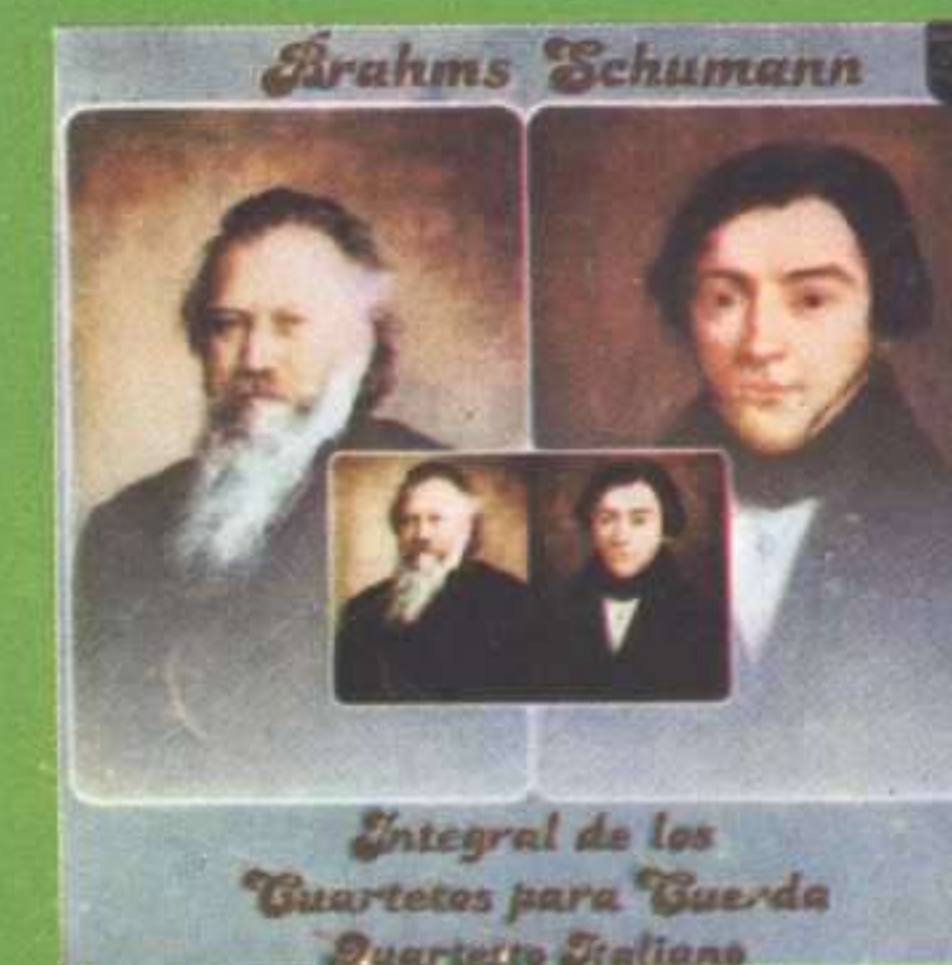
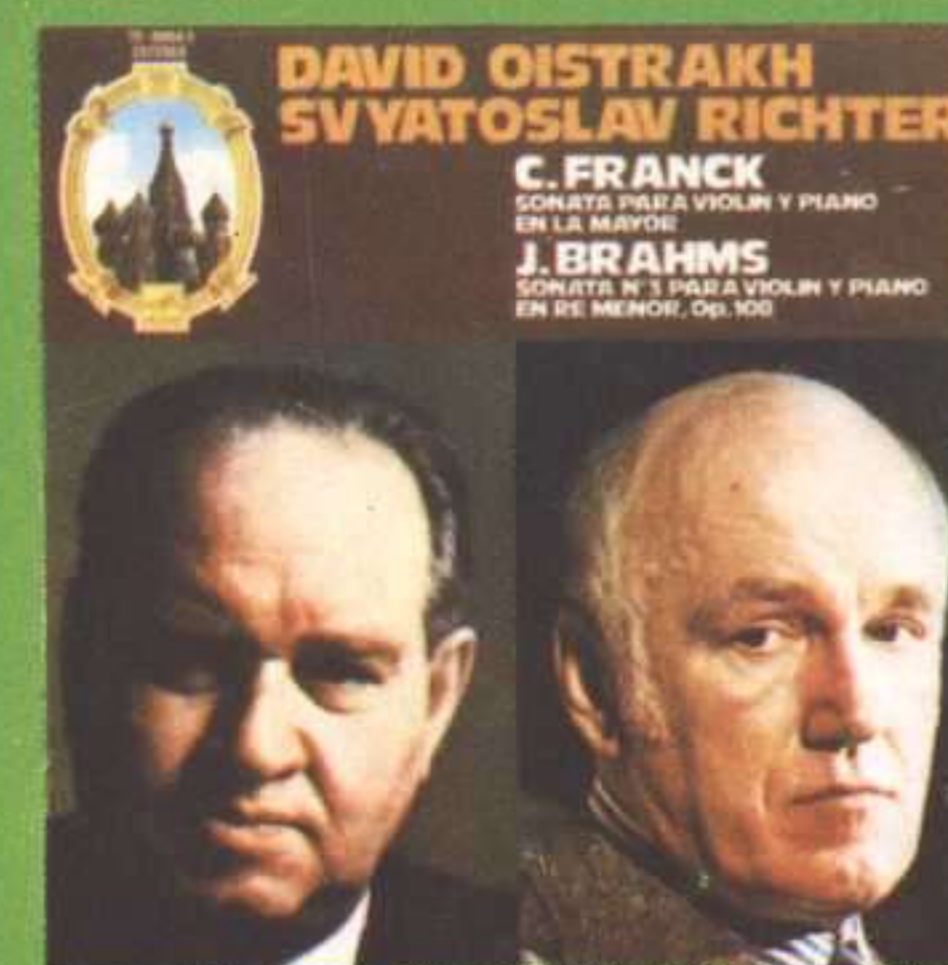
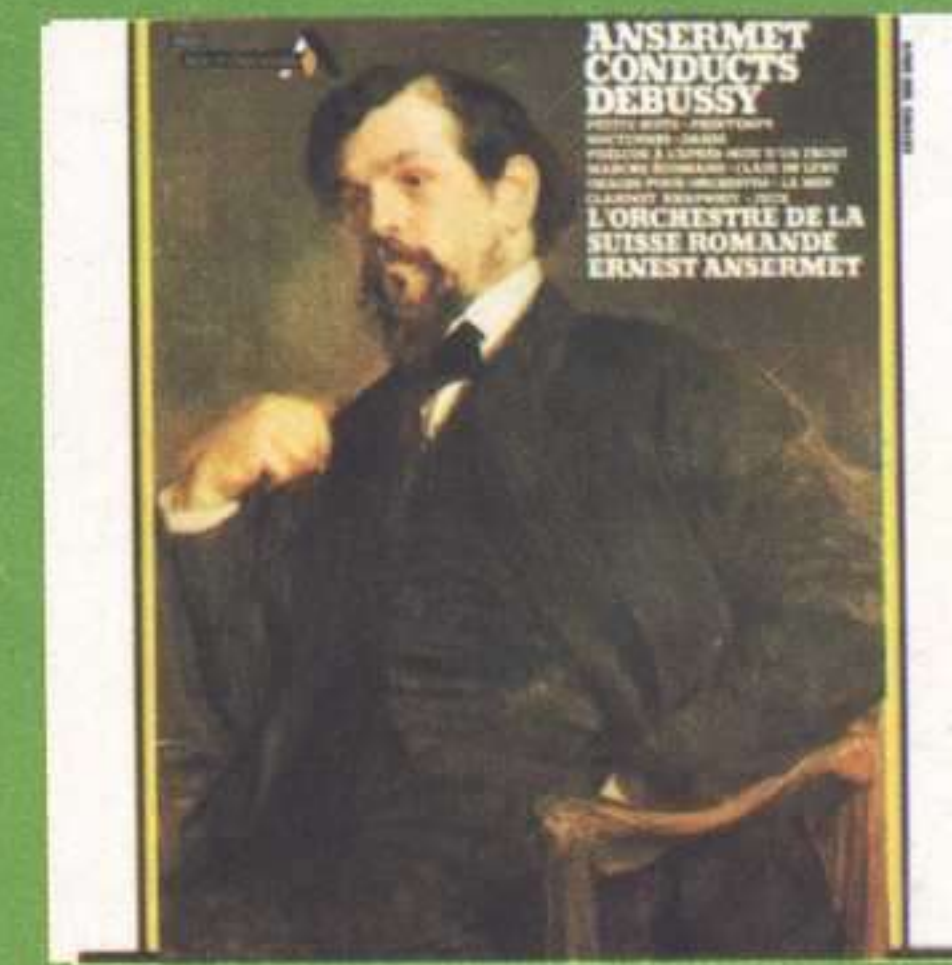
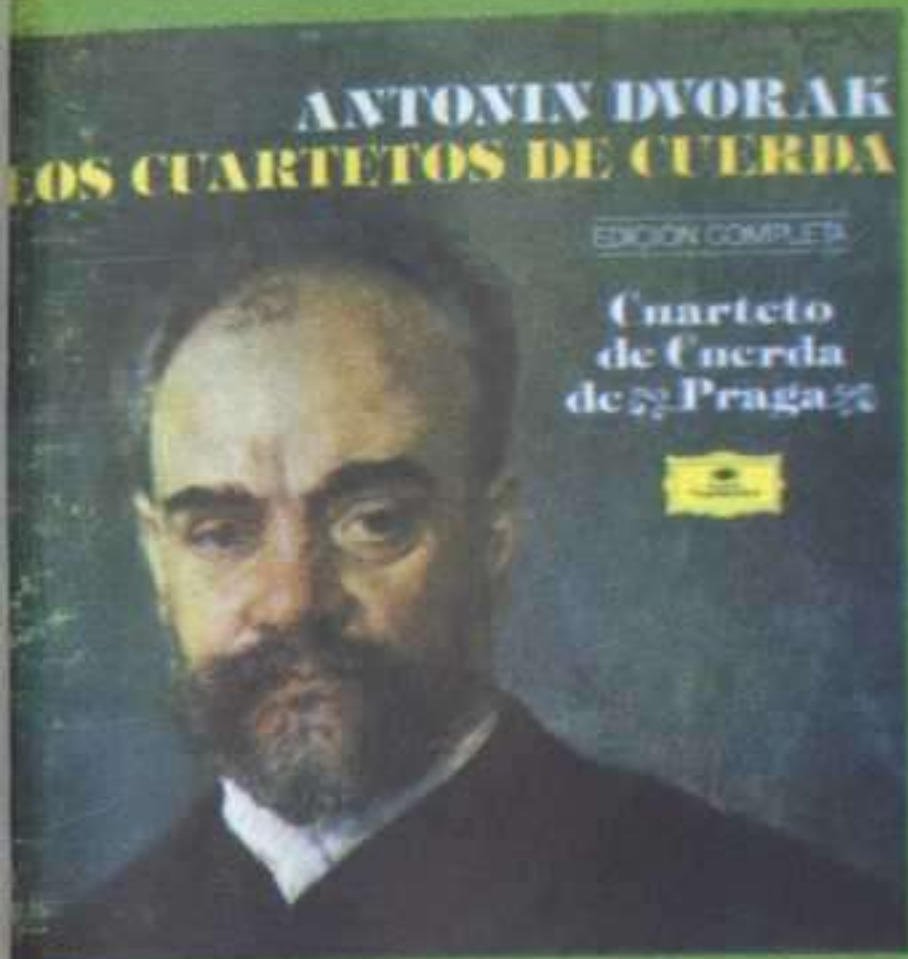


RITMO

Nº XLIX • NUM. 488 • ENERO-FEBRERO 1979 • PRECIO: 150 PTAS.



los mejores clásicos 1978





HAZEN

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

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

Juan Bravo, 33

Telfs. 411 28 48 - 411 24 06

MADRID - 6

RITMO

FUNDADA EN 1929 AL SERVICIO DE TODA LA MUSICA

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

AÑO XLIX • ENERO-FEBRERO 1979 • NUM. 488

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

Dirección telegráfica: RITMO-Madrid

Redacción para Cataluña:

Via Layetana, 40. Barcelona-3. Teléfono 310 29 64

Precio suscripción. ESPAÑA: Año, 1.250 ptas.

Número suelto, 150 ptas. Atrasado, 175 ptas.

Número extraordinario: 300 ptas.

Atrasados, 350 ptas.

EXTRANJERO: Vía terrestre o marítima, 20 dólares USA.
Vía aérea, 40 dólares USA.

Depósito legal: TO-2-1958

Fundador: Fernando Rodríguez del Río

Director: Antonio Rodríguez Moreno.

Subdirector: Angel-Fernando Mayo Antañanzas.

SECCIONES:

Información: Fernando Peregrín Gutiérrez.

Estudios: Domingo del Campo Castel.

Música en España: José Luis García del Busto.

Discoteca básica: Angel Carrascosa Almazán.

Crítica discográfica: José Luis Pérez de Arteaga.

Crítica musical: Arturo Reverter Gutiérrez de Terán.

Alta Fidelidad: Alfredo Orozco Buezo.

COLABORADORES:

Gonzalo Alonso Rivas, Roberto Andrade Malde, Pablo Cano Capella, Manuel Gallarin González, Fernando Gil Olalla, Fernando López y Lerdo de Tejada, Enrique Martínez Miura, Agustín Muñoz Jiménez, Alfredo Orozco Buezo, Enrique Pérez Adrián, José Ramón Rubio, Joaquín Rubio Tovar, J. C. Ruiz Silva («M. Codax») y Andrés Ruiz Tarazona.

Director comercial: Fernando Rodríguez Polo.

Publicidad: José María Ketterer.

CORRESPONSALES NACIONALES:

Ricardo Ruiz Baquero (Alicante), Pedro Luis Menéndez (Asturias), Lorenzo Galmés (Balears), P. Inglés y AM (Barcelona), Patrocínio de los Ríos (Burgos), Diego Navarro Mota (Cádiz), Francisco Vicent Doménech (Castellón), Julio Andrade Malde, Xoan Manuel Carreira, Enrique X. Macías, Alonso y Margarita Soto (Galicia), Carmelo Dávila Nieto (Las Palmas de Gran Canaria), Alicia Font Puig (Lérida), Gloria Vignau (San Sebastián), Luis Martínez Richart (Valencia), José Urquijo Respaldiza (Bilbao), Angel Luis García Fraile (Valladolid).

CORRESPONSALES EXTRANJEROS:

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

Equipos gráficos: J. Azurmendi y A. Muñoz. Diseños y maqueta: J. Azurmendi.

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

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

Sumario

Págs.

El Correo de RITMO	4
EDITORIAL: De Herodes a Pilatos	7
Entrevista con Jörg Demus, sobre Schubert y otras cosas, por Pablo Cano Capella	11
«Premios RITMO» 1978 a los mejores discos de música clásica	19

PREMIOS MUNDIALES DEL DISCO 1978:

Las sesiones del «Premio Internacional de la Crítica Discográfica». Berlín, 1978	23
El «Premio Koussewitzki», ganado por primera vez por un compositor español: Jesús Villa Rojo	29
Otros actos celebrados en Salzburg durante las jornadas del IRCA	31
Undécima edición del «Prix Mondial du Disque». Montreux (MIRA)	32
Crónicas por José Luis Pérez de Arteaga.	
La Música como elemento importante de la educación, por Fausto Roca	33
Conozcamos a las agrupaciones musicales españolas: VI: Atrium Musicae, por José Luis García del Busto ...	36
Discos editados: Relación confeccionada por Angel Carrascosa Almazán	39

CRITICA DISCOGRAFICA:

Oferta EMI Otoño-Invierno 78	41
Sobre un inesperado e interesante encuentro con Enrique Granados. Una <i>Turandot</i> muy comercial.	
Weissenberg-Karajan: Desafortunado ciclo Beethoven.	
Saint-Saëns. Obras de interés, edición desnutrida.	
Comentan: Roberto Andrade Malde, José Luis García del Busto, «Martín Codax» y Enrique Pérez Adrián.	

Ofertas COLUMBIA:

DECCA	44
Britten a escala: 1. El rapto de un título (una pequeña consideración semántica). 2. Un universo pragmático (con algunas indicaciones sobre la crítica).	
El yermo de las voces wagnerianas.	
La Creación, por Dorati: un interesante (y auténtico) camino intermedio.	
La esencia «belcantista», una obra para divos.	
Ariadna en Naxos, de Richard Strauss: edición inoportuna.	
Un intento frustrado: El <i>Trovador</i> , de Bonyngue.	
24 Minuetos de Haydn: «Música de pies ligeros».	
Un <i>Don Juan</i> que no funciona.	
Comentan: Gonzalo Alonso Rivas, Manuel Gallarin, Angel-F. Mayo, Enrique Pérez Adrián, Arturo Reverter y José Ramón Rubio.	

TELEFUNKEN

Haendel, restituído y recuperado por Harnoncourt.	
Las Estaciones que faltaban.	
Equilibrada y modélica interpretación de los <i>Conciertos para órgano y orquesta</i> , de Haendel.	
Correcta versión de un ciclo capital en la historia de la Música.	
El día del juicio o un acto de justicia a Telemann.	
Pimpinone: entremés burlesco o farsa cruel.	
Comentan: Pablo Cano Capella, Fernando Gil Olalla, «Martín Codax» y José Ramón Rubio.	

OTROS ESTUDIOS

La primera grabación de <i>Atlántida</i> : necesidad, trastienda y circunstancia.	
La Nariz: recuperación de un Shostakovitch de ultravanguardia.	
Tercer disco patrocinado por las Cajas de Ahorros, con una obra formidable: <i>Actus</i> , de Francisco Guerrero.	
Comentan: Angel-F. Mayo y José Luis Pérez de Arteaga.	

Discoteca básica (14): Los maestros cantores de Nuremberg, de Wagner, por Angel-F. Mayo	63
De Madrid, al cielo: Ronda de pianistas, por Arturo Reverter.	70

PAIS MUSICAL:

Balears, por Lorenzo Galmés	76
Bilbao, por José Urquijo	77
Galicia, por Xoan Manuel Carreira	77
Noticias	79
Directorio comercial	81

el CORREO de "RITMO"

Madrid, 3 de enero de 1979

Sr. Director de RITMO:

«Apasionante», efectivamente, el tema del editorial «Bruckner y la crítica madrileña». Enhorabuena.

Como me considero parte de ese público perteneciente al movimiento reivindicativo de Bruckner desde hace ya unos cuantos años, les agradecería que, si lo estiman oportuno, recuerden un texto que durante mucho tiempo me tuvo confundido, precisamente por venir de una «personalidad destacada». Me refiero a la **Historia de la Música en Cuadros Esquemáticos**, de Federico Sopeña, cuya segunda edición, corregida y aumentada, de 1954, dice sobre Bruckner, en la página 95, lo siguiente:

«Antón Bruckner (1824-1896) saltó a la popularidad como reacción contra las locuras de la Escuela Vienesa de la post-guerra: se buscaba en él los acentos tradicionales de la música romántica alemana. Este hombre católico y beatífico, que rompe una **Décima sinfonía** para dar la razón a sus enemigos, desea tomar ante la música una postura beethoveniana. Sus sinfonías, inacabables, combinan, sin embargo, la música ingenua, conmovedora por su misma ingenuidad; la sencillez de la inspiración con procedimientos wagnerianos, combinación imposible, de la que resulta un sofocante complejo de monumentalidad. Sólo en momentos de pastoral placidez resulta Bruckner familiar para el público europeo hacia el romanticismo; Bruckner ha sido ensalzado exageradamente, desconyuntando la postura suya, tan ingenua y final.»

Las reflexiones recogidas en el editorial, que los amantes de Bruckner nos venimos haciendo desde hace años, nos llevan siempre a la pregunta de cómo puede un crítico analizar para sus lectores una obra que él mismo no comprende... Y uno piensa, por ejemplo, en ese concierto de Jascha Horenstein que cita el editorial, de nostálgico e imborrable recuerdo, que por lógica pasaría sin dejar huella entre nuestros críticos madrileños.

Atentamente,

JOSE-LUIS CASAS MORAN

Señor Director de la Revista RITMO.

Muy señor mío: Soy lectora de la revista de su digna dirección, y como profesora y doctorada en lengua y literatura alemana, me atrevo a dirigirme a usted, con el fin de hacer una serie de observaciones acerca de dos de los artículos que aparecen en el número 487 de RITMO, dedicado a Franz Schubert. Al mismo tiempo pido mis disculpas a los autores de los artículos cuyo contenido me han llamado poderosamente la atención.

El señor José Carlos Ruiz Silva, en su artículo titulado **La literatura en Schubert. Un acercamiento al mundo de sus «lieder»** (páginas 43 a 50), presenta una serie de textos alemanes de canciones traducidos al castellano. En algunos títulos los germanistas españoles o alemano-españoles no podemos estar muy de acuerdo. Por ejemplo: **Sehnsucht** significa **añoranza**, **melancolía** o, más vulgar, **morriña**; pero jamás tiene el sentido que le ha dado el articulista de **deseo**. **Deseo** en alemán es **Wunsch**. En esta misma página (48) aparece, a mi juicio, una traducción muy extraña del primer verso del «**lied**» **Sehnsucht**. Dice el texto alemán:

Der Lerche wolkennahe Lieder (die Wolke=la nube; nah=cercano). Debe traducirse:

Las canciones de la alondra cercanas a las nubes.

Y no:

Los tempranos cantos de la alondra.

En la página 47, en la traducción de la canción **Auf den Tod einer Nachtigall**, dice el verso quinto: Sie, deren Ton mir in die Seele hallte.

Debe traducirse: Aquel cuyo sonido resonaba en mi alma (admitido «aquel», puesto que ruiseñor, en alemán, es femenino).

Y no se debe traducir:

Aquel cuyos acentos penetraban en mi alma. Hallen = resonar.

Durchdringen = penetrar.

Hay otro punto que quisiera aclarar, al mismo tiempo que reitero la petición de mis disculpas al articulista, y es la traducción del título de otra de las canciones de Schubert.

En la página 46 se cita el título **An die Freunde**, y se traduce: **A la alegría**.

Schubert escribió dos canciones, una titulada **An die Freunde** («A los amigos») y otra titulada **An die Freude** («A la alegría»).

Freude = alegría.

Freunde = amigos.

¿Debo pensar que se trata de un error de imprenta?

Perdone mi intromisión, señor Ruiz Silva.

S. a.,

Dra. ANA ISABEL ALMENDRAL OPPERMANN

RESPUESTA:

El segundo artículo a que se refiere la doctora Almendral Oppermann es Franz Schubert y su tiempo. Como la extensión de su comentario es mayor que el que hoy publicamos, hemos decidido repartirlos entre este número y el próximo. Al completar la carta publicaremos también la respuesta de nuestros redactores.—LA REDACCIÓN.

Zaragoza, 19 de diciembre de 1978

Señor director de RITMO:

A los músicos nos suelen producir cierta desazón los versos que los poetas dedican a la música y a las personas y circunstancias que la rodean. Raramente nos identificamos con el contenido de sus poemas y, salvo brillantes excepciones, sus conceptos se nos antojan mixtificadores y trasnochados, y sus imágenes, en general, más simplistas y «diletantes» que positivas e inteligentes. Y esto refiriéndonos a los escritores «bienintencionados», porque de los negados, como es el caso de Oscar Wilde, más vale no hablar. («Los músicos quieren siempre que se vuelva uno mundo», dicen que dijo.)

Por eso quedé agradablemente sorprendido cuando, hojeando un libro, tropecé con un interesante poema dedicado, nada más y nada menos, que a un músico de la «calaña» de Erik Satie. Cuando prestigiosas Historias de la Música despachan a este compositor en cuatro líneas, cifrando todo su cometido en adjetivos como «extravagante», «excéntrico», «disparatado», etc., es íntimamente consolador encontrarse, sin más ni más, con un poema como éste:

PIÑA TROPICAL PARA ERIK SATIE

Erik Satie, señor de las piraguas,
masticando crepúsculos y hojas de girasol,
lleno de gotas de hidromiel y perlas
arrojadizas.

—En el trópico
se abre tu música (en la tierra
que es a la mar isla y piano),
como el ala del colibrí
o como el dique del aguacero
—y me arrastra a las calles de París,
donde me afeitan por sorpresa
como a los ángeles verdosos
y Rimbaud.

—Mira, Erik Satie,
olvida tu verso socrático;
oh tú, sofista, déjate
crecer las barbas en mis trópicos.

El poema en cuestión está impreso en el libro **Claro oscuro**, de Angel Crespo, colección

Puyal. Ediciones Porvivor Independiente, Zaragoza.

Atentamente,

FRANCISCO JOSE GIL CARRERAS

Señor subdirector de RITMO:

Reitero aquí, de paso, los elogios que todos los lectores de la revista le vienen haciendo a ésta. El motivo es hablar aquí de algunos ejemplares discográficos que poseo, y que considero conveniente destacar, pues no he leído nada acerca de ello en su revista, y creo importantes por su rareza, importancia o antigüedad.

Hay, en primer lugar, un disco titulado **El sonido de Horowitz**, de CBS, y que creo descatálogo, con obras de Schubert, Schumann (**Escenas infantiles** y **Tocatta**), y luego de Scarlatti y Scriabin. Por supuesto, interpretación genial de todo ello, especialmente Schumann.

Por otra parte, un disco descatálogo, de la serie «Grabaciones ilustres», de EMI (que debería volver a editarse), con las **Sinfonías 38 y 41** de Mozart, con la Filarmónica de Viena dirigida por B. Walter, en impresión de 1936 y 1938. Sonido algo antiguo, pero interpretación insuperable.

Además, tengo grabación de un antiguo disco de RCA (discos pequeños, de color rojo) sobre grandes intérpretes wagnerianos, cantantes, descollando E. Schumann y Lotte Lehmann (con Walter). Si le interesa, puedo detallárselo más ampliamente.

También en el terreno histórico tengo discos casi prehistóricos, de 78 r. p. m., con la **Sinfonía sexta** de Beethoven, dirigiendo Félix Weingartner, y el **Concierto de violín** por Fritz Kreisler como solista. Sólo fragmentos, pues son macrosurcos.

De Bruckner tengo dos discos que yo considero de altísima importancia, aunque he escuchado pocas versiones (no sé si están en catálogo), y quizá no sean conocidos, por ser de serie económica: **Sinfonía número 6**, con la Filarmónica de Berlín, y **Número 9**, con la Filarmónica de Hamburgo, dirigidas por Joseph Keilberth. (Referencia de ambos: TF-429 S y TF-430 S, de Zafiro-Telefunken).

También de Zafiro un disco de órgano, con Kurt Rapf, en obras de Brahms y Bruckner para este instrumento. Sonido aceptable.

Finalmente, un disco, probablemente poco conocido, por estar editado en Chrysalis (Ariola), 27516-1, con obras de Stockhausen: **Ceylon/Bird of Passage**, interviniendo él mismo como intérprete. Disco altamente interesante.

Tras esperar serles de alguna utilidad con todo esto, le agradecería información sobre grabaciones de B. Walter. Para mí, su estilo wagneriano es puro, y tengo noticias de una **Walküre**, grabada por él. Una versión suya de los **Maestros** dudo que exista, pero sería una maravilla. Me refiero principalmente a su período antiguo, en Europa, aunque tampoco conozco todos sus registros en CBS. En este sentido me serviría de ayuda su conocimiento sobre grabaciones piratas.

Un saludo,

IGNACIO MARTINEZ TORRON

RESPUESTA:

Esta carta ha venido sin intenciones de publicación. Aun así, la reproducimos por lo que revela de la batalla individual de muchos aficionados españoles por formar y cuidar una discoteca personal, seleccionada, en un medio cultural que se muestra casi hostil. Además, coincide con la maduración de una idea que va a tomar cuerpo este año: queremos iniciar y sostener una sección dedicada al disco de coleccionista, donde comentaremos registros bienamados de nuestras colecciones particulares que, por distintas causas (entre ellas, la ausencia de edición española) no han sido criticados en RITMO, o lo fueron hace muchos años. No se trata de producir una «Discoteca Básica bls»

—sección que continúa con sus actuales características—, sino de reservar un rincón para el recuerdo de las mejores soleras del disco de larga duración.

Puede ser que algunos de los discos que relaciona el señor Martínez Torrón encuentren un día sitio en la nueva sección de la Revista. Entre ellos puede figurar, por ejemplo, el primer acto de **La Walkyria** que grabó Bruno Walter, en Viena, en 1935 (1). Las circunstancias políticas de la época impidieron que Walter llevase adelante el proyecto—casi heroico en aquel tiempo—de grabar completa la obra. Lo que se consiguió pertenece por derecho propio a la mejor antología de la discografía wagneriana. No tengo noticia de otras grabaciones de actos completos de obras de Wagner por Walter, pero reproduzco a continuación el catálogo orquestal que ofrece en la actualidad Good Sound Associates (cintas):

Beethoven: **Missa solemnis**. Steber, Merriman, Hayes, Alvary (Nueva York, 18, 4, 1948).

Brahms: **Sinfonía número 1**. Haydn: **Sinfonía número 88**. Beethoven: **Egmont** (Nueva York, 7, 11, 1943).

Brahms: **Requiem alemán**. Conner, Harrell (Nueva York, 16, 3, 1952).

Brahms: **Requiem alemán**. Seefried, Fischer-Dieskau (Edimburgo, 1953).

Bruckner: **Sinfonía número 9** (Nueva York, 1951).

Mahler: **Sinfonía número 2** (Nueva York, 5, 12, 1948). Watson.

Mahler: **Sinfonía número 4** (Nueva York, 1951). Seefried.

Mozart: **Sinfonías número 38 y 39**. Beethoven: **Prometeo** (Nueva York, 28, 11, 1954).

Mozart: **Requiem** (Della Case, Malaniuk, Dermota, Siepi). Mozart: **Sinfonía número 25** (Salzburgo, 26, 7, 1956).

Tchaikovsky: **Concierto para piano y orquesta y orquesta número 1**. Horowitz (Nueva York, 1948).

Verdi: **Requiem**. Milanov, Krall, Elías, Bergonzi, Tozzi (Met, 29, 3, 1959).

Viena (**Concierto de despedida**, 29, 5, 1960): Mahler: **Sinfonía número 4, Tres «lieder»**. E. Schwarzkopf. Schubert: **Sinfonía «Inacabada»**.

A. F. M.

1) Referencia de mi grabación: EMI, 1 C 049-03023 M, Dacapo. Disco alemán.

Tarragona, 2 de enero de 1979

Muy señores míos:

Quiero decirles, en primer lugar, y antes de entrar en materia, que entiendo perfectamente sus contestaciones a las cartas de los lectores cuando piden nuevas secciones o ampliación de las existentes. En dos palabras, es muy difícil ser a la vez una revista especializada en noticiario, crítica de discos, de conciertos, de alta fidelidad... y de—prácticamente—todo en el desierto musical español.

Y ustedes lo consiguen bastante bien.

No sé cuántos suscriptores tiene la Revista. Y cuántos números se venden, además, a no suscriptores.

No sé tampoco el bagaje técnico de la mayoría de los lectores, es decir, cuántos de ellos sólo escuchan música y cuántos hacen o interpretan música de forma «amateur» o profesional.

Sin embargo, la Revista parece sólo dedicada a los que **escuchan** música. Es decir, para describir una música ustedes se valen de adjetivos literarios y nunca de pentagramas.

Se me ocurre que habrá lectores muy interesados en saber que se ha publicado por primera vez en España la edición discográfica de una determinada ópera de Haendel; pero también habrá algún estudiante de Canto o de algún otro instrumento que no está demasiado seguro de cómo adornar una «reprise» de cualquier aria de «capo» de cualquier obra de Haendel. Interesaría que la Revista fuera plataforma de especialistas en estos temas.

Por ejemplo, ¿cómo realizamos al clave un

único fa sostenido que dura seis compases en un recitativo de una ópera de Mozart? Seguro que el especialista no podría hablar de la solución, sino de una posible solución, aunque ésta no sería arbitraria, sino fruto del estudio de la época. Porque, posiblemente, este fa sostenido se realizaría de forma distinta en una obra de Telemann. No obstante, el que se atreve con esto, empieza por desconocer dónde hay bibliografía.

Y ¿cómo cantar la parte vocal de un recitativo para que la declamación prevalezca sobre el rígido armazón de negras, corcheas, etc.? ¿Por intuición? ¿Copiándolo de un disco? Seguramente, en todos estos temas lo único que se puede hacer es irlos a estudiar al extranjero.

Se me ocurren infinidad de temas relacionados con esta misma idea. Por ejemplo, es interesante saber qué es lo que hace un director cuando **no dirige**, y es lo que nos explican en sus entrevistas, incluso nos hablan de su concepción particular de una obra. Pero sería sensacional que les pidiéramos que nos explicasen los problemas que han tenido que vencer tanto al estudiar como al ensayar una determinada obra.

¿Y no sería interesante que después del estudio que han publicado sobre diferentes equipos de alta fidelidad, hicieran ahora un estudio comparativo de los diferentes pianos que se encuentran en el mercado nacional, sus características, etc.?

Porque, ¿cuántos pianos se venden anualmente en España? Bastantes, de los cuales sólo se sabe lo que le cuentan a uno en la tienda.

Y ¿cuándo puede ser interesante comprar un instrumento de segunda mano?

El tema, como ven, es interminable. Pero, en todo caso, vuelvo al principio. Se trata de la música que se hace, y no sólo de la que se escucha.

Espero que estas ideas merezcan su atención.

Atentamente,

FRANCESC RIUS

RESPUESTA

Con independencia de que compartamos su interés por la divulgación de aspectos didácticos en la interpretación de un aria de Haendel, o en la pulsación del clave, o en la manera de cantar el recitativo en Mozart, y coincidamos totalmte con usted en la utilidad de un estudio comparativo de los diferentes pianos que se encuentran en el mercado nacional, creemos que la respuesta al por qué unos temas se atienden más que otros en RITMO la ha perfilado usted perfectamente en el primer párrafo de su carta. Aunque en el cuadro de nuestros colaboradores hay intérpretes, pedagogos y compositores, la mayoría somos profesionales de otros campos muy alejados, que escuchamos música, antes que interpretarla, y nos reunimos en la Revista para tratar de conseguir que en el desierto español haya un pequeño oasis más donde los españoles que escuchan y leen sobre música consigan refrescarse un poco mensualmente. RITMO no es una revista de musicología en sentido estricto, ni pretende serlo. Sin ser del todo cierto que nunca nos valemós de pentagramas, sí aceptamos—porque es evidente—que no predominan en nuestras páginas. Si fuera a la inversa, seguramente el público, la tirada y la financiación habrían de ser muy distintos. Sus ideas no sólo merecen nuestra atención; incluso son muy atrayentes. Pero es enormemente difícil sostener las secciones existentes y consolidar las nuevas. Para escribir con regularidad en RITMO hay que tener un amor infinito a la Música—aunque sea con visión literaria—y un sentido especial del desinterés material: la continuidad es, así, nuestra primera meta. En España el número de gentes que hacen música es una incógnita, pero, en todo caso, es inferior al detectable en otros países del área occidental, y también inferior al de quienes aquí escuchan. En nuestro país el hombre o la mujer que hacen música y además la escuchan y leen literatura sobre ella son, no diremos que excepcionales, pero sí infrecuentes. Probablemente, si

entre los hábitos individuales y sociales de este país estuviese escuchar música de la llamada clásica, serían muchísimos más los españoles que tendrían interés por estudiar, ejecutar y hasta profesionalizar su afición o vocación. Entonces habría muchas revistas de tema musical, especializadas en campos distintos y complementarios, y cada tipo de lector encontraría fácilmente cabal respuesta a sus necesidades de información. Pero como las cosas no son así, lo que nosotros podemos ofrecer lo recibe usted, muy trabajosamente logrado, con cada número. Quizá en el futuro haya posibilidad de atender más exactamente lo que usted parece desear de la Revista.

La Redacción.

Señor don José L. Pérez Arteaga.

Estimado señor Arteaga:

Me dirijo a usted con el fin de que pueda ayudarme y orientarme en lo siguiente.

Estamos interesados un grupo de aficionados y músicos en organizar, en el curso 1978-79, un ciclo sobre la II Escuela de Viena. Los medios que tenemos para ello podemos decir que son pocos o muy pocos. En pocas palabras, queremos un ciclo interesante, completo, pero dentro de nuestros medios. Una de las cosas que nos gustaría poder pasar en dicho ciclo sería versiones cinematográficas de las tres óperas de Schoenberg y Berg (Lulú, Wozzeck y Moisés y Aaron). Desconocemos absolutamente si existen versiones de alguna de ellas; concretamente, Lulú y Moisés y Aaron. De Wozzeck hemos podido admirar hace unos dos años una versión de la Opera de Hamburgo que había facilitado el Instituto Alemán de Cultura, de Madrid.

Por otra parte, quisiéramos poder pasar alguna película de algunas de las obras clave de esta Escuela, por supuesto, aparte de los conciertos que podamos organizar, así como conferencias, audiciones, etc.

Le ruego que, con respecto a todo esto, me conteste, pues es nuestro interés estar en conocimiento, por ejemplo, de quién distribuye las películas de las óperas (en el caso de que existan), para ponernos en contacto cuanto antes con los mismos.

Reciba usted un cordial saludo.

ENRIQUE X. MACIAS ALONSO

RESPUESTA

Le agradezco su confianza al escribirme, pero me temo que no soy la persona más apta para contestar sus preguntas. Creo que debe dirigirse usted a un especialista en distribuidoras de cine, y a tal fin le doy más abajo las señas de un compañero de la revista **Reseña**, muy especializado en esta materia, que, sin duda, podrá responderle mejor que yo. No quiero, sin embargo, dejar de darle alguna pista, por si le sirviera de algo.

Respecto de **Wozzeck**, no conozco ninguna otra versión «fílmica», aparte de la que usted me cita, correspondiente a la Opera de Hamburgo, que dirigía el tristemente desaparecido Bruno Maderna.

Sí hay una versión filmada de **Moisés y Aarón**, impresionante por cierto. En cuanto al fondo musical, se corresponde literalmente con la versión que dirigiera, para Philips, Michael Giehlen, álbum que fue Premio Mundial del Disco en Montreux, hace tres años. Creo recordar que la dirección cinematográfica se debía a Jean-Marie Strauss, el mismo cineasta que firmara hace unos seis años esa obra maestra de imagen y sonido que es la **Pequeña crónica de Anna Magdalena Bach** (en la que, incidentalmente, Gustav Leonhardt incorporaba el papel del músico de Eisenach). La productora de este **Moisés y Aarón** era, según recuerdo, la austro-alemana Unitel, pero no estoy demasiado seguro de este dato.

(Pasa a la pág. 78)

Francfort en gran reparto

Le esperan 500 expositores de 23 países en la más destacada Feria de la música: Aquí se realizan las transacciones internacionales de instrumentos, accesorios y productos musicales afines.

Instrumentos de viento, de cuerda, de cuerdas punteadas, de percusión y de teclas. Acordeones y armónicas. Instrumentos electrónicos. Amplificadores, micrófonos, altavoces. Partes y accesorios. Editoriales musicales.



**Feria
Monográfica
Internacional
de Instrumentos
Musicales**

4. 3.-8. 3. 1979

Información:

**Cámara de Comercio
Alemana para España, Barquillo, 17,
Madrid 4,**

Tel.: 2221040, Telex: 42989 HAKA E.

**Barcelona 8,
Calle Córcega 301-303,**

Tel.: 2288101.

DE HERODES A PILATOS

Introducción

Realmente, este no es un editorial al uso. Casi todo el espacio disponible lo ocupan dos documentos no provenientes de nosotros. El primero es la carta que nos ha enviado una alumna del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. El segundo, un «ovni» apa-

recido en la página 57 del número 5, octubre de 1978, de la revista oficial Cuaderno de Cultura, y que ha sido puesto en nuestro conocimiento por otro lector. Son éstos:

Señor director:

Por medio de su Revista quiero dirigirme a todas aquellas personas relacionadas de algún modo con la Música.

A diario oímos duras críticas contra nuestros músicos nacionales, lamentaciones por el exiguo número de artistas de relevancia y por la falta de interés que este arte padece en nuestro país.

A mí me gustaría, a modo de justificación, contarle mi pequeña historia musical de alumna del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, ya que mis compañeros y yo somos quizá los músicos de un futuro más o menos lejano, y si alguna vez logramos aportar algo a ese complejo mundo de la música créame que no será gracias al Conservatorio, sino más bien a pesar de él.

Hace cinco años ingresé en el Conservatorio de Madrid. Fue un ingreso sencillo y rápido, ya que nadie se paró ni siquiera a preguntar si yo era capaz de distinguir una trompeta de una flauta.

Aquel año había reestructuración, con lo cual el curso empezó a mediados de enero. Primer trimestre perdido. Como era novata, ni se me ocurrió analizar lo irregular de la situación.

Al llegar a clase el primer día de curso de Solfeo (en el Instituto Ramiro de Maeztu) me encontré que los alumnos teníamos las edades más variadas, desde los ocho años (edad mínima) hasta los cincuenta o quizá más. Se podrá usted figurar las dificultades que tuvo que superar el profesor en los tan sólo cuatro meses y medio que duró aquel curso.

Los problemas del segundo año empezaron con la matrícula, ya que nadie sabía cuándo se abría el plazo, y una vez matriculados, cuándo empezaba el curso. Fuimos unos cuantos los que nos confiamos y creímos que el inicio del curso sería oportunamente anunciado. Como no hubo tal aviso, aquel año cada uno empezó cuando pudo.

Este año, en Piano, dado el número de alumnos, la profesora sólo nos podía dedicar cinco minutos a cada uno. Esto, además de injusto, es triste, porque ¿cómo en cinco minutos se puede enseñar la técnica del picado o del pianísimo?

El tercer año nos pilló a todos un poco más prevenidos, y a fuerza de llamar día tras día al Conservatorio, soportando el desgraciadamente famoso «No sé, llame mañana», pudimos empezar a tiempo. Fue algo movido aquel curso. Primero las huelgas de los P.N.N., a los cuales, por supuesto, no les faltaba razón. Y segundo, los avisos de bombas en la central de Isabel II. Créame que aquello

parecía una feria. Un día sí y el otro también teníamos delegados de la central recogiendo firmas por no sé qué, convocando asambleas para no sé cuántos. ¡Un desastre!

Aunque con huelgas, se puede decir que el cuarto curso fue bastante sereno. Lo único que merece la pena señalar es que los cinco minutos de que disponíamos los alumnos de Piano se habían reducido a uno y medio, ya que el número de cursos (cuatro para la misma profesora) y, por consiguiente, el número de alumnos habían aumentado considerablemente. (Quiero hacer constar que la cifra de un minuto y medio no es pura fantasía, sino la resultante de un exacto cálculo matemático realizado por la profesora y un alumno.)

Y ahora llegamos al quinto curso, este año. Si le digo a usted que este curso ha empezado como una tomadura de pelo, quizá se lo crea y hará bien.

En primer lugar, cada asignatura empezaba en una fecha distinta (eso en teoría). Asistí a la clase semanal de Coral (segundo curso; del primero es mejor ni hablar, pues había materia para escribir una novela de terror). La primera semana el profesor nos dijo que como era el primer día podíamos irnos a casa. Es lógico que después de más de cuatro meses de vacaciones estemos muy cansados.

El segundo día, es decir, la semana siguiente, el profesor nos echó un discurso de media hora, que nos bajó la moral a los pies. Según el profesor, ninguno de nosotros sabía cantar, y su misión no era enseñarnoslo; no teníamos ningún porvenir en la música, porque él, que había sido Premio Nacional de Solfeo del Conservatorio, había tenido que prepararse durante seis meses antes de entrar en el Conservatorio de Munich. En resumen, nos dijo veladamente que podíamos dedicarnos a otra cosa, con un deje de amargura que nos hacía a todos sentirnos culpables por no ser el Orfeón Donostiarra.

Hoy tendría que haber sido el tercer día de clase de conjunto coral. Pero no ha habido tal clase. Después de esperar inútilmente a que llegara el profesor, nos han comunicado que éste no había podido salir de su casa. En fin, sin comentarios.

Esto es en lo que respecta a la Coral, asignatura relativamente importante.

En cuanto al Solfeo, el primer día de clase (27 de octubre) los alumnos nos encontramos con un cartel en el que se nos comuni-

todos los sonidos de una gran orquesta

El órgano electrónico más completo. Ofrece más posibilidades de interpretar música. Es como tener la mayor orquesta.

Permite obtener los sonidos de instrumentos de viento, cuerda, y de percusión.

Partner 259-R FARFISA posee mil recursos sonoros: Arpeggios automáticos, bajos y acordes rítmicos, etc.

Póngase al teclado de FARFISA. Suena la mayor orquesta.

**ENRIQUE
KELLER, S.A.**

ZARAUZ (GUIPUZCOA)



PARTNER 259/R



FARFISA

DISTRIBUIDORES

UNION MUSICAL ESPAÑOLA, S. A.—Carrera de San Jerónimo, 26 - MADRID-14

Pedro LETURIAGA.—Corredera Baja, 23 - MADRID-13

RINCON MUSICAL.—Pza. de las Salesas, 3 - MADRID-4

CASA GARIJO.—Santiago, 8 - MADRID-13

CASA ARILLA.—Zapatería, 58 - PAMPLONA

CASA NEW-PHONO.—Gral. Primo de Rivera, 37 - BARCELONA-2

Emilio JUAN.—Almirante Cadarso, 3 - VALENCIA

José SAVALL.—Avda. de Jijona, 8 - ALICANTE

José Antonio JIMENEZ.—Sagasta, 2, dpdo. (Entrada por Pza. Calvo Sotelo) - CADIZ

MUSICAL-47.—Gral. Sanjurjo, 47 - LA CORUÑA

CASA DE LA MUSICA.—Carretería, 59 - MALAGA

Antonio CALLEJA.—Joaquín Costa, 3 - GRANADA

MUSICAL PORTOLES.—Enmedio, 152 - CASTELLON DE LA PLANA

ARPEGIO, S. L.—Madre Rafols. 19 (Los Remedios) - SEVILLA

caba que el curso se estaba «reestructurando», y que, por lo tanto, empezaría una semana más tarde. No será tan importante la «reestructuración» que en sólo una semana se puede llevar a cabo.

Respecto al Piano, el primer día de clase en el Ramiro de Maeztu se encontraron que nuestras clases estaban ocupadas por alumnos de E. G. B. Esto requería una solución inmediata, pues son bastantes los alumnos que se quedaban «en la calle». Hasta la fecha, el problema sigue vigente.

Y esto es todo, de momento.

No me negará usted que esta situación tiene todos los visos de una tomadura de pelo. Está bien que se ponga a prueba nuestro amor a la Música desperdigándonos en Institutos que de ningún modo están preparados para tal enseñanza. Está bien que en las clases de Solfeo se oigan perfectamente, en las aulas, las explicaciones del profesor de al lado, por carencia de condiciones acústicas. Está bien que a causa del frío las clases de Piano sean más un castigo que un placer, ya que las manos se agarrotan por la baja temperatura. Realmente, somos bastante estoicos los alumnos de Música, pero, por favor, ya basta.

Estamos hartos de que se nos trate como ganado, muchas veces sin el más mínimo respeto; de que muchos profesores no acudan a sus cursos, pero, sin embargo, nos obliguen a asistir a ellos bajo la amenaza del suspenso; de que nos vayan retrasando de semana en semana el inicio de ciertas asignaturas; de la falta de organización de la Dirección del Conservatorio, que permite que alumnos matriculados no tengan aulas. Estamos hartos —y digo estamos porque creo recoger la opinión de muchos alumnos— de que los profesores pierdan el tiempo criticando la organización, en vez de intentar mejorarla cumpliendo, al menos, con su obligación: enseñar; de que esos mismos profesores nos canten las virtudes y excelencias de los Conservatorios europeos y no se dignen enseñarnos lo que en ellos aprendieron.

Estamos hartos de muchas cosas y, sobre todo, de que se aprovechen de nuestra paciencia y de nuestro amor a la Música, este amor que nos ha llevado por puro idealismo a meternos en lo que creíamos camino hacia una profesión digna y no pasa de trampa para bobos.

MERCEDES PEDRIQUE

CUADERNO DE CULTURA

Iniciamos una nueva sección, que pretende, bajo el clásico postulado de «deleitar aprovechando», recordar o enseñar ciertas curiosidades que esta vez se centran en el apasionante mundo de la música.

¿SABIA USTED QUE...

Alfonso Humet

...**CHOPIN**, el de la «Novena», «Polonesas», «Nocturnos», etcétera, y «George Sand» (Aurora Dupin, baronesa Dudevant) residieron en la casa mallorquina Sont Vent, en Valldemosa (Palma de Mallorca)?

En la mencionada isla el Pléyel de Chopin ha sido centro de formidable atracción turística.

Chopin murió a los treinta y nueve años de edad, como Cleopatra (reina de Egipto) y Marion Delorme (la «champanesa» gran amante de Cinq Marchs, Richelieu, etc.).

...**WAGNER**, verdadero «Monstruo de la Música» (como «Monstruo de la Naturaleza» era llamado Lope de Vega por Cervantes), tiene en «Parsifal» a una de sus más fabulosas obras, que más bien parece haber sido trazada por la mano de Dios?

«Prohibición de amar» y «Las hadas» fueron de las primeras que compuso y no están incluidas entre sus ocho creaciones más importantes, pues sus obras magistrales son tantas como el número de las cruzadas. Entre estas últimas figura «Tristán e Isolda» (en cierta ocasión que se representaba murió en escena el actor Mondory, en su papel de Herodes) y «El holandés errante» (incorrectamente llamado «El buque fantasma»).

...**VERDI** fue llamado el compositor de la «Aureola»?

Recurriendo a la primera letra con que encabezan siete de sus obras puede formar «Aureola» (ejemplo: «Aida», «Un baile de máscaras», «Rigoletto», «El trovador», «Otelo», «La traviata» y «Attila»).

...**ALBENIZ**, el de «Rapsodia española» y «Serenata española», dio su primer concierto a los cuatro años de edad?

Su ópera «Pepita Jiménez» fue para él lo que «El barbero de Sevilla» para Rossini. Nació en Camprodón (Gerona).

«Pepita Jiménez» nos hace memorizar al literato Juan Valera y Gerona, concretamente Figueras, nos recuerda la cuna de otro gran patricio: Monturiol, el inventor del primer buque submarino, el *Ictíneo*, botado en aguas de Barcelona.

...**WOLF** debía su talento a sus «Lieders» y que falleció a causa de lo que hoy llamamos oligofrenia (antes se aplicaba demencia, locura, etc.), o sea, que le ocurrió, ni más ni menos, que como Luis II de Baviera, Nijinsky, Schumann, Teroigne de Mericourt, Maupassant, etc.?

...**PALESTRINA** («Príncipe de los Músicos») se distinguió con el título de «Compositor pontifical»?

Fue Palestrina el promotor de la música sacra, como a su vez Metastasio («Padre de la Opera»), marcó la transición del drama a la ópera.

...**MOZART**, el que fue niño prodigio por componer a los nueve años, murió poco después de haber estrenado «La flauta mágica»?

Sus restos mortales fueron a la fosa común y la comitiva fúnebre que le acompañó a su última morada, en un día de torrencial lluvia, era poco más que una carreta, el conductor de la carreta y un perro.

...**RIMSKY KORSAKOV**, el de «La ciudad invisible de Kiteger», formaba parte del Grupo de los Cinco, cuyos otros integrantes eran Balakireff, Cui, Musorgsky y Borodin... y que murió de una angina de pecho a los sesenta y cuatro años de edad?

Breve apostilla

En principio nada parecen tener en común ambos documentos. Pero si echamos mano de la hermenéutica, descubriremos entre ellos relaciones ciertas, como hijos que son del mismo caldo de cultivo. Por ejemplo, de uno aprendemos que en el simulacro estatal de Enseñanza de la Música un alumno de Piano recibe el lujo de minuto y medio de práctica personal «controlada». Y del otro aprendemos también que, complementariamente a la ingente y fraterna labor de Educación y Ciencia, el Ministerio de Cultura se desvela para que nuestro pueblo sepa que «Chopin murió a los treinta y nueve años de edad, como Cleopatra (reina de Egipto), y Marion Delorme (la «champanesa», gran amante de Cinq Marches, Richelieu, etcétera)».

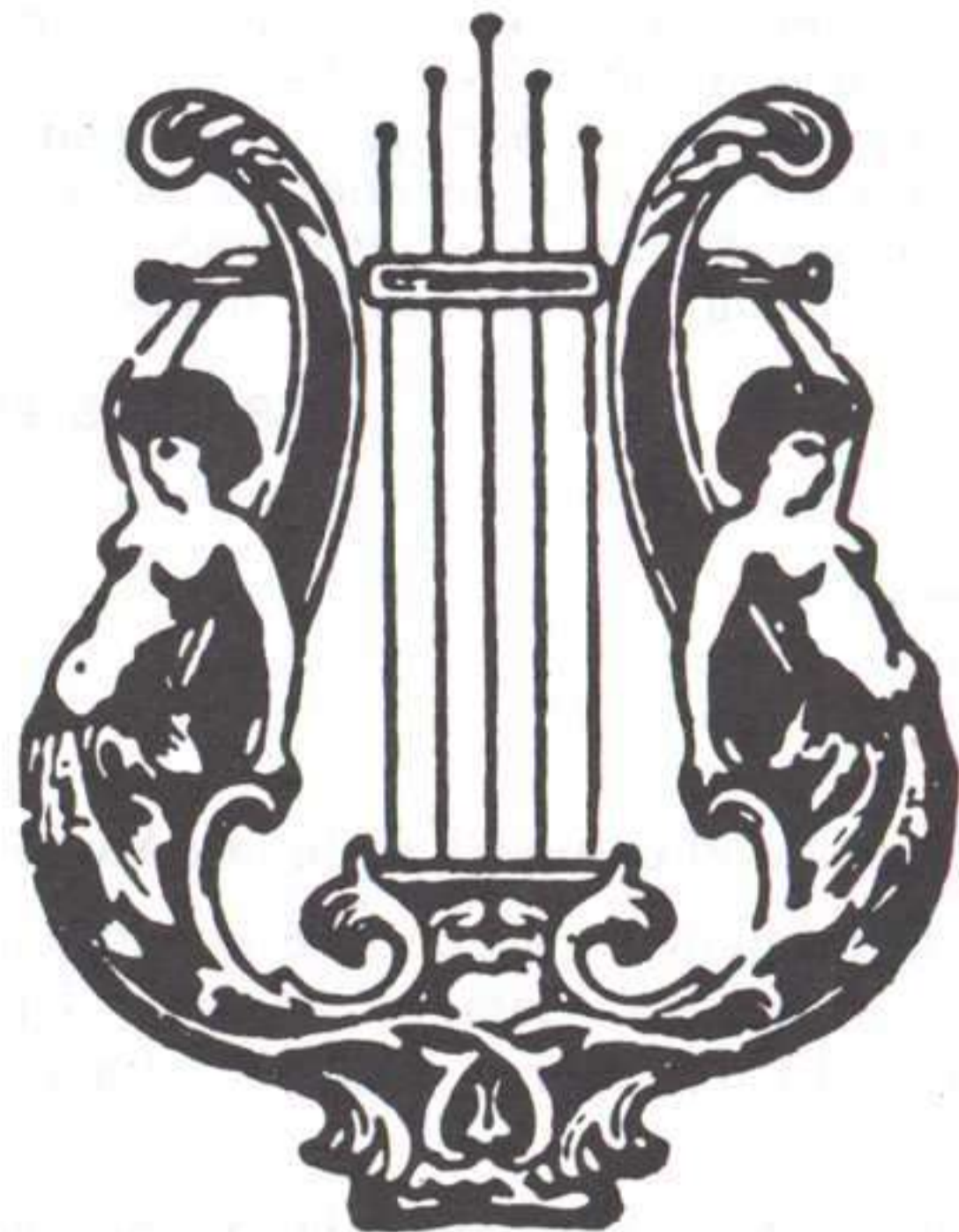
Cuando se leen testimonios como éstos —pues ambos lo son, cada uno a su manera— comprendemos que la vida musical de España continúa su sempiterno peregrinaje de ese «Herodes», que costó la vida, en escena, al actor Mondory al confundir —como es bien sabido— los filtros de amor y de muerte preparados por «Isolda», al «Pilatos» tan cabalmente simbolizado por ese profesor que recomienda sabiamente a los alumnos de Coral que se vayan con la música a otra parte y se dediquen a otros menesteres.

Muchas veces hemos escuchado en boca de las jerarquías políticas y administrativas de la Cultura y Educación, en lo que a música se refiere: «Este asunto no es de mi competencia, es de Cultura (o viceversa)». Pues bien, he aquí dos testimonios de la vieja inercia y de un estado de cosas que no puede continuar así por mucho tiempo, salvo que se desee que la Música fallezca definitivamente, como Wolf, «a causa de lo que hoy llamamos oligofrenia».

ORGANOS - LIRA

Tecnología de vanguardia, al servicio del órgano de hogar

Organo portatil 61 PRS



El órgano para transportar
a todas las fiestas

60 R



El órgano que se convierte en Piano.
Clavicordio. Onki-Tonki. etc.

- Con memoria.
- Acorde a un dedo.
- Bajo automático. etc.

90 R



LA GRAN ORQUESTA
al precio de un "solo" instrumento

Distribuidor para España:

SPA MUSIC

Vía de los Poblados s/n - Tel. 763 82 02 - 763 85 72

Exposición y venta en:

REAL MUSICAL, S. A. Frente al Teatro Real
Carlos III n.º 1 - Madrid-13 - Tel. 248 09 24 - 247 63 65

Entrevista con

JÖRG DEMUS

Sobre Schubert y otras cosas

Por PABLO CANO CAPELLA

En el mes de enero de este año, Jörg Demus visitó, una vez más, nuestro país; Madrid, Sevilla, Gijón y Santander fueron los escenarios donde el pianista vienés desarrolló un largo programa dedicado íntegramente a Franz Schubert, en conmemoración del ciento cincuenta aniversario de su muerte.

Demus había pretendido que el programa de mano de su recital llevase el título de «Schubertiade», con objeto de destacar el carácter que quería darle: una reunión semejante a las que se organizaban entre los amigos de Schubert, y en las que el compositor interpretaba sus últimas obras e improvisaba otras.

Al menos en Madrid, el deseo de Demus no fue cumplido. Y como, además, interpretó sin interrupción una serie de piezas cortas, mucha gente llegó a dudar de que determinadas obras hubiesen sido tocadas. Entre estos espectadores destaca un crítico que tuvo la osadía de mandar recado al pianista, por dos veces, afirmando que determinada obra no había sido ejecutada... Son cosas que solamente suceden en este bendito país.

La charla que figura a continuación fue realizada, después de comer, el día en que el pianista vienés salía de Madrid hacia Gijón y Santander.

Aún convaleciente de una fuerte gripe (en Madrid actuó con más de 38 grados de fiebre), Demus tuvo la amabilidad de conceder para RITMO la siguiente entrevista. Entrevista que se desarrolló en dos escenarios muy diferentes. Su primera mitad tuvo lugar en casa de quien esto escribe. La segunda, en el aeropuerto de Barajas.

Me he limitado a transcribir todo lo recogido en la «cassette», y solamente en algunos casos he corregido algunas expresiones de Demus que hubiesen resultado difíciles de entender, pues se expresa en un «italo-español» que en ocasiones no es fácilmente interpretable.

* * *

P. C.—Se celebra este año el ciento cincuenta aniversario del fallecimiento de Franz Schubert. Me parece, pues, interesante que empecemos esta charla hablando de este autor. ¿Qué es para usted Schubert y qué representa en la Historia de la Música?

J. D.—En la Historia de la Música, para nosotros los vieneses, Schubert es verdaderamente la cima de la música vienesa; para él sus dioses musicales eran, sobre todo, Beethoven e inmensamente Mozart, y también Haydn. Falsamente, se ha pretendido que los representantes del clasicismo vienés son tres: Haydn, Mozart y Beethoven. Pero para nosotros, ciertamente, Schubert, con su música instrumental, con sus cuartetos, sinfonías, tríos, sonatas, ectétera, es también la última gran figura del clasicismo vienés; lo que ocurre es que por el genio vocal que poseía y por los textos románticos que usó para sus «lieder» (más de seiscientos «lieder») su figura representa, además, el inicio del romanticismo vienés. Puede decirse, pues, que tiene dos caras: la del clasicismo vienés, por su música instrumental, y la del romanticismo, por sus «lieder».

P. C.—Concretando un poco: ¿qué opina usted de la obra pianística de Schubert?

J. D.—En la obra pianística de Schubert pueden distinguirse tres partes: una es la de las formas convencionales de la época (más de veinte sonatas para piano, que siguen en su escritura las figuraciones de Haydn, Beethoven y Mozart, naturalmente que con elementos de Schubert), y cuya cima está en la gran Fantasía «Wanderer», en la que verdaderamente traspasa los límites técnicos del clasicismo y crea una escritura pianística casi orquestal, que inspiró hasta al mismo Liszt, quien, precisamente, transcribió esta Fantasía para piano y orquesta.

El segundo aspecto sería casi la invención de la pieza pianística. En Haydn y Mozart las piezas aisladas, no sonatas, son pocas y son casi movimientos de sonata; son «rondós» aislados, «andan-



tes», etcétera. Lo mismo ocurre con las Bagatelas de Beethoven, piezas de poca trascendencia. Con Schubert, formas como el Impromptu, Klavierstück, Momento musical, alcanzan una gran importancia. Son composiciones en forma de «lied» (A-B-A, A-B-A-C-A-B-A). Así se crea básicamente la pieza romántica para piano, que entusiasmó no solamente a Schumann, sino también a Chopin, quien estimaba más a Schubert que a Beethoven.

Le he prometido tres aspectos. El tercero serían las danzas y valeses, música casi popular, música que necesitaban sus amigos cuando Schubert asistía a esas reuniones (Schubertiadas) en Viena, donde improvisó centenares de valeses, escoceses, danzas alemanas, en total más de seiscientos. Ese sería el tercer aspecto de la obra pianística de Schubert: música rítmica, popular, para bailar.

P. C.—Sea para interpretar o para escuchar, ¿qué composiciones para piano de Schubert son sus preferidas?

J. D.—En los tres grupos hay cimas absolutas. Así, entre los Impromptus está el más perfecto canto sin palabras, en el Sol bemol mayor, compuesto antes de Mendelssohn, que sólo podría escribir un Schubert con su finura vocal, con su entendimiento perfecto de la palabra, de las respiraciones de la voz humana. También respeta en esta pieza el ámbito de la voz humana, ya que una «mezzosoprano» puede cantarla, pues encaja perfectamente en su tesitura.

En las sonatas hay, como ocurre en las de Beethoven, una ascensión hasta las últimas, sobre todo la última, en Si bemol mayor, que es la más bella, la más importante y la más grandiosa. Es la cima de las sonatas para piano.

En los valeses es menos evidente esta ascensión, porque están contruidos de ocho en ocho compases, no hay problema de arquitectura. Sólo es importante el genio en el momento de la inspiración. La inspiración se da en todos los momentos de la vida, y por eso hay danzas de la primera época tan inspiradas como otras de la última. Es una producción que permanece igual durante la vida de Schubert, pero en las piezas y sonatas hay una ascensión absoluta hasta el fin de su vida, como vemos en la Fantasía, para piano, a cuatro manos, compuesta en el último año de su vida, que es, probablemente, la más importante obra para piano a cuatro manos de toda la literatura.

P. C.—En su recital del otro día, en el Teatro Real, tocó usted una Fantasía sobre temas de Mozart, pienso yo, absolutamente inédita para todo el público. ¿Qué puede decirnos sobre esta obra?

J. D.—Esta Fantasía ha dormido en un archivo privado, en Malmoe, Suecia. Cuando yo visité al propietario, amigo mío, me mostró el catálogo de todo lo que contenía el archivo. Al ver anotada una Fantasía para clavicémbalo, naturalmente, pregunté. Y me dijo que ya otros pianistas la habían examinado y habían dicho que no era gran cosa. Le pedí que me la dejase leer en el piano. Como la escritura es bastante difícil de leer (se trata de un manuscrito del Schubert de quince o dieciséis años), la primera lectura no resultó muy bien. Pero yo no me contenté y toqué la obra



varias veces más. Finalmente, cuando ya la toqué mejor, más correctamente, salió esta música, y todos los presentes se emocionaron, y el propietario me dio la Fantasía para la primera audición mundial, para la reapertura del célebre Teatro en el que tuvo lugar la primera representación del Fidelio. El hecho tuvo lugar en mil novecientos sesenta y uno. Hubo una gran celebración, y el propietario viajó a Viena con motivo de esta «première» mundial de la Fantasía, la cual actualmente estoy editando para una Compañía americana, y así será accesible para todos.

La Fantasía es el único ejemplo en el que Schubert toma un tema de su ídolo Mozart y lo desarrolla en un modo schubertiano. Es como el «Plagiato» de la época barroca, algo muy frecuente y nada indigno, sino algo que demuestra un respeto por el original, al valorarlo y copiarlo. Es así como Schubert copia de su ídolo Mozart.

P. C.—Al hablar de la Fantasía se ha referido usted a un catálogo. ¿Quiere ello decir que existen todavía obras inéditas de Schubert?

J. D.—Sí. Pero, por lo general, son fragmentos, y con los fragmentos no se sabe cuándo pueden ser completados. Así ocurre con las Sonatas para piano. Sólo hay once completas. Otras dos o tres pueden formarse combinando movimientos aislados. El resto son fragmentos. Paul Badura-Skoda, entre otros, ha hecho la labor de completar estos fragmentos cuando solamente falta, por ejemplo, la repetición. Es una cosa admisible. Pero cuando, por ejemplo, falta el desarrollo, ya es más complicado, porque el desarrollo es un punto vital en un movimiento de sonata, y si se tiene que componer, entonces el resultado ya no es una pieza enteramente de Schubert. Existen así más fragmentos en esa colección, entre ellos una sinfonía, pero sólo la mitad del primer movimiento. Y no sé muy bien hasta qué punto sería justificado el completarla.

P. C.—Hablemos un poco del resto de la producción schubertiana, es decir: sinfonías, «lieder», cuartetos, etcétera. ¿Qué piensa usted de este resto de la producción, y cuáles son sus obras favoritas?

J. D.—No hay que hablar de resto de la producción. La obra pianística es solamente un brazo del total de la producción de Schubert. Básicamente, las primeras manifestaciones de la genialidad de Schubert fueron sus «lieder». Es un término que no se puede traducir, no es la «chançon», le «chant», etcétera; debe llamarse «lied». Es la fusión perfecta de la poesía con la música. El momento era magnífico, porque era el momento del más grande poeta alemán, Goethe, que usaba un lenguaje tan musical, tan simétrico, que se podía unir perfectamente con la música. Fueron justamente poesías de Goethe las que dieron el último «elán», ímpetu, al joven genio de Schubert en la Op. 1, Erlkönig, y en su Op. 2, con dieciséis o diecisiete años. Con estas obras demostró su verdadero genio, en este género, imparangonable con otro, y en este género continuó toda su vida, hasta los grandes ciclos, como Viaje de Invierno, o La bella molinera, dejando más de seiscientos «lieder». Schubert es la figura principal para un cantante de «lieder», como puede ser Beethoven para un pianista, por sus treinta y dos sonatas, o para un director, por sus nueve sinfonías, o como puede ser Bach para un organista. Si a Fischer-Dieskau se le pregunta cuál es el más importante autor de «lieder», su respuesta será siempre Schubert.

La música instrumental de Schubert muchas veces está influida por estas melodías maravillosas de sus «lieder». Así, por ejemplo,



"Spinetta" en la habitación de Franz Schubert en Atzenbrugg.

toma la melodía La trucha para su Quinteto y Rosamunda para un Impromptu, etcétera. Así, los impulsos vocales son evidentes en todas sus obras puramente instrumentales. Pero las desarrolla en un modo tan personal, armónicamente tan nuevo; con relaciones de terceras, relaciones cromáticas; con un constante cambio de menor y mayor, como de luz y sombra, que estas obras son también de la máxima importancia. Puede decirse que los últimos cuartetos de Schubert, la Sinfonía «Incompleta» y la «Grande», en Do mayor; las últimas obras de música de cámara, el Trío en Si bemol, el Quinteto para dos violoncellos son de las más maravillosas obras de su autor.

Ello prueba la falta de razón del poeta que dijo a la muerte de Schubert: «Aquí sepultó el arte de los sonidos una hermosa realidad, pero todavía más bellas esperanzas». Sí. Naturalmente que Schubert habría producido aún mucha maravillosa música, pero con lo que nos ha dejado, su genio no es incompleto; es una producción completa que comprende casi mil obras de todos los géneros, salvo la gran ópera (pues sus pequeñas óperas son como las pequeñas óperas barrocas, no son grandes como un Fidelio). Pero con excepción de la música grande dramática, no falta casi ninguna parte de la música vocal o instrumental donde Schubert no haya hecho alguna cosa completamente extraordinaria.

P. C.—Para terminar con el tema Schubert, usted está mundialmente reconocido como uno de los primeros intérpretes de Schubert en el mundo del piano; me gustaría que me diese su opinión sobre quién hay actualmente, y quién ha habido, que sea buen intérprete de Schubert.

J. D.—Ha habido muy buenos intérpretes. Así, los modelos de nuestra generación fueron los grandes pianistas alemanes, como Arthur Schnabel, Edwin Fischer, Walter Gieseking, Wilhelm Kempff. Wilhelm Kempff, gracias a Dios, todavía vive y toca maravillosamente bien. Un recital Schubert de Wilhelm Kempff, que escuché hace cinco años en Viena, es un recuerdo maravilloso para mí. Han influido a los mejores músicos de mi generación, como mis amigos Paul Badura-Skoda, Alfred Brendel, Friedrich Gulda, Ingrid Haebler, Walter Klien, que son todos, me parece, muy buenos intérpretes de Schubert.

El lenguaje musical de Schubert es tan universal que de todas las naciones hay magníficos intérpretes de su música; por ejemplo, el maravilloso trío de Cortot-Thibaud-Casals: un español y dos franceses que tocan esta música de cámara de Schubert mejor que ningún vienés. El mejor cantante de Schubert es un berlinés: Fischer-Dieskau. En cuanto a directores, el mejor fue Fürtwangler, pero también un vienés, como Joseph Krips, y Clemens Kraus.

Otro ejemplo de la universalidad de la música de Schubert lo tenemos en el hecho de que el famoso Rubinstein hizo una grabación maravillosa de la Sonata en Si bemol. Es una música que no se presta demasiado al virtuosismo puro. Se presta a hacer música, música de cámara, música fina, música de emoción... Naturalmente, también con una ejecución magistral pianística, pero no solamente por el efecto exterior.

P. C.—Quisiera conocer ahora su opinión sobre otros importantes autores. Hablemos, en primer lugar, de J. S. Bach. Me gustaría saber qué piensa usted de Bach. Usted, como pianista, ha tocado y grabado muchas obras de Bach. ¿Por qué toca a Bach en piano, cuando los instrumentos adecuados son el clavicémbalo y el clavicordio?

J. D.—Contradicción violenta. En los últimos años se produjeron dos grandes descubrimientos, que tuvieron gran efecto en la prensa musical alemana. Por una parte, la fotocopia, que yo mismo he leído, de la nota de un diario de Leipzig, de mil setecientos cuarenta y siete, en la que se da cuenta del regreso de Bach de Postdam, donde improvisó y tocó en los «pianofortes» Silbermann del rey Federico el Grande. Por otra parte, y más importante todavía, está la reproducción de una factura donde Bach, como agente, vendió un «pianoforte» Silbermann a un noble de Polonia. Puede pensarse que Bach lo hizo por el dinero, pero si se considera que el instrumento de teclado tenía para Bach una importancia extrema, no se puede decir que moralmente iba a recomendar un instrumento que no consideraba valioso.

Cuando Bach conoció el «pianoforte» era éste aún imperfecto (se inventó en mil setecientos diecinueve). Pero, pese a ello, es probable que descubriese en él magníficas posibilidades, y es indudable que la siguiente generación, como Haydn y Mozart, lo aceptaron completamente. Y me parece que en escrituras polifónicas de Mozart, como en su Allemande o en su Courante, hay tan poca diferencia con la escritura de una Partita de Bach, que si Mozart estuvo satisfecho con el «pianoforte», Bach, si lo hubiese conocido más evolucionado, veinte o treinta años después, también hubiese estado satisfecho. Ello no excluye los méritos y las calidades fascinantes del clavicordio y del clavecín, instrumentos de los que soy coleccionista y que conozco y toco. Para mis interpretaciones de Bach me inspiró en los matices, en los registros y en las posibilidades de los instrumentos antiguos. Pero todo eso se puede, por supuesto que con mucho cuidado y finura, traducir en el toque del piano.



Demus con Pablo Cano.

Lo esencial es solamente que salga el texto de Bach, que salga el carácter de un tema, de un contrapunto; el ritmo, la armonía, el fraseo, todo lo que hay en la música de Bach. Si todo eso sale, entonces la cuestión instrumental es de segunda importancia, como se ve en el Arte de la fuga, donde no sabemos con exactitud con qué instrumentos debemos tocarlo.

P. C.—Hablemos ahora de Beethoven.

J. D.—En Beethoven encontramos por primera vez la unión personal de un pianista formidable y un genio de la composición todavía más formidable. El joven Beethoven, en Viena, causó la más grande impresión como virtuoso.

Sus posibilidades técnicas, sus complicaciones, sus trinos, algunos de ellos completamente inhumanos, como se ve en las Sonatas 109 y 111: todo son invenciones pianísticas. Unas dificultades como las que encontramos en las Variaciones «Diabelli» o en la «Fuga» de la Sonata 106 eran impensables antes de Beethoven. Y pensables solamente porque él era un pianista tan genial. Eso nos ayuda hoy a los pianistas, que no tenemos que pensar solamente en una ejecución fiel e históricamente correcta; como él era un pianista tan genial, nosotros tenemos también que tocar pianísticamente, en un modo no genial, pero por lo menos audaz, convincente, formidable, para que resulte este ímpetu genial de la música pianística de Beethoven.

Otra cosa: como él era un pianista tan maravilloso, muchas veces confió sus sentimientos más personales e íntimos a la ejecución de una sola persona al piano, con dos manos. Por eso muchas veces los mensajes más profundos de Beethoven se encuentran en los movimientos lentos de sus sonatas para piano, más que en las sinfonías.

P. C.—¿Quiere decir esto que usted prefiere la música pianística de Beethoven al resto de su producción?

J. D.—Yo, como pianista, sí. Pero de nuevo no se puede hablar de resto de la producción, porque Beethoven era un dramático tan grande que su obra es un monumento para todos los tiempos. En sus sinfonías realizó la evolución de la sinfonía preclásica: la Primera es como la última de Haydn, y la Novena es como la Primera de Brahms. Hizo toda la evolución de cien años en la serie de las nueve Sinfonías. Y lo mismo puede decirse de los cuartetos, de los tríos, etcétera. Es una producción formidable en todos sus aspectos. Pero la música pianística es quizá la parte más íntima y personal, más directa, de su producción.

P. C.—Hablemos ahora de otro autor capital en la historia del piano, como es Chopin. Según me ha comentado hace un rato, ha grabado usted solamente un disco dedicado a Chopin, y, además, hace relativamente poco. ¿Significa que toca usted poca música de Chopin? ¿Cómo es eso?

J. D.—Lo que ocurre es que Chopin es un compositor que tiene dos personalidades, como tiene dos sangres: tiene sangre francesa y sangre polaca, por sus padres. La parte polaca es una parte absolutamente fiera, rítmica, muy característica, lo mismo que los ritmos españoles de ustedes. Y yo como pianista, no me pondría en España a tocar la Iberia, porque pienso que hay pianistas españoles que lo hacen mucho mejor. Lo mismo ocurre con Chopin y sus polonesas, mazurcas, etcétera. Pienso que hay pianistas polacos, rusos, que lo hacen mucho mejor que yo.

Pero en cuanto a la parte francesa de su genio: los nocturnos, barcarola, «berceuse», baladas, «impromptus», etcétera, yo me sien-

CURSO DE PEDAGOGIA MUSICAL EN HUNGRIA

Con motivo del Año Internacional del Niño

según la concepción
KODALY

Organizado por:

REAL MUSICAL

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

CURSO DE PEDAGOGIA MUSICAL EN HUNGRIA

- Para titulados superiores de Música que imparten enseñanza musical y referido a los aspectos que configuran la enseñanza musical según la concepción Kodaly.
- Organizado por el Instituto Zoltan Kodaly de Kecskemet (Hungría) e impartido por su profesorado (traducción al castellano).
- Se celebrará del 17 de abril al 1 de mayo en Kecskemet y Budapest, incluyendo clases diarias, conferencias, visitas a centros docentes y actos musicales (conciertos, óperas, etc.).
- Precedido por sesiones de introducción, celebradas en Madrid.
- Precio: 46.000 pesetas; incluye programa cultural y artístico en Hungría. Billete aéreo. Hoteles en diferentes ciudades (en régimen de pensión completa) y traslados a los mismos.
- Consultar precios especiales para acompañantes.
- Informes y solicitudes (antes del 1 de marzo próximo):
Real Musical (CURSO KODALY).
C./ Carlos III, núm. 1.
Madrid-13.



antes de esta composición. Puede ser que Haydn, con esta obra, quisiese hacer un monumento pianístico a su amigo Mozart, tratando el piano del modo más fino y mozartiano.

P. C.—Ya que hablamos de estilo mozartiano, hablemos de Mozart. Se ha discutido mucho sobre los instrumentos más adecuados para interpretar la música de Mozart. Me gustaría que, aparte de hablarme de Mozart, me diese su opinión sobre qué instrumentos de teclado son aptos para la interpretación de la música de Mozart.

J. D.—La música para piano, de Mozart, es de dos clases: la música «solista» (variaciones, piezas para piano, importantísimas sonatas) y los conciertos; Mozart no sería Mozart para los pianistas sin sus conciertos para piano, especialmente los diez o doce últimos, que son de una importancia, de una perfección tal que nunca después se han hecho conciertos para piano tan perfectos en la colaboración de los instrumentos de la orquesta, sobre todo los de viento, y en el diálogo constante con el piano. El piano, más que un instrumento solista, es un colaborador, un «partner», que mantiene un diálogo artístico constante con todos los timbres orquestales. Siempre supone una gran alegría el interpretar estos grandes conciertos, sobre todo los en Re menor, Do menor, el último, en Si bemol mayor, y otros. Estos Conciertos, junto con las óperas, son, para mí, las más grandes obras de Mozart. No olvidemos que Mozart era pianista, un pianista mucho más completo que Haydn, y que como niño prodigio ya se manifestaba como pianista. En su vida corta refleja la evolución del clavicordio y del clavecín (los dos «padres», se puede decir, del piano) hasta el uso casi exclusivo, en los últimos años de su vida, del «fortepiano». El «fortepiano», naturalmente, no era, como los modernos Steinways, de caja metálica y con un peso de quinientos kilogramos, sino un instrumento frágil, no muy diferente en forma o potencia de un gran clavecín de la época; solamente, como su nombre indica, «fortepiano», con un mecanismo de macillos que permitía, por la presión más o menos rápida sobre la tecla, el mandar estos macillos más o menos rápidamente contra las cuerdas, obteniendo una variedad infinita de graduación, desde el «pianísimo» hasta el «fortísimo», que nada tenía que ver con nuestro «fortísimo», mucho más potente.

De todo esto se sigue que sería interesantísimo para un verdadero pianista mozartiano conocer estos instrumentos históricos que hay en los museos importantes o en colecciones privadas, y que deben estar bien restaurados para dar de sí lo mejor. Con un



Hammerklavier de Ignaz Schubert, hermano de Franz.

to un poquito más seguro. Como me gusta mucho la música francesa, y la he estudiado profundamente, y toco siempre con muchas ganas la música de Faurè, Franck, Debussy, me siento un poco más capaz de dar juicio a esta música. Por otra parte, para estudiar, los preludios y estudios de Chopin siempre serán obras importantísimas, la escuela del pianista.

P. C.—Ya que hablamos de música francesa, parece que otra de sus especialidades es la obra de Debussy. ¿Y Ravel?

J. D.—Debussy y Ravel son, para mí, el fin de la música auténticamente clásica para piano. Porque no usan nada que no sea auténticamente pianístico: no usan el tocar con todo el brazo, o con la nariz, o con «pizzicato», o con piano preparado, o con efectos extraños o electrónicos. Tampoco usan las líneas áridas, que no son pianísticas, de un polifonismo moderno. Son los últimos que hacen juego absoluto de los colores y timbres del pedal, que usan todos los registros del piano, utilizan las notas más graves y las más agudas. Y la dinámica del piano, en ellos, está aún más desarrollada que en Chopin, Brahms o Liszt, yendo desde el casi inaudible «piano» hasta el «forte» más brillante que puede dar. Y con estos medios hacen del piano una cosa nueva, única y genial en su género clásico.

P. C.—Me interesaría conocer ahora su opinión sobre Joseph Haydn, sobre todo como autor de música para tecla.

J. D.—Haydn, naturalmente, es uno de los compositores más queridos por todo vienés, porque es, verdaderamente, el fundador de la escuela vienesa, del clasicismo vienés. No olvidemos que para la corte austríaca del siglo diecisiete sólo existían, prácticamente, los compositores italianos: la música oficial de Austria era la música italiana, y no había una gran música clásica austríaca antes de Haydn. Es el fundador de una maravillosa época, escuela e incluso filosofía musical; porque es el fundador del pensamiento lógico, simétrico, sinfónico, estructural, del sentido armónico que permite las grandes composiciones de las sinfonías y sonatas clásicas. Y no olvidemos que la forma sonata es absolutamente la contribución de Viena al mundo musical. La forma sonata, que después usan Mozart, Beethoven y Schubert, casi exclusivamente, en todas las sinfonías, sonatas para tecla, tríos, cuartetos y todas las obras de música de cámara.

Haydn me fascina por la tendencia ascendente que tiene en todo lo que hace. Yo edité una vez sus Tríos con piano: los primeros aún no tienen mucha característica de Haydn. Pero poco a poco van adquiriendo perfil y carácter, profundidad y complicaciones, hasta los últimos, que son verdaderamente obras maestras. Lo mismo ocurre con sus cincuenta y dos Sonatas para «pianoforte». Las primeras son hoy para nosotros de interés histórico, sobre todo. Pero poco a poco se hacen más perfectas y profundas. Finalmente, con la gran Sonata en Mi bemol mayor, el camino está libre para Beethoven. De las composiciones de Haydn para tecla que no son sonatas, destacaría algunos conciertos para piano, sobre todo el en Re mayor, con un espíritu tan característico, tan juvenil, que también hoy, con una técnica pianística más desarrollada, convence siempre al público. ¡Es un encanto! Yo lo toqué en Madrid hace dos años. De siempre me ha gustado mucho.

De las composiciones en forma libre, hay variaciones y piezas para piano. Lo mejor y más importante es el Piccolo divertimento, «Andante con variaciones en Fa mayor», que, en mi opinión, refleja el amor que Haydn sentía por Mozart, muerto pocos meses



Joseph Haydn, grabado de Sebastian Lager.



Mozart, grabado de C. Delhom.



Chopin.

«fortepiano» bien restaurado se puede obtener una muy buena impresión de la fantasía pianística de Mozart, de las realizaciones técnicas posibles, de la velocidad de un trino, de la calidad del fraseo, de las «manos izquierdas» en Mozart, etcétera.

Todo eso se puede aprender. Pero la conclusión de que Mozart debe ser tocado solamente en un viejo «fortepiano» y nunca más en un instrumento moderno sería errónea, porque se ha cambiado no sólo la técnica del pianista, sino también las salas, las orquestas, etcétera. Tocar un concierto de Mozart en un «fortepiano» exige un número de músicos adecuado (cuatro primeros violines y no doce como se hace), cuerdas no metálicas, un modo de tocar distinto del moderno. Entonces, para nuestros medios modernos, para las salas modernas, grabaciones, radio, para los oídos modernos, etcétera, conviene un piano moderno. Claro que un pianista moderno debería estudiar y conocer las posibilidades técnicas y sonoras de los instrumentos históricos.

P. C.—Antes de dejar ya el tema de los compositores me gustaría que me hablase usted de otro autor que también conoce a la perfección, ya que, entre otras cosas, ha grabado la integral de su obra pianística. Me refiero a Robert Schumann.

J. D.—De Schumann hay dos caras. La primera sería Schumann en pianista. El joven Schumann pretendía, mientras estudiaba con el severo pedagogo Wieck, llegar a ser un gran virtuoso del piano, como Chopin. Así, desde su Op. 1 a la 23 es una obra pianística sin interrupción, e incluye todos los colores posibles: los colores orquestales, en los Estudios sinfónicos; los colores vocales, en las Novelettes, Romanzas (que son una especie de canciones sin palabras). Hay también obras virtuosísticas (como los Estudios sobre Paganini, o la famosa Toccata. Sonatas para piano en forma clásica, composiciones plenamente románticas, como los ciclos poéticos de las Escenas Infantiles, Papillons, Carnaval, Carnaval de Viena, Humoresca, Kreisleriana, Davidsbündlertanze, etcétera. Este gran ciclo poético es quizá la contribución más auténtica de Schumann, una traducción de la poesía al piano, que se explica porque el joven Schumann tenía también el don de la poesía, y por algún tiempo dudó entre dedicarse a la música o a la poesía.

Después de la Op. 23 Schumann abandona casi por completo el piano en favor de otros medios. En un solo año compone más de cien «lieder», que son los más maravillosos que existen después de Schubert. Nacen los grandes ciclos, como Amor de poeta. Luego descubre los colores y timbres de los otros instrumentos y produce el Cuarteto y el Quinteto con piano, Cuartetos de cuerda, las Sinfonías, una ópera y grandes obras corales. Y en este momento se vuelve de nuevo al piano con el famoso Concierto, las Waldszenen, Album para la juventud, un método pedagógico para los jóvenes. Son obras de un gran músico que de nuevo se interesa por el piano, pero no tienen el aspecto absoluto de las primeras obras para piano. En los primeros tiempos la música era, para Schumann, el piano. Luego el piano era una parte de la música.

A mí me gustan igualmente los dos aspectos de Schumann. En las últimas obras de Schumann, que son menos pianísticas y menos apreciadas por el público, hay riquezas armónicas, polifónicas, y muchas finezas de escritura que no tenían sus primeras obras geniales pianísticas. Por eso, para mí, los dos Schumann hacen juntos el gran Schumann.

P. C.—Tras hablar de esta serie de grandes autores, hablemos un poco de Jörg Demus. Usted ha tocado con muchas orquestas

y directores. Me gustaría saber de cuáles guarda mejor recuerdo.

J. D.—Puede decirse, en general, que los mejores directores son a la vez los mejores músicos, y con ellos se hace la mejor música. Recuerdo especialmente a Ataúlfo Argenta, Herman Scherchen, Herbert Von Karajan, Joseph Krips, Colin Davis, etcétera, tan buenos directores... Cada uno añadió algo a una concepción de un concierto de piano. Era más que un acompañamiento, era una cosa sinfónica, un diálogo con un «partner» interesante. Siempre me ilustra aprender de estas combinaciones fascinantes.

En este sentido los mejores directores, los más importantes, eran los que a la vez eran pianistas, como Carlos Zecchi, K. Kondrahsin, etcétera.

P. C.—Y en cuanto a colaboradores, ya sea en música de cámara o en «lied», repito mi pregunta anterior: ¿de cuáles conserva mejor recuerdo?

J. D.—La respuesta es la misma. De los más importantes resultan las más grandes impresiones. La asociación con Fischer-Dieskau dura ya desde hace veintisiete años, que es mucho. Para un cantante es casi su vida entera, porque cuando alcanza realmente su madurez y su voz proyecta todos los colores es hacia sus veintisiete o veintiocho años, y la voz funciona, aproximadamente, hasta los setenta años en un hombre y algo menos en una mujer. La vida musical de un cantante es corta: treinta-treinta y cinco años. Y el haber colaborado con Fischer-Dieskau durante veintisiete años es mucho. En el próximo mes haremos una «tournée» por las principales ciudades americanas con tres programas Schubert. Voy a ir a Berlín para trabajar a fondo esos programas. Actuaremos, entre otros sitios, en el Carnegie Hall, de Nueva York, donde daremos tres recitales. Eso son impresiones artísticas. Resultó que en el primer recital de canto que acompañé el programa era La bella molinera, de Schubert. Fischer-Dieskau había debutado en Viena con un acompañante que no le gustó mucho, y pidió a los empresarios que para otra vez le procurasen un mejor acompañante. Y yo, como pianista solista en la misma época, dije a los mismos empresarios: «Me interesa acompañar una vez a un buen cantante. Si hay alguna ocasión, díganmelo». Así, un día antes del concierto llegó Fischer-Dieskau, hicimos una prueba y resultó una colaboración espontáneamente muy buena. Y así, mi primer recital de «lied» fue acompañando a Fischer-Dieskau en La bella molinera.

He tenido la suerte de acompañar varias veces a Elisabeth Schwarkopf, una grandísima figura del «lied» alemán. Recientemente ha empezado a colaborar con Elly Ameling, aún no justamente apreciada aquí, pero una de las grandes cantantes de la actualidad. En otros medios, como soy hijo de una violinista, me he asociado con violinistas como Josef Suk, Edith Peinemann, en trío, cuarteto, quinteto. Muy joven hice muchas veces en concierto los Cuartetos y Quintetos de Brahms y Schumann; La trucha, de Schubert, en Viena, y luego en otros lados.

Nació, también en esta época, una asociación permanente para la música original para piano, a cuatro manos, de Mozart y Schubert especialmente, y más tarde también música francesa, de Beethoven, Brahms, etcétera, con Paul Badura-Skoda. También resultó ésta una especialidad de gran interés para ambos, porque después de un determinado momento ya no se tiene profesor de piano; pero un ensayo con Paul Badura-Skoda es como una lección de piano para los dos, porque estamos en el mismo instrumento, y

uno tiene que pedalizar por el otro, y los dos tenemos que ponernos de acuerdo en el ataque, fraseo, articulación, para presentar una ejecución homogénea. Para ambos es siempre una experiencia fascinante.

P. C.—¿Prefiere usted tocar solo, con orquesta o haciendo música de cámara?

J. D.—Debo decir que, básicamente, para un pianista, lo más profundo es el recital, porque en el recital se puede ofrecer el aspecto completo de un solo compositor o presentar unas piezas importantes de la historia de la música, y mantener el interés del público en aumento desde la primera hasta la última nota. Así, el recital demuestra la personalidad de un pianista más que un concierto con orquesta, donde se demuestra más el virtuosismo o la facilidad, el juego brillante. Naturalmente que también la musicalidad, pero la musicalidad depende mucho de la colaboración con el director y orquesta; y con la orquesta no siempre se puede lograr una interpretación ideal. El recital es la base para un pianista que se siente responsable. Y el concierto con orquesta es fascinante por la posibilidad de colaboración con grandes directores. Todas las otras combinaciones: «lied», música de cámara con violoncello, con violín; quinteto, dos pianos, cuatro manos, etcétera, hacen que, para mí, el piano permanezca como el instrumento del centro de la música. Como, por ejemplo, cuando Schubert en las «Schubertiadas» se sentaba al piano, entre sus amigos, e improvisaba sus valsos, o se cantaban sus canciones, o tocaban tríos o el quinteto de La trucha. Así, en Schubert, el piano es el centro de la música.

Es para mí el piano un instrumento completo, porque con dos manos se puede traducir un texto completo con toda su armonía, lo cual, por ejemplo, en el violín sólo es posible a veces, como en las maravillosas obras de Bach. Pero el piano puede dar todas las armonías con la ayuda del pedal para prolongarlas; con el «fortepiano» la calidad del ataque se transmite por cada dedo, y entonces, diez dedos, diez colores diferentes en cada acorde. Así que hay que considerar al piano, más que como un instrumento seco, de percusión, como el instrumento más completo, que permite a una sola persona expresarse musicalmente del modo más completo.

P. C.—¿Qué autores prefiere interpretar?

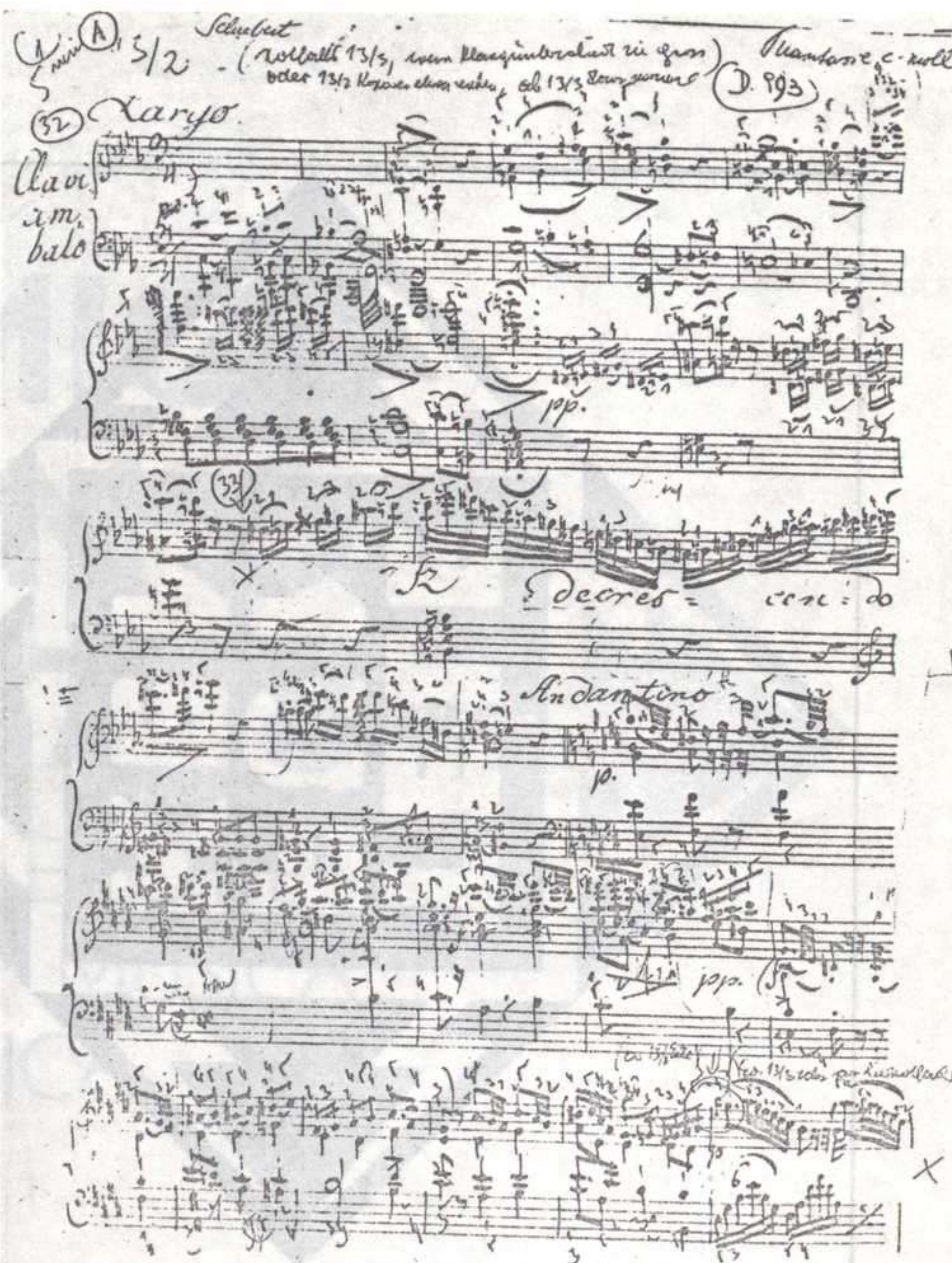
J. D.—Todos estos de los que hemos hablado.

P. C.—Usted tiene una increíble cantidad de discos grabados. Creo que son más de doscientos. Obviamente, es usted partidario del disco. ¿Prefiere tocar cara al público o grabar discos?

J. D.—Las dos cosas. En un concierto, lo más importante es hacer vibrar la música y también hacer vibrar y palpar a los oyentes. Pueden lograrse grandes momentos de música, que sobrepasan lo que uno puede hacer en casa, sobre todo si hay momentos de «estado de gracia» en los que se toca de un modo insuperable. Pero muchas veces ocurre lo contrario: que no se llega al ideal, porque se desafina el piano, hay ruido en el público, se falla una nota, el piano no es magnífico, la silla no funciona, o se está nervioso, o, sencillamente, uno no toca todo lo bien que puede o debe. Pero en un disco, generalmente, las condiciones, generalmente, repito, son buenas: se puede repetir un fragmento hasta quedar satisfecho, se puede escoger la versión mejor, se puede escuchar, antes de empezar, varias pruebas de sonido hasta que el timbre y el clima de sonoridad convienen; generalmente, se dispone de un buen plano y, si no, se escoge el que uno quiera. De modo que, generalmente, si las condiciones son éstas, puede llegarse a un cierto ideal, que no es perpetuo, pero sí el de un momento determinado. Hasta llegar a este ideal es cuestión de repetir todas las veces que haga falta. Un disco, por un cierto momento, puede reflejar lo mejor que se puede hacer. Entonces tiene tanto valor el disco como el concierto.

P. C.—¿Oye usted muchos discos? ¿Suele oír sus propios discos, además de los de otros intérpretes?

J. D.—Me interesaría oír muchos discos, pero la vida de un concertista es dura y deja muy poco tiempo libre. Si oigo discos,



14.15.16

Partitura autógrafa de la Fantasía sobre temas de Mozart.

lo hago con mucho placer; pero, preferiblemente, otras interpretaciones interesantes y grandes para inspirarme, pues las mías ya las conozco. Debo confesar que una gran parte de mis discos no los he oído fuera del estudio.

P. C.—Para terminar: usted es un gran coleccionista de instrumentos originales. Quisiera que me hablase de su impresionante colección, y al mismo tiempo preguntarle si nunca ha tocado usted profesionalmente algún otro instrumento, aparte del piano: clavecín, clavicordio, órgano.

J. D.—Son, en realidad, dos preguntas. Aparte del piano, yo estudié violoncello «condenadamente», para conocer un poco los instrumentos de arco y poder trabajar mejor con un violinista o «cellista». Muchas veces hay discusiones sobre determinados arcos, y yo así tengo ya ideas preparadas. Además he estudiado todos los instrumentos de teclado; profundamente, el órgano. Tengo en mi colección representantes de los antecedentes del piano: clavecines y clavicordios. Poseo magníficos ejemplares, y los toco con mucho amor, pero no profesionalmente. Mi interés emocional y profesional se refiere especialmente a todos los «fortepianos». En este sentido quiero que mi colección llegue a ser un árbol genealógico del piano un día. Desde un Silbermann de mil setecientos cincuenta, o un Stein de mil setecientos setenta, o un Erard de mil ochocientos tres, como el de Beethoven; un Broadwood de mil ochocientos dos (que ya tengo), pasando por un Conrad Graff, el ideal del «pianoforte» romántico, de mil ochocientos treinta, hasta un Pleyel o Erard, últimos pianos antes de la caja metálica, y después más etapas importantes, como Bechstein o Bösendorfer, antes de la primera guerra mundial, hasta un perfecto instrumento de la época moderna. En este momento tengo unos cuarenta y cinco instrumentos de tecla, de los cuales, bastantes están en condiciones de ser tocados.

Y esto es todo. La charla duró, exactamente, una hora, pero podía haber durado mucho más. Se quedaron muchos temas en el tintero, y alguno de los planteados podía haber sido mucho más exprimido. Pero no hubo tiempo para ello.

Quiero hacer constar expresamente la extraordinaria amabilidad de Jörg Demus, quien autorizó para que fuese reproducida en RITMO alguna de las fotocopias que él utiliza para trabajar sobre la Fantasía de Schubert sobre temas de Mozart, citada ampliamente a lo largo de esta entrevista.

Oferta

ESTEREO SAWT 9484/5

GEORG PHILIPP TELEMANN
EL DIA DEL JUICIO

Coro Monteverdi de Hamburgo
Concentus Musicus de Viena
NIKOLAUS HARNONCOURT
P. V.P. Oferta: 900 ptas.

ESTEREO SAWT 9584/7

JEAN PHILIPPE RAMEAU
CASTOR Y POLUX

Coro de Cámara Stockholm
Concentus Musicus de Viena
NIKOLAUS HARNONCOURT
P. V.P. Oferta: 1.800 ptas.

ESTEREO 6.35257-1/2

GUILLAUME DUFAY
Y SU EPOCA

Syntagma Musicum
KEES OTTEN
P. V.P. Oferta: 900 ptas.

ESTEREO 6.35285-1/2

GEORG PHILIPP TELEMANN
PIMPINONE

Ensemble Florilegium Musicum
HANS LUDWIG HIRSCH
P. V.P. Oferta: 900 ptas.

ESTEREO 6.35326-1/4

HAENDEL
BELSHAZZAR

Concentus Musicus de Viena
NIKOLAUS HARNONCOURT
P. V.P. Oferta: 1.800 ptas.

ESTEREO 6.35338-1/2

BELA BARTOK
PARA LOS NIÑOS

DEZSO RANKI, Piano
P. V.P. Oferta: 900 ptas.

ESTEREO 6.35345-1/3

JOHANN SEBASTIAN BACH
LAS SEIS SUITES

PARA VIOLONCELLO SOLO
HENRI HONEGGER
P. V.P. Oferta: 1.350 ptas.

ESTEREO 6.35386-1/2

ANTONIO VIVALDI
IL CIMENTO DELL'ARMONIA
E DELL'INVENTIONE

12 CONCIERTOS, Op. 8
LAS CUATRO ESTACIONES
Alice Harnoncourt/Jurg Schaefflein
Concentus Musicus de Viena
NIKOLAUS HARNONCOURT
P. V.P. Oferta: 900 ptas.



Distribución
Columbia

Discos novedad - Edición limitada

PREMIOS RITMO 1978 A LOS MEJORES DISCOS DE MUSICA CLASICA

Es ya tradición —buena tradición— de RITMO discernir anualmente las grabaciones que, a juicio de sus redactores, merecen ser distinguidas entre todas las editadas en nuestro país. En relación a los capítulos fijados en 1977, no hemos introducido este año novedad en el número y denominación de los mismos. Sin embargo, como de la cuestión previa se votó y aprobó la supresión de los «ex aequo»; es decir, si dos o más grabaciones recibían igual número de votos en el mismo capítulo, la votación habría de ser repetida hasta llegar a la proclamación única. También se aprobó que ninguno de los capítulos quedase desierto. Sí ha supuesto novedad la aplicación del sistema de preselección previsto desde nuestro número 478. Todos los registros cuyo comentario hemos publicado con la R de «recomendado» —y aquellos que aguardan la publicación— han pasado automáticamente a la votación final. Por otra parte, cada miembro de la mesa tenía derecho a proponer, para cada capítulo, una grabación no preseleccionada por el anterior sistema. Las candidaturas que obtuvieron en la votación previa un número de ocho votos quedaron incorporadas en igualdad de condiciones a la lista de preselección definitiva.

Han concurrido los discos editados entre el 1 de diciembre de 1977 y 5 de noviembre de 1978. Ello supone que, para 1979, tengan oportunidad de entrar

en la votación registros teóricamente publicados antes de la fecha final límite, pero, en realidad, todavía no distribuidos en ese momento. Hay que tener en cuenta que la distribución real es, a veces, bastante posterior a la oficial, lo que causa no pocos problemas a la hora de precisar los registros computables. Conviene advertir también que sólo entran en la lista primeras ediciones en España, pero no las reediciones, salvo que se trate de ciclos que se cierran en el año en cuestión con la primera edición de los registros que faltaban.

La reunión y votación de este año podrían considerarse, desde nuestro punto de vista, normalmente satisfactorias si no nos hubieran dejado un amargo recuerdo. Desde 1961, en RITMO, se ha pedido reiteradamente la grabación de Atlántida. El interés previo de la Redacción hacia el esforzado registro de EMI era así afectivo, casi visceral. Pero el descubrimiento de que la calidad real de la producción no permitía su incorporación al «palmarés» sin mengua de la mínima objetividad exigible, abortó el deseo común. Es ésta la nota dolorosa en una velada que resume la tensión de todo un año para ofrecer a nuestros lectores información discográfica realmente independiente.

Quince miembros de la Redacción participaron en el acto: Roberto Andrade Malde, Domingo del Campo Castel, Pablo Cano Capella, Angel Ca-

rrascosa Almazán, Manuel Gallarín González, José Luis García del Busto, Fernando Gil Olalla, Enrique Martínez Miura, Angel-Fernando Mayo Antoñanzas, Agustín Muñoz Jiménez, Fernando Peregrín Gutiérrez, Enrique Pérez Adrián, José Luis Pérez de Arteaga, Arturo Reverter Gutiérrez de Terán y José Carlos Ruiz Silva.

He aquí los premios de 1978:

Nota: Cuando el comentario a cada registro ya ha sido publicado se indica el correspondiente número de la Revista.



MUSICA SINFONICA

Premio, DVORAK: **Concierto para piano y orquesta**. S. Richter, Orquesta del Estado de Baviera, C. Kleiber (EMI, 065-02884 Q). Número 480. Diez votos.

DISCOS CONCURRENTES:

BARTOK: **El príncipe de madera**. Filarmónica de Nueva York, P. Boulez (CBS, S 76625). Número 481.
BEETHOVEN: **Concierto para violín y orquesta**. P. Zukerman, Sinfónica de Chicago, D. Barenboim (DG, 2530903). Número 487.
BRAHMS: **Serenata número 1**. Orquesta del Concertgebouw, B. Haitink (Philips, 9500322).
BRUCKNER: **Sinfonía número 2**. Orquesta Sinfónica de Viena, C. M. Giulini (EMI, 065-02633 Q).
CHOPIN: **La obra completa para piano y orquesta**. C. Arrau, Filarmónica de Londres, E. Inbal (Philips, 6747448). Número 484.
DVORAK: **Sinfonía número 7**. Filarmónica de Londres, C. M. Giulini (EMI, 065-02830 Q). Número 479.
FRANCK: **El cazador maldito. Nocturno (*) Psyché**. Ch. Ludwig (*). Orquesta de París, D. Barenboim (DG, 2530771). Número 479.
HAENDEL: **Los Conciertos para teclado y orquesta**. G. Malcom, Academia de St. Martin-in-the Fields, Marriner (Decca, D 3D 1/4). Número 488.
HAYDN: **Sinfonías número 44 («Fúnebre») y 45 («Los adioses»)**. Orquesta Sinfónica de Radio Zagreb, A. Janigro (Vanguard, S 60.036). Número 484.
HONEGGER: **Sinfonías números 2 y 3 («Litúrgica»)**. Filarmónica de Berlín, H. v. Karajan (DG, 2530068). Número 486.
LISZT: **Tasso. Vals Mefisto. De la cuna a la tumba**. Orquesta de París, G. Solti (Decca, SXL 6709). Número 480.
MAHLER: **Sinfonías números 5 y 10 («Adagio»)**. Filarmónica de Nueva York, Bernstein (CBS, S 79006). Número 485.
RODRIGO: **Concierto de Aranjuez. Fantasía para un gentilhombre**. A. Romero, Sinfónica de Londres, A. Previn (EMI, 065-002921). Número 489.
SAINT-SAENS/DVORAK: **Concierto para violoncello y orquesta número 1. Concierto para violoncello y orquesta**. M. Rostropovitch, Filarmónica de Londres, C. M. Giulini (EMI, 065-002964 Q).
SCHOENBERG/BERG: **Noche transfigurada. «Suite» lírica**. Filarmónica de Nueva York, P. Boulez (CBS, S 76305).
SCRIABIN: **Las tres Sinfonías y dos Poemas sinfónicos**. Varias orquestas. Y. Svetlanov y K. Ivanov (Hispanavox [Melodia], HH ES, 610-158/61). Número 479.
SIBELIUS: **Integral de las Sinfonías**. Sinfónica de Boston, C. Davis (Philips, 6769007). Número 482.
TCHAIKOVSKY: **Integral de las Sinfonías**. Filarmónica de Londres, M. Rostropovitch (EMI, 67-002.900/6 Q). Número 480.
VIVALDI: **Conciertos para fagot, cuerda y continuo, P.137, P.70, P.305 y P.382**. K. Thunemann, I Musici (Philips, 6500919). Número 481.
VIVALDI: **Il cimento dell'armonia e dell'invenzione**. Concentus Musicus Wien, N. Harnoncourt (Telefunken, 6.35386-1/2). Número 488.
WEBER: **Seis oberturas**. Sinfónica de la Radio de Baviera, R. Kubelik (DG-Privilege, 2535136). Número 483.

MUSICA DE CAMARA

Premio, BRAHMS/SCHUMANN: **Integral de los Cuartetos**. Cuarteto Italiano (Philips, 6768006/03). Número 482. Once votos.

DISCOS CONCURRENTES:

BEETHOVEN: **Integral de las Sonatas para violoncello y piano**. P. Casals, R. Serkin (CBS, S 78291). Número 485.
BEETHOVEN: **Sonatas para violín y piano números 2 y 9 («Kreutzer»)**. I. Perlman, V. Ashkenazy (Decca, SXL 6632).
BRAHMS: **Sonatas para viola y piano números 1 y 2**. P. Zukerman, D. Barenboim (DG, 253-0722). Número 479.
DVORAK: **Integral de los Cuartetos**. Cuarteto de Praga (DG, 2740177). Número 482.
FRANCK/BRAHMS: **Sonata para violín y piano. Sonata para violín y piano número 3**. D. Oistrakh, S. Richter (Hispanavox [Melodia], 70-004). Número 486.
HAYDN: **Los cuatro Cuartetos para flauta y cuerda**. Conjunto de Cámara de la O. Filarmónica de Viena (DG, 2530360).
SCHOENBERG: **Quinteto para instrumentos de sopro**. Solistas de la O. Filarmónica de Viena (DG, 2530825).

MUSICA INSTRUMENTAL

Premio, BRAHMS: **Sonata para piano número 2. Variaciones sobre un tema de**

Paganini. C. Arrau (Philips, 9500066). Número 486. Nueve votos.

DISCOS CONCURRENTES:

BEETHOVEN: **Sonatas para piano número 31 y 32**. V. Ashkenazy (Decca, SXL 6630). Número 481.
RAVEL: **La música de piano**. P. Rogè (Decca, SXL 6674, 6700 y 6715). Número 483.
Recital en el Carnegie Hall 1972. Rudolf Serkin (Beethoven, Haydn, Mozart, Schubert). (CBS, S 79216). Número 485.
SCHUMANN: **Papillons. Tres romanzas. Escenas de niños. Blumenstück**. C. Arrau (Philips, 6500395). Número 483.
VILLALOBOS: **Piezas para piano**. R. Szidon (DG, 2530634). Número 489.

MUSICA CORAL

Premio, HAENDEL: **Baltasar**. Tear, Pamer, Lehane, Esswood, Bilt, Coro de Cámara de Estocolmo, Concentus Musicus Wien, N. Harnoncourt (Telefunken, 6353261/4). Número 488. Diez votos.

DISCOS CONCURRENTES:

BACH, J. S.: **Oratorio de Navidad**. Ameling, Baker, Tear, Fischer-Dieskau, Coro del King's College de Cambridge, Academia de St. Martin-in-the-Fields, Ph. Ledger (EMI, 167-002890/92 Q). Número 481.
BRAHMS: **Un Requiem Alemán**. Cotubras, Minton, Prey, Coro New Philharmonia, Orquesta New Philharmonia, Lorin Maazel (CBS, Q-79211). Número 480.
HAYDN: **La Creación**. Popp, Hollweg, Moll, Döse, Luxon, Coro del Festival de Brighton, Orquesta Real Filarmónica, A. Dorati (Decca, D 50 D 1/2). Número 488.
PROKOFIEV: **Iván el Terrible**. Archipova, Mokrenko, Morgunov, Ambrosian Singers. Orquesta Philharmonia, R. Muti (EMI, 167-002966/7).
SCHUBERT: **Misa número 6, en La bemol mayor**. Donath, Springer, Schreier, Adam, Coro de la Radio de Leipzig, Staatskapelle de Dresde, W. Sawallisch (Philips, 6500329). Número 487.
TELEMANN: **El día del juicio**. Coro Monteverdi, de Hamburgo; Concentus Musicus Wien, N. Harnoncourt (Telefunken, SAWT 9484/5). Número 488.

OPERA

Premio, RAMEAU: **Cástor y Pólux**. Souzay, Vandersteene, Scovotti, Lerer, Vilisech, Coro de Cámara de Estocolmo, Concentus Musicus Wien, N. Harnoncourt (Telefunken, SAWT 9584/7). Número 489. Diez votos.

DISCOS CONCURRENTES:

BRITTEN: **La violación de Lucrecia**. Baker, Harper, Pears, Drake, Luxon, Shirley-Quick, Bainbridge, Hill, Orquesta Inglesa de Cámara, B. Britten (Decca, SET 492/3). Número 488.
CHARPENTIER: **Luisa**. Cotubras, Barbié, Domingo, Bacquier, Sénéchal, Guitton, Manchet, Ambrosian Opera Chorus, Orquesta New Philharmonia, G. Prêtre (CBS, S 79302). Número 480.
GERSHWIN: **Porgy and Bess**. White, Boatwright, Ciemmons, Thompson, Mitchell, Quivar, Hendricks, Conrad, Coro y Orquesta de Cleveland, L. Maazel (Decca, SET 609-11).
GERSHWIN: **Porgy and Bess**. Solistas, Coro y Orquesta de la Ópera de Houston, J. de Main (RCA, RL-02109).
HAENDEL: **Rinaldo**. Cotubras, Watkinson, Scovotti, Esswood, Brett, Dold, Arapian, Boulín, Laport, Jacquelin, La Grande, Ecurie & La Chambre du Roy, J.-C. Malgoire (CBS, S 79308). Número 480.
MOZART: **El rapto en el serrallo**. Augér, Grist, Schreier, Moll, Neukirch, Coro de la Radio de Leipzig. Staatskapelle de Dresde, K. Böhm (DG, 2740102). Número 478.
MOZART: **Las bodas de Figaro**. Evans, Blagen, Fischer-Dieskau, Harper, Berganza, Coro John Aldis, Orquesta de Cámara Inglesa, D. Barenboim (EMI, 167-002856/59 Q). Número 480.
MOZART: **Mitridate, Rey del Ponto**. Hollweg, Augér, Gruberova, Baltsa, Cotubras, Kübler, Weidinger, Orquesta del Mozarteum de Salzburgo, L. Hager (DG, 2740180). Número 486.
NICOLAI: **Las alegres comadres de Windsor**. Moll, Weikl, Vogel, Schreier, Mercker, Dormoy, Mathis, Schwarz, Donath, Ludvig, Strassburger, Coro de la Ópera de Berlín, Orquesta del Estado de Berlín, B. Klee (DG, 2740159). Número 482.
SHOSTAKOVITCH: **La Nariz**. Solistas, Coro y Orquesta del Teatro de Cámara de Moscú, G. Rojdestvensky (Hispanavox [Melodia], 500817/18). Número 488.

SCHUBERT: **Los hermanos gemelos**. Donath, Gedda, Fischer-Dieskau, Moll, Coro y Orquesta de la Ópera de Baviera, W. Sawallisch (EMI, 065-28833 Q). Número 487.

VERDI: **El Trovador**. Price, Bonisolli, Obratsova, Capuccilli, Raimondi, Coro de la Ópera de Berlín, Filarmónica de Berlín, H. v. Karajan (EMI, 167-002981/3). Número 487.

GRABACION HISTORICA

Premio, BRUCKNER: **Los grandes directores brucknerianos: Sinfonías números 4, 7, 8 y 9**. Varias orquestas, O. Klemperer, K. Böhm, W. Furtwängler, J. Hontentein (Hispanavox, Vox. S 66.501). Número 486. Diez votos.

DISCOS CONCURRENTES:

BEETHOVEN: **Sinfonía número 9 («Coral»)**. Seefried, Forrester, Häfliger, Fischer-Dieskau, Coro de la Catedral de Santa Eudvigis, Orquesta RIAS, F. Fricsay (DG, Privilege, 2535203).
BEETHOVEN: **Integral de las Sonatas para violoncello y piano**. P. Casals, R. Serkin (CBS, S 78291). Número 485.

CICLO

Premio, DVORAK: **Integral de los Cuartetos**. Cuarteto de Praga. (DG, 2740177). Número 482. Catorce votos.

DISCOS CONCURRENTES:

BEETHOVEN: **Integral de las Sonatas para violoncello y piano**. P. Casals, R. Serkin (CBS, S 78291). Número 485.
CHOPIN: **La obra completa para piano y orquesta**. C. Arrau, Filarmónica de Londres, E. Inbal (Philips, 6747448). Número 484.
GRANADOS: **La obra completa para piano**. Th. Rajna (EMI, 167-060765/66). Número 488.
RAVEL: **La música de piano**. P. Rogè (Decca, SXL 6674, 6700 y 6715). Número 483.
SCRIABIN: **Las tres Sinfonías y los dos Poemas sinfónicos**. Varias orquestas. Y. Svetlanov y K. Ivanov (Hispanavox [Melodia], HMES, 610-158/61). Número 479.
SIBELIUS: **Integral de las Sinfonías**. Sinfónica de Boston, C. Davis (Philips, 6769007). Número 482.
TCHAIKOVSKY: **Integral de las Sinfonías**. Filarmónica de Londres, M. Rostropovitch (EMI, 67-002900/06 Q). Número 480.

MUSICA DE VANGUARDIA

Premio, GUERRERO: **Actus**. Conjunto de Cámara, J. M. Franco Gil (RCA, RL-35167). Número 488. Unanimidad.

PRODUCCION ESPAÑOLA

Premio, PRIETO, DE SANTIAGO, GUINJOAN, BERNAOLA: **Al'Gamara, Concordancias I, Fragment, Traza**. E. Barrientos, Quinteto Koan, Conjunto instrumental, J. M. Franco Gil (EMEC, 171306/4). Número 485. Diez votos.

DISCOS CONCURRENTES:

ALFONSO X EL SABIO: **Cantigas de Hita (Números 83 y 318)**. Atrium Musicae, G. Paniagua (Hispanavox, S 60040).
Antología de música antigua aragonesa (II): **Viejo teclado (S. XVIII). Obras de Laseca, Ferrer y anónimas**. J. L. González Uriol (Movieplay, 17.1328/4). Número 483.
«Codex gluteo»: **Piezas de Aeken, Alonso, Castilleja, Enzina, Gardone, Lagarto, Paniagua, Peñalosa y Roma**. Atrium Musicae, G. Paniagua (Hispanavox, S 60007).
BARCE, CERVELLO, CANO, MARCO: **Obertura fonética. Catálisis. El pájaro de cobre. Albor**. Conjunto instrumental, J. M. Franco Gil (EMEC, 010 285). Número 480.
CORIA, BARCE, HIDALGO, BERNAOLA, CRUZ DE CASTRO, GUINJOAN, MARCO, ACILU: **Dos piezas para piano. Estudio de densidades. Milán Piano. Morfología sonora. Llámalo como quieras. Células número 1. Fetiches. Presencias**. P. Espinosa (EMEC, 26.214). Número 485.
PRIETO, BARCE, GUINJOAN, VILLA ROJO, MARCO, HIDALGO: **Reflejos, Siala, Tres piezas para cla-**

rinete solo. Música para obtener equis resultados. Hoquetus. Aulaga 2. J. Villa Rojo, E. Ibáñez (EMEC, 17.1303/8). Número 485.

MUSICA ANTIGUA

Premio, El arte de amor cortesano. The Early Music Consort of London. D. Munrow (EMI, 167-005410/12 G 260). Número 481. Trece votos.

DISCOS CONCURRENTES:

Alfonso X el Sabio: Cantigas de Hita (números 83 y 318). Atrium Musicae. G. Paniagua (Hispanvox, S 60040).

«Codex Gluteo»: Piezas de Aeken, Alonso, Castilleja, Enzina, Gardane, Lagarto, Paniagua, Peñalosa y Roma. Atrium Musicae, G. Paniagua (Hispanvox, S 60 007).

MACHAUT: Misa de Nuestra Señora. Baladas. Rondos. Virelai. Häfliger, Stämpfli, Schola Cantorum Basiliensis, A. Wenzinger (Archiv, 2533054).

Música Ibérica (V/VI): El camino de Santiago I y II: Navarra, Castilla, León, Galicia. Estudio de Música Antigua, Munich; Th. Binkley (EMI, 065-030107). Número 489.

CLASICOS DEL SIGLO XX

Premio, BARTOK: El príncipe de madera. Filarmónica de Nueva York. P. Boulez (CBS, S 766625). Número 481.

DISCOS CONCURRENTES:

BERG: Suite lírica. Filarmónica de Nueva York. P. Boulez (CBS, S 76305).

BRITTEN: Nocturno. R. Tear, Academia de St. Martin-in-the-Fields, N. Marriner (Decca, SXL 29129).

BRITTEN: La violación de Lucrecia. Baker, Harper, Pears, Drake, Luxon, Shirley-Quirk, Bainbridge, Hill, Orquesta Inglesa de Cámara, B. Britten (Decca, SET 492/3). Número 488.

GERSHWIN: Porgy and Bess. White, Boatwright, Clemmons, Thompson, Mitchell, Quivar, Hendricks, Conrad, Coro y Orquesta de Cleveland, L. Maazel (Decca, SET 609-11).

GERSHWIN: Porgy and Bess. Solistas, Coro y Orquesta de la Opera de Houston, J. de Main (RCA, RL-02109).

HONNEGGER: Sinfonías números 2 y 3 («Litúrgica»). Filarmónica de Berlín, H. v. Karajan (DG, 2530068). Número 486.

PROKOFIEV: Iván el Terrible. Archipova, Mokrenko, Morgunov, Ambrosian Singers, Orquesta Filarmónica. R. Muti (EMI, 167-002966/7).

SHOSTAKOVITCH: La Nariz. Solistas, Coro y Orquesta del Teatro de Cámara de Moscú, G. Rojdestvensky (Hispanvox [Melodia], 500817/18). Número 488.

SCHOENBERG: Quinteto para instrumentos de sopro. Solistas de la O. Filarmónica de Viena (DG, 2530825).

SIBELIUS: Integral de las Sinfonías. Sinfónica de Boston, C. Davis (Philips, 6769007). Número 482.

VARESE: Amerique. Ecuatorial. Orquesta Sinfónica del Estado de Utah, M. Abravanel (Hispanvox, 70-000 S). Número 487.

NOVEDAD SIGNIFICATIVA

Premio, SHOSTAKOVITCH: La Nariz. Solistas, Coro y Orquesta del Teatro de Cámara de Moscú, G. Rojdestvensky (Hispanvox [Melodia], 500817/18). Número 488. Diez votos (segunda votación).

DISCOS CONCURRENTES:

BRITTEN: La violación de Lucrecia. Baker, Harper, Pears, Drake, Luxon, Shirley-Quirk, Bainbridge, Hill, Orquesta Inglesa de Cámara, B. Britten (Decca, SET 492/3). Número 488.

CHARPENTIER: Luisa. Cotrubas, Barbié, Domingo, Bacquier, Sénéchal, Guitton, Manchet, Ambrosian Opera Chorus, Orquesta New Philharmonia, G. Prêtre (CBS, S 79302). Número 480.

FALLA-HALFFTER, E.: Atlántida. Tarrés, Sadinero, Ricci, Giménez, Pérez Iñigo, Escolanía Nuestra Señora del Recuerdo, Coro y Orquesta Nacional de España. R. Frühbeck de Burgos (EMI, 167-002987/8). Número 488.

GERSHWIN: Porgy and Bess. White, Boatwright, Clemmons, Thompson, Mitchell, Quivar, Hendricks, Conrad, Coro y Orquesta de Cleveland, L. Maazel (Decca, SET 609-11).

GERSHWIN: Porgy and Bess. Solistas, Coro y Orquesta de la Opera de Houston, J. De Main (RCA, RL-02109).

HAENDEL: Rinaldo. Cotrubas, Watkinson, Scovotti, Esswood, Brett, Dold, Arapian, Boulín, Laport, Jacquelin, La Grande Ecurie & la Chambre du Roy, J. C. Malgoire (CBS, S 79308). Número 480.

MOZART: Mitridate, Rey del Ponto. Hollweg, Augér, Gruberova, Baltsa, Cotrubas, Kübler, Weidinger, Orquesta del Mozarteum de Salzburgo, L. Hager (DG, 2740180). Número 486. Desempate.

NICOLAI: Las alegres comadres de Windsor. Moll, Weigl, Vogel, Schreier, Merker, Dormoy, Mathis, Schwarz, Donath, Ludwig, Strassburger, Coro de la Opera de Berlín, Orquesta del Estado de Berlín, B. Klee (DG, 2740159). Número 482.

SCHUBERT: Los hermanos gemelos. Donath, Gedda, Fischer-Dieskau, Moll, Coro y Orquesta de la Opera de Baviera, W. Savallisch (EMI, 065-28833 Q). Número 487.

SCHUBERT: Misa número 6, en Mi bemol mayor. Donath, Springer, Schreier, Adam, Coro de la Radio de Leipzig, Staatskapelle de Dresde (Philips, 6500330). Número 487.

SCRIABIN: Las tres Sinfonías y los dos Poemas sinfónicos. Varias orquestas, Y. Svetlanov y K. Ivanov (Hispanvox [Melodia], HME 610-158/61). Número 479.

TELEMANN: El día del juicio. Coro Monteverdi, de Hamburgo; Concentus Musicus Wien, N. Harnoncourt (Telefunken, SAWT 9484/5). Número 488.

TELEMANN: Pimpinone. Niemsgern, Spreckelsen, Conjunto Florilegium Musicum, H. L. Hirsch (Telefunken, 6. 35285-1/2). Número 488.

« L I E D »

Premio, MUSSORGSKY: Cantos y danzas de la muerte. G. Vishnevskaya. Filarmónica de Londres, M. Rostropovitch (EMI, 065-002942). Número 489. Ocho votos (segunda votación).

DISCOS CONCURRENTES:

SCHUBERT: Canciones de Schubert (Im Frühling y otras). P. Pears, B. Britten (Decca, SXL 6722).

SCHUBERT: Tres «lieder» Mignon y otros «lieder». E. Ameling-D. Baldwin, H. Prey-K. Engel (Philips, 6500515).

SCHUMANN: Amor y vida de una mujer. J. Baker, D. Barenboim (EMI, 065-002704). Desempate.

WAGNER: Wesendonk-lieder. J. Baker, Filarmónica de Londres, Sir A. Boulton (EMI, 065-02758 Q). Número 481. Desempate.

GRABACIONES EN VIVO

Premio, FRANCK/BRAHMS: Sonata para violín y piano. Sonata para violín y piano número 3. D. Oistrack, S. Richter (Hispanvox [Melodia], 70-004). Número 486. Doce votos (segunda votación).

DISCOS CONCURRENTES:

BEETHOVEN: Integral de las Sonatas para violoncello y piano. P. Casals, R. Serkin (CBS, S 78291). Número 485. Desempate.

GRIEG/BRAHMS: Sonatas número 1 para violoncello y piano. M. Rostropovitch, S. Richter (Discophon, 4336).

Recital en el Carnegie Hall 1972. Rudolf Serkin (Beethoven, Haydn, Mozart, Schubert). (CBS, S 79216). Número 485.

STRAUSS, R.: Salomé. Jones, Fischer-Dieskau, Cassilly, Dunn, Ochmann, Coro y Orquesta de la Opera de Hamburgo, K. Böhm (DG, 2707052). Número 479.

RECITAL

Premio, Música para dos y tres laudes. Obras de Dowland, Galilei, Hassler, Molinero, Johnsson, etc. K. Ragossnig, J. Hübscher, D. Kirsch (Archiv, 2533323). Número 478. Doce votos.

DISCOS CONCURRENTES:

Recital en el Carnegie Hall 1972. Rudolf Serkin (Beethoven, Haydn, Mozart, Schubert). (CBS, S 79216). Número 485.

Recital Frederica von Stade: Arias de Mozart y de Rossini. Orquesta Filarmónica de Rotterdam, Edo de Vaart (Philips, 9500098).

INTERPRETE DEL AÑO

Premio, WOLFGANG SAWALLISCH, por su dedicación a la obra de Franz Schubert. Disco seleccionado: Misa número 6, en mi bemol mayor. Donath, Springer, Schreier, Adam, Coro de la Radio de Leipzig, Staatskapelle de Dresde (Philips, 6500330). Número 487. Diez votos.

ARTISTAS CONCURRENTES:

Claudio Arrau.
Vladimir Ashkenazy.
Janet Baker.
Daniel Barenboim.
Carlo Maria Giulini.
Nikolas Harnoncourt.
Mstislav Rostropovitch

PREMIOS ESPECIALES DE LA DIRECCION DE «RITMO»

— DECCA, por su serie Ace of Diamonds, pionera de las ediciones económicas y ejemplo permanente de que la calidad de un disco no viene determinada por el precio de venta. Se simboliza el premio en un álbum significativo en el catálogo permanente de la serie:

Ansermet dirige Debussy: Orquesta de la Suisse Romande (SDD 396/8).

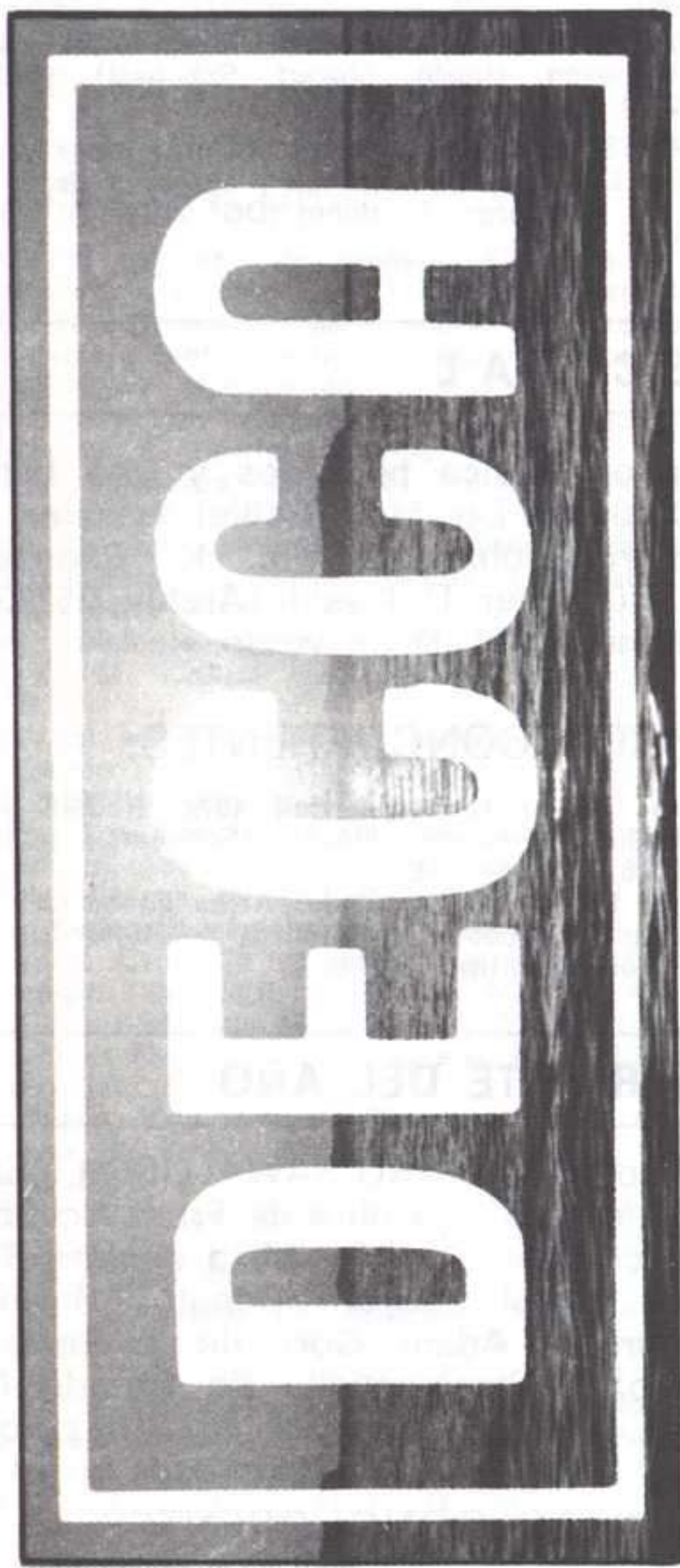
— CONFEDERACION ESPAÑOLA DE CAJAS DE AHORROS, por su Concurso «Arpa de Oro», al servicio de la composición española actual y su difusión discográfica.

POLCAR 79

CATALOGO GENERAL DE DISCOS Y CASSETTES DE MUSICA CLASICA

Para pedidos, dirigirse a RITMO, Virgen de Aránzazu, 21, MADRID-34. Se remite contra reembolso de su importe: 450 pesetas, más 40 de gastos de envío.

Oferta



ESTEREO D 11 D 1/3

BIZET

CARMEN

*Tatiana Troyanos/Plácido Domingo
Kiri Te Kanawa/Pierre Thau*

Orquesta Filarmónica de Londres
SIR GEORG SOLTI

P. V.P. Oferta: 1.350 ptas.

ESTEREO D 82 D 1/3

VERDI

IL TROVATORE

*Pavarotti/Sutherland/Hornel
Wixell/Ghiaurov*

Orquesta Filarmónica Nacional
RICHARD BONYNGE

P. V.P. Oferta: 1.350 ptas.

ESTEREO D 24 D 1/3

WAGNER

EL HOLANDES ERRANTE

*Bailey/Martin/Kollo/I. Jones/
Krenn/Talvela*

Orquesta Sinfónica de Chicago
y Coros

SIR GEORG SOLTI

P. V.P. Oferta: 1.350 ptas.

ESTEREO D 3 D 1/4

HAENDEL

**LOS CONCIERTOS
PARA TECLA Y ORQUESTA**

Georg Malcolm

Academy of St. Martin-in-The Fields
NEVILLE MARRINER

P. V.P. Oferta: 1.800 ptas.

ESTEREO D 2 D 1/3

DONIZETTI

MARIA STUARDA

*Sutherland/Pavarotti/Tourangeau
Coros y Orquesta del*

Teatro Comunale, Bolonia (E.A.)
RICHARD BONYNGE

P. V.P. Oferta: 1.350 ptas.

ESTEREO D 10 D 1/4

MOZART

DON GIOVANNI

Siepi/Nilsson/Price/Corena/Valletti

Orquesta Filarmónica de Viena
ERICH LEINSDORF

P. V.P. Oferta: 1.800 ptas.

ESTEREO D 50 D 1/2

HAYDN

LA CREACION

Popp/Hollweg/Moll/Dose/Luxon

Royal Philharmonic Orchestra

ANTAL DORATI

P. V.P. Oferta: 900 ptas.

ESTEREO D 13 D 1/5

WAGNER

DIE MEISTERSINGER

VON NURNBERG

*Bailey/Kollo/Bode/Hamaril/
Weik/Moll*

Orquesta Filarmónica de Viena
SIR GEORG SOLTI

P. V.P. Oferta: 2.250 ptas.

ESTEREO SET 492/3

BRITTEN

EL RAPTO DE LUCRECIA

*Harper/Baker/Pears/Drake/Luxon/
Shirley-Quirk/Bainbridge/Hill*

Orquesta Inglesa de Cámara
BENJAMIN BRITTEN

P. V.P. Oferta: 900 ptas.

ESTEREO HDNW 90/1

HAYDN

24 MINUETOS

Filarmonía Hungárica

ANTAL DORATI

P. V.P. Oferta: 900 ptas.

Discos novedad - Edición limitada

Distribución
Columbia

PREMIOS MUNDIALES DEL DISCO 1978

Por JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA

LAS SESIONES DEL «PREMIO INTERNACIONAL DE LA CRITICA DISCOGRAFICA» BERLIN, 1978

Tal como adelantaba al final de mi crónica a las sesiones del IRCA 77 en Berlín, las reuniones del «International Record Critics Award» tuvieron lugar este año en Salzburg, coincidiendo con la última semana del Festival de Verano. La coordinación entre los organizadores del IRCA y el Festspiele salzburgués no fue nada fácil: el de Salzburg es de por sí un Festival lo suficientemente atareado y completo como para incluir entre su panoplia de actividades la concesión de un premio discográfico. Casi sin pretenderlo, desde diciembre del pasado año (por esas fechas yo me hallaba inmerso en las «procelosas» aguas del número dedicado al Centenario del Fonógrafo) hasta horas antes del comienzo de nuestras deliberaciones en la última semana de agosto me vi en la tarea de coordinar la no siempre clara correspondencia entre la organización del IRCA y la dirección del Festival de Salzburg. Entre enero y agosto hube de desplazarme tres veces a Austria (en una de las ocasiones el «pretexto» fue la deliciosa Mozartwoche, comentada en estas páginas en la «Música en vivo» del número 484, y en otra hice coincidir el viaje con los conciertos Mahler, de Karajan, en Pentecostés), con el fin de garantizar el alojamiento de los miembros del Jurado, asegurar la colaboración de las instituciones oficiales de la villa mozartiana y —¡la tarea más ardua!— encontrar una sala de audición-conferencias que reuniera las características de confort y de acústica necesarias para nuestras largas escuchas y deliberaciones.

Al final todos los problemas se resolvieron favorablemente, aunque desde el punto de vista económico quizá no hubo la permeabilidad de colaboración deseada entre el Festival y el IRCA, y la organización de este último hubo de sufragar a fondo perdido algunos gastos que, en circunstancias normales, podrían haberse repartido entre una y otra parte. Nuestra sala de reuniones fue instalada en el salón de conferencias del hotel Cottage, en Paarsch (en las afueras de Salzburg, en donde, casualmente, se alojaron en esos días Sir Georg Solti y una buena parte de los componentes de la

Sinfónica de Chicago), montando el doctor Kraus, de la ORF austríaca, una espléndida combinación de altavoces, amplificador y platos tocadiscos para nuestras audiciones. Creo que en este punto es obligado agradecer desde aquí (como otros compañeros de Jurado harán en sus publicaciones) su esfuerzo a las personas e instituciones que en Salzburg hicieron posible la celebración del IRCA 78: muy en primer lugar, a la Oficina de Turismo (Stadtverkehrsbüro) de la ciudad y a la Oficina de Prensa (Pressebüro) del Festival, y a sus respectivos responsables, los doctores Heinz Rehnnau y Hans Widrich; al «suplente» del primero de los citados, doctor Janacek (Nos juró no tener relación de parentesco con el autor de **Katya Kabanova**.), que organizó la ceremonia final de entrega de los diplomas; a Marlene Haag, de la Oficina de Turismo, verdadera «factotum» de mil y un pequeños y grandes detalles referidos a la preparación de las sesiones del IRCA; a Friederike Hagen y Dina Hausjell, del Departamento de Prensa; a Trude Huber, del Kartenbüro; a Waltraud Rehbogen (que ya no trabaja en la Oficina de Turismo, pero que nos dedicó tanto tiempo y ayuda como si perteneciera al organismo citado) y a Elizabeth Mortimer, de «Szene der Jugend», por actividades variadas, que van desde la taquigrafía y el envío de télex hasta labores de traducción, pasando por la difusión periodística de nuestras reuniones y premios. Ciertamente, hubo más personas «metidas» en este tinglado, pero baste la cita de las antedichas para englobarlas a todas en un conjunto y sincero «Gracias».

Supongo que a causa de toda la actividad desplegada por mí antes del comienzo del IRCA, Leonard Marcus decidió espontáneamente, en la primera reunión del Premio, proponerme como presidente («chairman» es el término oficial) del Jurado, cuestión aceptada por mis colegas. Nuestro Jurado de este año contaba con dos nuevos «fichajes», ambos invitados por el IRCA según una sugerencia mía hecha la edición pasada, en Berlín. Peter Cossé, de una parte, a quien los lectores de RITMO quizá recuerden como uno de los participantes en la «Encuesta Internacional» realizada para el número «Del Fonógrafo» con vistas a seleccionar las mejores grabaciones de la historia; Cossé, que reside actualmente en Salzburg, es un hombre lacónico, parco de palabra, de fino humorismo y tono de voz bajísimo, tanto que en ocasiones me hizo pensar en solicitar para él un micrófono a nuestros técnicos de la ORF. De otra parte, Harry Halbreich; desde el «forfait» de Edith Walter en Berlín, año 77, se hizo evidente la necesidad de contar con un juez francés «estable», y en esa misma edición berlinesa del IRCA planteé la alternativa de Halbreich como la más válida entre todo

el panorama de la crítica discográfica gala, propuesta que en la presente edición salzburguesa ha probado ser «inmejorable», según palabras de Leonard Marcus. Sintetizar a Harry Halbreich en unas líneas es imposible: al margen de sus enciclopédicos conocimientos sobre fonografía en general, Halbreich es un experto en música contemporánea (ayuda imprescindible para el Premio «Koussewitzki»), y es bueno recordar sus años como director del Festival de Royan; pero es que, además de todo esto, Halbreich posee una especial significación para nosotros, ya que se trata de un hispanista de primera fila, muy vinculado a la vanguardia musical española, gran conocedor, defensor y apóstol de nuestra música (recuérdese asimismo su patrocinio en el pasado Festival de Saintes), que conoce y ama en profundidad. A él hay que atribuir en un buen tanto por ciento el hecho de que el «Koussewitzki» haya ido a parar, por vez primera, a manos de un autor español. Halbreich y yo no nos habíamos visto desde el año 74, cuando vino a Madrid para dirigir el coloquio dedicado a su amigo Cristóbal Halffter, en la Fundación March: el tiempo transcurrido no fue óbice para que de inmediato se estableciera entre nosotros lo que, con buena ironía, llamó Ingo Harden el «eje Madrid-París». La realidad es que Halbreich y yo poseemos unos gustos musicales muy paralelos, y no resultaba difícil que nuestras votaciones fueran mayoritariamente coincidentes.

Nuestra primera sesión no pasó del «cocktail» inaugural: uno de los paquetes de discos remitidos por las firmas fonográficas a Salzburg había quedado retenido por la Aduana austríaca (¡), y sin tener todas las grabaciones concurrentes disponibles era fácticamente imposible iniciar las deliberaciones. A esta ceremonia infor-



De izquierda a derecha: Peter Cossé, José Luis Pérez de Arteaga, Leonard Marcus, Bengt Pleijel, Alfred Hoffmann, Edward Greenfield, Ingo Hardem y Harry Halbreich. (Foto P. Marcus.)

mal asistieron varias personalidades de la industria fonográfica, tales como el «manager» de Decca, David Rickerby, y el productor Christopher Raeburn, el hombre que, junto a John Culshaw, gobernó la andadura técnica de la **Tetralogía** de Solti; Peter Alwarth, de EMI (el «hombre de Karajan» en «La Voz de su Amo»), y la siempre encantadora Lucia Popp (que en Salzburg cantaba la «Sophie» del **Rosenkavalier**).

Al día siguiente, recuperado el paquete, se procedió a mi elección como presidente. Hoffmann y Cossé desconocían bastantes registros de la lista final, anotada en estas mismas páginas, y todos los demás estábamos «desinformados» respecto de alguna o algunas grabaciones (yo, por ejemplo, no había podido escuchar las **Goyescas** de Alicia de Larrocha, lo cual dejó asombrados a mis compañeros; tuve que explicarles, no sin cierto sonrojo, que la distribuidora española de Decca, Columbia, aún no había publicado el disco en el país de origen de la intérprete). Ante esta situación, opté por dedicar la mayor parte de la jornada, mañana y tarde, a la audición programada, y sólo a las seis comenzar las discusiones. A esa hora iniciamos un repaso, grabación por grabación y persona a persona, de toda la lista. El no tener ese día ningún concierto o función de ópera nos permitió prolongar la velada hasta las nueve de la noche: a esa hora, aunque todos estábamos un poco fatigados, propuse, con el fin de ganar tiempo, una primera votación eliminatoria, dejando fuera de la lista aquellas grabaciones que no se considerasen absolutamente excepcionales y dignas de ganar alguno de los tres premios. La votación se efectuó a mano alzada, y arrojó resultados sorprendentes (y terriblemente eficientes desde el punto de vista práctico): de los 26 registros de la lista, nada menos que 17 quedaron descolgados, lo que reducía nuestras opciones al «palmarés» a nueve. La votación implicaba, según mi propuesta, la necesidad de obtener la mitad de los votos de los



Katya Kabanova: Harry Halbreich entrega el galardón a Margo Handke. (Foto Endl.)

presentes, o sea cuatro, para permanecer en liza. En algunos casos, por ejemplo, el **Ur-Boris** de Semkow, el número de votos fue «cero».

Considero de interés ofrecer algunas someras «explicaciones de voto». Nuestra lista, cargada este año de un asombrosamente elevado número de registros de repertorio «standard», comportaba cinco grabaciones dedicadas a Beethoven. Naturalmente, la más discutida fue la del integral de las **Sinfonías**, tercer intento de Karajan en los últimos veinticinco años: aunque los adjetivos escuchados fueron desde «abominable» hasta «excelso», hubo un cierto «consenso» sobre la base de que, aun representando, en algunos casos, este ciclo una consolidación de las ideas de Karajan sobre Beethoven, el encuentro más apasionante entre compositor y director de orquesta era el que se había producido en los años 50 con la Philharmonia londinense para EMI. Polémica, igualmente, la salida de la lista de la **Novena**, de Bruckner, de Giulini, no por reparos a sus merecimientos musicales, sino por el precedente del premio otorgado el año anterior a la **Novena** mahleriana del mismo artista: se entendía que premiar dos años seguidos a Giulini restaba opciones a otros intérpretes (lo fascinante es que, por las mismas fechas, en Montreux se pensaba exactamente lo contrario), y esta tesis determinó su exclusión. A Wladimir Horowitz y su mágico **Tercero** de Rachmaninoff, grabado en vivo, en enero del 78, en Carnegie Hall; se le puso como contrapeso la opacidad, ciertamente flagrante, de la toma de sonido, inadecuada incluso dentro



Alfred Hoffmann entrega a Claudia Hamman el diploma discernido a los **Cuartetos** de Dvorak, de DG-Supraphon. (Foto Endl.)

de la media de las grabaciones «en vivo». La actuación de Plácido Domingo, tema ya comentado en RITMO, hacía «invotable» la **Traviata** de Carlos Kleiber, hito, por otra parte, como dirección de orquesta. En cuanto al **Boris** de Talvela-Semkow, nadie ponía en duda la importancia de tener por fin una versión en discos de la partitura original de Moussorgsky, pero la encarnación del protagonista era «inmadura» para Pleijel, y la dirección «intolerable por su flaccidez» para Greenfield, criterios que, con mayor o menor acritud, compartíamos todos los presentes. El Sibelius de Colin Davis, en fin, merecía el respeto de la mayoría, pero la compara-



Presentación, en la Felsenreitschule, de la grabación del *Don Giovanni*, de Karl Böhm. (Foto Sturm.)

Sir Michael Tippett conversa con Pérez de Artega; testigo, Sally Hughes, de Boosey and Hawkes. (Foto Ellinger.)

ción, propuesta por Hoffmann y Halbreich, con el álbum, ausente, de Rohzdestwenki dejaba la duda en el aire de si se podía en justicia afirmar que uno fuera superior al otro: la respuesta fue la exclusión.

**UNA NUEVA COINCIDENCIA ENTRE IRCA Y MIRA:
«KATYA KABANOVA», DE JANACEK, POR CHARLES
MACKERRAS**

A las nueve de la mañana del día siguiente nos hallábamos preparados para tener nuestra primera votación «de premio»: no obs-

tante, teniendo en cuenta la drástica reducción operada sobre la lista, propuse dedicar dos horas a la audición y una más al coloquio, aplazando la votación hasta la una del mediodía, con el fin de clarificar ideas. Celebrada tres horas después la votación (en secreto, por papeleta, con necesidad de obtener la mayoría simple para acceder al «palmarés»), dos grabaciones se erigían como primeras ganadoras del IRCA 78: **Katya Kabanova**, de Leos Janacek, con Elisabeth Söderstrom en el «rôle» protagonista y dirección de Charles Mackerras, y la serie completa de las **Sonatas** beethovenianas para violín y piano interpretadas por Perlman y Ashkenazy, ambos registros de Decca. La ópera de Janacek había sido sometida a crítica discusión durante la hora precedente a la votación: Alfred Hoffmann consideraba demasiado «evanescente» la actuación de la cantante nórdica, y «de segunda fila» la dirección de Mackerras, afirmaciones «contestadas» por mi parte, especialmente la primera, toda vez que es precisamente la delicadeza de Söderstrom lo que tan prístinamente crea la diferencia entre ella y el resto de los personajes. Decisiva fue la aportación de Halbreich, que es un experto en Janacek, al señalarnos casi punto por punto las diferencias textuales entre esta **Katya** y cualquier otra grabada, ya que por vez primera se ha seguido escrupulosamente el manuscrito del compositor. El álbum de Perlman y Ashkenazy se vio libre de polémicas, ya que casi unánimemente se recogió el sentir en torno a la grandeza de las versiones y a la suntuosidad de la grabación, muy en especial el perfecto balance instrumental.

Tras un breve almuerzo, se pasó a una nueva votación buscando el tercer premio. En esta ocasión ninguna grabación alcanzó la mayoría simple: hubo cuatro votos para los **Cuartetos** de Dvorak, tres para **Simon Boccanegra** y uno para las **Goyescas** de Alicia de Larrocha. Planteé la necesidad de un nuevo intercambio de puntos de vista. Marcus nos expuso sus reservas sobre el álbum Dvorak del Cuarteto de Praga, (comentado por mí en RITMO, número 482,



Anna Tomowa-Sintow, Walter Berry y Theresa Zylis-Gara, divertidos, en otro momento de la presentación del *Don Giovanni*.

junio de 1978), centradas en la interpretación, superable según su apreciación; Greenfield arguyó frente a esto la dificultad de que un ciclo de esta envergadura y características fuera a ser regrabado a corto o medio plazo por algún cuarteto de campanillas, léase Italiano o Alban Berg. Cossé apoyó este punto de vista y Harden se adhirió a la opinión de Marcus. Halbreich y yo entendíamos que el contenido musical superaba con creces cualquier «pero»



Artega entrega a Margo Handke el premio a las *Sonatas* beethovenianas, por Perlmann y Ashkenazy. (Foto Endl.)

Gpa Music, s. a.

WEINBACH

ACCORD

BÖSENDORFER

BELARUSJ

PETROF

CHAIKOVSKY

ETYDE

RÖSLER

CHERNY

TCHAIKA

WLADIMIR

SCHOLZE

UNA ORGANIZACION AL

PETROF



TROFEO INTERNACIONAL A LA CALIDAD 1974 - 75

(Por decisión de las revistas: Mercado Mundial,
African Trade Review, Euroussa, The East Trade)



PREMIO CALIDAD EUROPA 1975

(Por referendum realizado por Compiter internacional)

importador: **SPA MUSIC, S. A.** EDIFICIO INDUBUILDING - NAVE 4 - 14

Via de los Poblados s/n.

Tels. 763 82 02 - 763 85 72

MADRID - 33 (Hortaleza)



SERVICIO DE LA MUSICA

ORGANOS CONN



Solo en AUSTRALIA:
Mas de 700 Iglesias
han instalado el
ORGANO
CONN

CONN ORGAN

**EL ORGANO ELECTRONICO CON
«PROFESOR INCORPORADO»**

Modelo Clásico { Con tubos
Pedal completo
Teclados de 5 octavas
Para Iglesias, Conservatorios, Capillas...

Modelos de Hogar { El más sencillo: «con profesor incorporado»
La mejor técnica: un generador por nota
Los mejores materiales: Teclado incombustible.
Contactos en oro. Madera nogal



CONN

— El órgano clásico y moderno a un mismo tiempo.
— Ideal para interpretar música Barroca, Contemporánea, Moderna.
— Sonido y timbre excepcionales.
— Cuando se «cansan» de «cositas»... Reclamara sonido. Buscará CONN.

PROFESOR INCORPORADO

Distribuidor para España:

SPA MUSIC

Vía de los Poblados s/n - Tel. 763 82 02 - 763 85 72

Exposición y venta en:

REAL MUSICAL, S. A. Frente al Teatro Real
Carlos III n.º 1 - Madrid-13 - Tel. 248 09 24 - 247 63 65



Claudia Hamman (DG) escucha a Ingo Harden los méritos concurrentes en el *Simon Boccanegra* de Abbado. (Foto Endl.)



Presentación del IRCA: Arteaga y Marcus en charla con Lucia Popp. (Foto P. Marcus.)

interpretativo, sin que, además, el nivel de ejecución del cuarteto checo nos pareciese bajo. Halbreich, a título personal, añadió un argumento político: la necesidad de premiar esta producción checa en 1978, a los diez años de la invasión de Praga por las tropas del Pacto de Varsovia, reflexión que, previsiblemente, no fue del agrado de nuestro jurado del Este, el rumano Hoffmann. Decidí en este punto cerrar la polémica y pedir una nueva votación secreta, rogando a los jurados que se centraran para su elección en los valores estrictamente musicales de las versiones. El resultado fue la obtención, por parte del álbum de los **Cuartetos** de Dvorak, de cinco votos, lo que le hacía entrar en el «palmarés».

Llegados a este punto, en el ambiente estaba la posibilidad de otorgar un cuarto premio, lo cual exige la aquiescencia de dos tercios del Jurado. Planteé el tema a mis compañeros, y, tras una breve discusión sobre la materia, solicité una votación secreta indicando «Sí» o «No» a la concesión de un cuarto premio. La votación arrojó el resultado de seis votos positivos y dos negativos, con lo que la alternativa del cuarto premio quedaba abierta. Se defendieron candidaturas, se repasaron las seis grabaciones que aún quedaban en liza y, finalmente, alrededor de las cinco de la tarde, una nueva votación hacía entrar en el «palmarés» al **Simon Boccanegra** de Claudio Abbado, con lo que los premios quedaban equilibrados entre dos óperas y dos álbumes de música de cámara, repartidos, también a pares, entre Deutsche Grammophon y Decca.

Esa misma tarde comenzaron las audiciones para el Premio «Koussewitzki», cuya lista (también reproducida en estas páginas) no era tan extensa como en ocasiones anteriores. De entrada, algunos miembros del Jurado mostraron su «escándalo» ante el hecho de que una «música de película», la de **Encuentros en la Tercera Fase**, de John Williams, figurase en la preselección. Dado que, en parte, yo era responsable de la presencia de la «Suite» sinfónica de la partitura en nuestra reunión, creí necesario puntualizar que la composición de Williams cumplía todos los requisitos exigidos por la normativa de la Fundación «Serge Koussewitzki»: se trata de una pieza sinfónica escrita para más de trece instrumentos, pertenece a un autor vivo y ha sido grabada en disco por vez primera, ello al margen de que (y éste era el lógico motivo de su

inclusión) la partitura es excelente, una de las mejores escritas en nuestro tiempo para el medio cinematográfico, y, por ende, fue compuesta por su autor **antes** de que Steven Spielberg comenzara a rodar el filme, algunas de cuyas secuencias (en concreto, la famosa media hora final) se montaron adaptándose a la música pre-escrita, y no a la inversa. Marcus y Harden apoyaron una postura de aceptación y «no rechazo», e incluso comentaron que sería de interés tener en cuenta la parcela de la música de cine para futuras ediciones del MIRA y el KIRA.

EL PREMIO «KOUSSEWITZKI», GANADO POR PRIMERA VEZ POR UN COMPOSITOR ESPAÑOL, JESUS VILLA ROJO

Hubo, desde el primer momento, una partitura favorita: **Formas y Fases**, de Jesús Villa Rojo. El autor, que se tomó la molestia de remitirme a Salzburg la edición, realizada por EMEC, de los pentagramas, era desconocido para todos los jurados, exceptuados Halbreich y yo (que había propuesto la pieza a la Fundación «Koussewitzki»); pero la audición de la excitante versión de Ros-Marbá, escuchada en torno a la partitura, culminó con un refrendo positivo de todos los presentes; tras esa audición, realizada en la mañana del cuarto día de reunión, tuve la secreta convicción de que el «Koussewitzki», por primera vez en sus casi veinticinco años de existencia, iba a venir a España.

De todo hubo en el resto de la lista. Escuchamos los jurados una «castaña» descomunal (por dimensión y duración), el **Concierto** del búlgaro Kyurkchyski, dirigido por un ser apellidado Manolov. (Debí haber esperado lo peor con esas referencias...); nos divertimos mucho con los **Fuegos artificiales**, de Howarth, narrados por la esposa de Sir Georg Solti, Valerie; atendimos, también con partituras, a las dos obras de Fortner, del que Ingo Harden dijo al acabar la audición: «Bien, hemos oído a «mezzo»-Fortner», para añadir: «Este hombre ha escrito música de vanguardia porque vive en los años setenta; de no ser por eso, compondría como Reger». «Bonito» fue el calificativo general para el **Concertino** de Larsson, y «Buen comienzo, pero el resto...», fue la frase más oída acerca del **Concierto para oboe** de John Corigliano. Rivales más a tener en cuenta respecto de Villa Rojo fueron el británico Birtwistle, con su fascinante pieza para metales, **Grimethorpe Aria**, y el ya anciano Roger Sessions con su cantata **When Lilacs last in the Dooryard Bloom'd**, postulada por Leonard Marcus y gloriosamente interpretada por Ozawa, aunque la página, bastante larga (unos cincuenta minutos), resulta reiterativa en ciertos momentos.

A primera hora de la tarde, tras un diálogo corto, que consolidó la fuerza de la candidatura de Villa Rojo, se procedió a votar. **Formas y Fases** resultaba ganadora del «Koussewitzki» por siete votos, con uno (¿de Marcus?) para la cantata de Sessions. De inmediato llamé a España, y la Dirección de RITMO conseguía localizar esa misma tarde a Villa Rojo, al que se invitaba a recoger el diploma en la ceremonia final, a celebrar el 31 de agosto, en el Alt Salzburger.

La mañana de ese día recibí un telegrama del propio Villa Rojo: la huelga de los controladores aéreos franceses, que se había reanudado pocas horas antes, le impedía llegar a Salzburg. Fui yo, por tanto, quien, como presidente del Jurado, recogí su diploma. El IRCA 78 clausuraba así su andadura. La sede para el 79 está ya fijada: Gstaad, en Suiza. Margo Handke, que fuera secretaria



El Dr. Jehny, de Supraphon, recoge, de manos de Leonard Marcus, el premio otorgado a los *Cuartetos* de Dvorak. (Foto P. Marcus.)

KAWAI PIANOS

La elección de la gente que entiende.



Distribuidores en:

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

Dr. Hans Hirsch, jefe del departamento clásico internacional de Polydor, pronunció unas palabras recordando la vinculación de la firma discográfica y del mismo Böhm a Salzburg. El viejo Böhm respondió al discurso con una de sus inefables disertaciones, cargada de chanzas, anécdotas y, en suma, máximo humanismo e ilusión, tan admirables en persona de su edad. «Espero que os guste esta grabación —dijo Böhm—, pero más os tiene que gustar el **Titus** que voy a grabar... ¿Lo voy a grabar, verdad? (preguntó, mirando a Hirsch, que asintió de inmediato)... Que voy a grabar, digo, con Teresa Berganza.»

Igualmente cordial y afectiva fue la recepción que el jefe de Prensa del Festival, Dr. Widrich, ofreció en su casa del Mönchberg en honor del compositor británico Sir Michael Tippett, cuya **Cuarta Sinfonía** estrenaron en Europa, dos días después, Solti y sus músicos de Chicago. A sus setenta y tres años Tippett se declara «más joven que nunca», en perfecta consonancia con su envidiable aspecto físico y su vitalidad fuera de lo corriente. Tippett, a quien muchos consideramos el más interesante y sólido compositor inglés contemporáneo, es hombre de alegría contagiosa y humorismo chispeante. No sólo el entusiasmo a edad avanzada le emparenta con Böhm: también su humanismo y su creencia en el hombre, manifestada, en su caso, en un fervor pacifista que en tiempos de guerra llegó a suponer la prisión para el autor de **The Midsummer Marriage**. Sir Michael me dio la oportunidad de mantener una amplia charla con él, entrevista que RITMO publicará en exclusiva en un próximo número.

UNDECIMA EDICION DEL «PRIX MONDIAL DU DISQUE» MONTREUX (MIRA)

«PALMARES»

BEETHOVEN: «Sonatas para piano 28 a 32». Maurizio Pollini (DG).

BRUCKNER: «Novena Sinfonía». Giulini (EMI).

JANACEK: «Katya Kabanova». Mackerras (Decca).

Diplôme d'Honneur: Yehudi Menuhin.

En esta ocasión creo innecesario reproducir la lista de grabaciones concurrentes al MIRA en su edición 78, toda vez que dicha preselección es virtualmente coincidente con la del IRCA, anotada ya en estas páginas. Sólo como complemento apuntaré que en la selección de Montreux figuraban las siguientes grabaciones, no seleccionadas por el IRCA: **Leonore**, de Beethoven, por Blomstedt (EMI); los **Cuartetos para cuerda**, de Janacek, por el Cuarteto Smetana (Supraphon); los **Estudios de ejecución trascendente**, de Liszt, por Arrau (Philips); la obra para piano a cuatro manos, de Schubert, por Lee e Ivaldi (Arion); **Orlando furioso**, de Vivaldi, en la versión mutilada de Scimone (Erato); las **Sonatas para piano y «cello»**, de Brahms, por el dúo Sellheim (CBS); la **Sinfonía número 1** de Dutillieux, por J. C. Casadesús (Calliope); la **Sonata en Si**, de Liszt, por Horowitz (RCA); la **Primera** de Mahler, por Ozawa (DG); **Dido y Eneas**, de Purcell, por Leppard (Erato); un recital de ópera por Peter Dvorsky (Opus) y una miscelánea de Swingle II (RCA). Faltaban en la lista de Montreux estas grabaciones seleccionadas para el IRCA: **Conciertos de Brandenburgo** por Leonhardt, la **Quinta** de Bruckner por Karajan, **La clemencia di Tito** mozartiana por Colin Davis, el **Tercero** de Rachmaninoff por Gawrilov, **La Traviata** por Carlos Kleiber, **El Festín de Baltasar**, de Walton, por Solti, y el recital de Benita Valenti.

Como ya ocurriera el año pasado, volvió a darse la coincidencia entre los dos certámenes en uno de los premios: si en 1977 era Giulini el unificador de criterios con su **Novena** de Mahler, en esta edición ha sido la ópera, de Janacek, **Katya Kabanova**, en la versión dirigida por Mackerras para Decca, el vector común de ambas manifestaciones. Montreux no ha tenido reparos en volver a premiar a Giulini, y creo que en esto ha mostrado valentía: desde luego, la **Novena** de Bruckner del italiano merece sobradamente un premio de esta categoría. Debo confesar que siento menos entusiasmo hacia el tercero de estos galardones, las **Sonatas** finales de Beethoven por Pollini: sin dudar de la majestad que se alcanza en la versión de la «**Hammerklavier**», tengo serias reservas acerca de que Pollini pueda ser considerado como «última palabra» en obras como los **Op. 110** y **111**, tocados de cierto nerviosismo potencialmente histérico.

Las sesiones en Montreux, mantenidas prácticamente en las mismas fechas del IRCA en Salzburg (¿no se habló de que ambos certámenes procurarían no coincidir en el tiempo?), se cerraron con la habitual ceremonia de entrega de galardones en el Castillo de Chillon, en donde Yehudi Menuhin, creo que con absoluta justicia, pasó a engrosar la lista del «Diplôme d'Honneur».

Sonola

LA MARCA DE LOS FAMÓSOS



Maria Jesús

TAMBIEN TOGA CON

Sonola

LOS MAS POPULARES ELIJEN LO MEJOR

REPRESENTANTE :

Salvador Rodríguez Ubeda

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

LA MUSICA COMO ELEMENTO IMPORTANTE DE LA EDUCACION

A partir de este número, Fausto Roca va a intentar que RITMO dedique un espacio mensual a un tema importantísimo y constantemente reclamado por nuestros lectores: la pedagogía musical en España. Deseamos que la serie responda al interés de nuestros lectores y a la preocupación de RITMO.

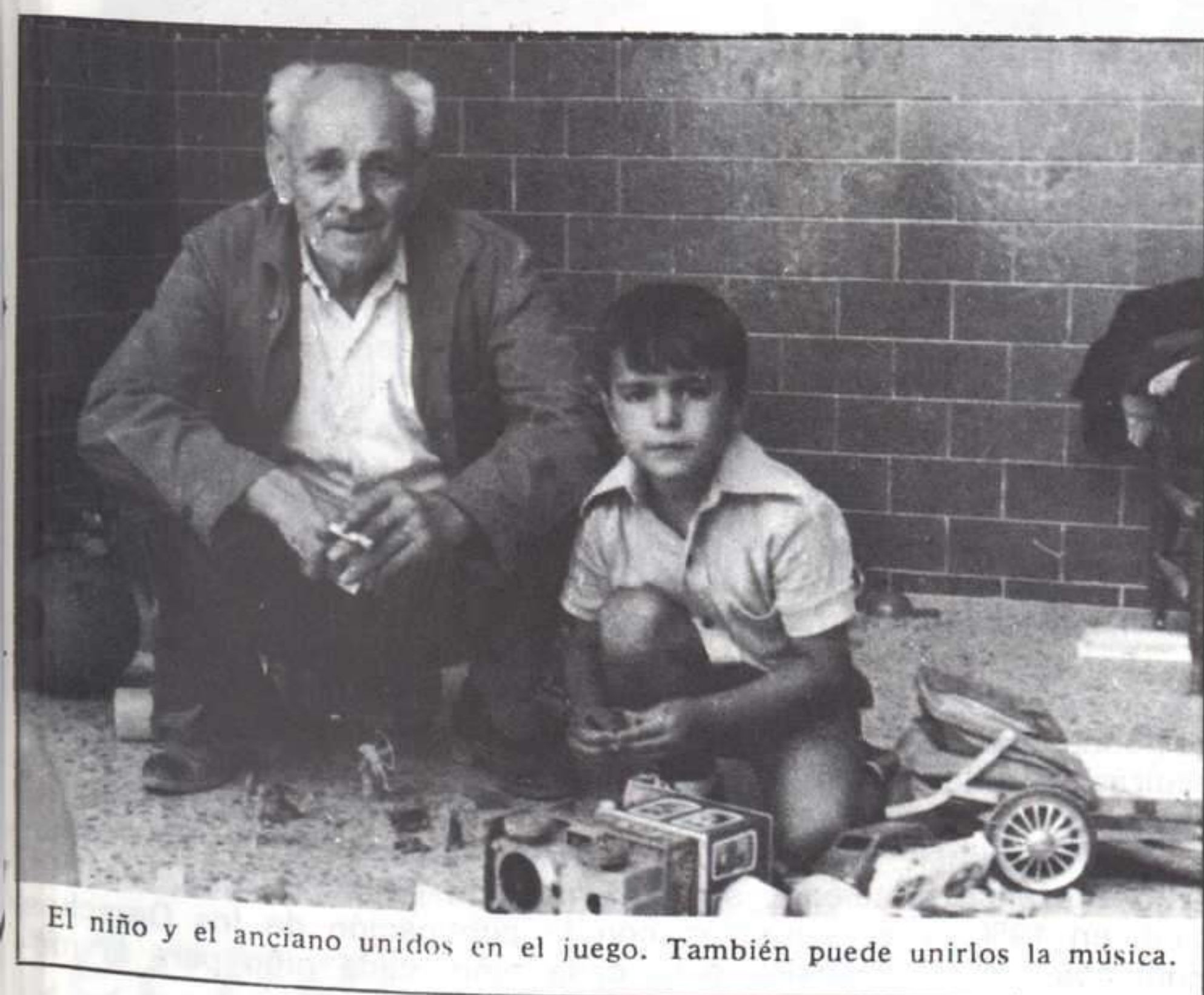
LA MUSICA Y EL NIÑO

Ahora que está tan de moda hablar del niño y de su mundo, parece que no podía faltar un estudio sobre la música y el niño. Pero no es nuestra intención hablar del niño porque esté de moda, sino porque pensamos que es importante el papel que la música desempeña y ha de desempeñar en la formación cultural y emotiva de toda persona; y los primeros niveles del desarrollo de la persona los encontramos en la infancia e incluso antes. He aquí por qué hablar de la música y el niño.

Antes de que el bebé nazca, ya comienza a tener relación con el mundo exterior a través del cuerpo de la madre, y algunas de las primeras manifestaciones que recibe son acústicas y rítmicas: percibe los latidos del corazón de su madre, su voz y también sonidos exteriores al cuerpo de ella, como golpes, ruidos, etc. Todas estas manifestaciones acústicas son ininteligibles para el nuevo ser, pero es un hecho que tiene contacto con ellas.

Cuando el bebé ya ha nacido, recibe sonidos que van dirigidos expresamente a él: son las voces de la madre, el padre y demás personas que le rodean. Estos sonidos le llegan en forma de palabras, frases e incluso canciones, como, por ejemplo, las nanas. El bebé no comprende el sentido de estas palabras y frases, pero experimenta su sonido y percibe la acentuación de determinadas sílabas, esto es, el ritmo del lenguaje o de la canción. Muy pronto empieza a diferenciar las voces de sus padres y personas cercanas de las voces de otras personas. Reconoce también el tono con que están dichas. Así, un bebé a quien se le habla de manera brusca, es probable que llore, y, al contrario, si le hablamos de forma suave y con ternura, es fácil que sonría. Esto no quiere decir que «comprende», sino, precisamente, que capta ya el tono con que está dicho. De la misma forma, un ruido fuerte o una música estridente le hacen reaccionar de forma negativa, con muestras de inquietud, mientras que una música suave y dulce puede relajarle e incluso hacer que se duerma.

Más adelante el bebé comienza a experimentar por sí mismo



El niño y el anciano unidos en el juego. También puede unirlos la música.

Por FAUSTO ROCA

el sonido: juega con sus sonajeros y objetos que coge, y aunque en estas experiencias intervienen otros sentidos, no hay duda de que el sonido le atrae. Cuando deja caer una y otra vez un objeto al suelo, o hace chocar dos objetos de forma repetida, está experimentando el sonido que producen estos objetos. Es necesario decir en este punto que muchas de las experiencias sonoras que hace el bebé son cortadas por los mayores porque molestan. Así, se le deja experimentar con un lápiz y un papel, haciendo todos los dibujos y garabatos que se le ocurran, pero cuando golpea dos cacerolas o sus propios juguetes, o arrastra una silla y experimenta el sonido que todos estos objetos producen, inmediatamente la voz del padre, la madre o cualquier adulto interrumpirá su experiencia mandándole estarse quieto, o, simplemente, no hacer ruido en nombre de una supuesta «buena educación», que realmente no es más que un desconocimiento por parte del adulto del mundo del niño.



La felicidad sin reservas de los niños cuando juegan.

Entre los dos y tres años el niño escucha con atención las canciones que oye y tiende a repetirlas. Empieza a tener ganas de cantar, y entre balbuceos, medio cantando y medio recitando, va improvisando sus propias melodías. Otro aspecto muy interesante en esta etapa de la vida del niño es el relativo a los gestos de ciertos juegos, relacionados estrechamente con las canciones. Los juegos acompañados de gestos y música, dirigidos por el adulto, crean una atmósfera emocional, que aumenta la disposición y el interés del niño por la música, reforzando las relaciones subjetivas entre el niño y el adulto, que son muy importantes, tanto para el niño educado en comunidad como para el niño educado en familia.

A partir de los tres años el niño canta y juega con los adultos y tiende paulatinamente a cantar solo. Entre los cinco y los seis años, los niños prefieren organizar ellos mismos sus propios juegos. En los juegos que van acompañados por canciones no sólo es

importante el desarrollo del ritmo y del oído, sino también las relaciones que se establecen entre los propios niños: desarrollo de la imaginación, respeto de unas reglas, función específica en el juego, etc., influyendo todo esto en los demás aspectos de la personalidad del niño.

También es importante tener en cuenta que la música influye de manera poderosa en el ánimo del niño. Si está triste o contrariado por algún motivo, cantando con él una canción alegre y con rit-



Trompetas y carracas, en Navidades. Los niños experimentan con todo.

mo podemos lograr que eleve su estado de ánimo. Por el contrario, si el niño está inquieto, desasosegado, cantando canciones de ritmo lento y suave podemos conseguir que se apacigüe. La música despierta siempre sentimientos inmediatos que influyen en las acciones de los niños. Por ello pensamos que es un medio indispensable en la educación.

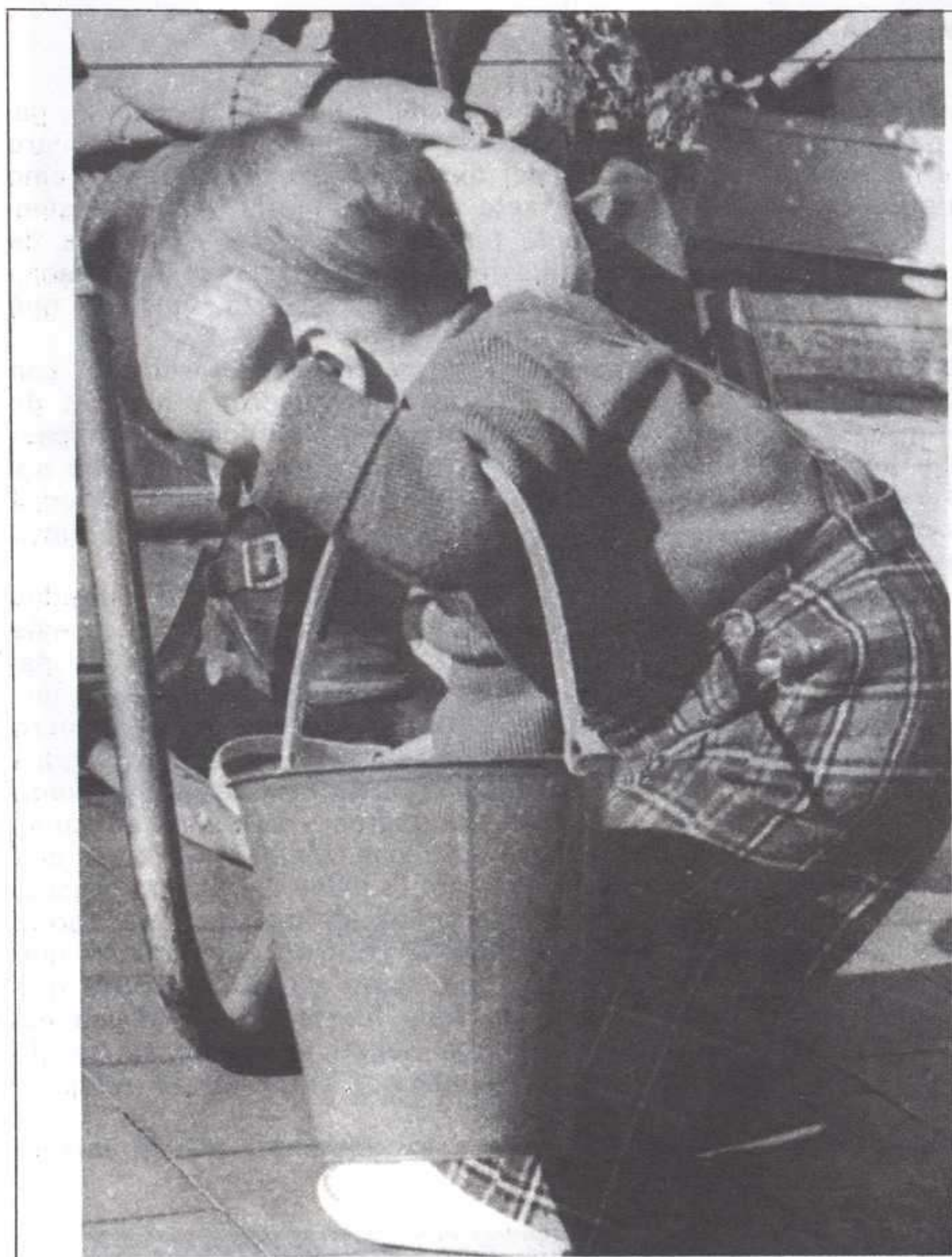
Las aptitudes, pues, desarrolladas por la educación musical influyen en la total evolución de la personalidad. Un hombre formado con la ayuda de la música tendrá una personalidad más universal. Por ser la música un arte que se desarrolla en el tiempo necesita de una gran concentración, lo cual ayuda al desarrollo del intelecto y de la voluntad. Cuando los niños cantan juntos, aprenden canciones y ritmos nuevos y se adaptan unos a otros, desarrollan la voluntad y la sensibilidad. Igualmente las canciones y juegos en grupo—comenzar al mismo tiempo, cantar en el mismo tono, hacer movimientos todos a la vez, según el juego—crean una conciencia de grupo, haciéndoles sociables y estrechando las relaciones de unos niños con otros.

Hasta hace unos años las primeras actividades musicales que hacían los niños y con las que iban tomando contacto eran los juegos y canciones al aire libre. Calles, parques, descampados en ciudades o pueblos, eran el marco en que el niño vivía sus primeras experiencias. Los padres les enseñaban juegos y canciones de tradición popular, o bien se las iban comunicando los niños mayores a los más pequeños. —¿Quién no recuerda aún hoy las canciones necesarias para saltar a la comba, como **Al cocherito, leré, Al pasar la barca**, o las que se cantaban jugando al corro, como **Antón pirulero, Al corro de la patata** y tantas otras?—. De esta forma los niños iban tomando contacto con la música, si bien es verdad que por falta de una planificación educativa adecuada estas experiencias no tenían continuidad cuando el niño iba creciendo y desarrollándose en todos los sentidos.

En cambio, hoy en día los niños ya no juegan en las calles. El tránsito de coches, la falta de espacios libres—sobre todo, en los núcleos urbanos—, y, lo que es peor, un creciente sentido de individualidad, hace que los niños no jueguen en grupo, y, por lo tanto, tampoco canten en grupo, con lo cual se están perdiendo, por una parte, los juegos y canciones de tradición oral y popular, y por otra, el hábito de jugar y cantar en grupo, el contacto con la música de forma activa, con todo lo que ello lleva consigo.

Sin embargo, asistimos a un fenómeno nuevo, que afecta de forma directa a los niños: los medios de comunicación de masas. La radio, la publicidad, y sobre todo la televisión, inciden en el niño e incluso absorben su atención de una forma, indudablemente, negativa. Para ver la televisión no hace falta estar en grupo, se puede ver perfectamente «solo». Tampoco hace falta una actitud activa, sino, por el contrario, absolutamente pasiva, y nada hay más contrario a la naturaleza del niño. Ya no canta las canciones que cantaron sus padres y abuelos (tal es el poder de los medios de comunicación de masas), sino los anuncios, la canción del verano o la del «telefilme» de moda, que le repetirán una y otra vez de forma machacona. Y, no obstante, a través del mismo hecho de que el niño cante estas cosas, vemos que lo que realmente ocurre es que, por encima de todo, el niño siente ganas de cantar y canta lo que le ponen a su alcance.

Ante este panorama, en que ni la familia ni la sociedad les ofrece ocasiones estructurales musicales, cobra más importancia



Igual que este crío coge cosas, podría recoger notas para su cubo.

que nunca la formación musical en las escuelas. Evidentemente, los lugares donde actualmente los niños se reúnen son las guarderías, escuelas maternas y colegios, y son, por tanto, estos centros los que deben cuidar de la educación y el desarrollo de todas las aptitudes del niño, entre ellas, como venimos repitiendo, la música. Pero esto no puede hacerse de cualquier manera, sino que se hace necesaria una verdadera planificación y una metodología adecuada, tanto más cuanto que hoy en día la educación musical está aceptada por todos y en todos los países como elemento importante en el concepto global de educación.

¿Por qué dejar que sólo disfruten de la música los músicos y los aficionados? ¿Por qué no acercar la música a todo el mundo, haciendo que todos puedan disfrutar de ella? Evidentemente, esta aspiración sólo puede lograrse con una buena educación, y ésta debe comenzar por las escuelas y demás centros educativos.

Para terminar, nos parece oportuno recordar la declaración de la Conferencia Nacional sobre Educación Musical Americana, la cual, en 1950, y en conexión con la publicación de los Derechos Humanos, decía: «Música para cada niño, cada niño para la música».

elgam

ÓRGANOS ELECTRÓNICOS

LE INVITAMOS A HACER MUSICA Y EVADIRSE

¡SI SABE USTED SILBAR, LE ENSEÑAMOS A TOCAR ÓRGANO!

¡SI NO SABE, NO SE PREOCUPE, PORQUE

TOCAR EL ÓRGANO ES TODAVÍA MÁS FÁCIL QUE SILBAR!

elgam

le ofrece la gama de órganos más amplia del mercado, para principiantes, gente joven, "amateurs", o intérpretes exigentes.

Consulte en un comercio de música, o mándenos el cupón inferior.



RUBY



P.V.P. 39.000



RUBY 610



P.V.P. 49.500



SYMPHONY 200



P.V.P. 112.500



MISTRAL 200 y 210



P.V.P. 99.000 y 118.500



BROADWAY 200 y 444



P.V.P. 142.500



RECITAL y R. DE LUXE



P.V.P. 249.000 y 354.000

técnel - MÚSICA Y SONIDO

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

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Ruego me informen sobre el órgano mod. _____
y dónde podría adquirirlo.

Nombre _____

Domicilio _____

Población _____ D.P. _____

Conozcamos a

Las Agrupaciones Musicales Españolas

VI: Atrium Musicae

Por JOSE LUIS GARCIA DEL BUSTO

El «chalet» en que vive Gregorio Paniagua —fundador y director de **Atrium Musicae**— tiene algo de casa museo y de casa taller. Nuestra conversación se desarrolló rodeados de instrumentos por todas partes, unos expuestos, otros embaldados, otros en construcción. «El grupo **Atrium Musicae**, en realidad, no existe», se me dijo para empezar (!). Nada hay de convencional alrededor de Paniagua y su grupo, y quizá la forma de este artículo refleje de alguna manera esta circunstancia.

Atrium Musicae posee en la actualidad una base de siete instrumentistas: Gregorio, Eduardo, Carlos y Luis Paniagua, Beatriz Amo, Cristina Ubeda y Pablo Cano. Es inútil intentar una distribución rigurosa del instrumental que maneja cada uno de ellos: nuestro querido compañero Pablo Cano es bien conocido como clavecinista, pero toca también otros instrumentos de teclado; la misma especialidad atañe a Cristina Ubeda; Gregorio Paniagua toca, fundamentalmente, instrumentos de arco...; pero, en fin, el reparto instrumental se hace para cada obra y ofrece una enorme variedad. Por otra parte, ya hemos insinuado que el grupo no es fijo como tal: estos siete músicos constituyen una base que continuamente cambia, se amplía, se reduce. Además la individualidad de cada componente a la hora de hacer música como solista o en cualquier formación es total. La cosa se complica definitivamente si decimos que recientemente —y el disco **Codex Gluteo** es buena prueba de ello— los integrantes de **Atrium Musicae** se han decidido a utilizar sus propias voces cuando el carácter de las obras interpretadas no exige una formación vocal específica.

A trancas y barrancas hemos obtenido algún dato acerca de lo que podría ser un «currículum» habitual en estos casos. El grupo trabaja desde 1964. Ha dado recitales en numerosos puntos de España, en Francia, Portugal, Italia, Austria, Alemania, Bélgica, Irlanda, Noruega, Finlandia, Dinamarca, Rumania, Bulgaria, Checoslovaquia, Estados Unidos, Canadá... En España han sido pioneros en el cultivo de un repertorio, y sobre todo de un estilo que seguramente ha abierto campos de acción y ha motivado a otros músicos interesados en la llamada música antigua. En el extranjero han despertado una admiración vertida en excelentes críticas y —lo que es bien significativo— en reiteración de actuaciones en los mismos puntos: así, tras el «debut» en Nueva York (Metropolitan Museum, 1971), se derivaron tres recitales en temporadas consecutivas; tras el clamoroso triunfo en la Casa de Rubens (Amberes, 1977), la Embajada Española en Bélgica los reclamó para un concierto de gala ante los reyes belgas y españoles, con motivo de la visita de éstos a Bruselas.



Exposición del instrumental particular del grupo.

Destaquemos también la participación de **Atrium Musicae** en el Festival de Berlín de 1975, en los Festivales de Flandes, Provenza, Normandía, Festival de París 1978, etcétera.

La clave de su éxito —acaso poco contrastado todavía en nuestro país— no es

difícil de adivinar al poco de conocer su anticonvencional, bienhumorada y vitalista forma de hacer música. Están dedicados, sí, a la música antigua, pero con criterios de recreación que huyen de cualquier síntoma de «estar resucitando fósiles musicales»; la música grave, como la música risueña, siempre pasan por el tamiz del propio goce al interpretarla, de donde se deriva esa capacidad de contagio, de captación del oyente, tan atractiva; en definitiva, las viejas partituras nos llegan recreadas con caracteres de «atemporalidad»: es música de **siempre** interpretada por jóvenes músicos de **hoy** que aprovechan la indeterminación y los márgenes de libertad que las partituras antiguas presentan no para dar una versión tímida (pretendidamente «respetuosa»), sino para mostrar su propia personalidad artística y su concepto del hecho musical.

La labor que hay detrás de cada concierto es ímproba, y aparece muy protagonizada por el director del grupo, Gregorio Paniagua. Abandonando los estudios académicos —los musicales y los de Medicina—, después de un largo período de aprendizaje del violonchelo con Ricardo Vivó, Paniagua se dedicó por entero a documentarse en lo que constituía su bien



Tras el concierto en la Embajada española en Bélgica. De izquierda a derecha: Eduardo Paniagua, Cristina Ubeda, Luis Paniagua (detrás), Gregorio Paniagua, Beatriz Amo, Pablo Cano y Carlos Paniagua (al fondo), con SS. MM. los Reyes de Bélgica y España.



Gregorio Paniagua, director de Atrium Musicae.

París, en el British Museum de Londres, en catedrales e iglesias de toda la geografía española... y formación también artesanal para surtir al grupo de un instrumental en gran parte fabricado expresamente para sus propios conciertos. Carlos Paniagua comparte con Gregorio esta dedicación a la fabricación de instrumentos según los modelos estudiados en los tímpanos catedralicios, en códices y tratados de organografía medieval. Del mismo modo, hay toda una labor de estudio y entendimiento de paleografía musical, necesaria para la traducción a caracteres modernos de las escrituras en desuso. En cada ocasión, **Atrium Musicae** consulta las fuentes, lleva a cabo su propia transcripción y tiene en cuenta las que otros autores han podido llevar a cabo previamente. La esencia de la música condiciona la elección instrumental, y es entonces cuando se inicia el montaje de la obra u obras en cuestión. El concierto, pues, es una aventura cuya faz deliciosa no debe dejar oculto, para el buen aficionado, todo el trabajo de documentación, taller, estudio y montaje de que ha venido precedido.

A modo de apéndice damos cuenta del instrumental de que dispone **Atrium Musicae** (en gran medida elaborado por los Paniagua) y de su meritísima discografía (desgraciadamente, no toda ella publicada en España), la cual servirá también para dar una idea del original e interesante repertorio musical cultivado.

«INSTRUMENTARIUM»

Fídula, Viola gótica, Rabel, Rebab, Giga, Monocordio, Tromba marina, Organistrum, Zanfona, Vihuela de arco, Viola «da gamba», Viola de amor, Bajo de viola, Psalterio, Dulcema, Canun, Arpa, Rotta, Cítola, Guitarra morisca, Vihuela de mano, Vihuela de péñola, Laúd, Archilaúd, Tiorba, Exe-

quier, Clavicordio, Claviciterio, Clavecím-balo, Virginal, Espineta, Organo portátil, Organo positivo, Flautas de pico, Flautas traveseras, Flauta de Pan, Axabeba, Alboque, Chirimías, Bombardas, Cromornos, Dulzaina, Galoubet, Cornetas rectas, Sacabuches, Añafiles, Tamborettes, Panderete, Adufe, Derbouka, Tarija, Tabila, Sistro, Cascafeles, Triángulo, Sonajas de azófar, Tarreñas, Crótalos, Címbalos, Timbales, Campanil.

DISCOGRAFIA

- Las «Cantigas de Santa María», de Alfonso X el Sabio (Hispavox-Erato).
- Monodía Cortesana Medieval (Hispavox-Erato).
- La Música en Cataluña hasta el siglo XIV (Hispavox-Erato).
- El «Codex Musical» de Las Huelgas (His-pavox-Erato).
- La Misa de Barcelona y Ars Nova en Cataluña (Edigsa).
- Musica lucunda (His-pavox).
- Musique Arabo-Andalouse (Harmonia Mundi).
- Tarentule-Tarentelle (Harmonia Mundi).
- Diego Ortiz (Harmonia Mundi).
- Codex Gluteo (His-pavox).
- Las «Cantigas de Hita», de Alfonso X el Sabio (His-pavox).
- La Música en la Grecia antigua (Harmonia Mundi).
- Thiebaut IV de Champagne-Teobaldo I de Navarra (Harmonia Mundi).

PREMIOS DEL DISCO

Disco de Oro (Tokyo 1971), Primer Premio del Disco de Música Antigua (Barcelona 1969 y Madrid 1970), Premio de la Academia Charles Cros (París 1972), Premio de los Discófilos de la ORTF (Francia 1973).

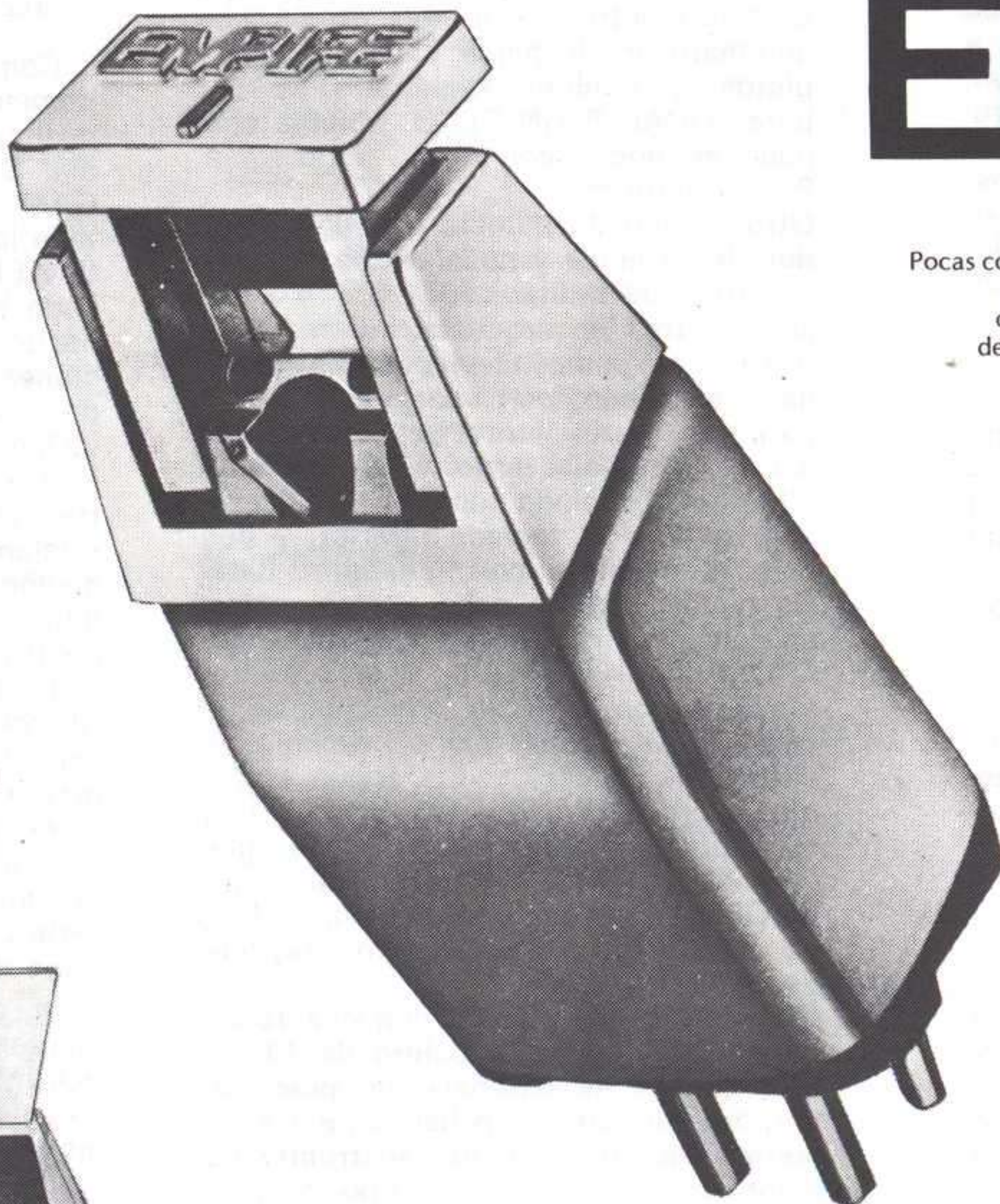
2000 - 2000 E.- Ideales para la formación de sistemas básicos de alta fidelidad, se caracterizan por su respuesta uniforme y elevado nivel de salida.

2000E/I - 2000E/II - 2000E/III.- Con calidades progresivas para adaptarse a diversas categorías de equipos, estas cápsulas ofrecen una reproducción precisa en todo el espectro audible. Los modelos 2000E/II y 2000E/III se recomiendan para sistemas domésticos de alta calidad.

2000T - 2000Z.- Para aficionados exigentes y profesionales que buscan lo mejor. La cápsula 2000Z, patrón de medida, reúne las características más sobresalientes que puedan encontrarse hoy día; la 2000T ofrece muchas de estas cualidades a un precio realmente atractivo.

4000D/III.- Especialmente concebida para la lectura de discos cuadrafónicos CD-4, posee excelentes cualidades eléctricas y mecánicas que posibilitan el éxito de tan difícil misión.

BC-1.- Especial para trabajos profesionales continuos (emisoras de radio, discotecas). Apta para la lectura inversa de discos, admite elevadas fuerzas de apoyo proporcionando siempre el nivel de calidad exigible en el campo profesional.

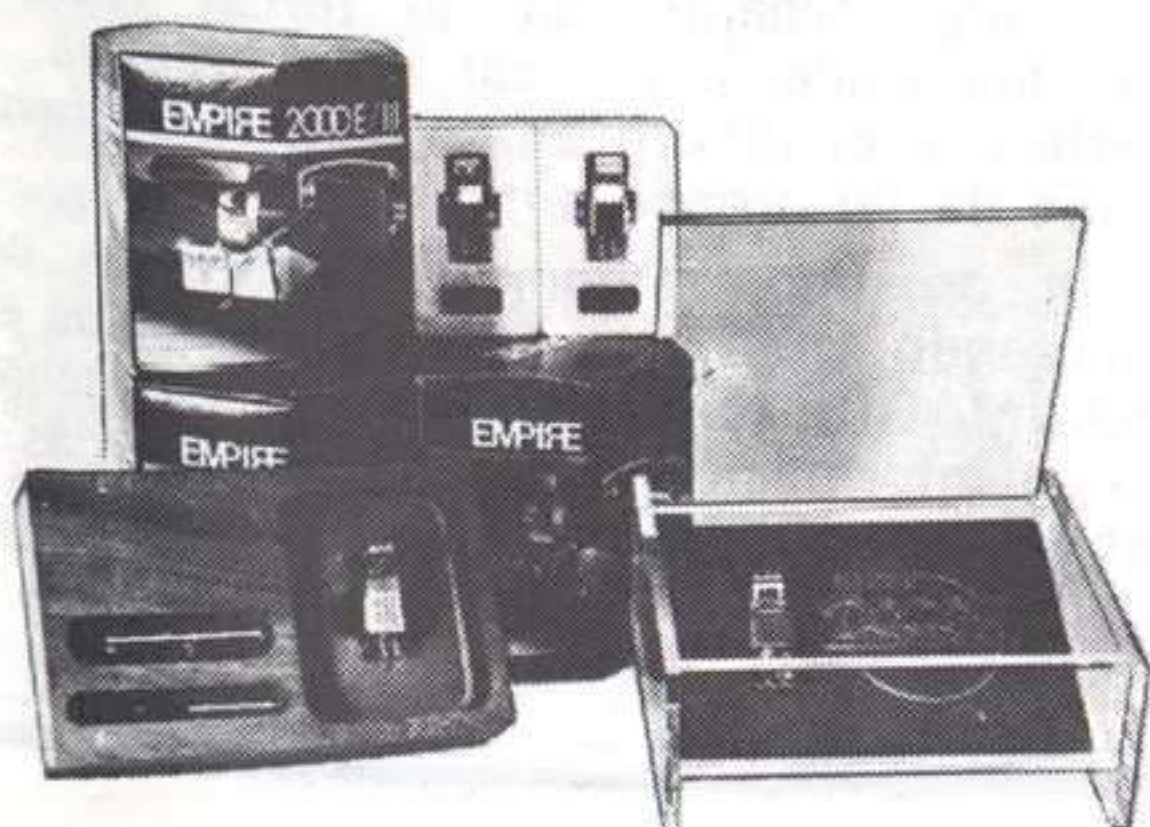


EMPIRE

Pocas compañías son capaces de mantener tan alto prestigio profesional como el de **EMPIRE** en la fabricación de cápsulas magnéticas, conseguido gracias a su intensa dedicación al desarrollo y producción de fonocaptadores de alta calidad.

EMPIRE pone ahora a su disposición una extensa variedad de modelos, en diferentes niveles de calidad y prestaciones, que cubren cualquier requisito exigible. Esta versatilidad está al mismo tiempo enmarcada dentro de una serie de excelentes características comunes a toda la gama, entre las que merecen destacarse la amplia respuesta, alto nivel de salida, elevada separación y baja fuerza de apoyo.

Siempre hay una cápsula **EMPIRE** que le permitirá obtener lo máximo de su sistema de alta fidelidad. Antes de la elección definitiva, solicite de su proveedor la escucha de una cápsula **EMPIRE**.



EMPIRE ofrece también series especiales para fabricantes y marquistas. Consúltenos su necesidad específica.

Representante exclusivo para España



Avda. del Generalísimo, 140 - MADRID-16
Teff. 733 67 42 • TELEX: 44481 ASTC E

LOS ORGANOS ELECTRONICOS EN SONIMAG 78

Este año, en la edición 16 del SONIMAG, nos llamó poderosamente la atención la abundancia de instrumentos de música de toda clase, muy especialmente la diversidad de órganos electrónicos para el hogar.

Parece ser que cada día hay más marcas y más modelos, cosa muy satisfactoria para el público interesado, pues tiene así posibilidades de encontrar el modelo de órgano que mejor convenga a sus exigencias y presupuesto. Aparte de que la competencia estimula a los fabricantes a perfeccionar su producto y ajustar los precios.

En nuestra opinión, se podría dividir la oferta de órganos electrónicos en tres grupos concretos:

Organos americanos

Aquí debe mencionarse al «pionero» del sector, la Casa HAMMOND. Pero desde este SONIMAG son ya cinco las marcas americanas que intentan comercializarse en España, con más o menos difusión. Hace tan sólo tres años el órgano americano gozaba de la más amplia aceptación, fuera por su tímbrica original o por su técnica. Pero parece ser que en estos últimos tiempos ha ido perdiendo terreno, pues ahora el público compara el sonido y las prestaciones, pero también el precio.

Organos japoneses

Ya existen dos marcas de origen nipón. La más conocida se ha divulgado apoyada en su nombre como fabricante de pianos verticales y de cola, y además presentándose con un método de aprendizaje fácil para órgano electrónico.

Como curiosidad cabe mencionar que los primeros órganos japoneses que llegaron a nuestro país procedían de una planta de montaje situada en México. Ahora, hace ya tiempo que vienen del mismo Japón, y en algunos casos de Taiwan (Formosa), donde también se montan dichos instrumentos.

No obstante las continuas innovaciones, los órganos japoneses están resultando algo caros, ya sea por las fluctuaciones del cambio de la divisa o quizá por los aumentos de precio en origen.

Organos italianos

Aquí es donde se nota una marcada tendencia por presentar instrumentos cada vez más completos y perfeccionados, con características que satisfagan al organista más exigente, con automatismos que ayuden al que se quiera iniciar en la música, y sobre todo con una amplia gama de modelos para todos los presupuestos.

Para dar una orientación conviene precisar que el precio medio de un buen órgano oscila sobre las 150.000 pesetas, estando equipado, por lo general, con dos teclados y un pedalero; tres registros de flautas de 16 pulgadas, ocho pulgadas y cuatro pulgadas; varios registros de orquesta o solo, incluido el piano; efectos de «vibrato», «sustain», reverberación; a veces trémolo mecánico (altavoz giratorio) y lo más importante: una batería electrónica con ocho o doce ritmos, acompañamiento automático de bajos y acordes, que se puede tocar incluso con un dedo, y en algunos casos con memoria.

De entre los numerosos «stands» dedicados a órganos electrónicos deseamos destacar el de la Casa TECNEL —Música y Sonido—, importadora de la marca ELGAM desde hace años, y por cortesía de la cual podemos facilitar el máximo de detalles sobre las novedades de dicha marca italiana.

TECNEL expuso doce diferentes órganos de los 18 modelos que fabrica actualmente ELGAM, y además un piano electrónico y también un sintetizador digital. Según nos informaron en dicho «stand», las novedades presentadas en este SONIMAG fueron las siguientes:

- Dos órganos de tipo portátil, para gente joven, con cuatro y cinco octavas, respectivamente, equipados con batería electrónica de seis ritmos y acompañamiento automático de bajos y acordes. Registros con buena tímbrica, «vibrato» e incluso «wah-wah» automático. Pedal de expresión opcional en un modelo e incluido en el otro. Precios muy bajos.
- Un órgano de mueble con dos teclados de 44 notas y pedalero de 13. Tres registros de flautas: 16" - 8" - 4" y otros tres de orquesta y solo, con «sustain» y dos «vibratos», para el teclado superior. Tres registros para el inferior. Volumen de bajos para el pedalero. Batería electrónica de seis ritmos, con automatismo de bajos y acordes completos, y también registro «PRESET» para TOCAR A UN DEDO. Mueble chapado en nogal, con cierre a persiana. Precio político.
- Otro órgano de mueble con dos teclados de 49 notas y pedalero de 13. Tres registros de flautas: 16" - 8" - 4", cinco registros de orquesta, cuatro «PRESETS» con piano, clavicordio, mandolina y acordeón, con «sustain» corto y largo; «vibrato» lento, rápido y retardado, y trémolo lento y rápido, todo ello para el teclado superior. Cuatro registros para el teclado inferior, y dos para el pedalero con «sustain». Batería electrónica de ocho ritmos, equipada con memoria de automatismos para TOCAR A UN DEDO, o, si se prefiere, también con acordes tradicionales a tres o más dedos; bajos «walking» o alternados seleccionados según el ritmo; acordes ritmados con piano o con clavicordio, o combinados; y lo más original de todo: un acompañamiento de ORQUESTA con una melodía de fondo para cada ritmo. Precio sorprendente.
- Otro órgano de mueble con dos teclados de 49 notas y pedalero de 13. La registración es extensísima, pues incorpora seis voces en flautas, siete registros de orquesta, dos instrumentos viento metal, cuatro «presets» de per-

cusión con piano, dos percusiones armónicas, cuatro «PRESETS» para combinaciones de flautas, con efectos de Leslie (altavoz giratorio); «sustain» corto y largo, percusión corta y larga, «vibrato» lento, rápido y retardado; reverberación; todo ello para el teclado superior. Para el teclado inferior se dispone de cinco registros y uno especial, que permite pasarle los registros seleccionados en el superior. El pedalero tiene 16" y 8" combinados con «sustain». Batería electrónica de 15 ritmos, equipada con memoria de automatismos para TOCAR A UN DEDO, o con acordes tradicionales a tres o más dedos; bajos alternados y bajos «walking»; acordes con tres «PRESETS» combinables entre sí, y además tres arpegiadores para acompañar con primeras, terceras y quintas, regulables en volumen y «decay». Este órgano resulta completísimo, y lo mismo puede utilizarse para interpretar música clásica como órgano de iglesia, que improvisar música de «JAZZ» y «SOUL», o divertirse con sus automatismos y efectos especiales. No obstante sus prestaciones, el precio se ha conservado a un nivel asequible. Existe una segunda versión de este modelo, que incorpora un sintetizador de quince voces para el teclado superior.

Como final de este resumen queremos mencionar un instrumento muy útil para cualquier organista que quiera ponerse al día. Se trata del teclado sintetizador ELGAM, mod. ES-2000, que también presentaba la Casa TECNEL en su «stand». Es un SINTETIZADOR DIGITAL de 49 notas, equipado con 15 voces «PRESET» de sonidos hechos, pero al mismo tiempo con variaciones de octava; efectos Release, «glide», «vibrato», «vibrato» retardado y regulación de intensidad y velocidad de «vibrato», velocidad de «glide», color de filtro, ataque, decaimiento, sostenimiento, relajamiento y realce de efectos ADSR. Su diseño es muy funcional, incorporando conmutadores a botonera, muy manejables, y controles a potenciómetro deslizante. Se trata, pues, de un instrumento muy versátil, con un aprendizaje muy fácil y con un aspecto económico muy importante: su precio reducido lo hace asequible a cualquier presupuesto, sirve para completar cualquier órgano con un tercer teclado de una riqueza musical extraordinaria, y evita perder dinero en un cambio desfavorable de un órgano anticuado.

En próximos números seguiremos comentando otras novedades presentadas en SONIMAG, a medida que vayamos recopilando información de productos, marcas y modelos.

FRAPPE



DISCOS EDITADOS

ENTRE EL 5 DE NOVIEMBRE Y EL 20 DE DICIEMBRE DE 1978

LISTA CONFECCIONADA POR
ANGEL CARRASCOSA ALMAZAN

I. ORQUESTAL

BACH: **Conciertos para flauta BWV 1035 y 1056. Suite para flauta y orquesta número 2.** J. Galway, Solistas de Zagreb. RCA, RL-25119. 600 ptas.

BARCE: **Obertura Fonética.** CANO: **El Pájaro de Cobre.** CERVELLO: **Catálisis.** MARCO: **Albor.** Conjunto instrumental. Director, J. M. Franco Gil. Movieplay, 171307-6.

BERLIOZ: **Harold en Italia.** N. Imai, Orquesta Sinfónica de Londres. Director, C. Davis. Philips, 9500026. 600 ptas.

BERNAOLA: **Traza.** GUINJOAN: **Fragment.** PRIETO: **Al-Gamara.** SANTIAGO: **Concordancias.** Conjunto Instrumental. Director, J. M. Franco Gil. Movieplay, 171306-4.

BERNSTEIN: **Obertura Candide.** COPLAND: **Primavera Apalache.** GERSHWIN: **Un Americano en París.** Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Director, Z. Metha. Decca, SXL 6811. 540 ptas.

BORODIN: **Danzas Polovtsianas de El Príncipe Igor.** MUSSORGSKY: **Una Noche en el Monte Pelado.** RIMSKY-KORSAKOV: **Capricho Español. La Gran Pascua Rusa.** Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, D. Barenboim. Deutsche Grammophon, 2536379. 600 ptas.

BRAHMS: **Sinfonía número 1.** Orquesta de Cleveland. Director, L. Maazel. Decca, SXL 6783. 540 ptas.

BRAHMS: **Sinfonía número 1.** Orquesta de Cleveland. Director, G. Szell. CBS, S 61922. 350 ptas.

BRAHMS: **Sinfonía número 2. Obertura Trágica.** Orquesta de Cleveland. Director, G. Szell. CGS, S 61923. 350 ptas.

BRAHMS: **Sinfonía número 3. Variaciones sobre un tema de Haydn.** Orquesta de Cleveland. Director, G. Szell. CBS, S 61924. 350 ptas.

BRAHMS: **Sinfonía número 4. Obertura Académica.** Orquesta de Cleveland. Director, G. Szell. CGS, S 61925. 350 ptas.

BRUCKNER: **Sinfonía número 9.** Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, C. M. Giulini. EMI, 065-002885 Q, «estéreo»-cuadrafónico. 595 ptas.

CORIA: **Música de Septiembre.** HIDALGO: **Ja-u-la.** OLAVIDE: **Indices.** Conjunto Instrumental. Director, A. Ros Marbá. Movieplay, 171305-2.

CRUZ DE CASTRO: **10 + 1.** GONZALEZ ACILU: **Contracturas.** VILLA ROJO: **Formas y Fases.** Conjunto Instrumental. Director, A. Ros Marbá. Movieplay, 171304-0.

DVORAK: **Concierto para violoncelo.** SAINT-SAENS: **Concierto para violoncelo número 1.** M. Rostropovitch, Orquesta Filarmónica de Londres. Director, C. M. Giulini. EMI, 065-00296 Q, «estéreo»-cuadrafónico. 595 ptas.

ELGAR: **Variaciones Enigma. Obertura Cockaigne.** Orquestas Sinfónica de Chicago y Filarmónica de Londres. Director, Sir G. Solti. Decca, SXL 6795. 540 ptas.

GIULIANI: **Conciertos para guitarra números 1 y 2.** P. Romero, Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Philips, 9500320. 600 ptas.

HAYDN: **Sinfonías números 22, «El Filósofo», y 55, «El Maestro de Escuela».** Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Philips, 9500198. 600 ptas.

HAYDN: **Sinfonías números 25, 26, «Lamentación», 27 y 28.** Orquesta Filarmónica Hungárica. Director, A. Dorati. Decca, SDD 457. 350 pesetas.

HAYDN: **Sinfonías números 29, 30, «Aleluya», y 31 «Llamada de trompa».** Orquesta Filarmónica Hungárica. Director, A. Dorati. Decca, SDD 458. 350 ptas.

HAYDN: **Sinfonías números 43, «Mercurio», y 59 «Fuego».** Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Philips, 9500159. 600 pesetas.

LALO: **Obertura El Rey de Ys. Rapsodia Noruega. Sinfonía en Sol menor.** Orquesta Nacional de la Opera de Montecarlo. Director, A. de Almeida. Philips, 6500927. 600 ptas.

LIGETI: **Aventures. Nouvelles Aventures. Atmosphères. Volumina.** Welin, Charlent, Cahn, Pearson. Conjunto Internacional de Cámara de Darmstadt. Director, B. Maderna. Orquesta Sinfónica de la Radio de Baden-Baden. Director, E. Bour. Hispavox, S 60082.

MAHLER: **Sinfonía número 1.** Orquesta Filarmónica de Israel. Director, Z. Metha. Decca, SXL 6779. 600 ptas.

MOZART: **Los 4 Conciertos para trompa.** B. Tuckwell, Orquesta Sinfónica de Londres. Director, P. Maag. Decca, SDD 364. 350 ptas.

MOZART: **Divertimento número 11. Serenatas números 6, «Nocturna», y 13, «Pequeña Nocturna».** Orquesta de Cámara del Sarre. Director, K. Ristenpart. Hispavox, S. 20156.

PABLO: **Chaman. Visto de cerca.** Grupo Koan. Hispavox, S 60079.

PENDERECKI: **Anaklisis. Florescences. Psalmen Davids. Sonate. Stabat Mater.** Palm, Coro y Orquestas Filarmónicas de Varsovia y Poznan. Director, A. Markowski. Hispavox, S 60083.

PROKOFIEV: **Sinfonía número 6.** Orquesta Filarmónica de Londres. Director, W. Weller. Decca, SXL 6777. 540 ptas.

SCHUBERT: **Sinfonía número 9, «La Grande».** Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, C. M. Giulini. Deutsche Grammophon, 2530882. 600 ptas.

TCHAIKOVSKY: **Sinfonía número 6, «Patética».** Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Sir G. Solti. Decca, SXL 61814. 600 ptas.

URBANNER, VANHAL: **Conciertos para contrabajo.** L. Streicher, Orquesta de Cámara de Innsbruck. Directores: E. Urbanner y O. Costa. Telefunken, 642045. 540 ptas.

VIVALDI: **Conciertos para diversos instrumentos F VII/13, XII/6, VIII/6 y XI/21.** Concentus Musicus Viena. Director, N. Harnoncourt. Telefunken, 641961. 540 ptas.

VIVALDI: **Las Cuatro Estaciones.** La Grande Ecurie et La Chambre du Roy. Director, J. C. Malgoire. CBS, S 76717. 600 ptas.

III. INSTRUMENTAL

BENGUEREL: **Los Enigmas. Stella splendens. Vermelia.** Versus. R. Eichhorn, Gasser, Armengol, Cuarteto Tarragó. Hispavox, S 60080.

LISZT: **Años de Peregrinación** (edición completa). L. Berman. Deutsche Grammophon, 2740175, tres Lp. 1.800 ptas.

SCHUMANN: **Estudios sinfónicos. Mariposas.** M. Perahia. CBS, S 76635. 600 ptas.

IV. VOCAL Y CORAL

BACH: **Cantatas BWV 92 y 126.** Mathis, Reynolds, Schreier, Fischer-Dieskau, Adam. Coro y Orquesta Bach, Munich. Director, K. Richter. Archiv, 2533312. 650 ptas.

BERLIOZ: **Te Deum.** Dupouy, Coros de Niños, Coro y Orquesta de París. J. Guillou. Director, D. Barenboim. CBS, Q 76578, «estéreo»-cuadrafónico. 600 ptas.

CAGE: **Empty Words. Music for Marcel Duchamp. Sonata XIII. Songs Books I-II.** Roggenkamp, Cage, Schola Cantorum Stuttgart. Director, Cl. Gottwald. Hispavox, S 60081.

FALLA: **Siete Canciones Populares Españolas.** GARCIA LORCA: **13 Canciones Españolas Antiguas.** T. Berganza, N. Yepes. Deutsche Grammophon, 2530875. 600 ptas.

LISSO: **Profecías de las Sibilas. Moriscas.** Solistas vocales y Conjunto de flautas de Munich. Director, H. L. Hirsch. Telefunken, 641889. 540 ptas.

MAHLER: **Lieder eines fahrenden Gesellen. Kindertotenlieder.** D. Fischer-Dieskau, Orquestas Filarmónica y Filarmónica de Berlín. Directores: W. Furtwängler y R. Kempe. EMI, 063-00098.

MOZART: **Misa Solemne número 4, K 139 «Del Orfanato».** Janowitz, Von Stade, Ochman, Moll, Coro de la Opera Estatal de Viena, Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Cl. Abbado. Deutsche Grammophon, 2530777. 600 ptas.

POULENC: **Gloria. Concierto para piano.** N. Burrows, C. Ortiz, Coro y Orquesta de la Ciudad de Birmingham. Director, L. de Frémaux. EMI, 065-006264 Q, «estéreo»-cuadrafónico. 595 ptas.

SOR: **10 Seguidillas.** MORERA: **Canciones Callejeras.** A. Ricci, L. Gasser. EMI, 065-021521. 595 ptas.

STOCKHAUSEN: **Momente II.** M. Arroyo, Dúo Kontarsky. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Colonia. Director, K. H. Stockhausen. Hispavox, S 60084.

R. STRAUSS: **Cuatro Ultimas Canciones. Don Juan.** M. Caballé, Orquesta Filarmónica de Estrasburgo. Director, A. Lombard. Hispavox, S 60093. 550 ptas.

V. OPERA

BELLINI: **Norma.** Callas, Stignani, Filippeschi, Rossi-Lemeni. Coro y Orquesta de La Scala de Milán. Director, T. Serafin. EMI, 165-00944/6. Tres Lp. 1.785 ptas.

BELLINI: **I Puritani.** Callas, Di Stefano, Panerai, Rossi-Lemeni. Coro y Orquesta de La Scala de Milán. Director, T. Serafin. EMI, 165-00406/8. Tres Lp. 1.785 ptas.

ROSSINI: **El Barbero de Sevilla.** Gobbi, Callas, Alva, Ollendorff, Zaccaria. Coro y Orquesta Filarmónica. Director, A. Galliera. EMI, 165-00467/9. Tres Lp. 1.785 ptas.

SCHUBERT: **Cuatro años en el puesto de guardia.** Fischer-Dieskau, Donath, Schreier. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director, H. Wallberg. EMI, 067-03742 Q, «estéreo»-cuadrafónico. 595 ptas.

SCHUBERT: **Los Conjurados o La guerra doméstica.** Moll, Moser, Finke. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director, H. Wallberg. EMI, 067-03743 Q, «estéreo»-cuadrafónico. 595 ptas.

WAGNER: **Escenas de El Holandés Errante, Parsifal y La Walkyria.** D. Fischer-Dieskau, Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director, R. Kubelik. EMI, 065-002969 Q, «estéreo»-cuadrafónico. 595 ptas.

VI. RECITALES

ACADEMIA DE ST. MARTIN: **«Concierto» (II). Obras de BACH, GLUCK, HAENDEL, L., y W. A. MOZART, SCHUBERT.** Director, N. Marriner. EMI, 065-002875 Q, «estéreo»-cuadrafónico. 595 ptas.

(Concluye en la pág. 62)

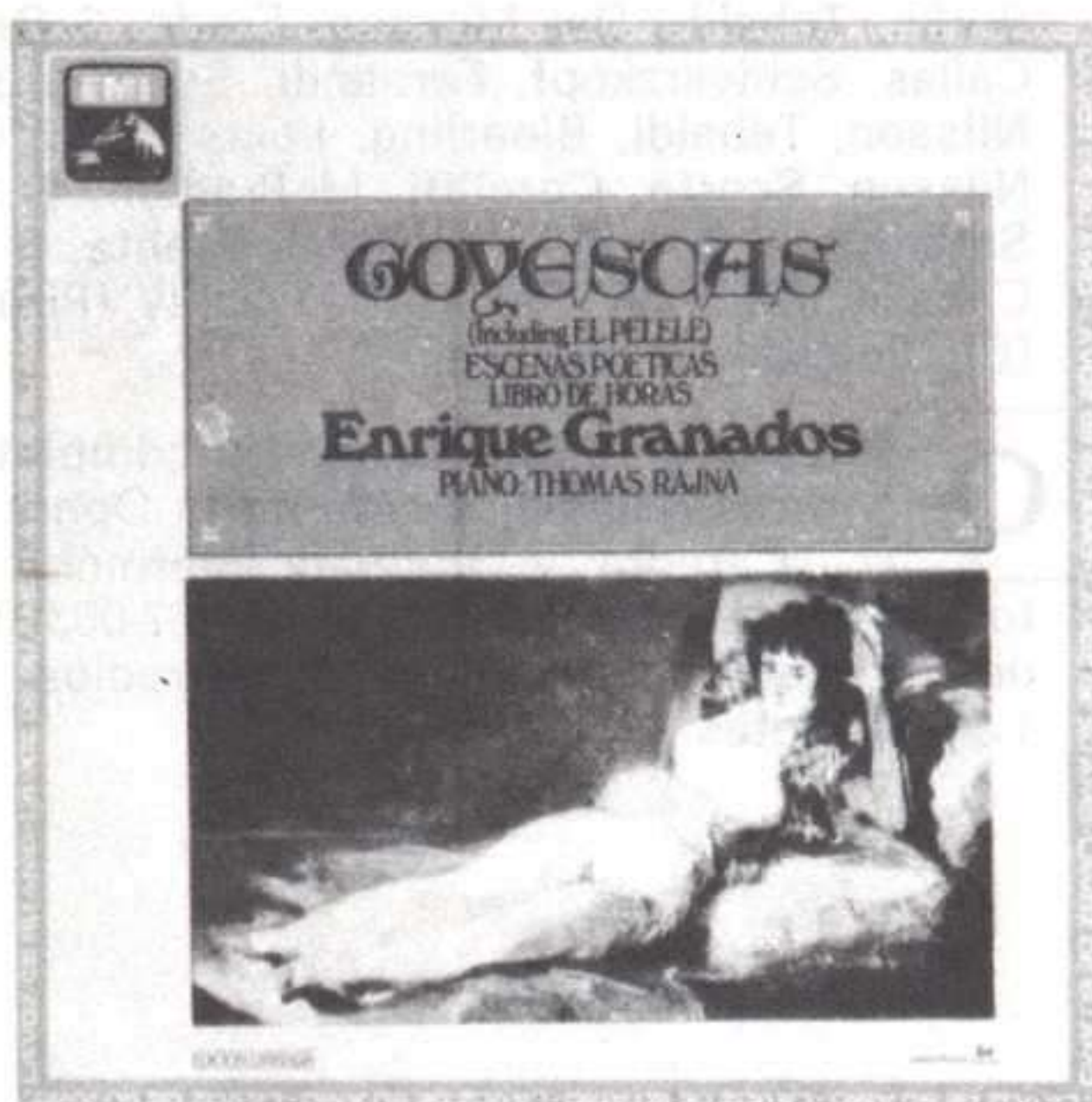
CRITICA DISCOGRAFICA

OFERTAS EMI OTOÑO-INVIerno 78

SOBRE UN INESPERADO E INTERESANTE ENCUENTRO CON ENRIQUE GRANADOS

Independientemente de los resultados artísticos finales, es indudable que EMI se ha apuntado un magnífico tanto al publicar, en el mismo año de 1978, la **Atlántida**, de Falla, por un lado, y la obra pianística de Granados, por otro. Ambas ediciones vienen a cubrir dos de los más importantes huecos discográficos de que adolecía la música española moderna.

Ciñéndonos al integral de Granados —ocho discos en siete volúmenes, uno de ellos doble—, digamos que la publicación se presta a ser comentada desde diversos ángulos. Empecemos por hablar de la presentación externa de los discos: las portadas son muy bellas, reproduciendo cuadros de Goya que constituyen la mejor representación gráfica de uno de los principales caracteres expresivos de la música de Granados. En cuanto a los comentarios de carpeta —firmados por R. Carter (vol. I) y B. Morrison (volúmenes II al VII)—, no podemos mostrarnos tan satisfechos. Faltan datos cronológicos sobre las composiciones, y mientras se insiste en los posibles entronques del estilo de Granados con los grandes maestros del pianismo romántico europeo se descuida la significación de esta música en el contexto español en que se produjo. Suponemos que los omnipresentes problemas económicos habrán aconsejado la traducción de los textos ingleses (estos discos se publicaron en Inglaterra, en 1977), en lugar del encargo a algún traductor hispano..., y ello es una lástima, porque se ha perdido la oportunidad de propiciar y difundir un estudio profundo y puesto al día del piano de Granados; de paso, se hubieran evitado detalles que nos producen cierto sonrojo, como, por ejemplo, el que Mr. Morrison, para aclararnos (?) qué es eso de la **sardana**, nos cuenta que es algo próximo a «las danzas de tipo popular de Smetana». En fin, paciencia, y démonos con un canto en los dientes por tener a mano el hermoso caudal musical que estos discos contienen.



Otro aspecto que choca en principio es que se haya encomendado la interpretación a un pianista húngaro cuya vinculación a la música española ignorábamos hasta ahora. Se trata de Thomas Rajna, quien, salvada la primera extrañeza, muestra una positiva adecuación al estilo de esta música, aunque en este punto el convencimiento no sea tan pleno como el que alcanza en la cuestión técnica. Así, por ejemplo, hay pasajes de danza en los que Rajna se excede en temperamento, dando la impresión de que incide en un virtuosismo más lisztiano que apropiado a la encantadora mixtura de ritmo y poesía característica del mejor Granados; por añadidura, al relajar al máximo la expresión en las partes centrales

de las obras en esquema rápido-lento-rápido (es decir, danza-copla-danza), se crea un contraste quizá excesivo, en nuestro criterio, pues no vemos la necesidad de extremar en lo externo lo que está tan comedidamente planificado en la misma entraña de las notas. Por resumir, y ante la imposibilidad de comentar una a una las interpretaciones, diremos que Thomas Rajna vence claramente las dificultades mecánicas de esta música tan a menudo compleja, y hace un loable esfuerzo por servir la españolidad de unos pentagramas que, no obstante, en las obras clave quedan mejor servidos por intérpretes españoles: a ellos representamos en la cita de la magnífica especialista que siempre ha sido Alicia de Larrocha. Pero aquí no debemos juzgar la versión de tal o cual obra: estamos ante un «integral», el único, y de gran coherencia y solvencia interpretativa.

Los discos presentan una buena toma de sonidos, pero en algunos momentos (en los ejemplares que hemos manejado) aparecen indeseables distorsiones o impurezas de fondo, lo que no alcanza —afortunadamente— a descalificar el aspecto técnico-sonoro de la publicación.

En fin, el gran protagonista de la colección es el maestro Enrique Granados, cuya obra pianística bien merece la audición y el estudio conjunto. Resulta sumamente ilustrativo seguir la evolución estilística de un autor que practicó sucesivamente música de café-concierto, piezas de salón, páginas intimistas a imagen y semejanza de los mejores compositores-pianistas románticos, aires apoyados en el folklore español y, en fin, música tan personal que no cabe adscribir a corriente alguna. Y siempre un concepto romántico; siempre un aprovechamiento profundo de los recursos del piano; siempre una admirable elegancia...

Se incluye en estos discos el **Quinteto**, para piano y cuerdas, de 1898, obra en la que interviene con acierto el Alberni String Quartet.

Conclusión: Música de gran interés, con el aliciente de todo «integral», y muy bien servida. Abiertamente recomendable.—**José Luis GARCÍA DEL BUSTO.**

Interpretación: 7.

Sonido: 6.

Interés en la publicación: Elevado.

O GRANADOS, E.: **La obra completa para piano.** Thomas Rajna, piano. EMI, C 067-060765/72. Precios normal y de oferta: 1.250 y 1.000 ptas. disco, respectivamente.

UNA «TURANDOT» MUY COMERCIAL

En una época en que los «divos» viajan incesantemente de un lugar a otro, ha debido resultar empresa ardua reunir a tres de los «grandes» actuales, Caballé, Freni y Carreras, para la grabación de una nueva **Turandot** completa, octava que figura en los catálogos comerciales. Creo que el trío estelar es por sí solo suficiente para augurar a esta publicación gran éxito de público. Personalmente creo, sin embargo, que la ópera es algo de tanta complejidad que ni incluso un grupo supuestamente ideal de voces basta para garantizar el éxito artístico no diré ya de un espectáculo teatral, sino ni siquiera de una grabación, pues aun teniendo en cuenta las peculiaridades del mundo del disco la personalidad del director —ese hombre a quien no vemos ni escuchamos— es de vital importancia. Más aún: tampoco al director de escena se le ve en los registros, y, sin embargo, cuando éstos son el fruto madurado a lo largo de unas previas experiencias dramáticas «vivas», algo de esa singular y mágica atmósfera del teatro logra sobrevivir al «enlatado» en disco, y se obtienen, por ejemplo, esas recientes y espléndidas producciones verdianas, **Macbeth** y **Boccanegra**, de Abbado y La Scala para DG.

Tras este amplio preámbulo el lector habrá ya adivinado que mis reservas acerca de esta grabación se orientan, fundamentalmente, hacia su falta de cohesión dramática y, en concreto, hacia la figura de Alain Lombard, director muy estimado en los medios y repertorios franceses (personalmente aprecio sus **Lakmé** y **Romeo y Julieta** para EMI, mucho menos su **Fausto** para Erato-Hispavox), pero poco vinculado, al menos en disco, al repertorio ita-

liano. Aquí se nos muestra correcto concertador y acompañante, y nada más. Le falta continuidad en el fluir dramático de la obra, llevada con «tempi» invariablemente lentos —o que así lo parecen—, poco contrastados y carentes de «garra», evidenciando escasa familiaridad con el «rubato» pucciniano: en este sentido, el dúo final de la obra, desprovisto ya en origen del gancho melódico del músico de Lucca, resulta plúmbeo. El tratamiento orquestal es correcto, pero gris, y **Turandot** es —debe ser— la obra maestra de color orquestal debida a un magistral orquestador. Así, no hay color ni calor que arrastren a los cantantes, poco arropados por una tímbrica, la pucciniana, siempre favorable hábilmente a las voces, pero que en esta grabación parece casi enfrentada a ellos, resaltando sus insuficiencias vocales en vez de atenuarlas. Claro que en este punto no cooperan ni la sonoridad de la orquesta de Estrasburgo —lejos de las excelencias de sus paisanos parisinos— ni la propia toma sonora, brillante y clara hasta lo agresivo, por excesivamente cercana a las voces. A quien me llame exigente respecto de Lombard, puedo remitirlo a las grabaciones de Molinari-Pradelli y de Mehta, que han establecido ya un alto nivel de calidad. La de este último, especialmente, nos muestra a un pucciniano excepcional, sensible hasta el límite a la orgía oriental de melodías, ritmos y timbres que es esta fascinante obra póstuma de Giacomo Puccini.



Punto interesante de esta grabación es la presencia de Montserrat Caballé, quien recientemente ha incorporado el personaje de «Turandot» a su vastísimo repertorio. Tras un fallido intento de debut con tal personaje en La Scala (1976, y precisamente con Mehta), tuvo éste lugar en San Francisco, noviembre de 1977, con Pavarotti y Leona Mitchell, dirigidos por el joven y dotado Riccardo Cailly, que, por cierto, dirigió bastante mejor que aquí lo hace Lombard. Montserrat muestra ahora, en disco, una visión del personaje algo más profundizada (si bien menos espectacular, vocalmente hablando), en interesante línea que recuerda a la adoptada por Sutherland en su grabación con Mehta; es decir, una princesa casi dulce, nostálgica, altiva y claramente traumatizada por el recuerdo de su antepasada. Visión, sin duda, interesante, pero que, en mi opinión, margina importantes atributos de un personaje del que Birgit Nilsson nos ha dado, tanto en disco como en teatro, una interpretación seguramente insuperada: hierática y gélida, pero a la vez vengativa, violenta y apocalíptica, todo ello fruto de unos medios vocales de excepción y de un metal dramático, bronceado, idóneo para el papel, y del que Caballé, siempre lírica, carece (y que tampoco poseía, exactamente, la por otra parte admirable Callas). Ello obliga a nuestra soprano a forzar la emisión en el registro agudo —que Puccini requiere casi invariablemente «a destaco», «de slancio», sin preparación—, con resultados no siempre gratos. Sólo alguno emitido dulce, casi «flautato», como la nota final sobre la palabra «amor», lleva a Caballé al terreno del «pianissimo», en el que es maestra. Creo que tampoco el grave ni el centro —«belcantista»— de Montserrat tienen el metal y la reciedumbre que esta temible parte requiere. Quizá una mayor familiaridad con el papel —peligrosa, por otra parte— pueda conseguir limar asperezas vocales y ahondar una interesante, poco manida, visión del personaje, máxime si se ve secundada y acicateada por una batuta más idiomática que la de Lombard.

Tampoco Carreras me parece idóneo para «Calaf», en donde su voz de preciosísimo centro —noble, cálido, quizá el más bello

tenoril actual— se ve constantemente impelida hacia altas zonas que ponen en evidencia lo inseguro de su impostación: junto a agudos bellos, los más resultan forzados o destemplados. Pena, porque el aire juvenil, casi inocente, que confiere al «Príncipe Ignoto» podría haberlo hecho muy interesante psicológicamente (de ciertas resonancias edípicas a las que la trama no es ajena) y, en todo caso, siempre sería otra cosa que el maduro, viril e insultantemente regio «Calaf» de Corelli, para mí muy cercano al ideal.

Admirable Mirella Freni. Rebasados ya los veinte años de ejemplar carrera, esta lírica de exquisito color e innata musicalidad nos brinda una «Liú» excelentemente cantada (no sólo en sus dos preciosas arias) y de extraordinaria presencia y atractivo, frutos de un timbre de riquísima pulpa y todavía prácticamente intacto. Se incorpora al grupo de mis intérpretes favoritas del papel, que son Caballé, Olivero y Scotto (orden alfabético). Correcto, pero pálido el «Timur» de Plishka. Flojo el trío de máscaras, del que sobresale la voz de Vicente Sardinero, a quien cuadran bien las tesituras puccinianas, pero ni Corazza ni Cassinelli, ni menos aún el conjunto, hacen olvidar a otros grandes que el disco ha conocido ya, y que contaron con la tonificante presencia de Piero de Palma, acompañado una vez por Borriello y Ercolani (Serafín) y otra por Krause y P. F. Poli (Mehta). Aceptables Sénéchal y Tumageanian, y discretos los coros, de pronunciación incorrecta.

Acompaña al álbum un libreto no traducido y dos buenos ensayos, en especial el debido a la pluma de F. Granville-Barker. El sonido es brillante hasta el exceso: alguna distorsión y voces demasiado presentes, lo que las metaliza innecesariamente. Por lo demás, la toma es clara y efectiva.

La relativamente amplia discografía reseñada abajo tiene sus puntos culminantes en las grabaciones —de excelente sonido— debidas a Mehta y Molinari-Pradelli, que son las más completas. La última citada posee quizá el más completo reparto vocal, con una Nilsson y un Corelli literalmente alucinantes. Soberbio también el dúo Nilsson-Bjoerling, pero la prosaica dirección de Leinsdorf hace descender el nivel. Poco interesante la grabación de Erede —cosas de Tebaldi y Del Mónaco, aisladas—, y bastante la de Serafín, por él mismo, por Callas y por la inhabitual «Liú» de Schwarzkopf. Vocalmente, muy completa la de Cigna-Olivero-Merli.

Conclusión: Más valor comercial que artístico. Interesante sólo vocalmente.—**Roberto ANDRADE MALDE.**

Interpretación: 5,5.

Sonido: 7,5.

VERSIONES COMPARADAS

Cigna, Olivero, Merli. Ghione. 3 Cetra.
Borkh, Tebaldi, Del Mónaco. Erede. 3 Decca (E).
Callas, Schwarzkopf, Fernandi. Serafín. 3 EMI.
Nilsson, Tebaldi, Bjoerling. Leinsdorf. 3 RCA (E).
Nilsson, Scotto, Corellifl. M.-Pradelli. 2 1/2 EMI (E).
Sutherland, Caballé, Pavarotti. Mehta. 3 Decca (E).
Caballé, Mitchell, Pavarotti. Chailly (Pirata).
(E): Editado en España.

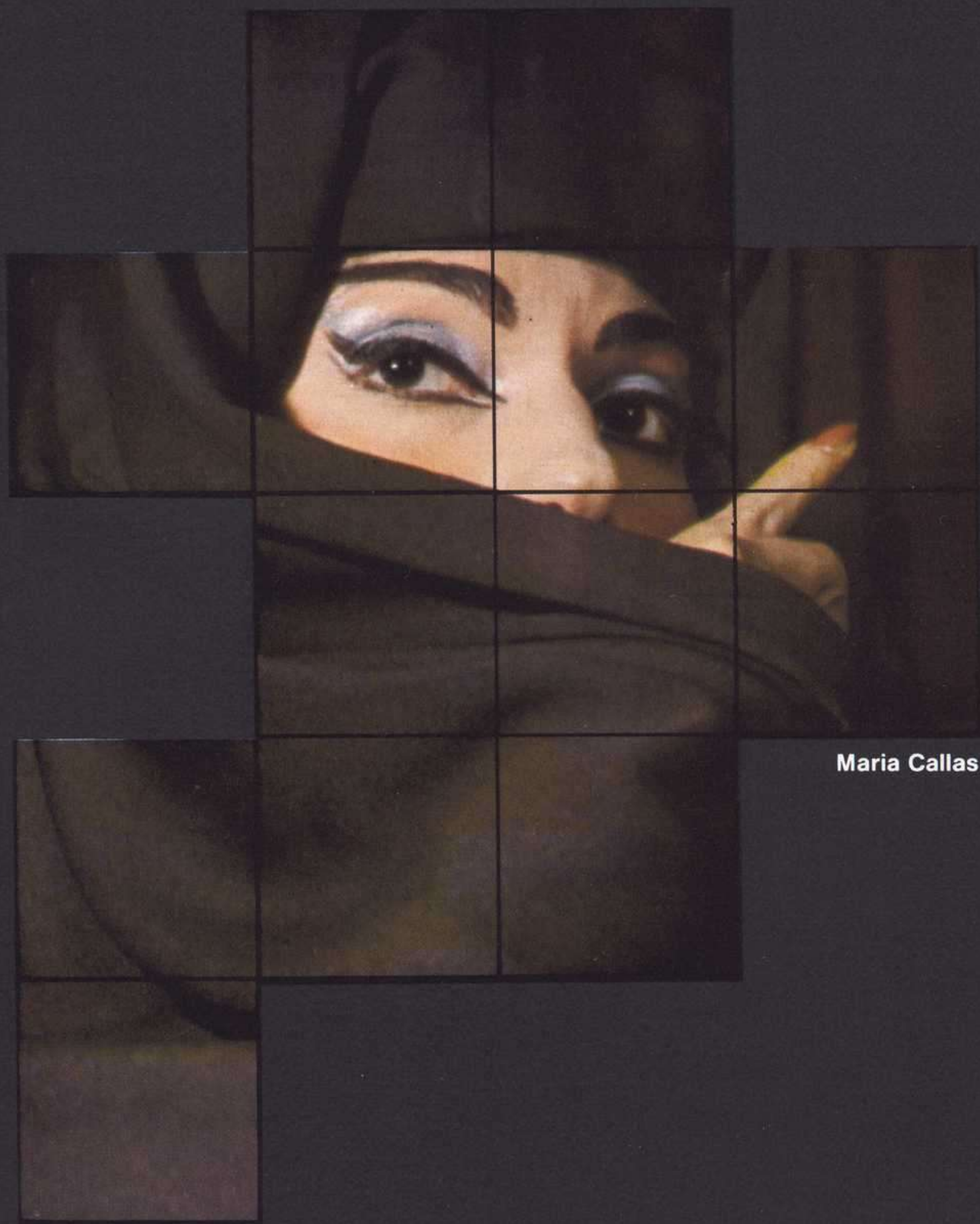
O PUCCHINI: **Turandot**, ópera completa. Caballé, Freni, Carreras, Plishka. Coros de la Opera del Rin, Escolanía de la Catedral y Orquesta Filarmónica de Estrasburgo. Director, Alain Lombard. EMI, 10 C 167-003282/84 Q. Album de tres discos «estereo-cuadrafónicos». Precios normal y oferta: 1.875 y 1.500 pesetas.

WEISSENBERG-KARAJAN: DESAFORTUNADO CICLO BEETHOVEN

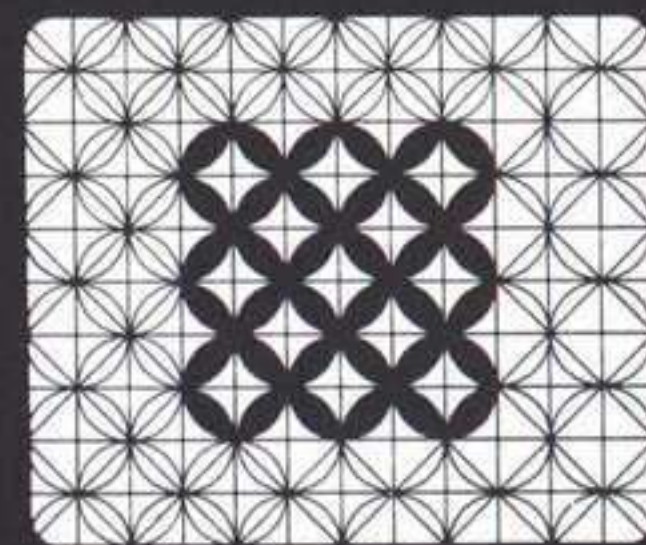
Me parece oportuno resaltar, antes de entrar en las interpretaciones de estas populares composiciones, algo que, en principio, puede parecer obvio, y es que en toda crítica (al menos, en lo que a mí respecta) no se trata de calificar o descalificar a un determinado acontecimiento musical, llámese autor, obra, concierto, disco, etcétera, sino aportar los datos suficientes para que el lector, a su nivel respectivo, elabore su crítica, que conformará básicamente su opinión. También creo conveniente (y hasta necesario) que el crítico sea sometido a crítica. Ello es fecundo y dinamizante de un

POR PRIMERA VEZ EN ESPAÑA, LOS CATALOGOS

OPERA *live* CONCERTO *live*



Maria Callas



DISTRIBUIDOS EN EXCLUSIVA POR
EN ENVIOS POR CORREO Y CONTRA REEMBOLSO

ferysa



JOHANN SEBASTIAN BACH
Passio Secundum Matthaeum
 (Matthäuspassion) BWV 244
 Wien 14/17.4.1954

Anton Dermota ·
Dietrich Fischer-Dieskau ·
Elisabeth Grümmer · **Marga Höffgen**
Otto Edelmann · Wiener Singverein ·
 Wiener Sängerknaben ·
 Wiener Philharmoniker
Wilhelm Furtwängler

Cetra LO 508 (3) *
P.V.P.: 1.770 Ptas.



Gustav Mahler
KINDERTOTENLIEDER
 George London
 Sinfonie-Orchester des WDR Köln
Otto Klemperer

LIEDER EINES FAHRENDEN GEsELLEN
 Dietrich Fischer-Dieskau
 Wiener Philharmoniker
Wilhelm Furtwängler

Cetra LO 510 (1) *
 + MAHLER:
 Lieder eines fahrenden Gesellen
Fischer-Dieskau/Furtwängler
P.V.P.: 590 Ptas.



Fryderyk Chopin
Concerto N. 1 in mi minore
 per pianoforte
 e orchestra
 Claudio Arrau
 Sinfonie-Orchester des WDR Köln
Otto Klemperer

Cetra LO 507 (1) *
P.V.P.: 590 Ptas.

TETRALOGIA EL ANILLO DEL NIBELUNGO



Richard Wagner
DAS RHEINGOLD
 Hans Hotter · Gustav Neidlinger · Paul Kuen · Arnold von Mill
 Georgine von Milinkovic · Elisabeth Grümmer · Maria von Ilosvay
 Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele
Hans Knappertsbusch

Cetra LO 58 (3) *
P.V.P.: 1.770 Ptas.



Richard Wagner
DIE WALKÜRE
 Astrid Varnay · Birgit Nilsson · Georgine von Milinkovic
 Ludwig Suthaus · Paul Kuen · Josef Greindl
 Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele
Hans Knappertsbusch

Cetra LO 59 (5) *
P.V.P.: 2.950 Ptas.



Richard Wagner
GÖTTERDÄMMERUNG
 Astrid Varnay · Bernd Aldenhoff
 Elisabeth Grümmer · Maria von Ilosvay · Hermann Uhde
 Gustav Neidlinger · Josef Greindl
 Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele
Hans Knappertsbusch

CETRA LO 61 (5) *
P.V.P.: 2.950 Ptas.

DER RING DES NIBELUNGEN
 Bayreuth Festival 14/18.8.1957
Hans Knappertsbusch

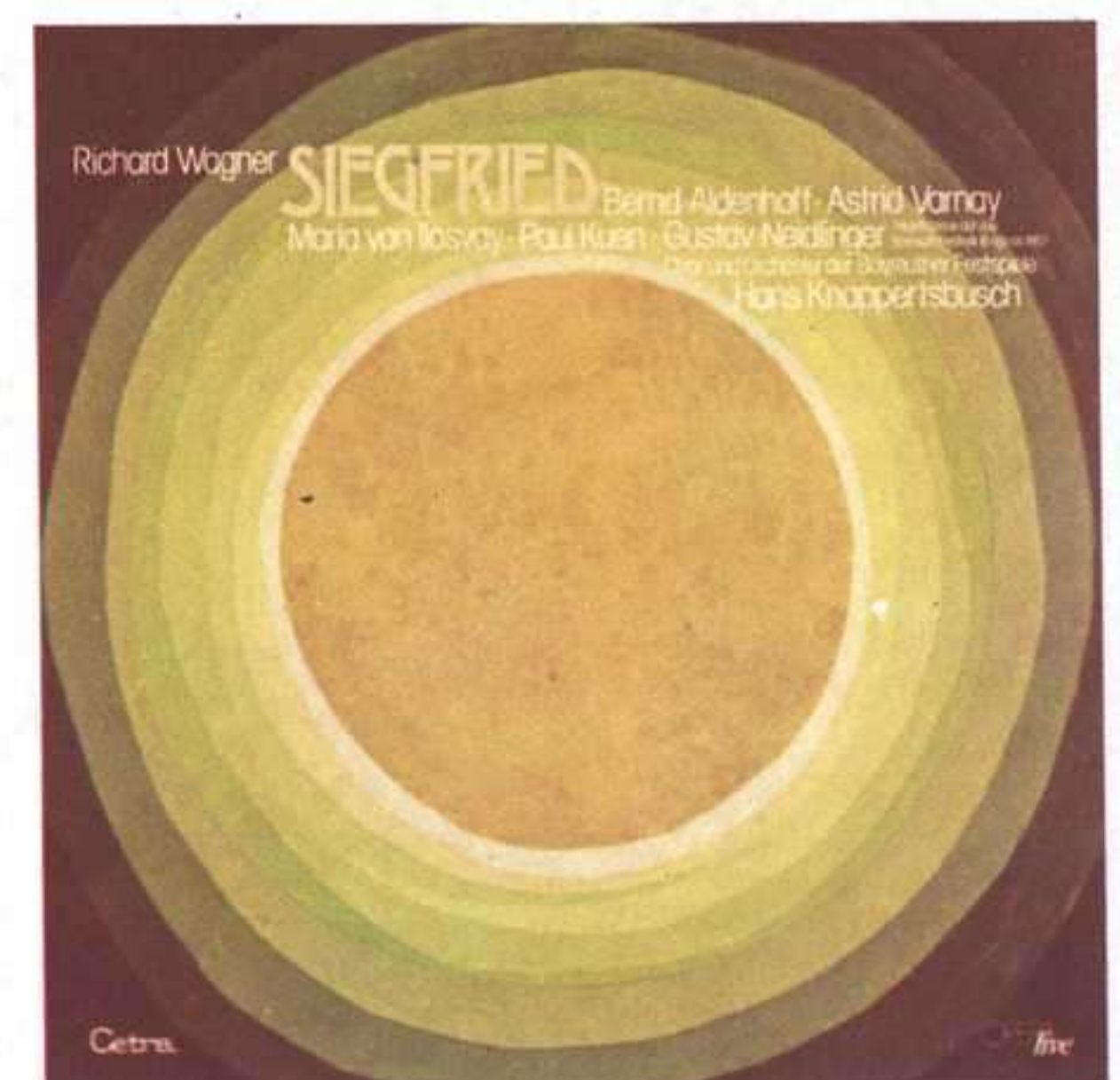
Cetra LO 58/61 (18) *

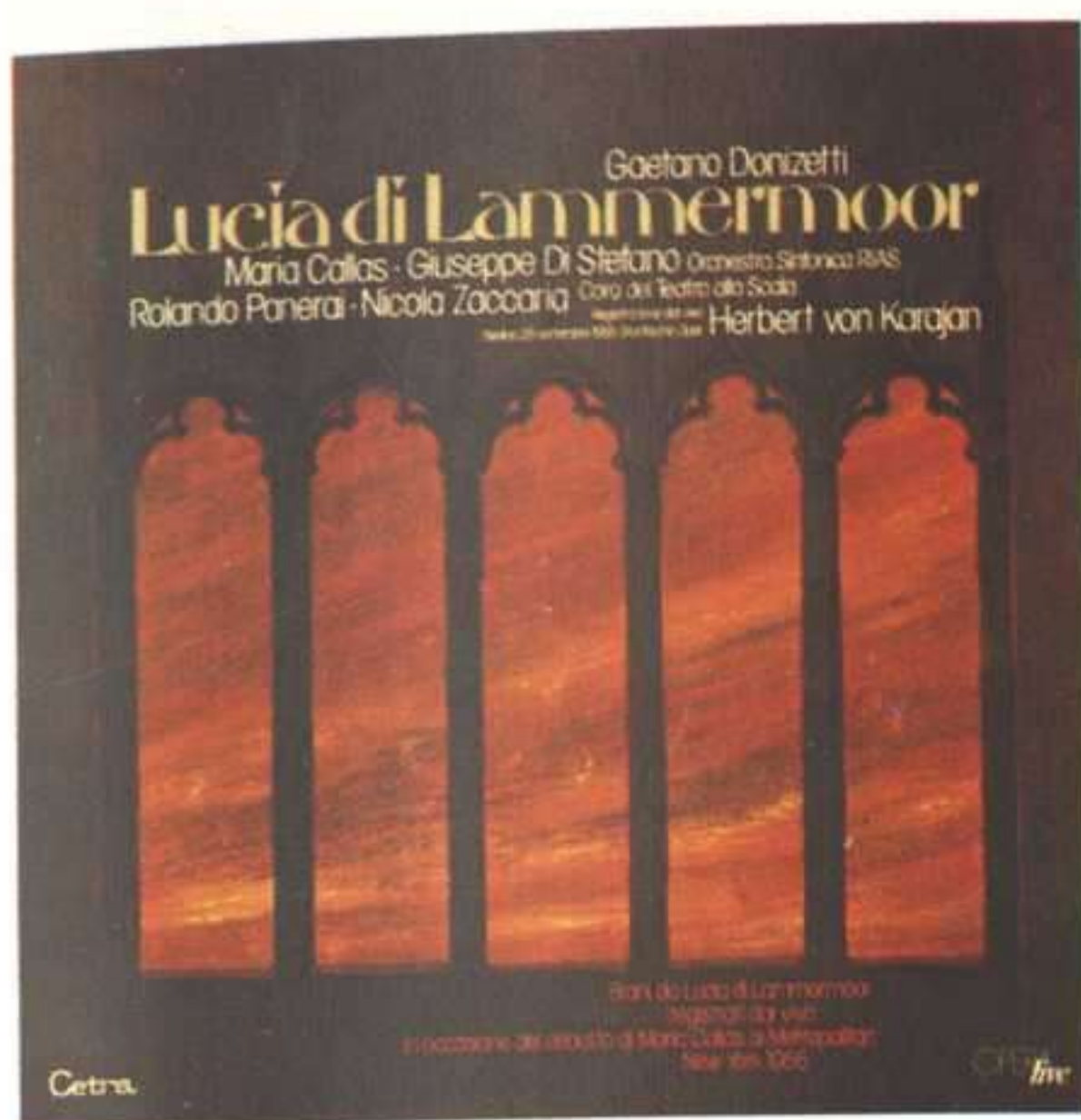
P.V.P.: 10.620 Ptas.

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

Richard Wagner
SIEGFRIED
 Bayreuth Festival 16.8.1957
 Bernd Aldenhoff · Astrid Varnay ·
 Maria von Ilosvay · Paul Kuen ·
 Gustav Neidlinger ·
 Chor und Orchester der
 Bayreuther Festspiele
Hans Knappertsbusch

Cetra LO 60 (5) *
P.V.P.: 2.950 Ptas.





LUCIA DI LAMMERMOOR
 Berlin 29.9.1955 *Städtische Oper*
Maria Callas · Giuseppe Di Stefano ·
Rolando Panerai · Nicola Zaccaria ·
 Coro del Teatro alla Scala
 RIAS Sinfonie-Orchester
Herbert von Karajan

Cetra LO 18 (3) *
 + LUCIA DI LAMMERMOOR (Scene)
Maria Callas (Debut Metropolitan
Opera New York 1956)

P.V.P.: 1.770 Ptas.



UN BALLO IN MASCHERA
 Milano 7.12.1957 *Teatro alla Scala*
Maria Callas · Giuseppe Di Stefano ·
Ettore Bastianini · Giulietta Simionato ·
Eugenia Ratti ·
 Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
Gianandrea Gavazzeni

Cetra LO 55 (3) *
P.V.P.: 1.770 Ptas.



LA TRAVIATA
 Milano 28.5.1955 *Teatro alla Scala*
Maria Callas · Giuseppe Di Stefano ·
Ettore Bastianini ·
 Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
Carlo Maria Giulini

Cetra LO 28 (2) *
P.V.P.: 1.180 Ptas.

PROXIMOS LANZAMIENTOS EN ESPAÑA

OPERA *live*

CONCERTO *live*

BELLINI: Norma. M. Callas, M. del Mónaco... Orq. y C. Teatro Escala. Dir. Antonio Votto. Teatro Escala 7.12.1955.

SPONTINI: La Vestale. M. Callas, F. Corelli... Orq. y C. Teatro Escala. Dir. Antonio Votto. Teatro Escala 7.12.1954.

CHERUBINI: Medea. M. Callas, F. Barbieri... Orq. y C. Teatro Escala. Dir. Leonard Bernstein. Teatro Escala 10.12.1953.

VERDI: Aida. M. Callas, M. del Mónaco... Orq. y C. Palacio Bellas Artes

México. Dir. Oliviero de Fabritiis. México, Palacio Bellas Artes 3.7.1951.

MOZART: Don Giovanni. C. Siepi, E. Schwarzkopf, E. Grümmer... Orq. Wiener Philharmoniker, C. Wiener Staatsoper. Dir. Wilhelm Furtwängler. Salzburg Festival 1954.

VERDI: Ernani. M. del Mónaco, Z. Milanov... Orq. y C. Metropolitan Opera. Dir. Dimitri Mitropoulos. New York. Metropolitan Opera 1956.

WAGNER: Tristán und Isolde. R. Vinay, M. Mödl... Orq. y C. Bayreuther Festspiele. Dir. Herbert von Karajan.

Bayreuth Festival 4.7.1952.

DONIZETTI: Ana Bolena. M. Callas, G. Simionato... Orq. y C. Teatro Escala. Dir. Gianandrea Gavazzeni. Teatro Escala 14.4.1957.

SATRUSS-WAGNER: Electra, Tristán und Isolde, Götterdämmerung, K. Flagstad... Orq. Städtischen Oper Berlin. Dir. Georges Sebastian. Berlín 9.5.1952.

BEETHOVEN: Sinf. nº 5 en Do menor Op. 67... Orq. New York Philharmonic. Dir. Víctor de Sabata. New York 1950.

PARA REALIZAR SUS PEDIDOS CON MAYOR COMODIDAD

Rellene el Boletín adjunto, indicando los discos que desea recibir. Póngale un sello de 3 pesetas y deposítelo en cualquier buzón de Correos.

Los discos llegarán a su domicilio contra reembolso de su importe, y a vuelta de correo.

Recuerde ▶

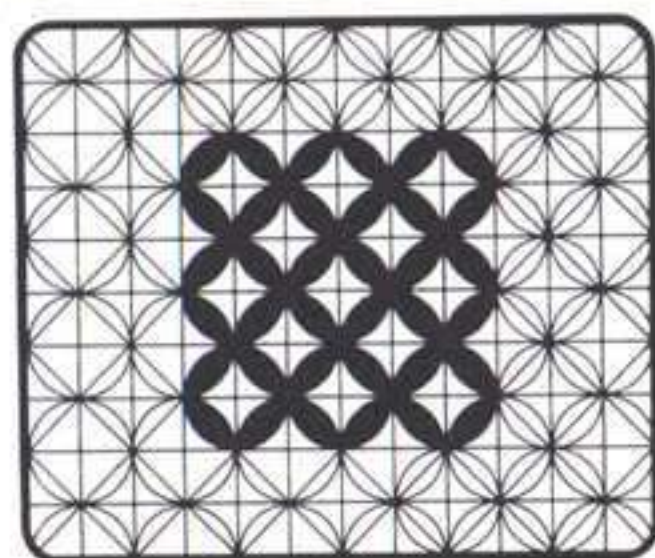
Franquear con **3** ptas.

TARJETA POSTAL

ferysa

Apartado de Correos, 151036 - Madrid

ferysa



Estimados señores:

FERYSA, en su andadura en pro de conseguir un mejor servicio y utilidad para todos los aficionados españoles a la música clásica, ha conseguido traer a España, en precio verdaderamente asequible, pese a los altísimos aranceles aduaneros con que vienen recargados los discos de importación, uno de los catálogos más esperados y deseados por todos los amantes de la buena música.

De los catálogos **OPERA LIVE** y **CONCERTO LIVE**, aunque conocidos nacional e internacionalmente por su mítica fama, les diremos que su gran valor estriba en que están integrados por grabaciones EN VIVO, de los más importantes acontecimientos musicales de los últimos treinta años. Grabaciones en directo, en caliente, —sin manipulación y retoques del estudio de grabación—, realizadas con un alto nivel de calidad, es lo que trae FERYSA a España con los sellos de garantía **OPERA LIVE** y **CONCERTO LIVE**, avalados por figuras tan universalmente famosas como María Callas, Di Stéfano, Del Mónaco, Schwarzkopf Fischer-Dieskau, Claudio Arrau, Knappertsbusch, Furtwängler, Klemperer, Mitropoulos, Karajan, Giulini, De Sabata... y un largo etcétera de cantantes, solistas, directores y orquestas, verdaderos generadores de las páginas más importantes de la historia musical contemporánea.

Los envíos de estos discos se realizan exclusivamente por correo y contra reembolso de su importe, más una pequeña cantidad por gastos de envío. Para la realización de sus pedidos, basta rellenar el boletín que más abajo se inserta; franquéelo con 3 pesetas y deposítelo en cualquier buzón de Correos. Si lo prefiere, puede realizar sus pedidos mediante carta dirigida a FERYSA, apartado de correos 151036 Madrid.

FERYSA, en la actualidad, vende exclusivamente los catálogos **OPERA LIVE** y **CONCERTO LIVE**.

Creemos, sinceramente, que la introducción en España de estos catálogos llenará un importante hueco dentro del conjunto español de discos de música clásica.

A la espera de que nuestros discos merezcan su favorable acogida, reciba un muy afectuoso saludo,

FERYSA

Nombre y apellidos

Dirección

Ciudad, Provincia y Distrito Postal

FECHA

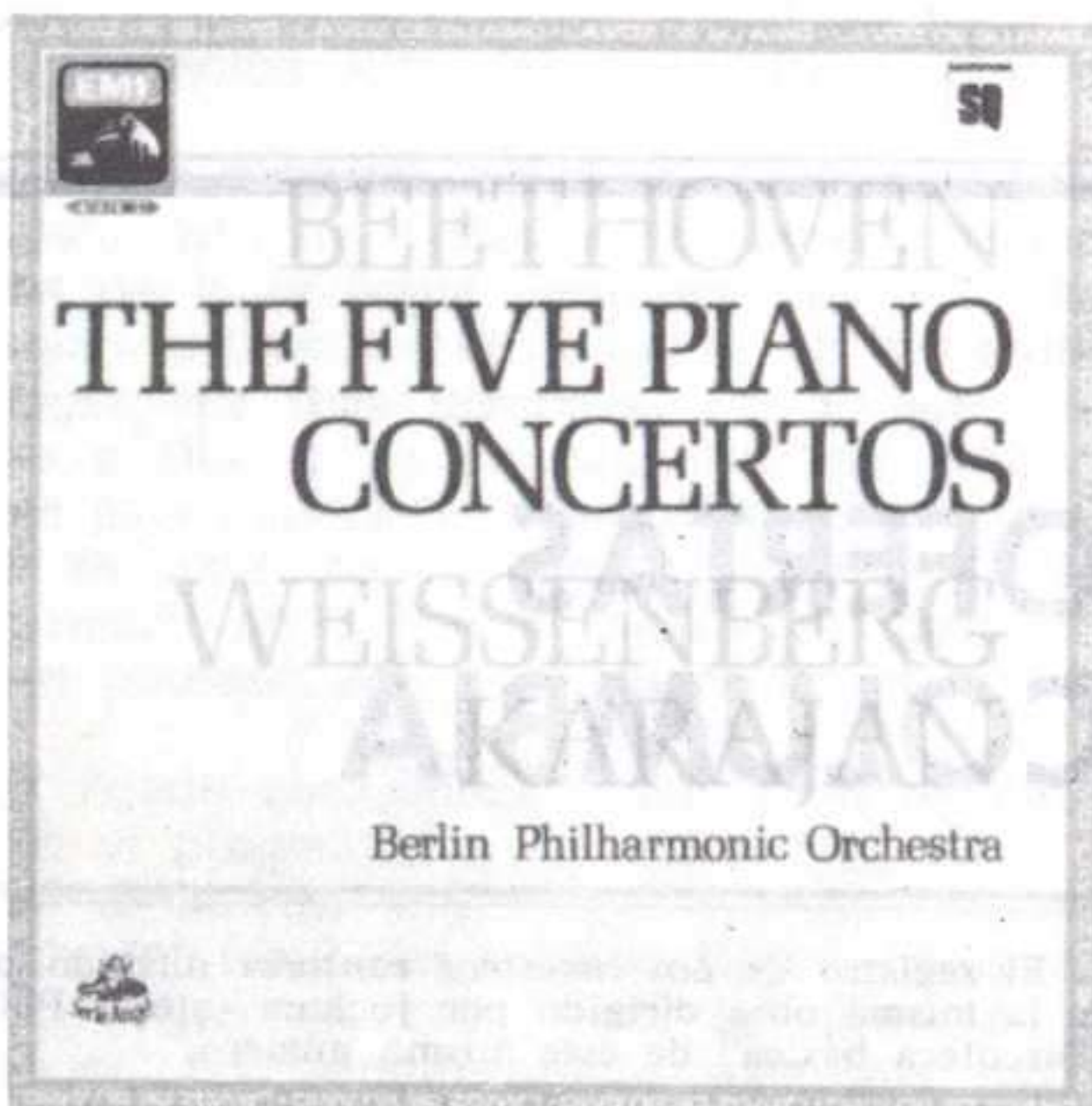
REFERENCIA	TITULO	P.V.P.	Márquese con una X el disco (S) que se solicite
LO-18 (3)	LUCIA DE LAMMERMOOR	1.770 Ptas.	
LO-28 (2)	LA TRAVIATA	1.180 Ptas.	
LO-55 (3)	UN BALLO IN MASCHERA	1.770 Ptas.	
LO-508 (3)	PASSIO SECUNDUM MATTAEUM	1.770 Ptas.	
LO-507 (1)	CONCIERTO N ^o 1 DE CHOPIN	590 Ptas.	
LO-510 (1)	MAHLER: KINDERTOTENLIEDER	590 Ptas.	
LO-59 (5) *	DIE WALKURE	2.950 Ptas.	
LO-61 (5) *	GOTTERDAMMERUNG	2.950 Ptas.	
LO-60 (5) *	SIEGFRIED	2.950 Ptas.	
LO-58 (3) *	DAS RHEINGOLD	1.770 Ptas.	
LO-58/61(18)	*TETRALOGIA COMPLETA	10.620 Ptas.	

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

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

«proceso crítico» a mayor escala. En fin, sirva esta pequeña introducción para dejar bien sentado que las opiniones que siguen, referidas al binomio Weissenberg-Karajan interpretando a Beethoven, no pretenden sentar cátedra (como creo que tampoco lo fueron las referidas a la nueva grabación de **Sinfonías** beethovenianas dirigidas por el célebre director salzburgués). Dicho lo cual, pasemos al grano.

En el álbum que ahora publica EMI con los **Cinco conciertos** (además de otras obras adicionales —e inadecuadas—, como **Para Elisa** (?), las **32 Variaciones en Do menor**, etc., incluidas en el mismo) todas las composiciones se han grabado recientemente, exceptuado el **Concierto «Emperador»**, publicado por separado en el año 1975 (y comentado en nuestra Revista por Angel Carrascosa; ver número 455 de RITMO, correspondiente al mes de octubre del citado año).



Concierto número 1. Para mí esta composición (frente a lo que se ha venido afirmando y repitiendo hasta la saciedad) no es tan mozartiana como a simple vista parece. Creo que el **Concierto** carece de esas ambigüedades y sutiles sombras de tono y sentimiento tan típicas del genio de Salzburgo; al contrario, la obra posee un planteamiento directo, juvenil, ardiente y decisivo. No lo entiende así el «tándem» Weissenberg-Karajan; los planteamientos de ambos tampoco están abordados con óptica mozartiana; en realidad, se advierte en seguida la personal intervención del director austriaco, pues la interpretación es refinada hasta grados de empalago; los «tempi» son bastante moderados y las texturas orquestales están clarificadas al máximo. Weissenberg, en un esfuerzo supremo (imagino), trata de creerse lo que está tocando, pero sin conseguirlo. En suma: cuidadísima versión, todo está en su sitio. Weissenberg oscila entre la asepsia más irritante y el amaneramiento más relamido; por su parte, Karajan consigue un trabajo orquestal afectadamente perfecto. Si esto es una obra del joven Beethoven, que venga Dios y lo vea...

Concierto número 2. El mejor traducido de los cinco. Sin embargo, no resiste niveles comparativos con versiones como Gilels-Szell, Barenboim-Klemperer, Gulda-Stein, Brendel Haitink o incluso Rubinstein-Barenboim; aquí no hay la mínima espontaneidad requerida por la estructura misma del **Concierto**. La perfección en manos de Weissenberg y Karajan resulta asfixiante. Su audición me recordó una feliz frase de un libro de Theodor W. Adorno, que transcribo a continuación: «... El ideal oficial de interpretación, que en seguimiento de Toscanini inunda la tierra con su extraordinaria labor, ayuda a sancionar un estado de cosas que bien puede ser designado como "barbarie de la perfección"». (En **Disonancias**, pág. 42.)

Concierto número 3. Tras un correcto primer movimiento, el lento denota una total falta de compenetración entre solista y director; la Filarmónica berlinesa interpreta el movimiento de modo ultraexpresivo y Weissenberg realiza lo diametralmente opuesto, hasta tal punto que se podría suponer a un computador en la parte del piano solista (óigase, por ejemplo, después del tema principal expuesto por el piano, el episodio de tonos más sombríos con la expresiva relación entre la madera sobre arabescos del piano: resulta de un ridículo apabullante). Más que brillante, el «Rondó» final es aquí de afectada elegancia y carente de la insospechada luminosidad que posee el movimiento, con lo cual la elegancia se trueca en un híbrido rematadamente cursi.

Concierto número 4. Una de las obras más apolíneas y bellas de Beethoven; Weissenberg creo que no era el pianista adecuado

para el **Concierto en Sol mayor**, pues su temperamento, eminentemente analítico, no casa ni a la de tres con el espíritu romántico de la partitura. A pesar de esto, recuerdo una interpretación del pianista búlgaro, en Madrid (con la Royal Philharmonic londinense dirigida por Colin Davis), de este concierto; lectura que tengo como la más hermosa interpretación de esta obra que nunca haya escuchado en concierto en vivo, y no ya por la perfección conseguida, sino por la convicción y resultado global de la obra como un todo. Desgraciadamente, en su grabación discográfica está claro que la obra no es la misma (y no precisamente porque los hermanos Marx cambiasen las partituras...) Karajan dirige de tal forma que no deja términos medios entre su proverbial refinamiento y la brutalidad más desafortada. Weissenberg, como en el resto de las obras que contiene este álbum, se limita a ofrecer una lectura de gélido virtuosismo.

Concierto número 5. Remito al lector a la crítica, ya citada, de Angel Carrascosa, con el que básicamente coincido, aunque sin mostrar un tan grande entusiasmo por la dirección de Herbert von Karajan.

Conclusión: Piénseselo detenidamente antes de adquirir este álbum y dejarse atrapar por los dorados de su presentación. Si cae en la tentación, acuérdesese del refrán: «El que avisa...»

Enrique PEREZ ADRIAN

O BEETHOVEN: Los cinco «Conciertos para piano y orquesta». Alexis Weissenberg (piano). Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Herbert von Karajan. EMI 167-053.060/63 Q. Precios normal y oferta: 2.500 y 2.000 pesetas.

Interpretación: 5.
Sonido: 7.

Versiones recomendadas: Barenboim-Klemperer, New Philharmonia Orchestra (EMI), Gilels-Szell, Cleveland Orchestra (EMI).

SAINT-SAENS: OBRAS DE INTERES EDICION DESNUTRIDA

Cualquier grabación que ofrezca novedades debe ser, ya en principio, bien recibida. Y muchas son las que este álbum nos presenta de la obra violinística de Saint-Saëns. En efecto, tanto los dos primeros conciertos como algunas piezas menores para violín y orquesta se ponen a nuestro alcance por vez primera. Y son todas ellas obras que merecen el conocimiento, aun cuando estén muy alejadas de lo genial. Después de escuchar los tres discos que comentamos, creo sinceramente que las dos obras más conocidas e interpretadas de Saint-Saëns (nos referimos obviamente a las composiciones para violín y orquesta), es decir, el **Tercer concierto** y la **Introducción y Rondó caprichoso**, siguen siendo las mejores y las únicas que continuarán manteniéndose en el repertorio, aun cuando sea de manera no muy intensa.

El **Primer concierto** es una obra breve y no muy interesante, parca en ideas y con una realización bastante gris. De más atractivo es el **Segundo concierto**, en el que el elemento virtuosístico domina a lo largo de la composición, con un remanso en el tiempo lento y un pimpante «finale», que contiene incluso una fuga; pero aún, pese a ello, el **Concierto** carece de ese peso específico necesario para ir más allá del mero entretenimiento o de la sustancia musical que haga fijar nuestra atención en algo más que el puro exhibicionismo del solista. El **Tercer concierto** es obra bastante habitual tanto en las salas de concierto como en el disco, y constituye un acierto —dentro de la comedita altura de Saint-Saëns— tanto por su equilibrio como por su inspiración.

De las nueve obras breves que figuran en el registro, ni la **Habanera** ni el **Capricho español** aportan nada a la música de inspiración española, tan cultivada por los compositores franceses con mayor o menor fortuna. En cambio, **La musa y el poeta** es obra de más aliento lírico y con cierto grado de originalidad no sólo por

el empleo de un violoncello solista que dialoga con el violín, sino por su acento «camerístico» e introvertido. El «Preludio» a **El diluvio** es una breve pieza de muy aceptable calidad poética, y también es de cierto interés el **Fragmento de Concierto**, Op. 62: El **Capricho**, Op. 52, número 6, es una pieza de virtuosismo sin especial atractivo, mientras que las dos **Romanzas**, sobre todo la **Op. 37**, contienen elementos «cantábiles» de más inspiración y sustancia musical.

El conjunto, como apuntábamos al principio, nos da una visión de la discreta capacidad de Saint-Saëns, que si bien no ocupará nunca un puesto relevante entre los grandes maestros, debería ser más estimado de lo que es en la actualidad. Ignoro si esta publicación de su obra completa para violín y orquesta contribuirá a ello,



pero servirá, cuando menos, para conocer más extensamente una parcela de su mundo creador.

El peso central de la interpretación recae, naturalmente, en el violinista alemán Ulf Hoelscher, joven virtuoso que salva con aparente facilidad los numerosos escollos de las diversas partituras, sobre todo en el **Segundo concierto**. El sonido parece amplio, bueno el fraseo, aunque no excepcional, y el enfrentamiento ante las diversas obras más sobrio que deslumbrante, cualidad esta última, la sobriedad, que personalmente suelo estimar mucho, pero que en el caso de Hoelscher, y tratándose de la obra de Saint-Saëns, resulta a veces un algo monótona, un punto frío. Tal vez la responsabilidad de esta grabación haya mermado en algo la espontaneidad, el frescor y hasta su poquito de desmelenamiento, haciendo que el concepto parezca en exceso serio. Por fortuna, en muchos momentos de las partes «cantábiles» el violín de Hoelscher se torna más dulce y expresivo, acaso por una mayor afinidad con la música de un intérprete más introspectivo que dado a la exhibición de un temperamento de gran brillantez. El acompañamiento de Pierre Dervaux es seguro y se mantiene siempre en un lugar discreto, aunque el sonido que obtiene de la excelente Nueva Filarmonía no sea siempre excesivamente depurado. A pesar de estos reparos, la interpretación, tomada globalmente, guarda una unidad adecuada y hace que concedamos a Ulf Hoelscher un voto de confianza como un posible futuro gran intérprete. Acaso esa temperatura emocional se gane con los años o en contacto directo con el público.

El álbum viene acompañado de dos hojas con unos comentarios, a mi juicio, insuficientes, firmados por Michael Stegemann. Algunas de las cosas que dice son discutibles y otras objetivamente falsas, como su taxativa afirmación de que Bellini y Rossini están «hoy en día olvidados por completo». Voto de censura a EMI por el descuido en la presentación de estas dos hojas, que aparecen con bastantes erratas y con expresiones poco claras. Se dice del **Primer concierto** que dura 27'29", cuando, en realidad, dura diez minutos menos; el **Tercer concierto** aparece con las cifras de duración al revés; uno no sabe a ciencia cierta qué quiere decir «Sus obras eran un repertorio de piezas de parada»; los nombres de las notas musicales aparecen a veces con mayúsculas y otras con minúsculas; la portada no ha sido traducida y está en inglés. En fin, cuando el disco, como en este caso, es, además, del precio más elevado, estos defectos son aún menos comprensibles.

El sonido es bueno, excepto en los fuertes, en que se distorsiona, como sucede con frecuencia en los registros EMI. Ignoro si este particular defecto obedece a que mi equipo de alta fidelidad no es cuadrafónico, aunque en este punto creo hallarme en el mismo caso que la mayoría de los aficionados.

Para los que no estén interesados en la adquisición de todo el álbum puedo sugerirles una grabación Philips que contiene el **Tercer concierto**, la **Habanera** y la **Introducción y Rondó caprichoso** en excelente interpretación de Henryk Szeryng, tratándose de un disco de precio económico.—«**MARTIN CODAX**».

O

SAINT-SAËNS: Obra completa para violín y orquesta. Ulf Hoelscher, violín. Orquesta Nueva Filarmonía. Pierre Dervaux, director. EMI-10 C 167-002 917/19 Q (tres discos). Precio oferta: 1.500 pesetas. Precio normal: 1.875 pesetas.

Interpretación: 7.
Sonido: 6,5.

OFERTAS COLUMBIA

El registro de *Los maestros cantores* dirigido por Solti (oferta Decca) y el de la misma obra dirigido por Jochum (oferta Polydor) son comentados en la "Discoteca básica" de este mismo número.

DECCA

BRITTEN A ESCALA

1. EL RAPTO DE UN TÍTULO

(Una pequeña consideración semántica)

En una película estrenada aquí hace algo más de diez años, en versión original con subtítulos para más inri, la bizca Rita Tushingham recorría las calles de Londres gritando la palabra inglesa «Rape», que se traducía pacatamente por «Ultraje». A los pocos días, los que sabían inglés habían corrido la voz, y todos se reían mucho de semejante gazmoñería, pues lo que significaba «Rape» era «Violación», y así se explicaba que la joven Rita gritara tanto.

Ahora, cuando parecía que todos estábamos curados de espantos, nos aparece la ópera, de Benjamín Britten, **The Rape of Lucretia**, castamente vertida al castellano como **El rapto de Lucrecia**, con lo que nos encontramos con la misma historia de antaño, sólo que esta vez disfrazada de «lapsus» del traductor o de exquisitez semántica que fuerza el sentido figurado de «violación», convirtiendo la circunstancia agravante en delito principal y organizando por su cuenta un jaleo importante a base de metonimias.

Y cierto es que se puede decir que sí, que la ópera trata de una especie de sustracción o hurtamiento de algo a alguien, y dejar así la cuestión justificada con alfileres. Pero ocurren muchas cosas. Ocurre que Britten especificó qué era el algo y quién era el alguien. Ocurre que en inglés «Rape» es violación, y que para «Rapto» existen bonitas palabras como «Carryin off», «Kidnappin» —que suena tanto a novela negra— o «Abduction» —que para los angloparlantes tiene tantas resonancias mozartianas—. Ocurre que el «Rapto» del tenor literal de la portada española entra en contradicción con una ilustración de esa misma portada, a más de otra similar en el libreto interior, en las cuales se muestra a Tarquinio agrediendo a mano armada y con intenciones más que claras a la mentada e infeliz Lucrecia, en palmaria demostración de que una imagen vale más que mil palabras. No, señores de Decca: si ustedes no quieren poner la palabra «violación» en sus carpetas, dejen la versión original, «The Rape of Lucretia», y aquí paz y después gloria; no se metan en inventar disquisiciones ni nos vengán con pejiğeras de sentidos figurados y metáforas traí-

das por los pelos, que no está bien enmendar a un señor que sabía lo que quería decir cuando lo decía. Mal que les pese a ustedes, a Lucrecia la violan, y esto a Britten le pareció tan importante que dedicó una ópera a glosarlo, y puso la violación en el título, porque era el núcleo de la acción y la base de la reflexión que se establecía paralelamente. Aquí no hay más raptó que el que se ha realizado con dicho título al hacer su versión española.

2. UN UNIVERSO PRAGMATICO

(Con algunas indicaciones sobre la crítica)

En un reciente escrito, uno de nuestros mejores compositores actuales especulaba sobre la crítica en sus especies botánica —la que busca raíces— e hidráulica —la que indaga fuentes—. Como este país es así, ni el escrito ni el compositor gozan de toda la fama que se merecen; la distinción entre las dos críticas sí que es más conocida.

De todas maneras, conviene haberla recordado, porque no serán pocos los que a propósito de esta **Violación de Lucrecia** violen a su vez las admoniciones de la ecología desenterrando las más variadas raíces, y se arriesguen a constiparse a fuerza de sumergirse en los manantiales musicales más diversos. Ciertamente que una escucha superficial mueve a ello: como en casi toda su producción, Britten hace sonar en esta música los ecos de muchas otras, sin tener el menor reparo en combinar las que se consideran más antitéticas. Quien quiera, puede oír a Purcell; quien así guste, a Debussy. Y ambos pueden obtener ese fútil placer sin salir del mismo pasaje.

¿Copia o eclecticismo? Puede que ambas cosas, pero en cualquier caso sublimadas por el pragmatismo de quien hizo suyo a base de bien el **beg, steal or borrow** anglosajón. Supremo artesano, siempre a la búsqueda del ideal del **miglior fabbro** dantesco que encomiara T. S. Eliot, Britten usa aquí todo lo aprendido o descubre con ejemplar ingenuidad mediterráneos más que nave-



gados por otros, a fin de ilustrar una preocupación que, a su juicio, debe tomar cuerpo en una forma artística. Lo trascendental en la música de Britten es, precisamente, su falta de trascendencia, el «estar al servicio de...» con que se desplegó siempre. Britten habló mucho de su apego a la **occasional music** que hizo no pocos de los grandes momentos de la música británica, y, en realidad, toda su música no fue sino ocasional, conmemorativa en sentido amplio, es decir, en tanto que instrumentalizada y puesta a disposición para hacer accesibles tanto las celebraciones de la realeza como los conflictos más íntimos o las más radicales tomas de postura.

No otro camino podía tomar quien, de nuevo en conservación de las tradiciones propias, eligió una vía también pragmática de perfeccionamiento. Para ello —y de ahí la aparente disparidad de los argumentos de sus producciones dramáticas— se sirvió de anécdotas aisladas y cargadas de significado, en torno a las cuales dispuso o hizo disponer a los libretistas acciones concéntricas dirigidas a llevar a todos los implicados en la experiencia a un entendimiento ético de la misma. A este respecto ha de ser bien venida esta edición de **La violación de Lucrecia**, pues se trata de una ópera paradigmática en su construcción, al establecer alternadamente el suceso central, vivido incluso con apasionamiento por

los personajes «reales», y las reflexiones sobre el mismo, visto desde un punto de vista inequívocamente cristiano por otros dos personajes denominados «coros» con toda propiedad.

Por eso he dado al principio tanta importancia a la cuestión del título, y por eso considero esencial la presencia en él de la palabra «violación». Sólo afirmando la realidad de ésta se puede llegar a comprender el valor de símbolo que Britten quiere dar al hecho. Su presencia continua, obsesiva, es lo que explica los controvertidos —y para algunos inexplicables— caracteres de Tarquinio y Lucrecia, especialmente el sentido de culpabilidad de ésta y su reacción final. Jugar con su significado, negarlo cuando es evidente que está ahí —y por eso Britten puede hacer la jugada magistral de elidir el momento de su consumación— es desintegrar los dos planos de la ópera y traicionar, no ya a este Britten, sino a todo Britten. Si a Lucrecia no la llegan a violar, yo no estaría comentando esta ópera, porque no habría ópera. A lo mejor estaría hablándoles a ustedes de **Albert Herring**, o de **Peter Grimes**, o de **La muerte en Venecia**; y sospecho que les estaría diciendo lo mismo, porque si una virtud tuvo Benjamín Britten fue la de ser coherente y claro.

Queda hablar de la interpretación, y la verdad es que no queda mucho, pues si la música de Britten es música «para un acontecimiento», también lo es «para unos intérpretes». El caso más claro es el de Peter Pears, aquí modélico «coro masculino» como en **Peter Grimes** modélico protagonista, o modélico «Capitán Vere» en **Billy Budd**, o modélico «Aschenbach» en **La muerte en Venecia**...; pero hay que decir lo mismo de Heather Harper, coro femenino que, sin particulares excelencias, pero con bella voz, da exacta contrapartida a Pears en la parte abstracta de la obra; o de los dos protagonistas de la parte real, en especial Benjamin Luxon, un talento dramático de primera clase que llega a comunicar al oyente su obsesión por «Lucrecia»... de la cual no hay que decir sino que quien la encarna es Janet Baker.

En cuanto al resultado conjunto, lo mismo: si el Britten autor sabe escribir para todos, el Britten director sabe del valor transitivo de su música y de cómo adecuar ésta a los distintos medios por los que ha de transmitirse.

Conclusión: Sea mil veces bienvenida esta edición, que nos trae, más que una obra en concreto, un modelo reducido de toda la producción de uno de los grandes compositores de nuestro siglo. Un Britten a escala, que uno no engaña en los títulos.—**JOSE RAMON RUBIO.**

Interpretación: 9,5.

Sonido: 7.

- R** BENJAMIN BRITTEN: **El rapto** —sic, y qué le vamos a hacer— **de Lucrecia**. Opera en dos actos. Pears, Harper, Shirley-Quirk, Drake, Luxon, Baker, Bainbridge, Hill; English Chamber Orchestra; Britten, director. Decca, SET 492/3 (álbum de dos discos). Precio oferta: 900 pesetas. Precio normal: 1.080 pesetas.
- O**

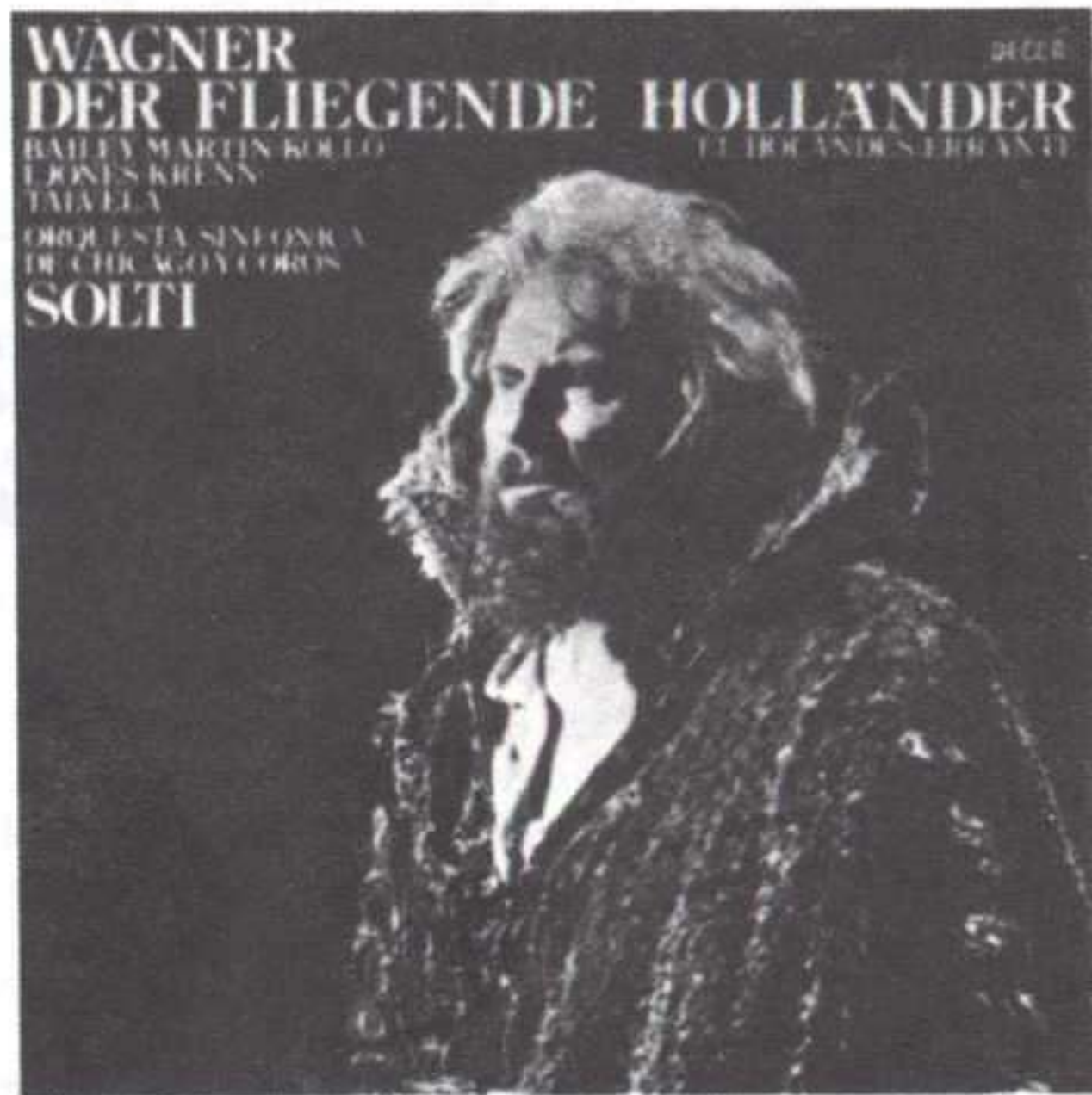
EL YERMO DE LAS VOCES WAGNERIANAS

Con **Holandés**, Solti ha adelantado otro peón hacia esa meta no alcanzada hasta ahora por director de orquesta alguno: grabar el «integral» de las obras dramáticas de Wagner desde **Rienzi** a **Parsifal**. El director húngaro lleva ya más de veinte años tras el rastro de la codiciada pieza. Incluso parece que va a repetir la suerte con **Tristán**, de cuyo ya añoso registro no puede sentirse ciertamente satisfecho. Por otra parte, Decca ha producido regularmente en cada década, desde la consolidación del disco de larga duración, un **Holandés**: el tomado en Bayreuth, en 1955, con el gran músico que fue Joseph Keilberth al frente del conjunto; otro de aceptable factura, en estudio, a cargo de un Dorati aquí tan eficaz como acostumbra; y esta reciente pieza de bisutería que ha engarzado Solti en la desigual cadena de su ciclo. Queda así claro que legítimas aspiraciones profesionales y editoriales hacían inevitable el décimo registro de que tengo noticia en la historia discográfica de esta obra. No voy a incurrir, por tanto, en digresiones

sobre oportunidades o inoportunidades. Pero la verdad es que aquellas legítimas aspiraciones han servido aquí, artísticamente, para poco más que nada.

Tengo dicho en alguna parte, recogiendo una opinión ya generalizada, que hoy no es posible reunir un elenco vocal idóneo para **Tristán, Sigfrido y Los maestros cantores**. Ahora el nuevo **Holandés** de Decca revela que la crisis se agrava a pasos agigantados, pues ni aun al conjuro del renombre de Solti se ha logrado una «Besetzung» discreta. Los mimbres de base —Orquesta y Coro— son excelentes. Los primeros quince minutos resultan a pedir de boca. La obertura es intachable. Con «tempi» justos, bien articulados y contrastados sin violencia, la tarjeta de presentación de Solti es la ya mostrada en **Tannhäuser** y **Parsifal**, sus dos registros wagnerianos más valiosos. Hay aquí instinto para la dinámica de esta música y para su figurativismo psicológico: brama la tempestad, estallan las olas en la mar arbolada, silba furioso el viento por entre focos y jarcias, tenemos conciencia del duro combate entre el hombre y el medio. La Orquesta Sinfónica de Chicago pone clase y virtuosismo. Pocas veces he escuchado exponer al oboe con tanta piedad el tema de la decisión redentora de «Senta». Nunca había sentido tan físicamente la tensión del regulador en el «crescendo» conclusivo. Inmediatamente después, el comienzo del primer acto, que coincide con las últimas operaciones de ataque del barco de «Daland», mantiene los valores de la obertura. Pero a poco se inicia también el concienzudo arruinamiento de este castillo de naipes, para el que vienen al pelo estas palabras de «Daland»: «Quien fía en el viento, fía en la misericordia de Satanás».

Norman Bailey, Marti Talvela, Janis Martin y René Kollo son cantantes que han actuado o actúan regularmente en Bayreuth, que tienen un nombre internacional y son buscados para los papeles wagnerianos de sus respectivas cuerdas. No se trata, ciertamente, de inexpertos o indocumentados. Bailey ha cantado en Bayreuth «Gunter», «Amfortas» y nada menos que «Sachs». Talvela fue un tiempo un bajo «todo terreno», como lo había sido el inolvidable Josef Greindl, y lo mismo actuaba como «Landgrave» que como «Hunding», «Rey Marke» o justamente Daland. Janis Martin ha sido «Magdalena», «Eva», «Siglinda», «Gutrune» y «Kundry». En cuanto a Kollo, debutante en Bayreuth en 1969 como «Timonel», es hoy —cuando no se rompe una pierna o está pachucho— el «Sigfrido» del duetino Chéreau-Boulez.



Pues bien, Bailey y Kollo no sólo son los peores «Holandés» y «Erik» en el conjunto de las diez grabaciones relacionadas, sino que se muestran incapacitados para justificar mínimamente su selección. La parte del «Holandés» es, desde luego, de verdadera prueba para barítono heroico. Hay que llegar arriba y abajo y tener un centro poderoso y firme. Dramáticamente, exige un cantante-actor de primer rango, un artista sensible y convincente. Bailey no es barítono heroico ni posee especiales cualidades histriónicas. Cavernoso, engolado, temblón, afalsetando malamente en cuanto entra en la zona de paso, mantiene constantemente un estereotipo quejumbroso y grisáceo, que resta el poco atractivo que pudiera hallarse, con bonísima intención, en su pobre instrumento. En cuanto a Kollo, el problema es aún más grave, porque este hombre tenía, en 1969, una voz de cierta belleza lírica, y es hoy una verdadera ruina. Kollo picó en el anzuelo del tenor heroico que hacía-falta-como-el-comer, una vez que se comprobó que el

insustituible Windgassen no era eterno, como parecía. El papel de «Erik», no muy desarrollado, pero bastante menos anodino de lo que parece, ha servido para la prueba y lanzamiento de tenores que después accedieron al repertorio heroico: este fue el caso del citado Windgassen. Fijémonos en que Kollo se presentó en Bayreuth, como ya he dicho, como «Timonel», una breve y bella parte para tenor lírico que atrajo incluso a un artista tan cualificado como Wunderlich. Ahora Kollo es incapaz de sostener la línea de canto de «Erik» que al menos en teoría corresponde a la verdadera naturaleza de su instrumento. He aquí las consecuencias de cantar un repertorio inadecuado. Kollo ha forzado su voz, y la ha empobrecido. Desafinado, descuadrado, inseguro, sin brillo en el timbre. Sólo al utilizar la media voz recupera Kollo algo del color y de la dulzura originales; en cuanto aumenta el volumen, el sonido se estrangula y el color cambia, haciéndose mate y desagradable.

Janis Martin y Marti Talvela se mueven en un terreno más natural, sobre todo el bajo. La soprano ha tenido siempre una voz de escasa personalidad y definición. Ha realizado incursiones en partes líricas («Eva»), dramáticas («Kundry») y de «mezzo» («Magdalena»). Su intervención como «Adriano» en el **Rienzi** de Hollreiser (EMI) fue entonada y suficiente. Pero como «Senta», una parte compleja, a la vez lírica y de gran aliento dramático, resume los titubeos de su carrera, y al lado de buenos momentos líricos —siempre aquellos que anticipan la escritura de «Elisabeth», en **Tannhäuser**— abundan las insuficiencias de todo orden. Es significativo que emita con limpieza las frases ligadas en la zona media, y que se atropelle y fatigue en los pasajes dramáticos o rítmicos. Además, queda justísima arriba. La famosa «Balada» propone el muestrario exacto de sus vacilaciones y dificultades. Talvela, por su parte, cumple con la dignidad habitual en él, pero sin mayores excelencias. Como «Daland», en el teatro, carecía de la comicidad de un Weber o un Greindl, pero fue siempre un cantante-actor disciplinado y dúctil: que los directores de orquesta y escena sabían demandarle algo más que la honrada profesionalidad acostumbrada, Talvela alcanzaba con su bella y noble —aunque un punto monótona— voz cotas incluso conmovedoras (escúchese su «Rey Marke» con Böhm); que nadie acertaba a animar su nórdica pesadez, Talvela deambulaba por el escenario tan serio como aburrido. Han pasado los años. En este registro, el bajo finlandés es el mejor, a muchos codos, y simplemente porque es la única voz de verdadera talla. Aunque ya no está vocalmente en los días de la grabación para EMI, con Klemperer, podría haber dado de sí algo más si se lo hubieran pedido. Pero, ¿quién? ¿Un Solti preocupado sólo para salvar las partes orquestales y echar toda la carne en el asador en la escena de los dos coros, en el tercer acto, que parece provenir de otra galaxia interpretativa? No. Si sumamos que Krenn y la señora Jones no se apartan un milímetro de la tónica general, comprenderemos que todos los números concertantes resulten tan penosos como casi todas las arias. No puede haber línea interpretativa alguna, sino sólo momentos aislados. Por esta razón tampoco puede analizarse la labor de Solti, aparte lo ya reseñado, pues algunas de sus decisiones más controvertibles persiguen disimular el desastre canoro. Solti ha utilizado la versión ininterrumpida, e invierte en ella dos horas y diecinueve minutos, duración que hoy se puede considerar media o «estándar». La carpeta contiene el texto alemán y una discretita traducción, y un excelente estudio del desaparecido Deryck Cooke —lo mejor de la producción, sin duda—, que destaca por aproximarnos humanamente al joven Wagner hasta hacérselo casi tangible. Lástima que el artículo parezca cortado o precipitadamente concluido dentro de las dimensiones señaladas. Algunas distorsiones empañan la buena calidad técnica general, aunque ya quedan también lejanos los días del «realismo dramático» de John Culshaw.

Las otras tres grabaciones del **Holandés** existentes hoy en nuestro mercado —lejos todas de los grandes hitos— son muy superiores. La de Philips no puede obtenerse en la actualidad separada del álbum conmemorativo del centenario del Festival de Bayreuth, que incluye **Tannhäuser** y **Parsifal**. Para los interesados a fondo en la obra, he de aconsejar la pesquisa de la primera grabación de Decca (Keilberth) y la histórica con Hotter y Krauss, que es de suponer distribuirá en el futuro Acanta. No obstante, como es seguro que en 1979 CETRA empiece a distribuirse en España, quiero recomendar a todos paciencia, ya que en su catálogo figura el legendario y monumental **Holandés** que dirigió en Bayreuth, también en 1955, Knappertsbusch. El elenco es el mismo de la grabación con Keilberth, salvo en lo que afecta a «Erik», cantado por un Windgassen en plenitud de forma (CETRA). «Kna» dirigió las tres primeras representaciones y Keilberth las restantes. Cuando este registro capital llegue a España será la ocasión de analizar con

determinamiento la obra y sus aspectos de interpretación. Anticiparé que el **Holandés** de «Kna», también ejecutado sin interrupción, dura casi un cuarto de hora más que el de Solti y ocho minutos más que el de Keilberth. Este es un dato que trasciende lo anecdótico, como en su día se verá. Como también trasciende lo anecdótico, por desgracia, que este comentario que ahora concluye haya tenido que llevar el ominoso y valleinclanesco título de «El yermo de las voces wagnerianas».—ANGEL-F. MAYO.

Interpretación: Coro y Orquesta, 6. Solistas, 2.
Sonido: 7.

O WAGNER: **El holandés errante.** Coro y Orquesta Sinfónica de Chicago. G. Solti, director. Marti Talvela («Daland»), Werner Krenn («Timonel»), Norman Bailey («Holandés»), Isola Jones («Mary»), Janis Martin («Senta»), René Kollo («Erik»). DECCA, D24D1/3. Album de tres discos. Libreto en alemán y castellano. Precio de oferta: 1.350 ptas.

VERSIONES RELACIONADAS (Por orden cronológico)

- Coro y Orquesta de la Opera de Munich. C. Krauss, director. Hann, Klarwein, Hotter, Willer, Ursuleac, Ostertag. Grabación histórica de 1944. BASF.
- Coro y Orquesta RIAS, de Berlín. F. Fricsay, director. Greindl, Haefliger, Metternich, S. Wagner, Kupper, Windgassen. DG-HELIODOR.
- Coro y Orquesta del Festival de Bayreuth 1955. H. Knappertsbusch, director. Weber, Traxel, Uhde, Schärtel, Varnay, Windgassen. CETRA.
- Coro y Orquesta del Festival de Bayreuth 1955. J. Keilberth, director. Weber, Traxel, Uhde, Schärtel, Varnay, Lustig. DECCA**.
- Coro y Orquesta del Festival de Bayreuth 1961. W. Sawallisch, director. Greindl, Paskuda, Crass, Fischer, Silja, Uhl. PHILIPS*.
- Coro y Orquesta de la Opera del Estado, Berlín. F. Konwitschny, director. Frick, Wunderlich, Fischer-Dieskau, S. Wagner, Schech, Schock. EMI.
- Coro y Orquesta del Covent Garden. A. Dorati, director. Tozzi, Lewis, London, Elias, Rysanek, Liebl. DECCA*.
- Orquesta New Philharmonia. Coro de la BBC. O. Klemperer, director. Talvela, Unger, Adam, Burmeister, Silja, Kozub. EMI*.
- Coro y Orquesta del Festival de Bayreuth 1971. K. Böhm, director. Ridderbusch, Ek, Stewart, S. Wagner, Jones. Esser. DG.

* En el catálogo español actual.
** Estuvo editado en España.

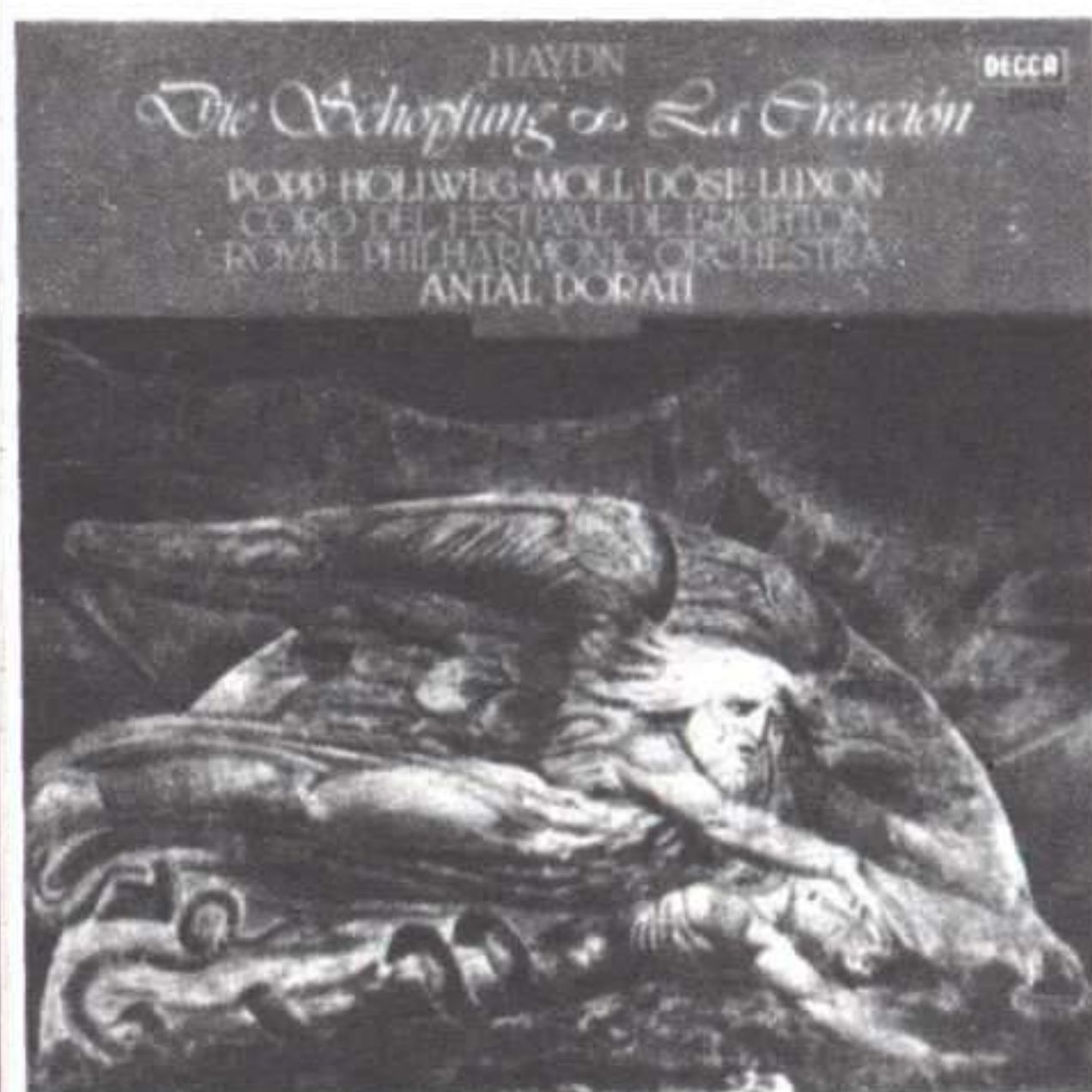
«LA CREACION» POR DORATI: UN INTERESANTE (Y AUTENTICO) CAMINO INTERMEDIO

En el número 472 de RITMO (junio, 1977) Angel Carrascosa, en un excelente trabajo perteneciente a la sección **La discoteca básica**, anunciaba la próxima aparición en el mercado internacional de **La Creación**, de Haydn, por Antal Dorati, esperada con justificada expectación, dada la calidad general de los precedentes registros haydnianos (todas las sinfonías y varias óperas) del director húngaro. He aquí ya en España, bastante puntualmente, esta grabación. No defrauda, aunque no supone un logro definitivo. Datos y consideraciones sobre la gestión y carácter de la obra eran ya recogidos en aquel trabajo. Por tanto, importa aquí particularmente dar noticia concreta y un poco pormenorizada del producto discográfico.

La impresión general, después de las primeras audiciones, es la de una notable coherencia, homogeneidad y unidad de planteamientos. Dorati ofrece una versión sólida, en la que todos los elementos se integran perfecta y naturalmente. «Tempi» comúnmente animados, vigor sin excesos, claridad y justeza expositivas. Son características habituales del Haydn del conductor magyar, quien ha captado muy bien, en efecto, el carácter, el aire sano y rústico de muchas de las composiciones del músico de Esterháza, enfocándolas desde una óptica en la que tiene más importancia el impacto directo, la impresión certera producidos por un fraseo muy funcional

y una rítmica muy definida que la recreación poética, el estudio de timbres o la depuración sonora. Esta **Creación** es, por todo ello, clara de perfiles, transparente de líneas, equilibrada de construcción, juvenil, vigorosa (con sólo ligeros decaimientos, como el del aria de «Rafael», «Nun scheint in vollem Glanze», Núm. 22), con un excelente tratamiento de las páginas corales, a cargo del no excepcional, pero entonado Coro del Festival de Brighton, bien adiestrado por Laszlo Heltay. La preparación y resolución de su primera intervención, «Und der Geist Gottes», en la que ha de jugarse hábilmente con los contrastes dinámicos (del «pianissimo» inicial al «fortissimo» de «... es ward Licht»), está muy bien planificada y expuesta, sin excesos. No tan bien el prelude orquestal, «Representación del Caos», realizado de manera bastante prosaica, sin misterio ni dramatismo. Este prosaísmo, que aparece en otros momentos («Nacimiento de los astros», Núms. 11 y 12), impide que a veces la música sea exprimida en toda su riqueza expresiva. Hay que señalar también como factores negativos (al menos, no positivos) cierta sequedad acentual y una evidente falta de fantasía. Queda patente que el director, al no tener que servir una acción dramática concreta, pierde algo de impulso, de riqueza en el matiz, de variedad y de continuidad. Hay fluidez y aparente espontaneidad, pero todo queda más plano, menos vívido quizá de lo que sería de desear (factores estos que se dan con creces en las dinámicas interpretaciones doratianas de sinfonías y óperas de Haydn).

Homogéneo el equipo vocal, constituido en esta ocasión por cinco elementos. Kurt Moll canta muy bien, con el acento justo, con musicalidad y, cuando es preciso, con contundencia. Su frase inicial, «Im Anfange schuf Gott», está dicha con gran sentido. Autoritario y «plástico» (cosa importante para dar relieve al mundo descriptivo de este oratorio), cualidad esta última no muy frecuente en voces



profundas, aunque la de este bajo alemán, si bien redonda y homogénea, no tenga la rotundidad, la «negrura», de la de un Frick, la belleza de la de un Kipnis o el vigor de la de un Hann, históricos «Rafael». Encuentra, como casi todos aquí, dificultades en los pasajes agudos de «Da tobten brausend heftige Stürme» (Núm. 3) y la citada «Nun scheint...» (Núm. 22). Medida, entonada, ágil, con una voz fácil y segura, Lucia Popp, cuyo luminoso timbre y su ligera materia se adaptan bien a la parte de «Gabriel». No tiene, sin embargo, la efusión y la cálida expresividad, tan convenientes, de otras (Grümmer sobre todo, Ameling, Giebel...); su emisión es algo dura y seca. A buen nivel Werner Hollweg, tenor irregular, que hace aquí uno de sus mejores trabajos discográficos (superior al de **Las Estaciones** con Karajan). Flexible, estilizado y expresivo, no puede, con todo, evitar dar una cierta sensación de blandura ni tampoco disimular su ya crónica insuficiencia en la zona aguda, donde los ataques casi nunca son límpidos, rozando normalmente, e incluso dando, el «gallito». Por debajo también de otros tenores que han cantado el «Uriel»: Dermota, Wunderlich, Patzak, el mismo Traxel... El inglés Benjamín Luxon, barítono lírico de agradable color, brinda un adecuado «Adán», en otras ocasiones algo maltratado por voces demasiado graves (que suelen cantar al mismo tiempo el «Rafael»). La más floja es Helena Döse, «Eva» sólo discreta, no especialmente expresiva, de voz gutural. Poco hábil en las agilidades.

En definitiva, esta versión, correctamente grabada, se coloca en lo absoluto en un segundo término, al lado (aunque desde otra perspectiva) de la de Karajan, Münchinger o Jochum (las tres en

España), pero, a mi juicio, por debajo de las de Forster y Krauss, que dan dos visiones distintas, pero esenciales de la obra. Dorati no posee el refinamiento sonoro, la elegancia y la espiritualidad de los unos ni la frescura poética o la grandeza de los otros. Pero conecta, dentro de un nivel muy alto, con muchos de los valores definitorios de esta música, ofreciendo una exposición sencilla, directa y, a su modo, emotiva, con un planteamiento y una realización de los números corales de gran clase, si bien también en este campo se vea superado por alguno de sus colegas, sobre todo por Forster, afortunado al disponer de un coro (el suyo) en plena forma en el momento del registro: el de la Catedral de Santa Eduvigis, de Berlín.

Como siempre, muy interesantes y documentadas las notas del especialista Robbins Landon, centradas antes en la génesis del oratorio que en su análisis musical.

Conclusión: Menos genial, pero más coherente que otras interpretaciones, la de Dorati se constituye ahora mismo en nuestro mercado (del que faltan las básicas de Forster y Krauss) como primera alternativa.—**ARTURO REVERTER.**

Interpretación: 7,5.

Sonido: 7.

O

J. HAYDN: **La Creación.** L. Popp, soprano; W. Hollweg, tenor; K. Moll, bajo; H. Döse, soprano; B. Luxon, barítono. Coro del Festival de Brighton (maestro L. Heltay).

The Royal Philharmonic Orchestra. Director, Antal Dorati. DECCA, D 50 D 1/2. Precio oferta: 900 ptas.

LA ESENCIA «BELCANTISTA»: «MARÍA ESTUARDO», UNA OBRA PARA DIVOS

La presente obra fue compuesta por encargo para su estreno en el San Carlo, de Nápoles, hecho que acaeció en 1834. El libreto, que en un principio debió ser obra de Romani, y que, finalmente, compuso Bardari, está basado en el drama de Schiller del mismo título, si bien los actos han sido reducidos a tres y los personajes de veintiuno a seis. Una buena parte del texto proviene también de una versión en verso de la citada obra, realizada por Anna Maffei. El argumento viene a relatar la situación de ambas reinas, Isabel I y María Estuardo, para culminar en el enfrentamiento de ambas y en la subsiguiente condena a muerte para la Estuardo.

Los primeros años no fueron muy favorables para esta ópera. En el mismo estreno del San Carlos se hallaba presente la reina de Nápoles, que se desvaneció a consecuencia de la emoción que le produjo el texto, lo que dio lugar a la prohibición de sus posteriores representaciones. Para sacar de apuros al teatro, Donizetti hubo de componer una nueva ópera (**Buondelmonte**) en escasos días, utilizando el material musical de María Estuardo. No pudiendo escenificarla en Nápoles, la presentó en la Scala con varias modificaciones en texto y música. Entre ellas se incluía una ampulosa



obertura, y la adaptación de la partitura de María, inicialmente escrita para soprano, para la «mezzo» María Malibrán. Lamentablemente, las primeras representaciones contaron con el «handicap» de una indisposición de la Malibrán, y una vez recuperada ésta surgió una vez más la censura para obligar a nuevas «correcciones». Ciento treinta años tardaría en volverse a escuchar en la Scala, y aunque de ella se dieron algunas funciones en diversos puntos de Italia, lo cierto es que ha sido en nuestros días cuando la obra ha adquirido una mayor popularidad por obra y gracia de sopranos como Sutherland, Genzer, Sills o Caballé. Incluso hace dos o tres años se repuso con una «mezzo», Janet Baker, como la protagonista, y más recientemente la Sutherland la ha cantado en nuestro propio país.

A la hora de comentar la presente versión hemos de referirnos necesariamente a la publicación de «La Voz de su Amo» con Sills, Farrell y Burrows en los principales papeles, e incluso a una grabación «pirata» con Caballé, Verret y Jimeno. Analizando el «rôle» principal y estas tres interpretaciones, hemos de reconocer nuestra imposibilidad para elegir preferentemente a una soprano. La más «belcantista» es, indudablemente, la Caballé en los años de su máximo esplendor, mientras que la mejor caracterización corresponde a Beverly Sills, así como un mayor dominio de la ornamentación (trinos) y registro agudo. A su vez la Sutherland aporta una mayor consistencia vocal y un fraseo más claro. Sinceramente, cualquiera de las versiones resulta irreprochable en el papel principal. Como «Isabel» es Turangeau la más convincente, viniendo especialmente apoyada por las tonalidades seleccionadas, pero éste es un punto en el que entraremos después. La Farrell resulta totalmente insulsa y sin carácter, a su lado. En cuanto al tenor, ya depende de los gustos. Pavarotti se muestra temperamental y ardiente, muy en la línea del amante italiano, mientras que Burrows es más elegante y refinado, aunque con una voz de menor cuerpo. Una diferencia notable entre ambas versiones radica en la selección de las partituras. Todos los problemas antes apuntados originaron multitud de variaciones en los números musicales, lo que vino a complicarse con la pérdida del manuscrito original. Por ello Ceccato y Bonyngue plantean versiones diferentes. Ceccato es, aparentemente, más fiel a Donizetti, mientras que Bonyngue ha tratado de incrementar la fuerza de la ópera según los moldes italianos. A tal fin se cambian algunas tonalidades, y así, el aria de introducción de «María Estuardo» se ha bajado de tono. Por ello es aún más evidente en el primer aria de «Isabel», en donde de «Sol» se baja a «Fa», para posteriormente iniciarse otra amplia serie de trasposiciones destinadas a potenciar y lucir el registro grave de la Turangeau. Otras diferencias radican en la ausencia de la obertura compuesta para la Scala, la de varios compases corales tras ella y la abreviación de «cabaletas» y «ensembles», entre las cuales resulta contraproducente la final del trío del tercer acto entre «Isabel», «Leicester» y «Cecil». En cuanto a la dirección en sí, la más acertada dramáticamente es la de Ceccato. La lectura es más refinada y tensa, contando con una superior orquesta y una muy superior toma de sonido. Desde luego, Decca ha realizado registros superiores al presente en cuanto a sonido.

La publicación es, en líneas generales, muy estimable, superando a la de HMV en «mezzo» y tenor, igualándola en soprano y quedando por debajo en dirección y sonido.—**GONZALO ALONSO RIVAS.**

Interpretación: 9.

Sonido: 7.

O

DONIZETTI: **María Estuardo.** Joan Sutherland, Huguette Tourangeau, Luciano Pavarotti, Royer Soyer, Margreta Elkins, James Morris. Orquesta y Coros del Teatro Comunal de Bolonia. Director, Richard Bonyngue. Decca, D 2 D 1/3. Precio oferta: 1.350 ptas.

Versión comparada: Beverly Sills, Stuart Burrows, Eileen Farrell. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Aldo Ceccato. EMI, IJ 165-94252-4.

«ARIADNA EN NAXOS», DE RICHARD STRAUSS: EDICION INOPORTUNA

La producción del presente registro, que Decca presenta ahora en el mercado hispano, fue realizada originalmente por RCA, y

debido a la antigüedad de la grabación se encuentra en el resto de Europa en serie económica. Primer punto negativo, pues, ya que el álbum pasará a tener el precio «normal» cuando finalice el período de oferta. Otro factor que influye negativamente en esta publicación ha sido la retirada de catálogo por EMI española de la versión considerada casi por unanimidad como la lectura clave de esta ópera straussiana, como se sabe, dirigida por Rudolf Kempe (la versión de Leinsdorf no le llega a la de Kempe ni a los talones). Ante este panorama, es preferible mantenerse a la expectativa de una «posible reedición» de la interpretación de Kempe, antes que, desde luego, adquirir el álbum Decca, por muy en oferta que se encuentre.



La composición de Richard Strauss, en un prólogo y un acto, parte de una situación vagamente perfilada en *Le bourgeois gentilhomme*, de Molière; Hugo von Hofmannsthal, autor del libreto, imagina que un acaudalado «parvenu», para más y mejor divertir a los invitados a un espectáculo que se desarrolla en su mansión, decide fundir en una representación única la ópera seria y la «commedia dell'arte» previstos en el programa de la velada. En el prólogo se asiste a la imprevisible decisión del dueño de la casa, comunicada a los invitados por el mayordomo; en el acto que sigue se presencia a «Ariadna» abandonada por «Teseo» y sumida en la más completa desesperación. Finalmente, intervendrá «Baco», quien logrará convencer a la desventurada para que lo siga y se consuele con él del amor perdido. La irónica e intelectual máquina teatral creada por Hofmannsthal somete a Richard Strauss a un minucioso trabajo de valoración de los ingredientes, a veces dieciochescos y a veces modernos, fundiéndolos y dando como resultado una obra alejada del vitalismo hedonista de *Salomé*, de las tumultuosas sombras interiores de *Elektra* y del espléndido colorido, anacrónico, fascinante y caduco del *Rosenkavalier*. También es preciso añadir que *Ariadne* no posee, ni mucho menos, la genialidad de las tres mencionadas, aunque sí un interés indiscutible por sus momentos de serenidad veteada de nostalgia, con una escritura aérea, muy mesurada, que puede hacer recordar en ciertas secciones a su última producción: las *Metamorfosis*, para 23 instrumentos de cuerda (al igual que ésta, *Ariadna* está sostenida por una orquesta de solamente 36 instrumentistas). La versión revisada que recoge esta grabación corresponde a la estrenada en la Ópera de Viena, el 4 de octubre de 1916, dirigida por Franz Schalk (actuando Maria Jeritza, Selma Kurz y Lotte Lehmann en los principales papeles).

La dirección de Erich Leinsdorf es correcta, en exceso precipitada y carente por completo de la sensual aportación de la bellísima versión lograda por Rudolf Kempe. Dentro del terreno específicamente vocal, el elenco empleado por Leinsdorf oscila entre lo aceptable (Sena Jurinac, con una línea de canto muy conseguida para su «rôle» del compositor) y lo insólito —por rematadamente pésimo— de Jan Peerce, con una intervención que raya los límites de lo grotesco. El resto del conjunto es aceptable, si bien con reparos a Leonie Rysanek por lo inadecuado de su voz para el papel de «Ariadna». Frente a esto, el conjunto de voces de la versión de Kempe es modélico de principio a fin, con mención especial para Gundula Janowitz (quizá lo mejor que personalmente le haya escuchado en disco) y James King, en plenitud de facultades. La elección, como es obvio, no ofrece ninguna dificultad. Un factor importante en favor de la edición de Decca es

que se ofrece el libreto en traducción castellana (EMI editó la obra con el libreto original alemán y su traducción inglesa).

Conclusión: Balance negativo. Versión no recomendable.—**ENRIQUE PEREZ ADRIAN.**

Interpretación: 5.

Sonido: 6.

O

RICHARD STRAUSS: *Ariadne auf Naxos*. L. Rysanek, Jan Peerce, S. Jurinac, W. Berry, R. Peters, etc. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Erich Leinsdorf. Decca, 288 112/14. Precio oferta: 1.350 pesetas.

Versión comparada:

T. Adam, G. Janowitz, T. Zylis-Gara, J. King, etc. Staatskapelle Dresden. Director, Rudolf Kempe (EMI).

UN INTENTO FRUSTRADO: EL «TROVADOR» DE BONYNGUE

En los últimos días nos han llegado dos publicaciones diferentes de esta obra. Los resultados son bien distintos. Si una (EMI) puede calificarse de arbitraria pero genial, la otra (DECCA) no pasa de ser una versión mediocre. Sin embargo, el objetivo era ambicioso, pues además de reunir un «cast» de primerísima línea se incluía una música de «ballet» totalmente olvidada y en cuyo campo Bonyngue es un auténtico maestro. ¿Qué ha sucedido entonces? De entrada, el «cast» era magnífico, pero no apropiado; después parece claro un desfase en las fechas de grabación, pues a veces incluso se denotan diferencias en las tomas de sonido, que ha afectado en forma directa la ausencia de una verdadera continuidad en su discurso musical. Carece de toda atmósfera dramática, y éste es un defecto inexcusable en *El Trovador*. Bonyngue, frecuentemente tan próximo a los «tempos» vivos, se ha inclinado en esta ocasión por la lentitud (aunque no tanto como Karajan), sin duda en busca de una elegancia desusada en otras publicaciones, y que en buena parte venía también obligada por los propios intérpretes seleccionados. Siendo casi todos ellos más «belcantistas» que veristas, más elegantes que pasionales, resultaría difícil centrarles dentro de un carácter eminentemente vehemente como es el que inicialmente requiere *Trovador*. Esta pretendida elegancia no ha cuajado, como, en cambio, cuajó con Karajan, y por ello el resultado es pobre y a veces inconsistente. Por otro lado, la música de «ballet» muy bien pudiera haberse insertado como curiosidad al final de la obra, y no donde, en realidad, acaece, ya que es otro elemento más a perturbar el carácter dramático.

Joan Sutherland, soprano «belcantista» donde las haya, afronta últimamente una comprometida expansión de repertorio, y no resulta extraño que *Trovador* sea una de esas nuevas experiencias, puesto que el acto primero incluye una brillante «cabaletta» de coloratura, en donde, desde luego, ninguna otra soprano se luce como ella. No obstante, la tesitura media de la partitura le resulta



demasiado tensa, ocasionando notas forzadas. Su caracterización tampoco es adecuada, y más bien plantea una «Leonora» de resignación total que una mujer de temperamento. Marilyn Horne interpreta igualmente casi por primera vez «Azucena» (hace más de diez años la cantó, pero al poco tiempo la abandonó, por considerar que no era adecuada a su situación vocal), en un intento de aproximarse a papeles más dramáticos de los que posee en su repertorio habitual. En alguna ocasión ha comentado las dificultades que Verdi introduce en sus voces, al exigir la transmisión de una tensión de la que carecen Bellini o Donizetti. Esta tensión obliga a un esfuerzo vocal que puede resultar peligroso para ciertas voces, y por ello su versión resulta demasiado contenida. Se trata de la «Azucena» más «belcantista» que se ha registrado. Wixell también se ha inclinado por un refinamiento excesivo, matizando un «Conde» de elegancia no muy adecuada, logrando acertar sólo en las «cabalettas». Ghiaurov es uno de los «Ferrandos» de timbre más atractivo, pero en las agilidades vocales denota dificultades. Otro a debutar en su «rôle» es Pavarotti, el único que realmente intenta ser expresivo, y si bien su interpretación puede calificarse de buena, tampoco llega a la altura de Domingo en su grabación con Mehta en cuanto a imaginación y «legato».

La grabación es completa y el prensaje aceptable, a pesar de la considerable extensión ocasionada por la casi media hora adicional de «ballet».

A la hora de seleccionar un **Trovador** las inclinaciones pueden ir por las versiones de Mehta, la más acertada dentro del concepto tradicional y con un «cast» magnífico, o de Karajan, con una visión arbitraria, pero interesantísima, sin olvidar la de Cellini con Milánov, Bjoerling, Barbieri y Warren.—**GONZALO ALONSO RIVAS.**

Interpretación: 6.

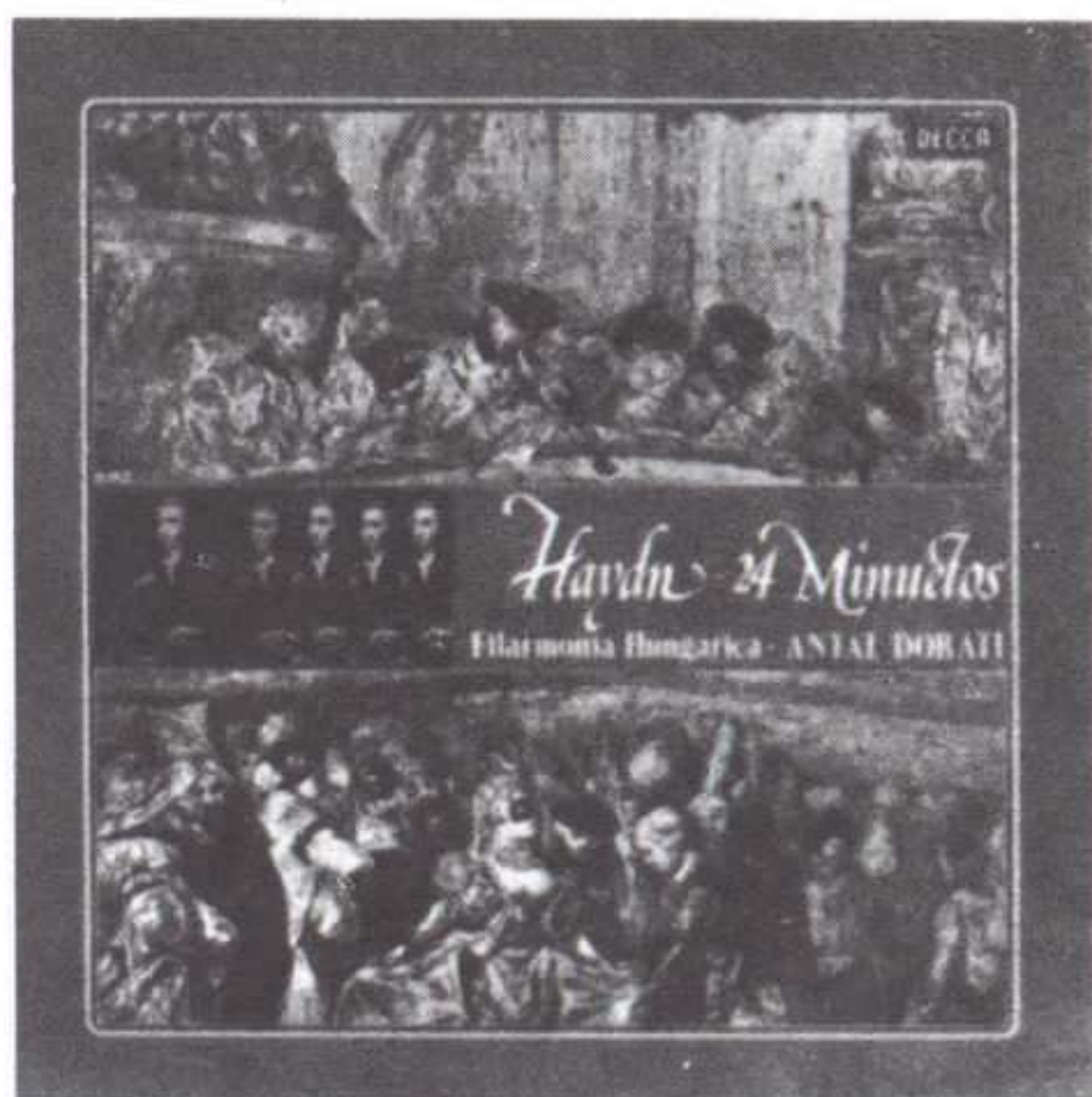
Sonido: 7.

O VERDI: **Il Trovatore.** Luciano Pavarotti, Joan Sutherland, Marilyn Horne, Ingmar Wixell, Nicolai Ghiaurov. Coro de la Opera de Londres y Orquesta Filarmónica Nacional. Director, Richard Bonynque. DECCA, D 82 D 1/3. Precio oferta: 1.350 ptas.

«24 MINUETOS» DE HAYDN: «MUSICA DE PIES LIGEROS»

Las cortes europeas del siglo XVIII bailaban minuetos, alemanas, danzas, contradanzas, gavotas, etc., en los lujosos palacios que el estilo rococó fue difuminando por toda la geografía del viejo continente.

Entre otros músicos, sabemos que Mozart, siempre de encargo, claro, compuso infinidad de piezas destinadas todas ellas a alegrar las fiestas cortesanas y aristocráticas. Están todas recogidas en la colección de diez volúmenes que Decca publicara hace tiempo, dirigidas por Boskovsky. Beethoven también las compuso en menor escala.



La mayoría de la música de danza de Haydn estuvo prácticamente desconocida hasta la década de 1930, cuando O. E. Deutsch y E. F. Schmid publicaron las **Doce danzas alemanas** y los **Doce minuetos** que Haydn había compuesto, en 1792, para la Redoutensaal de Viena.

No se conoce el destinatario de los **24 Minuetos** de la presente grabación, ni tampoco están fechados; es posible que fuesen compuestos después de las danzas de 1792.

Música de «pies ligeros» —como diría Nietzsche al referirse a la música de Chueca— ésta de Haydn. Son veinticuatro espléndidos minuetos llenos de gracia, ritmo, vitalidad y movimiento, pensados para alegrar la tertulia amena, ayudar a saborear una buena copa de vino selecto o champagne francés, cortejar a las damas, danzar, danzar, danzar... Todo un perfecto manual de la más refinada filosofía epicúrea.

Oportuna publicación, incluida en la Oferta Especial de Otoño de Decca.

Es sabida la especialización de Dorati con sus filarmónicos húngaricos en la obra de Haydn. Ahí está la integral de las **Sinfonías**, únicas e insuperables, aún no publicadas en España —¿para cuándo?—, como prueba de ello.

Sí, están perfectamente interpretados estos **24 Minuetos**, tienen la gracia, el ritmo y la medida que esta música cortesana exige. Es un álbum preciso y agradable, recomendable a toda persona que sepa catar la sencilla belleza y el exquisito encanto que de estas pequeñas pero grandes piezas se desprenden.

Conclusión: Delicioso álbum de obras menores de Haydn, magníficamente interpretadas. Buen sonido. Regular precio. Sólo señalaría un pequeño inconveniente, a mi modo de ver: es excesiva la orquesta empleada por Dorati.—**MANUEL GALLARIN.**

Interpretación: 8.

Sonido: 8.

O HAYDN: **24 Minuetos.** Orquesta Filarmónica Húngarica. Director, Antal Dorati. DECCA, HDNW 90/1. Precio oferta: 900 ptas.

UN «DON JUAN» QUE NO FUNCIONA

Aparece en nuestro país esta grabación nada menos que diecinueve años después de su realización. Recoge, por primera vez en su integridad, toda la música escrita por Mozart para este tema literario, adaptado a la escena por Da Ponte con ingenio e inteligencia (planteando, no obstante, al compositor grandes problemas de estructura dramático-musical). En efecto, este registro incluye todos los recitativos normalmente amputados y todos los números creados tanto para el estreno en Praga (octubre de 1787), como las adiciones realizadas para la primera representación vienesa (mayo de 1788). Las modificaciones se presentan en el acto segundo,



en el que, por ejemplo, Mozart compuso para la Cavaleri, «Elvira» en Viena, nada menos que el recitativo «In quali eccessi», seguido del aria «Mi tradì quell'alma ingrata». Hubo de eliminar, sin embargo, por incapacidad del tenor Francesco Morella, «Il mio tesoro», sustituyéndola por la menos complicada «Dalla sua pace». Todos estos números, los de Praga y los de Viena, se interpretan comúnmente. No ocurre lo mismo con el recitativo «Restati qua» y dueto subsiguiente, «Per queste tue manine», creado para la versión vienesa. Es un fragmento de cierto interés musical, muy bien escrito, pero introducido un poco forzosamente, ya que rompe la continuidad dramática. Lo interpretan «Zerlina» y «Leporello».

En principio, se daban muchas de las premisas necesarias para que este **Don Giovanni** «funcionara». No sucede así. Las causas son diversas. En primer lugar, la dirección. Erich Leinsdorf, a quien se encomendó tal menester, es un sólido artesano, músico de cierta solvencia, técnicamente bueno, pero pocas veces dotado de inspiración, de delicadeza expresiva, de sentido de las progresiones dramáticas. Su Mozart, que puede estar bien construido, sin concesiones, sin blandenguerías, no es (no lo ha sido nunca) estilísticamente depurado. Cosa realmente paradójica, si tenemos en cuenta que Leinsdorf es vienés, si bien reside desde hace muchos años en Estados Unidos. En esta ocasión se aprecian claramente sus características directoriales: contundencia, precisión, corrección en la letra, animación. Frente a ello: rudeza, rigidez agógica, sequedad expresiva. Su traducción de esta «Opera de óperas» es, desde algún punto de vista, elogiada, porque, partiendo de un enfoque muy vital, de tintes viriles, respeta casi siempre (no siempre) las indicaciones dinámicas y rítmicas indicadas en la partitura. Abusa, sin embargo, del ataque violento, del «sforzando» exagerado, siendo, por otra parte, su gama dinámica estrecha, pobremente matizada. Los «pianos» son así «mezzoforte», y los «fortes», «fortísimos». No es el suyo, de todas formas, un temperamento básicamente dramático, razón por la cual al excederse en la contundencia todo resulta, a pesar de la general ligereza de tempi, más bien pesante. No hay suficientes contrastes ni riqueza en las variaciones y combinaciones tímbricas; tampoco efusión lírica o expresión poética. Se tiene así la impresión de que el discurso es en exceso cuadrado; de que hay un intento, en cierto modo cuidadoso, de traducir la letra (desde una perspectiva estilística no muy adecuada) y de que se ha escapado buena parte del espíritu. No se percibe gracia ni transparencia en las intervenciones de «Zerlina», ni lirismo en las de «Doña Anna», ni patético sentimiento en las de «Doña Elvira» (dejando aparte las limitaciones de las cantantes). No se aprecia tampoco ese trasfondo de refinada sensualidad que emana del personaje central. La fundamental escena del «Convidado de piedra» está resuelta de forma muy externa y tremendista, sin la necesaria dosificación de los efectos ni adecuada planificación. En fin, y resumiendo, una dirección férrea, precisa, bien construida; una lectura casi «al pie de la letra»; pero también una dirección escasamente inspirada, demasiado de una pieza, que desconoce gran parte de las diversas caras de este «dramma giocoso», complejo donde los haya. Una interpretación realmente poco «mozartiana», lo que es grave. Preferibles las visiones de Krips (Decca, Ace of Diamonds), más leve, elegante y característico; Böhm (DG), conciso, nervioso y convincente en lo dramático; Klemperer (EMI), irregular, pero con momentos grandiosos; Giulini (EMI), elocuente y teatral, sutil y variado... Y, naturalmente, las históricas grabaciones piratas de Furtwängler (Salzburgo, 1953-4), no en España.

Segunda gran causa de que la versión no alcance más altos niveles de calidad: la prestación vocal. Pocas veces un reparto tan importante sobre el papel ha resultado tan poco homogéneo (lo que, en parte, hay que cargar también en el deber de Leinsdorf, incapaz de dotar de coherencia estilística —sin renegar de la variedad, que tampoco consigue— a su conjunto). Refirámonos primero a las damas. Birgit Nilsson y Leontyne Price se encuentran, sobre todo la primera, lejos de ser unas ideales «Doña Anna» y «Doña Elvira». La soprano sueca, de instrumento poderoso, dotado de dramático y refulgente color, aparece como perdida en su contradictorio papel. Intenta continuamente desproveer a su voz de ese metal tan característico, empequeñeciéndola y haciéndola más lírica. A veces con éxito, pero a costa de privarla de sus rasgos definitorios, de su personalidad. Se muestra, de todas formas, inhábil en las agilidades, desafiando con demasiada frecuencia (escúchese, por ejemplo, el recitativo «Crudele!» y aria «Non mi dir»), fraseando pesadamente y sorteando como puede las dificultades que para ella —por falta de flexibilidad y poco dominio del idioma (con algunos cambios de letra)— ofrece el recitativo. En la interpretación que años más tarde realizó con Böhm

para la DG está mejor. La Price está más ajustada y afronta los problemas técnicos con bastante soltura (terribles corcheas de «Mi tradì...», por ejemplo). Se muestra, no obstante, poco convincente en su dramatismo, excesivamente rígida en la articulación y poco afortunada asimismo en el recitativo. Encuentra en ocasiones dificultades serias en la zona grave, donde su voz, tan peculiar —y ésta es una de sus limitaciones tradicionales—, pierde peso y color, abriéndose en demasía. Ni ella ni la Nilsson, nada ayudadas por la batuta, aciertan a exprimir la poesía y la íntima efusión que alberga, a través de una exigente escritura, el maravilloso trío del primer acto, «Bisogna aver coraggio», en el que Valletti, al menos, cumple. La «Zerlina» de Eugenia Ratti es, al mismo tiempo, ñoña y sosa, lo que es difícil, pero comprensible teniendo en cuenta la vocecilla un tanto gatuna y la falta de personalidad de la cantante. Otro punto negro es la labor de Fernando Corena, «Leporello», todavía más exagerado, teatral y abufonado que en la versión de Krips. Ha de disimular muchas veces, con feos efectos, la fatiga de su voz, de timbre descolorido y pesante. Heinz Blankenburg es un discretito y algo «pasmao» «Masetto», y Arnold van Mill, un entonado, aunque apurado arriba (como casi todos los bajos que cantan esta parte), «Commendatore».

Quedan así, como elementos más positivos de este frustrado **Don Giovanni**, sin alcanzar en cualquier caso ninguna cima, Cesare Siepi y Cesare Valletti. El primero no supera sus actuaciones anteriores (Krips y Furtwängler), pero brilla a buena altura: flexible, dominador, convincente, elegante, suficientemente intencionado en el fraseo y el recitativo (sin llegar, por supuesto, a la alquilarada sutileza de Fischer-Dieskau). La voz, muy homogénea, presenta sus acostumbradas características: amplitud, morbidez, extensión, algunos enturbamientos. Puede que inicialmente sea demasiado pesada y oscura para el papel, pero la habilidad y elasticidad del cantante milanés superan esta posible limitación (recordemos su «Là ci darem la mano» o su «Fin ch'han dal vino»), logrando una caracterización especialmente vigorosa. El segundo, uno de los tenores «di grazia» más interesantes de la postguerra, pone de manifiesto aquí su depurada línea, su adecuación estilística, su matizado fraseo, y brinda un excelente «Don Ottavio», aun cuando deba reconocerse el escaso encanto de su timbre, la cortedad —particularmente por arriba— del instrumento y el declive que ya a finales de los cincuenta empezaba a acusar.

El álbum incluye libreto, con mínimo comentario y muy discreta traducción. Grabación técnicamente aceptable, aunque se noten demasiado el truco estereofónico y los efectos especiales. Suficiente, en todo caso, para reproducir el maravilloso sonido de la Filarmónica de Viena, transparente y cálida, a pesar de que no se aprovechan todas sus posibilidades.

Conclusión: Para **Don Giovanni**, está visto, hace falta algo más que un buen concertador, unas buenas voces y una gran orquesta.—**ARTURO REVERTER.**

Interpretación: 5,5.

Sonido: 6,5.

O MOZART: **Don Giovanni.** Opera en dos actos. Libreto de Lorenzo Da Ponte. C. Siepi (bajo), B. Nilsson (soprano), L. Price (soprano), E. Ratti (soprano), C. Valletti (tenor), F. Corena (bajo), H. Blankenburg (barítono), A. van Mill (bajo). Coro de la Opera de Viena, Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Erich Leinsdorf. DECCA, D 10 D 1/4. Precio oferta: 1.800 ptas.

TELEFUNKEN

HAENDEL, RECUPERADO Y RESTITUIDO POR HARNONCOURT

A las recientes ediciones de **Rinaldo**, **Jefté** y **Judas Macabeo** se une ahora la del oratorio **Baltasar**, con lo cual, y habida cuenta de la media docena de obras similares editadas en los últimos años, disponemos ya en España de un «corpus» musical importante de la monumental creación haendeliana. Esperemos que los aficionados al barroco aprovechen la alta media de calidad interpreta-

tiva de estas grabaciones para hacerse con ellas, y que esto anime a las Casas discográficas a persistir en el ofrecimiento integral de los grandes oratorios y óperas del maestro de Halle.

Baltasar es una obra larga —dos horas cincuenta y cuatro minutos— y compleja. Si no alcanza el interés dramático de **Saúl** (ver RITMO, núm. 476) ni el milagroso nivel de belleza melódica de **El Mesías**, y el equilibrio dista de lo perfecto, posee, sin embargo, calidad más que suficiente para despertar el interés, y en momentos incluso la devoción. El texto inglés, debido a Charles Jennens, se apoya en el «Libro de Daniel» de la **Biblia**, aunque completado con partes tomadas de Jenofonte y de Herodoto. El resultado es irregular, con un primer acto excesivamente largo (que dura más que los otros dos juntos) y discursivo, centrándose más el interés en el segundo, sin duda el mejor, y remontándose brillantemente en el tercero. La acción de la obra y su pensamiento social responden perfectamente a los de la burguesía inglesa de mediados del siglo XVIII, en el que el estamento judío, en las artes y en las finanzas, ocupa un lugar de relevante importancia. En este aspecto, el libreto, y como consecuencia el oratorio, tomado como totalidad, no deja de ser revelador en su ingenuidad. Por un lado, nos encontramos con Daniel, el inteligente, el bueno, el justo, el que adora al verdadero Dios, por supuesto el representante del pueblo elegido; por otro, los gentiles, del que el impío Baltasar sirve de ejemplo, el que se opone a Daniel, pero a él recurre, al que el verdadero Dios castiga. El triunfo final —en todos los oratorios de Haendel triunfan siempre los «buenos»— no es sino la consecuencia de la victoria del pueblo elegido sobre sus perseguidores y enemigos. Ya se ha señalado en alguna otra ocasión la más o menos inconsciente identificación entre el público inglés y el pueblo elegido, que explica en buena parte el mayor éxito de Haendel en el campo del oratorio que en el de la ópera, no siendo ésta en absoluto inferior a aquél en sus aspectos musicales.

Baltasar es un ejemplo típico de la habilidad de su autor, por la variedad en el tratamiento del tema, con su sabia disposición de coros, solistas y orquesta, arias y recitativos. Si es cierto que el primer acto llega a pesar un poco, no carece de esa súbita inspiración celeste que nos asombra y nos admira por su pureza y por



su línea melódica. Por otra parte, el tratamiento coral es sencillo, pero rico en contrapunto, con brillantez bien dosificada— las trompetas ocupan un lugar de honor— y, lo que es más importante, el conjunto del oratorio se nos aparece lleno de grandeza, con esa monumentalidad que Haendel logra alcanzar, sin por ello caer en el abuso cuantitativo ni en lo enfático. Una magnífica obra, pues, digna de salir del injusto olvido en que hasta ahora yacía.

La interpretación es modélica. Harnoncourt ha restituido con talento el carácter barroco del oratorio sin gigantismos, pero con un exquisito cuidado en el estilo, en el equilibrio de los planos sonoros, en no dejarse arrastrar por la espectacularidad fácil. La textura transparente de la orquesta de Haendel se consigue con una depuración admirable de los magníficos instrumentistas del Concertus Musicus, de Viena. Otro tanto podemos decir del Coro, afortunadamente no masivo, y que me ha causado una espléndida impresión; se trata del Coro de Cámara de Estocolmo, con el que Harnoncourt ha realizado varias colaboraciones, y que deseamos continúen en el futuro. Los instrumentos originales (al igual que sucede con el oratorio, de Telemann, **El día del juicio**) restan brillantez al conjunto, ya que su sonido es más apagado que el actual,

pero creo que a la larga beneficia el conjunto, en lugar de perjudicarlo.

En cuanto a los solistas, todos ellos —Robert Tear en «Baltasar», Felicity Palmer en su «Madre», Maureen Lehane en «Ciro», Paul Esswood (contratenor y no contralto, como se dice en los comentarios) en un sobresaliente «Daniel», y Peter van der Bielt en «Gobrias»— dan una lección de musicalidad y de estilo, muy en la línea marcada por Harnoncourt, que es, naturalmente, el verdadero protagonista de la grabación.

A la vista de estos dos magníficos logros (Haendel-Telemann) de Harnoncourt rogamos encarecidamente a Telefunken que se decida a lanzar en España su serie de las **Cantatas** de Bach (compartida con otro grande: Leonhardt), y que constituyen uno de los grandes triunfos de la historia de la música grabada.

Muy buenos sonido y prensado. El álbum contiene el libreto inglés-español, unas interesantes notas del director y un largo artículo sobre la obra de G. Schuhammer. La traducción del libreto es, a mi juicio, en exceso libre, y la de los comentarios bastante descuidada, con un empleo del castellano difícilmente tolerable en ocasiones.

Conclusión: Otro excelente oratorio haendeliano en magnífica grabación. Totalmente recomendable.—**MARTIN CODAX**

Interpretación: 9.

Sonido: 8.

- R** HAENDEL: **Baltasar**. R. Tear, tenor; F. Palmer, soprano; M. Lehane, contralto; P. Esswood, contratenor; P. van der Bielt, bajo. Coro de Cámara de Estocolmo. Concertus Musicus, de Viena. N. Harnoncourt, director. Telefunken, 6.35326-1/4. Precio oferta: 1.800 ptas.

LAS «ESTACIONES» QUE FALTABAN

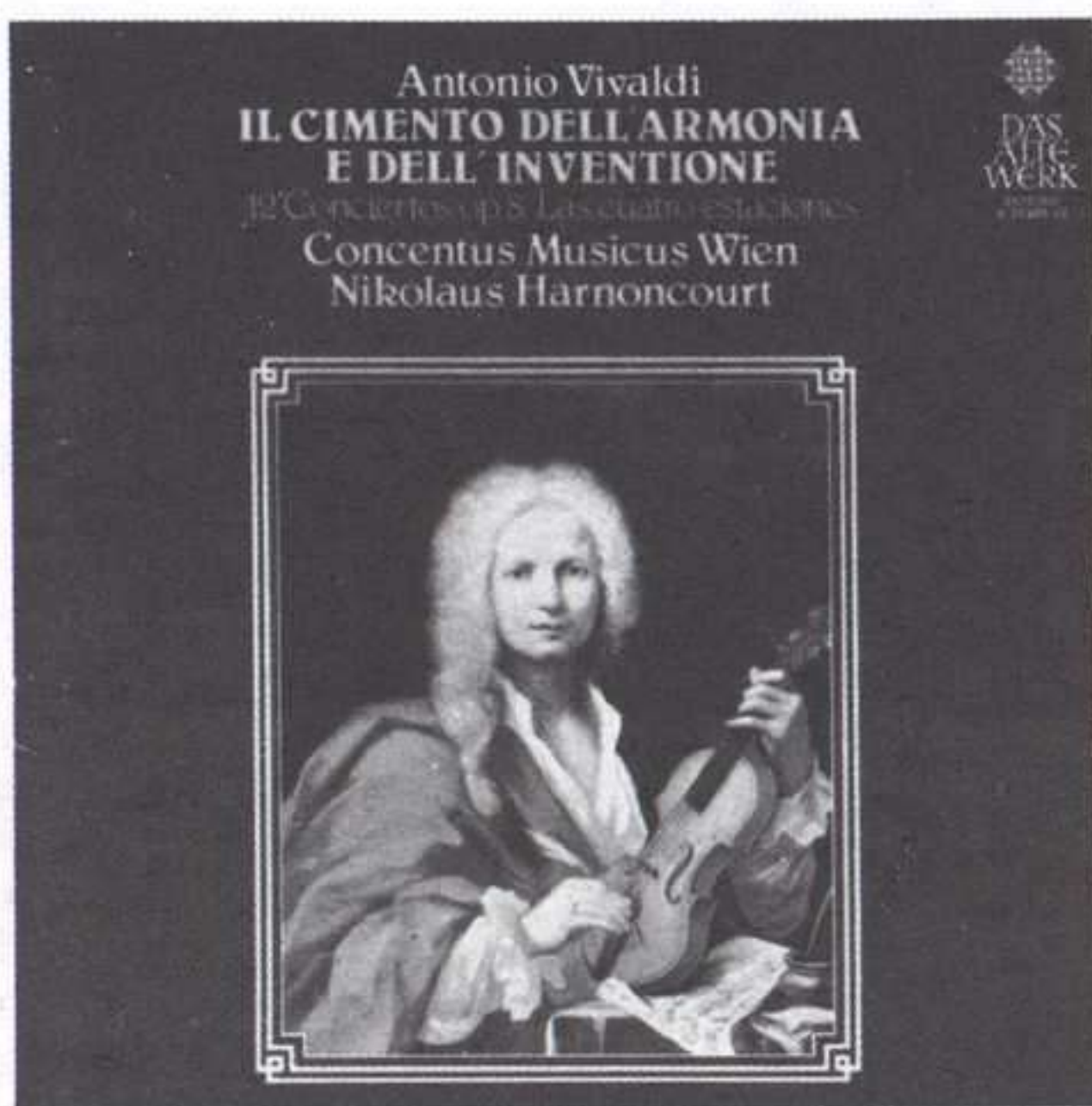
Cuando el crítico se encuentra frente a una de las realizaciones de Harnoncourt suele comenzar su labor —o incluso darla por justificada por entero— con una larga disquisición sobre las interpretaciones «auténticas», a base de instrumentos de la época, partituras originales y todo lo demás; después se completa el panorama con el recuerdo emocionado de otras versiones que al crítico le gustan y que —¡ay!— no tienen ese planteamiento historicista. Así se salva la propia estimación tan ricamente, y queda uno dispuesto para lo que venga.

Otro recurso habitual es el de decir que las versiones de Harnoncourt no son ni mejores ni peores, sino que son «otra cosa». La treta es más hábil, pero tampoco convence: efectivamente, son otra cosa, parten de otros planteamientos, pero no por ello dejan de ser comparables con otras aproximaciones a las mismas obras. Precisamente son esos puntos de partida distintos los que propician las comparaciones, porque en ellos comienza la interpretación.

Un tercer camino para eludir el juicio consiste en decir que estamos ante simples reconstrucciones, con toda la validez científica que se quiera, pero cuyas posibilidades de transmitir una vivencia estética se encuentran limitadas por sus propios presupuestos básicos. Es el camino que eligen los que dicen: «Harnoncourt es siempre interesante, pero la música no es eso. ¿Ha oído usted esta obra por...?». Su falacia queda demostrada cuando se comparan los resultados de una versión de Harnoncourt con los de otra realizada con los mismos criterios historicistas; véase si no el contraste entre las **Estaciones** contenidas en este álbum y las de Malgoire, que acaba de editar CBS.

Y con esto no quiero decir que Harnoncourt sea peor o mejor que Malgoire, sino que **lo definitivo, a fin de cuentas, es la personalidad del director**. No veo por qué Harnoncourt debe figurar en un apartado distinto del que ocupan los Karajan y demás; no comprendo por qué las versiones de aquél han de ser encerradas en un **ghetto**, todo lo lujoso que se quiera, al que sólo tienen acceso los especialistas.

La injusticia esencial de todo ello radica en que, además, Nikolaus Harnoncourt es un director como la copa de un pino, y ha



protagonizado en las dos últimas décadas una de las evoluciones más apasionantes que se han podido seguir. Del investigador precioso de los primeros discos del Concentus, que diseccionaba la obra y su entorno con precisión entomológica, ha pasado a ser un creador de trazo rápido y temperamento enérgico, directo y hasta violento, que usa para propio provecho sus amplísimos conocimientos de la música preclásica, y nos da de ella no la versión que hubiera gustado al compositor —trabajo cuya imposibilidad se esgrime no pocas veces para ridiculizar empeños de este tipo—, sino la que le gusta a él, hombre y músico de nuestro tiempo.

La cumbre de esa evolución tengo para mí que es este **Cimento dell'Armonia e dell'Inventione** —salvedad hecha de una versión de *The Fairy Queen* que escuché en transmisión radiofónica—. Ni que decir tiene que, en la **confrontación**, Harnoncourt toma decidida parte por la invención, la cual se impone triunfalmente sobre la armonía en una continua exhibición de efectos y virtuosismos que dejarán a todos boquiabiertos por más que conozcan la obra.

EQUILIBRADA Y MODELICA INTERPRETACION DE LOS «CONCIERTOS PARA ORGANO Y ORQUESTA», DE HAENDEL

La estrecha relación que los **Conciertos para órgano y orquesta**, de Haendel, guardan con otras de sus obras, produce, según el criterio selectivo del director de la grabación de turno, omisiones de algunos de ellos que en el aficionado son causa de confusión. Ante publicaciones que contienen doce, quince o dieciséis conciertos, cabe preguntarse: ¿cuántos **Conciertos para órgano y orquesta** compuso Haendel? Según el catálogo inglés, la cifra asciende a veintiuno —número coincidente con las sucesivas ediciones que aparecieron en Inglaterra durante y después de la vida del compositor—, correspondiéndose de la siguiente manera con los dieciséis que habitualmente se interpretan:

Numeración inglesa:	1 a 6	13 a 18	7, 8	9 a 12	19, 20 y 21
	(6 conc. Op. 4)	(6 conc. Op. 7)	(sin número «op.»)	—————	(sin número «op.»)
Numeración habitual:	1 a 6	7 a 12	13, 14	—————	15 y 16, —

Como aclaración, los conciertos 9 a 12 de la numeración inglesa son transcripciones de los «**Concerti grossi**» 10, 1, 5 y 6 de la **Op. 6**, respectivamente, razón por la que normalmente nunca se graban. En cuanto al número 21, se trata de un **Concierto para dos órganos**, y que hasta la fecha, que yo sepa, no ha sido llevado al disco. Por lo tanto, la presente grabación incluye los dieciséis conciertos reseñados más la **Sonata para órgano y orquesta** que sirve de introducción al aria de «El Placer», original del oratorio **Il trionfo del tempo e del disinganno**. Si bien los conciertos número 3 (**Op. 4, 3**) y número 12 (**Op. 7, 6**) se interpretan al clavicémbalo, de ahí el título del álbum, sin que se justifique el porqué de tal hecho, aunque su adaptación para este instrumento resulta perfecta e incluso reveladora.

En el número 482 de RITMO comentaba la versión de estos **Conciertos** por Chorzempa/Schröder (Philips), y en la conclusión

No hay recurso interpretativo del barroco que no sea exhibido; y ni que decir tiene que el punto culminante de esa exhibición lo constituyen esas **Cuatro estaciones** enloquecedoras, capaces de hacer parecer sin relieve las de The Academy of St. Martin in-the-Fields, incluso las que realizaron últimamente en Madrid con Iona Brown al frente.

El secreto de la fascinación que despiertan esas **Estaciones** puede estar en una palabra: eficacia. A ella subordina Harnoncourt cualquier otra cosa; por ella no rehuye ni la cacofonía. Gracias a ella tenemos la versión de las **Estaciones** que faltaba, acaso por ser la más obviamente necesaria: la radical y terminantemente descriptiva, la vinculada por completo a esos hermosos sonetos cuya transcripción a música quiso realizar Antonio Vivaldi. Con esto no digo que esta versión sea la única válida, pero sí afirmo que es la más capaz de entusiasmar, acaso como lo hacían aquellas incomparables narraciones de nuestra infancia.

El Concentus responde a su director con igual entusiasmo; su interpretación es potente, enfática, vital y comunicativa. Los integrantes del conjunto acometen **tempi** sobrecogedores, milagrosos, con esa vivacidad barroca que es el extremo opuesto de la precisión metronómica; extraen calidades inusitadas de instrumentos que se tildan de imperfectos; gradúan la intensidad desde el rumor de una hoja que cae hasta el fragor de una tempestad...

Conclusión: El Vivaldi de Harnoncourt es una maravilla. Y déjense de historias.—**JOSE RAMON RUBIO.**

Interpretación: 10.

Sonido: 9.

R ANTONIO VIVALDI: **Il Cimento dell'Armonia e dell'Inventione**. Concentus Musicus Wien; Nikolaus Harnoncourt, director. Telefunken, 6. 35386-1/2 (álbum de dos discos). Precio normal: 1.080 pesetas. Precio oferta: 900 pesetas.

otorgaba el primer lugar a la grabación de Preston/Menuhin (EMI) —álbum disponible en el extranjero—. Por aquellas fechas me fue imposible el conocimiento de esta publicación de Decca; ahora que he comparado detenidamente ambas versiones, EMI y Decca, me resulta difícil establecer una clara preferencia. Quizá, en conjunto, la primera supere a la segunda, pero ésta alcanza en algunos conciertos un nivel excepcional. Aun siendo Marriner y la agrupación que dirige destacados intérpretes en la música de Haendel, éste me parece uno de sus mejores trabajos. La principal virtud de su interpretación reside, a mi juicio, en haber logrado establecer el difícil y deseado equilibrio entre los estilos fundamentales del compositor de Halle: alemán, italiano y francés. Sólo en algunas ocasiones la levedad roza la frivolidad —apreciable en pasajes, pocos, de la **Op. 4**—, aunque en otras da muestras de una inusitada

e inspirada profundidad —primer movimiento, «Adagio», del **Concierto número 10, en Re menor**—. Sin embargo, la claridad, precisión, elegancia, vitalidad, espléndidos fraseo y articulación, y un acompañamiento ejemplar están siempre presentes. Protagonista destacado de esta importante grabación es el admirable clavecinista y organista inglés George Malcolm, que, en perfecto entendimiento con Marriner, logra una imaginativa y creadora interpretación, limpia y brillante en lo mecánico y flexible e inspirada en lo artístico, obteniendo un inmejorable partido de los excelentes instrumentos que maneja. No es preciso insistir en la extraordinaria calidad, tanto a nivel individual como colectivo, de la Academia, justamente alabada en múltiples ocasiones desde estas páginas de RITMO. Esta agrupación, junto a sus colegas de la Orquesta Inglesa de Cámara, resulta un instrumento insustituible para la interpretación de la música de Haendel. Loable asimismo la labor del



continuo, Christopher Hogwood, que tanto al clave como al órgano establece una justa, proporcionada y bella sonoridad. La calidad del registro —realizado en los años 72, 73 y 75— es notable, mientras que la presentación, en lo que al libreto se refiere, deja bastante que desear; aunque los comentarios, a cargo del propio Hogwood, sean interesantes, se echa de menos una mayor profundidad y extensión de acuerdo con la importancia de las obras. Por lo demás, hay que agradecer a Decca el haber incluido los dieciséis conciertos en cuatro discos, cuando la competencia —Archiv y Philips— nos ofrece el mismo número de conciertos en cinco discos.

Conclusión: Versión de gran categoría y sin competencia en nuestro mercado de una producción excepcional.—**FERNANDO GIL OLALLA.**

Interpretación: 9.
Sonido: 8.

- R** HAENDEL: **Los concierdos para tecla y orquesta.** George Malcolm, órgano y clavicémbalo. The Academy of St. Martin-in-the-Fields. Director, Neville Marriner. Decca, D3 D1/4. Album de cuatro discos. Precio oferta: 1.800 pesetas.

CORRECTA VERSION DE UN CICLO CAPITAL EN LA HISTORIA DE LA MUSICA

Para quien vea un cierto matiz despectivo en el apelativo de «correcta», que en el título de este comentario aplico a la versión que de las seis «Suites» para «cello» solo, de J. S. Bach, presentada por TELEFUNKEN, ofrece el suizo Henri Honegger, debo puntualizar lo siguiente: el ciclo de las «Suites» para «cello», de Bach, exige a su intérprete una calidad musical, una preparación y una técnica fuera de lo común. Quiere ello decir que, para mí, una versión correcta de esta serie de Suitas es ya una gran versión.

Poquísimos son hoy en día los aficionados a la música que desconocen las «Suites» para «cello» de Bach. Se trata de la obra cumbre del repertorio violoncellístico, lo mismo que las Sonatas y Partitas para violín solo, de Bach, constituyen la cima del repertorio violinístico.

En una crítica que hice algunos meses atrás a propósito de una integral de las Sonatas y Partitas violinísticas exponía algunos comentarios a propósito de las obras, que creo pueden ser aplicados a las «Suites» para «cello».

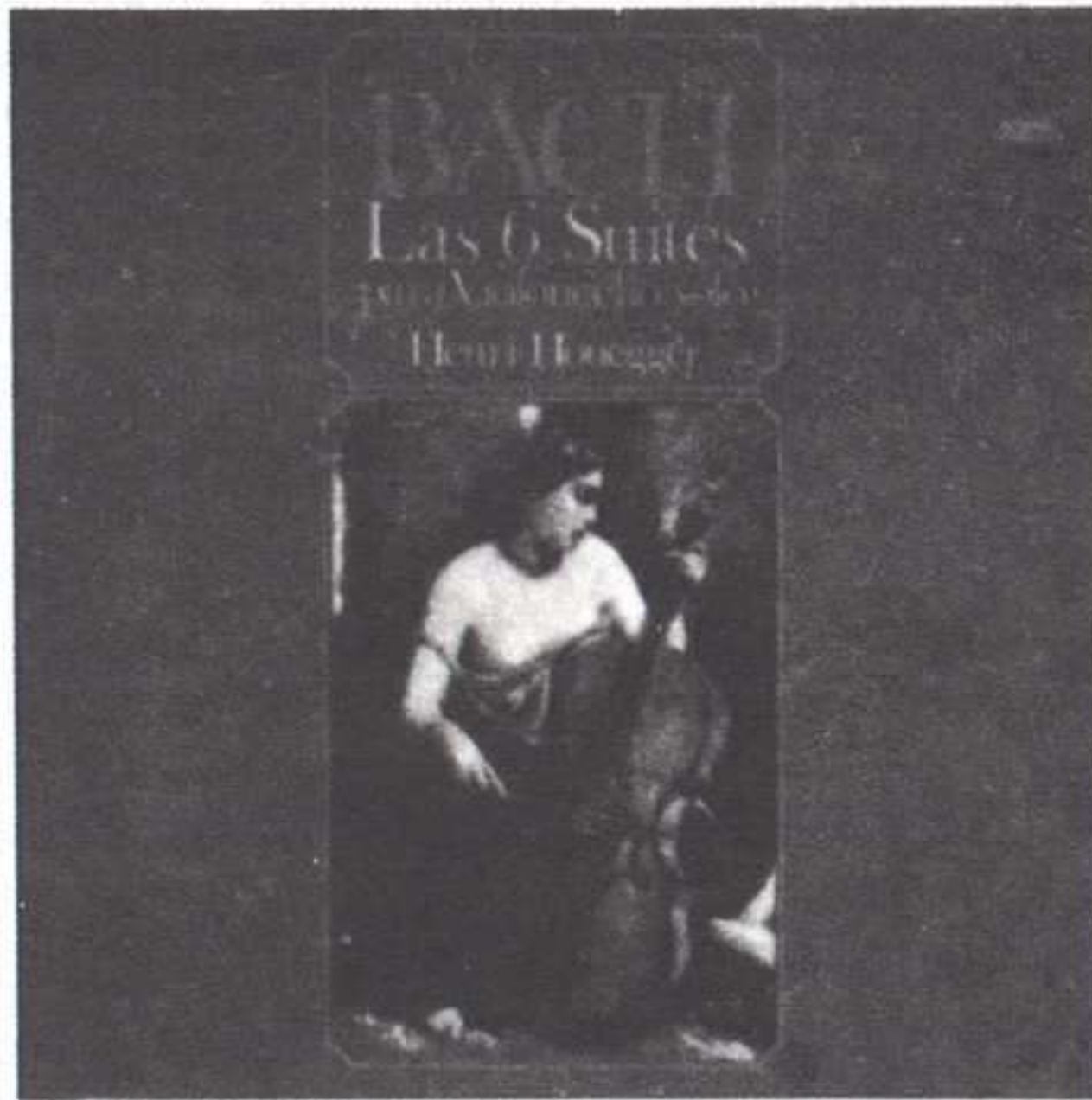
Nunca ha sido tratado polifónicamente el «cello» con la maestría desplegada por Bach en estas seis Suitas. El intérprete que «se enfrenta» con dichas piezas precisa no solamente un extraordinario virtuosismo, sino también algo más; ese algo más es una musicalidad fuera de lo común. Sin esta segunda condición, la versión que de las Suitas bachianas nos ofrecerá el simple virtuoso dejará en nosotros la impresión de que lo único que acabamos de oír es una serie de ejercicios puramente técnicos. Y ello, tratándose

de este monumento de la historia de la música, sería un auténtico sacrilegio. (Pensemos que antes de que Pau Casals descubriera las Suitas de Bach dichas obras eran consideradas simplemente como eso, como una serie de ejercicios de mecánica y técnica del instrumento.)

Por todo lo dicho, no es de extrañar que sean tan pocos los violoncellistas que «se atreven» no ya a tocar en público, sino a grabar las seis Suitas, una tras otra...

Y sucede también que, normalmente, todas las versiones que existen de dicho ciclo bachiano tienen una cierta categoría. (Insisto en que, en este caso, ello equivale a que su calidad es grande.)

Y paso a hablar de la versión de Honegger. El «cellista» suizo hace gala de una espléndida técnica y de un precioso sonido a través de todo el ciclo. Personalmente, discrepo en algunos «tempo» o en el modo de decir determinada frase, pero creo que es una interesante interpretación. No alcanza, para mí, el nivel de Casals, Tortelier (qué gran versión la del francés) o Rostropovitch... (Sí, querido lector, ha leído usted bien. En U. S. A. existe, en edición «pirata», una soberbia grabación a cargo del excepcional intérprete soviético de cuatro de las Suitas. Caso de interesarle su adquisición, con muchísimo gusto le facilitaré las señas de la Compañía grabadora, a través de RITMO.) Ya digo, no es la versión de referencia la que nos ofrece Honegger, pero es, sin duda, una versión verdaderamente aceptable.



La presentación y grabación son magníficas. Y las notas que acompañan a los discos, de gran interés. Por cierto, se omite el nombre del autor, cosa algo censurable.

Conclusión: Una buena versión de las Suitas de Bach, que no es poco.—**PABLO CANO CAPELLA.**

Interpretación: 7.
Sonido: 9.

- O** JOHANN SEBASTIAN BACH: **Las seis Suitas para violoncello solo, BWV 1007-1012.** Henri Honegger, violoncello. Telefunken, 6353451/3 (tres LPs). Precio oferta: 1.350 pesetas.

«EL DIA DEL JUICIO» O UN ACTO DE JUSTICIA A TELEMANN

La figura de George Philippe Telemann sigue siendo una casi perfecta desconocida entre los autores del barroco alemán. Oscurecido, ocultado y menospreciado al compararse con Bach y Haendel, parece que todavía no ha llegado la hora de su merecida resurrección. Bienvenida, por tanto, esta obra que tal vez despierte el interés de los aficionados hacia su autor, y que nos ilustra parcial, pero certeramente, sobre el dominio de Telemann en el campo del oratorio.

El día del juicio (Der Tag des Gerichts) se subtitula «Poema en cuatro visiones», y es una obra de 1762; es decir, del último

LA RIQUEZA DE SONIDOS ARMONICOS
DEL "KIMBALL" LLEVAN EL MENSAJE
AL MUNDO DESDE VIENA, ESTA CIUDAD
DE LA MUSICA.

Kimball

MAXPER

"LA MUSICA"

MUCHAS NOVEDADES EN:
ORGANOS
PIANOS

EN EL CENTRO
GEOGRAFICO DE ESPAÑA

CENTRO MUSICAL
MAXPER

CERRO DE LOS ANGELES -

- Los pianos Kimball son los más hermosos del mundo
- Terminados en madera de nogal
- 5 años de garantía absoluta
- Diferentes estilos para la decoración de su hogar
- Con un sonido inigualable
- Con la experiencia de más de CIEN AÑOS de fabricación

CRUMAR

2003

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

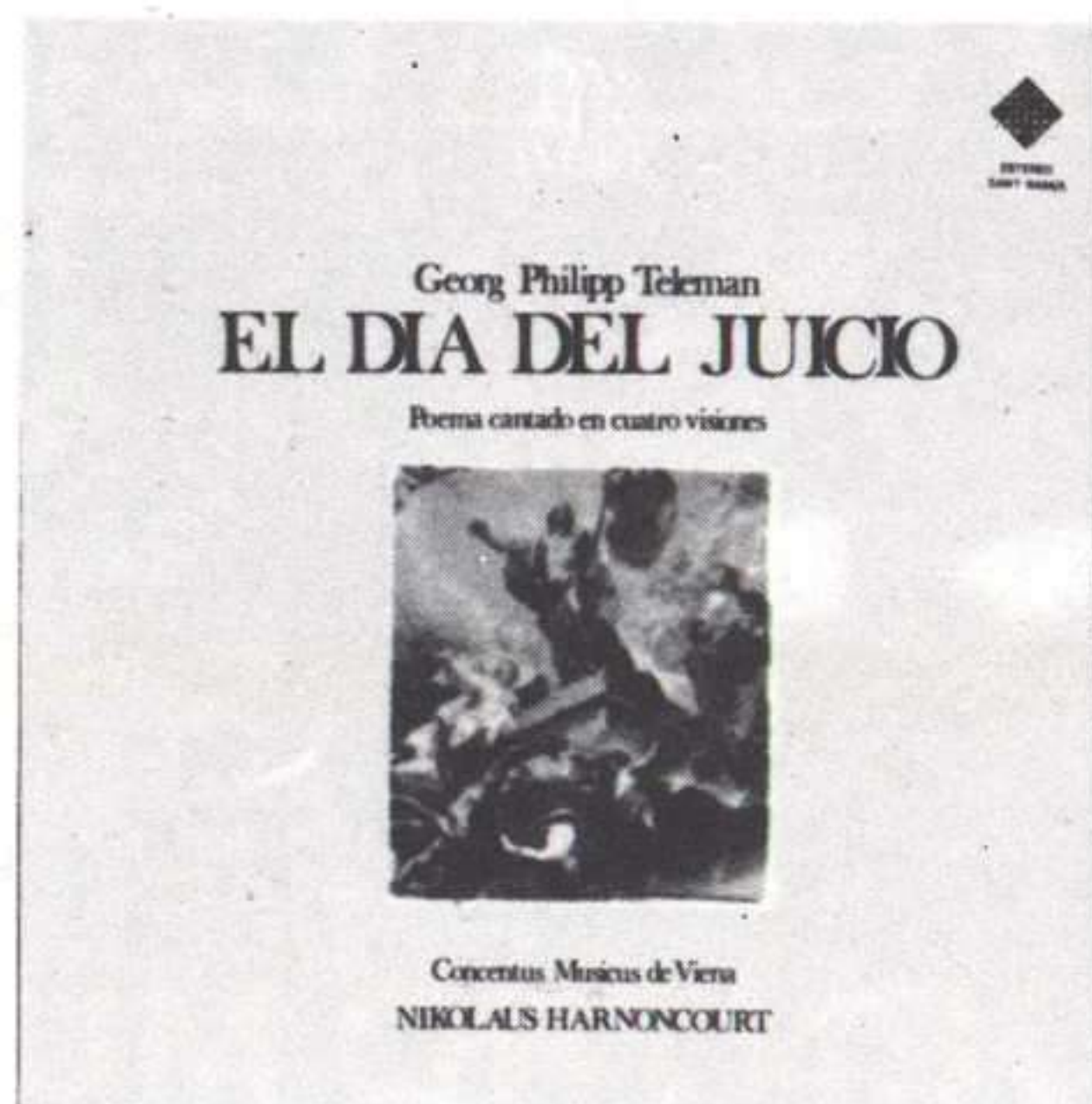
Dirección

..... D. P.

período creador de Telemann. De longitud modesta —una hora veinte minutos, aproximadamente— si lo comparamos con los grandes oratorios haendelianos o con las «Pasiones» de Bach, se acerca tal vez más, por su espíritu y por su visión natural, a una obra del tipo de **La Creación**, de Haydn, que a aquéllos, aun cuando su lenguaje sea el característico del barroco. El texto, debido a Christan Wilhem Alers, a pesar de una notoria y lógica ingenuidad, no carece de cierta grandeza, cercana a la de los autos sacramentales, con su personificación de vicios, virtudes y diversas figuras alegóricas, como la Religión, la Fe o la Incredulidad. La música es de buena calidad y muy homogénea en su nivel, aunque sin alcanzar lo sublime, y el conjunto —muy ajustado, perfectamente repartido entre los diversos solistas y el coro— bien merecedor de su conocimiento. Con una pequeña orquesta de cuerda y algunos instrumentos de viento —oboe, trompa, trompeta y fagot—, Telemann ofrece múltiples posibilidades en el acompañamiento de las arias y en las partes corales, subrayando de manera convincente el carácter de cada una de ellas. De destacar algún fragmento, lo haríamos con el aria de contralto de la primera visión, muy llena de vitalidad, y que a mí me recuerda sobremedida, en su tema principal, al de la composición, de Leopoldo Mozart, **Paseo en trineo**, estrenada muy pocos años antes, y que casi podría asegurar Telemann conoció.

También las partes corales son destacables por su original sencillez, en la que puede apreciarse la mano de un músico que posee tanto el dominio formal como la inspiración adecuada al tema que trata.

En suma, pues, un oratorio digno de conocerse y de grabarse, y que ayudará al mejor conocimiento de un compositor injustamente olvidado.



La interpretación tiene un nombre fundamental: Nikolaus Harnoncourt. Con los excelentes intérpretes del Concertus Musicus, de Viena, y el en verdad magnífico Coro Monteverdi, de Hamburgo (preparado nada menos que por Jürgen Jürgens), Harnoncourt da una verdadera lección de estilo, de sobriedad y de adecuación, pero sin caer jamás en la monotonía o la asepsia. Tal vez, al principio, la menor brillantez de los instrumentos originales pueda sorprender, ya que otorgan un matiz algo apagado a la tonalidad, pero una vez acostumbrados a ella, todo discurre con absoluta normalidad (como sucede con la magnífica grabación de **Baltasar**, de Haendel, también dirigida por Harnoncourt y que comentamos en este mismo número). Los solistas se integran perfectamente en el conjunto, y entre ellos daríamos una mención de honor al muy veterano Kurt Equiluz, siempre admirable en estos cometidos. El bajo Max van Egmon (se trata más bien de un bajo-barítono) tiene una voz de agradable timbre y buena técnica, que le permite salir airoso de su difícil aria «Fürchtet nur», en la que se incluyen todos los «da capos». La contralto Cora Canne-Meijer, en el aria antes mencionada, muestra una buena línea, aunque hubiésemos deseado una voz con más incisividad y al mismo tiempo con más gama de contrastes. Los demás solistas mantienen el buen nivel en sus más breves intervenciones. Pero, repetimos, la figura clave de esta grabación es Harnoncourt. ¿Tendremos ocasión alguna vez de verle dirigir en directo?

El propio Harnoncourt es autor de unos importantes comentarios acerca de la obra y del autor y su interpretación, que sirven para mejor comprender este **Día del juicio**. El sonido de la gra-

bación es sensible y sin ruidos de fondo, a pesar de que cuenta ya varios años, con lo cual se redondea lo que debemos considerar como una notable aportación a nuestro catálogo, y que recomiendo calurosamente a todos los amantes de la música barroca. El álbum se sirve con libreto alemán-español y un extenso y documentado artículo firmado por Ludwig Finscher. La traducción debería estar algo más cuidada. —**MARTIN CODAX**—

Interpretación: 8.

Sonido: 7,5.

R TELEMANN: **El día del juicio**. C. Canne-Meijer, contralto; K. Equiluz, tenor; M. Egmond, bajo; G. Landwehr, soprano. Solistas de los Niños Cantores de Viena. Coro Monteverdi, de Hamburgo. Concertus Musicus, de Viena (instrumentos originales). N. Harnoncourt, director. Das Alte Werk. Telefunken, SAWT 9484-5. Precio oferta: 900 pesetas.

«PIMPINONE»: ENTREMES BURLESCO O FARSA CRUEL

Con el favor hacia lo masculino que usa habitualmente la patriología, una conocida sentencia aconseja al varón: «Cásate a tiempo de hacer una cocinera de tu esposa, y no una esposa de tu cocinera». De los muchos que han desoído tan bien fundada recomendación la historia y la literatura se han hecho lenguas abundantes y coincidentes en demostrar cómo aquéllos devinieron, irremisiblemente, desgraciados a consecuencia del casorio tardío e inoportuno.

De ellos, pocos más desgraciados que Pimpinone, protagonista a su pesar de esta ópera de Telemann que ahora comento. Al pobre Pimpinone, a la vejez, le llegan las viruelas de una criada que da en su servicio tras de hacerlo en las murmuraciones más que justificadas de sus conciudadanos, y tras de prometer fidelidad y respeto a su nuevo señor en una primera parte que no deja lugar a dudas sobre lo que ha de ocurrir después. Y lo que ocurre, ya en la segunda, es que la joven, a modo de **Serva Padrona** ocho años antes de la de Pergolesi, se hace con las riendas de la casa, controla su administración —excuso decir que en su solo y único provecho— y sojuzga por completo a su supuesto amo. No parando ahí las cosas, al final de esta segunda parte consigue extraer de él compromiso matrimonial con promesas aún más falsas que las primeras: que si no bebo, que si no gasto, que si no me agradan las diversiones modernas —la ópera y el «ballet», ya ven ustedes—, que si no me va el alterne...

¡Que si quieres! En la tercera parte se consuma la tragedia: la ahora consorte no para en casa, demasiado ocupada en dilapidar la fortuna que su cónyuge amasó en sus largos y venturosos años de soltería; y lo peor sucede cuando vuelve, pues se dedica a vejar al marido, cuando no a esquivarle con los pretextos que suelen alegar todas aquellas que, en realidad, lo que hacen es pegársela al legítimo a impulsos de la juventud que, egoísta ella, necesita de la juventud para saciarse, y el que no la tenga que pague y se aguante. Total, que al final del tinglado nos quedamos con Pimpinone compuesto, arruinado y casi seguramente cornudo y resignado, ya que no contento.

—Pero bueno, Rubio, ¿acaba usted de llegar y ya empieza con ésas? ¡Repare en que la ópera es una cosa muy seria!

—Sí, hombre: eso se lo dice usted a Telemann.

Escarmentado en cabeza propia por un fracaso matrimonial, Telemann recrea el tema del casamiento desigual, convirtiéndolo en una farsa cruel. Sus personajes no son más que monigotes trazados dentro del más puro estilo del chafarrinón celtibérico. Vespetta —la susodicha criada— no es más que una arpía sin vuelta de hoja, y en cuanto a Pimpinone, puede pasar a la historia como el prototipo del calzonazos. Pretender que detrás de estas dos figuras de guiñol hay algún matiz psicológico es como pretender que lo hay en el matrimonio Roper, de la televisión. ¿Parecidos con la realidad? De acuerdo, existen muchos —en ambos casos—, pero no más que los derivados de una observación superficial de lo reiterado y grotesco de la imbecilidad humana. ¿Reflexión? La misma que se hizo aquel que vio rapar las barbas del

Real Musical, S. A.

Al Servicio de la Música



CARLOS III - n.º 1, MADRID - 13

TELEFONOS. 248 09 24 - 247 63 65

CHERNY

EL PIANO DE ESTUDIO MAS
COMPETITIVO DEL MERCADO



Modelo 6



Conozca los nuevos
modelos 9 y 10



Modelo 8

Gracias a una masiva producción, se ha conseguido
al precio mas económico del mercado mundial

Nuestras marcas:

BOSENDORFER - PETROF - WEINBACH - ROSLER -
SCHOLZE - TCHAIKOWSKI - BELARUSJ - etc.....

Distribuidor para España:

SPA MUSIC

Vía de los Poblados s/n - Tel. 763 82 02 - 763 85 72

Exposición y venta en:

REAL MUSICAL, S. A. Frente al Teatro Real

Carlos III n.º 1 - Madrid-13 - Tel. 248 09 24 - 247 63 65



vecino, y aun ésta después, que a lo único que mueve —o movía en su momento— la desgracia de Pimpinone mientras pasa es a reírse las tripas.

Hans Ludwig Hirsch recrea la farsa con minuciosidad y pericia de musicólogo, haciendo resaltar todos sus efectos, sin reparar en

su mejor o peor ley. Sostenida por ellos y por el excelente trabajo de Herbert Tachezi en el continuo, la obra pasa en un soplo. Uta Spreckelsen hace una «Vespeta» histriónica, malvadísima, y el ubicuo Sigmund Niemsgern —de quien recuerdo su magnífico «Uberto» en una **Serva Padrona** de la fenecida Basf— exagera a conciencia la ridiculez del protagonista. Para completar el ambiente se han introducido, según la costumbre de la época, tres conciertos que sirven de preámbulo a cada una de las partes en que queda dividida la acción. Esos tres conciertos, obras, respectivamente, de Tassarini, Albinoni y Vivaldi, reciben versiones desparejadas, espléndida la del de Tassarini; buena, aunque escasamente sorprendente, la del de Vivaldi, y algo plana y despersonalizada la del célebre **Concierto para oboe, op. 9, número 8**, de Albinoni.

Conclusión: Aunque sólo sea para aplicarse el cuento, todos los melómanos deben conocer esta obra.—**JOSE RAMON RUBIO.**

Interpretación: 8.
Sonido: 9.

O GEORG PHILIPP TELEMANN: **Pimpinone** (entremés burlesco). Spreckelsen, Niemsgern; Ensemble Florilegium Musicum; Hirsch, director. Decca-Telefunken, 6. 35285-1/2. Album de dos discos. Precio normal: 1.080 pesetas. Precio oferta: 900 pesetas.

OTROS ESTUDIOS

LA PRIMERA GRABACION DE «ATLANTIDA»: NECESIDAD, TRASTIENDA Y CIRCUNSTANCIA

Ya en la primera hora pública de la titubeante **Atlántida** —noviembre de 1961— hubo voces para pedir su grabación discográfica. Por una parte, se soñaba que el disco ayudaría a la divulgación internacional de la «difícil» obra. De otra, quienes conocían las dudas y vacilaciones —y hasta las aspiraciones— del coautor, Ernesto Halffter, creían quizá que así quedaría firme la versión definitiva de la complicada cantata. El deseo se mantuvo latente en años posteriores, y cobró nuevo impulso, en 1977, al anunciarse que las resurrecciones de Lucerna y Madrid sancionaban la versión definitiva. No he de ir lejos para citar ejemplos de esta común disposición, ya que en el número 471 de RITMO («**Atlántida**», **lograda y emergida**) decía yo lo siguiente: «Sobre las estructuras generales de los conciertos de Madrid, reforzado el cuadro de solistas y trabajado el estilo, puede disponerse la grabación discográfica de **Atlántida**: una hermosa tarea para una firma con imaginación y buena solera». Casi es obvio aclarar que pensaba en EMI, dadas su relación con Frühbeck y la permanente voluntad de J. M. Puente en favor de grabar música española.

También pertenece a mi comentario, en nuestro número 471, esta ingenua afirmación: «Hasta el 20 de mayo de 1977 los problemas de **Atlántida** eran primordialmente los de su trastienda. Desde ahora, los más inmediatos serán los de su apariencia». ¡Qué error, creer que iba a esfumarse de la noche a la mañana la rebotica! Aquel 20 de mayo —fecha del solemne reestreno de **Atlántida**— quedaba significativamente próximo al 15 de junio siguiente. Iban a converger, por tanto, en el registro de **Atlántida** tres circunstancias o urgencias: la del comisario de la Música, intuitivo de su vago futuro y dispuesto a arriesgar algunas bazas en un triple envite: oportunidad, servicio y herencia; la de Rafael Frühbeck, atento tanto a su carrera internacional como al afianzamiento de su prestigio y fuerza interiores; por último, la de Ernesto Halffter, que había desautorizado a BASF la grabación comandada por López-Cobos a las huestes que en septiembre de 1976 habían resucitado

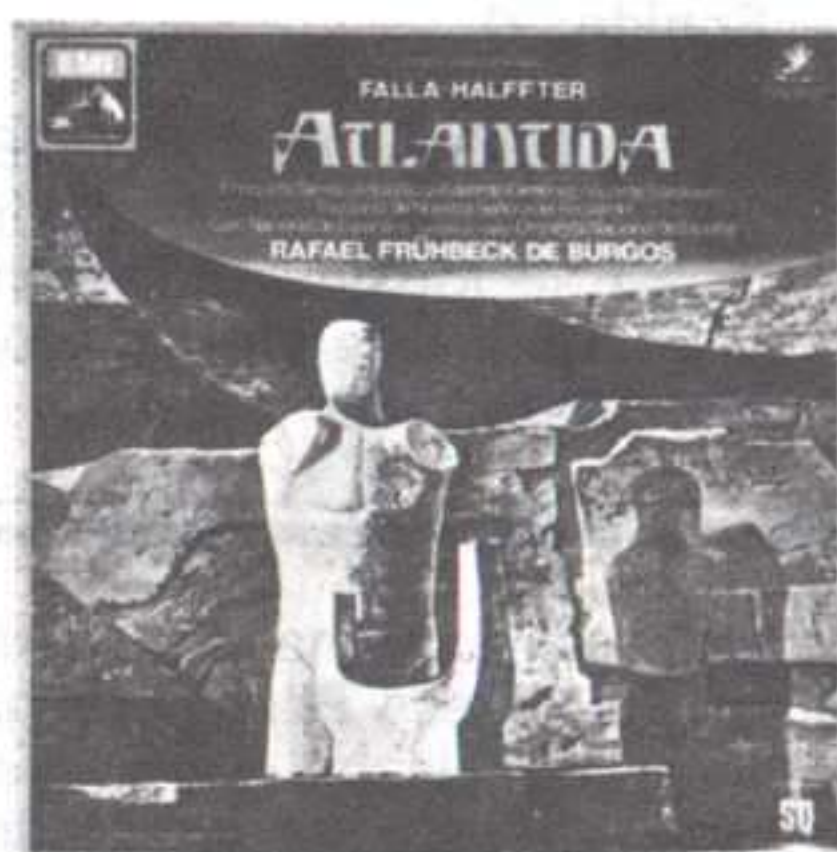
Atlántica en Lucerna (1). La «reprise» de Granada parecía el momento propicio; pero Pilar Lorengar no quiso o no pudo cantar y grabar la parte de «Isabel». Ya casi en el último momento se dispuso la toma en estudio, en Madrid, con el generoso apoyo de la Comisaría de la Música. Enrique Serra («Corifeo») fue sustituido por Vicente Sardinero. Manuel Cid («El Arcángel») hizo lugar a Eduardo Giménez. A Enriqueta Tarrés, más que aceptable en los conciertos madrileños, le aliviaron su prestación al contratar a Anna Ricci para la parte de «Pyrene». El grueso de los conjuntos quedaba tal cual. Marco físico: la seca y bronca acústica de la mediocre sala de conciertos que es el Teatro Real. Y aplicado a la fórmula magistral, con el sello de su garantía, el coautor, Ernesto Halffter.

Atlántida ha aparecido en los mercados británico y estadounidense antes que en el español. ¿Cómo se explica? Parece que la Dirección General de Música no se sentía heredera, en este punto, de las obligaciones y legados de su antecesora, la Comisaría. La verdad es que la grabación ha sido editada aquí un año después y en colaboración con la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural del Ministerio de Educación y Ciencia, que hoy por hoy ni pincha ni corta ya en este entierro: es decir, la Dirección General de Música, a cuyo cargo están hoy el Coro y la Orquesta Nacionales, no se siente implicada en el acontecimiento. Además, más allá de las columnas de Hércules la edición conlleva el texto literario de Verdaguer y Segarra, como debe ser. En el Estado español —expresión que utilizo aquí y ahora deliberadamente, pese a la insatisfacción que me produce— el libro brilla por su ausencia, y en su lugar se nos propone el viejo, retórico y «disuasorio» comentario de José María Pemán, que viaja con **Atlántida** desde los balbuceos de 1961. ¿Fidelidad de Halffter al académico que en su día le echó un capote? No, sencillamente que la tirada española no soportaba los derechos económicos de Ricordi sobre el libreto. Y es que —conviene no olvidarlo— unos y otros vienen exigiendo hace ya muchos años el ciento por uno a un producto que, en realidad, está para cataplasmas, sopitas, buen vino y un poquito de aire libre y sin contaminar, señor, que ya va siendo hora.

La edición que tengo ante mí acusa el ancestral quiero y no puedo de muchas de nuestras aventuras: aparatosa presentación, con reproducción en carpeta de un detalle del tremendo mural de Vaquero Turcios que apabulla al vestíbulo del Real (foto Gyenes, que conste); cita en la misma carpeta de la directora del Coro Nacional; el ensayo —con leves modificaciones— de Enrique Franco, que apareció en el programa del reestreno: este trabajo es, con mucho, lo mejor de la producción, y aun así hijo de «circunstancias», pues pasa sobre ascuas en lo que a los problemas compositivos y estéticos de la obra se refiere; otro comentario de Ernesto Halffter, que poco aporta en un marco de injustificado triunfalismo y desmesurado autobombo; una serie de notas —anónimas— en torno

(1) **Nota:** La grabación fue realizada en Colonia. Para la desautorización, Halffter arguyó que la versión «no era aún la definitiva», contradiciendo así sus notas al programa de Lucerna, donde sancionaba la versión como «finalmente terminada y definitiva».

al triángulo Falla-Atlántida-José María Sert, quizá valiosas en otra ocasión, pero aquí consagradas a esotéricas complacencias; en fin, la reseña de historiales y biografías, rayanas en lo inefable, como cuando Ernesto Halffter «se deja» presentar como «el músico providencial capaz de emprender la ingente tarea de completar esta obra maestra, dada su comprensión del estilo creativo de Falla». En cuanto a la síntesis argumental redactada por Pemán, el lector se lleva un susto al llegar al número 10, «El estrecho de Gibraltar», y leer lo siguiente en nota a pie de página: «Incorporada a último momento a la partitura definitiva por Ernesto Halffter, hallándose la grabación en pleno desarrollo, esta breve secuencia —de importancia indudable— no podía figurar en esta síntesis previamente redactada por don José María Pemán. Por ello hemos creído oportuno intercalar su breve texto, en versión bilingüe, como su complemento indispensable para asegurar la continuidad de este resumen del texto del poema puesto en música por Falla (?) y Halffter, tan galantemente condensado por el ilustre académico de la Lengua». (Nota de EMI-Odeón, S. A.)



No sé si me sobra comprensión de la necesidad de la grabación de **Atlántida** y me falta inocencia al atisbar su circunstancia. Aun a riesgo de pecar de injusto, no quiero disimular el fastidio que me ha producido el tráfico con su «primera grabación mundial», deseada y alentada «in genere» por muchos, entre los que me cuento. Evaporada la emoción del reestreno de 20 de mayo de 1977; reducido el negocio a un nuevo trato de trastienda a costa de la utopía de la «pobre **Atlántida**», hay que poner el dedo en la llaga, precisamente para que nos duela más a todos la ocasión desaprovechada: la Escolanía de Nuestra Señora del Recuerdo no sirve para un registro tan ambicioso; el Coro Nacional queda a años luz de la riqueza de prestaciones que exige la partitura, incluso a niveles de pronunciación elementales; de los solistas, abstracción hecha de las partes secundarias, Vicente Sardinero incide en su habitual monotonía: el «Corifeo», permanentemente declamatorio, pide sutilezas ajenas al estilo de nuestro barítono; Enriqueta Tarrés no es la de Madrid: fría, entubada, mate, sólo exhibe brillo y limpieza en un par de frases; lo de Anna Ricci —dicho sea con todos los respetos a una voz que tanto ha hecho por la música de nuestro tiempo— no se justifica ni por necesidad, ni por circunstancia, ni por trastienda: su selección para esta lírica y dulce parte es incomprendible; Eduardo Giménez no mejora en «El Arcángel» el pobre trabajo madrileño de Manuel Cid: ¿no se tratará de un problema de escritura? Pese al mal momento que atravesaba, la prestación de la Orquesta Nacional es la más decorosa en el conjunto. Frühbeck se muestra seguro, expeditivo y aséptico. Nada parece perturbar —ni siquiera la incorporación a última hora de «El estrecho de Gibraltar»— el seco transcurso de los siete cuartos de hora largos que dura la actual exposición de una obra que lleva cincuenta años rizando el rizo del ser o no ser. En favor de Frühbeck es de justicia señalar que, tras un «Prólogo» pobre y confuso —con tanto de culpa a los ingenieros de sonido, importados—, la cantata medio se defiende, para concluir con algo de la mística unción que atesoran sus últimos compases.

En resumen, la grabación de **Atlántida** no ha venido a aclarar su historia o su horizonte, sino a hacerlos más problemáticos. Claro que siempre habrá quien opinará, razonablemente, que en todo caso es mejor algo a cambio de nada, sobre todo cuando es probable que **Atlántida** no sea grabada nuevamente en muchos años. La necesidad era cierta, y al margen de la circunstancia hay que agradecer a EMI el interés y el esfuerzo realizado. Mas poco a poco **Atlántida** se define como escaparate de nuestras limitaciones. Por eso resulta patético que este registro haya sido recibido entre nosotros con cierta dosis de beligerancia por activa o por pasiva. A mi juicio, los resultados artísticos y culturales —ni entro ni salgo

en otros— no trascienden la circunstancia de hoy, y esto es lo más triste que puede reseñarse al archivar en nuestra discoteca la primera grabación mundial de la obra más ambiciosa de nuestra música en los dos últimos siglos.—ANGEL-F. MAYO.

Interpretación: 5.

Sonido: 6 a 7.

Interés de la obra: Grande.

FALLA-HALFFTER: **Atlántida**. E. Tarrés, A. Ricci, E. Giménez, V. Sardinero. Escolanía de Nuestra Señora del Recuerdo. Coro Nacional de España. Orquesta Nacional de España. Director, Rafael Frühbeck de Burgos. EMI, 10 C 167-022.987/88 Q. Precio: 1.200 pesetas.

«LA NARIZ»: RECUPERACION DE UN SHOSTAKOVITCH DE ULTRAVANGUARDIA

Difícil, casi imposible, es resumir en un comentario forzosamente somero todo lo que la edición entre nosotros de **La Nariz**, primera ópera de Dmitri Shostakóvitch, supone de cara a una valoración en perspectiva de este músico paradójico, polémico y singular. Creo no equivocarme al pensar que si los miembros del Jurado del Premio Internacional de la Crítica Discográfica no hubiéramos galardonado el año 77, en Berlín, este registro, su publicación en España jamás se hubiera planteado: en este sentido, Hispavox merece una efusiva felicitación por haber recogido el «reto» y, lo que es más importante, por haber editado la grabación dentro de un nivel de calidad desacomodadamente elevado.

Ante todo, la aparición en España de esta ópera comporta una reflexión inmediata: para cualquier melómano interesado, en general, en la música de este siglo, le guste o no Shostakóvitch, la escucha de **La Nariz** es obligada. El gran valor de esta pieza, redactada por su autor en 1926, a la edad de veinte años, es que ha podido ser escrita ayer por un compositor de nuestros días. Y en esto la partitura tiene relativamente poco que ver con el Shostakóvitch «prototipo» o «estereotipo»: con ciertas reservas se puede reconocer en **La Nariz** al autor de la **Sinfonía número 1**; el padre de la aberrante **Quinta Sinfonía** o del plúmbeo **Canto de los Bosques** resulta irreconocible en esta obra. Es más, al auditor atento le ha de parecer increíble que el firmante de estos pentagramas haya podido escribir siete años después una música como la citada **Sinfonía número 5**.

Es importante destacar la situación cultural de la Rusia soviética en la década de los años 20. Con el movimiento aperturista de Lunacharski, a Leningrado y Moscú llega la pintura expresionista alemana, la poesía futurista y maquinista italiana, la música de Milhaud, Schönberg, Berg o Krênek. En el teatro, el movimiento experimentalista de Meyerhold vive una etapa áurea, a la par que el cine comienza a gestar una edad de oro de la mano de Eisenstein, Pudovkin, Vertov o Dovjenko. **La Nariz** surge esencialmente vinculada a dos vivencias teatrales de Shostakóvitch, entonces recién «lanzado» al mundo por medio de su **Primera Sinfonía**: el teatro de Meyerhold y el estreno, en Rusia, del **Wozzeck**, de Berg. Fijémonos ya en un detalle que puede parecer gratuito: en **La Nariz** las primeras palabras que escuchamos son las que Kovalev dirige a su barbero Iakóvlevich, del mismo modo que el Capitán se dirige a Wozzeck mientras le afeita; no es casualidad, es homenaje y referencia transparente de Shostakóvitch a Berg, músico al que siempre ha amado con veneración. Naturalmente que **Wozzeck** es un drama social y **La Nariz** es una comedia surrealista, cercana al dadaísmo: pero el homenaje, que no figura en el original de Gogol, está más claro que el agua.

Quizá el primer factor digno de examen sea éste, el texto. Shostakóvitch «arranca» de una obra homónima de Gogol, pero en el libreto, que él mismo elabora ayudado circunstancialmente por Zmiatin y Preiss, se incluyen citas de **Taras Bulba**, **Las almas muertas**, y hasta un fragmento de **Los hermanos Karamazov**, de Dostoyevski. La peripecia argumental es de por sí inefable: Platón Kuzmitch Kovalev, funcionario (o sea, burócrata), se despierta un día sin su nariz; a la vez, el barbero Iván Iakóvlevich se encuentra una nariz dentro de una hogaza de pan, ante el consiguiente alboroto de su esposa, que le acusa de haber «decapitado nasalmente» a algún parroquiano; cuando el barbero se dispone a arrojar la nariz o cuer-

po del delito al Neva, es detenido por un inspector; Kovalev se encuentra con su nariz (ahora humanizada) en la Catedral de Kazán y reconoce a su antiguo apéndice ataviado como consejero de Estado; más tarde acude a la policía y a un periódico, donde intenta, sin éxito, insertar un anuncio reclamando el regreso de su nariz traidora; la nariz es, finalmente, detenida cuando intenta tomar una diligencia para el extranjero con pasaporte falso; vuelta a su forma habitual, la nariz le es devuelta a Kovalev por la policía; inútilmente trata el funcionario de «pegar» el apéndice a su cara, empeño en el que falla también un médico que, sin embargo, le propone la compra de la nariz desprendida; Kovalev escribe una severa carta a Pelagia Podtotchín, acusándole de su desventura por querer casarle con su hija; mientras, la multitud trata de ver a la nariz de Kovalev paseando por Petersburgo; una mañana Kovalev descubre, al despertar, que la nariz ha vuelto a su cara; la obra termina con un paseo del satisfecho funcionario por la Perspectiva Nevski, despreciando a la hija de la señora Podtotchín y dando cita a una vendedora ambulante.

La simple relación sintetizada de esta trama es para dejar de piedra a cualquier espectador «normal» de ópera. Las íntimas conexiones que la obra tiene con el teatro del absurdo y el surrealismo más primario quedan bien a la vista. Como último botón de muestra, reproduzco algunos diálogos de la ópera: «A usted no le parece inverosímil, pero, vea usted, la semana pasada suce-



dió lo siguiente: vino un funcionario, exactamente como usted, con un anuncio que le costó dos rublos y tres kopecks; su caniche negro parecía que había escapado; hasta ahí, nada extraordinario..., pero, he aquí lo increíble: el caniche era, en realidad, el contable de un círculo de jugadores y se había tomado las de Villadiego con los fondos...». «(La Nariz a Kovalev, en la Catedral): Usted se confunde, señor, yo existo por mí mismo. Además, a juzgar por los botones de su chaqueta, no pueden existir relaciones estrechas entre nosotros: usted pertenece al Senado o, en todo caso, al mundo de la justicia; en cuanto a mí, ¡yo soy de la Academia de Ciencias!» «(Un policía a otro): Sostengo la apuesta, sin el Demonio nada se explica. ¿Y cómo va vestido?» «Pero, por suerte, tenía las gafas puestas. Entonces me di cuenta de que sólo se trataba de una nariz. Soy miope, y si se pone usted delante de mí, podría reconocerle por la cara, pero ni por la nariz ni la barba. Mi suegra, es decir, la madre de mi mujer, tampoco ve nada.» «En cuanto a su nariz, yo le aconsejaría meterla en un frasco con alcohol, o, aún mejor, añadirle dos cucharadas de vodka muy fuerte y de vinagre tibio... De esta forma podría usted sacarle una bonita suma. Yo mismo se la compraría, si el precio fuera razonable.» La sola cita de estos textos habría hecho feliz a Pierre Jarry o a Tristan Tzara, por no hablar de Groucho Marx.

Todo este embrollo alucinante se descompone en no menos de setenta personajes, con diálogo que han de incorporar más de veinticinco cantantes-actores. La obra, dividida en tres actos, un intermedio y un epílogo, se forma en los dos primeros por escenas brevísimas, en técnica quasi-cinematográfica, mientras que las tres últimas secciones dan lugar a secuencias más largas: entre el primero y el segundo acto hay diez números de la partitura, mientras que entre el tercero, el intermedio y el epílogo sólo se suman cinco números.

¿Cómo es la música de **La Nariz**? Tan indescriptible como sorprendente. Desde un punto de vista vocal, Shostakovich lo pide todo: canto en tesituras extremas de agudo y grave, uso libre del «parlato» e incluso de secciones enteras habladas, mayoría en las voces del «sprechstimme» dimanado de **Pierrot Lunaire**, **Die glückliche Hand** y **Wozzeck** como superación del «sprechgesang». Orquestalmente, el músico se ciñe a un conjunto no grande, que apenas rebasa los cuarenta instrumentistas, incluyendo un bloque

amplísimo de percusión. La maestría técnica de que hace gala este joven autor de veinte años es realmente «epatante»: instrumentalmente, «nada le es ajeno», y se comprende perfectamente que los miembros de la orquesta que estrenaron la pieza, en 1930, la juzgaran imposible de tocar (por no hablar de lo que pensarían los cantantes). Señalando sólo un pasaje, toda la obra podría justificarse a través de su número 4, un entreacto de casi ocho minutos, escrito sólo para percusión: con esta secuencia profética (que, incidentalmente, los Percusionistas de Estrasburgo han adoptado como «propina» de sus conciertos, táctica que aquí recomiendo igualmente a José Luis Temes para sus Percusionistas de Madrid) Shostakovich se adelanta cinco años a Edgar Varése, quien, oficialmente, escribe la primera pieza exclusiva para percusión, en 1931, con su **Ionización**. Pero los ejemplos pueden multiplicarse: los ronquidos de Kovalev antes de despertar «desnari-gado», que emite no sólo el cantante, sino también un contrabajo y un «piccolo»; los coros «mussorgskyanos» de la escena en la Catedral (prohibida en las primeras representaciones de la obra por la censura), con el añadido de que la admiración de Shostakovich por el autor de **Khovantchina** se manifieste aún más claramente al citarse literalmente, en el acto tercero, tras la conversación de Kovalev con el médico, el tema del «Idiota» del **Boris**; el número 9, otro entreacto, en donde la influencia de las **Cinco piezas para orquesta**, de Schönberg, es palpable. No falta algún elemento que identifique al Shostakovich más habitual, como, por ejemplo, el «fugato» que acompaña la llegada del Doctor a casa de Kovalev o el «Galop» número 5 a, que se emparenta con la famosa polka de **La edad de oro**; pero, en líneas generales, esta música posee unas dosis de originalidad que la hace única e irrepetible. Se entiende muy bien que, tras los incidentes derivados de la segunda ópera de Shostakovich, **Lady Macbeth de Mzensk** (más tarde, **Katerina Izmailova**); **La Nariz**, como las **Sinfonías Tercera y Cuarta** o las **Dos piezas para Octeto**, pasara al limbo musical, y en él haya dormido hasta que, en 1974, la tenacidad de Gennadi Rozhdestwenski la devolviera a la luz en el Teatro Musical de Cámara de Moscú. Estas representaciones y la inmediata grabación, realizada en 1975, fueron los últimos actos públicos en los que participó Shostakovich, que falleció en agosto de ese año.

Interpretativamente, esta grabación es un triunfo absoluto. Aun careciendo de cualquier posible punto de comparación, creo que la actuación de Rozhdestwenski, su orquesta y sus cantantes es difícilmente superable. Una labor de equipo potenciada al máximo dedica todos sus esfuerzos al compositor y a su obra, que son los grandes ganadores de esta batalla musical. Por la extensión de su papel, superior en longitud al del resto, se puede destacar a Eduard Akhimov en la incorporación de «Kovalev». Sónicamente, me atrevo a considerar a este registro el más perfecto de todos lo que Melodia ha producido en los últimos años.

Justo es señalar que el prensado no desmerece en nada del que en el resto de Europa han distribuido Eurodisc, Chant du Monde o EMI: a pesar de la dilatada longitud de las caras (media de veintiséis minutos), no hay la más leve traza de distorsión, y la claridad del plano sonoro es modélica, con un ejemplar balance entre voces y orquesta. Hispavox, como ya señalé al comienzo, se ha esforzado igualmente en la presentación, hecha en doble carpeta, que incluye el enjundioso ensayo de Wladimir Hoffmann que acompañaba a la edición original, y un libreto con la traducción completa del texto, traducción estupendamente hecha, incluso en los giros que bordean el «Slang».

Conclusión: Una obra fascinante, un despliegue de imaginación que deja patidifuso al oyente. Shostakovich, en la década de los 20, era un cabeza de serie en la vanguardia musical europea, y el tiempo, lógicamente, ha jugado a favor de su ópera. Una interpretación inatacable. Un sonido de exhibición. ¿Se necesita algo más para justificar un premio mundial del disco?—**JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA.**

Interpretación: 9,5.

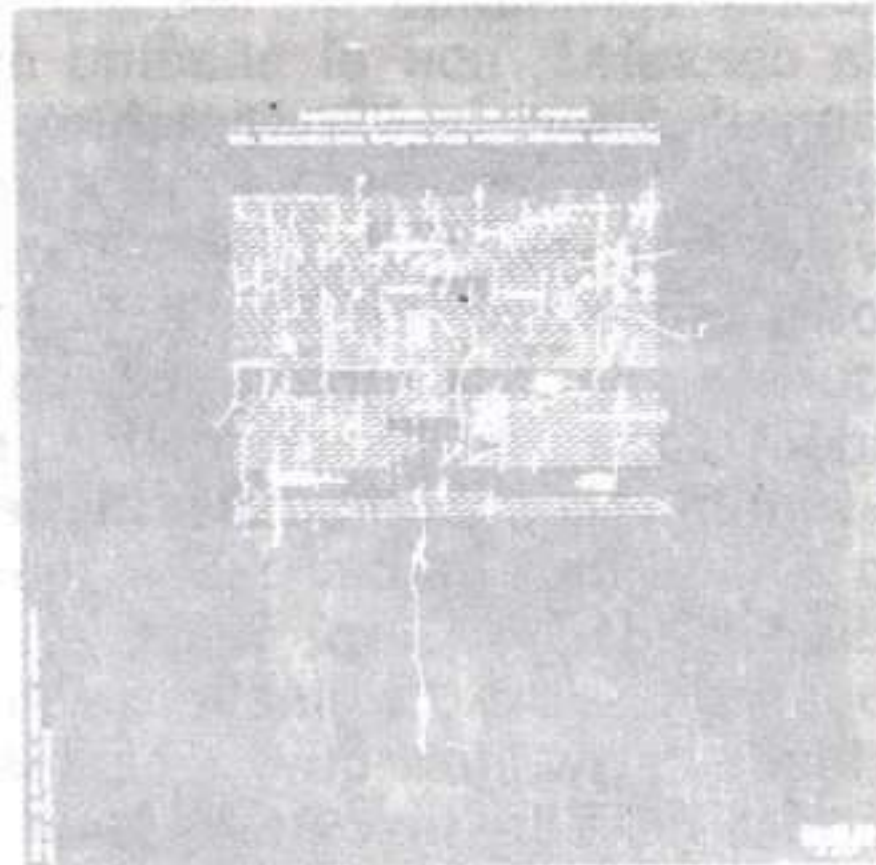
Sonido: 9,5.

Interés de la publicación: Enorme.

R SHOSTAKOVICH: **La Nariz.** Eduard Akhimov («Kovalev»), Alexander Lomonossov («La Nariz»), Boris Tarkhov («Inspector»), Ludmila Sapeguina («Sra. Podtotchín»), Valeri Solovianov («Empleado del periódico»), Achot Sarkissov («Doctor»), Boris Drojinin («Iván»), Valeri Belikh («Iakovlevich») y otros veinte intérpretes. Coro y Orquesta del Teatro Musical de Cámara de Moscú. Dirección escénica: Boris Pokrovski. Dirección musical: Gennadi Rozhdestwenski. (MELODIA-HISPAVOX, 500.817/18, dos LPs. Precio: 1.100 ptas.)

TERCER DISCO PATROCINADO POR LAS CAJAS DE AHORROS, CON UNA OBRA FORMIDABLE: «ACTUS», DE FRANCISCO GUERRERO

La labor de la Confederación Española de Cajas de Ahorros en pro de la música contemporánea española ha alcanzado ya un reconocimiento unánime. El premio «Arpa de Oro» es el más codiciado galardón de cámara del país, y la difusión de las obras ganadoras se potencia anualmente mediante la edición discográfica de las partituras. Así, **Actus**, de Guerrero, ganadora de la tercera edición del certamen, se une en el terreno del disco a las previas grabaciones de **En guise de fête**, de Evangelista, y **Autodafe**, de Tomás Marco. Como en años anteriores, las Cajas de Ahorros han perseverado en la buena costumbre de hacer acompañar la obra ganadora con la clasificada en segundo lugar, en este caso **Sous l'emprise d'une ombre**, de Félix Ibarondo.



La necesidad de dar rápida salida a este comentario impide un estudio detallado de las piezas y sus autores. Abordemos, por tanto, una serie de características casi telegráficas. **Actus**, conviene señalarlo cuanto antes, no sólo es un merecidísimo premio, sino algo más, una verdadera obra maestra, demostrativa de la madurez que Francisco Guerrero ha alcanzado, a pesar de su juventud (tiene ahora veintisiete años). Al margen del premio «Arpa de Oro», **Actus** quedaba clasificada en cuarto lugar en la penúltima Tribuna Internacional de Compositores, y era una de las páginas más aplaudidas del pasado Festival de Saintes. **Actus** es una música absolutamente abstracta, pura: su autor la concibe inicialmente como un concierto para viola, pero termina desechando la idea para construir, finalmente, lo que Guerrero llama «mezcla de diferentes acontecimientos», en concreto, tipos de ataque, diseños sonoros y duraciones emparentadas con el número de instrumentos en acción. Cabe reconocer cuatro «formas básicas» o secuencias, que se van diversificando y nuclearizando en variaciones, o, mejor, interacciones, cuya cadencia sigue un cierto ritmo matemático. Obra difícilísima, que pone a prueba las posibilidades técnicas de los ejecutantes, tiene una cierta filiación con la última etapa del músico a quien la composición va dedicada, Luis de Pablo: insistiendo en la idea ya expresada de que **Actus**, en principio, es una pieza totalmente abstracta, su estética no se halla lejos de la planteada por De Pablo en **Elephants Ivres**, **Al son que tocan**, **Visto de cerca** o **Zurezko Olerkia**: tanto en las piezas citadas como en **Actus** se percibe una cierta «tranquilidad creativa», que permite a sus autores abordar el discurso sonoro sin «aprioris», sin necesidad de demostrar nada. **Actus** es,

en este sentido, una pieza musical escueta, severísima, en cuyos quince minutos de duración no sobra ni falta nada. Creo que el material barajado por Guerrero podría haber dado lugar, en otras manos, a una composición mucho más larga: en el músico de Linares este material se concretiza y condensa con racionalismo cartesiano, como un ente celular cerrado en su círculo de multiplicación esporádica. Aunque la actuación del Conjunto de Cámara que dirige José María Franco Gil es globalmente admirable, creo que el trombón Chenol y el contrafagot Román merecen mención especial por sus intervenciones.

Op. 1 Manual, que adopta este título al ser la primera obra de Guerrero dedicada al teclado, completa la cara del disco dedicado a este compositor. ¿Se ofenderá el autor si digo que la pieza tiene un cierto parentesco con **Modos de valores e intensidades**, de Olivier Messiaen? Esos contrastes entre movilidad y quietud, elaborados, me imagino, según algún proceso igualmente matemático, fueron muy característicos del ya septuagenario creador francés en la etapa de sus **Estudios de ritmo**.

Si las dos composiciones de Guerrero entran de lleno en el campo de lo abstracto, las dos páginas de Ibarondo, sin que puedan considerarse «programáticas», nacen al amparo de incitaciones extramusicales. En **Sous l'emprise d'une ombre**, el punto de origen es la pintura de Vincent Van Gogh. Muy gráficamente, Ibarondo anota en la partitura: «"Bajo el dominio de una sombra" nació al lado del hombre que pintaba, alucinado, soles vivos, cafés por la noche, cuervos negros, nubes tempestuosas, y que caía sobre los campos de trigo—sólo cortados por el cielo—de Auvers sur Oise». La obra aparece sujeta a un proceso que va desde una inquietante serenidad hasta el paroxismo (transición magníficamente montada por Francisco Gil). En comparación con **Actus**, creo que es una pieza más accesible, si bien menos densa. Tengo la impresión asimismo de que es una obra más «ejecutable», menos endiablada para los instrumentistas.

Silencios ondulados arranca de una incitación poética (el título viene del **Romancero Gitano**, de García Lorca) y es, en palabras de su autor, una «especie de nocturno para piano», aunque este término puede dar lugar a confusión en quienes se sujeten al recuerdo de la forma practicada por Field o Chopin. Más cerca, como reminiscencia, está el piano de Debussy y quizá Satie.

Las dos obras pianísticas del disco, situadas al final de cada cara, están interpretadas por el pianista galo Jean Pierre Dupuy, cuya actuación se ve afectada por el dato técnico de estar grabada a un volumen sensiblemente inferior al de las obras premiadas y, en el caso de **Op. 1 Manual**, con una imprecisión tímbrica notable, hasta el punto de dar la impresión de que Dupuy está tocando un cémbalo al comienzo de la página de Guerrero. La grabación de las obras para conjunto es excelente, con buen volumen medio y ruido de fondo inexistente. Un «Diez» para el expresivo diseño de portada y contraportada del disco.—**JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA.**

Interpretación: 8,5.

Sonido: 7.

Interés de la publicación: Muy grande.

R GUERRERO: **Actus. Op. 1 Manual.** IBARRONDO: **Sous l'emprise d'une ombre. Silencios ondulados.** Conjunto de Cámara; director, José María Franco Gil. Jean Pierre Dupuy (piano). (RCA, RL 35167; precio: 525 ptas.)

(Viene de la pág. 39)

BERMAN, Lazar: «Recital». **Obras** de BACH, CHOPIN, FALLA, KHACHATURIAN, LISZT, PROKOFIEV, RACHMANINOV, SRIABIN y SCHUBERT. CBS, S 76612. 600 ptas.
BITETTI, Ernesto: «Grandes éxitos». **Piezas** de ALBENIZ, FALLA, GRANADOS, RAMIREZ, RODRIGO, SAGRERAS, TARREGA, VILLA-LOBOS y YOCOH. Hispavox, S 60135. 550 ptas.
CALLAS, María: «Antología de sus mejores grabaciones». EMI, 165-003154/5. Dos Lp. 1.190 pesetas.
CHRISTOFF, Boris: «Cantos folklóricos rusos». Con Orquesta Rusa de Balalaikas. Director, D.

Liakoff. Deutsche Grammophon, 2536115. 600 ptas.

ESPINOSA, Pedro: «Música española contemporánea para piano». **Obras** de BARCE, BERNAOLA, CORIA, CRUZ DE CASTRO, GONZALEZ ACILU, GUINJOAN, HIDALGO y MARCO. Movieplay, 171308-8.

«FESTIVAL DE OPERA ALEMANA»: **Escenas de óperas diversas.** Sutherland, Krause, Evans, Nilsson, Lorengar, Flagstad, London, Edelmann, Della Casa, Söderström, Gueden, Crespín, Ry-sanek, Borkh, etc. Decca, GOS 677/9. Tres Lp. 1.050 ptas.

«MUSICA EN LA CORTE DE CASTILLA (Siglos

XV-XVI): **Cancioneros de Segovia y de Palacio.** Coro de Cámara del Conservatorio de Valladolid. Dtor., Aizpurúa. Movieplay, 171400-7.
«MUSICA PARA CUATRO GUITARRAS»: **Obras** de GIMENEZ, MADINA, MORENO TORROBA y MUÑOZ MOLLEDA. Los Romero. Philips, 9500296. 600 ptas.

QUINTETO AULOS: **Obras para instrumentos de soplo** de BROTONS, HINDEMITH e IBERT. EMI, 065-21528. 595 ptas.

VILLA ROJO, Jesús: «Música española contemporánea para clarinete». **Obras** de BARCE, GUINJOAN, HIDALGO, MARCO, PRIETO y VILLA ROJO. Movieplay, 171303-8.

DISCOTECA BASICA (14)

"LOS MAESTROS CANTORES DE NUREMBERG", DE WAGNER

He dudado al elegir la primera obra de Wagner a incluir en **La discoteca básica**. Cabía optar por una de las tres óperas "románticas" —**Holandés**, **Tannhäuser** o **Lohengrin**—, por aquello de que en teoría son más "fáciles" que los dramas musicales de madurez; pero **La discoteca básica** no funciona forzosamente como sección discográfica de iniciación. También parecía razonable escoger **Tristán e Isolda**, ya que pasa por la obra más famosa e indiscutible de Wagner, lo que justamente hace que no siempre sea bien conocida; pero no me atraía ahora este lugar común. Mis preferencias iniciales me inclinaban hacia **El oro del Rhin**, pues el prólogo a la gigantesca **Tetralogía** desarrolla la lección práctica más exacta de las teorías estéticas de su autor maduradas en torno a 1850, y constituye la mejor introducción a la función del "leit-motiv"; pero además del inconveniente que supone aislar al Prólogo de sus Jornadas, no todos los integrales de **El anillo del nibelungo** se venden en álbumes separados, y ocurre también que en RITMO ya hemos escrito sobre la **Tetralogía** con cierta reiteración (véanse los números 435, 460, 463 y 466). Descartado **Parsifal** por multitud de razones, comencé a orbitar en rededor de **Meistersinger**. Aunque ha cedido algunos enteros en la estima general por razones extraartísticas, es una obra admirable, se la mire por donde se quiera, y muy clara, ya que su lenguaje diatónico resulta familiar a todos. Por otra parte, me apetecía escribir sobre ella, porque guarda una de las dos respuestas de Wagner al conflicto individuo-sociedad-naturaleza, que ha devenido, al parecer, en insuperable en la sociedad occidental. Añádase la obligación contraída por mí de comentar el reciente registro de Solti, incluido en la oferta actual de Decca, y la oportunidad de llenar la laguna que supuso dejar en su día sin crítica la grabación de Jochum, que DG mantiene también en oferta, y se tendrá casi completo el conjunto de causas que me han llevado a la decisión nuremberguesa.

Wagner pensó inicialmente en una obra cómica que operase como contrapunto de **Tannhäuser**. La lectura de la **Historia de la literatura alemana**, de Gervinus, le descubrió las posibilidades jocosas del paralelismo entre los aristocráticos "minnesinger" del Wartburg y los burgueses "meistersinger" de Nuremberg. Trazó el primer bosquejo de la nueva comedia en Marienbad, el 16 de julio de 1845; pero hasta 1861 no se decidió a llevar adelante el viejo proyecto. La ópera quedó concluida en octubre de 1867, y el triunfal estreno tuvo lugar, en Munich, el 21 de junio del año siguiente. Desde entonces **Meistersinger** ha sido y es obra entendida, exaltada y vituperada desde puntos de vista enormemente diversos. Para unos simboliza la lucha entre el arte nuevo ("Walther") y el viejo ("Beckmesser"), y para otros contiene una proclama nacionalista y patriótica actuante como droga colectiva de alcance histórico. Hay quien la considera un paso atrás, con recaída de Wagner en los procedimientos y objetivos de la "gran ópera", mientras otros ven aquí el "pastiche" falaz del mistagogo que oculta su estilo romántico tras la apariencia de una expresión atractivamente arcaica. Muchos opinan que es la única obra humana de Wagner entre el mare-mágnum de dioses y héroes que forman su guirnalda, y algún atormentado destila de ella la crueldad del "odioso" individuo que fue el maestro de Bayreuth, despiadado enemigo del crítico Hanslick y de toda la raza hebrea, retratados el uno y la otra en la figura del pobre "Beckmesser". En fin, todavía hay quien reduce **Maestros cantores** a panfleto propagandístico del divino, único e indiscutible "maestro", Richard Wagner.

Estas visiones son limitadas, parciales, a veces deshonestas y casi siempre coyunturales. Es imprescindible centrar la circunstancia de Wagner, ser vivo, no un nombre en las enciclopedias. Cuando Wagner decide componer **Meistersinger** lleva avanzada más de la mitad de la **Tetralogía** y es consciente de la inutilidad de concluir, si no va a ser jamás representada. Ha parido con dolor **Tristán**, según él obra "sencilla y fácil" de representar, pero para la que no acaba de ver horizonte. Tras el fracaso de **Tannhäuser**, en París, sus deudas aumentan en proporciones astronómicas. Wagner, próximo a la cincuentena, no posee un solo valor cierto: su sofisticado vestuario, el piano, algunos muebles, la biblioteca y la nuda propiedad de sus partituras, cuyos derechos ha vendido y revendido. La necesidad del éxito es apremiante. Una comedia quizá facilite las cosas. Y preci-

samente para "facilitarlas" escribe esta fruslería, que dura cuatro horas y media y exige orquesta y coro al máximo, diecisiete solistas y, entre ellos, un protagonista que resulta casi imposible servir en toda su complejidad vocal y dramática. O la soberbia de Wagner era tan grande como su falta de sentido común, o la honradez artística de este hombre superaba la medida normal de las cosas. Además, estética y psicológicamente, nada tiene de extraño que un autor aborde consecutivamente la composición de obras distintas en la estructura y en el lenguaje. Tras nutrirse de la atmósfera de **Tristán**, espesada sobre el abismo, es natural que se anhele la relativa pureza del aire que agita las flores en la pradera. Cuando "Sachs" dice que conoce la historia de "Tristán" e "Isolda", la orquesta dibuja un par de cromáticos temas de aquella obra inigualable. Y cuando, a renglón seguido, afirma que él es inteligente y no desea protagonizar el papel de "Rey Marke" entre "Walther" y "Eva", retorna jovial la música "clásica" de la comedia y el fantasma se esfuma como presencia imposible. Los planos de conciencia se superponen en las obras de Wagner, y de aquí la distinta resonancia que alcanzan en quienes a ellas se acercan. No acertará quien vea, en el momento que he descrito, latiguillos o trucos de autor experimentado. El instante ofrece infinitos significados, y uno de ellos es el delicado y a la vez firme rechazo de la música de **Tristán**, que aquí y ahora suena inoportuna y peligrosa.

Mas vayamos de una vez al meollo de la cuestión. El hombre que años más tarde llamará a su hogar de Bayreuth "Wahnfried" (Paz de la Ilusión), nos ha legado con **Meistersinger** la humana comedia del "Wahn". Es difícil la traducción de esta palabra al castellano, como lo es siempre, a todos los idiomas, aquel vocablo que intenta expresar un sentimiento propio del alma del pueblo que lo ha creado. "Wahn" se emparenta con ciertos estados de ánimo o disposiciones de la conducta que emanan del componente irracional del ser humano: ilusión vana, imaginación fantástica, mitomanía, insania, locura momentánea, ofuscación del hombre habitualmente racionante, ensueño, delirio, obcecación, autoindulgencia: todo ello transido de la especial significación fáustica del alma alemana. El primer acto de **Meistersinger**, rigurosamente expositivo, presenta una sociedad burguesa firmemente estructurada en el conjunto de sus creencias y reglas religiosas, profesionales y jerárquicas. El oficio eclesiástico que abre la acción, desarrollada la víspera del día de San Juan Bautista, patrono de Nuremberg, es bastante más que una página musicalmente eficaz. La iglesia de Santa Catalina sirve después para la reunión de maestros cantores, y éstos se sienten allí en su hogar. Cubiertos los símbolos religiosos con tapices y cortinajes, la nave de la iglesia deviene de suyo en sala para una convención profana sometida a las leyes gremiales y a los imperativos académicos de la "tabulatura". Sobre este fresco colectivo van a ser dibujados los individuos de la trama y sus conflictos: el amoroso de la pareja juvenil y hermosa formada por "Walther", aristócrata venido a menos que busca hacerse burgués, y "Eva", la bella hija de un rico orfebre; el también amoroso, pero mucho más pragmático, de la tallada "Magdalena", dueña de Eva", y el joven aprendiz "David": figuras herederas de la pareja clásica de criados que se contraponen a la de "héroes"; el intelectual, ideológico y hasta político de "Beckmesser", escribano de Nuremberg, y "Hans Sachs", zapatero prestigioso y poeta en los ratos libres; y el menos desarrollado, pero cierto, de "Kothner", secretario de la Corporación de maestros cantores y mantenedor de la "tabulatura", y "Pogner", el rico orfebre padre de "Eva", que va a introducir un elemento perturbador en este mundo tan bien organizado, al ofrecer la mano de "Eva" como premio al desconocido maestro cantor que triunfe en el concurso de canto del día festivo siguiente. La exposición concluirá con la explosión de otro inevitable conflicto subterráneo por la mano de "Eva", entre "Beckmesser" y "Walther", y la exacerbación del latente entre "Beckmesser" y "Sachs".

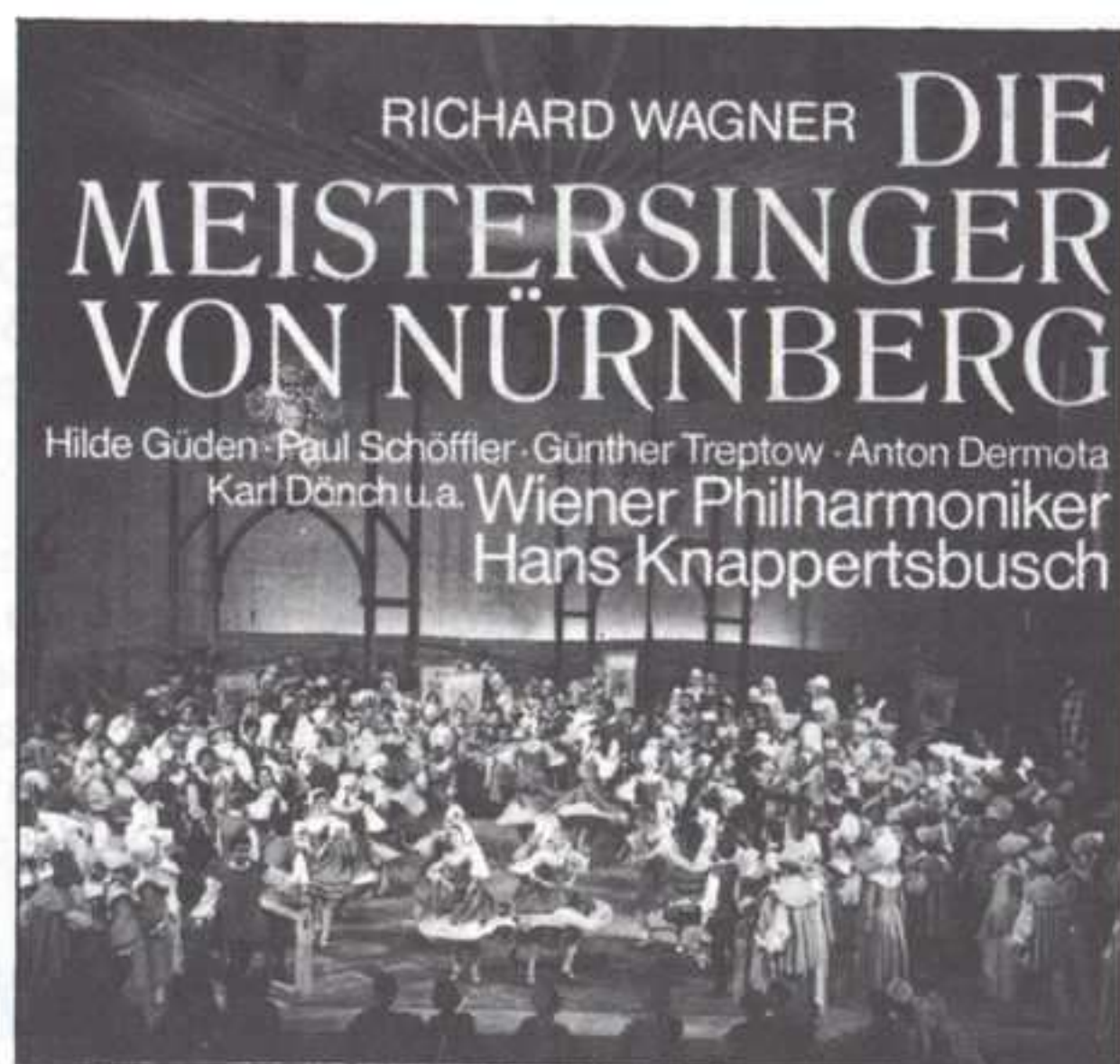
Pero si el acto primero se desarrollaba a la luz del día, el segundo tiene lugar durante la noche. Día templado de verano: noche perfumada, cargada de susurros y presagios. La ciudad duerme. Velan la pasión y la sinrazón, mas también la inteligencia. El "Wahn" anda suelto: "Pogner" marcha a la cama dubitativo, transido de mala conciencia: "He ofrecido a mi hija. ¿Y si ella no acepta? Me convendría el joven caballero...". "Walther" y "Eva" estarán dispuestos a huir y a trastornar el ordenado discurrir de sus vidas. "Beckmesser", ciego, vanidoso, emperifollado, cree que puede inclinar hacia él la juventud de "Eva" con una pedestre romanza. "Magdalena" acepta pasar por "Eva", puesta disfrazada a la ventana, mientras "Beckmesser" acomete su torpe serenata, porque ¿qué criado no quisiera aparentar ser su amo, al menos una vez? "David", celoso y ofuscado, apaleará a "Beckmesser" —autoridad en el Consejo de Nuremberg—, al creer que pretende a "Magdalena". El pueblo, base y dirigentes, maestros y aprendi-

ces, hombres y mujeres, niños y ancianos, va a aprovechar la oportunidad del altercado callejero para lanzarse a la calle y zurrarse de lo lindo con nocturnidad y alevosía: afloran aquí los resquemores de las rencillas cotidianas, los odios menudos, las envidias contenidas, las mezquinas represiones que provoca y acumula la convivencia social. Patadas, insultos, pescozones, palos y trompazos son válvula de escape de esa tensión, y al mismo tiempo criaturas del "Wahn" colectivo. Y es tan cierta la conciencia general de culpabilidad, que cuando el "Seren", pimplado y medio dormido, se anuncia con su bocina, todos escapan como ladrones sorprendidos a refugiarse tras el parapeto de sus hogares. Sólo un individuo ha mantenido la cabeza fría y el control de sus instintos en todo instante, "Hans Sachs", aunque al tomarse la justicia por su mano y exasperar a "Beckmesser" —serenata de éste enmarcada por el martilleo del zapatero— ha contribuido a la explosión de locura popular.

El acto tercero, diurno y festivo, va a constituir la progresión necesaria hacia el restablecimiento de la armonía en las cosas. Tras el hermoso prelude, que revela la riqueza humana de "Sachs", el zapatero-poeta contrasta su experiencia de la noche anterior con la lectura histórica, y atribuye exactamente al "Wahn": "Probablemente, andaba en ello un duende... Un gusanillo de luz no encontraba a su hembra, y entonces organizó este lío...", la causa profunda de lo sucedido. Pero "Sachs" reconoce también su responsabilidad personal: "Un zapatero, en su tienda, estira el hilo de la ilusión, ¡y qué pronto cunde el furor por calles y callejas!", y desde este sentido autocrítico acepta que el "Wahn" puede llegar a ser positivo si en vez de dejarse arrebatar por él se consigue encauzarlo: "Veremos ahora cómo se las ingeniará "Hans Sachs" para guiar con cuidado a la ilusión a realizar una buena obra". ¿Por qué "Sachs" se orienta en el marasmo general con clarividencia? Porque posee ese rico sentido del dolor humano que es el fermento del altruismo. "Sachs" es un personaje piadoso, como lo son "Senta", "Elisabeth", "Brunilda" y "Parsifal". Cuando "Walther" le pregunta cómo diferenciar una canción hermosa y una "canción magistral", la respuesta dice: "En la afortunada edad juvenil... muchos pueden cantar una canción hermosa: por ellos la canta la primavera. Pero después vienen el verano, el otoño y el invierno..., y los que después de todo esto aún consiguen cantar una canción bella, vedlo, éstos son los que se pueden llamar maestros". Más adelante aclara que las reglas —la forma que debe adoptar la expresión poética o musical— fueron creadas por "maestros muy desdichados, almas oprimidas por las fatigas de la vida. En el desierto de sus penas crearon la imagen que conservaba en ellos el amor juvenil, como recuerdo, claro y firme, de la primavera perdida". El mismo se considera hombre desdichado. Viudo: "En otro tiempo tuve mujer y chicos", solo en su modesta casa con "David", enamorado de "Eva", a la que ha visto granarse de niña en joven "¡Grande y muy bonita!", vive de su trabajo de zapatero, a la vez que mantiene su vocación de poeta: incluso escribe versos en las suelas de zuecos y borcegués, precisamente para que los borre el uso natural de las piezas. Maduro, al borde ya de la vejez, su alma de poeta no le impide tener los pies firmes en la tierra. Nuestro hombre anticipa en un siglo la profilaxis del cambio de actividad, del equilibrio de dos hombres —el profesional y el "ocioso"— en uno solo. Pero, sobre todo, este auténtico individuo, cazurro y elevado, popular y culto, "humano, demasiado humano", sabe renunciar a las tentaciones de su propio "Wahn", personalizado en "Eva", y aceptar productivamente las limitaciones que le imponen sus circunstancias de edad. Y así, desde su melancolía cree en la verdad superior de su ciudad y de su pueblo: "¡Cuán pacífica y fiel a sus costumbres, contenta con sus actos y sus obras, está en el centro de Alemania mi querida Nuremberga!".

A través de "Sachs" se realiza la progresión hacia la luz. En la alegría de la fiesta el pueblo va a recuperar el sentido de "comunidad", que había mostrado al comienzo en la iglesia de Santa Catalina. El pueblo existe mientras haya una tarea común y sus miembros respeten voluntariamente las reglas del juego. Y este pueblo reconoce en "Sachs" no a un "líder" político, no a un mesías, no a un ideólogo o a un poderoso, sino a un ejemplo moral: zapatero y poeta, sabe rogar, demostrar y convencer con su racionalización del "Wahn". Por su acción los conflictos planteados se resuelven en la armonía: "Walther" y "Eva" se casarán y vivirán en Nuremberg; "Magdalena" y "David" llegarán a ser maestros a su debido tiempo; y así no necesitarán disfrazarse o molerle las costillas a un enemigo; "Kothner" comprobará que "tabulatura" y libre inspiración no son antípodas reñidos, sino criaturas complementarias, y el vanidoso "Pogner": "Dios me ha hecho, en fin, rico", se quitará de encima el peso insostenible de haber expuesto tontamente a su hija a un futuro desdichado, a la vez que metía a la comunidad de maestros en un tremendo lío. Sólo un personaje,

"Beckmesser", quedará voluntariamente fuera de la armonía recuperada. Siempre me ha sorprendido la ignorancia o la hipocresía de tantos comentaristas ante esta figura, "víctima" de ese genial artista y "despreciable" sujeto que se llamó Wagner. Frente al principio positivo que simboliza "Sachs", "Beckmesser" es el negativo, pero no por acumulación artificial de defectos, sino por la lógica del carácter, la historia y las intenciones del escribano. Se supone que es hombre culto y recto, ya que su empleo y puesto en la ciudad —con funciones de notario— requieren esas cualidades. Mas nuestro sujeto va a exhibir ampliamente el inmovilismo de su egoísta esterilidad. De la edad de "Sachs", exquisito y gatuno en el trato, permanece solterón, sin hijos, inmaculado en el contacto con la plebe, aferrado rígidamente a reglas que para él no son encauzadoras, sino excluyentes. Niega todo lo que no comprende, todo aquello que cae fuera de su reducido mundo, y lo niega porque es para él potencialmente peligroso. Seco de alma como un sarmiento, está atrapado por la concupiscencia totalitaria. No ama a "Eva", ni le importa que la chiquilla le deteste: quiere a "Eva" por el dinero de "Pogner" y por satisfacer su espantosa vanidad. Carece de talento poético, y de aquí su regodeo en ser "Marcador", ya que desde la prepotencia del puesto ahoga el más leve conato de innovación estética: su actuación en el primer acto, al abrumar a "Walther" con las reglas e impedirle aspirar al premio —la mano de "Eva"—, es un escándalo de abuso de poder e inmoralidad artística; esta inmoralidad le lleva a plagiar, a apoderarse de la creación ajena, porque cree que el mundo está hecho para su servicio: "¡Amigo Sachs, Vos sois un buen poeta, pero por lo que se refiere a tonos y a modos, estad tranquilo, nadie me supera!... ¡Como Beckmesser, no hay otro!". Su mediocridad le hace ver enemigos por todas partes; atribuye a "Sachs" sus mismas aspiraciones a la fortuna de "Pogner" e idéntica ansia de poder: "¡Oh, intrigante remendón..., siempre has sido mi enemigo!... Como el señor Sachs aspira a la rica herencia del orfebre...", etc. "Beckmesser" pasa ante nosotros envuelto en risas, y no advertimos que su talante antidemocrático y dogmático actúa como nefasto factor de disgregación social. El complejo conflicto con "Sachs" se resuelve en contra de "Beckmesser" porque se plantea abiertamente ante el pueblo, se convierte en cuestión entre "Beckmesser" y el "Pueblo", y el veredicto de éste es definitivo. Para llegar al desenmascaramiento público del escribano han de sucederse, obviamente, situaciones favorables a "Sachs", que éste aprovecha; pero ni Wagner ni "Sachs" son deshonestos con el necio petulante. Ya en el primer acto "Sachs" intenta que "Beckmesser" recapacite: "De pasta más joven que yo y que Vos habrá de estar hecho el novio al que Evita otorgue el premio". Respuesta del "Marcador": "¿Que yo también? ¡Grosero!". Y más adelante: "¿A qué viene ese celo, señor Marcador? ¿Por qué no os tranquilizáis un poco? Vuestro juicio resultaría más maduro si escucháseis al joven mejor...". Gruñe nuestro hombre: "Ni la Corporación de maestros ni toda la escuela somos otra cosa que un cero a la izquierda de Sachs". Cuando "Beckmesser" se apodera de la canción de "Walther", creyendo que es original del zapatero, intercambian estas frases: "B: ¿Me dejáis la hoja?—S: Así no la habréis sustraído.—B: ¿Y puedo hacer uso de ella?—S: El que os plazca.—B: ¿Incluso cantarla?—S: Si no os es muy difícil...—B: ¿Y si tengo éxito?—S: Esto... me asombraría mucho.—B: ¡Ahí sois de nuevo demasiado modesto. Una canción de Sachs es cosa importante!". Aún insistirá "Sachs": "Pero, amigo, quiero haceros algunas consideraciones y daros un leal consejo por vuestro bien: ¡estudiad bien la canción!". Y entonces el escribano contesta con las frases más arriba reproducidas: "Amigo Sachs, Vos sois un buen poeta...!", etc. Y todavía hay una invitación de "Sachs" a la cordura, justamente cuando el "Marcador" va a exponerse a la irrisión pública: "B: ¡Oh, esta canción! ¡La he estudiado mucho, pero no saco nada en limpio de ella!—S: Amigo mío, nadie os ha obligado.—B: ¡Vaya salida! ¡Con la mía ya no había nada que hacer! Ha sido por vuestra culpa...—S: Creí que desistiríais.—B: ¡Ni hablar! Cantando me tuteo con todos, siempre que Vos no lo hagáis.—S: ¡Ved, pues, cómo os va!—B: La canción —estoy seguro— no hay quien la entienda. Pero confío en vuestra popularidad". No, no es "Beckmesser" víctima de los odios de Wagner, sino un personaje tan real como "Sachs", su contrario, modelo acabado del lado negro de la condición humana que por una vez va a encontrar bien gráficamente la forma de su zapato. Ocurre que "Beckmesser" vive inmerso en el "Wahn", dominado por él mientras cree dominar a los demás: su particular catástrofe no es un acto de crueldad, sino de justicia. Por esta razón, al final de la obra, cuando "Walther" rechaza arrogante el ingreso en la Corporación de esos maestros que, impelidos por "Beckmesser", habían amargado unas horas de su joven e inexperta existencia, "Sachs" le invita a no degenerar a su vez en otro "Marcador", al rogarle: "¡No des-



Tres versiones imprescindibles, en cierta medida complementarias. Se reproduce la carpeta alemana de la reedición de Decca (Knappertsbusch), aunque existe edición española actual.

preciéis a los maestros y honrad su arte!". El monólogo conclusivo del zapatero-poeta, panfleto patrioter para los abundantes y variopintos "Beckmesser" del mundo, es la afirmación de que el pueblo conserva el verdadero impulso creador y es el protagonista de la Historia. Pero el pueblo necesita dirigentes auténticos, dirigentes nacidos de su seno, capacitados para entender su lenguaje y para comprender sus deseos; no dirigentes falsos, extrañados del pueblo, manipuladores del poder que se les confirió para más elevados fines, plagiarios y estériles. Con los "Sachs" los pueblos conservan y acrecientan su identidad; con los "Beckmesser" las comunidades pierden esa identidad, entran en crisis profunda, se sitúan a la defensiva e inventan enemigos a los que traspasar las propias responsabilidades. Esto es lo que dice "Hans Sachs": conservad vuestra identidad individual y social, y enriquecedla, pues si sois fieles a vuestras obras —a las pasadas y a las venideras— no tendréis que añorar ni ejercitar el poder coactivo para lograr la convivencia, ya que ésta os vendrá dada por vuestra comunidad poética. ¿Utopía? Puede ser, pero cuando todos, pueblo e individualidades, se unen para repetir coralmente la máxima de "Sachs" y cantar la alabanza de su preclaro conciudadano, allí ya no está "Beckmesser". Y esta exclusión ha supuesto, como hemos visto, lucha, combate y dialéctica.

Creo que cuanto antecede explica la dificultad "espiritual" de la obra, ya que la técnica es bien conocida: *Meistersinger* necesita del teatro como el hombre necesita del oxígeno. Sobre el fondo "popular" permanente, sobre el protagonismo colectivo de la sociedad allí convocada, han de plantearse teatralmente con claridad los conflictos en interacción: se requiere así un equipo de cantantes-actores empastado, con unidad sin mengua de la riquísima variedad de las psicologías individuales, capacitado para evitar estereotipar los personajes: "La Chica alemana", "El Pedante", "El Ricacho", "El Remedón filósofo", "El Caballero", etc., o arruinar la comedia humana de caracteres por exceso de didactismo, peligro éste que acecha a todo protagonista de "Sachs". Son así muy distintos los registros de la obra "en vivo" y los realizados en estudio, porque si a éstos hay que pedirles balance y perfecciones impensables en aquéllos, no será justo exigirles la vitalidad y frescura que deben sellar las representaciones "reales" de la obra. Cuatro son las grabaciones "en vivo" circulantes. Tres corresponden a los Festivales de Bayreuth de 1943, 1951 y 1974, respectivamente, y la cuarta a la representación inaugural de la reconstrucción del Teatro Nacional de Munich de 1963.

De esta última sólo puedo hablar por referencias. Aun confiada la dirección al excelente músico que fue Joseph Keilberth —director de los notables *Lohengrin* (1953) y *Holandés errante* (1955) que tomó Decca en Bayreuth—, parece ser que el conjunto de la producción no resulta demasiado interesante. Desde luego, el registro de Eurodisc no ha alcanzado mucho éxito internacional. Parte de la responsabilidad habría que cargársela a Otto Wiener, cotizado "Sachs" a finales de los años cincuenta y principio de los sesenta, antes barítono que bajo y en posesión de un instrumento algo nasal y corto: un buen profesional en el teatro, pero escasamente atractivo en disco. Las tres producciones de Bayreuth son también diferentes, e ilustrativas de la evolución que la obra ha sufrido allí en los últimos cuarenta años. La grabación de 1943, comercializada hace un par de años, se sitúa en el marco de los "Festivales de Guerra", para un público invitado formado en su mayoría por militares. La importancia, extraordinaria, del registro es triple: única interpretación "completa" de la obra dejada por Furtwängler —en cintas circula la toma correspondiente a 1944,

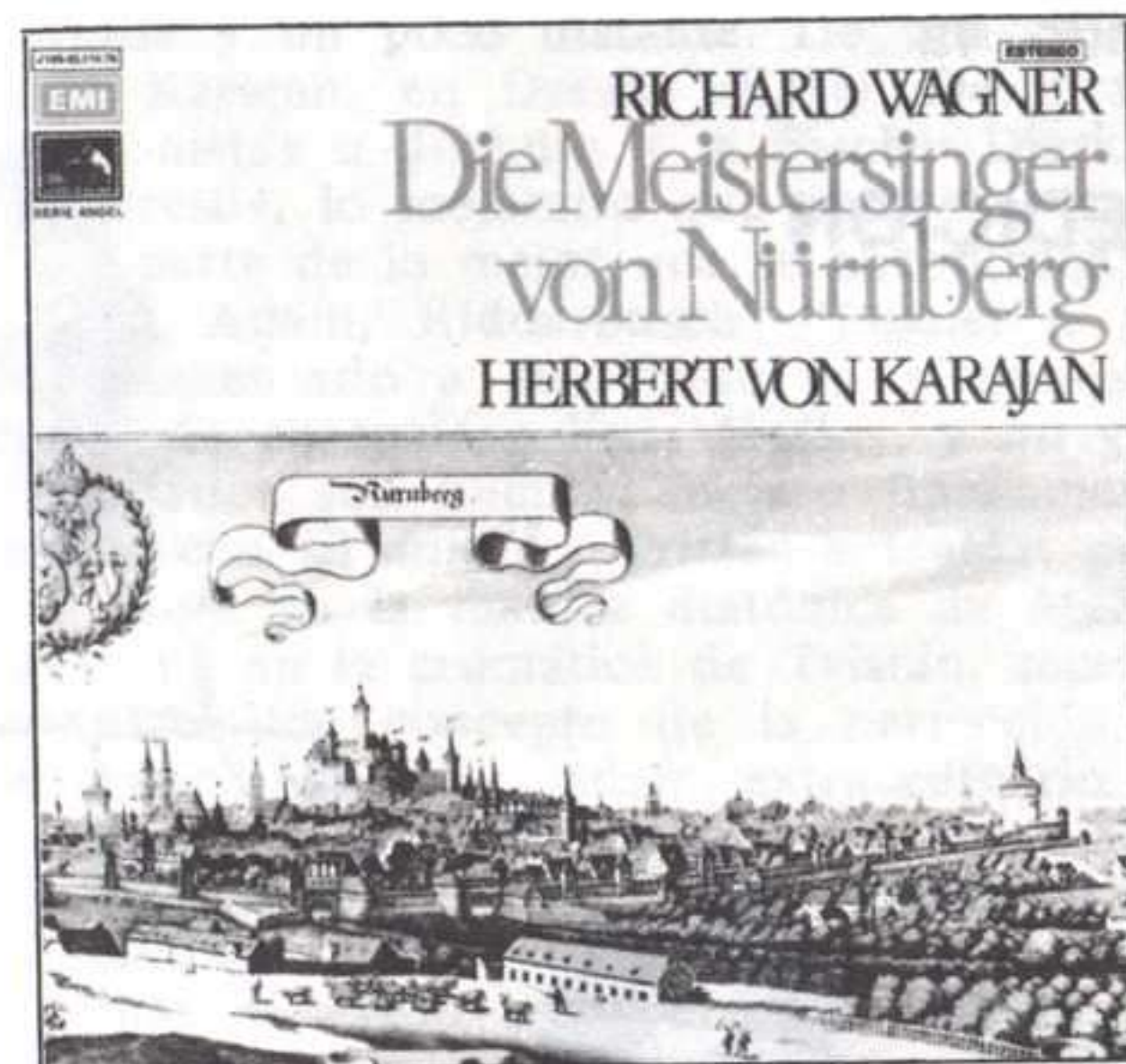
lo que, a nuestros efectos, es lo mismo—; ejemplo del estilo vocal y teatral de los años treinta, que pasa para algunos por la verdadera edad de oro wagneriana; la circunstancia histórica de la toma, con la Alemania del milenio bombardeada, asomada ya al precipicio de la derrota y con instrucciones en los programas de mano para caso de ataque aéreo. Furtwängler está soberbio, la orquesta es de primer orden —no así el coro—, y la respuesta de todos da una representación vigorosa y tensa. El preludeo del tercer acto y el monólogo "Wahn!, Wahn!" expresan la dolorosa circunstancia bélica. Todo es allí meditación y pesadumbre. Prohaska, noble "Sachs", más bajo que barítono y con los problemas habituales en el registro agudo, lamenta con amargura jamás escuchada las catástrofes que genera el "Wahn". La crítica, en especial la alemana, ha querido "descubrir" la incompatibilidad entre la dirección de Furtwängler y el triunfalista espectáculo propagandístico organizado por los muchachos de Goebbels. Maniqueísmo e hipocresía. Como los resultados son casi siempre sobresalientes, hay que echarle, como sea, agua al vino. Pero una cosa es la intención política de los organizadores y otra la realidad de un pueblo en guerra. "Sachs" explica en el monólogo su repulsa universal del "Wahn" bélico, pero al final arenga —con extraña dignidad y contención— a su pueblo a permanecer unido y a defenderse: es natural. Por esta circunstancia, y por la estilística de base de algunos cantantes, especialmente Max Lorenz, el excelente y conjuntado equipo de solistas se muestra en exceso declamatorio y vehemente, para mi gusto. Muy bien María Müller, quien habría de aguardar hasta Elisabeth Grümmer para ver mejorada su "Eva". Sugestivos Zimmermann y Fuchs, cantantes-actores cómicos sin el menor rebozo. El naturalismo del concepto escénico se manifiesta en la multitud de ruidos: risas, suspiros, exclamaciones, cuchicheos, gritos, aplausos de las escenas populares. En fin, con todos sus problemas e incluyendo la pérdida técnica de la escena primera y del "quinteto", un registro imprescindible. A recordar también la aparición de un jovencísimo Greindl, el bajo "todo terreno" por excelencia del Bayreuth de Wieland Wagner, como "Pogner".

Los *Maestros* de 1951 fueron la carta de presentación, en el Bayreuth renaciente, del entonces también joven Karajan. La ocasión está marcada por la circunstancia de la reapertura tras la terrible derrota, y en condiciones económicas aún precarias. Director de escena, el regista de Munich, Rudolf Hartmann. Desde entonces, *Meistersinger* ha sido escenificada, en Bayreuth, sólo por Wieland y Wolfgang Wagner. Notable registro. Sensación de trabajo en equipo. Vitalidad escénica grande pero menos exagerada que en 1943. Buenas prestaciones de Hopf (en la línea de Lorenz), Unger, Kunz, Dalberg e Ira Malaniuk. Elisabeth Schwarzkopf crea una "Eva" demasiado felina, demasiado calculadora, a mi juicio. Edelman está, con su timbrada voz de barítono-bajo, en la línea de Ferdinand Franz, es decir, hace un "Sachs" demasiado solemne. Es importante señalar que en esta representación prima la reafirmación nacional antes que la conciencia del "Wahn". Al final, Edelman pronuncia de manera bastante más arengatoria que Prohaska. Aquello es un auténtico discurso, y la frase "Was deutsch und echt, wüsst keiner mehr" (Nunca más nadie sabría lo que es alemán y auténtico) suena como una batería de morteros. Que la arenga surte efecto, lo demuestra el público, que estalla en ovaciones antes de concluir la obra. Claro que esto ha sucedido en Bayreuth hasta en las representaciones con Varviso. No existe hasta la fecha registro comercializado de los dos *Meistersinger* de Wieland Wagner: los luminosos escenificados de 1956 a 1961, con Cluytens, Leinsdorf, Knappertsbusch y Krips en el foso, y los shakespearia-

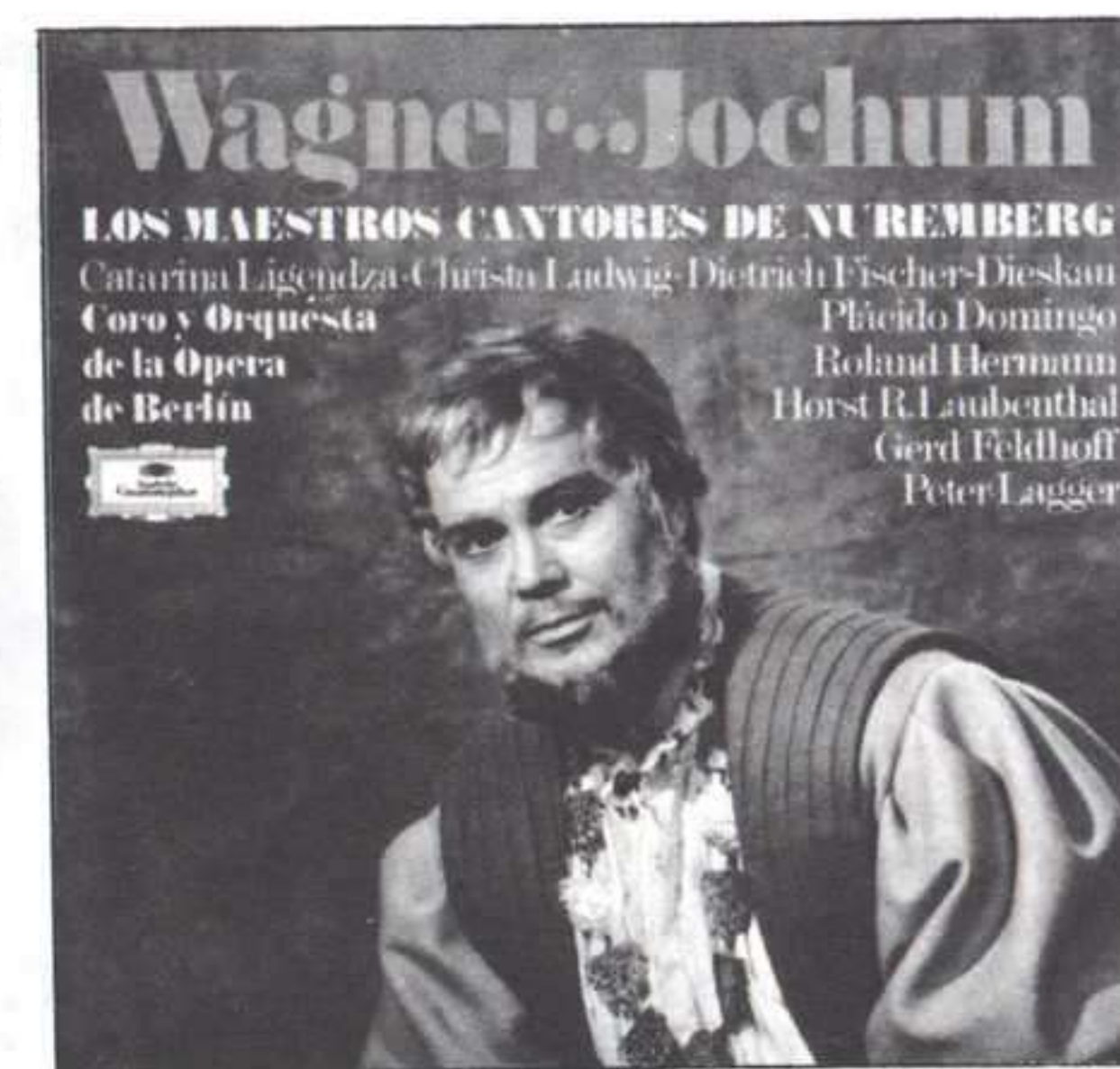
nos de 1963 y 1964 (Schippers, Böhm y Heger). Ambas piezas escénicas capitales en la historia de la obra, existe cinta "pirata" de una función de 1960, con Knappertsbusch; Greindl ("Sachs"), Adam ("Pogner"), Windgassen, Stolze, E. Grümmer, Schmit-Walter, etc. Deseamos que en 1981 Cetra se decida a incorporar esta joya a su catálogo, ya que se trata de la más poética y lúcida —lo que no quiere decir la más perfecta— entre todas las interpretaciones que conozco. Por el contrario, Wolfgang Wagner autorizó a Philips la grabación, en 1974, de su mediocre producción estrenada en 1968. Este registro fue extensamente comentado por José Luis Pérez de Arteaga en nuestro número 465, página 47, así que ruego al lector me dispense de detenerme a la sombra de producto tan banal y desustanciado. Pese a la exhibición en la toma de sonido, que desnaturaliza la acústica del Festspielhaus, estamos en presencia del mayor monumento que Bayreuth ha consagrado al oportunismo y a la rutina. Con señalar que "Beckmesser" se "arrepentía" y se sumaba al final con gestos expresivos a las aclamaciones a "Sachs" —sin cantar, claro, porque no figura parte suya en la partitura—, creo que está dicho casi todo en cuanto a la mente responsable. Vulgar dirección de orquesta a cargo de Varviso, y elenco entre lo mediano y lo inadmisiblemente salvado Ridderbusch. ¡Duro precio tuvo que pagar Philips para arrancar al único responsable artístico del Festival la autorización al integral conmemorativo del centenario del Festspielhaus!

De los registros en estudio, me limitaré a reseñar la existencia del primero de Kempe (Urania), que no conozco. Ha quedado casi olvidado tras la justificada fama de su hermano. Dos de estos registros destacan sobre los restantes: los comandados por Knappertsbusch (Decca) y Kempe (EMI). Ambos son producciones de compañía, Viena y Berlín, respectivamente, lo que, si bien los limita un poco, los acerca extraordinariamente a valores de registro "en vivo" y garantiza la unidad estilística. El primero fue tomado en Viena, en las duras condiciones vitales de 1950 y 1951. Parece que "Kna" exigió tomas ininterrumpidas de veinte minutos. Los lunares del conjunto, un Treptow ("Walther") de voz estrangulada y una anodina "Magdalena", quedan compensados con creces

con los aciertos y hasta las excelencias. Poell es un suficiente "Kothner" y Edelmann, en gran forma, se desenvuelve mejor como "Pogner" que como "Sachs". H. Güden es "Eva" con verdad y delicadeza; K. Dönch pertenece a la nómina de los "Beckmesser" sin tapujos, y el "David" de Dermota, antológico, permanece inalcanzable: su relación de los tonos y aires de los maestros suena hoy, como ayer, prodigiosa. Paul Schöffler también permanece como el mejor "Sachs" en versión completa. No es ideal —¿ha existido alguna vez el "Sachs" ideal?—, porque no puede vencer las dificultades habituales arriba, aunque afalseta con recursos de cantante consumado. Pero el color de la voz y su dicción sí lo son, las partes coloquiales poseen articulación y convicción, tiene personalidad como zapatero y a la vez como poeta. Cuando contempla a "Eva" se le cae literalmente la baba, y, sin embargo, sabe reprimir de la necesaria distancia su sentimiento. A "Kna" se le ha reconocido "überall" la excepcionalidad incomparable de su tercer acto, para dejar los dos primeros a un nivel de notabilidad no deslumbrante. En parte es razonable la objeción. El bondadoso lector que me haya seguido hasta aquí recordará que el acto tercero constituye, a mi juicio, la progresión necesaria hacia el restablecimiento de la armonía en las cosas. Pues bien, Knappertsbusch plantea el desarrollo del acto exactamente como progresión, integradora y excluyente ("Beckmesser"), que sólo se interrumpe bruscamente cuando "Walther" rechaza la dignidad de maestro: así, la nueva llamada al orden de "Sachs" posee impecable lógica: ¿cómo es posible, muchacho, que tu fatuidad no descubra el "leit-motiv" integrador de toda esta historia? Este acto tercero es tan monumental, tan hondo desde los primeros compases del preludio, con un retorno del tema inicial, que corresponde a la personalidad profunda de "Sachs", tan catártico, tan desgarrador, que el oyente descubre de repente la trascendencia de lo que hasta ahora pasaba por cuadro de costumbres e intriguillas lugareñas. Ciertamente, el estilo "transicional" de "Kna", de "tempi" contrastados estrictamente lo justo, y el color denso de su orquesta —en la que, no obstante, se oye siempre como timbre lo expresivo y como color lo ambiental—, sacrifican un poco la personalidad independiente de las pe-



Las ediciones "modernas" más aceptables, ambas en el actual catálogo español.



queñas escenas que se suceden a lo largo de los dos primeros actos, en aras de la unidad que se expandirá gloriosamente en el amplio fresco del tercero. La obertura, de "tempi" relativamente rápidos (ocho minutos cuarenta y tres segundos), es una lección de estática expansionándose hacia la progresión conclusiva —como va a suceder luego con los actos—, y un milagro de jocosa composición "a la Beecham", que conserva casi treinta años más tarde la frescura y lozanía de lo sincero.

El trabajo de Kempe bulle más diferenciado. Su elenco berlinés resulta más homogéneo que el vienés de "Kna", sin lunares de bulto. No obstante, al igual que con Dermota, aquí lo antológico vocal se da sólo con E. Grümmer, "Eva" inefable. Su voz es ideal para el papel, y también lo es el entendimiento. Impulsiva, locamente enamorada, está dispuesta a escapar con "Walther" si es inevitable, pero preferirá verlo "domesticado" en Nuremberg. La limpieza cristalina que otorga al "quinteto", la excelencia del tré-

molo en su última frase: "¡No hay mejor pretendiente que tú!", la intención y femineidad de sus preguntas en un mundo de leyes masculinas, todo es oro de la mejor ley. Ferdinand Frantz, solvente y prestigioso "Sachs", parece un poco un cantante de otro tiempo. Tiene menos problemas vocales que Schöffler, pero los resuelve también con menos habilidad. La flexibilidad caracterológica de Schöffler es superior. Con todo, siempre un "Sachs" notable. A destacar que Beno Kusche hace honor a su fama como "Beckmesser", que Unger repite el buen "David" de Bayreuth (1951), y que Schock continúa siendo el más discreto "Walther" en todas estas grabaciones. Kempe dotó a los dos primeros actos de gran variedad y contraste. A cambio, en el tercero, siempre controlado y riguroso, no consiguió apretar el acelerador más allá de la alta cota ya alcanzada. Soberbias prestaciones de orquesta y coro, buena toma de sonido. Un clásico insustituible.

Dos registros mucho más modernos se mueven en la zona de

VERSIONES COMPLETAS

Firma y año	EMI (Dacapo) (1943)	Urania (1951)	EMI (Seraphim) (1951)	Decca (1951)	MI (Everyman) (1958)	Eurodisc (1963)	EMI (Angel) (1970)	Philips (1974)	DG (1976)	Decca (1976)
Referencia	IC 181-01797/801 M	URLP 206	IE-6030	GOM 535/9	QM 1094-3	70890 X R	1J 165-02.174/78	6599798/802	2740149	D 13 D 5
Orquesta	Fest. Bayreuth (1943)	Staatsk. Sajonia	Fest. Bayreuth 1951	Fil. Viena	II. Berlín	Op. Estado Baviera	Orquestas Dresde	Fest. Bayreuth 1974	Op. Alemana Berlín	Fil. de Viena
Coro	Id.	Opera Dresde	Id.	Op. Estado Viena	Op. Estado Berlín	Id.	Op. Dresde/Radio Leipzig	Id.	Id.	Op. Estado Viena
Director	W. Furtwängler	R. Kempe	H. von Karajan	H. Knappertsbusch	Kempe	J. Keilberth	H. von Karajan	S. Varviso	E. Jochum	G. Solti
PERSONAJES										
«H. Sachs» (zapatero)	J. Prohaska	F. Frantz	O. Edelmann	P. Schöffler	Frantz	O. Wiener	T. Adam	K. Ridderbusch	D. Fischer-Dieskau	N. Bailey
«V. Pogner» (orfebre)	J. Greindl	K. Böhme	F. Dalberg	O. Edelmann	i. Frick	H. Hotter	K. Ridderbusch	H. Sotin	P. Lagger	K. Moll
«K. Vogelsang» (peletero)	B. Arnold		E. Majkut	H. Meyer-Welfing	i. Wilhelm		E. Büchner	H. Steinbach	P. Maus	A. Kraus
«K. Nachtigall» (hojalatero)	H. Fehn		H. Berg	W. Felden	i. Stoll		H. Lunow	J. Dene	R. Bañuelas	M. Egel
«S. Beckmesser» (escribano)	E. Fuchs	H. Pflanz	K. Kunz	K. Dönch	Kusche	B. Kusche	G. Evans	K. Hirte	R. Hermann	B. Weikl
«F. Kothner» (panadero)	F. Krenn		H. Pflanzl	A. Poell	Neidlinger	J. Metternich	Z. Kéliemen	G. Nienstedt	G. Feldhoff	G. Nienstedt
«B. Zorn» (estañero)	G. Witting		J. Janko	E. Majkut	i. Schmidt		H. J. Rotzsch	R. Licha	L. Driscoll	M. Schomberg
«V. Eisslinger» (especiero)	G. Rödin		K. Mikorey	W. Wergnick	i. Clam		P. Bindszus	W. Appel	K.-E. Mercker	W. Appel
«A. Moser» (sastre)	K. Krollmann		G. Stolze	H. Gallós	Kraus		H. Hiestermann	W. Orth	M. Vantin	M. Sénéchal
«H. Ortel» (jabonero)	H. Gösebruch		H. Tandler	H. Pröglhof	Koffmann		H. C. Polster	H. Feldhoff	K. Lang	H. Berger-Tuna
«H. Schwarz» (calcetero)	F. Sauer		H. Borst	F. Bierbach	Metternich		H. Reeh	N. Hillebrand	I. Sardi	K. Rydl
«H. Folz» (calderero)	A. Dome		A. van Mill	L. Patscheff	i. Pick		S. Vogel	H. Bauer	M. Nikolic	R. Hartmann
«W. v. Stolzing» (caballero)	M. Lorenz	B. Aldenhoff	H. Hopf	G. Treptow	Schock	J. Thomas	R. Kollo	J. Cox	P. Domingo	R. Kollo
«David» (aprendiz)	E. Zimmermann	G. Unger	G. Unger	A. Dermota	i. Unger	F. Lenz	P. Schreier	F. Stricker	H. Laubenthal	A. Dallapozza
«Eva» (hija de «Pogner»)	M. Müller	T. Lenmiltz	E. Schwarzkopf	H. Güden	Grümmer	C. Watson	H. Donath	H. Bode	C. Ligendza	H. Bode
«Magdalena» (Dueña de «Eva»)	C. Kallab		I. Malaniuk	E. Schürhoff	i. Höffgen	L. Benningsen	R. Hesse	A. Reynolds	C. Ludwig	J. Hamari
«Un Sereno»	E. Pina		W. Faulhaber	H. Pröglhof	Prey		K. Moll	B. Weikl	V. von Halem	W. Klumlikboldt (*)
Interpretación/Sonido	9-7		8-7	9-7	8		7,5-8,5	4-8	7-9	6-7
Notas	(2-A) (4) (6) (8) (9) (R)	(2-U) (5)	(2-1) (4) (8)	(2-1) (5) (6) (R)	(2-1) (4) (6) (R)	(2-A) (4) (8)	(1) (4)	(1) (3) (8)	(1) (3) (7)	(1) (3) (7)

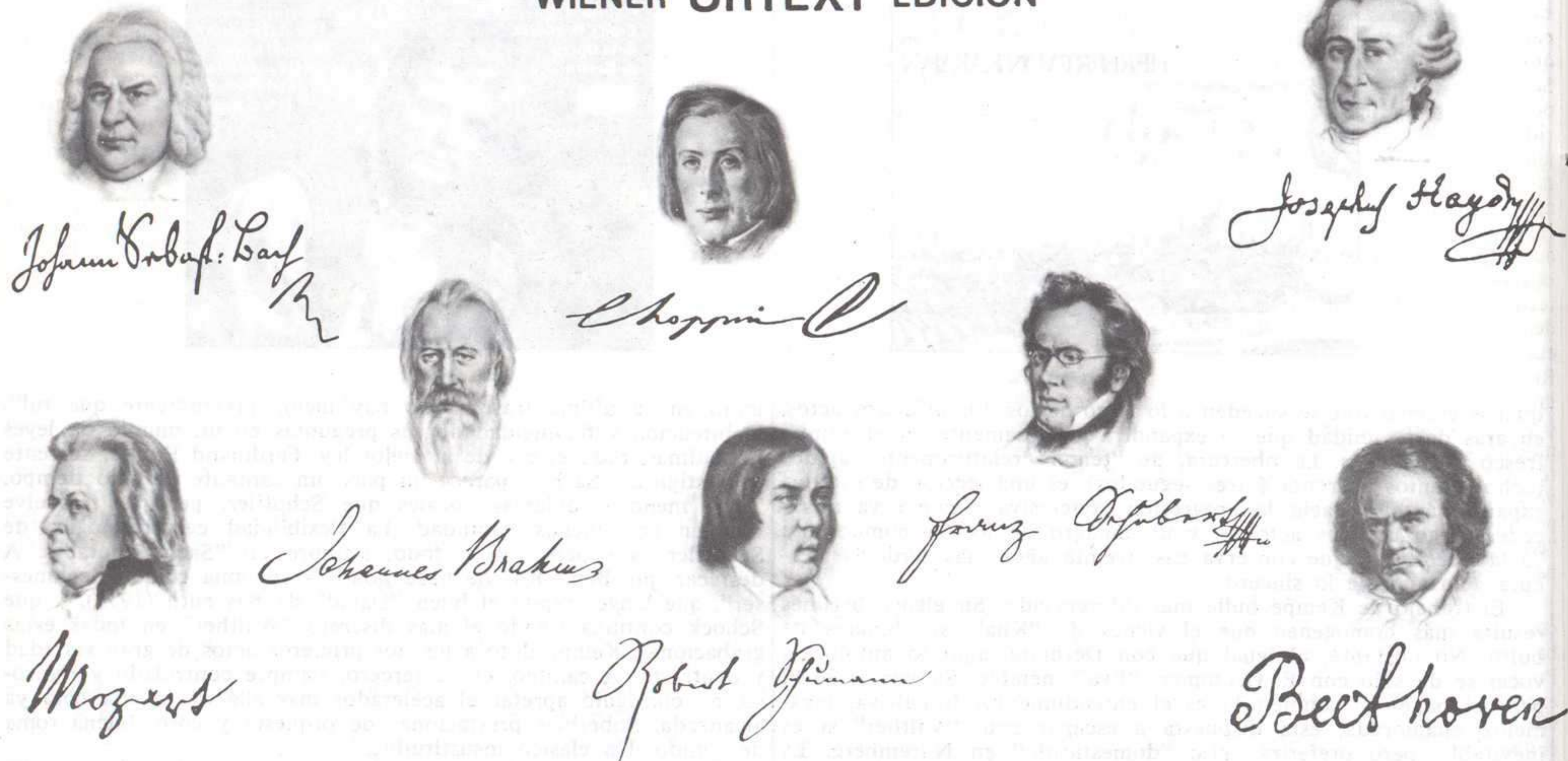
(*) Bajo este nombre se cobijan K. Moll, que canta la primera entrada, y B. Weikl, que canta la segunda.

Notas.—(1) Edición española. (2) No editado en España: signatura inglesa (I), alemana (A), USA (U). (3) Libreto alemán y español. (4) Libreto alemán e inglés. (5) Sin libretto. (6) Edición económica. (7) Oferta otoño-invierno 78-79. (8) Registro «en vivo». (9) Incompleto por pérdidas técnicas. (R) Recomendado.

LOS MAS FAMOSOS PEDAGOGOS Y ARTISTAS DEL MUNDO COLABORAN EN PRO DE LA PEDAGOGIA MUSICAL

Gracias a un acuerdo de colaboración entre la Edición **SCHOTT** de Alemania, **UNIVERSAL** Edición de Viena y **REAL MUSICAL** de Madrid, podemos presentarles por primera vez en España y en castellano, una nueva edición de los URTEXT más famosos en el mundo, la

WIENER URTEXT EDICION



Estas ediciones crítico-científicas, basadas en los auténticos originales, son comentadas por los más famosos pedagogos y artistas del mundo.

— Intervienen en la edición original:

David Oistrach - Badura Skoda - Brendel - Demus - Ratz - Weismann - Kann - Holl - Kehr - Stolze - Stockmann - Muller - Neumeyer - Dehnhard - Jonas - Füssl - Jarecki - Fellingner - Kraus - Eibner - Seiler - Boettcher - Engler - Stein - Seidlhofer - Kaul - Eschenbach - Michaels - Höpfel - Ekier - Hansen - Schr. Landon - Scholz - Seemann - Marguerre - Draheim - Ludwig - Puchelz - Goebels - Rönnau.

— Intervienen en la edición española:

Antonio Baciero - Ramón Barce - Manuel Carra - Guillermo González - Julián L. Jimeno - Fernando Puchol - Samuel Rubio - Esteban Sánchez - Joaquín Soriano - Daniel Vega.

Los tipos de imprenta, la portada, el papel y la calidad de la música son primorosos.

Ahora en **CASTELLANO** y a **PRECIO ESPAÑOL**

SOLICITE NUESTRO CATALOGO



Frente al Teatro Real
C/ Carlos III, 1 - Madrid (13)
Teléfs. 248 09 24 - 247 63 65

la dignidad distinguida y un poco distante. De una parte, la segunda grabación de Karajan, en Dresde (EMI). De otra, el que tiene como coprotagonistas a Jochum y a Fischer-Dieskau (DG). Karajan reunió, en Dresde, lo mejorcito que podía ser convocado: excelentes conjuntos, parte de lo mejor que se encontraba entonces para el elenco: Theo Adam, Ridderbusch ("Pogner"), un Kollo que aún no había comenzado a suicidarse en términos vocales, Schreier un "Serenio" de excepción: Kurt Moll..., y un gran equipo técnico. Los resultados son buenos, incluso francamente superiores a los obtenidos con *El anillo y Tristán e Isolda*; pero Karajan, que se mueve ahora en la textura diatónica de *Meistersinger* mucho más a gusto que en la cromática de *Tristán*, sacrifica todo a su particular y discutible concepto de la perfección, a veces rayano en el manierismo. Así, Theo Adam, extraordinario cantante-actor, no sirve exactamente para esta suerte de experimentos: no obstante, queda de manifiesto la riqueza psicológica de su caracterización y la habilidad y nobleza de su "parlando". Pero es desasosegador escuchar el estilo casi permanentemente intimista, cuchicheante, de la línea vocal general, con voces, como la de Ridderbusch, constreñidas —y por ello vacilantes— dentro de límites reducidos de emisión. Como siempre, "se oyen" en Karajan cosas originales, como el juego tristanesco de las maderas al comienzo del segundo acto, que hace aún más comprensible el posterior rechazo expreso de esta música por parte de "Sachs". En definitiva, un registro notable, cuidadísimo, atractivo, disciplinado, pero que no hace olvidar en términos de comunicación la toma "en vivo" de 1951, cuando Karajan no estaba "todavía maduro para dirigir *Parsifal* (Hans Knappertsbusch)".

En cuanto al moderno registro de Polydor, ¿cuántos soñaban con el "Sachs" de Fischer-Dieskau? Muchos: ¡Ay, si Dieskau grabara *Meistersinger*. Pues ya está aquí. ¿Y como es este "Sachs"? Pues, verán ustedes: un misántropo, o al menos un taciturno, que expone por doquier las profundidades doctorales de su pesimismo vital. No se trata de que Dieskau no se encuentre ya en plenitud vocal, pues cantar, lo que se dice cantar, lo hace aún bastante bien, y se ve menos apurado arriba que casi todos sus colegas. El problema insuperable nace de su incapacidad, al menos en esta ocasión, para traficar con el entorno, para "vulgarizarse" una pizca, para convencernos de que, además de escribir tetrástofos monorrimos alejandrinos, es zapatero y huele a pez y a brea. Toda la producción camina por la senda trazada por el gran barítono. En Jochum se había buscado la garantía de un Wagner lógico y con solera; pero es, además de buen director, hombre que necesita entrar en trance de inspiración para animar ciertas rigideces técnicas. Su concepto suena "tradicional", aproximadamente en la línea de Knappertsbusch: unidad en los dos primeros actos y progresión implacable en el tercero. Mas su orquesta, aparentemente más diáfana, es mucho menos rica en claroscuros y resonancias. Así la fuerza del tercer acto —el coro "¡Despertad!", la "entrada de las Corporaciones", la apoteosis conclusiva— se acumula en robustas estructuras marciales, sólidas, pero no compensadas por el humor ni la "rusticidad" rítmica de "Kna", o por la soberbia polifonía de Kempe. Jochum raya a gran altura en las escenas de comunidad —oficio eclesiástico del primer acto— o de sabor escolástico —lectura de la "tabulatura", bautizo por "Sachs" de la melodía de "Walther"—, y siempre demuestra idiomatismo y sensibilidad, mas el conjunto, marcado por el concepto taciturno de Dieskau, le resulta algo monótono e inarticulado. Hablo, por supuesto, en términos relativos y teniendo bien presente que se trata de la producción de *Meistersinger* editada en España con más cuidado; lo sé bien en lo que me atañe como responsable de la traducción del libro y de los tres artículos que ofrece el álbum. Por otra parte, el elenco aparece desequilibrado e insuficiente: Christa Ludwig es una "Magdalena" de clase, mas C. Ligendza, convincente "Isolda" en Bayreuth, posee una voz en exceso oscura para "Eva" y tiene un concepto del personaje, para mí, incomprensible: angustiado, casi histérico, morboso. A su lado Plácido Domingo realiza la entusiasta prestación que acostumbra. La incursión de nuestro tenor en el terreno wagneriano, aun en parte tan lírica, es instructiva. Se ha repetido hasta la machaconería que los tenores de escuela wagneriana no saben cantar esta parte; la prueba sería la pobreza casi general de los registros disponibles. Bien; Domingo presenta una voz bastante fresca, fácil, de grato color, bien movida. Sus primeras frases atraen invariablemente la atención, mas luego cansa, porque no hay en él variedad expresiva ni desarrollo del personaje. Con todo, lo más significativo es que anda apurado con la "canción del premio", y se queda sin aire, si bien de manera no tan dramática, allí donde Treptow literalmente se ahoga: "La musa del Parnaso". Domingo, que cumple con cierto decoro, descubre que tampoco un lírico-"spinto" como él

puede plenamente con "Walther". ¿Qué sucede, entonces? Discretos sólo R. Hermann —buena voz, falta de caracterización— como "Beckmesser" y H. Laubenthal como "David"; la prestación de Peter Lager ("Pogner") es deprimente e inadmisibles, por la pobreza de su voz, gutural y sin dar ni una arriba. He aquí, por tanto, un registro esperado e interesante, pero decepcionante y demostrativo de la crisis vocal wagneriana. A destacar la limpieza de la toma de sonido —se perciben "físicamente" notas jamás escuchadas antes— y el lujo de tres artículos de origen alemán, inglés y francés en el libro. Es también significativo que el artículo alemán contenga un virulento ataque, lleno de mala conciencia, a Wagner, expresivo de cómo se las gastan por aquellas tierras hoy día con el hombre que creó un teatro genuinamente germano.

La grabación de Decca con Solti, editada en España a la vez que su *Holandés* (comentado en este número), es todavía más problemática. Desde la vieja ocasión de 1950-51, Decca no había vuelto a registrar la obra. El honor estaba reservado, lógicamente, a Solti, en nuevo avance hacia su integral wagneriano. *Meistersinger* ha sido grabado en Viena. Los problemas vocales son parecidos a los de *Holandés*. Bailey hace doblete, y si Fischer-Dieskau no olía a pez, el cavernoso Bailey no huele a poeta ni por la vuelta del forro. Recuerdo con horror las veces que hube de soportarlo en Bayreuth, con su voz oscura, subterránea, nasal, y su deambular de un lado para otro como mancebo de botica. Cada vez que leíamos en el programa su nombre, en lugar de Theo Adam, entrábamos en la sala tascando el freno de la indignación. Y aquí le tenemos, "Sachs" en los "imprescindibles" *Meistersinger* de Solti. En términos vocales estrictos, aún anda más aperreado con "Holandés", que es parte más heroica que "Sachs". Inaceptable, en ambos casos. Kollo es la caricatura del fino cantante que grabó "Walther" para Karajan. Tan descuadrado y sin "fiato" se encuentra, que Solti le da prácticamente libertad total para que cante, es un decir, la "canción del premio" como pueda. El "David" de Dallapozza parece importado de Marte: para este viaje no hacían falta tales alforjas. Hannelore Bode repite su "chica-que-buscanovio" con Varviso. Moll, Weikl y Nienstedt son excelentes profesionales, y los dos primeros poseen voces de talla. Como Talvela en *Holandés*, quedan desaprovechados, porque Solti no puede construir un edificio sólido sin cimientos vocales fundamentales. De todos modos, la selección de Weikl, noble "Amfortas" y lírico "Wolfram", me parece un enigma, para "Beckmesser". La "boutade" de hacer cantar el "Serenio" a Moll y a Weikl, ocultos bajo el nombre de Werner Klumlikboldt, es, simplemente, eso, una "boutade". Solti se muestra frío e indeciso. No es para menos; pero a un director de su talla hay que pedirle algo personal, aun en las circunstancias más adversas. A señalar, en el lado positivo, su esfuerzo para levantar, desde el prelude, el tercer acto, y en el negativo, el hundimiento definitivo del conjunto, que se produce en el "quinteto". Mal se le presenta a Solti la grabación de *Lohengrin* y *Rienzi*, si es que se decide a realizarla, y no digamos la de un nuevo *Tristán*, salvo milagros en los repartos. El álbum ofrece el libro y su traducción —evidentemente, desde un texto inglés—, y un soberbio estudio de Deryck Cooke, aún más rico y sugestivo que el escrito para la edición de *Holandés*. Lástima de medios y talento naufragados en el torbellino de la crisis vocal wagneriana, gravísima. La grabación es buena —me gusta más la de Polydor—, pero el prensado español presenta "pre-ecos" y leves distorsiones.

En conclusión, toda discoteca wagneriana debe tratar de conseguir los registros con Furtwängler, Knappertsbusch y Kempe (EMI), de primer orden y complementarios. En España, afortunadamente, está disponible, y en serie económica (sin libro), el registro de Knappertsbusch. Entre las grabaciones más modernas, como primera alternativa prefiero a Karajan (EMI), y como segunda a Jochum (DG) —pese a las reservas expuestas—, que es la primera de todas desde el punto de vista del sonido. Entre los discos de interés interpretativo reseño la grabación del tercer acto realizada por Böhm, en 1939, para Odeón, con Niessen como "Sachs"; un registro EMI (COLM 137), que ha preservado varias escenas con el "Sachs" del legendario Friedrich Schorr; una grabación Seraphim (60189), con el atractivo del "Walther" de Melchior; otra Decca (DL954), que grabó Hotter hacia 1948, con los monólogos, y el registro, también Decca (SDD143, Ace of Diamonds), con London y Knappertsbusch, más importante por los soberbios monólogos de *Holandés* y *Walkyria* que por los de *Maestros*. Es el único de los citados disponible en España. A título de mera información recojo ahora, por último, la existencia de una grabación completa de *Meistersinger* en idioma inglés (EMI), comandada por Reginald Goodall, y dos tomas "privadas" del Metropolitan (Leinsdorf, 1939) y del Festival de Salzburgo de 1937 (Toscanini).

DE MADRID AL CIELO

Por ARTURO REVERTER

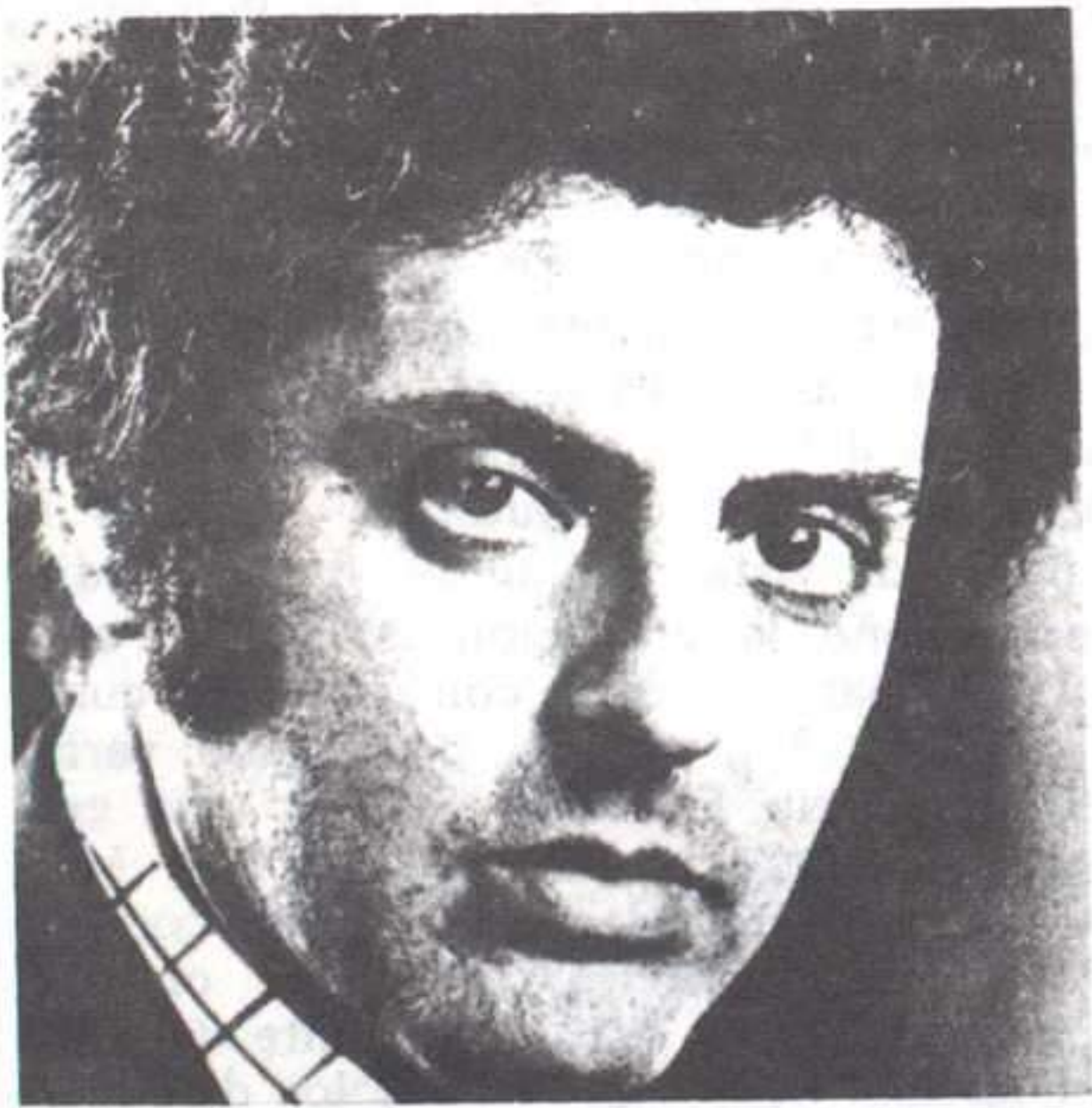


RONDA DE PIANISTAS

El piano, instrumento solista por excelencia, ha sido protagonista de gran parte de los conciertos celebrados en Madrid en los dos últimos meses. Algunas de las luminarias del firmamento actual han pasado por el escenario del Teatro Real y han contribuido, con mejor o peor arte, a explicar el porqué de la primacía que ejerce sobre todos los demás. Vamos a repasar y analizar brevemente las actuaciones de los distintos pianistas, a estudiar esquemáticamente sus diversas personalidades y desentrañar en lo posible el carácter e importancia de sus aportaciones.

DANIEL BARENBOIM

Por muchas razones parece lógico comenzar esta relación por el pianista anglo-argentino, que viene a Madrid por tercer año consecutivo. En las páginas de esta revista se han examinado y comentado ya su estilo y características interpretativas como solista y director, tanto en disco como en actuación directa, resaltándose siempre, aun en aquellas intervenciones más discutibles, el interés y atractivo de las mismas. Su participación el pasado año, con la Radiotelevisión, como intérprete de los dos conciertos de Brahms,



supuso uno de los momentos más altos del ciclo, junto a su recital Schubert, muy superior al que dedicara a Chopin hace dos temporadas. En la presente, Ibermú-

sica nos lo ha vuelto a traer, también para un programa dedicado al compositor vienés, promoviendo con ello la que para mí ha sido su mejor actuación madrileña. A través de los **Impromptus op. 90** (tres de los cuales había ofrecido como «propinas» en su anterior recital), los **Momentos musicales op. 94** y la **Sonata en Do menor, D. 958**, Barenboim, en efecto, dentro de su personal estilo, ha puesto en evidencia su madurez de concepto, su técnica y su lógica musical, partiendo de una aproximación interiorizada, sin concesiones ni fáciles efectismos (lo que, por supuesto, no impidió su clamoroso éxito, nacido en parte también al olor del mito). Ya se ha hablado de algunas de las cualidades típicas de su pianismo. Conviene referirse a ellas, al menos a las más importantes, otra vez, ya que volvieron a quedar muy claramente expuestas en este recital: sonido rico, redondo y nada seco, dependiente, claro, de un ataque a la nota de gran flexibilidad (donde juegan papel esencial el impulso corporal y la técnica de apoyo) y de un hábil manejo del pedal, en esta ocasión nada excesivo ni confuso; voluntad de dar relevancia a las voces intermedias, en busca de un equilibrio polifónico del entretejido musical; fraseo muy personal, en el que se mueven, en extraña síntesis, la mayor de las expresividades y la contención, el canto y el rigor, lo que reviste a los acentos de una atractiva e inquietante melancolía, muy honda; inteligente utilización, por ello, del «rubato», muy justo, y del «legato», en busca de la continuidad del discurso... No es raro, por estas razones, que el pianista esté en inmejorables condiciones para brindar una interesantísima visión del mundo schubertiano, partiendo antes de los valores abstractos que alberga su música que de los factores concretos que la definen y personalizan. Es decir, un Schubert sublimado, humanizado, conflictivo, pero vertido hacia adentro, antes que un Schubert vitalista, elegante (lo que no significa que el de Barenboim no lo sea), «vienés», localista, o un Schubert únicamente estructurado a partir de una preocupación constructiva. El pianista escoge uno de los caminos posibles, determinante de una de las caras de la compleja personalidad del compositor, sin descuidar las restantes, aunque siempre, desde luego, dando preferencia, como inspirado poeta que es, a la imagen íntima,

sutil y humanista. He ahí alguna de las diferencias fundamentales (aparte ciertos detalles más externos o anecdóticos) que mantiene esta óptica con la de otros intérpretes schubertianos: Brendel, que sin marginar lo dramático o crepuscular, incide en mayor medida en los valores propiamente constructivos, conectando lo morfológico con lo característico de una cultural y de una época; Richter, que lleva a sus últimas consecuencias, con arrebatado e intensidad, lo que de beethoveniano existe en esta música; Gulda, que aúna lo transparente de un sonido peculiar, específicamente vienés, con lo arquitectónico...

Este enfoque del pianista anglo-argentino, lógica consecuencia de su entendimiento del piano de Beethoven, sorprende en principio —sólo en principio— cuando se aplica, por ejemplo, a obras «pequeñas», como los **Impromptus** o los **Momentos musicales**, que aparecen así dotados de un insólito e interiorizado dramatismo, tocados de una inesperada y melancólica luz. Lo auténticamente grande, sin embargo, de este concierto fue la **Sonata en Do menor**, interpretada —desde las bases antedichas— con una intensa concentración, un dominio de medios, una gradación de efectos y una habilidad constructiva en verdad extraordinarios. Toda la fuerza interior, la complejidad arquitectural (de tan extraña originalidad) —combinadas con la indefinible gracia que emana de cualquier producción de Schubert— que atesora esta singular obra maestra del piano romántico fueron expuestas de manera progresiva, implacable y definitiva, dándose relieve a los mil contrastes y variedad a las mil repeticiones. He aquí la dificultad que entraña la traducción de ésta y de otras páginas del músico: acertar en la construcción y en la dosificación de los efectos para lograr una imagen coherente y, al tiempo, variada y rica. Uniformidad en el planteamiento general y sutil matización de cada detalle; fantasía para que cada repetición temática sea nueva, distinta y enriquecedora. Pocos pianistas hoy en día (quizá sólo, junto a los citados Brendel, Richter y Gulda, Gilels, Serkin, Arrau o Ashkenazy; puede que también Pollini) están en condiciones de lograr un nivel similar en todo ello. Algunos podrán ser más virtuosos, más precisos y perfectos en el mecanismo; más poderosos en el sonido,

SOLICITUD DE INSCRIPCION

Apellidos Nombre

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

.....
.....

Titulación

Expedida en el Conservatorio de fecha

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

.....
.....

Otros datos que se desean consignar:

.....
.....
.....

(Enviar antes del próximo 1 de marzo, acompañando 4 fotografías tamaño carnet, a:
REAL MUSICAL - CURSO KODALY - C./ Carlos III, núm. 1 - Madrid - 13.

Informes y solicitudes (antes del 1.º de marzo próximo)

Curso Kodaly

REAL MUSICAL

C./ Carlos III n.º 1
Teléfs. 248 09 24 - 247 63 65
MADRID - 13

REAL MUSICAL CANARIAS

C./ San Lucas n.º 14
Teléf. 922 - 28 05 05
SANTA CRUZ DE TENERIFE

RIVERA

C./ Trinitarios n.º 22
Teléf. 963 - 31 55 49
VALENCIA

REAL MUSICAL HERPE

C./ Alameda de Capuchinos n.º 17
Teléf. 952 - 25 73 90
MALAGA

REAL MUSICAL LINARES

C./ Julio Burell n.º 39
Teléf. 953 - 69 31 74
LINARES (JAEN)

REAL MUSICAL JAEN

Avda. El Gran Eje n.º 6
Teléf. 953 - 22 72 71
JAEN

REAL MUSICAL EXTREMEÑA

C./ Gómez Becerra n.º 16
Teléf. 927 - 22 20 50
CACERES

MUSICAL AREVALO

Plaza Porlier n.º 7
Teléf. 985 - 28 33 30
OVIEDO

más vibrantes, dotados de una efusión lírica más intensa, cualidades que en todo caso posee Barenboim en grado más que suficiente. Pero será difícil que alguien le supere en inteligencia (¡qué forma de exponer el «Rondó-Allegro» de la **Sonata!**), en claridad de ideas y en intuición musical.

Como noticia importante hay que recoger que, según se ha anunciado ya por Ibermúsica, el ciclo de conciertos de la temporada próxima (el noveno de «Grandes intérpretes») estará todo él a cargo de este pianista, que ofrecerá seis programas diferentes. Deseemos que consiga mantener una altura similar a la lograda este año con Schubert.

YEVGUENI MOGUILLEWSKY

Típico representante del «joven monstruo», especie que los rusos exportan de vez en cuando: técnica espectacular, mecanismo de primer orden, fogoso temperamento, musicalidad suficiente. Características definitorias de la mayoría de es-

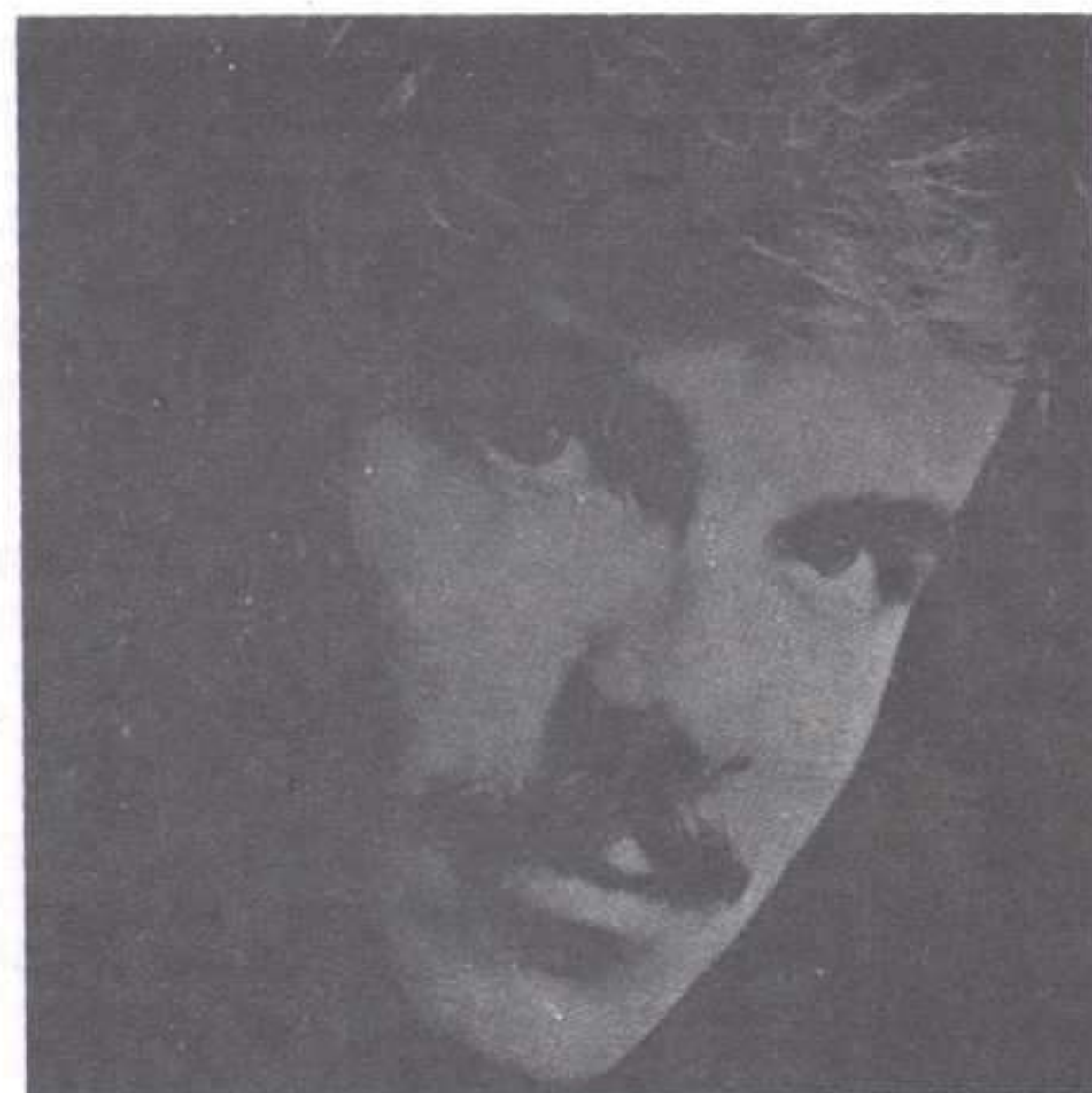


tos artistas, que este pianista (Odessa, 1945) atesora en alto grado. A ellas añado una presencia física (moreno, cetrino) y una actitud (movimientos algo felinos, timidez, frecuentes tics nerviosos) que ayudan a componer una imagen de cierto atractivo. Pese a todo, hay que decir que su doble actuación madrileña fue bastante defraudadora, aunque en el **Tercer concierto** de Rachmaninov estuviera hasta bien y en ocasiones muy bien, dominador, seguro, poderoso. Dio, desde luego, mucho de lo que pide esta obra lamentable (vacua, pretenciosa, dulzarrosa, repetitiva, informe: un monstruoso caramelo), que insistentemente se viene programando. El pianista ruso, no bien asistido por Odón Alonso y la Radiotelevisión, empleó unos «tempi» elásticos, a veces demasiado (lo que favoreció la falta de encaje con el soporte orquestal); un «rubato» quizá excesivo y un pedal peligrosamente reforzado, buscando, y obteniendo, una sonoridad hinchada y retórica, exagerando aún más la que ya de por sí posee la composición. En el recital que brindó días después, y en el que interpretó los **24 Estudios**, de Chopin, Moguilewsky, sin dejar de ser el mismo, se mostró desconcertante. En la primera parte actuó como temeroso, dubitativo, falto de con-

centración, fallón, dando incluso la impresión de encontrarse enfermo. Así, los doce **Estudios** de la **Op. 10** ofrecieron poco bagaje positivo, al estar ausentes factores básicos en la aproximación al autor polaco, tales como claridad, trazo firme, nitidez en la línea melódica o variedad en los colores. Todo fue demasiado grueso, confuso, plano y primario. La segunda parte, con la **Op. 25**, empezó igual de mal, pero se enmendó más tarde, ya que, de forma casi milagrosa, a partir del **Estudio en Do sostenido menor**, todo cambió y, aunque no desde una perspectiva muy ortodoxa, el ruso brindó lo mejor de sí mismo, interpretando seis **Estudios** finales de manera tan arrebatada como arrebatadora (rozando lo excesivo), desde un piano poderoso, intenso y orquestal por encima de cualquier otra característica.

MISHA DICHTER

Otro joven prodigio. Polaco de origen, criado en USA, se trata de uno de los pianistas más seguros de la actualidad. Dotado de una muy importante técnica, es capaz de arrostrar con singular éxito la aproximación a cualquier tipo de repertorio. Tiene un certero criterio musical, no desprovisto de rigor, «controlado» y serio. Posee una contundencia en el ataque magnífica, y hace uso de una gama dinámica suficiente. Su manejo del pedal le permite graduar hábilmente las intensidades y obtener, en ocasiones, sonoridades de rara tersura. Sonido sin duda bello, pero sin el terciopelo de un Barenboim, la carnosidad de un Rubinstein o la redonda transparencia de un Gulda. Dotado, en todo caso, de personalidad y carácter. A pesar de sus planteamientos, en principio parece que analíticos, no da impresión de frialdad; antes al contrario: puede llegar a dañar el equilibrio en la construcción de una pieza por no reprimir a tiempo ciertos excesos de energía, ciertas aceleraciones, determinados impulsos dinámicos, que desenfocan una imagen inicialmente bien calculada y perfilada, y rompen la continuidad del discurso, sin alcanzar, de todas formas, el sentido profundo del contraste y el matiz. Su fraseo es más que correcto, aunque sin llegar a dar la medida última del lirismo de ciertas páginas ni descender hasta el fondo del dramatismo de otras. Este conjunto de importantes virtudes y (también importantes) limitaciones quedaron al descubierto en su reciente concierto madrileño. Un discreto y a veces algo desencajado Beethoven (**Variaciones op. 34**), un aceptable Schubert y un buen Liszt —en momentos, muy bueno— configuraron el programa. La **Sonata en Si menor** del compositor húngaro fue dicha con soltura, con convicción, superándose casi todos (no todos) los problemas técnicos que plantea. Sin embargo (y por ello principalmente esta interpretación quedó por debajo de las ofrecidas años atrás en el mismo escenario por Arrau y Gilels), la exposición fue algo entrecortada, no del todo unitaria, con inesperadas retenciones y aceleraciones, y con resoluciones de período no siempre impecables. Por eso quizá la íntima coherencia que ha de presidir la obra, típicamente cíclica, no alcanzó el valor absoluto deseable. Algo



de ello ocurrió en Schubert, cuya **Wanderer**, impetuosa y poderosamente dicha, con los contrastes adecuados, resultó bastante seca, a pesar de los buenos modos del pianista, limitado, como se pudo apreciar, en el dominio del canto lírico schubertiano e incluso, cosa más sorprendente, en la reproducción de las veloces figuras del «Presto» final.

Días antes, Dichter había ofrecido, muy mal acompañado por Alonso, un discreto **Concierto** de Schumann, pálido de expresión y poco profundo de concepción. ¿Podremos escuchar alguna vez, en vivo, una interpretación digna de la obra?

PEDRO ESPINOSA

Mala suerte ha tenido el pianista canario: su primer recital madrileño en el Real, con el abono de Ibermúsica prácticamente agotado, hubo de ser suspendido a la mitad ante una amenaza de bomba. Es lástima, porque en el tiempo que actuó no llegó a centrarse, exponiendo con ciertas dificultades en la letra, algunas borrosidades y expresión un tanto plana, dos obras (las únicas que pudo interpretar) de evidente dificultad, como **Preludio, aria y final**, de Franck (mucho más compleja que su hermana **Preludio, coral y fuga**, que es la que se toca normalmente), y **Tema y variaciones, op. 73**, de Fauré. Aquella resultó excesivamente dura, cortante, falta de clarificación constructiva. Esta fue dicha sin exquisitez sonora, con parca matización y escasa variedad. Dio en todo momento la impresión de que Espinosa luchaba en busca de una concentración, de un asentamiento que no llegó a producirse, y que quizá desde un principio vino impedido por un considerable retraso en la hora de comienzo del concierto. La tensión del artista no desapareció. Esperábamos que lo hiciera tras la «desengrasante» interpretación de las previstas **Cuatro Gnossienes**, de Satie, que no pudieron darse, porque en este momento el acto fue suspendido. Espinosa merece ser escuchado de nuevo, sin fantasmas de ningún tipo. Es un pianista de notable significación dentro del campo de la música de nuestro siglo. Un pianista que ha brindado en Madrid grandes conciertos (obra completa de la Escuela de Viena, Stockhausen). Un pianista capaz de confeccionar un programa tan importante, difícil y nuevo como el de esta ocasión, que incluía, amén de las obras



citadas, la impresionante **Sonata número II**, de Boulez.

ROSALYN TURECK

Una nueva visita a Madrid de la ilustre intérprete de Bach. En el ciclo de Cantar y Tañer ha vuelto a sentar cátedra de su personal visión de la música para teclado del compositor alemán, autor al que ha dedicado asimismo sus desvelos como investigadora. Un muy largo y difícil programa («Cinco preludios y fugas» del Libro I del **Clave bien temperado**, **Fantasia cromática** y fuga, **Tres minuetos**, **Concierto italiano** y «**Suite**» inglesa número 3, en **Sol menor**) sirvió para poner otra vez de relieve los rasgos definitorios de su Bach, leve y ligero, a la par que sólido y construido; estilizado, al tiempo que vigoroso; tan colorista y animado como riguroso. Sin traicionar ni letra ni espíritu, la Tureck, dotada de una fantasía sin límites y de una sutilísima técnica, construye edificios sonoros cargados de luz, de permanente impulso rítmico, de transparencia. La pianista posee una milagrosa capacidad para la diferenciación de dinámicas, para la regulación de intensidades. Por eso su Bach es tan distinto: menos severo y más moderno que el que otros —desde perspectivas diversas e igualmente válidas— interpretan.

No todo estuvo, sin embargo, a la misma altura en el copioso programa, capaz de poner a prueba la resistencia de cualquier pianista. La norteamericana sigue en posesión de todos sus medios, pero ya no es joven (sesenta y cuatro), y de vez en cuando flaquea. Así sucedió, por lo general, en la culminación de las fugas, concretamente en la que sigue a la **Fantasia cromática**. Perdió gas también en la segunda parte de la difícil «**Suite**» inglesa, donde la «Gigue» quedó desvaida. Pérdidas de ritmo, ligeros desfallecimientos, algún pasaje confuso... Son notas que deslucieron en alguna medida un recital, que tuvo, por lo demás, un alto nivel.

JOAQUIN ACHUCARRO

En esta ocasión el pianista bilbaíno ha presentado una novedad en nuestros programas: el **Concierto para piano y orquesta**, op. 36, de Roussel. Obra concisa, bien hecha, incisiva y extrañamente poética al tiempo, muy peculiar del estilo composi-

tivo de su autor, tan llamativo por su rítmica como por su habilidad de orquestador. Fue bien servida por el instrumentista, cuyos modos (técnica suficiente, sequedad de ataque, correcta dicción, relativa belleza sonora) encajan bien con lo que pide la obra, que se olvida pronto. Franco Mannino ofreció, con la Radiotelevisión, un rutinario soporte orquestal. Una maravilla en cualquier caso, si se compara con la nada idiomática, ruda, gruesa, metronómica, increíblemente rápida versión de las **Imágenes**, de Debussy, tomadas a beneficio de inventario, expuestas como si se tratara de la peor composición de Respighi (pero desconociendo cualquier posible belleza de la misma). Algo que rozó lo indignante. ¿En base a qué criterios musicales se puede cometer semejante destrozo con una partitura impresionista toda refinamiento y exquisitez tímbrica, cargada de mil sugerencias, cincelada con la mayor de las poesías? Todos los problemas técnicos que encierra la reproducción de su complejo entretejido fueron obviados. Hacer lo que hizo el antiguo colaborador de Visconti, tirando tan llanamente por la calle de en medio, debería servir para descalificar al más pintado.

PAUL BADURA-SKODA

Buen músico, sin excesivas excelencias técnicas, el vienés ofreció, en un nuevo recital benéfico, una meritoria interpretación, dotada de encanto, bien expuesta, de la **Sonata en La mayor**, D. 959, cuyo «Andantino» supuso la cima del concierto, ya que en este movimiento el pianista consiguió, junto a un convincente fraseo, concisión, rigor e impecable construcción, extrayendo buena parte del dramático sentimiento que subyace a lo largo de todo él. La calidad sonora fue encomia-



ble. A mucho menor nivel las restantes composiciones incluidas en el programa: buen comienzo, pero mal final, confuso, apresurado, con escaso rigor estilístico, de la **Partita número 2**, de Bach, y gris versión de la **Sonata op. 111**, de Beethoven. Realmente, como puede colegirse, no ha sido muy afortunada, desde el punto de vista artístico, esta visita de Badura-Skoda, de quien recordamos actuaciones más brillantes.

DIE REIHE

Gran idea la de traer, por segundo año consecutivo, a este conjunto vienés para dos conciertos centrados en la Escuela de Viena, todavía desconocida para la mayoría del público (por obra y gracia de nuestras brillantes mentes programadoras). Es por ello de justicia citar los nombres de los organismos promotores de esta iniciativa: Embajada de Austria, Centro de Investigación de Nuevas Formas Expresivas (C. I. N. F. E.), Departamento Interfacultativo de Música de la Universidad Autónoma de Madrid e Instituto Hispano Austríaco. Entre otras obras, estaban programadas algunas tan fundamentales para la «supervivencia» como la **Sinfonía de cámara**, op. 9, y la **Suite op. 29**, de Schönberg, y las **Piezas para orquesta**, op. 6, de Webern, que fueron, en general, bien e incluso muy bien interpretadas, sobre todo la última. El grupo austríaco, que formó su director, Friedrich Cerha, en 1958, es homogéneo, aunque existe una ligera superioridad del viento sobre la cuerda (que está compuesta por un quinteto con contrabajo), la cual en más de una ocasión revela una peligrosa falta de virtuosismo y una palpable debilidad sonora, al menos para obras tan complejas. Cerha, muy competente, estimable compositor, es un claro conocedor de la música de este siglo. Sus criterios son firmes, precisos, analíticos; lo que no deja de revestir cierto peligro a la hora de otorgar la debida expresividad, intención y temperatura a una concreta partitura. Desde este punto de vista, las dos obras de Schönberg citadas quedaron algo pálidas (apreciándose, además, en la primera ostensibles fallos de realización), lo que se acusó más claramente todavía en el **Idilio de Sigfrido**, de Wagner, a lo sumo una discreta, aplicada y frígida lectura. Magnífica, de muy bello timbre, plena de armónicos, la voz de la «mezzosoprano» Margarita Lilowa, que cantó muy bien la **Canción de la Paloma**, de los **Gurre lieder** schoenbergianos, en versión de cámara, únicamente con leves insuficiencias en la zona grave. Muy digna la pianista Käte Wittlich, mejor en las obras de Apostel, Cerha y Schönberg que en la **Sonata** de Berg, de quien ofreció unas plausibles **Piezas para clarinete**, op. 5, Rolf Eichler.

Un buen programa de mano, con interesantes y justos comentarios de Tomás Marco, contribuyó al éxito de las sesiones.

DOS «NOVENAS» DE SCHUBERT

El sesquicentenario del músico austríaco está transcurriendo en España (lo recogía Fernando Peregrín en el número anterior de RITMO) sin excesivo brillo. Se programan quizá más obras suyas que en otras temporadas, pero de forma bastante desperdigada y poco eficaz. A este respecto, el único intento serio ha sido el de la Fundación March, con su pequeño ciclo primaveral. La Nacional y la RTV no consagran demasiado espacio al tema, como pudo apreciarse al repasar sus respectivas programaciones. De entre las pocas composiciones previstas destaca la **Sinfonía en Do mayor**, que no es, precisamente, una novedad. Lo triste es que

en este caso —como en otros dentro de la misma temporada y de las anteriores— la obra ha sido tocada por ambas orquestas, perdiéndose así una nueva oportunidad para dar curso a la imaginación y ofrecer, por una de ellas, otra de las sinfonías de su autor, como la **Primera** o la **Segunda**, creo que nunca puestas en los últimos quince años, o la **Tercera** y **Sexta**, que una y otra formación han incluido en una sola ocasión. Pero la verdad es que se sigue actuando con poca lógica, constituyendo ambos conjuntos dos entidades independientes y nada permeables. Cada uno, en vez de plantearse alguna posibilidad de colaboración, de «compleción» con el otro, actúa a su aire, haciendo totalmente la guerra por su cuenta. Y las guerras —en este caso la de la cultura musical— se ganan en muchas oportunidades aunando esfuerzos.

Esta nueva coincidencia nos ha proporcionado, sin embargo, la posibilidad —de dudoso valor, teniendo en cuenta lo expuesto— de escuchar, con sólo una semana de distancia, la obra por las dos orquestas al mando de sus titulares: Ros Marbá, titular absoluto de la Nacional, y Odón Alonso, cotitular de la de Radiotelevisión, lo que permitió extraer consecuencias en relación con los modos, estilo y técnica de las batutas (de características ya conocidas por demás): más clara, firme y concreta la del catalán; más voluble, difusa y pintoresca la del leonés. Aquél (que tuvo el buen gusto de completar el programa con la **Misa número 2** del mismo compositor, en interpretación lírica y matizada, puede que un punto desangelada) planteó una sinfonía muy cuidada en la dinámica, permanente en el ritmo, sutilmente expresiva en muchos momentos, dotada de premisas constructivas, claras y lógicas. Por ejemplo, la manera en la que se fue desarrollando el «Andante» inicial, enlazando, con insensibles y paulatinas aceleraciones, con el inmediato «Allegro», sin los habituales y bruscos tirones y el consiguiente y repentino cambio agógico; lo que, de acuerdo con lo que Schubert escribió, parece más acertado. El segundo movimiento, «Andante con motto», quedó muy en su punto: justo de expresión, medido de «tempo», claro de texturas. Lo mejor, con categoría de muy bueno. La rítmica, como se ha dicho, fue constante, pero tuvo, sin embargo, la flexibilidad requerida. Desde este punto de vista la interpretación fue coherente. Pueden señalarse, en otro orden de cosas, detalles delicados que revelan un espíritu y una mente de notable sensibilidad: contrapunto rítmico de violines, muy marcado, pero muy «fino» de ejecución, en la repetición, al comienzo de la obra, del tema que la abre; contrapunto de la cuerda baja en los «tutti» del «Andante con motto»; expresión, muy «cantabile», de los diseños de las maderas en el «Scherzo»... Todo ello no hizo, de todas formas, que la interpretación fuera, ni mucho menos, redonda. Fallaron varias cosas. En primer lugar, la falta de control por parte de la batuta en la planificación de los vientos. Las maderas, en sus intervenciones como grupo aislado, cantaron bien, pero no combinaron de forma ideal con los metales, que en pasajes clave sonaron muy confusos, sin la suficiente claridad y empaque, emborronando por ello la buena lí-

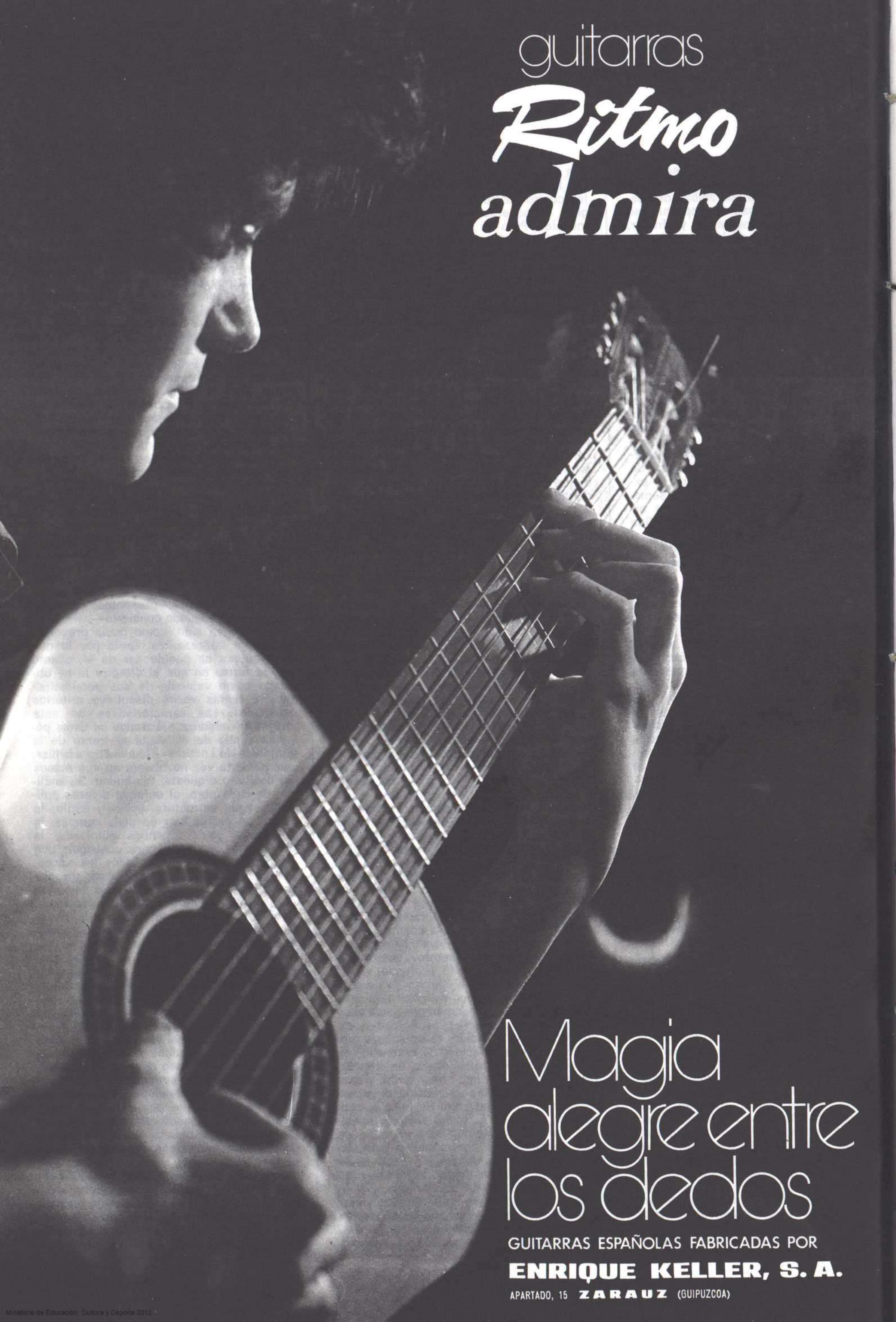
nea general y la transparencia del discurso. Ros utilizó dos trompas en lugar de las cuatro habituales; criterio bastante lógico, de acuerdo con sus planteamientos iniciales. Pero no supo o no pudo regular sus intensidades, quedando las más de las veces tapadas o sonando demasiado débiles en pasajes a solo. No tuvieron individualidad frente al resto del metal. No hubo tampoco misterio, lejanía, en la poética intervención del instrumento al comienzo de la sinfonía. La orquesta, como bloque, no sonó siempre compacta y no pudo vencer con suficiente virtuosismo todos los pasajes que el director quiso poner al descubierto tras su análisis constructivo de la partitura. Salvar las dificultades de dicción que presenta, por ejemplo, el «Allegro vivace» (llevado «molto vivace») no es nada fácil desde luego, aunque el acento y el fraseo puedan ser hasta cierto punto convincentes. En suma, puede hablarse de versión interesante que, independientemente de las limitaciones apuntadas, quedó un poco a medio camino entre lo vienés y lo abstracto. La síntesis de elementos que configuran la especial idiosincrasia del estilo schubertiano no llegó a plasmarse.

Más impersonal, con menos hallazgos formales y expresivos, me pareció la aproximación de Alonso, que creo fue planteada desde una óptica más decididamente ligera, quizá en busca de un acercamiento más «idiomático», más «schubertiano» (de la forma en que se entendía Schubert hasta hace poco, en su vertiente casi exclusivamente lírica, elegante, graciosa, «vienes»). Algo totalmente admisible, por supuesto. Lo malo es que si no se controlan rigurosamente todos los factores, la ligereza suele desembocar en superficialidad, en banalidad (lo que, naturalmente, también puede suceder tras la falsa fachada de una óptica retórica o en exceso pesada). En este caso no se dio el debido relieve a elementos muy específicos del autor y, consecuentemente, de la propia obra. Así, la dimensión rítmica, que aquí ha de permanecer constante, subterránea, presente, como valor determinante, estructural y que otorga a la sinfonía una apariencia especial, como si de un gigantesco y sublimado «ländler» se tratara. Odón Alonso parece que no se planteó el tema, desvertebrando de este modo todo el edificio. A la acentuación le faltó carácter, significativamente a todo lo largo del «Andante con motto», que de movimiento nuclear, intenso, profundo, verdadero exponente de una época y de un estilo, se convirtió en poco más que una amable cancioncilla, blandamente —y un poco cursilamente, esa es la verdad— expuesta. Poca vibración asimismo la del «Scherzo», con un trío más entonado, en donde la madera hizo cosas de interés. Deshilvanado el último movimiento, y dentro de una razonable corrección el primero, quizá el más salvable. No hubo tampoco, por parte de la mano rectora, habilidad para la variación, para resaltar en todo momento los contrapuntos, para, en suma, jugar con la dinámica. Lo que suele ser uno de los problemas del director de La Bañeza, que suele mantenerse, por lo común, en un cómodo, pero anodino «mezzoforte», con fugaces escaladas al «forte» o al «fortissimo», lo que en ocasiones destroza la continuidad expresiva y las tensio-

nes en progresión. Esos impulsos, esos «tirones» (marcados por él con un brusco —nada sugerente ni preparatorio para conseguir la justeza del ataque— y poco elegante movimiento de codos), aparecen así como aislados, perdidos, inocuos, al ser el discurso plano y moroso, sensación que se agudiza todavía más al emplear «tempi» muy lentos (la lentitud por sí misma ya sabemos que no debe producir por fuerza tal sensación). Y es lástima, porque, en esta oportunidad al menos, se lograron instantes que, separados del contexto, pueden estimarse aceptables e incluso buenos. Fundamentalmente aquellos en los que aparece en primer plano una larga línea melódica, en donde la batuta, en expresivo arabesco, va modelando el sonido. Con todos sus defectos, esta **Novena** de Schubert, que fue, en conjunto, muy poca cosa, estuvo a años luz por encima del **Réquiem**, de Brahms, comentado recientemente.

DE NUEVO CELIBIDACHE

Y, al fin, se produjo el esperado encuentro del rumano con la Orquesta Nacional de España después de quince años de separación. Los resultados de este nuevo contacto —que no se ha realizado sin algunos problemas, presentes concretamente en el segundo concierto—, si no óptimos, sí han sido, como podía preverse, altamente interesantes. Tanto por lo que la Orquesta ha podido dar de sí, cuanto por la forma en que el director la ha utilizado como vehículo de sus personalísimos y tantas veces discutidos criterios musicales. Las características de este maestro —algunas esbozadas en estas páginas a raíz de su visita al frente de la Sinfónica de Londres— han vuelto a brillar, aunque esta vez no tuviera en sus manos un conjunto orquestal tan bueno. Su análisis de cada obra, el enfoque diverso aplicado según estructura, época y estilo; la forma de profundizar en cada compás, la anchísima gama dinámica empleada, la asombrosa capacidad para conseguir que se oigan absolutamente todas las voces, son cualidades que han podido ser apreciadas de nuevo en estas versiones suyas de obras como la **Patética**, la **Quinta Sinfonía**, de Sibelius; el **Réquiem**, de Fauré, o los **Nocturnos**, de Debussy. Lo verdaderamente asombroso se dio en estos últimos, sobre todo en «Nubes» y «Fiestas», en donde se estuvo cerca de la perfección por la delicadeza y la exquisitez, el refinamiento del sonido, adelgazado hasta «pianissimi» casi increíbles; por la alquitarada poesía. «Sirenas» fue un logro menos redondo, al no poder el coro acoplarse totalmente a los mil matices exigidos ni conseguir mantener en todo momento una impecable afinación. La sinfonía de Tchaikowsky, lejos del tremendismo imperante en otras versiones, fue una estudiadísima y original exposición de contrastes sonoros (anímicos), eficazmente estructurados, en donde cada movimiento y cada parte de él tuvo vida propia, y en donde, sin embargo, cada uno se integró en el todo de manera lógica, natural y reveladora. Liberada de innecesarias retóricas, de gangas, de «pathos» exagerados, la obra se convierte en otra cosa. La dosificación dinámica, la planificación, siempre tan cuida-



guitarras
*Ritmo
admira*

Magia
alegre entre
los dedos

GUITARRAS ESPAÑOLAS FABRICADAS POR
ENRIQUE KELLER, S. A.

APARTADO, 15 **ZARAUZ** (GUIPUZCOA)



La Orquesta y Coro Nacionales, solistas y director, Sergiu Celibidache, reciben el aplauso del público tras la magnífica interpretación del *Réquiem*, de Fauré. Algo debe tener el agua cuando la bendicen...

das por Celibidache, fueron perfectas en el primer movimiento, que, de tal manera, desentrañado en todas sus líneas, adquirió toda su real importancia sinfónica, comúnmente marginada por otras batutas, que se limitan a dar zarpazos y a acumular indiscriminadamente masas sonoras. No faltó aquí, en cualquier caso, violencia, como en la brusca transición del segundo al tercer episodio, en donde el rumano marcó extraordinariamente el salto del «pianissimo» al «fortissimo», quedando subrayados magníficamente todos los diseños de los metales en el fragoroso pasaje central. Original e inteligente, la traducción del «Allegro molto vivace», en donde la batuta supo hallar (con un «tempo» más retenido de lo habitual) un interesante camino, sin perder la continua progresión dinámica, entre la marcha inexorable y el aire danzable. Este, sorprendentemente, faltó en buena medida, sin embargo, en el «Allegro con grazia», interpretado con inesperada contención rítmica en beneficio de la finura de líneas, del suave trazo, de la pintura a la acuarela. Riguroso, nada lacrimógeno, el «Adagio lamentoso», tocado sin una sola concesión, con la máxima concentración. Versión, pues, «nueva», que otorga a la sinfonía un aspecto remozado, un aire menos viciado del usual, poniendo de relieve líneas, perfiles y figuras desconocidos. Versión en todo caso de tremenda carga interior, en virtud del sutil juego de tensiones creado por el director.

Visión que muchos no pudieron o no quisieron comprender, apegados como están a la más feroz de las rutinas y de los lugares comunes. Como tampoco entendieron los nuevos caminos abiertos en la reproducción de la sinfonía de Sibelius. Normalmente, esta obra es interpretada, bien desde la vertiente que podríamos denominar nacionalista, en la que tiene cabida lo pintoresco, lo descriptivo, bien desde la perspectiva neorromántica, con lo que se resaltan sus rasgos sentimentales y se refuerza su sonoridad. Ópticas ambas muy lógicas y plausibles cuando son servidas con altura. Celibidache entiende la composición, al contrario (lo que también parece totalmente admisible), como una abstracta suma de sonidos (lo que, esquematizando, coincide con su habitual manera de comprender la música), que cumplen y mantienen unas relaciones casi matemáticas. Desde este ángulo, esta sinfonía se convierte no en la descripción

de un paisaje, ni en la recreación de un sentimiento (o conjunto de ellos), sino en la exposición de un ambiente sonoro, curiosa, pero no sorprendentemente próximo al impresionista. Sibelius, así, toma una dimensión nueva, en la que, a través de un minucioso análisis de voces y de intensidades, se consigue la mayor de las transparencias, sin que por ello pierda carácter (todo lo contrario) la particular personalidad del color orquestal del músico nórdico. Interpretación, por tanto, nada anecdótica, nacida casi de la nada, como la propia obra, que de esta forma describe un arco perfecto y va a morir, después de diversas alternativas, en los significativos seis acordes finales, realizados por el director rumano, con los silencios adecuados, en un lógico «mezzoforte»-«forte», de acuerdo con la visión de conjunto, huyendo de los golpetazos habituales. Interpretación, desde luego, atípica (como en cierto modo lo es la obra), de difícil captación para el público y para la orquesta, que no llegó a cuajar en el concierto del viernes, 1 de diciembre, pero que estuvo a un excelente nivel de realización material en el del domingo.

Casi perfecto —la obra es menos difícil y más agradecida— el *Réquiem*, de Fauré, en donde la delicadeza, la mesura, la transparencia que pide el compositor francés estuvieron presentes; en donde el Coro Nacional tuvo una de sus mejores actuaciones, y en donde cumplieron los solistas, Carmen Bustamante y Roger Söyer. Ella, con voz adecuada —muy lírica, pero no bella— y algo insegura, aunque cantó casi exquisitamente apoyada en el exquisito acompañamiento. El, con un instrumento, en principio, menos apropiado —barítono más que bajo, pero de color demasiado oscuro y emisión algo entubada—, estuvo bien, expresivo, pero no siempre afinado. Pálida resultó la obertura de *Rosamunda*, de Schubert, planteada muy lenta y recogida. De todas formas, fue admirable la manera en que se hizo cantar a la madera, y en particular cómo la batuta resolvió el «crescendo» que se origina tras la presentación del segundo grupo temático, calibrando sutilmente las intensidades, balanceando suavemente el ritmo...

Celibidache, en definitiva, ha vuelto a explicar su lección, nueva, distinta, original. Sus planteamientos chocan muchas veces, porque se apartan, en ocasiones radicalmente, de aquellos que nos son conocidos. Creo que antes de rechazarlos sin

más porque «suenen» extraños, hay que acercarse a ellos y preguntarse cuál es su razón de ser, a qué obedecen. La explicación —no otra que la musical— no se hará esperar. La lógica del rumano es aplastante y, tras un estudio de sus interpretaciones, se revela indiscutible. Es difícil, no hay duda, pero estimo que para ensalzar o denigrar su técnica y sus modos de aproximación artística es preciso conocerlos y adentrarse en ellos. El muestra su **verdad** con una elocuencia inquestionable. Lo que no está, por supuesto, reñido con la posible categoría de mito. Celibidache, en muchos aspectos, lo es, y a ello contribuyen varias causas: originalidad, rechazo del disco, desplantes, malos humores. Bien, puede ser cierto, como lo es en relación con otros artistas todavía vivos (Karajan, Rubinstein, Rostropovitch, el propio Barenboim...). Pero la mitificación, para los que saben ver hasta el fondo, no debe suponer «porque sí» un rechazo cuando el artista lo es de verdad y tiene cosas que decir. Y Celibidache las tiene, no me cabe duda.

En mi opinión, fijarse, para discutirlo, en ello o en su especial entendimiento del «tempo», como hacía recientemente Ramón Barce en *La Calle*, no es correcto si no se profundiza y no se comprueban las auténticas razones de ser de una lentitud expositiva. Habría que mencionar nuevamente los casos de algunos otros directores considerados grandes, cuyos «tempi» podían ser mucho más pausados en ocasiones que los del rumano. Recordemos, entre los muertos, a Klemperer, Furtwängler o Knappertsbusch, y entre los vivos, a Giulini. Decir, por otro lado, como hace Barce, que una exagerada lentitud en el «tempo» destroza la articulación es, cuando menos, discutible. La articulación puede quedar destrozada tanto en su «tempo» lento como en uno rápido, porque depende, creo, en mayor medida, de un problema de dinámicas: regulación de la intensidad de cada frase, de cada nota; estudio de acentuaciones; técnica del «legato», etcétera. Es más fácil, incluso, no lograr una buena articulación con un fraseo precipitado, en el que los sonidos se atropellen unos a otros, sin pausa ni respiración. Celibidache crea continuamente tensiones —que afloran mucho más claramente al utilizar un «tempo» moderado—, cuidando al máximo el engarce de nota con nota. Precisamente, uno de sus eternos caballos de batalla es el del estudio de las relaciones fenomenológicas establecidas entre un sonido con su inmediato anterior y posterior. Esto, llevado a gran escala, si se hace bien, no supondrá otra cosa que la unidad y la continuidad del discurso sonoro.

Conviene recordar, en relación con este tema, lo que propugnaba Gustav Mahler —tan extraordinario director como compositor—. He aquí algunas de sus opiniones: «El "tempo" correcto es el que otorga a cada nota su valor». «Si una frase no puede ser captada porque las notas se atropellan, el "tempo" es demasiado rápido.» «El límite extremo de la claridad es el «tempo» correcto para un «presto»; más allá de él ya no tiene efecto.» «Si un "adagio" parece no causar efecto en el público, hay que retardar el "tempo", en lugar de acelerarlo, como se hace comúnmente.»

ARTURO REVERTER.

PAIS MUSICAL

Baleares

«AUDITORIUM»

No cabe duda de que las características esenciales en la existencia del «Auditorium», desde su fundación, estriban, principalmente, en la contratación de destacadas figuras mundiales del arte musical, y quizá ocupando un lugar preferente los grandes pianistas. Por la Sala magna del «Auditorium» han desfilado veteranos y jóvenes artistas del teclado, que han reafirmado unos el prestigio de que gozan, y los otros el renombre que les espera, con el arma poderosa de la juventud en potencia. Tal es el caso, por ejemplo, del singular recital ofrecido por el pianista, de veinticuatro años, Steven de Groote, cuyo programa anunciábamos en nuestra crónica anterior: «La técnica emana del espíritu», decía Franz Liszt, y escogidos son los intérpretes del teclado que aúnan ambas cosas. Steven de Groote posee técnica y emoción, y como tal figura, en plena juventud, en el número de los escogidos. ¡Excelente audición!...

SEGUNDA SEMANA DE LOS ORGANOS HISTORICOS DE MALLORCA 1978

Gran impacto ha producido entre los aficionados al órgano mallorquines la organización de la Segunda Semana de los Organos Históricos de Mallorca 1978, que ha tenido lugar el 9, 10 y 11 de octubre en las iglesias de San Jerónimo, Santa María del Socorro y San Nicolás, respectivamente. Dicha organización estuvo a cargo de la Comisión Diocesana de los Organos Históricos de Mallorca, en colaboración con la Parroquia Evangélica Alemana, y han cooperado a tan magna obra Antonio Matheu, Hans-Dieter, Bachverein Monchenglabach, Lothar Oehm, Marianne Tillmars, Vera Gopelt, Axel Nolden, Ruth Jansen, Rolf Kunzli y Collegium Musicum. Las obras interpretadas correspondieron a los siglos XVI y XVIII, junto a otras contemporáneas para órgano, coro y orquesta. La entrada fue libre y los melómanos acudieron masivamente a las tres audiciones señaladas.

ORQUESTA CIUDAD DE PALMA

Parece que la iniciación de la nueva temporada por la Orquesta local ha entrado con buen pie: horario, programación y esmero interpretativo han contribuido al éxito conseguido en el primer concierto del curso 1978-79, celebrado en el «Auditorium» el 23 de octubre, a las 19,30 horas, y con llenazo total de público. El programa comenzó con una canción sobre temas populares mallorquines, de Nadal, con arreglo instrumental de Ruiz, y con la colaboración de la Coral Polifónica de Buñola. A continuación, el conocido **Con-**

cierto número 2, op. 18, de Rachmaninoff, para piano y orquesta, cuya parte solista corrió a cargo de Ramón Coll Huguet, evidenciando claramente la evolución experimentada en los últimos años hacia una meta de verdadero virtuoso. Cerró la referida audición la **Sinfonía número 3, en Do menor**, de Saint-Saëns, que fue interpretada con decoro y mereció largas ovaciones. El director titular, Julio Ribelles, a la altura de su cometido, secundado aceptablemente por toda la Orquesta.

PERSPECTIVA DE NUEVOS CONCIERTOS

Al cerrar la presente crónica se nos comunica, organizado por la Delegación de Juventudes Musicales de Palma, la próxima actuación pianística del joven Miguel Angel Segura Perelló, en el salón de actos del Instituto General Luliano y con sujeción al siguiente programa: «**Suite inglesa número 3, en Sol menor**, de Bach, dos rapsodias de Brahms, tres preludios de Debussy y **Polonesa y Fantasía, op. 49**, de Chopin.

A la vez, el Teatro Principal prepara, con la loable intención de acercar la música «grande» al pueblo, una serie de audiciones a cargo de la Orquesta de Cámara de Atenas, dirigida por Byron Colassis. Los precios, es obvio comentarlo, serán auténticamente populares.

El «Auditorium», para no ser menos, también está preparando, y para fechas próximas, la presentación de la Orquesta de Cámara de Estocolmo.—**LORENZO GALMES CAMPS.**

Bilbao

SOCIEDAD FILARMONICA

El Cuarteto de Praga ha tenido una feliz actuación en su concierto ofrecido en esta Sociedad. En el programa obras de Mozart, Janacek y Dvorak. Finura y gracia en Mozart, que alcanzó una interpretación fiel, dando la medida de estos artistas en el **Cuarteto número 2 (1928)**, llamado «**Cartas íntimas**», de Janacek, donde la intensidad de sonido alcanzó a veces hasta un sesgo dramático, ultimando el programa con toda brillantez.

● Buen concierto el ofrecido en esta Sociedad por el joven pianista durangués Luis Angel Sarobe, que realmente ha causado una buena impresión.

Un programa bien preparado, en el que se exponen paisajes diversos del mundo musical: Bach, Mozart, Liszt y Schumann, que fue desgranando con seriedad y métrica en Bach, fraseo limpio en la música mozartiana, y luego, con Liszt y Schumann, Sarobe ofreció unas versiones muy certeras. Ante los insistentes aplausos del público Sarobe hubo de prorrogar su excelente recital.

● En el pasado 21 de diciembre se celebró, en la Escuela Universitaria de Profesorado de E. G. B., el acto conmemorativo del fin de curso de Música para los asistentes al curso de Aptitud pedagógica, organizado por el Instituto de Ciencias de la Educación, cuyos cursos tienen una duración de tres meses y están dirigidos por Carmen Lecumberri, poseedora de la cátedra de Música de la Escuela Universitaria, que ejerce el cargo de rectora desde 1970, año en que empezó a funcionar el I. C. E.

ORQUESTA SINFONICA DE BILBAO

Esta Orquesta, y después de un largo lapso sin actuar, ahora, casi al finalizar el año, ofreció un concierto extraordinario en el Frontón Municipal de Sestao (Vizcaya), interpretando obras de Rossini, J. Franco, Brahms y P. Martín, actuando como director Urbano Ruiz Laorden.

Y, precisamente, ya que hablamos de esta Orquesta, el día 22 de diciembre, la **Gaceta del Norte** publicó una nota que copiamos literalmente a continuación, por considerarla de interés para nuestros aficionados del País Vasco:

«Concierto en Sestao; esta tarde la Sinfónica rompe su lapso». «ESTAMOS MALHERIDOS, PERO VIVOS».—**BILBAO (La Gaceta del Norte)**. «La Orquesta Sinfónica aún vive. "Malheridos —según afirma su director, Urbano Ruiz Laorden—, pero vivos, que ya es algo". Y prueba de ello es el concierto que darán hoy en Sestao, en el Frontón Municipal, a las ocho de la tarde, después de un largo lapso, interrumpido por una actuación, en Bermeo, en el mes de septiembre. Se da la curiosa coincidencia de que Urbano es natural de Sestao, y que fue allí donde se inició en la música, formando parte de la Banda Municipal a los trece años.

"Estamos animados ante los siete millones que nos acaba de conceder la Dirección General, aunque esto no supone más que un parche". Y de momento están dispuestos a hacer conciertos informales por los pueblos, "porque creemos que interesa difundir la cultura popular musical entre toda la gente".

Esto no supone, sin embargo, que se haya comenzado oficialmente la temporada, ya que en este terreno la Orquesta se mantiene firme en sus reivindicaciones, "que son lo mínimo indispensable para poder echar a andar y nada más". Hasta que llegue este momento, cualquier actuación de la Orquesta tendrá carácter esporádico, aunque hay buena voluntad para acceder a cualquier petición, a nivel de pueblo. "Tampoco tendríamos inconveniente en actuar en la Universidad, si nos lo piden".

A pesar de que hay esperanzas, los siete millones no son tales, "porque los que nos dan por un lado nos lo quitan por otro; ya no nos mandan la subvención de tres millones, desde la Comisaría de Música. Por tanto, vienen a ser cuatro millones, para poder cobrar los conciertos que nos adeudan".

Los sueldos siguen sin cobrarse. Con este mes de diciembre y la paga extra, ya serán siete mensualidades las que se deben a los músicos. A pesar de ello, han aceptado la petición del Ayuntamiento de Sestao, y "tocaremos para el pueblo".»

Ministerio de Cultura, retiró la custodia del piano a la Universidad en beneficio del Curso del cual es presidente. Mientras no haya resolución administrativa o judicial en contra, esta actuación es legal, por lo que no se puede hablar de corrupción o de abuso de poder. Al margen de las actuaciones judiciales que la Universidad lleve a cabo, yo me limito a preguntarme si es admisible que un empleado público actúe en perjuicio de un organismo público para beneficiar a un ente jurídico privado del cual es director. Mientras este problema se resuelve, el piano se halla guardado bajo llave en un local inadecuado y sin posibilidad de uso, lo cual redundará en contra del instrumento.

Por seguir con el tema, y sin salirnos del trazado de la Autopista del Atlántico, vayamos a Pontevedra, ciudad que cuenta con un Conservatorio Municipal y uno de los únicos Institutos gallegos con derecho a tener profesor titular de Música en el Bachillerato. En éste es profesora Raymunda Lusquiños Abal, procedente de la antigua Sección Femenina, quien —según mis investigaciones— no posee la titulación indicada por la ley (2); una persona que sí la posee solicita la plaza en la Delegación Provincial de Educación y Ciencia de Pontevedra, y aún está esperando la respuesta. Comoquiera que se prevén oposiciones restringidas a estas plazas, podría interpretarse este silencio administrativo como un intento de impedir el ejercicio de un derecho legal a una ciudadana. Por su parte, el Conservatorio, que, como ya dije en estas páginas, hace oídos sordos a las solicitudes de información por el equipo gallego de RITMO sobre la situación del Centro, incluyendo la titulación del profesorado y dirección, convocó no hace mucho una plaza de profesor de Piano. Cuando más tarde la Dirección explicaba a la prensa este problema, indicaba que había una única solicitud presentada, cuando, personalmente, conozco, al menos, otra más. ¿Qué ocurre? ¿Que los Conservatorios son cotos cerrados?

(2) Esta es: Titulación Superior de Conservatorio o Licenciatura en Filosofía y Letras más Titulación Profesional de Conservatorio. En su defecto, sería Titulación Profesional de Conservatorio o Licenciatura en Filosofía y Letras más alguna titulación o diploma musical.

Recordarán ustedes la denuncia que en estas páginas hacía, acerca de la convocatoria de dotación de la Cátedra de Historia de la Música de la Universidad de Santiago, y a la cual no se permitía el acceso del profesor López Calo. Pues bien, cuando ustedes lean estas líneas ya se habrán celebrado las oposiciones, y a ellas no se habrá podido presentar —a pesar de sus derechos legales— la persona que consiguió dotar de vida musical a la Universidad gallega.

Otro de los grandes problemas que se va a plantear en Galicia tras la aprobación de la Constitución es la creación del canal gallego de Radiotelevisión Española. Lo que se va a hacer a nivel musical es importantísimo, y ya se adivinan y perfilan ciertos intentos de toma de la poltrona por parte de personas ajenas al medio radiofónico y que hasta ahora no se han destacado por su especial interés en defender nuestra música, por lo menos a nivel de actuación práctica. Por otra parte, se corre el riesgo de que tal misión se le encomiende al crítico de la emisora gallega don Luis Iglesias de Souza, en cuyo programa de los martes se oyen proporciones abrumadoras de música vocal con textos suyos, y que no se ha tomado hasta ahora la menor molestia por incluir más obras en el repertorio que posee el archivo. Creo que ésta puede ser una de las polémicas de los próximos meses; de momento, y según mi información, se están realizando intentos «subterráneos» para conseguir convertirse en los «controladores» de la música en la emisión gallega de Radio Nacional de España y Televisión Española.

Y así podríamos continuar casi «ad infinitum». La situación de la vida musical gallega sigue siendo trágica, y la culpa no es sólo del duque de Alba —quien, por cierto, en lugar de preocuparse tanto por cómo mantenerse en su puesto bien podría mostrar un mínimo interés por demostrar que su departamento funciona—, sino de una situación de control por parte de personajes más amantes del poder que de la música, así como por el absoluto desinterés, mezclado con miedo, a comprometerse por parte de aquellos —aficionados o profesionales— que serían teóricamente los primeros interesados en el funcionamiento enriquecedor

de una vida musical gallega. Otras veces la posesión de pequeñas parcelas de poder implica el apoyo vergonzante a aquellos que detentan el poder a manos llenas. Tal es en estos momentos el comportamiento social de la «Asociación Musical Andrés Gaos», la cual, bajo el pretexto de estar sumamente ocupada en la confección de un plan —casi ultrasecreto— para la consecución del Archivo Musical Galego, pone «pegas» y obstáculos a toda persona que intenta consultar o interpretar las partituras de las cuales son depositarios (3), y ante una alternativa tendente a la democratización en la organización de las Noches de la Ciudad Vieja llegaron al «boicot» más o menos encubierto y al apoyo declarado al monopolizador de estas Noches. Comoquiera que el presidente de la Asociación, señor Rabón, está llevando una línea política similar ante los graves problemas del Festival de Cine de Humor y en el caso de la organización de la ópera coruñesa, cabe preguntarse si la actuación de la Asociación responde a criterios presidencialistas o es compartida por todos los socios.

Recuerdo ahora una canción que canta un apreciado amigo, Quico Pi de la Serra. Adaptada a Galicia y un poco dulcificada al señalar quiénes, de volar, cubrirían el cielo, sería aquí coherente cantar: «Se os caciques voaran, non veríamos o sol».—**XOAN M. CARREIRA.**

(Viene de la pág. 7)

Por lo que hace a **Lulú**, creo que, al mismo tiempo de la grabación en Viena, la productora que antes le cité, Unitel, ha realizado una versión cinematográfica de la ópera de Berg con los mismos intérpretes de la nueva versión que Christoph von Dohnanyi ha dirigido para Decca, o sea, Anja Silja, Walter Berry, Brigitte Fassbänder, etc.

Le recomiendo, en fin, que se ponga en contacto con esta persona:

Angel Pérez Gómez.

Pablo Aranda, 3.

Madrid-6.

Espero que pueda brindarle una ayuda más efectiva que la mía.

JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA



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

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

Casa Damas

SIERPES. 65 - SEVILLA



**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.

NOTICIAS

EL PREMIO NACIONAL DE MUSICA

El Premio Nacional de Música, de concesión anual y dotado con un millón de pesetas, fue creado por Orden del Ministerio de Cultura de 31 de octubre de 1978. Según la Dirección General de Música, su creación cierra la etapa anterior de política de premios y concursos, ya que los concursos de Musicología e Investigación, de Jóvenes Intérpretes y de Composición para Jóvenes Compositores han sido transferidos a otros Organismos o Instituciones. La Dirección General corre también con los premios de otros concursos de iniciativa privada, pero sólo organiza y resuelve el Premio Nacional. Para su concesión el Ministerio de Cultura será asesorado por una Comisión de expertos, designada a propuesta del Director general, que la preside.

El premio correspondiente a 1978 ha recaído en Victoria de los Angeles. El nombre o denominación de las personas y entidades preseleccionadas no han sido hechos públicos. La Comisión asesora estuvo integrada en esta ocasión por el padre Samuel Rubio, presidente de la Sociedad Española de Musicología; Antoni Ros Marbá, director de la Orquesta Nacional; el compositor Carmelo Bernaola y el también compositor y crítico Tomás Marco. Actuó como Secretario, sin voz ni voto, el Subdirector general de Fomento de la Creación, Conservación y Difusión Musicales.

La personalidad seleccionada esta vez es, en conjunto, indiscutible. No importan los altibajos de su carrera ni su inevitable declinar, como ocurre a todo artista, por muy grande que sea. Victoria ha llevado por el mundo durante más de treinta años la Música y el nombre de España, y pocas personas físicas o jurídicas de nuestra historia musical podrán presentar un "palmarés" tan sobresaliente. Mas la decisión ha puesto sobre el tapete el significado y alcance del Premio, e incluso el rango de los diversos fenómenos que conforman, por adición, la vida musical: composición, interpretación, educación, difusión, crítica, información, musicología y hasta organización e industria. El propio Ministro reconoció de alguna manera lo insatisfactorio de este tipo de dis-

tinciones, al afirmar que llegará el momento en que la sociedad no las necesite.

El tema puede ser abordado desde diversos y encontrados puntos de vista, todos ellos razonables. RITMO estima justa la concesión del Premio a Victoria de los Angeles, en todo caso, dentro del marco jurídico dispuesto. Para 1979 habrá que observar y medir la intensidad y la calidad de la gestión de la Dirección General de Música, y situar en ese contexto el Premio Nacional. La evolución de esta distinción vendrá estrechamente de-



terminada por la actuación global del Centro directivo del que depende. El comentario que en su día quizá dediquemos editorialmente al Premio Nacional de Música vendrá condicionado por esa actuación, que nos parece bastante más importante que un premio destinado, al fin y al cabo, al justo reconocimiento de la tarea ya realizada, pero no a la promoción de aquella que está hoy realizándose o necesita apoyo para poderse realizar.

CONCURSO DE INTERPRETACION PIANISTICA "MAXPER"

La firma comercial Maxper, distribuidora para España de los pianos Kimball, dentro de sus habituales iniciativas en pro de la cultura musical ha organizado un Concurso de Interpretación Pianística, especialmente dirigido a los alumnos de nuestro Conservatorio.

Al Concurso podrán presentarse todas aquellas personas de nacionalidad española que lo deseen, debiendo interpretar obligatoriamente una obra clásica, una moderna y otra regional. La selección e interpretación se realiza todos los sábados a partir del pasado mes de diciembre hasta el próximo junio, en los estudios de Radio Popular, de Madrid, que desde las doce de la mañana lo retransmite en directo. La final del Concurso se celebrará el próximo mes de junio, en la Sala Maxper, de Madrid, y será retransmitida en directo por Radio Popular.

Se establecen tres premios: un primero, de 100.000 pesetas; un segundo, de 50.000, y un tercero, de 25.000.

Para inscripciones, dirigirse por escrito bien a la dirección de nuestra Redacción, o a la emisora Radio Popular, de Madrid, Juan Bravo, 49 bis, Madrid-6.

CONCURSO ARPA DE ORO 1978

El V Concurso de Composición Musical que organiza la Confederación Española de Cajas de Ahorros, este año ofrecido en homenaje a Conrado del Campo, ha cubierto su primera fase al hacerse público el fallo del Jurado seleccionador, que han integrado Carmelo Bernaola (presidente), Manuel Carra, José Ramón Encinar, Francisco Estévez, José María Franco e Ignacio Saralegui (secretario). Las composiciones que optarán a los Trofeos Arpa de Oro (dotado con 400.000 pesetas) y Arpa de Plata (dotado con 150.000) son las siguientes: Elocuencias, de García Román; Gic 1979, de Joan Guinjoán; Concierto I, de Claudio Prieto, y Crucifixus, de José Luis Turina. Cada una de ellas cuenta ya con un premio de 50.000 pesetas. La prueba final y el estreno de las cuatro obras estaban previstos para el día 30 de enero.

FESTIVAL DE CORK

Entre el 24 y el 29 de abril del presente año se celebrará en Cork la XXVI edición de su Festival Internacional de Coros y Danza popular.

EDIMBURGO:

UNA NUEVA IMAGEN PARA EL FESTIVAL 1979

En treinta y tres años de historia, el Festival de EDIMBURGO ha tenido símbolos distintos en la presentación gráfica. Empezó con un león heráldico escocés. Continuaron otros, en el que incluían instrumentos musicales, máscaras y músicos; dos de los mismos fueron diseñados por Jean Cocteau.

Más tarde, en 1966, fue creado un símbolo con la presentación de su famoso castillo por el que revoloteaban blancas palomas, siendo diseñado por Hans Schleger, quien, precisamente, falleció el año pasado.

La Dirección del Festival ha querido este año cambiar el símbolo, buscando mayor efectividad e impacto en el mismo, y dándole un carácter alegre y festivo, utilizando los colores de la bandera inglesa en una cinta entrelazada, en la que figuran las letras E y F (o sea Edinburgh Festival), queriendo éste reflejar

también en el símbolo la nueva imagen del Festival, que en adelante tomará derroteros distintos: hay que avanzar con el tiempo y siempre lograr una renovación. El diseño ha sido creado por John Martin, de los Estudios Forth, quien ha estado vinculado por muchos años en la preparación gráfica de los programas.

Para el mes de abril se dará a conocer un avance del programa, el cual se celebrará, en la maravillosa capital de Escocia, del 19 de agosto al 8 de septiembre. En próximos números daremos amplios detalles del contenido de su nuevo programa.

LA DEUTSCHE OPER DE BERLIN: POSIBLE VISITA A MADRID

Se da como posible la presencia de la Deutsche Oper, de Berlín occidental, en la temporada de ópera de Madrid de 1980. Caso de producirse esta importante visita —fuertemente subvencionada por la Administración pública de Alemania Federal—, la compañía berlinesa pondría en escena, en el Teatro de la Zarzuela, previa adaptación de algunos decorados, las óperas siguientes: Tannhäuser (Wagner), Elektra (R. Strauss), Don Giovanni (Mozart) y, posiblemente, Cardillac (Hindemith). La Deutsche Oper traería como directores musicales a Jesús López Cobos, Eugen Jochum y Gerd Albrecht. Parece asimismo altamente probable que Pilar Lorengar, Birgit Nilsson y José van Dam formarían parte de la compañía que el Teatro alemán desplazase a Madrid.

MUSICA ANTIGUA ESPAÑOLA

La Dirección General del Libro y Bibliotecas, del Ministerio de Cultura, ha organizado un interesante Ciclo sobre la Música antigua española, que —iniciado ya— se extenderá hasta mayo de 1979. Ismael Fernández de la Cuesta ha desarrollado el tema de la Edad Media en seis conferencias-audiciones. El capítulo del Renacimiento se subdivide en tres apartados: el P. Samuel Rubio tratará de la Polifonía Sagrada, asimismo en seis sesiones, mientras que Andrés Ruiz Tarazona y Antonio Gallego se repartirán las dedicadas a la Música instrumental y a la Música vocal profana, respectivamente. El solo enunciado del ciclo da cuenta de su muy alto interés. Las sesiones se celebran en la Fonoteca de la Biblioteca Nacional, a las diecinueve horas, y los capítulos que aún no se han desarrollado están previstos para los miércoles com-

prendidos entre el 17 de enero y el 21 de febrero, y entre el 18 de abril y el 23 de mayo.

ACTIVIDADES DE LA ASOCIACION PRO MUSICA, DE MURCIA

Hemos recibido noticia de la celebración, en el pasado otoño, de dos magníficos conciertos organizados por la Asociación Pro Música, de Murcia, y celebrados en el Teatro Romea. En el primero de ellos actuaron Walter Despalj (violonchelo) y la Filarmónica de Zagreb dirigida por Milan Horvat. El segundo corrió a cargo de la Orquesta de Cámara de Praga.

SE INCENDIA EL SALON DE ACTOS DE LA CAJA DE AHORROS DE SANTIAGO

El día 12 de diciembre se declaró un aparatoso incendio en el Aula de Cultura de la Caja de Ahorros de Santiago, ardiendo el salón de actos y el piano de gran cola Bechstein. Este doloroso hecho incide gravemente sobre la vida musical compostelana, y no sólo sobre el ciclo musical que comenzaba a organizar la Caja de Ahorros, sino sobre el de la Universidad, la cual, privada de su piano por la polémica decisión de don Antonio Iglesias, de la que hablamos en este mismo número, se encuentra ahora sin la solución alternativa representada por el uso del Aula de Cultura de la Caja de Ahorros y el piano de ésta.

MUSICA EN GUADALAJARA

Entre la abundante actividad cultural que a lo largo del curso programa la Institución Provincial de Cultura "Marqués de Santillana", de Guadalajara, la música ocupa un lugar. En noviembre se han celebrado dos conciertos bien distintos: el día 20,

la Deutsche Kammerakademie desarrolló un programa Mozart, y el día 26 actuó la Banda Provincial bajo la dirección de José Simón.

¿ES LA MUSICA UN FENOMENO ANALIZABLE?

Con este título ha tenido lugar en el Centro de Estudios Musicales de Barcelona, el pasado 20 de noviembre, un interesantísimo coloquio organizado por el mencionado Centro en colaboración con el Colegio de Filosofía. Participaron en el mismo Jesús Aguirre, Sergiu Celibidache, José Luis L. Aranguren, Jordi Llovet y Eugenio Trias, actuando como coordinador Jordi Roch.

CONCIERTOS DEL ISME

Por iniciativa del ISME, con subvención del Ministerio de Cultura y participando la Orquesta de Cámara de la Juventud, que dirige Alberto Blancafort, se han celebrado sesiones de extensión musical a poblaciones escolares de Alcorcón, Aranjuez, Colmenar Viejo, Alcobendas, Móstoles, Getafe y San Lorenzo del Escorial.

PRIMER CURSO DE BAILE ESPAÑOL

Del 8 al 31 de enero de 1979 se desarrollará, en Barcelona, un Primer Curso de Baile Español, que será impartido por José de Udaeta. El Curso comprende desde clases para principiantes hasta lecciones para profesionales.

CICLO DE MUSICA ANDALUZA

Entre el 6 y el 17 de noviembre del año recién terminado se han celebrado en Sevilla, con la

ayuda de la Caja de Ahorros de San Fernando, unas jornadas musicales de gran interés en su doble vertiente de estudio y de presencia concertística. Los temas desarrollados han sido los siguientes: "Música medieval cristiana y del Renacimiento en Andalucía", "Música arábigo-andaluza", "La música vocal e instrumental andaluza del medievo y del Renacimiento", "La música para órgano del Renacimiento y del Barroco andaluz", "La música andaluza de vanguardia", "Manuel Castillo presentado por él mismo", "El piano de los grandes compositores andaluces contemporáneos" y "La música sinfónica andaluza". Intervinieron, entre otros, los siguientes artistas y personalidades musicales: Ismael Fernández de la Cuesta, Cuarteto Polifónico de Madrid, Rodrigo de Zayas, Driss ben Gelloun, Anne Perret, Francis Chapelet, Paco Guerrero, Cuarteto Numen, Angeles Zanetti, Enrique Sánchez Pedrote, Angeles Rentería, Luis Izquierdo, Juan Rodríguez Romero y José María Redondo.

HOMENAJE SEVILLANO A ESLAVA

En los días comprendidos entre el 11 y el 15 de diciembre de 1978, conmemorando el centenario de la muerte de Hilarión Eslava, Sevilla rindió justo homenaje a la memoria del gran músico navarro que tan vinculado estuvo a la capital andaluza y a sus gentes. El programa de actos acogía conferencias de Federico Sopena, Enrique Sánchez Pedrote y J. E. Ayarra, así como conciertos de la Escolanía de la Catedral y de la Orquesta y Coral Bética Filarmónica de Sevilla.

HAENDEL, POR RADA Y LA CAMERATA MADRILEÑA

La Camerata de Madrid, dirigida por Luis Remartínez, ha ofre-

cido, en la sede de la Fundación Juan March, en los días 29 de noviembre y 6 de diciembre pasados, dos conciertos con música de Haendel: en el primero intervino José Rada como solista de varios conciertos para órgano y orquesta.

CONCIERTO, EN VALENCIA, DE ALUMNOS DESTACADOS

Coincidiendo con la festividad de Santa Cecilia, el Conservatorio de Valencia presentó, el pasado 22 de noviembre, un amplio y atractivo recital protagonizado por los alumnos que resultaron premiados por su labor en el anterior curso 1977-78. Estos fueron: Rafael García y José Enguñanos (violín); Rafael Fenollosa, Jesús García y María Teresa Pía (piano); Antonio Sánchez (guitarra); Enedina Lloris (canto); Agustín Civera, Enrique Pérez y José Meseguer (clarinete); Mario Errea (trompa). Justo es, en estos casos, extender la felicitación a los profesores de los jóvenes músicos galardonados: Alós, Baró, Gil, Martínez, Conejero, Rosell y Conte.

LOS "PALMARES" DE LA XXV EDICION DEL PREMIO "NICOLÒ PAGANINI"

Con la concurrencia de cuarenta concursantes pertenecientes a diez países, se ha celebrado la XXV edición del Premio Internacional de Violín "Nicolo Paganini". El rumano Eugen Sarbu consiguió el primer premio, dotado con dos millones de liras, que le fue entregado durante el concierto que ofreció en el Palacio Municipal de Génova, en presencia del Presidente de la República italiana. En la foto, a la derecha, vemos al triunfador; en el centro, la americana Eley Karen, y a la izquierda, al polaco Piotr Milewski, estos últimos, segundo premio "ex aequo".

EL XVI FESTIVAL INTERNACIONAL DE DANZA, DE PARIS

Desde el 16 de octubre y hasta el 10 de diciembre se ha celebrado, en París, el XVI Festival Internacional de Danza, bajo el patrocinio de los Ministerios franceses de Cultura-Comunicación y Asuntos Exteriores. El presidente del Festival fue Janine Alexandre-Debry, y el director general, Jean Robin. En el atractivo programa intervinieron los "Ballets" de Marsella, el "Ballet" tradicional japonés Buyo, Rudolf Nureyev and Friends, la compañía de Murray Louis, el Sara Rudner Performance Ensemble y Douglas Dunn Dancers. Como obertura a este Festival acogido en los Teatros de los Campos Elíseos y Palace actuó el "Ballet" Nacional de México.



directorio comercial

PIANOS, ORGANOS Y ACORDEONES

BILBAO TRADING, S.A.
Marqués del Puerto, 9
Teléf.: 415 52 55-44
BILBAO-8

Modesto Lafuente, 41
Teléf.: 234 90 20
MADRID-3

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-20

HAZEN

Juan Bravo, 33
Teléfs.: 411 28 48 - 411 24 06
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)

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal,14)
Teléf.: 232 85 88
MADRID-13

RINCON MUSICAL

Plaza de las Salesas, 3
Teléfs.: 419 59 14 - 419 29 19
MADRID - 4

RODES

Avda. Catedral, 6 y 8
Teléf.: 310 04 90
BARCELONA-2

SPA MUSIC, S.A.

Edificio Indubuilding - Nave 4 - 14
Vía de los Poblados s/n.
Teléfs. 763 82 02 - 763 85 72
MADRID - 33 (Hortaleza)

VELLIDO, S.A.

Marqués del Puerto, 9
Teléf.: 415 52 55-44
BILBAO-8

GUITARRAS, CUERDAS Y ACCESORIOS

CAPRICE, S.A.

Cuerdas para Guitarra
Padre Urbano, 1
Teléf.: (96) 366 80 12
VALENCIA - 9

GARIJO

Santiago, 8
Teléfs.: 248 17 94 - 248 05 13
MADRID - 13

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88
Bailén, 19
Teléf.: 248 28 29
MADRID-13

GARRIDO

Instrumentos de Música
Guitarras española y acústicas
Desengaño, 2 - Valverde, 3
(detrás Telefónica)
Teléf.: 222 72 02
MADRID-13

JUAN ESTRUCH

General Primo de Rivera, 30 - 32
Teléfs.: 301 98 41 - 302 32 97
BARCELONA - 2

LETURIAGA

Corredera Baja, 23
Teléfs.: 222 45 08 - 232 73 55
MADRID - 13

LLUQUET

Avda. del Oeste, 43
Teléf.: 22 73 45
VALENCIA-1

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal,14)
Teléf.: 232 85 88
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

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal,14)
Teléf.: 232 85 88
MADRID-13

INSTRUMENTOS DE ARCO

Violines - Violas - Violonchelos
y Contrabajos

GARIJO

Santiago, 8
Teléfs.: 248 17 94 - 248 05 13
MADRID - 13

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal,14)
Teléf.: 232 85 88
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

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14)
Teléf.: 232 85 88
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

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14)
Teléf.: 232 85 88
MADRID-13

DISCOS, CASSETTES Y CARTUCHOS

BASF

Paseo de Gracia, 99
Teléf.: 215 13 54
BARCELONA-8

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

CEHASA

Foto - Cine
Sonido - Alta Fidelidad
Discos - Cassettes
Laboratorio - Pista Magnética
Intercomunicación
Villanueva, 3
Teléf.: 226 97 38
MADRID - 1

COMERICA HI-FI

General Cabrera, 21
Teléfs.: 270 28 51 - 279 80 21
MADRID - 20

COMERCIAL EAR

Av. de Sarriá, 67 - bis
(esquina Taquígrafo Garriga)
Teléf.: 239 31 03
BARCELONA (29)

DEEP SOUND HI-FI

Un nuevo concepto de "ver"
la música
Amplificadores. Receptores. Grabadoras. Video Tapes. Giradiscos. Discos
Goya, 5 (Pasaje Carlos III)
Teléf.: 276 16 47
MADRID - 1

EAR

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

FOX IN - DEL - SON

Agujas y Fonocápsulas
Calle Alta, 58
Teléf.: 23 97 66
SANTANDER

TRINGENIER

Compañía de Electroacústica Española, s.l.
Grucer, 3
Teléf.: 255 53 84
MADRID-17

VIETA

Bolivia, 239
Teléfs.: 307 47 12 - 307 47 16
BARCELONA-20

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[®]

KAWAI

zender



Las
grandes marcas
reunidas en

GARRIDO • BAILEN

Mayor, 88 - Bailen, 19 - Tel.: 2 42 45 01/2
MADRID - 13



ORGANOS
TODA LA
GAMA DEL
INCONFUNDIBLE
SONIDO
HAMMOND



SCHIMMEL

Pianos

*El piano alemán
de mayor venta en el mundo.*

Distribuidores en:

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