 6 y 10 de agosto). **La Favorita**, dirigida por el maestro Molinari-Pradelli y con montaje de Sonia Frisell y Carlo Save. Interpretada por solistas de La Scala de Milán (a designar) y la Orquesta Sinfónica de Viena y el Coro de la Staatsoper de Viena (21, 24, 28 y 31 de julio).

**DIRECCION:** Bregenzer Festspiele, A-6901 Bregenz, Postfach 119, Kornmarktstrasse, 6 (Austria).

**EDIMBURGO** (21 de agosto - 10 de septiembre).

**Opera Carmen** (Bizet). **Conciertos, Recitales, Música de Cámara**

**Intérpretes:** Claudio Abbado, Daniel Barenboim, Teresa Berganza, Plácido Domingo, Mirella Freni, Annie Fischer, Carlo Maria Giulini, Bernard Haitink, Kirill Kondrashin, Tom Krause, Erich Leinsdorf, Yehudi Menuhin, Maurizio Pollini, Paul Tortelier, etc. **Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam, Orquesta Sinfónica de Londres y New Philharmonia Orchestra.**

A destacar: **Carmen**, dirigida por Abbado, con puesta en escena de Faggioni y Frigerio. Interpretada por Berganza —esperadísimo debut—, Freni, Domingo, Krause, etc. **Orquesta Sinfónica de Londres y Coros del Festival.** Se desconocen por el momento las fechas para **Carmen** y los detalles sobre los conciertos y recitales. En cuanto nos sea posible, y en atención a la calidad de los intérpretes, completaremos estos y otros detalles referentes a este Festival.

**DIRECCION:** Edimburg International Festival of Music and Drama, 29, St. Pames's Street, London SW1A - 1HA (Inglaterra).

**FLANDERS** (23 de abril - 6 de julio y 29 de julio - 26 de septiembre).

**Opera: Tristán e Isolda** (Wagner). **"Ballet", Recitales, Conciertos.**

**Intérpretes:** Afanassiev, Berganza, Bumbry, Nilsson, J. Nor-



Strasbourg: Palais des Congrès.

man, I. Oistrakh, Prey, Riegel, etcétera. Bero, Böhm, von Dohnanyi, Kondrashin, Maksymiuk, Mehta, Rilling, Wallat, etc. **Orquestas del Concertgebouw de Amsterdam, Filarmónica de Amsterdam, BBC WELSH, Nacional de Bélgica, BRT, Filarmónica de Israel, Filarmónica Hungría, New Philharmonia, WDR y Filarmónica de Viena. Ballet Nacional de Holanda, Royal Ballet (Covent Garden, Londres). Koutev de Sofía, etc.**

**DIRECCION:** Festival van Vlaanderen, BRT - Omroepcentrum 2B 23, Reyerslaan 52, 1040 Bruselas (Bélgica).

**ISRAEL** (16 de julio - 16 de agosto).

**Opera: Fidelio** (Beethoven). **Conciertos: Ciclo sinfónico beethoveniano, Missa Solemnis, Christus am Oelberg, etc.** **Música de Cámara: Cuartetos, Tríos, Sonatas y Canciones de Beethoven.**

**Intérpretes:** Janowitz, Vickers, Bertini, Gielen, Giulini, Mehta, Cuartetos Italiano, Melos de Stuttgart, Tel Aviv e Israel. Tríos Yuval, Israel y Vidom. **Orquestas Filarmónica de Israel y de la Radio de Stuttgart.**

A destacar: **Fidelio**, dirigida por Zubin Mehta y con Gundula Janowitz y J. Vickers como principales intérpretes. La puesta en escena será dirigida por Otto Schenk y la escenografía será de Günther Schneider-Siemssen. La orquesta será la Filarmónica de Israel. Destaca también la **Novena sinfonía** de Beethoven, dirigida por Carlo Maria Giulini.

**DIRECCION:** Israel Festival, P.O. Box 29874, Tel Aviv.

Nota: El Festival se desarrolla en las siguientes ciudades: Jerusalem, Tel Aviv, Caesarea y Haifa.

**MUNICH** (10 de julio - 3 de agosto).

**Operas: Las bodas de Fígaro, Idomeneo y Titus** (Mozart). **El anillo del Nibelungo** (Wagner).

**Daphne, Salomé, Elektra, El bailarero de la Rosa, Ariadne a Naxos, Die Frau ohne Schatten, Arabella, Die schweigsame Frau y Capricho** (R. Strauss). **Eugene Onegin** (Tchaikovsky). **Antigona** (Orff). **Simplicius Simplicius** (Hartmann). **Historia de un soldado** (Strawinsky).

**Recitales:** Hermann Prey, Wolfgang Sawallisch (piano), Edith Mathis y Peter Schreier, Wolfgang Sawallisch (piano), con el **Italienische Liederbuch** de Wolf como programa, y Dietrich Fischer-Dieskau, Sviatoslav Richter (piano).

**Intérpretes:** Prácticamente, totalidad del cuadro de solistas de la Bayerische Staatsoper, entre ellos Judith Beckmann, Ingrid Bjoner, Helga Dernesch, Brigitte Fassbaender, Reri Gritter, Marga Höffgen, Gwyneth Jones, Edda Moser, Birgit Nilsson, Lucia Popp, Margaret Price, Leon Rysanek, Ursula Schröder-Fenzen, Anna Tomova Sintov, Julia Varady, Theo Adam, Wolfgang Brendel, Jean Cox, Dietrich Fischer-Dieskau, Peter Hoffmann, Werner Hollweg, James King, Peter Lindroos, Siegmund Nimsgern, Hans Günter Nöcker, Hermann Prey, Karl Ridderbusch, Peter Schreier, Gerhard Unger, Rüdiger Wohlers. Entre los directores musicales, Yuri Ahronovitch, Karl Böhm, Carlos Kleiber, Ferdinand Leitner y Wolfgang Sawallisch.

A destacar: Las nuevas puestas en escena de **Daphne** y **Eugene Onegin**. La primera correrá a cargo de Filippo Sanjust. Será dirigida por Wolfgang Sawallisch e interpretada por Lilian Sukis, Ortrun Wenkel, Peter Lindroos y Peter Schreier, entre otros. Por lo que respecta a la obra de Tchaikovsky, la puesta en escena estará realizada por Rudolf Noelte y Jürgen Rose. La dirección será de Ahronovitch, y serán sus intérpretes principales Wolfgang Brendel, Julia Varady, Lilian Nejtshewa, Claes H. Ahnsjö y Kurt Moll.

Entre las obras de repertorio hay montajes de gran calidad.



justa fama (así **El anillo, El Caballero de la Rosa, Las bodas de Fígaro**, etc.), de las que daremos más información tan pronto como quede constituido el programa definitivo.

**DIRECCION:** Festpiele der Oper zu München, Briefach, 8 München 1 (República Federal de Alemania).

**PRAGA** (12 de mayo - 4 de junio).

**Opera, Conciertos sinfónicos, Recitales, Música de Cámara.**

**Intérpretes:** Orquestas: Gewandhaus Leipzig, Filarmónica de Leningrado, Sinfónica de Londres, Zagreb, Filarmónica Checa, Filarmónica de Brno, de la Radio de Praga y Sinfónica Eslovaca. Directores: Davies, Dutoit, Giulini, Henze, Kosler, Kromholz, Kurt, López-Cobos, Masur, Maticic, Mravinskij, Neumann, Previn. Solistas: Annie Fischer, Gertler, Katin, Kovacs, Lupu, Mathis, Oistrakh, Pavlík, Prey, Richter, Schreier, Suk, Szeryng. Cuarteto Juilliard.

**INFORMACION Y RESERVAS:** Festival International de Musique "Printemps de Prague", Dum umelcu, Alesovo Nabrezi 12, Praha 1.

**ESTRASBURGO** (3 al 19 de junio).

**Opera: El Caballero de la Rosa** (R. Strauss). Conciertos, Recitales, Música de Cámara.

**Intérpretes:** Claudio Arrau, Vladimir Ashkenazy, Leonard Bernstein, Marilyn Horne, Alain Lombard, Pilar Lorengar, Dúo Kontarsky, Herbert Kegel, Itzhak Perlman, etc. Opéra du Rhin. Orquesta Filarmónica de Leningrado, Orquesta Nacional de Radio France, Orquesta de Cámara de Holanda, Orquesta y Coros de la Radio de Leipzig, Clemencic Consort, Cuarteto Juilliard, Quinteto de Viento Tuckwell, etc.

A destacar: **El caballero de la Rosa** (10, 14 y 18 de junio). Nueva puesta en escena de la Opéra du Rhin, realizada por N. Merrill. La dirección musical será de A. Lombard y con Pilar Lorengar como principal intérprete. Asimismo la **Damnation de Faust** (Berlioz), dirigida por Leonard Bernstein y con José van Dam y Marilyn Horne entre los solistas.

**DIRECCION:** Festival de Strasbourg, 24, rue de la Mésange, 67100 Strasbourg (Francia).

**VERONA** (14 de julio - 28 de agosto).

**Operas: Romeo y Julieta** (Gounod), **Aida** (Verdi), **Cavalleria rusticana** (Mascagni) y **Pagliacci** (Leoncavallo).

**"Ballet":** Un espectáculo de "ballet", ideado y dirigido por Maurice Béjart con el Ballet du XX<sup>ème</sup> Siècle (estreno mundial).

Nota: Este Festival está en período de reorganización, por lo que los detalles no han podido ser ultimados a la hora de redactar esta información.

**DIRECCION:** Ente Autonomo Arena di Verona, Piazza Brà, 28. 37100 Veronna (Italia).

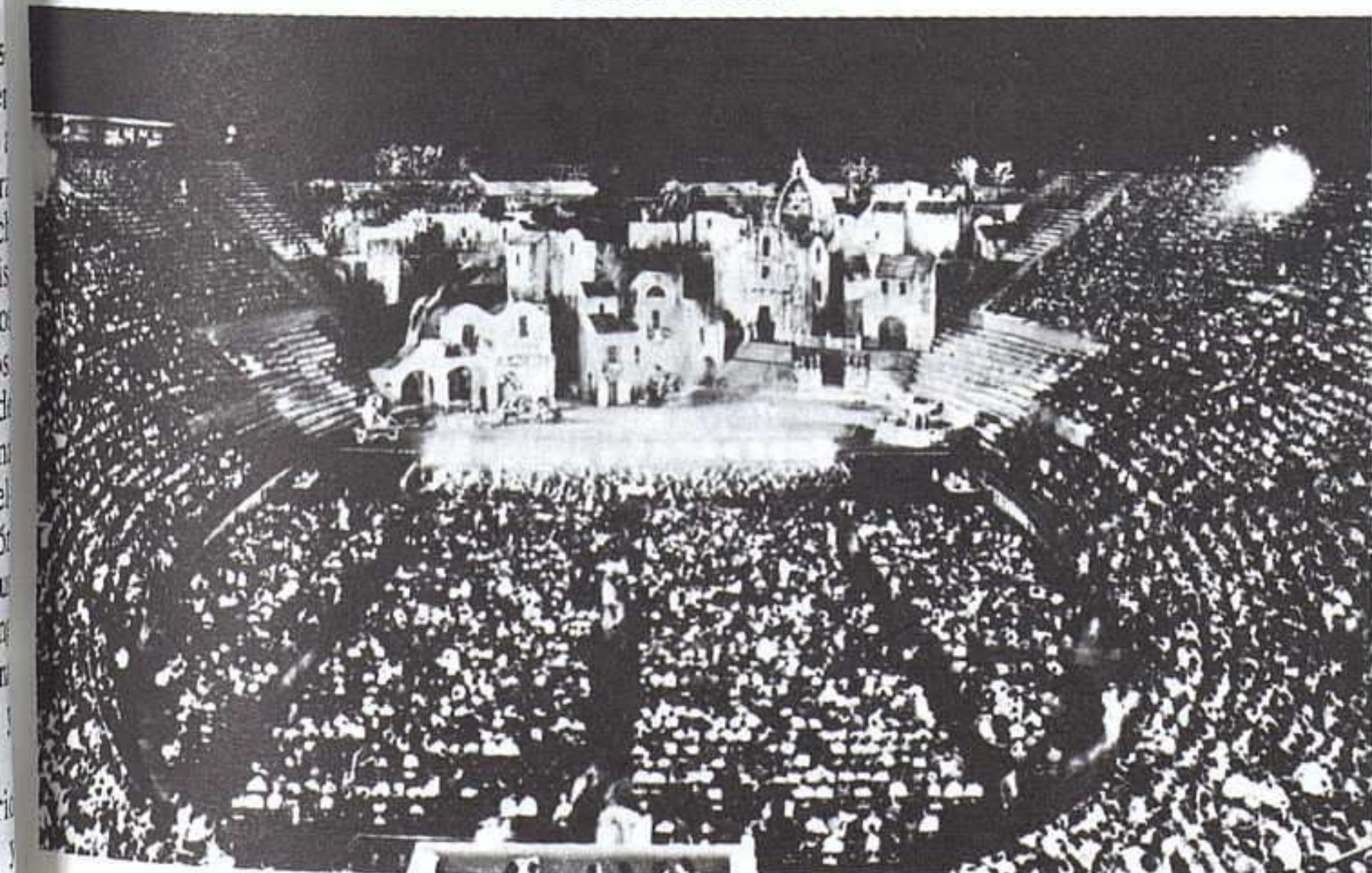
**VIENA** (14 de mayo - 26 de junio).

**Operas: El Trovador** (Verdi), **Las Bodas de Fígaro** (Mozart) y **La Bohème** (Puccini). "Ballet", Concursos, Recitales.

**Intérpretes:** Abbado, Benedetti Michelangeli, Boskowsky, Cotrubas, Eschenbach, Frantz, Giulini, Krause, Karajan, Leinsdorf, Mazel, Milstein, Pollini, Prey, Tomova-Sintov, van Dam, von Stade, etc. Alban Berg-Quartett, Haydn-Trio, Orquestas Filarmónica y Sinfónica de Viena, Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín, Orquesta Sinfónica de la ORF, Orquesta de Cámara de Moscú.

A destacar: **Las Bodas de Fígaro**, nueva puesta en escena de la Staatsoper, llevada a cabo por Ponnelle. La dirección será de Karajan y los intérpretes principales Tom Krause, Anna Tomova-Sintov, Ileana Cotrubas, Frederica von Stade y José van Dam. **El Trovador**, con dirección escénica y musical de Karajan. **La Bohème**, en montaje de Zeffirelli y dirigida nuevamente por Karajan. Las fechas (dentro del período del Festival) son: 14 y 18 de mayo para la primera, 15 de mayo para la segunda y 16 y 20 del mismo mes para la tercera. Es de destacar también el Festival Internacional de Ballet. De la serie de conciertos sinfónicos y recitales no podemos dar indicación alguna, ya que no conocemos los detalles de los programas.

Verona: Arena.



Dresden: Staatskapelle.

### Algunos acontecimientos musicales PARA ABRIL Y MAYO

#### AMSTERDAM

**Orquesta del Concertgebouw.** Director, Eugen Jochum. Solista, Claudio Arrau. Programa: **Maurerische Trauermusik** (Mozart), **Concierto para piano KV 271** (Mozart) y **Sinfonía número 3, "Heroica"** (Beethoven). Días 20 y 21 de abril en el Concertgebouw.

#### BERLIN ORIENTAL

**Staatskapelle Berlin.** Director, Walter Weller. Solista, Andrej Gawrilow (piano). Programa: **Concierto para Piano número 1** (Tchaikovsky) y **Sinfonía número 5** (Prokofiev). En la Deutsche Staatsoper, 28 y 29 de abril.

**Deutsche Staatsoper.** Nueva puesta en escena de **Faust** (Gounod) de Václav Kaslik y Josef Svoboda. Dirección musical de Heinz Fricke. Estreno el día 24 de abril.

#### DRESDE

**Staatskapelle Dresden.** Director, Herbert Blomstedt. Solista, Ivan Moravec. Programa: **Obertura Egmont** (Beethoven), **Variaciones sinfónicas para piano y orquesta** (C. Frank), **Concierto para piano número 1** (Prokofiev) y **Sinfonía número 9, "Del Nuevo Mundo"** (Dvorak).

#### GINEBRA

**Grand Théâtre de Genève.** **Carmen**, con puesta en escena de Václav Kaslik y Zbynek Kolar. Dirección musical de Charles Mackerras. Orquesta de la Suisse Romande. Intérpretes: Ruza Baldani, Leona Mitchell, Gilbert Py, Rudolf Constantin, etc. (18, 22, 25, 28 y 30 de abril).

#### HAMBURGO

**Hamburgische Staatsoper.** Nueva puesta en escena de **La flauta mágica** (Mozart) de Götz Friedrich y Ernst Fuchs, con dirección musical de Hans Werner Henze (estreno el día 17 de abril). También nuevo montaje para **El Caballero de la Rosa** (R.

Strauss), realizado por Everding y Reinhardt, dirigido por Horst Stein y con Leonie Rysanek, Kurt Moll, Hanna Schwarz y Jutta-Renate Ihloff en los principales papeles. (Estreno el día 15 de mayo).

#### LONDRES

**Covent Garden. Faust** (Gounod). Montaje de J. Copley y D. Heeley. Dirección musical de Peter Maag e interpretada por Alfredo Kraus, Mirella Freni y Nicolai Ghiaurov. **L'elisir d'amore** (Donizetti) en la puesta en escena de J. Copley y B. Montessor. Dirección musical de John Pritchard y con Judith Blegen, Ryland Davies, Ingvar Wixell y Geraint Evans. **Elektra** (R. Strauss). Montaje de Elijah Moshinsky e Isabelle Lambert. Dirección musical de Carlos Kleiber e interpretada, entre otros, por Birgit Nilsson, Gwyneth Jones y Donald McIntyre.

**Orquesta Filarmónica de Londres.** Director, Bernard Haitink. Solista, Paul Tortelier. Programa: **Sinfonía número 8** (Beethoven), **Concierto para violonchelo** (Saint-Saëns) y **Don Quijote** (R. Strauss), día 19 de abril.

Bernard Haitink y Maurizio Pollini interpretarán el **Concierto para piano número 5, "Emperador"** (Beethoven), completando el programa el **Concierto para instrumentos de una orquesta** (Mayer) y la **Sinfonía número 4, "Italiana"** (Mendelssohn), 28 de abril.

Dos conciertos de Carlo María Giulini e Itzhak Perlman. En el primero (5 de mayo), el **Concierto para violín** (Beethoven) y la **Sinfonía número 2** (Bruckner). En el segundo (8 de mayo) repetirán ambos intérpretes el **Concierto de Beethoven**. Completa este programa "Beethoven" la **Obertura Egmont** y la **Sinfonía número 7**.

El día 12 de mayo, nuevamente el director italiano dirigirá esta orquesta y su coro y a S. Armstrong, J. Baker, R. Tear y N. Bailey en la **Misa en Si menor** (J. S. Bach).

Todos estos conciertos tendrán lugar en el Royal Festival Hall.



## MILAN

Teatro alla Scala. **Wozzeck** (Berg). Montaje de Luca Ronconi y Gae Aulenti. Dirección de Claudio Abbado. Interpretada por Siegmund Nimsgern, Wendy Fine, Gerald English, Gerhard Unger, Paolo Montarsolo. (Estreno el 1 de abril). **Pelléas et Mélisande** (Debussy), con puesta en escena de J. P. Ponnelle. Dirigida por Georges Prêtre e interpretada por Maria Ewing, Evghenij Nesterenko, Ann Reynolds, etc. (Primera representación de esta temporada, el día 30 de abril).

Recital de Evelyn Lear y Thomas Stewart (2 de mayo).

Teatro Lírico: Recital de Nicolai Gedda (26 de abril).

## NUEVA YORK

Metropolitan Opera. **Lohengrin** (Wagner). Montaje de Everding, M. Cho Lee y P. J. Hall. Dirección de J. Levine. Intérpretes principales: Lorengar, Dunn, Alexander, Meredith, Macurdy, Thompson (14 de abril). La temporada termina el 16 de abril con **Lulú**, de cuyo reparto dábamos noticias en nuestro número anterior.

## PARIS

Opera. **Otello** (Verdi). Puesta en escena de Terry Hands y Josef Svoboda y Abd'Elkader Farrah. Dirigida por Nello Santi con J. Vickers, Sherrill Milnes y Margaret Price en los papeles principales (9, 13, 16, 20, 25 y 29 de abril). **El rapto del serrallo** (Mozart). Montaje de G. Rennert y B. Dayde y J. Varona. Dirección musical de Karl Böhm. Christiane Eda-Pierre, Stuart Burrows, Norberth Orth y Kurt Moll serán los principales intérpretes (23, 26, 28 de abril y 4, 7 y 12 de mayo). El día 13 de mayo estreno de la nueva puesta en escena de **La flauta mágica** (Mozart), de la que daremos detalles en nuestro próximo número.

Orquesta Nacional de Francia. **Salomé** (R. Strauss). Director, Leonard Bernstein. Intérpretes principales: M. Caballé, J. Vickers, P. Schreier y H. Prey. (Concerts Radio France, 4 y 6 de mayo.)

Orquesta de París. Director, G. Rozhdestvensky. Programas: Glazounov y Rachmaninov (18

de abril) y Honnegger: **Le Roi David** (25 y 26 de abril). La misma Orquesta bajo la dirección de Colin Davis en un programa Stravinsky, Tchaikovsky y Sibelius (11 y 12 de mayo). Todos estos conciertos en el Palais de Congrès.

I Solisti Veneti (22 y 25 de abril) y H. Szering y Y. Boukoff (piano), que interpretarán la integral de las **Sonatas** de Beethoven (9, 16 y 23 de mayo), actuarán en la Salle Pleyel.

## VIENA

Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Bernard Haitink. Programa: **Sinfonía número 85**, "La Reina" (Haydn); **Preludio para la siesta de un fauno** (Debussy) y **Sinfonía sobre la "Divina Comedia", de Dante** (Listz), (16 y 17 de abril, Grosser Musikvereinsaal).

Con relación a estos Conciertos de Abono de la Filarmónica de Viena deseamos subsanar el error que se introdujo en el número pasado de RITMO cuando dábamos el nombre de Bernard Hai-

tink en lugar de Georg Solti como el del director del concierto de los días 26 y 27 de marzo.

Orquesta Sinfónica de Viena. Director, Gennadij Rozhdestvensky. Solista, Viktoria Postnikova. Programa: **Obertura "Swjethi Prazdink"** (Rimsky Korsakov), **Concierto para piano número 4** (Rachmaninov) y **Décima sinfonía** (Shostakovitch) (20 y 21 de abril, Grosser Musikvereinsaal). La misma Orquesta, y en la misma sala, dirigida por Zdenek Macal y con Itzhak Perlman como solista, interpretará el **Concierto para violín** (Dvorak), completando el programa la **Obertura "Otello"** (Dvorak) y **Una vida de héroe** (R. Strauss) (30 de abril).

Staatsoper. El 8 de mayo, primera representación de **El trovador**. El 10, el estreno de la nueva puesta en escena de **Las bodas de Figaro**, y el 13, estreno de **La Bohème**. A partir del día 14 de mayo habrá más funciones de estas óperas, que estarán incluidas en el Festival de Viena y de las que ya hemos dado detalles al hablar de dicho Festival.

F. PEREGRIN GUTIERREZ

# NOTICIAS

## CONCURSOS

### "REINA SOFIA" DE VIOLIN, PIANO Y CANTO

Organizado por Radiotelevisión Española para los nuevos valores de todas las nacionalidades. Se celebrará en septiembre, y la única limitación es la de edad: de quince a treinta años para violín y piano, y de veintiuno a treinta y dos para la especialidad de canto. Para inscripciones y mayor información dirigirse por carta certificada a Programas Musicales de Radio Nacional. Prado del Rey. Madrid. El plazo de inscripción finaliza el 30 de abril.

### CERTAMEN TARREGA DE GUITARRA

Que ya celebra su XI edición, en Benicasim, del 23 al 26 de agosto de este año. Lo organiza el Ayuntamiento de esta ciudad, y constará de dos pruebas. En la definitiva se tocará el Capricho diabólico, de Castelnuovo; el Arabe, de Tárrega, y una obra de libre elección.

### PREMIO "GYENES" DE VIOLIN

Sólo para posgraduados de nacionalidad española. El premio es de cien mil pesetas, y el concurso se celebrará en el Real Conservatorio Superior de Música, de Madrid, el 16 de mayo.

## VIII FESTIVAL MUNDIAL DE CANCION "POP"

Como en años anteriores, la Yamaha Music Foundation convoca la octava edición de su World Popular Song Festival, en Tokio. Se celebrará a principios de otoño y está abierto a compositores y cantantes de todo el mundo, sin otra condición que la no publicación de su canción antes de la apertura del Festival. La selección previa se hará sobre una cinta magnetofónica que habrá de recibirse en la sede del Festival antes del 30 de junio de este año. Los seleccionados tendrán todos los gastos pagados en Tokio durante el Festival. El total de los premios llega a 30.000 dólares. Para más información y envío de cintas, dirigirse a Festival Committee '77, Yamaha Music Foundation, 24-22 Shimomeguro 3-Chome, Meguro-ku, Tokyo 153, Japan.

## PRIMER "SIMPOSIUM" ESPAÑOL DE MUSICOTERAPIA

Se habrá celebrado del 28 de marzo al 2 de abril, organizado por el Centro de Educación Especial "Nuestra Señora del Carmen". Los temas tratados: las aplicaciones de la musicoterapia a la deficiencia mental y la psicopatología infantil y adulta. Esperamos poder ofrecer más amplia información sobre este interesante tema.

## CONFERENCIAS EN LA ASOCIACION DE AMIGOS DE LA OPERA

Dos de nuestros compañeros han disertado en esta Asociación madrileña sobre temas musicales. Fueron Angel-Fernando Mayo, que habló sobre el Sigfried, de Wagner, y José Luis Pérez de Arteaga, que lo hizo sobre La mujer en las óperas de Mozart. Temas ambos musicales y operísticos.

## MUSICA SACRA EN OSUNA

Cuando estas líneas vean la luz se habrá celebrado en Osuna el Primer Ciclo de Música Sacra en la Colegiata de dicha ciudad. Cuatro conferencias y varios conciertos con inscripción gratuita. ¡Que cunda el ejemplo!

## MUSICA EN LA JOAN MIRO

En la Fundación Joan Miró, de Barcelona, se está organizando una serie de interesantísimos conciertos de música contemporánea. En el programa, que tenemos en la mano, se anuncian obras de Berio, Bernaola, Cage, Davidowski, Ligeti, Marco, Stockhausen, Varese, Villa Rojo, Webern, Xenakis y otros. ¡A animarse!

## CONCERTISTAS ESPAÑOLES EN EL EXTRANJERO

Enviado oficialmente por la Dirección General de Relaciones Artísticas del Ministerio de Asuntos Exteriores, la violinista de la Orquesta Sinfónica y Concertista de la RTV Española, Maruja Rodríguez Matilla, acompañada por el pianista Luis Rego, dieron durante el mes de marzo una serie de recitales en los centros oficiales españoles de París, Copenhague y Munich, donde interpretaron obras de Corelli, Beethoven y César Franck.

## FALLECIO EL MAESTRO ODON ALONSO GONZALEZ

El 3 de marzo, en León, falleció el maestro Odón Alonso González, padre del Director titular de la Orquesta Sinfónica de la RTV española. Era Director titular de la Orquesta de Cámara de León y del Orfeón Leonés.

Su labor artística al frente de aquellas agrupaciones, a lo largo de muchos años, fue bien notoria, y la capital leonesa debe a su actividad musical el desarrollo de que hoy goza en este campo.

Desde estas líneas testimoniamos nuestro pesar a su familia y en particular al maestro Odón Alonso.



# PREMIOS A DISCOS COLUMBIA



La firma Discos Columbia ha sido galardonada con varios de los premios que concede la revista norteamericana Record World a los artistas, técnicos, medios e industria discográfica. Entre otros, les fueron concedidos los premios a la mejor intérprete femenina de música lírica, que recayó en Montserrat

Caballé, mientras el de intérprete masculino era para Jaime Aragall. Madame Butterfly fue premiado como el mejor disco clásico del año. En la fotografía vemos a don Enrique Inurrieta recibiendo el premio concedido a Columbia por su 50 aniversario.

## LOS PROFESORES DE MUSICA DEL BACHILLERATO REIVINDICAN

Y a este fin negociarán con las autoridades del Ministerio de Educación y Ciencia. Sus principales problemas son la inestabilidad, la situación de desempleo y la discriminación salarial en que se encuentran con respecto a los profesores de otras materias en el mismo nivel. Al

mismo tiempo desean que se les aclare el decreto sobre reglamentación de Institutos, que, en su opinión, "subestima a la Música y su profesorado", y el asunto de las titulaciones.

## LOS ALUMNOS DEL CONSERVATORIO, ENCERRADOS INDEFINIDAMENTE

Contra el Decreto-ley de 28 de febrero, regulador de las enseñanzas en Bachillerato, el jueves,

día 17 de marzo, decidieron enrarse, tras una asamblea en la que se aprobó por unanimidad dar a conocer la siguiente nota:

"El Decreto-ley de 28 de febrero, que regula las enseñanzas en Bachillerato, margina la formación musical, situándola en un nivel de consideración inferior al de las asignaturas conocidas como "Marías", llegando a la incongruencia de admitir que la Música sea impartida por profesores no músicos.

Aparte de lo que esto supone para la formación cultural del país, significa cerrar una puerta más a las posibilidades de trabajo de los músicos, que solamente en Madrid alcanzan un nivel de paro del 80 por 100.

Ante esta situación, los estudiantes del Conservatorio de Madrid hemos decidido permanecer encerrados en las dependencias del mismo, exigiendo la derogación de tal Decreto y la dimisión del Director general del Patrimonio Artístico y de las jerarquías de la Comisaría de la Música como responsables máximos de la Música en nuestro país. Asimismo pedimos la solidaridad de todos los sectores afectados por este Decreto.

En una asamblea posterior, dentro del encierro, se añadió a las peticiones la de que figure una representación de alumnos en el Claustro del Conservatorio.

## PRIMERA EDICION PRACTICO-MUSICOLOGICA DE LAS NUEVE SINFONIAS DE BEETHOVEN

Con motivo del año Beethoven, la Editora musical C. F. Peters da a conocer el proyecto de una nueva edición, revisada por Igor Markevitch, de las Nueve

Sinfonías de Ludwig van Beethoven, en la que por primera vez se aúnan los resultados de una extensa labor de investigación y una experiencia práctica del concierto.

La edición ofrece, en forma enciclopédica, un texto científico sobre partituras y comentarios basados en las fuentes conocidas más actuales (autógrafos, ediciones originales de los materiales de orquesta, primeras ediciones de partituras del director, ediciones posteriores), introducción histórica y análisis exhaustivo de cada sinfonía y consejos para su interpretación derivados de la gran experiencia práctica del editor como director internacionalmente célebre, así como de los materiales de las grandes orquestas del mundo, con anotaciones de famosos directores.

Esta edición —en cuya configuración ha trabajado un equipo de musicólogos durante un período de ocho años, bajo la supervisión de Igor Markevitch— presenta una síntesis crítico-histórica y una ayuda práctica interpretativa.

Es de destacar la importancia de la colaboración, entre otros, del musicólogo de Dresden, doctor Peter Gülke, en esta edición de las Sinfonías de Beethoven.

## PROXIMO HOMENAJE A ALBERTO GINASTERA

Organizado por la Fundación Juan March, el 20 de abril se celebrará un concierto homenaje al célebre compositor argentino, concierto que estará a cargo del grupo Koan. En jornada anterior, el propio homenajeado pronunciará una conferencia que tendrá por título "Notas para una autobiografía".

## MUSICA HISPANO-NORTEAMERICANA CONTEMPORANEA

La Asociación Cultural Hispano-Norteamericana (ACHNA) viene ofreciendo, desde el 14 de febrero, una serie de conciertos en los que se interpretan obras contemporáneas de compositores españoles y estadounidenses.

Tales conciertos se están llevando a cabo desde el 14 de febrero en la sede de ACHNA, de Miguel Angel, 8, todos los martes, a las siete y media.

"El ciclo —dice José María Ureña, Secretario de la Asociación— se inserta dentro de otro más ambicioso de "Educación en la Música", y pretendemos, a través de la audición de obras vanguardistas y tradicionales, así como de los comentarios que en cada concierto hacen especialistas en la materia, tales como Tomás Marco, Luis de Pablo, José Ramón Encinar..., mostrar un aspecto de la creación musical de los países representados en esta Asociación, para que el auditorio la conozca y sepa juzgarla posteriormente."

Las obras presentadas no son la máxima vanguardia del momento, pero sí la de ayer mismo. Compositores como John Cage, Earle Brown, Tomás Marco o Francisco Cano están bien representados. Pero junto a estos vanguardistas hay otros más tradicionales, como Gershwin, Albéniz, Ives o el mismo Falla.

La exposición «Arte USA» ha puesto de manifiesto que la capital artística mundial, que tradicionalmente estaba enclavada en París, se trasladó en los cincuenta a Nueva York. En el campo musical, Viena ha hecho las funciones de París, y si en los cincuenta las corrientes serialistas integrales y sus líneas posteriores nacieron en centros europeos, como París, Darmstadt o Colonia, no menos cierto es que con el surgimiento de John Cage (motivado en parte por el exilio de compositores como Schoenberg, Varese y otros a Norteamérica) apareció lo que se ha llamado «escuela americana», que lo mismo debía a Schoenberg que a Ives o Cowell, y que se diferenciaba por su no adscripción a los principios teóricos europeos, a los que sólo ridiculizaban (recordad Radio Music, de Cage), sino que incluso postergaban.

El ciclo organizado por ACHNA ofrece los elementos necesarios para conocer los pasos musicales que llevaron a esta situación, aunque, indudablemente, el espectador es el que debe ordenar el material que allí va a conocer. LOPEZ DE HARO

## EL MAESTRO ECHEVARRIA BRAVO Y LAS BANDAS DE MUSICA

El musicólogo y compositor burgalés Pedro Echevarría Bravo ha desarrollado una meritoria labor artística, dando a conocer una conferencia sobre "Las Bandas de música y su función social pedagógica", en Palencia, Orense, Jaén, Gijón, Linares, Talavera de la Reina, Baracaldo, Miranda de Ebro, Reus, Socuéllamos, La Roda de Albacete, Liria, con la Banda "Primitiva"; Crevillente, Játiva, Torrelavega, Durango y otras ciudades, en colaboración con las Bandas de Música de las citadas poblaciones, que interpretaron diversas obras de nuestras zarzuelas y de autores extranjeros, cuyos actos fueron organizados por sus respectivos Ayuntamientos, como actualmente está haciendo el de Madrid.



# Oferta Primavera 77



Serie Angel



## La Bella Durmiente

*Tchaikovsky*  
Orquesta Sinfónica de Londres  
Director André Previn  
●●● 3 discos  
10 C 165-02537/39  
Precio Normal: 1.380,- ptas.  
Precio Oferta: 1.095,- ptas

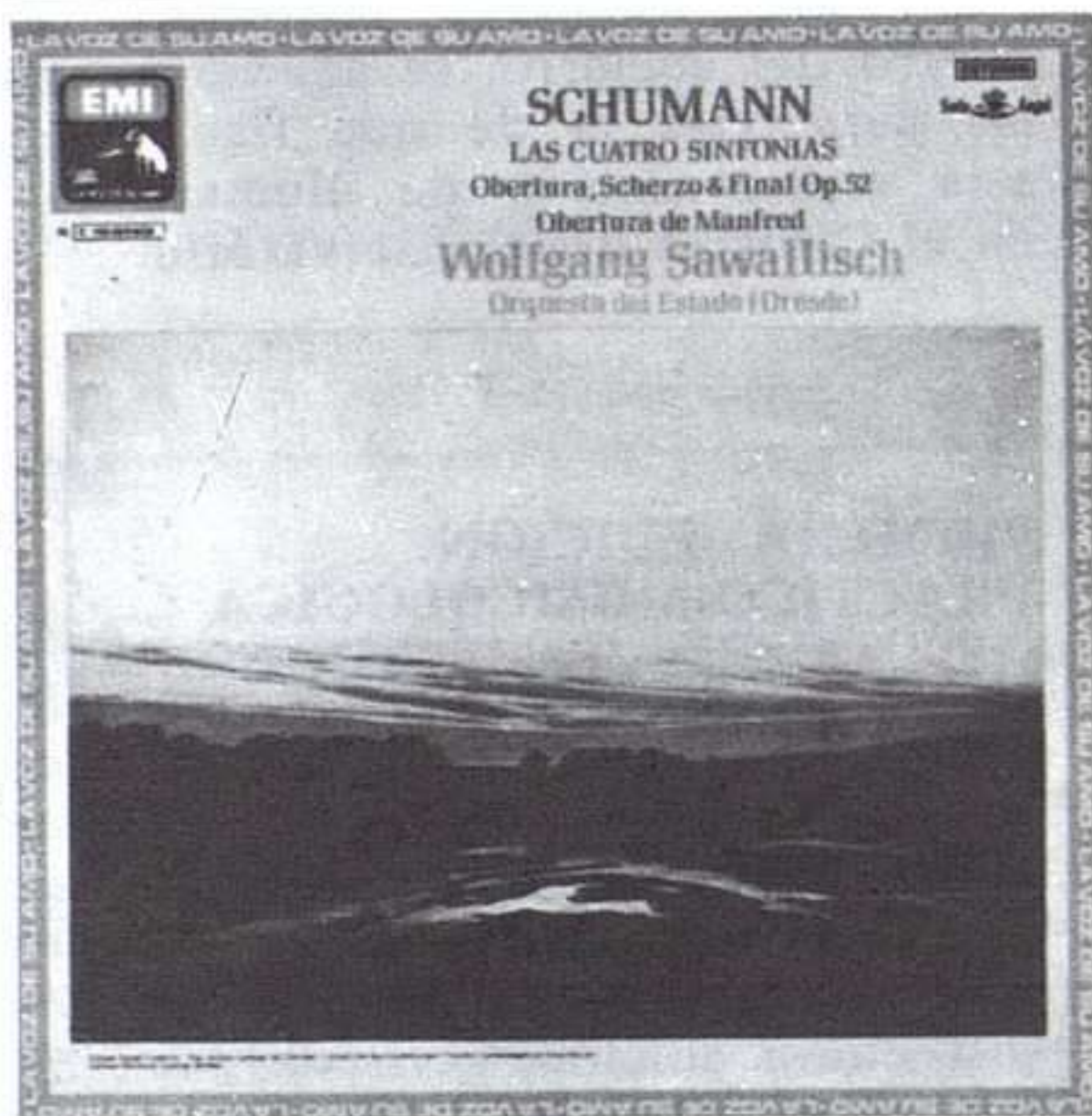


## Macbeth

*Verdi*  
Sherrill milnes  
Fiorenza Cossotto  
José Carreras  
Ruggero Raimondi  
Coros Ambrosian  
Nueva Orquesta Philharmonia  
Director Riccardo Muti  
●●● 3 discos  
10 C 165-02805/7Q  
Precio Normal: 1.380,- ptas.  
Precio Oferta: 1.095,- ptas.

## Las cuatro sinfonías de Schumann

*Schumann*  
Obertura, Scherzo & Final Op. 52  
Obertura de Manfred  
Orquesta del Estado de Dresde  
Director Wolfgang Sawallisch  
●●● 3 discos  
10 C 165-02418/20  
Precio Normal: 1.380,- ptas.  
Precio Oferta: 1.095,- ptas.



## Rienzi

*Wagner*  
Primera grabación mundial  
René Kollo, Theo Adam, Janis Martin  
Siv Wennberg, Peter Schreier, Siegfried Vogel  
Coro de la Radio Difusión de Leipzig  
Coro de la Opera del Estado de Dresde  
Orquesta del Estado de Dresde.  
Director Heinrich Hollreiser  
●●●●● 5 discos  
10 C 165-02776/80 Q  
Precio Normal: 2.300,- ptas.  
Precio Oferta: 1.825,- ptas.



## Cosi Fan Tutte

*Mozart*  
Elisabeth Schwarzkopf, Chista Ludwig, Hanny Steffek, Alfredo Kraus, Giuseppe Taddei, Walter Berry  
Coros y Orquesta Philharmonia  
Director Karl Böhm  
●●● 3 discos  
10 C 165-01720/22  
Precio Normal: 1.380,- ptas.  
Precio Oferta: 1.095,- ptas.

## Missa Solemnis

*Beethoven*  
Hezther Harper, Janet Baker, Robert Tear, Hans Sotin  
Coros  
Nueva Philharmonia Orquesta Filarmónica de Londres  
Director Carlo Maria Giulini  
●● 2 discos  
10 C 165-02740/41 Q  
Precio Normal: 920,- ptas.  
Precio Oferta: 730,- ptas.



Los interesados en recibir regularmente un ejemplar de nuestras publicaciones de novedades del Repertorio Clásico de EMI, pueden enviar su nombre y dirección completos y escritos con claridad a:

EMI-Odeon, S. A. - Dpto. Propaganda - Apartado 588 - Barcelona - 6



DE VENTA EN TODAS LAS TIENDAS DE DISCOS



# DIALOGO con

## CARLO MARIA GIULINI



Por JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA

Alto, desgarbado, parco de gestos, aunque altamente expresivo en los mismos; perfil de moneda, de hablar pausado, irradiando una distinción poco frecuente en sus ademanes y actitudes, Carlo María Giulini puede parecer una figura arrancada de un lienzo renacentista. Su rostro queda a medio camino de la efigie de Piero de Medici pintada por Botticelli y del «Retrato de un Cardenal», de Rafael. El rasgo que domina en el comportamiento de Giulini es la mesura. Cualquier exageración gestual o verbal queda tamizada por un sentido innato de la contención. En su misma forma de hacer música, Giulini practica la máxima de Richard Strauss de que sea el auditorio el que sude y no el artista: el «sforzando», para el cual otros directores necesitan patear el «podium» o agitar los brazos como aspas de molino sobre la orquesta, lo consigue Giulini con un giro seco de la mano o una mirada sobre los músicos. Músico romántico, a pesar de lo dicho; en Carlo María Giulini se verifica que la pasión no está reñida con la razón, y la misma charla confirma su declarada vocación expresiva en lo musical: el artista se emociona en unos momentos o se transfigura en otros, pero siempre dentro de su tónica particular de dosificación.

La charla que a continuación se transcribe tuvo lugar en octubre de 1976, con motivo de la turné que la Orquesta Sinfónica de Viena realizara por España bajo la dirección de su actual titular. Giulini, que aparte de su indiscutibilidad en su patria sentó cátedra en Londres en los años 50 y en Estados Unidos en los 60, tiene ahora un cuarto punto de apoyo en la capital de Austria. Esta progresión geográfica va muy unida a la propia evolución musical. Quien empezó siendo un reputado intérprete de Verdi o Rossini, para encarar luego una de las vías «auténticas» del mozartianismo, es hoy figura cada vez más asociada a una cultura musical centro-europea, como beethoveniano profundo y serio traductor de Bruckner, Mahler, Schubert, Hindemith y Webern. En las zonas más distantes del espectro, Giulini no ha olvidado sus primeros amores con las corrientes nacionalistas, música eslava (Dvorak, Musorgsky, Rimsky) o española (Falla), ni sus provechosos contactos con la música francesa del cambio de siglo. En última instancia, es el humanista quien se impone al músico a través de la sencillez en el trato y la fuerza de la palabra.



**ARTEAGA.—**Quisiera conocer algunos detalles de los comienzos de su carrera. ¿Cómo se orientó su actividad hacia la Música?

GIULINI.—Mire, hay mucho de fortuito en mi vida artística. Yo nací, por azar, en el sur de Italia, aunque mi familia tiene su origen en el norte, concretamente cerca del lago de Garda. Mi padre hubo de viajar al sur, a Barletta, por motivos de su trabajo, y allí nací yo en 1914, el año en que estalló la gran guerra. Mi padre fue llamado a filas y tuvo que incorporarse al ejército. Cerca del lago de Garda él tenía una pequeña propiedad, en un pueblecito de la región llamado Bardolino: allí nos instalamos en esas fechas mientras mi padre marchaba al frente. Yo, naturalmente, era muy pequeño, tendría dos o tres años. Y en ese lugar, por vez primera, escuché algo que no conocía y que me dejó totalmente absorto: un sonido; pero un sonido muy especial, el de la banda del pueblo. ¡Usted no puede imaginarse la impresión tan descomunal que a mí me causó el oír a aquel grupo de personas que desfilaron al son de una música ruidosa y desenfadada! Y piense incluso en lo que podrían ser las bandas municipales en un pueblecito como aquel, pequeño, ¡pequeñísimo! Pues para mí, aquello fue una revelación, el acontecimiento de mi infancia.

**A.—**Todo esto suena muy mahleriano.

G.—¿Verdad que sí? Bueno, le diré; mi madre me ha contado que cuando la banda pasaba por delante de mi casa, yo me lanzaba hacia la ventana, me aferraba a ella y no había manera humana de separarme de allí. Yo me quedaba completamente subyugado horas y horas. Después, cierto día pasó por este pueblecito un músico ambulante, ¿comprende?, uno de estos saltimbanquis que hacen de todo, que recitan, cantan, venden medicinas e improvisan versos. Este hombre tocaba un instrumento que yo no sabía exactamente lo que era ni cómo se llamaba: era un violín. Esa fue otra impresión.

Más tarde, acabada la guerra, cuando yo tenía cinco años, mi padre regresó del frente y se trasladó al norte, a Bolzano, una región que había sido reconquistada durante la guerra. Al cumplir cinco años, mi padre me preguntó: «¿Qué quieres que te regale, pequeño, qué te gustaría?» Y yo le contesté: «Un violín.» Mi padre se me quedó mirando. «¿Un violín?», dijo. **(Giulini se encoge de hombros, imitando el gesto de su padre.)** El se quedaría pensando. «¿Por qué no le regalo a este mocoso una bicicleta, o un caballo de madera, o una pelota, y nos dejamos de historias?», se diría. Pero yo le insistí día y noche. Y, finalmente, gané mi pequeña guerra privada. Claro, yo era muy chico y el violín casi abultaba más que yo, ¡imagínese! **(Aquí simula coger entre las manos un enorme violín.)**

Cerca de mi casa había un orfanato y en él vivía una monja que sabía tocar un poco el violín; ella fue quien me enseñó a manejarlo y me dio las primeras lecciones de Música. Un día vino a casa y les dijo a mis padres: «Este niño tiene talento, ¿por qué no aprende seriamente a tocar el instrumento?» Y así, me mandaron a tomar clases de Música con un profesor que había en Bolzano, que tenía mucha fama en la comarca y que realmente era un buen maestro. De esta forma comencé unos estudios musicales serios. Pasaron los años, y cuando yo tenía quince..., o quizá dieciséis, no recuerdo bien, vino a Bolzano a dar un concierto Remy Principe, que era el jefe de filas de la escuela violinística de Roma: después de escucharle, mis padres decidieron mandarme a estudiar a Roma. Me inscribieron para estudiar Composición en el Conservatorio de Santa Cecilia. Al poco tiempo de ingresar en ese centro me cambié del violín a la viola. En Roma empecé a escuchar conciertos, quiero decir conciertos con orquesta y con grandes intérpretes: hasta entonces yo no había conocido más vida musical que la de una provincia poco importante.

Para oír estos conciertos había que ir al Augusteo, que era el eje musical de la ciudad. En aquellos años la vida musical de una capital como Roma era algo extraordinario. Por ella pasaban todos los grandes directores, ¡todos los grandes solistas! La misma Orquesta del Augusteo era una de las mejores de Europa, un conjunto de calidad excepcional.

**A.—**¿Podría decirme quiénes fueron algunos de esos grandes intérpretes a los que tuvo ocasión de ver en esos años?

G.—**(Juntando las manos y luego abriéndolas, como expresando algo muy difícil de describir.)** ¡Ah! Bueno..., ¡todos! No sé decirle... Con la exclusión de Toscanini, que había marchado a América por su disconformidad con los acontecimientos políticos y con el régimen de Mussolini, como usted sabe, pude ver a casi todos los que llamamos «grandes». Porque, además, se daba una circunstancia excepcional, y es que yo toqué en esa Orquesta bajo la dirección de varios de estos «grandes». Ocurrió que al acabar yo mi último examen de viola en el Conservatorio se produjo el cese de un intérprete de ese instrumento en la Orquesta del Augusteo. Hubo entonces un concurso nacional para cubrir la plaza de última viola, o sea, ¡de duodécima viola en la Orquesta! En aquellos años yo tenía un cuarteto con el que tocaba de vez en cuando. Al ver las bases de este concurso decidí presentarme. Así lo hice..., y lo gané. **(Se me queda mirando, silencioso y sonriente. Luego continúa.)** ¿Puede usted creerme si le digo que ganar aquella plaza de último viola en la Orquesta del Augusteo ha sido la mayor alegría musical que he tenido? No recuerdo, de verdad, no recuerdo una satisfacción artística más grande en toda mi vida. Sentí una

felicidad absoluta...; incondicional sería la palabra. Todavía hoy, cada vez que evoco el día de mi primer concierto, cuando me senté ante mi atril de duodécimo viola, siento un júbilo íntimo indescriptible. **(Todo esto lo ha dicho radiante, casi emocionado.)**

Así entré en esta Orquesta, desarrollando en ella todo lo aprendido durante mis estudios a lo largo de varios años. No sólo oía, sino que tenía la oportunidad de tocar con los «monstruos» de la batuta: una experiencia extraordinaria. Le podría decir casi todos los nombres de las primeras figuras: Furtwängler, De Sabata, Klemperer, Kleiber, Schuricht... Toqué con Richard Strauss, con Henry Wood... Acompañamos a solistas como Bronislav Huberman o Gieseking... También vino Busch a dirigirnos... Incluso tuve la suerte de ver a Paderewsky, que dio con nosotros uno de sus últimos conciertos. No puede imaginarse usted lo que todo esto representaba para un joven músico que, además, estudiaba Composición, tocaba en un cuarteto y estudiaba partituras orquestales por su cuenta: yo trabajaba como un negro. Estudiar Composición en Roma ¡durante diez años! es algo muy serio. También tocar en un cuarteto, algo que hacíamos todos los jóvenes instrumentistas de arco. Y para rematarlo, cinco horas diarias de ensayo en la orquesta. ¿Se lo imagina? Desde las siete de la mañana hasta la media noche, yo trabajaba en un sitio y en otro, sin parar, en jornada continua. No tenía un solo minuto libre. ¡Qué tiempos! Pero..., ¡cuánta experiencia adquirir! Debo tanto a aquellos años, que me llevo a preguntar si aproveché todos los momentos, fíjese.

**A.—**Yo diría que no dejó usted nada por aprovechar...

G.—Calibre usted mismo un ejemplo: piense en lo que significa tocar una sinfonía de Beethoven, por ejemplo, con Klemperer, y dos años más tarde volver a hacerlo con Bruno Walter, y uno después con De Sabata. ¡Qué mundos tan distintos! ¡Qué personalidades tan fascinantes! Vivir aquellas experiencias era para un músico como alimentarse del maná, un alimento excepcional que yo agradezco profundamente, porque esta «dieta» me ha servido a todo lo largo de mi vida.

**A.—**En los principios de su carrera, su nombre estuvo muy asociado al de Arturo Toscanini. ¿Qué recuerdos guarda de su contacto con él?

G.—Mi encuentro con Toscanini fue una cosa verdaderamente conmovedora. Mire, sinceramente, a mí no me gusta mucho hablar de mí mismo, y todo lo relacionado con Toscanini me obliga a hacerlo; si usted me pide que le responda a la pregunta, lo haré.

**A.—**¡No, en absoluto! Si prefiere que pasemos a otro tema...

G.—No, no; voy a contestar. Es que todo lo de Toscanini es demasiado íntimo, demasiado emotivo para mí. Para mí, cuando yo era joven, y creo que para todos los jóvenes en general, aparte del hecho de lo que Toscanini representaba como artista, como director de orquesta, él era el símbolo de muchas cosas a causa de su fuerte, enorme personalidad política. Naturalmente, usted lo sabe, Toscanini era contrario al fascismo, y en mi familia, que de fascista tenía muy poco, él representaba una especie de ideal, de concepción humana. Cuando Toscanini volvió a Italia, yo no tuve valor para ir a verle: yo había dirigido ya, era titular de la Radio de Roma, había fundado la Orquesta de la Radio de Milán, pero... no me atreví a presentarme ante él, a pesar de que ésa fuera mi mayor ilusión.

Un día, estando en la radio, recibí una llamada telefónica: era la hija de Toscanini. Me dijo esto: «Papá ha escuchado por la radio la transmisión de un concierto suyo, le ha gustado mucho y quiere conocerle.» ¡Era Toscanini, entonces, quien me llamaba a mí! ¿Se da cuenta? El encuentro entre nosotros debía tener lugar una tarde en casa de unos amigos, durante una velada. Llegó el día, pero Toscanini no se encontraba bien; su hija volvió a llamarme por teléfono: «Mire, papá está indispuesto esta tarde y no va a ir a esa reunión. Véngase mañana a nuestra casa, Via Durini, en Milán, y mi padre le recibirá.» Así lo hice; fui al día siguiente a la Via Durini y por vez primera vi a este hombre, solo; estábamos los dos solos. Para mí fue una emoción indescriptible estar frente a la figura que tantas cosas había representado en mi niñez y en mi adolescencia. Nos sentamos, se estableció en seguida una simpatía mutua y por espacio de tres horas estuvimos hablando. Lo primero que él me dijo fue lo siguiente, antes de saludarnos, o de darme un abrazo o de ofrecerme un asiento: «He escuchado un concierto tuyo; los «tempi» eran los justos, ¡bravo!» **(Risas.)** Y a partir de ese momento tuve el gran privilegio de ver muchas veces a Toscanini y de estar con él charlando. Yo sé que el maestro me quería mucho. Quizá porque yo jamás le hablaba de mí mismo ni le pedí nunca nada. Siempre era él quien me hablaba de esto o de aquello. Cuando fui a América, él me llamaba todas las semanas a Chicago, a Filadelfia, a Nueva York. Al volver él a vivir a Italia, yo solía ir a pasar tres o cuatro días a su bellísima casa, junto al lago Maggiore.

Toscanini hablaba mucho de su vida, era como..., como una mina, como una fuente inagotable de recuerdos, como un manantial de aguas preciosas. Por ejemplo, fíjese, Toscanini había conocido a Verdi, ¡a Verdi! **(Lo dice matizando mucho el nombre, como si narrara un hecho milagroso.)**, personalmente, y yo le preguntaba y le preguntaba y le preguntaba, y él me respondía y me narraba anécdotas, detalles, hechos que él había vivido junto a Verdi. ¡Tantas cosas me ha contado Toscanini de su vida! Yo he tenido la gran fortuna de conocer al hombre Toscanini, no sólo al gran director, al



músico y al gran patriota, sino también al **hombre**, que poseía aquella extraordinaria humanidad y extrema ternura. Es cierto que también podía ser un hombre difícilísimo, pues su carácter era todo menos blando, pero muchas veces se olvida hasta qué punto eran grandes su sensibilidad y su delicadeza.

La última vez que estuve en Nueva York para verle, antes de volver a Europa... Hablo, naturalmente, de hace muchos años. Bien; como le decía, fui a despedirme de él y estuvimos charlando, quedamos en vernos cuando regresara a Italia, y me marché al aeropuerto. Pero en mi avión se produjo una avería en el motor y tuvimos que volver a Nueva York. Al llegar, desde el aeropuerto telefoneé a Toscanini; él se puso al teléfono: «¿Qué ocurre, qué te pasa?» «Maestro, hemos tenido un problema durante el vuelo y nos han traído de vuelta a Nueva York.» Y él, como un padre, me dijo: «¡Te mando ahora mismo el coche! Te vienes a casa y te quedas aquí esta noche.» Yo le dije: «Maestro, no puedo, porque podemos volver a salir en cualquier momento.» «¡No importa! Puedo yo ir al aeropuerto a hacerte compañía —me dijo—, y si necesitas cualquier cosa, dímelo.» Conseguí convencerle para que se quedara en casa, y nos despedimos. Fue la última vez que hablé con él. Poco después falleció. Y todavía su voz, la voz de aquella conversación telefónica, resuena en mis oídos. **(Giulini se queda en silencio varios segundos, visiblemente emocionado. Al cabo de unos momentos levanta la vista, me mira y me indica que podemos continuar la entrevista.)**

**A.—Me gustaría saber si conoció usted personalmente al otro punto cardinal de la dirección de orquesta en aquellos años, es decir, a Wilhelm Furtwängler.**

**G.—¡Oh, sí! Verá, Furtwängler era un grandísimo (Subrayando mucho la palabra.) artista. Un grandísimo artista y, desde mi punto de vista, una de las figuras más extraordinarias de nuestro tiempo. Acabamos de hablar de Toscanini y pasamos a hablar de Furtwängler: creo que difícilmente se pueden hallar personalidades tan distintas. Furtwängler era muy, muy diferente de Arturo Toscanini, tenía una concepción distinta de las cosas; de hecho, no existía un gran amor entre ellos, creo yo (Juntando los nudillos de ambas manos, como indicando un choque.); pero ambos son grandes figuras, grandísimas figuras. Yo le conocí personalmente e incluso, como antes le dije, he tocado bajo su dirección, pero no tuve ocasión de mantener con él un contacto humano duradero. El vino a Italia varias veces a tocar, pero sus estancias eran breves: llegaba, ensayaba, daba los conciertos y se marchaba. No quedaban muchas oportunidades para conversar. Mi trato con él no pasó de algunos encuentros, muy cordiales, sí, pero forzosamente breves. De cualquier manera, es un director al que yo aprecio y por el que siento un enorme afecto, porque durante las pocas veces en que nos encontramos pude advertir en él a un humanista y a un artista sincero y profundo, dedicado a su arte con devoción casi religiosa.**

De todos modos, creo que es muy difícil hacer un «retrato-robot» de estos grandes artistas, tales como Furtwängler, Bruno Walter o De Sabata. Son personalidades que rebasan el esquema, el molde, ¿comprende? Creo que pasa exactamente lo mismo con un artista, un director de orquesta, que estuvo trabajando en Italia bastante tiempo y que injustamente, pienso yo, es mucho menos conocido que los otros que hemos mencionado, y que quizá sea el talento más formidable que yo he conocido: Antonio Guarnieri. Guarnieri fue un director de un talento inimaginable; su problema es que era un vago, no quería trabajar, no le gustaba estudiar, se negaba a salir de Italia. Era veneciano, y los venecianos son..., bueno, son venecianos. **(Se echa a reír.)** Pero este hombre tenía una capacidad increíble, genial.

**A.—Hasta hace unos años usted compaginó muy bien una brillante actividad como director sinfónico con frecuentes apariciones en los fosos de ópera. Sin embargo, de un tiempo a esta parte se ha dedicado casi exclusivamente a los conciertos sinfónicos. ¿Consiera que la ópera ya sólo es para usted un viejo amor dado de lado?**

**G.—Verá, como decíamos hace poco, yo provengo de una educación musical esencialmente «camerística» y sinfónica. Debo decirle que, por ejemplo, todos nuestros estudios de Composición estaban dirigidos hacia la interpretación de música sinfónica en medio de una concepción clásica del medio. Cuando yo estudiaba en el Conservatorio, indispensablemente se nos adiestraba... un poco «snobísticamente», diría yo, en un ambiente de inteligencia musical que dominaban hombres como Casella, Malipiero o Pizetti, que tenían una postura más bien distante, cuando no despreciativa, de la ópera y del mundo lírico. Como usted sabe, Italia, durante cerca de dos siglos y medio, sólo dio óperas al mundo, mientras que en Austria o en Alemania se generaba toda esa enorme producción de música sinfónica. Italia se concentró en la ópera. Se da incluso el caso notorio de un Verdi que se pronunció abiertamente contra la música de concierto. Nosotros somos un pueblo de... de... **(Modela el aire con la mano derecha mientras busca la palabra exacta que quiere emplear.)**, ... de expresión vocal. Y toda esta concepción de la vida musical y de la enseñanza, que dimanaba de Verdi, era muy polémica. Por esto, como un revulsivo, toda nuestra generación se volcó radicalmente, con afán de reivindicación, sobre el terreno de la música no-lírica: cámara, instrumental, sinfónica. Por eso, cuando yo empecé a dirigir, mi bagaje como**

instrumentista era mayoritariamente sinfónico y de cámara: prácticamente, no había hecho nada de ópera.

Cuando, después de la guerra, fui nombrado director de la Orquesta de la Radio de Roma decidí montar diversas óperas en forma de concierto. La primera ópera que monté según este sistema fue **Hänsel y Gretel**, de Humperdinck, ¡nada menos! **(Lo dice entre risas.)** Después, cuando fundé la Orquesta de la Radio de Milán, continué con esta práctica de hacer óperas en versión de concierto. Al llegar el «Año Verdi», 1951, el cincuentenario de la muerte, me trasladé con la Orquesta de Milán a Venecia, en donde se celebraba un festival verdiano, para dirigir **Attila**. A este concierto, porque se trataba, una vez más, de ópera montada en versión de concierto, asistió Víctor de Sabata. Al terminar la interpretación, De Sabata vino a verme y me dijo: «¿Pero por qué no viene usted conmigo a La Scala?» «Maestro —le contesté—, yo nunca he dirigido ópera en un teatro, ¡nunca!»

Pero antes de que yo me decidiera ocurrió otra cosa. Cerca de Milán se celebraba un festival, en Bérgamo, y el director del mismo me dijo: «¿Querría usted venir a dirigir **La Traviata** en mi festival? La protagonista va a ser Renata Tebaldi y habrá una compañía importante.» Yo le contesté lo mismo que a De Sabata: «Mire, nunca he dirigido una ópera escénicamente, usted debe saberlo previamente.» Y él me contestó: «Bueno, esa responsabilidad es mía.» Y así..., ésta es una historia muy singular, debuté en el teatro dirigiendo **Traviata**, con la Tebaldi, en Bérgamo.



**A.—Perdón, ¿en qué año ocurría esto?**

**G.—En el cincuenta y uno, a finales. Hicimos la primera representación. Luego hubo un día de descanso antes de dar al día siguiente la segunda representación. En el día intermedio, yo retorné a Milán, entre otras razones, porque acababa de nacer mi tercer hijo y yo estaba deseando ver a mi familia; por eso aproveché la vecindad de Milán con Bérgamo. Bien; el día de la segunda representación recibo por la mañana una llamada telefónica de Bérgamo; era el director del Festival, el señor Roni: «Ha sucedido un desastre —me dice—, la Tebaldi se ha puesto enferma. ¿Qué podemos hacer?» «No sé —contesté—, ¿no habrá alguien que pueda suplirla?» Entonces Roni me dijo: «¿Conoce usted a una soprano llamada María Callas?» «Sí, claro —le dije yo—, la he oído hace poco en Milán, cantando en **Il turco in Italia**, la ópera de Rossini.» «Entonces venga a Bérgamo en seguida, porque la Callas está aquí y dispuesta a cantar esta noche.» Cogí el coche, me marché rápidamente a Bérgamo y esa misma mañana me reuní con María Callas en el teatro: nos metimos en una pequeña habitación con un piano y preparamos su parte. En fin, ella era entonces, como usted sabrá si ha visto fotos de aquellos años, una mujer gorda; bueno, no, ¡gordísima! **(Esto lo dice riendo, pero sin ninguna malicia ni ironía, como si relatará un cuento.)** Ensayamos al piano la partitura y aquella noche cantó el papel de «Violetta» con esa voz extraordinaria. Ese fue mi primer encuentro, en el espacio de tres días, con la Tebaldi y la Callas.**

Después, tras lo de Bérgamo, acepté el ofrecimiento de Víctor de Sabata y comencé a dirigir en La Scala. Un año y medio después de estos sucesos yo salía por la puerta de artistas de La Scala y allí me encontré con una señora bellísima, grácil, ligera, elegante, ¡elegantísima!, muy delgada; al pasar a su lado, esta señora se vuelve y me dice: «Buenos días, maestro Giulini.» Yo me quedé mirándola, un poco extrañado, y la contesté: «Buenos días, señora, encantado.» Entonces ella me miró con cara divertida. «Pero, ¿no me conoce, maestro?» «Pues... no, no tengo el gusto...» «Pero, maestro —me dice—, ¡soy María Callas!» Yo me quedé petrificado: en un año y medio esta mujer estaba completamente transformada. ¡Dios mío, qué mutación! Y así volvía a La Scala. Ella, a partir de entonces, montó varias óperas conmigo:



recuerdo muy especialmente una nueva **Traviata** que hicimos juntos, dirigiendo la escena Luchino Visconti. Yo dirigí bastantes óperas en los años cincuenta en Milán y en otros teatros de Italia, y también en el Covent Garden, de Londres, donde monté un **Don Carlos** íntegro, con la escena de Fontainebleau, que siempre recordaré...; pero en la década siguiente ya dirigí menos, y en la actualidad, como usted me ha dicho antes, hago ópera muy raras veces.

**A.—Yo profeso un gran amor a sus grabaciones de óperas de Mozart, Las bodas de Fígaro y Don Giovanni. ¿Qué recuerdos guarda usted de estas interpretaciones, hechas al principio de los años sesenta? Y, desde otra perspectiva, ¿cuáles son sus impresiones personales acerca de la producción operística de Mozart?**

**G.—**Para mí, Mozart es, por encima de todo, teatro. Pienso incluso que las mismas sinfonías de Mozart son también teatro. Le diré esto: la experiencia de interpretar las óperas de Mozart, **Le Nozze, Così, Seraglio**, ha sido en mi carrera algo fundamental a la hora de tocar su música sinfónica. Según yo lo veo, es importantísimo conocer al Mozart operista para comprender el resto de su música, ¡hasta la pianística! En las sinfonías, en sus conciertos... ¡están todos sus personajes de la ópera! Hay drama, hay comedia, prácticamente personajes como «Leporello», «Don Giovanni», «Doña Anna», «Doña Elvira», «Susanna», «Cherubino», ¡qué se yo!, se esconden en las sinfonías mozartianas. Para mí ha sido indispensable hacer antes el teatro de Mozart que su obra orquestal, porque lo uno me ha hecho comprender el sentido de lo otro. Yo he dirigido las sinfonías de Mozart mucho después de haber empezado a montar sus óperas. ¡No hablemos de la ópera italiana en Mozart! Porque sus óperas italianas son literalmente un milagro, incluso desde el punto de vista lingüístico: el libreto de **Las bodas de Fígaro** es la cosa más perfecta que existe, naturalmente. También el de **Don Giovanni** tiene rasgos geniales, aunque no sea tan perfecto como el de **Las bodas**, ya que Da Ponte era un tremendo vago y casi no termina el libreto para el día del estreno, y por eso encontramos en el mismo estupideces que, por otra parte, son deliciosas. Eso sí, Mozart las ha resuelto con su música. Pero el conocimiento que Mozart poseía de la lengua italiana, el conocimiento de su pulso, de su sonido, ¡es algo asombroso! Sólo Rossini ha llegado a utilizar este idioma con un dominio, una autoridad y una fluidez semejantes, con un control de su ritmo equiparable. Por eso, en mi opinión, en la ópera de Mozart lo encontramos todo... Mozart como operista ha llegado más lejos que nadie; su ópera lo es todo, todo lo que se puede ser en términos humanos. En mí está la creencia de que los dos músicos que han expresado a través de la ópera toda la naturaleza humana, todo el drama humano, son Mozart y Verdi. Porque en sus obras se encuentra todo lo que define la vida del hombre expresado a través de la música.

¿Qué cabe pensar de un personaje como «Rigoletto»? En él encuentran expresión todos los sentimientos del hombre, desde el más horrible al más sublime. ¿Qué cabe pensar de la persona de



«Don Giovanni», sólo de esa figura? Tal como está escrito, en él está todo el mundo, toda la vida, porque son concepciones, dimensiones... absolutas, y eso sólo puede hacerlo la música, ¡esa música!

**A.—¿Conserva buenos recuerdos de aquellas grabaciones mozartianas hechas con artistas como Schwarzkopf, Ludwig, Wächter, Frick y otros de similar importancia?**

**G.—**Verá: yo apenas escucho mis discos. (Lo dice riendo.)

**A.—¿Por qué?**

**G.—**No... No los escucho, si debo responderle sinceramente porque siempre tengo miedo. Tengo miedo de no quedar contento. Sí los oigo, claro, por obligación cuando estoy en el control de grabación, mientras los estoy interpretando. A veces oigo mis discos cuando debo hacer una pieza o una sinfonía que no he tocado durante mucho tiempo; entonces sí, pongo mi antigua grabación para ver si mi concepto de la obra ha cambiado o si incurría entonces en errores que ahora creo debo rectificar; es decir, para ver si puedo mejorar en algo mi interpretación de la pieza en cuestión. Pero lo que nunca hago es decir: «Bueno, ahora me siento a escuchar música y pongo un disco mío.» Eso nunca lo hago, eso jamás lo hago. Si tengo que escucharme en una grabación, lo hago sólo en el control del estudio. Por eso no puedo decirle casi nada de mis impresiones acerca de aquellas grabaciones mozartianas, ya que creo que no he vuelto a oírlas desde el día en que se hicieron las tomas.

**A.—¿No tiene usted interés en llevar al disco algunas de las óperas del lado alemán de Mozart, es decir, Die Zauberflöte o Die Entführung aus dem Serail?**

**G.—**Sí; sí pienso un día hacer estas obras. Siempre he sido un devoto de **Zauberflöte**, que es una ópera grandísima. El problema es que aún no he entrevisto unas condiciones ideales, de orquesta, de cantantes, de adecuación, a la hora de llevarla al disco. Para mí, **La flauta mágica** es una obra de dimensión... extrahumana. No he visto nunca una ejecución de **Zauberflöte** en que la representación fuese adecuada a la increíble, no humana concepción musical de Mozart. Mozart había arribado a un punto en el que los personajes se escapan de las fronteras habituales, a un punto en el que los límites humanos son superados. Por ejemplo, la «Reina de la Noche»: éste es un personaje en el que las posibilidades humanas..., más en concreto, la voz humana, en lo que tiene de cúmulo de posibilidades, ha sido rebasada en sus márgenes. Mozart ha ido más allá de toda posibilidad, había superado los esquemas normales, tanto formales como conceptuales. Por eso yo creo que todas las veces que se escucha esta obra, aun con los más grandes artistas, se siente que algo no termina de alcanzarse. Esto es lo que me hace vacilar a la hora de hacer esta obra: se oye, cuando se toca, una ópera, sí, pero esto no basta.



A.—¿Y Così fan tutte, no ha pensado nunca en montarla para el disco?

G.—Nunca... «Nunca» es una palabra que los hombres no debemos usar. Es muy largo hablar de este tema. **Così fan tutte** es una ópera extraordinaria, maravillosa; pero desde mi punto de vista, se trata de una pieza que sólo resulta creíble si las dos mujeres son... Bueno, las dos mujeres deben aparentar tener quince o dieciséis años, no más; tienen que ser dos muchachas muy jóvenes: entonces es comprensible todo lo que sucede en la trama argumental, se explica esa absoluta e inocente confianza en la vida. Entonces usted puede entender que estas muchachitas, casi unas niñas, se enamoran del amor nada más sentirlo. Ve a un joven, le interesa, le corresponde y se dice: «¡Ah, éste será mi amor para toda la vida!» Y cinco minutos más tarde ve a otro, coquetea con él, la corteja y dice: «¡Ah, no, éste me gusta mucho más!» Todo esto va bien, «funciona», en una palabra, si le ocurre a una chica muy joven, a una muchacha quinceañera: en una mujer esto no es serio, no tiene sentido, no tiene pies ni cabeza. Una mujer hecha y derecha no actúa así. Por ello, yo entiendo que **Così fan tutte** debe representarse transportado a un plano de absoluta pureza (**Cruza el espacio con las manos, como si hiciera tabla rasa en un imaginario horizonte**), donde estos amores surjan como fruto de la inocencia, de la simplicidad, de la confianza, de la fe, ¿comprende?; de otra forma no puede hacerse. Así que... (**Guarda silencio brevemente.**) ... difícil, muy difícil, no creo que pueda aglutinar estas condiciones previas para montar la obra.

A.—En los últimos seis o siete años ha mostrado usted un creciente interés por lo que podríamos llamar «corazón del sifonismo austro-germánico», muy especial por la música de Mahler y Bruckner. Ha grabado las Sinfonías primera y Novena de Mahler, así como la Segunda de Bruckner; en breve grabará usted la Novena del mismo autor. También creo que ha tocado en concierto la Octava del mismo Bruckner...

G.—Sí, en efecto. ¡Usted está muy enterado!

A.—Es información de dominio público. Mi pregunta es ésta: ¿cómo se origina en usted este interés por autores tan distintos como Bruckner y Mahler, y por qué se produce precisamente ahora, en el actual estadio de su carrera musical?

G.—La pregunta que usted me hace es muy inteligente. Me ha llevado mucho tiempo arribar a estos compositores, no porque sean más difíciles de tocar: Beethoven o Mozart tampoco son nada fáciles. En mi caso, la tardanza se ha debido a una razón de madurez humana. Usted justamente lo ha dicho: Bruckner y Mahler, autores tan distintos... Sí, verdaderamente lo son. Quizá por ello yo he llegado antes a Mahler. ¿Por qué? Porque en Mahler el conflicto humano se plantea y se resuelve de una forma mucho más dramática. O sea, quiero decir que se advierte mucho más nítidamente todo aquello que queda fuera de la música misma, todo aquello que fueron para él conflictos de carácter religioso, de carácter moral, de carácter social, e incluso ese terrible tormento que para Mahler supuso su dicotomía de director de orquesta, de carrera grandiosa, y de hombre necesitado de componer, de expresarse de manera creativa. Además, al componer, ya fuera en una dimensión formal, ya fuera una dimensión armónica, o incluso desde el punto de vista puramente estructural del contrapunto, Mahler abordaba un horizonte nuevo, distinto, que él mismo no conocía ni tampoco podía prever: de ahí la tortura que para él representaba la redacción definitiva de sus partituras, que siempre corregía y rehacía hasta quedar satisfecho.

Yo pienso que, aparte de ciertas composiciones para la voz humana, tales como los **Kindertotenlieder** o los **Lieder eines fahrenden Gesellen**, y por encima de todo **Das Lied von der Erde**, que es una página que yo adoro y que hace poco he montado para el Festival de Edimburgo, y que me llevó mucho tiempo antes de que yo pudiera estar seguro de haber llegado a su entraña; como le digo, aparte de estas obras, yo creo que es en las sinfonías donde el mundo de Mahler se expresa de una manera total, y pienso que, dentro del ciclo sinfónico, donde más permeable se hace este mundo al auditor es en las **Sinfonías primera y Novena**. Además, tal como yo lo veo, estas son dos piezas que se dan la mano entre sí, o sea, que esta extraordinaria aventura del hombre en todos sus aspectos, en el amor, en la tragedia, en la dicha, en la angustia, que Mahler ha llevado a sus pentagramas y que en la **Primesa sin-**

fonía termina con la victoria del hombre, en la última sinfonía, la **Novena**, concluye con la victoria del espíritu del hombre, es decir, la paz. La larga búsqueda, transida de deseo inalcanzable, termina con el encuentro de la paz. (**Silencio durante unos segundos.**) Yo lo veo..., lo siento así.

Pasemos a Bruckner. Acabo de hablarle en Mahler de tormento y de drama. En Bruckner domina todo el panorama esa absoluta y total fe en Dios que él tenía: fe, señalaría yo, en los valores absolutos de la bondad; la bondad como un ente global, la bondad asimilada al amor, el amor de su Dios hacia el hombre. Para Bruckner. (**Y aquí Giulini expresa sus palabras con tal firmeza verbal y gestual que me hace pensar que también para él mismo.**) Estos son valores esenciales, absolutos, indiscutibles! Por esto Bruckner es, si cabe, más difícil, porque esto que tanto parece una inocente ingenuidad, una «naiveté», es, en vez de eso, un sentimiento integral de bondad; es, como antes le dije, una fe plena, que es inocente, sí, pero no en el sentido de ausencia de sufrimiento, y esto es lo que yo veo de extraordinario en Bruckner, la existencia de una inocencia que sufre; una angustia, un dolor, un sufrimiento, sí, pero sin rebeldía. El sufrimiento ha sido aceptado como una necesidad de vida, ha sido aceptado con bondad. Por esto en Bruckner se da este increíble don de fe, bondad y amor a todo y hacia todos. Para llegar a entender todo esto yo he necesitado una madurez humana y vital que me permitiera acercarme a este sentimiento positivo con la necesaria capacidad de comprensión, no sólo musical, sino también anímica.

A.—Deseo hacerle una última pregunta. Usted simboliza muy destacadamente una aproximación humanista a la profesión de la dirección de orquesta en nuestro tiempo. ¿Qué cree usted que representa la Música para las generaciones más jóvenes, las de ahora mismo y las de un mañana inmediato, y qué importancia atribuye al legado artístico que un artista como usted deja a estas generaciones venideras?

G.—Es una pregunta muy difícil, y de hecho encierra dos interrogantes distintas. Le contesto al primer interrogante: ¿qué representa la Música? Le diré lo que representa para mí. Según yo lo veo, la Música es un alimento indispensable para la vida espiritual de todas las personas. Porque cualquier ser humano que sufre, que goza, que vive, en una palabra, ya que la vida de cada día está compuesta de múltiples elementos diferentes, encuentra en la Música aquella palabra de la que todo individuo singularizado tiene necesidad. Y esto me ocurre a mí, y a usted, y a aquella persona, y a la otra. Un hombre va un día a un concierto y sale contento. La música le ha dado aquello que necesitaba para sentirse en paz consigo mismo en una atmósfera de serenidad. Otra persona va al mismo concierto y sale triste; está triste porque ha sufrido un disgusto. La Música también le da a él aquello que necesitaba; la Música le habla de aquella tristeza, de aquel dolor, y el compositor, cualquiera que sea, Beethoven, Mozart, Mahler, Brahms, parece decirle: «Yo sufro contigo», o «Yo amo contigo»; ¿comprende? Para mí, este aliento espiritual de la Música es algo indispensable, y usted lo ve en las personas que van a los conciertos, que, cada día más, son frecuentados por muchísimos jóvenes, por hombres y mujeres que sienten la necesidad de este pan y de este vino.

Su otro interrogante concierne al futuro. Este es un gran signo de interrogación, de duda. La pregunta sobre el mañana es muy grande, demasiado grande. ¿A dónde va ahora la Música? No lo sé. Porque mi comprensión personal de la Música se cierra allí donde ésta deja de tener necesidad de expresar sentimientos humanos. Hasta ahí yo sigo la Música. Ya no la sigo cuando sólo es estruendo, o cuando sólo es rumor, o meramente ritmo; es decir, cuando ya es sólo un hecho físico, un hecho sensorial: esto me parece una cosa importante de diferenciar, la sensación de la emoción. Para mí, la Música debe ser siempre emoción y debe participar en la vida de los hombres con sus sentimientos. Cuando se vuelve simplemente un hecho sensorial, ya sea rítmico, ya sea electrónico, ya sea ruido, eso ya no lo comprendo. No lo entiendo, y me siento excluido. No sé si en el futuro siglo la capacidad auditiva del ser humano cambiará, tal como cambió en relación al milenio pasado. Esto es algo que no puedo saber. Por eso no me siento capacitado para contestarle en concreto y decirle hacia dónde camina la Música. No lo sé, sinceramente no lo sé.

## DISCOGRAFIA DE CARLO MARIA GIULINI

Sus discos EMI publicados en España

BEETHOVEN: **Misa en Do**. Elly Ameling, Janet Baker, Theo Altmeyer, Marius Rintzler. Nueva Orquesta y Coro Philharmonia. 063-02 124

BEETHOVEN: **Sinfonía número 6**, «Pastoral»/Obertura «Egmont». Nueva Orquesta Philharmonia. 063-02 004

BEETHOVEN: **Misa Solemne, Op. 123**. Heather Harper, Janet Baker, Robert Tear y Hans Sotin. Nuevo Coro Philharmonia y Orquesta Filarmónica de Londres. 165-02 740/1Q

BRAMHMS: **Concierto número 1 para piano y orquesta**. Alexis Weissenberg. Orquesta Sinfónica de Londres. 063-02 435

FALLA: **El amor brujo**. Victoria de los Angeles. 063-00 610

MAHLER: **Sinfonía número 1**, «Titán». Orquesta Sinfónica de Chicago. 063-02 183

MOZART: **Don Giovanni**. Eberhard Waechter, Elisabeth Schwarzkopf, Joan Sutherland, Graziella Sciutti, Luis Alva, Gottlob Frick, Giuseppe Taddei y Piero Cappuccilli. Coros y Orquesta Philharmonia. 165-00 504/07

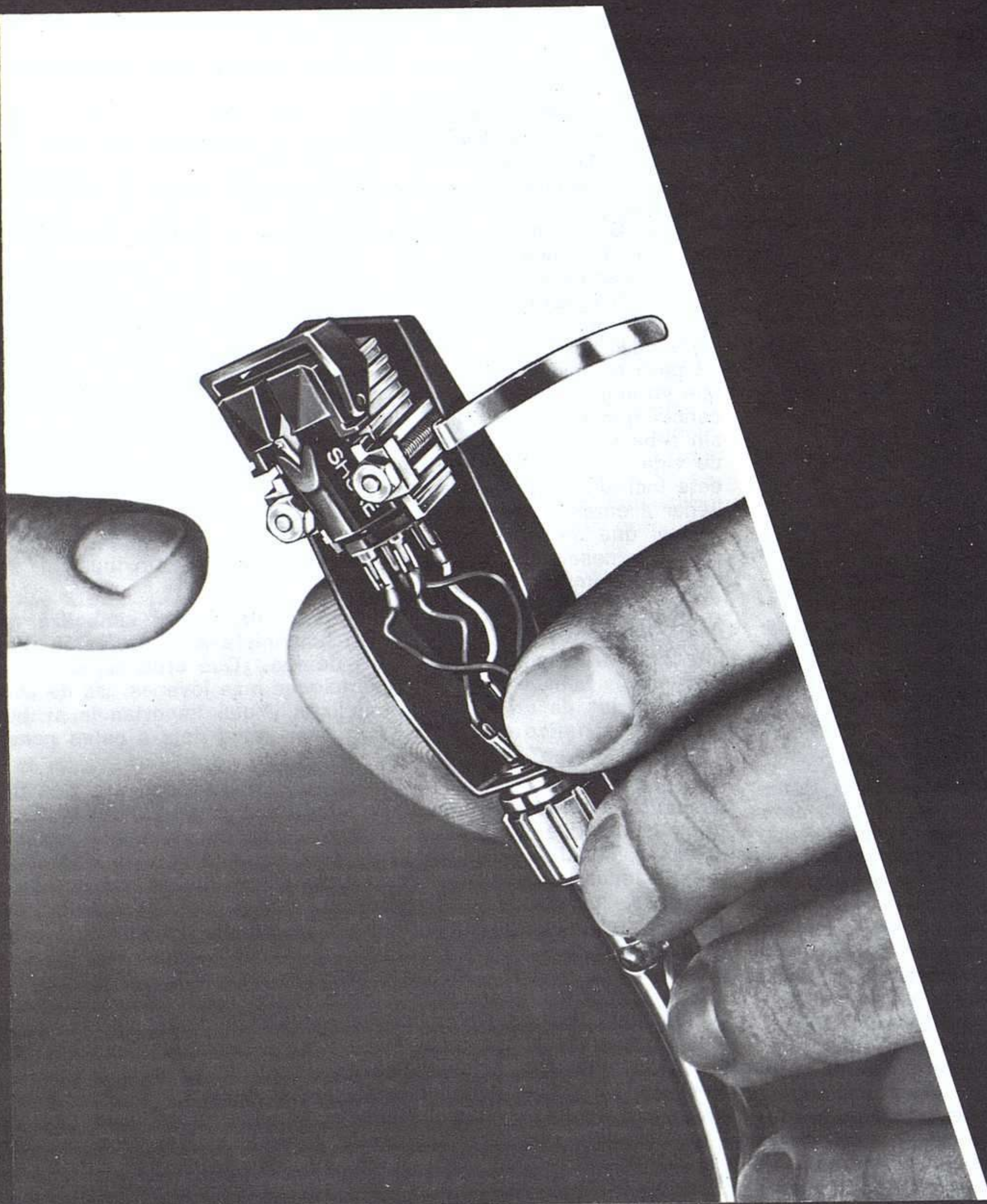
RAVEL: **Rapsodia Española/Pavana para una Infanta difunta**. Nueva Orquesta Philharmonia. 063-00 610

VERDI: **Don Carlos**. Montserrat Caballé, Plácido Domingo, Sherrill Milnes, Shirley Verret, Ruggiero Raimondi. Orquesta de la Opera Real, Covent Garden. 165-02 149/52

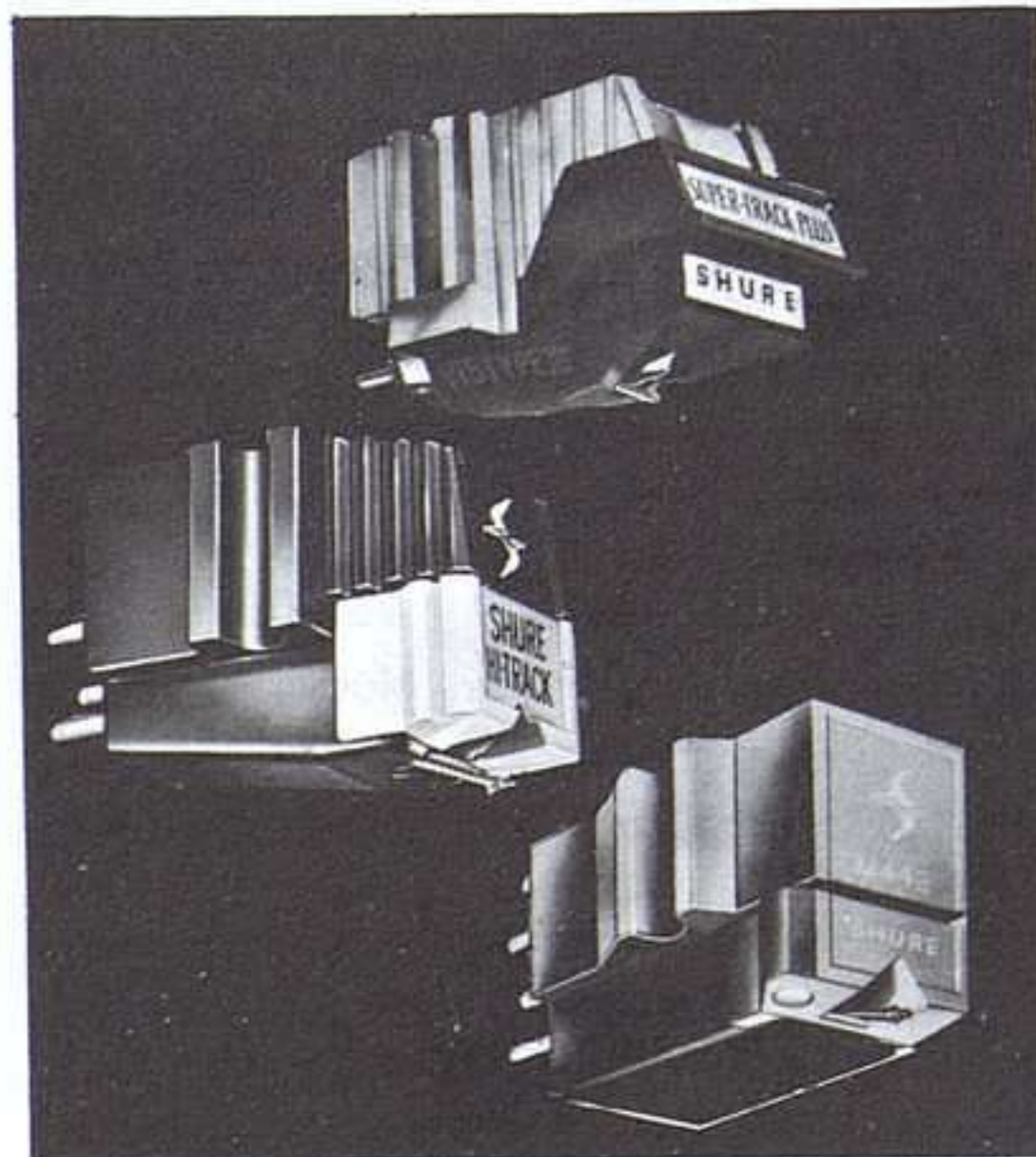
VERDI: **Cuatro piezas sacras**. Janet Baker. Coros y Orquesta Philharmonia. 065-00 16

VERDI: **Misa de «Réquiem»**. Nicolai Gedda, Nicolai Ghiaurov, Elisabeth Schwarzkopf y Christa Ludwig. Coros y Orquesta Philharmonia. 165-00 029/30





# Aquí nace la Alta Fidelidad.



La calidad de una cámara fotográfica nunca es superior a la de su objetivo. De igual manera, el más sofisticado equipo de Alta Fidelidad no es mejor que el resultado que le permite obtener su cápsula. No se puede sacrificar la calidad de una cápsula en el equipo de reproducción; su misión es demasiado importante: dar vida al sonido.

Si desea usted saber cuál es la cápsula SHURE adecuada a su equipo de Alta Fidelidad, remita el cupón adjunto a:  
**VIETA AUDIO ELECTRONICA, S. A.**  
 Bolivia, 239 Barcelona-5.

Desearía conocer la cápsula SHURE adecuada a mi equipo de sonido, que detallo a continuación.

Brazo o tocadiscos \_\_\_\_\_

Cápsula \_\_\_\_\_

Amplificador \_\_\_\_\_

Pantallas acústicas \_\_\_\_\_

Nombre \_\_\_\_\_

Dirección \_\_\_\_\_

Población \_\_\_\_\_





## Los poemas de Wilfred Owen y el «War Requiem»

Por J. C. Ruiz Silva



Benjamín Britten.

«... entonces, amigo, no le dirías a los niños ávidos de gloria la vieja mentira: Dulce et decorum est pro patria mori.»  
(Wilfred Owen)

Benjamín Britten murió el pasado 4 de diciembre. Con su desaparición pierde Inglaterra su músico más importante y representativo. Había nacido en 1913 y se inició muy joven en el estudio de la Música. A los doce años tuvo como maestro a Franck Bridge, de quien obtendría un profundo conocimiento de la técnica musical. Su primera obra importante, la **Sinfonía simple**, data de 1934. A partir de esta fecha, su actividad como compositor es prácticamente ininterrumpida. Vive en Aldeburgh con su inseparable compañero Peter Pears, y allí creará obra tras obra. En 1945 estrena **Peter Grimes**, la primera ópera inglesa importante desde Purcell. Es en este campo de la ópera donde se encuentran algunas de las mejores obras de Britten: **Billy Budd**, **Albert Herring**, **El sueño de una noche de verano**, o la discutida **Muerte en Venecia**, de sus últimos años. Pero no es sólo en la ópera, sino en la música de cámara, la coral y el «lied» donde se expresará el compositor. Su música, no adscrita a ningún movimiento determinado, alejada de la vanguardia, es ecléctica, pero no carente de personalidad. La obra de Britten responde perfectamente a la idiosincrasia de su pueblo: civilizada, conservadora, libre y no exenta de intimidad. Importante fue también su labor como director y pianista, al igual que su especial dedicación al mundo de los niños. RITMO se suma al recuerdo mundial de Britten con este estudio de una de sus obras más importantes: el **War Requiem**, donde se hallan algunas de las claves de su actitud como creador y de su comportamiento como ser humano.

### BRITTEN, OWEN, COVENTRY

La gótica catedral de Coventry fue casi totalmente destruida durante la segunda guerra mundial. Era como un símbolo. Los hombres destruían lo mejor que los hombres habían construido. Y se

quiso que a pesar de la guerra, y como un profundo deseo de nueva vida, la catedral se erigiese otra vez. Una catedral testigo de los nuevos tiempos, pero que fuese como una continuación de los esfuerzos humanos del pasado.

Y un nuevo templo, de arquitectura renovada, pero conservando todas las esencias sacras, fue construido. Inmensas vidrieras, espacios amplios, elementos funcionales no exentos de severidad, pero todo tendente, como en la nueva liturgia, a la contemplación del altar mayor, a la contemplación de Dios.

La nueva catedral de Coventry, muy cercana a la antigua, se eleva como un canto de esperanza, a pesar del dolor y de la guerra, a pesar de la ruina, que son como una continua acusación contra la Humanidad fratricida.

Para conmemorar este acontecimiento le fue encargado al entonces más destacado compositor británico, Benjamín Britten, la composición de una obra de carácter religioso, que habría de ejecutarse el día de la inauguración de la catedral.

Britten pensó en escribir un «Requiem», y durante varios meses maduró la idea. Por fin se decidió a componer una gran obra, por duración y elementos interpretativos, teniendo en cuenta todas las circunstancias que rodeaban al encargo. Desde tiempo atrás había tenido el deseo de escribir una gran obra coral sobre textos religiosos de la liturgia tradicional latina. Ahora Britten dará vida a sus deseos sobre una idea de profunda originalidad: fundir en una sola obra la Misa de Requiem con poemas, relativos a la guerra, de un poeta que, precisamente, había muerto en una conflagración mundial semejante a la que había destruido la antigua catedral: Wilfred Owen.

El mismo compositor nos dice: «Cuando me piden que componga una obra para cualquier acontecimiento, grande o pequeño, siempre quiero conocer con cierto detalle las condiciones del local donde va a interpretarse: tamaño y acústica, qué instrumentos o cantantes serán convenientes y de cuáles se dispone, qué tipo de auditorio habrá y qué idioma entenderá. El texto de mi **Requiem de guerra** encajaba perfectamente en la catedral de Coventry —los poemas de Owen en lengua vernácula y las palabras de la Misa





The Beggar's Opera, en el Sadler's Wells, 1948.

de Requien, conocidas de todos—, pero no hubiera tenido sentido o en El Cairo o Pekín.»

Owen no era poeta muy conocido. Siempre se había considerado a Rupert Brooke, por los críticos ingleses, como el más destacado de entre el grupo de los «War Poets» de la primera guerra mundial. Brooke constituía la imagen ideal del brillante joven británico sacrificando su vida por la patria en peligro.

Britten prefiere la poesía de Owen, y es curioso notar que a partir del estreno del **War Requiem** será éste y no Brooke el que centre el interés de críticos y lectores.

Aunque Owen murió a los veinticinco años, la lectura de sus poemas —su producción es, lógicamente, muy escasa— nos deja la sensación de algo terrible y hermoso al mismo tiempo. No es la imagen tradicional de la guerra ni de la victoria, sino el profundo dolor de la guerra, su absurdo y su pecado.

De esta producción —Owen me recuerda, salvando todas las distancias de tiempo y calidad poética, a Jorge Manrique—, Britten eligió nueve poemas que sirven de amargo contraste a las ceremonias oficiales que siempre rodean a las guerras, a todas las palabras que han sido prostituidas tantas veces: Patria, Honor, Gloria, Héroe, Dios.

No en vano el compositor puso al frente de su partitura las palabras del poeta:

MI tema es la guerra, y el dolor de la guerra.  
La Poesía está en el dolor.  
El poeta no puede más que advertir.

Y luego añadió en palabras propias:

«Sin embargo, estas alegrías no pueden ser en modo alguno consuelo para esta generación de 1918. Quizá lo sean para las próximas.»

Podría parecer extraño el mezclar los eternos textos latinos de la Misa de Difuntos, con toda su pompa y circunstancia, con unos poemas escritos en inglés salidos del alma de un hombre casi adolescente. Pero es innegable que el fondo de piedad y reconciliación, de humanidad y de amor y, por lo tanto, de esperanza, es una constante en la obra poética de Owen. Su sentido es profundamente cristiano, en el término más hondo de la palabra.

Al realizar esta síntesis, el Réquiem se humaniza, no es tan sólo el canto ritual fúnebre de una ceremonia solemne, sino que es, además, la queja del hombre ante la muerte por el hombre, la queja de que, en contra del mandato divino, Abraham matase a Isaac: «Pero mató a su hijo. Y a la mitad de la simiente de Europa, uno a uno.»

La obra fue, al fin, estrenada en 1962. Los intérpretes se dispusieron dentro de la catedral en tres planos diferentes, y así es como debe ser siempre ejecutada la obra.

En un primer plano, una pequeña orquesta de cámara y los dos solistas masculinos, tenor y barítono, que representan los soldados y el mundo de la realidad que nos rodea. Son ellos los que cantan los poemas de Owen, los que nos hablan de la guerra y de su dolor.

En un segundo plano se hallan una gran orquesta y un gran coro mixto —pueden sumar en conjunto más de doscientos intérpretes en circunstancias normales— con la soprano solista, que son los encargados del ceremonial del Réquiem.

Por último, un tercer plano todavía más alejado, constituido por las voces de los niños y el órgano, y que representan el mundo de la pureza y de la inocencia, en doloroso contraste con la crueldad inhumana de la guerra.

El equilibrio entre estos tres planos es fundamental para lograr una interpretación adecuada de la obra y comprender todo su significado, tanto en términos musicales como en términos de pensamiento de autor. Porque el **War Requiem** es, fundamentalmente, una obra antibelicista, y en ese sentido «antiheroica». Las preocupaciones éticas en torno a la guerra que produjo a Britten la segunda guerra mundial se muestran aquí. Ya antes, con el triste motivo de la guerra civil española, había el compositor meditado sobre el monstruoso absurdo de la guerra y sobre el tema de la libertad de los pueblos. Su postura de negarse a venir a España durante toda la dictadura del General Franco es bien significativa.

La partitura del **War Requiem** emplea la siguiente orquestación: tres flautas, dos oboes, cuerno inglés, tres clarinetes, dos fagotes, un contrafagot, seis trompas, cuatro trompetas, tres trombones, una tuba, timbales, percusión muy amplia para cuatro instrumentistas y cuerdas, además de piano y órgano. Esto por lo que concierne a la gran orquesta; en cuanto a la orquesta de cámara, utiliza flauta, oboe, clarinete, fagot, trompa, un percusionista, arpa, dos violines, viola, violoncello y contrabajo. Estas dos orquestas pueden ser dirigidas por dos maestros diferentes, y así ocurrió en el estreno, en el que Britten dirigió la orquesta de cámara y Meredith Davies la orquesta grande. La duración señalada por el autor es de ochenta y cinco minutos.

Analícemos ahora cómo se desarrollan las distintas partes de la obra y cómo la fusión entre los textos latinos y los poemas de Owen es increíblemente perfecta.

## WAR REQUIEM

### I

#### «Requiem aeternam»

Comienza, lenta y solemnemente —las indicaciones en la partitura están en inglés e italiano—, con la orquesta, para unírsele las voces de sopranos y tenores —siempre en piano—, alternando con contraltos y bajos hasta alcanzar un «climax» en «crescendo» en «et lux perpetua».

#### «Te decet hymnus».

el coro de niños con el órgano y violines en movimiento rápido, que contrasta con el anterior y con el siguiente:

#### «Requiem aeternam».

que vuelve al reposo del principio con la orquesta grande y el coro hasta la entrada de la pequeña orquesta —«allegro molto ed agitato»—, con especial intervención del arpa, elevándose entonces la voz del tenor solista, que da comienzo al primer poema:

What passing-bells for these who die as cattle?  
Only the monstrous anger of the guns.  
Only the stuttering rifles' rapid rattle  
Can patter out their hasty crisons.  
No mockeries for them from prayers or bells,  
Nor any voice of mourning save the choirs,  
The shrill, demented choirs of wailing shells;  
And bugles calling for them from sad shires.  
What candles may be held to speed them all?  
Not in the hands of boys, but in their eyes  
Shall shine the holy glimmers of good-byes.  
The pallor of girls' brows shall be their pall;  
Their flowers the tenderness of silent minds,  
And each slow dusk a drawing-down of blinds.

¿Qué tañido mortuario por los que mueren como reses?  
Sólo el monstruoso furor de los cañones.  
Sólo el feroz aturdir de los balbucientes fusiles  
Pueden exhalar sus oraciones anhelantes.  
No nos mofemos de ellos con preces o campanas,  
Ni con una voz de luto, excepto de los coros,  
Los estridentes, demenciales coros de gimientes balas  
Y las cornetas que los llaman desde vacíos tristes.  
¿Qué antorchas pueden alzarse para acompañarlos?  
No en las manos de los adolescentes, sino en sus ojos  
Brillarán los sagrados destellos de los adioses.  
Los pálidos semblantes de las muchachas serán sus mortajas;  
Sus flores la ternura de almas silenciosas,  
Y cada lento atardecer un manto de tinieblas



Este es el primer gran cambio del ceremonial latino al mundo de la guerra. Es importante el señalar que Britten da a la instrumentación de las partes de los poemas una adecuación especial, para que jamás tape la voz del solista y los versos puedan comprenderse. El punto de máxima tensión emocional del poema lo constituye «Not in the hands of boys but in their eyes/ Shall shine the holy glimmers of good-byes», con un **la b** agudo en la palabra «shine». El oboe tiene labor de solista, así como el arpa. Después del solo del tenor, un pasaje transicional en pianísimo y «molto lento» con el coro y la orquesta, da paso al

## II

### «Dies irae»,

anunciado por las trompetas siempre en pianísimo, que poco a poco llevarán hasta un estallido de toda la orquesta y el coro en el «Tuba mirum», para luego volver a aquietarse («tranquillo, senza rigore») y dar paso a la orquesta de cámara y al barítono solista en el segundo poema:

Bugles sang, sadd'ning the evening air;  
And bugles answer'd, sorrowful to hear.  
Bugles sang,— Bugles sang.  
Voices of boys were by the river-side.  
Sleep mother'd them; and left the twilight sad.  
The shadow of the morrow weighed on men.  
Bugles sang.  
Voices of old despondency resigned,  
Bowed by the shadow of the morrow, slept.

Cornetas clamaron, entristeciendo el aire del anochecer  
Y cornetas respondieron, con sonido plañidero.  
Clamor de cornetas. Clamor de cornetas.  
Voces de muchachas por la orilla del río.  
Los arrullaba el sueño, dejando al crepúsculo entristecido.  
La sombra del mañana se cernía sobre los hombres.  
Clamor de cornetas.  
Voces de eterno sufrimiento resignado,  
Rendidos por la sombra del mañana, se adormecieron

Los ecos que acompañan al reiteradamente repetido «bugles sang» están siempre en piano, dando una incontenible sensación de tristeza.

### «Liber scriptus»

La voz de la soprano se eleva por primera vez para anunciar que el día del Juicio Final todas las cosas serán conocidas y los misterios desvelados. El tono marcado por Britten es «slow and majestic».

### «Quid sum miser tunc dicturus?»

Un semicoro, acompañado por los rítmicos golpes de los timbales, entona una plegaria que culmina en un «crescendo», del que emerge de nuevo la voz de la soprano, que clama: «Rex tremendae majestatis», pidiendo angustiosamente piedad. Se une en esta súplica el semicoro, siempre con suavidad, y a medida que la voz de la soprano se va tornando cada vez más grave y apianada, el coro y la orquesta parecen alejarse, hasta quedar en silencio. Reaparece la orquesta de cámara. Los dos solistas masculinos cantan a dúo el tercer poema, que está marcado «allegro e giocoso»:

Out there, we've walked quite friendly up to Death;  
Sat down and eaten with him, cool and bland,  
Pardoned his spilling mess-tins in our hand.  
We've sniff'd the green thick odour of his breath,  
Our eyes wet, but our courage didn't writhe.  
He's spat at us with bullets and he's coughed  
Shrapnel. We corused when he sang aloft;  
We shistled while he shaved us with his scythe.  
Oh, Death was never enemy of us!  
We laughed at him, we leaged with him, old chum.  
No soldier's ped to kick against his powers.  
We laughed, knowing that better men would come,  
And greater wars; when each proud fighter brags  
He wars on Death-for Life; Not men-flor flags.

Fuera hemos caminado amistosamente hacia la muerte;  
Nos hemos sentado a comer con ella, con calma y tranquilidad.  
Hemos perdonado que vertiera su podredumbre en nuestra mano.  
Hemos aspirado el olor verde y denso de su aliento.  
Lloraron nuestros ojos, pero no se doblegó nuestro coraje.  
Nos escupió con balas y con toses de metralla.  
Cantamos a coro cuando desde lo alto inició su canto;  
Silbamos mientras nos amenazaba con su guadaña.  
¡Oh! La muerte nunca fue nuestra enemiga.  
Nos reíamos de ella, nos acercábamos a ella, vieja camarada.  
No se paga a los soldados para rechazarla.  
Nos reíamos sabiendo que hombres mejores habrían de llegar,  
Y mayores guerras; cuando cada orgulloso soldado se jacta  
De luchar con la muerte-por la vida; no los hombres-por banderas

Este tercer poema tiene un carácter marcadamente irónico en lo que tiene de terrible juego con la muerte. El verso «No se paga a los soldados para rechazarla» es perfectamente revelador.



Ensayo para el estreno del War Requiem, en la catedral de Coventry.

### «Recordare»

Una plegaria, entonada por las voces femeninas, llena de dulzura y que contrasta vivamente con el «Confutatis maledictis», que emplea voces de bajo, trombones y trompas, uniéndose a ellos más tarde las voces de tenor, en un magnífico contrapunto que va creciendo lentamente, hasta el fortísimo, confundiendo con los golpes de timbal de la orquesta de cámara, que da paso al barítono, para expresar las quejas contenidas en el cuarto poema, señalado «molto largamente»:

Be slowly lifted up, thou long black arm,  
Great gun towering t'ward Heaven, about to curse;  
Reach at that arrogance which needs thy harm,  
And beat it down before its sing grow worse;  
But when thy spell be cast complete and whole,  
May God curse thee, and cut thee from our soul!

Alzate lentamente, tú, gigante brazo negro,  
Enorme cañón apuntando al cielo, a punto de blasfemar;  
Abate la arrogancia que necesita de tu castigo,  
Y abátela antes que sus pecados sean aún peores;  
Pero cuando tu hechizo esté por completo desvanecido,  
Que Dios te maldiga y te separe de nuestra alma

El tema del «Dies irae» reaparece en toda su plenitud con la impresionante visión del día del Juicio Final, seguido en buscado contraste por el

### «Lacrimosa»

en pianísimo. Muy lentamente, la soprano canta, y su triste canto, sobre los días de lágrimas y aflicción, es interrumpido cuatro veces por los amargos versos del quinto poema, que susurra casi más que canta el tenor. Se alternan la música y las palabras de la misa y el poema, cada uno con su propio y distinto dolor, pero las palabras del poema y su traducción musical nos resultan más cercanas y afectivas:

Move him,  
Move him into the sun—  
Gently its touch awoke him once,  
At home, whisp'ring of fields unsown.  
Always it woke him, woke him even in France,  
Until this morning and this snow.  
If anything might rouse him now  
The kind old sun will know  
Think how wakes the seeds—  
Woke, once the clays of a cold star.  
Are limbs, so dear-achieved, are sides,  
Full-neved-still warm— to hard to stir?  
Was it for this the clay grew tall?  
—O what made fatuous sunbeams toil  
To break earth's sleep at all?

Llevalde,  
Llevalde al sol.  
Suavemente su caricia le despertó una vez,  
En su hogar, susurrando sobre tierras no sembradas;  
Siempre que lo despertaba lo despertaba aún en Francia,  
Hasta esta mañana y esta nieve.  
Si algo puede resucitarlo ahora



# ediciones sobre música



Transcripción  
e interpretación de la  
polifonía española  
de los siglos XV  
y XVI...200 Ptas.

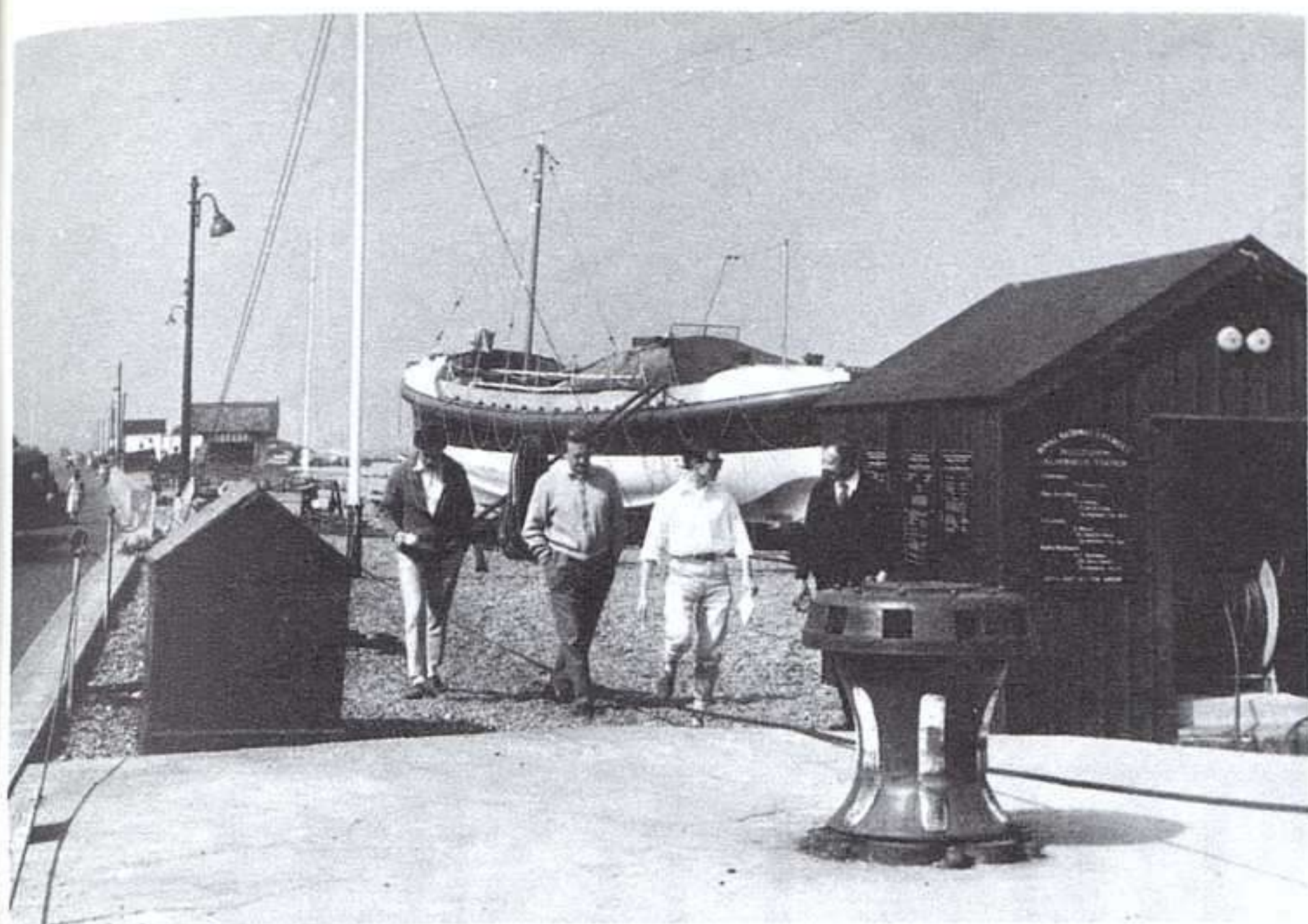
María Malibrán.....	1.500	Ptas.
Diez años de música en el Teatro Real.....	200	”
Iniciación a la Música.....	500	”
Gracias y Desgracias del Teatro Real.....	200	”
Gracias y Desgracias del Teatro Real (edición especial, con nuevos textos y fotografías).....	3.500	”
Estudios sobre Mahler.....	200	”



Venta en:

- Planta baja del Ministerio de Educación y Ciencia. Alcalá, 34.
- Edificio del Servicio de Publicaciones. Ciudad Universitaria, s/n Teléfono: 449 77 00





Un descanso en el Festival de Aldeburgh: John Cranko, Peter Pears, John Copley y Benjamin Britten.

El viejo y bondadoso sol lo sabrá.  
Piensa cómo el sol despierta a las simientes.  
Despertó una vez el barro de una estrella fría.  
¿Son los miembros, tan amorosamente acabados, son los costados,  
Cuajados de nervios —cálidos todavía— demasiado difíciles de reanimar?  
¿Para esto se hizo ser el barro?  
¿Qué movió a los fatuos rayos del sol  
A interrumpir siquiera el sueño de la tierra?

### «Pie Jesu»

Un brevísimo fragmento —once compases—, lento y piano, en el que las campanas doblan tristemente.

### III

### OFFERTORIUM

#### «Domine Jesu Christe»

El coro de niños canta implorando a Jesús que salve a las almas de las tinieblas del infierno. Un prelude orquestal da paso a una fuga («Quam olim Abrahae»), que es, en realidad, una plegaria de confianza en que San Miguel los llevará a la verdadera luz (no olvidemos que la catedral de Coventry se llama San Miguel), según la promesa hecha a Abraham y sus descendientes. El tema de la fuga es cantado ahora por el clarinete de la orquesta de cámara, y los dos soldados entonan la visión que del sacrificio de Abraham e Isaac tuvo el poeta. Es el sexto poema, uno de los más hermosos y originales:

So Abram rose, and clave the wood, and went,  
And took the fire with him, and a knife.  
And as they sojourned both of them together,  
Isaac the first-born spake and said, My Father,  
Behold the preparations, fire and iron,  
But where the lamb for this burnt-offering?  
Then Abram bound the youth with belts and straps,  
And built parapets and trenches there,  
And stretched forth the knife to slay his son.  
When lo! an angel called him out of Heav'n,  
Saying, Lay not thy hand upon the lad,  
Neither do anything to him. Behold,  
A ram caught in a thicket by its horns;  
Offer the Ram of Pride instead of him.  
But the old man would not so, but slew his son,  
And half the seed of Europe, one by one...

Y así Abraham se levantó y cortó leña y se fue,  
Y llevó consigo el fuego y un cuchillo.  
Y una vez que se hubieron reunido los dos,  
Isaac, el primogénito, habló y dijo: «Padre mío,  
He aquí los preparativos, fuego y hierro,  
Pero ¿dónde está el cordero para el holocausto?»  
Entonces Abraham ató al joven con cuerdas y correas,  
Y construyó allí parapetos y trincheras,  
Y alzó el cuchillo para sacrificar a su hijo,  
Cuando un ángel lo llamó desde el cielo,  
Diciendo: «No pongas tu mano sobre el joven  
Ni le hagas ningún daño. Mira  
Un carnero aprisionado por sus cuernos a un matorral;  
Ofrece el Carnero del Orgullo en su lugar.»  
Pero el anciano no quiso hacerlo, sino que mató a su hijo.  
Y a la mitad de la simiente de Europa, Uno a uno...

El final del poema («and half the seed of Europe, one by one...») se repite tres veces en una serie de seis interrupciones del «Hos-tias», en el que las voces distantes de los niños, que representan a todos los inocentes llevados al sacrificio, pero que confían en la promesa de la salvación, son cortadas por la intervención de los soldados.

Britten mostró reiteradamente su interés por las relaciones paterno-filiales. Su canta **Abraham e Isaac** y su ópera **Billy Budd** nos lo muestran. La elección de este poema de Owen lo corrobora.

### IV

#### «Sanctus»

Acompañada por la percusión, la soprano entona el «Sanctus». La partitura deja amplia libertad al director («liberamente»).

El coro, dividido en ocho partes, comienza el «pleni sunt coeli» en una atmósfera de quietud, que va desenvolviéndose y tornándose cada vez más fuerte, hasta alcanzar un brillante «climax» de alabanza. Todos los instrumentos de metal —trompetas, trompas, trombones—, elevándose y decayendo, se entremezclan con el coro en el «hosanna in excelsis». El tema musical es el mismo utilizado por la soprano en el «Sanctus», quien entabla un diálogo —«Benedictus»— («molto tranquillo») con el coro. En todo este fragmento el piano es ampliamente utilizado. Y de nuevo vuelve la brillantez del «Hosanna in excelsis», interpretado por todo el coro, que ahora, unido al metal, alcanza una redondez de gran efecto. Sigue una leve melodía en los instrumentos de cuerda de la orquesta de cámara, y el baritono empieza a cantar el séptimo poema muy lentamente:

After the blast of lightning from the East,  
The flourish of loud clouds, the Chariot Throne;  
After the drums of Time have rolled and ceased,  
And by the bronze west long retreat is blown,  
Shall life renew these bodies? Of a truth  
All death will He annul, all tears assuage?—  
Fill the void veins of Life again with touth,  
And wash, with an immortal water, Age?  
When I do ask white Age he saith not so:  
'My head hangs weighed with snow'.  
And when I hearken to the Eearth, she saith:  
'My fiery heart shrinks, aching. It is death.  
Mine ancient scars shall not be glorified,  
Nor my titanic tears, the sea, be dried'.

Después que el estallido de relámpagos del Este,  
El revuelo de nubes amenazantes, el carro de fuego;  
Después que los tambores del tiempo hayan redoblado y cesado,  
Y por el bronceado Oeste suene el largo toque de retirada,  
¿Renovará la vida estos cuerpos? ¿En verdad  
Vencerá El toda muerte? ¿Enjugará todas las lágrimas?  
¿Llenará de nuevo las venas vacías de vida con juventud,  
Y purificará la edad con agua inmortal?  
Porque cuando le pregunto a la vejez no dice eso, sino:  
«Mi cabeza se inclina bajo el peso de la nieve.»  
Y cuando escucho a la tierra, me dice:  
«Mi corazón tan fiero se encoge ahora de dolor. Es la muerte.  
Mis viejas cicatrices jamás serán motivo de gloria,  
Ni mis inmensas lágrimas, el mar, se secarán»

En esta canción, en los momentos en que la emotiva melodía del baritono deja paso a la orquesta sola, los instrumentos de madera —flauta y oboe, sobre todo— asumen el principal papel. A la serenidad de este poema sigue el

### V

#### «Agnus Dei»

que entremezcla el texto latino con el poema «One ever hangs», dividido en cuatro partes. Mientras el tenor nos recuerda el sacrificio de Cristo, su entrega y su muerte por amor a toda la Humanidad, el coro va repitiendo con extrema sencillez el «Agnus Dei, qui tollis peccata mundi». Al final el tenor elevará también su súplica en una sola y emotiva frase: «Dona nobis pacem». Ambas partes, la del tenor y la del coro, son cantadas en pianísimo.

He aquí el octavo poema:

One ever hangs where shelled roads part.  
In this war He too lost a limb,  
But His disciples hide apart;  
And now the Soldiers bear with Him.  
Near Golgotha strolls many a priest,  
And in their faces there is pride  
That they were flesh-marked by the Beast  
By whom the gentle Christ's denied.  
The scribes on all the people shove  
And bawl allegiance to the state,  
But they who love the greater love  
Lay down their life; they do not hate.

Siempre hay una víctima donde los bombardeos abren zanjas.  
También El perdió un miembro en esta guerra,  
Pero sus discípulos huyeron a ocultarse;  
Y ahora los soldados son Su compañía.  
Muchos sacerdotes se pasean cerca del Calvario,  
Y asoma la soberbia en sus rostros,  
Marcados en su carne por la Bestia  
Por quien el dulce Cristo es rechazado.  
Los escribas empujan a todo el pueblo  
Y pregonan su alianza con el Estado,  
Pero los que aman el amor más grande  
Entregan sus vidas; no odian

### VI

#### «Libera me»

Comienza muy lentamente, con ritmo de marcha, sugerido por el leve batir de los tambores. El motivo, que se inicia más tarde en los contrabajos, es el mismo del primer poema, «What passing bells». La marcha continúa creciendo lentamente, hasta alcanzar una gran intensidad en el «Tremens factus sum ego».





# PRIMAVERA 1977

## OFERTA ESPECIAL CLASICO

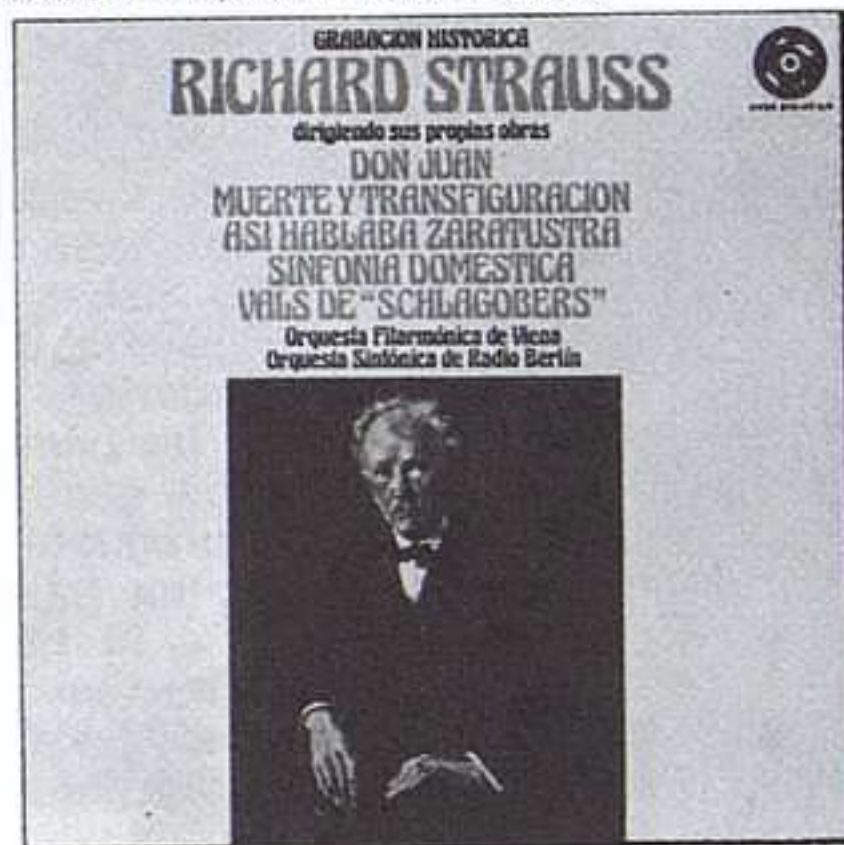
### HASTA EL 4 DE JULIO

MELODIA  
HMES 610-123/24/25/26 (Estuche 4 LPs.)



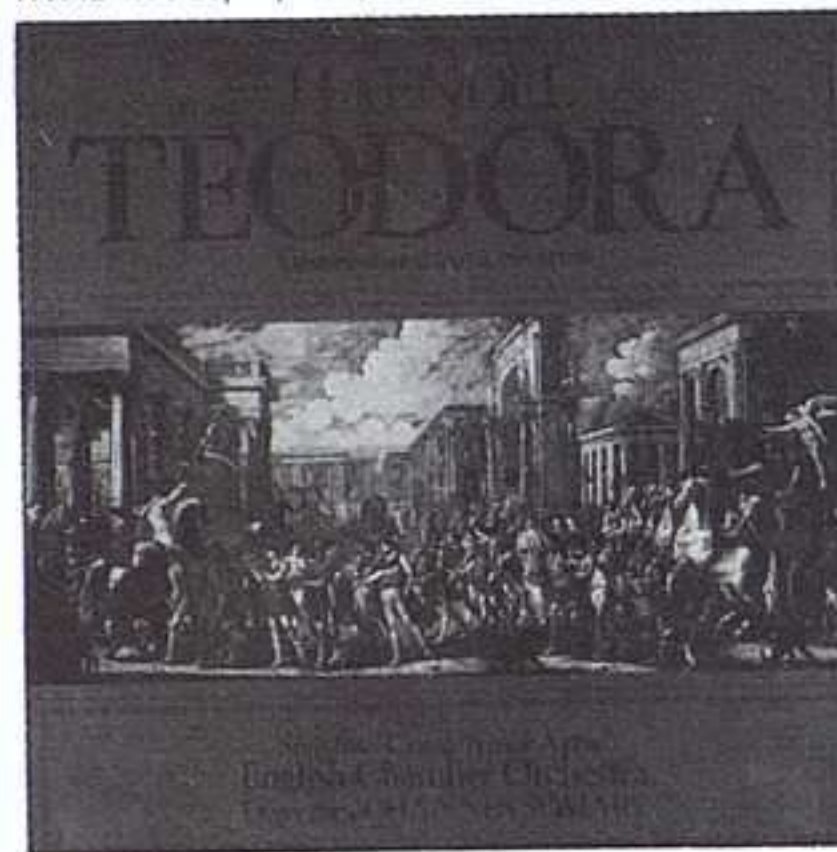
**A. KHACHATURIAN**  
**ESPARTACO** - Ballet completo  
PRECIO NORMAL: Ptas. 1.600  
PRECIO OFERTA: Ptas. 1.200

VOX  
HVOS 810-07/08/09 (Estuche 3 LPs.)



**R. STRAUSS DIRIGE SUS**  
**POEMAS SINFONICOS**  
PRECIO NORMAL: Ptas. 1.200  
PRECIO OFERTA: Ptas. 900

VANGUARD  
HVAS 470-23/24/25 (Estuche 3 LPs.)



**G. F. HAENDEL**  
**TEODORA**  
Oratorio dramático en tres actos  
PRECIO NORMAL: Ptas. 1.200  
PRECIO OFERTA: Ptas. 900

HUNGAROTON  
HUNS 660-17/18/19 (Estuche 3 LPs.)



**F. LISZT**  
**LA LEYENDA DE SANTA ISABEL**  
Oratorio  
PRECIO NORMAL: Ptas. 1.200  
PRECIO OFERTA: Ptas. 900

LE CHANT DU MONDE  
HCS 40-41/42/43 (Estuche 3 LPs.)



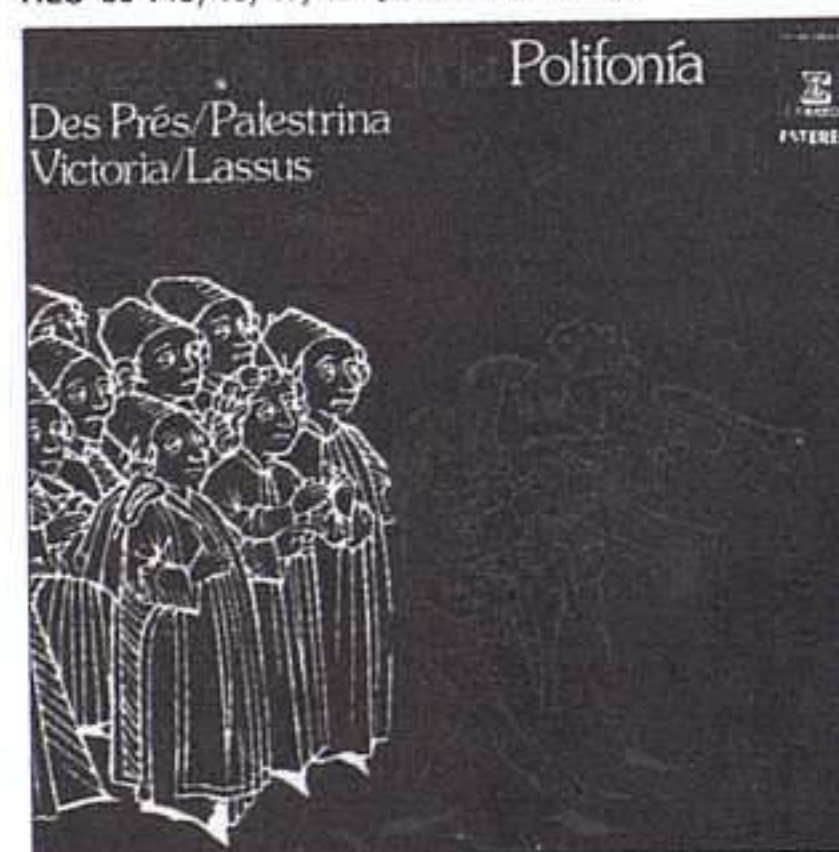
**J. HAYDN**  
**L'INFEDELTA DELUSA** - Opera  
PRECIO NORMAL: Ptas. 1.200  
PRECIO OFERTA: Ptas. 900

ERATO  
HES 60-83/84/85 (Estuche 3 LPs.)



**C. MONTEVERDI**  
**ORFEO** - Versión integral  
Gran Premio de la Academia del Disco Francés  
Premio Edison de Amsterdam a Eric Tappy  
PRECIO NORMAL: Ptas. 1.200  
PRECIO OFERTA: Ptas. 900

ERATO  
HES 60-145/46/47/48 (Estuche 4 LPs.)



**LA EDAD DE ORO DE LA POLIFONIA**  
Des Prés - Palestrina - Victoria - Lassus  
PRECIO NORMAL: Ptas. 1.600  
PRECIO OFERTA: Ptas. 1.200

AMADEO  
HAMS 250-51/52/53/54 (Estuche 4 LPs.)



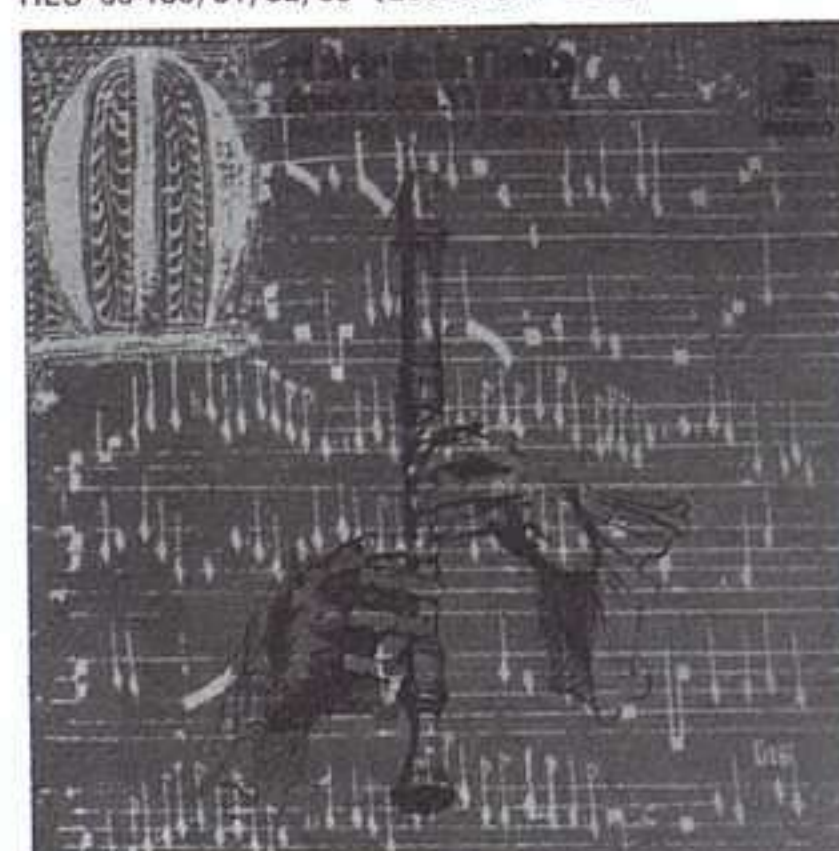
**W. A. MOZART**  
**LA OBRA PARA PIANO A CUATRO MANOS**  
PRECIO NORMAL: Ptas. 1.600  
PRECIO OFERTA: Ptas. 1.200

ERATO  
HES 60-138/39/40/41 (Estuche 4 LPs.)



**EL ARTE DE LA TROMPETA**  
Desde el siglo XVII al siglo XX  
Vivaldi - Viviani - Corelli - Albinoni - Telemann  
J. Haydn - M. Haydn - Hummel - Shostakovich  
Jolivet - Loucheur - Gallois - Montbrun - Tomasi  
PRECIO NORMAL: Ptas. 1.600  
PRECIO OFERTA: Ptas. 1.200

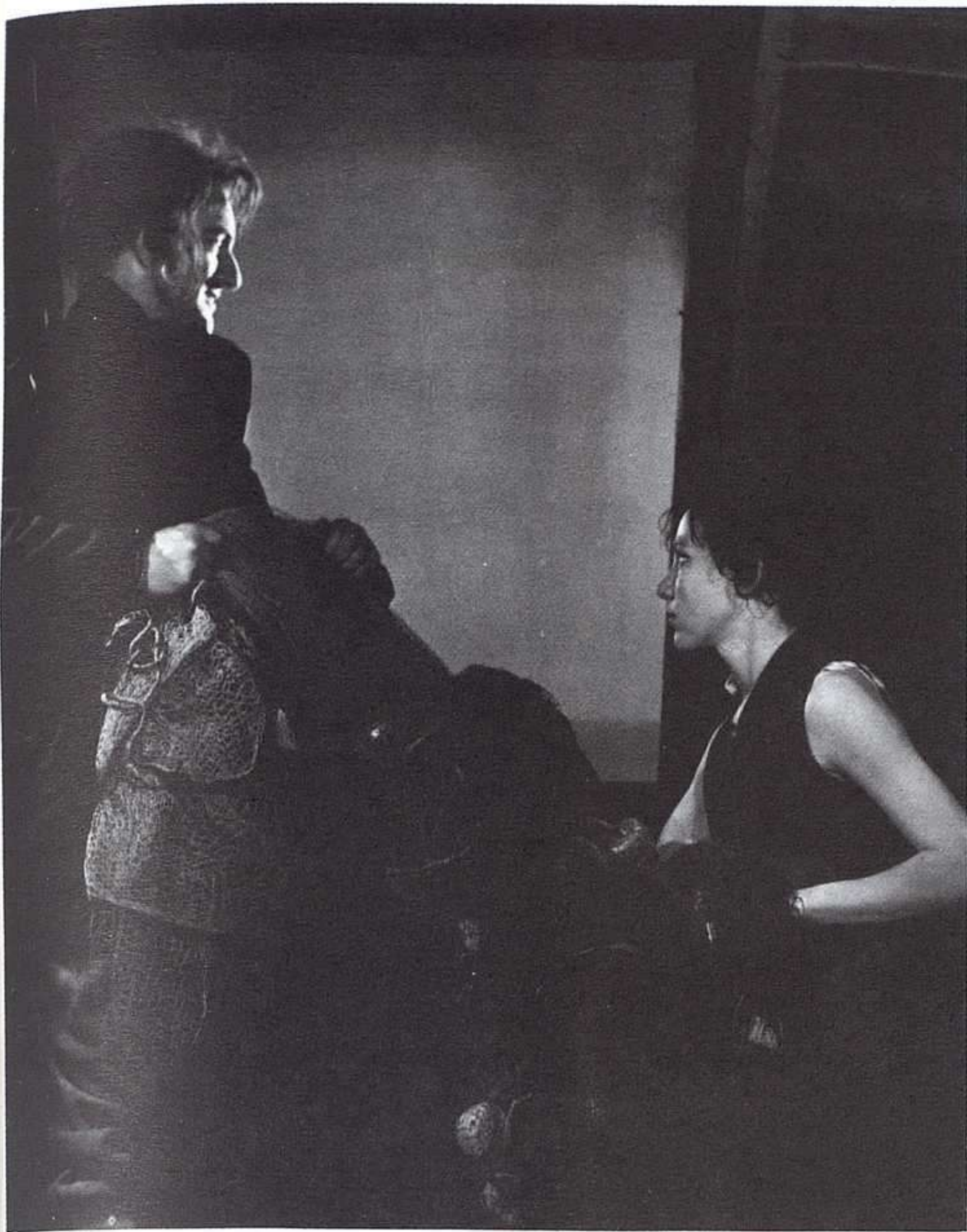
ERATO  
HES 60-130/31/32/33 (Estuche 4 LPs.)



**EL ARTE DE LA FLAUTA**  
Desde el siglo XVIII al siglo XX  
J. S. Bach - Purcell - Sammartini - Couperin - Leclair -  
Galuppi - K. P. E. Bach - Stamitz - Mozart - Reinecke -  
Poulenc - Bartok - Debussy - Prokofiev  
PRECIO NORMAL: Ptas. 1.600  
PRECIO OFERTA: Ptas. 1.200







Peter Grimes, Sadlers Wells, 1945.

Las súplicas del coro en el «Libera me» son de un gran efecto y llevan a una nueva versión del «Dies irae» en la segunda parte de la misa; es también de grandioso efecto, aumentado ahora por la intervención de la soprano en su momento quizá más difícil y comprometido, y de los instrumentos de metal. Después de alcanzar las mayores sonoridades en el «Dies magna et amara valde», puede escucharse de nuevo la súplica más recogida de la solista y el coro entonando el «Libera me, Domine, de morte aeterna» (señalado «molto largamente»). La música va decreciendo poco a poco, hasta alcanzar el recitativo del tenor («lento e tranquilo»), que comienza el último y más largo poema, y al que luego se sumará el barítono en un ambiente de emoción que está tan lejos de la frialdad como de la grandilocuencia. En este fragmento alcanza Britten, tal vez, sus compases más personales y sinceros.

It seemed that out of battle I escaped  
Down some profound dull tunnel, long since scooped  
Through granites which titanic wars had groined.  
Yet also there encumbered sleepers groaned,  
Too fast in thought or death to be bestirred.  
Then, as I probed them, one sprang up and stared,  
With piteous recognition in fixed eyes.  
Lifting distressful hands as if to bless.  
And no guns thumped, or down the flues made moan.  
'Strange friend', I said, 'here is no cause to moan'.  
'None', said the other, 'safe the undone years,  
The hopelessness. Whatever hope is yours,  
Was my life also: I went hunting wild  
After the sildest beauty in the world,  
For by my glee might many men have laughed,  
And so my wheeping something had been left,  
Which must die now. I mean the truth untold,  
The pity of war, the pity war distilled.  
Now men will go content with what  
we spoiled,  
Or discontent, boil bloody, and be spilled.  
They will be swift with swiftness of the tigress,  
None will break ranks, though nations trek from progress.  
Miss we the march of this retheating world  
Into vain citadels that are not walled.  
Then, when much blood had clogged there chariot wheels  
I would go up and wash them from sweet wells.  
Even from wells we sank too deep for war,  
Even the sweetest wells that ever were.  
I am the enemy you killed, my friend.  
I knew you in this dark; for so you frowned  
Yesterday through me as you jabbed and killed.  
I parried; but my hands were loath and cold,  
Let us sleep now...

Parecía que de la batalla me escapaba  
Por algún profundo y oscuro túnel, excavado hacia mucho tiempo,  
A través de granitos que titánicas guerras habían reblandecido.  
Pero también allí gemían durmientes abrumados,  
Demasiado absortos en pensamiento o muerte para reaccionar.  
Entonces, mientras los observaba, uno se incorporó y me miró  
con reconocimiento compasivo en sus ojos fijos.  
Elevando sus manos doloridas como para bendecir.

Y no rugían los cañones ni llegaba hasta allí su gemido.  
«Extraño amigo —dije—, aquí no hay razón para afligirse.»  
«Ninguna —dijo el otro—, salvo los años perdidos,  
La desesperanza. Cualquiera que sea tu esperanza,  
También lo fue mi vida: corrí alocado  
Tras la más loca belleza del mundo;  
Por mi alegría pueden haberse reído muchos hombres,  
Y de mi llanto haber algo quedado  
Que ahora debe desaparecer. Quiero decir la verdad no dicha,  
El dolor de la guerra, el dolor que la guerra destila.  
Ahora los hombres se irán contentos con lo que arrebatamos,  
O, descontentos, hirviendo la sangre, y siendo derramada.  
Serán veloces, con la rapidez de una tigresa;  
Ninguno desertará, aunque las naciones huyan del progreso.  
Echamos de menos la marcha de este mundo en retirada  
Hacia vacías ciudadelas sin murallas;  
Entonces, cuando sus carros estén anegados de sangre,  
Subiré hasta ellos y los lavaré en dulces manantiales,  
En manantiales tan recónditos, que la guerra no ha podido manchar;  
Con los más dulces manantiales que hayan existido.  
Soy el enemigo que tú mataste, amigo.  
Te he reconocido en esta oscuridad; con el mismo gesto  
Con que ayer mortalmente me heriste.  
Me defendí; pero mis manos estaban frías y sin fuerza.  
Durmamos ahora...»

En los compases finales del «Requiem» —números 131 al 136— todos los elementos —el gran coro mixto, el coro de niños, la gran orquesta, la orquesta de cámara, el órgano— se unen por primera vez. Los dos soldados cantan reiteradamente a dúo, entre los cánticos de «In Paradisum». Finalmente, las campanas tañen por última vez y el coro solo entona las postreras palabras, en una contenida atmósfera de recogimiento: «Requiescant in pace». «Amén», que Britten señala nada menos que PPPP. La partitura está fechada: Aldeburgh, 20 de diciembre de 1961; allí donde exactamente quince años más tarde habría de morir el compositor. El *War Requiem*, obra fundamental de su autor, obra entre la intimidad y la casi ostentación al gusto romántico, es, en su conjunción de música y poesía, el alegato artístico contra la guerra más importante de la cultura anglosajona del presente siglo.

#### BREVE RESEÑA BIOGRAFICA DE WILFRED OWEN

Nació en Oswestry, en 1893, y se educó en el Birkenhead Institute y más tarde en la Universidad de Londres.

De 1913 a 1915 habitó en Francia, cerca de Burdeos, y en esa época conoció y estudió profundamente la poesía francesa, que habría de influir en su obra. A pesar de su salud delicada, se alistó en el Artist's Rifles en 1915. Luchó en las trincheras de Francia de enero a junio de 1917. Vuelto a Inglaterra, debido a lo precario de su salud, ingresó en un hospital en Escocia, donde conoció a Siegfried Sassoon, con quien tendría una gran amistad y que le presentaría a Graves y a Nichols. Más tarde los cuatro poetas pasaron juntos una temporada en Gales, donde Owen tuvo ocasión de profundizar en la busca de su propia expresión poética y superar en gran medida el enorme influjo que sobre él había ejercido la poesía de Keats. En 1918, mejorado de su estado físico, volvió al frente francés como Company Commander. En octubre de ese mismo año le fue concedida la Cruz Militar al valor, muriendo el 4 de noviembre, a consecuencia de un fuego de mortero.

Turn of the Screw, Sadlers Wells, 1954.





## El triunfo de ALESSANDRO SCARLATTI



Representación de *Il trionfo dell'onore*, de Alessandro Scarlatti, por alumnos de la Escuela Superior de Canto; orquesta dirigida por José María Franco; clave, Miguel Zanetti; dirección escénica, Horacio Rodríguez Aragón; dirección artística, Lola Rodríguez Aragón.

Este siglo que nos ha tocado vivir tiene en lo musical dos características en apariencia contradictorias: de una parte, la fulminante evolución del lenguaje, con desinterés por el pasado inmediato; y de otra, el deseo de redescubrir a los grandes compositores olvidados, en especial los del Barroco.

Y no es casualidad, ya que tanto el Barroco como nuestro tiempo son dos períodos afines en cuanto al enriquecimiento sonoro, con proliferación de tendencias e innovaciones y ausencia de normativa, frente a los períodos llamados clásicos, que se definen precisamente por el imperio de la norma (aun cuando los mejores hayan sabido conculcarla con absoluta genialidad).

### UN COMPOSITOR GENIAL

Uno de los redescubrimientos más significativos ha sido el de Alessandro Scarlatti, gran compositor napolitano, que por la época en que vivió (1660-1725), por su extraordinaria personalidad y por sus geniales innovaciones podría considerarse como el más importante compositor del Barroco hasta Haendel y Bach, barrocos tardíos que abren el Clasicismo.

En nuestro país ha sido aún menos conocido que en el resto de Europa. Tan sólo algunos fragmentos de sus óperas, que se interpretaban como «arias clásicas» en los recitales de canto: «O cessate di piagarmi», «Già il sole del Gange», «Se Florindo é fedele», «Chi vuol innamorarsi», etc. Más recientemente tuvieron cierta difusión la excepcional cantata *Sulle sponde del Tebro*, algunas grabaciones del Festival del Marais, los admirables *Seis Concerti Grossi* y la ópera *La dama española y el caballero romano*, junto al propio *Triunfo del honor*.

No mucho, desde luego, para un compositor con más de 700 cantatas, 200 misas, 150 oratorios, 115 óperas y una enorme producción instrumental. No mucho para el genial innovador, cuyo modernísimo sentido del «color» le hizo introducir en la orquesta nada menos que el oboe, la trompa y el fagot, quedando establecida una agrupación instrumental que permanecería invariable hasta Haydn

y Mozart, como cincuenta años después. No mucho para el fundador de los Conservatorios de enseñanza musical. No mucho para el gran revolucionario de la técnica: creador de la «sexta napolitana», del «recitativo acompañado»; introductor del aire de «siciliana» (tan importante en la «suite» de Bach y Haendel); renovador de la estructura, estableciendo en la obertura y en los conciertos la alternancia de dos movimientos rápidos y uno lento; capaz de las atrevidas disonancias y modulaciones, de los más sorprendentes cambios rítmicos y síncopas, siempre en beneficio de la expresión. No mucho, en suma, para uno de los más geniales innovadores del lenguaje musical, tal vez sin paralelo (incluso por la fecundidad de su creación) hasta Juan Sebastián Bach.

Por eso, el «estreno» en España de *El triunfo del honor* (cuya «première» fue en 1718) significa el triunfo del propio Alessandro Scarlatti. Habrá que confiar en que esta espera de más de dos siglos y medio sirva para que al fin sea valorado de acuerdo con su verdadera dimensión dentro de la Historia de la Música.

### «IL TRIONFO DELL'ONORE»

Se trata de una obra maestra del teatro lírico. Es la antepenúltima ópera de Scarlatti, posterior a la famosa *Tigrane* (1715), que suele considerarse como su gran obra de madurez.

*Il trionfo dell'onore* es, en cuanto a base argumental, una típica comedia de enredo, y por eso la inspiración musical busca siempre el punto medio entre el sentimiento amoroso y la comicidad de las situaciones equívocas, sin caer nunca en el drama, por una parte, o en lo bufo, por otra. Es lo que se ha denominado estilo «semiserio», en el que el músico no halló rival en una época especialmente fecunda en grandes talentos de la composición. Scarlatti busca la neutralización recíproca de estos elementos, de modo que el resultado se nos muestra con un matiz irónico que nos distancia de las declamaciones pasionales.

En este sentido, Scarlatti muestra una vez más su condición de hombre equidistante entre tendencias contradictorias: meridional





Alessandro Scarlatti.



de nacimiento (apasionado) y educado en el Norte (reflexivo), mantiene en sí mismo una tensión dialéctica (propia de los grandes), que al manifestarse en sus obras las enriquece y humaniza.

### LOS PERSONAJES

Este equilibrio dialéctico puede estudiarse en los personajes del **Triunfo del honor**.

La obra se plantea con ocho personajes, distribuidos en cuatro parejas, las cuales se disponen en dos grupos: los cómicos y los sentimentales. Son cómicos: «Rossina» y «Rodimarte», «Cornelia» y «Flaminio»; son sentimentales «Leonora» y «Riccardo», «Doralice» y «Erminio». A lo largo de la representación, las parejas se disgregan y combinan de diversa manera; de este modo se mezclan los ingredientes, y la obra trasciende la caricatura para alcanzar un relieve humano. Al final, las parejas se unirán correctamente.

Otro mérito innegable de la obra, dentro del mismo orden de ideas, es la técnica de la contrafigura. «Leonora», personaje de carácter sentimental y dramático, encuentra su réplica en «Rossina», la desenvuelta y graciosa criada; «Riccardo», el héroe del corazón, galante y delicado, es contrapuesto a «Rodimarte», el soldado fanfarrón y simpático. En suma, anverso y reverso de la misma moneda; ambivalencia Don Quijote-Sancho. Del mismo modo sucede con «Erminio» y «Flaminio», «Doralice» y «Cornelia».

Ahondando en este interesante tema de los personajes resulta curioso hacer notar que la preocupación de Scarlatti por caracterizar correctamente a sus héroes llega hasta extremos sorprendentes de inteligencia. El músico atribuye un carácter individualista a los que representan el lirismo y la pasión («Riccardo» y «Leonora», que tienen a su cargo nada menos que tres arias cada uno, pero que, en cambio, no participan en ningún dúo, ni siquiera entre ellos mismos), frente a la marcada «sociabilidad» de sus contrafiguras («Rossina» y «Rodimarte», que manifiestan su intenso deseo de comunicación en tres dúos ella y en dos él).

### LA ORQUESTA

La orquesta de **El triunfo del honor** es el clásico quinteto de cuerda ampliado con flauta y oboe; el clave se utiliza para acom-

pañar los recitativos, aunque a veces se incorpora también al conjunto para añadir su característico timbre a una paleta instrumental rica y colorida.

El soporte orquestal subraya generalmente el estado de ánimo del personaje, llegando en ocasiones a lo imitativo, con ingenio y comicidad, si bien Scarlatti destaca de manera muy especial por la intensidad en la expresión del sentimiento dramático, conciso, sobrio y apasionado. Estamos ante el compositor menos ornamental de un período, como es el Barroco, especialmente frondoso en sus manifestaciones artísticas: Scarlatti es capaz de escribir un movimiento de un «Concerto» de cuarenta y cinco segundos de duración. El esquema estructural de los fragmentos que componen la obra es el típico de recitativo y aria. El primero (de uno o varios personajes) está acompañado por el clave; el aria (o, en su caso, dúo) subsiguiente, sobre base orquestal.

### BREVE ANALISIS DE LA OBRA

Destacan muchos fragmentos por su belleza lírica, por su fina comicidad o por la intensidad en la pintura de los sentimientos.

La obertura muestra ya la característica oscilación entre estos ingredientes. Las arias de «Leonora» están teñidas de tristeza y dramatismo, siendo todas ellas muy notables, pero especialmente la segunda. Las intervenciones de «Flaminio» (aria, dúo con «Cornelia») son levemente caricaturescas, y la orquesta las subraya con onomatopeyas e imitaciones admirables. Las arias de «Riccardo» oscilan entre el estilo galante de la primera y la exaltación del sentimiento y el lirismo de la última, estando la segunda bellamente acompañada por las maderas. Una de las cumbres de la obra es el aria de «Rodimarte», con aire de siciliana y una progresión temática descendente en la orquesta muy típica de Scarlatti. En el dúo de «Rodimarte» y «Rossina», se alcanzan pasajes de gran virtuosismo orquestal (imitaciones de la flauta, colorido de maderas y clave).

Las muestras polifónicas alcanzan eminente expresión en el dúo de «Rossina» y «Doralice», en los dos cuartetos y en el espléndido octeto final.

En suma, estamos ante una obra maestra de un compositor genial que en el terreno de la ópera ha sido comparado por Abiatti con Mozart, Gluck e incluso Verdi.—**JULIO ANDRADE MALDE.**

# ferysa

**Nuestra red de ventas le llevará los discos hasta su propio domicilio sin ningún gasto y disfrutando de numerosas ventajas.**

**Solicite información: Apartado de Correos 151.036. Madrid**



# «OTELLO» ALLA SCALA

## LA GESTACION

Hacia más de quince años que no se representaba el *Otello* en La Scala. Los planes para el nuevo montaje, que habría de inaugurar la temporada 1976-77, se conocieron al poco de producirse el acuerdo inicial entre las diversas partes: Freni, Domingo y Cappuccilli interpretarían los papeles principales, Abbado sería el director musical y Zeffirelli asumiría la dirección escénica, así como el diseño de decorados y vestuario. En primavera se produce una crisis en La Scala, y tanto Grassi, Director del Teatro, como Abbado renuncian a sus puestos de dirección, reconsiderando el primero su postura al poco tiempo. El *Otello* sigue, pues, adelante a falta de encontrar un director musical. Surge entonces, como caído del cielo, Carlos Kleiber. Acepta el encargo y se pone a trabajar. Con meticulosidad. Con rigor de estudioso y de artista. Los ensayos con la orquesta son agotadores. Kleiber ha consultado material original en poder de Ricordi. Las observaciones a los músicos son constantes. Uno de ellos, terminado el ensayo general, comentaría: «Hemos trabajado duro. Pero Kleiber tenía razón».

## EL ESTRENO

La primera representación de la presente temporada fue noticia dentro y fuera del teatro. Por vez primera se retransmitía, en directo, desde La Scala, a todo el país, una función de ópera. En un principio se pensó en ofrecer la idea a otros a través de las redes internacionales de conexión. No pudo ser. Hubo que esperar a *Norma*. Razones de índole jurídica (uno de los cantantes tenía un contrato en exclusiva con un célebre director de orquesta sobre los derechos a utilizar su imagen en ese determinado papel) lo impidieron. Queda la duda de que no fueran los celos profesionales la verdadera causa.

Fuera del Teatro, y previos avisos y amenazas, un grupo de chiquillos revoltosos con pretensiones de extremistas trataron de boicotear la representación, con resultados de guerrilla urbana. Estos incidentes, al difundirse, adquirieron muchas veces caracteres de noticias sensacionalistas. Alguien, con más sentido, ha escrito que era incomprensible la actitud de estos reventadores, ya que, además de televisarse en directo la función, lo que dejaba sin razón sus pretensiones de introducirse en la sala tomándola al asalto, Grassi era un hombre de criterios socialistas que había hecho mucho en favor de la democratización de la ópera. Los elevados precios de aquella noche pagados por los asiduos asistentes a las «efemérides artístico-sociales» ayudan, en cierta manera, a que pueda proseguir la política de la dirección del Teatro de captación de un público cada vez más numeroso y procedente de distintas clases sociales.

## DE MADRID A MILAN VIA KLEIBER

La representación a que asistí era la cuarta y primera fuera de abono. Las entradas, a precios populares, se encontraban agotadas desde hacía mucho tiempo.

A dos de los intérpretes, Domingo y Cappuccilli, les conocía ya, en sus respectivos papeles, desde el pasado Festival de Opera, de Madrid. Con ocasión de aquella representación, escribía Arturo Reverter en estas mismas páginas sus apreciaciones sobre la voz de Plácido y su adecuación al personaje. Y aunque, en líneas generales, comparto su opinión, quiero hacer algunas matizaciones, teniendo en cuenta las representaciones de Madrid y de Milán.

Ante todo, no son comparables. En Milán la representación estuvo presidida por una idea global de la obra, sostenida desde el foso y admirablemente seguida por todos los demás elementos, lo que no ocurrió en Madrid. En este sentido, y sin dudar de la sinceridad profesional y artística de ambos, tenor y barítono presentes en los dos montajes, el de Madrid, todo lo digno que se quiera, me pareció como ensayo general (por lo que a «Otello» y «Yago» respecta, por supuesto) del de La Scala.

Pero, ¿en qué consiste esa idea global a que antes me refería? A mi entender, procede de una exploración extraordinariamente dinámica de la partitura, que extrae de ella, en un proceso dialéctico, y con igual fuerza y convicción, lo evidente y lo ambiguo, la luz y la oscuridad, el amor y el odio, la vida y la muerte. Pero no en forma de categorías absolutas, sino de sentimientos vivos, cambiantes, fluidos. Esta dialéctica se concreta así en fuente constante de tensión y de su resolución, tanto en lo que a la componente íntima de los personajes como a las relaciones entre ellos se refiere. Cada frase musical aparece así como respuesta a una pregunta antes formulada, a veces, como en el sombrío canto de los violonchelos que acompañan la entrada final de «Otello», mucho tiempo antes, tal vez en un prólogo no escrito donde nació el amor del «Moro».

Es muy difícil reflejar por escrito la ingente riqueza de matices lograda por Kleiber con pericia de experto técnico y sensibilidad de artista. Su interpretación nerviosa, su sentido de la acen-



**TEATRO ALLA SCALA**  
ENTE AUTONOMO

STAGIONE D'OPERA E BALLETO 1976/77  
(388ª dalla fondazione del Teatro)

Rapp. N. 7 FUORI ABBONAMENTO

DOMENICA 19 DICEMBRE 1976 - ORE 14.30  
QUARTA RAPPRESENTAZIONE

**OTELLO**  
Dramma lirico in quattro atti - Versi di ARRIGO BOITO  
Musica di  
**GIUSEPPE VERDI**  
(Edizione Ricordi)

Personaggi	Interpreti
Otello	PLACIDO DOMINGO
Jago	PIERO CAPPUCILLI
Cassio	GIULIANO CIANNELLA
Roderigo	DANO RAFFANTI
Lodovico	LUIGI RONI
Montano	ORAZIO MORI
Un araldo	GIUSEPPE MORRESI
Desdemona	MIRELLA FRENI
Emilia	JONE JORI

Concertatore e direttore d'orchestra  
**CARLOS KLEIBER**  
Maestro direttore del coro  
ROMANO GANDOLFI  
Regia, scene e costumi di  
**FRANCO ZEFFIRELLI**  
Direttore dell'allestimento scenico  
TITO VARISCO

Direttore musicale del palcoscenico CARLO CAMERINI	Regista collaboratore SONJA FRISELL	Maestro collaboratore EDOARDO MULLER	Scene realizzate da GIORGIO CRISTINI	
Maestro rammentatore CESARE ALFIERI	Maestro della banda GABRIELE BELLINI	Maestro d'armi MARISA CERANI	Azione coreografica GILDO CASSANI	
Assistente costumista DADA SALIGERI	Assistente scenografo ANTONIO VALENTI			
Realizzatore delle luci Vannio Vanni	Capo reparto macchinisti Luigi Regazzi	Direttore di scena Romano Gaioni	Capo reparto sartoria Mario Secchi	Servizio costruzioni Sergio Colliva
Capo reparto elettricisti Salvatore Mancinelli	Capo reparto attrezzisti Giancarlo Luè	Capo reparto falegnami Aldo Gilardoni	Capo reparto meccanici Giancarlo Astorri	

IMPAGINAZIONE E STAMPA ARTI GRAFICHE CONFALONIERI - MILANO

tuación, la extraordinaria claridad, incluso en los momentos de auténtica violencia sonora, dan como resultado la vida a los personajes. Kleiber cree más en «Otello» que en su mito. No hay claves ni arquetipos. Hay personas humanas llenas de contradicciones. Kleiber, «descargando» a los personajes de sus convencionalismos rígidos, permite a los cantantes el desarrollo de la vida de éstos mediante líneas interpretativas completas. No es sino en este sentido en que se inscriben las siguientes palabras de Plácido Domingo pronunciadas poco antes del estreno de Milán: «Es un error pensar que «Otello» deba continuamente desgarrarse, gritar. «Otello» debe cantar, hay momentos, en este sentido, de extraordinaria dulzura y ternura. Por lo tanto, no todo se resuelve en las grandes explosiones vocales. Quien por respeto a una cierta tradición quiera este «rôle» basado exclusivamente sobre la fuerza dramática, debe echar una mirada a la partitura y ver cuántos «pianissimi» ha escrito Verdi (...) «Yo digo que el personaje tiene extraordinarios 'colores', que su psicología no es solamente la del grito y la invectiva, que es necesario ser un pintor para colorear, con la voz, 'Otello'» (1). Pero para ello es necesario que la obra no se lea en clave de heroica violencia o de tragedia mítica, sino en clave humana. Hace falta trabajarla, como dice el propio Kleiber, «sobre todo, con el corazón».

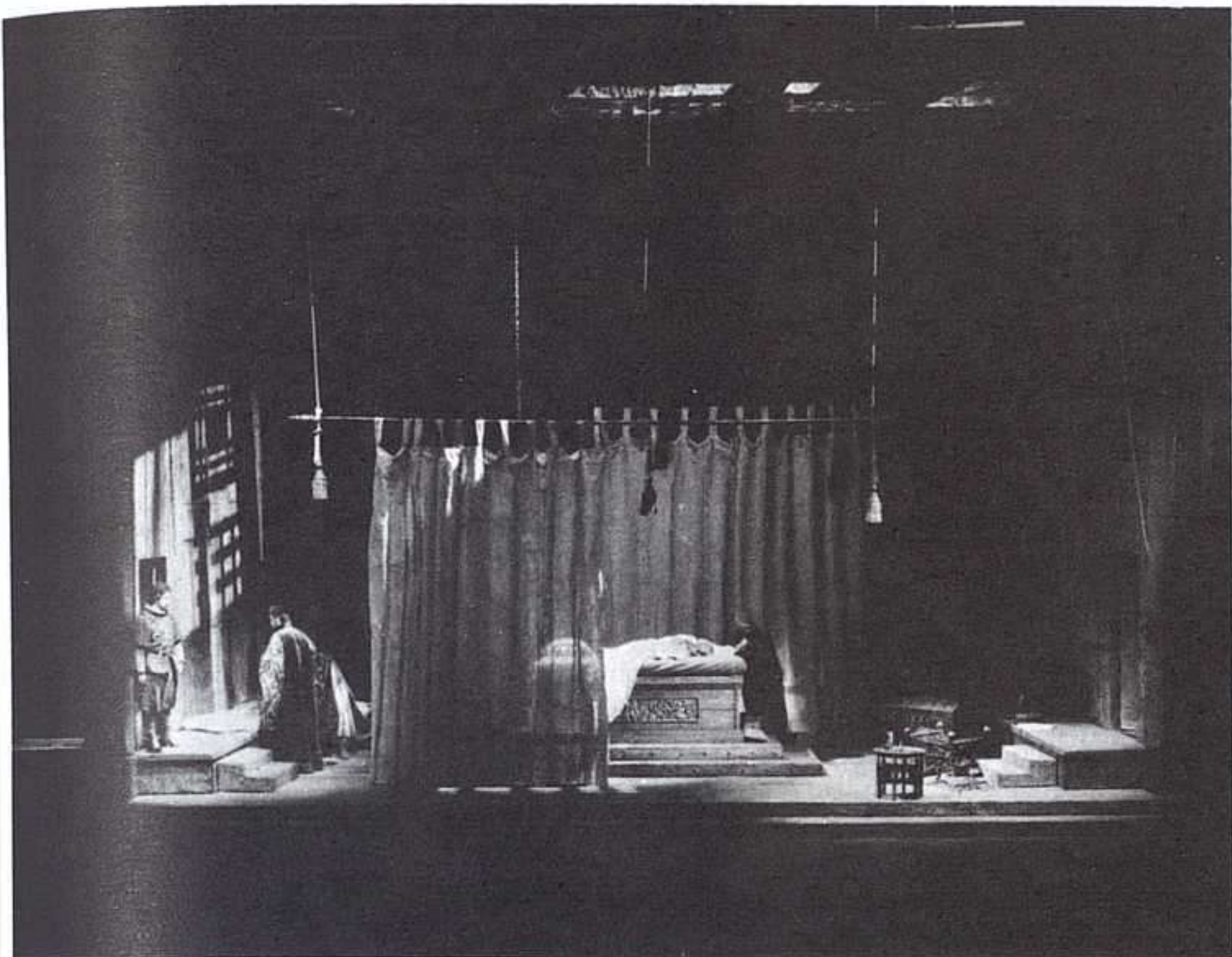
Compuso, así, Plácido un «Otello» fundamentalmente noble más que tosco guerrero, más amante desilusionado que enloquecido celoso. Su gran inteligencia musical le permitió, por otro lado, salvar las facetas heroicas del personaje, aunque su interpretación tuvo, en líneas generales, «una claridad digna de un «liederista» (2). Su mayor virtud, su centro «ancho, robusto y viril» (3), indispensable para contender con la maciza orquesta de Kleiber. Al tomar el maestro principalmente sobre sí la estructura del drama, permitió a Plácido Domingo tejer sobre ella la personalidad de mil facetas —de mil colores, en palabras suyas— de «Otello», ayudado por su gran talento de actor. En este sentido su interpretación quedó muy lejos de la de Madrid, «superficial y nerviosa», en opinión, que comparto, de Arturo Reverter.

Piero Cappuccilli, por su parte, me produjo en la representación de Milán una más pobre impresión que en la madrileña. Quizá sea

(1) Declaraciones a Ettore Mo, *Corriere della Sera*.  
(2) Duilio Courir.  
(3) Arturo Reverter.



debido a que al mantenerse, en líneas generales, su anterior actuación, e incluso mejorándola, esta segunda quedó disminuida al elevarse violentamente (y no hay mejor expresión) el nivel general. Sin reproches posibles en cuanto a la parte vocal, más lograda en muchos momentos en el escenario milanés que en el madrileño —su «Credo» alcanzó allí aciertos insuperables—, su creación de «Yago» fue algo lineal. En su «Brindis», por ejemplo, estuvo más preocupado por los problemas técnicos y escénicos (debía moverse entre una gran multitud de «chipriotas») que por dar convicción a sus propósitos. (En este sentido, y durante los ensayos, Kleiber, de manera extraordinariamente gráfica, le había indicado que «lo entonara como si estuviese manteniendo la cabeza de su enemigo bajo el agua»). Pienso, finalmente, que la aproximación un tanto simplista que hace Cappuccilli del personaje de «Yago» puede convencer más en una representación esquemática como la de Madrid que en una «viva» como la de Milán. De los dos, «Otello» y «Yago», el que más se humanizó fue el primero, y fue, por tanto, el que mejor se adaptó a la lectura de la obra. (En descargo de Cappuccilli diré que, en mi opinión, «Yago» es personaje más artificialmente construido que «Otello».)



#### LOS QUE NO ESTUVIERON EN MADRID

No deseo entrar en la cuestión de si la voz de Mirella Freni resulta o no demasiado pequeña para el papel de «Desdémona». Lo cierto es que en su persona (y en su voz) «Desdémona» no es ese personaje convencional que se pasea por la escena como si nada de lo que pasara tuviese que ver con ella, obstinada estúpida en poner celoso a «Otello» hablándole de «Cassio». «Desdémona» —Freni es una mujer, mejor una chiquilla, inocente y pura, que no cree en lo que allí está pasando porque no quiere. Aunque en la emoción que refleja en muchos instantes se descubre que es consciente del proceso de «Otello» y que lo sufre intensamente. La dulzura de su voz, el maravilloso «legato» de su canto, su fe en el personaje que encarnaba (¡Qué lejos del amaneramiento escénico del que hizo gala, con Karajan, en Salzburgo y en la película que se hizo después!) permitieron a Mirella Freni una interpretación antológica, de extraordinaria fuerza vital. Pienso que es difícil, muy difícil que vuelva a ver un cuarto acto de **Otello** cantado con tal intensidad y dulzura por una voz tan fresca y sin una sola gota de ramplona sensiblería.

Del resto de los cantantes, tan sólo Jone Jori («Emilia») me hizo un efecto algo discordante. Los demás, Giubiano Ciannella («Cassio»), Dano Raffanti («Roderigo»), Luigi Roni («Lodovico») y Orazio Mori, precisos y dignos.

La gran virtud de Franco Zeffirelli ha sido la de no intentar erigirse en protagonista. Su dirección escénica, simple y eficaz, buscó más la creación de ambientes que la exposición dogmática de una psicología artificial de los personajes. Zeffirelli concibe el drama shakespearino sobre la base de dos mundos, uno abierto y colectivo (el de una población, Chipre, en peligro de exterminio), y otro cerrado, familiar (el íntimo de tres personajes). Su plasmación en la escena —«como un juego de cajitas chinas, una dentro de la otra», para decirlo con palabras suyas— resulta algo confusa. Entre sus mayores aciertos debe situarse el final del último acto: «Otello» no mata en la cama, especie de túmulo frío y austero, sino en otro lugar de la escena. Y cuando, yacente «Desdémona» sobre su cama-sepulcro, «Otello», herido de muerte, intenta la ceremonia del beso final que da sentido a toda la tragedia, no se precipita ávido sobre ella, sino que, suplicante, cae a su cabecera, formando su cuerpo sin vida la curva limpia del noble caballero caído. El tono de sensualidad íntima y contenida con que Kleiber aborda este pasaje (la evocación del beso parece venir del último aliento de vida que le resta a «Otello») inunda la estática y fría escena de calma. No es la muerte como sugestión insondable de destrucción

de un «Eros» fatal, sino como algo amable, casi familiar, que trae la quietud, la paz.

Zeffirelli, más decorador que director escénico, rozó en esa faceta, y en más de una ocasión, la obra de arte. En la escena, de tendencia a configurarse en planos, buscó hermosos efectos pictóricos de luz y color. Toda la tradición del naturalismo colorista y luminoso de la escuela veneciana se encuentra recogida magistralmente en algunos momentos, como en el de la aparición de «Lodovico» y los caballeros venecianos, en el acto tercero.



Plácido Domingo y Franco Zeffirelli. A la izquierda, una escena del Otello.

#### EL MÁGICO KLEIBER

He hablado ya suficientemente de Kleiber a lo largo y a lo ancho de toda esta crónica. He de confesar, antes de seguir haciéndolo, que no temo ser tachado de poco imparcial, o incluso de exagerado. He sido testigo con ésta, en directo, sin trucos, de cuatro grandiosas direcciones del maestro germano-argentino. Sus interpretaciones de **Wozzeck**, **Tosca** y **Der Rosenkavalier** están, para mí, a un nivel insuperable. Con **Otello** las ha sobrepasado a todas. Y ésta no es sólo la opinión del que esto escribe. Los críticos italianos, a la hora de enjuiciar la labor de Carlos Kleiber en este **Otello**, parecen rivalizar unos con otros en una especie de «justa de elogios». «Mágico Kleiber» titula uno de ellos su crónica, pensando que es necesario algo más que precisión y técnica para obtener resultados así. Las referencias se hacen unánimes: como Furtwängler, como De Sabata, como Toscanini... Cada uno, en su estilo, único. Todos, geniales. Puede el lector, de nuevo, pensar en cierta incontinencia laudatoria, en una exégesis fruto de la «necesidad» de crear mitos para su posterior consumo en dosis masivas por un público cada vez más dispuesto a creerse lo que pontifican, algunas veces con manifiesta incompetencia, los que controlan la información musical en los medios de comunicación, general o especializada. Creo sinceramente que no es este el caso. O, al menos, así lo deseo. Aunque exista base suficiente para crear «el mito Kleiber», estoy convencido, dada la personalidad de éste, que ello sería contraproducente y, a la larga, acabaría destruyéndolo. Pero dejémosnos de futurismos y resumamos que el mejor elogio que se puede hacer de los cantantes de este **Otello** «scaligero» es que apenas hubo desequilibrios entre foso y escena. Del director, que la aclamación que quedó por encima de todas, al finalizar la representación, fue: «¡Bravo, Carlos!».

FERNANDO PEREGRIN



# GRANDES VOCES DE LA LIRICA CONTEMPORANEA

Por GIACOMO LAURI-VOLPI

## MARIA CALLAS



Lauri-Volpi, María Callas, Guilio Neri, en «Trovador» (Opera de Roma, 1952).

Carrera paradójica la de la soprano greco-italo-americana, de compleja y contradictoria personalidad. La conocí en los comienzos de sus actividades teatrales en Italia. Cantaba yo Turandot en la Opera de Roma, en la temporada de invierno de 1947. En uno de los entreactos, vino a visitarme al «camerino» una joven extranjera, de palabra dulce y humilde, que elogiaba la voz del «Príncipe Ignoto» con la esperanza de poder cantar juntos algún día. Me pareció una persona tímida y modesta. Tres años después volví a verla, esta vez en escena, en Norma. Se había convertido en una mujer robusta, exuberante de voz y de carnosidad, que daba al fiero personaje de la sacerdotisa dramatismo de acentos, agilidades seguras y siderales y un porte heroico que afrontaba con autoridad casi selvática la desdeñable pretensión del procónsul romano. Con esa misma exuberancia física cantó conmigo El trovador, en el San Carlos de Nápoles (1951) y en la Opera de Roma (1952); Los puritanos, en ese mismo año y teatro, y Lucía, en el Comunal de Florencia, en la inauguración del Mayo Musical de 1953. Poco después de produjo en ella una metamorfosis extraordinaria, y aquella opulencia física fue demolida por María Callas por la ambición de llegar a ser una de las mujeres más elegantes del mundo. Con coraje inaudito se propuso adelgazar y adelgazar, hasta perder cerca de treinta kilos.

Cuando la volví a ver en la «Medea», de Cherubini, y después en la «Norma» (la del escándalo internacional cuando la inauguración de la temporada en la Opera romana, función suspendida al terminar el primer acto), la figura y la voz de Callas no eran las mismas. Al escándalo teatral siguió el matrimonial. Y comenzó entonces la singular aventura de esta mujer quizá única en la historia lírica, que conoció al millonario armador griego Onassis, a los príncipes de Mónaco, al gran estadista Churchill, con los que participó en cruceros mediterráneos con el yate del naviero, suscitando comentarios en la prensa de todo el mundo.

Su cotización subió a las nubes, en estos tiempos en que las comunicaciones adquieren un ritmo diabólico gracias a los novísimos ingenios radiotelevisivos y la industria del disco fabrica microsurdos a millones. Si la Callas hubiera nacido cincuenta años antes, posiblemente su carrera no hubiese alcanzado un desarrollo tan universal, basado éste no sólo en sus auténticos y reales méritos artísticos, sí que también en el plano polémico de sus vicisitudes personales y privadas, que ofrecía aliciente a las discusiones, reacciones populares; a repercusiones en la alta sociedad internacional, en las finanzas, en la moda, despertando celos, represalias, animosidades, etc., que no tenían nada que ver con el mundo del arte. La Prensa la llamaba «La Tigresa».

Y los públicos iban a ver a la «terrible» mujer que, por el contrario, modulaba sonidos y trinaba como un ruiseñor. Así que la curiosidad, excitada por la Prensa sensacionalista, encontró la gente propicia a discutir la calidad de la voz y el estilo de un artista que, en los primeros años

de su carrera, cuando tenía en el cuerpo treinta kilos más y sonidos más sustanciosos en la garganta, era una de las grandes sopranos, con la Caniglia y la Tebaldi, a las que la Callas superaba por virtuosismo vocal y por extensión de gama y de repertorio.

Paradójica y combatida carrera de una «prima donna» decidida, hipersensible, libre de prejuicios para combatir con la crítica y los públicos, y también con el marido y con su propia madre. De aquí los altibajos de su aventura lírica y social, que hacen de ella un caso digno de estudio y meditación.

Lo cierto es que su gran capacidad para afrontar los tres repertorios (ligero, lírico y dramático) daba fácilmente a los más exigentes el pretexto de criticar algunos particulares vocales. La Callas, realmente, usaba la garganta como medio. Ella era una intérprete extraordinaria: una cantante-actriz, una trágica que todo lo subordinaba a la «dramatis persona». Con semejante temperamento las vicisitudes de su vida fuera de la escena eran —como la voz— un medio para esculpir su propio personaje. Cualquier obstáculo le parecía insoportable. Incluso injusto. El fin último: la fama, la riqueza, el predominio en este modernísimo mundo en que todos se lanzan al abordaje sin ningún escrúpulo.

La verdadera Callas no es la de la vida común. La verdadera Callas está en la escena para encarnarse y reencarnarse en los más extraños y variados personajes: desde la enajenada «Lucía» a la selvática «Medea». El último cuarto de siglo del teatro lírico lleva impreso en el sello de su paso.

Traducción y notas:

M. TORREGROSA VALERO

### NOTAS

(1) María Callas (también Meneghini-Callas, durante sus años de matrimonio), nombre artístico de María Kalogeropoulos, nació en Nueva York (4 diciembre 1923), de ascendencia griega. Residiendo en Grecia (1937), estudió en el Conservatorio de Atenas bajo la dirección de la española Elvira de Hidalgo. Hizo su presentación artística con Cavallería (1938), todavía estudiante. De nuevo en Norteamérica (1945), fue oída por Giovanni Zenatello, célebre tenor (fundador de los magnos espectáculos de la Arena de Verona), y contratada para este

coliseo (1947), con Gioconda, al lado de la Nicolai, Richard Tucker, Tagliabue y Rossi-Lemeni. Poco después hacia su presentación en la Scala milanesa con Vísperas sicilianas, ópera que cantó por haberla propuesto Lauri-Volpi al superintendente Ghiringhelli en momentos difíciles para dicho teatro. Nació así el astro de una de las máximas cantantes de nuestro tiempo. Su actividad, particularmente intensa en los años 50, decreció al poco del siguiente decenio, y, de hecho, como cantante, se halla apartada de la escena desde algunos años, no obstante esporádicas apariciones en recitales. Como directora de escena viene probando fortuna a partir de la inauguración del Nuevo Regio, de Torino (1973).

(2) Diversas particularidades tipifican la figura de esta singular artista: a) La capacidad y extensión de su registro (prácticamente de «mezzo» a soprano coloratura); b) Técnica superlativa, que la capacita para ejecutar escalas, gorjeos, trinos, agilidades, unas veces con ímpetu y vigor, otras en tono feble o aflautado, y que denotan a una vocalista excepcional; c) Talento, sentido dramático y pericia escénica, con perfecta fusión de canto y gesto. Todo ello, con la fuerza e intensidad de su recitación y su temperamento de artista de raza, le ha permitido afrontar los géneros y repertorios más dispares. Los ataques nítidos, medias voces, cuadratura, amplitud de aliento, son también notas distintivas.

(3) En estas voces de considerable extensión, diríase poliédricas, sucede a veces cierta disparidad tímbrica, cierta falta de homogeneidad entre el centro, el paso de la voz y el sector agudo. Y María Callas tampoco se ha librado de este tilde, como parece que también sucedía con la Pasta y la Malibrán, las sopranos del primer romanticismo, a las que la crítica autorizada ha parangonado la Callas por la amplitud del fraseo y prestancia escénica (Pasta) y por la intuición y variedad de acentos (Malibrán); y todas ellas con el común denominador de la extensión de la gama y la posibilidad de cantar partes agilísimas con voz grande, voluminosa, «squillante» y densidad de timbre. No obstante, en el caso Callas convienen los críticos que algunas deficiencias (opacidad en ciertos graves, alguna que otra inflexión oscura o velada, algún sonido gutural, aspereza en algún que otro agudo cortante) sirven para ayudar mejor a la acción interpretativa, configurando el carácter del personaje y haciéndolo incluso más auténtico. Así, en «Norma», «Medea», «Macbeth», etc. O sea, que tales puntualizaciones sólo son válidas en el plano meramente físico del sonido, no en función de la interpretación. La Callas, en escena, era realmente «Norma», «Lucía», «Isabel de Valois», «Gioconda», «Medea», personajes a los que cincelaba con su íntima aportación. ¡Lástima que el público español (Madrid, Barcelona, Bilbao...) sólo haya podido escucharla en versiones de concierto donde falta el clima determinante de los altos vuelos de María Callas!

(4) El gran mérito de la Callas, a nuestro juicio, estriba en haber hecho posible la exhumación de un repertorio olvidado (Spontini, Cherubini, Rossini, Bellini, Donizetti), arrinconado desde hacía un siglo, y cuya ejecución implicaba una capacidad técnica y estilística, ajena y ausente por completo en las sopranos de Mascagni, Leoncavallo, Giordano o Cilea. De modo que, con la Callas y por ella, se ha constreñido a las cantantes a recomenzar, empezar de nuevo para saber cómo se cantaban esas obras cien años atrás, en el primero y segundo romanticismo, si bien con el subsidio de la superior técnica actual. Y ha sucedido que las voces femeninas han aprendido estupendamente la lección, y hoy, afortunadamente, nos encontramos con las máximas exponentes de la mejor tradición «belcantista», romántica (Montserrat Caballé, Joan Sutherland, la Lorengar, la Sills, Teresa Berganza, Marilyn Horne, etc.). No así los varones, que, salvo preclaras excepciones (un Kraus, un Bergonzi), continúan aferrados, lamentablemente, a los ejemplos de un Di Stefano, Mónaco, Bechi o Gobbi, que no sirven de paradigma, y cuyo método y remedios «veristas» aplican, sin distinción, a todo lo que cantan, sin apercibirse de que Bellini, Donizetti o Verdi, por citar, no toleran ni soportan los desplantes de «Turiddu», los lamentos de «Canio» o los fustazos de «Alfio».

(5) Existe una grabación (pirata) de la representación de Trovador, en el San Carlos de Nápoles (27 enero 1951), a la que alude el autor, y que junto a las voces irrepetibles de Lauri-Volpi y María Callas intervinieron la «mezzo» Cloe Elmo, el barítono Paolo Silveri y el bajo Italo Tajo; dirección, Tullio Serafin, auténtica joya discográfica, afanosamente buscada por los diletantes. Asimismo, según recientes noticias, el Tima-Club italiano parece que editará próximamente, para sus socios, la Lucía cantada por María Callas y Lauri-Volpi en el Mayo Florentino (1953).



# CAPSULA MAGNETICA EMPIRE 2000 Z

A la calidad probada de las capsulas estereofónicas de la serie 2000, se une ahora como máximo exponente la 2000 Z para los amantes de la perfección.

Cuando Empire quiso crear una cápsula excepcional desarrolló la 1000 ZE/X tomada como patrón de medida durante mucho tiempo.

Ahora presenta la 2000 Z diseñada, pensada y realizada para ser una cápsula excepcional.

Escúchela y se sorprenderá al comprobar que con ella su sistema aun puede sonar mejor.



## ESPECIFICACIONES

Respuesta en frecuencia: 20-20.000 Hz  $\pm$  1 dB  
(disco de prueba CBS 100).  
Fuerza de apoyo recomendada: 0,75 - 1,25 gr.  
Separación entre canales: 20 dB 20 - 500 Hz.  
30 dB 500 - 15.000 Hz.  
25 dB 15.000 - 20.000 Hz.  
Distorsión de intermodulación: menor de 0,08 %,  
2-20 KHz, 3,54 cm/s (RCA 12-5-105).  
Aguja: diamante elíptica 5  $\times$  18 micras (0,2  $\times$  0,7 mil).

Elasticidad: lateral 30  $\times$  10<sup>-6</sup> cm/dina.  
vertical 30  $\times$  10<sup>-6</sup> cm/dina.  
Habilidad de lectura: 0,9 gr/38 cm/s/1000 Hz.  
0,8 gr/30 cm/s/ 400 Hz.  
Tensión de salida: 3 mV/ 3,5 cm/s  
(Disco de prueba CBS 100).  
Equilibrio entre canales: menor de 0,75 dB/1 KHz.  
Angulo de lectura: 20°

Los productos EMPIRE, se encuentran a la venta en los principales establecimientos especializados.

Representado en España por:



**ATAIO\*** INGENIEROS S.A.

DIVISION DE AUDIO

### MADRID-16

Enrique Larreta, 10 y 12  
Tels. 733 05 62 - 733 37 00  
Telex 27249 - Cable: Teleataio

### BARCELONA-6

Ganduxer, 76  
Tel. 211 44 66

### BILBAO-13

Simón Bolívar, 27  
Tel. 442 20 50

### SEVILLA-11

Av. República Argentina, 68-5.º  
Tels. 45 18 30 - 45 25 98

### VALENCIA-8

Av. del Cid, 2  
Tel. 326 72 00

Especificaciones y diseño sujetos a cambio sin previo aviso.

Compruebe, al adquirir un producto EMPIRE, que lleva el correspondiente sello de ATAIO en la caja



# LA DISCOTECA BASICA (1)

## La sinfonía Pastoral



Deutsche.



Philips.



Emi.

Iniciamos con éste una serie de breves artículos dedicados a la discografía comparada de obras maestras de la música, de algún modo representativas cada una de ellas de cada uno de los maestros del arte musical. Para la primera vez hemos escogido una composición de Beethoven, el que ininterrumpidamente sigue siendo considerado como uno de los genios supremos, y que, además, sigue contando con el favor mayoritario de la masa musicófila.

Aun a sabiendas de que a Beethoven se deben obras superiores a la **Sexta sinfonía**, titulada **Pastoral** —los últimos cuartetos, desde luego—, la gran proyección “popular” de ésta y su enorme valor a un tiempo nos han llevado a escogerla, de la misma forma que podría haber recaído nuestra elección sobre la **Heroica**, **Quinta** o **Novena**, el **Concierto para violín** o uno de los dos últimos para piano, la **Misa solemne**, etc., obras que satisfacen ambas condiciones.

No es quizá la **Sexta** la sinfonía más celebrada de Beethoven —antes están **Quinta** y **Novena**—, y hasta es obra a veces controvertida, ya sea por ignorantes y “listillos” o por ciertas eminencias musicales, que han llegado a considerarla como obra fácil, ingenua por su (en parte supuesto) descriptivismo, regresiva dentro de la línea de avance beethoveniana, etc.

En efecto, esta obra se ha encontrado a veces con una incompreensión o malentendidos que han afectado en menor medida a las restantes sinfonías. El principal de ellos, el de su “descriptivismo”. Pero difícilmente Beethoven hubiese compuesto deliberadamente música descriptiva, de la que él mismo se burlaba (como lo hizo ante Ries, en 1802), e incluso tratándose de obras capitales —y, por lo demás, admiradas por él— como **La Creación** y **Las Estaciones**, de Haydn.

Bien sabido es que en la partitura de la **Pastoral** anotó Beethoven: “Es más expresión de sentimientos que descripción”; y en los bocetos de la obra: “Cualquiera que tenga una idea, aunque sea vaga, de la vida en el campo, no tendrá necesidad de muchos títulos explicativos para percatarse de las intenciones del autor”. Así lo entendió ya en su tiempo el agudísimo crítico musical que fue el escritor y compositor E. Th. A. Hoffmann, y poco después Robert Schumann: “Cuando Beethoven concibió y ejecutó su idea para la **Sinfonía Pastoral** no fue un día de primavera el que le inspiró para lanzar ese grito de alegría, sino el conjunto de cantos elevados que se cierce sobre nosotros (como dice Heine). Le conmovieron las múltiples voces de la creación”.

Ignorando estas consideraciones, Debussy (bajo el seudónimo “Monsieur Croche”), entre otros, ridiculizó esta obra al no entender su verdadero sentido e intención, volviendo a la simpleza de considerarla meramente descriptiva, imitativa; pero no debe hablarse de “imitación”, sino, cuando más, de “estilización”. Así, Basil Lam sostiene que inclusive “el canto de los pájaros (al final del segundo movimiento) ha sido mal interpretado. No son imitaciones, sino una “cadenza in tempo”. Beethoven conocía de sobra la vida del campo para imaginarse juntos al ruiseñor, la codorniz y el cuco”.

Beethoven admiraba la Naturaleza con enorme vehemencia —“¡Qué contento estoy de poder pasear entre árboles, bosques, hierbas y montes! Ningún hombre puede amar el campo como yo” (a Teresa Malfatti, 1810)—; pero la admiraba muy a su modo, tomándola como manifestación visible de la divinidad: “El Todopoderoso en el fondo de los bosques... ¡soy feliz, bendito en los bosques! (...) Parece como si cada árbol exclamara: ¡santo, santo!” (1815). Todo esto le lleva a concluir, muy razonablemente, a Basil Lam que “lo esencial es que la **Sinfonía Pastoral** no es descriptiva —salvo en el

“Scherzo” y la tormenta—, sino, en el más amplio sentido, religiosa”.

Finalmente, no han faltado alguna vez las voces que se han alzado contra la interrupción que —según ellos— supuso la **Pastoral** en la sucesión de innovaciones musicales de Beethoven. Pero la verdad es que la **Sexta sinfonía** es una obra sin precedentes en la producción de su autor, ya sea por la novedad del “espíritu” de la obra, por la excepcional sutileza tímbrica de la instrumentación o por las “expansiones armónicas”, sobre todo del primer movimiento, las que, conforme escribe Lam, “no se hallarán de nuevo hasta la madurez de Wagner (en la llamada “Música del fuego mágico” de **La Walkyria**)”.

De una obra como ésta disponemos en disco de múltiples interpretaciones entre las que escoger, con tendencias para muy diversos gustos. De entre las quince versiones —una más, una menos— disponibles en España (en los principales países europeos y Norteamérica, casi el doble) voy a destacar las diez que, por unas razones o por otras, son más válidas interpretativa y técnicamente.

Decca nos presenta tres importantes grabaciones, de las cuales la más antigua es la de Ansermet (1959, a precio económico), que con su Orquesta de la Suisse Romande nos redondea una versión sobria, intachable, “clásica” en el mejor sentido de la palabra. Defraudando rara vez en los clásicos alemanes —no digamos en el repertorio francés y Stravinsky—, Ansermet es un prototipo de objetividad al que tal vez alguna moda futura erija como modelo a la altura de un Szell.

Schmidt-Isserstedt grabó esta obra en 1967 con la orquesta ideal para tocarla, la maravillosa Filarmónica de Viena, cuya sonoridad constituye el mayor atractivo de este disco. Isserstedt enfoca la **Sinfonía Pastoral** en una línea un tanto “camerística”, reduciendo el conjunto orquestal y aligerando su sonoridad, lo que le confiere un aire singular, más delicado y “pastoril” (frente a “pastoral”) de lo corriente. Mira más bien hacia atrás en el tiempo que hacia adelante.

Por su parte, Solti se nos aparece en la **Pastoral** como un muy grande director, tocando una obra que no “le va” demasiado. Puede dar la impresión de que sus fuertes manos aplastan un tanto esta leve música: en esto es el reverso de la moneda del anterior. Sin embargo, traduce esta música con tal entusiasmo que se contagia en seguida al oyente, incluso al sorprendido ante la opulencia de su concepción, a la que la formidable Sinfónica de Chicago responde muy en la línea deseada por su director. A anotar con sorpresa el claro desajuste que se produce en el “acelerando” de la transición hacia la tormenta, que con Solti resulta quizá en exceso intensa. Sensacional la toma sonora.

Deutsche Grammophon ofrece sendas grabaciones de sus dos directores más prestigiosos: Karajan y Böhm. La primera data de 1962, y se trata quizá del punto más débil del ciclo de las sinfonías de Beethoven por Karajan: lo primero que llama la atención es la rapidez —no superada— de los “tempi” adoptados, que apuntan hacia una concepción de la obra más ligera que apacible. Por otro lado, la “tormenta” es tan estruendosa que hace pensar casi en Richard Strauss. Sorprendente que varias indicaciones de “staccato” en los movimientos extremos sean traducidas casi como “legato”. La fenomenal Filarmónica de Berlín suena demasiado nutrida y pastosa, echándose de menos cierta transparencia. Es de esperar que la nueva grabación que Karajan acaba de efectuar para la misma resultará más convincente.

Karl Böhm (en 1972), por el contrario, ha logrado en la **Pastoral** una de las cotas más altas de su ciclo —para algunos, la que más—. Su visión, sin hallazgos especiales, es un modelo de clasicismo de



la mejor línea, y va cobrando mayor interés conforme avanza. Realizada con notable nitidez, el concurso de la Filarmónica vienesa es inestimable.

Quizá las tres "Pastorales" más logradas de la historia del microsurco han coincidido en ser producidas por EMI. Son las de Furtwängler-Filarmónica de Viena (1952), Klemperer-Filarmonía (1958) y Giulini-Nueva Filarmonía (1970). De estas tres, sólo la última se halla actualmente en catálogo en nuestro país y, lástima, en un prensado más "plano" y menos silencioso que en la edición inglesa. Desde aquí llamamos la atención para que esta deficiencia sea subsanada en sucesivas ediciones. En mi opinión, Giulini, prototipo de artista inspirado, alcanza en esta ocasión uno de los puntos más altos de su carrera. Sus aportaciones fundamentales a la *Sexta* de Beethoven son el componente sensual y la ternura: a este respecto, su "Escena junto al arroyo" —auténticamente "acariciada"— es un milagro, consiguiendo de la Nueva Filarmonía londinense la máxima altura escuchada hasta el momento en discos, por su refinamiento sonoro y delicadeza exquisita. En cuanto al final de la obra, que con frecuencia "pesa" en otras interpretaciones, cobra en la batuta de Giulini —cuya disección analítica supera a la del mismo Klemperer— un interés nuevo, por su unción y vehemencia. Para mí, se trata de la más bella *Pastoral* que conozco en disco.

Rudolf Kempe, dentro de su ciclo con la notable Filarmónica de Munich (1974), consigue una espléndida versión, sobria y muy convincente, aunque sin aportaciones decisivas, y que baja algo de nivel a partir del tercer movimiento. A destacar la soberbia grabación, la única "estéreo-cuadrafónica" con que, hasta la fecha, cuenta el mercado español.

A falta de la toma en estudio para EMI de Furtwängler, Marfer nos presenta otra registrada, según creo, en 1944, y con la misma Filarmónica de Viena. La calidad sonora es, lógicamente, baja, pero el documento es inestimable, pues se trata de un momento algo desigual y muy singular, pero inspiradísimo, del más grande director beethoveniano de su tiempo —si no de siempre—, especialmente afín a esta obra en concreto, a la que confería un lirismo palpitante y despojaba de la innecesaria opulencia que se le imprime a menudo.

Restan las dos grabaciones presentadas por Philips. Eugen Jochum, enraizado en la mejor tradición furtwängleriana, puede pasar en justicia por modelo de acercamiento en profundidad a la obra de Beethoven. Su *Pastoral* constituye uno de los hitos más felices de su colección, sobresaliendo por su lirismo y la nitidez de la realización, el carácter marcadamente rústico —muy apropiado— de su "Scherzo" y la religiosidad del canto de acción de gracias. Admirable respuesta de la Orquesta del Concertgebouw, de Amsterdam (1970). Con este mismo conjunto, Wolfgang Sawallisch volvió a registrar para la misma firma esta obra, con resultado, aun siendo muy estimable, inferior; de su lectura se desprende cierta rigidez y frialdad a causa de una excesiva austeridad, que va dejando paso

hacia el final a una mayor pasión. Excelente la Orquesta, y muy buena la grabación, en serie económica.

Para terminar, dos breves puntos: el primero, las ausencias importantes. De las versiones "históricas" (adviento que, para mí, "histórica" significa **algo más** que "antigua"), la de Furtwängler del año 1952, a que me he referido, con los Filarmónicos vieneses, en la línea de la ya comentada, pero más impecable de realización. Y de las ya tomadas en estereofonía, la de Klemperer, de incomparables valores estructurales y de inefable acercamiento al espíritu (lo que ha movido a algún crítico inglés a considerarla uno de los mejores discos existentes); la de Bruno Walter, de intensa humanidad, y luego un amplio grupo de versiones meritorias: Szell y Bernstein (como la de Walter, en CBS), Monteux y Abbado (Decca), Cluytens (EMI), Maazel (DG), C. Davis (Philips)...

Y el segundo punto, el de las recientes grabaciones de próxima edición en España: los nuevos ciclos completos de Kubelik (Orquesta de París), en DG; Haitink (London Philharmonic), Philips, y Karajan (Filarmónica de Berlín), DG.

**Concluyendo:** De las interpretaciones disponibles en nuestro país, Giulini, Böhm y Jochum en primera línea. Entre las "históricas", Furtwängler. Y dos espléndidas ediciones a bajo precio: Ansermet y Sawallisch.

#### REFERENCIAS:

- Orquesta de la Suisse Romande, ERNEST ANSERMET. Decca, SDD 106. (Con "Obertura" de **Prometeo**.)  
Orquesta Filarmónica de Viena, HANS SCHMIDT-ISSERSTEDT. Decca SXL 6329. (Con "Obertura" de **Egmont**.)  
Orquesta Sinfónica de Chicago, SIR GEORG SOLTI. Decca, 11BB 188/96. (Con las restantes sinfonías y las "Oberturas" de **Coriolano**, **Egmont** y **Leonora III**.)  
Orquesta Filarmónica de Berlín, HERBERT VON KARAJAN. DG, 1104305.  
Orquesta Filarmónica de Viena, KARL BOHM. DG, 2530142.  
Orquesta New Philharmonia, CARLO MARIA GIULINI. EMI, 063-02004. (Con "Obertura" de **Egmont**.)  
Orquesta Filarmónica de Munich, RUDOLF KEMPE. EMI, 065-02510 Q, "estéreo-cuadrafónico".  
Orquesta Filarmónica de Viena, WILHELM FURTWÄGLER. Marfer, M 50-215 S.  
Orquesta del Concertgebouw, de Amsterdam, EUGEN JOCHUM. Philips, 5839782.  
Orquesta del Concertgebouw, de Amsterdam, WOLFGANG SAWALLISCH. Philips, 6539021.

ANGEL CARRASCOSA ALMAZAN

## LIBROS

«MUSICA Y SOCIEDAD» Y «PEGAGOGIA MUSICAL», DOS NOVEDADES A LA VANGUARDIA DIDACTICA NACIONAL

Tras la publicación de **El dictado musical**, de López de Arenosa, que en esta misma Revista calificamos de sensacional e importantísima, Real Musical Editores han lanzado dos nuevos libros referidos al campo de la pedagogía musical, que se inmiscuyen, junto al mencionado, en el campo de las superproducciones nacionales: **Música y sociedad**, de Antonio Gallego, Jacinto Torres y Luis Alvarez, y **Pedagogía musical**, de María del Pilar Escudero.

● El primero de los dos es el libro más importante de historia de la Música publicado desde la guerra civil por un autor español, por cuanto pone en conexión dos facetas que si bien hasta ahora habían tentado a muchos historiadores, lo cierto es que nadie las había sabido aunar como se hace en el presente libro; tales facetas son la cultura (entendiendo esto en un sentido amplio, donde se integran los factores sociales dentro del contexto cultural global, así como los factores estrictamente individuales en el mismo campo) y la definidamente musical.

Si a ello unimos que el método empleado es riguroso, esquemático y está presidido por el carácter democratizador que en los últimos no sólo cuarenta años, sino incluso dos siglos precedentes (salvo excepciones individuales), ha faltado, al referirse a las definiciones teóricas, ob-

servamos que la frase utilizada líneas arriba no es exagerada. Tanto los libros de Turina como los de Sopeña, Zamacois, Chávarri, etc., pecaban de excesivo dogmatismo en definiciones y metodología. Sus libros, pese a estar muy bien, excelentemente documentados, eran rígidos y estrechos de miras, y allí la Música era esto, y lo que se salía de ahí no tenía carácter de música, sino de ruidos o «antimúsica», en el mejor de los casos.

Recientemente, otros autores, como Cristóbal Halffter, Tomás Marco o López de Osaba habían intentado ampliar el campo de los dogmas cerrados; pero, sin embargo, fallaban en este caso las tareas documentales.

Antonio Gallego, profesor de Historia de la Música en el Conservatorio de Madrid; Jacinto Torres, musicólogo y miembro del S.E.M.A. o Seminario de Estudios de Música Antigua, y Luis Alvarez, perteneciente al Coro de la Escuela Superior de Canto, han logrado combinar un amplio carácter democratizador de la música con un riguroso método documental, lo que hace de su libro una pieza infaltable en cualquier biblioteca que se precie, y cuyo volumen aconsejo seriamente como el **único** libro que ofrece garantías suficientes para que la enseñanza de la Música en el B.U.P. sea de verdad formativa y no deformante, como ocurre con otros textos.

● **Pedagogía Musical** atiende exclusivamente a planteamientos didácticos. Su autora, María del Pilar Escudero, ha hecho un libro donde la «pra-

xis» domina a la teoría, a diferencia del anterior. Los objetivos que presiden el texto son los de desarrollar el oído, la voz y el ritmo, la capacidad intelectual y, finalmente, la sensibilidad. Los caminos para ello son fomentar la creatividad del niño, a base de ayudarlo a crear mientras juega (pero dentro de un método determinado); formarle auditivamente, a través de vocalizaciones, dictados y audición de obras determinadas, y ayudarlo a comunicarse no sólo musical, sino también expresivamente a través del lenguaje corporal. María del Pilar Escudero da las normas o el plan para que esto pueda llegar a ser así; sin embargo, no puede dar todas las indicaciones necesarias para efectuar tal trabajo. Esto hace que su obra sea abierta y precise de gran colaboración del profesor en cada caso, contrariamente a lo que pasaba con **Música y sociedad**, que es un libro cerrado y acabado en sí mismo.

Esto nos trae otro problema muy serio: ¿existen profesores lo suficientemente capacitados como para fomentar la creatividad del niño? Y en tal caso, ¿dónde se forman? Porque sabido de todos es que cualquier licenciado, aunque odie la Música, puede dar clases de Música. Y el asunto es serio, porque lo más fácil es recomendar el primer libro y luego corregir exámenes memorísticos; pero, ¿cómo se fomenta entonces la creatividad musical del indefenso niño?

Por JOSE MIGUEL LOPEZ DE HARO



# SPA MUSIC, S. A.

Avda. de las Arboledas, 23  
(Polígono Industrial La Postura)  
Km. 25 carrt. Andalucía  
Teléfonos 895 11 49 - 895 14 17  
Valdemoro (Madrid)



## 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 112 International

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



## Modelo 114 Chippendale

alto ... ..	115 cm.
largo ... ..	114 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 114 Demichippendale

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



## Modelo 125 Opera

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

# SPA MUSIC, S. A. UNA ORGANIZACIÓN



# 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.

# CIÓN AL SERVICIO DE LA MUSICA



# DISCOS EDITADOS ENTRE EL 15 DE FEBRERO Y EL 15 DE MARZO DE 1977

(Relación confeccionada por Angel Carrascosa Almazán)

## I. ORQUESTAL

- J. C. BACH: **Sinfonías para doble orquesta, op. 18, números 1, 3 y 5.** Orquesta de Cámara de Stuttgart. Director, Karl Münchinger. Decca, SXL 6638. 365 ptas.
- BEETHOVEN, MOZART: **Marchas y danzas.** Orquesta Filarmónica de Rotterdam. Director, Edo de Waart. Philips, 9500080. 425 ptas.
- BIZET: **Fantasia «Carmen».** SAINT-SAENS: **Habanera. Introducción y «rondó» caprichoso.** SARASATE: **Aires gitanos.** R. Ricci, Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Pierino Gamba. Decca, SDD 420. 255 ptas.
- BRUCKNER: **Sinfonía número 6.** Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Horst Stein. Decca, SXL 6682. 365 ptas.
- DEBUSSY: **Jeux. Nocturnos. Danse** (Orquesta Ravel). Orquesta de la Suisse Romande. Director, Ernest Ansermet. Decca, SDD 375. 255 pesetas.
- DOHNANYI: **Variaciones sobre una canción de cuna.** RACHMANINOV: **Rapsodia sobre un tema de Paganini.** Cristina Ortiz. Orquesta New Philharmonia. Director, K. Koizumi. EMI, 065-02724 Q, cuadrafónico. 460 ptas.
- DOHNANYI: **Variaciones sobre una canción de cuna.** RACHMANINOV: **Rapsodia sobre un tema de Paganini.** J. Katchen. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Sir Adrian Boult. Decca, SDD 428. 255 ptas.
- DVORAK: **Concierto para violín. Mazurek, op. 49.** V. Hudecek. Músicos de Praga. Director, V. Smetacek. Edigsa, A-9347. 450 ptas.
- DVORAK: **El duende acuático. La bruja de mediodía. Variaciones sinfónicas.** Orquesta Sinfónica de la Radio Bávara. Director, Rafael Kubelik. DG, 2530712. 450 ptas.
- DVORAK: **La rueca de oro. La paloma torcaz.** Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión Bávara. Director, Rafael Kubelik. DG, 2530713. 450 ptas.
- GERSHWIN: **Obertura cubana. Rapsodia en «blue». Un americano en París.** Orquesta de Cleveland. Director, Lorin Maazel. Decca, SXL 6727. 365 ptas.
- HAYDN: **Sinfonías números 73 («La Caza») y 74.** Orquesta Filarmónica Húngara. Director, Antal Dorati. Decca, SDD 413. 255 ptas.
- HONEGGER: **Pacific 231. Rugby. Chant de joie. Movimiento sinfónico 3. Pastoral de estío.** Orquesta Filarmónica-Sinfónica de Londres. Director, Hermann Scherchen. Westminster, TK-3054. 425 ptas.
- MASSENET: **El Cid. Los patinadores.** Orquesta Filarmónica de la Radio Holandesa. Director, Stanley Black. Decca, PFS 4322. 405 ptas.
- MENDELSSOHN: **Concierto para violín número 2.** MOZART: **Concierto para violín número 5 («Turco»).** V. Hudecek. Orquesta Sinfónica de la Radio de Praga. Director, V. Smetacek. Edigsa, A-110511. 450 ptas.
- MOZART: **Conciertos para piano números 12 y 21.** R. Lupu. Orquesta Inglesa de Cámara. Director, Uri Segal. Decca, SXL 6698. 365 pesetas.
- MOZART: **Conciertos para piano números 14 y 23.** M. J. Pires, Orquesta de Cámara de la Fundación Gulbenkian, Lisboa. Director, Theodor Guschlbauer. Hispavox, HES 60-196. 425 pesetas.
- MOZART: **Los cuatro conciertos para trompa.** Hermann Baumann, Concentus Musicus de Viena. Director, Nikolaus Harnoncourt. Telefunken, SAWT 9627. 365 ptas.
- MOZART: **Serenata número 9 («Postillón»), K 320.** Conjunto Mozart, de Viena. Director, Willy Bos-Kovsky. Decca, SXL 6615. 365 ptas.
- MOZART: **Serenata número 13 («Pequeña Música Nocturna»).** SAINT-SAENS: **El Carnaval de los animales.** Alfons y Aloys Kontarsky, Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Karl Böhm. DG, 2530731. 450 ptas.

- SAINT-SAENS: **Sinfonías números 1 y 2.** Orquesta Sinfónica de la Radio de Frankfurt. Director, Eliahu Inbal. Philips, 9500079. 450 ptas.
- SCHUMANN: **Concierto para piano.** D. Ranki, Orquesta Sinfónica de la Radio Televisión Húngara. Director, György Lehel. Hispavox, HUNS 660-16.
- SCHUMANN: **Las cuatro Sinfonías. «Obertura», «Scherzo» y Final. Manfredo.** Orquesta del Estado de Dresde (Staatskapelle). Director, Wolfgang Sawallisch. EMI, 165-02418/20, tres discos. Precios normal y oferta: 1.380 y 1.095 ptas.
- SHOSTAKOVICH: **Concierto para violoncelo número 2.** GLAZUNOV: **Canto del trovador.** M. Rostropovich, Orquesta Sinfónica de Bostón. Director, Seiji Ozawa, DG, 2530653. 450 ptas.
- SIBELIUS: **La Tempestad («Suites» 1 y 2).** Scaramouche. Orquesta Sinfónica de Hungría. Director, Jussi Jalas. Decca, SDD 467. 255 pesetas.
- J. STRAUSS I y II: **Concierto de Año Nuevo desde Viena. Valses, danzas y marchas.** Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Willy Boskowsky. Decca, SXL 6740. 365 ptas.
- TCHAIKOVSKY: **La bella durmiente** (edición íntegra). Orquesta Sinfónica de Londres. Director, André Previn. EMI, 165-02537/39, tres discos. Precios normal y oferta: 1.380 y 1.095 ptas.
- TCHAIKOVSKY: **Fatum. El General. La Tempestad. La Tormenta.** Orquesta Sinfónica de la Radio de Frankfurt. Director, Eliahu Inbal. Philips, 6500467. 450 ptas.
- TCHAIKOVSKY: **Recuerdo de Florencia. Serenata para cuerda.** Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, Neville Marriner. Decca, SXL 29106. 365 ptas.
- TCHAIKOVSKY: **Sinfonía número 3 («Polaca»).** Orquesta Sinfónica Nacional de la URSS. Director, Yevgueni Svetlanov. Hispavox, HMES 610-98. 425 ptas.
- WAGNER: **Oberturas y Preludios.** Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Horst Stein. Decca, SXL 6656. 365 ptas.

## II. CAMARA

- HINDEMITH, KODALY: **Sonatas para violoncelo.** G. Isaac, M. Jones. Decca, SXL 29112. 365 pesetas.
- MOZART: **Quinteto para clarinete. Cuarteto para oboe.** G. de Peyer, L. Koch, Cuarteto Amadeus. DG, 2530720. 450 ptas.
- SCHUMANN: **Quinteto con piano. Cuarteto con piano.** Trío Beaux Arts, S. Rhodes, D. Bettelheim. Philips, 9500065. 425 ptas.

## III. INSTRUMENTAL

- BEETHOVEN: **Sonatas para piano números 8 («Patética»), 18 y 19.** Alfred Brendel. Philips, 9500077. 425 ptas.
- BRAHMS: **Sonata para piano número 3. Piezas op. 116, número 6, y op. número 5.** Arturo Rubinstein. RCA, LSC-2459. 425 ptas.
- BRAHMS: **«Mi Brahms preferido». Piezas diversas.** Arturo Rubinstein. RCA, LSC-3186. 425 ptas.
- GAOS: **Aires gallegos. Nuevos aires gallegos.** Andrés Gaos, piano. RCA, SCL 1-7107. 275 ptas.
- HAYDN: **Sonatas para piano números 34, 35, 36 y 37.** Christoph Eschenbach. DG, 2530736. 450 ptas.
- LISZT: **Los doce Estudios trascendentales. Sonata en Si menor. Rapsodia húngara número 3. Rapsodia española. Venecia y Nápoles. Vals «Mefisto» número 1.** Lazar Berman. Hispavox, HMES 610-100/02, tres discos. 1.275 pesetas.
- SCHUMANN: **Fantasia en Do mayor. Bunte Blätter. Noveleta, op. 21, número 8.** Dmitri Bashkirov. Hispavox, HMES 610-122. 425 ptas.

## IV. VOCAL Y CORAL

- BEETHOVEN: **Missa solemnis.** H. Harper, J. Ba-

ker, R. Tear, H. Sotin, Coro New Philharmonia, Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Carlo Maria Giulini. EMI, 165-02740/41 Q, dos discos «cuadrafónicos». Precio normal y oferta: 920 y 730 ptas.

ORFF: **Carmina Burana.** Casapietra, Stryczek, Hiestermann, Coro y Orquesta de la Radio de Leipzig. Director, Herbert Kegel. Philips, 9500040. 425 ptas.

## V. OPERA

- CHERUBINI: **Medea.** Callas, Scotto, Picchi, Modesti, Pirazzini, Marimpietri. Coro y Orquesta de la Scala, de Milán. Director, Tullio Serafin. Hispavox, HRIS 630-06/08, tres discos. Precio especial: 900 ptas.
- DONIZETTI: **Lucia di Lammermoor.** Scotto, Di Stefano, Bastianini, Vinco, Malagù. Coro y Orquesta de la Scala, de Milán. Director, Nino Sanzogno. Hispavox, HRIS 630-09/10, dos discos. Precio especial: 600 ptas.
- HAENDEL: **Julio César.** Treigle, Sills, Forrester, Wolff, Malas, Cossa. Coro y Orquesta del Metropolitan de Nueva York. Director, Julius Rudel. RCA, LSC-6182, tres discos. 1.275 ptas.
- MOZART: **Così fan tutte.** Schwarzkopf, Ludwig, Kraus, Taddei, Steffek, Berry. Coro y Orquesta Filarmónica. Director, Karl Böhm. EMI, 165-01182/84, tres discos. Precios normal y oferta: 1.380 y 1.095 ptas.
- PAISIELLO: **El barbero de Sevilla.** Sciutti, Monti, Capecchi, Panerai, Petri, Monreale, Andreolli. Collegium Musicum Italicum, I Virtuosi di Roma. Director, Renato Fasano. Hispavox, HRIS 630-11/12, dos discos. Precio especial: 600 ptas.
- PERGOLESINI: **La serva padrona.** Scotto, Bruscanini. I Virtuosi di Roma. Director, Renato Fasano. Hispavox, HRIS 630-15. Precio especial: 300 ptas.
- PUCCINI: **Turandot.** Nilsson, Tebaldi, Björling, Tozzi. Coro y Orquesta de la Opera de Roma. Director, Erich Leinsdorf. RCA, LSC-6149, tres discos. 1.275 ptas.
- ROSSINI: **La cambiale di matrimonio.** Scotto, Panerai, Monti, Capecchi, Petri, Fioroni. Collegium Musicum Italicum. I Virtuosi di Roma. Director, Renato Fasano. Hispavox, HRIS 630-13/14, dos discos. Precio especial: 600 ptas.
- VERDI: **Macbeth.** Milnes, Cossotto, Carreras, R. Raimondi. Coro Ambrosian. Orquesta New Philharmonia. Director, Riccardo Muti. EMI, 165-02805/87 Q, tres discos «cuadrafónicos». Precios normal y oferta: 1.380 y 1.095 pesetas.
- WAGNER: **Rienzi.** Kollo, Adam, Martin, Wennberg, Schreier, Vogel. Coro de la Radio de Leipzig, Orquesta del Estado de Dresde (Staatskapelle). Director, Heinrich Hollreiser. EMI, 165-02776/80 Q, cinco discos «cuadrafónicos». Precios normal y oferta: 2.300 y 1.825 pesetas.

## VI. RECITALES

- CLASICOS FAVORITOS PARA CUERDA. **Obras de Albinoni, Borodin, Britten, Haendel y Pachelbel.** J. L. García Asensio, Orquesta Inglesa de Cámara. Director, Johannes Somary. Hispavox, 18-1376 ES. 275 ptas.
- CONCIERTOS BARROCOS PARA OBOE, de **Bach, Fasch y Marcello.** L. Koch, Deutsche Streichsolisten. RCA, JRL 1-0414. 425 ptas.
- INEDITOS DE FALLA. **Piezas vocales e instrumentales diversas.** M. Alavedra, M. Carra, P. Corostola. RCA, SRL 1-2466. 425 ptas.
- MUSICA CATALANA CONTEMPORANEA. **Obras de Benguerel, Guinovart, Sardá y Soler.** H. Lester, London Sinfonietta. Director, David Atherton. EMI, 063-21309. 415 ptas.
- PAVARETTI EN CONCIERTO. **Canciones italianas diversas.** Con la Orquesta del Teatro Comunal de Bolonia. Director, Richard Bonyngue. Decca, SXL 6650. 365 ptas.



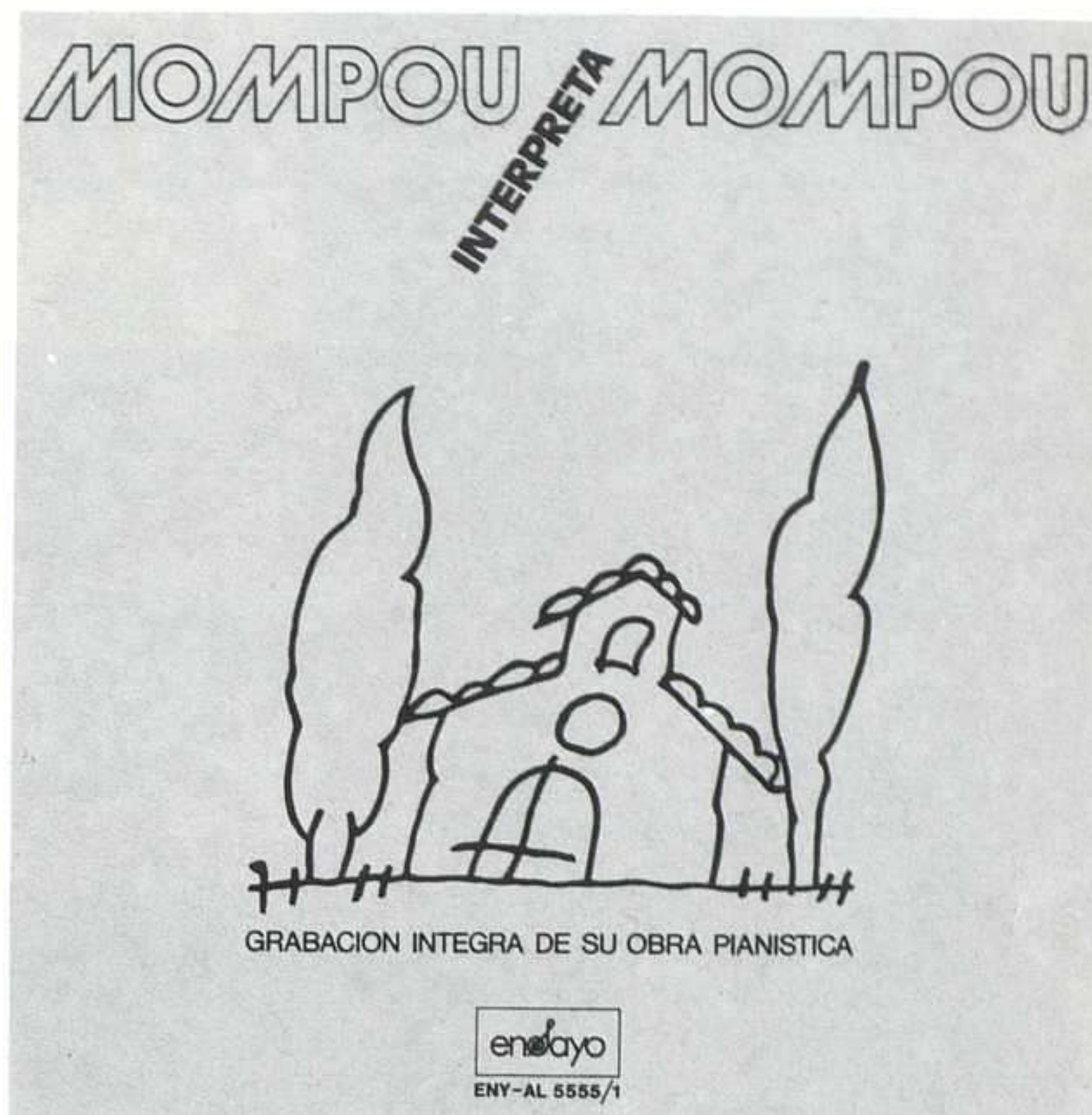
# CRITICA DISCOGRAFICA

## MOMPOU POR MOMPOU: UN DOBLE MAGISTERIO

Para un crítico joven —aceptemos que soy ambas cosas— no resulta fácil escribir de Mompou. El álbum presentado por Ensayo fue premiado en nuestra reunión anual, y puede decirse que fue la decisión más unánime y rápida de aquella sesión pródiga en dudas y sanas discusiones. El álbum lleva en mis dominios mucho tiempo, durante el cual ha tenido lugar el homenaje madrileño al gran músico catalán; durante el cual, también, y perdónese me la petulancia de referirme a mí mismo, he comentado todas sus obras pianísticas en Radio Nacional de España. No hay retraso en la crítica, pues, por apartamiento del mundo de Mompou, sino quizá por todo lo contrario. Porque si en toda la gran música hay algo de inefable, la música pianística de Federico Mompou es inefable por definición. Cuesta desgranarla para el análisis —por otra parte, muy facilitado por los documentados trabajos de Antonio Iglesias, autor del folleto explicativo y de amplio libro sobre el tema—, cuesta **utilizarla** para todo lo que no sea gozarla en escucha tranquila y despaciosa.

Pero debo explicar al lector las dificultades a que aludía en el comienzo de este comentario. Los que no vivimos la guerra civil ni su prolongación inmediata no vivimos, en consecuencia, la escasez —también— de frutos musicales, los titubeos estéticos alrededor de un nacionalismo que si no era genial (Falla) era trasnochado; las dudas ante el atonalismo que se imponía; la cantidad, en fin, de broza entre la que acertó a surgir alguna composición de mérito a la que había que acogerse como a clavo ardiendo, hasta magnificarla, esperando el favor del veredicto del tiempo (favor con creces otorgado), pero corriendo el riesgo de todo campaneo triunfalista. No, los de este equipo de redacción no hemos vivido todo esto y, por consiguiente, tampoco el florecimiento de este extraño islote musical que, entre París y Barcelona, constituía Federico Mompou, músico al margen de éxitos multitudinarios, pero también al margen de grandes **fiascos** artísticos; músico al margen de las **modas** musicales, pero también, como consecuencia, libre de titubeos y dudas; músico que, entregado a su propia obra, empezó a llamar la atención de los más finos espíritus sin otra voz que la de sus composiciones, por él mismo defendidas desde el piano. Mompou era **sólo** un músico, no simbolizaba nada especial y carecía de argumentos que no se explicitaran sobre el pentagrama. Acaso por esto hoy Mompou es todo un símbolo, y en sus pentagramas subyace el más contundente argumento para explicar, para explicarnos, sobre todo a los jóvenes, qué es la pureza en el arte, qué es la profesionalidad, cuál es el camino para buscar la perfección: esa meta que, aun siendo inalcanzable, no deja a nadie sin justa compensación en la búsqueda.

No, no vivimos años tan especiales. Nuestro adentramiento en el mundo musical se producía cuando ya eran **historiables** los movimientos más avanzados del arte musical de nuestro siglo, cuando en España nacían a la creación vanguardista un puñado de compositores que iban a ser asimilados y re-lanzados en los principales focos europeos, cuando en nuestro propio territorio se podía ya ser compositor reconocido (discutido, pero reconocido) a los veinte años. Un panorama bien distinto. Entre una España musical y la otra sólo había un elemento común, algo mantenido a pesar



de y por encima de cambios y novedades; algo que parecía desafiar a la misma historia de la música, haciendo caso omiso de sus imperativos y despreocupándose por completo de entrar o no en ella. La actitud de Mompou, por cerrada, podría parecer orgullosa; por callada, era de máxima humildad. ¿La **soberbia del humilde** de que se habla en **El Quijote**? El caso es que el mundo estético de Federico Mompou parecía reducirse al espacio donde llegaran los sonos de su piano sin trinos y sin estruendos, de su piano no «Diario» confesional ni instrumento de percusión, de **su** piano.

Federico Mompou: he aquí una de las personalidades más singulares y admirables de la música contemporánea española. Se nos escapan sus actitudes en los años clave, no conocemos —no conozco yo— su personalidad humana, pero intuyo con claridad el «caso Mompou» cuando nuestros mayores de la crítica musical hacen del elogio piropeo y sustituyen la óptica analista por la cordial. A nosotros nos queda la música, incluso —gracias— alguna música que no nació para ser publicada...

¿Cómo resumir los significados de un piano tan personal, tan inefable? Hay en Mompou una pervivencia clara del pianismo romántico, compatible con el lenguaje personal: fácil resulta emparentar sus **Scènes d'enfants** con el mundo schumanniano, y sus **Preludios** con el más universal de sus tocayos, Federico Chopin. Pero «romántica», sin filiación alguna, es buena parte de la música de Mompou en virtud de su propensión al intimismo, intimismo que resulta omnipresente, pero que es auténtico rasgo definitorio en páginas como **Pessebres**, **Impresiones íntimas** o **Canción de cuna**. Detectamos la vertiente academicista en obras que, siendo impecables de factura y muy personales, no nos parecen **tan** de Mompou: nos referimos a los bloques de **Variaciones**. Mompou vive de lleno el impresionismo francés, al que su temperamento musical se adecua perfectamente sin necesidad de seguimientos serviles ni de distracción de las ideas propias. Música como la de **Suburbis**, **Fêtes lointaines** o **Paisajes** no son debussyismo, pero quizá no habrían nacido sin la aportación previa de Debussy. Pero hay un matiz, presente en toda la obra mompouiana, que los franceses quisieran ver como suyo sólo, y que tiene tanto de París como de **Catalunya**, o que, en definitiva, es solamente de Federico Mompou: me refiero a ese singular encantamiento, a ese especial misterio sonoro, a esa intangible magia que desprenden —en especial— los sonos de **Charmes** y **Cants màgics**. No es ajeno al piano de Mompou el más alto empeño nacionalista de sus ilustres predecesores Albéniz y Granados, catalanes ambos, por cierto; así, entre los más grandes cuadernos de música pianística culta con raíces en lo popular que haya producido nuestro país hay que colocar siempre las (o les) **Cançons i danses**. Por fin, nadie duda en otorgar a la **Música callada** los caracteres de obra cumbre, que —como no podía por menos de suceder en producción tan homogénea y unitaria— es a la vez obra-resumen: desde el primer cuaderno, dedicado a Federico Sopeña con motivo de su ordenación sacerdotal, hasta el cuarto, encargado por la Fundación Juan March y dedicado a Alicia de Larrocha, esta música, que logra el milagro de rodear de sonidos a la poesía de San Juan de la Cruz, no ilustra ni —menos aún— describiéndola, sino abrazándola en



# *Real Musical, S. A.*

## *Al Servicio de la Música*



CARLOS III - nº 1, MADRID - 13

TELEFONOS. 2480924 - 2476365



silencio y paz de espíritu, constituye una cima de expresividad y hondura pocas veces alcanzada por nuestra música.

Creo que no hago literatura al decir que la música para piano de Mompou sólo ha podido nacer de un compositor pianista. Es más, la intuyo sólidamente ligada a la especial técnica instrumental de Mompou, ese pianista de mano enorme y a la vez delicada. Como quiera que sea, escuchar a Mompou por Mompou es tener la sensación de acceder definitivamente a los más recónditos significados de tal música. Esta música es así porque así ha sido creada, y si admite otras interpretaciones, éstas llevarán —ineludiblemente— el sello de ensayo interpretativo, ensayo que puede resultar fructífero, pero que nunca vendrá a sustituir a esta versión de referencia.

Uno no quisiera tener que decir que el maravilloso álbum **Mompou interpreta Mompou** fue lanzado con un intolerable defecto que afectaba a toda una cara del disco número 1. ¿Cómo es posible semejante fallo de control? Al parecer, se retiraron los ejemplares distribuidos y se subsanó la única tacha de una publicación que, de verdad, no debe faltar en ninguna discoteca. Creyendo conocer a lo que podría llamarse «lector medio» de RITMO, me permito insistir, adoptando incluso tono personalista, apuntando: hágame caso, acérquese a la música de Mompou interpretada por su creador. Y «de nada».

JOSE LUIS GARCIA DEL BUSTO

MOMPOU INTERPRETA MOMPOU. Grabación íntegra de su obra pianística. Ensayo, ENY-AL 5555/1. (Cinco discos.) P. V. P.: 2.150 pesetas.

### «WINTERREISE», «SCHWANENGESANG», POR LOS CAMINOS DE LA INTERIORIZACION DRAMATICA

Hace ocho o diez años se distribuyó en España la grabación del Viaje de invierno que hoy se comenta. En su reedición, viene, venturosamente, acompañada del Canto del cisne. Con este álbum hemos de esperar que empiecen a cubrirse las todavía importantísimas lagunas que existen en materia «liederística» schubertiana. ¿Para cuándo la integral de las canciones registrada hace algún tiempo por el propio Fischer-Dieskau en DG?

A través de los dos discos contenidos en esta carpeta podemos tomar contacto con el maravilloso y sugerente mundo de la canción de Schubert, verdadero universo del sentimiento, profunda confesión personal, milagrosa síntesis de lo popular y lo culto. Es muy largo (pese a la cortedad de su vida) el camino recorrido por el músico desde que a los catorce años compone, sobre texto de Schüking, su primera canción (Hagars Klage) y desde que, vencidas sus iniciales reservas («¿Quién puede hacer algo después de Beethoven?») y tanteados diversos poetas (Klopstock, Schiller) orienta su inspiración y centra su estilo al toparse con las obras de Goethe. Es, precisamente, con Margarita a la rueca, de este último, donde se inicia, a juicio de Federico Sopena, la genialidad al unirse por vez primera brevedad, simetría, expresión intensa y «clima», constantes que, con las lógicas variantes, marcarán toda su obra posterior en el campo del «lied» hasta desembocar en los posteriores logros que ahora se nos ofrecen.

No hay duda, sin embargo, que la temática literaria, y más aún la musical, han sufrido, en tanto llegaban a este punto, una evolución sintomática. Schubert, en principio muy atraído, como otros artistas e intelectuales de la época (el mismo Goethe), por el mundo mitológico, «anacreóntico», por la Naturaleza y la vida pastoril, exprime en sus producciones vocales más tempranas sensaciones conectadas con este idílico ambiente. Después, ahondando en esta línea, persigue una cada vez más clara concentración e intensidad, una profundización eminentemente dramática, en la que lo exterior, antes más cercano a lo descriptivo, se convierte en símbolo de lo interior. En Winterreise ha alcanzado la máxima depuración de su universo. Encontramos en este «ciclo de la desolación» una patética y dramática descripción de paisajes interiores: el protagonista, hombre desengañado, lleno de amargura, abandonado por su amada, nos va contando su viaje, o, más bien, su huida. Sobre las líricas estrofas de Wilhelm Müller (autor asimismo de las de La bella molinera, primer ciclo de canciones de Schubert) se edifica un lenguaje musical de gran riqueza, muy superior al del poeta, un tanto superficial y trasnochado. La unión de la sencilla melodía con el más complejo acompañamiento pianístico proporciona, según Marcel Schneider, la ambigüedad propia del carácter del músico, revelador de la ambigüedad, de la contradicción de la naturaleza humana. Schubert como portador y vehículo, en palabras de Sopena, del «inconsciente colectivo».

Desde el punto de vista técnico-expresivo, el músico vienés ha llegado a una ejemplar madurez. La línea vocal, muy ceñida al texto, encuentra no un apoyo, sino una colaboración en el piano que va marcando, insinuando, resaltando, describiendo. Lo esencial es, como rasgo definitorio, el elemento melódico, bello, certero, muy expresivo, íntimamente ligado a la progresión dramática, plegándose al texto sin apriorismos. No hay nunca una fórmula fija en cuanto a estructura y exposición; sí, en cambio, variedad y riqueza de ideas, quizá no tan abundantes en un compositor desde Mozart. Puede afirmarse que nadie, antes o después, consiguió, a partir de intuiciones geniales, una mayor concisión y espontáneo lirismo, una habilidad tal para saltar, en el momento preciso, del modo mayor



Dietrich Fischer-Dieskau y Gerald Moore.

al menor, o viceversa, para realizar, en aras de la mayor intensidad expresiva, aventuradas exploraciones tonales.

Los estados de ánimo que, dentro del común denominador de la desolación o de la tristeza, se exprimen en este ciclo de 24 «lieder» son muy diversos. Cada uno encuentra plasmación adecuada a través de las modificaciones temáticas, melódicas y armónicas impuestas por voz y piano. La atmósfera general queda ya reflejada en la primera canción, Gute Nacht («Buenas noches»), casi rigurosamente estrófica. El anhelo entrecortado queda descrito en Die Wetterfahne («La veleta»); la violencia, en Rückblick («Mirada retrospectiva»), aunque matizada en la segunda estrofa, y sobre todo en la desesperanzada Der stürmische Morgen («La mañana tormentosa»), de ritmo fuertemente marcado; la nostalgia anida en Die Krähe («La corneja»), biestrófica; la monotonía y el pesimismo, en Der Wegweiser («La señal del camino»), o en la lúgubre Gefror'ne Tränen («Lágrimas heladas»); la resignación, en Das Wirtshaus («La posada»); el cinismo, en las tres contundentes estrofas de Mut («Coraje»). La última de las 24 canciones es la infinitamente triste Der Leiermann («El organillero»), desolado sonsonete con el que el viajero, sobre una nota pedal del piano, canta su despedida. En medio del negro panorama, dos breves rayos de luz: Frühlingstraum («Ensueño primaveral»), delicada, y Die Post («El correo»), descriptiva y apasionada, con la cual se abre la segunda parte del ciclo. No existe un solo tratamiento de los poemas; éstos son realizados de las más diversas maneras; la estrófica o repetitiva, como Gute Nacht; la estrófica variada armónicamente en uno de los versos, como Der Lindenbaum («El tilo»), una de las más conocidas; la asimismo estrófica bitemática, con esquema A-B-A, como Der greise Kopf («La cabeza plateada»); la más libre y progresiva Im Dorfe («En la aldea»), de dramática introducción pianística...

La unidad que, en la variedad, preside Viaje de invierno no existe en el ciclo llamado El canto del cisne. Más que un ciclo puede considerarse una serie o agrupación de «lieder» que, al menos, y de no haber muerto Schubert, se habrían repartido en otros tres. Encontramos en ella 14 canciones: siete sobre poemas de Ludwig Rellstab, seis sobre textos de Heinrich Heine y una sobre letra de Seidl. La perfección de la escritura, la inventiva melódica, la unidad voz-piano están plenamente logradas en todas. Sin embargo, por fuerza han de destacarse las basadas en Heine; por el propio valor del poema y por la identificación que Schubert consiguió con él. Identificación no demasiado sorprendente si se piensa en la conexión ideológica —inconsciente por parte del músico— mantenida entre ambos artistas. Conexión profunda en lo que Sopena denomina «terrible y desesperanzada amargura de fondo». Es difícil hallar una mayor densidad expresiva que la alcanzada en canciones como Die Stadt («La ciudad») o, en particular, Der Doppelgänger («El doble»), en la que, olvidada cualquier preocupación de índole formal o de respeto, más o menos relativo, a un orden previo en el verso, nos encontramos con un auténtico recitado dramático, con una verdadera exploración por el campo del subconsciente. Como apunta Fischer-Dieskau, la romántica ironía y la psicológica intensidad que Schubert encuentra en Müller es superada en profundidad en su relación con la poesía de Heine, consecuencia en cierto modo lógica teniendo en cuenta la evolución que, a través de Goethe, ha ido experimentando el compositor.

Todo lo que pueda decirse de la interpretación que de estas dos partituras se nos brinda es poco. Una de las bases sobre las que debe asentarse la traducción de esta música, la unidad real entre piano y voz, protagonistas ambos, está lograda en la prestación de Fischer-Dieskau y Moore. Han alcanzado eso tan difícil que el propio autor anhelaba. El cantante, gran artista siempre y «liederista» ante todo, sirve estas páginas con su personalísimo color vocal, cálido y efusivo, con su soberbia técnica, que le permite, en una prodigiosa regulación del aire, adelgazar el sonido de forma inverosímil, sin perder brillo ni terciopelo; con su reconocida inteligencia y flexibilidad para el fraseo más exquisito, matizado al límite.



Ternura y violencia, delicadeza y nervio se encuentran unidos en una genial visión, llena de claroscuros, de vida y de muerte. Es el momento, además, de su más alto esplendor vocal (1962), hoy ligeramente en declive. Moore, maestro de maestros en el acompañamiento, es tan rico en el contraste, tan intencionado en el acento como pudiera desearse. Su sonido, lleno y transparente al tiempo, es el indicado.

Conclusión: Sin dudarle ni un instante: de adquisición absolutamente obligatoria. Además, registro, pese a los años, de buena calidad, e incorporación de los textos en alemán y castellano. Por si fuera poco, única grabación en nuestro país de estas obras maestras.—ARTURO REVERTER.

Franz SCHUBERT: Die Winterreise («Viaje de invierno») D. 911 (1827); Schwanengesang («Canto del cisne») D. 957 (1928). Dietrich Fischer-Dieskau, barítono; Gerald Moore, piano. EMI, Serie Angel, J 165-01 762/63. J. V. P.: P. V. P.: 425 pesetas.



## TCHAIKOVSKY, REVITALIZADO

Tchaikovsky ha sido siempre blanco de violentas críticas y, a la vez, uno de los compositores más populares de todos los tiempos. Las razones de ambos aspectos son las mismas: su enorme facilidad melódica, su impotencia en el desarrollo de formas como la sinfonía, la vocinglería emocional omnipresente en sus obras, la completa tristeza de algunos de sus movimientos y secciones, que han ganado para su música la reputación de una mórbida concentración y lástima de sí mismo; esto sin contar sus ocasionales defectos en un plano puramente técnico. Como es sabido, el compositor ruso practicó las más diversas formas de composición musical, entre las que, naturalmente, la ópera ocupa, si no un destacado lugar en el total de su producción, sí, en cambio, un aspecto parcial muy a tener en cuenta. De entre sus obras escénicas es Eugène Onegin la que mayor demanda despierta en los habituales repertorios de la lírica mundial.

La ópera, basada en Pushkin, se estrenó, en marzo de 1879, en Moscú, en representación hecha por los estudiantes del Conservatorio y bajo la dirección musical de Nicolás Rubinstein, obteniendo sólo un mediano éxito, que el mismo Tchaikovsky atribuyó más a su persona que a la ópera en sí. La crítica se mostró desigual, en general, con diversidad de criterios. El libreto recibió críticas severas por la alteración de la obra original de Pushkin (Ivan Turgenev escribió a Tolstoi ponderando la calidad de la música y lamentando las interpolaciones hechas en la obra por Tchaikovsky y Shilovsky —al texto literario—). La ópera posee momentos de una inspiración bellísima junto a otros de una apabullante vulgaridad, salvables sólo mediante una eficiente dirección orquestal. (En la biografía de Tchaikovsky por Herbert Weinstock se cuenta la sorpresa experimentada por el compositor al asistir a una representación de la misma, en Berlín, dirigida por Gustav Mahler.)

Con la espléndida versión de Solti, está ya más que representada la discografía sobre la ópera de Tchaikovsky, completando los registros anteriores de Oscar Danon (Decca Ace of Diamonds) y Mstislav Rostropovitch (Emi-Melodya). El reparto vocal empleado por Sir Georg Solti, todos ellos en plenitud de facultades, es memorable, sobre todo por la perfecta adecuación dramática y la inigualable convicción con que cada uno de ellos encarna a su personaje respectivo. Bernd Weikl asume el «rôle» de «Onegin» con aristocrática elegancia, y le da a su personaje ese indefinible «bon ton» exigido por el mismo, que, por ejemplo, Yuri Mazurok no consigue en su intervención para el registro de Rostropovitch, siendo además, en el aspecto vocal, superior al barítono ruso. En líneas generales, incluida la Vishnevskaya (no en sus mejores momentos), el cuadro de voces del Bolshoi, de Moscú, queda muy por detrás del magnífico plantel de intervenciones vocales del registro de Sir Georg Solti. Soberbias todas las actuaciones femeninas de esta grabación: Teresa Kubiak, como «Tatiana», es poseedora de una delicada emotividad, un cálido instinto y una decisiva entrega, que permite a su personaje ser siempre y sobre todo

un ente humano vivo, aunque sublimada a heroína de poema romántico por la delicadeza y exquisitez demostradas en su concepción del amor. Inmejorables y de gran poder sugestivo son también las intervenciones de Julia Hamari y Anna Reynolds, así como el de la «nurse» de «Tatiana» y «Olga», «Filipevna», cantada por Enid Hartle. En lo tocante al resto del reparto, son de especial mención, sobre todo, la sensibilidad y el ímpetu que Stuart Burrows tiene en su caracterización de «Lensky», la magistral intervención del siempre seguro Nicolai Ghiaurov como «Gremmin» y el encantador «sketch» de los «couplets» de Monsieur Triquet, inigualablemente cantados por Michel Sénéchal.

Sin embargo, lo más importante de esta grabación es la formidable dirección de orquesta de Sir Georg Solti. Su visión de la obra es radioscópica, «röntgeniana», pues su penetración en la misma es algo que nunca se había logrado hasta la fecha, a pesar de la excelente dirección de Mstislav Rostropovitch. Las características de la lectura de Solti son las permanentes de todos sus registros: escrupulosidad en las texturas orquestales, tiempos de perenne vivacidad rítmica, constante intensidad y logro de una unidad insuperable (en una obra donde, precisamente, se le reprocha la falta de unidad coherente). Si a todo lo expuesto se añaden la alta calidad técnica del registro y un libreto francamente bueno (inferior al de la grabación de Rostropovitch), además del ventajoso precio de oferta, la conclusión es, evidentemente, de positivo valor.—ENRIQUE PEREZ ADRIAN.

TCHAIKOVSKY: Eugène Onegin. Anna Reynolds, «mezzosoprano» («Larina»); Teresa Kubiak, soprano («Tatiana»); Julia Hamari, «mezzosoprano» («Olga»); Bernd Weikl, barítono («Onegin»); Stuart Burrows, tenor («Lensky»); Nicolai Ghiaurov, bajo («Gremmin»); Michel Sénéchal, tenor («Triquet»); Enid Hartle, «mezzosoprano» («Filipevna»); Richard van Allan, bajo («Zaretsky»), y William Mason, bajo («Un Capitán»). Coro John Alldis. Orquesta de la Real Opera House Covent Garden. Director, Sir Georg Solti. (DECCA, SET 596,8, álbum tres LP, «estereo». Precios normal y oferta: 1.215 y 885 ptas.)

Versión comparada:

Tatiana Tugarinova, «mezzosoprano» («Larina»); Galina Vishnevskaya, soprano («Tatiana»); Tama Sinyavskaya, contralto («Olga»); Yuri Mazurok, barítono («Onegin»); Vladimir Atlantov, tenor («Lensky»); Alexander Ognitsev, bajo («Gremmin»); Vitali Vlassov, tenor («Triquet»); Larissa Avdeyeva, «mezzosoprano» («Filipevna»); Mikhail Shkaptsov, bajo («Zaretsky»), y Gennadi Pankov, bajo («Un Capitán»). Coros y Orquesta del Teatro Bolshoi, de Moscú. Director, Mstislav Rostropovich. (EMI = Melodya, j 165-91.681-83 álbum tres LP, «estereo».)

## UN ORATORIO DE NAVIDAD «ORIGINAL»

«Puesto que no hemos podido obtener al mejor, debemos contentarnos con un mediocre.» Con estas palabras anunciaba el consejero Platz el nombramiento, en 1723, de Juan Sebastián Bach como Director de música y Cantor de Santo Tomás, de Leipzig. El mejor —al cual se refería Platz— es posible que fuera Telemann, que prefirió su destino de Hamburgo —mejor remunerado— al duro trabajo de Leipzig. Una de las muchas obligaciones del nuevo Cantor era la de escribir música para los oficios religiosos; así nacieron las Pasiones, Misas y ese voluminoso conjunto de cerca de trescientas cantatas —muchas perdidas—, entre las que se encuentran las seis destinadas para las fiestas de Navidad. Año Nuevo y Epifanía, agrupadas bajo el título de Oratorio de Navidad y compuesto en diciembre de 1734.

La obra, estructurada para ser interpretada en conjunto o por separado, es una bella sucesión de coros, corales, recitativos y arias. Al igual que en las Pasiones, el «Evangelista» asume el papel fundamental en el desarrollo; en sus intervenciones, siempre recitativos, nos va narrando la historia del nacimiento de Jesús según los Evangelios de San Lucas y San Mateo. Las arias, coros y corales constituyen la reflexión o meditación a las palabras del «Evangelista». La instrumentación es rica y variada: trompetas y timbales, con destacadas intervenciones solistas reforzando el ritmo, en los coros jubilosos, e instrumentos «obligados» en las arias.

Tres son las versiones disponibles en España: la que es objeto de este comentario, Münchinger (Decca) y Richter (Archiv). Ya en el extranjero, las de Jochum (Philips), Kurt Thomas (EMI), que estuvieron en España, y Harnoncourt (Telefunken), completando el sexteto de posibles alternativas.

Karl Münchinger, artista de gran prestigio y eminente especialista en Bach, al frente de su Orquesta de Cámara de Stuttgart —en un momento (años sesenta) en el que era uno de los primeros conjuntos europeos—, nos ofrece una buena versión, homogénea y sin fisuras, pero por debajo del nivel de sus Pasiones.

El irregular Karl Richter, otro de los grandes especialistas en Bach, como ya es casi frecuente nos ofrece la de «cal y arena»: junto a momentos extraordinarios, otros decepcionantes. El punto más débil son los corales, donde parece haber encontrado un



«patrón» —rapidez y falta de expresión— aplicable a todos ellos. Admirable, sin embargo, ese maravilloso acompañamiento en las arias de contralto número 4 —«Prepárate, Sión»— y número 19 —«Duerme, amado mío»—, las más hermosas del Oratorio.

En cuanto a la labor de Schmidt-Gaden, me parece acertadísima, de acuerdo con los medios disponibles —voces infantiles e instrumentos originales—, si bien el empleo de éstos es más que discutible, sobre todo en obras del siglo XVIII, como única vía de interpretación. El sonido de los instrumentos de cuerda aquí empleados —de medida corta, con cordaje de tripa y tocados con arco ligero— es incisivo y de corto volumen, atractivo para el oyente. No puedo decir lo mismo de los instrumentos de sopro, sobre todo los clarines y la familia de oboes, de sonido imperfecto, tosco y en muchas ocasiones desafinado. Debido, sin duda, a las dificultades del clarín (trompeta) de la época, los instrumentistas se las ven y las desean para poder tocar los trinos y agilidades con cierta limpieza y brillantez. Además de estar en desventaja con el trompetista de la grabación Archiv, el insigne Maurice André, y con el excelente y anónimo de Decca (¿André asimismo?). De todas formas, es necesario que existan versiones de este tipo para poder satisfacer los gustos de todos.

Lo que sí me parece una revelación es la forma de articular y acentuar del Coro y solistas, que confiere a la obra una nueva vitalidad y dinámica netamente barrocas, adecuadas al espíritu de la partitura.

En el cuarteto vocal de Archiv decepciona Gundula Janowitz por su frialdad y falta de expresión, todo lo contrario que Christa Ludwig, la mejor contralto de las que, hasta ahora, han grabado el Oratorio. Excelente Fritz Wunderlich en las arias; sin embargo, su voz no me parece la más idónea para el papel de «Evangelista». Después de Fischer-Dieskau (EMI), Franz Crass es el mejor bajo que he oído en este papel de cuantos lo han grabado.

La estrella de la grabación de Decca es la gran soprano holandesa Elly Ameling, una de las pocas artistas que han consagrado su carrera al «lied» y oratorio. Helen Watts cumple bien con su papel. Peter Pears —admirable «Evangelista»— acusa en su voz el inexorable paso del tiempo, y no convence en absoluto Tom Krause, que canta de forma monótona y desganada.

En el equipo vocal de Basf destaca el tenor Theo Altmeyer, para mí el mejor «Evangelista», bien secundado por Barry McDaniel. Los niños —soprano y contralto— no pueden con las exigencias técnicas que sus papeles demandan.

La mejor labor coral de los Pequeños Cantores de Bad-Tölz les sitúa por delante, en esta ocasión, del Coro Bach, de Munich (Archiv) y la Cantoría de Lübeck (Decca). Mejor la Orquesta de Cámara de Stuttgart (Decca) que la Bach, de Munich (Archiv). Ya en otro nivel —por los instrumentos empleados— el Collegium Aureum está a la altura que las limitaciones técnicas de sus instrumentos les permiten.

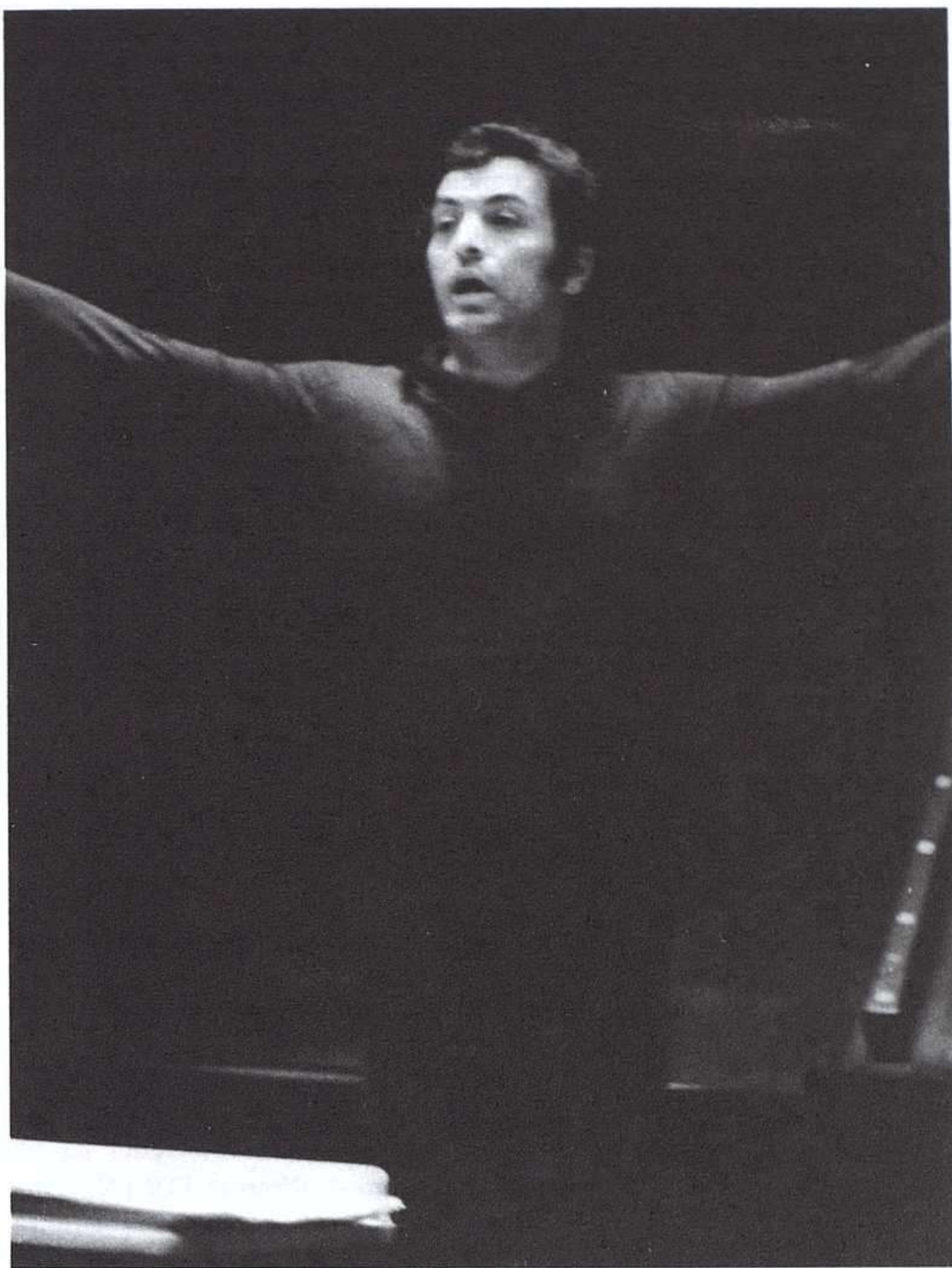
Ninguna toma de sonido es deslumbrante. A pesar del tiempo, sigue estando en primer lugar la de Decca, seguida de la de Basf (con alguna estridencia) y Archiv.

Conclusión: Los amantes de los instrumentos originales pueden estar de enhorabuena por el producto servido. En espera de la versión de referencia.—FERNANDO GIL OLALLA.

BACH: Oratorio de Navidad. Muchachos solistas, Theo Altmeyer, Barry McDaniel. Pequeños cantores de Bad-Tölz. Collegium Aureum con instrumentos originales. Director, Gerhard Schmidt-Gaden. Basf-Harmonia Mundi, 9353323. Precio normal: 1.275 pesetas. Precio oferta: 975 pesetas.

## DESCUBRIMIENTO Y CRONICA DE UN MAHLERIANO FORMIDABLE

Como se puede comprobar por la lista expuesta, las grabaciones de la Segunda Sinfonía son bastante numerosas, y, además, de las nueve mencionadas cinco están a disposición del aficionado español (Solti, Klemperer, Haitink, Kubelik y Mehta), excluyendo conscientemente la versión de Maurice Abravanel, de menor entidad y peor grabada que cualquiera de las citadas. No obstante, no todo son buenas noticias en cuanto a los registros de esta Sinfonía, ya que «la» versión de indiscutible punto de referencia a la hora de enjuiciar la labor desarrollada en la interpretación de este gigantesco friso sinfónico, esto es, la lectura de Bruno Walter, no está publicada en nuestro país. Para mí, todo el registro de Walter es humanidad y convicción; le da a la Sinfonía su exacta dimensión, llena de vida, sin climax ni estallidos injustificados, con la virilidad y potencia debidas. Es la suya, en fin, el dictado de sus propios sentimientos, lo que para la Segunda de Mahler se constituye en una simbiosis perfecta (al contrario que en la Novena mahleriana, donde Bruno Walter, a mi juicio, la humaniza en exceso, privándole de esos matices demoníacos tan genialmente captados por Otto Klemperer en su magistral versión). Dado, pues, que aquí carecemos del afortunado registro de Walter, ¿dónde situar esta nueva versión de la Sinfonía «Resurrección» por Zubin Mehta? A mi modo de ver, su lectura es realmente excepcional,



Zubin Mehta.

pudiéndose equiparar perfectamente con los soberbios trabajos de Solti y Klemperer, pero bajo postulados interpretativos distintos. Uno de los elementos más sugestivos de esta nueva grabación es la intervención de la Filarmónica de Viena, orquesta increíblemente desligada del mundo mahleriano en cuanto a discos se refiere (salvo error, creo que los registros de Mahler son la Primera Sinfonía, dirigida por Rafael Kubelik (su primera versión discográfica de la obra), grabada por Decca en el 1955, y Novena, Canción de la Tierra (grabada en 1936), y nuevamente Canción de la Tierra (con Ferrier y Patzak, 1952), las tres dirigidas por Bruno Walter). Más otra grabación de esta obra (Decca, 1967) dirigida por Leonard Bernstein (con Fischer-Dieskau y Kings). Estamos, pues, en presencia del sexto registro mahleriano de la Filarmónica vienesa, confiando se amplíen en breve a número más elevado.

En el primer movimiento Mehta recuerda bastante la agresiva impetuosidad de la lectura de Solti (ver compases hasta 119 y los del desarrollo 254 a 329), pero incomparablemente más lírico que el director húngaro en otras secciones del movimiento (tema secundario, compases 119 a 253), con particular referencia a momentos característicamente «espressivos» (melodía de la flauta en el número 13, compases 208 y siguientes). En el segundo movimiento se expone todo con una exquisita delicadeza; Mehta observa escrupulosamente la indicación «grazioso» al principio del movimiento, así como las numerosas indicaciones dinámicas existentes (por ejemplo, en el número 11, del compás 196 en ff al 200 en pp, pasando sucesivamente por «forte», «mezzoforte» y «piano»). En el «Scherzo», soberbiamente interpretado, las concomitancias con Solti resultan evidentes, sin que Mehta logre la violenta agresividad soltiana, pero siendo, en cambio, más natural, más teniendo en cuenta el parentesco con Knaben Wunderhorn. Otro de los logros de esta grabación es que la canción del cuarto movimiento (Urlicht) se interpreta después del «Scherzo», sin interrupción (normalmente, la distribución de movimientos era: primero, en la primera cara del disco; segundo y tercero, en la segunda; cuarto y primera parte del quinto, en la tercera, y segunda parte del quinto, en la cuarta), con lo que la entrada de la contralto en pp en un cálido Re bemol mayor después de la cadencia del «Scherzo» en Do menor produce un efecto extraordinario, mágico. El gigantesco movimiento final está expuesto con una claridad de texturas en la orquesta pocas veces observada; factor decisivo es, sin duda, la magistral y brillante grabación, siempre característica de las grabaciones Decca efectuadas en la Sofiensaal vienesa, con su magnífica acústica; posiblemente sea, sin exage-



ración ninguna, la mejor grabada de las citadas al principio de este artículo. Excelente la intervención de los Coros de la Opera de Viena; la primera intervención «a capella» en ppp (número 31, compases 472 a 478) es algo realmente milagroso, así como las intervenciones de las dos voces solistas, Ileana Cotrubas y Christa Ludwig, esta última en la canción del cuarto movimiento, con una intervención llena de recogimiento y fervor realmente fascinante. A destacar también otro de los muchos momentos geniales de este registro, el contraste entre las dos voces solistas en «O Tod du Allbezzwinger!» y la maravillosa conjunción de coro y orquesta en el «Finale». El álbum viene acompañado por unos magníficos, aunque breves, comentarios del eminente mahleriano Henri Louis de la Grange.

**CONCLUSION:** Con los inconvenientes lógicos que supone una clasificación de valores interpretativos, yo personalmente colocaría esta versión por debajo de Bruno Walter y Otto Klemperer y paralela a la de Georg Solti. Como grabación, desde luego, un indiscutible primer puesto.—ENRIQUE PEREZ ADRIAN.

**GUSTAV MAHLER:** Sinfonía número 2, en Do menor («Resurrección»). Ileana Cotrubas (soprano); Christa Ludwig (contralto). Coro de la Opera del Estado de Viena y Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Zubin Mehta. DECCA, SXL 6744,5; álbum dos LP, «estereo». Precios normal y oferta: 730 y 590 ptas.

Versiones comparadas:

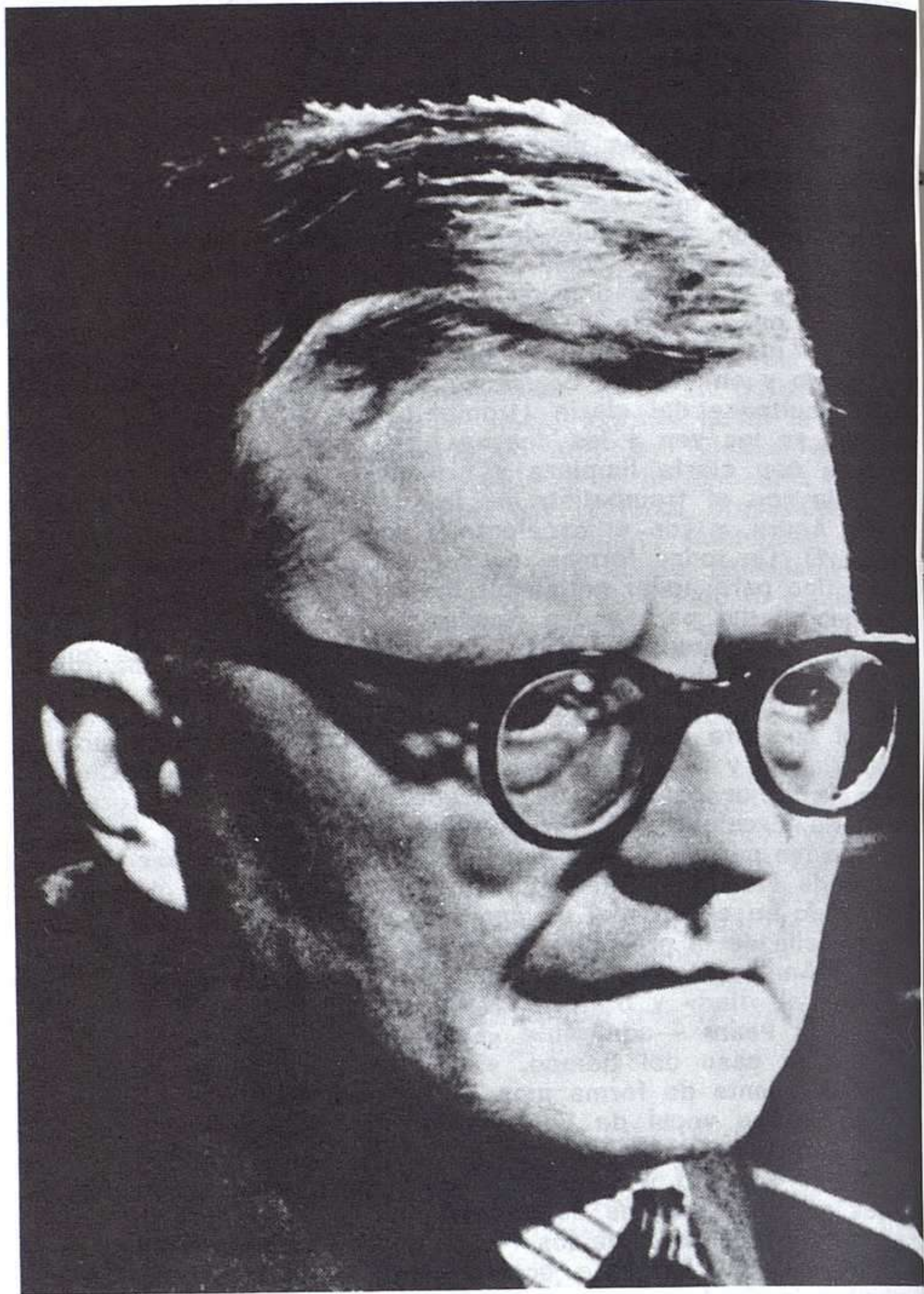
- 1.º Cundari, Forrester, Westminster Chorus, New York Philharmonic, BRUNO WALTER (CBS).
- 2.º Schwarzkopf, Rössel-Majdan, Philharmonia Chorus & Orchestra, OTTO KLEMPERER (EMI).
- 3.º Harper, Watts, London Symphony Orchestra & Choir, GEORG SOLTI (DECCA).
- 4.º Ameling, Heynis, Netherland Radio Chor. Concertgebouworkest Amsterdam, B. HAITINK (PHIL.).
- 5.º Mathis, Procter, Chor und Orchester des Bayerischen Rundfunks, RAFAEL KUBELIK (DGG).
- 6.º Armstrong, Baker, Edinburgh Fest. Ch. London Symphony Orchestra, LEONARD BERNSTEIN (CBS).
- 7.º Mandac, Finnilä, Philadelphia Orchestra & Chorus, EUGENE ORMANDY (RCA).
- 8.º M. Price, Fassbaender, London Symphony Ch. & Orch., LEOPOLD STOKOWSKY (RCA).

### TRES SHOSTAKOVICH A MODO DE APERITIVO

Cuando ya están en el mercado los cuatro álbumes que recogen el ciclo sinfónico íntegro del compositor ruso que falleciera en el verano de 1975, escuchar y comentar tres discos Shostakovich es, ciertamente, para quien debe a los lectores la crítica del mencionado integral, como un aperitivo. Muy variado, por cierto, porque tenemos obras de muy distinta intencionalidad estética: el leve piano de un compositor y concertista incipiente (Danzas fantásticas); la inventiva de un joven maestro (Concierto op. 35); el oficio de un veterano compositor al servicio de una obra «funcional» (Shostakovich compondría su segundo Concierto de piano, op. 102, para su hijo Maxim); la recreación irónica de formas y estilos no propios (Concierto de violín); por fin, la hondura de la madurez que alcanza lo genial (Sinfonía número 14).

Creo que todas las obras aquí recogidas son de notable interés para quien aspire a conocer realmente a una de las personalidades más controvertidas y complejas de la música contemporánea. Aisladamente consideradas, en cambio, son Música totalmente prescindible para el «aficionado medio», a excepción de la Sinfonía. El Concierto op. 77, muy bien tocado por el violinista Tellefsen y la orquesta sueca, llega a aburrir en su retórico camino hacia fines expresivos que no encuentro claros si es que no son de total escepticismo. Los Conciertos pianísticos son de mayor lucidez y muestran —bajo su omnipresente capa de virtuosismo instrumental, a menudo vacuo— una personal y sólida asimilación de los conceptos formales. La interpretación de estas obras es realmente deslumbrante: estimo que el trabajo de Cristina Ortiz y Paavo Berglund merece el sobresaliente sin reservas.

En cuanto a la Sinfonía op. 135, para orquesta de cámara —cuerdas y percusión— y voces de soprano y bajo que desgranar textos de Lorca, Apollinaire, Kinjelsbeker y Rilke, se trata de una obra en verdad importante. Yo diría que genial, e invitaría a cualquier aficionado ajeno al mundo de Shostakovich y, más aún, a cualquier aficionado conocedor de otras composiciones del autor ruso y receloso ante una nueva partitura del compositor que no le ha satisfecho en otras ocasiones, que se apresurarán a tomar contacto con esta música noble, honda hasta el patetismo, sutil hasta la fineza, expresiva hasta lo emocionante. Una obra, en fin, que cuenta entre lo más representativo que la música sinfónica, la música vocal y la música rusa han aportado en nuestro siglo.



Dmitri Shostakovich.

Por lo demás, la Sinfonía número 14 aparece perfectamente servida por Barshai al frente de los solistas y orquesta abajo reseñados. Es una gran versión, comparable —y quizá con ventaja— a la que se nos presenta en el ciclo integral de Kondrashin, y que, si bien no llega a ser la genial recreación que un Rostropovich inspiradísimo con la batuta ha logrado en grabación no publicada en España, merece figurar en la discoteca de cualquier melómano medianamente interesado en conocer lo que, por razones varias que no vienen al caso, ha permanecido siete años sin eco entre nosotros, siendo Música de altísima calidad y especialmente atractiva para los hispanos, al menos para los amantes de la poesía lorquiana.

JOSE LUIS GARCIA DEL BUSTO

**SHOSTAKOVICH:** Concierto para violín y orquesta, op. 77. Arve Tellefsen, violín. Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión de Suecia. Director, Gary Bertini. BASF, 37 53307. P. V. P.: 425 pesetas.

**SHOSTAKOVICH:** Conciertos para piano y orquesta, op. 35 y 102. Tres danzas fantásticas. Cristina Ortiz, piano. Orquesta Sinfónica de Bournemouth. Director, Paavo Berglund. EMI, J 063 05843. P. V. P.: 425 pesetas.

**SHOSTAKOVICH:** Sinfonía número 14, op. 135. M. Miroshnikova, soprano; E. Vladimirov, bajo. Orquesta de Cámara de Moscú. Director, Rudolf Barshai. HISPAVOX-MELODIA, HMES 610-90 (LS). P. V. P.: 425 pesetas.

### UN FILON MUSICAL POR DESCUBRIR, LA OPERA EN HAYDN: EN TORNO A «LA FEDELTA PREMIATA»

De auténtico acontecimiento debe calificarse la aparición de este álbum, no ya por su calidad e importancia intrínseca, sino porque nos acerca al mundo operístico de su autor, muy poco conocido, y nos anuncia la continuación de un ciclo en el que Philips va a ofrecer una gran parte de las obras líricas del músico austro-húngaro, verdaderos tesoros que, incomprensiblemente, han dormido el sueño del olvido desde su creación en el lejano Esterházy. Sobre un texto de Lorenzi (extraído de una obra del clásico italiano Guarini), utilizado anteriormente por Paisiello, elabora Haydn



una partitura de extraordinaria riqueza y variedad, que realmente no desmerece, en lo vocal e instrumental, de lo conseguido coetánea y posteriormente por el propio Mozart. Queda, sin embargo, por debajo del salzburgués en la trascendencia dramática total, aquella que partiendo de la unión de texto y música plasma un acontecer escénico y psicológico, reflejando una línea evolutiva continua de acción y caracteres.

En este sentido La fedeltá premiata es, más que una aventura dramática dinámica, en la que el discurrir de la anécdota produce variaciones psicológicas en los personajes, una aventura estática, en la que las distintas acciones y caracteres aparecen descritos, ilustrados musicalmente por «secuencias» (arias, recitativos...), cada una de las cuales es una pequeña obra maestra por sí misma. Al estatismo de la acción interior se opone, por tanto, la variedad y movilidad de la exterior. La gama de formas musicales empleada es amplísima, sin que pueda hablarse nunca de repetición; los ritmos varían constantemente; los temas, múltiples, se adaptan perfectamente, como fogonazos, a las oscilaciones de la escena; la invención melódica es asombrosa, y no digamos la instrumentación. ¡Qué colorido y transparencia orquestal logrados con una pequeña formación de cuerda, dos oboes y dos trompas, con esporádicas intervenciones de una flauta, un fagot, otra trompa y timbales! ¡Y qué humor, gracia e ironía! Este prodigio instrumental y armónico supone un notable avance sobre la ya sorprendente L'infedeltá delusa, de 1773, más coherente quizá, como contrapartida, en lo escénico y única ópera del músico que hasta el momento se había grabado (con resultado más bien mediocre (1)).

Encontramos reflejado en La fedeltá... un amplio espectro sentimental: alegría exultante (aria de «Lindoro», «Già mi sembra...»); ansiedad apremiante («Salvo... aitu», de «Perrucchetto»); desprecio («Mi dica il mio signore», de «Melibeo»), indignación («Vanne... fuggi... traditore!», de «Amaranta»)... Son recogidos así instantes muy precisos de la vivencia de los personajes, con cierta descripción de los contrastes que los animan (dentro de una psicología que podríamos llamar arquetípica). Hay, a lo largo de las 19 arias, páginas no sólo maestras, sino auténticamente geniales: la citada de «Amaranta», en donde a la furia se contraponen la amargura y la ternura; la del mismo personaje, «Dell'amor mio fedele», dolorida y patética; la muy dramática «Recida il ferro istesso», de «Fileno»; la magnífica «Deh socorri un infelice», de «Celia» («Fillide»), con un espléndido y difícil solo de trompa. Hallamos también algunos «ariosos» o recitativos acompañados magistrales, tales como el que precede a la mencionada intervención de «Fileno» o el que tiene a su cargo «Celia», «Ah come il core mi palpita», seguido de la espectacular y efectista (en el mejor y más estricto sentido del término) aria «Ombre del caro bene».

Los fragmentos orquestales que preludian y sostienen las intervenciones vocales son ya definitorios de la temática y sentido de la página; otorgan carácter gracias a la habilidad del compositor para, dentro de cada una de ellas, conseguir una tensión dramática muy sugerente y eficaz en base a una elaboración armónica de gran sutileza. Capítulo aparte merecen los dos «Finales», compuestos por una ininterrumpida sucesión de intervenciones a solo y en conjunto de todos los actuantes. La complejidad rítmica (sólo en el primero de ellos, que cierra el acto primero, encontramos nueve variaciones de compás) y la profusión de voces no impiden el control y la transparencia. Forzoso es recordar, al oír estos dos amplios fragmentos, los también extraordinarios «Finales» de las grandes óperas mozartianas, en particular Così y Bodas, en donde se emplean asimismo muy interesantes procedimientos constructivos (relaciones interválicas previas). Forzoso es, por ello, reconocer la importancia y originalidad de Haydn, precursor en cierto modo de lo que Mozart, desde sus propios presupuestos, llevó algo más tarde a la cima absoluta. Descubrimos en otros números de la obra premoniciones del salzburgués: el aria de «Melibeo» aludida («Mi dica...»), que enlaza directamente con las de «Fígaro» de Las bodas; la también citada de «Amaranta» («Dell'amor...»), que anuncia «Deh per questo istante», de «Sesto», en La clemencia de Tito; la de «Celia», «Deh socorri...», que preludia de alguna manera la de «Fiordiligi», «Per pietá», en Così...

Por todo ello puede decirse que La fedeltá premiata es, aun desde su punto de partida «tradicional» (escenas tragicómicas pastoriles inspiradas en la Grecia antigua), tremendamente original, tanto por la forma musical empleada y su adaptación escénica cuanto por lo trepidante de su acción y lo «distanciador», para la época, de su óptica. El asignar un papel claramente bufo a un personaje de alcurnia como el «Conde Perrucchetto», o el convertir a un sacerdote de un templo de Diana, como «Melibeo», en un siniestro y malévolo individuo, nos revela un rompimiento con las convenciones reinantes, una vocación de originalidad (como algo natural y no impuesto), y desde luego un peculiar rasgo de humor. Se dan cita en la ópera, pues, elementos que muy poco más tarde

van a intervenir en los últimos dramas mozartianos, en los que, siguiendo la misma línea, se obtiene la absoluta unidad sentimiento-voz. Aparecen igualmente características que algo después van a definir el teatro musical de Weber: colorido orquestal de gran riqueza, fuerte valor descriptivo, fresca melódica y sano vigor. ¿Cómo no pensar en el romántico alemán, en su Abu Hassan o en su Der Freischütz, al escuchar, por ejemplo, el coro de cazadores, con sus exultantes trompas, del acto segundo? Escuchamos ya el rumor de la Naturaleza, la directa vibración popular (siempre presente en el autor), que encontrará aún mayor eco en los grandes oratorios haydnianos de última época: La Creación, y sobre todo Las Estaciones. Hay que aludir, finalmente, como otro factor integrante de este conjunto al tratamiento dado a la voz. Es asombrosa la variedad de enfoques, la multiplicidad figurativa, la adecuación de cada tema a cada cuerda. Dentro de un estilo clásico se consigue una elasticidad rara hasta entonces. Y siempre guardando las formas, sin excesos ni detalles de mal gusto, sin perder nunca la unión con el apoyo orquestal; pero con plena libertad y fluidez. Sólo Mozart pudo igualar esta justeza expresiva, esta transparencia en la que el detalle virtuosístico, de existir, pertenece por entero a lo más íntimo de la sensibilidad.

Para poner de relieve todas las bellezas que alberga esta ópera era necesario contar con un plantel de artistas de primera magnitud, y sobre todo, con una batuta ágil, expresiva y elocuente, que pudiera encajar, no obstante, en las reglas del «juego clásico». Para esto último se ha contratado a un haydniano de pro: Antal Dorati, quien ha conseguido, dentro de una muy aceptable ortodoxia, variedad en la unidad. Sus «tempi» vivos, su fraseo jugoso y rico mantienen en todo momento el «aire», entre rústico y galante, que la obra precisa. El director húngaro no es un exquisito del sonido, ni un constructor profundo, ni un analítico riguroso. Pero sí es un intérprete de extraordinaria intuición, gran claridad de concepción (aunque ésta, en ocasiones, pueda ser algo banal) y directa comunicatividad. El calor y convicción con que aborda la música de Haydn, que tanta raigambre tiene en lo popular, le ha permitido realizar con éxito, en general, risueño la integral de todas sus sinfonías. Y le ha permitido ahora brindarnos una magnífica versión de La fedeltá.

A su servicio ha tenido, es cierto, a una estimulante y muy entonada Orquesta de Cámara de Lausana, grupo escogido de la Sinfónica de la Suisse Romande, con unas trompas fuera de serie. Ha podido disponer también de un conjunto de cantantes de notable calidad, entre los que hay que citar muy en primer lugar a las tres protagonistas: Ileana Cotrubas («Nerina»), cada vez más afianzada en la ópera del XVIII, por la lírica transparencia de su voz, por la claridad e intencionalidad de su fraseo; Frederica von Stade («Amaranta»), voz «squillante», intensa, igual, de «mezzo» ligera, delicada artista a la que únicamente cabe poner el reparo de un leve trémolo y una todavía no perfecta pronunciación del italiano (es norteamericana); Lucia Valentini («Celia», «Fillide»), de instrumento más lleno, cercano al de contralto, que constituye para mí la sorpresa del registro por lo cálido, dulce y terso de su timbre, sólo un punto pálido en la expresión. De los hombres habría que destacar el maquiavélico «Melibeo» de Maurizio Mazzieri, cuyo mejor elogio sería el de su similitud, en el color y el acento, a Siepi, aunque sin tener, por supuesto, la voz de éste. Luigi Alva da muestras en el personaje de «Lindoro» (que nos traslada al mundo rossiniano, en el que el peruano es maestro) de que, pese a su veteranía, sigue conservando la lozanía y ligereza de su timbre. Alan Titus es «Perrucchetto», a quien otorga gracia y dinamismo sin caer en la bufonada, si bien su voz de barítono muy lírico sea sólo discreta. El más flojo es Tonny Landy («Fileno»); su color, de lírico ancho, es plano; su timbre, no especialmente atractivo; su pronunciación, deficiente; su emisión, poco ortodoxa; su expresividad, corta. Y es lástima, porque el papel —difícil, es cierto— tiene unas posibilidades extraordinarias dada la belleza e intensidad de su música. La breve intervención de Kari Lövaas en «Diana» queda perfectamente encajada.

Hay otros motivos de aplauso: grabación clara, equilibrada y contrastada, sin defectos apreciables en el prensado; libreto incluido, con traducción (sólo discreta) de Juan G. Basté; estupendos comentarios de Erik Smith, artífice del registro, y de H. C. Robbins Landon, quien ha preparado, con el máximo respeto, la versión musical empleada.

Conclusión: Nueva ocasión de comprobar que Haydn también fue un excepcional operista. Grabación ejemplar en su conjunto, que nos hace esperar ilusionados los siguientes títulos del ciclo anunciados por Philips: La vera constanza y Orlando Paladino.—ARTURO REVERTER.

FRANZ JOSEPH HAYDN: La fedeltá premiata, «drama pastoril jocoso». Lucia Valentini, Frederica von Stade, «mezzosopranos»; Ileana Cotrubas, Kari Lövaas, sopranos; Tonny Landy, Luigi Alva, tenores; Alan Titus, barítono; Maurizio Mazzieri, bajo-barítono. Coros de la Radio de la Suisse Romande; Orquesta de Cámara de Lausana. Director, Antal Dorati. PHILIPS, 6707 028. P. V. P.: 1.360 ptas. (oferta), 1.700 (normal).

(1) Ravaglia, Speiser, Grimaldi, Grilli, El Hage. Orquesta Fundación Haydn, de Roma; Almeida. HISPAVOX, Le Chant du Monde. HCS, 40-41/2/3. Distribuida en España en 1972. Descatalogado.



# CATALOGO GENERAL 1977

DISCOS - CASSETTES - CARTUCHOS - LIBROS

## MUSICA CLASICA POLCAR 77

Quizás ya haya oído hablar de la edición del pasado año de 1976 del **Catálogo General de Discos y Cassettes de Música Clásica POLCAR**. Sinceramente esa edición causó una pequeña revolución en el mundo de los aficionados al disco clásico. Los medios de comunicación más importantes de España le dedicaron amplios espacios informativos. El aficionado español por primera vez tenía en sus manos un catálogo de toda la discografía en música clásica publicada en nuestro país.

En esta edición de 1977 hay muchas novedades. En primer lugar, todo el catálogo está realizado con un sistema tipográfico de muy fácil lectura, que, unido a un buen sistema de consulta, nos da un rápido y eficaz manejo del mismo. Luego, hemos de destacar como novedad importantísima la inclusión, en esta segunda edición, del primer **Catálogo de Libros de Literatura Musical publicados en España**; catálogo que aporta el complemento ideal para todo aficionado a la buena música en España. Y, por supuesto, la impresión, el papel y la encuadernación alcanzan altas cotas de calidad. Con todas estas novedades y mejoras creemos sinceramente haber conseguido una magnífica edición que será de gran utilidad para todo aficionado a la música clásica.

En síntesis, le diremos que en nuestro Catálogo podrá encontrar, desde la relación de todas las grabaciones que hay en España de la **Novena sinfonía** de Beethoven, hasta si está editado el **Concierto para arpa** de Parish-Albars, o bien, la editora de ese libro sobre Schöenberg, que tantas veces ha buscado y que nunca encuentra.

- Inclusión, por primera vez. del catálogo de libros de literatura musical publicados en España.
- Nuevo sistema de consulta.
- Tipografía especial de muy fácil lectura.
- Impresión en papel de alta calidad y encuadernación de gran resistencia.
- Actualizado totalmente hasta el 31 de enero de 1977.
- Tamaño 13 × 25 cm. Precio: 450 pesetas. Se remite contra reembolso de su importe, más 25 pesetas de gastos de envío.

**Pedidos:**

**RITMO. c/ Virgen de Aránzazu, 21 (Edif. Falla). Tel. 734 69 37. MADRID - 34**



C. PH. E. BACH, J. C. BACH: **Sinfonías y conciertos**. Collegium Aureum y solistas. BASF, 75 93180 (9047-6), dos discos. 850 ptas.

La inmensa figura de Johann Sebastian Bach ha hecho que sus hijos hayan permanecido prácticamente en la sombra. Es injusto. Tanto Carl Philipp Emanuel como Johann Christian son compositores de verdadero talento y que contribuyeron al desarrollo de la música de su tiempo en no pequeña manera.

El presente álbum nos muestra unos espléndidos ejemplos de esta labor creadora. Las dos obras de C. Ph. Emanuel —el **Concierto para clave en La menor** y el **Concierto para oboe en Mi bemol mayor**— están no sólo perfectamente construidas, sino que revelan un modo de hacer personal y humano, en el que no se hallan ausentes ni el ímpetu ni la ternura —escuchéense, por ejemplo, el primer tiempo del **Concierto de clave** o el segundo del **de oboe**—. Más galantes, más alegres y mozartianas son las dos **Sinfonías** de J. Christian —**Sinfonía concertante en La menor** y **Sinfonía en Mi bemol mayor, op. 18, número 1**—; ambas obras poseen encanto y elegancia —el tiempo último de la **Sinfonía concertante** es una verdadera delicia—, aunque no alcancen el tono más personal de las de su hermano. La interpretación del Collegium Aureum es realmente idónea. Gustav Leonhart y Helmut Hücke como solistas de los **Conciertos** de C. Ph. Emanuel realizan un trabajo magnífico. La dirección de Reinhard Peters en las **Sinfonías** de J. Christian es, igualmente, afortunada. La grabación sonora y el prensado son de muy alta calidad. El sonido es nítido y sin ruidos de fondo.

**Conclusión:** Album muy recomendable. Obras, interpretación y grabación sonora con alta calificación.—**M. C.**

**BRAHMS: Primera sinfonía, en Do menor, opus 68.** Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, James Levine. RCA ARL, 1-1326 «estéreo». P. V. P.: 425 ptas.

De la primera mitad de los comentarios de carpeta (debidos a Thomas Z. Shepard, alto cargo de la RCA) puede adivinarse un nuevo ciclo Brahms en perspectiva. James Levine, uno de los «jóvenes grandes», al frente de la espléndida Sinfónica de Chicago, se encargará de recrear esta inagotable música.

Dejando al margen la cuestión del «tour de force» que supone grabar la **Primera sinfonía** del hamburgués en apenas tres horas de tomas (punto de relativo interés para el auditor), y aclarando ya que nos hallamos ante una buena versión, muy favorablemente acogida por la crítica internacional hace medio año, permítaseme expresar una cierta decepción ante los resultados obtenidos en el inicio de este ciclo.

En primer lugar, la toma sonora me parece correcta, pero poco más. Falta claridad de texturas y peso en los graves (ambas cosas vitales en la música de Brahms). Conociendo el prensado inglés



James Levine.

del registro, creo que el español está libre de culpa en este aspecto; no así, en cambio, en lo que atañe a los ruidos parásitos que molestan durante todo el tercer tiempo, y que espero sean privativos de unos pocos ejemplares. Marginales me parecen, en cambio, algunos fallos que afectan al timbre de los violines en el comienzo del citado «Allegretto»: pagar este precio para obtener una grabación hecha a base de un corto número de tomas, no es excesivo, porque lo que se pierde en perfección se gana en espontaneidad y se conocen más exactamente las posibilidades reales de director y orquesta respecto de la obra. Levine acentúa su componente dramática, lo que beneficia al «Allegro» inicial; pero ello se traduce a veces en un exceso de nervios («Coda» final, mal llevada con un cierto aire de «galop»; «Trío» del «Allegretto», en donde apenas se oye la progresión del bajo). En cada movimiento el «tempo» es, básicamente, constante y mantenido con firmeza, aunque permitiendo una lógica expansión para introducir los motivos líricos contrastantes (tiempos 1 y 4). Sorprende la desviación de esta línea objetiva en el compás 320 del «Final» —algo antes de la «Coda»—, en que la bellísima frase de los violines, «poco forte espressivo», se manipula en exceso, resultando amanerada. Los momentos más felices se hallan en el «Allegro» inicial, muy intenso. Bien el «Andante» y algo menos el «Allegretto», desprovisto del encanto del «Intermezzo» brahmsiano. El «Final» es, como dice Höweler, «el tendón de Aquiles de toda obra cíclica» y prueba de fuego, por tanto, para el director. Levine, como Abbado, no acaba de culminar la **Sinfonía**, como sí hacen Karajan, Klemperer, Kubelik o Haitink: le falta misterio en la introducción («nizzicatos»), nobleza en el tema principal (pese a la impresionante sonoridad de las cuerdas), claridad en los pasajes fugados... Reitero, de todos modos, que los reparos se formulan a alto nivel, pero la lectura es, globalmente, inferior a las citadas. Confío que en las próximas grabaciones halle Levine la forma exacta de encauzar su enorme ca-

pacidad rectora al servicio de la causa brahmsiana.

**Conclusión:** Menos de lo previsible. Con todo, aceptable inicio de un ciclo que esperamos con interés.—**R. A. M.**

Versiones recomendadas:

- Económicas: Filarmónica de Viena-Karajan (Decca). Filarmónica de Viena-Kubelik (Decca).
- Precio normal: Concertgebouw-Haitink (Philips). Filarmónica-Klemperer (Emi). Filarmónica de Berlín-Karajan (DG).

## INSTRUMENTAL

**SCHUBERT, Franz: Impromptus, Op. 142, D. 935. Klavierstücke, 946.** Alfred Brendel, piano. PHILIPS, 65 00 928 GT 06. 425 ptas.

El prestigioso nombre de Alfred Brendel va unido por derecho propio al de un músico en creciente efervescencia: Franz Schubert. Y, ciertamente, las interpretaciones schubertianas de este gran pianista alcanzan alturas insospechables de elevadísima calidad. El maridaje Brendel-Schubert proporciona frutos innegables, de los que yo destacaría sobre todos la calma y naturalidad con que fluye la melodía y la gran belleza y adecuación del sonido que sirve de ropaje hermosísimo al mensaje musical. Cada compositor tiene un sonido específico, que le es peculiar; ahondar en los secretos de la técnica y de la intuición —el sonido pianístico tiene, en gran parte, carácter intuitivo— es patrimonio reservado a los grandes artistas. Y Alfred Brendel lo es; el sonido que logra de su instrumento cuando interpreta Schubert es el más apropiado para su música: el sonido soñado.

Este artista nos ofrece ahora, a través de Philips, la continuación de su Schubert, con los tres **Impromptus D 946** y las cuatro piezas del mismo género de la **Opus 142, D 935**.

Estas páginas son consideradas por la crítica más purista y menos asequible como música marginal o menor dentro del total de la producción schubertiana, desdeñando el dato histórico de su cronología —fueron escritas en el período de mayor madurez del autor— y el hecho cierto de su «pequeña grandeza». Debemos tener presente, al enjuiciar estas obras, que Schubert no resolvió de modo satisfactorio el que para él fue lacerante agobio de la «gran forma», y que sus logros más perfectos los obtiene en la forma breve vocal («lieder»), forma libre para piano (**Fantasia Wanderer**) y forma breve para el mismo instrumento (**Impromptus** y **Momentos**). Se diría que Brendel —por el recogimiento casi religioso con que los toca —tiene muy en cuenta estos rasgos característicos de los **Impromptus**, y su interpretación les confiere un rango musical de serena y noble importancia.

La calidad técnica de la grabación es buena; la presentación del estuche, más sobria que atrayente; interesantes los comentarios, sin firma, de la carpeta.

¿Conclusión?: Franz Schubert y Alfred Brendel.—**L. J.-C.**



# Aunque viva en la población más recóndita de nuestra geografía

ferysa

LE LLEVARA LOS DISCOS DE MUSICA CLASICA HASTA LA PUERTA DE SU CASA

Información y pedidos: Apartado 151.036. MADRID

## OPERA

**PUCCHINI: Madama Butterfly.** María Callas, Nicolai Gedda, Lucia Danieli, Mario Borriello. Orquesta y Coros de la Scala de Milán. Director, Herbert von Karajan. EMI, 163-00424/6, tres discos. 1.260 ptas.

He aquí una de esas versiones de una obra que han pasado a la historia. Grabada del 1 al 16 de agosto de 1955, se ha conservado a la cabeza de todas las versiones posteriores.

Karajan realiza una labor magistral, muy superior a la que efectuó hace pocos meses en la grabación de Decca. Se trata de una aproximación mucho más real, principalmente porque en aquella época el director todavía no había caído en la costumbre de recrearse en los «tempi» y la presencia del factor rítmico es más perceptible. Aunque, evidentemente, la Orquesta de la Scala no es la Filarmónica de Viena, ni el sonido, a pesar de conservarse fresco, puede competir con la segunda versión, lo cierto es que el ambiente que emana de la primera no tiene correspondencia en la otra.

La Callas es, sin duda, la gran artífice de la publicación. Con la voz en uno de sus mejores momentos y madurez artística que no ha admitido competencia en esta segunda mitad de siglo, nos capta desde su aparición. ¡Qué pocas sopranos consiguen reflejar todas las mutaciones en la edad y en el carácter de «Cio-Cio-San» y con qué facilidad la Callas nos transporta desde una ingenua e ilusionada niña a una mujer en la mayor desesperación! He aquí la prueba de la importancia de un método vocal múltiple, de una técnica que en cada caso se acople a los sentimientos de cada pasaje. Sólo así son concebibles frases como «Yo he valido sólo en secreto», en el acto primero o el «Con honor muere», del último, que remata la creación con toda una atmósfera de envolvente tensión, que ha de culminar en el sentido e impresionante acorde final.

Gedda, sin esa belleza de voz ni entrega de Pavarotti en Decca (la cual sea, probablemente, su mejor grabación), es un convincente «Pinkerton», de canto fácil; y tanto Borriello como Danieli se adaptan perfectamente a sus papeles.

**Conclusión:** «La versión» de *Butterfly*, publicada ahora en «stereo» con un sonido y prensaje que en absoluto revelan los veinte años que han transcurrido desde su grabación. Recomendabilidad absoluta.—G. A. R.

## VOCAL Y CORAL

**CHERUBINI: Requiem en Re menor, para coro masculino y orquesta.** Ambrosian Singers y Orquesta New Philharmonia. Director, Riccardo Muti. EMI, 065-02. 589 Q (Cuadrafónico). 440 ptas.

Con cerca de año y medio de retraso aparece en nuestro mercado este interesante disco. Cuando se trata de una pri-

micia, creo que absoluta en nuestro país, este retraso me parece pequeño y me infunde esperanzas de que, en el futuro, estos desfases se irán acortando.

Cherubini fue un notable compositor, con un gran sentido dramático y amplio dominio del oficio. Aunque suficientemente conocido el hecho, no está demás que lo apunte aquí: Beethoven sintió gran admiración por este autor italiano afincado en Francia, donde llegó a ser Director del Conservatorio de París. Estas líneas me van a servir para encuadrar brevemente la obra objeto de este comentario. Toda ella está marcada por una constante atracción por los modos menores (pienso que por razones más bien técnicas que artísticas), que le confiere un tono solemne y sombrío. Con escaso material melódico, el buen hacer armónico de Cherubini y su dominio de la modulación, así como su sentido dramático, le permiten crear una composición que impresiona profundamente en muchos momentos. No es de extrañar, pues, que Beethoven admirase a un compositor tan capacitado técnicamente y que lograra tan sorprendentes efectos dramáticos con tanta economía de medios. Una simple audición atenta del «Dies Irae», es, a mi entender, suficientemente ilustrativa de lo dicho.

La interpretación me ha parecido excelente. La lectura de Muti es clara y precisa, sin descuidar en ningún momento la componente dramática, para la que está tan bien dotado el joven director italiano. El coro, en tres partes, es sólo de hombres, destacando la sección grave, de increíble consistencia en el «Gradual». Su sonoridad de conjunto es siempre rica y homogénea. La Orquesta New Philharmonia parece ya, cuando se hizo esta grabación, recuperada totalmente de la pequeña crisis sufrida a finales del 73. Su intervención es extraordinaria y está a la altura de ambos, director y coro.

Gran calidad en la toma de sonido, en la línea en que últimamente nos tiene acostumbrados EMI. No puedo decir nada sobre los efectos de cuadrafonía, pero me parece que ésta es una de esas obras que se benefician con esa técnica. Igualmente destacables son los comentarios de James Webb y la traducción de J. M. Puente, durante una época reducto casi único de traducciones fieles y legibles.

**Conclusión:** Si todo lo dicho le hace comprar esta grabación, le sugiero que vuelva a escucharla una segunda y hasta una tercera vez antes de ponerse a escribir comunicándome su queja.—F. P. G.

**HAENDEL: Israel en Egipto.** Elisabeth Gallo, soprano I; Lilian Watson, soprano II; James Bowman, contratenor; Ian Partidge, tenor; Tom McDonnell, bajo I; Alan Watt, bajo II; Coro de la Christ Church Cathedral, Oxford; English Chamber Orchestra. Director, Simon Preston. DECCA (Division Argo), SXL 29120/21 (álbum de dos Lps). Precios normal y oferta: 730 y 590 ptas.

En más de una ocasión, desde estas páginas de RITMO, se ha pedido la publicación en nuestro país de óperas y oratorios de Händel. La ausencia en nuestro catálogo, entre los segundos, de *Israel en Egipto*, en mi opinión, principal motivo de



estas peticiones. La razón, y no creo necesario insistir en ello, es que nos encontramos ante uno de los oratorios más célebres y logrados del autor.

Se podrían destacar dos hechos que confieren a **Israel en Egipto** un carácter diferencial respecto a otros oratorios de Händel. Primeramente, se trata de una obra predominantemente coral. De los 36 números de que consta, 23 son corales, y en dos más el coro alterna con el solista. En segundo lugar, es, sin duda, el oratorio —y quizá, de forma genérica, la obra— de Händel donde éste se haya servido en mayor medida de la adaptación de material, tanto propio como ajeno. En palabras de Basil Lam, conocido editor crítico de algunas de sus obras, **Israel en Egipto** constituye «un caso extremo de esta práctica». Sería interesante, a este respecto, estudiar en detalle la influencia que sobre estas características de la obra tuvo la crisis, tanto física (enfermedad grave) como espiritual (abandono del público inglés del gusto por sus óperas italianas), que sufrió Händel en 1737, pocos meses antes de la composición de este oratorio. En este sentido pueden explicarse el tratamiento coral de la obra, en un intento de delimitar las fronteras entre ópera y oratorio (bastante confusas anteriormente) y la necesidad de recurrir a la apropiación de temas y a la transcripción de pasajes enteros de otras composiciones (principalmente, en la primera parte, escrita con posterioridad a la segunda), ante su posible fatiga física y mental. Fatiga que, por otro lado, parece haber afectado poco a la calidad del tratamiento de este material, ya que, aunque la obra resulta, en su conjunto, algo irregular, contiene alguno de los mayores logros de Händel en materia coral. Concretamente, es de destacar el coro «The people shall hear» (número 30), tal vez el mejor de esta obra y uno de los mejores escritos por el compositor afincado en Inglaterra. También hay en **Israel en Egipto** innumerables ejemplos de la versátil y transparente pintura sonora de Händel, extraordinario pintor tonal. En muchos momentos la obra recuerda un gran fresco donde el dinamismo dramático está logrado a base de un acertado y fluido uso de los colores, las luces y las sombras.

Sabido es que Händel, después de las últimas alteraciones a la partitura de este oratorio, no dejó escrita obertura alguna. Tradicionalmente se viene haciendo uso de la de **Solomon**, aunque en esta grabación se haya optado por hacer preceder a la obra de dos movimientos del **Concierto para órgano en Fa mayor**, número 13 de la serie. Lo encuentro particularmente apropiado por el valor ilustrativo que tiene en el «Largo» el principio expresivo de la anacrusa händeliana, puesto de manifiesto, en forma acertada y a lo largo de toda la obra, por la flexible dirección de Preston. Con unas fuerzas que se acercan a las indicadas por el compositor (en particular, el coro, doble, de 20 niños y 22 hombres), la interpretación es clara, ágil y transparente, lejos de la grandilocuencia gris y pastosa del estilo victoriano, tan frecuente en la interpretación de este tipo de obras. De los solistas, a buen nivel general, destacaría a James Bowman, excelente contralto masculino, y al tenor Ian



Partridge, aunque su timbre, muy adecuado para los estáticos recitativos, le traicione en su única aria, de carácter un tanto épico. La English Chamber Orchestra parece ser, últimamente, elemento indispensable en toda grabación de altura de una obra de Händel. Las razones se descubren desde los primeros compases de esta grabación. Su intervención es extraordinaria. Quizá a un nivel superior incluso del protagonista principal, el coro, que aunque enormemente expresivo y de rica sonoridad, pese a sus cortos efectivos, acaba acusando en algunos momentos —véase, por ejemplo, el doble coro final— las grandes dificultades de la obra.

Presentación acertada tanto del sonido como de los textos explicativos, de M. Greenhalgh, verdadera guía para el mejor entendimiento y disfrute del oratorio. La cubierta del álbum reproduce una obra de J. Martin (1798-1850), pintor inglés, hoy día prácticamente ignorado, de quien se dice que «se dedicó a la pintura de asuntos bíblicos de dimensiones desusadas, obteniendo éxitos ruidosos entre el público, pero no entre artistas y aficionados». Si pensamos en el escaso éxito obtenido por esta «pintura sonora» de Händel en sus primeras audiciones, la antítesis puede superar la categoría de anécdota y ser un hecho de un cierto valor ilustrativo sobre la valoración del arte.

**Conclusión:** Grabación de gran interés y que recomiendo sin ningún tipo de reserva.—**F. P. G.**

**VERDI: Cuatro piezas sacras.** J. Baker, Coro y Orquesta Filarmónica. Director, Carlo Maria Giulini. EMI, J065-00016. 440 ptas.

Con algunos años de retraso nos llega este disco. Pero sea bienvenido. Las **Cuatro piezas sacras** pertenecen al último Verdi y constituyen un conjunto de profunda calidad y armonía, pese a haber sido concebidas y compuestas como obras independientes. Sin la teatralidad del **Requiem**, pero sí con su fervor y con una mayor sobriedad, estas piezas deben figurar en todas las discotecas de los amantes de Verdi, pues completan la visión de un compositor en la plenitud de su fecunda ancianidad. Las cuatro piezas se complementan mutuamente, y van desde la intimidad y unción mística del **Ave María** a la majestuosa brillantez del **Te Deum**. En medio, el dolorido **Stabat Mater** y la

preciosa **Laudi alla Vergine Maria** sobre un texto de Dante. Recomendación total de esta obra como conjunto.

Digna de ella es la interpretación. ¡Qué gran coro el de la Filarmónica londinense y qué gran director Giulini! El maestro italiano reúne todas las condiciones para ser un gran intérprete de Verdi. Tiene el fuego y la extroversión típicamente latina, pero todo ello unido a una elegancia y una mirada hacia el interior de las cosas que equilibra aquellas cualidades. El resultado es realmente admirable. Por desgracia, la grabación dista mucho de lo perfecto. La toma de sonido es pobre y lejana, y en los fortísimos la audición se emborrona, llegando incluso en algunos momentos a la distorsión. Lástima grande, pues de haber tenido una buena reproducción sonora el conjunto de la grabación hubiese sido impresionante.

**Conclusión:** Cuatro magníficas «piezas» en espléndida interpretación. Menos que buena grabación sonora y prensado. A pesar de todo, merece la pena.—**M. C.**

## RECITAL

NAVIDADES FESTIVAS: **In dulci jubilo**, popular; **Anima nostra**, Michael Haydn; **Adeste fideles**, popular; **Greensleaves**, popular; **Hark! The herald angels sing**, Félix Mendelssohn; **Deck the hall**, popular; **Gloria, Gott in der Höh!**, popular; **Es ist ein Ros'entprungen**, Michael Praetorius; **Stille Nacht, heilige Nacht**, Franz Gruber; **Die Engel und die Hirten**, Zoltan Kodaly; **Ihr Kinderlein kommet**, J. A. P. Schultz; **Joy to the world**, Georg Friedrich Händel; **The little rummen boy**, Cathrine Davis; **Angels we have heard**, popular; **Kommet ihr Hirten**, popular; **Pueri concinite**, Joh. Ritter von Herbeck. Niños Cantores de Viena. Orquesta de Cámara de Viena. Director, Hans Gillesberger. RCA, PPL1-8020. 425 ptas.

Durante las últimas Navidades este disco habrá sido muy bien recibido en hogares donde la discoteca quiere ser «familiar». Los Niños Cantores de Viena repasan cuidadosamente su repertorio, que va en esta ocasión desde hermosas músicas anónimas y populares hasta Zoltan Kodaly, sin olvido de piezas de seguro éxito, **El pequeño tamborilero**, o el más universal de los villancicos, **Noche de paz**, que parecen nuevas gracias a la perfección y frescura de la interpretación aquí propuesta.

Quiero decir brevemente que este disco no es anecdótico y sí un muy serio producto. El repertorio seleccionado es muy bello y permite la participación de una refinada Orquesta de Cámara (mención especial para las trompas vienesas en **Noche de paz**). Los «Niños» exhiben con generosidad cualidades infrecuentes en voces juveniles: afinación intachable, exacta diferenciación de sopranos y contraaltos, redondez en las voces y delicada y profunda educación musical. Pero, sobre todo, su audición deja poso y sugiere reflexiones en torno al gusto musical de tiempos idos que apreciaban el timbre de las voces infantiles; o sobre la musicali-



# 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 Mazzleri  
Bernabé Martí  
Franco Bordoni  
María Uriz  
Piero de Palma  
Juan Pons  
Enrique Serra

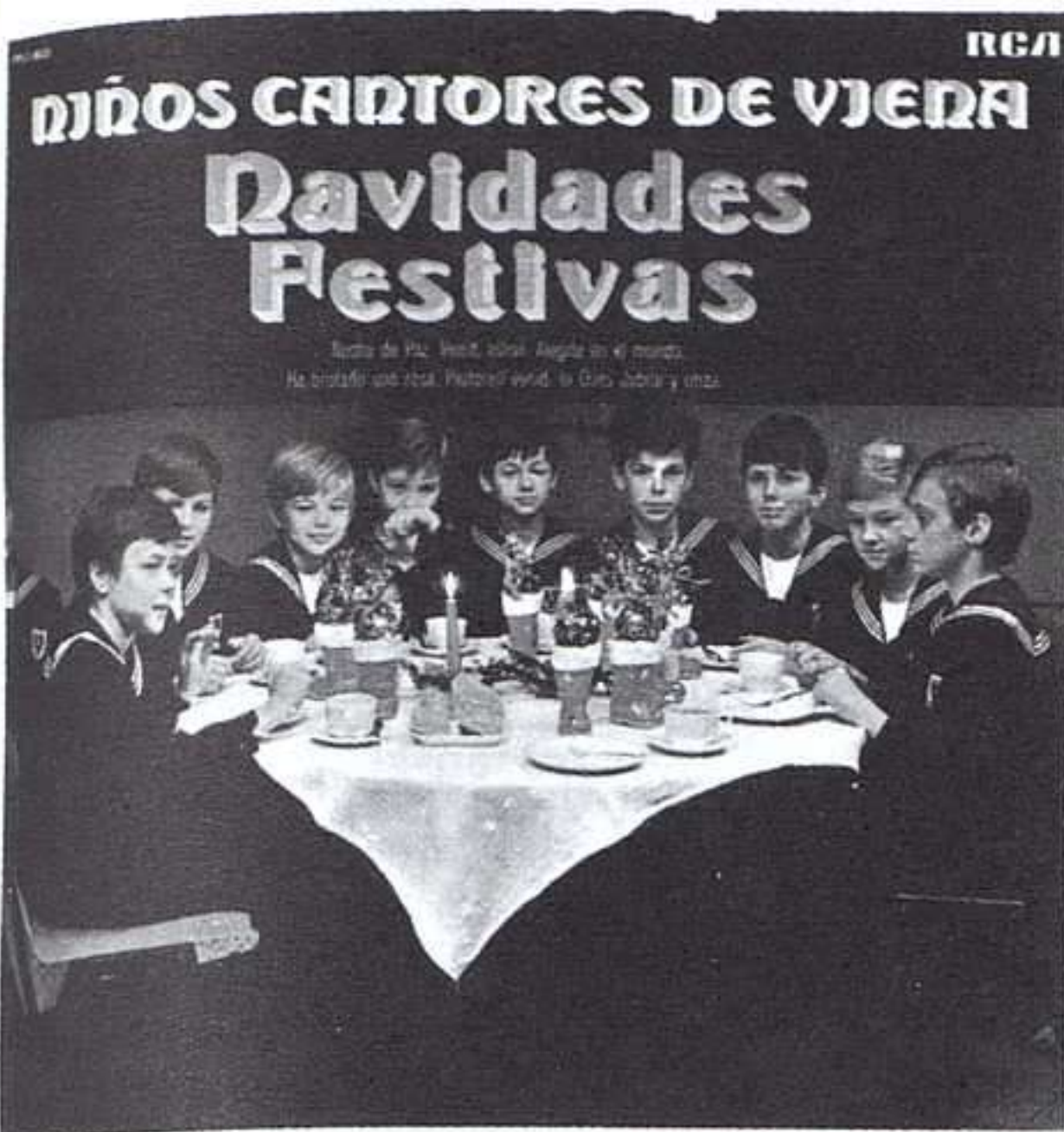
Coro del Gran Teatro del Liceo  
Director: Riccardo Bottino  
Orquesta Sinfónica de Barcelona

Director:  
**ARMANDO GATTO**

Grabación y distribución:  
DISCOS COLUMBIA, S. A.

  
Alhambra  
SCE 977/8/9





dad histórica de Austria, mamada desde la cuna (el agradable comentario de Berndt W. Wessling recuerda cómo Franz Schubert perteneció a la Agrupación); o sobre las justas palabras de una Astrid Varnay cuando pide a los compositores que escriban para las diferentes edades de la voz; o sobre el secreto de muchas obras que añoran la genuina luminosidad de la voz pueril.

**Conclusión:** He aquí, pues, un disco para el corazón y la cabeza de los adultos y para la curiosidad inagotable del oído del niño. De él puede concluirse, parafraseando el primer verso de la sublime canción incluida en el arreglo de Michael Praetorius, **Es ist ein Ros' entsprungen:** «Ha brotado una rosa».— **A. F. M.**

MUSICA DE ESPAÑA: «EL VIOLONCELO ROMANTICO».

Falla: «Suite» popular española: «El paño moruno», «Nana», «Canción del Polo», «Asturiana», «Jota», «Danza ritual del fuego».

Moreno-Torroba: **Fandanguillo.**

Granados: **Intermezzo, Andaluza.**

Albéniz: **Malagueña.**

Cassadó: **Requiebros. Danza del diablo verde.**

Janos Starker, violoncelo. León Pommers, piano. Discophon (s), 4281. 300 ptas.

No acabo de entender el título de este disco, pues no considero a ninguno de los autores en él representados como incluíbles dentro del movimiento llamado Romanticismo. Por otro lado, las piezas que componen el programa rezuman el más acusado españolismo.

Como digo, el resto de las obras que componen el disco son transcripciones, ya sea de canciones para voz y piano («Suite» española, de Falla), o de obras orquestales («Danza del fuego» de **El amor brujo, de Falla**), o de obras guitarrísticas (**Fandanguillo**, de Moreno-Torroba), o de obras para piano (obras de Granados y Albéniz). No soy muy amigo de las transcripciones, que rara vez nos hacen olvidar las obras originales. Este disco responde a la regla general.

En cuanto a las obras de Cassadó aquí incluídas, me hacen seguir prefiriendo al Cassadó intérprete antes que al Cassadó autor.

Respecto al resto del programa, aun pensando en las obras originales, salvo las obras de Falla, lo demás no pasa de ser música agradable, más o menos bonita,

pero que no constituye ningún pilar en la historia de la música.

Starker es dueño de un cálido y rico sonido, que se pone de manifiesto en esta grabación.

La labor de Pommers es correcta.

La grabación resulta bastante confusa, sobre todo en lo que respecta al piano.

Las notas al programa son muy desiguales y no de gran calidad. Apenas hablan del **Fandanguillo**, de Moreno-Torroba. Y casi nada dicen de Cassadó (por supuesto, nada de sus obras). Claro que peor suerte ha tenido el pianista Pommers...

Creo interesante consignar en el programa de los discos los nombres de pila y fechas de nacimiento y muerte de los autores. Pero parece que Discophon, al menos en este caso, no comparte mi opinión.

**Conclusión:** Disco agradable de oír, pero carente del menor interés. No son grabaciones de este tipo las que precisa el mercado español, donde tan grandes y graves lagunas existen.—**P. C. C.**

MUSICA PARA LAUD DEL RENACIMIENTO, DE ALEMANIA, ITALIA, FRANCIA E INGLATERRA. Walter Gerwig, laúd. BASF, 93 53101 (9336-1), tres discos. Precios normal y oferta: 1.275 y 975 pesetas.

El catálogo español está enriqueciéndose últimamente con grabaciones de música para laúd del Renacimiento. A los discos de Archiv con Ragossnig se une ahora este álbum triple, que nos ofrece BASF en la interpretación de Walter Gerwig. El panorama es amplio, con un disco entero dedicado a Alemania, otro a Italia y un tercero compartido por Francia e Inglaterra. Ello sirve para contrastar afinidades y diferencias en torno a la misma clase de música en cuatro países del renacimiento europeo. Es lástima que España se encuentre ausente. De no ser así, hubiésemos tenido una mayor variedad y una más rica imagen de la época y de su música.

Las obras contenidas en los tres discos pueden dividirse «grosso modo» en dos grandes grupos: música para bailar y música para la intimidad. De ambos grupos encontramos preciosas muestras. Así la **Pavana**, de Craus; el **Ricercare**, de Galilei; el anónimo **Lo vorrei fugir**, o las danzas de Pierre Attaignant.

Sin embargo, es muy recomendable acercarse a estas músicas a pequeñas dosis. De hecho, el escuchar ininterrumpidamente las seis caras es algo, ciertamente, un poco demasiado arriesgado. Pero en sesiones moderadas se puede alcanzar un verdadero placer, porque se permite una mayor concentración. Una de las conclusiones a que se llega con la audición del presente álbum es que las semejanzas son mayores que las diferencias entre los distintos países; es decir, el Renacimiento como fenómeno de cultura es mucho más homogéneo que el Barroco o el Romanticismo. Acaso la ornamentación de las piezas francesas sea más acentuada y las alemanas tengan un carácter más meditativo; pero, fundamentalmente, la esencia es la misma: testimonios de una sociedad culta, sensible y refinada, pero también cerrada a los demás estamentos y enormemente celosa de sus privilegios.

En definitiva, estas piezas constituyen una representación de clase. Y es en este contexto como deben ser consideradas. Afortunadamente, lo que fue privilegio y legado de unos pocos puede ser hoy gustado por muchos. Al menos, en teoría.

La interpretación de Walter Gerwig es muy cuidada, muy en el estilo, pero algo monótona en la expresividad. Quizá aquí estribe la mayor dificultad para el intérprete. Gerwig alcanza sus mejores momentos en las piezas de una cierta languidez, como en las tres pequeñas obras de Elias Martel, dichas con verdadera exquisitez. De cualquier modo, el nivel es alto. La grabación y el prensado son muy buenos.

**Conclusión:** Para los amantes del Renacimiento y del laúd. Amplio panorama, aunque incompleto, en muy cuidada interpretación y grabación.—**M. C.**

## MUSICA ELECTRONICA

EDUARDO POLONIO & HORACI VAGGIONE: **It, «Viaje».** Música electrónica libre. GONG, 32-866.

El sello Gong ha puesto en circulación la grabación que en 1972 hicieron Eduardo Polonio y Horacio Vaggione para su actuación en el Palacio de Deportes Anaitasuna, el día 30 de junio, en el transcurso de los «Encuentros de Pamplona 1972» que, organizados por Alea, dirigieron Luis de Pablo y J. L. Alexanco, logrando reunir a gente tan diversa como Cage, Kagel, Iturralde, Diego el del Castor y no se sabe cuántos más.

El «show» de los compositores español y argentino fue calificado en aquel entonces de «espiritualista, machacón, vacío y falto de originalidad». Hoy, tras cinco años, el sello que dirige Gonzalo García Pelayo lo lanza como una alternativa nacional a «rock» alemán.

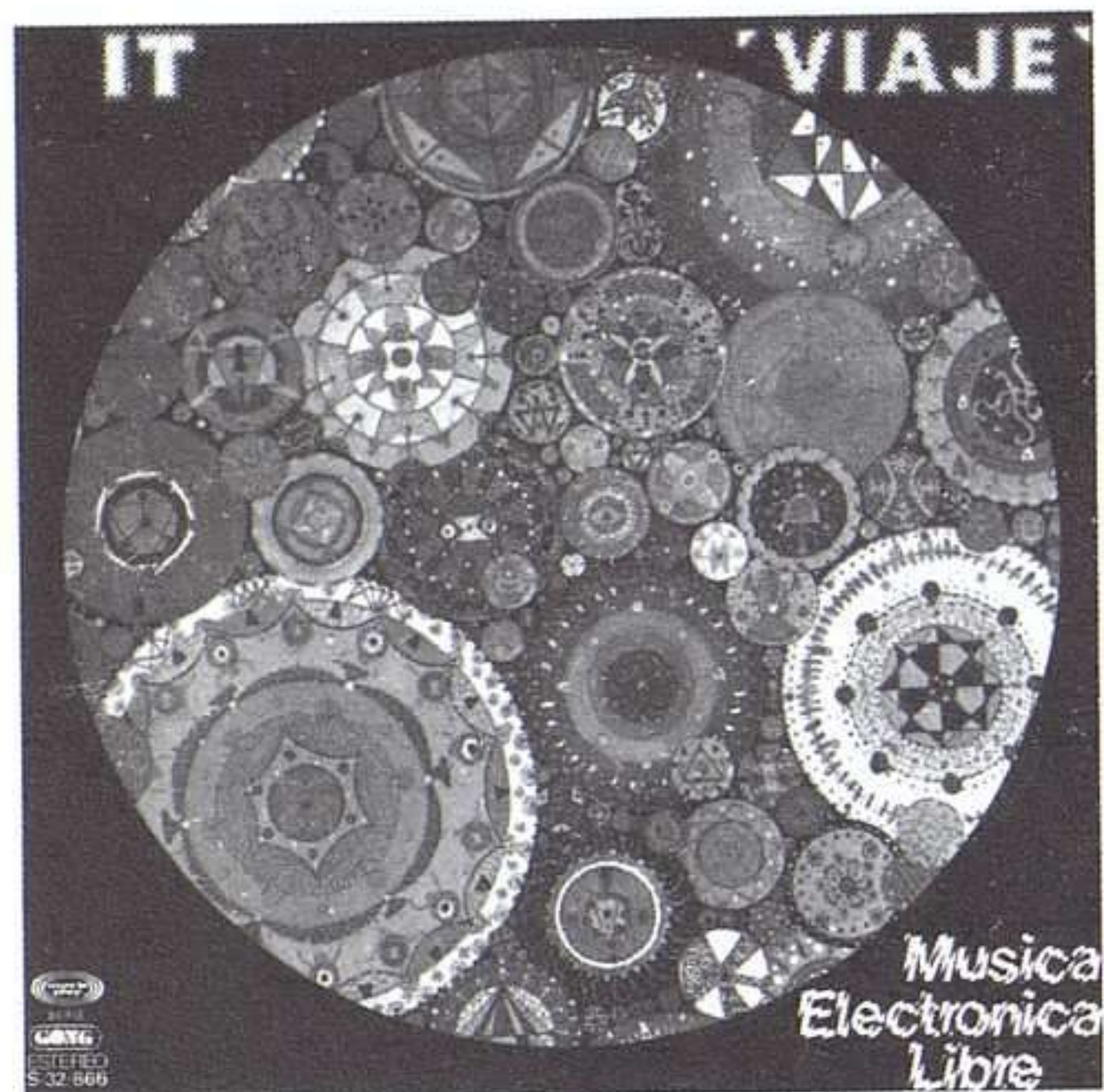
Por entonces, Polonio y Vaggione acababan de dejar Alea y su relación con Luis de Pablo. No se conocía nada del actual «rock» alemán y, por tanto, la música del dúo se inmiscuía dentro del contexto «culto» (como prefieren los mantenedores del orden). Hoy Polonio, que ha trabajado en el Laboratorio Phonos, de Barcelona, y que a su vez coquetea con Zeleste y el mundo «rock» que envuelve este centro, se halla muy distante de los planteamientos que ofreció en Pamplona. Vaggione también, pues recientemente se le ha visto en París con Hidalgo, Marchetti y Esther Ferrer (es decir, ZAJ), dentro del último montaje de Marcel Duchamp, en el que han participado varios artistas del revolucionario sello discográfico milanés Cramps Records.

La grabación, pues, no ofrece ninguna garantía de reflejar el actual trabajo de los compositores, pero sí vale como documento de lo que hicieron hace cinco años, lo que ya de por sí justifica la edición del material.

El disco tiene dos temas en la cara a y uno en la b. Polonio toca el sintetizador, el órgano y el bajo, mientras Vaggione se defiende con lo suyo, que es la guitarra



eléctrica y el bajo. Como su título indica, es «música electrónica libre», grabada en una semana, semiimprovisada, donde lo casual es un factor importantísimo. El subtítulo de «Viaje» es una argucia comercial, aunque, sin duda, muchos enrollados pueden atisbar visiones del amén psicodélico o similares en las estrías del plástico. Sin embargo, el término «IT» sí que es connotativo. Dicen los compositores: «IT es un instante de nuestra actividad. Como tal, no tiene otro propósito que la acción concreta de emitir sonidos». El diseño del disco es de Máximo Moreno, un excelente creador de carpetas para discos, y el dibujo de la portada, de Jacqueline Gerday.



CONCLUSION: Muestra interesante de lo que hicieron Polonio y Vaggione en los Encuentros de Pamplona de 1972. — J. M. L. H.

## «Piú ppp...»

Beethoven y sus **Sinfonías** son perenne fuente de ingresos para las Empresas fonográficas. La conmemoración del 150 aniversario de la muerte del compositor da, una vez más, lugar a nuevas e imprevisibles grabaciones del ciclo sinfónico. Lo que ocurre en este río revuelto del beethovenismo en discos es que algunos de los intérpretes son revelación en la materia, con sorpresa para muchos. Ese es el caso de Rafael Kubelik, cuyo ciclo, registrado con nueve orquestas, una por sinfonía, parecía, por lo descabellado del intento, destinado a ser una bazofia y ha resultado todo lo contrario: Kubelik sale de la prueba bastante más que airoso, demostrando que su condición de director «genial» e impredecible le permite ser un intérprete consumado del sinfonismo beethoveniano. Su **Heroica**, en especial, es la labor de una vida y su «Marcha Fúnebre» en particular posee una dosis de grandeza trágica que fuerzan el recuerdo de Furtwängler y Klemperer. Deutsche Grammophon, en fin, sigue teniendo éxito en todas sus empresas basadas en las **Sinfonías** de «Ludwig van».

● Menos suerte ha tenido Philips con Haitink. La firma holandesa sigue sin tener en sus archivos un «gran» ciclo Beethoven. De sus cuatro integrales en discos (Jachum, Konwitschny, Masur y el actual

de Haitink), el tercero sigue siendo el empeño más consecuente realizado en la empresa. Haitink y sus músicos de la London Philharmonic quedan por debajo de la media marcada en su día por las Filarmónicas de Berlín y Viena o las Orquestas de Claveland o Filarmonía en cuanto a precisión, ajuste, entonación, unanimidad o afinación. Tampoco se da en Haitink el caso, tan evidente en Kempe, de que la discutible bondad del instrumento empleado quede compensada por la solidez conceptual de los planteamientos.

● De cualquier manera, las Empresas no descansan. Ya se dio noticia en esta columna del nuevo integral sinfónico que Eugen Jochum graba en Londres para EMI. Otro tanto hacen, nuevamente para DG, Antal Dorati y sus huéspedes de la Royal Philharmonic; lo publicado hasta ahora de este ciclo hace presumir que, aunque a escala más modesta que en sus otros registros de estas obras, Deutsche ha vuelto a dar en la diana: una interesante **Quinta**, una convincente e inspirada **Novena** y una formidable **Octava** indican ya que, si bien Dorati no ha ido al Olimpo, su «terrenal» Beethoven no es nada desdeñable, máxime realizándose en serie económica.

● Y como si las orquestas inglesas se hubiesen propuesto competir unas con otras en lo que a Beethoven se refiere, ya hay una que está dispuesta a repetir ciclo en mínimo espacio de tiempo: la London Philharmonic, ahora con Daniel Baren-

boim, en grabación para CBS. Todavía no se da como seguro que la serie vaya a grabarse en este año, pero voces «generalmente bien informadas» predicen que va a ser así, aunque la edición del álbum quedaría diferida hasta que la marejada pro beethoveniana actual cediese un poco en su impulso.

● No olvidemos, por último, que en Berlín cierto H. v. Karajan está terminando su segunda versión del ciclo con su Filarmónica, tercera en su cuenta particular, nuevamente para... Deutsche Grammophon. Realmente, la vocación beethoveniana de los hombres de DG es incansable. ¿Es que para ser artista de la Casa alemana es obligatorio grabar las **Sinfonías** de L. v. B.? A la vista de lo que está ocurriendo con Carlos Kleiber parece que sí. Es de suponer que a Abbado le pondrán a grabar en seguida, y que a Bernstein, que acaba de editar con los alemanes una nueva **Quinta**, le habrán ofrecido ya la oportunidad de montar un nuevo integral. ¡Qué manía!

● Cierre de estas noticias, que han estado dedicadas a Beethoven. En Dresde se han terminado hace muy poco las tomas de su **Leonore**, que EMI editará en el año en curso. Naturalmente, esta ópera no es sino la primitiva versión de **Fidelio**, que así se lleva al disco por vez primera. El «rôle» protagonista fue incorporado por Eda Moser y dirigió a la Staatskapelle el nielseniano Herbert Blomstedt.—**JOSÉ LUIS PÉREZ DE ARTEAGA.**

**ALTA FIDELIDAD  
DISCOS • SONIDO  
TV.COLOR**

Las más completas y modernas instalaciones para que Vd. pueda elegir su música preferida o comprobar la calidad de su compra.

BRAVO MURILLO, 6 - TELFS. 445 12 59 - 448 03 14  
MADRID-3



# El "rock" alemán, entre Beethoven, Cage y Chuck Berry

EL «BOOMERANG» QUE DEVUELVE LA CAPITAL MUSICAL A LA VIEJA EUROPA

El arte «pop» trasladó la capitalidad artística mundial de París a Nueva York. Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg y tantos otros hicieron arte del objeto cotidiano. Les importaba muy poco la mezcla de colores o la profundidad, la escolástica tradicional y los temas habituales del arte. Por eso, en los años cincuenta revolucionaron el panorama del arte. Mientras, al otro lado de los Estados Unidos, en la costa oeste, un grupo reducido de sucios y extravagantes individuos, luego llamados «beatniks», hacían lo mismo con la técnica expresiva de la literatura. En todos los USA, por el mismo tiempo, los jóvenes, hartos de depender de los buenos consejos de los mayores, y sintiendo ya que Corea no les pertenecía y que la marginada desde siempre «race music» o música de los «niggers» era lo que les apetecía, empezaron a reunirse en los garajes de los papás o en los patios de recreo de las escuelas, y con un pequeño instrumental, robado o prestado, y las más afortunadas de las veces con un tocadiscos de «pick-up» de no más de diez vatios de potencia, comenzaron a bailar el nuevo ritmo del «rock and roll», que deshacía los tímpanos de la «vieja generación». En la tradición «cultura y burguesa» de siempre, John Cage preparaba pianos para «epatar» a profesores del Conservatorio o de las «Music Schools», como allí se llaman esos resortes académicos del siglo XIX. Pero Juanito Jaula no estaba solo, y aunque sus compañeros no eran, como él, discípulos de Arnold Schoenberg, tenían tras sí una larga formación tradicional. A la vez, Cage coqueteaba con artistas no músicos de profesión, como Allan Ginsberg, Marcel Duchamp o Jackson Pollock. ¡«Amerikkka» ofrecía una alternativa a la anquilosada Europa!

## FEUDO DE LA NUEVA MUSICA

Aquí, en el Viejo Continente, Chuck Berry era desconocido, pero también lo eran Muddy Waters, Jack Kerouac o el prolífico Warhol. Si llegaba alguna cosa de Cage, era por su relación con el pionero del dodecafonismo, Schoenberg. Europa era el feudo de la «Neue Music», de los restos del «Doktor Faustus» y de las teorías de Adorno. Una auténtica entelequia que sólo presentaba aires renovadores academicistas en Darmstadt, Donaueschingen, los estudios electrónicos de Colonia, París, el de Fonología de Milán y algunos centros «raros y antimusicales» por el estilo. Europa sufría los rigores del «neo-guru» Stockhausen, observaba los racionalismos de un Boulez o los rigores de Berio. Los Halffter, De Pablo y otros bichos raros similares todavía ni pensaban hacer música «dodecafónica», que así la siguen llamando los que piensan que tras Debussy nada de nada. Y, sin embargo, un desmadrado compositor nacional, guanche él, de La Palma concretamente, Juan Hidalgo, ya danzaba por esa Alemania «progre». Afortunadamente, Hidalgo vio que al «guru» Stockhausen era mejor tomárselo a cachondeo, y optó por seguir los pasos del americano Cage. Comenzó a provocar al público, haciendo música con ruidos de globos, y, por supuesto, siguió desafinando pianos (al pre-



Can.

pararlos) para deleite de los conservadores de la herencia mozartiana (que ojalá lo fuesen de verdad).

## SERIALISMO INTEGRADISIMO

No sólo era Hidalgo el que reaccionaba contra el neoadademicismo postdodecafónico y el serialismo integralísimo e integradísimo, que da igual. Muchos compositores lo hicieron, y cuando a Europa ya llegaban los ecos de un degenerado cantante de «rock and roll» que había seducido a una joven induciéndola a la prostitución, que, para colmo, era negro, así como se oía que en el Reino Unido (que jamás será vencido por estar aislado en las islas que le separaban de la por entonces reducida Europa del Mercado Común, y que luego ingresó en el mismo y fue vencido) unos «ye-yes» con nombre similar al Escarabajo armaban mucho ruido imitando a los inferiores negros, con el beneplácito y apoyo incondicional de los jóvenes rebeldes sin causa, pues esos compositores cultísimos pensaron que había que hacer algo nuevo.

Los jóvenes disconformes llamaron a los escarabajos ingleses para que actuaran en Hamburgo, y éstos así lo hicieron, regresando más tarde a sus islas queridas, donde a los pocos años la Reina les concedió la medalla de no se sabé qué, que obviamente rechazaron.

## «BOOMERANG»

La herencia de los jóvenes músicos alemanes provenía tanto de The Beatles como de Chuck Berry, de John Cage o de Stockhausen, de la actitud de un Warhol o de Ginsberg. Querían rebelarse contra todo, pero aceptando lo que les gustaba del pasado. Y eso hicieron en las revueltas de la Universidad Libre de Berlín que precedieron al Mayo francés del 68. Música, cine, arte, cultura, nueva sociedad comunal, todos los términos se mezclaron como buscando una nueva «Weltanschauung» absolutamente diferente a la wagneriana y a la impuesta por Hitler.

Así surgió el llamado «Deutsch Rock», «Kraut Rock», o simplemente «Rock Alemán», que, desde luego, es un movimiento que existe, que está presente y que aporta algo. Sobre todo, se presenta como un «Boomerang» a la imperialista actitud (musical) estadounidense. Nueva York, San Francisco, son ahora los nuevos restos del pasado. Alemania es la nueva capital del «rock». Bueno, lo era, pues luego los grupos alemanes tuvieron que emi-

grar a los USA en busca de nuevos mercados. Ya se sabe que el dólar todavía es superior al marco.

Ammon Düül, Ash Ra Temple, Guru Guru Groove, Tangerine Dream, Can, Embryo, Niágara, Faust, Kraan, Neu, Popol Uhu y tantos otros grupos se atrevieron a revolucionar el alucinado «rock» californiano, las experiencias de la vanguardia progresiva inglesa, tachando de «pachangueros» a los en principio no comerciales Pink Floyd, King Crimson, Jefferson Airplane o el mismísimo Frank Zappa, que, pese a todo, había estudiado a Varese y Terry Riley. De todas formas, el «rock» alemán se insertaba en la nueva revolución social y cultural de los contestatarios alemanes, que buscaron un apoyo en Marcuse o R. Dutschke. Musicalmente no buscaban el «trip» colectivo al estilo de los montados por Timothy Leary en Frisco, sino que, sin descartar el uso de los alucinógenos, pretendían lograr una mayor percepción músico-sensorial a través de la experiencia social comunal, introduciendo factores místicos, políticos, mágicos..., hasta abarcar una gran variedad de ellos.

## «GERMAN CLASSIC ROCK SCENE»

La Casa ARIOLA ha editado, a instancias de la United Artist americana, que compró los derechos a las originales alemanas, una colección de cinco álbumes dobles que, bajo el título de «Classic German Rock Scene», comprende cinco facetas diferentes de cinco grupos pioneros del «rock» alemán. Los grupos son: Can, Amon Düül II, Niágara, Embryo y Krokodil. Exceptuando al último de ellos, todos son máximos exponentes del auténtico «rock» que se hacían en Alemania por los años 1968-1972.

Los discos son originales, auténticos, y menos los de Can y Amon Düül II, que son antológicos, los otros ofrecen obras acabadas y grabadas en el principio de la carrera de los grupos, lo que indica que éstos todavía estaban puros y no mistificados. En el caso concreto de Niágara se recogen los dos únicos discos que el grupo de los siete percusionistas lanzó al mercado. (En el de Embryo se recoge el tema **España, sí; Franco, no.**)

Desde luego, son básicos para el conocimiento del «rock» alemán, aunque, sin duda, hay muchos más discos para llegar al verdadero conocimiento del controvertido y ahora sofisticado «rock» alemán.

JOSE MIGUEL LOPEZ VON HARO



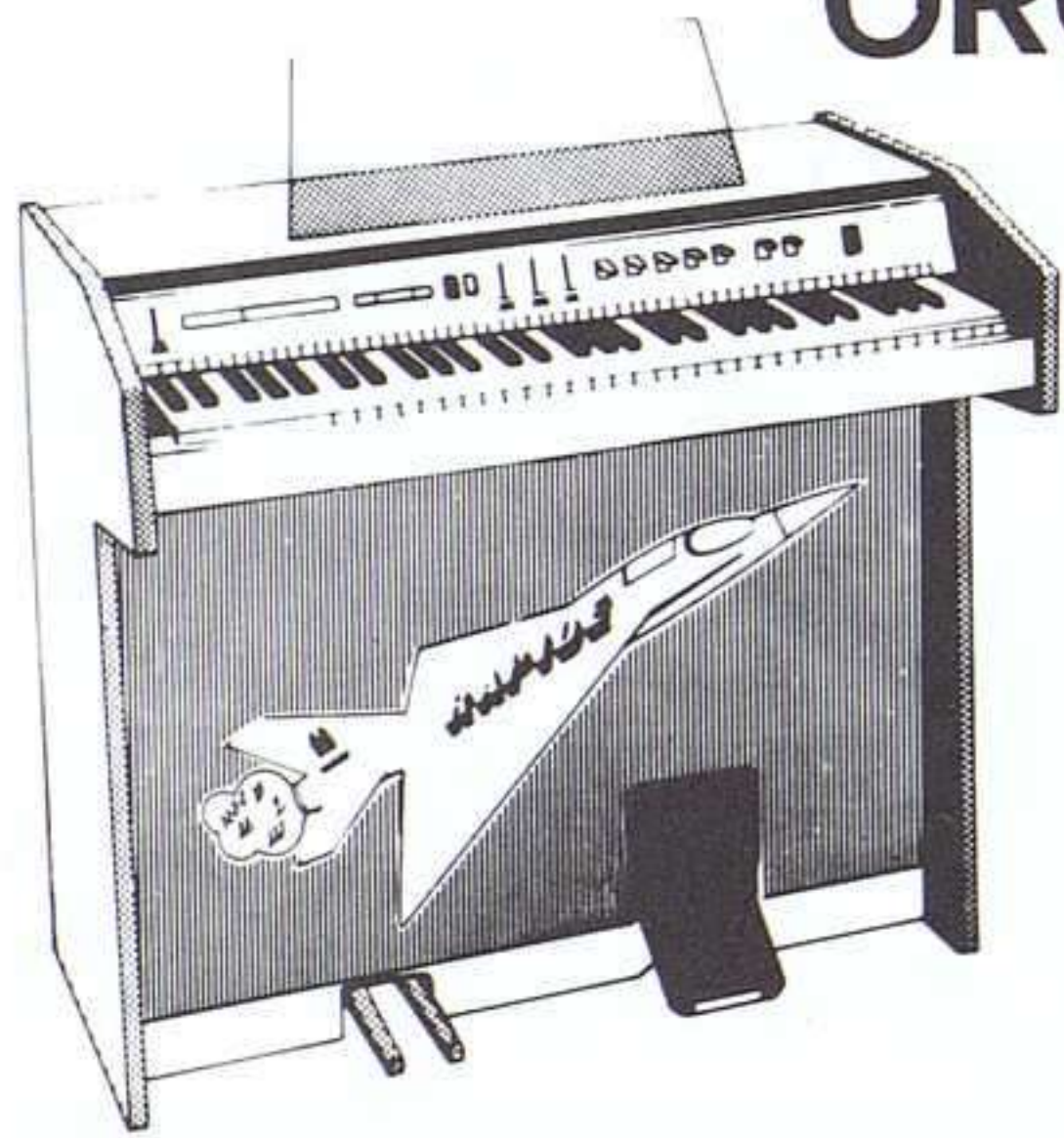
# MAXPER

## «la música»

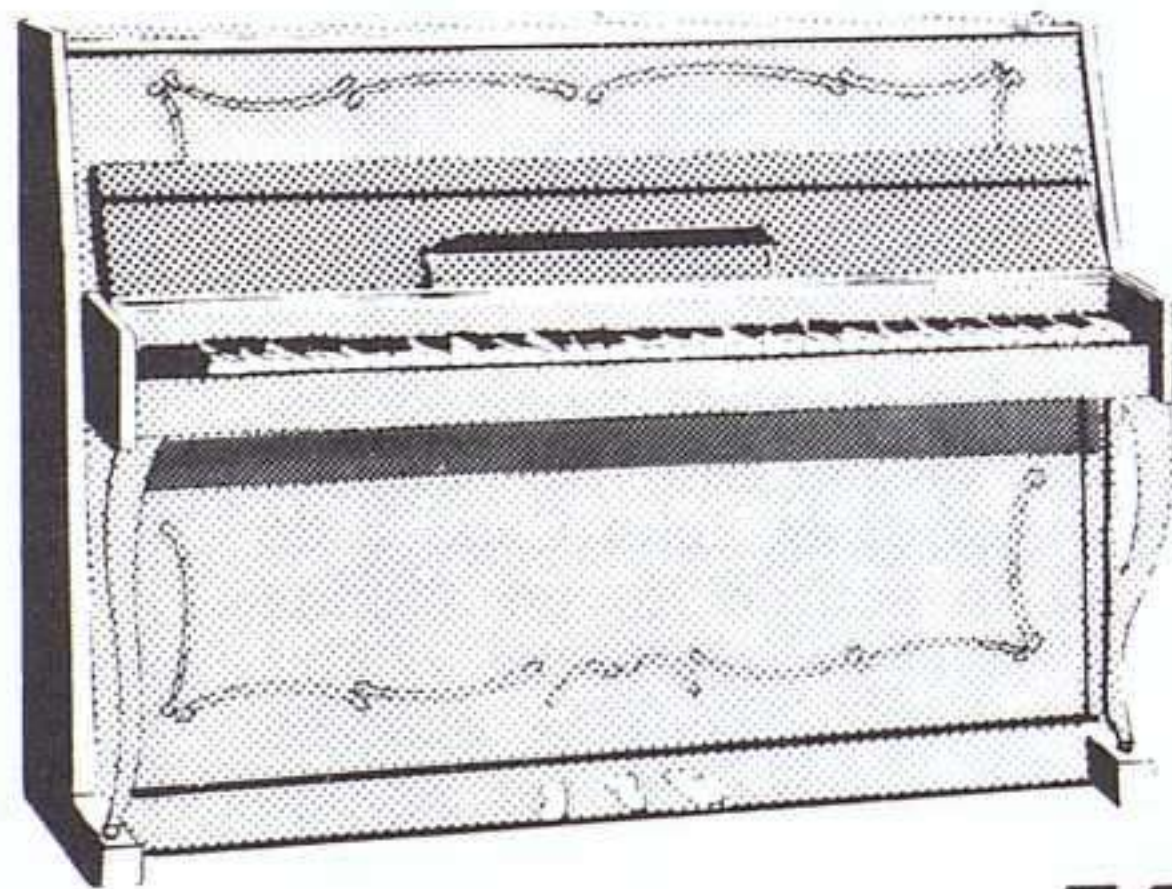


En el  
centro de toda  
actividad musical  
está Maxper  
y su música.

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. ....



# «rock», «jazz», «pop»... etc.

## CON SONIDO SUR-USA

Han llegado a nuestras manos en estos días una serie de discos que demuestran el extraño favoritismo que este tipo de música adscrita a una región tienen entre el público nacional. Y el hecho, que nos extraña, es que la región sea tan lejana y ajena a nuestro sentir. No por ello vamos a quitarle la importancia que tiene, ya que, en buena medida, a la música USA le está labrando una escalera de oro.

Sutherland Brothers & Quiver hacen un disco, titulado **Slipstream**, cadencioso, en cierto sentido armónico, y en otro aburrido; un poco «pop»; el otro, «country» (música del campo), que no ayuda más que a pasar el rato.

Bros son también los Doobies, que nos traen ahora su álbum de éxitos labrados a lo largo de los anteriores seis álbumes. Lógicamente, recoge las canciones situadas en los «charts» o listas de éxitos, las destacables de su carrera y todo aquello que haya podido generar fama o popularidad. En su primer álbum, los Doobie Brothers nos parecían un grupo que podía llegar a ser figura fulgurante, muy por encima de los demás. La realidad no lo ha hecho así, si bien mantienen una posición de privilegio en la aceptación popular, sus álbumes no alcanzan más que un discreto tono, pasajero volátil del tiempo.

Y más hermanos son los Fling Burrito Brothers, grupo de una larga tradición; hoy presentan un fresco álbum grabado en vivo en el interior de un estudio, muy vaquero y natural. El álbum acerca a la realidad de la música popular americana, rápida, muy aguda con sus guitarras de mesa («steel guitar», «bangios», etcétera). Es un agradable sonido, que nos recuerda con agrado aquel recital que dieron en un par de capitales españolas (las de siempre, para más afinar), en el que demostraron la larga tradición de buen hacer que tienen.

Como parece que por USA todos son hermanos, no nos vamos a olvidar de los que han llegado a adquirir el mayor éxito popular en este último quinquenio, y que a raíz de dos desgraciados accidentes y algún que otro enfado está prácticamente en vías de extinción. Nos referimos, naturalmente, a los Allman Brothers Band, que bajo el título **The road goes on forever** esconden un álbum doble, extraordinaria recopilación de algunos de los mejores momentos musica-

les del grupo. La música de esta agrupación parte del folklore tradicional del Sur americano, que dando un violento giro hacia la electrificación instrumental y adquiriendo cierto número de los valores «funky» de la música negra consigue crear un «climax» sonoro fundamentalmente armónico, alejándose de la tradicional distorsión de sonido, típico del «rock'n roll», para establecer un puente de acercamiento a una posible visión de un nuevo folklore, en cierto modo cercano al «jazz». Destacar la increíble labor instrumental de los hermanos Allman, que dieran nombre al grupo, y el «guitar». R. Betts, hoy amo y señor de la agrupación.

Con el mismo matiz sonoro, Firefall traen su redondo de presentación en la línea melódico-acústica de sus antecesores Los Birds, de los que proviene alguno de sus miembros. Disco curioso, que hará regresar tus pensamientos sobre la obra de los ya mencionados, sin que los lleguen a superar, pero no está mal.

Grateful Dead, no muy encuadrables en este apartado, han publicado un disco doble, en vivo, titulado **Steal your face**, en cierta forma decepcionante a la línea que estaban siguiendo. Este grupo, que se ha mostrado «pionero» en el apuntalamiento de unos valores tanto sociales como musicales, al que la historia en su día rendirá el homenaje que hoy sus contemporáneos están escatimando, realiza una música que no logramos situar en la evolución del grupo. Preferimos pasar.

## PUNTO Y APARTE

... es Bostón en la tradicional línea de la Casa EPIC, que se nos está destapando en la producción de lo más interesante en cuanto a «rock'n roll» de nuevo sonido en USA. Han grabado su primer disco, magistralmente lento y distorsionado, si bien está muy medido y da poco lugar a la improvisación; en un fuerte ritmo envuelven melodías como **More than a feeling, Smoking**, que harán pasar un rato delicioso a los amantes de este género. No hacen nada nuevo, pero lo de siempre... lo hacen muy bien.—R. S. G. O.

## DEL MAS RANCIO ABOLENGO

... de la música británica cabe considerar el disco de Faces titulado **Snakes & ladders** (Warner Bros, HWBS 321-124, Hispavox) recopilación de discos «sin-

gle» editados en los tiempos de fuerza del «rock'n roll» británico, cuando Rod Stewart cantaba con ellos y Ron Wood (hoy un Rolling Stone) era su guitarra de punteo, por mencionar a dos de los nombres que han adquirido fama en otra agrupación. El disco es muy eléctrico y duramente percusionado, en la magistral línea que les diera fama, recogiendo temas de la época inicial, Faces, de la posterior, Small Faces, y de cuando Rod Stewart decidió separar su nombre del de los «Rostros». Buena música para buenos recuerdos.

Más actual, y como nueva estrella sustitutiva de los «guitarstar» de estos últimos tiempos, ha sido lanzado Nils Lofgren con un disco titulado **Cry tough** (AM, 27374-1, Ariola). Indudablemente, el disco aporta una nueva faceta a los versátiles modos de «tocar sucio» sobre el mástil de una eléctrica. Hace versiones de algún tema conocido y logra una expresividad que, indudablemente, no está cimentada en la armonía ni el ritmo. Lo entendemos como un disco de acercamiento a los nuevos lenguajes sonoros, pero sin lograr desprenderse del lastre «pop» en su más puro sentido, que es como querer enmarcarse en un circuito comercial. En suma, sólo posibilidades; habrá que esperar.

El colmo del artista «pop» por excelencia es el ex «beatle» George Harrison, de una fecundidad musical extraordinaria en magnitud, y últimamente corta en ese concepto tan ambiguo como es la calidad. De su nuevo redondo, titulado **Thirty three & 1/3** (Dark Horse, HDHS 871-01, Hispavox), no destacamos más que su comercialidad y el progresivo hundimiento de una figura que, lógicamente, acabará haciendo películas.

La circunstancia que surge con motivo de la aparición de este disco demuestra el encumbramiento que logran los artistas a base de circunstancias pasadas y que lo sigue manteniendo por su nombre a las cotas de popularidad y aceptación que ya, en función de su trabajo, pienso no se merecen, ocupando el lugar que otros artistas, faltos de ese nombre inicial, no pueden adquirir. ¡Es el «show-bussines»!

## GO: ¿UN EXPERIMENTO DE VANGUARDIA?

Pues resulta que Stomu Yamashta, el célebre percusionista clásico - contemporáneo - «jazz-rock» (etcétera, etc., etc.), se lió la manta a la cabeza y se reunió

con una serie de los mejores músicos que pueden encontrarse, cada uno en su especialidad, bien que con notorias diferencias de estilo: Stevie Winwood, Mike Schrieve, Klaus Schulze, Al Dimeola... Y se pusieron a grabar una serie de temas del propio Yamashta en la mejor tradición de la vanguardia europea (Tangerine Dream, Pink Floyd, Génesis...). El disco tiene una gran belleza, aunque no aporte nada nuevo a esta corriente. Sólo una obra muy bien hecha, y sobre todo sin que cada uno de los músicos pierda su personalidad en absoluto.

Hay partes de Schulze acompañado, sclos exuberantes de Dimeola, conceptos percusivos clásicos y cosas que suenan a Traffic. Increíble, ¿no? Pero lo mejor es que todo está unido congruentemente, aunque, repito, no se puede hablar de este disco como experimental en el sentido estricto del término.—S. H. V.

## ¿«JAZZ-ROCK», O «ROCK-JAZZ», O...?

Hay músicos de «rock» que se acercan al «jazz», y viceversa, hasta llegar a un momento en el que se funden, aunque los resultados sean diferentes. Entre los primeros está Jeff Beck. Con el **Wired** sigue su evolución, totalmente definida ya en el **Blow by Blow**. Usando unas formas nada nuevas, la fuerza de Beck y la instrumentación de los ex Mahavishnu Ian Hammer y Michael Walden consiguen unos resultados muy apetecibles. Jeff Beck es un gran guitarrista, totalmente exento de ese «cuento» que tienen otros, y con una garra enorme. Por el contrario, el **Live on Tour in Europe** de la banda de Billy Cobhan y George Duke es un disco que sólo refleja el aprovechamiento de una enorme técnica con fines comerciales. Ya es antiguo el descubrimiento del campo «rock» por músicos procedentes de otros campos, que ven más pesetas o dólares en aquél que en éstos. Y esa es la impresión que me ha causado este disco. Impecable de técnica e instrumentación, pero con poca vida y utilizando la siempre comercial categoría de divos de su instrumento.—S. H. V.

## ¿«DECADENTE» O EN DECADENCIA?

Un sector de la crítica ha calificado de «decadente» el «rock» de gente como Lou Reed o Patti Smith. Y han dado sus razones. Pero escuchando el **Radio**



# Rincón Musical

Plaza de las Salesas, 3 Madrid - 4

Teléfs. 419 59 14 - 419 29 19



## Chickering

### PIANOS

Chickering - Mason &  
Hamlin - Knabe - Baldwin  
Sauter - Hupfeld - Görs &  
Kallmann - Steinberg  
Barrat & Robinson - Bentley

### PIANOLAS

AEOLIAN

### ORGANOS

Farfisa - Lowrey - Baldwin  
Eko - Galanti - Viscount

### SEMINUEVOS

Steinway & Sons - Pleyel  
C. Bechstein - Blüthner -  
Erard - Rönisch - Petrof etc.



Etiopía no se ve esa decadencia por ningún sitio (a no ser la de unos valores muy concretos de una sociedad muy determinada). El grupo que toca con Patti (que no es lo mismo que el que «acompaña» a Patti) da al disco una dimensión de fuerza que completa a la voz, llena de matices y sugerencias. Con un final de cara B en el tema **Abissinia**, que me recuerda a **The End**, de los desaparecidos Doors. **Radio Etiopía** no desmerece en absoluto (para mí lo supera) del anterior LP de la Smith, **Horses**. En cambio, sí se puede hablar de decaimiento, de pérdida de fuerza de un estilo en el **Dock and Roll Heart**, de Lou Reed, primero con su nuevo sello discográfico. Mientras el disco de Patti refleja una enorme sinceridad, una forma de enfrentarse con la vida, Lou lo hace lleno de cinismo; cinismo que se puede ver en las letras, contradictorias a veces, y en la música, especialmente en el **Sheltered life**, que igual puede ser una sátira de cierta «intelectualidad» «underground» que una autocrítica a tiempo de «blues» años 40. Aunque con menos fuerza que **Coney Island**, el disco tiene ese cierto encanto de Lou Reed; le encuentro con demasiado trabajo de producción, lo que, para mí, no beneficia a este tipo de música. El disco de la Patti es la mejor muestra de ello. Fuerza, fuerza, fuerza...—S. H. V.

#### OIDO POR AHI

En el número anterior de RITMO, en la sección de «Noticias», se comentó la presentación de este disco por Rosa León y Canarias. Poco más tengo que añadir, sino que las mezclas están muy cuidadas y que es una buena muestra de esa «vía intermedia» que ha de hacerse su público. Un público que no sólo preste atención a los textos, pero que tampoco «pase de ellos». Espero, y deseo, que esta vía se desarrolle y que quienes lo hagan tengan más suerte, por ejemplo, que Hilario Camacho, uno de los que primero lo hicieron. Destaco, sobre todo, el disco, el **Ay Carmela**, que, de verdad, me gusta mucho.—S. H. V.

#### DISCO «ROCK»

Phil Ochs es un cantautor norteamericano prácticamente desconocido en España, pese a que su reciente muerte le ha encumbrado a los más altos puestos del «Hit-parade» mundial, como antes les sucediera a Hendrix, Joplin, Jim Croce y tantos otros

ídolos «post mortum». Phil se ha destacado por ser uno de los líderes indiscutibles del movimiento ciudadano «yanki». Sus canciones, siempre críticas, tratan temas tan diversos como la guerra del Vietnam, **White boots marching in a yellow land**; los líderes obreros sindicales, **Joe Hill**, o las experiencias del activismo político, **When in Rome**. Estos temas y otros cinco más se pueden encontrar en el álbum **Tape from California**, lanzado por Ariola.

Dentro del «rock» duro hay dos cosas interesantes: el **Made in Europa**, grabado en directo por la última formación de Deep Purple, con temas también de su ultimísima época, y el **Recycled**, de Nektar, que a la formación típica de grupo «rock» añaden un gran coro sinfónico para dar variedad a la historia que se marcan sobre un tema que todavía no he logrado saber para qué sirve, aparte de para marcarse un «rollo» supino.

Zapaton es un grupo que en su primer LP heredan la tradición de Los Pekenikes, pero en versión 1977, con sintetizador incluido y que en la otra cara se dedican a «versionear» viejos clásicos del «rock and roll». Su líder, ex Pekenike y matrimonio con la popular cantante «pop» Karina, es Toni Luz, y le da muy bien a la «guita».

En el «rock» sureño aparece un nuevo grupo, Orleáns, que no lo hace nada mal, y así lo demuestra en su reciente **Waking and dreaming**, donde sus letras son ¡increíbles! Vean: «Suelo ser un chico tranquilo, / sensible y digno; / ahora, sin embargo, todo ha cambiado: / soy un degenerado, / pero sé que está justificado. / Es la fiebre de la primavera.» ¿Todavía queda gente así por el mundo? ¿Y, precisamente, en el «rock»?

Linda Ronstadt es más estable, y en su álbum de grandes éxitos lo demuestra con canciones suaves, apacibles y muy agradables.

Y dos negros, para acabar: Tower of Power, en un excelente disco, de título **No hay nada que nos detenga ahora**, donde en plan «Rythm and Blues» excelente se marcan unos temas magistrales llenos de ritmo y de garra. ¡Recomendadísimo para el que le guste la buena música negra! El otro negro es el **Spirit**, de Earth, Wind and Fire, que no está mal, pero que para mi desgracia tiene violines y cosas de esas, lo que le hace perder la fuerza del buen «R & B» al estilo de Tower of Power, que junto con P. Ochs y D. Purple han hecho los mejores discos de los aquí comentados.—JOSE MIGUEL LOPEZ DE HARO.

#### DOCTOR FEELGOOD, EL «ROCK» NO HA MUERTO

El grupo del Doctor Feelgood (Sientetebien) demostró en su actuación en el Pabellón de Deportes del Real Madrid que el «rock» no sólo no había muerto, sino que es una de las fuerzas socio-musicales más importantes del mundo actual.

El cuarteto inglés llenó de ritmo y de vatios el recinto, en el que unas seis mil personas, calentadas previamente por el grupo madrileño Ñu (que algunos llamaron Ñu Sabbath, por su parecido con el conjunto del Sábado Negro inglés), tuvieron que ponerse en pie, subidos en unas frágiles sillas de madera, porque no fueron capaces de recibir sentados y quietos los rítmicos mensajes de la trepidante banda de «rock».

El Doctor Feelgood interpretó temas de sus dos discos aparecidos en el mercado hasta la fecha, así como otros nuevos y algunos más contenidos en su álbum grabado en directo. El Pabellón parecía más una orgía colectiva donde los cuerpos liberaban la energía acumulada por las tensiones de la moderna vida cotidiana, que un concierto tradicional de música.

A la puerta hubo registros en bolsos y prendas de vestir, en busca no se sabe muy bien si de armas ocultas, magnetófonos ilegales o mercancías sospechosas. El caso es que la fiesta del viernes transcurrió dentro de un gran orden, pese a la liberación energética que promovió la banda inglesa y que, salvo algunas sillas, todo continuó tal y como había sido siempre.

#### JOAQUIN CARBONELL

Joaquín Carbonell forma, junto con José Antonio Labordeta y el grupo La Bullonera, la tría más importante y representativa de la canción aragonesa actual. Acostumbrado a actuar por todos los pueblos que salpican la región bañada por el Ebro, se presentó en Madrid el jueves, 24. «Me vais a perdonar —comenzó diciendo en el Alcalá-Palace— pero es la primera vez que actúo en un pueblo tan grande como éste, y no sé si lo haré bien.»

Pero no solamente lo hizo bien, sino que logró comunicar y expresar los problemas de una «tierra que no tiene nada porque se han llevado los de Madrid todo lo que tenía». Banderas regionales, botas de vino y «slogans» presidieron el recital, que tuvo un momento cumbre

cuando Carbonell cantó una nueva canción titulada **Los Monstrencos**, que trata sobre «unos personajes que asesinan en nombre de Dios». La ovación que levantó este tema se prolongó durante varios minutos. «En realidad, la canción no había terminado —comenta Joaquín— cuando el público comenzó a aplaudir; yo seguía tocando la guitarra, dando a entender que todavía seguía, pero la gente no paraba de aplaudir y llegó un momento en que no sabía qué hacer, hasta que, por fin, pude concluir.»

Joaquín Carbonell estuvo acompañado por José Ignacio Fernández, un oscense que le da a la guitarra de forma extraordinaria. Muchas personas habían manifestado el temor de que el acompañamiento que la Rondalla de la Costa ofrecía al cantante en su primer y único disco hasta la fecha se echase demasiado en falta, pero J. Ignacio Fernández no sólo cumplió con su cometido, sino que en algunos momentos perfeccionó los ya bellos arreglos que la Rondalla interpretaba en el disco.

«Tenía que haber grabado algunas canciones de mi próximo disco, pero la censura me ha prohibido todas las canciones que pensaba grabar. Lo que me parece mal es que si en nuestro nuevo Estado en vías de democracia se afirma que la censura ha desaparecido, que nos prohíban canciones todavía. Hoy he presentado siete canciones nuevas; pues bien, cinco de ellas las puedo cantar, pero no las puedo grabar en disco. Esto me parece muy arbitrario, y además es una contradicción con las declaraciones oficiales de democratización que se leen en la prensa.»

«En un plan estrictamente musical —prosigue Carbonell—, te diré que en este segundo disco seguiré contando con la ayuda de la Rondalla, y que, además, Toti Soler, participará en más canciones que en el primero. Además, también participará el violonchelista Eduardo Gattoni, que es el mejor instrumentista que hay ahora mismo en el «chelo».»

Las canciones de Carbonell tratan de personajes, situaciones o relatos de temas actuales, pero tratándolos de forma sencilla y directa y tiñendo las letras de un fino humor satírico, que hace un natural impacto en el auditorio. Musicalmente, sus canciones son sencillas, pero llenas de gracia; hay quien dice que junto con Luis Llach es el cantautor más musical de todos los existentes en las diversas nacionalidades del Estado español.

José Miguel LOPEZ DE HARO



El programa «standard», aquel que con más frecuencia suele interpretarse en nuestros conciertos (y no sólo en ellos), es el compuesto por una obertura u obra «telonera» (muchas veces, un estreno), un «concerto» para un instrumento solista y conjunto orquestal y, ya en la segunda parte, una sinfonía u otra composición de envergadura, que se constituye en el plato fuerte de la reunión. Esta configuración no es especialmente criticable cuando se disponen con cierto rigor las obras integrantes (en cuanto a épocas, estilos o novedad) y se agiliza, por otro lado, de manera conveniente el resto de la programación, premisas que no suelen cumplirse. Además, lo normal es que en este tipo de programas la atención de orquesta, director y público (a no ser que el solista sea el característico «monstruo») se centre casi exclusivamente en aquella obra puntera que ha de cerrar el acto. Consecuentemente, el resto de lo programado suele quedar relegado a un segundo plano, lo que resulta más lógico teniendo en cuenta el escaso número de horas de ensayo. Esto, naturalmente, es dramático cuando se ha de trabajar en una obra que se ve por primera vez o que ofrece una especial dificultad. Puede decirse que, en general, y respecto a los conciertos madrileños, independientemente de la calidad del solista, raras veces el acompañamiento alcanza los niveles deseables y en menos ocasiones se produce la necesaria integración de lenguajes y estilos.

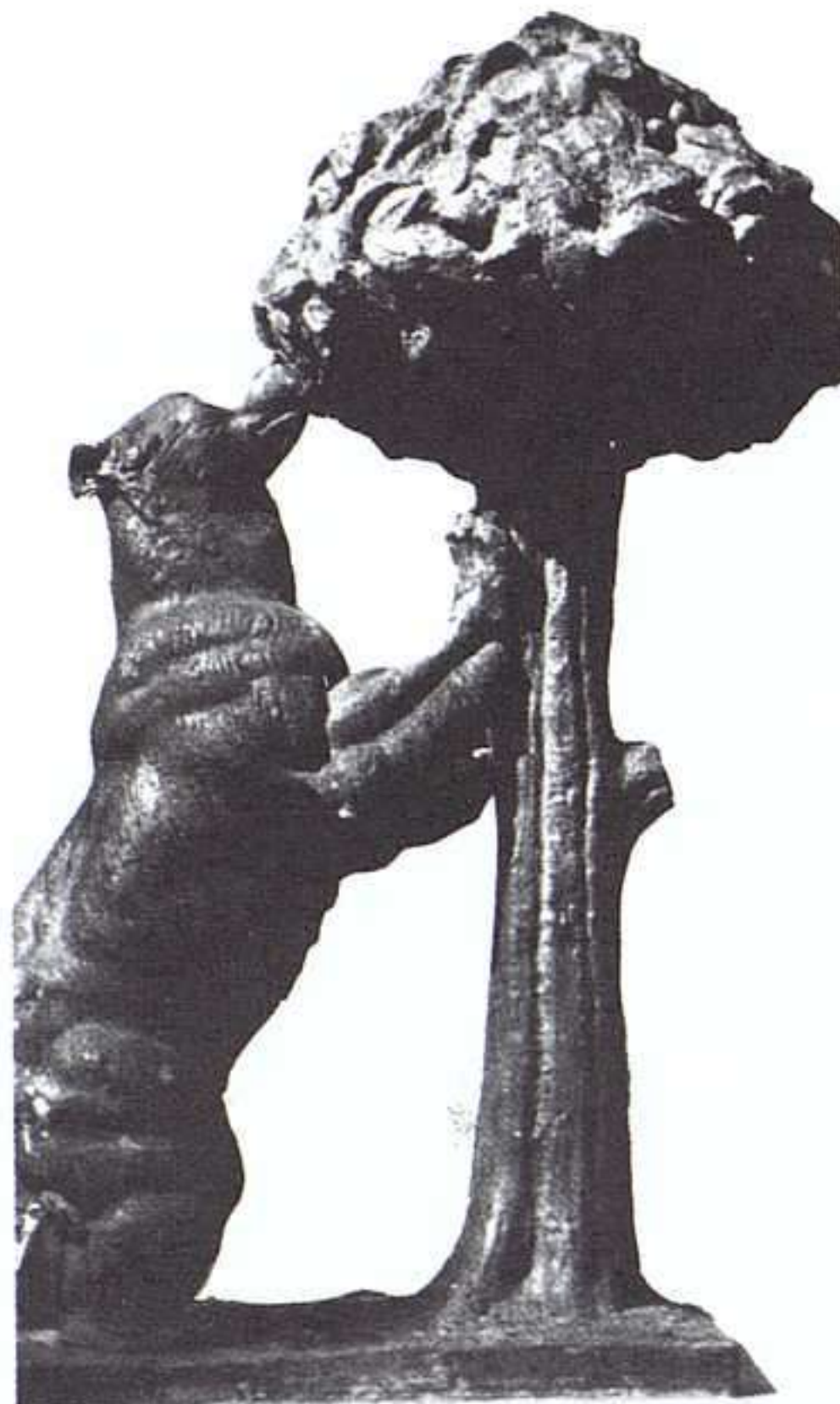
#### ACOMPÑAMIENTO E INTEGRACION

Habitualmente, lo que escuchamos en la interpretación de una obra concertante para un solista y orquesta es una dualidad: la compuesta por la voz simple de aquél y la múltiple de ésta. Aun en las composiciones más antiguas de este tipo, como las creadas a todo lo largo del siglo XVIII, desde el «concerto grosso» o el «concerto solístico» italianos a la perfección formal de Mozart, no se dispone únicamente que el conjunto o «ripieno» se limite a apoyar, a acompañar meramente al instrumentista o instrumentistas («concertino»), sino que se exige que participe con él en el discurso sonoro, prestándole, sí, apoyo, pero también, y sobre todo, estableciendo una corriente musical integradora. Por supuesto, existen composiciones que no requieren otro matiz que el del lucimiento del instrumento protagonista, cuya línea melódica aparece simplemente subrayada por el conjunto a través de una armonía sencilla. En tal caso puede lograrse una aceptable interpretación si, amén de una buena prestación del solista, se consigue entre él y el «tutti» un ajuste métrico y rítmico y una inteligente regulación de intensidades. Pero cuando se pide algo más a la orquesta, las dificultades pueden llegar a ser insalvables.

Es fácil hallar en nuestros conciertos claras muestras ilustrativas de lo más arriba dicho. Por lo general, cuando entre solista y orquesta ha habido entendimiento y, en apariencia al menos, no se han producido desajustes, y cuando el director ha conseguido colaborar con aquél en el orden dinámico, no «tapándole», se habla de un «buen acompañamiento». Con mayor razón habrá de juzgarse así cuando llega a producirse el equiparamiento antes mencionado gracias a que los elementos sonoros intervinientes dejan de ser dos cosas distintas jerárquicamente e incluso alcanzan a convertirse en una sola. La rutina hace que por lo regular, desgraciadamente, sólo contemplemos una interpretación, mejor o peor: la del solista, porque, en efecto, orquesta y conductor acompañan y sostienen, **no interpre-**

# DE MADRID AL CIELO

Por ARTURO REVERTER



## DE LAS MALAS COMPAÑÍAS, LIBRANOS, SEÑOR

tan. Y es lástima que obras tan ricas y profundas como puedan serlo los conciertos para piano o violín de Mozart, Beethoven o Brahms hayan de ser captadas únicamente en un 50 por 100 de su valor, y muchas veces ni eso, en cuanto el instrumentista principal no pase de la mediocridad o tenga una mala actuación.

Así, nos hemos de contentar habitualmente —y, en ocasiones, dándonos con un canto en los dientes— con los rutinarios acompañamientos al uso, unas veces mejores y otras peores. Acompañamientos ofrecidos tanto por los titulares de nuestras orquestas como por la mayoría de las medianías que nos visitan. Trabajos correctos son los que generalmente nos brinda la segura batuta de Frühbeck de Burgos. Recuerdo entre los mejores su apoyo a David Oistrakh en Brahms, en donde quedaron de relieve su proverbial firmeza rítmica y su capacidad para «seguir» al solista. Resaltable es también su reciente y atenta prestación a Alicia de Larrocha en el 27 de Mozart, en donde se alcanzó, aun dentro de una falta de ligereza en el fraseo y de transparencia en el sonido, una altura estilística muy plausible. Claridad y seguridad muestra asimismo García Asensio, cotitular de la Orquesta de la RTV, si bien ha de reconocerse que su personalidad en el podio es menos brillante, menos «epatante» que la del burgalés. Como entonado acompañamiento ha de citarse esta misma temporada el brindado a Szeryng en Beethoven, y con alguna mejor voluntad a Weissenberg en Brahms. Sin embargo, ni uno ni otro son capaces de superar esa barrera que separa el acompañamiento de la interpretación, al no poseer el secreto del juego de planos y de la sutileza en la gradación dinámica, carecer de una más acusada flexibilidad métrica y de una mayor facilidad para el «rubato», por lo que resultan comúnmente rígidos, independientemente de su corta intensidad expresiva y de su falta de refinamiento en el tratamiento del sonido. Este último defecto fue para mí uno de los más claros que tuvo el acompañamiento del titular de la Nacional a Rostropovitch en el **Concierto de violon-**

Rostropovitch: la máxima sobriedad a través del sonido más hermoso.





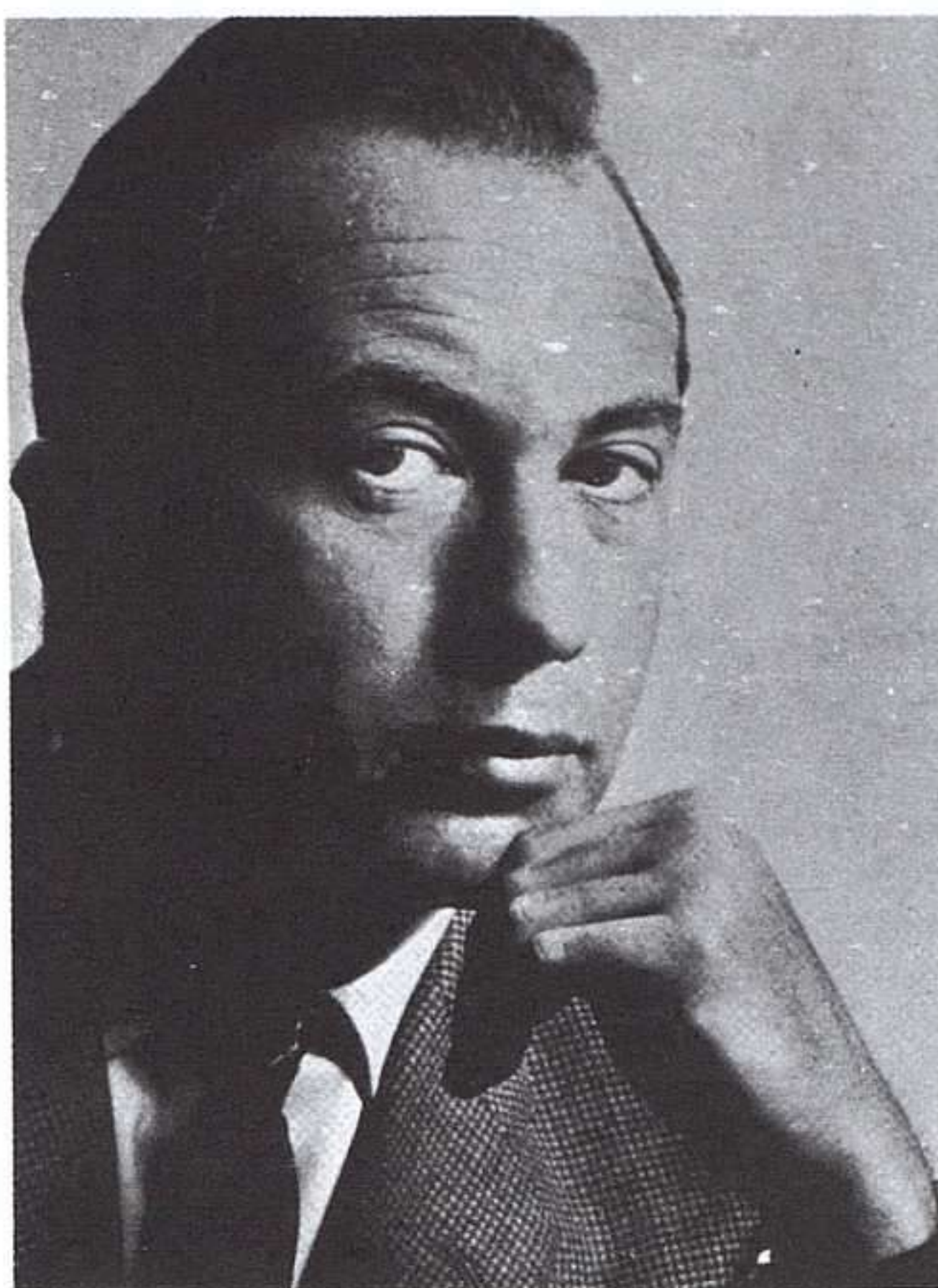
cello, de Dvorak. Obra intensa, de un cá- lido y amplio lirismo postromántico, in- creíblemente servida por el solista y que quedó corta en la orquesta, ajustada en general, pero tosca y poco flexible, a ex- cepción de determinados momentos del «Adagio». Su colorista orquestación fue raramente resaltada por la batuta normal- mente crispada del director, innecesaria- mente violenta, exagerada y superficial- mente dramática, alejada del jugoso y nos- tálgico lirismo de que está nimbada la composición, cuyo aire bohemio se esfu- mó así definitivamente. El buen pulso de García Asensio como acompañante de Weissenberg fue por completo insuficien- te para superar el nivel de lectura y alcan- zar el interpretativo del pianista. Aunque el Brahms de éste, con ser de categoría incuestionable, a mí no me entusiasme por completo, no hay duda de que al me- nos es personal y recreado, muy sutilmen- te trabajado, cosa que era de esperar en un intérprete tan calificado. En ningún momento, excepto los instantes de la in- tervención de Correa en esa milagrosa página que es el «Andante», se apreció una aproximación interpretativa del con- junto orquestal al pianista, cosa eviden- temente difícil cuando se parte de un so- nido sin depurar, nada brahmsiano, de una planificación en exceso esquemática y de una dureza de aristas tan acusada.

¿Cambiarían las cosas si desapareciera la rutina y se prestara atención suficiente a la parte orquestal de las obras concer- tantes? Supongo que sí, aun cuando sería improbable que por ello se superaran los límites artísticos que marcan la frontera del estricto, aunque correcto, acompaña- miento con la interpretación auténtica que conduce a la integración (en lo que, por supuesto, juega vital papel la clase del solista). Como ejemplo de ella yo citaré de memoria el irrepetible concierto del propio Weissenberg y la Nacional, fundi- dos en un sólo cuerpo y una sola alma con Celibidache en interpretación, preci- samente, del **Número 2** de Brahms. Cabe mencionar con posterioridad el **Concierto de violín**, de Sibelius, con Ida Händel-RTV- Celibidache; el **Número 1** de Liszt, con Horacio Gutiérrez al piano y Zubin Mehta al frente del conjunto de Educación y Ciencia; el **Concierto en Sol**, de Ravel, de Münch y la Henriot-Schweitzer con la mis- ma agrupación, o la colaboración de Buch- binder-Nacional-Kletzki en Chopin, entre otros que quizá merecerían también la cita.

## PIANISTAS FAMOSOS

Lo son dos tan distintos como los antes citados Alicia de Larrocha y Alexis Weis- senberg. La primera nos ofreció, como queda recogido, un **27** de Mozart en el que la colaboración orquestal, sin alcan- zar el nivel de depuración deseable, fue, al menos, atenta y discreta. La artista catalana se mostró, como siempre, segura de mecanismo, ágil en el pedal y justa en la expresión, ofreciendo una excelente y hasta cierto punto sorprendente reproduc- ción del lírico e íntimo canto del «Larghet- to». El fraseo, correctísimo, es, sin em- bargo, un punto seco y alicorto, algo falto de gracia. A causar esta impresión con- tribuye el sonido, incisivo y atractivo, pero no de excepcional belleza.

El búlgaro, que obtuvo, tanto en su re- cital en la Zarzuela para Ibermúsica, como en su actuación con la RTV, un éxito in- menso, está ahora mismo en espléndida forma, en plenitud de medios. Nunca su técnica ha sido tan poderosa ni tan lú- cidamente inteligente. En pocas ocasiones nos será dado escuchar una disección tal



Weissenberg: inteligencia y manos de hierro.

de la **Fantasia en Do mayor** o de los **Estudios sinfónicos**, de Schumann. O volver a oír con claridad similar la estructura pia- nística brahmsiana, reproducida con la má- xima pureza en el «Andante» del **Concier- to número 2**, cuya traducción fue, en con- junto, y partiendo de los personales postu- lados del pianista, modélica, y sin que la prestación orquestal pudiera alcanzar, como queda dicho, parejo nivel. Con todo, debo consignar, siguiendo mi particular impresión que en Schumann me dejó re- lativamente frío. Su visión, ejemplar en el análisis, transparente en los planos, muy arquitectónica, indudablemente inten- sa y concentrada, no da, sin embargo, el adecuado relieve a los valores poéticos que configuran el específico universo schumaniano, bastante alejado del carte- sianismo y más próximo a veces al caos, a la impresión arrebatada, milagrosamente unida a la mayor de las efusiones líricas. Así, cuando su tensa reproducción del se- gundo movimiento de la **Fantasia**, ejecu- tado con impulso y energía, marcó uno de los puntos más altos del recital, la inter- pretación global de la obra fue un tanto irregular: faltó, por ejemplo, encanto ex- presivo, intimismo, profundidad poética en el soliloquio del último movimiento, cua- lidades que tampoco poseyeron las **Esce- nas infantiles**. La peculiar y extraordinaria técnica de Weissenberg, su violento ata- que a la tecla, que parece buscar la utili- zación del piano en su faceta más pró- xima a la de instrumento de percusión, dotan a su interpretaciones de una dure- za y agresividad sonora que pueden no casar con la estética a la que se acogen determinadas composiciones, entre las que yo situaría las de Schumann y las de muchos otros románticos. Independien- temente de ello, y esto es algo que le critico también en su acercamiento a otras épocas, la tendencia a acelerar en exceso ciertos pasajes hace que, en oca- siones, el fraseo resulte poco inteligible y falto de la debida respiración, promo- viendo que el final de unas notas se con- fundan con el comienzo de la siguientes, y, con ello, la pérdida de continuidad, fluidez y lógica del discurso. Nos encon- tramos, pues, sin duda, con un pianista provisto de una preclara inteligencia, un cerebro privilegiado que gobierna unas manos de hierro. Manos constituidas por diez dedos que semejan diez incansables martillos, dotados de vida propia e inde-

pendiente. A veces demasiado indepen- diente, al poderse desear en determina- dos momentos un mayor «legato» y una más decidida vocación «cantabile».

## LAS «BODAS» Y «ERWARTUNG»

Dos de las más significativas obras de este siglo en los atriles de la Nacional, la primera, y de la RTV, la segunda. El ancestral y colorista mundo «folklórico» ruso que anida en la de Stravinsky fue tra- ducido por uno de los directores más tra- dicionalmente queridos del público de Madrid: Mario Rossi, hoy ya anciano y en declive de facultades, pero todavía con vigor (recordemos su transparente y ejem- plar **Cuarta** de Beethoven del año pasa- do) para, partiendo de su gesto elegante y persuasivo y su nerviosidad rítmica, darnos unas bienhumoradas versiones de dos naderías de Tommasini y Bottesini, en ésta acompañando muy bien a dos magní- ficos instrumentistas: Salvatore Accardo, violín, y Franco Petracchi, contrabajo. Des- pués de este «aperitivo» escuchamos una bella interpretación de la obra rusa, bien planificada y dicha, con destacable actua- ción, por matiz y afinación (muy superio- res a las de otras ocasiones), del Coro Nacional. Sin embargo, el conjunto quedó algo pálido, falto de vibración, de agresiv- dad, con lo que la violencia y sensua- lidad que subyacen en la composición no fueron plenamente detectadas. Se precisó, evidentemente, una mayor rotundidad en los solistas y un mayor mordiente en los cuatro pianos.

La obra de Schönberg, que componía, con la **Sinfonía número 36** y el **Concierto número 9**, para piano, de Mozart, uno de los programas más bellos de la tempora- da, fue interpretada por el director vienés Peter Keuschnig (que ya actuara en Ma- drid hace algunos años al frente del con- junto contemporáneo «Kontrapunkte») y la soprano suiza Colette Lorand. El resulta- do fue sólo discreto, pese a la buena lec- tura de la Orquesta y al indudable talen- to dramático de la cantante. Pero el vir- tuosismo que precisa la página, los cam- bios de clima, la atmósfera obsesiva y an- gustiosa, fuertemente expresionista, que la invaden fueron solamente esbozados. La soprano, por otra parte, quedó casi siempre apurada en los momentos de mayor dificultad vocal; su instrumento, opa- co y algo nasal, gutural arriba y fatigoso de emisión, careció de la flexibilidad ade- cuada. Las dos obras del salzburgués fue- ron, simplemente, leídas, y mal. A desta- car, no obstante, la buena línea del pia- nista, Guillermo González, que apuntó gusto y musicalidad, si bien dejó patentes algunas dificultades técnicas, poca varie- dad en el fraseo y falta de redondez en el sonido.

## EL UNICO BRUCKNER

Junto con la juvenil **Obertura en Sol menor**, que ofreció Ahronovitch con la RTV, la única obra del compositor austríaco programada (de lo que nos enteramos un mes antes del concierto) en esta tempora- da, ha sido la **Sinfonía número 6, en La mayor**. Auténtica novedad en Madrid, estreno absoluto para la Orquesta. Se tra- ta de una de las sinfonías menos cono- cidas del autor, considerada por muchos como su «Pastoral», aunque no dejen de integrarse en ella, en sorprendente com- binación, lo solemne y lo humorístico. Equilibrada, pese a la corta elaboración de su «Finale», nos acerca al mundo de **Tristán** en el «Adagio». No encierra es- peciales dificultades técnicas; pero el he- cho de que la Nacional la interpretara por vez primera, unido a las característi-



cas directoriales del invitado, Ferdinand Leitner, que suele dirigir formaciones hechas a este repertorio, y que en ensayos no es particularmente persuasivo, provocó una ostensible inseguridad en la reproducción, sobre todo en la cuerda, en la que hubo no sólo borrosidades, sino también graves desajustes e inexactitudes de tono (primero y tercer movimientos especialmente). Leitner, típico maestro germano, de largo historial, sólida técnica y escasa inspiración, posee un gesto amplio (marcando muy fuerte la primera parte, casi siempre a lo largo del plano vertical), algo desconcertante, poco estético y no demasiado flexible para establecer con claridad la polirritmia tan característica de algunos pasajes de la **Sinfonía**. No obstante, su aproximación a Bruckner es válida, consiguiendo magníficas progresiones dinámicas y muy loables efectos en la planificación de los vientos, así como un concentrado lirismo en el «Adagio». En conjunto, fue mucho mejor, de todas formas, la versión que el mismo director y Orquesta nos ofrecieron en temporada anterior de la **Cuarta** del propio compositor. Cosa lógica si se piensa en que esta última sinfonía ha sido ya tocada varias veces por nuestra agrupación. Para colaborar con Leitner estaba desde hace tiempo anunciado el pianista ruso Sviatoslav Richter, que, finalmente (¡lástima!), no vino y fue sustituido por Gonzalo Comellas, intérprete más bien desvaído del **Concierto para violín en Mi mayor**, de Bach.

#### LA MISA DE BACH O LAS BENEVOLENCIAS PELIGROSAS

Uno, al escribir estas crónicas, quiere ser lo más objetivo posible, aunque sabe que siempre late en el fondo de todo comentario u opinión un criterio inevitablemente subjetivo. Por ello no da demasiada importancia a las diferencias de parecer que respecto a cualquier cuestión musical pueden producirse. Sin embargo, es preocupante el tema cuando después de haber escuchado un concierto que uno considera, en términos generales, muy deficiente, se encuentra con que la crítica periódica habla elogiosamente de aquella manifestación. Entonces se piensa en la sordera, propia o ajena, o en la falta de rigor, y también en que de nuevo se demuestra que no existe LA VERDAD, sino las verdades. Todo esto viene a cuento en relación con la interpretación que no hace mucho ha realizado Alberto Blancafort, con Coros y Orquesta de la RTV, de la **Misa en Si menor**, de Bach, obra que ya ofreciera el pasado año. La crítica, en general, ha sido extremadamente benévola, y en un caso concreto se ha llegado a afirmar que se consiguió una «versión esplendorosa» (¡). A mí, sinceramente, me pareció lo peor que le he oído al director catalán y, consiguientemente, uno de los conciertos de más baja calidad global escuchado a los conjuntos de Información y Turismo. Es cierto que ellos, desgraciadamente, no están en el secreto de la interpretación del repertorio barroco; falta tradición y escuela (y sobre esto será interesante hablar en otra ocasión). Es cierto asimismo que la **Misa** supone un empeño de muy difícil superación. Pero no es menos cierto que con el planteamiento de Blancafort habría sido muy raro que pudieran salvarse, o al menos paliarse, estas iniciales deficiencias. El titular del Coro de la RTV es, no me cabe duda, un buen músico, un buen preparador de aquel conjunto; pero no un maestro de técnica y criterio suficientemente firmes para superar en principio una aparente frialdad y relativa capacidad



Celibidache: intérprete antes que acompañante.

de comunicación con las formaciones que pueda tener a su mando. Son muchos y complejos los elementos que concurren en este amplio y pluriforme muestrario y resumen del genio de Bach. La afinación, el ajuste, la claridad de las voces, la fluidez expositiva, el rigor estilístico se consiguieron en esta ocasión raramente. La despreocupación que la batuta demostró por la Orquesta en beneficio del Coro fue manifiesta, quedando bastantes veces sepultada aquélla. ¿Cómo puede plantearse el acometer esta obra partiendo de una injustificada desproporción cuantitativa, con el coro al completo y la orquesta muy reducida? La participación de aquél es muy importante, pero no tanto que haya de romperse el equilibrio fundamental en toda interpretación musical, y más si ésta es de una partitura del cantor de Santo Tomás. El intento de conseguir una brillante prestación del coro llevó a un innecesario virtuosismo, forzado las más de las veces, que llegó a extremos casi risibles en la exageración de los «staccatti». El efecto causado, por ejemplo, en «Cum sancto spiritu» o en «Et expecto» estuvo más cerca del cacareo que de otra cosa. Por otro lado, la prestación de los solistas instrumentales, contagiados quizá de la falta de firmeza de la mano rectora, fue mediocre, poco segura y en más de un caso sin la necesaria exactitud tonal. En este defecto cayeron una y otra vez las cuatro trompetas agudas, desencajadas, desempastadas y desencuadradas. Sería injusto no destacar, por contra, las intervenciones del primer oboe y del primer «chelo», éste en una buena labor en el «continuo». Los solistas vocales, poco más que discretos, con una Norma Procter sombra de sí misma (aunque siga siendo una magnífica artista), en estado vocal más bien comatoso y que —increíblemente, teniendo en cuenta todo ello— fue la encargada de cantar el «Laudamus te». Verdaderamente penoso. En suma, una versión que para el que escribe no tuvo nada, absolutamente nada de esplendor. Desde luego, inferior a la que el mismo Blancafort dirigió, con todos sus fallos, en la temporada precedente.

#### CONCIERTOS EXTRAORDINARIOS

##### UN MOMENTO MAGICO

La mayoría del público había abandonado, junto con los Reyes, la sala. Se otor-

gaban ya los últimos encendidos aplausos a Rostropovitch. Inesperadamente, éste reaparece con su violoncello seguido de profesores de la orquesta que pugnan, con su titular, Frühbeck, al frente, por acomodarse en el estrado. Silencio. Voces de los espectadores: «¡Bach!» «¡Bach!» El artista mira a uno y otro lado, empuña el arco y dice: «Bach». ¡Y qué Bach! La hondura expresiva, la serenidad, la concentración, la máxima sobriedad a través del sonido más hermoso, detuvieron el curso del tiempo en los breves instantes de duración de la «propine» bachiana. Este momento es uno de esos regalos impagables que sólo muy de tarde en tarde se producen y que contribuyen a olvidar tantos malos conciertos, tantos desagradables problemas que el acontecer diario nos brinda, e incluso para que se relegue a segundo plano la cuestión, no tan baladí, de que se organice un acto como éste con carácter benéfico y se ponga a 1.500 pesetas la butaca, con la consecuencia de que más de la mitad del patio estaba vacío, ofreciéndose un lamentable espectáculo en un concierto al que asistían los Monarcas, y, lo que es más importante, privando a tanto buen y no adinerado aficionado de asistir a un acontecimiento de este calibre. ¿Cuántos, ante los precios prohibitivos, hubieron de quedarse en sus casas? Y ello con independencia de que, probablemente, una gran cantidad de las butacas pudieran estar vendidas y pagadas. Parece, en todo caso, mucho más razonable que esas personas que pagan, pero no van, den su óbolo para la causa benéfica, independientemente de cualquier otra cuestión, y que, con precios más módicos, destinados también al fin inicial, se permita la asistencia a verdaderos aficionados. Y ello de un modo general para este tipo de manifestaciones, tan frecuentes a lo largo del año. En este caso concreto se habría evitado, por ejemplo, que en la segunda parte los acomodadores estuvieran recolectando público en los pisos superiores para disimular las escandalosas calvas, olvidada ya la inicial categoría «de gala» que tenía el concierto. Aquel momento sublime hace también que no reparemos demasiado en que el violoncellista ruso actuara un poco «en divo» con grandes aspavientos, y que, sirviéndose de una obra prácticamente barroca como el **Concierto en Do mayor**, de Haydn, montara un increíble número virtuosista bastante alejado de la estética y del estilo de la composición, que pide una mayor contención y menor desbordamiento y aparatosis. Sin importancia pareció asimismo el que la intervención orquestal fuera aquí especialmente desafortunada, y que en Dvorak, pasmosamente tocado y vivido por el solista, todo se desmesurara quizá en demasía. El público, justamente entusiasmado, rozó, sin embargo, peligrosamente la histeria.

#### LA LECCION DE «I VIRTUOSI»

Mucho más natural y espontáneo me pareció el ambiente que rodeó a los tres conciertos interpretados por este conjunto italiano, que al cabo de los años, y a pesar de sustituirse frecuentemente sus instrumentistas, continúa poseyendo una calidad excelente, aunque quizá la global de sus componentes actuales no alcance la extraordinaria de los Gulli o Prencipe. Siguen, sin embargo, los magníficos Stefanato, Altobelli, y sobre todo Ferraresi, gran violinista y hombre cordial. Sensacionales los dos violas y a tener muy en cuenta el joven violín Carmignola. Al frente, como siempre, ese importante músico (antes que director) que es Renato Fasano. Manda poco y, realmente, piensa



uno a veces que nada cambiaría si no estuviera allí, balanceándose y agitando curiosamente los brazos. Pero su presencia me parece estimulante y aconsejable para la fluidez de la música que él tan bien conoce y que, en su mayoría, revisa y prepara. Lo cierto es que volvemos a aplaudir el brillo, la luminosidad de los arcos, la transparencia y sensualidad de los «tuttis», la modélica afinación, que nos acercan de nuevo un Vivaldi ejemplar, puede que menos «revolucionario» y sorprendente que el de Scimone y sus «Solisti Veneti», pero de mayor calidad sonora, y al menos tan válido. **Las cuatro estaciones** alcanzaron intensidad y virtuosismo sensoriales sin necesidad de forzar la pureza estilística, aunque en algún momento se apurara la dinámica. Para la historia de la interpretación creo que deberá quedar la que realizaron del **Concierto para cuatro violines, número 10**, del «**Estro armonico**». No cabe mayor profundidad y transparencia al tiempo, mayor vigor y tersura aunados. Un aplauso a la Autónoma, organizadora del ciclo (en mayo vendrá Münchinger), aunque el pretendido didactismo de aquél (con conferencias en la Universidad) se perdiera, a mi juicio, por la enmarañada confección del programa de mano, innecesariamente compli-

cado, y por la propia estructura de los conciertos, obediente a una división por escuelas y distintos tipos de «concerti». La idea era buena, pero estimo que no fue adecuadamente plasmada. En cualquier caso, estos conciertos han sido lo que se dice una gozada, con un público atento, juvenil y «en jersey».

#### EL ESTE NOS VISITA

La Filarmónica de Varsovia, que recientemente ha actuado en distintas localidades españolas, se nos ha mostrado en Madrid como un conjunto sinfónico compacto, de potente sonoridad global, algo estridente en metales, un poco a la manera de las grandes orquestas soviéticas. Cuerda magnífica, plena, de notable seguridad en el ataque y resaltante contundencia. Madera irregular, con excelentes oboe y clarinete. Trombones sólidos, trompas vulgares y trompetas exactas, aunque agrias. Al mando de Witold Rowicki, viejo conocido de la Nacional, director muy irregular, incisivo y poco refinado, brindó una estupenda reproducción del **Libro para orquesta**, de Lutoslawski, obra de gran riqueza, de amplio espectro dinámico, admirablemente construida y trabajada, de tex-

tura sonora no muy alejada de la de un Ligeti, plena de contrastes, relativamente (por no decir muy poco) avanzada en el lenguaje. Después, una aceptable versión del **Concierto número 1** de Prokofiev, con el siempre firme, afinado y blando violinista, asimismo polaco, Konstantin Kulka. Por último, una espectacular y «muscúlada» **Scheherazade**, en donde la poesía, el misterio y el toque impresionista fueron sustituidos por una no siempre bien calibrada agresividad sonora y un clima extrañamente vecino al expresionismo. De todos modos, magnífico «montaje», sobre todo del tercer tiempo.

Ligera decepción la producida por el cuarteto Melos, que actuó para «Cantar y Tañer». Excelente agrupación, de notable visión constructiva y buena afinación, así como muy lograda conjunción. Es, sin embargo, corta en vibración y en sonoridad. Las voces medias resultan débiles y poco contrastantes. Su Beethoven es, pese a todo, de altura, aunque quede lejos del gran nivel de su integral discográfica de Schubert en DG. Claro que han actuado muy poco después del Amadeus, «handicap» difícil de superar.

ARTURO REVERTER

#### ESTRENOS Y ACTIVIDADES EN MADRID

La Orquesta Nacional ha estrenado **Imágenes**, de Manuel Berná, obra bien trazada por un estupendo profesional, pero que no llegó a darse con toda su intensidad ni dominio por parte de la Orquesta. Su autor se basa en las figuras del Museo Salzillo, de Murcia. No es una partitura programática, pero sí que en esencia pone en nuestros oídos la gran obra de arte del murciano Salzillo: música arrancada de lo ancestral de la tierra valenciana; vivencias de su autor, originario de aquellas tierras alicantinas; recordación de nuestro Esplá, pero sin caer en citas ni fragmentos al pie de la letra; nada de sacar de la vena popular el tema; sólo la esencia, la ensoñación de eso que nuestro Fala denominaría **folklore inventado**.

Aplaudimos a Odón Alonso, al frente de la Orquesta de Televisión, el acierto de su versión ofrecida de la **Sinfonía breve** (1956), de Julián Bautista, incomprendiblemente ignorada hasta ahora en España, si no en el resto de Europa y América. Incluye un mundo variopinto que se inserta en el de Strawinsky, Poulenc, Schoenberg o Bartok (que no es nada despreciable ni dudoso), pero con una esencia hispánica, rompiendo con todo lo que pudiera significar «nacionalismo»; en el curso de su desarrollo yo recordaba ambientes de una **Noche transfigurada** o una **Música para celesta**, en medio de una gran «universalidad». Estos son nuestros músicos, a los que no se les hizo caso; pero ellos mantuvieron su raíz española, con una nostalgia a flor de piel que se palpa en las partituras, en un «exilio voluntario», al que se pudo poner fin en cualquier momento y no se quiso, llegando antes el final de su vida que el deseado regreso al solar de los mayores.

\* \* \*

#### OTRAS PRIMERAS AUDICIONES

**Serenata a Lydia de Cadaqués**, de Montsalvatge, o **Sequencias sobre una mort**, de Cervelló (dadas a conocer ambas en Barcelona), han sido estrenadas en Madrid, la primera con una interpretación indiferente por parte de Inbal, y la segun-

da bien conceptuada por García Asensio, con sus autores presentes en el Real, recibiendo el «placet» del auditorio; el músico de Gerona nos ofrece una página «desnuda», libre de hojarasca superflua, con apenas un sencillo ropaje orquestal; una sobriedad que también se acusa en sus **Cinco invenciones**, pero con otro tratamiento; emplea una estética habitual, con un cierto halo estrawinskiano, bien interpretado por el solista de flauta Vicente Martínez, pero sin la colaboración necesaria en la batuta de Inbal.

Debo confesar que me gusta la música de Cervelló; siempre es nostálgica y dentro de un hermetismo dramático; bien que sus **Sequencias** puedan requerirlo por el tema, pero desearía escuchar algo más optimista, para así tener toda la dimensión de este hombre, que trata la masa sonora con perfecto dominio; nuestro autor cuenta cuarenta y dos años, pero su música, aunque joven, prometedor, «nueva» y actual, tiene juventud externa, pero cierta senectud interior; puede que esto último se deba a esa «desesperanza» que respira su obra (al menos, las que yo he conocido en audición directa); su ambiente de misterio interesa desde el comienzo al fin; atrae el inteligente desarrollo, a modo de un neopresionismo, que cautiva. García Asensio supo expresarlo muy bien.

\* \* \*

#### OTRAS ACTIVIDADES

En la Fundación «Juan March» se celebra ahora un nuevo ciclo, dedicado al gran Juan Sebastián Bach, en el que intervienen destacados organistas españoles: María Teresa Martínez Carbonell, Ramón González de Amenúa, José Rada y Montserrat Torrent, respectivamente.

\* \* \*

Ibermúsica desarrolla el suyo de carácter monográfico dedicado al piano, con un autor determinado en cada sesión; por el momento han intervenido María Joao Pires, Weissenberg y Jean Bernard Pomier con Mozart, Schumann y Bach, respectivamente, quedando en puertas Zoltan Kocsis, que protagonizará páginas de Liszt, siguiéndole en el curso de estas jorna-

das nuestros compatriotas Carmen Vilá (Brahms), Joaquín Soriano (Chopin) y cerrando, Yewgeni Mogilewsky (Prokofiev).

\* \* \*

Interesantes las sesiones que vienen ofreciendo los alumnos de la clase de Composición correspondiente a García Abril; en ellas se ponen de manifiesto las técnicas que se aprenden en dicha clase, siendo explanadas, en la práctica, dentro del recinto del propio Conservatorio (que ya no es tal, puesto que se aprecia una evolución pedagógica y aplican las corrientes estéticas sin anquilosamientos); intentaremos ponernos en comunicación con algunos de ellos y conocer cómo resulta en la práctica ese mundo que ellos crean en el papel pautado y que por arte de magia surge a la hora del concierto.

\* \* \*

La Universidad Autónoma, uno de los Centros más musicales de nuestra capital, ha organizado el Primer Ciclo de Música Barroca, en el cual se ofrecen páginas de Vivaldi, Corelli, etc., pero no sólo para los alumnos de la misma, sino para todo el distrito madrileño; la interpretación corre a cargo de I Virtuosi di Roma, con Renato Fasano en la dirección de las bellas páginas de estos músicos italianos.

\* \* \*

Si en sus años fundacionales, y posteriormente en sus bodas de oro el Teatro Español se abría para cobijar a la Banda Municipal con Villa y Arámbarri, ahora es el Monumental el que ofrece ese cobijo los domingos por la mañana a tan noble instrumento, con su especial «sonido», que sólo ella tiene, desde bien antaño; muchos son los melómanos que acuden al coliseo de la plaza de Antón Martín para «paladear» bellas partituras que son bien conocidas de todos; un trabajo responsable que ahora en la temporada de invierno se hace bajo techo, para luego, en la primavera y el verano, volver a las frondas del parque del Buen Retiro, si bien con unas molestias de las que ahora se prescinde con gusto; los habituales acuden en la mañana dominical para seguir esa labor paciente y difusora de la laureada agrupación. — **FERNANDO LOPEZ LERDO DE TEJADA**.



# BUENOS AIRES

## EL «BALLET» «CARMEN» Y SU ESTRENO SUDAMERICANO

Escribe: NESTOR ECHEVARRIA  
Coresponsal de RITMO en Buenos Aires

Una nueva visita de la afamada bailarina soviética Maia Plissetskaia a la capital argentina volvió a poner una nota de entusiasmo fuera de serie en el ambiente musical y artístico porteño, capaz de connotarse con aquel tipo de acontecimiento que suele extrapolar los límites de su órbita específica para sacudir todas las estructuras de la atención pública. La efusividad de los aficionados, los requerimientos permanentes del periodismo, hicieron que esta segunda temporada que contó con su presencia tuviera un fervor acrecentado con respecto al debut.

Pero, además, y esto deseo puntualizarlo, las expectativas estaban centralizadas en la obra que le contaría en escena, que «per se» implicaba una novedad, un estreno para Sudamérica: el «ballet» **Carmen**, considerado, apriorísticamente —y no sin razón— como su máxima creación en las tablas. Una película cinematográfica, filmada en Moscú, se había encargado de preanunciar el éxito de ese trabajo. Pero la realidad, el poder vivir la experiencia, que nunca encuentra parangón en los medios técnicos de reproducción —ya sea el cine o los discos—, es otra cosa. Y si el lector agrega a eso, como ocurrió en Buenos Aires, que la «étoile» acudió acompañada por un grupo de bailarines especialistas en la obra, provenientes del Teatro Bolshoi, de la capital soviética, deducirá fácilmente cuanto decía de un comienzo.

En efecto, los antecedentes de esta creación de quien ha sido considerada como sucesora de Galina Ulanova en su entidad madre, el Bolshoi, provienen de hace poco menos de una década, cuando el citado teatro moscovita la ofreció, una vez que aceptó la sugerencia de la intérprete de ambientar en realización coreográfica la célebre ópera de Georges Bizet. Para ello utilizó los servicios del coreógrafo cubano Alberto Alonso (cuñado de la conocida bailarina, del mismo origen, Alicia Alonso) y del compositor soviético Rodion Schedrin. Este músico, autor de una ópera titulada **Almas muertas**, inspirada en Gogol, así como también de algunos «ballets», fue el encargado del correspondiente arreglo de la partitura bizetiana, haciéndolo coherente-



Un instante del «ballet» *Raymonda*, con música de Glazunov, presentado en el Colón, de Buenos Aires.

mente, en una instrumentación que se apoya sobre las cuerdas y mucha percusión. El propio músico, a la sazón esposo de la Plissetskaia, ha manifestado sobre su partitura: «Al transcribir, hay que determinar primero los instrumentos con los cuales habrá que reproducir la obra original. Debí entonces encontrar una solución para ver con qué instrumentos de la orquesta podía reemplazar la falta de voces humanas. Según mi punto de vista, se podía considerar para esta solución solamente instrumentos de cuerda y de percusión.» Ahora bien, el resultado está, en mi opinión, logrado, conteste con las intenciones transcritas y se apoya en una acción coreográfica que subraya y enfatiza, claramente, el problema argumental. El coreógrafo ambientó la acción en una plaza de toros. El mismo ha sostenido que «la vida de "Carmen" es semejante a una plaza de toros, en la cual se realiza diariamente la lucha por la libertad».

La labor de la bailarina resulta, por su parte, elocuente y expresiva. Su estudio del personaje está encarado muy a conciencia y responde al entusiasmo con que acometió la empresa. «Cada artista —se encargó de decir ella misma en una reunión periodística previa— tiene un personaje de ensueño, un deseo de largo tiempo con cuya realización soñé todos los años de mi labor escénica: la creación de «Carmen» y con la música de Bizet».

Maia Plissetskaia en una plástica instantánea de su personalísima creación de *Carmen*, que bailó en su reciente estreno bonaerense.



Y, en verdad, con cada movimiento, ademán o paso, a solo o en réplica a dúo, hacía y facetaba una heroína de Merimée propia, desligada del contexto operístico bizetiano, creando permanentemente interés. Muy bien acompañada, debo asentar esto también, por sus colaboradores, entre ellos dos expresivos bailarines, Anatoli Berdishev y Sergei Radchenko, que asumieron las partes de «Don José» y del «Torero», respectivamente.

El público se resistía a dejar la sala del Colón capitalino, tras este sonado estreno sudamericano de cuarenta y cinco minutos solamente de duración, que compartió el cartel, de *Raymonda*, de Glazunov (del que se presentaron fragmentos del tercer acto), y *La noche de Walpurgis*, sobre la partitura para «ballet» de la ópera *Fausto*, de Gounod.

Tras el «ballet» llegó la ópera, que trajo una evocación y recuerdo necesario del músico gaditano Manuel de Falla con motivo del centenario de su nacimiento (y los treinta años de su desaparición en suelo argentino, lo cual fue motivo ya de una nota especial desde mi corresponsalía), reponiéndose al efecto su ópera *La vida breve*, en una discreta y representativa versión, a cargo de elementos del cuerpo estable del organismo porteño.

Otro homenaje que cobró vistas sentimentales, por cuanto contó con la presencia física del propio compositor a los noventa y seis años de edad, fue tributado a Pascual de Rogatis, al reponerse (tras cuarenta y un años) su trabajo operístico *La novia del hereje*. Nacido en Italia, pero ciudadanizado argentino, residió casi toda su vida en suelo de mi país, componiendo y sustentando, en cuanto al sentir musical, ideas de perfil americanista y nativista, propósito ése no siempre evidenciado desde un punto de vista de la originalidad del lenguaje, pero al menos sí en cuanto a argumentos y temática. Por ello, una partitura como la que acaba de exhumar el Colón de Buenos Aires en su homenaje, sin estar exenta de las influencias propias del medio musical donde le tóco desarrollarse al autor, evidencia un oficio franco y sincero, al que algunas evidentes debilidades de libreto y el problema inmanente al tiempo mismo —en su proceso inexorablemente decantador— no desmerecen. El homenaje a este longevo protagonista de largos años de la vida musical sudamericana quedó así justificado

NESTOR ECHEVARRIA



# BARCELONA

TEMPORADA LICEO 1976-77

Hemos asistido a la representación de **Trovatore** y **Mefistófeles** en el Gran Teatro del Liceo, funciones de interés, pero que en modo alguno se contaban entre aquellas de expectación multitudinaria.

**Trovador** contaba con la importantísima baza de Fiorenza Cossotto, y es a ella a quien debemos referirnos en primer lugar, porque este **Trovador** hubiera debido llamarse más bien **Azuzena**. Toda la intervención de la Cossotto fue un prodigio de potencia vocal, línea de canto, «fiato», entrega, corazón y saber estar. A su lado palió todos los demás elementos, hasta el punto de hacer desear que todas las escenas en donde ella no intervenía dejaran paso rápidamente a su presencia. Hoy por hoy, sigue siendo la primera «mezzo». Aurea Gómez fue una «Leonora» con una voz de bello color, aunque, dada su juventud, faltó madurez y reposo a su interpretación. Puede tratarse de un buen valor para el futuro. Su línea, más bien lírica que dramática, produjo mejores resultados

en el primer acto que en el último. Vicente Sardinero representó un «Conde de Luna» correcto, de grato color, pero monótono discurso, e Ivo Vince, de presencia obligada como marido de la Cossotto, fue un «Fernando» de voz quebrada en bastantes momentos del «Albietta Zingara». Hemos dejado para el final a Pedro Lavirgen, tenor tantas veces admirado en otras partituras, al que esta vez encontramos bajo de forma. Su generosidad y entrega no pudieron compensar unas cualidades vocales netamente mermadas, en las que el color era pálido y la emisión forzada. Tanto la dirección escénica de Monjo, como la orquestal de Bonavolonta carecieron de todo atractivo. Resultó, en definitiva, el **Trovador** de la Cossotto.

En **Mefistófeles** fue mucho más patente la labor de conjunto, y bajo una correcta dirección escénica de Tennazo y una tensa y dramática dirección orquestal de Morelli, maestro que se está convirtiendo en habi-

tual del Liceo, asistimos a una representación muy positiva. Juan Lloveras encarnó un discreto «Fausto», sin brillo especial, en el que la mayor falta fue la de matización en el fraseo. Elena Manti Munziata, tras sus triunfos del año anterior en **Bohème** y **Traviata**, volvió a revalidar sus laureles. Posee una emisión fácil, con un color de «spinto» que se avino a la partitura, especialmente en las páginas dramáticas de «L'Altra Notte in Fondo al Mare» y en su intervención final. A su lado, como «Mefistófele», Donaldo Giaiotti fue el otro gran triunfador de la noche. No tratándose en modo alguno de un consumado actor, sus bazas las gana gracias a una voz redonda, de auténtico bajo, manejada con una irreprochable escuela. El éxito de conjunto fue grande.

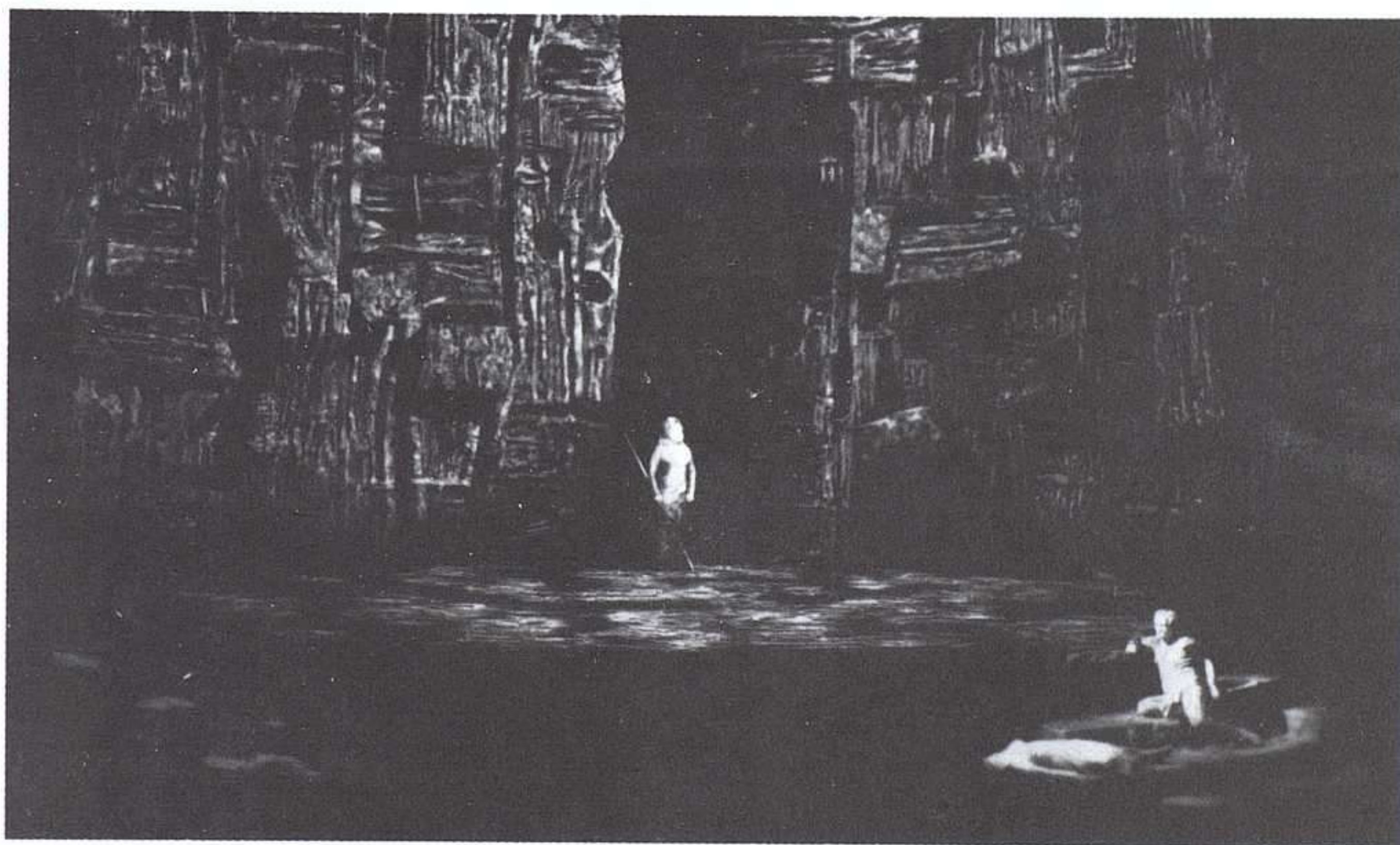
Entre las próximas representaciones cabe señalar dos de las más esperadas: **Fedora** con Virginia Zeani y Plácido Domingo, y **Salomé**, con Montserrat Caballé. G. A. R.

## LA «WALKYRIA» EN EL PALAU

UNA «WALKYRIA» DE LUJO

Muy esperado era este acontecimiento musical no sólo en Barcelona, sino en toda España. Jamás se había logrado en nuestro país tal plantel de intérpretes para la **Walkyria**: Birgit Nilsson, Montserrat Caballé, Tomas Stewart, Richard Cassilly, Matty Salminen y Patricia Payne. Vamos a dividir en dos secciones la presente crónica; en la primera comentaremos la idea y su realización, y en la segunda nos centraremos en el espectáculo musical concreto.

El Patronato «Pro Música» patrocinó esta **Walkyria**, que tuvo lugar en el Palau en sesión de concierto. La expectación hemos ya anotado que era enorme; pero, a pesar de ello, pudieron observarse muchos claros en el segundo de los conciertos, sin duda a causa de los altísimos precios de las localidades. Se ha tratado, probablemente, del espectáculo musical más caro que se haya dado en nuestro país; basta anotar que la butaca valía 3.800 pesetas y la entrada a general, 700. Evidentemente, a pesar de los elevados «cachets» de los intérpretes, tales precios inclinan a la reflexión. No podemos menos de alabar a la entidad organizadora por su esfuerzo, dedicación y mecenazgo de la Música, y claro es que, por su parte, una reducción en los precios era inviable; pero entonces nos preguntamos dónde está la ayuda y el compromiso cultural de los organismos oficiales, de los Ministerios de Educación, Información y Turismo, o las propias entidades locales. Un espectáculo así, de tan elevada calidad, ha de ponerse a disposición de un público más modesto. Wagner no es un privilegio para ricos, como últimamente parece desprenderse de esta sesión o de las que recientemente han tenido lugar en París a precios igualmente prohibitivos.



La Walkyria, acto segundo.

Por otro lado, una vez logrado un reparto semejante, entristece pensar que no haya podido celebrarse como ópera en el Liceo. El carácter de propiedad del teatro no permite que otros organismos distintos a la Empresa del Liceo puedan organizar en él eventos musicales. Cuando gran parte de las localidades son propiedad de particulares y no pueden, por tanto, ponerse a la venta general ni tampoco cobrarles a dichos propietarios el precio de taquilla normal, por estar así estipulado, sería totalmente irrentable una realización musical semejante. Por ello, cuando la perfección hubiera podido conseguirse, nos hemos debido contentar con la ópe-

ra-concierto. ¿No es hora de abordar oficialmente el tema de la propiedad del Liceo?

Uno y otro aspecto merecen atención especial de nuestras autoridades, y desde estas líneas queremos llamar la atención sobre tales puntos y reclamar un replanteamiento general.

### EL DIRECTOR

Totalmente ilógico fue que hasta pocos días antes de los conciertos no se supiera quién iba a ser el director de orquesta, máxime cuando el resto de «cast» se conocía desde un año antes. Recordamos



que por aquellas fechas se habló de Warviseo y de Horst Stein; pero al final hubo de ser casi un desconocido, Hans Wallat, quien tomase la batuta.

Esto es algo ilógico desde todo punto de vista, máxime en una obra de las características y exigencias generales de la **Walkyria**. ¿Hasta cuándo la obsesión por los cantantes y el olvido de las batutas? Digamos que, a pesar de ello, Wallat, director que ha intervenido en Bayreuth, Metropolitan, Viena, etc., cumplió sobradamente, sacando un rendimiento y un sonido poco habitual a la Orquesta de la Ciudad de Barcelona, convenientemente reforzada en el metal por elementos alemanes. Con sólo algún descuadre en la cabalgata, su dirección fue acertada, bastante expresiva en los momentos líricos y quizás un punto efectista en los «fortes», en donde la orquesta fue capaz de sonar plena y sin fisuras. Pedir algo más hubiera sido absurdo, y quizás el «fichaje» de una primera batuta no hubiera compensado el reducido mayor rendimiento que hubiera podido obtenerse de la Orquesta.

## LOS CANTANTES

Patricia Payne cantó una adecuada «Fricka», en la que la única mácula fue el exceso de «vibrato». Como «Hunding» fue una importante revelación el bajo Matti Salminen, poseedor de una voz de potente timbre dramático. Richard Cassilly, admirable tenor wagneriano, no tuvo su día en la segunda de las versiones, puesto que una inoportuna presencia de flemas que comenzó a notarse en el primer acto fue causa de quebraduras en los momentos líricos de los dúos con «Siglinda» y «Bru-



Montserrat Caballé

nilda», del segundo acto, en los que la inseguridad era además perceptible. Pudo superar tales baches gracias a su línea de canto, amplio registro y potencia vocal, lucida especialmente en frases como el «¡Wälse, Wälse!» del «racconto» de su historia en el primer acto. Montserrat Caballé debutaba como «Siglinda», y en honor a la verdad hemos de anotar que, aun dentro de un nivel de excepción, fue quizás la del menor en los papeles protagonistas. El lirismo de su voz, su capacidad para las bellezas y proezas «bellcantistas» no podía compensar aquí las prestaciones de potencia y facilidad en el registro agu-

do. Su voz nos sonaba entonces demasiado metálica, lo que se observó especialmente en la breve escena con «Brunilda». En otros momentos su frialdad resultó excesiva, máxime en comparación con el apasionamiento de «Sigmundo». Aun así, hay escenas, como la de «Du bist der Lenz, nach dem ich verlange», de su dúo con aquél, que resultaron admirables. Ya anteriormente hemos podido admirar en España el «Wotan» de Tomas Stewart, pero quizás fue ésta en la que alcanzó su más alta cima. Tal fue su entrega y autoridad en el papel, que logró evadirse del carácter de concierto para crear algo muy cercano a la escena operística.

No es el suyo el dios de la potencia vocal, sino aquel de la elegancia en la línea; pero, sin partitura y con una prestancia poco común, encarnó un «Wotan» antológico, que logró su más alto nivel en el dúo final con «Brunilda» y en el posterior monólogo de despedida a ésta, durante el cual podía contemplarse a una Nilsson que, sin perder detalle, le miraba con una expresión de admiración. ¿Y qué decir de esta cantante de cincuenta y ocho años? Se trata de un prodigio de la naturaleza, de algo que por mucho que se escriba sólo puede creerse oyéndola. Su comprensión del personaje, su entrega sin el menor temor o reserva, su increíble potencia vocal, su color lleno en los agudos, etc., es algo que supera cualquier crónica. Los «dos» de su entrada en el segundo acto, la frase final en el último, «Dem freilichen Felsen zu nahn», quedarán en nuestro recuerdo durante mucho tiempo.

Sin duda, uno de esos cinco acontecimientos musicales que hasta la fecha guardamos para la historia.—G. A. R.

# VALENCIA

**ORQUESTA MUNICIPAL.**—Muy interesante el concierto que se nos ofreció bajo la dirección de Manuel Galduf, que formó el siguiente programa: **Cuarta sinfonía** de Beethoven, obra muy atractiva, pese a que no haya logrado la difusión que realmente merece. La Orquesta hizo una buena versión bajo la competente y entusiasta batuta de Galduf. En la segunda parte escuchamos el estreno de **Migraciones**, del valenciano F. Llácer Pla, obra para soprano y orquesta, que fue muy bien acogida, porque, pese a ser una obra «de hoy», tiene atractivo, fuerza y un simbolismo esencial —la emigración—, que se expresa aquí con unos matices dramáticos muy bien conseguidos. La voz humana, incorporada quizá demasiado levemente a la obra, le da esa fuerza de algo humanamente desgarrador y que ennoblece musicalmente la obra, dándole un relieve bien estimable. La parte de canto solista estuvo encomendada a la joven y ya destacada cantante María Angeles Peters, que interpretó admirablemente su papel, poniendo musicalidad, sentimiento y pureza vocal en los pasajes —no por breves menos comprometedores—, y que resolvió con gran acierto. La Orquesta se identificó con el espíritu de la obra, y fue aplaudida junto con el autor, director y soprano, que lograron un brillante éxito. Completó el programa la obra, de Albert Rousell, **Baco y Ariadna**, pieza difícil, moderna y con pasajes de fuerte colorido orquestal, en los que Manuel Galduf y la Orquesta salvaron con éxito los escollos —y no pequeños— que esta obra encierra, ganándose el aplauso del público.

**AMIGOS DE LA GUITARRA.**—Organizado por «Amigos de la Guitarra» se ofreció en el Valencia Cinema un magnífico recital de guitarra a cargo del joven e inquieto Enrique Perona, el cual nos brindó un programa dedicado enteramente a Bach, lo cual ya es una evidente prueba del talento y honda sensibilidad de este guitarrista, pues no recuerdo que ningún otro nos haya dado aquí un recital exclusivamente con obras de Bach. Enrique Perona nos ofreció: el «Preludio», «Zarabanda» y «Giga» de la «**Suite número 2 para laúd**»; la «**Suite número 3 para violoncelo**, la «Fuga» de la «**Sonata número 1 para violín**» y la «**Suite número 1 para laúd**». Obras bien distintas, llenas de encanto y dificultades, que Perona ofreció con esa intimidad y delicada fuerza de expresión tan suyas, y que nos empujan a afirmar que entre los guitarristas jóvenes de hoy es él quien mejor interpreta a Bach. El público —con nutrida asistencia de jóvenes— (menos mal) aplaudió entusiasmado, obligándole a regalarnos un «bis», también de Bach.

Quisiéramos aprovechar esta circunstancia para hacer una llamada a los amantes de la buena música valencianos, y especialmente a quienes gustan de la guitarra, para que acudan a los conciertos que organiza «Amigos de la Guitarra» y colaboren con la noble tarea de esta entidad, inscribiéndose como socios, ya que la cuota es tan módica: cien pesetas al trimestre. Quien desee suscribirse, puede llamar al señor Galiana, teléfono 322-86-46. Que no se lo lleven todo el fútbol y el cine. Dejemos algo para la Música.



María Angeles Peters

**ORQUESTA DE CAMARA.**—Otro selecto concierto el que nos ofreció en el Ateneo Mercantil esta agrupación orquestal, que con tan buen espíritu de selección, experta batuta y alma de artista dirige su fundador, Daniel Albir Gordillo, que en esta ocasión nos ofreció la **Sinfonía** en esta ocasión nos ofreció la **Sinfonía mayor**, de Sanmartini, muy bonita; el **Concierto para violoncelo y orquesta**, de



Haydn, que tuvo como excelente solista a María Luisa Parrilla, y completándose el programa con «Suite» clásica catalana, de Luis Albert, obra con pasajes muy bellos, y la ya conocida y siempre preciosa **Acua-relas valencianas**, de E. López-Chavarri, que redondearon un concierto que satisfizo mucho al público, quien aplaudió sin reservas a Orquesta, director y violencelista.

**INSTITUTO ALEMAN.**—Patrocinado por

dicho Instituto —que tanta atención presta a la buena música— actuó en el Ateneo Mercantil el Melos Quartet, de Stuttgart, ofreciéndonos tres **Cuartetos** del genial Beethoven, y que complacieron enteramente por la magnífica versión ofrecida por esta importante agrupación de cámara.

**CIRCULO MEDINA.**—Otro éxito para el joven guitarrista José Pechuán, antiguo alumno de nuestro Conservatorio, y que

tan buenos frutos ha sabido obtener de las enseñanzas recibidas de la profesora doña Rosa Gil Bosque, al ser pensionado por nuestra Diputación. El programa, un tanto tradicional (¿Por qué no escriben los compositores de hoy piezas para guitarra, pero que tengan pies y cabeza, es decir, belleza). José Pechuán fue muy aplaudido y accedió a regalarnos un precioso **Minuetto** de Sor.—**LUIS MARTINEZ RICHART.**

## Baleares

### III Festival de Música

#### PALMA DE MALLORCA

● Se ha celebrado el III Festival de Música organizado por el actual Consistorio y denominado "Gener a Mallorca 1977", que ha tenido lugar entre el 7 y 27 de enero, con 14 audiciones de excepcional categoría.

A la mencionada temporada —recordemos que bajo el patrocinio del Ayuntamiento se inició el Festival el año 1975— han participado con gran brillantez y extraordinaria participación de público Orquesta Ciudad de Palma, Orquesta Nacional de España, Orquesta de Cámara F. Liszt, Orquesta de RTVE, Cor Madrigal —Basilica de San Francisco—, Trío Beaux Arts, León Ara-Tordesillas, Bartok Quartet, Narciso Yepes, Trío Santoliquido, de Roma; Cuarteto Beethoven y Alexis Weissenberg, genial pianista, que cerró espléndidamente el mencionado "III Festival Internacional", que además de la organización del Ayuntamiento de Palma ha tenido el alto patrocinio de la Comisaría Nacional de la Música, que tan dignamente preside actualmente Enrique de la Hoz. Todas las audiciones tuvieron como marco el "Auditorium".

● En el momento de redactar la presente crónica recibimos el programa de la "VII Semana Internacional de Organo", que organiza, como en años anteriores, la Comisión Diocesana de Música y que patrocina la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de las Baleares con la colaboración de la Comisaría Nacional de la Música y la C. I. T. E. Dicha Semana tendrá lugar del 21 al 26 de febrero, en el gran órgano de la parroquia de Santa Eulalia, que, ante la gran importancia que han adquirido estas Semanas Internacionales de Organo de Palma de Mallorca, y para poder ofrecer un instrumento adecuado a todas las exigencias organísticas, gracias a la Fundación Juan March, ha sido ampliado notablemente en sus múltiples registros. Los organis-

tas que tomarán parte en la "VII Semana Internacional de Organo de Palma de Mallorca", y por orden de actuación, serán los siguientes: Adelma Gómez (Argentina), Josef Sluys (Bélgica), Luis Elizalde (España), Eberhard Kraus (Alemania), Gaston Litaize (Francia) y Stefan Klinda (Hungría), todos ellos con un digno y brillante historial, que hacen esperar unas brillantes jornadas artísticas.

● El Círculo Mallorquín y el "Auditorium" coincidieron en la fecha y horarios, presentando, el 8 de febrero, respectivamente, al matrimonio Klansky (trompetista ella y pianista él) en un sugestivo y variado programa, y a Leslie y Nadine Wright, en un recital pianístico a cuatro manos. Como decíamos, el hecho de coincidir ambas audiciones el mismo día y hora restó afluencia de público, y pese a que raras veces se dan audiciones de tan singular atractivo. Las hermanas Wright ofrecieron obras de Schubert, Hummel y Dvorak.

● El jueves 17 de febrero la Orquesta Ciudad de Palma, con la colaboración del pianista Juan Moll, ofreció en la primera parte del programa que presentaba el conocido *Concierto para piano y orquesta en La menor, op. 16*, de Edward Grieg, y en la segunda parte la "suite" sinfónica *Scherzade*, de Rimsky-Korsakov. Tanto el pianista como la Orquesta fueron muy aplaudidos por el numeroso público asistente en la sala magna del "Auditorium".

● Daniel Varsano, joven y extraordinario pianista francés, actuó soberbiamente en el "Auditorium" la noche del viernes 18 de febrero con un formidable programa a base de *Estudios* de Chopin y Liszt (*Soneto del Petracca, número 104*) más *La Isla alegre*, de Debussy, y *Variaciones Goldberg*, de J. S. Bach. Magnífica actuación, rubricada con fervorosos aplausos por un público entusiasmado y rendido.

● Al cerrar esta escueta información palmesana se anuncia por el "Auditorium", y para el lunes 21 de febrero, la actuación del eminente pianista francés François Duchable con el siguiente programa: *Sonata número 17, en Re menor, op. 31, número 2*, de Beethoven; *Barca-*

*rola en Fa sostenido mayor, op. 60*, y *"Scherzo" en Si bemol, op. 20*, de Chopin; *Impromptu, op. 142, número 3*, de Schubert, y *Carnaval, op. 9*, de Schumann. Como observarán nuestros lectores a través de estos comentarios, el "Auditorium" —utilizando términos deportivos— bate el record en la consecutiva presentación de famosos pianistas. Dios quiera que esta reiteración alcance sus frutos...

#### CIUDADELA DE MENORCA

Por circunstancias adversas e inesperadas, el tradicional concierto navideño que anualmente registra y prepara con toda dignidad la notable Capilla Davidica, de Ciudadela, ha tenido que demorarse hogaño al 5 de febrero. El Teatro Círculo Artístico, de aquella ciudad, fue el marco idóneo para el acontecimiento artístico que señalamos, y que ha consistido en la audición completa, en versión concierto, de la ópera, de Prieto Mascagni, *Cavalleria rusticana*, con la colaboración de los cantantes Rosa María Isás, Vittoria Stefano, Rafaela Cantalops, Juan B. Davin y Cayetano Fernández, admirablemente secundados por la citada Capilla Davidica y la Orquesta Filarmónica del Ateneo de Mahón, que dirigieron sus respectivos directores, Rvdo. D. Guillermo Coll y el maestro Jaime Calafat. El Teatro Círculo Artístico registró un lleno total, y el éxito alcanzado fue apoteósico.—**LORENZO GALMES CAMPS.**

## Bilbao

#### SOCIEDAD FILARMONICA

Organizado en colaboración con el Instituto Francés de Bilbao escuchamos en esta Sociedad al dúo de violín y piano Marie-Annick Nicolás-Alexandre Siranossian.

Dúo de excelente calidad y que prometen un brillante futuro. La violinista demuestra una sólida formación y fuerte temperamento, así como gran sensibilidad, tal como demostró en la *Sonata en Sol menor*, de Tartini. En la *Sonata número 2*

de Brahms hubo fogosidad y sentimiento lírico.

Después, el *Poema*, de Chas-son; el *Estudio en forma de vals*, de Saint Saëns-Ysaye, y la endiablada *Introducción y tarentela*, de Sarasate. Del pianista diremos que fue un excelente colaborador, dosificando el sonido en todo momento, muy especialmente en las sonatas, y después, en la segunda parte, y con una mayor libertad de expresión, fue un intérprete más; por tanto, hubo un indudable equilibrio musical entre ambos artistas y dejando un grato recuerdo del buen concierto escuchado.

● Otro dúo de violín-piano a cargo del violinista Agustín León Ara y del pianista José Tordesillas. Interpretaron tres sonatas de Beethoven, la *III, op. 12, número 3*; la *X, op. 96*, y la *IX, op. 47* (dedicada a Kreutzer).

De ambos artistas, ya tan conocidos musicalmente, no vamos a insistir en sus cualidades, bien probadas y matizadas en años de colaboración y como solistas; León Ara sigue siendo el violinista serio, con una técnica firme y brillante, a la vez que su sonido es claro. Tordesillas fue el pianista de temperamento controlado, buen sonido y medida flexible y, en suma, un gran colaborador, y así, ambos artistas realizaron unas versiones de las sonatas citadas brillantes y muy del agrado del público.

#### ORQUESTA SINFONICA

El flauta solista de la Orquesta, Martínez de Lecea, ha obtenido un gran éxito en este concierto con la citada Orquesta Sinfónica.

El *Concierto número 2, para flauta y orquesta*, de Mozart, ha tenido una versión del todo brillante, y aquí es donde el solista citado ha demostrado poseer una calidad extraordinaria, perfecta dicción y fraseo, consiguiendo una interpretación muy feliz, bien secundado por la Orquesta y director, y el público premió con una larga ovación la actuación de Teodoro Martínez de Lecea.

Dentro del programa, *Los Preludios*, de Liszt, y la *Sexta sin-*



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.



fonía de Dvorak. El poema de Liszt fue expuesto con todo su colorido, y en la sinfonía de Dvorak, escrita en 1880, pujante, brillante, con dinamismo en sus ritmos, con un neto melodismo de sus aires populares. El director, Pirfano, y profesores de la Orquesta fueron calurosamente ovacionados.

● Octavo concierto sinfónico de la Orquesta con el pianista Fernando Puchol, que interpretó el *Concierto número 3, para piano y orquesta*, de Beethoven, dentro del "VII Ciclo de Interpretes Españoles en España" y "Divulgación Musical", patrocinado por la Comisaría Nacional de la Música de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, del Ministerio de Educación y Ciencia.

El pianista valenciano Fernando Puchol es un pianista de virtuosismo firme y claro, teniendo una actuación que puede calificarse de buena. El director, Pedro Pirfano, y la Orquesta siguieron bien la idea interpretativa del pianista, ofreciendo, por tanto —como digo anteriormente—, una versión merecedora de los aplausos de que fueron destinatarios tanto el solista como director y Orquesta.

El concierto comenzó con *Cuatro preludios vascos*, del P. Donostia, del más fino y sensible impresionismo, terminando con la *Segunda sinfonía, en Re mayor, op. 43*, de Sibelius, espléndida, de música densa, fuerte, con ritmos vivaces y predominio del metal en los momentos álgidos de su desarrollo, según las facetas del arte de Sibelius, logrando el maestro Pirfano y profesores de la Orquesta un señalado éxito, por lo que el público aplaudió con entusiasmo al final de esta obra.

#### CONCIERTOS ARRIAGA

El joven pianista francés François Duchable ha logrado un gran éxito en su concierto celebrado en esta Sociedad.

En el programa, tras la *Sonata número 17* de Beethoven, que interpretó dentro de un marco flexible, con sentimiento, siguieron las páginas románticas de Schubert y Chopin, demostrando aquí su personalidad. Después, Debussy y Liszt; en las versiones de dichos autores Duchable se impuso con su decisivo virtuosismo, logrando, en suma, un gran recital.—JOSE DE URQUIJO.

## Marbella

### Conciertos de órgano

MARBELLA (Málaga). — En el Órgano en Sol mayor de la iglesia parroquial de esta ciudad ha dado un recital de órgano el señor Von Cuenther Kraforst, organista de Bonn. Esta es la segunda vez que actúa. En su amplio y variado programa, con obras de Johan Sebastián Bach y Wolfgang Amadeus Mozart, impuso su dominio pleno y pulsación maravillosa, cautivando al auditorio con el "Adagio" de dicha composición, dándole el dominio más exacto de su arte. En la composición de Max Reger, *Introducción y Pasacaglia*, evidenció todo el impresionismo característico de di-

cha obra. Muy acertado, con vigorosa movilidad y dulcedumbre, en la obra de Gaston Litalze (*Prière*), compositor francés, y finalizó con la composición checoslovaca, de Petre Eben, "Final" de la *Música para un domingo*. Obra de gran efecto, basada también en la temática de *Salve Regina*, todo esplendor de bajos. Al final del recital de órgano el señor Von Cuenther Kraforst fue muy largamente aplaudido, como asimismo recibió muchas felicitaciones el organista conservador y compositor del Gran Órgano del Sol mayor, residente en esta población con evidente ardor superándose cada día trata de conseguirte cada día trata de conseguir un ambiente musical-cultural en torno al órgano y en cuya labor se ve secundado por el reverendo Padre y Párroco de Nuestra Señora de la Encarnación, don Francisco Echamendi Arristu.

#### PROXIMOS CONCIERTOS AL ORGANO DEL SOL MAYOR. EN MARBELLA

En ocasión de la próxima Semana Santa, el Órgano del Sol mayor, perteneciente a la parroquia de Nuestra Señora de la Encarnación, vivirá nueva acción, dado que actuarán destacadísimas figuras de prestigio internacional, organistas tanto nacionales como extranjeros, y entre las novedades señalará un hito inolvidable la actuación del organista y compositor francés Jean Langlais, que por vez primera actuará en España. El referido es invidente, y pese a ello goza de prestigio universal por su arte sin par. El programa a desarrollar será de Couperin-Bach-César Frank-Charles Tournemire y varias de sus excelsas y originales composiciones.

#### ALTA DISTINCION PARA MADAME CHRISTINE COUDRAY

La medalla de Johan Strauss le ha sido concedida a madame Christine Coudray, con residencia en Benalmádena (Málaga), por su meritisima labor para dar a conocer la música del compositor austriaco Gustav Mahler en nuestra Patria.

Tan alta condecoración le fue impuesta por el Director de Turismo Austriaco en España, ilustrísimo señor don Oskar Dignoes, el cual pronunció unas palabras exaltando la ininterrumpida labor eficaz de madame Coudray, la cual correspondió con su habitual simpatía —siempre joven—, dándole las gracias.

Nuestra más respetuosa enhorabuena para madame Coudray.

#### CONCIERTO POR LA MASA CORAL DE SANTA MARIA DE LA VICTORIA

En la parroquia de la Virgen Madre, de Nueva Andalucía, de Marbella, tuvo lugar un concierto por la Coral Santa María de la Victoria, dirigido por el director de orquesta don Manuel Gámez. Dicho concierto fue patrocinado por el Instituto de Cultura de la Excm. Diputación Provincial de Málaga. Actuaron como solistas en la primera parte Remedios Carvajal y Enrique Díaz, y en la segunda, María Victoria Durán.

La acertada batuta del director ya mencionado logró que la conjunción de todos alcanzase una magnífica unidad, y que en los cambiantes tonales todo fuese a punto y que las coordinaciones de bajos y agudos resultasen espléndidas. El templo resultó insuficiente para albergar al numeroso auditorio, que subrayó cada una de las composiciones con fuertes aplausos y que, con una cariñosa y larga

ovación, coronó el brillante concierto.

#### CONCIERTO DE ORGANO POR LA SINFONICA DE MALAGA, EN MARBELLA

Patrocinada por la Institución Eduardo Ocón y el Excelentísimo Ayuntamiento de Marbella, se ha iniciado la temporada 1976-77.

El Gran Órgano del Sol mayor, de esta ciudad, perteneciente a la parroquia de Nuestra Señora de la Encarnación, ha dejado oír sus melifluas voces en una conjunción inefable, al desarrollarse el programa bajo la batuta del director Manuel Galduf y participación de la solista María de los Angeles Peters, cuya voz maravillosa, cargada de matices personalísimos e insuperables, ante composiciones tan variadas y difíciles de interpretar, supo arrancar, como el nombrado director, fortísimos aplausos.

Primeramente fue interpretada la *Sinfonía número 104* de Haydn, que cautivó al selecto auditorio. Seguidamente siguió *Migraciones*, de Llácer Pla. Tras ésta, "Aria" (*Las bodas de Figaro*), de Mozart, y "Recitativo" y "Aria" (*Der Freischütz*, de Weber), en que la inadjetivable soprano María de los Angeles Peters hizo gala de su timbre de voz al que nada se resiste, por su difícil facilidad de alcanzar no sólo los tonos, sino adentrarse en la personalidad del compositor.

Finalizó este concierto iniciativo de la temporada con la "Suite" número 2, de Stravinsky, que fue largamente ovacionado. Se hizo notar la presencia de jóvenes que "Deo volente" buscan en esta hora complicada e indecisa del mundo los valores eternos de la Música, que hizo llegar a todos la triada del director, Manuel Galduf; la soprano María de los Angeles Peter, y el rey de los músicos instrumentos, el Órgano.

Este concierto ha sido patrocinado por el Instituto de Cultura de la Excm. Diputación Provincial de Málaga y colaboración de la Comisaría Nacional de Música.

Nuestra revista musical ilustrada RITMO, a través de este corresponsal en la "Reina de la Costa del Sol" —Marbella—, felicita ampliamente a todos los que han contribuido a la celebración del mismo, al igual que a cuantas ilustres personalidades y autoridades lo han honrado con su presencia, sin olvidar al resto del selecto auditorio extranjero y local.—JOSE MARIA CANO.

## San Sebastián

La Asociación de Cultura Musical empezó el curso 1976-77 con la actuación de la Orquesta Filarmónica "George Enescu", de Bucarest, dirigida por Miscea Cristescu. Es una de las grandes orquestas europeas. Dio comienzo el concierto con *Rapsodia número 1*, de Enescu, obra de color y popularismo. Es su música y la dominan a la perfección. Después, el *Concierto número 1, en Re mayor*, para violín y orquesta, de Paganini, que fue interpretado espléndidamente por un solista de excepción, que es Jon Voicu, con extraordinaria técnica, y que ante el entusiasmo del público le obligó a interpretar un *Moto perpetuo*, interpretando magistral-



Apartado 854

Valencia



En la segunda parte se escuchó la *Primera sinfonía* de Brahms, que fue interpretada por todo el conjunto rumano con brillantez bajo la batuta del gran director que es Mircea Cristescu. Un buen concierto, con gran afluencia de público.

En el segundo concierto de la Asociación de Cultura Musical tocó la Camerata Lysy, que obtuvo un gran éxito. Todo el concierto fue de asombro. Hablamos del violinista Albert Lysy, director y creador de la Orquesta Lysy, que lleva su nombre. Es la primera vez que viene a esta Orquesta a la Asociación de Cultura Musical, y esperamos que esta visita sirva de precedente para que todos los años recibamos la especie de embajada mundial del arte, constituida por intérpretes de todo el mundo. Las ovaciones se sucedieron en el transcurso de la actuación de esta excepcional Orquesta.

Nuevamente hemos tenido en estos conciertos de Cultura Musical la visita del gran pianista francés François Joel Thiollier. Volvió a causar impacto en el auditorio como un auténtico virtuoso, con un programa interesante y difícil. Los aplausos del público fueron intensísimos, obligándole a ofrecer fuera de programa dos obras más. Una de ellas para la mano izquierda, y la soberbia versión de la *Marcha húngara*, de Berlioz, según la transcripción de Liszt, y que realmente puso a prueba la gran sonoridad del piano.

Si siguiendo los conciertos que ofrece Cultura Musical a sus asociados, citaremos a los Solistas de Cámara de Praga. Su director, Vladimir Valek, es merecedor de la fama que ha adquirido como representante de una nueva generación de músicos de extraordinario talento y dinamismo. En el programa, interesantísimo, figuraban obras de Telemann, Haydn, Martin y Valek. Programa variado para orquesta, violoncello y orquesta; piano, violín y violoncello, y el *Concierto* de Valek para violín y viola sobre un tema dramático de Shakespeare. Gran actuación y gran éxito de los Solistas de Cámara de Praga.

Y siguen los éxitos de los conciertos que organiza Cultura Musical: no podía faltar el recital del gran pianista Joaquín Achúcarro. Qué vamos a decir de este extraordinario artista que no lo hayamos dicho ya. La primera parte la dedicó a Falla, en el centenario de su nacimiento. Las obras de Falla tuvieron una interpretación extraordinaria. La segunda parte del concierto estaba dedicada a Debussy y Ravel. Muy acertada la composición del programa. Sus explicaciones del *Gaspard de la Nuit* fueron muy interesantes, y creemos que necesarias para hacerlas llegar mejor al público que abarrotaba el teatro. Ante

los aplausos y "bravos" interpretó dos obras fuera de programa: Falla y Chopin, que también tuvieron una extraordinaria ejecución.

Otro concierto de Cultura Musical. Esta vez fue un recital de órgano en la basílica de Nuestra Señora del Coro. Concertista, el maestro Jean Guillou, titular de los grandes órganos de Saint Eustache, en París. Muchos organistas buenos han desfilado por este magnífico Cavaillé Coll, pero ninguno de ellos se ha mostrado en la registración con la insuperable claridad que Jean Guillou. Obtuvo sonidos tan transparentes que se podrían llamar sonidos de cristal, además de una ejecución limpiísima. En las obras de Bach, Vivaldi, Haendel y del propio Guillou fueron asombrosas las versiones de cada una de ellas. Jean Guillou fue muy aplaudido. Lástima que los socios de Cultura Musical no asistieran a este concierto, como lo hacen en los que se celebran en el Teatro Victoria Eugenia.

Dentro del ciclo correspondiente de la Asociación de Cultura Musical tuvo lugar un interesante concierto de un trío integrado por piano, flauta y trompa. Un conjunto original, constituido por buenos músicos, que ofrecieron un programa con interesantes combinaciones de los diferentes instrumentos. Martínez de Lecea, flauta; Gómez de Edeta, trompista, y Pilar Gallo, piano, ofrecieron unas muy buenas interpretaciones de obras de Haendel, J. Menéndez, F. Duvernoy y Beethoven, que figuraban en el programa. Concierto muy interesante, con músicos de casa, que fueron muy aplaudidos.

Y llegamos al octavo concierto del curso 1976-77 de Cultura Musical. Se trata esta vez del "Cuarteto Beethoven", agrupación que tiene una solvencia extraordinaria. Félix Ayo, violín; Alfonso Ghedin, viola; Enzo Altobelli, "cello", y el magnífico pianista Carlo Bruno. A ellos se unió el contrabajista Franco Petracchi para poder interpretar el célebre *Quinteto op. 114*, en *La mayor*, de Schubert, con el sobrenombre de "La Trucha". Fue una verdadera lección de cuartetistas, un verdadero alarde de sentido musical, de calidad, de sonido y de comprensión mutua entre los cinco instrumentistas, que fueron clamorosamente ovacionados. Regalaron uno de los tiempos del *Quinteto* de Schubert.

Siguen prodigándose los conciertos en las parroquias de Santa María y San Vicente. En esta última hizo su presentación una nueva masa coral. Se trata del Coro Araba, de Vitoria, integrado por 35 voces graves, que actuó conjuntamente con la Orquesta de Cámara de San Sebastián, bajo la batuta de su director, maestro José L.

de Salbide. El programa era ambicioso e incluía compositores clásicos, barrocos y contemporáneos. Ambos conjuntos ofrecieron el estreno en España de la cantata *The Ballad of Little Musgrave and Lady Bainard*, para voces graves y orquesta de cámara, de Benjamín Britten. El Coro Araba actuó "a capella", bajo la dirección del maestro Sabino Salaberri, con obras exclusivamente de compositores vascos, y la Orquesta de Cámara, además de la obra de Britten, interpretó, en calidad de estreno, *Preludium y Fuga en Fa mayor*, de Beethoven, y el hermoso *Adagio y Fuga K. V. 546*, de Mozart. Coro, profesores, solistas y director fueron muy aplaudidos.

En la iglesia de San Vicente tuvo lugar un concierto con la actuación del Coro Donosti-Ereski y el organista Pedro Guallar Otazua, bajo la dirección del maestro Javier Bello Portu, organizado por la Caja de Ahorros Provincial. Se escuchó un bonito programa, que constaba de dos partes. Obras de César Franck, José Juan Santesteban, Joseph de Nebra, P. Donosty y Felipe Gorriti, con bellos ejemplos ignorados de música coral. El Coro Donosti-Ereski puso de manifiesto una vez más las virtudes que lo caracterizan por la calidad y el buen timbre de sus voces. La ejecución del organista Pedro Guallar Atazua fue musical y brillante, y la dirección del maestro Javier Bello Portu coadyuvó al buen nivel del concierto.

En la basílica de Santa María, una gran actuación del Coro Parroquial de Zumaya durante la solemne misa ofrecida por el obispo de la diócesis, don Jacinto Argaya. A las órdenes del maestro Carlos Goroostola Urbieta el Coro llamó la atención en las versiones de las distintas partes de la misa, acompañado con buen sentido musical por el organista Juan Lasquibar Echave. Sorprendió gratamente la intervención al órgano de María Teresa Ibarra. Otra sorpresa a destacar, la actuación de otra organista, María del Carmen Azpeitia. Antes de la misa, Juan Lasquibar cautivó con su arte en interpretación y registración de las *Ave Marías* de Guilmant, Gounod y Schubert y en el *Alleluia*, de Haendel. Felicitamos al Coro Parroquial de Zumaya, director y organistas por su brillante actuación, que da un ejemplo de honestidad artística con sus 70 voces, que hacen comprender a los fieles la música religiosa.

En la Sala de Andia 13 tuvo lugar un interesante concierto de guitarra a cargo del joven concertista donostiarra José Angel Ybarra, organizado por el Ateneo Guipuzcoano. A lo largo del concierto, con obras

de Villa Lobos, Manuel Ponce, Moreno Torroba, Granados y Albéniz, mostró José Angel Ybarra una buena preparación, con unas muy buenas interpretaciones de buen gusto. Es un artista con unas condiciones magníficas, que merece se le preste atención. El poco público que acudió al Ateneo aplaudió con calor a Ybarra, animándole en su noble empeño artístico.

En el Instituto Francés, con la sala completamente llena de público, hicieron su presentación en nuestra ciudad los artistas franceses Jean Michel Varache y Martine Schittenhelm, flauta y piano, respectivamente. Ambos artistas mostraron seguridad, temperamento, buen ritmo y extraordinaria técnica en todo momento. Hubo aplausos intensos del público para este dúo francés. Fue una estupenda sesión de música de cámara.

Una vez más, la Orquesta de Cámara de San Sebastián, dirigida por el maestro José Luis Salbide, ha ofrecido en el Teatro Principal un interesante concierto, espectáculo musical totalmente dedicado a la música vasca, con la presencia del conocido intérprete de la canción vasca Anthon Valverde, y de los Arza Anaiak con la "txlaparta", que atrajeron la atención de numeroso público. Resultó un placer escuchar los poemas de Ganchaga y Lete sobre música del P. Donostia, en versiones de Anthon Valverde, que con firmeza de dicción llana, llena de intención, nos brindó su fervoroso mensaje. Los Arza Anaiak, que han logrado elevar la "txalaparta" a nivel de concierto, ejecutaron unas improvisaciones de fuerte novedad rítmica dentro de un clima sonoro y sustancia folklórica. Mención especial para la Orquesta de Cámara de San Sebastián, que sonó con calidad y ritmo. Fuertes ovaciones a lo largo de este concierto, organizado por el Centro de Atracción y Turismo, por el acierto con que discurrió todo él, y que resultó muy del agrado del público.

En la Sala Capitular del Ayuntamiento donostiarra tuvo lugar un concierto a cargo de la Coral Andra Mari, de Rentería, siendo dirigido por su director titular, José Luis Ansoarena. El programa, compuesto por obras escogidas, variadísimas y algunas de grandes dificultades. Obras todas ellas deliciosas y bien interpretadas. El Coro Andra Mari, muy bien, afinadísimo, empastado y cantando con mucha delicadeza. Muy bien la solista María Luisa Bueso en sus diversas intervenciones, y también Lorenzo Ondarra al órgano y Lourdes Mancisidor al piano en sus actuaciones de acompañamiento. Se aplaudió con intensidad a esta coral renteriana.



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

La casa más surtida en discos  
microsurco de toda Andalucía

Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA



● En el Teatro Astoria, y dedicado a sus socios protectores, ofreció un concierto extraordinario el Coro Easo. El Coro Easo tuvo además la gentileza de invitar para actuar en dicho concierto a uno de los Coros más prestigiosos, de gran rai-gambre en San Sebastián: la Coral Santa Cecilia. El maestro Iñaki Goñi dirigió el conjunto, haciéndose aplaudir con entusiasmo al final de cada una de las obras. La segunda parte del programa estaba dedicada al Coro Easo, bajo la dirección de José María Altuna. El Coro Easo ha ascendido en su nivel artístico, y conservando el estilo de antes, van mejorándolo notablemente. Después del concierto, en un acto íntimo, se reunió el Coro, rindiendo un homenaje a su Presidente, don Modesto Escobosa, por sus veinticinco años de gestión al frente de la entidad, nombrándole Presidente honorario del Coro Easo. Se entregaron también sendas medallas a los coralistas que cumplieron sus veinticinco años de vida activa en el Coro, don Alberto Oliden y don Juan Urdangarin. Un acto simpático y emotivo y que, sin duda, marca con ello la continuidad en su labor en pro de la música coral en nuestra ciudad.

● Un concierto derivado del Primer Concurso Guipuzcoano de Piano "Premios Pianos Bengoa", que hace pocos meses tuvo lugar en nuestra ciudad con un éxito indudable. Y este éxito quedó demostrado ayer en la actuación de los primeros premios de cada una de las categorías en las que se dividió aquel certamen: Marta Zabale-

ta, Clara Cendoya y Alvaro Cendoya. Indudablemente, el concierto que ofrecieron estos tres jóvenes artistas tuvo mucha clase, por las obras que figuraban en el programa y por su interpretación. Hay que tener en cuenta la natural nerviosidad de estos jóvenes pianistas ante un público numeroso y hasta cierto punto exigente. Se les aplaudió con calor al final de cada obra. Destacaremos la actuación de Alvaro Cendoya, de gran brillantez, aun cuando debe dominarse un poco más. Todo hace pensar que este joven pianista puede llegar muy lejos. Una vez instituido este Concurso, la idea de la Casa Bengoa tiene que seguir ya, sobre todo después del éxito alcanzado y su demostración con el concierto en la Sala de Cultura de la Caja de Ahorros Municipal, que cediéndola colaboró a que pudiera ser realidad el recital, al que asistió numerosísimo público.—  
**GLORIA VIGNAU.**

## Santiago: el «lied» gallego

Galicia ha vivido, y vive aún, en un absoluto desconocimiento de su cultura autóctona, lo que equivale a decir absoluto desconocimiento de su propia identidad. En estos momentos en los que cualquier investigación de tipo histórico es fundamental para Galicia, la Música se encuentra en un momento parecido. Por ello me parece importantísima la labor del musicólogo



Antón de Santiago, el «lied» gallego.

go Ramiro Cartelle y del tenor Antón de Santiago, conducentes a la elaboración y la interpretación de un catálogo de «lied» gallego.

Para Antón de Santiago el «lied» gallego es "Camino en el que se puede apreciar una evolución desde un lirismo dulce, incluso resignado, hasta una concreción de mayor compromiso, con un lenguaje estético de actual vigencia" (1). En efecto, su catálogo recorre el período que va desde el último cuarto

de siglo hasta nuestros días.

Antón de Santiago es un tenor que se encuentra con el grave "handicap" de haber comenzado su carrera tardíamente. Pese a esto, su formación, dirigida por la gran soprano y pedagoga María Luisa Nache, ha logrado la consecución de una excelente técnica vocal. Si a esta unimos sus experiencias teatrales y de declamación, no es difícil llegar a la conclusión de que se trata de una personalidad especialmente dotada para este difícil género que es el "lied". Esto quedó bien demostrado en su recital en nuestra ciudad, recital para el que se había preparado muy cuidadosamente.

Ramiro Cartelle, pianista, ha dirigido su carrera hacia la pedagogía musical y hacia la investigación sobre la música gallega. Muestras de ello son sus publicaciones en diarios y revistas de nuestro país. Entre ellos destacaré el importante trabajo sobre Marcial del Adalid, que en el momento de escribir esta crónica está a punto de publicarse en Teima. Es también de destacar su labor como director de la Coral Polifónica "Galicia Nova", y como compositor, sus trabajos de armonización y recreación sobre temas folklóricos y propios.

Me ha parecido importante, aprovechando su recital en Santiago, dejar constancia en RITMO de una labor musicológica de máxima importancia, realizada única y exclusivamente por los interesados sin apoyo económico alguno, cosa corriente, por desgracia.—**JUAN M. CARREIRA.**

(1) Traducido del programa de mano.

# Nombres de Calidad en el Mundo Musical

 <b>EMPEROR</b>		 <b>DOLMETSCH</b>
 <b>SOVEREIGN</b>	 <b>BEVERLEY</b>	 <b>BESSON</b>
 <b>GOLDEN STRAD</b>	 <b>NEW ERA</b> MADE IN ENGLAND®	 <b>IMPERIAL</b>

instrumentos educativos de percusión



Para más información  
rellene el cupón adjunto y  
envíelo al: Apartado 631  
VALENCIA

Nombre _____
Dirección _____
_____
_____





# 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  
Teléf.: 419 59 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.

Avda. de las Arboledas, 23  
POL. INDUSTRIAL LA POSTURA,  
Km. 25 carretera Andalucía  
Teléf. 895 11 49  
VALDEMORO (Madrid)

## GUITARRAS, CUERDAS Y ACCESORIOS

### CAPRICE

Apartado 854  
VALENCIA

### 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 STRUCH

General Primo de Rivera, 30-32  
Teléf.: 222 98 59  
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

### EUDEL

Ventalló, 76  
Teléfs.: 213 70 76 - 257 62 03  
BARCELONA-13

### FARO ESPAÑOLA

San Antonio M.ª Claret, 318  
Teléf.: 255 21 06  
BARCELONA-13

### FOX

Calle Alta, 60  
Teléf.: 23 97 66  
SANTANDER

### GERMAN INDUSTRIAL

Consejo de Ciento, 368  
BARCELONA-9

### IN-AG

General Mola, 280  
Teléf.: 457 96 99  
MADRID-16

### MABEL

Ripollés, 84  
Teléf.: 235 40 00  
BARCELONA-13

### POLIELECTRONICA COMERCIAL

Rocafort, 256-258  
Teléfs.: 239 71 06 - 321 63 16  
BARCELONA-15

### 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, 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



PIANOS  
BECHSTEIN

*Grard*

GAYEAU

PLEYEL

SCHIMMEL<sup>®</sup>

KAWAI

ZENDER



Las  
grandes marcas  
reunidas en

**GARRIDO • BAILEN**

Mayor, 88 - Bailén, 19 - Tel.: 2 42 45 01/2  
MADRID - 13



ORGANOS

TODA LA  
GAMA DEL  
INCONFUNDIBLE  
SONIDO  
HAMMOND



BECHSTEIN

Erard

PLEYEL

GAYEAU

SCHIMMEL

KAWAI

zender

## Arránquele mil notas a este anuncio.

Haga hablar a estos pianos.  
Arránqueles una briosa entrada  
de Beethoven.  
Una poética melodía de Schumann.  
Una polonesa de Chopin.  
Un ondulante vals de Strauss.  
Una marcha mendelssohniana.  
El último pentagrama de Stravinsky.  
O cualquier ritmo de hoy.

O cualquier ritmo de mañana.  
Son todos pianos con alma de  
solista.  
Como sus marcas.  
Marcas que sólo RODAMILANS  
puede ofrecérselas reunidas.  
Siéntese delante de este anuncio.  
Y pulse la tecla acertada  
para comprarse un buen piano.

### RODAMILANS IMPORT - EXPORT

La tecla que hay que pulsar para comprarse un piano.

Marqués del Puerto, 9 Telfs. 415 52 44 - 55  
BILBAO-8



Distribuidores en:

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