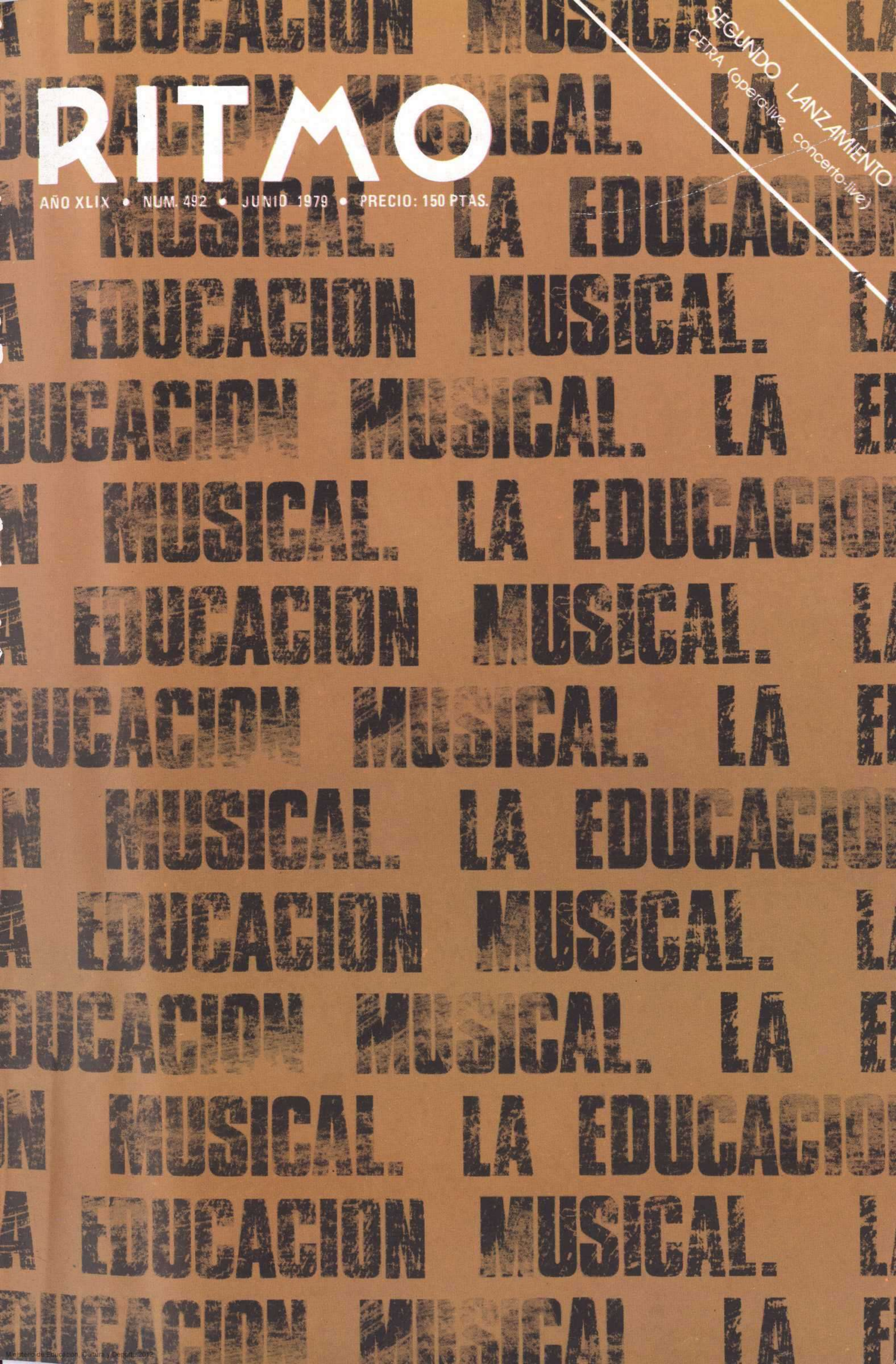


# RITMO

AÑO XLIX • NUM. 492 • JUNIO 1979 • PRECIO: 150 PTAS.

SEGUNDO LANZAMIENTO  
CETRA (opero-live, concerto-live)





# 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

# Sumario

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 • JUNIO 1979 • NUM. 492

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

Dirección telegráfica: RITMO-Madrid

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 Antoñanzas.

### 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.  
Coordinador: Enrique Pérez Adrián.

### COLABORADORES:

Gonzalo Alonso Rivas, Roberto Andrade Malde, Pablo  
Cano Capella, Manuel Gallarin González, Fernando  
Gil Olalla, Fernando López y Lerdo de Tejada, En-  
rique Martínez Miura, Agustín Muñoz Jiménez, Al-  
fredo Orozco Buezo, Enrique Pérez Adrián, José Ra-  
món 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), Pa-  
tracino de los Ríos (Burgos), Diego Navarro Mota (Cádiz),  
Francisco Vicent Doménech (Castellón), Julio Andrade Malde,  
Xoan Manuel Carreira, Lois Rodríguez Andrade, Carlos Villanueva  
Abelairas y Margarita Soto (Galicia), Carmelo Dávila Nieto (Las  
Palmas de Gran Canaria), Alicia Font Puig (Lérida), Gloria Vignau  
(San Sebastián), 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, P. Guardón y A. Muñoz. Diseños y  
maqueta: J. Azurmendi.

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

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

	Págs.
EDITORIAL: La Ley de la Música ... ..	5
Nota de la Comisión de Alumnos del Conservatorio «Manuel de Falla», de Cádiz ... ..	7
El correo de RITMO ... ..	8
Noticias ... ..	10
Con nombre propio ... ..	11
Avance de información internacional, por Fernando Peregrín Gutiérrez ... ..	12
MUSICA EN VIVO: La Scala: público, crítica y política, por Fernando Peregrín Gutiérrez ... ..	14
Entrevista al Cuarteto de Praga, por Arturo Reverter y Roberto Andrade ... ..	19
La música y el humor: Sir Thomas Beecham (1897-1961). Homenaje en el centenario de su nacimiento, por Enrique Pérez Adrián ... ..	28
El compositor Tarradellas. Roma y «Merope», por Andrés Ruiz Tarazona ... ..	33
PEDAGOGIA: El Método Kodály. Consideraciones generales, por Fausto Roca ... ..	36
Libros, por José Luis García del Busto ... ..	38
Discoteca básica (17): El Mar, por Enrique Pérez Adrián ... ..	39
Discos editados: Relación confeccionada, por Angel Carrascosa Almazán ... ..	41
CRITICA DISCOGRAFICA:	
Segundo lanzamiento CETRA: Mayo 1979 ... ..	42
Comentario general, por Roberto Andrade Malde.	
Otros estudios ... ..	47
Panorama de interpretaciones brahmsianas (y 2). Los Conciertos de piano: Arrau, Rubinstein y Serkin, por Roberto Andrade.	
Versión histórica de una obra maestra de Bartok, por Xoan Manuel Carreira.	
La nueva lección del inacabable Fischer-Dieskau, por José Luis García del Busto.	
Giulini dirige Mahler: La madurez artística y humana de un director, por Enrique Pérez Adrián.	
Crisis vocal y brillantez de ingeniería en el Nabucco de Muti, por «Martín Codax».	
Una publicación capital: los tres ciclos de «lieder» schubertianos por Fischer-Dieskau y Moore, por Roberto Andrade Malde.	
Rafael Kubelik, un verdiano de excepción, por Roberto Andrade Malde.	
El órgano romántico de César Franck, por Angel-F. Mayo.	
Presentación de la edición discográfica de la obra completa de Antonio de Cabezón, por Pablo Cano Capella ... ..	54
Otras críticas discográficas ... ..	55
Comentan: Angel Carrascosa Almazán, Xoan M. Carreira, Manuel Gallarin Gutiérrez, Fernando Gil Olalla, José Luis García del Busto, Pedro González Miura y Enrique Pérez Adrián.	
Discos para las cenas del rey ... ..	58
Comentan: Pablo Cano Capella, Angel Carrascosa Almazán, José Luis García del Busto, Pedro González Mira, Enrique Martínez Miura, Angel-F. Mayo, Agustín Muñoz, Arturo Reverter y José Ramón Rubio.	
Días de tierra, sol, aire y agua, por Juan José Abad ... ..	63
Nuestra música: Racha de adioses en Valencia y Cataluña, por José Luis García del Busto ... ..	64
Crónicas internacionales: Buenos Aires, por Néstor Echevarría ... ..	67
De Madrid, al cielo: XVI Festival de la Opera de Madrid, por Arturo Reverter ... ..	69
PAIS MUSICAL:	
Balears, por Lorenzo Galmés ... ..	74
Bilbao, por José de Urquijo ... ..	75
Galicia, por Lois Rodríguez Andrade ... ..	75
Las Palmas, por Carmelo Dávila Nieto ... ..	76
Sevilla, por Francisco Melguizo ... ..	77
INFORMACION DE ACTIVIDADES MUSICALES ... ..	78
Directorio comercial ... ..	81

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

## El disco aquel de Paul Anka.

De jovencito, ese disco con el que puedes quedar como un señor con la vecinita de arriba.

# "AHORRAR ES CONSEGUIR"

Depende del momento de tu vida, de los años que tengas y de las circunstancias. Pero en todo caso ahorrar es conseguir.

## Tus primeros soldados de plomo.

De pequeño, ese juguete que te hace tanta ilusión y que no es cosa de esperar a que lleguen los Reyes.



## O un piso para toda la familia.

De mayor, cuando ya tienes toda una gran familia, ese piso cómodo, amplio, donde estar a tus anchas, donde todos y cada uno tengan su sitio para estar a gusto.

Eso es ahorrar. Conseguir. Las Cajas de Ahorros Confederadas te ayudan a ahorrar y a conseguir. Para eso están.

Para promover el ahorro y para ofrecerte una ayuda cuando haga falta.

En las Cajas de Ahorros Confederadas ahorrar es conseguir.



**CAJAS DE AHORROS  
CONFEDERADAS**

## LA LEY DE LA MÚSICA

Publicamos hoy en nuestro «Correo» una carta-nota de la Comisión de Alumnos del Conservatorio «Manuel de Falla», de Cádiz. La nota entró en la Redacción en abril, mas lo perentorio de la información sobre el conflicto del Coro Nacional nos ha obligado a aplazar hasta hoy la inserción del «SOS» de estos jóvenes gaditanos.

Dado el tiempo transcurrido, puede suceder que el Conservatorio «Manuel de Falla» haya conseguido los tres millones que necesitaba para llegar a fin de curso. Si la respuesta fuera afirmativa —lo que celebraríamos—, habría desaparecido la causa inmediata de la carta. Pero el problema de fondo continuará vivo y lacerante en todo caso. Cuando la Comisión de Alumnos pide la estatalización de su Conservatorio, busca soluciones administrativas y profesionales que van más allá del remiendo para el descosido.

Si repasamos la larga teoría de las preocupaciones de RITMO, comprobaremos que por el entramado acaba siempre aflorando, como un Guadiana tan escurridizo como omnipresente, el tema de la enseñanza de la música: miseria de los presupuestos, insuficiencia en la organización, el desastre cultural del decreto de 21 de enero de 1977, la masificación de los Conservatorios, la falta de coordinación entre los Ministerios de Educación y Cultura, los insuperables problemas de paro profesional y técnico, la obtusa dialéctica entre los futuros músicos y los «dilettantes»...

A través de nuestra incipiente sección de Pedagogía hemos recordado últimamente la importancia de la enseñanza de música en otros países no más ricos que el nuestro. Lejos en ellos de la condición marginal y casi vergonzante que disfruta entre nosotros —en este mismo número la crónica de Galicia insiste sobre el tema—, la Música forma allí un todo inseparable con la educación integrada de la persona. El niño se relaciona desde muy pronto con el arte, con su expresión y su vivencia. Así se alcanza la familiaridad afectuosa, individual y social, con el mundo de los sonidos organizados. El resultado lógico es una vida musical media, normal, no necesariamente más artística, pero sí más regular y satisfactoria. Y puede lograrse también, aplicando parámetros más prosaicos, una rentabilidad mensurable: he ahí el ejemplo de Hungría, que ha sabido hacer buen negocio con la difusión y exportación del método Kodály.

Pero en España las cosas funcionan dentro de otra clave. Por eso no ha de sorprender que en la organización del nuevo Ministerio de Universidades e Investigación no se perciba ni la más mínima presencia de la Música. El joven Departamento, cual hierética Minerva, ha nacido de la Ciencia desgajándose de la Educación general. Así, la Música ha quedado aún más claramente confinada en el «ghetto» burocrático de las ventanillas, las pólizas y la rutina. Sirva la glosa para recalcar que nuestra Música acaba de dar otro paso —o mejor, se lo han hecho dar— hacia la materialización de su vieja vocación por la nada.

La realidad nos dice que en España la gran mayoría del pueblo no sabe música y tiene un interés primario por ella. Sálvense todas las excepciones que se quiera. La casa española es inhóspita para

la Música. Son contadas las familias que tienen capacidad para transmitir a sus hijos conocimientos musicales. De hecho, nuestra sociedad ha descargado en el aparato burocrático del Estado la responsabilidad del sostenimiento de una apariencia. Por esta razón se ha dicho alguna vez en esta Revista que la enseñanza es la cruz de los caminos futuros de nuestra Música, como lo es para toda nuestra futura convivencia.

El palpable agravamiento del diagnóstico no permite ya maniobras de distracción. En el próximo número publicaremos una entrevista con el nuevo director del Conservatorio de Madrid. Sus declaraciones deben preludiar a otras voces que aporten análisis y soluciones. RITMO ofrece sus páginas para el debate permanente sobre nuestra vida musical desde la hora de prima de la escuela. De-seamos y esperamos la respuesta de quienes crean que hay que detener e invertir la marcha negativa de nuestro desarrollo musical. Y algo más, que juzgamos importante: invitamos a profesores, alumnos, profesionales, aficionados e instituciones a organizarse para llegar a elaborar un documento nacional que sirva de base a la Ley de la Música que el Gobierno debe incluir entre los proyectos legislativos que ya ha anunciado.

Es fácil imaginar la sonrisa de algún lector al repasar la «descabellada» invitación que acabamos de formular. En RITMO no creemos que las leyes poseen poderes mágicos. La ley del Libro, de Teatro o del Cine no constituyen ejemplos esperanzadores. Pero las leyes delimitan los problemas. Nuestra Música carece hoy de ubicación legal propia. Cuando casi nadie pensaba en ello, esta Revista justificó, solicitó y defendió la creación de la Dirección General de la Música en el Ministerio de Cultura. Ahora incitamos a las gentes de la Música para que generen el movimiento que lleve a madurar esa ley general que ha de servir como código de señales común y obligatorio: una ley que comprenda en su ámbito todos los aspectos de la vida musical, relacionándolos.

Toda ley supone, repetimos, delimitar un sector de la actividad social. Toda ley requiere el estudio detenido de ese sector. Toda ley exige, para su aprobación, la discusión parlamentaria; aunque sólo fuera para que nuestros diputados y senadores descubriesen que la Música es algo más que un «divertimiento», merecería la pena la aventura. Finalmente, toda ley concreta compromisos políticos, administrativos y financieros. He aquí cuatro razones suficientes, a nuestro juicio, para detenerse a meditar seriamente antes de rechazar la mera idea de la Ley de la Música.

Nuestros jóvenes comunicantes del Conservatorio «Manuel de Falla» quizá nos reprochen que fiamos para muy largo el inicio de la solución racional de sus problemas. Nosotros creemos que con el marco jurídico y la organización actuales sólo es posible —abstracción hecha de algunos brillantes ejercicios de imaginación— el parcheo en un hoy que nunca llega a ser mañana. Su carta nos ha hecho soñar con una estructura que comienza con la norma. Y a veces los sueños, tercamente alimentados, llegan a ser realidades

# 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. 34.500



#### RUBY 610



P. V. P. 45.000



#### SYMPHONY 200



P. V. P. 99.000



#### MISTRAL 200 y 210



P. V. P. 93.000 y 111.000



#### BROADWAY 200 y 500



P. V. P. 127.500 y 174.000



#### RECITAL y R. DE LUXE



P. V. P. 210.000 y 270.000

## técnel - MÚSICA Y SONIDO

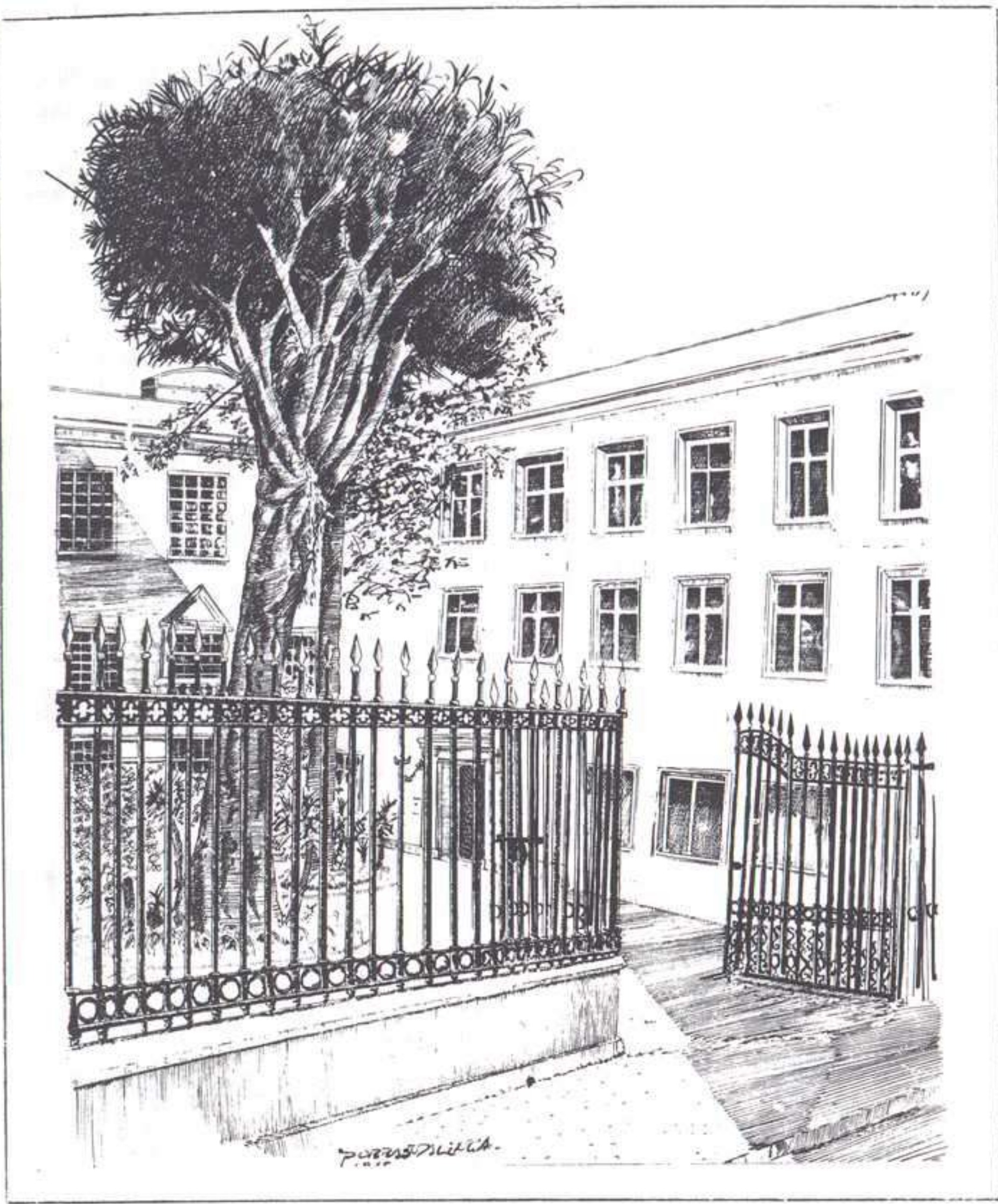
Av. Roma, 15 - Tel. (93) 239 44 48  
BARCELONA-29 - ESPAÑA

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

Nombre \_\_\_\_\_

Domicilio \_\_\_\_\_

Población \_\_\_\_\_ D.P. \_\_\_\_\_



## Nota de la Comisión de Alumnos del Conservatorio «MANUEL DE FALLA», de Cádiz

El Conservatorio «Manuel de Falla», de Cádiz, está sufriendo hoy las consecuencias de una crisis hace largo tiempo originada. Repasando un poco la historia de nuestro Conservatorio, interesa constatar el hecho de que siendo en sus comienzos un conservatorio superior, luego fuera relegado a la categoría de elemental, habiendo conseguido ahora, hace varios años, se les concediera a ciertas enseñanzas la validez de grado medio.

El problema, como auténtica crisis, empezó hace unos nueve años, momento desde el cual los profesores reciben una irrisoria retribución (más simbólica que otra cosa), o incluso no reciben dinero alguno, y momento también desde el cual las subvenciones de la Diputación, Ayuntamiento y Caja de Ahorros se hacen, en total, insuficientes para cubrir los gastos que lleva consigo la categoría de grado medio del Conservatorio (en total, no llegaban a un millón de pesetas). Ultimamente la situación se ha hecho insostenible, ya que las subvenciones brillaron por su ausencia y los profesores han estado trabajando sin ninguna compensación económica, y algunos de ellos en edad de jubilación. Esto dio lugar a la no iniciación del curso en octubre del año pasado. Luego, en vista de las nuevas promesas de las Corporaciones locales, y tras una serie de reuniones y acuerdos, se decidió comenzar a impartir las clases del presente curso en el mes de diciembre, con la condición de que si dos meses más tarde la situación continuaba en el mismo estado de deterioro, se dejaría de dar las clases. Así fue, y en febrero, tras apenas dos meses de clase, se acudió a la situación de paro técnico indefinido, en que actualmente nos encontramos, siendo alrededor de quinientos el número de alumnos que no podemos seguir nuestros estudios. No obstante, las puertas del Conservatorio continúan abiertas, así como el servicio de Secretaría. Esto se ha hecho así porque tanto el profesorado como los alumnos somos conscientes de que un nuevo cierre no sería solamente temporal, sino definitivo y totalmente irremediable.

El Conservatorio «Manuel de Falla» es oficial y no estatal; esto implica un derecho y un deber de ser subvencionados por alguna Corporación local (en nuestro caso, el Ayuntamiento y la Diputación están obligados a ello desde 1929), sin perjuicio de poder recibir alguna ayuda o aportación estatal o de otra entidad.

El Decreto de Conservatorios, de octubre de 1966, establece en su artículo 2.º los requisitos que ha de cumplir un conservatorio para que sea oficial; son, entre otros, los siguientes:

A) Que la Corporación que la solicite (la oficialidad) se comprometa a su total sostenimiento económico.

C) Que la retribución del profesorado no sea inferior a la establecida por la enseñanza no estatal a nivel local.

Tampoco en nuestro Conservatorio se imparten todas las asignaturas autorizadas y necesarias para el grado medio, ya que falta profesorado como consecuencia de esta escasez de dinero, que impide incrementar la plantilla de educadores.

El artículo 3.º del citado Decreto establece que cuando un Conservatorio deja de cumplir alguno de los requisitos que lo catalogan como oficial, el Ministerio de Educación y Ciencia podrá retirar la oficialidad concedida, de considerarlo así oportuno. Como

hemos visto, los dos requisitos citados más arriba no son cumplidos, y por ello el riesgo que corremos es la pérdida de la oficialidad, y que queremos salvar, siendo nuestro propósito, así como el del profesorado, la estatalización. Conscientes de lo que esto trae consigo y de que no puede ser algo inmediato, pretendemos una solución a corto plazo, que sería recibir las subvenciones acordadas y conseguir también la diferencia necesaria para alcanzar los tres millones de pesetas, aproximadamente, que necesitamos para terminar este curso. Tras una larga serie de gestiones llevadas a cabo por la Dirección y profesorado del Conservatorio y por la Comisión de alumnos, y después de muchas cartas, notas nuestras que han aparecido en la prensa casi diariamente (la Prensa y la Radio nos ayudan), varias intervenciones en la radio, propaganda y otras actividades, hemos conseguido que, aproximadamente, un millón de pesetas esté ya en camino en concepto de subvenciones a nivel de Administración Central.

La Comisión de alumnos hemos convocado en dos ocasiones, para estudiar el problema, a los senadores de los dos partidos mayoritarios (PSOE y UCD), al actual alcalde, al presidente de la Diputación, representante de la Caja de Ahorros y otros. A la primera reunión sólo asistió, aparte del director del Conservatorio, un representante del PSOE, no senador. En vista de ello, convocamos una segunda reunión, a la que acudieron la mayoría de los convocados; además asistió el delegado provincial interino de Educación y Ciencia, así como una amplia representación de la Prensa. Tras la lógica polémica y democrática diversidad de opiniones, se acordó que era necesario acabar este curso y que iban a procurar, en la medida de sus posibilidades, el dinero necesario para ello.

Los alumnos hemos realizado un concierto en plena calle para atraer la atención de los gaditanos hacia el problema.

Quisiéramos que nuestra lucha no quedara en el mero hecho de conseguir lo necesario para acabar el curso. Queremos definitivamente la estatalidad, como único medio de conseguir un Conservatorio digno del nombre de Falla. Además quisiéramos que se pusiera en vigor el último punto de los acordados en la reunión celebrada con una serie de personalidades implicadas y la Dirección, sin asistencia de los alumnos, el 15 de noviembre pasado, que decía lo siguiente: «A propuesta del delegado provincial de Educación y Ciencia, al profesorado que por razón de edad se vea obligado a ser relevado de sus funciones docentes se le compensará con una cantidad económica en atención a la colaboración que vienen prestando al Centro durante todos estos años, en los que no ha existido dotación mínima necesaria para la misma». Con ello vaya nuestro agradecimiento por su desinteresada labor.

En nuestro deseo de dar la mayor difusión posible al problema, en el que trabajamos desde hace meses, enviamos el presente escrito a la revista RITMO, concedores de la gran labor que realiza al servicio de la Música en España, con el ruego de su publicación.

LA COMISION DE ALUMNOS DEL CONSERVATORIO «MANUEL DE FALLA», y en representación de ella: Gloria Galindo (D.N.I.: 31220797) y Jesús Vallejo Fernández de la Reguera (D.N.I.: 31224944).

# el CORREO de "RITMO"

Madrid, 1 de mayo de 1979

Señor director de RITMO:

Ultimamente no encuentro entre las cartas publicadas en esta sección más que elogios a la revista que usted dirige. Es verdad que los merece, por el esfuerzo con que debe ser realizada en un país tan hostil a la Música, así como por la gran capacidad de varios de sus redactores.

Pero no lo es menos que se encuentran también deficiencias que nunca se apuntan en esas cartas. Que otras revistas extranjeras (porque la otra revista española de discos, editada en Barcelona, me parece de ínfima clase) que suelo, o solía, hojear también tengan éstas u otras deficiencias, y con frecuencia aún más patentes, no creo que sea razón suficiente para ocultarle a usted algunas de RITMO. Por ejemplo:

«Los mejores clásicos de 1978»: En mi opinión, sus redactores caen en la pedantería al premiar algunas de esas grabaciones, como en música coral una aburrida realización de **Baltasar** por uno de esos intérpretes a los que RITMO pone **siempre** por las nubes: Harnoncourt. O en ópera a una tan mediocremente cantada como **Cástor y Pólux**, dirigida también (¡qué coincidencia!) por Harnoncourt (y que conste que es un señor al que admiro). Si es que en ambos casos querían premiar tal vez la importancia y novedad de esas obras, para eso tienen el capítulo que denominan «Novedad significativa». Y no digamos en el «lied»: a pesar de figurar discos como los ciclos de Schumann o los **Wesendonk** por Dame Janet Baker, premian a Vishnevskaya, en grave decadencia vocal, por un disco sólo la mitad «lied», la otra mitad batiburrillo de arias de óperas... ¡Asombroso!

Y es que cada vez se ve más claro que en RITMO hay fobias y simpatías inalterables por determinados intérpretes: unos que **siempre** son bien o mal vistos por **ciertas** firmas de sus redactores, incluso otros que **siempre** son bien o mal vistos por **todas** ellas. No creo que exista o haya existido un solo músico que lo haya hecho todo igual de bien o de mal; sin embargo, RITMO parece obstinarse en convencernos de lo contrario: Harnoncourt, Furtwängler, Knappertsbusch, Szell, Celibidache, Horowitz, Brendel y otros son perfectos siempre..., y no digamos la Callas (¡qué empacho! ¡Ah!, enhorabuena, excepcionalmente, a don M. C., que acaba de atreverse a acusar alguno de los defectos de la cantante griega). De la misma forma que la Caballé o Domingo son siempre malísimos, o están acabadísimos desde hace no sé cuántísimo tiempo... (¡extraño «antichauvinismo»!). Hasta el mismísimo Fischer-Dieskau parece que empieza a caer en desgracia para RITMO...

Finalmente, me permito alguna recomendación personal: al extraordinariamente dilatado don Arturo Reverter (que necesita, como el señor Pérez de Arteaga, el doble de espacio que los demás para sus críticas), que no sea tan implacable en sus «De Madrid al Cielo» (serie de la que, sin embargo, admiro su independencia y valentía) y, sobre todo, que no critique las representaciones de ópera antes de que tengan lugar, por si luego no resultan según sus predicciones.

Y al erudito wagneriano (dicho sin ironía) don Angel F. Mayo, que se dedique a la lite-

ratura (por ejemplo, podría sustituir, en **El País**, a Umbral, que ya empieza a estar muy visto), en vista de su infinita «Discoteca básica» sobre **Los maestros cantores**; de sus figuraciones de diálogos entre Alexandrov, Gromyko y Oreja; de sus «Muertes de Childe Harold, turista inglés, al cruzar la calzada con el semáforo en rojo», y demás ingeniosidades tan imaginativas...

Y vale por hoy. Confiando en que consideren constructivas estas observaciones, reciba un atento saludo de **Juan Gómez Gallego**.

RESPUESTA:

**Apabullados ante sus observaciones, que pueden servir para volver a construir el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, no acertamos más que a darnos golpes de pecho y hacer propósito de la enmienda... con la boca pequeña. En Sigfrido dice «Wotan» a «Alberich»: «Todo es según su naturaleza». Paciencia, por tanto, querido amigo, paciencia.**

Barcelona, 18 de mayo de 1979

Revista musical RITMO.

Señor director:

Estoy suscrito a su Revista desde hace aproximadamente cinco años, aunque ya la conocía anteriormente. Por ello no me encuentro en mala posición para felicitarle, tanto a usted como a sus colaboradores, por la línea que se han sabido marcar, felicitación que no por vez primera dirijo desde esta misma sección.

No obstante, me permito hacerle seguidamente algunas indicaciones, sin el menor ánimo de iniciar polémica.

La primera y más importante se refiere a la ausencia de una corresponsalía (al menos) en nuestra ciudad. Pero como este tema ya fue tratado en el número del mes de abril, no me extenderé. Tan sólo incidir en que, conociendo el problema con anterioridad por haberme comentado personalmente uno de los redactores de su Revista, la posible actuación de ustedes para resolver el problema no ha sido mínimamente conocida, al menos en Barcelona.

El segundo punto quiere hacer referencia a la labor crítica en general, pues aunque ha alcanzado una seriedad y nivel muy apreciables, denota que aún no está libre de las influencias que marca la moda a la hora de enjuiciar. Así, siempre ha existido alguien que se permitió, no hace mucho, dudar del futuro de Barenboim como director (y no soy un «fan» de Barenboim, aunque definiendo gustosamente su gran valía artística a todos los niveles), o bien, por ejemplo, se convierte ahora en moda ver mal a Montserrat Caballé o a Plácido Domingo, sin ir más lejos. El comentario a la versión discográfica de **La Traviata** dirigida por Carlos Kleiber es revelador: no es que quiera insinuar yo que Domingo estuviera perfecto, pero su interpretación no es, en modo alguno, mediocre o equivocada. Quiero dar a entender con todo ello que siendo reprobable la labor crítica de la prensa diaria en general, en la que se alaba siempre, tampoco la crítica demoledora es recomendable como norma a seguir.

Para concluir, me gustaría reseñar de manera especial el buen hacer de una sección de su Revista, que, por desgracia, no es estrictamente mensual: se trata de la de «Discoteca básica». Y en particular, del Sr. Carrascosa, quien demuestra siempre, a la par de un vasto conocimiento sobre las interpretaciones grabadas, una envidiable imparcialidad. Una muy buena sección, en resumen, y, como me parece, que a muchos lectores nos gustaría ver ampliada.

Y sin más, muy agradecido, quedo a su entera disposición, **Santiago Bueno**.

RESPUESTA:

Angel Carrascosa agradece —y toda la Revista— su apoyo. Ahora sólo queremos decirle que aquí también podemos equivocarnos, pero que nos es absolutamente extraña esa especie que se llama crítica demoledora.

Villa del Río, 27 de abril de 1979

Muy señores nuestros:

Somos dos suscriptores de su Revista, y deseáramos que alguno de los habituales colaboradores nos contestara a las siguientes preguntas, relacionadas con las Seis Suites a violoncello solo senza Basso, de Bach:

1.º ¿Cómo encuentra la interpretación de la Sexta «Suite» que hizo Paul Tortelier junto con la suya en **Re menor** y la **Sonata op. 8** de Kodaly en el Festival de Helsinki?

2.º ¿Qué le parece la interpretación de Henri Honegger en la grabación Telefunken 6-35345-1/3?

3.º ¿Cuál es, a su juicio, la mejor grabación existentes de esta obra?

A la espera de que nuestras preguntas encuentren respuesta en la sección de cartas, les saludan atentamente: **Antonio Torralba Martínez** y **Antonio Zorro Sánchez**.

RESPUESTA:

Estimados amigos:

**Voy a tratar de responder a las cuestiones que plantean en su carta a la Revista, del día 27 de abril del presente año.**

Para la primera pregunta, debo confesarles mi desconocimiento de dicha grabación. Pero lo que sí puedo asegurarles es que, de seguro, la interpretación de Tortelier debe ser de primerísima categoría, especialmente en la Sexta «Suite» de Bach.

Para contestarles a la segunda pregunta, les remito al comentario que sobre la grabación de las «Suites» para «cello» solo, de Bach, en versión de Henri Honegger, apareció en la Revista, firmado por mí, no hace muchos números. Puedo, de todos modos, resumir mi opinión diciendo que se trata de una versión muy acertada, pero que, a mi juicio, no es la definitiva.

Y paso a su tercera pregunta. De las versiones integrales existentes actualmente en el mercado internacional (no me ciño a España solamente), yo les recomendaría la de Paul Tortelier (EMI Electrola, C 183-10 828/30), no editada en España. Pero creo que es fácilmente adquirible en el extranjero. En mi opinión, todo en esta integral es perfecto, incluida la grabación.

También les recomiendo vivamente, aunque la grabación en mucho más deficiente, la versión de Rostropovich, aunque se trata de una versión incompleta, ya que solamente tiene grabadas las Suites números 2, 6, 3 y 5. Son grabaciones privadas, tomadas en concierto, y comercializadas en U. S. A.

Un cordial saludo, Pablo Cano.

Madrid, 12-V-79

Muy señores míos:

Soy suscriptora de esa Revista, y desde estas páginas quiero dar a José Luis García del Busto mi más sincera enhorabuena por la conferencia que ha dado, en el Club Urbis, sobre Edward Elgar, y que para mí, como para todos los allí presentes, nos hizo pasar unos momentos inolvidables. Gracias..., y que se repita.—  
**Rosa Baría Bayarri**.



Sr. D. Alfredo Orozco.

Estimado señor:

En primer lugar, quisiera felicitarle por sus artículos en la Revista, tanto por su contenido como por su continuidad. Creo que es la primera vez que de una manera seria se tratan estos temas.

Quisiera, dados sus conocimientos, que me diera su opinión sobre el DBX 117 y 119. Me parece interesante el efecto conseguido ampliando la gama dinámica. Según tengo entendido, reduce el ruido de fondo de los equipos de alta fidelidad; ¿es esto cierto? ¿Cree usted que merece la pena? ¿Hay algo similar en el mercado que amplíe la gama dinámica y anule el sonido de fondo?

En segundo lugar, quisiera preguntarle sobre laseudocudrafonía del aparato CANTON COMBI 3DR. Me interesaría tener una cudrafonía, aunque sea falsa, con el fin de crear una mayor espacialidad. ¿Qué opinión le merece este aparato? ¿Hay algo similar?

También me interesaría que me orientara sobre un aparato limpiadisco que aparece en el número de diciembre; es el EARC limpiadiscos electrónico antiestático. ¿Qué tal es? ¿Hay algo por el estilo?

Por último, quisiera su opinión sobre mi equipo. ¿Cuál de los siguientes elementos piensa que debo mejorar primero?

LENCO L 75.  
GRADO F3E - ELLIPTICAL.  
KENWOOD KA - 7300.  
BSW DM 2A.

Agradeciéndole de antemano su contestación, le saluda atentamente, **Enrique Labat Elizalde.**

#### RESPUESTA:

El empleo de los expansores reductores de ruido DBX 117 y 119 es de gran eficacia, y su inclusión en un equipo Hi-Fi es altamente recomendable, siempre y cuando el equipo, como es su caso, revista caracteres de buena calidad. A este respecto me permito indicarle que a los modelos DBX 117 y 119 ha sucedido el modelo DBX 118, que es el que actualmente se usa normalmente.

El limpiadiscos EARC es de lo mejor existente en el mercado. Hay algunos más por el estilo, pero el EARC, repito, es altamente satisfactorio.

¿Mi opinión sobre su equipo? Pienso que está muy bien equilibrado y debe ofrecer unos resultados excelentes. De los componentes que lo integran me gustan, en particular, la cápsula Grado y los altavoces Bower-Wilkins DM2A, que ofrecen una calidad tonal verdaderamente magnífica.

En cuanto a la pregunta que me hace sobre la cudrafonía, debo decir que soy totalmente escéptico sobre esta materia. Creo que ha sido un fracaso a nivel mundial, y buena prueba de ello es que la mayoría de los fabricantes han abandonado el asunto.

**ALFREDO OROZCO**

Sr. D. Alfredo Orozco.

Estimado señor:

La continua y atenta lectura de su Sección «HI-FI para todos», en la revista RITMO, me ha proporcionado la suficiente información para que en estos momentos mi equipo de alta fidelidad sea más bien un generador de dudas e inseguridades que me gustaría disipar en la medida de lo posible.

Mi equipo se compone actualmente de los siguientes elementos:

Giradiscos: Lenco L-85, cápsula SHURE V15/III).  
Amplificador: FISHER TX - 2.000 (2X55 W, RMS).  
Cajas acústicas: JENSEN MODEL 6 (75 W.).  
Bobina: REVOX A-77.  
Auriculares: KOSS ESP-9.

Mis preguntas básicas son las siguientes:

1. ¿Considera usted realmente equilibrado este equipo?

2. Con vistas a una renovación parcial del equipo, ¿qué elementos me aconsejaría usted como ideales para acoplarse a las cajas acústicas que poseo? (Abstracción hecha de precios y disponibilidades del mercado nacional.)

3. ¿Tiene referencias concretas de las pantallas Jensen? ¿A qué nivel las situaría respecto a otras pantallas del mercado internacional?

4. ¿Existen diferencias prácticas importantes entre el uso de un ecualizador y el uso de un «delay-ambiente» en un equipo?

A la espera de sus noticias, aprovecho para saludarle atentamente.

**ANDRES ALVAREZ GARCIA**

#### RESPUESTA:

1. El equipo no solamente está muy bien equilibrado, sino que puede considerarse como un equipo de gran calidad en su conjunto. Entre los componentes que lo integran destacan, a mi juicio, la cápsula Shure V15/III, el magnetófono Revox A 77 y los auriculares Koss ESP-9.

2. Una renovación parcial del equipo con vistas a mejorar el trabajo de las cajas JENSEN modelo 6 podría suponer la consideración de adquirir un amplificador de más potencia y calidad que el Fisher TX-2000. Como ejemplos indicativos de diferentes opciones podría citar los siguientes: Sansui AU-717, Sansui AU-919, combinación Quad 33-405, Luxman L-11, etc. Cualquiera de los que acabo de citar son mejores que el TX-2000, aunque insisto en lo dicho antes de que la combinación actual del equipo puede considerarse como equilibrada.

3. Las pantallas JENSEN 6 pueden ser consideradas como excelentes, si bien existen otras marcas que, en mi opinión, han obtenido modelos más «refinados». Diré algunos ejemplos: KEF, Quad, AR, JBL, Celestion, Rogers, Yamaha, Bose, Fried, Spondor, Decca y algunas otras.

4. Dependiente muy fundamentalmente de las condiciones acústicas de la sala de escucha. Si éstas son buenas, la necesidad de un ecualizador o de un «delay ambiente» son mínimas. En lo que concierne básicamente a los ecualizadores, su trabajo consiste en «adaptar» con más o menos exactitud (según su calidad) la respuesta general del equipo a las condiciones acústicas de la sala. Como los ecualizadores trabajan generalmente sobre las diferentes octavas en que se divide el espectro sonoro, ajustando debidamente los diferentes mandos puede lograrse una respuesta óptima del equipo dentro de una sala determinada.

**ALFREDO OROZCO**

RITMO.

San Sebastián, 28 de febrero de 1979.

Muy señores míos:

Me interesaría conocer si se conserva alguna grabación efectuada por el violinista y compositor Pablo Sarasate. En caso positivo, desearía saber también si existe algún registro reeditado en disco moderno, ya que no consigo localizar ninguno.

Agradeciéndoles de antemano su información, les saluda muy atentamente.

**JUAN CRUZ URUÑUELA**

#### RESPUESTA:

No he logrado encontrar en ningún catálogo una sola grabación interpretada por Pablo Sarasate. No obstante, cuando el pasado año realicé, para Radio Nacional, los guiones del ciclo «Grandes violinistas», en el archivo de dicha entidad encontré una cinta que contiene tres breves piezas compuestas e interpretadas al violín por el mismísimo Sarasate —la Danza española número 2 («Habanera»), el zortzico

Miramar y la Tarantela—, que, ni que decir tiene, de inmediato programé. Los registros datan de 1903, con lo que puede usted imaginarse su calidad técnica... En cualquier caso, constituye un documento de inestimable valor. Pero como este material es inaccesible al público, le sugiero que se dirija a don Gabriel Vivó (Departamento de Programas Musicales. Casa de la Radio, segunda planta, Prado del Rey, Madrid), para que pueda informarle de cuándo volverán a ser programadas, y pueda usted grabarlas cuando sean emitidas. Espero que pueda conseguir su propósito.—A. C. A.

Madrid, 8 de abril de 1979

Don Antonio Rodríguez Moreno.  
Director de RITMO.

Estimado amigo:

Con gran asombro e indignación he leído las opiniones expresadas por D. Fausto Roca en su artículo «Pedagogía: La música y la escuela», aparecido en el número 489, correspondiente al pasado mes de marzo último, páginas 36 y siguientes, de la Revista RITMO, referidas al profesorado que imparte la asignatura de Música en las escuelas normales de Magisterio, hoy Escuelas Universitarias de E. G. B.

Manifiesta el autor de dicho artículo que «no hay preocupación, ni por parte del profesorado, que imparte la asignatura, ni de los alumnos que la reciben, de enseñar y aprender de verdad». Tal afirmación ha de ser rechazada enérgicamente, aunque benévola sólo sea calificada como gratuita generalización por quienes, como firmantes de estas líneas, estamos dedicados íntegramente, con toda ilusión, con todo cariño y con todo entusiasmo a esta maravillosa labor pedagógica. He de decir al Sr. Roca que los primeros en ir al extranjero a formarnos en las nuevas metodologías actuales —porque hay numerosas, como Martenot, Dalcroce, Orff, Kodaly, etc.; y en España, la Escuela que lo impartía y lo imparte, el método Ward, a cuya autora conocí en Estados Unidos—; como digo, los primeros que nos preocupamos fuimos los profesores y catedráticos de Música de Escuelas Normales, de los que muchos profesores de Música de hace diez o doce años, no de Escuelas Normales, se refán, porque les parecían ridículas las nuevas metodologías que impartíamos, y ahora parece que el Sr. Roca ha descubierto la pedagogía musical que estaba descubierta hacía ya muchos años.

Igualmente he de manifestarle mi indignada sorpresa al comprobar cómo el autor del trabajo que motiva esta carta recoge en repetidas ocasiones, tanto en el trabajo citado como en el aparecido igualmente con su firma en el número anterior de la Revista (núm. 488), sin citar en ningún momento su procedencia, las ideas expuestas por mí en el último artículo que me fue solicitado por esa Revista de su digna dirección y que yo envié en el mes de septiembre último, sin que haya sido publicado hasta la fecha, a mi vuelta de Hungría, donde precisamente obtuve personalmente la fotografía que se inserta en el trabajo del Sr. Roca (en la primera columna de la página 36 del último número de la Revista), y la cual entregué, en unión de otras, para ilustrar mi mencionado artículo.

Con el ruego de publicación de esta carta, sin invocar otras razones que mi condición de antigua suscriptora y colaboradora de RITMO, le saluda atentamente,

Fdo.: **MARIA PILAR ESCUDERO GARCIA**  
Catedrática de Música de Escuelas  
Universitarias de E. G. B.  
Directora y Profesora  
de los Cursos de Música del ICE

• La Compañía Villa de Madrid prepara un festival de ópera ante el templo de Debot.

Está en gestión un festival de ópera al aire libre para este verano. Está gestionado ante el Ayuntamiento desde noviembre del pasado año, y se espera una contestación positiva.

Las óperas a representar son: **Aida**, **Tosca** y **Rigoletto**, por Ricardo Jiménez, Antonio Lagar, Angeles Zanetti, Lola Quijano, Antonio Moya..., entre otras figuras. Andrés Novo es el director de la Compañía.

• Corren rumores de que la Quincena Musical Donostiarra no se celebrará este año.

Esta Quincena se viene celebrando, de forma ininterumpida, desde finales de la guerra, con representaciones de ópera, «ballet», recitales, conciertos, etc., en el Teatro Victoria Eugenia.

• ¿Qué pasa con el Festival Montañés?

Aún no se conoce la programación del Festival Internacional de Santander. Con el deseo del aficionado, esperamos que sea una desidia burocrática.

**JOVEN ORQUESTA DE ESPAÑA.**—A primeros de mayo tuvo lugar la presentación de la Joven Orquesta de Cámara de España, en el Estudio 1 de la Casa de la Radio, dentro del programa de Radio Nacional de España «A 120», que dirige Eduardo Sotillos.

Sus componentes oscilan entre los catorce y veintiún años de edad, y son una treintena, por creación de José María Rivero y promoción de la Fundación Iberoamericana de Animación Cultural.

Tendrá su sede en Aragón, con ánimo de culturalizar más zonas.

### POR ESPAÑA

**ALICANTE.**—La Sociedad de Conciertos de Alicante, dentro de su ciclo, ha brindado al público alicantino la oportunidad de admirar desde la música folklórica denominada «Afro-Americana» hasta la sagrada y de cámara, en los grupos Los Angeles Jubilee Singers, Coro de Monteverdi y Camerata Académica de Hamburgo, Cuarteto Italiano y Cuarteto Smetana.

Es de encomiar la labor de esta Sociedad, dada la altura profesional y artística de los cinco grupos apuntados, y desde aquí animamos el camino emprendido, con el deseo de que la Administración y entidades melómanas apoyen esta parcela provincial, tan dejada y a veces olvidada.

**«SERENATES AL BARRI GÒTIC» EN BARCELONA.**—Organizado por Joventuts Musicals de Barcelona, estos tradicionales conciertos tendrán lugar este año en los siguientes lugares y fechas, a cargo de los solistas y agrupaciones que reseñamos a continuación.

**En el Salón del Tinell:** 20 de junio, Coro Montserrat, de Tarrasa, dirigido por Joan Casals. Día 27, Orquesta Solistas de Catalunya, dirigida por Xavier Güell. El 4 de julio, Música Ficta; director, Josep Prats.

**En el Patio del Hospital de la Santa Cruz:** Día 11 de julio, Nestor Eilder (violín) y Carmen Poch (piano). Día 18, Antonia Martín Regueiro (soprano). Día 25, Josefina Sanmartín (flauta). Día 1 de agosto, Mineo Hayashi (violoncello) y Josep P. Pages (piano). Día 8, Joan Pamias (viola). Día 15 (en la Capilla del Hospital), Grupo de Música Barroca «Diatessaron». Día 22, Joan Farré (tenor). Día 29, Esther Estrada (arpa). Día 5 de septiembre, Paulina Angel (piano).

Finalmente, en el Salón del Tinell, los días 11 y 19 de septiembre, respectivamente, cerrarán el ciclo la Compañía de Ballet Contemporáneo «Ramón Solé» y «Diabolus in Musica», éstos bajo la dirección de Joan Guinjoan.

**SITGES (Barcelona).**—Los días 19 y 20 de mayo se celebró en Sitges la Primera Tribuna de Intérpretes Jóvenes Españoles.

Su objetivo es ayudar a los intérpretes jóvenes al inicio de su carrera; la edad máxima deberá ser de treinta años, y su celebración tendrá carácter anual y rotatorio entre las principales ciudades españolas.

**BARBASTRO (Huesca).**—La Coral Barbastrense, en su gira por Zaragoza, Huesca, Lérida, El Grado y en el mismo Barbastro ha merecido los más cálidos elogios de la crítica.

La Coral está compuesta de cincuenta voces juveniles y dirigida por don Julio Broto Salameiro, organista de la catedral de Barbastro y académico de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, de Zaragoza.

**CADIZ.**—Es encomiable la labor musical que protagoniza Juventudes Musicales Españolas, Delegación de Cádiz, por sus esfuerzos en multiplicar los conciertos para los gaditanos. Lástima que la programación nos llegue con retraso, pues es abundante y de considerable calidad artística. No obstante, queremos dejar constancia de nuestro «adelante», y que con algo más de anticipación podemos sacar a la luz su loable trabajo.

En el Salón de Actos del Conservatorio «Manuel de Falla» actuó al piano el conocido tinerfeño, profesor del Conservatorio de Madrid, Guillermo González, y la «mezzosoprano» y pianista Zandra Mc Master y Gustave Feno, respectivamente. A su vez,

en el Salón de Actos de la Caja de Ahorros de Cádiz, el dúo de pianos Angeles Rentería y Jacinto Matute.

**GRANADA.**—Juventudes Musicales, en Granada, ha organizado una serie de actos a lo largo del mes de mayo, que es grato constatar:

**Conciertos:** Dúo Corostola-Castillo, el 23.

**Concierto-tertulia,** por Dámaso García Alonso, secretario de la Sociedad, y José Luis Hidalgo, pianista de trece años. El 11.

**Conferencias:** «Aportación andaluza al órgano Manierista» fue la conferencia que leyó Reynaldo Fernández Manzano el día 4. «Desarrollo histórico y reflexiones sobre el canto coral», viernes 18, por Lirio José Palomar. «Mesa redonda sobre el Festival de Granada».

**Actuaciones de la Agrupación Coral:** Concierto para las Juventudes Musicales de Motril. Concierto a beneficio de la Asociación de Subnormales. Concierto para la Asociación Filarmónica «Andrés Segovia», de Jaén.

**JAEN.**—John Salomon, pianista norteamericano, con residencia en la República Federal Alemana, ha conseguido este año el Premio «Jaén» de Piano, en su XXIII edición.

El Concurso Internacional de Piano «Premio Jaén», dentro de la Semana Musical, consta de los siguientes premios: primero, 200.000 pesetas, medalla de oro y contratación de conciertos. Segundo, 100.000 pesetas. Tercero, 50.000 pesetas. «Premio Hazen», 25.000 pesetas al mejor intérprete de la música española. Beca en Santiago de Compostela, «Música en Compostela», para el que mejor interprete la música española (grupo C). Bolsas de viaje: 1.000 pesetas a los concursantes que superen la primera prueba eliminatoria. Se elevará a 20.000 pesetas a los que superen la primera prueba eliminatoria. Se elevará a 20.000 pesetas a los que superen la segunda prueba y no obtengan alguno de los premios. El segundo premio recayó en el alemán Rainer Becker, el tercero en el también alemán Michael Korstick, y el rumano Dan Atanasiu consiguió el Hazen. La beca de «Música en Compostela» fue para el español Luis Angel Sarobe Icobalceta. Hay que reseñar que no se presentó Michael Caldwell, de U.S.A., considerado como un fuera de serie.

**MURCIA.**—La Orquesta Sinfónica de Praga, bajo la dirección de Vladimir Valek, visitó Murcia el 26 de abril. También han podido escuchar los murcianos al pianista José Tordesillas, el 9 de mayo, y a Solistas de Zagreb, el 16 del mismo mes. Todos ellos dentro de los conciertos que Pro Música ofrece al aficionado en el Teatro Romea, con la colaboración del Ministerio de Cultura en su Dirección General de la Música.

**OVIEDO.**—El 4 de junio y el 5, en el Teatro Filarmonía, dio dos conciertos la Orquesta Filarmónica del Sudoeste de Alemania (Constanza). El 13 del mismo mes la Orquesta Sinfónica de Utrecht.

### SEVILLA

Los días 7, 8, 9, 10 y 11 de mayo se celebró la Semana del «Jazz», basada en tres puntos conciertos: montajes audiovisuales, en un recorrido por toda la historia del «jazz»; proyección de una serie de películas para un contacto más directo con las grandes figuras del «jazz»: Charles, Sonny Rollings, Dexter Gordon», etc., y actuaciones en vivo, comprobando el excelente nivel del «jazz» portugués y contacto con el incipiente «jazz» sevillano.

**VIGO.**—El Conservatorio de Vigo, en su servicio de la formación y difusión musicales, ha creado la cátedra de Gaita. Además del cursillo de perfeccionamiento, reseñado en el número anterior de nuestra Revista, desarrolló un programa al público; ha habido sesiones del Grupo Koan, los Percusionistas de Madrid, el Dúo Ferrer-Ramos, el guitarrista José Luis Rodrigo y un etcétera, aparte del homenaje a Schubert, desarrollado por los alumnos del Conservatorio como clausura de Curso.

## INTERNACIONAL

### TOMAS CAMACHO

Gran éxito del guitarrista Tomás Camacho, en su gira por Europa. Sería extenso destacar el éxito obtenido por este concertista andaluz, residente en Orense, a lo largo de su gira por Europa. Recogemos tan sólo dos juicios y en dos característicos lugares de la música europea:

«Un concierto diferente de guitarra» encabeza la crítica de Barbara Kaempfert Weitbrecht, en **Generalanzeiger Bonn** del 14 de mayo de 1979. En el Festsaal de la Universidad dio el recital, bajo la presentación de la Real Embajada de España, el «Studium Universale» y el Ibero-Club de Boon..., «que tiene ya fama internacional, figurando entre los más famosos intérpretes de su instrumento musical...»

El conocido maestro Karl Scheit parafraseó su concierto, celebrado para el Cuerpo diplomático en Austria, de este modo: «El repertorio que usted acaba de interpretar lo conozco perfectamente, porque, además de haber estudiado esas obras, se las he oído cientos de veces a la mayoría de los grandes maestros; sin embargo, con usted he tenido la impresión de descubrirlo de nuevo».

Luis Narváez, Alonso Mudarra, J. Sebastián Bach, Albéniz, Falla, Rodrigo y Brouwer, como autores ya conocidos, más el trato

«moderno» de los compositores actuales, fueron interpretados en sus conciertos.

Camacho ha colaborado con Andrés Segovia, y también con Leo Brouwer. Se sirve de una guitarra de ocho cuerdas «especialmente sonora y llena de matices, muy apropiada para música —originariamente concebida para laúd— del Renacimiento y del Barroco».

**Encuentro de estudiantes de Música europeos.** — Se ha celebrado en Graz (Austria) el VII Encuentro de Estudiantes de Música Europeos, en el que han participado los Conservatorios Superiores de París y Dresde, la Escuela Superior de Música de Graz y el Centro de Estudios Musicales de Barcelona. Es la primera vez que se ha invitado a un Centro docente español a parti-

cipar en estos encuentros. Se presentaron el pianista Prunés, la violoncelista Mariana Cores, el guitarrista Tomás Giró y el flautista David Albet, que interpretaron diversas obras de Vivaldi, Giuliani, Haydn, Villa-Lobos, Falla y Mompou, y estrenaron un «divertimento» escrito para esta ocasión por Joan-Lluís Moraleda.

**Federación de Concursos Internacionales de Música.**—Ha tenido lugar en Ginebra, los días 27, 28 y 29 de abril la 23.ª Asamblea de Delegados de la Federación Internacional de Concursos de Música.

Esta Organización agrupa 53 Concursos de todo el mundo y con todas las disciplinas musicales.

El próximo Congreso será en abril de 1980, en Ledes, Inglaterra.

### LA DETENCION DE MIGUEL ANGEL ESTRELLA



Boulanger (que fue profesora del pianista detenido), Brigitte Massin, Wolfgang Sawalisch, Colin Davis, Luigi Nono, Sir Adrian Boult, Conservatorios de Milán, Roma y Pesaro, Alfred Brendel, Gabriel García Márquez, Sir Michael Tippett, Olivier Messiaen, etc.

Miguel Ángel Estrella es de ideología izquierdista, y a ello se atribuye la detención. En 1973 y 1974 tocó en poblados indios, donde jamás había penetrado la música culta occidental. Ha dado también conciertos en estadios de fútbol, y actuado como secretario de Cultura de la Federación del Sindicato Azucarero y miembro del Sindicato de Músicos Argentinos. Su nombre se suma a los de los músicos —creadores e intérpretes— que han sufrido persecución, censura y extorsión en distintas épocas y países y bajo regímenes políticos distintos, por oscuras causas extraartísticas.

RITMO se une al Comité de Apoyo a Miguel Ángel Estrella, y se atreve a propugnar que este Comité se institucionalice como Grupo internacional de apoyo a todos los músicos que sufran, en cualquier lugar del mundo, persecución o prisión injustas por motivaciones políticas. Para ello bastará con mantener invariable el propósito contenido en estas palabras de Yehudi Menuhin: «Invoco la voz colectiva de los músicos y su condena de toda conducta brutal y bestial, sea de orden político, religioso o racial, para traer a los irresponsables a la razón. Los insensatos están entre nosotros. Llamo a mis colegas y a su público a condenar a quienes han arrestado a Miguel Ángel Estrella, a rechazar todo contacto, toda actuación, todo servicio, en tanto los inocentes no sean puestos en libertad».

Miguel Ángel Estrella, notable pianista argentino de cuarenta y dos años de edad, fue detenido en Uruguay, donde residía, el 16 de diciembre de 1977, y sometido a la jurisdicción militar. Continúa en prisión desde entonces, y no han sido hecho públicos ni los cargos ni la sentencia recaída.

Un amplio movimiento de solidaridad internacional, aglutinado en torno a Yehudi Menuhin, ha insistido ante el Gobierno uruguayo para reclamar la publicación de los motivos del encarcelamiento y la actuación de un «Tribunal competente, independiente e imparcial». Para el 7 de junio de 1979 estaba anunciado, en la sala Gaveau, de París, un concierto organizado por el Comité de Apoyo a Miguel Ángel Estrella, con participación de Christiane Eda-Pierre, Emmanuel Krivine y Maurizio Pollini, entre otros artistas. Entre las personalidades e instituciones que han dirigido telegramas y escritos al Gobierno uruguayo podemos reseñar —aparte de los ya citados y de la ONU, el Vaticano, la Unesco y la Cruz Roja— a Claudio Abbado, Salvatore Accardo, Hans Werner Henze, Goffredo Petrassi, Daniel Barenboim, Cuarteto Amadeus, Orquesta y Coro del Teatro alla Scala, Maurice Béjart, Teresa Berganza, Julio Cortázar, Iannis Xenakis, Pierre Boulez, Elisabeth Furtwängler, Nadia

## CON NOMBRE PROPIO



**Montserrat Caballé.**—Parecen desmentirse los rumores que circularon sobre la anulación del proyecto de la grabación de *I Puritani* (E. M. I., con Alfredo Kraus y Riccardo Muti), al haberse puesto en claro que Bellini deja como optativa las ascensiones hasta el Re sobraegudo en la parte de soprano. Siguiendo con la «diva» catalana, traemos aquí su anunciada actuación en una gala de ópera que tendrá lugar en la Staatsoper de Viena el próximo día 1 de septiembre. En dicha gala, con la que se abrirá la temporada 1979-80, intervendrán, junto con la Caballé, Agnes Baltha, Edita Gruberova, Sherill Milnes, Sona Ghazarian, Plácido Domingo, Piero Cappuccilli y José Carreras, todos bajo la dirección de Miguel Ángel Gómez Martínez. En la primera parte de esta función, organizada en beneficio de la UNICEF, Horst Stein dirigirá a Leonie Rysanek, Siegfried Jerusalem, René Kollo y Birgit Nilsson en interpretaciones dedicadas a la música de Richard Wagner.

**Nino Rota,** compositor italiano, ha fallecido, en Roma, a los sesenta y ocho años de edad. Autor de la ópera *Il capello di paglia di Firenze*, Rota era más conocido como compositor de música para películas, habiendo colaborado con Fellini (en su magistral *Amarcord*), Visconti, Vidor y Coppola.

**María Rosa Calvo-Manzano,** concertista y catedrática de Arpa del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, ha sido galardonada con el Sagitario de Oro, premio internacional de Arte que concede la Academia Internacional de Arte y Cultura de Roma, y que por vez primera se concede a una española.

**Miguel del Barco Gallego,** catedrático numerario de Organo y Armonio, ha sido nombrado director del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, según decreto publicado en el *Boletín Oficial del Estado* el día 25 de mayo del año en curso.

**María Caniglia,** célebre soprano italiana, ha fallecido recientemente, en Roma, próxima a cumplir los setenta y tres años. Nacida en Nápoles, en donde estudió con Roche, debutó en Turín, en 1930, con «Chrysothemis» de Elektra (R. Strauss). Cantó en La Scala, de Milán, entre 1930 y 1942 y en la postguerra; en el Covent Garden, de Londres, en 1937,

1939 y 1950; en la Metropolitan Opera, de Nueva York, en la temporada 1938-39; en el Gran Teatro del Liceo, en las temporadas 1947-48, 1948-49, 1952-53 y 1953-54. Casada en 1939 con Pino Donati, director de la Arena de Verona, y posteriormente del Teatro Comunale de Bolonia y de la Lyric Opera de Chicago, fue muy admirada en *Tosca* y *Adriana Lecouvreur*.

**Isaac Stern,** uno de los violinistas más prestigiosos actualmente en activo, ha sido condecorado con la Legión de Honor, de Francia.



**Alicia de Larrocha** ha sido investida Doctor «honoris causa» por la Universidad de Michigan, en acto celebrado, ante setenta mil personas, en el Crisler Arena, de Ann Arbor, coincidiendo con la apertura del «Spring Commencement» del Centro. La pianista española cumple sus Bodas de Oro en la profesión, que comenzó a los cinco años en el Palacio de la Exposición de Barcelona. El Centro docente americano ha señalado que se ha hecho acreedora a la distinción otorgada por «la belleza, pasión y autoridad de sus interpretaciones».

**Claudio Abbado** dirigirá, en el Teatro alla Scala de Milán, el día 29 de junio del año en curso, un concierto lírico-coral a beneficio de la «Casa di Riposo G. Verdi», de Milán. En él intervendrán, junto con la Orquesta y Coro del Teatro, Ileana Cotrubas, Mirella Freni, Elena Obraztsova, Katia Ricciarelli, Renato Bruson, Piero Cappuccilli, Plácido Domingo, Nicolai Ghiaurov, Veriano Luchetti, Evghenij Nesterenko, Leo Nucci y Luciano Pavarotti. La música será toda de Giuseppe Verdi.



# AVANCE DE INFORMACION INTERNACIONAL

## FESTIVALES

**AIX-EN-PROVENCE** (15 de julio-6 de agosto).

—**Las bodas de Fígaro** (Mozart), montaje de Jorge Lavelli y Max Bignens, dirección musical de Neville Marriner, Orquesta de la Academy of St.-Martin-in-the-Fields, y con Masterson, Murray, Hendricks, Grima, Devlin, Ramey, Bastin, Chevalier. **Werther** (Massenet), montaje de Jean Claude Fall y André Acquart, dirección musical de Jean-Claude Casadesus, y con Berganza, Shicoff,, Barbaux, Fremeau y Bastin. **Porperino**, pieza lírica según la novela de Dominique Fernández, con músicas napolitanas del siglo XVIII, elegidas y realizadas por Roger Blanchard. Se trata de un estreno absoluto, con montaje firmado por Patrick Guinand y Pier Luigi Pizzi; dirección musical de Ralf Weikert y con James Bowman y Bruce Brewer. Además, cinco conciertos de la Academy of St.-Martin-in-the-Fields, tres de ellos dirigidos por Neville Marriner, quien interpretará en uno de éstos **La Creación** (Haydn), con Yvonne Kenny, Philip Langridge y Jules Bastin como solistas. También recitales y otros conciertos. Para una mayor información, dirigirse al Bureau du Festival, Service de location, Palais de l'ancien Archevêché, 13100 Aix-en-Provence.

**BACHWOCHE ANSBACH** (27 de julio-5 de agosto).

Tres conciertos con obras orquestales, dos de ellas a cargo de los Solistas de la Bachwoche Ansbach, dirigidos por Hans-Martin Schneidt, y el tercero con The English Concert, bajo la dirección de Trevor Pinnock. **Misa en Si menor**, por el Bach-Collegium Stuttgart y Gächiner Kantorei, dirigidos por Helmuth Rilling. Las **Tocatas para clave**, por Daniel Chorzempa. Un concierto de **Motetes**, a cargo del Monteverdi Choir de Londres, los English Baroque Soloists, con dirección de John E. Gardiner. **Obras para flauta y clave**, por Bettina Löns, Ingrid Salewski, Paul Meisen (flautas) y Hanns-Martin Schneidt (clave). **Obras para órgano**, por Edgar Krapp. **Cantatas**, por los mismos intérpretes que los del concierto dedicado a los **Motetes**. **Variaciones Goldberg**, por Christiane Jaccottet. **Obras para violonchelo**, por María Kliegel. **Obras para violín**

y **clave**, por Kurt Guntner y Christiane Jaccottet. **La Pasión según San Mateo**, por los mismos intérpretes de la **Misa en Si menor** antes reseñados. **La obra para violín**, por Vesselin Paraskhevov, y un concierto dedicado a J. S. Bach y a C. P. E. Bach, a cargo de The English Concert, dirigidos por Trevor Pinnock. El lector interesado puede obtener información adicional escribiendo a Bachwoche Ansbach, Postfach 41, 8800 Ansbach.

**BERLIN** (2 de septiembre-5 de octubre).

Estreno absoluto de la ópera, de Wilhelm Dieter Siebert y Yaak Karsunke, **Der Untergang der Titanic**, en montaje realizado por Winfried Bauernfeind, con dirección musical de Caspar Richter; estreno del nuevo montaje de **L'Enfant et les sortilèges** (Ravel) y **El caso Usher** (Debussy) —estreno absoluto de la versión escénica de esta última ópera—, dirigido por Nikolaus Lenhoff y con dirección musical de Jesús López Cobos. Además, conciertos de la Orquesta Sinfónica de Boston, con Seiji Ozawa; del Coro y Orquesta del Teatro alla Scala de Milán, con Claudio Abbado; de la Filarmónica de Israel, con Zubin Mehta; de la Orquesta de Cleveland, con Lorin Maazel; de la Filarmónica de Berlín, con Wolfgang Sawallisch, Herbert von Karajan y Leonard Bernstein; del Coro y Orquesta del Tonhalle, de Zurich, con Gerd Albrecht, y de la Sinfónica de Berlín, con Theodore Blomfield. Como solistas de estos conciertos, en recitales, o en ambas cosas, intervendrán: Julia Varady, Dietrich Fischer-Dieskau, Daniel Barenboim, Siegfried Jerusalem, Siegmund Nimsgern, Barbara Daniels, Brigitte Fassbaender, Anne-Sophie Mutter, Yo-Yo Ma, Mark Zelter, Arturo Benedetti-Michelangeli, Jessye Norman, Maurizio Pollini, Alexis Weissenberg. Información: Berliner Festspiele GmbH, Budapest Strasse 48/50, D-1000 Berlín 30 (República Federal de Alemania).

## BLOSSOM

El Festival de Verano de la Orquesta de Cleveland se inicia el día 13 de julio y dura hasta el 1 de septiembre, con un total de 16 conciertos. Los últimos seis conciertos de esta serie ve-



Iglesia de St. Gumbertus (Ansbach).

raniega serán dirigidos por Lorin Maazel, director titular de la Orquesta de Cleveland. Otros directores que intervendrán en este Festival son: Andrew Davis, Kiril Kondrashin, Jesús López Cobos, Matthias Bamert, Adrian Sunshine, José Serebrier, James Conlon. Entre los solistas destacan Alfred Brendel, Rudolf Firkušny, Justus Frantz, Salvatore Accardo, Itzhak Perlman, Leonard Rose, Barry Tuckwell, Lili Chookasian, Mignon Dunn, Sherrill Milnes, Paul Plishka, Shirley Verrett, Jean-Pierre Rampal, Evelyn Lear, Seth McCoy, Thomas Stewart. Para mayor información, dirigirse a The Cleveland Orchestra, 1145 West Steels Corners Road, Cuyahoga Falls, Ohio 44223, EE. UU.

**BREGENZ** (19 de julio-22 de agosto).

**Turandot** (Puccini), montaje de Jean Claude Ribert y Toni Businger, dirección musical de Anton Guadagno, y con Radmilla Bakocevic, Alida Ferrarini, María de Francesca Cavazza, Galina Savova, Mario Guggia, Hans Helm, William Johns, Angelo Marchiandi, Toma Popescu, Eberhard Storz, Peter Wimberger, Amadeo Zambon. **Combattimento di Tancredi e Clorinda** (Monteverdi), **Il Maestro di Cappella** (Cimarosa) e **Il Campanello** (Donizetti), en un montaje de Beppe de Tomasi y Antonio Mastromattei; dirección musical de Bruno Amaducci, y con Biancamaria Casoni, María Grazia Ferracini, Alberta Valentini, Carlo Gaifa, Leo Nucci, Giuseppe Tadei. Además, tres conciertos de la Orquesta Sinfónica de Viena, dirigidos por Leopold Hager, Mario Rosi y Yuri Ahronovitch, respectivamente, y otro de la Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión Austríaca, dirigido por Leif Sagerstam. Información en Bregenzer Festspiele, Postfach 119, Kornmarktstrasse 6, 6900 Bregenz, Austria.

**HOLLYWOOD BOWL, FESTIVAL DE VERANO** (4 de julio-15 de septiembre).

La Orquesta Filarmónica de Los Angeles presenta su serie estival de 44 conciertos. Entre los directores destacaremos a Calvin Simons, Robert Shaw, Kiril Kondrashin, Jesús López Cobos —quien dirigirá cinco conciertos—, James Conlon, Simon Rattle, Andrew Davis, Michael Tilson Thomas, Lawrence Foster; entre los solistas, Misha Dichter, Lynn Harrell, Barry Tuckwell, Jean Pierre Rampal, Itzhak Perlman, Christoph Eschenbach, Horacio Gutiérrez, Radu Lupu, Cristina Ortiz. Información en Los Angeles Philharmonic Association, 135 North Grand Avenue, Los Angeles, California 90012 (EE. UU.).

**ISRAEL** (3 de julio-6 de agosto).

La Deutsche Oper, de Berlín, presenta el montaje de **Nabucco** (Verdi), realizado por Gustav Rudolf Sellner y Filippo Sanjust, con dirección musical de Jesús López Cobos, y con Ingvar Wixell, Michail Svetlov, Bengt Rundgren, Angeles Gulin, Ruthild Enger, Tomislav Neralic, Volker Horn, Yoko Nomura. Por su parte, el Ballet de la Detusche Oper pondrá en escena **Cinderella** (Prokofiev). Conciertos de la Orquesta Filarmónica de Israel, con Zubin Mehta y Luciano Pavarotti; Orquesta Sinfónica de Jerusalem, con Gari Bertini y Siegfried Palm; Orquesta de Cámara de Israel, con Rudolf Barshai y Vladimir Ashkenazy, Orquesta Filarmónica de Estrasburgo, con Alain Lombard. Participan asimismo, entre otros, el London Contemporary Dance Theatre, The Australian Ballet, Paco Peña y su compañía de baile flamenco, los Solistas de Zagreb, Cuarteto Italiano, Israel Baroque Players, Christa Ludwig. Información en Israel Festival, Shalem Tower, P. O. Box 29334, Israel.

**MONTREUX-VEVEY** (28 de agosto-6 de octubre).

Dos conciertos de la Orquesta Sinfónica de Boston, bajo la dirección de Seiji Ozawa; tres de I Solisti Veneti, con Claudio Scimone; tres de la Orquesta Sinfónica de la Norddeutscher Rundfunk (Hamburgo); recitales del Cuarteto Italiano, Trío Beaux Arts, de Nueva York; Clemencic Consort; Orquestas de Cámara de Praga y de Colonia. Información: Festival de Musique, Case Postal 124, 1820 Montreux (Suiza).

## ALGUNOS ACONTECIMIENTOS MUSICALES PARA LOS MESES DE JULIO Y AGOSTO

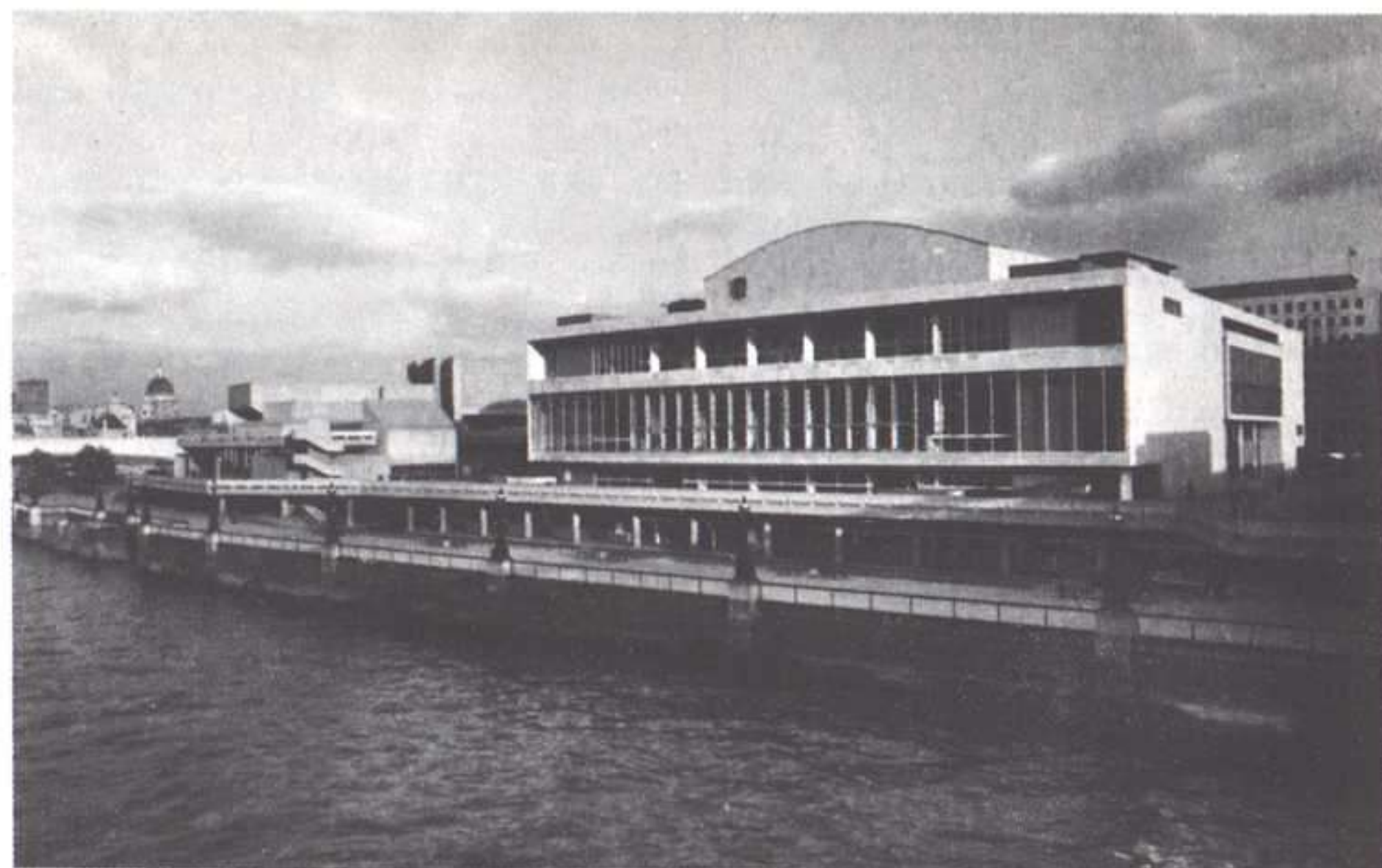
### LONDRES

**Covent Garden.** Royal Opera House. Durante el mes de julio estarán en cartel las siguientes obras: *Cavalleria rusticana* (Mascagni) y *Pagliacci* (Leoncavallo), montaje de Franco Zeffirelli, dirección musical de Bruno Bartoletti y con Fiorenza Cossotto, Anne Wilkens, Elizabeth Bainbridge, Ermanno Mauro, Juan Pons (*Cavalleria*), y Teresa Stratas, Jon Vickers, Francis Egerton, Jonathan Summers y Peter Glossop (*Pagliacci*); *Idomeneo* (Mozart), montaje de Götz Friedrich y Stefanos Lazaridis, dirección musical de Colin Davis y con Yvonne Kenny, Janet Baker, Stuart Burrows, John Lanigan, Jonathan Summers, Malcolm King; *The Rake's Progress* (Stravinsky), nuevo montaje realizado por Elijah Moshinsky y Timothy O'Brien y Tazeena Firth, dirección musical de Colin Davis, y con Robert Lloyd, Helen Donath, Robert Tear, Donald Gramm, Patricia Payne, Patricia Johnson, John Dobson, Roderick Kennedy. Adicionalmente, el día 18, el English Bach Festival presenta *Hippolyte et Arice* (Rameau), montaje de Michael Holmes y Derek West, coreografía de Be-

linda Quirey y Michael Holmes y dirección musical de Charles Mackerras.

**Royal Festival Hall.** Julio: Día 1, Orquesta Sinfónica y Coro de Londres, Bimter Petkov, solista, y André Previn, director. *Images* (Debussy) y *Sinfonía número 13, "Babi Yar"* (Shostakovich). Día 3, Orquesta Philharmonia, Adrei Gavrilov y Riccardo Muti: *Concierto número 1 para piano* (Tchaikovsky) y *Sexta sinfonía* (Tchaikovsky). Día 5, Royal Philharmonic Orchestra, Heather Harper y Antal Dorati: *Les Francs-Juges*, obertura (Berlioz); *Nuits d'Été* (Berlioz) y *Sinfonía fantastique* (Berlioz). Día 8, Royal Philharmonic Orchestra, Ilse von Alpenheim y Antal Dorati, en un programa dedicado a R. Strauss: *Till Eulenspiegel*, *Burleske*, *Don Quijote* y *Salomé*, danza de los siete velos. Día 10, Orquesta Philharmonia, con Pascal Roge y Charles Dutoit: *Guillermo Tell*, obertura (Rossini); *Cuarteto para piano* (Saint-Saëns) y *Scheherazade* (Rimsky-Korsakov). Día 12, Orquesta Sinfónica de Londres, con Jack Brymer como solista y Eduardo Mata como director. Fragmentos de *El sueño de una noche de verano* (Mendelssohn), *Concierto para clarinete* (Mozart) y *Cuadros de una exposición* (Mussorgsky-Ravel). Día 15, Orquesta Sinfónica de Londres y Coro, con Phyllis Bryn-Julson, Helen Watts, Robert Tear y Malcolm King como solistas y Eduardo Mata como director. *Primera y Novena sinfonías* (Beethoven). Día 17, Orquesta Philharmonia, Stephen Bishop-Kovacevich, solista, y Andrew Davis, director. *Oberon*, obertura (Weber); *Cuarto concierto para piano* (Beethoven) y *Séptima sinfonía* (Dvorak); entre los días 23 a 25, la Opera de Pekín.

Durante el mes de agosto tendrá lugar en esta sala, así como en las otras dos, la Queen Elizabeth Hall y Purcell Room, la undécima edición del South Bank Summer Music, este año bajo la dirección de Pinchas Zuckerman. Este festival se extiende desde



Londres: Royal Festival Hall.

el 5 al 26 de agosto. Para detalles de la programación, dirigirse a Royal Festival Hall, South Bank Summer Music, London SE1 8XX.

**Royal Albert Hall.** Entre los días 20 de julio y 15 de septiembre se desarrollará la 85 temporada de los Henry Wood Promenade Concerts, los célebres "Proms". A la hora de redactar esta información aún no estaba disponible el programa oficial, que se puede obtener solicitándolo al Royal Albert Hall, Kensington Gore, London SW7 2AP (Inglaterra).

### MILAN

**Teatro alla Scala.** Mes de julio. Días 4, 5 y 6, Orquesta del Teatro. Zoltan Kocsis, solista; Riccardo Chailly, solista. *Tango* (Stravinsky), *Concierto para piano e instrumentos de viento* (Stravinsky) y *Manfred* (Tchaikovsky). Días 11, 12 y 13, Orquesta del Teatro. Rudolf Buchbinder, solista; Carl Melles, director. *Primera sinfonía* (Schubert), *Concierto para piano, KV 467* (Mozart), y *Sinfonía en Mi bemol mayor, KV 543* (Mozart).

### PARIS

**Théâtre National de l'Opéra.** Durante el mes de julio estarán en cartel: *Nabucco* (Verdi), montaje de Henry Ronse y Beni Montresor, dirección musical de Nello Santi, y con Bumbry, Cortez, Lublin, Cossutta, Dumé, Milnes, Raimondi, Vento; *Le Nozze di Figaro* (Mozart), montaje de Giorgio Strhler y Ezio Frigerio, dirección musical de John Pritchard, y con Baltsa, Berbié, Lublin, Perriers, Popp, Ringart, Te Kanawa, Bacquier, Krause, Loreau, Montarsolo, Sénéchal, Soumagnas.

### VIENA

Durante los meses veraniegos tiene lugar en Viena el Musika-

lischer Sommer, con conciertos y recitales en Arkadenhof, Palacio de Schönbrunn y otros palacios. Información: Kinderspitalgasse, 5, 1090 Wien (Austria), o en la Oficina de Turismo Austríaco en España, Edificio Torre de Madrid, Madrid.—**FERNANDO PEREGRIN GUTIERREZ.**

### FE DE ERRATAS

En nuestro número 491, correspondiente al pasado mes de mayo, se deslizaron las siguientes erratas:

Sumario: Se hace figurar como autor del trabajo «La misa *Scala Aretina*, de Francisco Vall. Música e historia del barroco español» a Carlos Villar del Vado, cuando, como correctamente figura a la cabeza de dicho artículo, su autor es Carlos Villanueva, de nuestro grupo de Galicia.

Entrevista a Chou-Lian Ling: En la fotografía del violinista con su pianista colaboradora, erróneamente figuraba como apellido de ésta Wills, en lugar del correcto, Sandra Rivers.

HI-FI para todos: El título completo del capítulo 12 de esta sección de nuestro colaborador Alfredo Orozco es: «Suiza, Inglaterra y Estados Unidos. Un giradisco y dos cajas acústicas», según habrá podido comprender nuestro lector por la lectura de dicho trabajo.

Nuestra música: En el titular del trabajo inaugural de esta nueva sección se deslizó, con letra bien gorda, la evocación del maestro Joaquín Turina a los treinta y nueve años de su muerte, cuando la cifra correcta es treinta, según habrá podido colegir nuestro lector de la fecha de su óbito, 14 de enero de 1949, y que figura en el último párrafo del trabajo de José Luis García del Busto.

Los tradicionales «duendes», vitalizados por el magnífico caldo de cultivo de las premuras originadas por la huelga de Artes gráficas, sufrida en aquellos momentos, fueron los culpables de estas erratas, que dejamos aquí salvadas.



Milán: Teatro alla Scala.

# MUSICA EN VIVO

## LA SCALA: PUBLICO, CRITICA Y POLITICA

A principios de noviembre, y de cara a la temporada 1978-79 de los teatros líricos italianos, un periódico milanés publicaba unos comentarios bajo el expresivo título de "El 'bel canto', con un nudo en la garganta". En medio de una situación general de crisis artística y caos administrativo, enrarecida por el famoso asunto de las detenciones de numerosos directivos de instituciones líricas (ver RITMO, número 484, septiembre 1978, página 41), La Scala parecía mantener una cierta estabilidad, que le permitió celebrar su bicentenario con una temporada algo desigual, pero con momentos de gran brillantez, temporada que, por otro lado, se extendió a lo largo de todo el pasado año, rompiendo así con la tradición de iniciar las temporadas el 7 de diciembre, festividad de San Ambrosio, patrono de Milán.

La presente temporada, que comenzó, por lo tanto, el primer día del año en curso, está poniendo de manifiesto que la buena salud del teatro milanés era sólo aparente, y que no ha podido escapar a la crisis general que afecta al mundo operístico italiano, crisis que, en opinión de muchos, no es sino reflejo de la general del país. Se ha presentado, pues, esta temporada de 1979 como una resaca tras la fiesta del bicentenario.

Tratar de delimitar claramente los factores desencadenantes de la sombría situación actual sería una tarea complicada, no del todo objetiva en mi caso, ya que no poseo toda la información necesaria, y, desde luego, bastante poco relacionada con el objeto de este comentario. Pero sí deseo advertir al lector, posiblemente menos informado que yo, que no todo se reduce al enfrentamiento entre grupos rivales de distinto signo político en lucha por el control de La Scala. Ciertamente que tanto la prensa más importante de Milán como gran parte del público abonado a La Scala —precisamente, el que asiste a los estrenos— son en estos momentos

"la oposición" al poder que ostentan, tanto en el Municipio como en el propio teatro, personas políticamente "de izquierdas". Pero están terciando en esta disputa otros grupos muy influyentes en el confuso mundo de la ópera italiana y mundial, que defienden unos intereses muy particulares, empleando para ello métodos poco o nada ortodoxos. Por otro lado, la situación administrativa del teatro es francamente mala. Y no digamos de la económica, con unas subvenciones que no alcanzan a cubrir los endémicos números rojos de las cuentas "scaligeras", y que, para colmo, llegan siempre tarde. Consecuencia de esto es que la improvisación se ha convertido en método de trabajo, y que la falta de dirección técnica y artística eficiente diluye las responsabilidades y amenaza con la anarquía más absoluta. Las condiciones de trabajo en La Scala son, a este respecto, absolutamente contrarias a las que rigen en otros teatros líricos de su importancia y categoría.

La crítica musical se ha encargado de poner acentos aún más dramáticos a esta situación de desgobierno, y ha emprendido una campaña en contra de la Dirección de La Scala, personificada en el "sobreintendente" Carlo Maria Baldini y en el director artístico, Claudio Abbado. Pero dejemos para otra ocasión, si ha lugar, "el ruido y las nueces" de esta polémica, que amenaza con provocar la dimisión de Abbado (a pesar de que, me atrevería a asegurar, un elevadísimo porcentaje del público habitual de La Scala es partidario acérrimo del maestro), y centrémonos en lo que considero tema principal de esta crónica: el controvertido "début" de Jesús López Cobos en La Scala.

### UN "MOSE" PREDESTINADO A NAUFRAGAR

Tal y como quedó finalmente configurado el "cartellone" de la temporada en curso, era completamente lógico que *Mosè*, de Rossini, la obra que ha marcado la primera aparición de López Cobos en el foso de La Scala, se convirtiera en el objetivo principal de las partes interesadas en atacar al equipo directivo actual del teatro milanés. Y ello por varias razones; la principal era que se trataba del único nuevo montaje "scaligero" de esta temporada. En efecto, si bien en cartel figuraban asimismo como nuevos espectáculos *Paradise*



J. López Cobos, L. Damiani y M. Parazzini durante los ensayos de *Mosè* (Rossini) en el Teatro alla Scala.

*Lost*, de Penderecki, y *Lulu*, de Berg, el primero pertenecía a la Lyric Opera de Chicago y el segundo a la Opera de París (incidentalmente, no dice mucho del público milanés la fría acogida, según todas mis referencias, que ha dispensado al programa de la temporada 1979, cuyos títulos principales son, además de los ya mencionados: *Tito Manlio*, de Vivaldi, en la Piccola Scala; *Elisir d'amore*, *Butterfly*, *Bohème*, *Matrimonio segreto*, en la Piccola Scala; *Macbeth*, *Rake's Progress*, de Stravinsky, y *Wozzeck*. Hay que hacer constar que *Paradise Lost* se ha puesto en escena por primera vez en Europa en La Scala, a los dos meses escasos de su estreno absoluto en Chicago, y que *Lulu* se ofreció en la versión completada por Cerha, y cuyo estreno absoluto tuvo lugar, el pasado febrero, en París. Tal vez demasiadas novedades para una afición un tanto conservadora; es ésta otra de las claves del "problema Scala": el divorcio entre la Dirección y una parte importante del "público habitual" a la hora de programar las temporadas).

Muy bueno, excepcional, tendría que haber sido este nuevo montaje de *Mosè* para que las cosas hubiesen ocurrido de distinta forma, tal era el estado de crispación de las partes en litigio. Y como el espectáculo no fue de gran calidad, pues las aguas se desbordaron. La crítica ha sido implacable hasta la exageración y, lo que es más injusto, ha tomado a López Cobos como cabeza de turco. No quie-

ro con esto hacer creer a mis lectores que López Cobos ha estado exento de responsabilidades en este —en alguna medida— programado y amplificado "fiasco". El flamante director musical de la Deutsche Oper de Berlín se ha equivocado en algunas cosas, entre ellas, en la obra, pero en el foso no ha sido, ni mucho menos, un "maestro burocrático" ni un "mal concertador", calificativos que le ha endilgado la crítica milanesa.

Soy consciente, al llegar a este punto, de los peligros que encierra el enfoque dado a mi comentario. Hacer contracrítica es algo equívoco siempre, y más en esta ocasión, dadas las nacionalidades de los críticos y del criticado. Pero creo que en este caso se impone la necesidad de la información antes que nada, y no se puede prescindir de los duros ataques que han publicado los más influyentes comentaristas musicales milaneses contra el montaje de *Mosè* en general y de López Cobos en particular. Como tampoco de que, a la hora de separar en estos escritos el trigo de la paja, hay que contar con la situación política a que aludía al principio de estas líneas, además de otras circunstancias e intereses poco claros, pero que, por desconocer su alcance real, debo honradamente dejar de considerar aquí.

Del estreno de este montaje, en el que se basa la crítica local, sólo puedo hablar de referencias, y todas coinciden en que hubo muchos fallos. El montaje subió al escenario prácticamente cogido con alfileres. Un dato im-

portante: el ensayo general hubo de hacerse a puerta cerrada. Esto puede dar una idea de la inseguridad de los artistas en su labor y de sus recelos de un público —el que tiene acceso al ensayo general— predispuesto en contra del espectáculo.

## EL PÚBLICO

La reacción del público a lo largo de la representación inaugural y al final de ésta merece capítulo aparte. Y en él, lugar protagonista esa institución, prácticamente desaparecida en Centroeuropa, difuminada en otros lugares, pero que en Italia conserva todo su vigor y significado: la claque. Sería largo hablar de estos profesionales del aplauso y del pateo. Me consta que cantantes de "muchas estrellas" reparten generosamente sus liras entre ellos, y que aquéllos ofre-

cen sus bien organizados servicios a personas o grupos interesados en el éxito o el fracaso de determinados artistas o de la dirección técnica y artística de este o aquel teatro de ópera. Cuando comentaba con un amigo milanés, asiduo de La Scala y que asistió al estreno, el hecho de que todo el primer acto —una hora y media— transcurriese sin un solo aplauso, éste se preguntó algo extrañado: "¿Pero es que no han pagado a la claque?" Pero, por añadidura, el gélido silencio se vio roto en varias ocasiones a lo largo de la obra por risas (cuando el tenor, Vincenzo Bello, en un concertante, dejó oír su voz, cantando "Mi manca la voce"), murmullos y comentarios sardónicos. Debo decir que parte del público que asistió a la misma representación que yo, la cuarta, se debía llevar bien aprendido el papel, pues soltó

la carcajada en el mismo "Me falta la voz" del tenor y salpicó de comentarios jocosos la representación (al final del "ballet", que se dio completo y mal coreografiado y peor bailado, en el oscuro silencio impuesto por un rápido cambio en el decorado, se oyó una voz que con cierta reticencia preguntó desde la galería superior: "Pero maestro, ¿por qué han bailado?").

El comportamiento de parte del público al finalizar el estreno ha sido calificado por un comentarista como de "imitación poco convincente del paraíso de Parma de otros tiempos". (¿Hará falta decir la fama que tuvo, y que conserva en parte, el ruidosísimo "loggione" de Parma a la hora de manifestar su desagrado con los artistas?) Las protestas alcanzaron al "sovrintendente" Baldini, al que tildaron de ladrón. En la confusión de la algarabía final, los aplausos que sonaron han sido interpretados por un sesudo crítico como de "provocación de la claque al "gallinero"", lo que contrasta con otras opiniones, que atribuyen parte del fracaso del *Mosè* a una organizada acción de reventadores dispuestos a acabar con los rectores del teatro ¡Vaya usted a saber!

## LOS ERRORES DE UN MONTAJE

Por lo que a mí se refiere, empeñaría mi palabra en que la crí-

Tercer acto de *Mosè* (Rossini). Damiani diseñó una escenografía interesante, pero abusó un tanto de los velos que flotaban en el techo del palco escénico.

También esta instantánea pertenece al tercer acto de *Mosè*, posiblemente el más logrado tanto escénica como musicalmente.

tica y parte del público han ido a "cargarse" el espectáculo, principalmente como muestra de su disconformidad con la gestión de la Dirección del teatro. Pero, también hay que decirlo, les han dado facilidades para ello. Creo sinceramente que es un error poner en escena un "Rossini serio" sin una compañía de canto auténticamente rossiniana, que muy probablemente sea hoy prácticamente imposible de reunir. De hecho, del elenco de este *Mosè* "scaligero" sólo es posible calificar de rossiniana a Julia Hamari, si bien con ciertas matizaciones en cuanto a la voz (la línea es, estilísticamente, muy ajustada). Su "Sinaide" fue el único papel digno de elogio. De los demás, es difícil decir algo positivo.

Evghenig Nesterenko es duro, poco flexible, no muy expresivo y, desde luego, no un auténtico bajo. Su "Mosè" es estilísticamente muy discutible, lo que es baza primordial en contra del montaje. El hecho de que el papel del tenor "Amenofi" sea difícil y tremendamente desagradado no es razón suficiente para que La Scala no haya podido encontrar nada mejor que Vincenzo Bello, un joven inseguro, sin técnica ni recursos para salvar los escollos de su partitura y que, además, resulta a veces un puro trémolo. El barítono Simon Estes, "Faraone", confunde el acento melodramático del recitativo rossiniano con el declamado wagneriano y, lo que es peor, no acierta ni en uno ni en otro autor. ¿Para qué seguir? ¿Para hablar de la bella voz de Maria Parazzini, "Anaide", pero de rudimentaria técnica? ¿O para no poder casi ni hablar de la "Maria" de Rosa Laghezza? En fin, como se ve, escasas, casi nulas, eran las bazas, en lo vocal, de este montaje de *Mosè*.

Luciano Damiani ha sido el autor de la "regía" y de los decorados y vestuario. Era éste su primer trabajo como "regista", y para mí ha pasado con cierta suficiencia la prueba. Ciertamente no siempre ha logrado que quedara bien definida la sutil, pero importantísima diferencia que hay entre un montaje teatral estático y un conjunto de cantantes plantados como estacas en el escenario. Por lo demás, ha movido con acierto las masas —una de las principales pruebas de fuego para los registas—, aunque, según pude saber, su trabajo le costó aprender a hacerlo, y ha sabido, en general, servir con propiedad y respeto al texto y a la música. Como escenógrafo —recordaré que entre otros montajes recientes de La Scala llevan su firma los decorados de *Don Carlo* y *Macbeth*— ha abusado un poco tal vez de los velos flotando en lo alto del escenario, aunque la forma de resolver las escenas de la oscuridad de la plaga bíblica y el paso del mar Rojo han sido ejemplares. Esta última se vio perjudicada en su efecto por el uso abusivo de los velos en escenas anteriores.)

¿Qué otros errores ha come-



tido Jesús López Cobos, además de aceptar la responsabilidad de "debutar" con esta difícil obra y en las condiciones que se han puesto de manifiesto hasta el momento, para que crítica y público hayan protestado tanto su labor? Me atrevería a decir que ningún otro. Quizá no fuese del todo correcta, dadas las circunstancias, su por otro lado loable actitud de presentar *Mosè* en su totalidad, sin cortes, en una edición revisada por el propio director español según el autógrafo de la versión parisina (estoy totalmente de acuerdo con López Cobos en que la primera versión, la de Nápoles, no es un melodrama sacro, sino un auténtico oratorio y, por lo tanto, no apto para la escena). *Mosè* tiene, en mi opinión, momentos muy bellos, pero en su conjunto resulta irregular y, a ratos, si no hay cantantes excepcionales, pesada. La música para el "ballet", cuando se ofrece en su totalidad y en la escena hay flojos bailarines, acaba por cansar, dada su escasa originalidad e inspiración. Todo ello ha obrado, a buen seguro, en contra de López Cobos, que, al menos el día que yo le vi, se mostró como lo que es: un buen maestro, muy músico, en clara progresión. Condujo el coro —parte importantísima de la ópera— con gran acierto, y en la orquesta sonó en muchos momentos el mejor Rossini que puede ofrecer una agrupación estable de un teatro lírico no sólo de Italia, sino del mundo. Faltó tal vez la "chispa áulica" de la musa rossiniana y una mayor incisión en la línea dramática. En su conjunto, la labor de López Cobos en la representación a la que asistí, un domingo a media tarde, fue todo lo buena que permitieron la calidad de la obra, el flojo elenco y el ambiente enrarecido creado en torno al único nuevo montaje "scaligero" de la temporada actual.

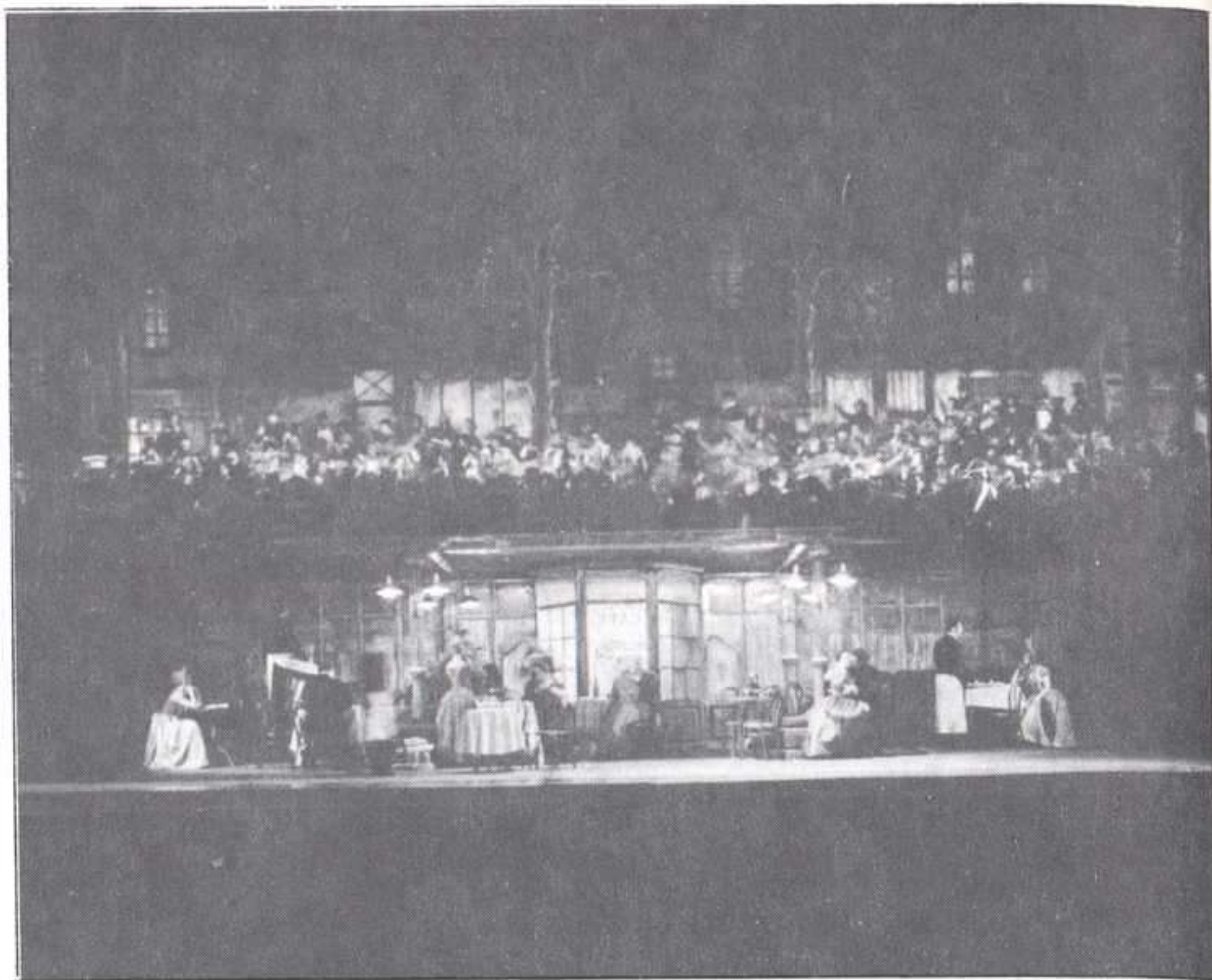
El público de esa representación fuera de abono, más neutral en las pugnas con la Dirección del teatro que otros y, por tanto, más objetivo, respondió con aplausos, excepción hecha de aquellos que hacen de la crítica impresa la guía para sus gustos artísticos.

#### CARLOS KLEIBER: LA GENIALIDAD COMO ARMA ARROJADIZA

Lleno a rebosar para la segunda representación de *Bohème* y ambiente de enorme expectación. En los programas colocados en las paredes de los pasillos, una nota: la función iba a ser grabada por la Televisión Italiana y las luces habían sido arregladas para tal fin con el permiso y la supervisión del "regista", Franco Zeffirelli. Silencio tenso cuando se apagan las luces de la sala. Arriba, en la última galería, algunos espectadores sacan medio cuerpo por encima de la baranda para clavar la vista en la puerta por donde ha de aparecer el maestro. Cuando éste asoma la nariz (nunca mejor dicho, ya

que Kleiber posee un notable apéndice nasal), se oye un grito espléndido, un ¡bravo! de "a" abierta, infinitamente larga. Rugen las galerías y la ovación crece en toda la sala, sin que sea aparente la posibilidad de que decaiga o cese. En medio de su mayor intensidad, el maestro, tras saludar las veces de rigor, intenta cortarla en seco con un golpe de batuta. Finalizado en clima de triunfo el primer acto, y tras la segunda salida de los Cotrubas, Popp, Pavarotti, Cappuccilli, Nesterenko, algunos inician el grito de ¡Maestro!, que es coreado por todo el teatro. La ovación se hace inmensa, a la que se suman, desde el escenario, una y otra vez, los cantantes. Kleiber, que permanece en el foso, pues el cambio de decorado se hace sin intervalo, se ve obligado a saludar repetidas veces. Cuando tras los intervalos reaparece el maestro en la sala, las ovaciones se hacen estruendosas. Al final, el público doblaba literalmente la ya grande intensidad de sus aplausos a cada salida del maestro, que cuando lo hacía en unión de la compañía de canto era también aplaudido por ésta. Las llamadas a Kleiber, al grito de "Maestro, maestro", se hicieron interminables. En resumen, en una *Bohème* calurosamente acogida por el público, el maestro se lleva la parte del león en este sonado éxito.

¿Por qué esta "apoteosis Kleiber" en La Scala? Es, desde mi punto de vista, la confluencia de varios factores, entre los cuales, no cabe duda, está la genialidad, la grandísima talla artística del director. Quien haya venido leyendo durante estos últimos años esta Revista habrá comprobado mi sincera admiración por Carlos Kleiber como director de ópera, y de cómo he sido testigo de sus triunfos en distintos teatros de Europa. Pero creo que en este momento la relación entre Kleiber y La Scala y, gracias a la televisión, entre Kleiber y los aficionados italianos a la lírica, es de una categoría especial, distinta la del reconocimiento, todo lo caluroso que se quiera, a los méritos de un artista. Hoy por hoy, Kleiber es un mito en La Scala, uno de los pocos verdaderamente "elegidos". ¿Con fundamento? Es difícil precisarlo. Kleiber ha dirigido en Milán *Rosenkavalier*, *Tristán* (dos obras en las que hoy día es, en opinión bastante generalizada, inalcanzable, pero que no son de las que crean "ídolos" en Italia), *Otello* y *Bohème*. Tiene su mérito, ¡quién lo duda!, convertirse en un mito con sólo estas obras (habría que añadir la *Carmen* vienesa, vista masivamente en Italia —se dio en directo, y por la primera cadena en las horas de mayor audiencia—, y que causó una enorme impresión desde el punto de vista de la dirección orquestal). Entonces, ¿es la crítica establecida la que ha elevado a Kleiber a las alturas olímpicas? Sería, pienso yo, poco honrado negar este hecho. Baste leer los comentarios publicados



Segundo acto del montaje de *Bohème* (Puccini), actualmente en el repertorio de La Scala. La escena del café Momus la resuelve Zeffirelli en dos planos superpuestos, consiguiendo un movimiento casi perfecto.

Ileana Cotrubas y Luciano Pavarotti, protagonistas de la *Bohème* de esta temporada en el Teatro alla Scala.



en los periódicos milaneses (¡y los titulares!) precisamente la mañana del día de la segunda representación, en la que fui testigo del estrepitoso triunfo de Kleiber que he narrado un poco más arriba. Ante ellos, comparándolos a los dedicados al *Mosè* y López Cobos, y teniendo en cuenta su proximidad en el tiempo, no puede por menos que sentirse la sensación de un agravio comparativo, buscado o no, pero realmente injusto.

No quiero creer que se haya usado la genialidad de Kleiber como arma arrojada en la sorda pugna que parece esconderse tras el asunto del *Mosè*. Por ello, he dudado antes de que el agravio comparativo cometido con López Cobos fuese intencional. Pero cabe interpretarse como un por si acaso las declaraciones de Claudio Abbado hechas en Nueva York al corresponsal del *Corriere della sera* precisamente por estas mismas fechas.



En ellas, Abbado recuerda a los interesados, tras defender el prestigio de López Cobos, que, por cuarta temporada consecutiva, han contado con Calos Kleiber, y añade: "Lo que nos envidian todos los grandes teatros líricos del mundo". Pero Abbado calla, porque lo da por sabido, que ello se debe a su amistad personal con el maestro recluso en Munich, de donde únicamente él, Abbado, ha podido sacarle con regularidad durante estos últimos años.

Todo lo dicho hasta ahora no debe entenderse nunca en detrimento de los méritos de Kleiber en esta *Bohème*. Igual vale decir que es fácil triunfar con esta obra que lo contrario. Hacer que una obra del más estricto repertorio pueda llegar a resultar "algo distinto", dando a la vez la impresión de que es exactamente así como debe interpretarse, es algo al alcance de muy pocos. Siempre será más difícil decir algo nuevo y absolutamente válido en *Bohème* que en otra obra más desconocida, menos interpretada. A su vez, no deja de ser verdad que, en general, las audiencias reaccionan mucho más directa y positivamente ante las obras más populares. Kleiber ha dado toda una lección de lo que es dirigir ópera, demostrando que no hace falta matar sinfónicamente (lo que parece estar bastante de moda) la partitura para resaltar las bellezas musicales. La ópera es una síntesis entre música y teatro, y así hay que ofrecerla; Carlos Kleiber lo hace de forma especialmente notable. El arte del maestro berlinés de hacer de la música la savia del desarrollo dramático confiere a *Bohème* un significado nuevo, muy vital, de hondo palpito. Ante esta demostración de cómo a partir de un estricto respeto a lo escrito por el compositor se puede lograr, con un discurso intensamente emotivo, de belleza extraordinaria, que nace en el propio gesto del maestro, una interpretación tan personal y rica en elementos reveladores, que llegan con enorme facilidad al espectador, no puedo por menos que pensar que el gran éxito de Carlos Kleiber en La Scala tiene una componente intrínseca que supera ampliamente la de la popularidad de la obra pucciniana.

Por lo demás, se trató de una *Bohème* con pocas novedades para los aficionados milaneses. El montaje de Zeffirelli data de principios de 1963, y su permanencia en el repertorio de La Scala es, posiblemente todo un "record" de duración. En cierta manera, se ha convertido en un clásico y es uno de los trabajos más conocidos de Zeffirelli. (El montaje ha sido ofrecido por la compañía de La Scala en Moscú, Munich y Montreal; los diseños

escénicos sirvieron para los montajes de Karajan en el Festival de Pascua, de Salzburgo, y en la Staatsoper de Viena. Existe incluso una película sobre la edición Karajan-Zeffirelli con la banda sonora registrada en La Scala.) Aunque ha sido tachado de comercial y falto de originalidad, este montaje respira profesionalidad por todos sus poros, y es, dentro del estilo que le es propio a Zeffirelli, un trabajo ejemplar. A pesar de sus años, el montaje conserva intactos muchos de sus valores (extraordinario el cuadro del café Momus, resuelto en dos planos superpuestos).

La pareja protagonista, Ileana Cotrubas y Luciano Pavarotti, ya había sido intérprete de la reposición de la temporada 1974-1975. Público y crítica, en un clima de triunfalismo contagioso, ha extralimitado, en mi opinión, su entusiasmo por ellos. Puede estar justificada esta actitud en el caso de la Cotrubas, cuyo cuarto acto fue realmente excepcional (la compenetración entre Kleiber y Cotrubas dio al canto final de "Mimi" la categoría de lo mágico e irreplicable. A pesar del desigual color de la soprano). El tenor de Módena ha sido, para mí, uno de los mejores "Rodolfo" que haya conocido. Hoy, si me atengo a lo escuchado en La Scala, no lo es ya (ahora, eso sí, aún lo son menos los demás tenores que tienen este "rôle" en su repertorio). Merecidísimo, por contra, el éxito de Lucia Popp, sorprendente "Musetta", que fue una auténtica "soubrette" que supo transfigurarse y decir su "Madonna benedetta" con intensa emotividad, con pureza casi infantil, todo ello con la más depurada y exquisita línea de canto. Me gustó, pese a sus acentos eslavos, la "Vecchia zimarra" de Evghenig Nesterenko, y encontré, cuanto menos, burdo el "Marcello" de Piero Cappuccilli. Muy buenos todos los intérpretes de los personajes menores (Giorgetti, Giombi, Giacomotti, Porzano...).

La Televisión Italiana cumplió un gran servicio a la lírica al ofrecer a los pocos días, con todos los honores, la grabación de esta función comentada. No fue, qué duda cabe (y aunque lo diga algún crítico de Venecia, tras contemplar el espectáculo por televisión), "La *Bohème* del secolo", aunque la presencia de Kleiber justificaría en parte este calificativo. Pero sí fue una tregua en la lucha abierta entre el público —más o menos dividido—, la crítica y los directivos de La Scala, lucha en la que la política es importante componente, y en la que ha sido cobrada ya alguna víctima inocente.—  
**FERNANDO PEREGRIN GU-TIERREZ.**

# PEDAGOGIA MUSICAL

## CURSOS DE VERANO 1979

Convocados por el ICE de la Universidad Complutense de Madrid, con la aprobación del INCIE, dentro del Plan Nacional de Perfeccionamiento del Profesorado.

### EXPRESION DINAMICA - 2.ª Fase

(2.ª Etapa EGB)

— Del 5 de julio (9 mañana) al 14 (7 tarde), en Burgos.

### PEDAGOGIA DEL CANTO ESCOLAR

(Cuatro Fases simultáneas)

— Del 16 de julio (9 mañana) al 24 (7 tarde), en Burgos.

### EXPRESION DINAMICA - 1.ª Fase

(1.ª Etapa EGB)

— Del 26 de julio (9 mañana) al 4 de agosto (7 tarde), en Burgos.

### MUSICA EN EL BACHILLERATO

(Música y actividades artístico-culturales)

— Del 3 (10 mañana) al 8 de septiembre (7 tarde), en Madrid.

Dirección, información y matrículas:

ESCUELA SUPERIOR DE MUSICA SAGRADA  
Y DE PEDAGOGIA MUSICAL

Víctor Pradera, 65, dupl., 3.º Teléfono 241 31 65.

MADRID - 8

EL ASISTIR A LOS  
PRINCIPALES  
ACONTECIMIENTOS  
MUSICALES DEL MUNDO,  
YA NO ES UN PROBLEMA



# 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 y Arenal, 18 - MADRID  
**Pedro LETURIAGA.**—Corredera Baja, 23 - MADRID-13 y Retablo, 1 - ALCORCON (Madrid)

**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.**—Avda. Cayetano del Toro, 14 - CADIZ

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

**CASA DE LA MUSICA.**—Carretería, 59 - MALAGA

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

**PROMUSICA.**—Alhóndiga, 28 - GRANADA

**TELE-ALBERTO.**—Pintor Sorolla, 16 - GANDIA (Valencia)

**MUSICAL LINARES.**—Carolinas, 1 - LINARES (Jaén)

# ENTREVISTA AL CUARTETO DE PRAGA

Por ARTURO REVERTER Y ROBERTO ANDRADE

Reportaje gráfico: AGUSTIN MUÑOZ

Hace algunos meses visitó Madrid el famoso Cuarteto de Praga, conjunto de cuerdas que lleva más de veinte años realizando, a lo largo y ancho del mundo, una magnífica labor en pro de la difusión de la música de cámara. Agrupación que en los últimos años ha recibido diversos galardones internacionales: **Gran Prix del Disco Francés, Diapasón de Oro, Premio del Gobierno Checoslovaco, Premio de la Crítica Internacional...** La aparición en el mercado, el pasado año, de su integral, en once discos, de los **Cuartetos de Dvorak** ha sido un acontecimiento ampliamente glosado en estas páginas en su momento por José Luis Pérez de Arteaga.

Contra lo que pueda creerse, el Cuarteto no pudo actuar en Madrid, tan necesitado de música de cámara, por dificultades que resultarían ridículas en cualquier otro país civilizado, y que se explican en parte a lo largo de esta entrevista. Al menos —es un consuelo— pudieron tocar ante otros públicos de nuestra geografía. La conversación que aquí se recoge estuvo presidida —y es-

peramos que pueda apreciarse suficientemente a través de la transcripción— por el mejor de los humores, por la cordialidad y por la espontaneidad, favorecidas extraordinariamente por la dinámica y vital personalidad de Berislav Novotny, primer violín y alma del grupo, quien, además, habla con bastante soltura el español (su mujer es mejicana). El, como representante de sí mismo y de los otros tres integrantes del conjunto (Karel Pribyl, Lubomir Maly y Jean Sirc), nos relata la fundación de aquél, sus criterios estéticos, sus opiniones sobre diversos temas conectados con su actividad, tan poco frecuentada entre nosotros. Creemos que el interés de las cuestiones es innegable.

Presente en la entrevista, Inés Andión. Hay que agradecerle, lo mismo que a su jefe, Alfonso Aijón, el que la reunión pudiera celebrarse y que, además, se realizara en el clima de cordialidad apuntado. Sus intervenciones quedan también recogidas en la entrevista.

De izquierda a derecha: Domingo del Campo, Jean Sirc, Lubomir Mali, Roberto Andrade, Beroslav Vovotny, Karel Pribyl y Arturo Reverter.



## INTERVIENEN:

Berislav Novotny: N (por el Cuarteto de Praga).  
Arturo Reverter: R.  
Roberto Andrade: A.  
Inés: I.

## LOS COMIENZOS

REVERTER.—Para empezar a «entrar en materia», hablemos un poco de cómo surgió la idea de reunirse ustedes cuatro para comenzar a tocar en cuarteto.

NOVOTNY.—¡Uf! Hace mucho (buscando en su memoria y consultando, en checo, a sus compañeros).

R.—No tanto, no tanto.

N.—¿No? Pues nada menos que veintidós años.

R.—Pero si eran ustedes unos niños.

N.—Ya, ya (con abierto regocijo). La idea surgió en el año mil novecientos cincuenta y cinco. El primer concierto, en mil novecientos cincuenta y seis.

R.—¿Cómo se les ocurrió?

N.—En aquella época éramos miembros de la Orquesta Sinfónica de Praga, y nos reunimos para formar el cuarteto porque nos gustaba mucho tocar en grupo, hacer música de cámara. Yo era miembro del antiguo Cuarteto de Praga, pero quise terminar, mejor dicho, quise empezar, con un cuarteto donde todos sus miembros fueran de la misma edad, porque entonces formaba cuarteto con mis maestros. Y así comenzamos.

R.—¿A poco de salir del Conservatorio o bastante después?

N.—(Consulta con los demás.) Bastante después. Sí, porque salimos del Conservatorio en el año mil novecientos cincuenta: cinco años después. Los primeros cuatro años tocábamos al mismo tiempo en la Orquesta y en el Cuarteto, lo que era muy difícil. Nos dieron facilidades: nos nombraron Conjunto de Música de Cámara de la Orquesta, sin tener obligación de tocar en ella, aunque el sueldo lo seguíamos recibiendo como componentes del conjunto. Y ahora continuamos igual: todo nuestro deber es tocar en el Cuarteto, lo que es una ventaja grande, porque estamos completamente libres y nos podemos dedicar nada más que a la música de cámara.

R.—Desde luego, ustedes son felices porque hacen lo que les gusta y encima les pagan.

N.—Sí (dice riendo). Además, todos menos uno estamos enseñando como profesores del Conservatorio y de la Academia de Música.

ANDRADE.—Ustedes nos han hablado de que, precisamente, les permitieron desvincularse un poco de la Orquesta y tocar para ustedes solos. Habrán comprobado por sí mismos que hay una diferencia clara entre tocar dentro de una orquesta y tocar dentro de un cuarteto. A partir de ello, ¿qué cualidades debe reunir un cuarteto para que se le pueda designar como tal? ¿Deben ser cuatro voluntades unidas? ¿Debe haber una única voluntad que presida? ¿Cuatro personas distintas?

N.—Usted lo ha dicho muy bien. En primer lugar, el cuarteto ha de poseer un nivel alto para no tener problemas. En segundo lugar, la musicalidad, que ha de unirse a una facilidad, a una habilidad para interpretar y leer la partitura. Entonces han de unirse las cuatro voluntades; cuatro diferentes músicos con la misma cabeza, con la misma idea, porque cuando no hay unión se nota. Nosotros tenemos, en cuanto a la evolución técnica, una gran ventaja, al ser en este sentido un poco una excepción, ya que todos somos solistas. La música de cámara ayuda a la música a solo, y la música interpretada a solo ayuda a la música de cámara, entendida ésta como suma de voluntades.

R.—Entonces ustedes interpretan o han interpretado partes solistas, han hecho conciertos con orquestas.

N.—Ahora, precisamente, el señor Maly, nuestro viola, toca mucho como solista.

R.—La viola, que parece ser la parte fundamental de un cuarteto, porque al principio, a lo largo del siglo diecisiete, todos los cuartetos de cuerdas estaban compuestos por violas.

N.—En efecto. Hay que tratar de persuadir al público de que la viola es un instrumento tan importante o más que los otros; que tiene auténtica categoría solista.

R.—Cuando nació el violín, la viola era, desde luego, tan importante como aquél.

A.—Sin embargo, la diferencia, aunque no sea más que en la cantidad de obras, es muy favorable al violín.

N.—No hace mucho, dimos un concierto que era muy interesante en este sentido, ya que tocamos, como primera obra del programa, un Doble concierto, de Bach.

A.—El de Dos violines.

N.—Luego, Mozart: Sinfonía concertante para violín y viola, y luego, Brahms: Doble concierto para violín y violoncello. Con la misma Orquesta de Praga.

A.—¿Quién era el director?

N.—Smetacek.

A.—Buen director. Le recordamos aquí, en Madrid, un Castillo de Barba Azul, de Bartok, y una Sexta, de Dvorak, inolvidables.

## FORMA DE TRABAJO, REPERTORIO

R.—¿Cómo preparan ustedes normalmente el repertorio? ¿Van, poco a poco, ampliándolo? ¿De qué forma enfocan las nuevas obras que estudian? ¿Tienen un repertorio muy grande?

N.—Sí, y siempre se tiene que perfeccionar lo que ya se sabe. Se tiene que ampliar, porque aparecen cosas nuevas, nuevos autores. Hay que estudiar siempre. En primer lugar, nos dedicamos a la música checa contemporánea. También, de vez en cuando, hemos de presentar lo que aparece nuevo en nuestro país. Tocamos y estudiamos obras modernas y las interpretamos no sólo en Checoslovaquia, sino también en el extranjero. Ahora hay que seguir con Dvorak: Quintetos, Sextetos, etcétera.

R.—¿También las Sinfonías?

N.—(Carcajada general.) No... Ello quiere decir que hay que seguir estudiando, ya que dentro de estas obras hay algunas que no conocemos; por ejemplo, el Quinteto para piano.

A.—¿Opus ochenta y uno?

N.—No, hay otro: Opus número 1, obra que no habíamos interpretado nunca.

R.—¿Lo ha descubierto Burghauser?

N.—No, ya se conocía. La única obra realmente nueva, o casi, es el Cuarteto en La menor, el Opus doce, incluida en el álbum. No se había tocado antes porque faltaba un página en el manuscrito original. Burghauser —que ha hecho la revisión de todo el ciclo— lo completó.

R.—¿Van eligiendo ustedes su repertorio? ¿Tienen una política concreta para elegir nuevas cosas, o quizá dependen en este sentido de las autoridades musicales de su país?

N.—Depende completamente de nosotros. Este repertorio se tiene que montar según las ofertas que nos ofrecen. Por ejemplo, ahora tenemos la tarea de terminar con la obra de Dvorak. Hemos de estudiarlo todo.

R.—¿No están cansados?

N.—No. Y hay que continuar estudiando. Por ejemplo, en relación con la integral de Dvorak, existían unos seis cuartetos que eran prácticamente desconocidos.

R.—Bueno, sólo había ocho conocidos en realidad.

A.—Sí, seis, siete u ocho.

R.—Hace años las sinfonías sólo eran cinco. Ahora se sabe que son nueve.

R.—¿Y Janacek? ¿También lo interpretan con frecuencia?

N.—Janacek también. La base de nuestro repertorio es la música checa. Tenemos la obra completa de Dvorak. Tenemos ya en repertorio los Cuartetos, pero faltan todavía los Quintetos. Vamos a tener también la obra de Smetana y Janacek. Esa es la base. Otros pilares de nuestro repertorio son, naturalmente, los Cuartetos de Beethoven, y sobre todos los de Mozart.

R.—¿Y Haydn?

N.—Haydn, sí. Y todos los de Brahms, claro. De Mozart grabamos diez Cuartetos para la firma checa Supraphon.

A.—Es decir, los seis Cuartetos dedicados a Haydn y los cuatro últimos.

N.—Y también Schubert, Tchaikovsky, Bartók, Prokofiev, Shostakovich, Martinu, etcétera. Y obras contemporáneas checas, como ya he dicho.

R.—¿Se componen cosas interesantes ahora en Checoslovaquia?

N.—Hay alguna que otra. Nosotros tocamos bastante una obra aleatoria de Jean Dounsinger: el Tercer Cuarteto.

R.—¿Han tocado Xenakis?

N.—No.

... Todo nuestro deber es tocar en el Cuarteto, lo que es una ventaja grande...





... Hace años tratamos de estudiar y tocar *La oración del torero*...

R.—Entonces, lo más contemporáneo que hacen ustedes es checo.

N.—Puede decirse que sí.

R.—Actualmente, ¿qué otros cuartetos checos importantes hay? Por supuesto, aparte de ustedes. ¿Quizá Smetana, Vlach, Talich...?

N.—El Cuarteto Vlach ya no existe. El Talich es más joven que nosotros. Son muy buenos.

A.—Yo les he escuchado en La Coruña, hace dos años o una cosa así. Por cierto, ¿en qué ciudades han tocado ustedes ahora? ¿O están todavía en su gira por España?

N.—Ya terminó.

A.—¿En qué ciudades han tocado ustedes?

N.—Esta vez hemos tocado en Santa Cruz de Tenerife, Las Palmas, Oviedo, Santander y Bilbao.

A.—¿Qué cuartetos han tocado ustedes por España?

N.—Nosotros ofrecemos siempre en cada país tres clases de programas. Cada programa consta de tres grupos: el que debe estar al comienzo del concierto; el que se sitúa en el centro, y el grupo de obras finales. Así, tocamos aquí lo mismo que, por ejemplo, en Estados Unidos. En el primer grupo hay Haydn, Mozart, el primer Beethoven, especialmente el Opus dieciocho número 1; las más breves. En el centro, obras modernas, de Prokofiev, Shostakovitch, Janacet, Martinu, etcétera, y después del intervalo, las obras «grandes»: Dvorak, Beethoven, música romántica en general... Podemos también hacer programas dedicados íntegramente a un compositor, como a Schubert o a Beethoven.

## EL PÚBLICO ESPAÑOL

R.—¿Han notado en sus visitas a España algo particular en el público, como si cuando llega una agrupación como la que forman ustedes, sobre todo en provincias, descubriera algo importante?

A.—Es decir, ¿ante qué tipo de obra ha reaccionado mejor nuestro público? ¿Qué han notado ustedes que haya gustado más?

N.—Se nota, por ejemplo, que Beethoven tiene mucha tradición; pero lo que nos asombró fue que la audición fue muy buena en Santander para Janacek. Escogieron ellos mismos hasta dos Cuartetos de este compositor.

R.—En RITMO, el mes pasado, hubo un trabajo sobre Janacek.

A.—Tendríamos que haberles conseguido este número.

INES.—Quería preguntarles acerca del ambiente de Oviedo, porque tengo entendido que había ochocientas personas verdaderamente entusiastas en el concierto.

A.—Quizá fuera el público más entusiasta.

N.—Sí..., aunque hay que hablar también del de Canarias. Allí hay mucha afición. La Sociedad Filarmónica de Las Palmas tiene una gran tradición.

A.—Volviendo a lo de antes, sobre las reacciones de nuestro

público: ¿han notado ustedes alguna forma de reaccionar distinta, teniendo en cuenta que nuestros oyentes no están excesivamente acostumbrados a escuchar música de cámara?

N.—Sí, se nota el entusiasmo de los españoles, porque la reacción del público, en general, puede ser distinta no sólo según el amor a la música de cámara, sino también según el carácter de cada nacionalidad. Los españoles reaccionan de otra manera que los nórdicos, por ejemplo.

R.—Aquí, en España, falla, por ejemplo, en cuestión de música de cámara, y a pesar de lo que usted ha dicho antes, la tradición; pero es que aquí no se ha tocado nunca en casa, como en Centro-Europa. En otros países, como en Checoslovaquia, por ejemplo, hay afición, e incluso se toca en el propio hogar; la música «se vive».

N.—Pero, por otra parte, aquí tienen la tradición de las sociedades de música de cámara. La Sociedad de Música de Cámara de Málaga, por ejemplo, tiene más de cien años. Y la de Bilbao, también.

R.—Sí, pero falta dinero. Es el problema principal. Por ejemplo, en Bilbao se deshizo la Orquesta Sinfónica porque no había dinero. Menos mal que apareció un mecenas que la subvencionó, y la Orquesta ha podido ir tirando. No deja de ser, por supuesto, una solución momentánea, un parche. En general, la música en España, como todas las artes, nunca ha estado bien estructurada, subvencionada y protegida. En este sentido, somos distintos a países como Alemania o Checoslovaquia. En todos los países del Este la música es importante y el Estado se preocupa de ella. Por eso hay conservatorios, teatros, salas de conciertos...

N.—Es cierto. Por ejemplo, en Praga, con un millón de habitantes, tenemos dos teatros de ópera.

R.—Los conocemos. En Madrid han estado hace algún tiempo la Opera de Praga y la Opera de Cámara de Praga.

N.—Si se cuentan las orquestas de los teatros, tenemos cinco orquestas sinfónicas con gente diferente. Es decir, que no sucede lo que en Viena, en donde los músicos tocan de día en la Filarmónica y de noche en la Opera. Nosotros contamos con la Filarmónica de Praga, la de la Radio, la Opera número uno, la Opera número dos. Luego existe una orquesta para grabar películas, que sólo se dedica a hacer el fondo musical para los filmes. Además, hay dos orquestas de opereta. Y esto sólo en Praga. El promedio de conciertos en la capital es de unos setecientos por año. Cada día dos conciertos, más o menos.

R.—¿Ustedes conocen o han tocado algún cuarteto español? ¿Quizá Arriaga?

N.—Desgraciadamente, no. Hace años tratamos de estudiar y de tocar la Oración del torero, de Turina.

A.—A Arriaga le llamaban el Mozart español. Murió a los veinte años. Tiene tres Cuartetos muy bonitos, muy mozartianos o, más bien, muy haydnianos. Es un músico que vivió entre mil ochocientos y mil ochocientos veinte.

R.—De todas formas, en España no ha habido grandes compositores de cuartetos, aunque haya obras que tienen cierto interés, como algunas de Usandizaga, Guridi o Del Campo. Lo fundamental es que no hay conjuntos: los pocos que han existido o existen casi no tienen actividad. Hay un extraordinario público potencial —y ustedes lo han podido comprobar en sus visitas— al que no se cuida.

A.—Lo prueba, por ejemplo, el hecho de que ustedes no toquen en Madrid en esta gira.

I.—(Atajando rápida y contundentemente.) Bueno, el hecho de que ustedes no toquen en Madrid es porque no ha habido una sala que pudiera contratarse. Eso ya se lo dijo el señor Aijón, porque el Teatro Real tiene conciertos, y además es muy grande para música de cámara, y la Sala Fénix es demasiado pequeña y es muy difícil contratarla. Existían una serie de problemas de tipo burocrático. En fin, que era imposible. Esa ha sido nuestra gran pena, porque, realmente, Ibermúsica ha tratado por todos los medios de que ustedes dieran un concierto.

A.—Pero con las gestiones de Inés esperamos que el año que viene estarán ustedes aquí.

I.—Sí, por supuesto. Yo haré lo que pueda.

## PÚBLICO DE «CAMARA» Y PÚBLICO «SINFÓNICO». VIAJES

R.—Ustedes, que han tocado en orquesta sinfónica, como solistas y ahora como cuarteto, ¿notan alguna diferencia entre el que escucha música de cámara o el que escucha música sinfónica? ¿El público les escucha de distinta forma?

N.—Sí, pero, en realidad, se trata más bien de otro público. No es, normalmente, el mismo con unas reacciones distintas, sino que es otro en su mayor parte.

R.—¿No es entonces el mismo?

N.—Creo que algunas veces puede serlo, pero, en general, el público de música sinfónica es, por lo menos en nuestro país, algo diferente.

R.—¿Tienen ustedes en Praga un ciclo de conciertos anual?

N.—No. Es muy difícil hacer un ciclo. Aunque una vez, hace dos años, lo hicimos, porque era el vigésimo aniversario de nuestra



Jean Sirc, el violoncello de los praguenses.

agrupación. Entonces dimos un ciclo de cuartetos, y al mismo tiempo todos, los cuatro, aparecimos como solistas con la Orquesta Sinfónica de Praga. Pribyl, nuestro segundo violín, tocó Mozart; yo toqué Beethoven; Maly tocó Martinu, y Sirc tocó Ryba, antiguo compositor checo, autor de una famosa Misa.

R.—¿Las cuatro obras en el mismo concierto? ¿En el mismo día?

N.—No, en distintos días. Sería demasiado (dice riéndose).

R.—¿Tienen organizado el año de conciertos de tal forma que puedan compaginar con sus enseñanzas?

N.—Mire, hace unos diez años o más viajábamos tanto que casi no nos quedaba tiempo para hacer otra cosa. Hasta hicimos, en mil novecientos sesenta y cinco, una gira de conciertos alrededor del mundo. Ibamos de un país a otro. Siete meses de dar conciertos sin parar. Ahora ya no queremos hacer estas exageraciones.

I.—Este último viaje ha sido muy interesante.

N.—Y cansado. Sólo en Nueva Zelanda dimos veinticinco conciertos.

R.—¿En la Patagonia también?

N.—(Carcajadas.) No, en la Patagonia, no. Pero en Tasmania, Australia, Hawai y Japón, sí.

R.—El público de Hawai, interesante, ¿no? ¿Muchas hawaianas?

N.—(Nueva risotada de Novotny y sus compañeros.) Se toca para los turistas. Es lo mismo que en la India, que se toca más bien para los ingleses.

R.—Y de Estados Unidos, ¿qué experiencia tienen?

N.—De Estados Unidos regresamos hace poco. Hemos estado allí por octava vez.

R.—¿Hay una gran diferencia entre Estados Unidos y Europa en cuanto al ambiente musical y público?

N.—Claro que es distinto; pero lo fundamental, lo básico, se puede decir que es casi lo mismo, porque los que organizan allí los conciertos son de origen europeo: alemanes, franceses, ingleses...

R.—Y componentes de orquestas también; y directores...

N.—Por ejemplo, nuestra agente, Mary Andress, es vienesa.

R.—Deberá crearles a ustedes algún problema el hecho de ausentarse tres semanas seguidas de un curso. ¿Supone, realmente, problema para sus alumnos el que ustedes estén fuera tres semanas?

N.—No. Luego lo podemos recuperar trabajando con más intensidad. Siempre tenemos algún asistente o suplente, otro profesor.

Y como en la Universidad las clases no son demasiado rigurosas, es posible tener cierta libertad para cambiarlas o posponerlas.

R.—¿Y qué tal la juventud checa? ¿Hay buen ambiente?

N.—Sí. Un ejemplo es la Escuela de Praga. Tiene fama y siempre han salido de ella instrumentistas muy talentosos en el campo de cuerda.

R.—En todas partes existe el problema de los que estudian un instrumento de cuerda: quieren ser solistas siempre, y muchas veces eso no puede ser porque, lamentablemente, no todos reúnen las condiciones precisas.

N.—Esa es la ventaja de Checoslovaquia: que los que no pueden ser solistas pueden formar cuartetos, tríos, etcétera. Luego, hay montones de orquestas sinfónicas donde pueden ganar su pan. Si son buenos, pueden ser concertinos de las diferentes formaciones sinfónicas. Hay también muchísimas escuelas de música para niños, lo mismo que conservatorios para los adultos; y no sólo en Praga, sino en muchas otras ciudades. Entonces, para los músicos hay montones de posibilidades. No se trata únicamente de ser solista. Hay otras muchas salidas.

R.—Es que aquí lo que sucede, en la mayoría de los casos, es que el que no puede ser solista es un hombre frustrado; y no es eso.

N.—No, yo creo que no debe ser eso. Mire, si en una escuela no pueden salir veinte o treinta solistas cada año, ¿para quién van a tocar? No puede ser. Únicamente, es lo lógico, saldrán unos pocos con auténtica categoría.

#### EJEMPLOS A SEGUIR. PRESUPUESTOS INTERPRETATIVOS. PROBLEMAS TECNICOS Y EXPRESIVOS

A.—¿Oyeron a Jan Kubelik, el padre de Rafael?

N.—(Se miran entre sí y asienten.) Yo le he escuchado cuando ya era muy mayor y casi no tocaba.

R.—¿Y Enesco?

N.—No le he escuchado nunca. (Mira a sus compañeros.) Ellos tampoco.

R.—¿A quién han admirado ustedes y admiran como violinista?

N.—Admirábamos mucho, por supuesto, a Oistrakh. Por la musicalidad; no sólo la técnica, sino la musicalidad y la inteligencia.

R.—Todo eso mezclado da el artista.

N.—Y, claro, ésa es la meta que quisiéramos alcanzar; o, por lo menos, acercarnos a ella. Reunir el corazón, el entusiasmo, la musicalidad y el gusto por hacer música; el calor de la música con la inteligencia, con el estudio exacto de la partitura; realizar todo lo que está escrito, para que lo que está recogido en el pentagrama también se oiga. Porque el compositor escribe, y nuestro deber es ayudar, coadyuvar a que se oiga todo lo que él ha escrito. Y eso no se puede hacer sólo con la música, dando las notas señaladas, sino con el estudio, trabajando con la cabeza.

R.—Es que tocar, reproducir las notas simplemente, incluso dándoles su medida, es relativamente fácil.

N.—Y hay que suprimir algunas cosas y resaltar otras. Por ejemplo, en la partitura de la Gran Fuga, Beethoven ha escrito para las cuatro voces pasajes en «forte» y «fortissimo». Si tocáramos los cuatro en «fortissimo», entonces, ¿dónde estaría el tema principal? Los que no tienen música importante que tocar en un momento concreto, los que no tienen que llevar el canto, el tema principal, tienen que tocar un poco menos fuerte, y así acercarse al tema que está en el «cello». Entonces, en este sentido, tenemos que trabajar como lo hace un director de orquesta, el cual no puede dejar tocar a los ochenta músicos en «fortissimo», sino que a algunos les hace tocar más «piano», a otros les indica que toquen algo más fuerte, un poco más... Y así nace el equilibrio.

R.—Pocos hacen eso.

N.—Eso es la dinámica. Pero hay muchos más problemas.

R.—Bueno, en realidad, en otra dimensión, un cuarteto es como una orquesta, pero hay que dar el relieve a los temas de manera exacta, y hacer que se oiga más uno que otro en un momento determinado, y que siga siempre presente la línea melódica, de tal forma que se pueda oír el contrapunto. En fin, que se oiga todo. Ese es el problema.

N.—Es la desventaja de muchos cuartetos o conjuntos. Si lo hacen perfectamente desde un punto de vista cerebral, todo puede entonces parecer frío. Y, al contrario, los músicos que tocan con mucho entusiasmo, sin más, pueden romper el equilibrio estructural. La idea fundamental es tratar de unir las dos cosas, los dos aspectos.

A.—Es muy difícil. Y a ustedes, ¿qué tal les sale?

N.—Nosotros, por lo menos, nos acercamos en Dvorak a esta idea.

R.—¿Creen ustedes que Beethoven estaba borracho cuando compuso la Gran Fuga?

N.—(Carcajada general.) No, seguramente no. Al contrario, creo que se tiene que admirar mucho la enorme dimensión de su desarrollo, porque a lo largo de sus diecisiete Cuartetos Beethoven empezó como Haydn, y luego abrió la puerta al estilo romántico; y en sus últimos Cuartetos está ya tocando los problemas del siglo veinte. Concretamente, en la Gran Fuga se pueden encontrar momentos en donde ya está apuntando la dodecafonía. Se pueden

# LOWREY

El sonido  
de la magia



Distribuidor exclusivo para España :



Muntaner, 300 - Tel. (93) 217 80 00 - Barcelona  
Hermosilla, 75 - Tel. (91) 225 41 78 - Madrid



señalar una serie de instantes en donde hay hasta diez tonos diferentes. (Tararea un fragmento.)

R.—Menos mal que dejó dos tonos para que Schönberg pudiera crear el sistema dodecafónico. Si no, ¿qué habría sido de éste?

I.—De todas formas, hay que tener en cuenta que estando sordo, como estaba Beethoven, tiene mucho más mérito el hecho de haber compuesto esta obra.

R.—A lo mejor, si no hubiera estado sordo, no la hubiera compuesto.

N.—Nosotros la tocamos con mucho gusto, porque es rara, aunque es muy difícil; también para los oyentes. Sin embargo, siempre, sin excepción, tenemos un gran éxito con esta Fuga.

R.—Creo que cuando uno entra en ella es una obra impresionante.

N.—Es el éxito más seguro; antes que cualquier otro cuarteto.

R.—¿La tocan sola?

N.—No. Siempre la tocamos como último movimiento de la Obra ciento treinta.

A.—Pero, ¿tocando o sin tocar el final de la obra?: tan, ta, ra... (Tarareando el tema del último movimiento del Cuarteto.)

N.—Sí. Hay lugares donde, sin embargo, exigen tocar este movimiento. (Tararea el tema indicado.) En cierto lugar de Estados Unidos, por ejemplo, algún otro conjunto antes de nosotros había tocado, probablemente, la Gran Fuga. Por eso no quisieron repetir lo mismo, y nos pedían siempre este tema tan juguetón.

R.—¿Qué pena! No saben lo que se perdieron.

A.—Hemos hablado de Schönberg. ¿Suelen tocar ustedes obras pertenecientes a la Escuela de Viena?

N.—No, no solemos interpretarlas. Hemos empezado con la Suite «Lírica», de Berg. Pero Schönberg, no.

R.—¿No les gusta?

N.—No es eso exactamente. Más bien podemos decir que no es nuestro estilo.

A.—Quizá sea un problema de afinidad, de estilo, efectivamente. Realmente, son obras difíciles y, por lo menos, de entrada, en un primer acercamiento, son obras ásperas. ¿Tampoco Webern?

N.—No, tampoco.

A.—De todas formas, hay que recordar que el primer Cuarteto de Schönberg debe mucho a Dvorak.

R.—Y Dvorak, ¿a quién debe? A mucha gente, por supuesto.

N.—Desde luego, a Schubert y a Brahms. Algo también a Beethoven, fundamentalmente en la forma. Pero los primeros Cuartetos de Dvorak están muy unidos, sobre todo, a Schubert.

R.—José Luis Pérez de Arteaga, en su trabajo sobre la grabación de los Cuartetos de Dvorak realizada por ustedes, nos habla también de manera especial de Wagner.

N.—Sí... (Le dice algo en checo a Pribyl.) Especialmente, en los Cuartetos dos, tres y cuatro está muy influido por Wagner. Los hizo bajo la influencia directa de sus óperas.

## D V O R A K

N.—Hay que recordar que Dvorak era violinista de la Orquesta de la Opera de Praga, y ahí escuchó por primera vez las óperas de Wagner. Quedó tan impresionado que inmediatamente escribió estos tres Cuartetos, donde repite todo, revuelve, mezcla, como si fuera Wagner. Pero él, seguramente, muy pronto reconoció que ésa no era su manera de trabajar, y ya en el Cuarteto siguiente no se nota nada de Wagner; regresa a la manera de Schubert o de Beethoven. Claro que en los «leit-motiv», especialmente en Ruskalka o en algunas otras de sus óperas, se sigue notando la influencia de Wagner. Pero ésta ya no es tan grande.

R.—Aquí, en España, Dvorak, realmente, no es muy conocido. Por supuesto, se conocen las Sinfonías ocho, nueve y siete. La seis, un poco; las otras, nada. Lo mismo que los Cuartetos; únicamente, el Americano.

A.—Tríos, apenas, ni siquiera el Trío Dumky.

R.—Ustedes están encargados de que podamos llegar a conocer todas estas obras.

A.—Por supuesto, y es culpa suya el que no las conozcamos todavía.

R.—Desde luego, Dvorak tiene cosas muy importantes, y además es un compositor al que en cierta época se le dio muy poca importancia.

N.—¿Se conocen aquí las Danzas eslavas?

R.—Sí, algunas. Pero no se tocan. Técnicamente, y enlazando con otro tema, ¿qué compositores son, según ustedes, más difíciles de interpretar?

N.—Nada es fácil. Por ejemplo, Bartók es técnicamente muy difícil, pero Mozart es difícil de otra manera completamente distinta. Algunas veces hay Cuartetos de Mozart que tienen más problemas que los de Bartók, porque en éstos no se nota nada. (Hace un gesto con ambas manos, como describiendo algo muy liado o confuso. Al mismo tiempo emite una serie de sonidos ininteligibles, lo que ocasiona la consiguiente hilaridad.)

## MUSICA UNIVERSAL O NACIONAL

A.—Volviendo un poco al tema de las preferencias musicales, ustedes nos han hablado de que, en realidad, todo el gran reper-

torio de los Cuartetos lo tocan y lo dominan; pero, concretamente, aparte de Dvorak, ¿cuáles son los estilos con los que ustedes se identifican más? ¿Quizá Mozart, quizá Beethoven, quizá Brahms? ¿Qué es lo que más les gusta tocar? ¿Creen ustedes que uno toca mejor aquella música con la que tiene unas afinidades por nacimiento, por vinculaciones geográficas? Es decir, ustedes son unos eminentes intérpretes de Dvorak, eso es claro; pero, partiendo de ello, ¿creen que haya una relación de causa a efecto, que se da siempre, en que uno toca mejor y siente más aquello que uno tiene más cerca, que está más en los orígenes de su nacimiento? ¿O creen que el lenguaje de la música es más universal que todo eso?

N.—Es muy difícil de contestar. Si fuera únicamente así, como pregunta usted, que solamente los checos pueden hacer música checa, o los alemanes música alemana, o los franceses música francesa, entonces no se atrevería uno a tocar Beethoven. Creo que la mayoría de las obras son internacionales, universales, porque los músicos son representantes de toda la Humanidad. Por supuesto, son también representantes de su nación, pero en un segundo término. Para ustedes, Dvorak, aunque es un típico checo, les dice lo mismo que a mí. Hay, sin embargo, tipos de compositores que puede considerarse que en primer término son más nacionalistas. Es el caso, por ejemplo, de Smetana o Glinka. No podemos decir lo mismo de un Tchaikovsky. Es mucho más europeo. A una persona con corazón le emociona Tchaikovsky lo mismo si es alemán que checo; depende únicamente de su musicalidad y de su sensibilidad, pero no de su nacionalidad. Creo que esto es lo importante. Por eso, he visto y he escuchado una obra francesa por un cuarteto francés muy mal tocada, y la misma por un cuarteto checo, muy bien. ¿Dónde está entonces lo francés? Claro que, por ejemplo, hay cosas, como pueden ser los valsos de Strauss, que nadie toca como la Filarmónica de Viena...; y ahora que estamos hablando de música sinfónica, probablemente, si oímos la Ultava, de Smetana, interpretada por una orquesta que no sea checa, será muy difícil que nos guste.

A.—Estamos totalmente de acuerdo. Esa es también nuestra idea. El lenguaje de la música es absolutamente internacional, universal. ¿Por qué otro compositor, aparte de Dvorak, creen ustedes tener una afinidad especial? ¿Qué otra cosa les gusta a ustedes como cuarteto? ¿Con qué otro compositor disfrutaban ustedes especialmente?

N.—Con todos... A nosotros nos gusta más, exactamente, aquel compositor que estamos tocando en un momento concreto, porque si no nos emocionara, no lo tocaríamos. Por ejemplo, si tocamos mucho Dvorak, no nos sentimos cansados de él. Si luego tocamos Beethoven o Janacek, el cambio resulta interesante y, naturalmente, también nos sentimos identificados con ellos. Por eso preferimos variar los programas, y no queremos tocar en una gira cada día el mismo, porque, de veras, el cambio es lo que nos excita, lo que nos da nueva vida. Pero tocar un programa, dos programas al mes, no es lo mismo que tocar, digamos, un Cuarteto de Smetana por décima vez; no es lo mismo que la primera, ya se tiene uno que forzar, concentrarse más. Pero si tenemos un Janacek, un Beethoven, automáticamente la concentración viene por sí misma, ya que nos encontramos ante un cambio.

R.—Pero eso, a la larga, después de tantos años de tocar, fatiga. Ahora mismo, ¿no están ustedes ya un poco cansados? ¿Cansados de seguir tocando, de repetir muchas veces las mismas cosas?

N.—En cierto modo, sí. Por eso también preferimos no tocar, como algunos cuartetos lo hacen, de memoria.

R.—El Smetana toca de memoria, por ejemplo, ¿no?

N.—Sí, pero nosotros preferimos tener la música delante, porque eso permite poseer un repertorio enorme, muy grande. Si se

... Creo que la mayoría de las obras son internacionales, universales, porque los músicos son representantes de toda la Humanidad...





toca de memoria, el repertorio es más limitado, y siempre se tiene que memorizar y repetir casi siempre lo mismo. Eso puede cansar todavía antes.

R.—Además, es que no hay ninguna necesidad de hacerlo.

N.—La música de cámara sólo si eres solista tienes que tocarla. En el cuarteto cada uno es, en cierto modo, solista, y al mismo tiempo acompañante.

R.—El ruido de la partitura al pasar puede considerarse, por otro lado, música también. En todas las composiciones, ya saben ustedes, hay un aspecto gestual y un aspecto acústico.

N.—Quizá parezca un tanto extraño, teniendo en cuenta nuestra especialización en Dvorak, pero el caso es que nuestra grabación de los Cuartetos de Mozart dedicados a Haydn mereció que en Viena nos otorgaran el premio «Flauta de Oro». Aunque si los de Viena dan un premio a los checos...

R.—De todas maneras, tampoco hay tanta lejanía, no sólo geográfica, sino en cuanto al espíritu, al estilo, entre Viena y Praga.

A.—Hay una unión muy clara. Mozart lo decía: «Mis amigos de Praga».

R.—Además, Checoslovaquia formó en cierto momento parte del Imperio Austrohúngaro. El mismo Mahler, que era checoslovaco de nacimiento (nació en Bohemia), sin embargo, se consideraba austríaco. Y Haydn. Es un músico que se considera más bien húngaro. ¿No? Porque lo rústico de Haydn, su contacto con el pueblo, lo popular, lo danzable, también tiene mucho contacto con lo danzable checoslovaco. Es lo que Janacek después captaría y desarrollaría.

N.—Lo mismo Bartók. La abuela de Bartók era eslovaca.

A.—Ahí hay claramente un núcleo musical centro-europeo.

R.—Bueno, en Hungría ha habido y hay grandes cuartetos, lo mismo que en Checoslovaquia. Recordemos el de Budapest, el Cuarteto Húngaro, el Tatrai, el Vegh...

## LA DOCENCIA

R.—Ustedes, cuando no tocan y enseñan, ¿van a los conciertos?

N.—Solemos decir, en relación con esto, un chiste: que tenemos tan poco tiempo, que vamos nada más que a nuestros conciertos. (Lanza una estruendosa carcajada.)

A.—Sólo asisten a sus propios conciertos.

R.—Están, realmente, muy en primera fila.

A.—Nunca han tenido problemas de entradas, se supone. (Hilaridad general.)

R.—¿Tienen discos en su casa?

N.—Sí. (Contestan todos.)

A.—Como aficionados a la música, como oyentes, ¿qué cosas les gusta oír? ¿Cambian? ¿Pasan de música de cuarteto a música sinfónica? ¿Les gusta la ópera, por ejemplo?

N.—Por supuesto, todo ello nos agrada.

R.—¿Música «Pop»? ¿«Rock and Roll»?

N.—No. La música popular puede ser buena o mala. Desgraciadamente, la mayoría es mala. Pero hay cosas tan buenas que las escucho con mucho gusto. Y lo mismo mis compañeros.

A.—Nos gustaría que nos contasen cómo enfocan ustedes el problema de la enseñanza. Tienen ante sí una clase de —hay que suponer— diez, quince, casi veinte alumnos, a los cuales tienen que explicarles, quizá, la estructura de un cuarteto de Haydn, o un cuarteto de Beethoven, a efectos interpretativos. ¿Por dónde empiezan ustedes a explicar a esa gente cómo deben tocar ese cuarteto?

N.—No tenemos quince alumnos. En realidad, enseñamos en Checoslovaquia, individualmente, no música de cámara, sino sólo viola, violín, violoncello, etcétera. Pero también tenemos muchas experiencias en la enseñanza de la música de cámara como conjunto. Esto lo hicimos no sólo en Checoslovaquia, sino en Japón varias veces, o en Nueva Zelanda, porque pasamos seis meses en la Universidad de Christchurch, en donde enseñamos no sólo individualmente, sino desde el punto de vista de grupo: quintetos, cuartetos, cualquier conjunto. Entonces uno se enfrenta siempre con un grupo. Se trata, por ejemplo, de estudiar un movimiento de Schubert. Empiezan a tocar; lo primero es corregir los defectos técnicos: arcos y digitaciones. Luego, ritmo y entonación. Cuando todo esto se ha hecho, entonces empieza el estudio del fraseo, cómo debe construirse cada frase, cómo debe matizarse la expresión, la dinámica; y así sigue una cosa tras otra. Pero se tiene que empezar con lo básico, con la técnica, con la digitación, a fin de unir los arcos. Ritmo, entonación y tiempo.

R.—En principio, un instrumentista que posea cualidades técnicas musicales, inteligencia, ¿qué otra cualidad debe tener para ser buen instrumentista de un cuarteto? ¿Hay alguna cualidad específica?

N.—Sí, probablemente. Esto también es un talento. En primer lugar, entusiasmo; se necesita un gran entusiasmo para este tipo de música. Tengo unos alumnos que desde el principio están entusiasmados por formar un cuarteto. Ya sienten que esto les atrae más que la carrera de solista. Ya existe una vocación, un amor o preferencia. Lo que exige la música de cámara es un gran respeto a los demás; algo completamente distinto a lo que se precisa para actuar como solista. Por ejemplo, hay casos en los que cuatro solistas muy famosos formaron un grupo, sin que éste no



Karel Pribyl, segundo violín.

pasara de ser un conjunto mediocre. Faltaba ese respeto, esta facilidad para coordinar con los demás y saber escuchar a los que tocan. Uno tiene que prescindir de sí mismo para ayudar al colega.

A.—Si me permiten el inciso y el dar nombres, que luego, si quieren, podemos ignorar, corrijanme, por favor, si mi opinión es incorrecta, pero creo que muchos pensamos así: tenemos el caso, por ejemplo, de Menuhin, que ha sido, aparte de un grandísimo violinista, un gran solista de cámara. El caso contrario podemos encontrarlo, por ejemplo, en un Heifetz. Yo conozco algunas grabaciones tuyas, como el **Octeto**, de Mendelssohn; el **Quinteto en Sol menor**, de Mozart, **K. quinientos dieciséis**; el **Sexteto**, de Brahms, que son magníficos tanto por él como por sus colaboradores (Primrose, Piatigorsky...), pero, sin embargo, aquello no funciona; no es música de cámara. No hay una estructura, un equilibrio y una convicción auténticos.

N.—En efecto, estamos de acuerdo. Un violinista que, sin embargo, sabe tocar como un gran solista, y además es un gran músico de cámara, es Szeryng. Eso se nota en la interpretación. Estos solistas, que salen a la escena, y desde el principio al final tocan todo «fortissimo» y «forte», «forte» y «fortissimo» nada más, entonces muy difícilmente pueden dominar un «pianísimo» en un cuarteto.

A.—¿No piensan ustedes que, en definitiva, incluso en obras sinfónicas, y sobre todo en obras con solistas, hay, en realidad, muchos pasajes de música de cámara en que el violín está dialogando con otros instrumentos?

N.—En efecto. Por eso, cuando uno escucha a un gran solista en un recital o en un concierto, ya sabe cómo puede tocar la música de cámara. Es, precisamente, en ésta donde se nota más la influencia. En un trío con piano, por ejemplo, de hecho, son tres solistas, no es un verdadero conjunto de música de cámara.

R.—Ustedes tienen la ventaja, que decían antes, de que han sido solistas, son solistas también y han sabido conjugar las dos cosas.

N.—Sí, eso ayuda mucho, porque si uno tiene que tocar un concierto, luego es técnicamente fácil tocar un cuarteto. Lo difícil es la musicalidad.

## RELACIONES «INTER PARTES»

R.—Dentro del conjunto, ¿tienen ustedes la misma autoridad?

A.—Es decir, ¿forman ustedes una república democrática?

R.—¿Democracia o dictadura?

N.—No, no. Democracia.

A.—(Entre risas.) Le acusamos a usted (refiriéndose a Novotny) de dictador: es el que lleva la voz cantante.

R.—El primer violín siempre es muy autoritario, ¿eh?

N.—(Protestando.) ¡No! (Mira a los demás y ríe.) Si uno no es capaz de permitir que los demás expresen sus ideas, entonces es mejor que lo deje. Si no sabe persuadirlos, entonces, ¿cómo van a tocar bien? Creo que una dictadura nunca puede salir bien.

# Dietmann

Modelo STUDIO  
Medidas 108 x 142 x 55 cms.



Fabricación artesana



Perfecta afinación



Control de calidad



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



... A propósito de Brahms, ya saben ustedes la opinión que tenía de los críticos...

R.—Nosotros tenemos cierta experiencia en el tema... De todas maneras, hay una cosa muy interesante y positiva en ustedes, aparte de que sean buenos músicos, y es que tocan la música con agrado, con buen humor, porque tienen ustedes muy buen humor, ¿no es cierto?

N.—Sí, por supuesto. Yo no sé cómo pueden existir músicos que no disfruten tocando.

R.—No son músicos.

A.—Ustedes hablaban antes de qué interpretar partes de solista en conciertos le ayuda a uno a que le parezca muy fácil la parte solista de un cuarteto. Sin embargo, creo recordar que la parte de primer violín, y quizá la del segundo también, del mencionado **Cuarteto op. ciento treinta**, de Beethoven, es especialmente difícil. ¿Es eso cierto?

N.—Sí. El tema tiene muchos matices, porque un concierto de violín es normal que pueda estar escrito en Re mayor, donde todo sale muy fácil y se pueden hacer muchos efectos. Pero en el Cuarteto citado, o en otros, Beethoven escribe sin atender a lo bonito o a lo feo, en si sale bien o sale mal. Escribe, en tal sentido, contra el violín.

#### FINAL CON ESTRAMBOTE

A.—En relación con obras para violín solista, hay que mencionar, desde luego, al **Concierto de violín**, de Brahms. ¿Es quizá uno de los más difíciles del repertorio?

N.—No hay duda. Es una obra compleja y de estructura muy singular. A propósito de Brahms, ya saben ustedes la opinión que tenía de los críticos.

A.—No. Cuente, cuente, por favor.

N.—Se trata de una anécdota divertida. Una vez, un crítico le hizo una mala crítica. Brahms le escribió una carta que decía: «Estoy sentado en el cuarto más chiquito de mi casa, y tengo su crítica enfrente de mí. Muy pronto la voy a tener detrás de mí». (El chiste es ampliamente celebrado.)

A.—No lo conocíamos.

R.—Sí: Brahms era muy fino.

A.—Soy un gran admirador y muy aficionado a la música de Brahms, y no conocía esta anécdota, aunque sí sabía que Brahms era un hombre que podía ser muy poco educado.

R.—Bueno, después de esta coda tan aguda y escatológica, sólo nos queda remojarnos en el bar. Se levanta el campo.

**33 Revoluciones**  
Venda de discos  
per correspondència  
Apartat de correus 9397  
Barcelona



SERVICIO DE VENTA POR CORREO ESPECIALIZADO  
EN MUSICA CLASICA

- Descuento especial en todas las grabaciones.
- Garantizada la perfecta recepción del material.
- Información mensual de todas las novedades discográficas de música clásica. Es un servicio gratuito para nuestros clientes.

Rellene el presente y remítalo a:

33 REVOLUCIONS

Apartado 9397. Barcelona.

Durante los tres próximos meses recibirá nuestra información gratuitamente.

Nombre: .....

Dirección: .....

Población: .....

# LA MUSICA Y EL HUMOR: SIR THOMAS BEECHAM (1879-1961)

Por ENRIQUE PEREZ ADRIAN

## Homenaje en el centenario de su nacimiento

«Señoras y señores: Durante aproximadamente cincuenta años de dar conciertos en público, apenas he tenido la fortuna de encontrar un programa correctamente impreso. Esta noche no va a ser excepción y, por tanto, con su permiso, vamos a interpretar a continuación la obra que ustedes se creen que acaban de oír» (Sir Thomas Beecham dirigiéndose al auditorio después de dirigir el «Preludio» de **Meistersinger** al frente de la Filarmónica de Londres). Así era Sir Thomas, musicalmente diferente, socialmente diferente, intelectualmente diferente y personalmente diferente. Culto, sofisticado, irrefrenable, indomable, cívico, sarcástico, satírico e ingenioso, tipo George Bernard Shaw, el cual, precisamente, dijo con asombro: «Beecham es el director de orquesta más adulto que conozco», fue un director de maneras poco usua-

les. Parecía no tener técnica de batuta sobre la que hablar; uno de los músicos de la Royal Philharmonic decía: «Beecham rompe con todas las reglas, pero nadie lo hace como él». En el podio las manos y el cuerpo se movían en todas direcciones; pero, a pesar de sus giros y extravagancias, Beecham tenía técnica suficiente para hacer lo que quería. Poseía el misterioso secreto de la gran dirección, y sus interpretaciones nunca fueron rutinarias; es más, variaban enormemente de concierto a concierto. Dirigía casi siempre de memoria, a veces con resultados desastrosos. Sin embargo, su poder de retentiva fue legendario (a los ocho años memorizó completamente el **Macbeth**, de Shakespeare), y siempre estaba orgulloso de su memoria, siendo incluso hasta arrogante, pues nunca pedía la partitura, aunque la necesitase. (Ensayando en cierta ocasión una obra de Delius en presencia del propio compositor, éste le corrigió en cierto pasaje. Después de perder una mañana en ir a buscar la partitura de la composición, se comprobó que Beecham tenía razón, y dirigiéndose a Delius le dijo: «¡Frederick, querido, por supuesto no puedo pedirte que recuerdes tu propia música tan bien como yo!») Bajo de estatura, rollizo y con barba de chivo, poseía los modos y maneras de lo más abrupto, propios del millonario con título, siendo considerado frecuentemente como el hijo mimado de un hombre con una fortuna inmensa. Sin embargo, Beecham, al contrario que muchos hijos mimados, hizo algo de sí mismo. Leía y digería todo en un momento, demostró ser un hábil intérprete en el piano, y se interesaba por cualquier tipo de labor intelectual, manteniendo agrias y enconadas opiniones sobre música, músicos, literatura, comidas, vino, socialismo, puros y mujeres, temas todos en los que era considerado como indiscutible autoridad. Estuvo durante cierto tiempo estudiando en Oxford, pero nunca consiguió graduarse. Como veremos, su entrenamiento musical fue más bien breve.

### FABRICANTE DE ORQUESTAS

En 1905 contrató cuarenta miembros de la Queen's Hall Orchestra para su primer concierto en Londres. No fue un buen concierto, y Beecham fue perfectamente consciente de ello. Al año siguiente, con unos sesenta músicos procedentes de otras orquestas inglesas, fundó una orquesta de conciertos, que Sir Thomas denominó New Symphony Orchestra. Así es como empezó a conocer su oficio (posición realmente envidiable, si tenemos en cuenta lo que tienen que dirigir los alumnos de dirección de orquesta de cualquier Conservatorio, especialmente de los mal llamados Conservatorios españoles). Los programas que Beecham interpretaba por aquel entonces eran aventurados y poco convencionales: D'Yndy, Lalo, Smetana y Delius fueron autores que frecuentemente aparecían en sus conciertos. Posteriormente, en 1908, fundó un nuevo grupo orquestal, que se llamó la Beecham Symphony Orchestra. El primer concierto con esta agrupación sinfónica consistió en un programa típico del gusto y estética del famoso director inglés: obras de Vaughan-Williams, Delius, la «Obertura» de **El carnaval romano** y el **Te Deum** de Berlioz. Beecham tenía entonces mucho que aprender, como lo demuestran la veint-



tena de grabaciones de la Beecham Symphony Orchestra, donde se puede oír mucho ruido y observar poca responsabilidad por parte del director, además de que «música y técnica no eran conjuntadas debidamente» (1).

En 1910, Sir Joseph Beecham, con el fin de «respaldar los esfuerzos musicales de su hijo», puso a su disposición un millón y medio de dólares, que Beecham empleó íntegramente en contratar una temporada de ópera en el Covent Garden, dirigiendo, entre otras, **Elektra** (R. Strauss), **Hansel und Gretel** (Humperdinck), **Tristan, Fidelio, L'Enfant prodigue** (Debussy), **Carmen, Ivanhoe** (Sullivan) y **Werther**. Naturalmente, y sin conceder demasiada importancia al asunto, se perdió un millón y medio de dólares. Beecham en aquel entonces tenía unas ideas sobre ópera que concierne más a la orquesta que a la voz, y, en definitiva, las interpretaciones no se recibieron bien. Cuando se levantó el telón en **Elektra**, se le oyó a Sir Thomas decir a la orquesta: «Los cantantes se creen que van a ser oídos, pero ya me encargaré yo de que no lo sean». Siguió varias temporadas de ópera en el Covent Garden, pero sin contar con voces excepcionales, exceptuando la temporada de ópera rusa, en la que cantó Fiodor Chaliapin. De las 34 óperas que Beecham puso en escena, 30 fueron un fracaso rotundo, pese a lo cual Sir Thomas permaneció inmutable. Después decía: «Me faltaba la experiencia de ver la capacidad o incapacidad de los artistas en la escena. Monté óperas más por el puro placer de oír música que de deleitar al público». Después de varios años en el famoso coliseo, Beecham había producido 120 óperas, 60 de las cuales eran totalmente nuevas para Inglaterra o bien se reponían tras un largo silencio.

Cuando murió Sir Joseph, en 1916, Beecham se encontró poseedor de una inmensa fortuna, dedicándose, en consecuencia, a vivir de ella. Formó una nueva orquesta, cuyos componentes debían poseer temperamentos afines con el suyo propio, pagando generosos salarios. Fue director de los «Proms» londinenses, evitando interpretar música alemana (actitud que se siguió manteniendo en Inglaterra durante la segunda guerra mundial). Formó una ópera con cantantes ingleses, y después de la guerra fundó la «Sir Thomas Beecham Opera Company Ltd.», que, tras varias temporadas, casi puso a Sir Thomas en la bancarrota.

La Sociedad Filarmónica (Philharmonic Society) londinense, fundada en 1812, había tenido serios altibajos en el transcurso de su existencia. En 1904, por ejemplo, había tenido una crisis importante, al ser nombrado Hans Richter director permanente de la Sinfónica de Londres, a la sazón orquesta rival de la primera. Otro bache sufrido por la Sociedad fue también motivado por la Sinfónica londinense, al volver Richter a Alemania y nombrar sucesor al legendario Artur Nikisch. Beecham, que había dirigido la Sociedad Filarmónica en 1910, ayudó enormemente a la citada institución, que consiguió, durante los años 1915 y 1916, una inigualada fase de prosperidad. Sir Thomas permaneció como su único director hasta 1918, año en que se retiró de la misma motivado por una malintencionada carta de cuatro de los miembros de la Sociedad. Diez años más tarde, Beecham recibió la Medalla de oro de la Sociedad, y fue precisamente ese año, 1928, cuando Sir Thomas proyectó la fundación de la Royal Philharmonic Orchestra, bajo los auspicios de la Philharmonic Society, pero sin dependencia económica de la misma. La orquesta daría 20 conciertos anuales, además de 50 más en el Royal Albert Hall y 40 sesiones de grabación para la Compañía Columbia. Tales proyectos no llegaron a materializarse, e imitando a la Philharmonic Society en la fundación de la Orquesta Sinfónica de la BBC (con dirección musical de Adrian Boult), Beecham fundó de nuevo otra orquesta, la Filarmónica de Londres, que dio su primer concierto, bajo los auspicios de la Royal Philharmonic Society, el 7 de octubre de 1932. Una de las innumerables anécdotas protagonizadas por Sir Thomas Beecham ocurrió en el tercer concierto de la temporada 1932/33, concretamente el 10 de noviembre. Beecham contaba como solista para el **Primer concierto** de Tchaikovsky al joven virtuoso, de veintiocho años, Vladimir Horowitz, del que tranquilamente se permitió declarar en público que «no se sabía su parte», cuando lo sucedido, en realidad, era todo lo contrario, a juzgar por los numerosos fallos y falsas entradas de la orquesta. (Evidentemente, el incidente con Horowitz revela una falta de elegancia profesional considerable, pero lo que es también evidente es que el hecho en sí es una nimiedad, si se compara con el auténtico y flagrante sabotaje que Sir Malcolm Sargent le hizo al pianista Aleksandr Helman durante la interpretación en público del **Tercer concierto** de Rachmaninoff: al comprobar el director, al final de la obra, que el pianista no se supeditaba a las indicaciones de «tempo» prescritas por él, paró a toda la orquesta y permitió que el pobre Helman terminase la obra sin acompañamiento orquestal...)

## VIAJES POR LA ALEMANIA DEL MILENIO

Beecham fue invitado a dar un concierto y dos representaciones de ópera en Munich, precisamente cuando el partido nazi, con

(1) HAROLD C. SCHONBERG: *The Great Conductors*, página 295.

sus 230 escaños conseguidos, era ya una amenaza para la seguridad alemana. Dirigió en esa ocasión, con gran éxito, **El rapto en el serrallo** y **La flauta mágica**. Posteriormente, siendo ya Hitler canciller del Reich, dirigió nuevamente, en Munich, **Tristan y Meistersinger**, y en noviembre de 1936, correspondiendo a la visita hecha por Furtwängler y la Filarmónica de Berlín a Inglaterra, dio una gira de nueve conciertos por ocho ciudades alemanas con la Filarmónica de Londres, además de dirigir dos conciertos más en Berlín al frente de la Filarmónica de dicha ciudad. El único condicionamiento que se le puso a Sir Thomas en Berlín fue no dirigir música de Mendelssohn (!). La tarde anterior al concierto, Beecham mantuvo una entrevista con Hitler. Según cuenta Alan Jefferson (2), «Hitler estaba desorientado ante este hombrecillo con poder magnético que tomaba la dirección de la conversación como si estuviese delante de una orquesta». El dictador expresó a Beecham el deseo de ir a Inglaterra en 1937, pero no deseaba acarrear inconvenientes al Gobierno británico motivados por cuestiones de seguridad personal, a lo que Beecham replicó: «¡Al contrario! ¡En Inglaterra cada uno hace lo que quiere!» (imagínese la cara del Führer ante tan sutil golpe bajo). En el primer concierto en Berlín, que se retransmitió conjuntamente a todo el Reich e Inglaterra, Hitler y Goebbels ocupaban el palco presidencial. Tras una electrizante versión de la **Rapsodia en La mayor**, de Dvorak, Beecham observó que efusivos aplausos provenían de la tribuna del dictador y, después de saludar al auditorio, volviéndose al concertino exclamó en voz alta: «¡Humm, parece que al viejo loco le ha gustado!» (literalmente: «Hm, the old bloke seems to like it»), olvidándose de que al ser el concierto retransmitido su frase fue captada por millones de radioyentes. Durante el intermedio, Beecham permaneció en su «camerino», como hacía habitualmente, siendo visitado por Goebbels, Furtwängler y Sir Eric Phipps, embajador británico en Alemania. Sin embargo, la edición del **Berliner Zeitung** del día siguiente publicó una fotografía en la que pretendía mostrar a Beecham en el palco de Hitler.

Posteriormente al concierto se ofreció una cena en honor de la Filarmónica londinense, patrocinada por la Filarmónica berlinesa; se bebió mucha cerveza, y Beecham bailó encima de una mesa, además de contar miles de historias divertidas, que puntualmente fueron traducidas para general regocijo de los músicos berlineses. Orquesta y director partieron para su próximo concierto en Dresde, que tuvo lugar ante una audiencia más civil que política, aunque no dejasen de aparecer los inevitables uniformes nazis. Después, otra fiesta y otro tren. Así, la Orquesta inglesa visitó Leipzig, Munich, Ludwigshaven, Frankfurt y Colonia. En Munich, Beecham se entrevistó con el escenógrafo y coreógrafo Emil Pretorius, discutiendo, junto con Charles Moore, director escénico del Covent Garden, también presente, el nuevo montaje, en Londres, de **El holandés**. En la entrevista estuvo también Winifred Wagner, que había viajado de Bayreuth a Munich para asistir al concierto de Sir Thomas. Se obsequió a Beecham con una representación especial, en el «Residenz Theater», de **Don Giovanni**, con escena y diseños de Pretorius. Pero Sir Thomas se durmió durante el primer acto, alegando después que Mozart sólo le gustaba si lo dirigía él mismo (ignoro quién era el director de esa representación).

Beecham fue invitado a una fiesta en la imponente mansión del dirigente nazi Rudolf Hess. En la misma había numerosos oficiales y nadie que supiese inglés. Beecham, ya que no podía ser sociable en Alemania, se sentó ante el piano y cosechó la admiración que le hubiese proporcionado una de sus más brillantes conversaciones, si bien Hess permaneció todo el tiempo inmutable. A raíz del incidente reseñado, Sir Thomas dejó de asistir a recepciones oficiales y se dedicó a una de sus actividades preferidas: la visita de catedrales. En Ludwigshaven, el concierto de Sir Thomas Beecham y la Filarmónica de Londres fue grabado íntegramente por I. G. Farben (actualmente Basf) en cinta magnética, habiéndose editado en «cassette» la versión de la **Sinfonía 39** de Mozart (en Alemania, claro está).

Beecham volvió a Alemania, en noviembre de 1937, para la histórica producción de **La flauta mágica**, que tuvo lugar en la Beethoven Saal de Berlín, y que, como se sabe, fue debida al recientemente fallecido Walter Legge. Beecham regresó nuevamente a Berlín, en febrero de 1938, y al partir de la capital alemana, el 3 de marzo del mismo año, faltaba la última toma de grabación, que, lamentablemente, no pudo llegar a realizarse por el comienzo, en 1939, de la segunda guerra mundial. La grabación fue completada por otro director (ignoro quién), pero lo cierto es que la filosofía, el peculiar misticismo y el encanto plasmado por Beecham no se consiguieron.

Según cuenta Denis Vaughan (3), Josef Krips decía que cuando grabó **Zauberflöte** frecuentemente recurría a la audición de la **Flauta mágica** de Beecham, pues era la única que poseía el estilo auténticamente mozartiano que el resto de grabaciones con esta ópera u otras del compositor salzburgoés no tenían.

(2) ALAN JAFFERSON: *Sir Thomas Beecham. A Centenary Tribute*, página 212.

(3) DENIS VAUGHAN: *Beecham in the Recording Studio*, Gramophone, abril 1979, página 1680.



Mujeres en la vida de Beecham:  
 Arriba, izquierda: Beecham con su segunda esposa, Betty (1933).  
 Izquierda: Lady Maud Cunard.  
 Arriba, derecha: Beecham con su tercera esposa, Shirley (1959).

### PUREZA ESTILÍSTICA Y MORDACIDAD HUMANA

Beecham decía siempre que en una interpretación musical había que reflejar y dejar claro el país de origen del compositor; es lo que él denominaba «iluminar al compositor». De ahí que Sir Thomas no encontrase adecuada la fiera energía de Toscanini para interpretar a Verdi, pues, efectivamente, la música quedaba sofocada. (Beecham denominaba a Toscanini «maestro de banda glorificado», y decía que el único músico que podía interpretar correctamente era Sousa, el autor de **Barras y estrellas**.) Por eso, en las grabaciones dejadas por el director inglés, lo primero que se advierte es un estilo perfecto para todos los compositores, lo cual era conseguido gracias a la vastísima cultura, profunda imaginación y personalidad magnética de Sir Thomas.

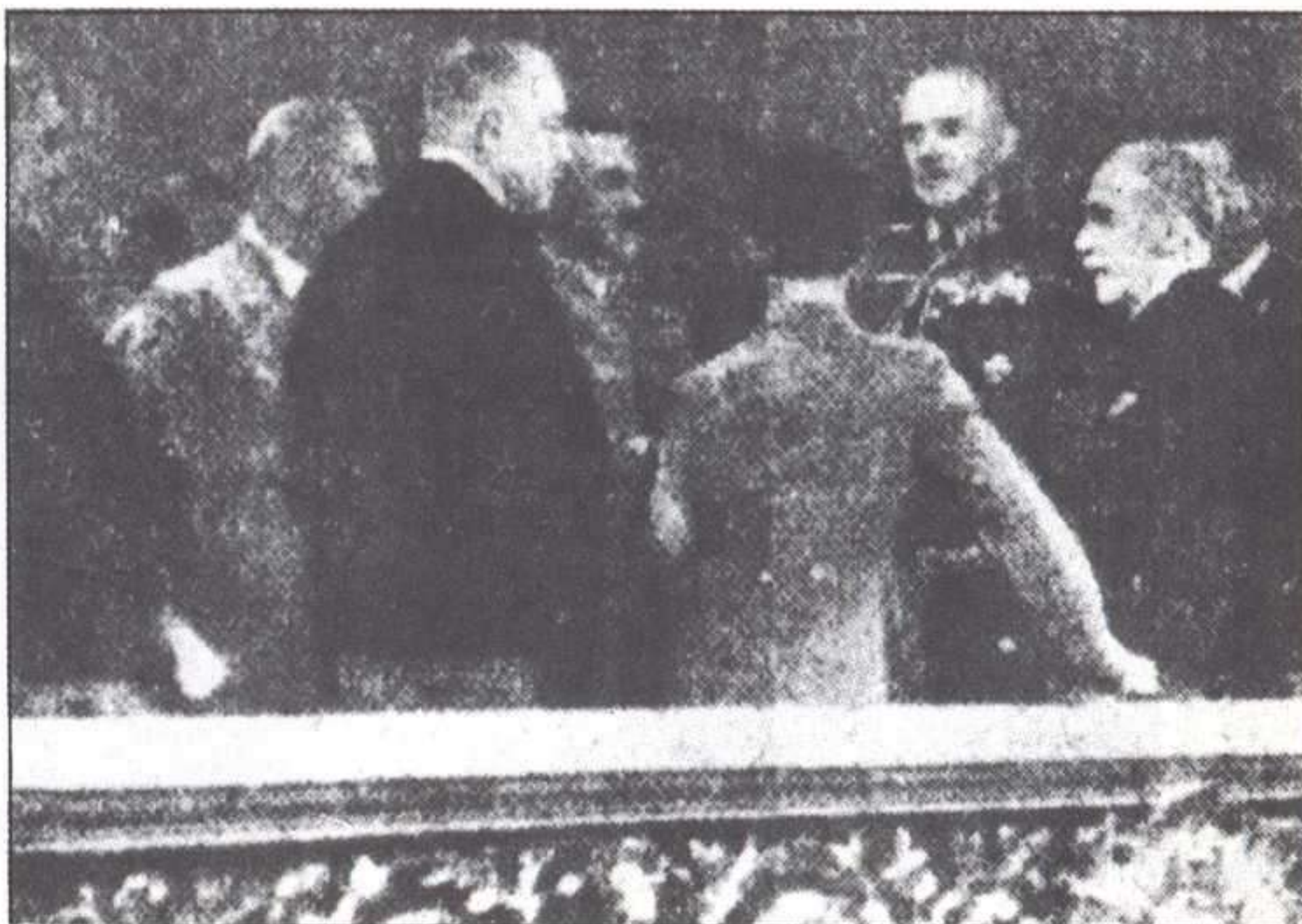
A pesar de ser frecuentemente mordaz con sus colegas, Beecham consideraba a Bruno Walter como un claro exponente de la escuela vienesa (lo cual no implica que en otras ocasiones denominase las versiones de Walter como «hediondas»), y a Furtwängler y Knappertsbusch como los más claros exponentes de la interpretación alemana. De Koussevitzky decía: «Dudo que pueda leer una partitura». De Hans Richter: «Es un marcador de compás». De Weingartner: «Tiene buena cultura musical, pero es muy lento». (A juzgar por las pocas grabaciones de Weingartner, todas ellas rapidísimas, no sabemos lo que Sir Thomas querría decir

respecto a la lentitud de Weingartner.) Al crítico inglés Sir Neville Cardus le decía en cierta ocasión, al respecto del violinista Bronislaw Huberman: «Es muy penetrante, como dicen ustedes los críticos, pero tiene un pequeño defecto...» Pregunta de Cardus: «¿Y cuál es, Sir Thomas?» Respuesta de Beecham, con su característico guiño de ojos: «No sabe tocar el violín». Con los compositores era también de una ironía corrosiva. Dirigiendo en cierta ocasión la **Séptima** de Bruckner, dijo de su estilo de organización: «Ya en el primer movimiento me he dado cuenta de que había, por lo menos, seis embarazos y cuatro abortos...» De J. S. Bach: «Demasiado contrapunto y, lo que es peor, contrapunto protestante...» De Brahms: «El viejo rollo...» Dirigiendo una vez los ensayos de la **Séptima** de Beethoven, al llegar al tercer movimiento: «¿Qué se puede hacer con esto?, parece una manada de búfalos enfurecidos...»

Creo que la personal estética de Sir Thomas Beecham se puede entrever en las declaraciones siguientes: «Ningún compositor ha escrito más de cien compases de música válida desde 1925. **Wozzeck** es ingenioso, pero incivilizado y sin encanto. Nadie ha escrito un buen tema desde hace treinta años, y nadie ha compuesto una buena ópera desde 1922. Para mí, la música y el arte carecerían de interés si no estimulaban la alegría de la vida y, lo que es mejor, el orgullo de vivir». Beecham, en palabras del citado Sir Neville Cardus, alejó la música de Alemania y la «medi-



Noviembre de 1935: Beecham al frente de la Filarmónica de Berlín.



Un documento controvertido: Beecham con Hitler, en Berlín, noviembre de 1936. Se cree que la foto está trucada.

terraneizó». Todavía no se han superado la gracia lírica de sus interpretaciones de Händel, las majestuosas proporciones de su Mozart o, sobre todo, los humorísticos chispazos de su genial visión de las **Sinfonías** de Haydn (confiamos que EMI española continúe la publicación íntegra de los seis discos que componen las **Sinfonías «Londres»** de Haydn dirigidas por Beecham; actualmente se han publicado los números **100, «Militar»; 103, «Redoble de timbal»** —ver crítica en RITMO, número 490—, y acaban de aparecer las números **101, «El reloj»,** acomplada con la **104, «Londres»**). Dos cosas eran fundamentales, a juicio de Sir Thomas, para lograr una buena interpretación: la máxima virilidad con la máxima delicadeza. Frecuentemente decía a la Orquesta: «¡Olviden los compases y miren las frases! ¡Los compases son las cajas en las que la música es empaquetada!» En los ensayos nunca paraba a la Orquesta cuando se equivocaba. En la segunda repetición sí lo hacía. Comenzaban de nuevo, y en esta tercera vez los resultados eran inigualables. La teoría de Beecham para ensayar una obra era «dejar a la Orquesta tocar; aprender de la Orquesta y hacer sugerencias». He aquí algunas de las deslumbrantes actuaciones de Sir Thomas en los ensayos:

En una falsa nota de la tuba baja: «Muchas gracias; ahora, por favor, tire de la cadena».

Ensayo en el Covent Garden de **Die Walküre**: «¡Dios mío!, ¡lle vamos dos horas tocando y todavía estamos con este dichoso tema!».

Ensayos para la grabación de **Carmen**, dirigiéndose al barítono: «Comete un tremendo error, se cree el toro y no el torero».

**Meistersinger**, en el Covent Garden, a «Walter»: «¿Usted cree que ésa es forma de conquistar a "Eva"?» «Hay muchas formas de conquistar, Sir Thomas» —respondió el tenor—. «Sí, pero su forma me recuerda a la de un familiar cuadrúpedo: el erizo.»

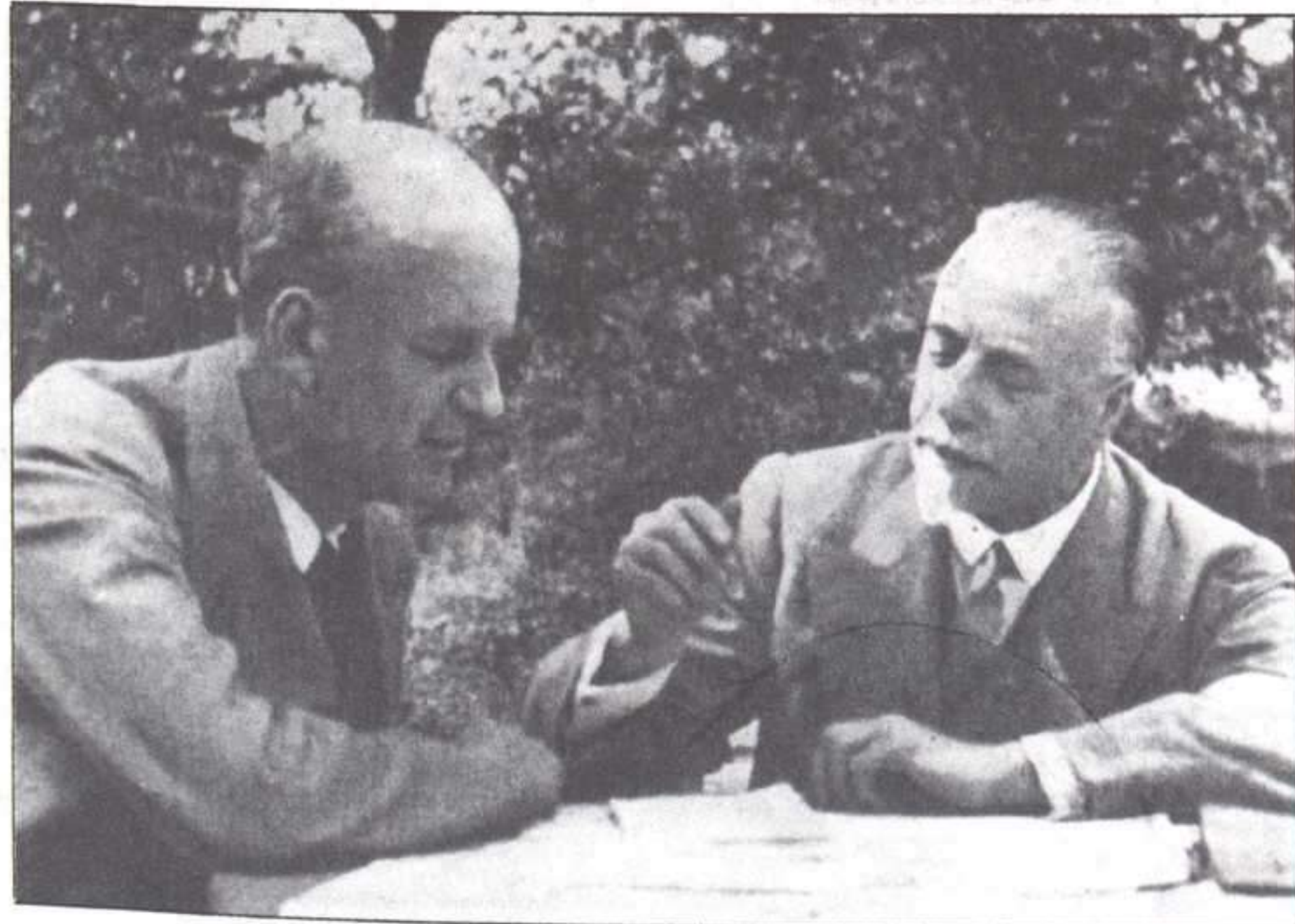
Sir Thomas, una vez concluido el ensayo del primer movimiento de la **Sinfonía 103** de Haydn: «¡Nadie está tocando lo que tengo aquí!»

A un pianista llamado Pougnet, en el ensayo de un **Concierto** de piano de Mozart: «No mire, señor Pougnet, pero creo que nos están siguiendo».

A un flauta de la orquesta: «¡Querido, no pretendo que nos siga, pero ocasionalmente puede tomar contacto con nosotros, aunque sea de vez en cuando!».

Ensayo de **Vida de héroe**, a los timbales: «Fuerte golpe a sus delicados instrumentos para ayudar al general tumulto».

Beecham y Furtwängler planifican la temporada conmemorativa de la Coronación. Fotografía tomada en Bayreuth en 1936.



Segundo acto de **Walküre**, en el Covent Garden, con Frida Leider («Brünnhilde») y Rudolf Bockelmann («Wotan»); lamentándose y bufando, Sir Thomas exclama: «¡Este Wagner!, ¡qué pesado!».

En **La Bohème**, a la soprano, mientras ensayaba la escena de la muerte: «¡Eleve el tono, no la oigo!» «Sir Thomas, una no puede, en posición horizontal, dar lo mejor de sí misma.» Respuesta de Sir Thomas: «Recuerdo que mis mayores éxitos los he conseguido precisamente en esta posición».

También en conciertos públicos y representaciones de ópera eran habituales las situaciones como ésta: en el Covent Garden, durante una representación de **Fidelio**, Beecham se volvió al patio de butacas diciendo: «¡Paren de hablar!» Ante una espontánea ovación de la galería, Sir Thomas dijo: «¡Y ustedes, cállense!» En otra ocasión, en que una señora llegó tarde, haciendo, además, un ruido considerable, Sir Thomas paró a la Orquesta, y volviéndose en dirección de donde provenía el ruido, dijo: «Señora, ¿se cree que esto es la estación de Waterloo?»

Sus declaraciones a la prensa sobre cualquier tema siempre eran motivo de enconadas polémicas. Por ejemplo:

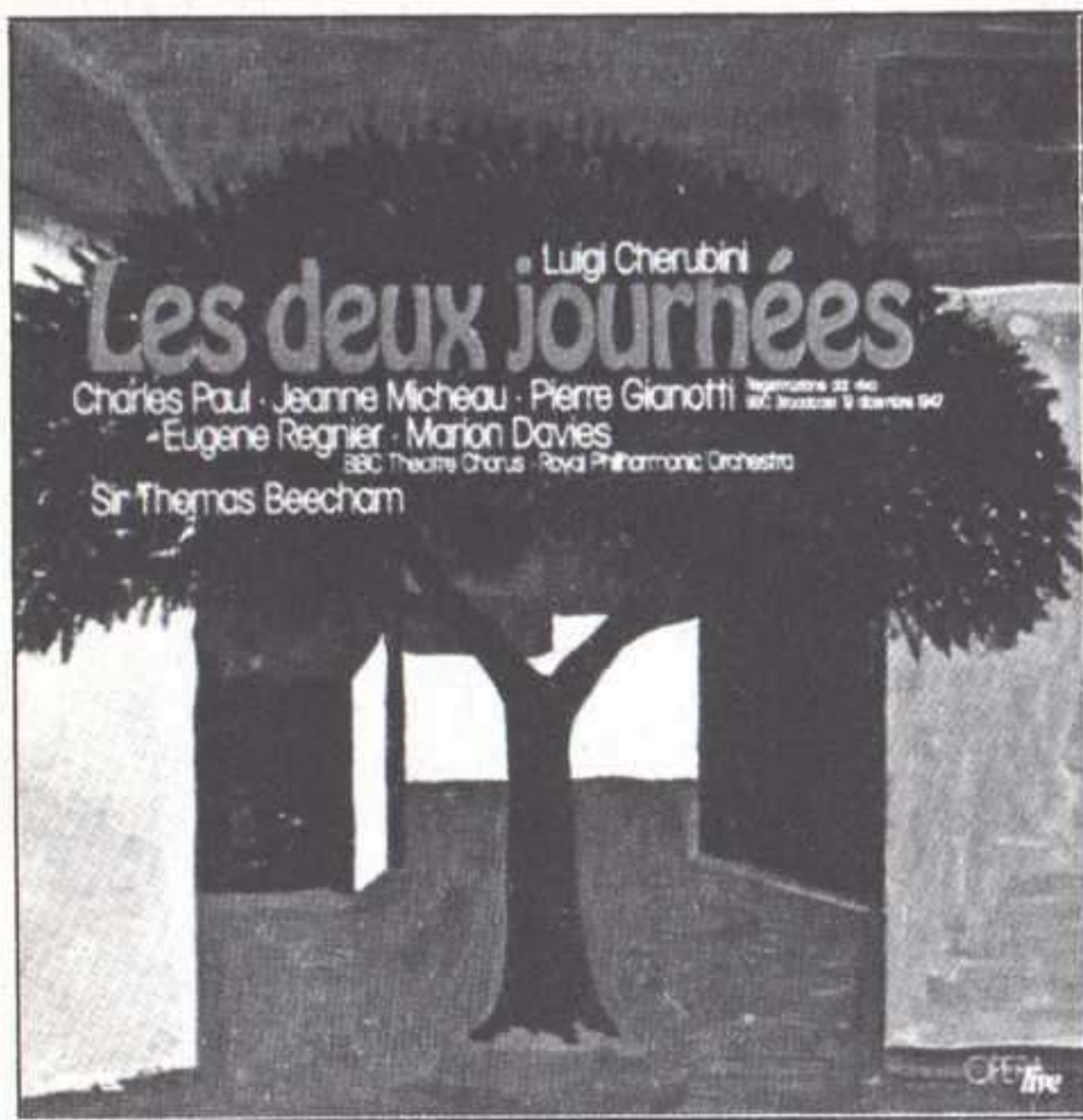
«¿Por qué contratamos en Inglaterra a tantos directores continentales de tercera fila si tenemos tantos propios de segunda?» Consultado en cierta ocasión sobre Schönberg, exclamó: «Muchas de las obras de Schönberg me parecen ininteligibles, y se me hacen mucho más ininteligibles cuanto más estudio sus partituras». O sobre otros directores de orquesta: «Sir John Barbirolli ha hecho de la Orquesta Hallé la mejor orquesta de cámara del país». Nuevamente sobre Toscanini: «He oído decir que tiene un problema en los ojos, y que por ello tiene que dirigir de memoria. Fíjense qué pena, qué doble aflicción, si consideramos la cantidad de años que lleva sordo...» O sobre Furtwängler, al que paternalmente denominaba «My boy», y cuando éste asomaba por alguna puerta, le decía: «¿Qué puedo hacer por ti, muchacho?» En cierta ocasión se encontró Sir Thomas con Guido Cantelli en un ascensor; cuando se lo presentaron, Sir Thomas, volviéndose al ascensorista, le dio la mano y exclamó: «Encantado, señor Cantelli, es un placer».

O contestaciones ingeniosas a las típicas preguntas de «señora impertinente»: «Sir Thomas, quiero que mi hijo aprenda a tocar un instrumento, ¿cuál cree usted que es el más fácil?» Sir Thomas: «La gaita, señora, porque suena igual cuando uno la está aprendiendo que cuando sabe tocarla».

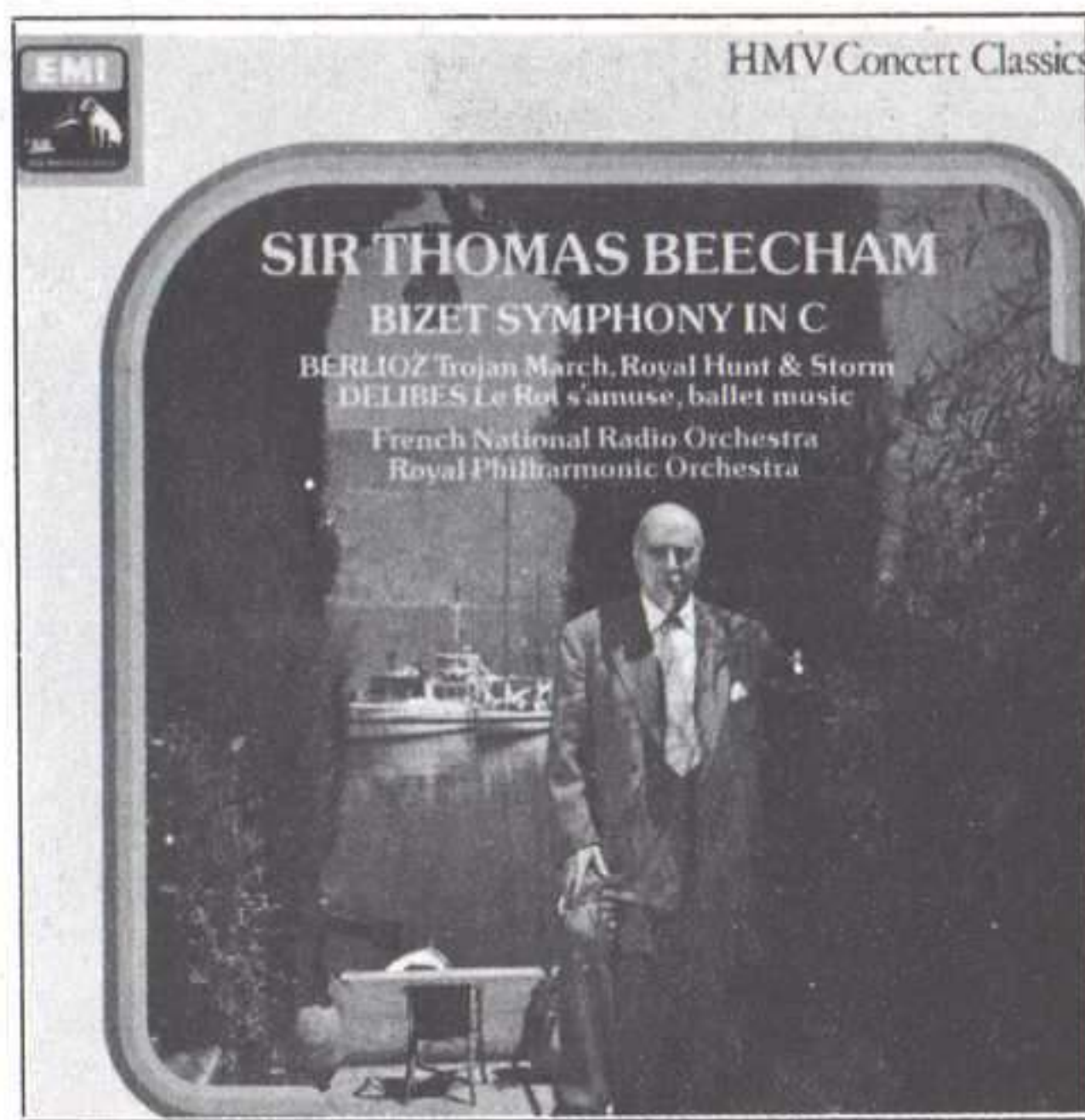
O bien, definiciones varias. «Jazz»: «La forma más degradada de aberración humana». Críticos musicales: «Personas que tienen la partitura en las manos, pero no en sus cabezas». Musicólogos: «Aquellos que pueden escribir música, pero no oírla». Dos reglas de oro para cualquier orquesta: «Empezar juntos y acabar juntos; lo que pasa en medio al público le tiene sin cuidado». Interpretación vital: «No ensayarla. El público no sabe lo que ocurre. Sólo saben que pasa algo poco usual». A pesar de su ácido sarcasmo, proveniente, como dice Herzfeld (4), de su visión pesimista con respecto al porvenir de la música, Beecham escondía detrás un profundo y vehemente amor por toda la cultura musical, como actualmente se puede comprobar en las numerosas grabaciones realizadas por el desaparecido director inglés. (Ver discografía, al final.)

Beecham pretendió dejar plasmado en el disco un estilo interpretativo personal para seis de los grandes compositores operísticos: Mozart, Wagner, Verdi, Puccini, Bizet y Richard Strauss. Su tristeza al enterarse de que EMI había dado **Meistersinger** a otro director para su grabación, fue grande (sin embargo, el director que grabó en esa ocasión la comedia wagneriana, Rudolf Kempe, realizó uno de los más grandes registros de su carrera).

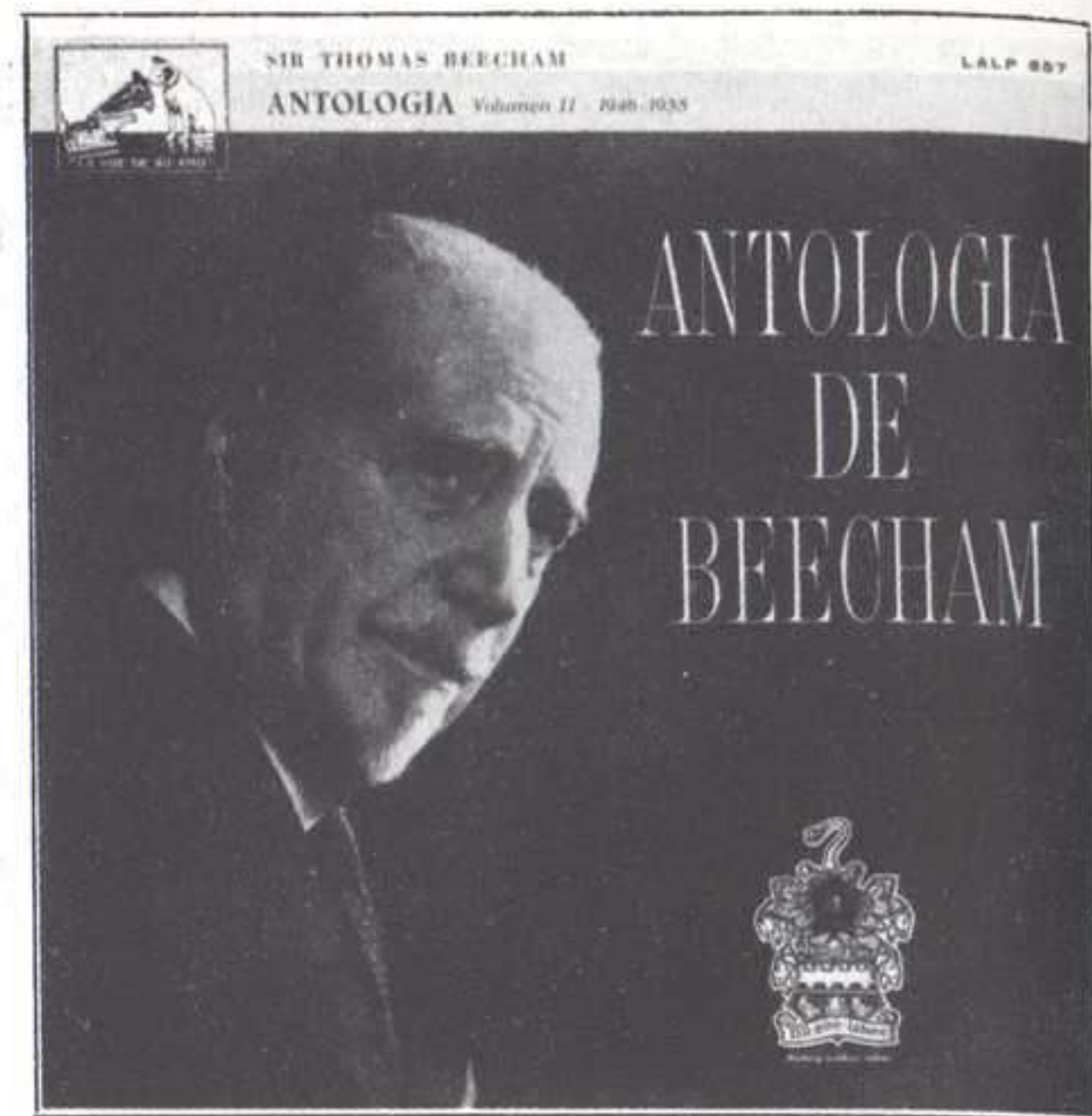
(4) FRIEDRICH HERZFELD: *La magia de la batuta*, página 22o.



Tres importantes documentos...



... discográficos del arte...



... del inolvidable Sir Thomas.

Creo que cuando se logre llegar a un acuerdo entre las grabaciones privadas (piratas) y las grandes Compañías discográficas se podrá llegar a comprender más exactamente la verdadera dimensión e indudable importancia de Sir Thomas Beecham como director de orquesta. (Ver nota discográfica sobre la próxima distribución en España de la hoy absolutamente desconocida y bellísima ópera, de Cherubini, *Les deux journées*.) Y para finalizar, unas breves consideraciones sobre Sir Thomas Beecham en el campo discográfico. El célebre director inglés poseía el don de hacer parecer genial la música de importancia secundaria, al menos ésa es la impresión personal que he recibido escuchando, por ejemplo, la lectura de Sir Thomas de la *Sinfonía en Do mayor*, de Bizet, resultado evidente de aplicar uno de los lemas favoritos de Sir Thomas: «Lo que se haga, discutible o no, hacedlo siempre con convicción». A menudo Beecham fue comparado con Berlioz, y no solamente porque dirigiese frecuentemente (y, por cierto, muy bien) su música, sino porque hizo de ella el símbolo y el lugar geométrico de sus afinidades con la música francesa. Es, a mi juicio, en Berlioz donde se comprueba con meridiana claridad el genio personal, humorístico y humano de este excepcional director.

#### BIBLIOGRAFIA

- M. BIRKET-FOSTER: *History of the Philharmonic Society of London*. J. Lane, 1912.  
 Sir Arthur BLISS: *As I remember*. Faber, 1970.  
 Donald BROOK: *Conductor's Gallery*. Rockliff, 1945.  
 Sir Neville CARDUS: *Sir Thomas Beecham*. Collins, 1961.  
 Alan JEFFERSON: *Sir Thomas Beecham. A Centenary Tribute*. Mac Donald and Jane's, 1979.  
 H. PROCTER-GREGG: *Beecham remembered*. Duckworth, 1976.  
 Charles REID: *Thomas Beecham*. Gollancz, 1974.  
 H. D. ROSENTHAL: *Two Centuries of Opera at Covent Garden*. Putnam, 1958.  
 David WOOLDRIDGE: *Conductor's World*. Rockliff, 1970.

#### DISCOGRAFIA

- Con la ROYAL PHILHARMONIC ORCHESTRA.  
 BALAKIREV: *Sinfonía número 1*/BORODIN: *Danzas polovtsianas*. SXLP-30171 EMI.  
 BEETHOVEN: *Sinfonía número 7*. SXLP-30286 EMI.  
 BEETHOVEN: *Misa en Do mayor*. Vyvyan, Sinclair, Lewis, Nowakowski. Sociedad Coral Beecham. SXLP-30284 EMI.  
 BERLIOZ: *Oberturas. Harold en Italia. Te Deum*, con William Primrose, Alexander Young y Coro de la Filarmónica de Londres. CBS-77395 (tres LP).  
 DELIUS: *La obra completa*. SHB-32 (cinco LP) y SHB-33 (cinco LP) EMI «Mono».  
 HAYDN: *Sinfonías 93 a 104* (+ ensayos de las *Sinfonías 100, 101 y 104* y de *El rapto en el serrallo*). SLS-846 EMI (siete LP).  
 HAYDN: *Las Estaciones*, con Morison, Young, Langdon y Sociedad Coral Beecham. SLS-5158 EMI (tres LP).  
 MOZART: *El rapto en el serrallo*, con Marshall, Hollweg, Simoneau, Frick, Unger y Sociedad Coral Beecham. SLS-5153 EMI (dos LP).  
 LISZT: *Sinfonía «Fausto»* (+ LALO: *Sinfonía*, con la Orquesta Nacional Francesa). SXDW-3022 EMI (dos LP).  
 SCHUBERT: *Sinfonías 3 y 5*. SXLP-30204 EMI.  
 RIMSKY-KORSAKOFF: *Scheherazade*. SXLP-30253 EMI.  
 SIBELIUS: *Sinfonía número 7. Oceanides. Tapiola*. SXLP-30290 EMI.

- SIBELIUS: *Pelleas et Melisande. Oceanides. Tapiola*. SXLP-30197 EMI.  
 R. STRAUSS: *Vida de héroe, Op. 40*. SXLP-30293 EMI.  
 HAENDEL: *Love in Barth* (arr. Beecham). SXLP-30156 EMI.  
 HAENDEL: *Salomon*, con solistas y Sociedad Coral Beecham. SLS-5163 EMI (dos LP).  
 HAENDEL: *Mesías*, con solistas y Coros Royal Phil. SER 5631 RCA (cuatro LP).  
 BEETHOVEN: *Las ruinas de Atenas*. ROSSINI: *La gazza ladra*. BERLIOZ: *Corsario*. MENDELSSOHN: *El sueño de una noche de verano*. BRAHMS: *Festival académico*. SUPPE: *Poeta y aldeano*. SXLP-30158 EMI.  
**Beecham Biographical Album**. SHB-100 EMI (ocho LP «Mono» y «Stereo»). (Entre las muchas obras que componen este álbum, recientemente publicado en Inglaterra, destacan: BEETHOVEN: *Cuarto concierto*, con Artur Rubinstein, grabado el 30 septiembre 1947. MENDELSSOHN: *Concierto violín*, con Jascha Heifetz, grabado el 10 junio 1949. MOZART: *Sinfonía K.550*, grabada el 20 abril 1948. SIBELIUS: *Sinfonía número 2*, grabada en concierto directo desde el Royal Festival Hall, el 8 diciembre de 1954, etc.)  
 R. STRAUSS: *Ariadne auf Naxos. Elektra* (fragmentos), con Paul Schoeffler, Ljuba Welitsch, Maria Cebotari, Karl Friedrich y Erna Schluter. RL-42821 RCA.

#### Con la ORQUESTA NACIONAL FRANCESA

- BERLIOZ: *Sinfonía «Fantástica»*. SXLP-30299 EMI.  
 BIZET: *Carmen*, con Victoria de los Angeles, Nicolai Gedda, Jeanne Micheau, Ernest Blanc, etc., y Coro de la ORTF. SLS-5021 EMI (tres LP).  
 BIZET: *«Suites» de La Arlesiana y Carmen*. SXLP-30276 EMI.  
 BIZET: *Sinfonía en Do mayor* (+ BERLIOZ: *Troyanos* /«Marcha» y «Caza real y tormenta»/ y DELIBES: *El rey se divierte*. Las obras de Berlioz y Delibes, con la Royal Philharmonic Orchestra).  
 LALO: *Sinfonía* (+ LISTZ: *Sinfonía Fausto*, con la RPO). SXDW-3022 (dos LP) EMI. Con la Orquesta de la RCA.  
 PUCCINI: *La Bohème*, con Victoria de los Angeles, Jussi Björling, Robert Merrill, Giorgio Tozzi, Lucice Amara, Fernando Corena, etc., y Coro de la RCA.

#### Con la ORQUESTA FILARMONICA DE LONDRES

- Sinfonías románticas. SCHUBERT: *Quinta y Octava*. BRAHMS: *Segunda y Obertura «Festival académico»*. TCHAIKOVSKY: *Quinta*. FRANCK: *Sinfonía en Re menor*. RLS-733 EMI (cuatro LP).  
 Sinfonías clásicas. HAYDN: *Sinfonías 93, 99 y 104*. BEETHOVEN: *Segunda*. RLS-734 EMI (dos LP).  
 Oberturas de ROSSINI: *La gazza ladra. La scala di seta. Semiramide. Guglielmo Tell*. SH-313 EMI, «Mono».  
 Oberturas alemanas. MENDELSSOHN: *Hébridas. Ruy Blas*. WEBER: *Der freischütz*. WAGNER: *Holandés. Meistersinger. Tannhäuser*. SH-320 EMI, «Mono».  
 MOZART: *Sinfonías números 29, 31, 34, 35, 36, 38, 39, 40 y 41. Oberturas de «Le Nozze di Figaro» y «Don Giovanni»*. *Concierto piano número 12* (con L. Kentner). SHB-20, EMI (cinco LP «Mono».)  
 SIBELIUS: *Cuarta*. Poemas sinfónicos: *In Memoriam, Vuelta de Lemminkäinen y El Bardo*. SH-133 EMI, «Mono».  
 SIBELIUS: *Concierto violín* (con Jascha Heifetz). *En Saga*. (El disco se completa con el *Anfante festivo*, también de SIBELIUS, interpretado por la Orquesta Sinfónica de la Radio de Helsinki dirigida por el propio autor.) SH-207 EMI, «Mono».

#### Con la ORQUESTA FILARMONICA DE BERLIN

- MOZART: *Die Zauberflöte* («Flauta mágica»), con Tiana Lemnitz, Erna Berger, Helge Roswänge, Gerhard Hüsch, Irma Beilke, etc., y Coro de la Opera de Berlín. SH-158/60 EMI (tres LP «Mono».)

#### Con la ORQUESTA FILARMONICA DE NUEVA YORK

- R. STRAUSS: *Don Quijote* (con Alfred Wallenstein, «cello», y René Pollain, viola). El disco se completa con la «obertura» *Fausto*, de WAGNER, con la Royal Philharmonic Orchestra. HLM-7145 EMI, «Mono».

CETRA distribuirá próximamente, en España, la ópera, de CHERUBINI, *Les deux journées*, con Jeanne Micheau, Pierre Gianotti, Charles Maul, Eugene Regnier, Marion Davies, Coros de la BBC y Royal Philharmonic Orchestra, dirigidos por Sir Thomas Beecham. (Producción: BBC Broadcast 19-12-1947).

E. P. A.



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.



# EL COMPOSITOR TERRADELLAS

## ROMA Y «MEROPE»

Por ANDRES RUIZ TARAZONA

La reposición en Madrid de la ópera **Merope**, de Terradellas, ha puesto de actualidad la figura de este compositor español, que se movió en el primer plano entre los más insignes operistas del barroco europeo.

Domingo Miguel Bernabé Terradellas, como figura en su partida de bautismo de la catedral de Barcelona, nació en la capital catalana en el mes de febrero del año 1713, siendo bautizado el día 13 de ese mes.

Era hijo de una familia campesina de Ripoll, y debió hacer sus primeros estudios en un convento de su ciudad natal, aunque también se ha dicho que comenzó a estudiar Música en un monasterio catalán, tal vez el de Ripoll o el próximo a esta ciudad, Sant Joan de les Abadeses, donde era maestro de capilla el organista y notable compositor Joan Pussalgues (1692-1770). Sin embargo, por tradición, recogida por Baltasar Saldoni el siglo pasado, se cree estudió Música y Composición con el célebre Francisco Valls (1665-1747), maestro de capilla de la catedral de Barcelona.

Tras haber dado variadas muestras de su talento en composiciones menores, insistió a sus familiares para que le dejaran ir a perfeccionar su formación a Italia, lo que consiguió al cumplir diecinueve años, por medio de un mercader, amigo de su padre, que le llevó en su barco hasta Nápoles. Allí, por influencias del embajador de España, pudo ingresar como alumno de pago en el Conservatorio dei Poveri di Gesù, el 23 de mayo del año 1732.

Dirigía entonces este centro Francesco Durante, pero Terradellas pasó a la clase de Gaetano Greco, donde tuvo como discípulo a Pergolesi. Su aprendizaje napolitano se prolongó cuatro años, con gran aprovechamiento, hasta el punto de que el maestro Greco manifestó un día ante sus discípulos que Terradellas «tenía el alma de Pergolesi, vigorizada con la robustez de su sano cuerpo».

A su salida del Conservatorio, en 1736, empezó a dedicarse a la composición dramática, haciendo su presentación con el oratorio **Giuseppe riconosciuto**, un texto de Metastasio que había sido puesto en música tres años antes por Porsile. El veneciano Apostolo Zeno y Metastasio serían los poetas predilectos de Terradellas a lo largo de su vida. Por la época en que Terradellas llega a Italia, Metastasio se había trasladado a Viena, para reemplazar al viejo Zeno en la corte del emperador Carlos VI como poeta cesáreo. Sin embargo, la huella del poeta romano era muy grande en Nápoles, donde, precisamente, había iniciado su brillante carrera literaria con el texto de la acción teatral **Gli orti esperidi**, encargo del virrey, en 1721. Y también en Nápoles se había relacionado Metastasio con la familia española de Nicolás Martínez, que iba a acogerle más tarde en su casa de Viena.

Metastasio, cuyas relaciones con España iban a ser muchas y muy cordiales, fue uno de los mejores apoyos con que contó Terradellas en Italia.

En la temporada de Carnaval de 1739 estrenó Terradellas el melodrama **Ermenegildo martire**, en el Monasterio Santa Chiara, de Nápoles. Un tema tomado de la historia de España, que le dio prestigio y éxito inmediato.

Pocos meses antes se había cimentado su buena reputación, al estrenar en el Teatro delle Dame, de Roma, su ópera **Astarte**, con libreto de Zeno y Pariati. Esta producción conoció su estreno en Nápoles, en el Teatro Tordinoma, dos meses más tarde.

Otra ópera en tres actos, al parecer notable por su invención, **Artemisa**, se cree fue escenificada, en Roma, en 1740. También es dudosa su participación ese año en el estreno romano de **Romolo**, de Gaetano Latilla, ya que el nombre de Terradellas no figura en el libreto. Sobre un libreto desconocido, y, probablemente,

en colaboración con Latilla, se dio en Roma, en audición privada, el «componimento per música» titulado **Cerere**, fechado el 20 de enero de 1740.

Sí hay seguridad sobre el estreno de su producción **Gl'intrighi delle cantarine**, sobre texto de Palomba, que tuvo lugar en el Teatro dei Fiorentini, de Nápoles, durante el Carnaval de 1740. Un año más tarde estrenaba, en Florencia, la ópera **Issipile**, que no gustó, lo cual le hizo recapitular sobre su actitud ante el fenómeno operístico, iniciando un plan de reestructuración de su trabajo que le permitise luchar contra algunos de los males endémicos del teatro lírico italiano, cuales eran la poca adecuación de la música a los textos literarios o la pésima costumbre de los cantantes de alterar, en beneficio de su lucimiento y contra las intenciones del compositor, la música de las arias. Así nace una de sus obras maestras, la ópera **Merope**, que se produjo por primera vez en el Teatro delle Dame, de Roma, durante el Carnaval del año 1743. El libro era de Apostolo Zeno (1668-1750), precursor de Metastasio en la tarea de infundir dignidad a los textos musicales.

El gran éxito de esta ópera hizo que recorriese los mejores teatros de Italia, entre otros la Pergola, de Florencia, donde volvería a representarse en los carnavales de 1749 y de 1750.

El compositor catalán Robert Gerhard ha hecho la edición moderna de **Merope**, con una introducción (1936). Una partitura manuscrita completa de **Merope** puede verse en el Liceo de Bolonia bajo el título de **Epitide**.

Con **Merope** alcanza Terradellas la plenitud de su estilo, de genio espontáneo y original talento expresivo. Saldoni asegura que el gusto armónico de Terradellas era más vigoroso que el de Hasse, de quien parece adoptó el estilo en las melodías, y que en lo enérgico y lo grandioso se acercaba más a Giuseppe di Majò (1697-1771) y a Niccolò Jommeli (1714-1774), su gran rival, que había estrenado dos años antes, en Venecia, otra **Merope**, y al que, por la nobleza de su inspiración, cantada por Iriarte en **La música**, se le ha dado el nombre de «Gluck italiano».

### TRIUNFO EN LONDRES

Tras el éxito de **Merope**, el compositor catalán es nombrado, 15 de marzo de 1743, maestro de capilla de San Giacomo degli Spagnoli. Para esta iglesia escribió una serie de piezas de música sacra, entre ellas tres misas, cuatro motetes, seis salmos y un versículo. Sin embargo, sólo una de sus composiciones de este signo parece ser conocida, aparte de los dos oratorios, uno de los cuales, el ya citado **Giuseppe riconosciuto**, se ha conservado manuscrito. Se titula esta composición **Nocturna procella (Borrasca nocturna)**, es para una sola voz, y fue incluida en el catálogo de música sacra adquirido por J. F. Libau, un sacerdote de Sainte Gudule, de Bruselas, en 1765.

Higinio Anglés nos da amplia noticia (**Anuario Musical**, volumen II, Barcelona, 1948) del contenido del archivo musical de la catedral de Valladolid. Nos dice que el padre Julián García, maestro de capilla de la catedral vallisoletana, hizo un inventario de la música manuscrita copiada en papeles sueltos y conservada en el Archivo Musical. Allí vemos, junto a obras de otros autores de los siglos XVII y XVIII, una **Misa a cinco voces con pequeña orquesta**, de Domingo Terradellas. ¿Cómo llegó hasta la capital castellana?

Por su parte, el padre López Calo nos da noticia, en su **Catálogo Musical del Archivo de la Santa Iglesia Catedral de Santiago** (Instituto de Música Religiosa de Cuenca, 1972), de la exis-



El compositor Leonardo Vinci (1690-1730).

tencia en la catedral compostelana del salmo de Terradellas, a doce voces, **Dixit Dominus**, con orquesta de cuerdas, «timpani» y órgano, del cual existe un arreglo del organista de Santiago, Bernardo San Millán.

Ambas piezas se conservan en «particellas».

En este aspecto de la música sacra hay que añadir la transcripción, de E. Dent, de un **Te Deum** a cuatro voces y orquesta, de Terradellas.

Tras el estreno de **Merope** viene el de **Artaserse**, el cual tiene lugar en Venecia, en el Teatro San Giovanni Crisostomo, durante el Carnaval de 1744. El libreto es de Metastasio, y data de 1730, habiendo sido musicado por vez primera por Vinci. Para algunos autores, entre ellos Higinio Anglés, **Artaserse** es la obra cumbre de Terradellas, pues en ella se aproxima a Gluck en la dulce expresividad de las arias.

A causa del ambiente de tensión y malevolencia creados en torno a sus triunfos sobre libretos ya puestos en música por otros compositores, Terradellas fue depuesto de su cargo en San Jácome de los Españoles, en Roma, donde además de cumplir su misión de escribir música religiosa dirigía el teatro allí existente. Al parecer, pidió unas vacaciones por motivos de salud, lo que fue aprovechado para retirarle de sus funciones.

La ópera **Semiramide riconosciuta**, también sobre Metastasio —y también puesta en música antes que él por el calabrés Leonardo Vinci (1723)—, fue la última ópera que dio a conocer Terradellas, en Florencia (1746), antes de su viaje a Inglaterra.

A fines de 1746 ya se encontraba en Londres, pues el 4 de noviembre colaboraba con un aria tomada de **Merope** en el «pasticcio» **Anibale in Capua**, sobre libreto de Vanneschi. Y el 2 de diciembre de ese año, con texto de este mismo autor, consigue estrenar en el King's Theater de Haymarket su ópera **Mitridate**, que se repitió dieciséis noches.

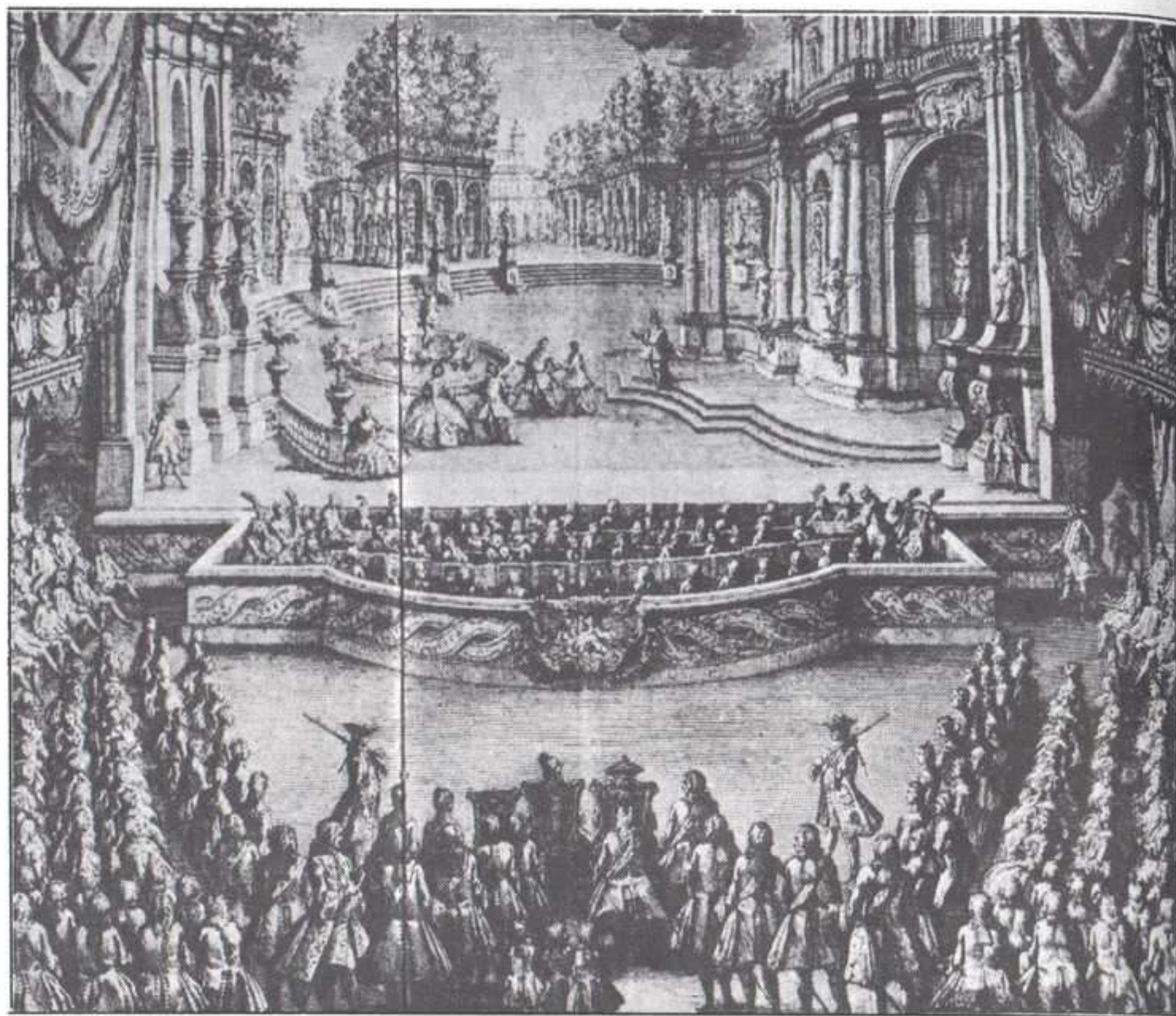
Es curioso que Terradellas triunfara en Londres justamente cuando Händel, desengañado por la inútil lucha en pro de la ópera italiana, se retira de la escena para entregarse de lleno a la composición de sus grandes oratorios.

Pero Terradellas no cesa en sus empeños líricos, y el 24 de marzo de 1747, otra vez con Vanneschi y en el King's Theater, obtiene su máximo triunfo londinense con **Bellerofonte**, ópera en tres actos que supone un avance decisivo en la estética del compositor español.

El organista e historiador inglés Burney asegura que en **Bellerofonte** Terradellas establece, por vez primera, el «crescendo», a la vez que utiliza los «pianos» y «fortes» en extensas gradaciones, con el fin de alcanzar mayores y más expresivos efectos.

De esta ópera, así como de **Mitridate**, publicó J. Walsh una selección en **The favourite songs**.

Durante su permanencia en la capital inglesa Terradellas también publicó una colección conteniendo música de sus primeras óperas, titulada entonces, en defectuoso italiano, **Dudici arie et**

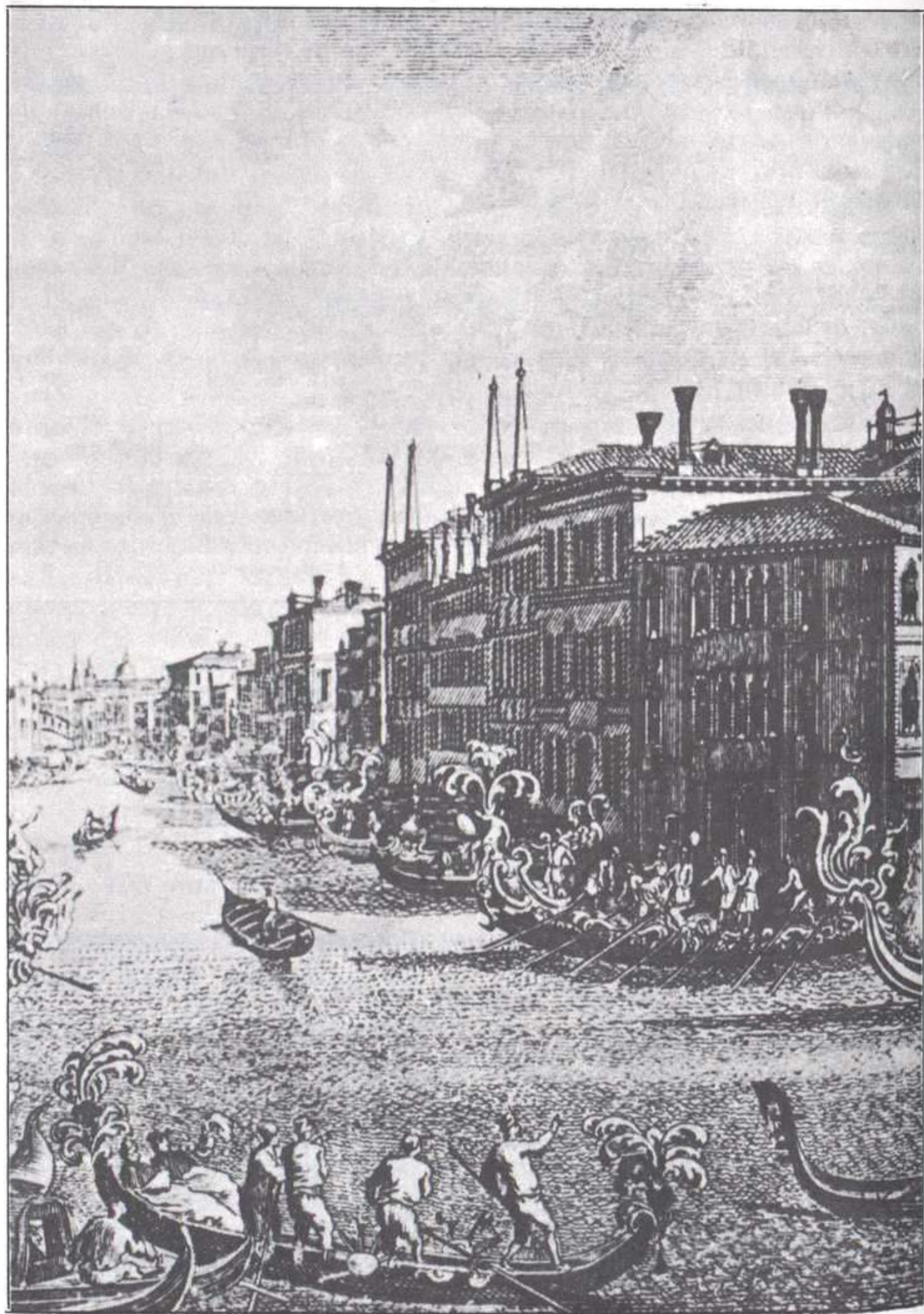


Representación de ópera en el Nápoles de Terradellas.

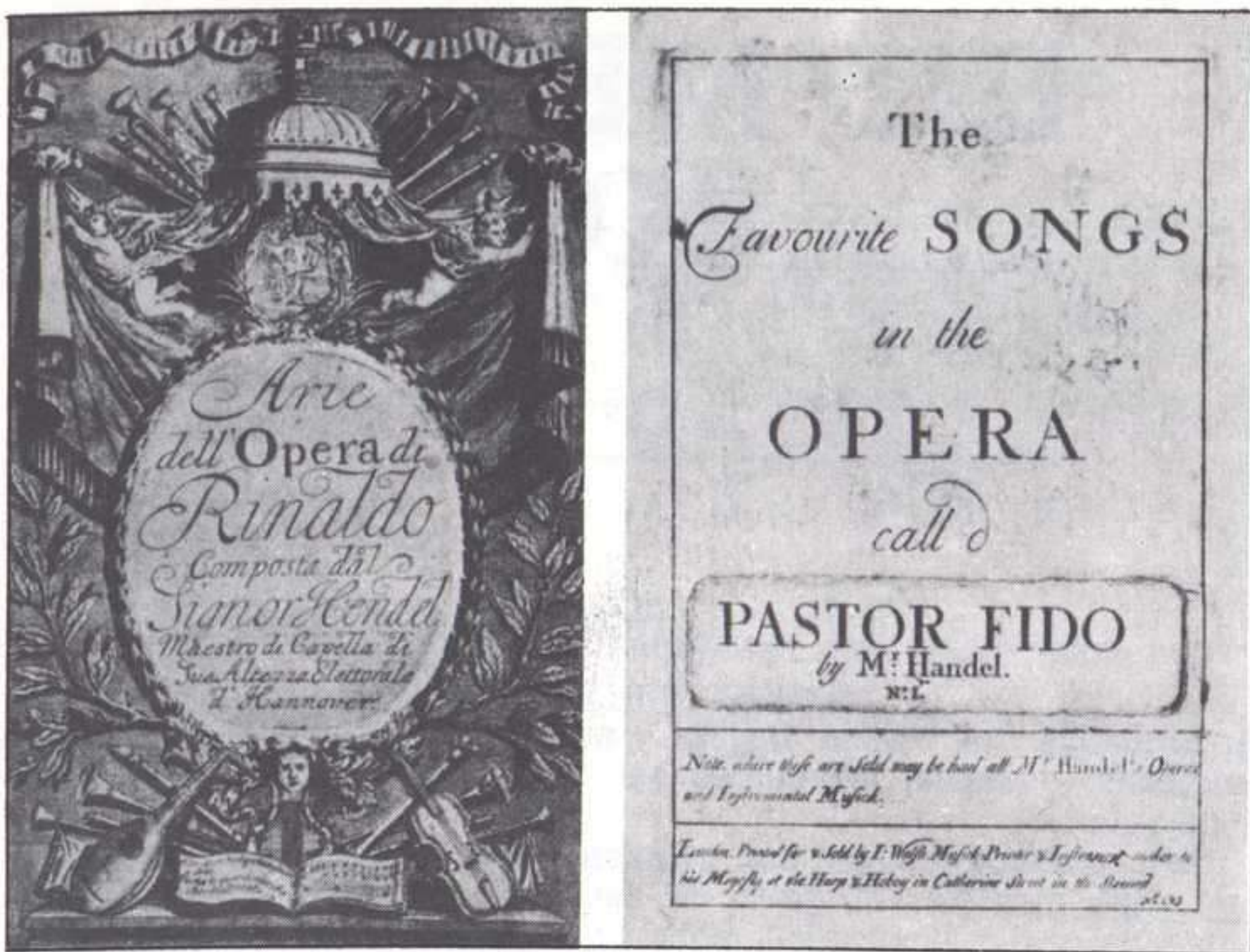
due duetti. All'eccellenza di Melusina Baronessa di Schulemburg, Contessa di Walsingham, Contessa di Chesterfield, questa composizione di musica delle alme grandi nobile sollievo qual tributo di rispetto e d'ammirazione dedica e consacra l'umilissimo e devotissimo servo, Domenico Terradellas.

#### REGRESO A ITALIA Y MUERTE

A través de Bélgica y Francia, Terradellas regresó a Italia a comienzos de 1748. En París se dijo que había visitado la ópera



La Venecia de la primera mitad del XVIII.



Ediciones de Rinaldo y Pastor Fido, de Händel.



Metastasio, poeta predilecto de Terradellas.

y mostrado su asombro y desagrado por el mucho ruido que se hacía en el escenario y el absurdo griterío de los cantantes.

Lo primero que hizo a su llegada a Italia fue estrenar, sobre la *Didone abbandonata*, de Metastasio, a la que Sarro había musicado antes, la ópera *Didone*, lo cual ocurrió, durante el Carnaval de 1750, en el Teatro Reggio, de Turín.

Ese mismo año, ya en primavera, el Teatro de San Samuele, de Venecia, puso en escena por primera vez su poema lírico *Imeneo in Atene*, con libreto de Stampiglia.

Terradellas se estableció en Roma. Era ya un hombre famoso y, según Soriano Fuertes, «los profesores y literatos de todas las naciones reconocían su genio musical, el tino filosófico con que apropiaba a las palabras las melodías y armonías; en las modulaciones y acompañamientos instrumentales que a dichas melodías aplicaba, haciendo que siempre fuesen las dominantes en las frases armónicas sólo aquellas que por su casta de sonido tenían mayor analogía con los conceptos que se cantaban, ya reforzando el motivo principal de la obra, bien expresando los afectos así internos como externos que los cantores no podían expresar cantando; en la fuerza que daba a los ritmos», etc.

Y es cierta esta fama de Terradellas, pues incluso en España hallamos quien aduce la autoridad del maestro catalán al hablar de que es «más propio del tono menor el terminarse con su tercera que con tercera mayor». Esto lo dice el presbítero Antonio Rafols, violín de la capilla de Tarragona, en su *Tratado de la Sinfonía...* (Reus, 1801).

El organista leridano José Teixidor, en su *Discurso sobre la Historia universal de la Música* (Madrid, 1804), asegura que la envidia cercaba a Terradellas, y tal vez alguien consiguió envenenarle con un tósigo preparado en un vaso de refresco que bebió tras una fiesta religiosa para la que había escrito unos formidables salmos de vísperas y una misa.

También dice que un poeta italiano dedicó unos versos a su muerte, donde se leía: **La tromba ti portó a la tomba.**

El hecho es que su fama había llegado a ser mítica en Roma, donde no es de extrañar que tuviese muchos enemigos, al igual que tuvo imitadores. Soriano Fuertes asegura que le imitaron Galluppi, en *Andromaca*; Piccini, en *La buona figliola*, que tanto se cantó en España como zarzuela; Jommelli, en sus óperas *Demofonte*, *Ifigenia* y *Armida*; Tartini, en sus últimas obras; Sacchini, Tommaso Traetta, Giovanni Marco Rutini, e incluso el hispanomaltés Jerónimo Abós.

Teixidor dice que llegó a dibujar, manejando las especies disonantes, la desesperación, el furor y todas las pasiones no con la sequedad de Pergolesi, defecto de su estado enfermo, sino con un atractivo agradable aun en nuestros tiempos.

Cuando, en Francia, los partidarios de Lully atacaban la música operística de Rameau por considerarla artificiosa y científica, D'Alembert apeló a Terradellas para hacer objeciones a Rameau, pidiéndole opinión sobre algunos aspectos de la armonía. E incluso llegó a incluir en su *Encyclopedie* los tipos de disonancias que Terradellas le había enviado, según asegura el propio Rameau en una carta a D'Alembert publicada en un diario de París.

Hay otras versiones acerca de la muerte de Terradellas. Una dice que se suicidó arrojándose al Tiber, a causa del disgusto por el fracaso de la ópera *Sesostri, re d'Egitto*, su última producción lírica, estrenada en Roma, en el Teatro delle Dame, en el Carnaval de 1751, sobre libro de Zeno y Pariati. La otra versión afirma que envidioso del gran éxito de *Sesostri*, Jommelli, su rival en Roma, buscó unos sicarios que le asesinaron. Tanto una como otra de estas versiones se cree son pura invención, ya que Jom-

melli siguió viviendo tres años más en Roma tras la muerte de su colega, ocurrida en la ciudad eterna el 25 de mayo de 1751.

La suposición de asesinato proviene de un artículo de Rochlitz en la *Gaceta Musical de Leipzig* (tomo II, pág. 434), en la que resumido, dice lo siguiente:

La ópera del compositor español (se refiere a *Sesostri*) había tenido un gran éxito, mientras la de Jommelli (supongo se referirá a la *Ifigenia en Aulide*) había constituido un «fiasco» total. Pero el triunfo lo había pagado caro el español, porque su cuerpo había aparecido flotando en las aguas del Tíber, cosido a puñaladas. El pueblo romano atribuyó el asesinato a Jommelli, grabando una medalla en honor de Terradellas, en la cual se veía a éste sobre un carro triunfal arrastrado por el italiano a través de las calles de Roma. Y para que no quedara duda, se había hecho una inscripción en el reverso de la medalla con las palabras de un recitativo de la última ópera de Jommelli **Io son capace.**

De todas formas, Jommelli estuvo durante mucho tiempo estrenando en Alemania, e incluso en Portugal, alejado de la escena romana. Antes de morir, Terradellas escribió una serie de arias para el célebre cantante Gregorio Babbì.

Son muchos los lugares de Europa donde pueden hallarse manuscritos de Terradellas. Recordemos la Biblioteca del Estado, en Berlín; Liceo de Bolonia, British Museum de Londres, Biblioteca del Conservatorio de Bruselas (allí hay una *Obertura en Re*), Fitzwilliam Museum, de Cambridge; Biblioteca de Darmstadt, Biblioteca de Dresde, Biblioteca del Conservatorio de Milán del Real Colegio de Nápoles, Biblioteca de Schwerin, Nacional de Viena, Wolfenbüttel, Albertina de Viena, Biblioteca de la Abadía de Westminster, Archivo de la Obra Pía de la Embajada de España en la Santa Sede, etc.

En cuanto a la bibliografía, que no he podido consultar, citaré:

- Carreras y Bulbena, J. R.: **Doménech Terradellas, compositor de la XVIII centuria.** Barcelona, 1908.
- Volkmann, H.: **Domenico Terradellas.** «Revista mensual del I. M. S.», XIII, IX (junio, 1912).
- Loewenberg, A.: **Anales de la ópera (1597-1940)** (Cambridge, 1943).
- Roca, P. J.: **Revista Musical Catalana.** Barcelona, 1934.

# EL METODO KODALY

## CONSIDERACIONES GENERALES

Por Fausto Roca

Predominan dos ideas básicas en el sistema Kodály, que bien se podrían resumir en lo siguiente: la existencia de una pedagogía musical general, que puede tener una aplicación directa en cualquier otro sistema o método de enseñar la música, y una pedagogía exclusiva, intrínseca del método Kodály, que es la SOLMISACION, también conocida por solfeo relativo o *do* móvil. Estas dos pedagogías, puestas al servicio de la canción popular y del canto coral, forman lo que podríamos llamar la ESENCIA del método Kodály.

Dentro de la pedagogía general lo primero a destacar es su carácter inductivo, y con esto quiero decir lo siguiente: en toda metodología, en todo razonamiento serio, hay una elección precisa entre dos modos de proceder. El primer modo es «deductivo», esto es, que a partir de una regla general, universal, se pueden deducir reglas más detalladas, particulares; por poner un ejemplo, este modo es el empleado en la enseñanza escolástica o tradicional de enseñar la música.

Al niño, al estudiante, se le dan al comienzo unos conocimientos «teóricos» generales, que posteriormente irá poniendo en práctica; así, se le enseña al principio los siete sonidos y las siete notas: *do*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*; su colocación en el pentagrama; las siete figuras: redonda, blanca, negra, corchea, semicorchea, fusa y semifusa; el compás, etc.

Como resultado final y como combinación de todo lo anterior surge el «fenómeno musical», que es la canción o melodía, ritmo, etc., que forman todos esos signos colocados en el pentagrama.

El segundo modo de proceder es «inductivo», que significa partir de experiencias y observaciones particulares, para descubrir, para inducir la consecuencia natural que de esas experiencias se desprende, y así llegar a la regla general, a la teoría universal.

Este modo de proceder, esta forma inductiva, basada primeramente en la experiencia, para después extraer la regla, es en la que está basada la pedagogía del método Kodály.

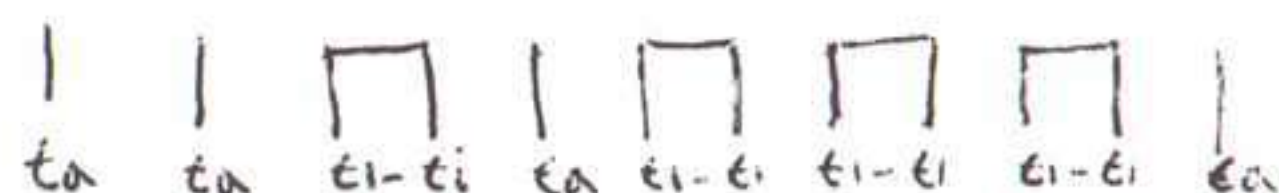
Al niño no se le enseña ninguna teoría para comenzar; lo primero, lo más importante es la música, «el fenómeno musical», la canción, la melodía, el ritmo, etc., que el niño aprende de forma instintiva a través del oído. A partir de las canciones, de los juegos cantados, del ritmo, etc., poco a poco, y de forma progresiva, se le irán descubriendo los elementos que componen esas canciones y juegos que el niño previamente conoce y ha experimentado; así, paulatinamente, se van descubriendo los diferentes sonidos que los integran, el nombre que se aplica a estos sonidos; esto es, las notas *do*, *re*, *mi*, etc., y siempre de forma escalonada, y no todas a la vez. También los diferentes ritmos y figuras que se enseñan se desprenden de estas canciones; van conociendo el pulso rítmico, la negra, la corchea, los acentos rítmicos, de los que más tarde se enseñarán los compases, etc.

Como ya he dicho anteriormente, esta manera inductiva de enseñar está dentro de lo que he dado en llamar pedagogía general del método Kodály, y que puede tener su aplicación a cualquiera de los demás métodos.

Entrando más de lleno en lo que en mi artículo anterior llamé el lado operativo del método Kodály, y todavía dentro de esta pedagogía general, expongo a continuación algunas de las cosas características del sistema, como son las sílabas rítmicas.

Estas sílabas rítmicas o fonemas sirven y ayudan a vencer las dificultades rítmicas del comienzo, y se emplean durante los primeros años, hasta que el niño domina perfectamente la lectura y escritura musical.

Para la figura negra se emplea la sílaba «*ta*», y para la corchea la sílaba «*ti*»; la representación gráfica durante el primer año está simplificada suprimiendo la cabeza de la figura, quedando de una forma más sencilla. Ejemplo:



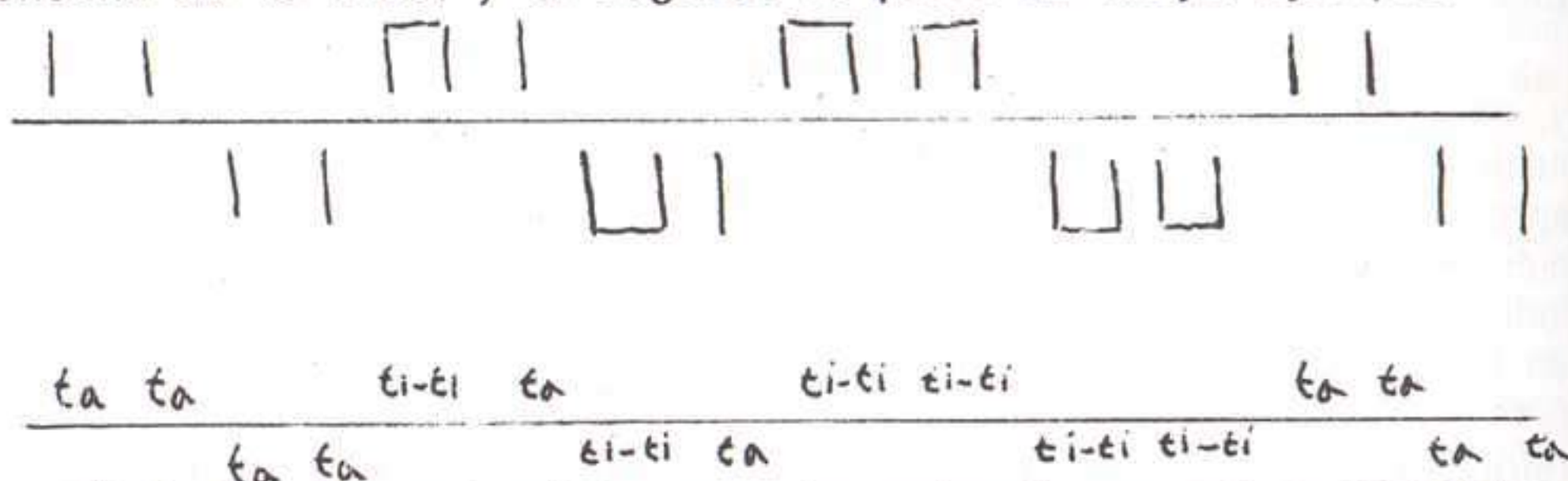
Esta es una forma fácilmente asimilable por un niño de seis años, que es a la edad en que, según el método, se debe comen-

zar a conocer los ritmos, figuras y notas que se desprenden de las canciones y juegos, los cuales han sido previamente cantados en el parvulario.

Este sistema de sílabas rítmicas permite al niño identificar muy rápidamente la duración de cada figura, con la sílaba rítmica empleada, y distinguir fácilmente una negra de una corchea, tanto en la lectura como en los dictados de ritmo, o dentro de las propias canciones.

Con estos sencillos elementos se pueden realizar gran cantidad y variedad de ejercicios y juegos, así como iniciar al niño en el canto polifónico, a través de ejercicios, al principio a dos voces, para más adelante pasar a tres o cuatro voces.

Ejemplo de ejercicios a dos voces: al comienzo se establece una simple imitación entre dos grupos, que pueden estar formados por el profesor, uno, y otro por los alumnos, o bien dos grupos dentro de los propios alumnos. Se traza una línea horizontal, que separa un grupo de otro; el primer grupo cantará la parte de encima de la línea, y el segundo la parte de abajo. Ejemplo:

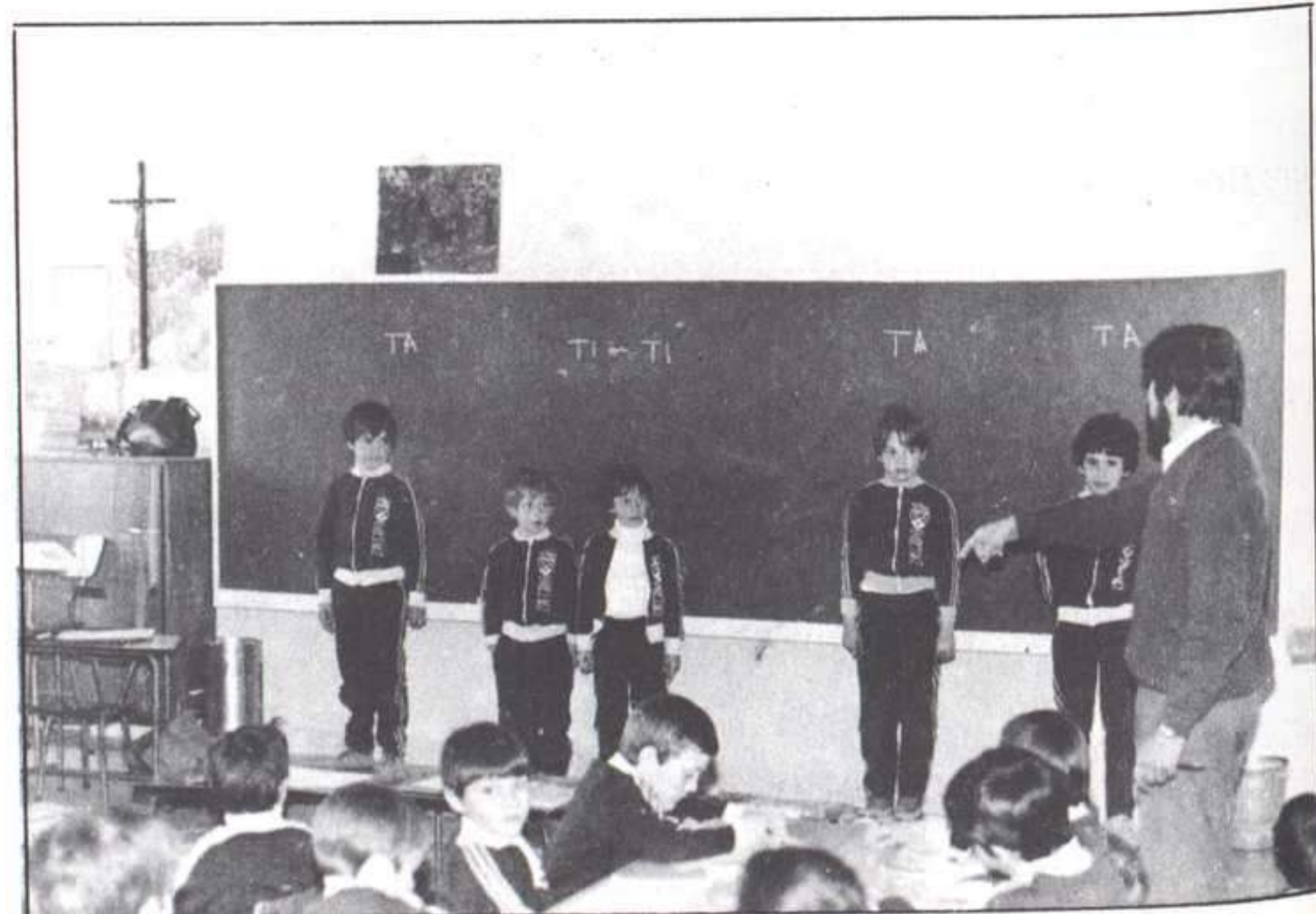


El timbre tiene también gran importancia en estos ejercicios, y es conveniente repetir el ejercicio, pero cambiando el timbre; en lugar de usar la voz y las sílabas rítmicas, usar palmadas en el primer grupo, y lápiz sobre la mesa en el segundo, o pies contra el suelo, o cualquier timbre que se le ocurra al profesor, pero que esté al alcance de los niños y producido con su propio cuerpo.

Es muy importante hacer sentir al niño el pulso rítmico, de cómo dentro de un pulso unas veces entra un solo sonido (la sílaba «*ta*»), y otras dos sonidos (las sílabas «*ti-ti*»), y cómo un «*ta*» dura lo mismo que dos «*ti*», o, lo que es lo mismo, un «*ta*» el doble que un «*ti*»; todo ello tiene que ser antes experimentado por el niño a través de los juegos y canciones. Uno de los juegos que se pueden hacer en la clase para que los niños trabajen y comprendan mejor las duraciones de las negras y las corcheas, consiste en elegir varios niños entre los más altos de la clase, y otros entre los más bajos; los altos harán y serán el sonido largo (*ta*), y los bajos el sonido corto (*ti*). Se les colocará todos juntos al frente de la clase, teniendo la precaución de que los bajos, esto es, las corcheas, estén siempre juntos.

Al señalarles con el dedo el profesor o cualquier otro niño, cada uno cantará su sílaba correspondiente, formando entre todos el ritmo deseado por el que los dirige y señala.

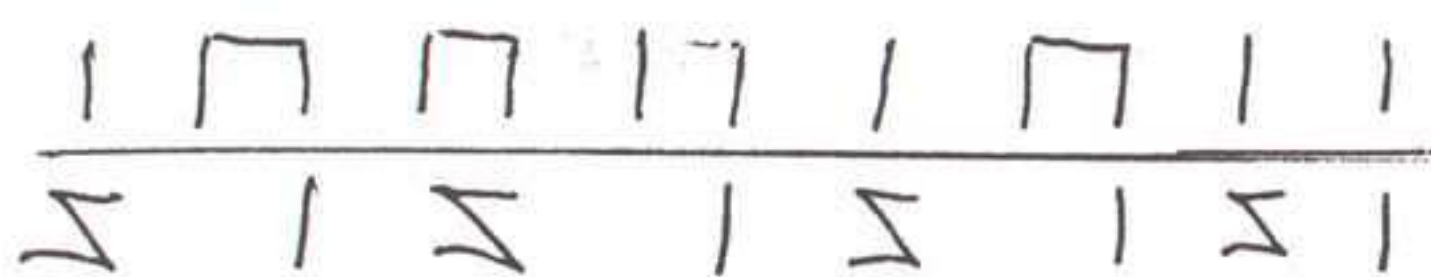
Estos son los comienzos, las primeras formas de trabajar el



ritmo; el silencio de negra es el primero que se enseña para los primeros cursos; se emplea la siguiente grafía Z, forma más sencilla, que permite al niño escribir y reconocer fácilmente:

IZNIZI

Ejemplo de polirritmia para realizar por dos grupos:



Fonemas o sílabas rítmicas empleadas para cada figura y para determinadas fórmulas rítmicas más usuales:


NEGRA: ta ... ..  TA

CORCHEA: ti ... ..  TI

BLANCA: ta-a ... ..  TA-A

REDONDA: ta-a ... ..  TA-A

SINCOPIA: sín-co-pa ó ti-ta-ti ... ..  SIN-CO-PA | TI TA TI

NEGRA CON PUNTILLO: tam ... ..  TAM TI

BLANCA CON PUNTILLO: ta-a ... ..  TA-A

SEMICORCHEAS: ti ri-ti ri ... ..  TI RI-TI RI

CORCHEA-SEMICORCHEAS: ti-tiri ... ..  TI-TI RI

SEMICORCHEAS-CORCHEA: tiri-ti ... ..  TI RI-TI

TRESILLO DE CORCHEAS: ti ti ti ... ..  TI TI TI

TRESILLO DE SEMICORCHEAS: ti ri ti ... ..  TI RI TI

CORCHEA CON PUNTILLO - SEMICORCHEA: tim-ri ... ..  TIM RI

SEMICORCHEA - CORCHEA CON PUNTILLO: ti-rim ... ..



TI-RIM




SINCOPIA BREVE: ti-rim-ri ... ..


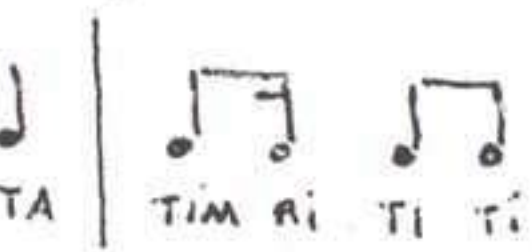



TI RIM-RI TI-RIM-RI

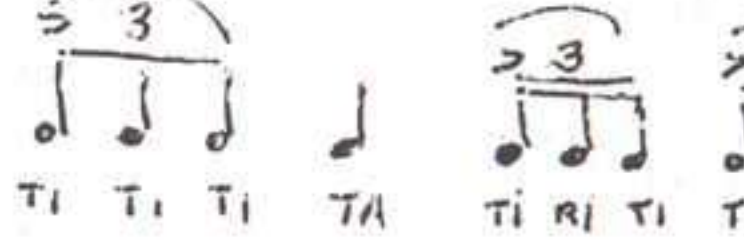


Ejemplo de una combinación de las figuras y fórmulas rítmicas con sus correspondientes sílabas rítmicas:

4/4 TA TA TI TI TI TI | TA-A SIN CO PA | TAM TI TI TA TI

 |  | 

 |  | 

TI RI TI RI | TI TI RI TA TA | TIM RI TI TI TA TI RIM | TA-A

 |  | 

TI TI TI TA | TI RI TI TI RI TI TA | TA TI RIM RI TI RIM RI TA

A continuación paso a exponer algunas normas generales sobre las notas y la entonación. Se utilizan tres formas diferentes de representar los sonidos, así como dos maneras de denominarlos. Estas tres formas son las siguientes:

1. Por medio de unos signos realizados con la mano, de manera que cada signo represente una nota: un signo para do, otro para re, etc. Por medio de este sistema se consiguen dos cosas: 1) Hacer cantar a los niños sin necesidad de ninguna representación gráfica, lo que permite que se centre la atención en la entonación, ayudando mucho a su correcta realización, pues el niño observa y relaciona las diferencias de alturas de los sonidos con las diferencias de alturas de la mano y el signo que le corresponde. Se puede decir que la mano va tirando de las voces.
2. Permite la improvisación melódica tanto para el profesor como para los niños, así como el inicio del canto a dos voces, la afinación de intervalos, etc.

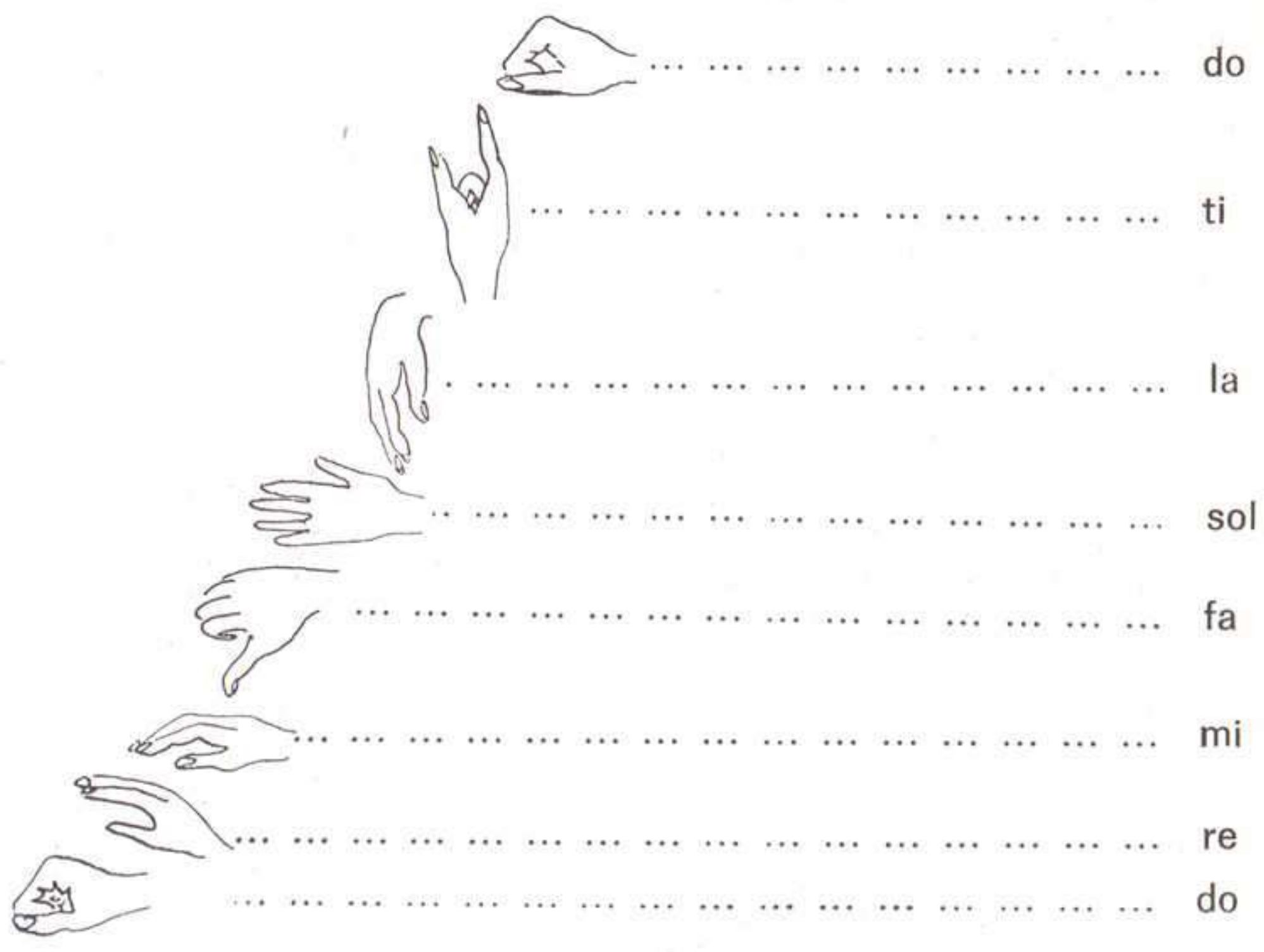
Tanto la enseñanza de las notas como la de los signos manuales se realiza de forma escalonada y a partir de las canciones aprendidas anteriormente de oído por el niño. El orden de aprendizaje de las notas y de los signos manuales es el siguiente: sol, mi, la, do, re, fa, ti(si). Como se puede observar, las notas no están en orden de escala, lo que permite que el niño aprenda los intervalos por separado y no en función de la escala, siendo éste el resultado o una manera determinada de organizar los intervalos.

Al niño que se acostumbra a cantar en forma de escala luego le cuesta trabajo cantar y reconocer intervalos más amplios que los de segunda.

Por otro lado, las dos últimas notas, dentro de la escala diatónica, que se enseñan son fa y ti(si), por ser las notas que contienen los semitonos; en las segundas menores, mi-fa y ti-do.

Kodály sostuvo la teoría de que el niño que es de forma prematura obligado a cantar los semitonos, después no tendrá una afinación segura; él pensaba que el niño debía primero asegurar la entonación en las notas que forman intervalos de tonos enteros, esto es: do, re, mi, sol, la, y una vez dominados todos los intervalos de la escala pentatónica, pasar a la escala diatónica con las notas fa y ti(si).

La fononimia o signos manuales que representan las notas son las siguientes:



do

ti

la

sol

fa

mi

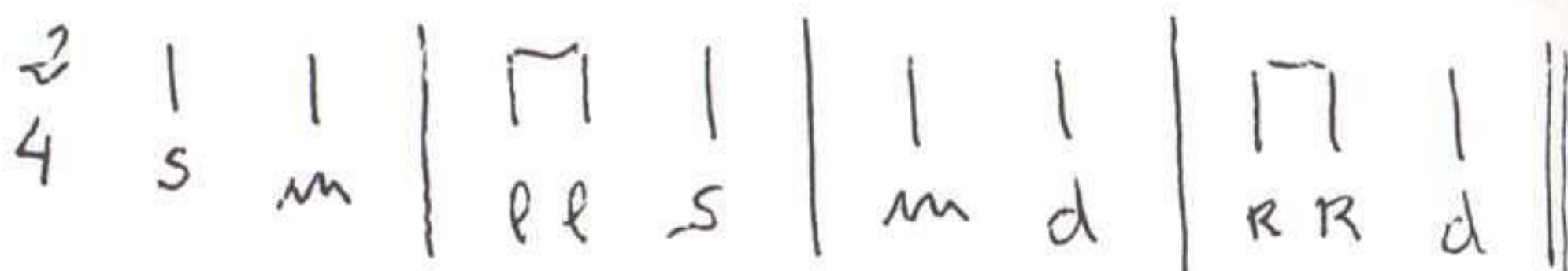
re

do

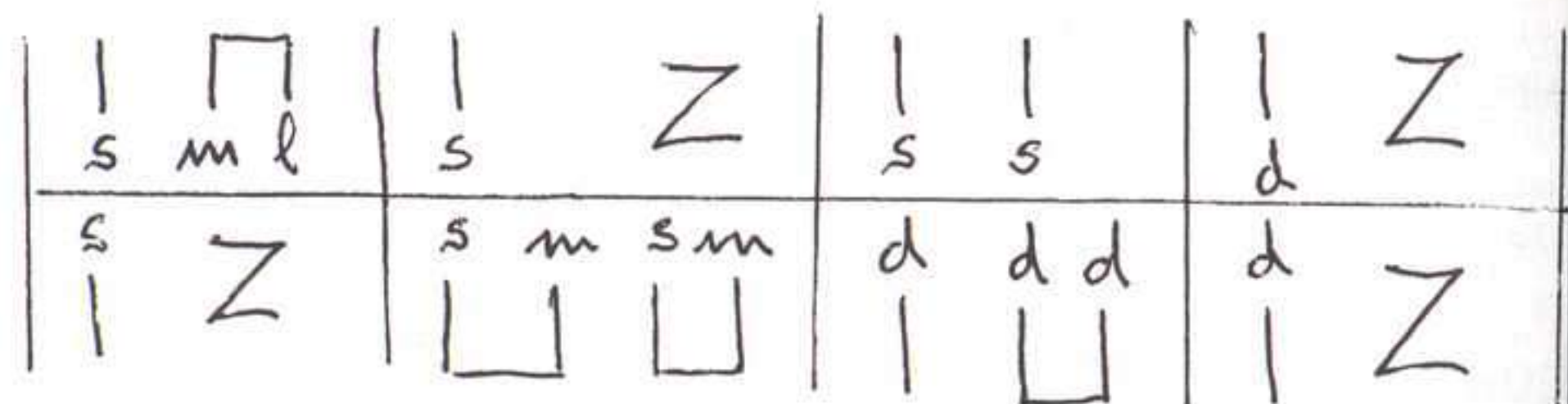
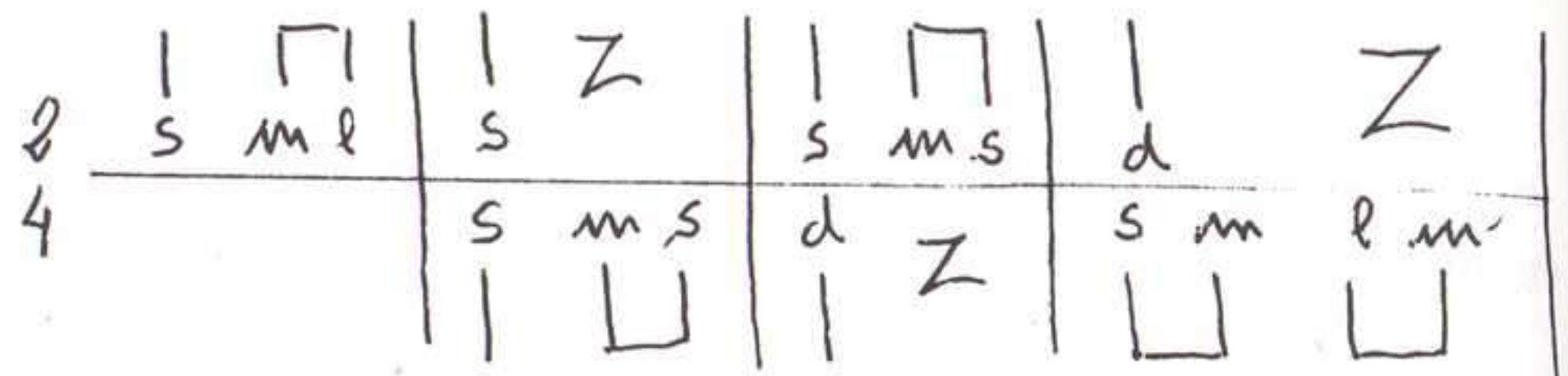


2. La segunda forma de representar las notas es por medio de la letra inicial de cada nombre de nota. Al séptimo grado se le cambia el nombre de si por el de ti, para no confundir la *s* inicial de sol con la *s* inicial que correspondería al *si*, quedando, pues, do, re, mi, fa, sol, la, ti; iniciales: d, r, m, f, s, l, t.

Ejemplo:



Todo lo dicho anteriormente para el ritmo tiene su aplicación en este sistema, como, por ejemplo, esta melodía a dos voces:



3. La tercera forma de representar las notas es por medio de las figuras, ahora ya completas con cabeza, plica y corchete, y colocadas en el pentagrama tal y como se escribe de forma tradicional la música, pero usando el solfeo relativo o solmisación, y que, dada su extensión, dejo para mi próximo artículo de esta serie, así como también el nombre alfabético de las notas, los sonidos alterados, programación, etc.

## CRITICA DE LIBROS

MUNET, J. M.: **Cuenca 1962: Renacimiento de la música religiosa española.** Instituto de Música Religiosa de la Excm. Diputación Provincial de Cuenca. Cuenca, 1978.

Jesús María Muneta, después de estudiar los frutos de la música religiosa española del pasado, que las Semanas de Cuenca han revitalizado desde su fundación, en 1962, aborda en este amplio y documentado trabajo el estudio del singular estímulo que las Semanas de Música Religiosa de Cuenca han constituido para lanzar a los maestros españoles de la composición contemporánea hacia el género religioso-espiritual, tan abandonado por lo común en nuestro siglo. No titubea Muneta al valorar lo que Cuenca y sus Semanas han supuesto en este sentido: «El "corpus" de "obras nuevas" estrenadas en Cuenca es lo mejor de lo realizado en el campo de la música religiosa o espiritual desde el siglo XVIII» en España.

Nada menos que treinta y dos obras, producidas entre 1962 y 1977, de un valor medio muy estimable, con las lógicas fluctuaciones de interés y calidad, analiza el autor de este libro, correspondientes al concurso que funcionó desde 1962 a 1966, a los Encargos (que se mantienen desde entonces) y a las libres aportaciones de compositores españoles interesados en participar en este certamen, uno de los de mayor originalidad e interés que se haya producido nunca en nuestro país. Estas obras son estudiadas por Muneta en tres frentes: Presentación formal, Estudio técnico y Expresividad, con aportación de ejemplos tomados de las partituras, datos e inclusión de rasgos biográficos de los correspondientes autores. Acaso pueden detectarse en el libro un punto álgido y un mínimo de interés en las com-

posiciones aportadas, respectivamente, por Fernando Remacha y Manuel Angulo.

El maestro tudelano Fernando Remacha, con su cantata **Jesucristo en la Cruz**, presentada en la segunda Semana (1963), ha sido el único merecedor del Primer Premio Tomás Luis de Victoria y Tormo de Oro en el breve concurso antes mencionado. Su obra fue saludada por toda la crítica como una sensacional aportación, demostrativa de la mano maestra del autor y del mérito de su callada y profunda evolución para ofrecer un lenguaje rigurosamente actual desde unas premisas personales que lo hacen por imperativo cronológico— miembro de aquella generación de la República que puede ser vista como puente entre los Falla y Turina y la actual generación de los maestros de la vanguardia musical española. Con la cantata **Jesucristo en la Cruz**, de Fernando Remacha, según juicio de Muneta, «se abre un nuevo capítulo de la Historia de la Música Religiosa Española».

Hablábamos de un «mínimo» en la curva de valor de las composiciones estrenadas en las Semanas conquesas. Ello se da —según se desprende del presente trabajo— en la obra **Lores del Ave María**, de Manuel Angulo: «Después de un estudio metódico, he llegado a la conclusión de que la obra **Lores del Ave María** presenta una casi total "coincidencia" con el oratorio **Passio et mors D. N. J. C. secundum Lucam**, de K. Penderecki», escribe Muneta, para pasar a continuación a demostrar, en treinta y cinco páginas de estudio paralelo de ambas partituras, tan comprometido aserto. La sorprendente revelación surtió efectos inmediatamente, y así escribe Muneta: «Con posterioridad a este estudio, del que es conocedor el autor de **Lores del Ave María**, dicho autor ha refundido totalmente la obra. Agradezco al autor su envío.»

En fin, entre ambos polos, en el libro se trata de obras enormemente significativas cuyo interés estriba, en gran parte, en la amplitud del espectro estilístico que barren. No será vano, para subrayar esto, relacionar los nombres de los compositores que aparecen tratados en el texto: Remacha Echeverría, Soler, Alonso, Arteaga, C. Halffter, Mompou, Esplá, E. Halffter, Rodrigo, R. Halffter, Gombau, Montsalvatge, Angulo, Castillo, A. Blancafort, Escudero, Bernaola, Marco, García Abril, J. M. Franco, Martín Pompey, De Pablo, Muñoz Molleda, Besses, Blanquer, Braga y Cobos.

Sin duda, es una obra muy interesante, y a ella habrá que acudir para futuros estudios de la música española contemporánea. **JOSE LUIS GARCIA DEL BUSTO.**

VALLS GARCIA, Manuel: **Para entender la música.** Alianza Editorial. Madrid.

Su autor ha tenido acierto, en un momento en que la música atraviesa un cambio de mentalización, pretendiendo iniciar al lector en los misterios que encierra. Se trata de una nueva versión, muy ampliada y que tuvo una gran aceptación en lengua catalana en el año 1963. El índice de materias el autor lo distribuye en tres fases: «Del sonido a la música y de la música al arte musical»; la segunda parte, «Síntesis de la evolución musical en Europa», y para terminar la tercera parte, «La Música como espectáculo», donde incluye una discografía y una bibliografía de gran interés, y todo expresado con un estilo claro y sencillo, como de pluma experta en la materia. En resumen, un libro que todo profesional o aficionado a la Música debe conocer.—J. C.

## «EL MAR», DE CLAUDE DEBUSSY

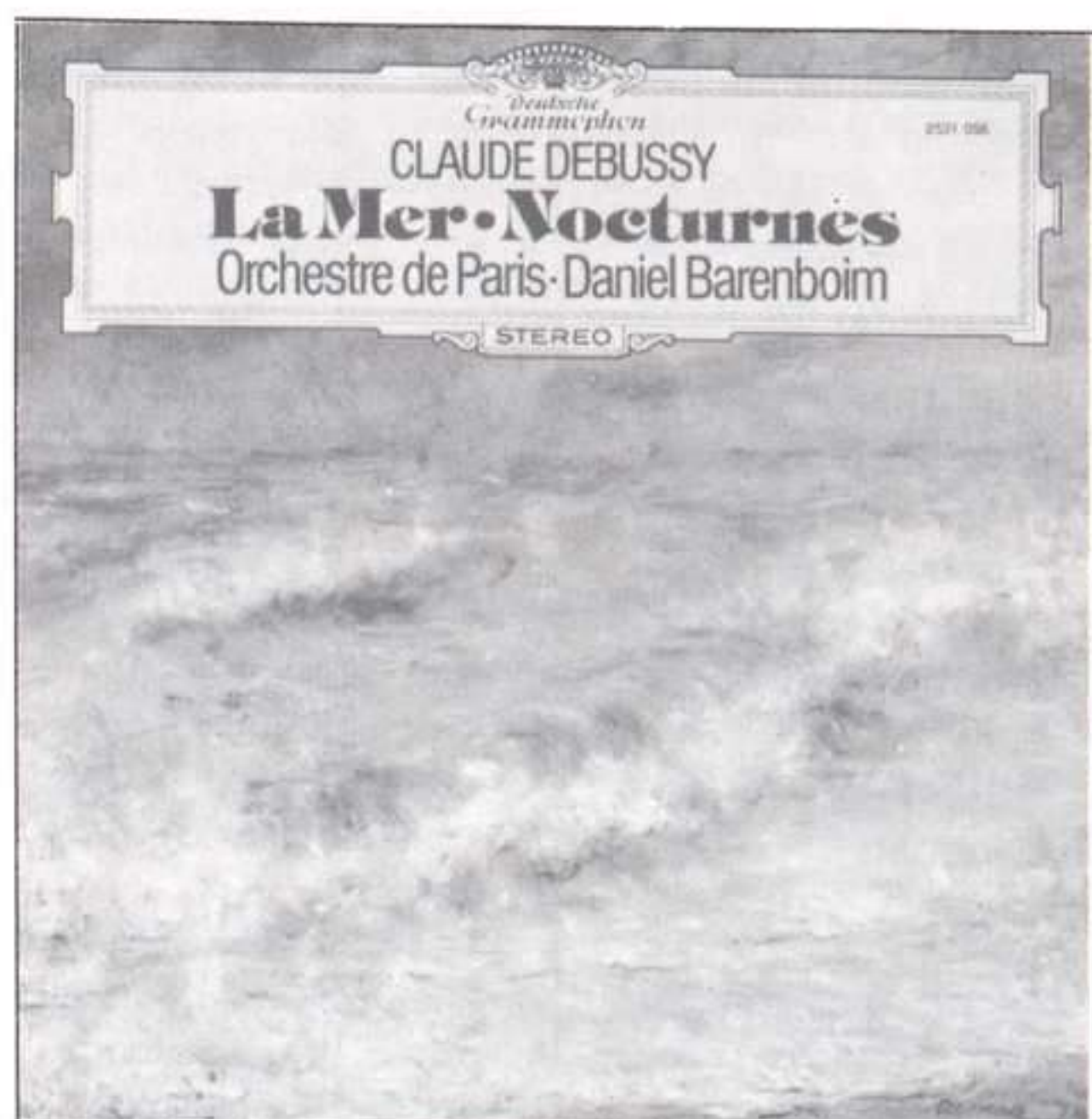
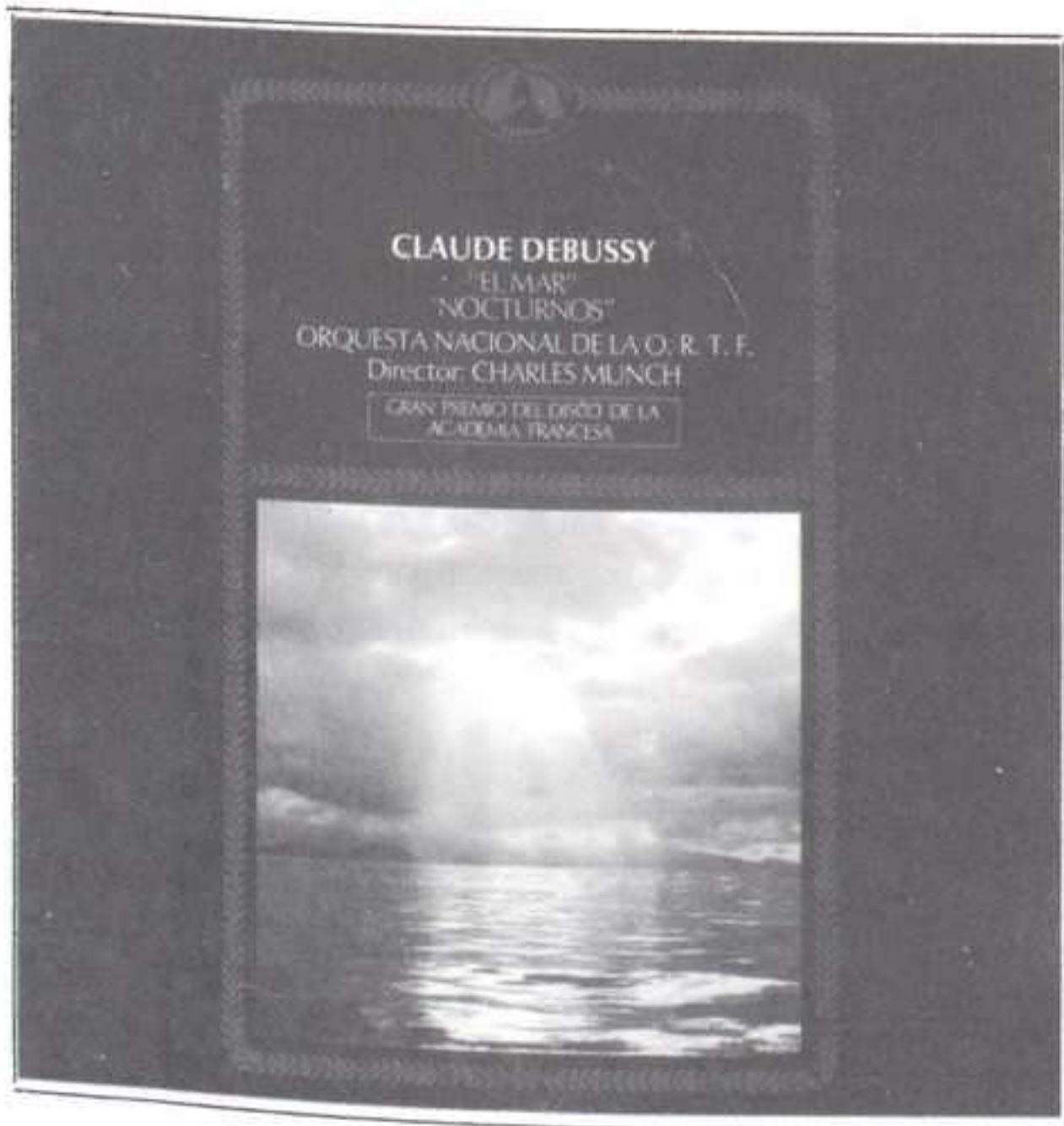
Se ha venido repitiendo o, mejor todavía, asociando siempre el nombre de Claude Debussy con el movimiento impresionista. Efectivamente, la componente impresionista del compositor francés es un hecho: se ha repetido hasta la saciedad que el «color» prevalece sobre el «dibujo»... Pero vayamos por partes. La tarea de corroer el sistema tonal desde su interior, hasta obtener una especie de negativo fotográfico de la tonalidad, es incumbencia de los expresionistas, Schönberg principalmente, cuya contribución es decisiva. Debussy sigue un camino diferente, de acuerdo con su temperamento aristocrático, en armonía con sus inclinaciones culturales y con sus lecturas de los poetas simbolistas: la disonancia no es exasperada en una perenne antítesis, no se dan un antes y un después. Tampoco se puede decir que el tematismo esté ausente en Debussy: simplemente, es que el tratamiento temático se fractura en miles de frases, en donde nada hay de vago ni antiestructural, al contrario: todo se convierte en estructura, desde el timbre al fragmento melódico, desde el ritmo a la disposición orquestal, desde la elección de los registros pianísticos a las fórmulas de emisión vocal. El recurso a modos exatonales (escala de tonos enteros) es claro síntoma de las tendencias del compositor francés hacia el elemento estático, que sería equivalente a las concepciones musicales asiáticas. Por eso, el material musical empleado por Debussy puede ser entendido también —de modo impresionista— como una «mancha sonora», que, de igual forma que en la música oriental, debe ser «saboreado» largamente para que revele su propia esencia, siendo el sonido «en sí» el elemento estructural básico. Aquí se encuentra el significado profundamente innovador de la música de Debussy.

**La Mer** (1905) está estrechamente unido a un mito estético (las palabras de Verlaine «La mer est plus belle que les cathédrales» están implícitas en la composición). Su estructura formal es más sólida, el dibujo más plástico que en otros trabajos del músico francés, particularmente los de cámara. Los tres movimientos que configuran la obra están unidos por vínculos temáticos, a veces explícitos y otras ocultos, liberados de los esquemas de la forma sonata y abiertos a las soluciones más audaces, a las armonías inéditas y a las combinaciones tímbricas inexploradas. Especialmente, el segundo movimiento («Juego de olas») ofrece un cuadro muy libre de ideas improvisadas en todas direcciones, que lo experimenta todo con una forma instrumental muy intensa, que casi recuerda, paradójicamente, a algunas de las composiciones de Webern. Los movimientos extremos están continuamente agitados por la multiplicación de ideas que ponen en tela de juicio los esquemas tradicionales en el mismo momento en que parecen asumirlos.

La discografía de esta obra maestra es sumamente amplia, aunque, como se verá, son muy pocas las versiones que llegan a ser plenamente convincentes. Desde un punto de vista estrictamente personal, ninguna versión de las citadas al final de este trabajo logra calar tan hondo en la partitura del músico francés como la visión de Carlo María Giulini al frente de la Orquesta Filarmónica de Berlín (interpretación no registrada en disco; el concierto de Giulini con la Filarmónica berlinesa, dedicado a obras de Ravel y Debussy, fue retransmitido íntegro por el Segundo Programa de Radio Nacional el pasado verano). Cada matiz instrumental, cada refinamiento armónico, cada sutileza rítmica estuvieron omnipresentes en la lectura del director italiano, redundando en una versión sugestiva, sensual, de gran expresividad, muy profunda y esencialmente humana (por ejemplo, la interpretación del propio Giulini para el disco sólo es pálido reflejo de lo conseguido en el concierto citado). Ya en el comienzo de la obra, en los misteriosos acordes iniciales en Si menor, Giulini parece conectar directamente con la descripción proustiana de la música de Debussy («... cuadro detallado de superficies planas y continuas, en impecable silencio y vacío infinito, construyendo en la rosada luz del amanecer un nuevo universo nacido del silencio y de la noche...»).

Un director de concepción fundamentalmente romántica, Sir John Barbirolli, logra una lectura de **El Mar** para el disco calificable, en mi opinión, como magistral, sin paliativos. Una vez más, el tan cacareado subjetivismo de Sir John vuelve a hacer su aparición en el registro dedicado a música de Debussy con la Orquesta de París (disco EMI, que se completaba con los tres **Nocturnos** del compositor francés). Los «tempi» elegidos por el desaparecido director inglés son los más lentos de entre todas las versiones de esta obra que se han llevado al microsurco; sin embargo, el discurso musical no es desmayado ni 'pesante', pues todo él está sostenido por la característica respiración, muy amplia y dilatada, que siempre caracterizaba cualquiera de los trabajos de Barbirolli. La versión, en definitiva, viene caracterizada por un sentido de ilimitado lirismo, dulce y sufriente a la vez, y un amor por la naturaleza (alejado del ingenuo descriptivismo) entendido como refugio tras el descubrimiento de una condición de incertidumbre universal, que se adecua perfectamente al mensaje latente en la composición de Claude Debussy. Por lo que respecta a versiones discográficas, ésta y la de Charles Munch con la Orquesta de la ORTF (disco recientemente publicado en España por Movieplay, que igualmente se completa con los tres **Nocturnos**) me parecen las interpretaciones indiscutibles, de todas las que se encuentran en el mercado español del disco.

Los planteamientos interpretativos de Charles Munch difieren notablemente, es decir, son diametralmente opuestos a los parámetros en los que se desenvolvía el «modus operandi» directorial de Sir John Barbirolli. Su versión del «poema marino» es apasionada, espontánea, juvenil (Munch grabó el registro un año antes de su muerte), de una magia que raya en lo irresistible y un magnetismo que llega hasta casi la hipnosis. Efectivamente, si en algo fue Munch indiscutible fue en la traducción de estos pentagramas. Su fidelidad a los mismos es total en lo que respecta



a las numerosas indicaciones que éstos poseen. Por ejemplo, en el segundo movimiento obsérvese la escrupulosidad de Munch en cuanto al «tempo» en el número 31, donde Debussy indica «Peu à peu animé pour arriver à 138 = noire au num. 32», respetado con asombrosa exactitud; o en el primer movimiento, antes de llegar al número 12, donde señala Debussy «En retenant peu à peu», modélicamente interpretado por Munch, el cual consigue de las cuerdas un «molto diminuendo» sólo comparable al obtenido por George Szell con la Orquesta de Cleveland en su grabación para CBS (que, naturalmente, no está publicado en España). En resumen, y mientras EMI no reedite la versión de Sir John Barbirolli, ésta de Charles Munch es pieza obligada en cualquier discoteca (y además, según he podido comprobar personalmente, con una buena toma de sonido y correcto prensado).

El resto de interpretaciones para el disco son, a mi juicio, versiones más o menos afortunadas, que no logran superar a las hasta aquí mencionadas de Giuliani, Szell, Barbirolli y Munch (excluyo conscientemente la antigua y excelente lectura de Engelbrecht con la Orquesta de los Campos Elíseos, pues su toma sonora es francamente defectuosa, aparte de estar descatálogo hace ya bastantes años). Desde luego, es muy importante la lectura de Pierre Boulez con la New Philharmonia londinense versión que será todo lo discutible que se quiera, pero con un innegable enfoque interpretativo de radical novedad, que hace de esta lectura algo sumamente interesante y atractivo, sobre todo en lo referente a claridad de exposición instrumental. De las úl-

timas versiones editadas en España, la dirigida por Daniel Barenboim me parece la más idónea y convincente (disco DG, que también se completa con los **Nocturnos**), particularizando, sobre todo, al soberbio segundo movimiento, espléndidamente tocado (a destacar también la espectacular toma sonora). Finalmente, la lectura de Sir Georg Solti con la Sinfónica de Chicago, con buenos momentos (los menos), que configuran un «Mar» que parece haber sido concebido por Gustav Mahler. Debussy no es un compositor especialmente adecuado para el tempestuoso y mahleriano temperamento del magnífico director húngaro.

**Conclusión:** De tener que elegir entre las versiones existentes aquí, Munch con la Orquesta de la ORTF (Movieplay), Barbirolli con la Orquesta de París (EMI), o Barenboim, también con la Orquesta de París (DG), me parecen las interpretaciones idóneas.

ENRIQUE PEREZ ADRIAN

#### REFERENCIAS

ANSERMET. L'Orchestre de la Suisse Romande (DECCA).  
BARENBOIM. L'Orchestre de París (DG).  
BARBIROLLI. L'Orchestre de París (EMI).  
GIULINI. Philharmonia Orchestra (EMI).  
MUNCH. L'Orchestre National de la ORTF (MOVIEPLAY).  
SZELL. Cleveland Orchestra (CBS).  
BOULEZ. New Philharmonia Orchestra (CBS).  
SOLTI. Chicago Symphony Orchestra (DECCA).

## BASES DEL XIII CERTAMEN INTERNACIONAL DE GUITARRA

# «FRANCISCO TARREGA»

BENICASIM (Castellón)  
Agosto 1979

El Ayuntamiento de Benicásim, organizador del Certamen Internacional de Guitarra «Francisco Tárrega», hace públicas las Bases que regirán para la XIII Edición del mismo.

A tal efecto dispone:

1.º El XIII Certamen Internacional de Guitarra «Francisco Tárrega» tendrá lugar, en Benicásim, los días 21, 22, 23 y 24 de agosto de 1979, dentro de los actos programados para las Fiestas de Verano.

#### COMISION ORGANIZADORA

2.º A tal efecto se constituye una Comisión organizadora, presidida por el Alcalde de Benicásim, cuyas funciones específicas serán las siguientes:

a) Redacción de las presentes Bases.

b) Difusión máxima de las mismas entre los Conservatorios y Centros similares de España y del extranjero, así como en la Prensa, con la debida antelación, para que lleguen al mayor número de posibles concursantes.

c) Nombramiento del Jurado.

d) Admisión o recusación, en cada caso, de las solicitudes que remitan a la citada Comisión cuantos artistas lo deseen. Aun cuando se hubieran admitido sus solicitudes, serán excluidos todos aquellos concursantes que, a juicio de la Comisión organizadora, sean parientes hasta el tercer grado —directo o colateral— o alumnos actuales de algún miembro del Jurado.

e) Proveer de alojamiento gratuito a todos los concursantes durante los días 20 y 21 de agosto y prolongar el citado alojamiento hasta el día 24 a los que pasen el ejercicio eliminatorio que se establece en la base 14.º

f) Velar para que se cumplan las disposiciones de las presentes

Bases, resolviendo cuantas dudas surjan en casos no previstos.

g) Asesorar al Jurado en orden a las incidencias de tipo puramente administrativo que puedan producirse antes y durante el Certamen, así como en la interpretación de las Bases.

h) Mantener en el seno del Jurado a un delegado, debidamente nombrado por el Alcalde, para que, en calidad de Secretario, actúe con voz, pero sin voto, en todos los momentos en que se requiera su asesoramiento.

i) Designación de local y de las horas en que deberán tener lugar las sesiones del Certamen.

#### CONCURSANTES

3.º Podrán tomar parte en el Certamen cuantos concursantes lo deseen, sin distinción de nacionalidad, sexo, edad y raza. Queda excluido el concursante que el año pasado obtuvo el primer premio.

4.º Las solicitudes para poder participar deberán dirigirse al señor Presidente de la Comisión organizadora del XII Certamen Internacional de Guitarra «Francisco Tárrega». Ayuntamiento de Benicásim (Castellón - España), junto con la cantidad de 1.000 pesetas como derechos de inscripción.

5.º El plazo de admisión de solicitudes terminará el día 5 de agosto de 1979.

6.º Los concursantes deberán presentar al Jurado las obras de libre elección que interpreten, debidamente impresas, si están editadas, o escritas correctamente a mano, en caso contrario.

7.º El mero hecho de inscribirse indica, tácitamente, la sujeción completa a la letra y al espíritu de estas Bases.

8.º Los concursantes que resulten ganadores de los premios que se establecen vendrán obligados a recoger los citados pre-

mios personalmente, cuando sean requeridos para ello. El incumplimiento de este punto llevará aparejada la pérdida del premio.

9.º Los ganadores de los premios vendrán obligados también, en la sesión de clausura, a interpretar como mínimo tres obras elegidas libremente entre las de su repertorio, una de las cuales deberá ser de Francisco Tárrega.

#### PREMIOS

10.º Los premios que se establecen son los siguientes:

Primero, de 200.000 pesetas y una guitarra de gran concierto.

Segundo, de 100.000 pesetas y una guitarra de gran concierto.

Tercero, de 50.000 pesetas y una guitarra de gran concierto.

Cuarto, de 25.000 pesetas.

Premio a la mejor interpretación de la obra de Francisco Tárrega, de 50.000 pesetas.

En estos premios colaboran:

- Ministerio de Cultura.
- Ayuntamiento de Benicásim.
- Ayuntamiento de Villarreal.
- Cooperativa de Crédito, Caja Rural «San Antonio», de Benicásim.
- Artesanía en Guitarra Melchor Rodríguez, de Jaraco (Valencia).

11.º La Comisión organizadora indicará al Jurado el número y la cuantía de los accésit, que serán entregados como estímulo a los concursantes más destacados, entre los que no obtuvieran ninguno de los cuatro premios establecidos en la base anterior.

12.º Los premios serán indivisibles.

13.º El premio a la mejor interpretación de la obra de Tárrega es independiente y, por tanto, podrá concederse, libremente, a

cualquier concursante que se haga acreedor a él, aunque se le haya otorgado uno de los cuatro premios establecidos en la base 10.º

#### OBRAS

14.º Para optar a los premios establecidos, todos los concursantes deberán realizar una prueba eliminatoria, que consistirá en la interpretación ante el Jurado de **Nostalgia**, de Bernardo Juliá. Edición **Berben**, Ancona (Italia). La Comisión organizadora se reserva la facultad de dar a esta prueba el carácter de pública o privada.

15.º Los que superen la prueba anterior deberán interpretar las siguientes composiciones:

A) Obra obligada: **Sonata para guitarra**, de Antonio Lauro. Editada por la Sociedad de Cultura de la Universidad Central de Venezuela.

B) Una obra de libre elección, cuya duración no exceda de diez minutos.

C) Una obra de Francisco Tárrega, a elección del concursante.

16.º Todas las actuaciones serán públicas y tendrán lugar en el local que designe la Comisión organizadora, previo sorteo público que realizará la misma Comisión.

#### JURADO

17.º Las impugnaciones sólo serán válidas si la Comisión organizadora las recibe hasta el mismo día de la celebración de la prueba eliminatoria.

18.º Queda facultado el Jurado para declarar desierto cualquiera de los premios establecidos.

19.º La Comisión organizadora es la única Entidad capacitada para resolver todo lo que no esté previsto en estas Bases.

20.º El fallo del Jurado será inapelable.



# DISCOS EDITADOS

ENTRE EL 25 DE ABRIL Y EL 31 DE MAYO DE 1979

RELACION CONFECCIONADA POR  
ANGEL CARRASCOSA ALMAZAN

## I. ORQUESTAL

- C. Ph. E. BACH: **Cuatro Sinfonías Hamburguesas**. Collegium Aureum. EMI, 065-099691.
- J. Ch. BACH: **Sinfonías Londinenses, op. 6, número 6, y op. 18, números 4 y 6**. Collegium Aureum. Director, F. J. Maier. EMI, 065-099759.
- J. C. BACH: **Sinfonías op. 18, números 4 y 6**.
- TELEMANN: **«Suite» Don Quijote**. Orquesta de Cámara de Stuttgart. Director, K. Münchinger. Decca SXL 6755.
- BACH: Los **Seis Conciertos de Brandemburgo**. Collegium Aureum. EMI, 167-099643/4.
- BEETHOVEN: **Concierto triple**. Oborin, Oistrakh, Knuskevitzy. Orquesta Filarmonía. Director, Sir M. Sargent. BRAHMS: **Concierto doble**. Oistrakh, Fournier. Orquesta Filarmonía. Director, A. Galliera. EMI, 037-001974. 350 pesetas.
- BEETHOVEN: **Sinfonía número 4**. WEBER: **Oberatura Oberón**. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Sir G. Solti. Decca, SXL 6830.
- BEETHOVEN: **Sinfonía número 7**. Orquesta Hallé. Director, J. Loughran. Hispavox, S 90107.
- BOCCHERINI: **Concierto para violoncelo número 2, en Re mayor**. TARTINI: **Concierto en La mayor**. VIVALDI: **Conciertos P 31 y 120**. M. Rostropovich, Collegium Musicum de Zurich. Director, P. Sacher. Deutsche Grammophon, 2530974. 600 pesetas.
- BORODIN: **En las estepas del Asia Central**. GLINKA: **Vals-Fantasia. Obertura de Ruslan y Ludmila**. MUSSORGSKY: **Una noche en el Monte Pelado**. RIMSKY-KORSAKOV: **Capricho español**. Orquesta de París. Director, M. Rostropovich. EMI, 067-002949 Q, «estéreo»-cuadrafónico.
- BRAHMS: **Concierto para violín**. I. Perlman, Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, C. M. Giulini. EMI, 067-002899 Q.
- DEBUSSY: **El Mar. Tres Nocturnos**. Coro y Orquesta de París. Director, D. Barenboim, Deutsche Grammophon, 2531056. 600 pesetas.
- DVORAK: **Concierto para violoncelo**. M. Rostropovich, Orquesta Filarmonía Checa. Director, V. Talich. Discophon, S 4333.
- DVORAK, SUK: **Serenatas para cuerda**. Orquesta de Cámara de Stuttgart. Director, K. Münchinger. Decca, SXL 6758.
- GERSHWIN: **Un Americano en París**. RUSSO: **Música Callejera**. C. Siegel (armónica y piano), Orquesta Sinfónica de San Francisco. Director, S. Ozawa. Deutsche Grammophon, 2530788. 600 pesetas.
- HAYDN: **Sinfonías números 46 y 47**. Orquesta Sinfónica de La Radio de Zagreb. Director, A. Janigro. Hispavox, S 60205.
- HAYDN: **Sinfonías números 101 («Reloj») y 104 («Londres»)**. Orquesta Real Filarmonía. Director, Sir Th. Beecham. EMI, 037-003178. 350 pesetas.
- LISZT: **Rapsodias húngaras números 2, 3 y 5. Vals Mefisto**. Orquesta Filarmonía de Londres. Director, W. Boskovsky. EMI, 065-002985 Q, «estéreo»-cuadrafónico.
- LISZT: **Sinfonía «Fausto»**. K. Riegel, Coro del Festival de Tanglewood, Orquesta Sinfónica de Boston. BOITO: **Prólogo de Mefistófeles**. N. Ghiaurov, Coro de la Orquesta Estatal de Viena, Orquesta Filarmonía de Viena. Director, L. Bernstein. Deutsche Grammophon, 2707100. Dos LP. 900 pesetas.
- MAHLER: **Sinfonía número 1**. Orquesta Sinfónica de Boston. Director, S. Ozawa. Deutsche Grammophon, 2530993. 600 pesetas.

- MAHLER: **Sinfonía número 4**. F. von Stade, Orquesta Filarmonía de Viena. Director, C. Abbado. Deutsche Grammophon, 2530996. 600 pesetas.
- PROKOFIEV: **Conciertos para violín números 1 y 2**. Kyung Wha Chung, Orquesta Sinfónica de Londres. Director, A. Previn. Decca, SXL 6773.
- PROKOFIEV: **Sinfonía número 3. Suite Escita**. Orquesta Filarmonía de Londres. Director, W. Weller. Decca, SXL 6852.
- PURCELL: **«Suites» Abdelazar, La esposa virtuosa, El lindo casado y El nudo gordiano**. Orquesta Sinfónica de Hartford. Director, F. Mahler. Hispavox, S 60202.
- RIMSKY-KORSAKOV: **Concierto para piano. Sinfonía número 3. La Gran Pascua Rusa**. S. Richter, Orquesta Sinfónica de la Radio de Moscú. Director, A. Gauk. Discophon, S 4342.
- ROSSINI: **Oberturas de Elisabetta, regina d'Inghilterra, Guillermo Tell, La Escala de seda, Semíramis, Tancredo, y El Turco en Italia**. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, C. Abbado. RCA, RL 31379.
- ROSSINI: **Sonatas para cuerda números 2, 3, 4 y 5**. Orquesta de Cámara de Polonia. Director, J. Maksymik. EMI, 065-002791 Q, «estéreo»-cuadrafónico.
- SCHUBERT: **Sinfonías números 4 («Trágica») y 8 («Inacabada»)**. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, C. M. Giulini. Deutsche Grammophon, 2531047. 600 pesetas.
- SCHUMANN: **Sinfonía número 1 («Primavera»). Obertura «Manfredo»**. Orquesta Filarmonía de Nueva York. Director, L. Bernstein. CBS, S 61926. 350 pesetas.
- SCHUMANN: **Sinfonía número 2**. Orquesta Filarmonía de Nueva York. Director, L. Bernstein. CBS, S 61927. 350 pesetas.
- SCHUMANN: **Sinfonías número 3 («Renana») y 4**. Orquesta Filarmonía de Nueva York. Director, L. Bernstein. CBS, S 61928. 350 pesetas.
- SIBELIUS: **Finlandia. Vals triste. Karelia. El Cisne de Tuonela**. Orquesta New Philharmonia. Director, K. Kord. Decca, PFS 4378.
- STRAVINSKY: **El Pájaro de Fuego («ballet» completo)**. Orquesta Real Filarmonía. Director, A. Dorati. Hispavox S 90106.
- TCHAIKOVSKY: **Capricho italiano. Cascanueces: «suite». Marcha eslava**. Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director, L. Ludwig. EMI, 037-029045. 350 pesetas.
- TCHAIKOVSKY: **Capricho italiano. Romeo y Julieta. Vals de Eugenio Oneguín**. Orquesta Real Filarmonía. Director, H. Vonk. Decca, PFS 4388.
- TCHAIKOVSKY: **Concierto para violín. Vals-scherzo**. B. Belkin, Orquesta New Philharmonia. Director, V. Ashkenazy. Decca, SXL 6854.
- VIVALDI: **Dos Conciertos para guitarra**. GIULIANI: **Concierto para guitarra**. J. Williams, Orquesta Inglesa de Cámara. CBS, S 72798. 600 pesetas.
- VIVALDI: **Seis Conciertos para flauta**. J. C. Veilhan, La Grande Ecurie et La Chambre du Roy. Director, J. C. Malgoire. CBS, S 76595. 600 pesetas.
- WAGNER: **Oberturas de «El Holandés errante» y «Tannhäuser». «Maestros Cantores»: Preludio. «Tristán e Isolda»: Preludio y Muerte de Amor**. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Sir G. Solti. Decca, SXL 6856.

## II. CAMARA

- BACH: **Sonatas para flauta y cémbalo, BWV 1020, 1030, 1031 y 1032**. A. Nicolet, K. Richter. Archiv, 2533368. 650 pesetas.

- BACH: **Sonatas para flauta y continuo, BWV 1033, 1034 y 1035. Partita para flauta sola**. A. Nicolet, K. Richter, J. Fink. Archiv, 2533369. 650 pesetas.
- BEETHOVEN: **Sonatas para violín y piano números 6 y 7**. I. Perlman, V. Ashkenazy. Decca, SXL 6791.
- MOZART: Los **Cuatro Cuartetos para flauta y cuerda**. A. Blau, Cuarteto Amadeus. Deutsche Grammophon, 2530983. 600 pesetas.
- MOZART: Los **Cuatro Cuartetos para flauta y cuerda**. R. Adeney, Conjunto Melos, Londres. Hispavox, S 90108.
- NIELSEN: **Cuartetos de cuerda, op. 13 y op. 44**. Cuarteto Nielsen, Dinamarca. Deutsche Grammophon, 2530920. 600 pesetas.
- SCHUBERT: **Quinteto de cuerda**. Cuarteto Melos de Stuttgart, M. Rostropovich. Deutsche Grammophon, 2530980. 600 pesetas.
- SCHUBERT: **Quinteto «La Trucha». Adagio y rondó concertante en Fa mayor**. Conjunto Melos de Londres. EMI, 037-000338.

## III. INSTRUMENTAL

- CHOPIN: **Sonata número 3. Berceuse. Mazurcas, op. 59. Dos Nocturnos, op. 55**. V. Ashkenazy. Decca, SXL 6810.
- FALLA: **Obras para guitarra (transcripciones)**. E. Bitetti. Hispavox, S 60207.
- GRIEG: **Cantos y danzas populares nórdicos, op. 17. Cantos populares noruegos, op. 66. Cuatro Humorescas, op. 6. Seis Piezas líricas**. F. Thint. Hispavox, S 60206.
- PURCELL: Las **15 Fantasías para violas da gamba**. Ulsamer Collegium. Archiv, 2533366. 650 pesetas.
- SCHUBERT: Los **Ocho Impromptus**. D. Barenboim. Deutsche Grammophon, 2530986. 600 pesetas.
- SCHUBERT: **Sonatas para piano números 15, D 840 («La Reliquia»), y 21, D 960**. D. Barenboim. Deutsche Grammophon, 2530995. 600 pesetas.

## IV. VOCAL Y CORAL

- DVORAK: **Stabat Mater**. Mathis, Reynolds, Ochman, Shirley-Quirk. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director, R. Kubelik. Deutsche Grammophon, 2707099. dos LP. 900 pesetas.
- GRANADOS: **Tonadillas**. P. Lorengar, A. de Larrocha. Decca, SXL 6866.
- MOZART: **Misa número 17, K 337 («Solemne»)**. Mathis, Donath, Altmeyer, Crass. Coro Madrigal y Orquesta de Cámara de Suroeste de Alemania. Director, W. Gönnerwein. EMI, 037-02918. 350 pestas.
- PALESTRINA: **Misa del Papa Marcelo. Dominus Jesus. Alma Redemptoris. Stabat Mater. Pecantem me quotidie**. Pro Cantione Antiqua, Londres. Hispavox, S 90109.
- PERGOLESI: **Misa Romana**. Escolanía de Montserrat, Coro de Niños de Tolz. Collegium Aureum. Director, I. Segarra. EMI, 065-099717.
- SCHUBERT: **Misa número 5, en La bemol mayor**. Koszut, Soffel, Jerusalem, Ahrens. Coro Madrigal, Orquesta del Festival de Ludwigsburg. Director, W. Gönnerwein. EMI, 065-099735.
- R. STRAUSS: **Salomé: Danza de los siete velos y Escena final. Cinco canciones con orquesta**. M. Caballé, Orquesta Nacional de Francia. Director, L. Bernstein. Deutsche Grammophon, 2530963. 600 pesetas.

(Concluye en la pág. 66.)

# CRITICA DISCOGRAFICA

## Comentario general al segundo lanzamiento **CETRA: Mayo 1979**

### 1. INTRODUCCION

Ante este nuevo lanzamiento de la firma italiana CETRA en España, tras la primera reacción jubilosa, justificable por la cantidad de buena música ofrecida en excelentes interpretaciones que aparecen por vez primera en el catálogo español, se impone una valoración global. En total, se nos brindan 25 discos que engloban ocho óperas completas, un recital de fragmentos operísticos y sólo una sinfonía: de nuevo puede comprobarse cómo las grabaciones «piratas» nacieron vinculadas a la voz, a esas voces que, por razones de tipo comercial, de contratos exclusivos con alguna firma, no llegaron a llevar al disco «oficial» una determinada ópera —y tal es el caso de Callas con **Anna Bolena**, o el de Del Mónaco con **Ernani**— o, si lo hicieron, no fue con sus «partenaires» ideales del teatro, como fue también el caso de Callas respecto de **Norma** o **Anna Bolena**, para las que contó con Giulietta Simionato como oponente en La Scala. Respecto de los directores, el discurso es similar: Mitropoulos y De Sabata, dos genios indiscutibles, son casi ignorados por el discófilo que se limite al catálogo «oficial»; de Furtwängler son harto familiares tanto su poca simpatía por los micrófonos del estudio (las mismas obras, en concierto, solían adquirir bajo su guía muy superior intensidad) como sus pocos años de convivencia con el microsuro, apenas tres. En lo que respecta a Karajan y su **Tristán** del 52, el primero de posguerra en Bayreuth, las fotografías del álbum nos muestran una imagen bien diferente de la del actual «superstar»: en sus ojos brilla la ambición —sana ambición artística— de quien aún no ha llegado a la meta. Y ese brillo y vigor juveniles destellan, pese a las lógicas deficiencias de sonido, en esta soberbia interpretación, comparable a la que muy poco después signaría, con Furtwängler, Kirsten Flagstad, otra ilustre figura de este lanzamiento.

Para no anticipar más comentarios, sólo añadiré que estas grabaciones cubren el lapso 1950-1957, y que, por haber sido realizadas —creo que sin excepción— a partir de retransmisiones radiofónicas, no permiten maravillas de sonido, por más que el nivel cualitativo sea siempre admisible, incluso —me atrevo a afirmar— por oídos ya muy regalados con la excelente técnica actual, la que —lamentablemente— rara vez está al servicio de unos acontecimientos musicales del calibre de los aquí ofrecidos. Ocioso parece señalar que el sonido más deficiente corresponde a la **Quinta** de De Sabata (1950) y a la **Aida** mexicana (1951), siendo el más satisfactorio el de **Anna Bolena** (1957).

### 2. MARIA CALLAS CANTA BELLINI, CHERUBINI, DONIZETTI Y VERDI

O, más bien, marginando **Aida**, «María Callas redescubre Bellini, Cherubini y Donizetti»: tal es el grado de novedad que en los primeros años cincuenta suponían los planteamientos dramático-vocales de la gran cantante griega en la lírica italiana. Y aun cuando el tema es mucho más complejo de lo que ahora pueda exponerse, y aceptando de antemano el riesgo de esquematizar, intentemos una aproximación.

En la ópera italiana, a lo largo del siglo XIX, es notoria la evolución de la escritura vocal, con un declinar del «bel canto» en favor de una línea más verista; es decir, un predominio de la expresión y acentuación dramática y directa del texto, utilizando con preferencia las tesituras centrales de las voces, y dentro de una línea vocal más escondida, menos ligada y desprovista, paulatinamente, de todo tipo de adornos y melismas. En cierto modo, se trata de un acercamiento del canto al recitado dramático. La evolución de la escritura verdiana puede orientarnos si campamos, por ejemplo, las del «Duque de Mantua» en **Rigoletto** y la de «Otello», aunque un caso más extremo sea comparar a Bellini o Rossini con Mascagni: «Arturo» o el «Conde Almaviva» con «Turiddu». En cierto modo, el planteamiento clásico «prima la musica, dopo le parole», tiende a invertirse. Por supuesto, me guardo muy mu-

cho de calificar como negativa esta evolución; pero lo que no puede ni dudarse es su negativo influjo sobre muchas voces que en orden a obtener esa expresividad dramática más directa —que no mayor—, llegaron a olvidar los principios básicos del canto que, sea italiano, germano (Wagner), francés o de cualquier nacionalidad o clase, verista o «belcantista», se presuponen para la correcta emisión de la voz, y que se resumen en cantar «sul fiato e in maschera»; es decir, cantar «sobre el aliento», sosteniendo la columna de aire que es enviado más arriba de la garganta, hacia los senos maxilares y paranasales (la «máscara»), para obtener la multiplicación de las vibraciones que ese aire ha producido en las cuerdas vocales. El olvido más o menos consciente de estas reglas, apoyando los graves en el pecho, ancheándolos artificialmente, para mayor énfasis, o el tratar de emitir los agudos sin «cubrir» el sonido, sin «enmascarar» la voz, ha provocado —y sigue provocando— ruina de numerosas voces.

Paralelamente, además, coexistió con este fenómeno una tendencia a releer el repertorio clásico a la luz de estos principios veristas, y así, las pocas obras programadas de Bellini o Donizetti solían «masacrarlas» «Brunildas», «Giocondas» o «Santuzzas» más o menos acabadas, que no podían ofrecer sino una visión unilateral y las más de las veces pedestre de títulos como **Norma**. O bien, en el caso de «Lucia» o la «Rosina» del **Barbero**, estos papeles se transportaban hacia arriba y se confiaban a voces ligeras y blancas, que difícilmente podían expresar el drama de la heroína escocesa o la pícara malicia de la sevillana. (Una última aclaración antes de terminar este exordio. Este declinar y esta falseación de los auténticos principios del canto no se limita, por desgracia, a la primera mitad de este siglo: su influencia nefasta aún perdura, incluso entre algunos y algunas reputados como «grandes». También es claro que durante, pongamos, los años treinta y cuarenta se sabía cantar. En este sentido, ¿existe hoy día un quinteto de tenores que canten como Pertile, Schipa, Rosvaenge, Lauri-Volpi y Gigli?)



Y en 1948 aparece en escena María Callas. Realmente, no por azar, ni surgida de la nada, pues dos personas muy versadas en las tradiciones del «bel canto» fueron, a lo largo y ancho de su carrera, sus mentores. Hablo de nuestra gran Elvira de Hidalgo y del maestro Tulio Serafin. A la primera debió Callas una prodigiosa educación de un material vocal inicial muy importante, pero no perfecto y de difícil tratamiento. Al segundo, la definitiva puesta a punto de personajes claves en su carrera: «Elvira» (**Puritanos**), «Lucia» y «Norma», por no citar más que los destacados. Seguramente por mediación del gran Serafin, María Callas heredó la tradición de una de las grandes de la lírica de todos los tiempos, Rosa Ponselle, quizá la única «Norma» digna de tal nombre en este siglo hasta la llegada de Callas, y con quien compartió tantas afinidades vocales y estilísticas. María Callas hizo de la sacerdotisa druida el gran eje de su carrera: lo cantó por vez primera en Florencia (1948), naturalmente con Serafin, y significó prácticamente el final de la misma en París, en 1965, tras de haberlo representado cerca de noventa veces. La versión hoy reseñada pertenece a un período medio en el desarrollo de nuestra artista: voz algo menos arrolladora que en la versión de Covent Garden (1952), pero todavía instrumento potente y dócil al servicio de un arte ya en plena madurez. Todo ello le permite ofrecer un personaje de referencia, en cuyas fuentes han bebido todas las «Normas» posteriores, llámense, en primer término, Leyla Gencer, y luego Caballé, Scotto, Verrett y, si bien en línea diferente, la propia Sutherland. Baste como detalle revelador el «Andante» del acto segundo, «Teneri figli»; o la revelación de su culpa, «Son io»: frases realizadas luego por alguna de las citadas con mayor pureza o perfección vocal (Sutherland o Caballé), pero inigualadas en



OPERA *live*  
CONCERTO *live*

momentos históricos de la interpretación  
musical de los últimos 30 años

ferysa



ferysa



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



**DON GIOVANNI**  
Salzburg Festival 1954  
Cesare Siepi · Elisabeth Schwarzkopf ·  
Elisabeth Grümmer · Otto Edelmann ·  
Anton Dermota · Erna Berger ·  
Walter Berry · Deszö Ernster ·  
Chor der Wiener Staatsoper  
Wiener Philharmoniker  
Wilhelm Furtwängler

Cetra LO 7 (4)

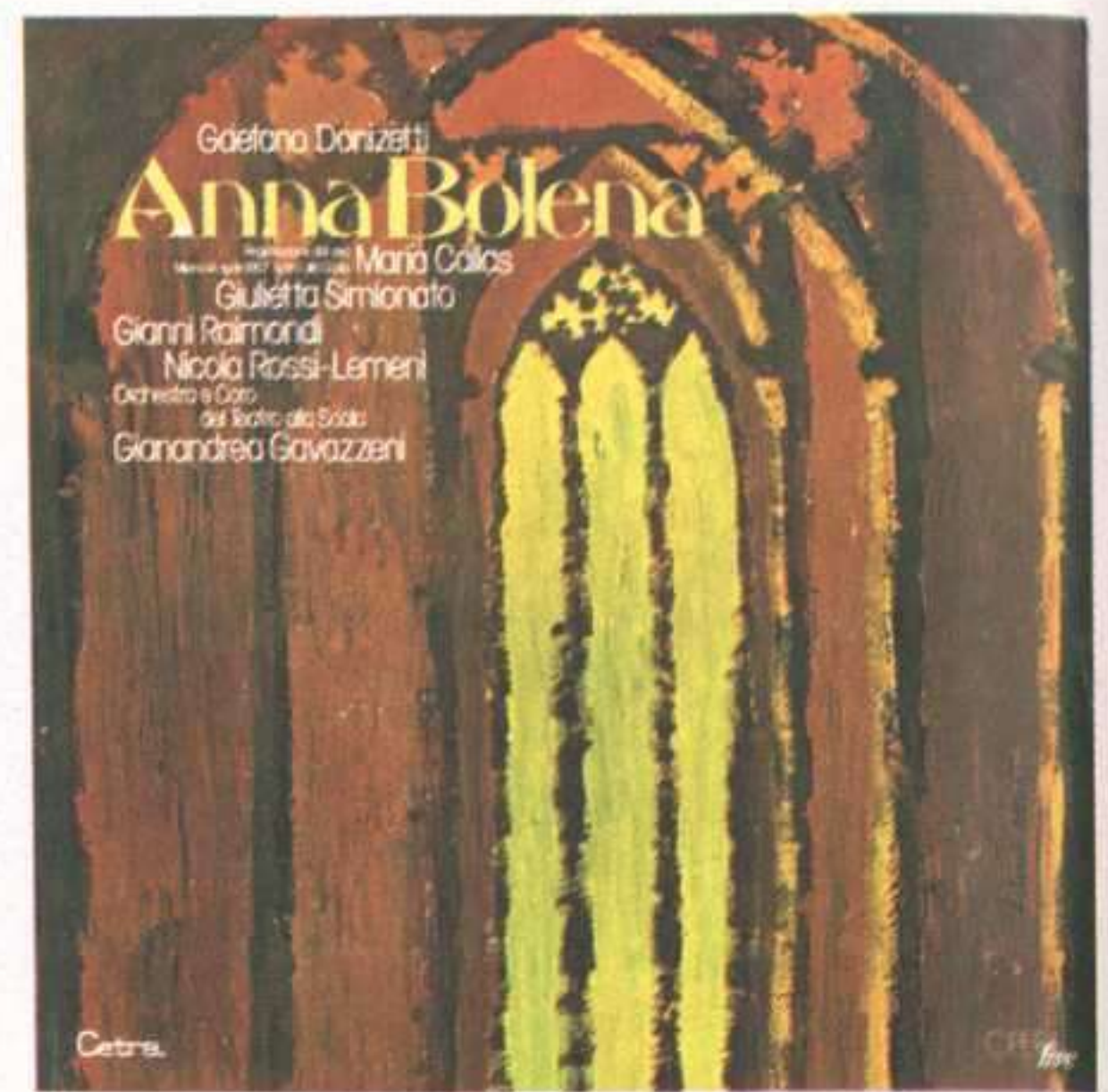
P.V.P.: 2.360



**ERNANI**  
New York: Metropolitan - 1956  
M. Del Monaco / Z. Milanov / L. Warren / C. Siepi  
Orchestra e Coro del Teatro Metropolitan  
DIMITRI MITROPOULOS

Cetra LO 12 (3)

P.V.P.: 1.770 Ptas.



**ANNA BOLENA**  
Milano 14.4.1957 Teatro alla Scala  
Maria Callas · Giulietta Simionato ·  
Gianni Raimondi · Nicola Rossi-Lemeni ·  
Orchestra e Coro del Teatro alla Scala  
Gianandrea Gavazzeni

Cetra LO 53 (3)

P.V.P.: 1.770 Ptas.



**RICHARD STRAUSS**  
*Elektra*: "Orest, Orest..."  
**RICHARD WAGNER**  
*Tristan und Isolde*:  
"Wie lachend sie mir Lieder singen..."  
"Ich bin's, ich bin's..." /  
"Mild und leise..."  
*Götterdämmerung*:  
"Starke Scheite schichtet mir dort..."  
Berlin 9.5.1952  
**Kirsten Flagstad**  
Orchester der Städtischen Oper Berlin  
Georges Sebastian

Cetra LO 513 (1) P.V.P.: 590 Ptas.



**LA FANCIULLA DEL WEST**  
Firenze 15.6.1954  
Maggio Musicale Fiorentino  
Eleonor Steber · Mario Del Monaco ·  
Gian Giacomo Guelfi · Giorgio Tozzi ·  
Orchestra e Coro del Teatro Comunale di Firenze  
Dimitri Mitropoulos

Cetra LO 64 (3)

P.V.P.: 1.770 Ptas.



**TRISTAN UND ISOLDE**  
Bayreuth Festival 4.7.1952  
Ramon Vinay · Martha Mödl ·  
Ira Malaniuk · Hans Hotter ·  
Ludwig Weber ·  
Chor und Orchester der  
Bayreuther Festspiele  
Herbert von Karajan

Cetra LO 47 (5)

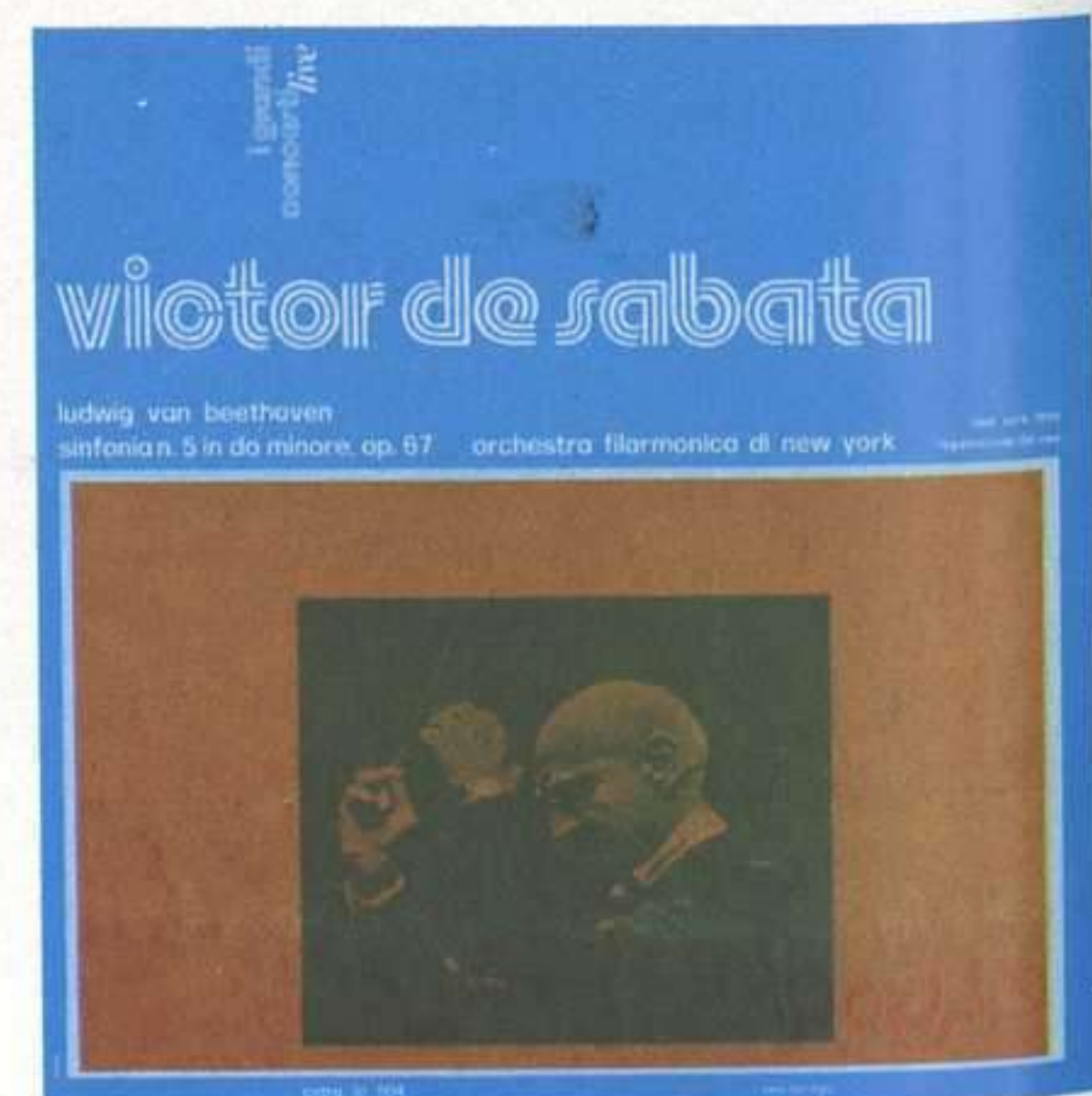
P.V.P.: 2.950 Ptas.

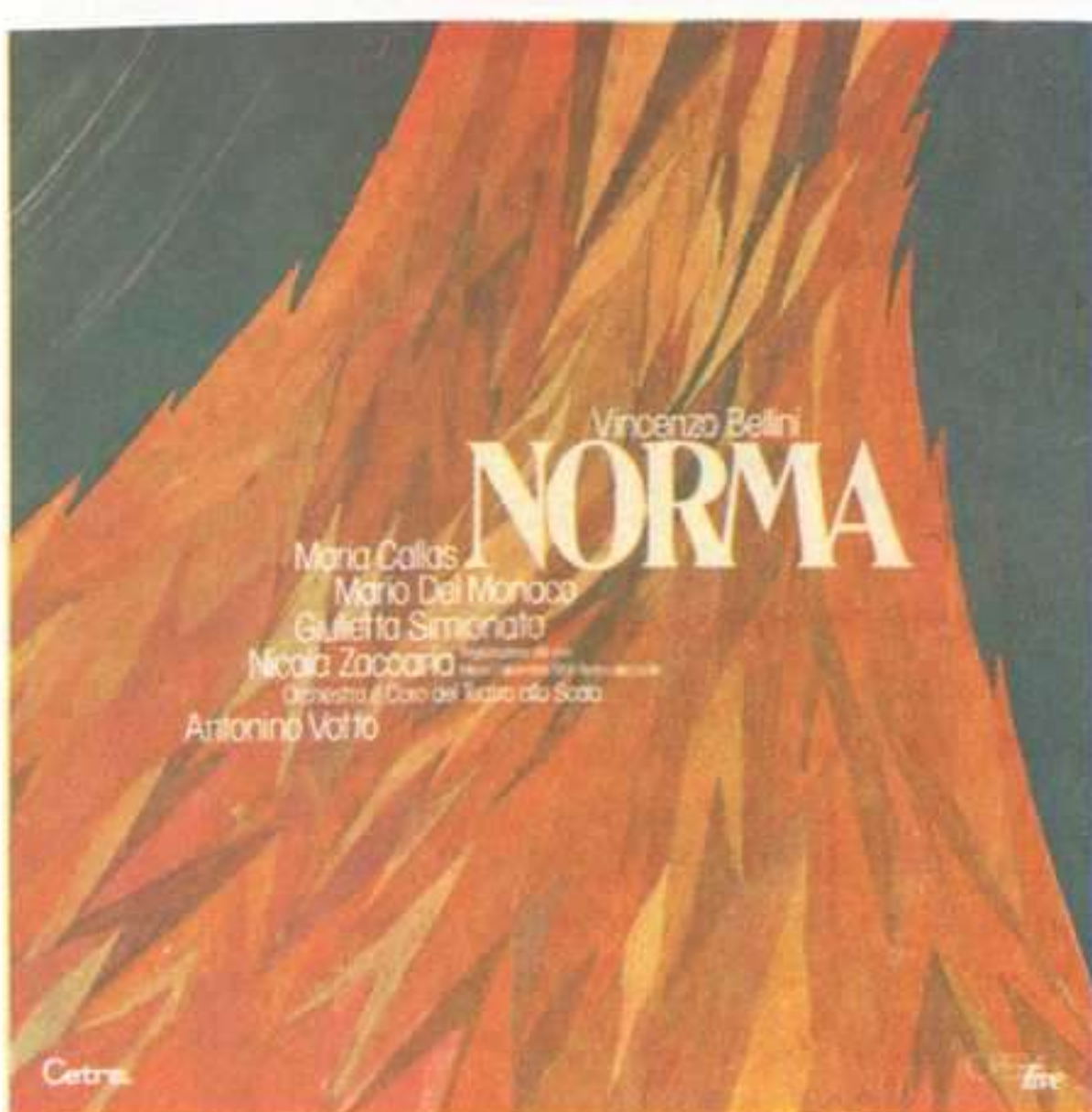


**LUDWIG VAN BEETHOVEN**  
*Sinfonia n. 5 in do minore op. 67*  
New York 1950  
New York Philharmonic Orchestra  
Victor De Sabata

Cetra LO 504 (1)

P.V.P.: 590 Ptas.

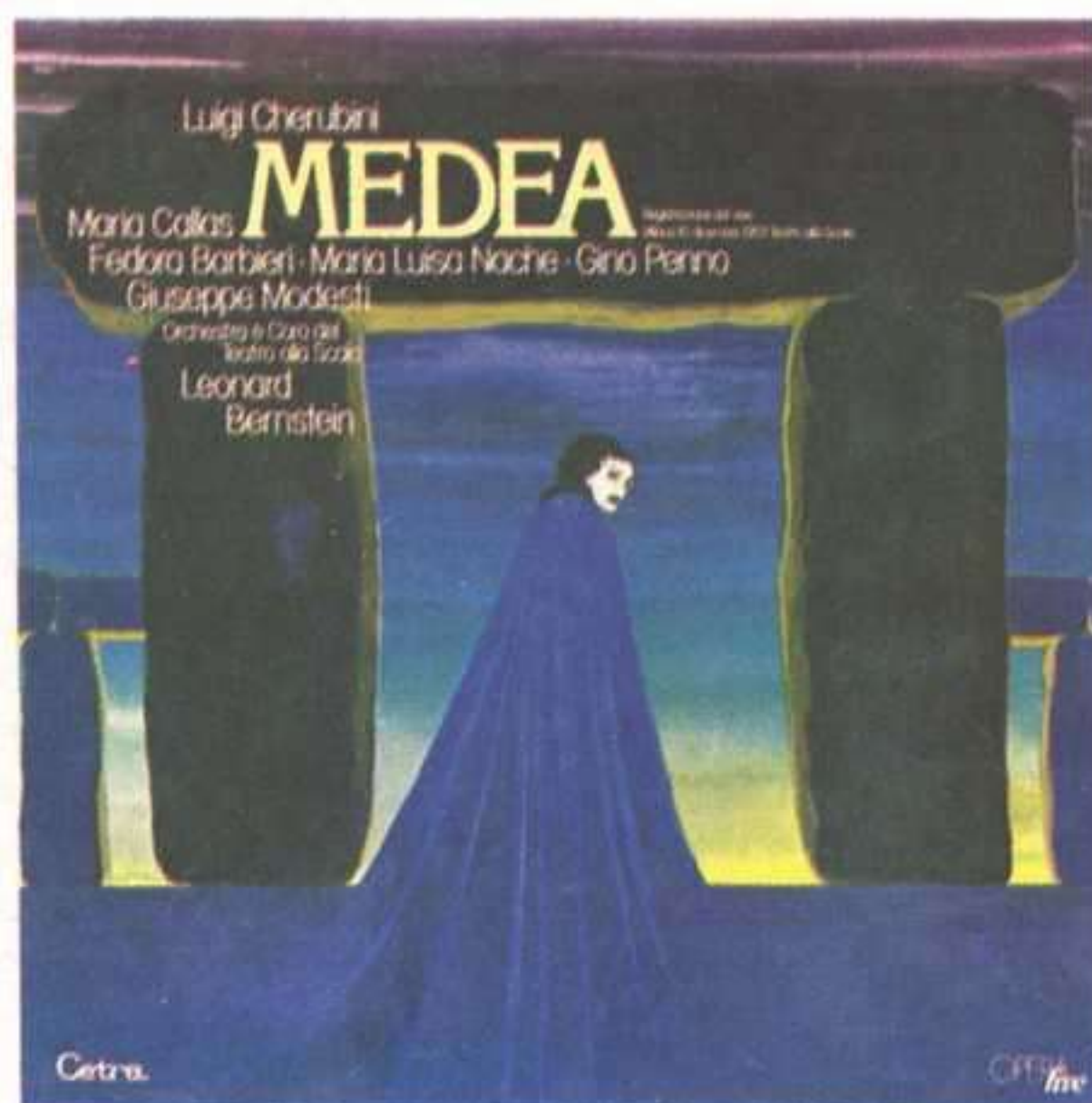




**NORMA**  
 Milano 7.12.1955 Teatro alla Scala  
**Maria Callas · Mario Del Monaco · Giulietta Simionato · Nicola Zaccaria**  
 Orchestra e Coro del Teatro alla Scala  
**Antonino Votto**

Cetra LO 31 (3)

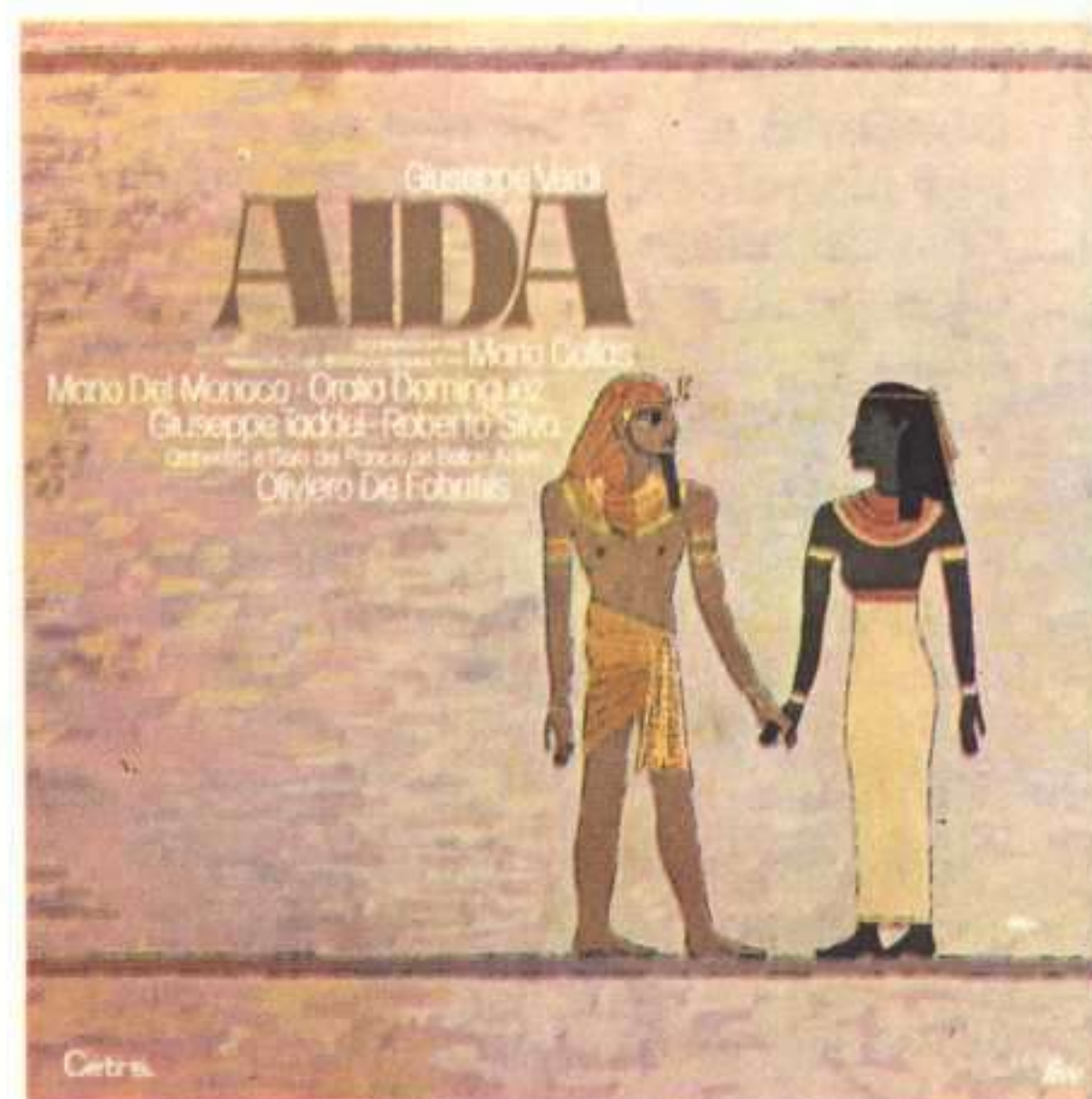
P.V.P.: 1.770 Ptas.



**MEDEA**  
 Milano 10.12.1953 Teatro alla Scala  
**Maria Callas · Fedora Barbieri · Maria Luisa Nache · Gino Penno · Giuseppe Modesti**  
 Orchestra e Coro del Teatro alla Scala  
**Leonard Bernstein**

Cetra LO 36 (3)

P.V.P.: 1.770 Ptas.



**AIDA**  
 Mexico City 3.7.1951  
 Palacio de Bellas Artes  
**Maria Callas · Mario Del Monaco · Oralia Dominguez · Giuseppe Taddei · Roberto Silva**  
 Orchestra e Coro del Palacio de Bellas Artes  
**Oliviero De Fabritiis**

Cetra LO 40 (3) P.V.P.: 1.770 Ptas.

Querido aficionado:

Tiene usted en sus manos el detalle del segundo lanzamiento OPERA LIVE - CONCERTO LIVE, que FERYSA realiza en España. Esperamos que estos diez nuevos títulos merezcan la misma gran acogida que todos ustedes han dispensado a nuestro anterior y primer lanzamiento, de CETRA, en nuestro país.

Volvemos a hacerles hincapié en el hecho de que sólo FERYSA vende los catálogos OPERA - LIVE - CONCERTO LIVRE en España, y para ello emplea exclusivamente el sistema de venta por correo.

Para realizar sus pedidos puede emplear la tarjeta postal, que bajo estas líneas se inserta, rellenándola con sus datos e indicándonos los discos que desea recibir. Si lo prefiere también puede hacer nos sus pedidos mediante carta dirigida a FERYSA, Apartado de Correos 151036 de Madrid. Los discos llegarán a su domicilio por correo y contra reembolso de su importe, más una pequeña cantidad por gastos de envío.

En la seguridad de vernos favorecidos nuevamente con su confianza, se despide muy atentamente,

FERYSA

**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

# OTROS DISCOS DISPONIBLES

**FRYDERYK CHOPIN**  
**Concerto n. 1 in mi minore**  
**per pianoforte e orchestra op. 11**  
*Köln 25 ottobre 1954*  
**Claudio Arrau**  
 Sinfonie-Orchester des WDR Köln  
**Otto Klemperer**

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

**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**  
*Köln 17.10.1955*  
**George London**  
 Sinfonie-Orchester des WDR Köln  
**Otto Klemperer**

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

**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.**

## "EL ANILLO" QUE MARCA UNA EPOCA

**GÖTTERDÄMMERUNG**  
*Bayreuth Festival 18.8.1957*  
**Astrid Varnay** · **Wolfgang Windgassen** ·  
**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.**

**DAS RHEINGOLD**  
*Bayreuth Festival 14.8.1957*  
**Gustav Neidlinger** · **Arnold von Mill** ·  
**Hans Hotter** · **Georgine von Milinkovic** ·  
**Elisabeth Grümmer** · **Ludwig Suthaus** ·  
 Chor und Orchester der  
 Bayreuther Festspiele  
**Hans Knappertsbusch**

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

**DIE WALKÜRE**  
*Bayreuth Festival 15.8.1957*  
**Astrid Varnay** · **Birgit Nilsson** ·  
**Georgine von Milinkovic** ·  
**Ramon Vinay** ·  
**Hans Hotter** · **Josef Greindl** ·  
 Chor und Orchester der  
 Bayreuther Festspiele  
**Hans Knappertsbusch**

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

**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.**

**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,

REFERENCIA	TITULO	P.V.P.	PEDIDO (X)
LO-7 (4)	DON GIOVANNI	2.360	
LO-12 (3)	ERNANI	1.770	
LO-53 (3)	ANNA BOLENA	1.770	
LO-31 (3)	NORMA	1.770	
LO-36 (3)	MEDEA	1.770	
LO-40 (3)	AIDA	1.770	
LO-47 (5)	TRISTAN UND ISOLDE	2.950	
LO-64 (3)	LA FANCIULLA DEL WEST	1.770	
LO-504 (1)	Sinf. n.º 5 BEETHOVEN	590	
LO-513 (1)	Elektra, Tristan und Isolde, Götterdäm.	590	
LO-18 (3)	LUCIA DE LAMMERMOOR	1.770	
LO-28 (2)	LA TRAVIATA	1.180	
LO-55 (3)	UN BALLO IN MASCHERA	1.770	
LO-508 (3)	PASSIO SECUNDUM MATTAEUM	1.770	
LO-507 (1)	Conc. n.º 1 CHOPIN	590	
LO-510 (1)	KINDERTOTENLIEDER	590	
LO-59 (5) <sup>x</sup>	DIE WALKÜRE	2.950	
LO-61 (5) <sup>x</sup>	GÖTTERDÄMMERUNG	2.950	
LO-60 (5) <sup>x</sup>	SIEGFRIED	2.950	
LO-58 (3) <sup>x</sup>	DAS RHEINGOLD	1.770	
LO-58/61 (18)	*TETRALOGIA COMPLETA	10.620	

PEDIDO DE FECHA:

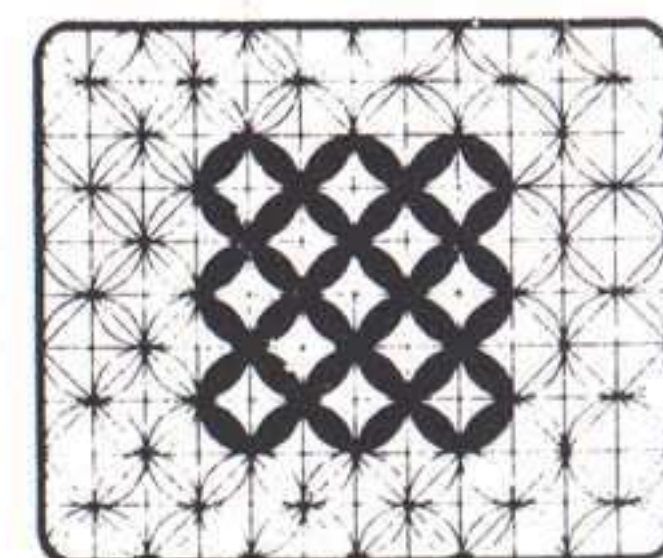
NOMBRE Y APELLIDOS

DIRECCION

CIUDAD, PROVINCIA, DISTRITO POSTAL

TELEFONO

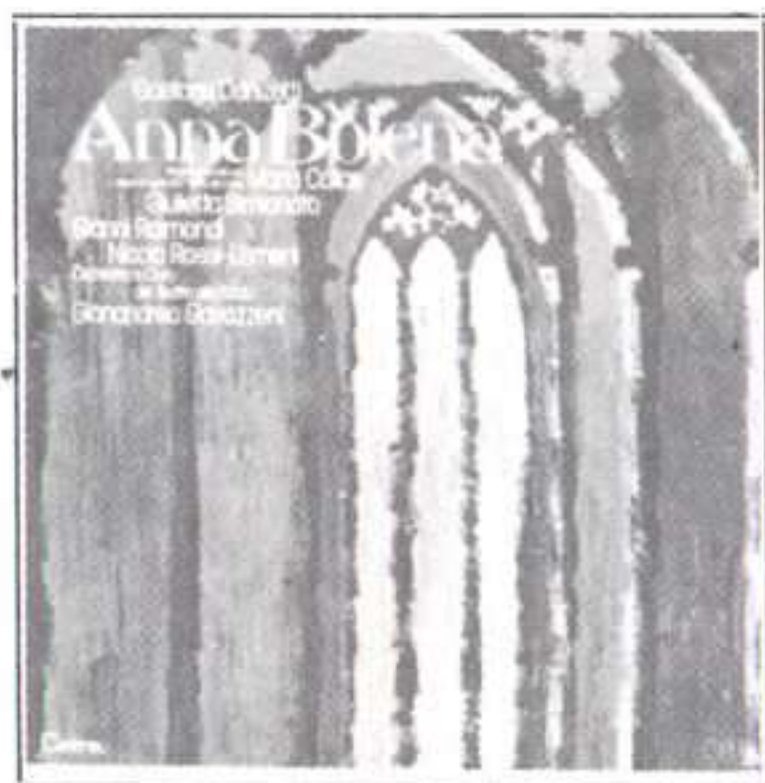
Este Catálogo sólo se puede adquirir en España por medio de **FERYSA** y empleando el sistema de venta por correo.



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

cuanto a musicalidad, intensidad e intención expresiva. La «Casta diva» y su «cabaletta» son absolutamente modélicas, y el «Trío» que cierra el primer acto permite un despliegue de violencia vocal inigualado, ejemplo de lo que Bellini requiere como «agilitá di forza». Además, excepción hecha —quizá— de su segunda **Norma** oficial para EMI, en donde cuenta a su lado con Ludwig y Corelli, seguramente es ésta, de todas sus versiones, la de reparto más homogéneo. En tal sentido, la presencia de Giulietta Simionato es fundamental, pues aun sin la perfección de mecanismo de la Callas, la secunda perfectamente en los dúos sin necesidad de rectificar los requerimientos de la partitura. Su perfecta línea de canto, su voz aterciopelada y redonda, y su gran expresividad, dan réplica y potencian las facultades creadoras de la soprano griega, que también halla en Del Mónaco un digno oponente, dramáticamente hablando, apoyado en una soberbia voz, que le permite un acento incisivo, viril, impetuoso, idóneo para el papel. Aceptable todo el resto y correcta dirección de Votto, ciertamente superior a cualquiera de las dos de Serafin (EMI). La toma sonora es irregular, pero el interés artístico compensa sobradamente toda deficiencia. El lector interesado puede repasar, en el número 489 de RITMO, una crítica a la primera **Norma** de EMI, con Stignani y Filippeschi.

Ya hemos visto que **Norma** había conocido, a lo largo de nuestro siglo, intérpretes de gran talla; no así **Medea**, que sí supuso una verdadera reexhumación: era una nueva ópera la que ofrecían Callas y Bernstein a los atónitos ojos y oídos de los espectadores de La Scala la noche del 10 de diciembre de 1953. La dirección había sido confiada inicialmente a Víctor de Sabata, quien una semana antes de la «première» hubo de renunciar por motivos de salud. Leonard Bernstein, a la sazón de gira por Italia, aprendió en tiempo «record» una partitura que le era desconocida, legándonos una versión inigualada hasta la fecha. Ni la propia Callas, en 1957, bajo la batuta de Serafin, logró alcanzar —debido a mala forma vocal— su primera y deslumbrante actuación. Todos los cambiantes estados de ánimo (ira, despecho, súplica irónica, maldad refinada, amargura...) que configuran este fascinante personaje de semidiosa constituyen terreno idóneo para el arte singular de la soprano griega: cada palabra, cada acento, cada frase, hallan su justa expresión musical, y su resonancia en una voz todavía intacta, espoleada por una dirección genial. Bajo esa misma batuta



ta, Callas habría de ofrecernos dos años después el reverso de esta cruel maga de negras tintas: una «Amina» (**Sonnambula**) toda blanca, sublime, etérea, casi inmaterial en lo vocal y en lo físico (que será objeto de próximo comentario). «Medea» es otro de los personajes en que la huella de Callas no ha sido —ni creo que jamás lo sea— borrada, y, como ya se ha dicho, pienso que ésta sea la mejor muestra de todas cuantas María nos ha dejado de uno de sus personajes favoritos, que representó treinta y una veces. También se ha hablado ya de la soberbia dirección de Bernstein. Gino Penno, Fedora Barbieri y la gran soprano coruñesa María Luisa Nache completan un cuarteto no fácilmente mejorable en aquella época. Sólo posteriormente, en Dallas (1958), la soprano tuvo como compañeros a dos artistas de la talla de Vickers y Berganza. En resumen, pues, versión de plena recomendabilidad.

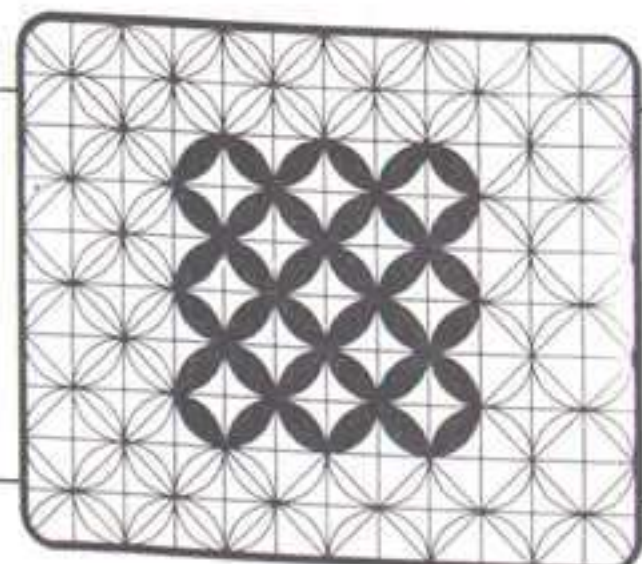
**Anna Bolena**, en 1957, constituyó otro de los grandes triunfos «scaligeros» del binomio Callas-Visconti, y fue pilar fundamental —con **Lucia**— del redescubrimiento donizettiano que Callas emprendió, y que luego han continuado las citadas Gencer, Scotto,

Caballé, etc., y que ha significado la vuelta a la escena de una serie de títulos olvidados, como **Stuarda**, **Devereux**, **Cornaro**, **Lucrezia** y **Gemma di Vergy**. De nuevo retorna Callas a las fuentes, a lo que Donizetti había pensado y escrito, restituyendo a esa bellísima escena «de locura», fin y culminación de la ópera, todo el profundo sentido de este tipo de artificios, al matizar con voz todavía notable y arte inigualado todas y cada una de las sutiles transiciones entre locura y normalidad, haciéndolas —en virtud del solo canto— verosímiles: no creo que haya un mejor cumplido posible. La excepcional calidad de la intérprete permite apreciar el notable uso expresivo que Donizetti sabe extraer de las agilitades y vocalizaciones y el sentido tan diferente que éstas pueden alcanzar, desde el delirio extático del final de la «cavatina» «Al dolce guidami» —realizadas con un memorable hilo de voz— hasta la rabia violenta —expresada mediante esas temibles cadenas de trinos ascendentes—, mal reprimida por la perspectiva del cadalso, del final de la ópera. Una vez más, como en **Norma**, «agilitá di forza» contrapuesta a «agilitá di grazia». Aparte esta antológica escena, y una vez vencidas las típicas nudosidades vocales del comienzo de la obra —la voz fría: de nuevo la materia rebelde ante el espíritu—, el resto de su actuación en los dúos con «Percy», «Enrique VIII», y sobre todo con «Jane Seymour», son para Callas ocasión óptima de realizar la fusión entre música y palabra, entre canto y drama, merced a una perfecta línea vocal, que permite regular el sonido a voluntad y conferir a cada frase, a cada sílaba del texto el matiz musical y expresivo que el instante dramático concreto requiere. Recordemos una vez más que tal línea vocal perfecta no presupone la perfección de la materia prima, ni es el fruto de ella, sino del trabajo sobre la misma, basado en los principios ortodoxos del canto mencionados más arriba.

Otro gran reparto rodea a María, encabezado por la espléndida Simionato y por la bella voz de Raimondi, a quien, por cierto, pocas oportunidades de lucimiento le quedan tras los cortes con que Gavazzeni presentó la obra, en orden a hacerla más plausible dramáticamente. Lo cierto es que en aquel entonces, hace casi un cuarto de siglo, no se podían exigir los rigores estilísticos y filológicos que presiden las reexhumaciones actuales. A cambio, su dirección es incisiva y vibrante, y las voces cantan cómodamente bajo su batuta. En conjunto, esta versión no ha sido superada por ninguna de las dos posteriores «oficiales» (Suliotis-Decca y Sills-EMI).

Al lado de estas excelencias, y pese al buen hacer del entrañable De Fabritiis, la **Aida** de México cae, inevitablemente, en un nivel provinciano, aunque, de todos modos, bastante aceptable y no desprovisto de atractivo. La toma sonora favorece a los solistas, pero coros y orquesta —y apuntador— son recogidos con un amplio muestrario de distorsiones, y aparte Callas, Del Mónaco y Taddei, cada uno destacable por diversos conceptos, hasta la propia Oralía Domínguez —bella voz e ilustre nombre, entonces en los albores de su carrera— no logra escapar al nivel provinciano: su escena primera del acto cuarto, llena de efectos extramusicales que en vano tratan de ocultar un personaje aún poco madurado, rebaja mucho su contribución a una producción en la que yo destacaría: **a)** «Ritorna vincitor» modélico, «de libro»; **b)** un dúo padre-hija discutible musicalmente, pero impresionante; **c)** un atronador «Mi bemol» sobreagudo, con el que Callas sepulta al coro, orquesta y restantes solistas (e incluso, por una vez, al omnipresente apuntador...) al final del acto segundo, y que, cautelosamente, me atrevo a calificar de gratuito; y, finalmente, **d)** los «La» y «Si bemol» de Del Mónaco en el acto tercero, mantenidos hasta el borde del infarto (la ciudad de México está a 2.000 metros de altura) por él y por Callas. Junto a eso, un «Celeste Aida» más bien poco «celeste»; un «O patria mia» bien cantado —faltaría más—, pero estropeado, como todos los que conozco de Callas, por agudos trémulos y oscilantes; y, para terminar, un «O terra addio» mediocre. Los grandes papeles verdianos de Callas no se llaman «Aida», «Amelia» o «Leonora» de **Forza**, sino «Leonora» de **Trovador**, «Elena» (de **Las Vísperas**), y sobre todo «Lady Macbeth» y «Traviata». El resultado final, con todo, no deja de tener un singular atractivo.

Lo dilatado de este comentario obedece al hecho de que ninguna de las cuatro óperas precedentes será objeto de crítica posterior, como sí lo serán alguno de los más importantes álbumes siguientes, de los que ahora se incluye una breve reseña.



ferysa

IMPORTADORA Y DISTRIBUIDORA PARA ESPAÑA DE CETRA  
(OPERA LIVE Y CONCERT LIVE)

Para pedidos, ver páginas centrales de RITMO

### 3. EL «DON JUAN» DE FURTWÄNGLER

Este es un álbum histórico, que nos restituye en muy aceptables condiciones de sonido el primer **Don Juan** de la última serie dirigida por Furtwängler en Salzburg, en agosto de 1954 —ya lo había hecho antes, en 1950 y 1953—, tres meses antes de su muerte. En próximo número de la revista aparecerá una crítica más extensa; pero mi opinión adelantada es que nos hallamos ante un documento merecedor de la máxima calificación: tal es el grado de perfecta integración de todos los intérpretes en la grandiosa concepción filosófica con que Furtwängler aborda esta ópera de óperas. Para mí, al menos cinco de los ocho intérpretes aquí reunidos no han sido superados después, ni siquiera por ellos mismos: Siepi, Schwarzkopf, Grümmer, Berry y Dermota. Y los otros tres —Berger, Edelmann y Ernster— son, por lo menos, notables. Además, cantar las excelencias de la Filarmónica vienesa en Mozart parece ocioso. Tan sólo me permitiré remitir al lector curioso a las palabras de Elisabeth Grümmer, esta inolvidable «Doña Ana», acerca del aura mística que Furtwängler sabía transmitir a los cantantes, hipnotizándolos literalmente y obteniendo de ellos lo casi imposible: cantar, cantar de verdad, dentro de unos «tempi» moderadísimos. (RITMO, núm. 478.) Obvio es decir que esa hipnosis llega a transmitirse al oyente. Al principio de la audición echaba yo en falta un estilo más vivaz, más específicamente mozartiano (verbigracia, Giulini); pero al poco rato mis reservas iniciales se desmoronaron, ganándome la sensación de que la obra sólo puede ser así... Invito al lector a repetir tal experiencia.



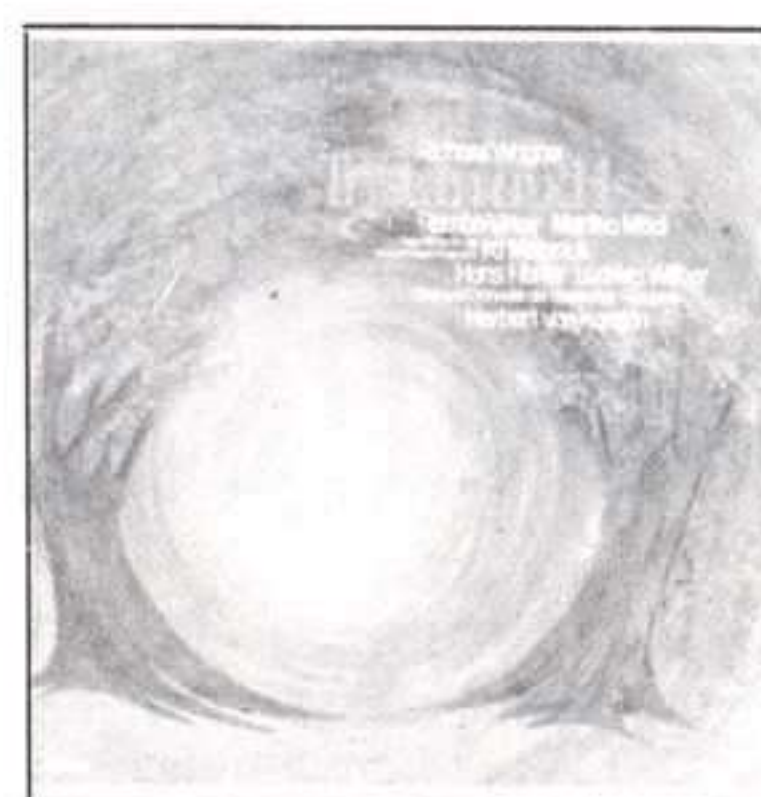
### 4. VICTOR DE SABATA Y DIMITRI MITROPOULOS, DOS DIRECTORES GENIALES MAL CONOCIDOS

Quizá debiéramos matizar: «mal conocidos... por estos pagos», porque en la Metropolitan Opera los buenos aficionados recordarán aún el **Ballo** que Mitropoulos dirigió en 1955, o este **Ernani** de 1956, o la **Carmen** de 1957. De igual manera, dudo que en Florencia se haya extinguido la memoria de esta **Fanciulla** (1954), o la de la **Forza** de 1953 con Tebaldi y Del Mónaco. Felizmente, Cetra tiene en catálogo todos estos registros, que poco a poco iremos viendo aparecer. Bástenos, de momento, recomendar cálidamente estos **Ernani** y **Fanciulla** (ciertamente, no las mejores producciones de sus autores), que bajo la batuta de este extraño hombre, tímido, reconcentrado, de aire casi sacerdotal, adquieren un brillo, un esplendor, una dimensión y una profundidad de las que en principio diríamos carecen. Tomemos, por ejemplo, el «ballet» de **Ernani**. En mi opinión, las músicas de «ballet» verdianas son, sistemáticamente, páginas de valor musical dudosísimo, que aflojan la tensión dramática de la obra y que sólo cabe considerar como concesiones al gusto —mal gusto— imperante en épocas pretéritas. Y, sin embargo, en manos de Mitropoulos, dicho «ballet» —que aquí escuchamos «reforzado» con interpolaciones— contribuye a crear ese extraño ambiente de la Zaragoza posterior a la Reconquista (1519), en donde ocurre el último cuadro de esta inverosímil trama urdida de venganzas, clemencias, venenos y juramentos, a cargo de nobles y reyes «travestidos» de bandidos o de vulgares escaladores de tapias... Denominador común de ambas producciones es Mario del Mónaco, quien nunca fue un cantante de bella línea, debido a su autodidacta y peculiar formación vocal, pero que encuentra en estas óperas, como en **Norma**, terreno abonado para su vocalidad viril, básicamente noble y brillante en el agudo. Secundado por excelentes repartos y sostenido por la batuta de Mitropoulos, da lo mejor —para algunos, lo menos malo— de sí mismo. Con él está, en **Fanciulla**, Eleanor Steber, excelente artista, favorita de Mitropoulos, una de las pocas «Minnie» capaces de dominar técnicamente todos los recovecos de un terrible personaje, de ardua



tesitura. Guelfi, barítono de voz algo atenorada, compone un buen «Sheriff Rance». Excelentísimos secundarios (Tozzi, Washington, De Palma...), que demuestran el cuidado con que se preparó esta producción. En **Ernani**, Del Mónaco se ve flanqueado por una Milanov siempre buena cantante, de bella voz algo «antigua» y de agudos y agilidades ya mediocres, ampliamente rebasados los cincuenta años de edad; un Warren de regia línea y espléndidos agudos; un Siepi que nos brinda de forma inolvidable su aria «Infelice e tuo credevi», sin duda el momento mejor cantado de todo este **Ernani**. Para concluir: muy recomendables registros, máxime a la vista de la escasa representación en catálogo de estas dos óperas: sólo una versión para cada una de ellas, y cuyos directores, en ningún caso, pueden compararse con el genial Mitropoulos.

Al gran Víctor de Sabata podemos escucharle una buena versión de la **Quinta** de Beethoven, un tanto fuera del terreno en el que nos es más familiar, el operístico, donde nos ha legado una **Tosca** y un **Requiem** verdiano (ambos con La Scala) inolvidables. Esta **Quinta**, de sonido mediano pero aceptable, evidencia la interesante vía media adoptada por el director italiano al enfocar el repertorio clásico, equidistante de las tradiciones específicamente italianas y germanas (simplificando, diríamos que es la tan buscada línea media entre Toscanini y Furtwängler). Como en su **Cuarta** de Brahms (DG), De Sabata es menos expansivo en «tempi» y menos filosófico de concepción que Furtwängler, pero más que Toscanini, ante quien, sin embargo, no cede en lirismo o energía, sin necesidad de recurrir a las violencias de éste, y sobre el que evidencia un mayor sentido del color orquestal, al menos en el planteamiento de esta **Quinta** sinfonía beethoveniana, que, en suma, merece conocerse.



### 5. KARAJAN Y FLAGSTAD EN WAGNER

El **Tristán** de 1952, primero de postguerra en Bayreuth, primero de Wieland Wagner y con el trío protagonista Mödl-Vinay-Hotter bajo la batuta de Karajan (en su última actuación en Bayreuth), es otro gran acontecimiento felizmente conservado. Entre otras cosas nos ofrece la máxima encarnación de esa artista poco o nada favorecida por el disco legal que fue Martha Mödl, aquí acompañada del espléndido «Tristán» encarnado por Vinay (inolvidable en la escena de la muerte), del cálido y afectivo «Kurwenal» de Hotter y del hierático «Marke» de Ludwig Weber. La dirección de Karajan, espontánea e impulsiva, hace fluir naturalmente la música —lejos todavía los ultrarrefinados manierismos y las rutinas perfectísimas del Karajan actual— con el encanto, la pasión y el frescor de las cosas realizadas por primera vez. Maravillosa versión, de conocimiento obligado, que será objeto de crítica posterior.

Obligado es también el espléndido recital de Flagstad, muy correctamente apoyada por Sebastian, y en cuya voz, si bien pueden detectarse ya estrecheces en el agudo —lógicas a los cincuenta y



siete años—, el terciopelo y la mórbida pastosidad vocal, el deslumbrante centro y la inmaculada y majestuosa línea de canto, apoyada en un «fiato» todavía intacto, nos procuran una dulce y compasiva «Isolda», de agudo contraste con la más carnal de Mödl, y una «Brunilda» más arquetípica que —pongamos— la de Varnay. Concluyo con una pregunta: ¿dónde están hoy día estas Mödl, Varnay o Flagstad?

ROBERTO ANDRADE MALDE

**R** BELLINI: **Norma**. María Callas, Mario del Mónaco, Giulietta Simionato, Nicola Zaccaria. Orquesta y Coro de La Scala, Milán. Director, Antonino Votto. Cetra, LO 31 (3). Precio: 1.770 pesetas.

Interpretación: 8,5.

**R** CHERUBINI: **Medea**. María Callas, Fedora Barbieri, María Luisa Nache, Gino Penno, Giuseppe Modesti. Orquesta y Coro de La Scala, Milán. Director, Leonard Bernstein. Cetra, LO 36 (3). Precio: 1.770 pesetas.

Interpretación: 9.

**R** DONIZETTI: **Anna Bolena**. María Callas, Giulietta Simionato, Gianni Raimondi, Nicola Rossi-Lemeni. Coro y Orquesta de La Scala, Milán. Director, Gianandrea Gavazzeni. Cetra, LO 53 (3). Precio: 1.770 pesetas.

Interpretación: 9.

VERDI: **Aida**. María Callas, Mario del Mónaco, Oralia Domínguez, Giuseppe Taddei, Roberto Silva. Orquesta y Coro del Palacio de Bellas Artes, México. Director, Oliviero de Fabritiis. Cetra, LO 40 (3). Precio: 1.770 pesetas.

Interpretación: 6,5.

**R** MOZART: **Don Giovanni**. Cesare Siepi, Elisabeth Schwarzkopf, Elisabeth Grümmer, Otto Edelmann, Anton Dermota, Erna Berger, Walter Berry, Deszö Ernster. Coro de la Opera del Estado de Viena y Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Wilhelm Furtwängler. Cetra, LO 7 (4). Precio: 2.360 pesetas.

Interpretación: 10.

**R** VERDI: **Ernani**. Mario del Mónaco, Zinka Milanov, Leonard Warren, Cesare Siepi. Coro y Orquesta de la Metropolitan Opera, Nueva York. Director, Dimitri Mitropoulos. Cetra, LO 12 (3). Precio: 1.770 pesetas.

Interpretación: 9.

**R** PUCCINI: **La Fanciulla del West**. Eleonor Steber, Mario del Mónaco, Gian Giacomo Guelfi, Giorgio Tozzi. Orquesta y Coro del Teatro Comunale, Florencia. Director, Dimitri Mitropoulos. Cetra, LO 64 (3). Precio: 1.770 pesetas.

Interpretación: 9.

BEETHOVEN: **Sinfonía número 5, en Do menor, op. 67**. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director, Víctor de Sabata. Cetra, LO 504 (1). Precio: 590 pesetas.

Interpretación: 8,5.

**R** WAGNER: **Tristan und Isolde**. Martha Mödl, Ramón Vinay, Ira Malaniuk, Hans Hotter, Ludwig Weber. Coro y Orquesta del Festival de Bayreuth, 1952. Director, Herbert von Karajan. Cetra, LO 47 (5). Precio: 2.950 ptas.

Interpretación: 9.

**R** STRAUSS: **Elektra** («Orest, Orest...»). WAGNER: **Tristan und Isolde** («Wie lachend sie mir Lieder singen...»/«Ich bin's, ich bin's...»/«Mild und leise...»). WAGNER: **Götterdämmerung** («Starke Scheite schichtet mir dort...»). Kirsten Flagstad (soprano). Orquesta de la Opera de Berlín. Director, Georges Sebastian. Cetra, LO 513 (1). Precio: 590 pesetas.

Interpretación: 9.

# Sonola

LA MARCA DE LOS FAMOSOS



## Joaquín Comar

también toca

con

# Sonola

LOS MAS POPULARES ELIJEN LO MEJOR

REPRESENTANTE :

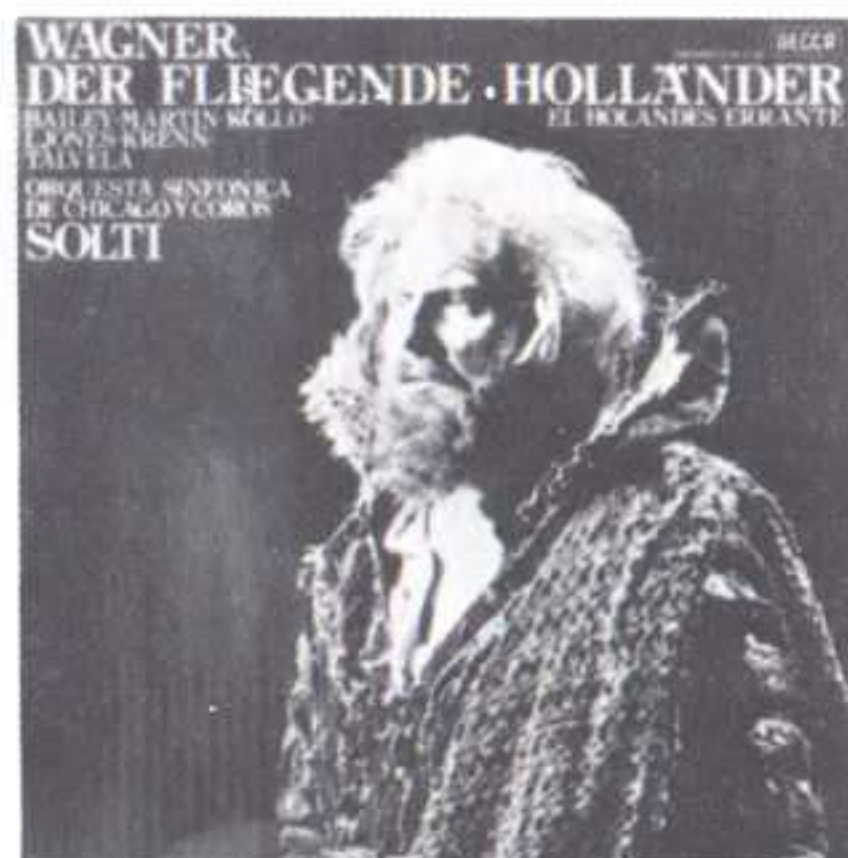
*Salvador Rodríguez Ubeda*

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

ESTEREO D 82 D 1/3  
**VERDI**  
**IL TROVATORE**  
*Pavarotti/Sutherland/Horne/Wixell/Ghiaurov*  
 Orquesta Filarmónica Nacional  
**RICHARD BONYNGE**



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**



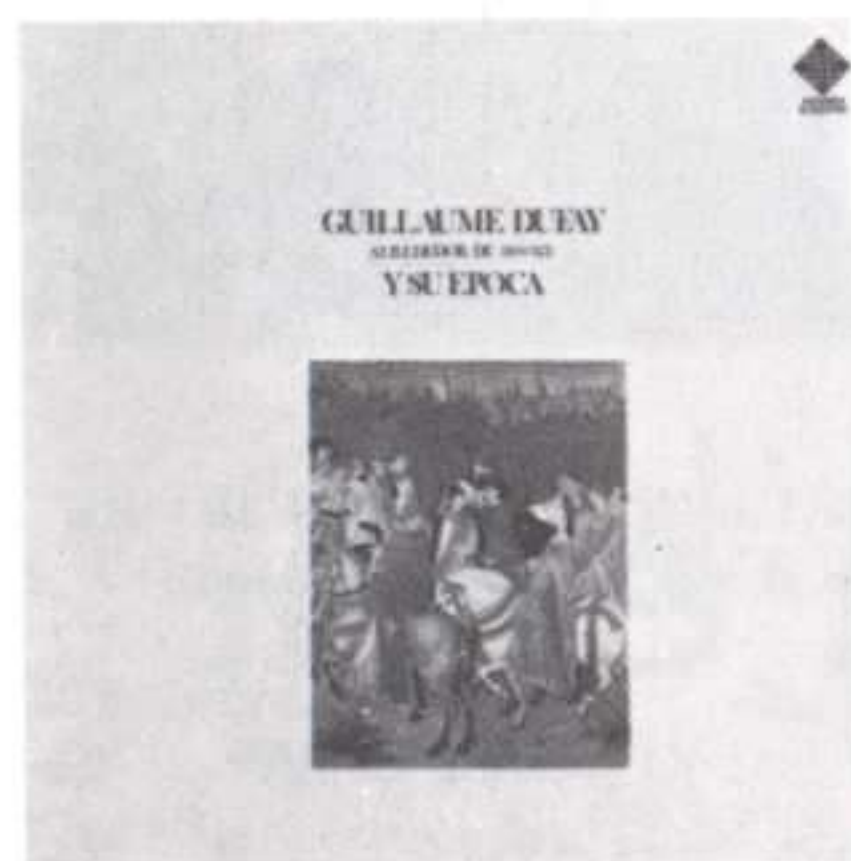
ESTEREO D 3 D 1/4  
**HAENDEL**  
**LOS CONCIERTOS PARA TECLA Y ORQUESTA**  
*Georg Malcolm*  
 Academy of St. Martin-in-The Fields  
**NEVILLE MARRINER**



ESTEREO 2 BB 112/4  
**RICHARD STRAUSS**  
**ARIADNE AUF NAXOS**  
*Rysanek/Berry/Peerce/Peters/Jurinac*  
 Orquesta Filarmónica de Viena  
**ERICH LEINSDORF**



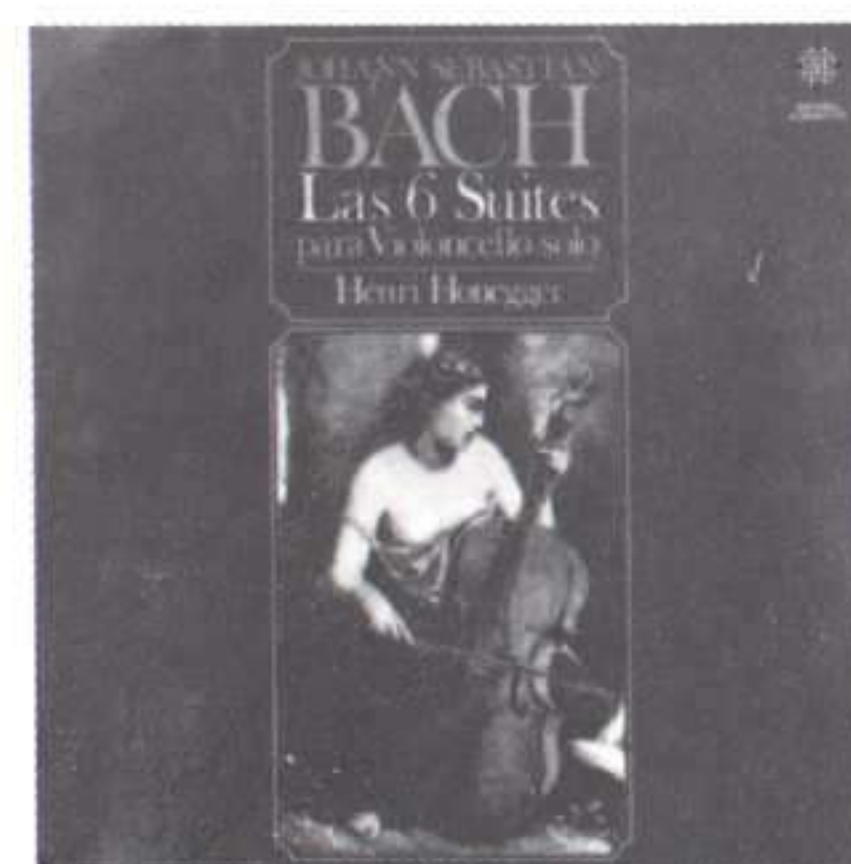
ESTEREO D 10 D 1/4  
**MOZART**  
**DON GIOVANNI**  
*Siepi/Nilsson/Price/Corena/Valletti*  
 Orquesta Filarmónica de Viena  
**ERICH LEINSDORF**



ESTEREO 6.35257-1/2  
**GUILLAUME DUFAY Y SU EPOCA**  
 Syntagma Musicum  
**KEES OTTEN**



ESTEREO 6.35338-1/2  
**BELA BARTOK PARA LOS NIÑOS**  
**DEZSO RANKI, Piano**



ESTEREO 6.35345-1/3  
**JOHANN SEBASTIAN BACH LAS SEIS SUITES PARA VIOLONCELLO SOLO**  
**HENRI HONEGGER**



ESTEREO 6.35386-1/2  
**ANTONIO VIVALDI IL CIMENTO DELL'ARMONIA E DELL'INVENZIONE**  
**12 CONCIERTOS, Op. 8 LAS CUATRO ESTACIONES**  
*Alice Harnoncourt/Jürg Schaeftlein*  
 Concentus Musicus de Viena  
**NIKOLAUS HARNONCOURT**

# OTROS ESTUDIOS

## PANORAMA DE INTERPRETACIONES BRAHMSIANAS (y 2). LOS CONCIERTOS DE PIANO: ARRAU, RUBINSTEIN Y SERKIN

Aunque la publicación de discos económicos ha de saludarse en estos tiempos con alborozo, forzoso es reseñar el grave error que, en mi opinión, ha cometido CBS al publicar estas versiones de los dos **Conciertos** de piano brahmsianos con Ormandy y su Orquesta de Filadelfia acompañando a Serkin, en lugar de reeditar el álbum doble del propio Serkin con Szell e idéntico acoplamiento: a precio reducido, ésta hubiera sido una alternativa muy favorable. Y, en cambio, estos dos registros ahora comentados no lo son en modo alguno.

La versión de la **Opus 15** que nos brindan Serkin y Ormandy es, sin duda, la peor que de tal obra haya escuchado en disco, y también el peor registro de entre los que conozca de cualquiera de estos artistas. Ni la actuación individual responde mínimamente a su acreditada e indiscutible valía musical, ni —lo que es peor— parece existir interés de uno por la actividad del otro. La catástrofe del tiempo inicial no se ve redimida por un «Andante» correcto, a todo tirar, y un «Rondó» en el que ambos músicos parecen empeñados en apoyar, por desgracia, a quienes sostienen que este último tiempo tiene nula relación orgánica con lo que le precede, a pesar de los tradicionales recursos desplegados por Brahms (el tema inicial del «Rondó» no es sino una variación del gran tema central del piano en el primer tiempo). Al éxito de esta operación contribuye una espantosa toma sonora, ácida, agresiva, desequilibrada en favor del piano, y de unos mal llevados veinte años de edad. Es increíble que este mismo Serkin firmase, más adelante, uno de los más grandes **Primeros** de Brahms, con Szell. Tras este aquelarre, una versión más bien literal y prosaica, de mediocre toma sonora (1960), como la que Serkin y Ormandy ofrecen del **Segundo concierto**, suena casi a gloria. Uno puede ya, razonablemente, hablar de diálogo y de interpretación, aunque, tras la audición de estos discos y la de las **Sinfonías** (incluyo una **Segunda** madrileña en vivo) creo que Ormandy pasará a la historia por otras causas que la de buen brahmsiano. Para colmo, los discos se «redondean» con unos «comentarios» que me mueven a sugerir a CBS que, en vez de publicar esto, mejor es limitarse a lugares y fechas de nacimiento y muerte del autor, y fecha y número de «opus». Un ruego adicional: reediten la versión de Serkin y Szell.

Dejando lo bueno para el final, pasemos a Rubinstein. Según el propio artista declara, es la cuarta vez que graba la obra, y esta versión es la más intensa de todas. (Esto me parece muy verosímil, a tenor del otro registro suyo de **Concierto** que conozco, y en el que le acompaña Leinsdorf, director que tampoco creo sea admirado en el futuro como brahmsiano.) Lástima que una vez que Rubinstein haya encontrado un acompañante de la categoría de Mehta sus facultades físicas estuvieran ya muy mermadas, porque el **Concierto número 1** de Brahms no admite pianistas nonagenarios: gran cantidad de pasajes (octavas al descubierto, por citar sólo un ejemplo) exigen unas condiciones que el artista, casi cie-

go por las fechas de grabación, había perdido ya. Por ello, esta versión es un mucho atípica y no puede ser recomendada más que como testimonio de la inmarchitable vitalidad de este gran pianista y excepcional ser humano que ha sido y es Artur Rubinstein. Sólo añadir que la colaboración de Mehta, vibrante y apasionada, se ve desmerecida levemente por una respuesta algo menos perfecta de la orquesta israelí, y sobre todo por una calidad sonora no ideal, aunque todo sea disculpable por el carácter de la toma en concierto.

Y llegamos, por fin, al acontecimiento. Digo bien, pues no otra cosa es la publicación de cualquier disco de Arrau o Giulini. Acontecimiento doble, en este caso, que requeriría estudio detallado y aparte, y que debe posponerse a la publicación (que espero próxima, estimado señor don Juan Manuel Puente) del **Concierto número 1** que estos artistas grabaron bajo la supervisión del recientemente desaparecido Walter Legge, hará unos quince años. Ambos registros siguen siendo piedra miliar en la discografía de esta pareja de **Conciertos**, junto con los de Barenboim-Barbirolli (EMI), Gilels-Jochum (DG) y, quizá también, Serkin-Szell (CBS), además de otras muchas excelentes de cada uno de ellos por separado. Hasta tal ocasión sólo añadiré que este disco es, hoy por hoy, y teniendo en cuenta la relación calidad-precio, la mejor alternativa que de la obra ofrece el mercado discográfico español, de conocimiento obligado para todos. El sonido, pese a los años transcurridos desde la grabación en los primeros años sesenta, es bueno, casi actual.

**Conclusión:** Pase de largo ante los otros tres discos, pero no se pierda el de Arrau y Giulini.—**ROBERTO ANDRADE.**

**E**

**BRAHMS: Conciertos para piano números 1 y 2, op. 15 y 83.** Rudolf Serkin (piano). Orquesta de Filadelfia. Director, Eugène Ormandy. CBS, 61919 y 61920. Precio: 350 pesetas cada uno. **Interpretación:** 3 (**Primero**) y 6 (**Segundo**). **Sonido:** 4 (**Primero**) y 6 (**Segundo**). **Interés de la publicación:** Nulo.

**R**

**BRAHMS: Concierto para piano número 2.** Claudio Arrau (piano). Philharmonia Orchestra. Director, Carlo Maria Giulini. EMI, 037-000568. Precio: 350 ptas. **Interpretación:** 9. **Sonido:** 7,5.

**E**

**Interpretación:** 9. **Sonido:** 7,5.

**BRAHMS: Concierto para piano número 1.** Artur Rubinstein (piano). Orquesta Filarmónica de Israel. Director, Zubin Metha. DECCA, SXL-6797. Precio: 600 ptas. **Interpretación:** 7. **Sonido:** 7,5.

Otras versiones recomendadas del Catálogo español:

**Concierto número 1:** Katchen-Monteux (Decca económico) y Gilels-Jochum (DG).

**Concierto número 2:** Gilels-Jochum (DG).

## VERSION HISTORICA DE UNA OBRA MAESTRA DE BARTOK

Béla Bartók, el rebelde solitario que fue testigo lúcido de la angustia del hombre de nuestro siglo, escribía en cierta ocasión: «Incluso en mis obras más abstractas, en las cuales no aparecen las imitaciones de la música campesina, se revela cierto espíritu indescriptible, inexpresable, con cierto "no sé qué" que produce en el oyente conocedor de la tradición rural la impresión de que esa música sólo puede haber sido escrita por un europeo oriental». Este texto puede aplicarse perfectamente a la **Sonata para dos pianos y percusión**, de 1937, escrita a continuación de la **Música para cuerda, percusión y celesta**, desarrollando algunos de los descubrimientos realizados en esta obra. El instrumental exigido es: tres timbales (percusionista I), xilófono y bombo (percusionista II), dos cajas con cuerdas, dos cajas sin cuerdas, dos triángulos, dos tam-tam, dos platos suspendidos y dos pares de platillos. La obra intenta, fundamentalmente, desarrollar complejos contrapuntos rítmicos y mostrar sonoridades nuevas obtenidas bien por superposición piano-percusión, bien por utilizaciones entonces atípicas de los instrumentos como el «martellato» del piano



o el «glissandi» de los timbales —ambos ya utilizados anteriormente por Bartók—. Existe una concepción global de las posibilidades sonoras del instrumental, y no se plantean ni alteraciones ni diálogos; es especialmente interesante la rígida organización de los parámetros musicales, incluyendo la de las tesituras, que permite mostrar una extensión casi orquestal. A través de elementos casi exclusivamente tímbricos y rítmicos consigue Bartók una tensión emotiva como sólo podría expresarla un hombre desgarrado que se prepara para el exilio.

La interpretación de la **Sonata** exige de los pianistas no sólo un especial sentido rítmico, sino también una fuerza tal en la pulsación que convierte en agotador ejercicio el cumplimiento de las exigencias de la escritura. La interpretación de los hermanos Kontarsky con Caskel y Köning merece, en mi opinión, el calificativo de extraordinaria, tanto por el impecable respeto a la partitura como por las dosis de musicalidad y perfecta conjunción mostrada. Creo que estamos ante una versión que merece ser calificada como histórica.

El **Concierto para dos pianos**, de Stravinsky, escrito en 1935, es considerada por un muy amplio sector de la crítica como una obra clave del período «clásico» del autor. La escritura presenta sistemáticamente series de notas repetidas —según Robert Sichan, en una imitación del «cymbalo» eslavo—, que crean una densa polifonía que desemboca en la fuga final con una inversión del sujeto. Pieza impecablemente escrita —podría citarse como modelo formal—, se me presenta como un ejemplo, entre otros muchos más en la obra del autor, de «épater le bourgeois».

Obra que exige una dosis inusual de virtuosismo, encuentra en los hermanos Kontarsky intérpretes idóneos capaces de convertir en realidad sonora las exigencias tímbricas y contrapuntísticas de la partitura. Reparemos en la plena conjunción del sonido de los dos instrumentos, consiguiendo esa «única voz» que pide el compositor.

La **Sonata para dos pianos**, de 1943, es una obra escrita en un período en el cual comienza a entrar en crisis el «clasicismo» de Stravinsky. A pesar de su relativamente escaso interés, se aprecia la mano maestra del compositor a la hora de dar forma a sus obras. Por parecerme clarividente, citaré el comentario de White en su libro **Stravinsky, the composer and his works**: «En el último tiempo (y parcialmente en el primero), las dos partes escritas para cada piano son limitadas en extensión y a veces superpuestas. Stravinsky está aquí interesado en la explotación simultánea de partes melódicas independientes de variable importancia (habitualmente cuatro), y por ello las consecuencias armónicas raramente coinciden, y el empleo de una limitada parte del piano hace extremadamente difícil al oído seguir las diferentes partes. Es como si un escultor quisiera exhibir la escultura terminada a la vez que el bloque original del cual se ha obtenido».

Creo innecesario repetir los elogios a los hermanos Kontarsky. La grabación es magnífica; sobre la carpeta prefiero correr un púdico velo. Las eruditas notas son de mi compañero José Luis García del Busto.—**XOAN MANUEL CARREIRA**.

**R**

**BELA BARTOK: Sonata para dos pianos y percusión.**  
**IGOR STRAVINSKY: Concierto para dos pianos solos.**  
**Sonata para dos pianos.** Alfons y Aloys Kontarsky, pianos. Christoph Caskel y Heinz Köning, percusiones. Deutsche-Grammophon, 25 30 964. Precio: 600 ptas.



**Interpretación:** 10.

**Sonido:** 9.

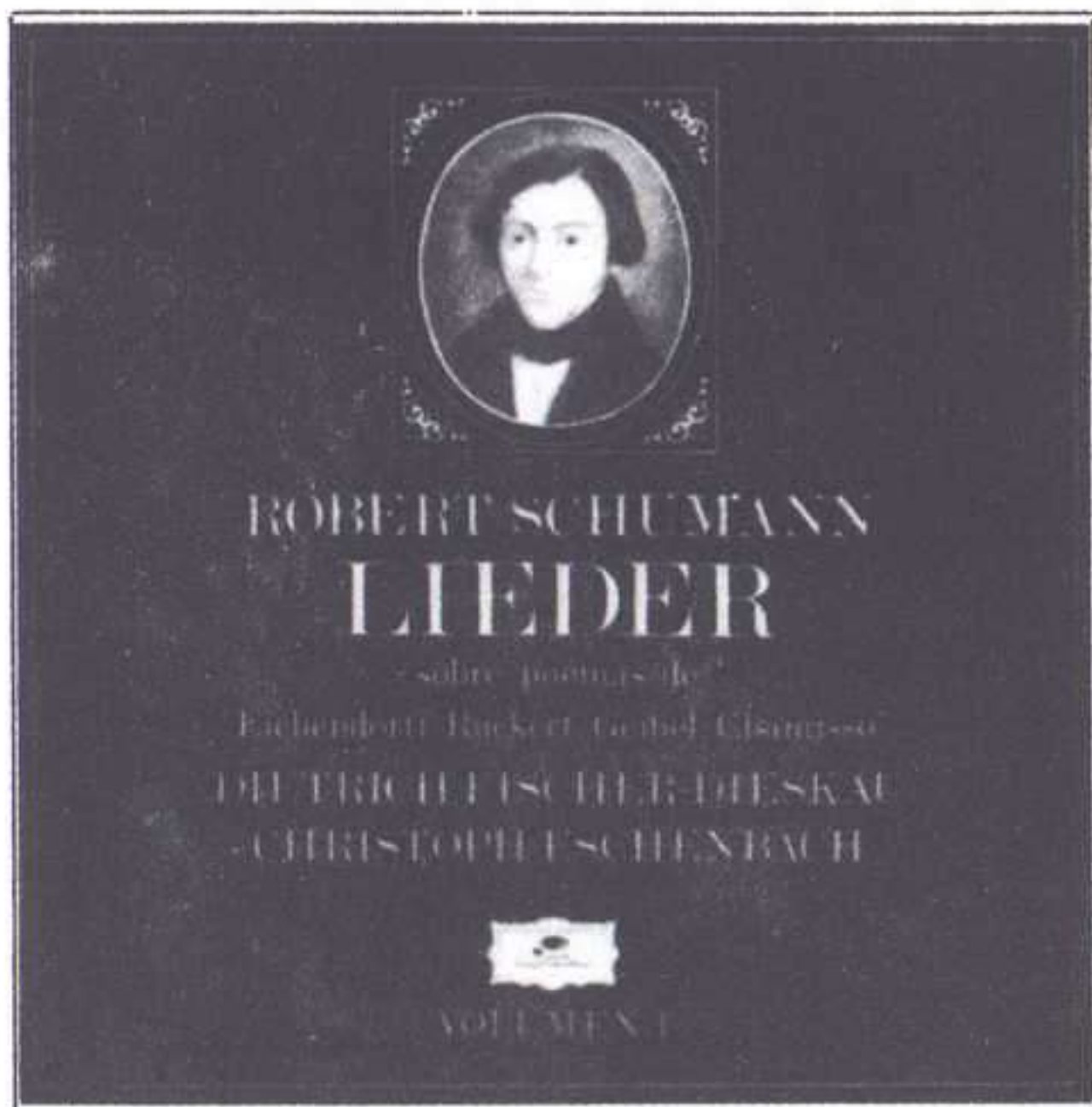
**Interés:** Altísimo por Bartók. Escaso por Stravinsky.

## LA NUEVA LECCION DEL INACABABLE FISCHER-DIESKAU

Apenas un año después de su aparición en Alemania llega a nosotros el primer volumen —un álbum de tres discos— del integral Schumann que Fischer-Dieskau está registrando en la actualidad. Al parecer, constará de tres volúmenes y se incluirán dúos vocales, con participación de la soprano Julia Varady. Se sobreentiende que el susodicho «integral» lo es hasta donde puede serlo, esto es, abarcará todos los «lieder» schumannianos que aceptan la interpretación masculina: no puede figurar **Amor, vida de mujer**, ni algunas de las canciones diseminadas por las diversas colecciones. Así, de **Myrthen** interpreta Dieskau dieciocho de los veintiséis números que lo integran; de la **Op. 31**, se dan dos de los tres; de la **Op. 37**, solamente cuatro de los doce «lieder»; de la **Op. 45**, dos de los tres; por fin, de la **Op. 77**, integrada por cinco «lieder», Dieskau sólo interpreta uno. Las demás colecciones de este álbum aparecen completas. En definitiva, se nos ofrecen 58 «lieder», todos los cuales brotaron en el prodigioso año de 1840, junto a otros muchos. Asombra comprobar la fecundidad del compositor en aquel momento en que ya había alcanzado altísimas cotas pianísticas y disfrutaba de su más feliz período biográfico, cumplida su ansia de unión matrimonial con Clara. Importante es también la selección de poetas en que se basan las canciones de Schumann contenidas en el álbum que comentamos: Rückert, Goethe, Moser, Heine, Burns, Byron, Moore, Hebbel, Chamisso, Zimmermann, Geibel, Reinick, Eichendorff y Andersen.

Con el dato antes apuntado acerca del breve período cronológico en que nacieron estas obras, queda obviado cualquier comentario sobre la homogeneidad de estilo y planteamientos que ofrecen las partituras: simplemente, lo subrayamos para valorar con mayor justicia el mérito de la maravillosa variedad de melodías y de las mil y una caras expresivas que esta música encantadora y genial ofrece. Generalmente, esta variedad nace de la honda interacción observable entre música y texto. La música es más sustancial, por lo general, cuanto más lo es el poema; además, Schumann, hombre de amplia cultura y fino sentido crítico, no se identificaba con la poesía por vía intuitiva, atendiendo únicamente al interés por el tema tratado, sino también, y sobre todo, se identificaba en base a la propia calidad poético-musical del poema: mucho y bien ha tratado Sopena del tema en el tantas veces citado libro **El «lied» romántico** como para insistir en ello. Recalquemos, pues, simplemente, la maravilla de los logros alcanzados, unos logros que hacen de un álbum como éste un caudal de música difícil de agotar. Al lector familiarizado con el género no hace falta comentarle lo absurdo que resultaría intentar el goce de estos discos «de tirón»; al otro lector, a ese aficionado que tanto abunda, suelto en el repertorio sinfónico e instrumental, pero todavía de espaldas a la música vocal de cámara, sí le diría que centre la escucha en cada ciclo o colección de «lieder» —en cada «opus»—, y que cale, antes y durante la audición, en el contenido de los versos, para captar en toda su significación y magnificencia esta música, nada inferior en categoría y belleza a la más conocida de piano u orquestal del propio Schumann.

Auténtica novedad en nuestra discografía deben ser los tres **Lieder, op. 30**, sobre Geibel, un precioso mini-ciclo que Schumann construye musicalmente casi en paralelo a las formas instrumentales, según el esquema «Allegro»-«Lento»-«Allegro»; sin hacer maldito el caso (afortunadamente) a los tópicos españoles que se deslizan en los poemas (Sevilla, mujeres con mantilla, espadas toledanas...), la música se eleva a grandes alturas de hermosura. También debe ser novedad la **Op. 36**, colección que asimismo aspira a la catalogación de «ciclo» por la progresión interna que su musicalidad posee, desde el ambiente popularista del primer canto hasta la hondura, longitud y trascendencia del sexto y último. En cambio, otros dos «lieder» de cierta longitud, los de la **Op. 31**, al someterse a la grandilocuente narratividad de los textos, descienden en interés musical. En fin, de cada página habría que hablar, poniendo en peligro la querida concisión de este artículo: no dejaremos, sin embargo, de destacar que este álbum presenta



**Lieder und Gesänge, op. 77.** Dietrich Fischer-Dieskau, barítono. Christoph Eschenbach, piano. D. G., 27 40 167 (tres Lps). Precio: 1.800 ptas.

#### GIULINI DIRIGE MAHLER: LA MADUREZ ARTÍSTICA Y HUMANA DE UN GRAN DIRECTOR

Cuando hace dos años tuve la oportunidad de oír por primera vez el registro que motiva este comentario, la impresión recibida fue hasta tal punto fulminante que la partitura se me cayó de las manos. Era obvio que estábamos escuchando una versión de la **Novena** de Mahler «algo distinta», y la partitura de la obra solamente era un pálido reflejo de algo que poseía la extensión, la profundidad y el ritmo motor de la acción humana. Actualmente, tras varias audiciones de esta interpretación, las conclusiones son que Giulini y la Sinfónica de Chicago han hecho de la **Novena** mahleriana un equilibrio absoluto, una identidad total entre la realidad interior y la exterior, entre el hacerse de la conciencia y el hacerse de la realidad, algo que habían captado o, mejor, vagamente intuido, pero bajo supuestos interpretativos y conceptuales distintos, dos de los más grandes directores mahlerianos de siempre: Otto Klemperer y Bruno Walter, en versiones discográficas hoy clásicas e imprescindibles en cualquier discoteca. (De las dos grabaciones de Bruno Walter que conozco, la de CBS con la Orquesta Sinfónica Columbia estuvo publicada aquí; actualmente descatalogada. La otra, con la Orquesta Filarmónica de Viena, tomada en concierto directo, en la Musikvereinsaal vienesa, el 19 de junio de 1939 —acto de valentía insólito y encomiable de Bruno Walter al desafiar abiertamente las ridículas prohibiciones nazis—, se puede encontrar actualmente en Inglaterra dentro de la serie de EMI denominada «World records». Imagino que a efectos de su publicación en nuestro país España continúa perteneciendo al Continente africano, lo mismo que para explicar satisfactoriamente la vergonzosa ausencia de la versión, también EMI, de Otto Klemperer.) Sin embargo, a mi juicio, ni las dos aproximaciones discográficas de Walter, ni la de Klemperer ahondan con la profundidad humana de la lectura de Giulini, el cual, como si se tratara de un consumado psicoanalista, parece haber estudiado y comprendido la obra hasta sus más recónditas consecuencias; Bruno Walter captó el dolor individual latente en la composición, exponiéndolo magistralmente de resultados de su profundo conocimiento de obra y autor, con un ensueño e idealización poética inigualables; la versión de Klemperer es despiadadamente pesimista, hasta tal punto que el mensaje humano parece estar desfigurado; todo, absolutamente todo, lo agiganta Klemperer en su lectura de la **Novena** mahleriana, pero no para adquirir dimensiones catedralicias, como sería el caso de su versión de la **Quinta** de Bruckner, sino agigantada a proporciones satánicas, resaltadas por el especial y continuo hincapié en los pasajes oscuros y tenebrosos, que Klemperer traduce con casi morbosa delectación (de ahí que su visión del tético «Rondo-Burleske» continúe conservando la primacía absoluta).

Giulini se aproxima a Klemperer en el sentido de que la composición está esculpida en un molde heroico similar, aunque la interpretación del maestro italiano sea menos intimidante en los detalles. Giulini pinta el sufrimiento humano no como dolor individual, tal y como hacía Bruno Walter, sino como crisis espiritual, crisis de desaliento, de desorientación, de duda absoluta exaltada hasta el vértigo de lo trágico, pero que en el indescriptible final de la **Sinfonía** vemos que lo anterior ha engendrado la conciencia que asume la angustia, la disolución y la muerte, o, lo que es lo mismo, «el triunfo del espíritu del hombre», en palabras del propio Giulini. La versión del maestro italiano es, sin duda, producto de larga y profunda meditación sobre la **Novena** del compositor de Kalischt y, en general, sobre todo el mundo mahleriano. Nunca se han hecho tan evidentes como en esta interpretación las célebres palabras de Alban Berg sobre el primer movimiento de la partitura: «... Veo en él la expresión de un amor excepcional por esta tierra, el deseo de vivir en paz, de gozar plenamente de los recursos de la Naturaleza antes de ser sorprendido por la muerte. Y ésta se aproxima irresistiblemente. Todo el movimiento está impregnado de signos premonitorios de la muerte. Es algo omnipresente, punto culminante de todo sueño terrenal... Sobre todo,

una de las más absolutas obras maestras de todo Schumann: el **Liederkreis, op. 39**, sobre poemas de Eichendorff, cima de inspiración romántica.

¿Qué decir de Dietrich Fischer-Dieskau? Su discografía, acaso la más amplia y admirable que haya llevado a cabo artista alguno hasta la fecha, nos obliga a escribir de él continuamente. Y casi siempre hay que decir lo mismo: voz espléndida, manejada con inteligencia sin igual; sensibilidad admirable para ahondar en todos y cada uno de los matices que ofrece la conjunción de música y texto; afinación perfecta; naturalidad apabullante para salvar escollos vocales que, partitura en mano, parecen de extrema dificultad... En una buena porción de «lieder» se nos hace imposible imaginar una mejor adecuación interpretativa: son aquellos en los que domina una concepción casi dramática, muy incisiva en lo expresivo; son aquellos que aconsejan la voz grave, de peso; son también aquellos otros que casi requieren la presencia de un actor, aunque no accione ni gesticule, aunque la frialdad del disco imponga su distancia... Pero es que la admiración casi es más grande cuando observamos cómo Dieskau resuelve los problemas teóricos que se derivan de la condición física de su propia voz baritonal: aquellos «lieder» basados musicalmente en una cierta inmaterialidad, en la delicadeza poética, en la agilidad vocal o en la ligereza y dinamismo de la figuración, resultan magistralmente vertidos por el artista, hasta el punto de que podrá preferirse otro timbre —el de tenor o el femenino— para tal o cual canción, pero casi nunca otra «interpretación». Tal ocurre, por ejemplo, al comparar el inefable **Liederkreis, op. 39**, en esta versión y la que grabaron para EMI Janet Baker y Barenboim: ¡sería una renuncia difícilísima tener que elegir uno!, aunque, en abstracto, me inclino por la voz femenina y admita la magistral actuación de la Baker, e incluso que Barenboim supera claramente a Eschenbach.

Breve mención para el estupendo trabajo del pianista, excelente schumanniano, como ha demostrado en discos a solo, y excelente cooperador en esta magna obra interpretativa. Creo que sería exagerado poner su prestación al mismo nivel alcanzado por Moore en los Schubert, por Barenboim y Richter en los Wolf o por Horowitz en **Amor de poeta** (siempre refiriéndonos a grabaciones «liederísticas» de Dieskau), pero ello casi es teorizar, porque confieso que durante la audición no he echado en falta un piano de más elevada inspiración: ya es bastante aquí ser «suficiente».

Concluamos: el álbum suena magníficamente en la edición alemana que he manejado, y seguro estoy de que la edición española estará a la altura de las circunstancias, según los buenos hábitos de la firma. El libreto español traduce el original, con un buen artículo de Oehlman —aunque de carácter general— y con la edición bilingüe de los textos: mis colegas Mayo, Rubio y Carrascosa son los solventes traductores.—**JOSE LUIS GARCIA DEL BUSTO.**

Interpretación: 9,5.

Sonido: 9,5.

Interés de la publicación: Altísimo.

**R** SCHUMANN, R.: Myrthen, op. 25; Lieder und Gesänge, op. 27; Drei Gedichte, op. 30; Drei Gesänge, op. 31; Aus dem Liederbuch eines Malers, ap. 36; Zwölf Gedichte aus Rückerts «Liebesfrühling», op. 37; Liederkreis, op. 39; Fünf Lieder, op. 40; Romanzen und Balladen, op. 45, y



en ese pasaje terrorífico donde el presentimiento se convierte en certeza: en plena alegría de vivir, la muerte se anuncia con todas las fuerzas desplegadas...» (Alban Berg se refiere a los compases 314 a 346 del desarrollo, en los que Mahler indica «Súbitamente fff. Mit höchster Gewalt».) Parece que el universo se descompone en la magistral interpretación de los músicos de Chicago, que continúan afianzando su justificada fama como la mejor agrupación sinfónica del orbe. La lentitud de esta lectura (ver tablas de duraciones al final) no es indicativa de ligereza o capricho por parte de Giulini; de lo contrario no se desprendería de la versión la rabiosa humanidad que actúa en la obra a modo de «idée fixe», ni los últimos compases podrían llegar a ser la auténtica y verdadera «catarsis». Por otra parte, la versión en sí es poseedora de un indiscutible rigor, cohesión estructural e impecable lógica interna; también pone Giulini de manifiesto los semiocultos lazos de conexión, tan característicos de la escritura mahleriana, hasta lograr una interpretación densa, compacta, granítica, de irreprochable unidad.

Magnífica y espectacular (en el mejor sentido) toma de sonido. Importantes trabajos de Cooke y Pérez de Arteaga en el libreto que acompaña a los discos.

**Conclusión:** Con Walter y Klemperer, la lectura de Giulini es complemento necesario, además de ser la versión de mayor belleza entre todas las grabadas. Los directores que de aquí en adelante graben la Novena de Mahler se van a en un grave apuro.  
**ENRIQUE PÉREZ ADRIAN.**

**R**

**MAHLER: Sinfonía número 9.** Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Carlo Maria Giulini. DG, 2707097, álbum dos Lps. Precio: 1.200 ptas. **Interpretación:** 10. **Sonido:** 9.

DURACIONES	«Andante comodo»	«Scherzo»	«Rondó-Burleske»	«Adagio»
Giulini ... ..	31'45"	17'50"	13'53"	25'12"
Walter ... ..	29'15"	17'33"	13'00"	21'00"
Klemperer ... ..	28'15"	18'40"	15'30"	24'08"
Haitink ... ..	26'50"	15'50"	12'50"	24'35"

#### CRISIS VOCAL Y BRILLANTE INGENIERIA EN EL «NABUCCO» DE MUTI

Es **Nabucco** una ópera irregular, aunque interesante. Es la única de las obras primeras de Verdi en permanecer, un tanto inestablemente, en el repertorio. Sus implicaciones políticas le dieron una inusitada proyección a raíz de su estreno (1842), y parece como si el público italiano le siguiese guardando, sobre todo en el aspecto coral, una fiel devoción. Como conjunto, **Nabucco** se mueve a medio camino entre la ópera «belcantista» y el drama psicológico, con momentos convencionales y otros en que se nota

el intento de retratar seriamente a los personajes desde el punto de vista musical, aunque la inmadurez del compositor no logre penetrar sino superficialmente, o por poco tiempo, en la entraña dramática de la ópera. Pese a todo, **Nabucco** debe ser conocida (situándola en el contexto de la creación verdiana) por los opérfilos de pro.

Lo más interesante de esta grabación, vocalmente mediocre, es la dirección de Muti, una de las personalidades más completas de la ópera italiana actual. Pertenece Muti, al igual que Abbado, a una generación de directores de foso que siguen las huellas de la gran tradición italiana, de la cual aparece Toscanini como la cabeza visible de este siglo. Pero ambos maestros actuales son personas más refinadas que Toscanini, que era un gran profesional, pero un artista mediocre (es decir, un poco el fenómeno contrario a Furtwängler), si bien el refinamiento sonoro no sea la cualidad más notable de ninguno de ellos. En esta tradición de apasionamiento, sentido rítmico y «cantabile» y enorme brillantez se sitúa Muti, al igual que, en mayor o menor medida, lo hacen el tan desigual Levine o el muy interesante Kleiber. Con todo, el más completo de los maestros de foso de tradición italiana sigue siendo el veterano Giulini, que a las cualidades arriba mencionadas une una elegancia y una sobriedad, por lo general, poco frecuentes en los directores de ópera italiana.

Muti parece haberse dejado llevar en este **Nabucco** de una cierta ebriedad sonora, acentuando los rasgos dramáticos y espectaculares, dando un gran protagonismo a la orquesta sobre las voces, y olvidando un poco ese saber respirar, importante siempre en música, pero esencial en la ópera. Los «tempi» son en muchos momentos no ya rápidos, sino vertiginosos, con falta de elasticidad y sin haber sabido limar tantas asperezas de la orquestación, todavía poco depurada, del joven Verdi. La brillantez domina, pero la intensidad expresiva hacia dentro, no hacia fuera, es mucho menor de lo deseado. No alcanza Muti el magnífico resultado —hablo sólo desde el punto de vista de la dirección— que nos había ofrecido en la **Aida** de la Caballé, y en la que había logrado una de las mejores grabaciones que existen en el campo de la ópera. Pese a todas estas limitaciones, consigue Muti momentos de verdadera altura, dispersos aquí y allá a lo largo de la obra. En sus manos la Orquesta Filarmonía suena esplendorosa, y el Coro tiene una actuación muy cuidada (su «Va pensiero» es más matizado que emotivo).

Como ya apuntaba al principio, la interpretación vocal es mediocre. Es triste asistir a la decadencia marcadísima de un cantante de la categoría de Ghiaurov, cuya actuación aquí es poco menos que penosa. Su «Come notte a sol fulgente» muestra claros signos de incapacidad en la zona aguda, y el aria «Tu sul labbro», dificultades de «legato». Pero no se trata de este o aquel defecto, sino de la voz en general, que aparece pobre, grisácea y mal emitida. Sólo en momentos del acto tercero parece revivir el Ghiaurov de antaño. Ignoro la razón por la cual Renata Scotto ha aceptado el papel de «Abigaille», que no va en absoluto con sus condiciones vocales. El hermoso timbre lírico de la Scotto, su talento interpretativo, su sensibilidad, se ven desbordados por una tesitura que supera, tanto por arriba como por abajo, sus actuales posibilidades, y por un personaje que requiere una voz de más anchura, de más dramatismo. La endemoniada gran escena del acto segundo, con su triple recitativo-aria-«cavaletta», muestra con crudeza las limitaciones de la cantante: debilidad del registro grave, dificultad de agudos e imposibilidad del sobreagudo, en el que pierde el control vocal, produciendo un molesto trémolo y una deficiente afinación, sonando casi como un grito, un tanto en la línea de María Callas. Un total desacierto de esta buena soprano, a quien hemos admirado en otros cometidos más apropiados a su voz.

Mateo Manuguerra es un barítono muy aceptable, pero lejos de lo excepcional. En todo momento se muestra dueño de una voz dúctil, de hermoso timbre (un algo atenorado), y dice además con buen gusto y musicalidad. Pero el conjunto del personaje queda algo pálido, sin una personalidad muy definida, sin los contrastes suficientes. Que Manuguerra ocupe hoy uno de los primeros puestos de su cuerda en el repertorio italiano indica bien a las claras la crisis de voces que padecemos. Veriano Luchetti y Elena Obraztsova, esta segunda una artista de mucho interés, cumplen con sus insustanciales papeles.

La grabación es brillante y con cuerpo, pero el equilibrio entre voces y orquesta no siempre está conseguido, aunque en este caso no es posible dictaminar si el predominio orquestal, que llega a tapar a las cantantes, es defecto de Muti o de los ingenieros de sonido.

El álbum se acompaña de un libreto italiano-inglés, y sólo dos



hojas con un artículo y la sinopsis argumental en español, lo cual me parece intolerable, y más tratándose de unos discos de precio máximo. Al anónimo traductor de las hojas —que contienen numerosas erratas, como es casi habitual en EMI— habría que recordarle que Glasgow se encuentra en Escocia y no en Inglaterra.—«**MARTIN CODAX**».

**VERDI: Nabucco.** M. Manuguerra, R. Scotto, N. Ghiaurov, V. Luchetti, E. Obraztsova. Orquesta Filarmonía. Ambrosian Opera Chorus. R. Muti, director. EMI, 10.C 167-003.294/96. Q (tres discos). Precio: 1.800 ptas.

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

### UNA PUBLICACION CAPITAL: LOS TRES CICLOS DE «LIEDER» SCHUBERTIANOS POR FISCHER-DIESKAU Y MOORE

También en el terreno fonográfico España evidencia ya claros deseos de no ser diferente del resto de Europa. Punto tan significativo a este respecto como el de la discografía del «lied» está conociendo un cambio notabilísimo: en los últimos meses son varios los discos pertenecientes a este género aparecidos en el mercado, y ahora DG nos ofrece un avance de lo que podría (ojalá) ser una publicación completa de los registros que Fischer-Dieskau ha realizado de las **Canciones** de Schubert y Schumann.

El obstáculo grave para que estas posibilidades cuajen es, claro, la falta de mercado del «lied» en nuestro país; o, por decirlo de otro modo, el desinterés general del melómano medio hacia éste, cosa normal si se piensa en lo deficientísimo de la educación musical que los niños reciben: rara vez se les enseña a utilizar su instrumento más personal, la propia voz. (Kodaly, cuyo método ha sido glosado en estas páginas, parece ser aún un perfecto desconocido por estos pagos.) Cruel paradoja para una nación que abastece a los grandes teatros del mundo de cantantes de ópera —cuyos nombres son harto familiares como para repetirlos aquí—, sucediendo, además, que algunos de ellos son también eminentes «liederistas», como Victoria de los Angeles o Teresa Berganza.

El problema está claramente muy arraigado como para que la simple aparición de unos discos vaya a producir cambios radicales (como creo que tampoco los han producido los excelentes libros de Sopena sobre esta materia). Sin embargo, el hecho mismo de su publicación es alentador, y el grado de su difusión nos dará una medida acerca de si, en efecto, dejamos ya de ser diferentes.

Existe un importante tema, que no por repetido ya hasta la saciedad debe dejar de mencionarse ahora, y que conecta con lo dicho antes: la publicación de unos discos de «lieder» puede perder casi todo su valor intrínseco si no se ven acompañados por textos y traducciones. Si además de cumplirse tal condición positiva sucede, como hoy es el caso, que las canciones se glosan una a una (y de manera ejemplar), su significación individual y

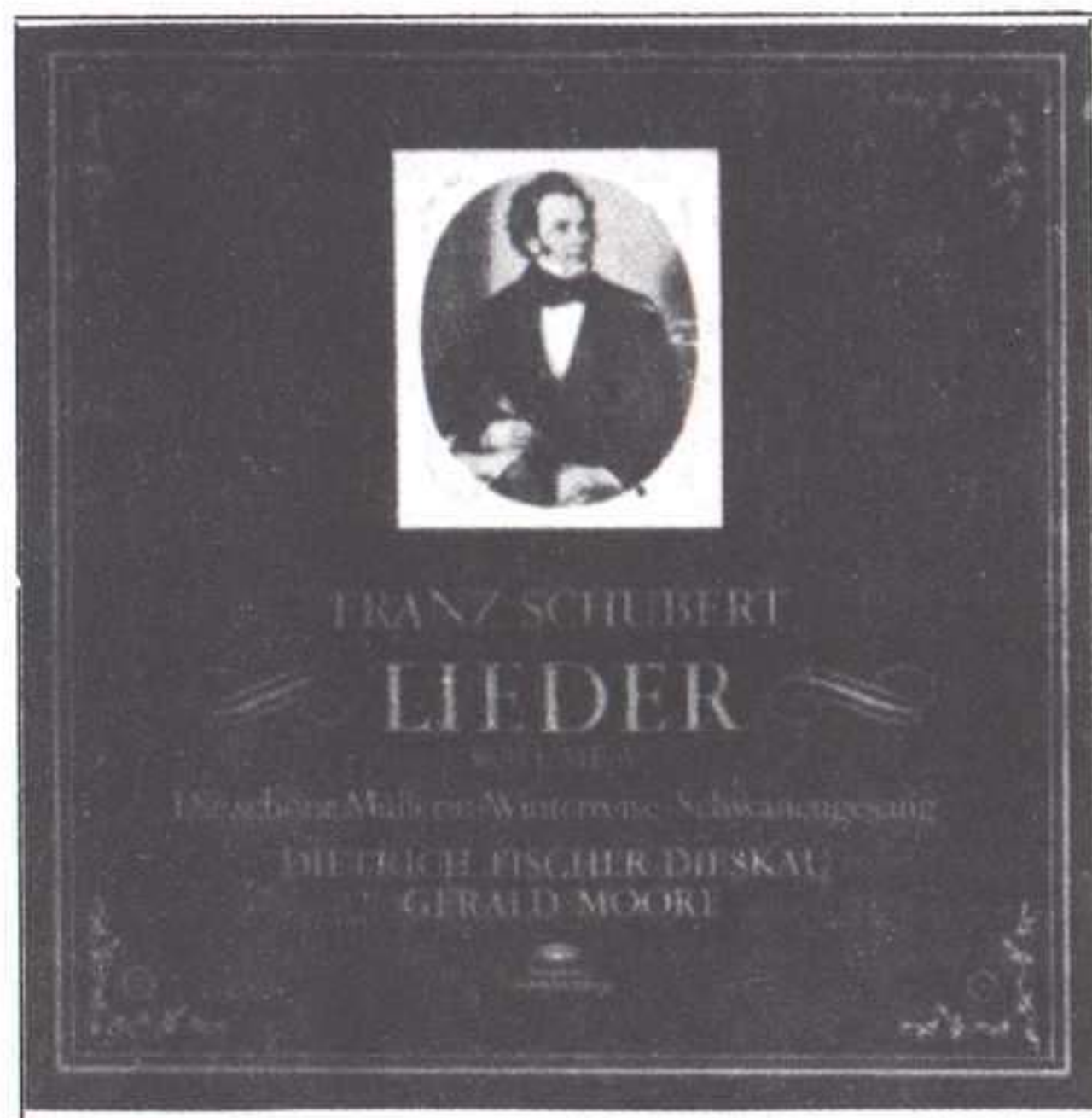
su articulación en el conjunto del ciclo se materializan de forma inequívoca. Sólo se precisa entonces de un intérprete que actúe de guía en el descubrimiento de este repertorio, que a la larga deparará al oyente medio tantas o más satisfacciones que otros más populares o «directos». No puede caber duda acerca de la capacidad de guía del binomio Dieskau-Moore, que tantas de estas maravillosas parcelas ha redescubierto o ayudado a conocer.

No voy a ocuparme aquí de ensalzar el contenido musical de este álbum, tan familiar a todo buen aficionado, y al que el neófito puede acercarse relejendo el número extraordinario de RITMO del pasado diciembre. Parece más interesante ocuparse, siquiera brevemente, del aspecto interpretativo. En primer término ha de considerarse que el mundo del «lied» germano-austríaco se aparta no sólo del operístico, sino del de la canción en la mayoría de otros países (Francia, España, Italia...). Como puede leerse en varios lugares del ya citado número de RITMO, quizá lo más característicos de la forma «lied» que Schubert se encarga de cristalizar es la íntima fusión de música y texto para la formación de una unidad de rango superior al de sus elementos constitutivos. Obvia es entonces la necesidad de requerir del cantante, aquí más que nunca, no sólo la producción de bellos sonidos, sino una absoluta nitidez de dicción, de modo que hasta la última consonante sea inteligible. (No resisto el traer en apoyo de esta tesis, tan frecuentemente olvidada, a Elisabeth Grümmer, suprema artista: reléase la entrevista publicada en el número 478 de RITMO.) Pues bien: en este orden de cosas pienso que la más destacada cualidad de Fischer-Dieskau, que ninguno de los actuales «liederistas» posee en tan alto grado, es su absoluta claridad de fraseo. A tal virtud concedería yo prioritaria importancia sobre otras que adornan al gran barítono alemán: belleza tímbrica, conocimiento del estilo, inteligencia interpretativa, perfecta línea de canto, de gusto exquisito... Puede que estos discos sorprendan a algunos que piensan que el idioma germano, de acuerdo con estúpidos estereotipos, es duro y poco cantable.

Cabría pensar ahora en una reseña que destacase la versión de algunas de estas inmarcesibles páginas por encima de las cotas alcanzadas en otras o en alguna de las precedentes lecturas que de estas mismas obras el propio Dieskau nos ha legado a lo largo de sus treinta y dos años de carrera. Creo, empero, que en este caso sería poco útil, y parecería pretencioso, por mi parte, **criticar** a quien ha sido reconocido unánimemente como máximo intérprete masculino del «lied» germano, de Schubert a Ricardo Strauss y los autores contemporáneos, y que ha coronado una empresa hasta ahora jamás realizada, cual es la de grabar el total de los **Lieder** de Schubert escritos para voz masculina, que forman un total de 500 piezas. Vea, pues, el lector en estas cifras por mí atribuidas a estas versiones un simple intento de diferenciar entre lo que me parece «sólo» muy bueno y lo óptimo. Y considere que aun en este último caso —por fortuna, debería añadirse— no cabe hablar de lo mejor posible o de lo insuperable. Por ejemplo, Hans Hotter y Michael Raucheisen firmaban hace más de treinta años, en plena guerra, una versión en que la bellísima voz grave de ese artista (quien, dicho sea de paso, condicionó y orientó la carrera de Dieskau) arroja una luz aún más sombría y turbadora sobre esa sombría y turbadora obra que es el **Winterreise**. Y que también, y por no citar más que a los intérpretes masculinos —timbre que perecen requerir estas páginas—, Pears, Prey, Souzay o Wunderlich han iluminado estas obras con su genio personal, hallando algunos, como el mencionado Peter Pears, acompañantes del calibre de Benjamin Britten, cuyo piano me parece el mejor de cuantos haya escuchado en estas partituras, superior aún al del entrañable Gerald Moore, colaborador habitual de Dieskau en estos viajes al interior del «yo», y con el que ha formado siempre una unidad similar —me atrevo a suponer— a la que Schubert lograba con su intérprete favorito, el barítono Vogl.

Finalmente, mencionar que EMI ha publicado ya en España estos mismos ciclos, con los mismos intérpretes, y en sólo tres discos. Tales grabaciones son algo más antiguas que las presentes (realizadas a finales de los sesenta, mientras que las de EMI lo fueron a primeros de esa década), pero, en todo caso, suenan bien. Las de DG muestran, en el plano interpretativo, un todavía mayor grado de interiorización por parte de barítono y pianista, con sólo —quizá— una ligera merma de espontaneidad en **La bella molinera** y un leve deterioro tímbrico, apreciable ocasionalmente en la zona aguda de la voz. En el número 469 de RITMO puede hallarse una crítica a estos registros de EMI.

Una última consideración: ¿alcanzaremos a escuchar en España, antes de su retirada, a Fischer-Dieskau? ¿Supondría ese suceso tal vez un cambio en la apreciación del género «lied»?



**Conclusión:** Uno de los grandes álbumes de este año, indispensable para quien desconozca o no posea estas obras. Presentación difícilmente mejorable. Hago votos para que a este álbum sigan sus otros dos compañeros, que completarían el integral Schubert-Dieskau-Moore. DG española tiene ahora la palabra.—  
**ROBERTO ANDRADE MALDE.**

**Interpretación:** 9 (Bella molinera). 10 (Viaje de invierno y Canto del cisne).

**Sonido:** 9 (los tres discos).

**R**

**SCHUBERT: La bella molinera, D. 795. Viaje de invierno, D. 911. Canto del cisne, D. 957.** Dietrich Fischer-Dieskau, barítono. Gerald Moore, piano. DG 2720059. Álbum de cuatro discos. Precio: 2.400 pesetas.

#### RAFAEL KUBELIK, UN VERDIANO DE EXCEPCION

«**Rigoletto** es, realmente, el Verdi de entre los Verdi. No hay personaje dramático más complejo, más completo que este héroe romántico; ninguno cuyos sentimientos humanos puedan arrancar de tan bajo para elevarse tanto. Es la ópera de la transformación progresiva, de la trascendencia de un ser, gracias al milagro de una música evolutiva que se despliega en una gran curva, sobrepasando ampliamente los límites de la psicología ordinaria.» Con estas brillantes palabras responde Carlo Maria Giulini a Maurice Fleuret (**Diapason**, abril 1978) cuando éste le pregunta acerca de cómo valora tal obra verdiana, que a cerca de siglo y medio de su estreno en Venecia, en 1851, sigue gozando de enorme popularidad y del favor de crítica e intérpretes.

Ninguna grabación nueva en el mercado desde la lanzada por Decca en 1972 (Bonyngé dirigiendo a Sutherland, con Milnes y Pavarotti). Pero varias ya en el horizonte: el verano pasado, en Londres, han grabado para EMI, con Julius Rudel, Milnes, Sills y Kraus, una nueva versión que supone el retorno del tenor canario a los estudios. Se anuncia próxima también la de Molinari-Pradelli al frente de la Opera de Dresde, con un singular reparto, que incluye al veteranísimo Panerai junto a Bonisolti, Rinaldi, Cortez y Rundgren, para el sello Acanta. Y, finalmente, la esperada del propio Giulini, de reparto todavía no definido, barajándose los nombres de la inevitable Cotrubas, de Cappuccilli y de —serio error, creo— Plácido Domingo. Posibles lugares de grabación, Viena o La Scala, que definirían Coro y Orquesta.

Dentro de la amplísima discografía de **Rigoletto** (Celletti recoge, en su **Teatro d'Opera in Disco**, más de veinte grabaciones completas) y que, según hemos visto, aún ha de aumentar, esta grabación, oportunamente reeditada por DG, ocupa un lugar destacado. Versión de fuerte personalidad, dominada por los nombres de Rafael Kubelik y Fischer-Dieskau.

El primero no ha sido nunca un director específicamente asociado con el mundo verdiano: el álbum ahora comentado constituye, de hecho, su única aportación fonográfica en este terreno.

Y, sin embargo, un tanto imprevisiblemente, su dirección es la mejor —y con diferencia— que haya conocido la discografía de esta obra verdiana. Kubelik la enfoca desde su perspectiva romántica habitual, sin el menor atisbo de distanciamiento u objetivismo, pero con escrupulosa fidelidad a la letra y espíritu de esta ópera romántica. A este respecto, ya la «Introducción» capta, en un instante, la atención del auditor, gracias a la minuciosa atención a la dinámica (juego de «pianos» y «fortes»; reguladores) y a la agógica, con especial cuidado hacia el «leitmotiv» de la maldición, el que se basa este breve y eficazísimo «Preludio», y que reaparece a todo lo largo de la obra: «Quel veccio maledivami», frase de «Rigoletto»; irrupción de «Monterone» en los actos primero y segundo; final de la ópera... Verdi logra aquí, más que en ninguna otra partitura de primera época (más aún que en **Traviata**, desde luego), la máxima expresividad con medios muy simples, a veces ingenuos (escena de la Tormenta), pero jamás ridículos. Y esto obliga a que el director «crea» plenamente en la obra y sepavalar estos elementos musicales a través de los que se van a expresar los más elevados sentimientos.

Volviendo a la labor de Kubelik, podrán sorprender, en principio, sus «tempi» moderados. Pero, por una parte, son cercanos a las indicaciones metronómicas de Verdi. Por otra, los de las distintas secciones contrastan perfectamente entre sí, obedeciendo a una planificación global, nada caprichosa. Finalmente, y esto es de vital importancia, los cantantes pueden frasear, decir, cantar, en suma, con plena comodidad, respaldados y sostenidos por una orquesta que está siempre ahí donde debe estar: tenemos así, entre los pasajes más líricos, tres bellísimos dúos padre-hija de una calidad verdaderamente rara. Parte de la magia de Kubelik radica en una articulación escrupulosamente fiel al texto y ligera, precisa, aérea, de forma que la música nunca «pesa». Los momentos dramáticos, por otra parte, no se enfatizan innecesariamente: los pasajes «forte» no son nunca exteriores, sino que surgen «de dentro», como una necesidad dramática interna. Los detalles podrían multiplicarse. Bástenos citar, aparte el «Preludio» del acto primero, el del acto segundo, levísimamente articulado por la cuerda; el precioso trío de corno inglés, «cello» y barítono en «Miei signori, perdono» (acto segundo), y todo el acto tercero —verdadero milagro de Verdi—, con mención especial para el inolvidable «Cuarteto» que —¡por fin!— se escucha como tal. Acusemos también su fina sensibilidad para los múltiples pasajes «nocturnos» de la obra. Y un último punto, un detalle genial de Verdi, que suele pasar inadvertido y al que Kubelik acierta a hacer plena justicia. Se trata de un pequeño motivo, un grupo de seis semicorcheas que, con diferentes articulaciones, recorre el «Cortigiani» (violento, en la cuerda); el «Miei Signori, perdono» (aquí, a cargo del «cello»); el pasaje «Solo per me l'nfamia», del subsiguiente dúo «Gilda-Rigoletto», y que aún subraya, modificado, el «Piangi, fanciulla». Medios sencillos, pero máxima expresividad y variedad dentro de la unidad. En suma, una dirección absolutamente histórica, insuperada hasta la fecha. ¿Qué hará Giulini? Esperemos.

Fischer-Dieskau es otro nombre poco verdiano. Sin embargo, y aparte un hermoso recital de arias con Erede (Seraphim), nos ha dejado ya en disco un soberbio «Falstaff» (comentado hace unos meses en estas páginas por Arturo Reverter), un sutil y demoníaco «Yago» (con Barbirolli, EMI), un noble «Posa» (éste con Solti, Decca) y un emocionante «Germont padre», con Lorengar y Maa-zel, para Decca. Creaciones todas de gran artista, como la de este «Rigoletto», interpretación a la que suele reprocharse una cierta blandura, fruto de una voz de barítono muy lírico, no idónea para Verdi, carente de la «impostación» habitual italiana, especialmente acusada en la zona aguda, de poco poder y brillo. Admitámoslo. Admitamos también que ciertas frases del «Pari siamo», y sobre todo del «Cortigiani», requieren más brío, más potencia, más salvajismo en la invectiva. Bien, pero, ¿y el resto de la obra? Como bien dice Celletti, en más del setenta por ciento de ésta, «Rigoletto» ha de suspirar frases a flor de labios (tres dúos, nada cortos por cierto, con su hija). Habrá de convenirse entonces que la mayoría de los barítonos habituales en disco hacen escasa justicia al personaje: unos, por su inadecuada escuela verista de mil colores vocales (Gobbi); otros, por exagerada violencia y deficiente enfoque (Merrill 1, Milnes 1, Bastianini incluso). Los mismos Warren, Merrill 2 —con Solti— y Mc Neil 2 —con Molinari— no aciertan a dar, por unas razones u otras, una visión tan completa del personaje como la da Fischer-Dieskau, por encima de quien sólo colocaría a un Stracciari —más al de los años diez o veinte años—, o al joven Mc Neil, en su primera versión con Sutherland





y Sanzogno (Decca). Como en el caso de Kubelik, sería preciso un largo y detallado análisis de todas las frases que este artista ilumina con luz nueva. Citemos sólo sus dúos con «Gilda», un soberbio «Monólogo» y toda la escena final.

Junto a él, Renata Scotti mejora sustancialmente su contribución para Gavazzeni (Ricordi-Hispavox), dándonos ahora una «Gilda» dulce y tierna (pese a ciertas asperezas en el agudo), perfectamente encajada en la óptica de Kubelik. Algo cauteloso el «Carname», con los agudos de propina bien resueltos. Vocalmente superada por Sutherland, y en el plano interpretativo por Callas. Muy bueno, en conjunto, el «Duque» de Bergonzi, quien supera la desventaja de una voz algo más gruesa y menos fácil arriba de lo que el personaje requiere (como las de Kraus o Pavarotti, por ejemplo), mediante una emisión muy aérea, muy aligerada, lo que no le impide —pese a todo— recurrir al feo expediente de vocalizar mediante aspiraciones, o intercalando «haches». Así, tras un primer cuadro sólo aceptable, mejora en su primer dúo con «Gilda», brindando luego un «Parmi veder» absolutamente memorable, sin decaer ya de nivel en el resto de la ópera. Fenomenal también Fiorenza Cossotto, y sin desmerecer, su marido Ivo Vinco. Buenos secundarios (el siempre estupendo De Palma hace de «Matteo Borsa») y bien coros y orquesta, aunque sin el nivel de la actual «era Abbado».

Toma sonora clara, muy aceptable; sólo a veces la orquesta queda algo atrás. Buen prensado y bochornosa presentación: infame traducción del texto y comentario «introdutor» a la obra vertido a una jerga indescifrable. Subrayemos cuánto se ha mejorado, en este aspecto, desde el año 66, en que apareció esta versión en España, hasta hoy.

En números atrasados de la Revista (RITMO, número 464) podrá ver el lector una breve discografía comparativa de la ópera, que tiene hoy, como primera alternativa, esta comentada, y luego las económicas de Sutherland-Mc Neil (Decca) y la de Solti con Kraus, Merrill y Moffo (RCA, sólo dos discos y **absolutamente completa**).—**ROBERTO ANDRADE MALDE.**

**Interpretación:** 9.  
**Sonido:** 7,5.

**VERDI: Rigoletto**, ópera completa. R. Scotti, soprano; F. Cossotto, «mezzosoprano»; C. Bergonzi, tenor; D. Fischer-Dieskau, barítono; I. Vinco, bajo. Coro y Orquesta del Teatro alla Scala, Milán. Director, Rafael Kubelik. DG, 2720083, álbum de tres discos «estéreo». Precio: 1.800 ptas.

## EL ORGANICO ROMANTICO DE CESAR FRANCK

César Franck ha pasado a la historia ofreciendo varias imágenes un tanto estereotipadas: la del organista de iglesia, seráfico y bondadoso, pues no en vano fue titular de Santa Clotilde, París, durante más de treinta años; la del profesor de dos generaciones de músicos —Duparc, Chausson, Bordes, Ropartz—, cuya enseñanza se pro-

longa casi hasta nuestros días gracias a la Schola Cantorum de Vincent d'Indy; por último, la del «inventor» del sistema cíclico, aplicado metódicamente a la composición.

Estos estereotipos corresponden en buena medida a la realidad de una personalidad «gris», seria y ordenada, madurada lentamente y muy ligada a una suerte de neoacademicismo que recibió nombre de su impulsor y más preclaro representante, el franckismo. Lo que más nos interesa hoy de la obra —y de toda la actividad— de Franck es su formalismo, en ese sentido de preocupación y búsqueda de la forma, que ha sido el caballo de batalla de muchos grandes y pequeños músicos en aquellos países sin la gran tradición barroca y clásica centroeuropea. Pienso, por ejemplo, en Sibelius en Finlandia, en la Inglaterra de Elgar e incluso en nuestro Falla.

El maestro belga-francés, que padeció las penurias artísticas propias y las ajenas, desprovisto como estaba para acometer —aunque lo intentó— los aspectos más mundanos de la música, se orientó pronto al terreno de la música pura en un país tan academicista como ayuno de auténtica tradición. Franck, como Berlioz, tuvo que «inventarse» sus propios procedimientos formales. Pero sin la fantasía, la imaginación y el poderío de aquél, y también sin su desequilibrio, la aventura franckiana se desenvolvió en terrenos casi siempre estrictamente musicales. A partir de 1875, cuando ya ha doblado el cabo de la cincuentena, Franck deja una única obra maestra —con todas las flagrantes imperfecciones de algunas— en todos los campos que sucesivamente atraviesa: el **Quinteto para piano y cuerdas**, el poema sinfónico **El cazador maldito**, el **Preludio, coral y fuga para piano**, las **Variaciones sinfónicas**, la **Sonata para violín y piano**, la **Sinfonía en Re menor** y el **Cuarteto**. Por el contrario, consagraría a su refugio de virtuoso fracasado, el órgano, el «corpus» más nutrido de su producción reunido en los tres grandes bloques que hoy forman el integral de su obra organística.

Las razones de esta insistencia o especial dedicación son múltiples. Desde 1790, aproximadamente, Francia carecía de tradición organística. En uno de esos movimientos de retorno tras largo olvido, de que tantos ejemplos nos da la historia de la música, comenzó el redescubrimiento de la antigua literatura organística. Las nuevas necesidades del culto coincidieron también con la expansión de la orquesta sinfónica, y el gusto por su sonoridad, matices y polifonía alcanzó a los constructores de órganos. Aristides Cavallé-Coll fue uno de los organeros más solicitados de su tiempo. De su taller salieron varios de los mejores órganos románticos franceses. Para César Franck, hombre piadoso y humilde, mas también orgulloso y amargado por la mediocridad de su vida, la posibilidad de «redención» que le ofreció el nuevo órgano de Santa Clotilde no podía ser desaprovechada. A la consola del soberbio instrumento confió su pianismo sofocado y la confianza de sus soledades. Se conservan numerosos testimonios escritos del amor visceral que Franck llegó a sentir por el instrumento creado por Cavallé-Coll, con la suave dulzura del oboe y la flauta y su rica textura cromática. Puede asegurarse, sin temor al error, que César Franck fue otro hombre y otro músico desde su nombramiento para Santa Clotilde, porque allí encontró al fin la «propia» tradición que le faltaba.

Aparte las improvisaciones, algunas obras menores no publicadas y numerosas composiciones para armonio, la obra organística de Franck está integrada por las **Seis piezas** (1862), las **Tres piezas** (1878) y los **Tres corales** (1890). En la primera colección predomina la escritura tripartita —lento, rápido, lento—, y es frecuente la dialéctica entre los modos menor y mayor, mostrándose, por lo general, Franck mucho más sugerente e inspirado en el tratamiento del primero (como si la «grandeza» efectista del segundo le resultara artificial o extraña). De estas composiciones, la obra más ambiciosa es la **Gran pieza sinfónica**, considerada cronológicamente la primera sinfonía francesa para órgano. Estéticamente contiene todo un tratado sobre la forma cíclica, en base a la recurrencia a un tema característico, expuesto inicialmente en el segundo movimiento de la obra, que aparece en desarrollos y recapitulaciones para conferir a la estructura unidad de material. Más equilibrada y proporcionada, la **Fantasia** es una obra notable por la precisión de su esquema tripartito y la feliz utilización del color «orquestral» de los registros. Para mi gusto, la composición más redonda, con una melodía inolvidable confiada al oboe, es el **Preludio, fuga y variaciones**, a la que Marie-Claire Alain considera, a mi juicio bastante desenfildamente, una «vuelta al clasicismo de carácter mendelssohniano». La **Pastoral**, también tripartita, incluye un «fugato» muy atractivo, y la **Plegaria**, netamente franckiana, reincide en la tensión menor-mayor. La pieza más convencional y académica es el **Final**, con su «obligada» demostración de las cualidades más estruendosas del instrumento.

Las **Tres piezas**, de 1878, no fueron escritas para Santa Clotilde.



sino para el órgano, también construido por Cavallé-Coll, en la gran sala del Palacio del Trocadero. La **Fantasia en La** inicial posee el arte inquieto que diez años más tarde animaría la **Sinfonía en Re menor**, e incluso es evidente que parte de su material temático volvió a ser utilizado en esta composición. El **Cantabile** y la **Pieza Heroica** completan un tríptico de fuerte sabor cromático y gran riqueza dinámica. El tratamiento del regulador no oculta su vocación sinfónica, y es posible no reconocer el parentesco semántico con Berlioz, Wagner e incluso Bruckner.

Por último, los **Tres corales**, concluidos en 1890, meses antes del fallecimiento de Franck, resumen su estética y constituyen, a la vez que ejemplo acabado de la mejor literatura organística, la última lección del «viejo profesor». La arquitectura cíclica consigue aquí que los materiales resulten casi inidentificables, y que la estructura musical del coral no aparezca en su totalidad hasta la culminación de la pieza. Podría hablarse de «pre-variación» o de «variación fi-

nalista», ya que el tema es el resultado de la variación, y no su causa o referencia. Obras sólidas, complejas, de contrapunto muy trabajado, «modernas» en cuanto a lo que tienen de renovación del «coral», se sitúan en ese punto justo del formalismo —**Séptima sinfonía** de Sibelius, por ejemplo— tras el que sólo cabe la repetición o la decadencia.

Con anterioridad al integral de Marie-Claire Alain han circulado los de André Marchel (también Erato, no editado en España) y Jeanne Demessieux (Decca, serie económica Ace of Diamonds). Todos han utilizado órganos Cavallé-Coll, para los que estas obras fueron creadas. No conozco la versión de Marchel —preferible a la de Demessieux, según Jean Gallois—, y la de ésta padeció siempre por una toma de sonido muy confusa. El integral de la Alain es hoy, por tanto, el único disponible, y aunque no estemos ante un ideal franciano intachable, el registro es lo suficientemente idiomático y claro para garantizar que la aproximación a Franck se produce en condiciones solventes. Marie-Claire Alain ha empleado el órgano de San Francisco de Sales, de Lyon, por tratarse de un instrumento que se conserva inalterado. Las características básicas de la organería de Cavallé-Coll se mantienen, por tanto, en este disco, aunque haya algunos problemas de registración. Hay que tener en cuenta que el órgano de Santa Clotilde fue reformado. Es muy difícil evitar la oscuridad cromática de la escritura de Franck, y la lectura de Alain, de un franckismo cierto, pero evidentemente academicista y escasamente imaginativo, consigue una plausible claridad y orden en las voces. A falta de otra versión más artística, esta edición es aconsejable a quienes se interesen por la obra de Franck, y necesaria, hoy, para todos los estudiosos del órgano. El álbum ofrece un interesante, si bien no siempre claro o preciso, estudio de la propia intérprete.—**ANGEL-F. MAYO.**

FRANCK, César: **La obra para órgano** (integral). **Seis piezas** (1862). **Tres piezas** (1878). **Tres corales** (1890). Marie-Claire Alain. Órgano Cavallé-Coll, de San Francisco de Sales, Lyon, Erato, S 66.309 (3 LP). Precio normal: 1.650 pts.

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

## PRESENTACION DE LA EDICION DISCOGRAFICA DE LA OBRA COMPLETA DE ANTONIO DE CABEZON

El día 29 de mayo se celebró en la sede de la Fundación General Mediterránea el acto de presentación oficial de la monumental edición discográfica de la obra completa de Antonio de Cabezón.

La publicación ha corrido a cargo de Hispavox, incorporándose los catorce discos de que constará la serie (solamente ha aparecido un primer volumen conteniendo ocho discos) a la Colección de Música Antigua Española.

La grabación ha sido patrocinada por la Fundación General Mediterránea.

Es intérprete el conocido instrumentista de teclado e investigador Antonio Baciero. A destacar la presencia de gran número de críticos musicales, y la total ausencia de representantes del estamento musical oficial (quiero decir que el Ministerio de Cultura no hizo acto de presencia), lo cual es bastante lamentable, ya que una obra discográfica nacional de tal importancia y categoría parece que debiera merecer algo de atención por parte oficial.

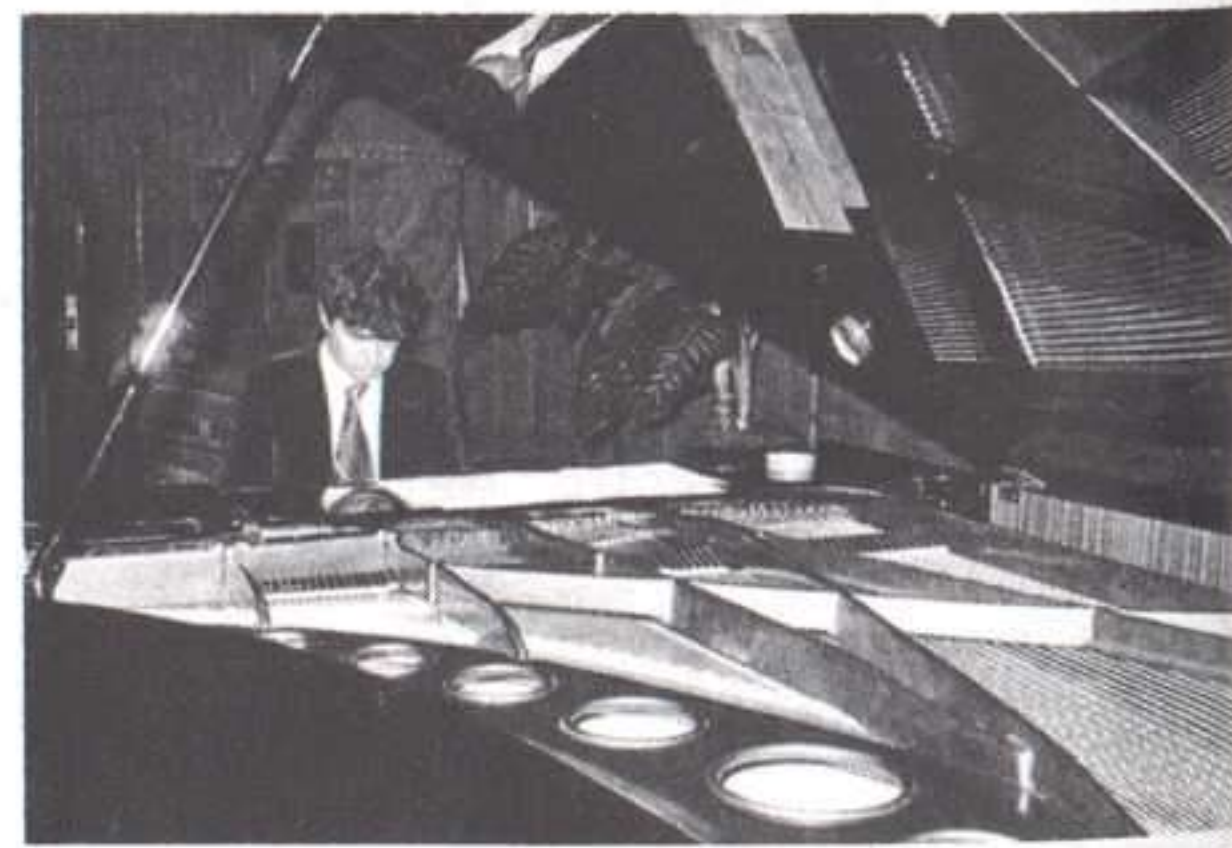
El acto comenzó con unas palabras dirigidas a los asistentes por el señor don Jaime MacVeigh, director adjunto de la Fundación, en las que expresó la satisfac-

ción por ver realizado el proyecto, tras varios años de intenso trabajo.

A continuación habló el Padre Federico Sopena, director de la Academia Española de Roma, poniendo de manifiesto la importancia y trascendencia de la colección discográfica motivo del acto. También hizo un poco de historia en torno a la carrera musical de Antonio Baciero y su interés por la figura de Antonio De Cabezón, interés que data ya de hace bastantes años.

Seguidamente se dirigió a los presentes el propio Baciero, quien, tras agradecer la asistencia a quienes allí se encontraban, expuso brevemente algunas ideas en torno a la importancia de Antonio De Cabezón, que Baciero interpretó en piano, clavicordio y órgano de cámara. Dicho recital quiso ser como una muestra del contenido de la colección discográfica que era presentada.

No he querido referirme a la obra en sí, ya que tal obra será objeto de un comentario aparte, sino solamente dejar constancia del acto de presentación de una producción discográfica que es de las más importantes (si no la que más) de toda la historia del disco español.—**PABLO CANO CAPELLA.**



Antonio Baciero durante su intervención musical y en otro momento con nuestro colaborador Pablo Cano.

# RECITALES

HOMENAJE A CONRADO DEL CAMPO:  
**CUARTETO EN MI MENOR**, por el Cuarteto Hispánico, y **CANCIONES CASTELLANAS**, por Pura María Martínez (soprano) y Luis Rego (piano). Precio: 600 ptas.

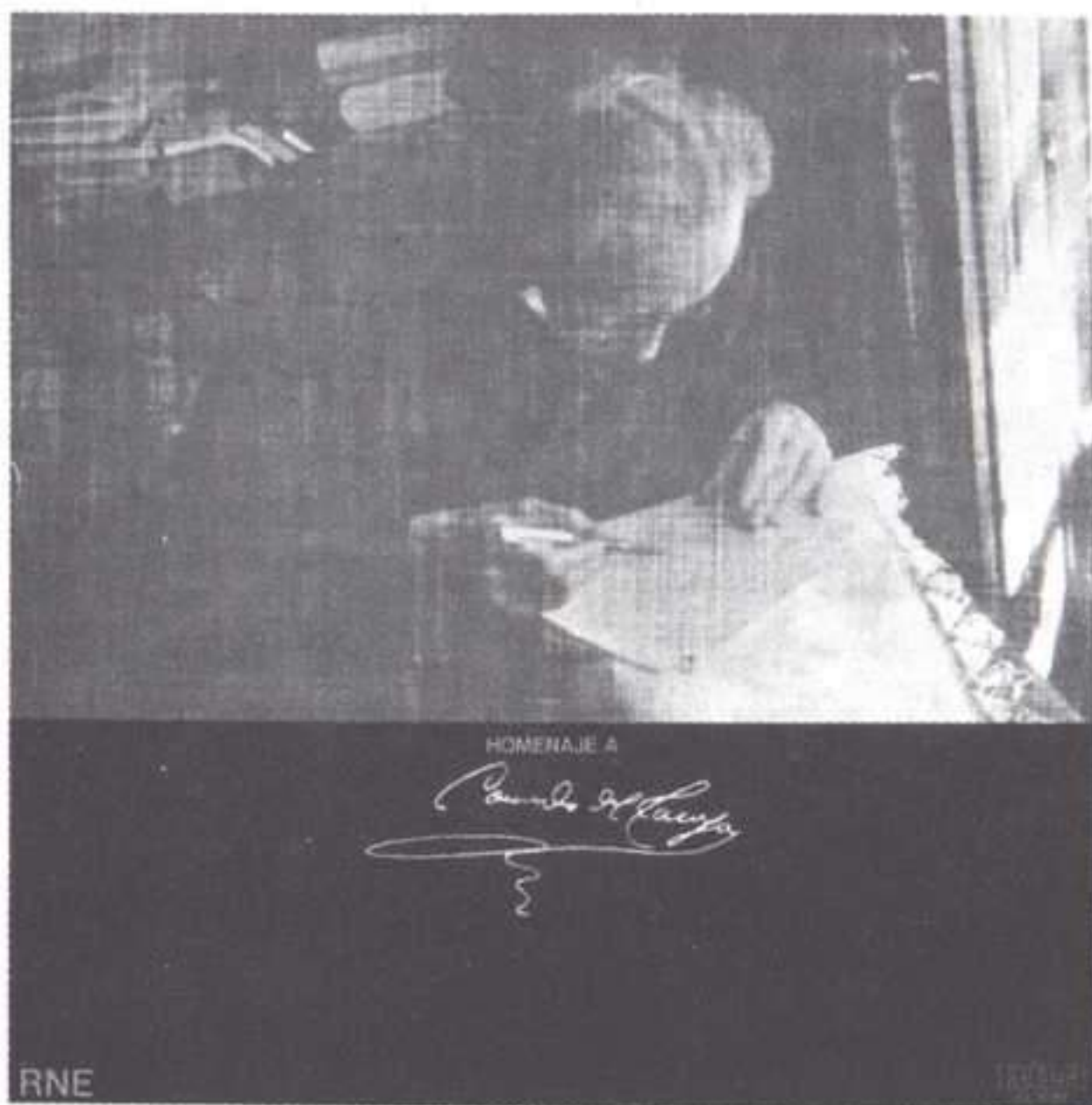
**Interpretación:** 9.  
**Sonido:** 8.

Radio Nacional de España ha tomado la iniciativa de publicar un disco íntegramente dedicado a Conrado del Campo con motivo del primer centenario de su nacimiento.

Por fuerza un disco como éste interesará de primeras a un reducido número de aficionados a consumir música a través del disco, puesto que Conrado del Campo, con todo su valer, que es mucho, y su más que largo magisterio musical (treinta fecundos años regentando la cátedra de Composición del Real Conservatorio de Madrid) es exponente de esa vida musical española, a veces menos anémica de lo que se ha creído, condenada a un endogámico ostracismo, del que pocas veces ha logrado salir. Conrado del Campo es víctima señalada de la incapacidad del mundo musical español, por estar presente y fecundante en el mundo «cultural» de la España de su tiempo.

Es este disco un primer paso, muy de agradecer a pesar de su retraso, que puede ayudar a normalizar nuestra «memoria» musical: es de justicia exigir de la Administración que publique o grabe las obras más representativas de los compositores españoles que nos han precedido y no han tenido la fortuna (siempre escurrendiza «velut luna») de interesar a un mercado para el que «lo español» es algo tan estereotipado como reducido.

En cuanto al contenido del disco, dada la ingente producción del autor, es difícil la selección, y sólo válida si va acompañada de otras grabaciones (alguna ya se anuncia) que completen la muestra. Con todo, si la música del **Cuarteto en Mi menor** (magníficamente interpretado en este disco) está en la línea del cromatismo alemán post-wagneriano y, como un tanto exageradamente ha expresado T. Marco, cercano al primer Schönberg pre-atonal, mucha otra música de Conrado del Campo (las **Canciones castellanas**, que llenan una cara del disco que comentamos) no será sino un ejemplo de eclecticismo más ucrónico que anacrónico, de altura, desde luego, pero hija de una concepción musical cerrada a cal y canto a tantas y tan fecundas corrientes musicales del momento (no olvidemos que Conrado del Campo compone hasta su muerte, en 1953).



De Conrado del Campo valoramos hoy más la valentía de hacer una música española, otra, diferente a la fácilmente homologable, que su profesionalismo, tan plural (pedagogo, director, solista, músico de atril y crítico a la vez) como limitado (mal de tantos profesionales de la música española) al estricto mundo de lo musical.

**Conclusión:** Disco a degustar. Posible sorpresa para tantos aficionados de lo foráneo, a los que en muy raras ocasiones, como ésta, se les ofrecen obras españolas de calidad servidas dignamente.—**J.L.G.B.**

**RACHMANINOFF:** **Preludio en Do sostenido menor, op. 3-2. Preludio en Sol mayor, op. 32-5. Preludio en Sol menor, op. 23-5.** **CHOPIN:** **Estudio en Do sostenido menor, op. 25-7.** **PROKOFIEV:** **Marcha (de El amor de las tres naranjas).** **BEETHOVEN - RACHMANINOFF:** **Marcha turca (de Las ruinas de Atenas).** **KHACHATURIAN:** **Toccata.** **SCRIABIN:** **Estudios números 11, en Si bemol menor, y 12, en Re sostenido menor, op. 8.** **FALLA:** **Danza del fuego (de El amor brujo).** **SCHUBERT-LISZT:** **Gretchen am Spinnrade. Erlkönig.** Lazar Berman (piano). CBS, 76612. Precio: 600 pesetas.

**Interpretación:** 9.

**Sonido:** 7.

**Interés de las obras:** Prácticamente nulo.

El mito del gran virtuoso de piano ruso viene siendo una constante desde ya hace un siglo: Anton Rubinstein, Pachmann, Rachmaninoff, Horowitz, Gielels, Sviatoslav Richter..., todos han sido (y los tres últimos lo siguen siendo) «monstruos sagrados» del teclado en las salas de conciertos de todo el orbe; todos ellos fueron escalando con insólita rapidez el pináculo de la fama. Sin embargo, el caso de Lazar Berman difiere bastante del prototipo del

virtuoso a que estamos acostumbrados: nacido en Leningrado, en 1930, terminó sus estudios en el Conservatorio de Moscú, en 1953 (teniendo como profesor a Vladimir Sofronitzki), presentándose, en 1955, al prestigioso y arduo Concurso Internacional de Piano de Bruselas. De entre los doce finalistas quedó en quinto lugar (el vencedor absoluto fue Vladimir Ashkenazy). Posteriormente participó, sin especial relevancia, en el concurso Liszt-Bartók, de Budapest, y aún pasaría bastante tiempo hasta que en la Unión Soviética le permitiesen grabar para el microsurco. Gracias a su primera grabación (**Etudes d'execution trascendente**, de Liszt), escuchada por Herbert von Karajan, éste le invitó a grabar su primer disco en Europa Occidental (**Primero** de Tchaikovsky), al que siguieron los dos **Conciertos** de Liszt con Carlo María Giulini, el **Tercero** de Rachmaninoff con Claudio Abbado, y varios registros más con música exclusivamente pianística. El último de éstos que ha llegado a nuestro país, y que motiva el presente comentario, creo que no tiene otro objeto que el de difundir más ampliamente el nombre de Berman, lo cual no es óbice para que las interpretaciones sean realmente portentosas. (¡Lástima de programa elegido!) Personalmente, no encuentro adecuadas las transcripciones hechas por Liszt de varios de los **Lieder** de Schubert; sin embargo, es difícil imaginar versión más patética y desoladora de **Gretchen am Spinnrade**, o más desesperada y trágica de **Erlkönig** (sin duda, las mejores obras de todo el disco). En el resto de las obras que componen el microsurco Berman revela una inteligencia fuera de lo común. Por ejemplo, en el **Preludio op. 23-5**, de Rachmaninoff, Berman aborda su interpretación con la seriedad de quien no duda ni un momento del heroísmo marcial de la primera parte ni del orientalismo de la sección central (el «reposo del guerrero» en brazos de la bella odalisca). El propio Rachmaninoff, Josef Hoffmann o Sviatoslav Richter trataban de hacer creíble la página exponiéndola como un desgarrado fragmento de la historia de cruzadas al uso, mientras que Lazar Berman, que la expone como si estuviese hablando ante un congreso de estudios medievales, involuntariamente la ridiculiza.

Lamentablemente, el resto de las obras, salvando quizá los **Estudios** de Scriabin, son, realmente, «truenos» considerables. (¿Quién puede aguantar la inefable **Toccata** de Khachaturian sin que le pase nada?) El disco posee buen sonido, discreto prensado y notas de contracarpeta mal traducidas.

**Conclusión:** Interpretaciones soberbias, intachables. Obras en su mayoría insalvables. Mi opinión es un rotundo **no**. A usted le toca decidir...—**E. P. A.**

GIOVANNI BATTISTA VIOTTI (1755-1824): **Conciertos para violín y orquesta en Mi menor (16.º) y La menor (22.º)**. Yehudi Menuhin con la Menuhin Festival Orchestra. Emi-Odeón, C 063-002 895. Precio: 600 ptas.

**Interpretación:** 6.

**Grabación:** 6.

**Interés limitado a estudiosos del violín.**

A lo largo de la historia de la Música en la época burguesa ha ido apareciendo rutinariamente la figura del virtuoso que, creyéndose con dotes creativas, aprovecha su prestigio como intérprete para dar a conocer sus composiciones, que demasiado a menudo no emulan sus virtudes como solista. La audición de los subproductos escritos por Paganini, Sarasate, Rachmaninof... me excusa de hablar sobre lo que de farragosa, preciosista, facilonas y aburridas tienen estas partituras.

Giovanni Battista Viotti entra por méritos propios en la familia anteriormente comentada. Contemporáneo de Haydn, Mozart, Beethoven y Karl Philip Emanuel Bach, carece de la creatividad y flexibilidad formal de éstos, escribiendo unos conciertos para violín dentro del más puro academicismo Manheim.

Yehudi Menuhin no está en esta grabación a la altura esperada, aun conociendo su lenta decadencia por la enfermedad. La orquesta no es más que correcta. La grabación, poco más que mediana. Las notas, a tono con la producción, intentan convencernos de las maravillosas dotes musicales de Viotti.

Recomendación especial para enfermos de insomnio.—**X. M. C. A.**

VIVALDI: **Las cuatro estaciones**. Jean-Claude Malgoire. La Grande Ecurie & la Chambre du Roy, con instrumentos originales. John Holloway, violín principal. CBS, S76717. Precio: 600 pesetas.

VIVALDI: **Las cuatro estaciones**. Collegium Aureum con instrumentos originales. Violín-director, Franzjosef Maier. EMI, 10 C 65-099666. «Estéreo-cuadrafónico». Precio: 595 pesetas.

Malgoire: **Interpretación**, 5.

**Sonido**, 6.

Collegium Aureum: **Interpretación**, 7.

**Sonido**, 9.

Estas dos versiones de las popularísimas **Cuatro estaciones** plantean la posibi-



lidad de recuperar (si se puede hablar así, pues nada hay perdido, sino más bien ganado) el espíritu de la música concertante del siglo XVIII. La experiencia en absoluto es nueva, pues en ambos casos no es éste su primer trabajo—e incluso sobre músicas de otros siglos—utilizando instrumentos originales y recurriendo a adornos y florituras tan en boga en una época que gustaba de las limitaciones sonoras y de las acumulaciones ornamentales aparentemente engañosas. Pero la cuestión es que desde entonces ha pasado suficiente tiempo para reflexionar, y hoy es fácil comprobar que tales ornamentaciones fueron circunstanciales y la mayor parte de las veces mal comprendidas. Y es que, en el fondo, creo que es infantil lanzarse en busca del tiempo perdido, pues, como decía al principio, es un tiempo ganado y bien ganado. Ganado por las nuevas técnicas de construcción de instrumentos (no olvidemos cómo compositores de la talla de Bach o Beethoven añoraron ese futuro no muy lejano), y sobre todo por el enorme avance conceptual que se ha alcanzado en este siglo en cuanto a interpretación de la música barroca se refiere.

Pues bien, en este contexto hay que abordar el análisis de estas dos grabaciones. Pero, y a pesar de todo, sucede que los resultados han sido bien distintos en ambos casos, aunque haya de apresurarme a decir que no me han gustado ninguna de las dos.

Y entremos en tema. Malgoire con su Grande Ecurie impone a la obra una idea rancia, trasnochada, de tono casi juglaresco, resaltando abusivamente el bajo continuo en primer plano, perdiendo así toda la frescura y viveza de los conciertos del genial músico veneciano. Además nos obliga a soportar el sonido de unos instrumentos anacrónicos (sí, anacrónicos, porque su utilización es muy discutible), haciéndonos un verdadero lío en cuanto a



elección y reparto de timbres en el grupo. Todo esto, unido a una pretendida objetividad casi decadente (véase el «Largo» de «El invierno» o el tercer movimiento de la «Primavera»), hace de la audición de esta maravillosa obra un verdadero aburrimiento.

Mucho más eficaz es la visión de Franzjosef Maier al frente de una agrupación de la solera del Collegium Aureum, con una interpretación tensa, llena de vigor, misterio y lirismo. El grupo rezuma técnica y buen hacer por todos lados: fraseo, claridad y, lo que es más importante, fervor interpretativo. Todo ello hace de esta versión un producto perfectamente válido, aunque nos resulte, a veces, un poco «tarta de chocolate», con tantos adornos y «rubatos». Este es quizá el mayor reparo que le pondría.

En definitiva, partiendo de la misma idea, Malgoire decepciona completamente, mientras que Franzjosef Maier, si no convence, por lo menos se mueve dentro de unos parámetros que hacen de su trabajo una ejecución técnicamente perfecta, seria y musicalmente válida.

**Conclusión:** Con todo el respeto que merecen los trabajos de esta envergadura, recomiendo efusivamente ambas grabaciones, y en especial la primera, a toda clase de puristas, ortodoxos y demás curiosos. Yo me quedo con lo «moderno».—**P. G. M.**

RACHMANINOV: **Concierto para piano y orquesta número 2, en Do menor, op. 18**. Artur Rubinstein, piano. Orquesta de Filadelfia. Director, Eugene Ormandy. RCA, RL-10031. Precio: 600 pesetas.

**Interpretación:** 9.

**Sonido:** 7.

Aparece ahora en España este disco—enésima versión del **Segundo Concierto**

**NOTA.**—El número de estudios discográficos que publicamos en este mes ha obligado a reducir la crítica habitual a tres páginas dedicadas a la sección de «Recitales», que por exceso de original hubo de ser retirada del número anterior, y a dos dedicadas a «Discos para las cenas del rey».

de Rachmaninov— publicado en Estados Unidos e Inglaterra en 1973: presumiblemente, es el último registro que Rubinstein efectúa de esta obra celeberrima, a la que Alan Rich, en los comentarios de la contraportada, se refiere en los siguientes términos: «No importa que gran parte de dicho sector [el que menosprecia cualquier tipo de manifestación artística que obtiene el favor mayoritario], durante varias décadas, no se haya molestado en descubrir las cualidades que han consolidado la popularidad del **Segundo Concierto** de Rachmaninov, situándolo en primer lugar. Semejante reflexión carece de sentido; no hay necesidad de defender a Rachmaninov ni a su **Segundo Concierto** contra el "cargó" de ser venerado por las masas...»

Artur Rubinstein había sido, en 1959, protagonista de una admirable interpretación de esta obra (no carente, cierto, de debilidades, ni libre de la acusación de retrógrada, pero, sin duda, muy inspirada y que desafía al paso del tiempo), en compañía del excelente Fritz Reiner con su Sinfónica de Chicago: disco que ha llegado a ser justamente un «clásico». Catorce años después ha querido Rubinstein volver a grabar este **Concierto**, ya que «toda obra de arte revela constantemente nuevos matices a sus oyentes e intérpretes en el devenir del tiempo». Y aunque, ya octogenario, nuestro insigne pianista no alcance la seguridad y el brillo técnico de antes, esta nueva interpretación suya muestra, en efecto, nuevos aspectos y una entrega, si cabe, aún mayor; a esa edad sigue siendo, como poquísimos, un maestro del fraseo romántico. Ormandy, por su parte, es seguramente intérprete de Rachmaninov antes que de cualquier otro: gozó de la estima del compositor y grabó con él alguno de sus **Conciertos**. Aquí, de nuevo con su formidable centuria de Filadelfia, actúa de forma inmejorable, y en comunión total con el solista, del que es frecuente colaborador desde hace tiempo. Gracias a ellos podemos escuchar esta música «trasnochada» con auténtico placer: en especial, redescubren el último movimiento, en el que oímos bastantes «cosas nuevas». Lástima que el sonido del disco no sea mejor, a pesar de durar poco más de media hora.

**Conclusión:** Rubinstein y Ormandy: dos viejos «amantes» de esta música, a la que confieren toda la nobleza, sinceridad y altura que quepa imaginar.—A. C. A.

#### Otras grabaciones destacables:

Ashkenazy/Orquesta Sinfónica de Londres: Previn (Decca, integral de los **Conciertos**).

S. Richter/Orquesta Filarmónica de Varsovia: Wislocki (Deutsche Grammophon) + Seis **Preludios**.

Rubinstein/ Orquesta Sinfónica de Chicago: Reiner (RCA) + Liszt: **Concierto número 1**.

SCHUBERT: **Rosamunda** (música incidental, completa). Rohangiz Yachmi, contralto. Coro de la Opera del Estado de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Karl Münchinger. Decca, SXL 6748. Precio: 525 ptas.

**Interpretación:** 7,5.

**Sonido:** 8.

De las dieciséis obras escritas para la escena por Schubert, **Rosamunda** se inscribe dentro de la música incidental, género muy frecuentado en aquella época. (Recordemos también las composiciones de Beethoven —**Egmont**— y Mendelssohn —**El sueño de una noche de verano**— como ejemplos destacados de este tipo de música.) Al desaparecer el texto —debido a Helmina von Chézy, autora del libreto de la ópera **Euryanthe**, con música de Weber—, no podemos juzgar el efecto de la música en el desarrollo de la acción dramática, por lo que el resultado, fuera de su contexto, son diez heterogéneos números, de entre los cuales destacan el hermoso tercer entreacto y el último «ballet», además de la adicional obertura, que corresponde a la de la pantomima **El arpa encantada**, ya que, como es sabido, Schubert nunca compuso una obertura para **Rosamunda**.

Interesante e irregular la versión de Karl Münchinger y la Filarmónica de Viena, única integral disponible en estos momentos en el mercado. La trayectoria de Münchinger como intérprete schubertiano viene avalada por unas correctas versiones, por estilo y traducción, de las sinfonías **Segunda, Cuarta, Quinta, Octava y Novena**. Algo superior, en conjunto, es la interpretación de **Rosamunda**, con resultados que van desde lo gris y aburrido (primer «ballet») hasta lo excepcional (tercer entreacto). Particularmente, en este número, tiernamente expresado y can-



tado, tienen una intervención trascendental los solistas de la sección viento-madeira, con mención especial para el clarinete. En general, la dirección carece de flexibilidad y de un fraseo más convincente, siendo su defecto más grave el que no se obtenga un rendimiento más elevado de la espléndida Filarmónica de Viena, orquesta idónea, tanto por tradición como por su personal y bello sonido, para la música de Schubert. Poco relevante la contralto Rohangiz Yachmi, y buena actuación la del Coro de la Opera del Estado de Viena.

**Conclusión:** Como los valores positivos superan a los negativos, la recomendación me parece obligada. Sin embargo, a los más exigentes les aconsejo una paciente espera.—F. G. O.

JOSEF STRAUSS (CL aniversario): **Delirios**, vals; **Jokey**, polca; **Alegría de vivir**, polca; **Transacciones**, vals; **Prueba de fuego**, polca; **Las golondrinas de Austria**, vals; **Despreocupado**, polca; **En lucha**, polca; **El curso de mi vida es amor y alegría**, vals; **Parlanchín**, polca. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Willi Boskovsky. Decca, SXL 6817. Precio: 540 ptas.

**Interpretación:** 9.

**Sonido:** 8.

El 22 de agosto de 1977 se cumplía el CL aniversario del nacimiento de Josef Strauss. Con un poco de retraso se publica en España este disco como homenaje al simpático músico vienés.

Componen la presente grabación una colección de valsos y polcas del homenajeado.

Es un primor escuchar estas músicas ligeras, llenas de encanto, hermosura y alegría de vivir. Al escuchar el disco se me viene inmediatamente a la memoria el tradicional Concierto de Año Nuevo desde Viena por los mismos intérpretes, el cual es un retrato perfecto del alma vienesa. Alma noble, elegante, refinada, exquisita, que ha hecho de la música su bandera.

Nadie como esta familia de músicos que son los Strauss ha sabido plasmar en el pentagrama el espíritu de este pueblo genial.

Es una maravilla el disco, un goce infinito su audición. Sobre todo porque son valsos y polcas poco frecuentes, que traen nuevas melodías llenas de gracia y encanto.

Willi Boskovsky y sus filarmónicos ejecutan el trabajo a la perfección, como ellos saben hacerlo.

**Conclusión:** Buen homenaje a quien se lo merece.—M. G. G.

# DISCOS PARA LAS CENAS DEL REY

**ALBINONI: Doce Conciertos, op. 5; Tres Sinfonías.** I Solisti Veneti. Director, Claudio Scimone. Erato, S 66.007.

**Obras:** Aun cuando se trata de música de altísima categoría, típica del Barroco italiano, el interés de esta publicación no es excesivo, ya que Albinoni es uno de los autores más representados en la discografía española, donde tantas importantes lagunas existen.

**Interpretación:** Corre a cargo de la prestigiosa orquesta italiana de cámara I Solisti Veneti, dirigida por Claudio Scimone. Como suele acostumar dicha agrupación, sobre todo cuando de obras de este tipo se trata, el nivel de calidad de su interpretación es muy alto (8).

**Sonido:** Es excelente. Magnífica la grabación, con el único «pero» de que el clave no está todo lo presente que sería de desear.

**Conclusión:** Adquisición obligada... para fanáticos del Barroco italiano. Para los demás, no tan obligada.—**P. C. C.**

**C. P. E. BACH: Cuatro sinfonías de Hamburgo (Wq 182, 2 a 5).** Collegium Aureum. Harmonia Mundi, 10 C 065-099 691. Precio: 600 ptas.

**Obras:** De un indudable atractivo, a pesar de su olvido casi total. Su conocimiento es prácticamente obligado para comprender la posterior cristalización de la forma sinfónica.

**Interpretación:** Verdaderamente arrolladora, sin por ello descuidarse la matización. Plena-mente conseguido el estilo de la época en que las obras fueron creadas. ¡Impresionante Leonhardt!

**Sonido:** Notable claridad y presencia sonora de todos los instrumentos.

**Observaciones:** Este disco fue publicado anteriormente por la fenecida Basf Española. Bienvenida sea su resurrección. En su momento no fue comentado en la Revista.

**Conclusión:** Muy bello disco. Imprescindible para los interesados en el autor y para los seguidores de la magnífica labor del Collegium Aureum.—**E. M. M.**

**R** L. BEETHOVEN: **Sonatas para violín y piano números 3 y 8.** Ashkenazy / Perlman.

Decca, SXL 6801. Precio: 600 pesetas.

— **Sonatas para violín y piano números 1 y 10.** Ashkenazy / Perlman. Decca, SXL 6790. Precio: 600 ptas.

**Obras:** La colección de sonatas beethovenianas para violín y piano son ya piezas clásicas del repertorio instrumental, especialmente para los violinistas.

**Sonido: Puntuación: 9.**

**Interpretación:** Generalmente, en estas integrales suele dominar un solista sobre otro. Sin embargo, en la presente ocasión nos hallamos ante un dúo perfectamente equilibrado, cuya interpretación tanto técnica como expresiva suponen una nueva cima en la interpretación de estas **Sonatas** al lado de las versiones de Haskil / Grumiaux o Menuhin / Kempff.

**Puntuación: 9,5.**

**Observaciones:** Es una lástima que esta integral, cuya importancia se ha reconocido el pasado año, en Salzburgo, al otorgársele el premio de la crítica, sea publicada entre nosotros desperdigadamente y sin el relieve necesario. Es preciso que Decca publique cuanto antes el álbum conteniendo el conjunto.

**Conclusión:** Ya sólo falta el último volumen con las **Sonatas 6 y 7**; ojalá sea publicado antes de las próximas legislativas.—**A. M.**

**BERLIOZ, H.: Romeo y Julieta.** Selección orquestal. Orquesta Filarmónica de Viena. Lorin Maazel, director. Decca, SXL 6800. Precio: 600 ptas.

**Obra:** La partitura completa de **Romeo y Julieta, Sinfonía dramática para tres solistas, coro doble y orquesta**, es una de las mejores y más equilibradas de Berlioz. El disco recoge los números orquestales (con la pequeña y sutil intervención coral al comienzo de la «Escena de amor»), que suelen interpretarse con más asiduidad que la obra completa. Personalmente, creo que así se pierde la estructura y la forma de la **Sinfonía**, y parte de su más inspirada música («Entierro de "Julieta"», por ejemplo).

**Interpretación:** La grabación completa que firmó Maazel —de la que ha sido extraída esta selección— es un notable ejercicio, que compete por el mundo con la sellada por Colin Davis (Philips). Prefiero la del director inglés a lo largo y a lo ancho por su idiomatismo, elegancia, construcción y sonido, pero la de Maazel no deja de ser dramática e interesante. Claro que la selección reduce la perspectiva.

**Puntuación: 8.**

**Sonido:** Brillante y directo, pero sin el refinamiento e imaginación de Philips. **Puntuación: 8.**

**Observaciones:** La grabación completa continúa en nuestro mercado (SET 570/I). La versión de Davis, que estuvo editada separadamente, figura ahora en el álbum «La música orquestal de Berlioz».

**Conclusión:** He aquí una ocasión para malgastar al pretender ahorrar. Sepa el lector que por 600 pesetas se puede hoy «comprar» a «Romeo», pero no a «Julieta».—**A. F. M.**

**Canciones rusas:** Recital de Boris Christoff, bajo. Acompañamiento instrumental. Orquesta Rusa de Balalaikas; D. Liakoff, director. D6, 2536 115. Precio: 600 ptas.

**Obras:** Doce bellas canciones para voz sola y discreto acompañamiento. Melodías populares, para cantadas en reuniones desideologizadas por el vodka. Melancolía, sencillez y pasión.

**Interpretación:** Boris Christoff posee el idioma y conserva su señorial centro. Entubamientos y veladuras pueden llegar a ser vehículos expresivos, y Christoff lo demuestra. **Puntuación: 9.**

**Sonido:** Buen balance de solista, balalaikas y el pequeño conjunto instrumental de apoyo. **Puntuación: 8.**

**Observaciones:** El parecido entre este programa y el ofrecido por Boris Alexandrov y sus Coros del Ejército de la URSS (EMI, 10 C 037-000847; véase el número 490 de RITMO) es pura coincidencia.

**Conclusión:** A falta de vodka, también sirven el «güiski», el «gin-tonic» y hasta el tintorro para acompañar la audición de este disco ecologista.—**A. F. M.**

**R** F. CHOPIN: **Obras completas para piano, volumen 2. Tres Valses op. 64; Tres Mazurcas op. 63; Polonesa fantasía op. 61; Mazurca en Sol menor op. 67 n.º 2; Mazurca en La menor op. 67 n.º 4; Mazurca en Fa menor op. 68 n.º 4; Dos Nocturnos op. 62; Barcarola en Fa sostenido mayor op. 60.** Wladimir Ashkenazy, piano.

Decca, SXL 6789. Precio: 600 pesetas.

**Obra:** Repertorio.

**Interpretación:** 8,5. Un Chopin medido, denso, equilibrado, fluido, sobrio, matizado lo justo, elegante y moderno. Excelente.

**Sonido:** 7. Grabado quizá demasiado bajo.

**Conclusión:** Entre el encanto de Rubinstein y la incisiva precisión de Horowitz. Indudablemente bello de sonoridad.—**A. R.**

**DEBUSSY, FRANCK: Sonatas para violín y piano.** Irvy Gitlis, Marta Argerich. CBS, S 76714. 600 ptas.

**Obras:** De gran interés por su belleza intrínseca —tengo a la de Franck por la más hermosa sonata de violín que conozco— y porque no hay muchas grabaciones de ellas en nuestro país.

**Interpretación:** No es que CBS haya «fichado» a Gitlis, violinista cuyo relumbrón parece haberse extinguido: se trata de un disco editado bajo licencia de Ricordi. Gitlis tiene llamas de pasión, pero su lirismo carece de la amplitud de los «grandes»: su sonido es pequeño, algo metálico y poco redondo en el grave. Mucho más nos interesa Martha Argerich, pianista fogosa y sensitiva, de técnica mucho más sólida y musicalidad más fina que la de su «partenaire». En conjunto, Franck resulta bastante apresurado; Debussy, algo más ajustado (6; 7).

**Sonido:** Claro, pero falto de densidad (6).

**Conclusión:** Mejor piano que violín. Hay mejores versiones en el mercado español: Oistrak / S. Richter (Hispanavox), Perlman / Ashkenazy (Decca) e incluso Chou-Liang Lin / Rivers (Zafiro) para Franck, y Menuhin / Février (EMI) para Debussy. Disco, además, poco generoso en duración.—**A. C. A.**

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. ....



**MAHLER: Sinfonía número 1 en Re mayor.** Real Orquesta Filarmónica. Director, Carlos Païta. Decca, PFS 4402, cuatro fases. Precio: 600 ptas.

**Obra:** La más conocida y programada de las **Sinfonías** de Mahler, convertida en un espectáculo de barraca de feria como la «mujer barbuda», la «ballena embalsamada» o la «vacca de tres toneladas».

**Interpretación:** La irresistible ascensión discográfica de Païta es, para mí, incomprensible. Aquí vuelve a exhibir sus «cualidades»: rudeza expositiva, inarticulación, amaneradísimo «rubateo» (¡pobres tríos de los movimientos segundo y tercero), colosalismo, trivialización del timbre, total falta de idiomatismo, etc. **Puntuación:** 2.

**Sonido:** En «technicolor» y «cinemascope». Con todo, en este aspecto es el disco de Païta más soportable que he oído (siempre que mantengamos el amplificador a discreto volumen), probablemente, porque la Royal Philharmonia es una excelente orquesta. Buen prensado. **Puntuación:** 6.

**Observaciones:** Los comentarios de contracarpeta en la serie PFS tienden últimamente a justificar lo injustificable. Christopher Palmer considera reminiscencia de Tchaikovsky el amplio tema lírico del último movimiento, que, en realidad, es claro heredero del cromatismo y la melodía tristanescos y contiene en germen los grandes «adagios» mahlerianos posteriores. Se trata de defender así, a costa de la reputación de Tchaikovsky, la edulcorada y epidérmica exposición que hace Païta de la bella frase.

**Conclusión:** Ya cayó Mahler en la alforja de Païta. Ahora, a por Bruckner, majo.—**A. F. M.**

**W. A. MOZART: Quinteto para clarinete, K. 581; Cuarteto con oboe, K. 370.** G. Pieteron, clarinete; P. Pierlot, oboe; Conjunto de Cámara de A. Grumiaux; Philips, 65.00.924. Precio: 600 ptas.

**Obra:** De repertorio, especialmente el **Quinteto para clarinete**.

**Sonido:** 9.

**Interpretación:** 7. A los intérpretes no los podemos tildar de desconocedores del mundo mozartiano; no obstante, la in-

terpretación del **Quinteto para clarinete** adolece de ese alienato «prerromántico del Mozart» de última época. En el caso del **Cuarteto con oboe**, es una pena comprobar cómo a P. Pierlot le «pesan» ya sus años de inatacable magisterio.

**Conclusión:** Por razones diversas, nos hallamos ante unas interpretaciones malogradas, por lo que, por el momento, A. Boskowsky y los miembros del Octeto de Viena en *Ace of diamonds* (Decca, serie económica), y De Peyer/Koch con el Cuarteto Amadeus (D. G.), son las alternativas a tener en cuenta hoy por hoy.—**A. M.**

**MUSICA DE SALON. J. S. BACH-W. KEMPF: Siciliana en Sol menor, de la «Segunda sonata para flauta y clave», BWV 1031. CH. W. GLUCK - W. KEMPF: Danza de los espíritus bienaventurados. CH. W. GLUCK-J. BRAHMS: Gavota en La mayor. L. V. BEETHOVEN-F. BUSONI: Escocesa en Mi bemol mayor. F. MENDELSSOHN: Canción de Primavera en La mayor, Op. 62/6. C. SCHUMANN: Romanza en Mi menor. F. CHOPIN: Nocturno en Fa sostenido mayor, op. 15/2. F. LISZT: Consolación en Re bemol mayor. G. FAURE: Impromptu número 2, op. 31. C. FRANCK: El llanto de una muñeca, Danza lenta en Fa menor. C. DEBUSSY: La plus que lente. E. A. MCDOWELL: A una rosa silvestre. F. SCHMIDT: Romanza en La mayor. J. MARX: Preludio en Mi bemol menor. J. DEMUS: Franckiana.** Jorg Demus, piano. Amadeo, S 60.204.

**Obra:** Hispavox presenta en este disco un recital a base de piezas llamadas «de salón», calificativo enormemente subjetivo. Algunas de estas obras son más conocidas que otras, pero, en general, no se trata de obras «de las de siempre», lo cual es de agradecer. Personalmente opino que lo más interesante del disco es la bellísima **Romanza** de Clara Schumann, y la pequeña «suite» **Franckiana**, de Jörg Demus.

**Interpretación:** Es intérprete el pianista austríaco Jörg Demus, cuya labor es más que aceptable. Se trata de un repertorio que conoce muy bien (algunas de las obras que aparecen en este disco han sido grabadas ya por el mismo intérprete). Demus no es un pianista llamativo, y no puede decirse que posea una técnica des-

lumbrante, pero lo indudable es que se trata de un músico en el sentido literal de la palabra, y su sonido es bellísimo. **Puntuación:** 7,5.

**Sonido:** El sonido no es ninguna maravilla. El piano suena constantemente como a través de un velo, si vale la expresión. Falta claridad. **Puntuación:** 5.

**Conclusión:** Puede decirse que es un disco intrascendente, pero agradable de escuchar.—**P. C.**

**PAGANINI: Sonata «Napoleone», I Palpiti, Perpetuela, Sonata con Variazioni su un tema di Weigl, Maestosa «Sonata sentimentale».** Salvatore Accardo, violinista. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Charles Dutoit. D.G., 25 36 376. Precio: 600 ptas.

**Obra:** Música vacua, sólo para amantes del virtuosismo externo o para interesados en los mecanismos interpretativos del violín.

**Interpretación:** Accardo es un reputado vencedor de las luchas contra las dificultades de de la escritura paganiana. A la Filarmónica de Londres no se la nota, o sea, que está muy bien. **Puntuación:** 8.

**Sonido:** Magnífico. **Puntuación:** 9.

**Conclusión:** Si al lector le interesa el contenido por alguna razón, no dude de que el mismo está bien servido en el disco. Pero, en rigor, debo advertir a los despistadillos que cincuenta minutos de Paganini son muchos minutos. Demasiados.—**J. L. G. B.**

**RAVEL: Bolero. DEBUSSY: El Mar; Preludio a la siesta de un fauno.** Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Georg Solti. Decca, «Stereo» SXL 6813. Precio: 600 ptas.

**Obra:** Las más populares, aunque no más representativas, del movimiento impresionista francés.

**Interpretación:** No se entiende muy bien cómo una obra tan impresionista como **El preludio a la siesta de un fauno** puede estar tan sublimemente captada en su «atmósfera», sin que suceda lo mismo con **El Mar** e incluso con el mismo **Bolero**. (**Bolero:** 7; **El Mar:** 7; **Preludio:** 9,5.)

**Sonido:** Espléndidamente conseguido el timbre orquestal (con

una orquesta así, ya se puede), pero con algunos ruidos de prensado (8,5).

**Conclusión:** Disco de obligada adquisición si se quiere tener una versión casi definitiva de **El preludio a la siesta de un fauno**. En **El Mar** sigue siendo lo mejor Barbirolli, Barenboim o Van Beinum (ninguna de ellas en España). Y para el **Bolero**, indiscutiblemente, Van Beinum.—**P. G. M.**

**VIVALDI: «Kyrie» en Sol menor; «Gloria» en Re mayor.** Cantores de la Catedral de Regensburg; Capella Academica de Viena; Hans-Martin Schneidt, director. Archiv Produktion, 2533362. 650 ptas.

**Obra:** Sigue la elogiabilísima labor de la discografía por hacer justicia a la producción de Vivaldi en el terreno de la música religiosa. Que tan laudable tarea se ciña todavía a muy pocas obras puede disculparse por el momento: el **Gloria** es tan hermoso que comprendo que todos, intérpretes y Casas discográficas, quieran tener el suyo. El **Kyrie**, menos representado en éste y en todos los catálogos, es un perfecto complemento, y no sólo por el aquel de la precedencia litúrgica, aquí casual: abre y opone un preámbulo de profundidad y reposo a la sabia explosión de júbilo—barroquismo religioso más que religiosidad barroca— que viene después.

**Interpretación:** Dentro de la línea histórica, ésta es la más convincente de las existentes en nuestro mercado, demostrando, frente a los mediocres resultados de otras con el mismo enfoque, que éste vale por sus resultados, y ya no sirve como coartada. De interpretaciones en general, prescindiendo ya de historicismos, recuerdo como equiparable únicamente la etérea, refinadísima y cristalina de Willcocks en Decca; claro que juntar a Janet Baker y The Academy of St. Martin-in-the-Fields es jugar con ventaja. De todas maneras, no creo que este segundo disco haya salido en España—y de haber salido, que venga Carrascosa a corregirme— (8).

**Sonido:** El habitual en Archiv Produktion. Quiero decir que casi justifica el precio (9,5).

**Conclusión:** Si no a recomendar, sí a tener en cuenta.—**J. R. R.**



# ENHORA BUENA A LOS AMIGOS DE LA BUENA MUSICA

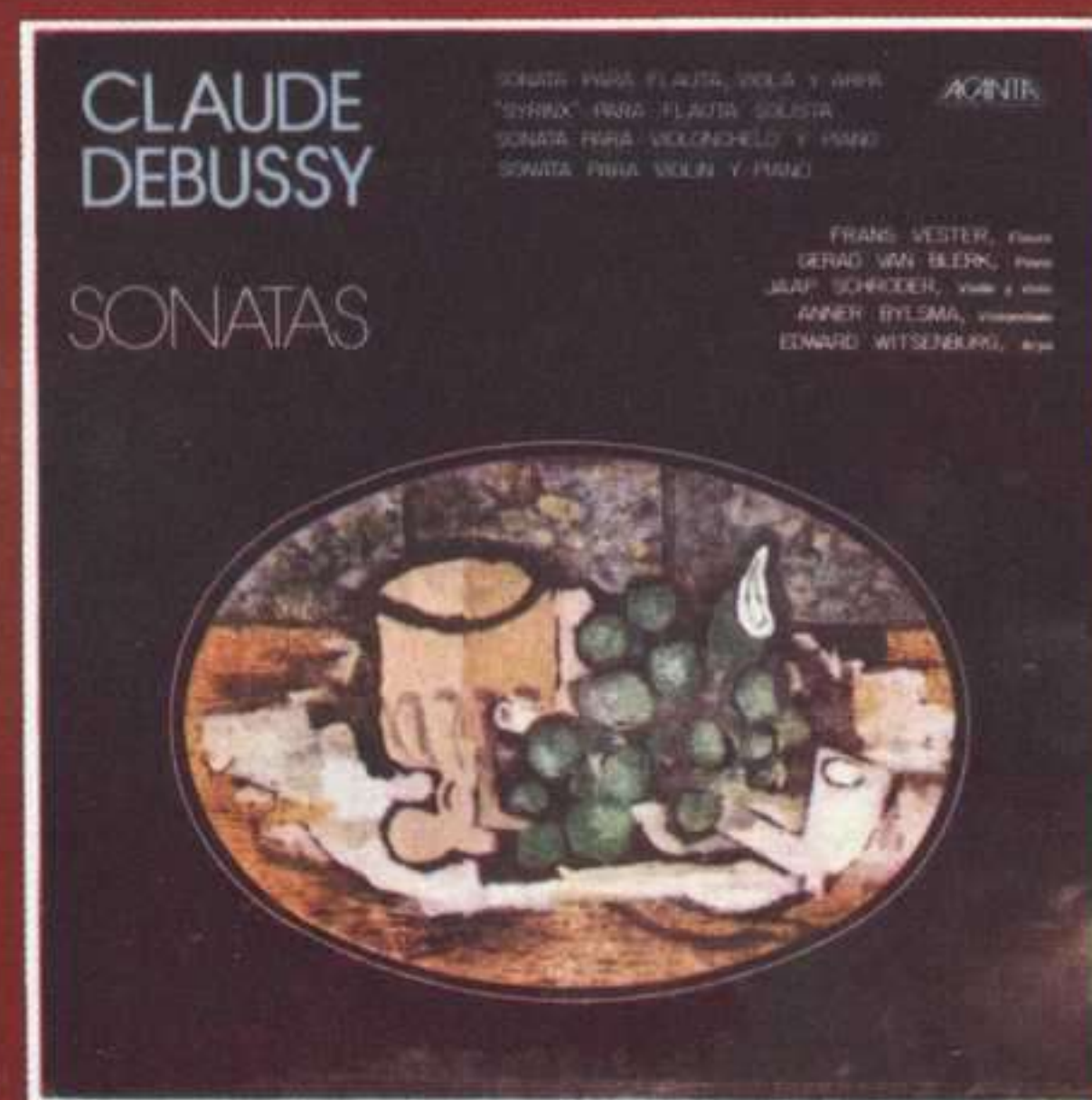
DESPUES DE TRES AÑOS  
REAPARECE EN ESPAÑA UN CATALOGO  
EUROPEO DE PRESTIGIO INTERNACIONAL  
AHORA CON EL SELLO

## ACANTA

DISTRIBUIDO POR TROVA RECORDS, S.A.



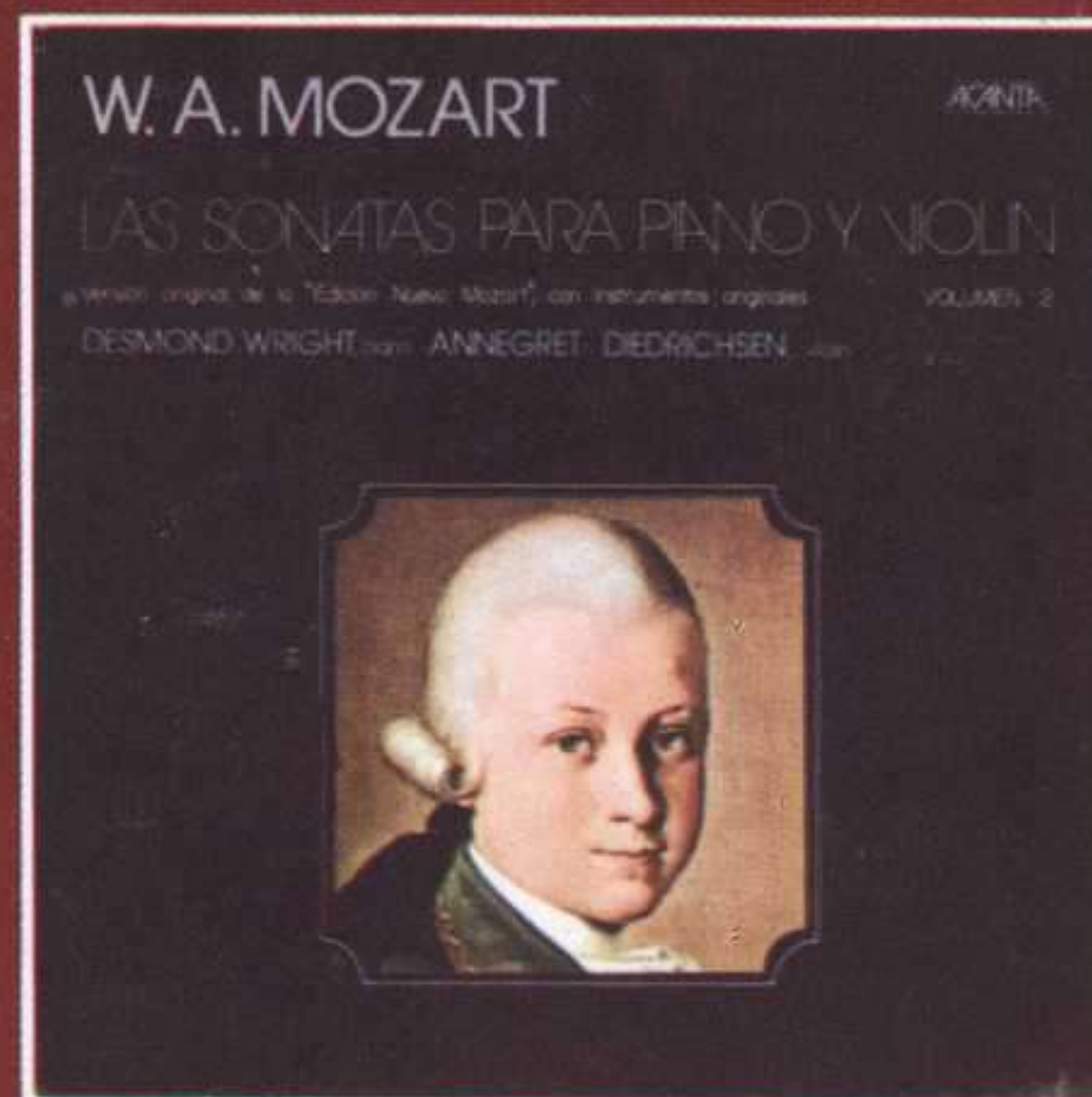
ACT-008 SCHUBERT: Sinfonía en do mayor, op. 140.



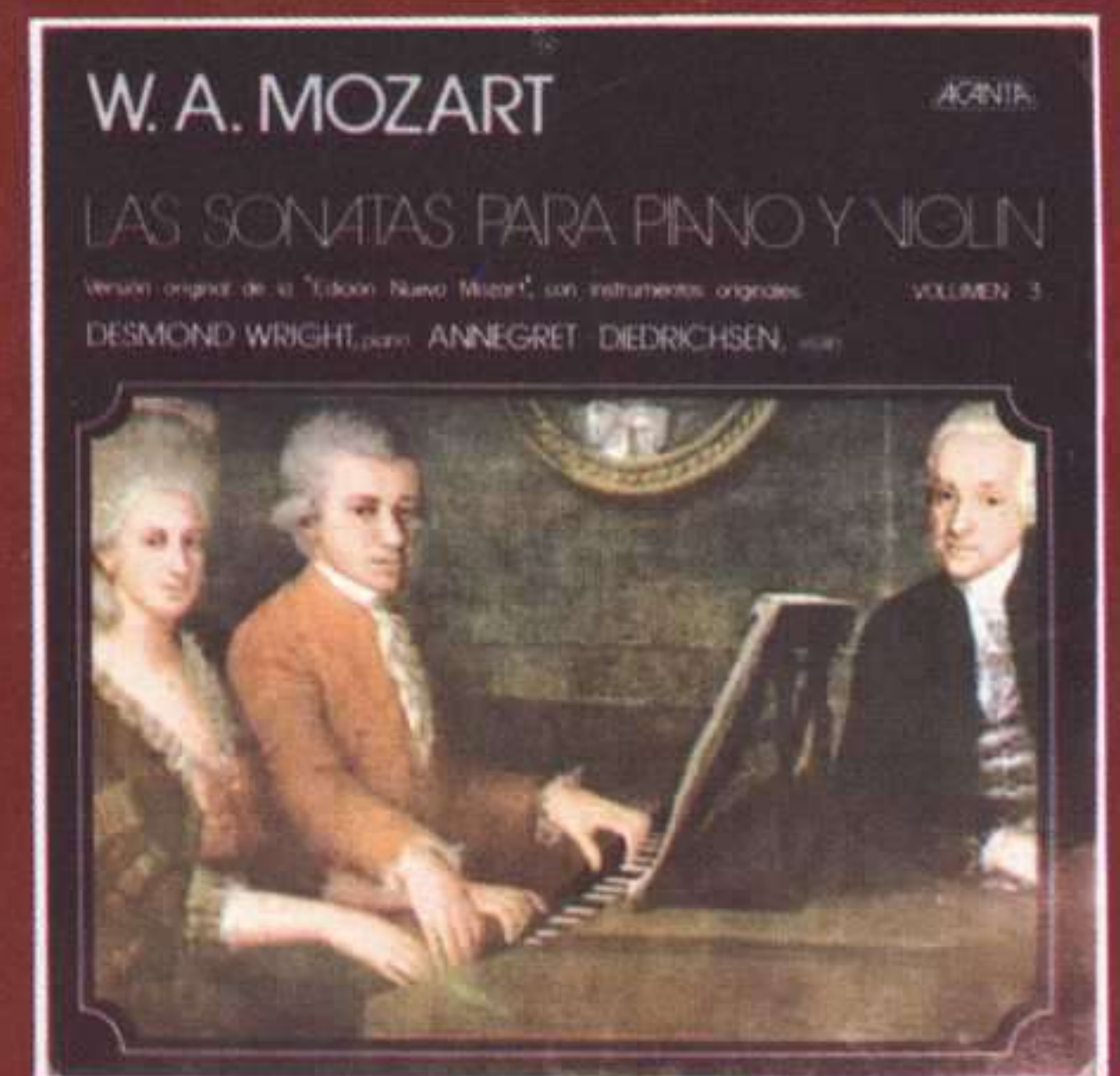
ACT-002 DEBUSSY: Sonatas.



ACT-003 MOZART: La obra para piano y violín, vol. 1 (2 LPs.)



ACT-004 MOZART: La obra para piano y violín, vol. 2 (2 LPs.)



ACT-005 MOZART: La obra para piano y violín, vol. 3 (2 LPs.)

### PRÓXIMOS LANZAMIENTOS ACANTA

- ACT-009 CHOPIN "Dúo concertante para piano y violonchelo". Anner Bylsma, chelo. Gerard Van Blerk, piano.
- ACT-010 HINDEMITH "Danzi Quintet". Frans Vester, flauta; M. Karres, óboe; P. Honingh, clarinete; A. van Woudenberg, trompa y B. Pollard, fagot.
- ACT-011 MAX REGER "Trios". Charles Castleman, violín; Paul Doktor, viola y Jennifer Langham, violonchelo.
- ACT-012 SCHONBERG "Danzi Quintet". F. Vester, flauta; M. Karres, óboe; P. Honingh, clarinete; A. van Woudenberg, trompa y B. Pollard, fagot.
- ACT-013 BRUCKNER "Sinfonía n.º 4 en mi bemol mayor". Orq. Filarmónica de Munich; Director: Rudolf Kempe
- ACT-014 BRUCKNER "Sinfonía n.º 5 en si bemol mayor". Orq. Filarmónica de Munich; Director: Rudolf Kempe
- ACT-015 SCHUBERT "Octeto en fa mayor". Consortium Classicum
- ACT-016 BRAHMS "La obra coral, vol. 1" Gächinger Kantorei Stuttgart; Director: Helmuth Rilling
- ACT-017 HAYDN "Cuatro cuartetos para cuerda". Das Bentheim Quartet
- ACT-018 VERDI "La Traviata" Mirella Freni, Franco Bonisolti, Sesto Bruscantini, Hania Kovicz, etc
- ACT-019 LORTZING "Zar y Zimmermann" Hermann Prey, Lucia Popp, Karl Ridderbusch, Werner Krenn y Adalbert Kraus.
- ACT-020 BRITTEN "Ceremonia de Navidad" / BRUCKNER "Motetes". Los Niños Cantores de Viena.
- ACT-021 SCHUMANN "Sinfonía en Sol Mayor" Orq. Filarmónica de Munich. Director: Marc Andrae
- ACT-022 DEBUSSY "Danse, Petite Suite, Sarabande, Printemps" Director: Gary Bertini
- ACT-023 CORO DE LA CAPILLA SISTINA "Obras de Palestrina, Marenzio y Bartolucci"
- ACT-024 MOZART "Matinee en Salzburgo" Orq. Mozarteum de Salzburgo. Director: Leopold Hager
- ACT-026 MOZART "Matinee en Salzburgo, vol. 2" Orq. Mozarteum de Salzburgo. Director: Leopold Hager
- ACT-025 MENDELSSOHN "Sinfonías n.º 1 y 4". Director: Gary Bertini
- ACT-027 VIVALDI "Música para mandolina" Das Deutsche Zupforchester. Director: Siegfried Behrend
- ACT-028 SCHUMANN "Sinfonía n.º 2 en Do Mayor". Orq. Sinfónica Bamberg. Director: Dietrich Fischer-Dieskau
- ACT-029 SCHUMANN "Sinfonía n.º 3 en mi bemol mayor". Orq. Sinfónica Bamberg. Director: Dietrich Fischer-Dieskau
- ACT-030 SCHUBERT "Männerchöre". Doris Söffel, soprano; Werner Hollweg, Tenor; Roland Keller, piano
- ACT-031 RICHARD STRAUSS dirige a RICHARD STRAUSS "Así habló Zarathustra, Don Juan, Las Travesuras de Till Eulenspiegels"

trova  
RECORDS

# 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

# Días de tierra, sol, aire y agua

El 27 de mayo de 1979, domingo, entre las seis de la tarde y las doce de la noche se celebró, en Madrid, la Fiesta Celta, cuya intencionalidad política fue la creación de una conciencia colectiva contra la instalación de centrales nucleares en España. Organizado el festival —y culminación de una semana de debates en torno a la problemática ecológica— por la Joven Guardia Roja, el evento tuvo lugar en el Anfiteatro de la Casa de Campo, siendo los oficiantes sobre el escenario Bibiano (español), Boys of The Lough (ingleses), Alan Stivell y Gwendal (franceses), que ofrecieron un programa monográfico compuesto de música étnica de raíz celta integrada con la música popular por definición de los últimos veinticinco años, el **rock**; es decir, lo que el asistente al festival percibió musicalmente fue esa síntesis de la música popular que ha surgido poderosamente en los últimos diez años en buena parte de Europa y América y que se ha definido con la etiqueta de **folk-rock**.

El folclore celta, eminentemente acústico —arpa, gaita, guimbarda, violín...—, se combina desde criterios contemporáneos con la guitarra, bajo y piano-órgano eléctricos, más batería y la ocasional incorporación del **mellotron** y el **moog-synthesizer**, instrumentos los dos últimos que reproducen con fidelidad el sonido de agrupaciones orquestales procedentes de la tradición sonora de la música culta occidental.

La síntesis de ambos criterios musicales —el acústico y el eléctrico— es, ciertamente, arriesgada, y los resultados no siempre están a la altura de la pretensión original, aun cuando sean, generalmente, estimulantes. Hay que tener «in mente» que la investigación en el folclore que lleva a cabo una personalidad como Alan Stivell no se limita a la recuperación cultural-«elitista»; la necesidad de Stivell radica en el hecho de testimoniar con su hermosa música una determinada opresión de índole política y la obvia prolongación del estrangulamiento cultural. Stivell parte, pues, de presupuestos testimoniales primordiales, en los que se integran la investigación folklórica y su proyección en la sofisticada sociedad tecnológica en que vivimos. De ahí la asimilación de su original concepción folklórica en el ámbito de la música popular contemporánea, con lo que cubre el objetivo testimonial inicial y avanza en el campo de la investigación estrictamente musical.

La intervención de Stivell en el festival celta puso de manifiesto rotundamente todo lo anterior. Evocativas canciones célticas se prolongaban en magníficas improvisaciones, donde el arpa o la gaita trenzaban su nítido sonido con el más **heavy** de la sección rítmica, de eminente tendencia «rockera», y la guitarra eléctrica, que compartía las primicias musicales con las ya mencionadas arpa, gaita y guimbarda.

ALAN STIVELL



Sin ningún género de dudas, Alan Stivell es una personalidad que posee la capacidad de reflexión necesaria para que su orgullo de pertenecer a una minoría cultural marginada se proyecte en el genio, y la garra de sus intervenciones en público y en disco, donde las canciones adoptan la forma fascinante de un arte plenamente contemporáneo que afirma su originalidad en las raíces de la tradición, elevándose desde esa seguridad terrena hacia vuelos que cuestionan cualquier criterio exclusivamente conservador o exento de riesgo respecto al folclore; o expresado más rotundamente: Stivell es un artista que desdén orgulloso y consciente la tendencia exclusivista del que recupera el folclore con la espúrea intención de encerrarlo en un catálogo de curiosidades a extinguir. Su cualidad más notable es que es un folklorista contemporáneo, que renueva una cultura tradicional y se la ofrece al hombre de hoy desde los presupuestos éticos y estéticos de un criterio peculiar que necesita ser reconocido por otras peculiaridades. Un artista de su tiempo.

Gwendal, que cerró el evento, se encuentran en posición similar a la de Stivell en lo que respecta a sus fuentes creativas. No obstante, su criterio está obstruido por una obcecación obsesiva en la repetición de «clichés» folklóricos y la combinación forzada con un sonido **pop** excesivamente deudor de estribillos más cercanos al **rock** que a la búsqueda consciente de un estilo original. Su actuación proporcionó quizá más «marcha para el cuerpo» que la de Stivell, pero no mostraron en ningún momento de su hora y media de estar sobre la tarima la capacidad evocadora, la esencia rotundamente investigadora del bretón; fue una **performance** más de cara a la galería que en función de exigencias musicales estrictas.

En lo que a Bibiano y Boys of The Lough se refiere, este cronista no tuvo ocasión de asistir a su parte en la fiesta, debido a que llegó con retraso al Anfiteatro, donde, como es habitual en los conciertos de música popular, el ambiente era energicamente relajado; el público evolucionaba de un lado a otro, descargando inhibiciones, y la sensación general era que hay que encontrar un criterio más abierto —tanto mental como espacial— en la organización de estos macrofestivales.

Moderadamente aceptable la amplificación en cuanto a decibelios, y discutible en lo que a matices se refiere, lo que perjudicó la concentración y atención en torno al escenario. Y a las doce, a casa, con la esperanza de que la cifra de firmas destinadas a convocar el «referendum» nuclear («¿Nucleares?, no, gracias») llegue pronto a las quinientas mil necesarias.

## POSTDATA

A las doce y media —y hasta las tres de la madrugada— se celebró en un «pub» del barrio de Malasaña —El Marco— un extraño «cocktail» en honor de los integrantes de los grupos musicales, en el que se ofreció a los asistentes «champagne» nacional en vasos de plástico, y la negativa por parte de los empleados del local a servir cualquier otra cosa que no fuera el omnipresente vino espumoso, con el resultado de que los supuestos globos ecológicos que no se lanzaron en el Anfiteatro fueron eficazmente sustituidos por millares de burbujitas y espuma que rebotaban por las comisuras bucales de los sufridos invitados, sumergidos en una nube de euforia chispeante un tanto monocorde. Por causa del «champagne», sin duda.

Sea como sea, larga vida a los festivales al aire libre, de los que ya hay programados unos cuantos para este verano.—**JUAN JOSE ABAD.**

# RACHA DE ADIÓS EN VALENCIA Y CATALUÑA

## NUUESTRA MUSICA

Por JOSE LUIS GARCIA DEL BUSTO

Los primeros meses del año en curso han registrado diversas desapariciones de personalidades musicales, desapariciones que han dejado huecos significativos en tierras valencianas y catalanas: intérpretes como Ponsa, Trotta y Brosa, y los compositores Rodríguez Albert y Asencio han fallecido en fechas próximas entre sí. Con voluntad de póstumo homenaje —que no de noticia, elemento casi a desechar en una publicación mensual como ésta—, vamos a evocar brevemente sus respectivas aportaciones a nuestra música.

### Los compositores

Vicente Asencio Ruano había nacido, en Valencia, en 1908. A los nueve años ya dirigía el coro de su colegio, pero pronto acudió a Barcelona para formarse con el pianista Frank Marshall —discípulo de Granados— y con el compositor y pedagogo Enrique Morera. Con una beca de la Diputación Provincial de Valencia, Asencio dio el casi obligado salto a París, donde estudió Dirección de orquesta con Eugène Bigot, y donde pudo entablar provechosos contactos personales con Joaquín Turina y Ernesto Halffter. La estética de Asencio se mostró, indubitablemente, desde el principio: a partir del elevado ejemplo de Falla, serviría a la música de su país, con especial vinculación al folklore levantino. Aparte incluyó un resumen de su catálogo de obras, cuyos títulos y planteamientos dan fe de lo que fueron sus permanentes metas artísticas. Consignemos aquí, además, su participación como orquestador en la ópera *Vinatea*, original de su viuda, la excelente compositora Matilde Salvador, obra que se estrenó en el Liceo barcelonés, con gran éxito, en 1974. Vicente Asencio fue profesor en el Conservatorio de Valencia hasta que su delicado estado de salud le impidió toda actividad. Falleció el día 4 del pasado abril.

El 15 de febrero era el maestro Rafael Rodríguez Albert quien fallecía, en Madrid. Alicantino, de 1902, se formó en Valencia con el organista Francisco Antich y con Ramón Ribes, entre otros profesores. En 1922 obtuvo el Premio de Piano del Conservatorio valenciano, siendo éste también el año en que empezó a darse a conocer como compositor. Invidente como su colega y casi paisano Joaquín Rodrigo, Rodríguez Albert simultaneó sus primeros trabajos musicales con los estudios universitarios, cursando Derecho y Filosofía. En 1923 alcanzó un accésit del Premio Nacional de Música con unas *Canciones* sobre Heine. En 1929, 1932 y 1935 pasó temporadas en París, donde recibió consejos y lecciones de figuras como Ravel, Poulenc, Milhaud y Honegger. Decidido partidario de los premios y concursos, por cuanto tienen de positivo estímulo para los creadores, el maestro alicantino alcanzó numerosos galardones, entre los que destacan el Premio Nacional de Música, conseguido en dos ocasiones (en 1952, por

el *Cuarteto en Re*, y en 1961, por la *Fantasia*); el Premio Samuel Ros (en 1956, por un *Quinteto en La menor*); el de R. N. E., obtenido en 1928 (*Tres miniaturas*); el Premio Doncel (1961, por *El Conde Sol*), y el Premio «Centenario Falla», de la Universidad de Granada (por *La Antequeruela*, de 1976). Recibió de diversas entidades encargos y ayudas para la creación: Fundación March, Instituto de Estudios Alicantinos, Orquesta Nacional, Comisaría de la Música, Radio Nacional, etc. Rodríguez Albert alcanzó gran autoridad en las cuestiones de grafía musical Braille, representando a España en los Congresos celebrados en Francia e Italia. Era catedrático del Colegio Nacional de Ciegos en las especialidades de Historia, Estética y Musicografía. Ha dejado también alguna obra teórica, como la *Historia abreviada de la Música* y el *Compendio de Armonía, Contrapunto y Fuga*.

El maestro Rodríguez Albert —de quien también damos catálogo resumido de obras—, tras la huella de Oscar Esplá y Joaquín Rodrigo, ha sido uno de los principales representantes de la música levantina, sobre todo en el terreno orquestal: maestros como Pérez Casas, Conrado del Campo, Ataúlfo Argenta, y más recientemente Ros Marbá, han estrenado obras suyas al frente de las principales orquestas españolas. Son abundantes sus partituras vinculadas de forma más o menos explícita con el lirismo de Gabriel Miró. El propio Rodríguez Albert explicaba así su estética: «No puedo eludir el ser levantino y el que todo el mundo poético implícito en mi paisaje natal actúe sobre mí y me obligue a sentir de manera determinada y a expresarme en un lenguaje determinado también. De ahí mi afinidad, mi cariño y mi íntima sumisión a la obra de Miró».

### Los intérpretes

Cataluña ha perdido casi al mismo tiempo a tres ilustres instrumentistas de cuerda: Domingo Ponsa y José Trotta, violín y violonchelo, respectivamente, eran figuras bien conocidas y admiradas por sus labores solistas y como miembros de la Agrupación de Música de Cámara de Barcelona. Igualmente fueron destacados componentes de la Orquesta Municipal barcelonesa, desde su fundación, en 1944, alrededor de Eduardo Toldrá. Trotta fue amigo y colaborador de Pablo Casals, de cuya orquesta llegó a formar parte.

Mayor proyección concertista —aunque básicamente desarrollada fuera de nuestro ambiente— tuvo el violín de Antonio Brosa, recientemente enmudecido en Barcelona. Nacido en La Canonja, en 1894, a los diez años Antonio Brosa ya se presentó, en un concierto, en la ciudad condal. Cuatro años más tarde el muchacho tocó, en público, el *Concierto* de Brahms. En 1908 acudió a Bruselas para perfeccionarse con el afamado maestro Crickboom. Fundó un



Vicente Asencio.

Rafael Rodríguez Albert.



cuarteto (el Quartet Brosa), con el que alcanzó un enorme prestigio. En el Festival de la S. I. M. C. celebrado en Siena en 1928 estrenó el **Cuarteto** de Frank Bridge. Por entonces Brosa ya era un músico «familiar» en el ambiente londinense. Llegó a ser profesor del Royal College de Londres, entablando fructíferas relaciones profesionales con otro catalán prolijado por la capital inglesa, Roberto Gerhard, y con el gran maestro de la música contemporánea de aquel país, Benjamin Britten. En el Festival de la S. I. M. C. celebrado en Barcelona en 1936 —aquel que registró el estreno mundial del **Concierto a la memoria de un ángel**, de Alban Berg— Antonio Brosa estrenó una **Suite** de Britten con el autor al piano; y en 1950, en el Maggio Fiorentino, Brosa y Scherchen dieron el estreno del **Concierto para violín**, de Gerhard. El virtuoso violinista catalán fue también profesor en el Smith College de Northampton (Estados Unidos), y durante trece años asistió como maestro a los Cursos de Compostela. Formó parte también del Cuarteto Pro-Arte. En 1971 había abandonado definitivamente toda actividad pública.

## MUSICAS DE AYER Y HOY DURANTE LA SEMANA SANTA

En los últimos años crece, afortunadamente, la práctica de la música religiosa no sólo en lo que se refiere a la interpretación de partituras del repertorio habitual o de otras olvidadas, sino también en cuanto a la composición de obras nuevas, lo que es bien significativo. Es éste un fenómeno observable, creo yo, en toda Europa, y que tiene en España el reflejo perfecto y señero de las Semanas de Cuenca. Diversos factores llevan a esta especie de renacer de la música espiritual: por un lado, la presencia cada vez mayor de grupos vocales especializados en la interpretación de la vieja polifonía, repertorio básicamente religioso, como es bien sabido; por otro, y ya ciñendonos a nuestro ambiente, la progresiva y venturosa incorporación de jóvenes estudiosos a la Musicología activa, esa ciencia que sólo cobra su vida y valor cuando, en un ambiente musical coordinado, se puede pasar del descubrimiento erudito al hecho insustituible de la difusión en concierto de esa música rescatada.

Antes y durante la Semana Santa los conciertos de corte espiritual han abundado extraordinariamente en toda nuestra geografía: desde las tradicionales interpretaciones de los **Miserere** de Eslava, en Sevilla y Jerez, hasta la II Semana de Música Religiosa de Barcelona; desde el ciclo de conciertos sacros de Pamplona hasta los de Valladolid; desde Zaragoza hasta Avilés, localidad en donde Benito Lauret dirigió, con éxito inmenso, una **Misa a honra y gloria de María Santísima del Pilar**, para dos coros, violines, trompetas y bajones, original de Joaquín Lázaro, obra perteneciente al Archivo Catedralicio de Oviedo y recientemente exhumada. En el Santuario de la Bien Aparecida (Santander) se celebró el ya Octavo Ciclo de Música Religiosa, con abundante y positiva proyección a toda la provincia montañesa.

### Cuenca

La Semana de Música Religiosa de Cuenca, de tan trabajosa programación este curso, es un hecho modélico que habría que mimar a todos los niveles. Ya se hace desde la crítica, unánime en el elogio como en pocas ocasiones acontece. Este año las Semanas han celebrado su XVIII edición, y han vuelto a dar en el clavo del equilibrio entre música tradicional y música contemporánea: los nombres del

P. Soler, Mozart, Vivaldi, Buxtehude, Schubert, Bach, Monteverdi y D. Scarlatti convivieron con los de J. L. Turina, Bernaola, Penderecki, Marco, Ligeti, Stravinsky y Alís. Añadamos un concierto en el que se dio polifonía sacra de la catedral con quense, más un puñado de villancicos y canciones en homenaje a Juan del Encina, y tendremos el panorama global de este prestigioso certamen, que abrió Lerdo de Tejada con un pregón-conferencia.

El tradicional encargo de la Semana de Cuenca había recaído en Román Alís, quien compuso una cantata, que se cataloga como su **Op. 127**, con el título de **María de Magdala**. Alís parte de unos textos propios sobre el personaje bíblico, textos que se reparten una soprano —encarnación de la protagonista—, un narrador y, en pequeña medida, el coro. Las cuerdas sirven un «clima» sonoro sin mayores ambiciones de sustancia musical, mientras que destaca entre los instrumentos un corno inglés que dialoga con la soprano. A través de la transmisión radiofónica la obra me pareció más poética que musical, pues la palabra (protagonista siempre) parece solamente aspirar a una ambientación sonora, sin buscar prolongaciones expresivas específicamente musicales.

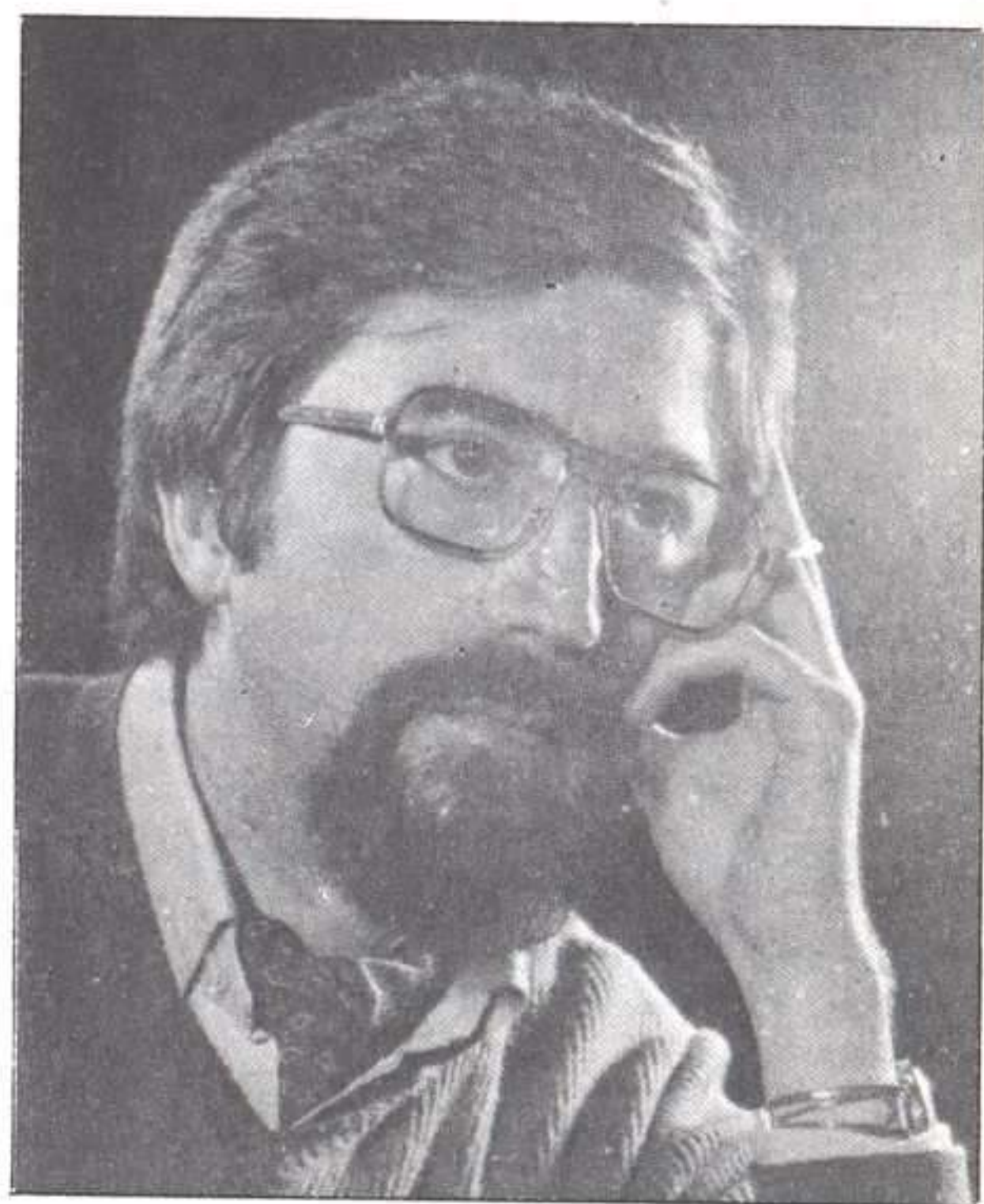
### Los encargos de Radio Nacional de España

Otro foco impulsor de composiciones religiosas (en sentido amplio) es, desde hace años, Radio Nacional, cuyo departamento de música encarga obras a autores españoles de las más diversas tendencias, expresamente para ser estrenadas por las ondas durante las jornadas de la Semana Santa. En el presente año fueron seis los compositores que aportaron partituras para este fin: los catalanes Homs y Gásser, el valenciano Báguena Soler, el granadino García Román, el madrileño Fernández Alvez y el canario Juan José Falcón.

**Misterios de dolor y de gloria**, de Gabriel Fernández Alvez, es obra para conjunto instrumental (clarinete, trompa, trompeta, percusión y trío de cuerda) que busca la tensión expresiva mediante un cuidado tratamiento de los timbres y la dinámica. Con **La saeta**, José García Román recrea el sonar y el sentir de los versos de Antonio Machado; la obra es para voz y piano y, en virtud de los problemas interpretativos que presenta, me permito destacar aquí la espléndida versión lograda por Esperanza Abad (soprano) y Paco Guerrero, quien en su día también abordó como compositor ese interesante trasvase de lo «jondo» a la música actual. También para voz y piano (tratados en forma más tradicional) es la composición del maestro valenciano José Báguena: **Por amarnos, Señor**, sobre texto de Agata Guzmán; música intensa, cálida y emotiva, con un papel pianístico «espaciado» y de diseño musical eficaz en su insistencia. Joaquín Homs ofreció un **Tríptico de Semana Santa** para dos voces y conjunto instrumental, sobre versos de Salvador Espriu; es música de gran oficio y muy incisiva de expresión, acaso la de mayor peso musical del grupo, juzgando sobre las dos audiciones que el comentarista ha hecho de cada obra. Asimismo utiliza textos de Espriu el compositor Luis Gásser en su obra **Celari**, para soprano y guitarra; la solista alterna canto y recitado, en un clima meditativo finamente subrayado por la guitarra. Muy interesante es el tratamiento vocal de **Cum palmis et ramis**, la obra de Falcón, para las cuatro voces tradicionales, sobre texto de José Marqués García; recursos compositivos muy «de hoy» vienen a preparar el admirable efecto de la evocación —prácticamente, cita— de la vieja música eclesiástica que se ofrece en los compases finales.



Román Alís: encargo en Cuenca.



José García Román: una Saeta de hoy.



Joaquín Homs: un Tríptico sobre Espriu.

Iniciativas como las de los encargos de Cuenca y de Radio Nacional de España sirven de manera inmediata sus cometidos, pero están pidiendo a gritos la incor-

poración paulatina de estas nuevas músicas en los conciertos por venir. Por lo demás, una y otra vez se demuestra lo muy bien que encajan los repertorios antiguo

y moderno cuando un concierto se programa con cohesión temática y ese punto de imaginación que —¡ay!— tan a menudo se echa de menos en los organizadores de buena voluntad.

COMPOSICIONES  
DE RODRIGUEZ ALBERT

ORQUESTA

Dos danzas españolas (1920).  
Cinco piezas (1928).  
Obertura de la meditación de Sigüenza (1934).  
Homenaje a Chapí (1951).  
Estampas de Iberia (1958).  
Fantasía en tríptico sobre un drama de Lope (1961).  
Sinfonía del Mediterráneo (1964).  
Sinfonía del Cosmos (1967).  
Música para un homenaje (1973).  
Horas y caminos (1973).  
Sonata del mar y del campo (1974).

PIANO

Romanza sin palabras (1920).  
Minuetto (1920).  
Gavota antigua (1922).  
Impromptu (1922).  
Homenaje a Albéniz (1922).  
Preludio (1922).  
Tema con variaciones (1924).  
Tres miniaturas (1928).  
El cadáver del príncipe (1931).  
Homenaje a Falla (1944).  
Nueve Preludios (1946).  
Sonatina en Si bemol (1949).  
Sonatina en Do mayor (1954).

GUIARRA

Introducción, recitado y marcha (1935).  
Sonatina en tres duales (1967).  
Cinco piezas para un antiguo guiñol (1967).  
Imágenes en solitario (1970).

CAMARA

Seis melodías para violín y piano (1920).  
Sonatina para violín y piano (1925).

Tres movimientos para violines y piano (1932).  
Cuarteto en Re mayor (1952).  
Cuarteto en Mi mayor (1953).  
Cuarteto con piano (1955).  
Quinteto en La menor para clarinete y cuerdas (1956).  
Quinteto al estilo concertante, en Re mayor, para piano y cuerdas (1971).  
La Antequeruela, para clave y conjunto instrumental (1976).

CANTO

Cuatro Canciones sobre Heine (1925).  
Blasón levantino (1926).  
Tapiz marinero (1926).  
Tres Canciones sobre Hernández Catá (1932).  
Tonada de la Calsiga (1932).  
Ofrenda (1932).  
Dieciséis cantos escolares (1933).  
Cuatro Canciones sobre Lope de Vega (1935).  
Fuga y coral (1939).  
Ofrenda (1939).  
Seis Canciones sobre Machado (1950).  
Tres Canciones sobre Oliver (1954).  
Cinco Canciones sobre Garcíasol (1954).  
Tres villancicos (1966).  
Evocación de la Rosa Niña, homenaje a Rubén Darío (1967).  
Voces en la lejanía —Evocación de la Samaritana— (1976).

TEATRO

Mujeres de Roma —Beneito— (1922).  
El invasor —Ferrándiz y Parreño— (1928).  
La ruta de Don Quijote —Burgos y Catá— (1932).  
El Conde Sol —Carmen Conde— (1956).  
El monte y el pajarillo —Carmen Conde—.  
El pretendiente burlado —Fernández Shaw—.

COMPOSICIONES  
DE VICENTE ASENCIO

ORQUESTA

Preludio a la Dama de Elche (1940).  
Tríptico de Don Juan.  
Cuatro Danzas y una Albada.  
Elegía a Manuel de Falla (1947).  
Suite (1949).  
Pastoral (1951).  
Llanto a Manuel de Falla (1953).  
Sonata alegre (1954).  
La maja fingida (1957).  
Alborada burlesca (1960).  
Danzas valencianas.

PIANO

Fandango del Canyamelar.  
Danzas valencianas.

GUIARRA

Colecticio íntimo.  
«Suite» Homenajes («Sonatina», «Scarlatti», «Elegía Falla», «Tango de la casada infiel», «Lorca») (1950).  
«Suite» valenciana (1971).  
Dipso (sobre la Quinta Palabra de Cristo en la Cruz) (1971).

CAMARA

Cuarteto en Fa (1932).  
Sonata para violín y piano (1939).  
Preámbulo y alborada (1953).  
Zapateado para violín y piano.  
Versión para violín y piano de las Sonatas de José Herrando.

CANTO

Epifanía (1944).  
Albada (1969).  
Roda la mola (1967).  
El Caballero (J. R. Jiménez).  
Desespero (Guerra de Cal).  
O neno preguntaba (C. E. Ferreiro).

FALLO DEL CONCURSO DE ARTICULOS «AUSTRIA MUSICAL»

Como es conocido de nuestros lectores, en enero del presente año, y como una de las primeras manifestaciones de la celebración de su cincuentenario, RITMO convocó, en colaboración con la Oficina Nacional Austríaca de Turismo, el Departamento Turístico de la Ciudad de Viena, la Oficina Municipal de Turismo de la Ciudad de Salzburgo y la firma española de pianos Maxper, un Concurso de artículos de investigación y divulgación musical, dirigido a la afición musical española.

El plazo del certamen finalizó el 30 de abril último, y el 7 del presente mes de junio un Jurado, constituido de acuerdo con la base sexta de la convocatoria, se reunió para fallar el Concurso, fallo que se recoge en el acta de dicha reunión, que publicamos seguidamente:

«Reunidos en Madrid, el día siete de junio de mil novecientos setenta y nueve, los miembros del Jurado del Concurso de Artículos de Investigación y Divulgación Musical AUSTRIA MUSICAL, formado por D. Antonio Rodríguez Moreno, director de la Revista RITMO, que actúa como presidente; don Angel F.-Mayo, subdirector; D. Ar-

turo Reverter, jefe de Crítica; D. Domingo del Campo, jefe de Estudios, que actúa como secretario; D. Oscar A. Dignoes, jefe de la Oficina Nacional Austríaca de Turismo, y el conde de Abensperg und Traun, vicepresidente del Instituto Hispanoaustríaco, en representación de la Embajada de Austria,

ACUERDAN: Que una vez examinados y discutidos los trabajos presentados al Concurso, declaran desiertos los dos premios previstos, por considerar que ninguno de los artículos concurrentes reúne las condiciones mínimas exigidas.

Y para que conste a todos los efectos, y después de haber sido tomado dicho acuerdo por unanimidad, extiende el presente escrito con carácter de acta, que como secretario de dicho Jurado firmo, con el visto bueno del presidente del mismo.

EL SECRETARIO,  
Firmado: Domingo del Campo Castel

V.º B.º:  
EL PRESIDENTE,  
Firmado: Antonio Rodríguez Moreno

DISCOS EDITADOS (Conclusión).

(Viene de la pág. 41).

STRAVINSKY: Las Bodas. Misa. Mory, Parker, Mitchinson, Hudson. Argerich, Zimerman, Katsaris, Francesch. Coro y Orquesta del Festival Bach, Inglaterra. Director, L. Bernstein. Deutsche Grammophon, 2530880. 600 pesetas.

V. OPERA

BELLINI: La Sonámbula. Callas, Monti, Cossotto, Zaccaria, Ratti, Morresi, Ricciardi. Coro y Orquesta del Teatro de La Scala, Milán. Director, A. Votto. EMI, 165-018359/60.

ROSSINI: El Turco en Italia. Callas, Gedda, Rossi-Lemeni, Calabrese, De Palma, Gardino, Stabile. Coro y Orquesta del Teatro de La Scala, Milán. Director, G. Gavazzeni. EMI, 165-000978/9.

VERDI: Aida. Callas, Tucker, Barbieri, Gobbi, Modesti, Zaccaria. Coro y Orquesta del Teatro de La Scala, Milán. Director, T. Serafin. EMI, 165-000429/31.

VI. RECITALES

MUSICA INGLESA PARA VIRGINAL: Obras de BULL, BYRD, FARNABY, GIBBONS y TOMKINS. C. Tilney. Archiv, 2533379. 650 pesetas.

MUSICA PARA ROBIN HOOD Y SU REY. St. George's Canzona. Director, J. Scothcott. Hispavox, S 90105.

MUSICA DE SALON: Piezas breves para piano de autores diversos. J. Demus. Hispavox, S 60204.

OBRAS CELEBRES DEL BARROCO de ALBINONI, CORELLI, A. MARCELLO, PACHELBEL y VIVALDI. Solistas, Orquesta de Cámara de Toulouse. Director, L. Auriacombre. EMI, 037-014068. 350 pesetas.

RECITAL DE ORGANO. BACH: Pastoral, BWV 590. Alla breve, BWV 589. Preludios corales, BWV 730 y 755. BUXTEHUDE: Toccata y fuga en Fa. GUINLAIN: Suite de segundo tono. HAYDN: Dos piezas para reloj mecánico. E. Fry. Decca, SDD 403. 350 pesetas. SUTHERLAND y PAVAROTTI: Dúos de La Traviata, Otelo, Aida, La Sonámbula y Linda de Chamonix. Con la Orquesta Filarmónica Nacional. Director, R. Bonyngue. Decca, SZL 6828.

VERED, Ilana: Recital de piano. Obras de diversos autores. Decca, PFS 4387.

# CRONICAS INTERNACIONALES

**BUENOS AIRES:  
VISITANTES ESPAÑOLES**

**Escribe: NESTOR ECHEVARRIA  
(corresponsal en Buenos Aires)**

Una actividad singular ha caracterizado estos últimos meses la temporada musical de Buenos Aires, volcándose un entusiasmo que ha hecho renacer momentos de verdadero brillo en los anales argentinos en la materia.

Por esta razón, en una apretada síntesis iré presentando reflejos de este panorama, consignando también visitas de figuras españolas con las que tuve oportunidad de entrar en diálogo, para llevar a los lectores de RITMO las impresiones de estos representantes hispanos que retornaron a este suelo sudamericano.

Comenzaré por Victoria de los Angeles, cuya presencia siempre produce en Buenos Aires esa dosis de afecto que es propio de los artistas que encuentran una apreciable simpatía con el público. La tiene, sin duda, en la capital argentina con quienes le han seguido durante muchas visitas, espaciadas en un cuarto de siglo.

Esta vez, una filmación biográfica de la Radiotelevisión Española motivó que la cantante catalana pidiera incluir el Colón de Buenos Aires, y para ello logró que el teatro porteño programara un solo recital de canto, en el que volvió a dar muestras de su dominio del concierto. Agasajos y toda suerte de demostraciones fueron también condimento de esta breve estadía de la soprano barcelonesa, con quien tuve oportunidad de dialogar una vez más, advirtiéndole su satisfacción de retornar a un medio musical que, contabilizando números, lleva visitado muchas veces desde su debut en el Colón, en 1952.

También fue aplaudido otro español, el director Enrique García Asensio. Su compromiso consistió en ocupar nuevamente el podio de la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires, con la que presentó tres conciertos en su acostumbrado ciclo anual. Entre sus ejecuciones cabe subrayar la *Sinfonía «Italiana»*, de Mendelssohn; la *Segunda sinfonía, en Do menor, op. 17*, subtitulada *Pequeña Rusia*, de Chaikovsky, y *La oración del torero*, de Joaquín Turina; contó también como colaboradores a la violinista japonesa Toshiya Eto y al violoncelista André Navarra, en obras de Sibelius y Dvorak, respectivamente.

En una entrevista que mantuvimos expresé su satisfacción e impresiones de esta segunda temporada en Buenos Aires,



Diálogo en Buenos Aires entre Enrique García Asensio y Néstor Echevarría, en exclusiva para RITMO.

señalando: «Tengo que decir que la reacción del público ha sido muy satisfactoria en estos conciertos que he dado, y también manifestar que he encontrado a la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires bastante mejor, con un mejor nivel que en mi visita anterior». Subrayó que la Orquesta «está evolucionando de una manera muy satisfactoria», y que «frente a las orquestas de otros países de América, indudablemente es ésta una buena Orquesta, pues el nivel de América no es muy equilibrado. Con algunas no se puede trabajar con limpieza, con claridad».

Hablamos luego de las orquestas estadounidenses, para lo cual transcribo su parecer: «Para mí, la mejor orquesta que hay en el mundo hoy día es la de Chicago, como instrumento; es un instrumento perfecto». Tras esta opinión de García Asensio platicamos sobre el panorama de las orquestas en España, y éstas fueron sus palabras: «Desde el año pasado, cuando conversamos la última vez, el ambiente musical español ha cambiado poco, aunque se vislumbra que va a cambiar más y a mejor. El problema más grande que hay en España es el de la falta de orquestas. Porque el que haya tres orquestas muy buenas a nivel europeo, como son la Orquesta Nacional, la de la Radiotelevisión y la Orquesta Ciudad de Barcelona, no quiere decir que eso sea

suficiente, porque las otras que hay ya dejan mucho más que desear: tienen un nivel mucho más por debajo de esas tres, y para la vida cultural que hay en el país, indudablemente el fallo principal de la música en España es la falta de orquestas».

Para el maestro valenciano cabe «dar más la música en vivo». Agregando: «Entonces esto es un problema económico. En España los sueldos que ganan esas orquestas municipales o provinciales, que son muy bajos, no permiten que tengan unos profesionales que se dediquen por entero a ese trabajo, como en las tres orquestas mencionadas. Por lo tanto, si en los Conservatorios cada vez hay más alumnos; si en la vida musical hay cada vez más afición, cada vez hay mayor demanda de billetes para ir a los conciertos y, en cambio, no hay puestos de trabajo, mucha gente de los Conservatorios a mitad de camino abandona; no ve un futuro, un porvenir».

«Luego la única solución para este problema en España —concluye el entrevistado— es crear los puestos de trabajo a toda costa, sea como sea; y si no tuviéramos músicos suficientes en el país, importarlos, para que cuando los alumnos del Conservatorio estén ya preparados, ocupen esos puestos de los artistas contratados. Así tendremos músicos el día de mañana».



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

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

## Casa Damas


SIERPES, 65 - SEVILLA

Los nombres lo dicen todo

# BOOSEY & HAWKES SOVEREIGN & BESSON

Los instrumentos musicales más selectos del mundo



  
**BOOSEY & HAWKES**  
(MUSICAL INSTRUMENTS) LTD  
Deansbrook Road, Edgware, Middx. HA8 9BB England.

representante exclusivo

**Juan D. Grecos** Apartado 631, Valencia, Spain.



# DE MADRID AL CIELO

Por ARTURO REVERTER

## XVI FESTIVAL DE LA OPERA DE MADRID

### LA APORTACION RUSA

La estructura y programación del festival de este año no han diferido en lo fundamental de las que han tenido los anteriores. Así, al lado de algunos títulos más o menos afortunadamente elegidos, se ha situado un bloque compuesto por montajes de un teatro extranjero, con las ventajas e inconvenientes que este procedimiento —que, por ejemplo, priva de plantearse la realización de ideas propias y de programar de forma coherente y equilibrada— tiene. Este año se ha contado con tres producciones de la importante Opera de Kiev, quizá el segundo o tercer teatro de Rusia. **Khowantchina**, de Mussorgsky; **La Dame de Pique**, de Tchaikovsky, y **Katerina Ismailowa**, de Shostakovich, han sido las óperas representadas. De ellas, dentro de estos ciclos, solamente la tercera era novedad, pues las otras dos se habían representado anteriormente (**Khowantchina**, dos veces). La impresión general dejada por el conjunto soviético, que se ha presentado al completo, con solistas, coros, orquesta, decorados y toda la tramoya, ha sido buena, en líneas generales. Ha hecho gala, como cabía esperar, de una disciplina, un equilibrio, una atención al más mínimo detalle, y ha revelado un tiempo dedicado al ensayo y una profesionalidad (en su acepción más trascendente) indiscutibles. Al frente, como responsable musical, S. Turchak, quien ha dado muestras de preparación, conocimiento y técnica. Un magnífico director de foso: pequeño, ágil, nervioso, eléctrico, temperamental, dotado de una muy importante técnica, que le permite traducir y comunicar a cantantes e instrumentistas todo tipo de matices, en «forte» y «piano», a través de una muy amplia gama dinámica, con una precisión e intensidad en el ataque y una energía impresionantes. Sacó verdaderas chispas del en ocasiones rechinante tejido orquestal de Shostakovich en **Katerina Ismailowa**, cuya virtuosística escritura fue impecable y nitidamente reproducida, con intención, sarcasmo y poder. Difícil resulta pensar en que pueda hacerse mejor. En especial, los actos tercero y cuarto fueron de antología. La Orquesta, desde luego, es buena o, mejor, es una magnífica agrupación de foso, con las características cualidades de las formaciones soviéticas: contundencia, poderío, graves impresionantes, suficiente precisión en la cuerda, metales to-

nantes, algo estridentes... No es un conjunto de belleza sonora específica, capaz de refinamiento o exquisitos abandonos poéticos, aunque tampoco los necesita habitualmente, ni le son pedidos por la batuta titular. Otra buena baza de conjunto es el Coro. Numeroso, compacto, con unos bajos de impresión y una soltura escénica admirable. Bajaron, dentro de él, las voces femeninas, algo destempladas y no siempre afinadas. De todos modos, buena masa coral, capaz de hacer pianísimos «escalofriantes», como el de la intervención «a capella» del cuadro segundo del acto segundo de **Khowantchina**. La «tramoya» con la que se vistieron las obras es eficaz, aunque demasiado tradicional y empolvada. No hay nuevas ideas en los montajes, que atienden a conceptos ya superados hace tiempo. Dentro de esta línea, no desdeñable, la ópera mejor servida fue, sin duda, la de Mussorgsky, al existir entre fondo y forma una correlación casi total. Lo que no se produjo en las otras dos obras, en las que, a pesar de parciales aciertos, y a despecho de momentos verdaderamente notables, de gran fuerza expresiva (sobre todo, en **Katerina Ismailowa**), no se logró el perfecto ajuste ni la absoluta recreación de ambientes, situaciones y psicologías.

Desde el punto de vista vocal, nada real-

mente extraordinario y muy poco verdaderamente malo. La homogeneidad general, sin grandes valores, y un nivel medio aceptable —desde luego, más que suficiente para montar con decoro estas obras—, son innegables. Por destacar, entre la pléyade de cantantes que integran la Compañía (a veces hasta tres por papel, que iban sustituyéndose en las sucesivas representaciones), a alguno de ellos, podríamos referirnos a A. Kocherga, espléndida voz de bajo cantante, amplia, timbrada, extensa, fácil, joven, plétórica de facultades, aunque no del todo homogénea y un punto débil en graves. Cantó con sentido y propiedad, revelando un buen dominio escénico y control en la regulación de la intensidad sonora, el «Dositeo», de **Khowantchina**, y realizó una breve aparición, como «Viejo presidiario», en el cuadro final de **Katerina**. Importante también la voz de la «mezzosoprano» L. Iurchenko, que hizo una «Marfa» impecable en la ópera de Mussorgsky, en la cual, y quizá con el punto débil entre los protagonistas del «Jovansky» de V. Gritsiuk, la altura fue más que buena (al menos, el primer día). Las voces menos interesantes del «elenco» fueron, como suele suceder en los conjuntos eslavos, las de tenor y soprano. Entre los más aceptables de aquella cuerda habría que citar a

El coro es protagonista en **Kowantchina**, y rayó a gran altura.





Coro y orquesta; las dos mejores bazas de la Opera de Kiev.

S. Dubrovin, de voz «spinto» poderosa, extensa y vibrante, aunque de escaso encanto tímbrico y extremada dureza emisora y mediocres condiciones como cantante-músico. Hizo un «Hermann», de **La Dame de Pique**, y un «Sergei», de **Katerina**, decentes. A su lado actuó en ambas obras la soprano E. Kolesnik (hay que adivinarlo, ya que los programas no especificaban los cantantes exactos de cada noche), de muy interesantes condiciones como actriz (sobre todo, en **Katerina**), pero de escasísimas cualidades como cantante: voz de buen volumen, de color lírico, ancha y robusta, pero desigual, emitida con dureza, de forma a veces desagradablemente agria. Muy acusada, además, su tendencia a desafinar continuamente.

En conjunto, pues, una buena, en momentos muy buena, **Khowantchina** (a pesar de los cortes practicados en la partitura, particularmente en el cuadro segundo del acto segundo); una mediocre **Dame de Pique** y una irregular —con instantes excepcionales— **Katerina**. A la obra de Tchaikovsky le sobró rudeza y le faltó elegancia, amplitud lírica, encanto sonoro. No hay que olvidar que esta ópera —desigual, pesada, a veces banal, pero interesante en su descripción de la atormentada psicología del protagonista— tiene mucho de italiano, como sucede con otras muchas obras de su autor. Este matiz escapó por completo al conjunto ruso. Los aciertos fueron grandes en algunos momentos de la obra de Shostakovich: cuadro primero del acto primero, cuadro segundo del acto tercero (sarcástica descripción de la Policía) y, sobre todo, último acto, en un solo cuadro, camino del presidio siberiano, en donde la tristeza y la desolación infinitas, tan bien reflejadas por la música, quedaron estupendamente recogidas. Hay que reconocer, desde luego, que **Katerina** es una obra extremadamente difícil de montar, dada la complejidad de la propia partitura, que participa de estilos muy diversos: drama psicológico de corte expresionista (con notables influencias de **Wozzeck**), sátira contra las instituciones, melodrama amoroso del más rancio sabor, comedia costumbrista... Todo ello otorga a la ópera un raro valor, un interés extra-

ordinario, sobre todo porque las situaciones aparecen descritas con una paleta orquestal maestra por su colorido y por el virtuosismo de la escritura. Lástima que —¿quizá se lo propuso así, precisamente, Shostakovich?— todo aparezca compuesto como un «puzzle», como una yuxtaposición, algo desordenada, de cuadros de distinto tipo y sabor, sin que por ello se produzca la esperada síntesis. Obra realmente desconcertante y atrayente. Para darle un sentido profundo, para extraer de ella las máximas posibilidades, hubiera sido necesario, desde luego, un montaje más moderno, más valiente, más rompedor y revolucionario. Un montaje que se hubiera decantado —es una posibilidad— por la pintura ácida, violenta, del esperpento.

### DESCONCERTANTE CABALLE

Tres actuaciones madrileñas de la soprano catalana en las últimas semanas nos han permitido tomar nuevo contacto con su voz, su técnica y su estilo, y apreciar, una vez más, sus grandes virtudes y sus no menos grandes defectos. Aquéllas y éstos serán más o menos resaltados, más o menos suavizados, según sea la posición («pro» o «anti») que ocupe ante la diva el oyente espectador. Básicamente, las actuaciones aludidas: dos recitales (uno de ellos, sola) y una representación operística (**Salomé**), han servido para reafirmar las ideas aquí expuestas la temporada pasada, y para ratificar las consideraciones vertidas sobre su discutida personalidad artística. De un modo general, hay que resumir sus características generales como cantante y, más concretamente, como cantante ahora (de todas las formas, poco han variado en relación con las que siempre ha poseído):

#### Virtudes:

- a) Timbre privilegiado por su brillo, colorido, calor e intensidad.
- b) Técnica de emisión casi impecable: el sonido es producido con limpieza, redondez y plenitud de armónicos en base a una colocación y posición exactas.
- c) Facilidad para las medias voces, «filature», «legati», «portamenti». La nitidez sonora de los «pianissimi» es en momentos casi milagrosa.
- d) Afinación, resistencia, técnica respiratoria (notable administración del aire a partir de un «fiato» de rara amplitud) y potencia indudables.

Son, evidentemente, cualidades que pocas cantantes han conseguido al mismo tiempo, y que pueden considerarse verdaderamente fundamentales a la hora de plantearse la interpretación de cualquier página vocal. Sin embargo, frente a ellas —lo que es lástima— se sitúan, en la cantante catalana, algunos otros no menos claros

#### Defectos:

- a) La extensión, hace años grande —aunque no excepcional—, está hoy bastante disminuida.
- b) Los atributos tímbricos y las cualidades sonoras se centran en una franja muy concreta de la tesitura: más o menos, del Do al La natural de la segunda octava. Los sobreagudos no poseen la misma tersura, colocación, redondez y belleza, e incluso llegan a ser destemplados. Los graves suenan, generalmente, abiertos, desgarrados,

feamente emitidos y descolocados. Lo peor.

c) La reconocida facilidad para el «filado» (hoy ya no tan limpio), cuya producción no ofrece a la soprano ningún problema, hace que muchas veces prefiera la emisión a media que la emisión a plena voz, con lo que, en ocasiones sin auténtica necesidad expresiva, suela abusar del citado efecto (cuyo indiscriminado uso no supone forzosamente una mayor musicalidad; a veces, lo contrario, puesto que todo lo que sea forzar la expresión musical debe entenderse como poco musical).

d) Cierta —en ocasiones muy clara— dificultad articulatoria. Se trata éste de un problema realmente grave, pues de cómo pueda resolverse depende en buena medida el encaje formal y expresivo de un fragmento. La dinámica, el engarce de nota con nota, la claridad fonética (se está cantando, **diciendo**, un texto) son elementos básicos en cualquier interpretación vocal. Puede que casi todo dependa, bien de una voluntaria o inconsciente marginación de pasajes aparentemente poco significativos, bien de una incapacidad propiamente técnica —sí, aunque en Caballé pueda parecer raro— de sostener correctamente la columna en momentos en los que, precisamente, se exige una emisión «sul'fiato», sólidamente basada en el sostén del aire. Aquí, sin embargo, la cantante suele romper, inexplicablemente, el sonido, sobre todo cuando —y, en parte, ya se había aludido al fenómeno— circula por el registro inferior, y especialmente cuando ha de frasear sobre figuras breves. La dificultad —entrando ya de lleno en el ámbito de la coloratura— existe también muy clara en el registro medio y agudo, en donde, aunque el sonido pueda ser más homogéneo y tener más consistencia, la nitidez y exactitud articulatorias sufren gran merma.

e) De lo técnico pasamos a lo expresivo. La unión de estos dos aspectos, planteados y realizados según la obra, el autor o el género, dan como resultado lo que podríamos definir como valor estilístico. He aquí, creo, quizá la más importante limitación de Caballé. Aunque su voz fuera ahora mismo la de antaño y estuviera dotada de homogeneidad y consistencia en toda la tesitura; aunque las dificultades articulatorias

Montserrat Caballé: motivos para la discusión.



rias o de irregularidad de emisión no existieran, nuestra soprano seguiría teniendo este problema, que podría denominarse «estilístico», y que nace de una falta de profundización caracterológica, de diferenciación psicológica —a través de una exposición fonético-expresiva— de los personajes, de las páginas que interpreta (o que, más que interpretar, traduce). Falta en ella una congruencia absoluta entre lo que, por un lado, representa la unión de texto y música —con referencia concreta a un ambiente y a un argumento— y lo que, por otro, representa la descripción dramático-musical de una sensación o un sentimiento. Falta, en suma, una pintura anímica o física, al no analizarse, intuitiva o científicamente, de manera suficiente las gradaciones psicológicas que normalmente vendrán dadas por una previa planificación y diversificación de los colores y expresiones vocales.

La suma, confrontación y oposición de todas estas características produce unos efectos prácticos a la hora de interpretar, que serán mejores o peores así sea el tipo de composición que haya de servir la cantante. Porque, aunque ella canta mucho y tanto unas obras como otras (tiene montados más de setenta papeles), la verdad es que no siempre canta lo que debe y lo que puede (cosa corriente en la mayoría de los cantantes). Y ello con independencia del concreto momento vocal en un instante dado. En líneas generales, y de acuerdo con lo dicho, es evidente que las obras que le van son aquellas que, en lo estrictamente musical, están escritas con abundancia de pasajes en valores métricos largos, con amplia base para el desarrollo del «legato»; y, en lo expresivo, las que no precisan de una pintura dramática excesivamente compleja y elaborada: aquellas que puedan expresar fundamentalmente un sentimiento elegíaco y cuya problemática sea relativamente sencilla. Ello hace que incluso en una misma partitura (no ya en una misma ópera, sino incluso en una misma romanza o en una misma canción) podamos encontrar, en su interpretación, las cosas mejores y las cosas peores. Porque, en definitiva —y esto no hay más remedio que reconocerlo—, Caballé no es siempre coherente en su línea de canto y de interpretación: al lado de frases maravillosas, que quizá nadie haya hecho como ella, nos encontramos con momentos de rudeza emisora y expresiva auténticamente criticables. Después de un bello «filado», de un «portamento» de excepción, un final de período en el que el sonido sale expelido con violencia y con actitud realmente poco musicales. Y no se trata ya, creo, de un problema estrictamente vocal, sino, probablemente, también de un problema de inteligencia y madurez expresiva. No parece que obedezca, desde luego, a una falta de control de un temperamento desbordado, porque Caballé, aunque muy española, parece que planifica con bastante cuidado (y, sin duda, gran facilidad) sus actuaciones.

Desconcertante Caballé, extraña combinación de virtudes y defectos, maravillosa y mediocre, refinada y vulgar, elegante y burda, profunda y superficial... Incoherente Caballé. Y, por si existiera alguna duda, sus recientes actuaciones madrileñas nos lo vuelven a poner de manifiesto. De tal manera que, en ocasiones, uno puede comprender perfectamente determinados y locos entusiasmos; pero también puede entender ciertas manifestaciones de desagra-

do. Hablemos ahora, en concreto, de sus intervenciones de última hora. No hay duda de que —y la lectura de las elogiosas críticas que ha tenido su labor me lo demuestran—, una vez más iré contra la corriente predominante.

#### Recitales

No. Decididamente, entre las cosas que le van a nuestra diva no figura Schubert. Esa efusión lírica interiorizada, esa espontaneidad (aunque pueda ser aparente), ese sentimiento, esa sutil matización, esa regulación progresiva de la dinámica, esa fluidez... Esa nitidez fonética y articulatoria se le escapan en buena medida. Lo que no quita para que en su recital del 13 de mayo pudieran señalarse momentos magníficos en cuanto a control sonoro y a mantenimiento de la media voz, así como al correcto empleo del «legato». Recordemos la forma de exponer el «lied» schubertiano **Nacht und Traume**. Mejor le va —también a su timbre vocal— Donizetti, compositor del que ofreció cinco canciones, en las que consiguió efectos sobresalientes, y en las que, sin embargo, encontró dificultades de «lectura» aparentemente insalvables. Así, en **La Zingara**, cuya coloratura no fue reproducida con suficiente claridad y perfección: el sonido, sin soporte articulatorio, y aparentemente sin sostén de aire, salía entrecortado, descontrolado en relación con los fonemas e incluso con las notas previstas. Y, no obstante, ¡qué notas centrales en emisión a plena o media voz! Esperaba algo más de la parte francesa del concierto, con canciones de Bizet y Debussy, no por el francés que pronuncia la cantante, sólo discreto, sino por la a veces interesante untuosidad de la emisión. Me defraudó el que tampoco aquí pudiera encontrarse una canción absolutamente «completa». Es decir, una canción en la que la exposición vocal y expresiva, en relación con las notas escritas y el texto cantado, guardara una línea coherente y unitaria. Algo más convincentes los fragmentos de zarzuela, en especial «De España vengo», del **Niño Judío**. Y más todavía —y aquí estuvo lo mejor del recital—, «O mio bambino caro!» y «Si, mi chiamano Mimí», de **Gianni Schicchi** y **La Bohème**, respectivamente, en las que hubo línea de canto e interpretación, belleza vocal y adecuada correspondencia dramática ante lo escrito y lo cantado. Sí, le va muy bien Puccini a la soprano catalana; al menos, este Puccini: lírico, contenido, no exento de ternura y bien controlados efectos poéticos. Y de ello ya ha dado muestras en otras ocasiones. Desde luego, antes que el Puccini de más fuerte trazo, más melodramático y teatral, en donde la música y los personajes han de servirse desde presupuestos más histriónicos; desde perspectivas en la que es más necesaria una síntesis entre texto cantado y acción (interior y exterior).

Muy irregular también el recital que, junto con José María Carreras y Juan Pons, ofreció la cantante el 18 de mayo. Desde lo peor, realmente execrable («Tanti affetti...», de **La Donna del Lago**, de Rossini), hasta lo mejor, realmente bueno, aunque no «totalmente» bueno («Vissi d'arte...», de **Tosca**, y amplios fragmentos de los dúos de **La Bohème** —bajado al final medio tono, como suele ser habitual— y de **Andrea Chenier**), de todo nos ofreció la soprano. José María Carreras, también en noche muy

desigual, estuvo a mucha altura en gran parte de los dúos, y sobre todo en los fragmentos de **Luisa Miller** y de **Carmen**, y muy mal, por ejemplo, en «O paradiso», de **La Africana**. Su actuación fue, como siempre, valiente y calurosa, mostrando su bello centro, pero evidenciando también, como siempre, sus grandes limitaciones en la zona aguda. Juan Pons, del cual se habla más adelante, estuvo simplemente correcto en la interpretación de difíciles páginas de barítono.

#### «Salomé»: 17 de mayo

Gran papel el de la princesa judía. Y complejo. Su interpretación puede enfocarse desde distintos ángulos, aunque han de permanecer siempre subyacentes —ya que son esenciales— la violencia y el erotismo. Caballé realiza —y siempre ha realizado— una aproximación eminentemente lírica al personaje, buscando quizá en la pureza de su timbre, así como en la facilidad de sus «filados», un retrato en el que destaquen los tonos al pastel, la claridad de líneas y la «cocina» refinada. Una imagen que nos intenta describir a una «Princesa» más sensitiva que sensual, más terca que violenta, más niña que adulta. Una visión que podría encontrarse próxima a la teoría que califica a «Salomé» como una niña que busca desesperadamente la inocencia y la pureza a través del sacrificio de Juan el Bautista, como respuesta casi lógica a un entorno vicioso y decadente. En tal sentido, la pasión de la joven —como apunta Dominique Jameux— no tendría nada de «monstruosa». Bien, puede ser una interpretación válida como cualquier otra; pero, en todo caso, habrá que plantearse con rigor algo fundamental: la evolución psicológica del personaje, aunque esta evolución sea sólo relativa teniendo en cuenta que la obra tiene unidad de tiempo y unidad de acción. No puede pretenderse por ello que en una hora y media el carácter y sentimientos de la protagonista sufran una variación cualitativa importante; falta perspectiva para ello. Pero sí existen, y esto debe marcarse bien en la interpretación escénica, y sobre todo vocal, modificaciones externas que nos demuestran bien a las claras una «toma de conciencia», una actitud moral (o, si se quiere, inmoral) ante las cosas, una, por otro lado, necesidad casi física de concretar en un objeto (San Juan) una pasión, un cúmulo de deseos de índole sexual que **existen ya**, consciente o inconscientemente, en la hija de «Herodías». La contemplación del eremita no hace sino avivar en la caprichosa niña-mujer un deseo preexistente y que, al encontrarse frustrado, desencadena la muerte del objeto anhelado. Una nueva representación, después de todo, de la dualidad Odio-Amor. Los rasgos externos descriptivos de esta rápida evolución psicológica (más aparente que real, según lo dicho) habrán de ser resaltados de una forma o de otra, sea a través del camino aludido («Salomé» como niña que, en busca de un ideal de pureza, precisa sacrificar el objeto de su amor), sea a través de otras vías: «Salomé» como ser perverso y sanguinario; «Salomé» como ardiente y sensual enamorada, plenamente mujer y, como tal, despechada; «Salomé» como instrumento de los deseos de su histérica madre... Aunque, en realidad, todas estas aproximaciones pueden darse la mano en cualquier tipo de interpretación, ya que «Salomé» partici-

pa un poco de todos estos rasgos. De ahí la complejidad del personaje.

La visión de la soprano catalana —que parece decantarse por una de las posibilidades apuntadas, y que, en principio, concuerda también con el refinamiento decadente de Oscar Wilde y de la época en la que la obra fue creada— es, de raíz, válida y, en cierto sentido, un tanto revolucionaria, puesto que plantea la realización de matices vocales usualmente no previstos y el otorgamiento al personaje de un lirismo enfermizo y, si se quiere, un tanto infantil —características no resaltadas habitualmente. ¿Por qué no, en efecto, una óptica así? La cantante la ha plasmado ya en disco (con Erich Leinsdorf) en momento vocal mejor, demostrando que era posible diseñar una «Salomé» de tal corte. Sin embargo, esta interpretación —y, dentro de esta misma línea, la que ahora nos ha ofrecido en Madrid—, valiosa por muchos motivos, no acaba de centrar, técnica y expresivamente, al personaje (como, en parecida aproximación, realizara más certeramente una Welitsch), que queda algo desguarnecido, falto de carne, de entidad dramática, de definición caracterológica, y roza en muchos momentos lo estrictamente decorativo. Peligro que, sin duda, subyace en la partitura de Strauss. Como es norma en ella, además, el enfoque vocal y el planteamiento general del personaje se realiza adaptando éste a sus características, cuando lo correcto es hacer la operación inversa: la voz, con todas las peculiaridades y rasgos personales que se quiera, es la que ha de servir al papel, para lo cual, según sea éste, habrá de cambiar de color, de carácter, de intención. Caballé —ya se ha dicho antes— tropieza también en *Salomé* con esta gran limitación, y así, su «Princesa», inicialmente muy válida e interesante —una opción más—, no tiene rasgos definitorios precisos, es genérica e igual en realización práctica a tantos otros personajes servidos por la cantante. Debajo de esa apariencia de niña perversa —partiendo de esta concreta aproximación— es necesario que exista también una violencia, interior y exterior; una sensualidad, más o menos ligada, pero presente. Sensualidad y violencia que, lógicamente, adquirirán mayor protagonismo en otras interpretaciones más claramente dramáticas.

La partitura straussiana, aun aceptando una visión lírica, plantea —ahora más— indudables problemas a la voz de Caballé, que, aun rozando lo «spinto», sigue poseyendo un color lírico y un volumen no especialmente grande, si bien su timbre tenga el brillo suficiente para que, en emisión plena en centros y agudo, pueda ser oída sin grandes apuros. No sucede lo mismo en el registro inferior, en donde la en ocasiones muy grave escritura le queda ancha a la tesitura, con la consiguiente necesidad de reforzar feamente, agriamente, el sonido, que no por ello sale amplificado. Los apuros de la cantante comienzan cuando ha de frasear por debajo del La central y descender a las «profundidades» previstas por Strauss: hasta el Sol o el La. No hay duda de que, en cualquier caso, el compositor pensó en una voz más corpulenta, más compacta, más dramática. Como lo era la de la Welitsch, primera «Salomé», y lo fueron otras grandes en el papel (Krusceniski, Goltz, Nilsson, Varnay, Rysanek...). Aunque voces menos corpóreas, pero homogéneas y penetrantes (la citada Welitsch y, actual-

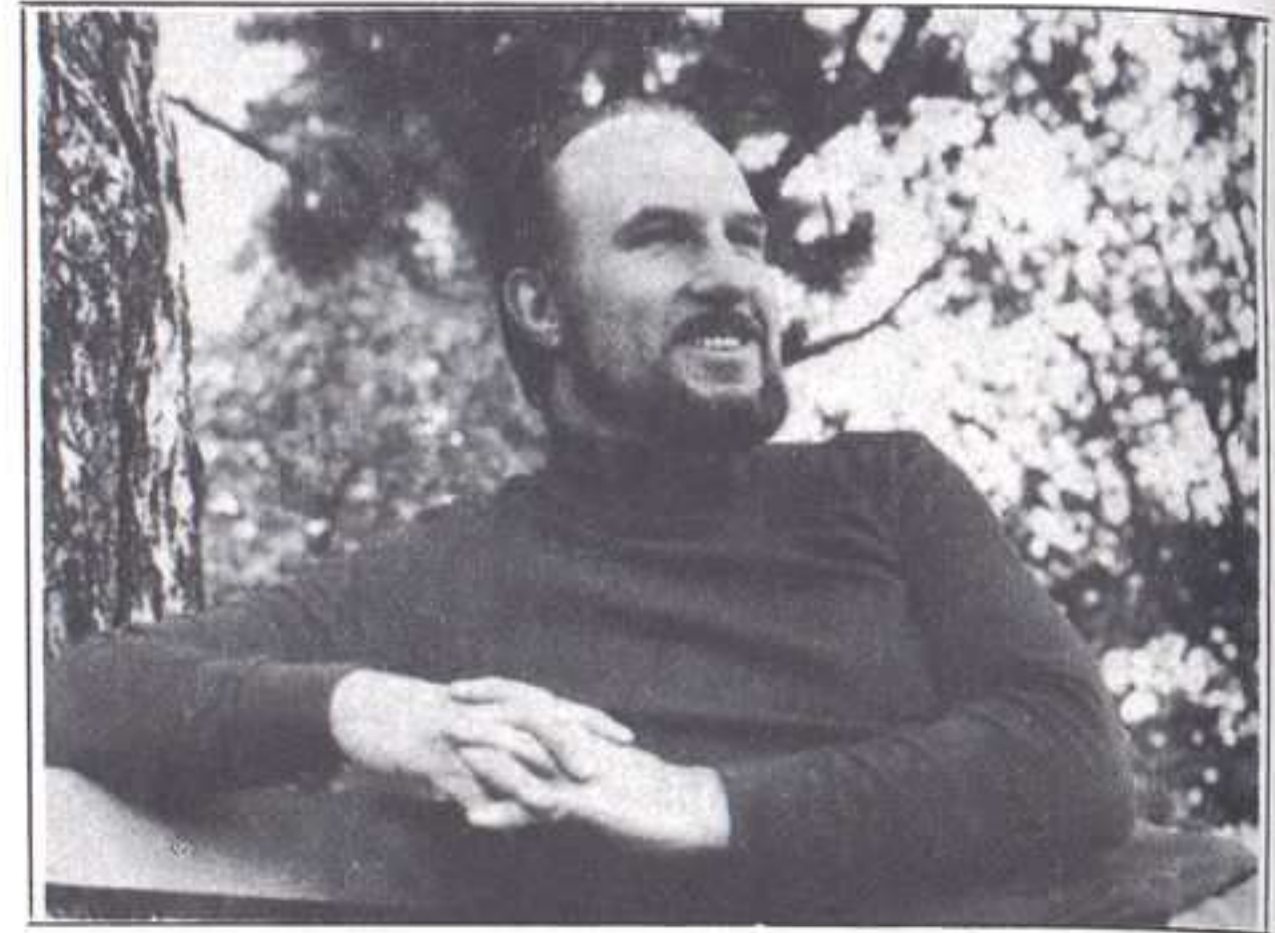
mente, la Behrens, pueden ser un ejemplo), lo hayan hecho, y bien.

Otro gran problema de Caballé, que le priva de dar una prestación global de su parte en esta ópera, es el ya comentado de falta de claridad articulatoria, especialmente precisa en las grandes frases declamadas straussianas, en las que tan vital es que la emisión sea fluida, igual, con perfecto apoyo, y en las que tan exigible es el dominio de la fonética. La soprano catalana, a veces, se «pasea» literalmente por la partitura, llegando incluso a prescindir del valor temporal de las notas. Toda su entrada y casi todas las frases dichas hasta la salida de «Jokanaan» adolecen de este defecto. Lo mismo que los parlamentos previos a la escena final. Estas irregularidades destrozan la compactibilidad de la imagen prevista en un principio y dejan materialmente cojo al personaje, que solamente queda bien servido en el dúo con el Bautista y en la página última, aunque a trozos. Hay frases magníficas que, aisladas del contexto general, servirían para calificar de extraordinarias la voz, la técnica y la expresión. Recordemos, por ejemplo, la delicadeza y auténtica belleza expresiva con que pronuncia sus últimas palabras: «Hat es nacht Blut geschmeckt? Nein! Doch es schmeckte...» El peligro, sin embargo, no es evitado por Caballé en muchos momentos, y abusa, en mi opinión, del «filado» en «ppp», que no está previsto en la «particella». A lo sumo, y en contadas ocasiones, «p» y «pp». En fin, puede ser admisible, aunque ello dota a la reproducción, en ocasiones, de un carácter algo dulzón, cosa totalmente alejada de la idea inicial.

Poco, y nada bueno, que hablar de su labor como actriz. Resulta una «Salomé» muy poco creíble: y no ya por su obesidad, sino por su sosería y rigidez expresiva (no evitadas por el hecho de que se muevan mucho los brazos). En ello tendría buena parte de culpa la dirección escénica de Font, muy poco inspirada. Fue una visión trivial, típica del drama, realizada sobre un antediluviano decorado de José María Espada, realista, de postal barata, absolutamente inane, inocuo. Un decorado, por decirlo así, únicamente «decorativo», alejado totalmente de la importante problemática simbólica y psicológica planteada en la obra. Font, sin intencionalidad trascendente, rutinariamente, únicamente moviendo con cierto orden la figuración, cayó también en la trampa de la pintura exterior, un poco granguñolesca, y resolvió muy, muy mal el peligroso número de la «Danza de los siete velos», donde la diva hizo el ridículo más espantoso contoneándose, vestida de «Virgen María», manejando velos —algunos de ellos con colores de simbolismo muy facilón— y jugueteando tontamente con «Herodes». Escena larga, pesada, inacabable (que, sin duda, aunque suponga en lo sonoro el clímax de la ópera, es una ruptura en su solidez estructural). Hay otros medios de sortear el peligro, desde la simple sugerencia a la utilización de una bailarina.

El resto del reparto no puede decirse que brillara a altura especial. Hay que señalar, no obstante, la correcta prestación que, en términos generales, tuvieron la mayoría de las voces jóvenes escogidas para las partes secundarias (García Marqués, Plazas, Sanz Remiro, Alcalde, Vivas, etc.). Eficaz, muy en su papel, el «Jokanaan» de Bailey, en la mejor actuación que ha tenido

en Madrid, aunque continúe sin ser agradable su voz, oscura, dura, cavernosa, emitida sin amplitud, encerrada, áfona, y aunque su pintura del personaje tuviese de todo menos nobleza. Bien —quizás lo mejor— el



Norman Bailey: rutina y eficacia con pobres medios.

«Narraboth» de Ochman: voz lírica, no bella, pero ancha, extensa, ímpetu juvenil, ardor... Lástima del absurdo salto hacia atrás que instrumentó para morir. Cansado, sin calidades vocales especiales, pero intencionado, el otrora tenor wagneriano Uhl, que hizo un «Herodes» falto de flexibilidad, alejado de esa fluidez y matización especial con que ha de servirse su parte, heredera, desde un punto de vista de técnica vocal, del «Mime» wagneriano y especie de antecedente de la escritura schönbergiana, «sprechgesang». Excesivamente histérica, como si estuviera verdaderamente borracha, la Veasey, que mostró en esta ocasión una voz carrasposa..



Ochman es un tenor aceptable.

La dirección musical de Rudel, apoyado en una voluntariosa Orquesta Ciudad de Barcelona, fue solamente discreta, a años luz de poder resaltar todo el complicado entramado armónico y contrapuntístico del copioso tejido orquestal straussiano. Fue una aproximación bastante plana, relativamente servidora de las indicaciones dinámicas y rítmicas, y desde luego alejada de poder dar la dimensión erótico-violenta, sensual de la obra, tan abundosa en pequeños clímax, descritos a través de motivos breves e insistentes, revestidos de una lujuriosa orquestación, y también dotada de intensos instantes de ardiente lirismo.

## EL «GANCHO» DE DOMINGO

Este año Plácido Domingo ha dado la de cal en Madrid, mejorando su mala actuación de la temporada pasada con **Manon Lescaut**. No es que haya estado al límite de sus posibilidades, en óptimo estado vocal, pero, al menos, ha actuado de forma decorosa y, por supuesto, como casi siempre, muy entregado (1). Sin que, con todo, pudiera disimular sus limitaciones, que las tiene, e importantes, aun encontrándose en las condiciones vocales más idóneas. Ya se ha hablado en estas columnas más de una vez de sus peculiaridades y características. No estaría demás, como en el caso Caballé, que, aunque sea más brevemente, las comentemos de nuevo.

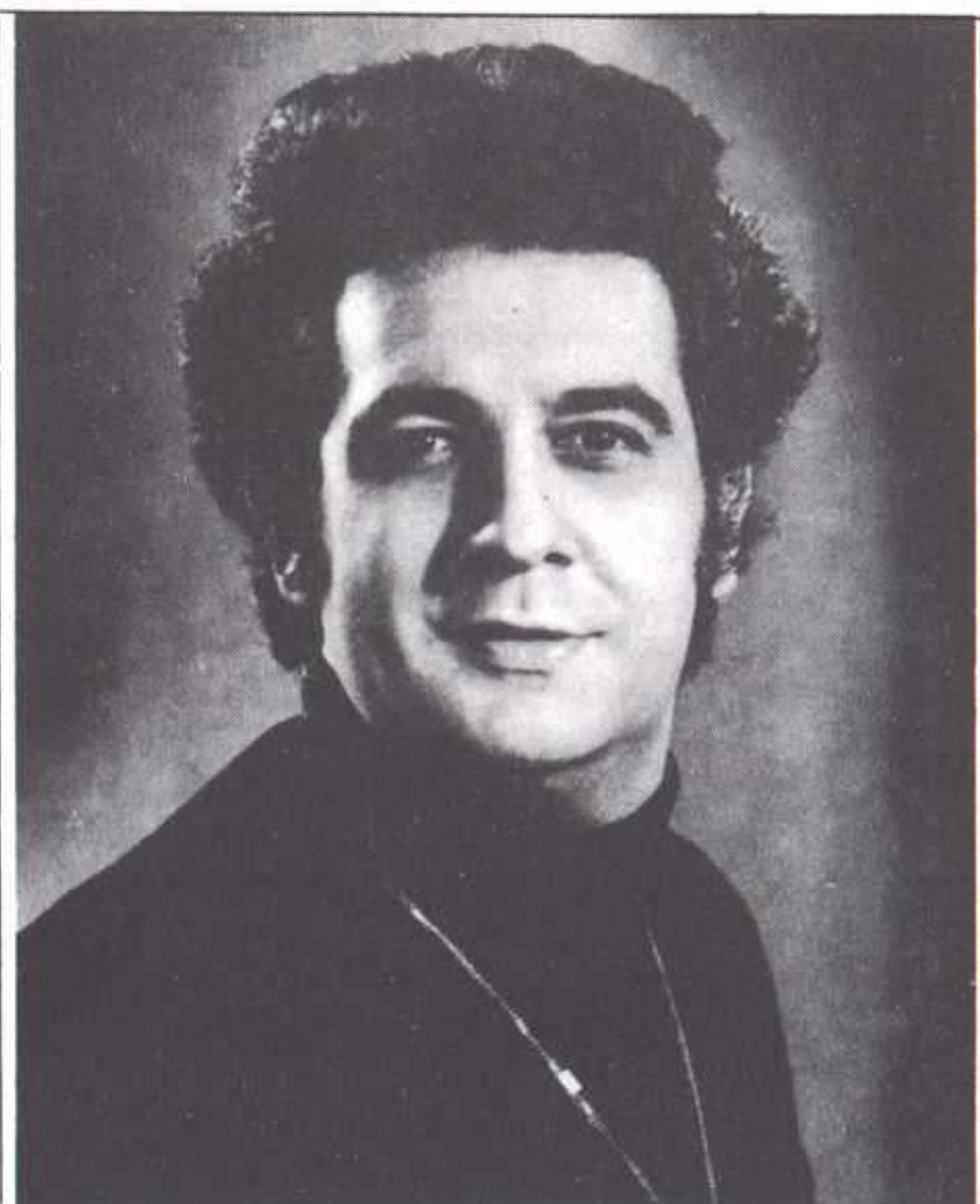
El instrumento es de indiscutible calidad: timbrado, ancho, cálido, homogéneo, de considerable volumen. Su color es actualmente, de un modo general, el de un «spinto», aunque no haya perdido su tonalidad lírica original, reconocible fundamentalmente en la zona aguda. El grave y el centro han ensanchado, es cierto, desde sus comienzos, aunque al precio de una pérdida de naturalidad en la emisión, de redondez, de frescura tímbrica. Ahora hay, aun en los momentos mejores, ciertos engolamientos y apoyos musculares no del todo canónicos, aparte pasajeras intervenciones, como refuerzo, de las fosas. El sonido es, por ello, menos libre, más apelmazado, a veces agarrotado, sin proyección hacia arriba, sin ascender por completo hacia los escalones superiores. Técnicamente, el bagaje del tenor español no parece excesivo, en particular por lo que se refiere al aspecto respiratorio y al de regulación del aire. Es manifiesta, por ejemplo, su dificultad para cantar con naturalidad, con relajación, «sul'fiato», articulando sin problemas y dosificando la intensidad sonora convenientemente. En tal sentido, su tipo de canto es todo lo contrario de «sfogato». Su habilidad para el «legato» para el canto noble, elegante, con línea, es también —en parte, por ello— escasa, aunque puede que en esto influya en buena parte su temperamento, nervioso y ardiente, lo que en principio le hace poco apto para la interpretación de partes verdianas, en especial las pertenecientes a la primera etapa compositiva («Ernani», «Alfredo», «Duque de Mantua»...) y, menos todavía, para el «belcanto» puro.

Estas constantes se dan siempre en toda actuación del tenor. En cierto modo, sobre todo las positivas, han existido siempre en él. La belleza y entidad del instrumento —en aquella ocasión plenamente, naturalmente, lírico— ya las puso de manifiesto en su primera actuación madrileña, cantando el «Enzo», hará unos ocho años. Se apreciaban ya el ímpetu, el ardor juvenil, tan importantes, junto al calor y brillo del timbre, para la receptividad del público. Y también una clara cortedad del instrumento en la zona aguda (apuros en el Si bemol final de «Celo e Mar»). Ahora, en sus interpretaciones de «Luigi», en **Il Tabarro**, y de «Canio», en **I Pagliacci**, en mejores condiciones vocales que otras veces (puede que más

descansado), ha logrado un multitudinario triunfo, poniendo lo que se dice al público de pie, y siendo aclamado hasta la locura. ¿Justamente? Según se mire. Yo diría mejor, **lógicamente**. Domingo es, probablemente, hoy el cantante más comunicativo, más entregado, más fogoso. Cualquier interpretación suya, por mediocre que sea (recordemos su **Manon Lescaut** del pasado año, o su **Aida** del anterior), promueve indescriptible entusiasmo. La gente, normalmente, no está por exquisiteces o perezas estilísticas en la línea de canto o de emisión. Cuando, como en este caso, hay una voz timbrada y un temperamento a flor de piel, reacciona positivamente.

En líneas generales, desde mi personal punto de vista, las dos interpretaciones reseñadas son meritorias y, aun con ciertas reservas vocales, dignas de aplauso. Los dos personajes servidos encajan bien en las posibilidades de su voz y en sus maneras. Cantó bien el «Hai Ragione», de **Il Tabarro**, y alcanzó, con gran esfuerzo y con la voz muy agarrotada, pero con nervio no exento de brillantez, las frases finales de su dúo con «Giorgetta», con repetidas escaladas al La natural y Si bemol («Folle di gelosia»). El personaje —con su mezcla de revolucionario social y de amante apasionado— le va bien, sin duda, aunque su dramatismo creo requiere una mayor matización; no es propiamente verista, como lo ve Domingo, no especialmente bien caracterizado. «Canio» sí es, y de qué manera, un personaje verista al cien por cien, y a él aplica el tenor español una suerte de hiperverismo que no nos hace más real (cosa muy difícil) a la histórica criatura pintada, con trazo tan grueso, por Leoncavallo, pero que agota todas las posibilidades del «melo». Aunque para ello haya que saltarse a la torera, en ciertos momentos, la medida correcta. Llorosa, lagrimeante, nerviosa, **agónica** interpretación, que vino servida por una voz muchas veces fuera de sitio, desencajada, empujada en ocasiones por el temperamento y por la fenomenal resistencia y condiciones físicas del cantante, que encuentra, aun sin apoyo, resonadores para el instrumento, que aunque pueda perder brillo, esmalte, no pierde color. Meritorio, dado sin reservas, pero de poca calidad so-

«Luigi» y «Canio»: quizá Domingo pueda decir: «Ladrán, luego cabalgamos».



nora, el Si natural de «A ventitré ore» (el año pasado, probablemente, no se hubiera decidido a emitirlo). Superdramático, dicho con convicción, a tope desde un principio, el «Vesti la giubba», que acabó de rodillas, sollozante, en gesto que levantó al público de sus asientos. Menos plausibles, por su exceso de efectismos, sus intervenciones del segundo acto. Muy bien dicha, con violencia, con furia, la frase final, «La commedia é finita», si bien su efecto de duro y doloroso reconocimiento, no exento de ironía, de la consumación de la tragedia, quedó algo desdibujado por el gesto de tirarse llorando al lado del cadáver de «Nedda».

Este personaje estuvo interpretado, bastante desdibujadamente, por Paloma Pérez Iñigo. Cantó toda la noche como con temor, sin que pudieran brillar las cualidades positivas de su voz, y sí, en cambio, las negativas: cierta acritud tímbrica, excesivo «vibrato», agudos demasiado abiertos... Poco afortunada intervención, en fin. Y es lástima, porque el papel, en principio, va a su tipo de voz. Juan Pons fue «Tonio». Puso de manifiesto que su evolución ha sido importante, ya que ha pasado en tres años de bajo a barítono. Como tal está por hacer, porque la voz, de agradable timbre y buena extensión, está como cruda, falta de dimensión y de carácter auténticamente baritonal, hasta el punto de que en algunas zonas de la tesitura posee claro color tenoril. Ha de mejorar también su escena y su expresión. Los demás actuantes cumplieron, desde el más entonado (Porrás, en un «Beppe» muy propio) al más flojo (Grijalba, en «Silvio»). Coro nervioso, desigual y falto de cohesión, muy preocupado, además, por el posible fallo, nada confiado en la experta pero confusa batuta de Oliviero de Fabritis, que no consiguió en ningún momento coordinar los elementos integrantes ni logró tampoco extraer de la Orquesta Nacional —que, curiosamente, cuando baja al foso se convierte en un conjunto vulgar— calidad sonora, ajuste y temperatura.

Todo, desde este punto de vista, funcionó mejor en la ópera de Puccini, en la que sí hubo intención y expresión desde el foso, con buena acentuación de los tintes sombríos y semiexpresionistas que esconde la partitura, aunque no se resaltara debidamente el refinamiento sonoro que también posee. Al lado de Domingo actuaron, como protagonistas, Angeles Gulín y Silvano Carroli. Ella volvió a demostrar su buen momento y a brindar su privilegiado centro, en una interpretación sentida y comedida de la dubitativa «Giorgetta», con sólo determinados problemas en las contadas escaladas a la zona aguda y un exceso de cantidad en su dúo con Domingo, al que, claro, tapó (ello hay que cargárselo en el debe a De Fabritis). Carroli es un cantante tosco, más bien hierático, con problemas importantes en el paso y zonas destimbradas en su instrumento. Pero es un auténtico barítono, especie a extinguir hoy en día. Voz grande, extensa, con graves. Su Sol natural («La pace é nella morte») fue espléndido. A pesar de las consabidas destemplanzas de Manzaneda, a buen nivel los secundarios. La dirección escénica de Madau Díaz, sobre un clásico pero aceptable decorado de Varisco, fue plausible. No tan plausible su trabajo en la obra de Leoncavallo. Claro que ésta tiene más dificultad por su propia endeblez dramática y musical. Hubo un exceso de movimiento, de saltos, de animación mal entendida.

(1) En unas recientes declaraciones para **Informaciones** el tenor ha prometido que no volverá a cantar en Madrid —a donde, según parece, suele venir «haciendo un hueco»— si no se encuentra descansado y «a punto». Amén. Creo que no debe existir duda, aparte de reconocer la importancia —pese a todo, sí la tiene— de Madrid como «plaza de primera clase». Menos y mejores actuaciones antes que más y peores. El favor al público se le hace presentándose en las condiciones idóneas.

# PAIS MUSICAL

## Baleares

### IX SEMANA DE ORGANO EN PALMA

Con el esplendor similar al de años anteriores ha tenido lugar en esta ciudad, con gran afluencia de aficionados al rey de los instrumentos, la IX Semana de Organo que, conforme es habitual, ha sido patrocinada por la Caja de Ahorros y la Comisión Diocesana de la Música. Igual que en otros ciclos, se ha celebrado con el órgano de la parroquia de Santa Eulalia, habiendo intervenido celebrados maestros del arte orgánico. El crítico musical reverendo don Antonio Fullana, con su proverbial elocuencia, fue el presentador y comentador de los intérpretes y obras programadas, resaltando la ejemplaridad de dicho patrocinio, que induce a una verdadera manifestación cultural de alto rango.

### JULIAN SAMPER HA MUERTO

El excelente organista jubilado y beneficiado de la Catedral de Mallorca, reverendo don Julián Samper Marqués, ha fallecido en Palma a los ochenta y tres años de edad. Don Julián, como comúnmente le llamábamos, tuvo un carácter afable, y socialmente hablando fue siempre un correcto caballero. Experto organista, músico cultivado y vocacional, ciudadano culto y gran impulsor de la escuela impresionista francesa (recordamos con agrado aquellas sublimes versiones «ravelianas», etc., etc.); pero, sobre todo, era de admirar la asombrosa facilidad que poseía improvisando y desarrollando un determinado tema musical. Mallorca ha perdido un extraordinario artista.

Descanse en paz el ilustre músico y amigo.

### CONCIERTO CORAL

Las dinámicas y afanosas agrupaciones corales Capella Oratoriana y Niños Cantores del Colegio San Francisco ofrecieron una singular y espectacular audición en la iglesia de San Felipe Neri, de Palma, que albergó en su contenido programático un hermoso mosaico de polifonía medieval. Felicitamos a sus jóvenes directores, Gori Marcus y Antonio Riera, respectivos conductores de las citadas corales y artífices de la extraordinaria audición, someramente comentada.

### OPERA EN MENORCA

Coincidiendo con el 150 aniversario del Teatro Principal de Mahón (1829-1979) se ha conmemorado con toda brillantez fecha tan memorable para la cultura musical del pueblo mahonés, celebrándose solemnemente la VIII Semana de Opera, con las representaciones de **Aida**, de Verdi, y **Lucia de Lammermoor**, de Donizetti. Cuando tanto se viene clamando por un resurgimiento de la afición musical y se le apoya oficialmente en el ámbito nacional, en Menorca, sin apenas ayuda alguna, se está dando un encomiable empuje por el entroncamiento de una tradición que lleva más de siglo y medio, y que parecía se

iba a extinguir antes que finalizara la primera mitad de nuestro siglo. Desde estas columnas tributamos nuestra más fervorosa felicitación a las entidades que han permitido este dignísimo esfuerzo, y muy particularmente al maestro Deseado Mercadel, concertador de los coros y maestro interno en las referidas representaciones. El elenco correspondiente a la octava edición operística tras el pujante inicio del más reciente período ha sido el siguiente: Sopranos, Lorenza Canepa, Cecilia Fondevila y Fiorella Pediconi; «mezzosoprano», Franca Mattiucci; tenores, Pedro Lavirgen, Umberto Grilli, Marcelo de Marco y Diego Monjo; barítono, Franco Bordoni; bajos, José Luis Barrera y Antonio Borrás. Las representaciones se vieron abarrotadas de público y fueron conducidas por el maestro Ricardo Bottino. El cuerpo de baile, de la Escuela de Ballet Ute Dahi.

### EXTRAORDINARIO RECITAL DE LUIS GALVE

El ilustre y genial pianista español Luis Galve dio en el «Auditorium» de Palma un magnífico recital. Bastantes años habían transcurrido desde su última aparición en escenarios palmesanos, y podemos asegurar, sin temor a dudas, que no solamente se mantiene «en forma», sino que supera cada vez más sus brillantes actuaciones, repletas de dosificada técnica al servicio de una esmerada y pulcra como emotiva dicción. Tuvo que salir por tres veces consecutivas al palco escénico para acallar los prolongados aplausos que un público entusiasmado le tributaba. El programa que presentó el magnífico artista fue desarrollado de la siguiente manera: dos corales y un preludio, de Bach; tres sonatas, de Scarlatti; «**Suite**» para piano, de Debussy; «**Suite**» del **Amor brujo**, de Falla, y **Cuadros de una exposición**, de Moussorgski. De «plus» tuvo que ofrecer, ante las insistentes ovaciones del auditorio, **Danza española**, de Granados, y otra danza de Villalobos.

### CONCIERTOS SACROS

● En homenaje a Hilarión Eslava en el primer centenario de su muerte, la Capella Mallorquina ofreció un extraordinario concierto sacro en la iglesia de Santa Catalina de Sena, de Palma, bajo la dirección de su fundador y director, Bernardo Julia, con sujeción al siguiente programa: **O sacrum convivium**, **El penitente** (solista, Mercedes Riera); **Bone Pastor** y **Miserere** para solistas, coro y órgano (solistas, Rosario Amengual, Maruja Munar, Pedro Palou, Ricardo Peropadre y Miguel India, con Antonio Mateo al órgano), todas estas obras de Hilarión Eslava, cerrando la mentada audición el estreno de **Oración del desesperado**, de Juliá, y en homenaje a Eslava.

● En la Iglesia Catedral Basílica de Ciudadela, de Menorca, la Capilla Davidica de Ciudadela, con la colaboración de la Orquesta Filarmónica del Ateneo de Mahón, celebró también su ya tradicional concierto sacro con los solistas Carmen Casella, Rafaela Cantalops, José L. Cardona y José Bagur. Condujo la extraordinaria audición el director titular, Guillermo Coll. El programa desarrollóse así: **Tu es**

**Petrus**, de Eslava; **Cantata 146** y **Cantata 147**, de Bach; **Dixit Dominus**, de Andreu; **Dies Irae**, **Tuba mirum** y **Hostias et preces**, de Mozart; **La creación** (números 4, 8, 10 y 24), de Haydn; **Regina celi**, de Mascagni, y **Alleluia**, de Haendel.

● El Ayuntamiento de Palma quiso tributar un recuerdo al que fue organista de la Catedral Basílica, recientemente fallecido, Julián Samper, con la Orquesta Ciudad de Palma y Coral Universitaria, bajo el programa **Sinfonía incompleta**, de Schubert, y **Misa en Do menor**, op. 48 (cuarteto solistas, coro y orquesta). Condujo la audición, que se celebró en la Catedral de Palma, el director titular de la orquesta, maestro Ribelles. Los solistas, Montserrat Pueyo, Francisca Alomar, Juan Calero y Antonio Oliver. Todas las audiciones consignadas se vieron concurridísimas y las interpretaciones respectivas rayaron a gran altura.—LORENZO GALMES CAMPS.

## Bilbao

### SOCIEDAD FILARMONICA

Extraordinario éxito del Coro Femenil da Camera de la Accademia Filarmónica Romana en su segunda actuación en esta Sociedad Filarmónica y bajo la dirección del prestigioso maestro Pablo Colino.

Está formado por una cuarentena de alumnas de la Escuela de Canto Coral que la Accademia Filarmónica Romana fundó en 1961, bajo la dirección del citado maestro Pablo Colino. Este Coro cuenta en su haber con el Premio Nacional «David de Miguel Angel», por su interpretación de la Polifonía clásica.

Tuvo el concierto una primera parte muy interesante, con obras de diversos compositores, como Upsala, Palestrina, Victoria, Janequin, Dowlan y Di Lasso, observándose en todas las obras una gran afinación y perfecto acoplamiento en todas sus voces.

En la segunda parte se interpretaron tres obras de F. Schubert, con acompañamiento de piano (Anna Pia Sciolari), muy buena colaboradora al éxito de estas bellas canciones; después, también con acompañamiento de piano, **La Caritá**, de G. Rossini, de gran sentido rítmico, y así hasta el final siguieron canciones, **Binbili, bombo** (canción vasca), de Almandoz; dos canciones napolitanas de G. Napoli; **Nana negra**, de Guridi; **Madre, en la puerta hay un niño** (canción andaluza), de P. Colino, muy bella canción; escenas húngaras de Bardos, y, finalmente, **Salut, Printemps**, con acompañamiento de piano, de Debussy.

El éxito fue rotundo, y el público aplaudió largamente, ante lo cual prolongaron el programa con obras que dieron lugar a nuevas ovaciones.

● El Cuarteto Italiano, ya conocido del público de esta Sociedad Filarmónica, por ser su tercera actuación, volvió a ofrecer un concierto de música de cámara que puede catalogarse de excepcional.

La unidad que logran los cuatro profesores: Paolo Borciani, violín primero; Elisabetta Pegreff, violín segundo; Dino Ascio

LA TRISTE HISTORIA  
DE LA CANDIDA EUTERPE  
Y SU ABUELA DESALMADA

Todo el mundo parece coincidir en la necesidad de una adecuada pedagogía como substrato material para una vida musical digna. En las páginas de esta revista se lleva insistido en ello con motivo de una ya olvidada mesa redonda y en la entrevista al conselleiro de Cultura, Marino Donega. Pero las palabras, aunque se graben en cinta magnetofónica y salgan en cuidadosos tipos de imprenta, sólo son, en el mejor de los casos, exponente de buenas intenciones. Y a pesar de la conciencia de la necesidad de una mejor pedagogía musical, la situación de los Conservatorios ha pasado de mala a penosa.

El nacimiento del Ministerio de Cultura ha creado un auténtico vacío de poder en todo lo que atañe a los Conservatorios. En efecto, la casi totalidad de los Conservatorios gallegos, que dependían económicamente de Bellas Artes, se encuentran en estos momentos a la luna de Valencia, al desentenderse de ellos la Dirección General de la Música. El problema se hace especialmente grave al ser afectados los Conservatorios con mayor número de alumnado («verbi gratia», el de La Coruña), y pierde importancia en otros casos, como el de Vigo (por cierto, primero y único en incluir en su programa de estudios a la gaita gallega), que parece gozar del favor municipal.

Las últimas noticias al respecto parecen señalar que, a pesar de la reunión de representantes de los Conservatorios afectados, no se ha tomado una postura conjunta. En todo caso, la reunión de Santiago suponemos que reforzará (o creará) las tan necesarias relaciones entre los Conservatorios del país.

Bajo los auspicios del Conservatorio compostelano está cobrando interés una vieja ambición de los melómanos locales: la creación de una orquesta de cámara es hoy una realidad. La orquesta, que se presentó al público el día siete de junio, cuenta, como es lógico, con un exiguo número de intérpretes, y en ella participan algunos de los miembros del Grupo Universitario de Cámara que dirige Carlos Villanueva. Este pluriempleo musical nos pone de manifiesto lo precario de todas estas iniciativas. Universidad y Conservatorio tienen el empeño de empezar a dignificar la vida musical compostelana, que, como en todas las ciudades de Galicia, está por debajo de sus posibilidades y parcialmente esclerotizada. En Compostela hay una notable afición a la música (en buena parte creada por los Jueves Musicales de la Universidad, que tienen un público asiduo), pero el aficionado estudiante abandona la ciudad en cinco o seis años, y este trabajo no repercute en la vida local. Parecido problema tiene el recién nacido Coro Universitario, dirigido por Maximino Zumalave, que parece gozar de las simpatías del discolo estudiante gallego. El Coro se presentó públicamente el 31 de mayo, registrándose una gran afluencia de público, y obtuvo un éxito poco común.

Sin salir de la Universidad, hay que felicitarse porque, por fin, parece que será construido el tan solicitado Auditorio universitario. El nuevo rector —señor Suárez Núñez— ha abierto puertas a esa vieja idea, que hace cerca de dos años fue expuesta en RITMO por la corresponsalía gallega. Lamentablemente, el Auditorio será edificado en el Campus Universitario, en



Tres coros vizcaínos reunidos en el escenario del Coliseo Albia, de Bilbao, durante su actuación conjunta. Más de cien voces graves.

viola, y Franco Rossi, violoncello, es asombrosa; luego, calidad de sonido instrumental, cohesión y firmeza de unas técnicas clarísimas, fundidas dichas cualidades en una, como «cuarteto», dan la medida auténtica del valor artístico de esta agrupación de cámara. Interpretaron obras de Mozart, Bela Bartok y Brahms. Tres versiones espléndidas que fueron una gran rúbrica al concierto, prorrogado aún más ante las insistentes ovaciones.

## CONCIERTOS ARRIAGA

Brillante recital de guitarra el ofrecido en esta Sociedad por el guitarrista, de Alcoy, José Luis González, que cuenta ya con un buen «palmarés» de premios y ha tocado en varios países.

El programa sufrió algunas modificaciones, anunciadas sobre la marcha por el propio concertista. De tal forma, en la primera parte, dedicada a M. Torroba, con la consiguiente monotonía, se incluyeron unas piezas de Tárrega, mientras que en la segunda, dedicada a Albéniz, incluyó dos danzas españolas de Granados, teniendo así el programa un mayor interés.

Este guitarrista, de fino estilo y sonido suave, tiene buena escuela y domina la técnica de la guitarra, con cuyas cualidades ha realizado un brillante recital, que ha gustado al auditorio.

• Invitado por la A. B. A. O., como en ocasiones anteriores, don Antonio Fernández-Cid ha acudido a Bilbao, para pronunciar un par de conferencias en la Biblioteca Municipal. La primera, dedicada al compositor **Giacomo Puccini**, explicando el «Tríptico» (**Il Tabarro**, **Suor Angélica** y **Gianni Schiachi**), y aludiendo a la obra en general, destacando la ópera **Tosca**.

La segunda versó sobre la figura del tenor romano **Giacomo Lauri Volpi**, y aludiendo a la obra en general, destacando la ópera **Tosca**.

A raíz de su inesperado fallecimiento, víctima de una trombosis cerebral, bien se merece este recuerdo del «tenor de la voz eterna», como se le llegó a llamar. La palabra, siempre amena, del conferenciante prendió en el público, que le siguió con interés.

• Ha constituido un verdadero éxito de crítica y público el concierto coral que han ofrecido en el Coliseo Albia de Bilbao, y en plan experimental, los tres coros vizcaínos Biotz-Alai, de Algorta; Orfeón de Sestao y la Agrupación Artístico Cultural «Deustoarrak», de Deusto-Bilbao.

En la primera parte, y después del **Agur Jaunak**, cantado por todos los coralistas, comenzó su actuación individual el coro Biotz-Alai, cantando dos obras de Madina y Garbizu; dirige el Maestro Juan José Gainza. Le sigue el Orfeón de Sestao, con otras dos obras de Aragüés y «P. Donostia», dirigiendo el maestro Teobaldo Guerrero, para actuar, finalmente, el «Deustoa-

rrak» con otras dos obras vascas, bajo la dirección del maestro José Giménez de Muruaga.

En esta primera parte de actuación individual de los tres conjuntos ambos coros han mostrado una visión de diferentes estilos de nuestra música coral, voces graves que estos tres coros cuidan mucho en su afinación y empaste, así como la musicalidad, de todo lo cual los tres coros han cuajado una brillante actuación, a través de esas breves obras, que nos han dejado un grato recuerdo y con ganas de poderles escuchar con más amplitud, y de ello dio cuenta el público, que aplaudió largamente la actuación de cada coro.

Ya en la segunda parte, estos tres coros de voces graves (más de cien voces), para un concierto conjunto, o sea, refundido en uno solo los estilos de los tres coros, cantaron: **Goizeko Izarra**, de Santesteban; **Zaintsu II**, de Antón Larrauri; **Arrantzalia**, de Azcue; **Kitolis**, de Arámburu; **Gizon-Dantza**, de Escudero, y **Kanta Berri**, de Sorozábal.

Los maestros Gaínza, Guerrero y Giménez de Muruaga dirigieron el conjunto dos obras cada uno. Todas estas obras resultaron de una gran brillantez por la pujanza de esas cien voces graves. Resultaba emotivo y apasionante el **Goizeko Izarra**; **Zaintsu II**, escrito por Larrauri en homenaje al gran organista don Víctor de Zubizarreta, que por sí mismo es original en la exposición del tradicional «Aldapeko»; **Arrantzalia** fue sobresaliente por la expresión y empuje, así como la homogeneidad, modulaciones, aparte que intervinieron los tres solistas; luego **Kitolis**, más popular, así como **Gizon-Dantza** es más contrapuntística, y, finalmente, el **Kanta Berri**, bien matizado y con gran profundidad.

En términos generales, la actuación de este conjunto de más de cien voces ha sido verdaderamente brillante; los maestros directores han estado muy acertados para ser éste el primer ensayo; los solistas Solaun, Laca y Landeta tuvieron una intervención distinguida y están preparados para obras de más altos vuelos, que esperamos poder escuchar en otra ocasión.

La presencia en escena del conjunto, con su uniformidad, ofreció una grata impresión al público que llenaba el Coliseo Albia.

La Caja de Ahorros Vizcaína se ha honrado en patrocinar esta iniciativa en reconocimiento a la generosa labor de nuestras agrupaciones corales; que cunda el ejemplo, y nuestra enhorabuena a todos los coralistas y directores, solistas y organizadores, en fin, que han hecho posible este primer ensayo de un gran acontecimiento artístico y cultural.

El acto terminó con el **Gernikako-Arbola** entonado en medio de un ambiente emotivo y apasionado, a que dio lugar tan magnífico concierto, que confiamos se repita.—**JOSE DE URQUIJO.**

las afueras de la ciudad, y no en el Palacio de Fonseca, hoy decrepita sede de la Facultad de Filosofía, que será habilitado como Biblioteca Central de la Universidad. En todo caso, siempre será de agradecer la construcción de este Auditorio, y hay en Santiago quien comenta con benevolencia las ventajas de tener un rector que toca el piano.

Los que no parecen tocar el piano en absoluto son los miembros de la Asociación Pro-Música en Galicia, «Manolo Quiroga», entidad a la que no se le conocen actividades. Se le conoce, sin embargo, la existencia de una sede en la céntrica calle de Juan Flórez, número 36, y de un piano «Stenway» de concierto que permanece allí, aburrido, esperando que alguien lo toque. Dado que nadie conoce datos acerca de su organización y actividades, y se presume la existencia de algo relacionado con la música en Galicia, agradecería que si algún lector o socio de dicha Asociación lee este artículo me enviase la información que yo (confieso mi fracaso) no he sido capaz de conseguir. Gracias.

## VUELVE EL SEMINARIO DE ESTUDIOS GALEGOS

De quien sí hemos tenido noticias es de Xuventudes Musicales de Vigo, que parece preocupada por reforzar (en el caso de música de tradición clásica, crear) la fraternidad cultural galaico-portuguesa. En estos momentos están preparando su Segundo Festival Musical de Vran, que, como el anterior, intentara acercarse a la Música de las nacionalidades —especialmente a la gallega, claro— desde una óptica desprejuiciada que permita la presencia abundante de música de vanguardia.

También ha sido noticia la resurrección del Seminario de Estudios Galegos, entidad de enorme importancia en el desarrollo de la cultura gallega del primer tercio de siglo y cita obligada en nuestra historia, en la que colaboró lo mejor de la cultura de la época. El trabajo del Seminario, que el público madrileño ha podido conocer por medio de una reciente exposición-homenaje en la Galería Sargadelos, abarca todo lo referente con la cultura y no descuida ni la música (recordemos, por ejemplo, el excelente cancionero comarcal que nos ofrece Bal y Gay en **Terra de Melide**, un libro ejemplar, recientemente reeditado) ni la ciencia.

Sería de desear que el Seminario plantease con rigor y consecuencia una sección de musicología y otra, no menos seria, de etno-musicología, que permitirían una mayor vinculación de la música tradicional con el folklore, etnología y antropología cultural.

Con idénticas ideas se debe relanzar (pienso) todo lo referente a la música dentro de una iniciativa cultural de interés evidente: el Museo de Pobo Galego, que por su planteamiento debería de ser el centro de todo este tipo de estudios y trabajos, está tardando en abrir su sala de música. La fecha de apertura parece estar lejana, y todavía desconocemos los materiales que se van a exponer. Poco o nada sabemos de una sala que tendrá que reunir lo más selecto de la organografía popular gallega. Esperemos que el Museo do Pobo Galego, sin duda el más importante para nuestra cultura, se aplique con más calor a esta empresa.

El capítulo curioso de este pseudo-noticiero lo protagoniza Rogelio Leonardo de Bouza, que —con la ayuda económica de la Diputación Provincial de A Coruña— ha elegido el visionario camino de

tocar a Webern (es un ejemplo) en la gaita. Para ello, y sin duda con buena intención, este hombre se ha aplicado a la estéril labor de crear grupos de cámara de gaitas. Y, claro está, desvirtúa un instrumento que no está hecho para esos trotes. Los instrumentos de doble «palleta» tienen unas limitaciones inherentes a su naturaleza, que los incapacita para tocar casi toda la música de tradición clásica. Nos podríamos extender en consideraciones técnicas acerca del mecanismo de la gaita y del repertorio que le es propio...; en fin, que una gaita es una gaita y un violín es un violín, o dicho en palabras del refranero: «Un home é un home e un gato é un bicho».

En cuanto a la ópera, poco hay de nuevo: Amigos de la Opera ha sacado una circular en la que informa a los socios sobre los intentos de replantear la temporada coruñesa. Es de destacar la idea de realizar las representaciones durante el otoño, para evitar la sobrecarga de actos en el verano, cuando muchos de los aficionados están de vacaciones. Donizetti, Verdi, Puccini y Leoncavallo parecen ser los autores elegidos para 1979. La nueva Directiva aborda con amor al género los problemas existentes, que son, como casi siempre, fundamentalmente económicos.

## PUBLICACIONES

Están también relacionados con la ópera alguno de los trabajos de musicología que se llevan a cabo en Galicia: Margarita Soto Viso ha analizado, para **RITMO**, **Inesse e Bianca**, la ópera de Marcial del Adalid que Rodrigo de Santiago condenó al ostracismo, y para **Grial** (2), un estudio sobre el manuscrito de las canciones; Manuel Balboa, estudioso del teatro lírico, publicó recientemente **O teatro lírico galego nos séculos XIX e XX** (3), y prepara los análisis de **Amor vedado**, de Andrés Gaos; las óperas de Rodríguez Losada...; y Julio Andrade prepara un trabajo sobre **Maruxa**, de Vives, para esta Revista.

El Departamento de Historia de la Música, de la Universidad, continúa su trabajo, orientado en múltiples sentidos: el padre López Calo está completando una colaboración para una Enciclopedia gallega sobre Historia de la Música gallega. Carlos Villanueva ha publicado en **Compostellanum** (4) un amplísimo trabajo sobre Vaquedano, uno de los músicos de capilla de la catedral. Otro trabajo de Villanueva en relación con la música en la catedral compostelana es incluido en una nueva revista, **Bonaval**. Esta revista pretende incluir un artículo de musicología y una partitura inédita en cada número. Finalmente, parece ser que una editorial viguesa intenta reeditar alguno de los ensayos de Bal y Gay; el prólogo a esta edición correría a cargo del joven compositor Enrique X. Macías.

¡Ah!, me olvidaba del piano concedido a Música en Compostela en detrimento de la Universidad. No voy a insistir más en el tema, que ya bastante se ha insistido.

## LOIS RODRIGUEZ ANDRADE

(1) Marino Dónega ha dejado de ser conselleiro de Cultura.

(2) **Grial** es una revista en gallego que edita trimestralmente la Editorial Galaxia, de Vigo. El trabajo saldrá en junio y es bastante extenso.

(3) Carreira y Balboa publicaron un folleto, de 110 páginas, con el título **150 anos de música gallega**. La edición corre a cargo de la Xunta de Galicia, y puede solicitarse gratuitamente al Departamento de Publicaciones da Xunta de Galicia. Pazo de Raxoi, Santiago de Compostela.

(4) **Compostellanum** es una revista anual dedicada a las investigaciones sobre Santiago. En el número de 1978 se incluye el trabajo citado.

# Las Palmas

## XII FESTIVAL DE OPERA

Festival pródigo en sustituciones de intérpretes, que culminó con la retirada de cartel de **Werther** por continuar —según comunicado de los Amigos Canarios de la Opera— la indisposición de la «mezzosoprano» Josephine Veasey —ya en **Norma**— y no conseguir una sustituta de similar categoría, reponiéndose en su lugar **Tosca** —interpretada por Montserrat Caballé, Jaime Aragall, Gianpiero Mastromei, Antonio Borrás, Orazio Mori, José Manzaneda, Argelio Bermúdez y Dolores Cava—, a la que no asistí por encontrarme ausente de la Isla.

**Norma.**—Sigue sin convencerme Montserrat Caballé como «Norma», aunque en esta ocasión mejoró ligeramente otras versiones por mí oídas. Su voz, ya bastante deteriorada por los excesos, aunque momentáneamente luce la indiscutible calidad de su timbre, no es la idónea para la sacerdotisa druida. Su canto, por carencia de expresividad e intencionalidad, y por la ininteligibilidad de la dicción, se hace monótono. Como siempre, pródiga en el efectismo de los «filados», interpretó muy «personalmente» la famosa aria «Casta diva», que no convenció, estando más aceptable en la «cabaletta» y en los dúos. Buena línea y timbre grato y uniforme en la «mezzosoprano» Alicia Nafe, que tuvo una actuación destacada, aunque aún no con la suficiente madurez vocal para encarnar a «Adalgisa». Correcto y eficiente el bajo Leonida Bergamonti, con apreciable volumen vocal. Mal, sin paliativos, el tenor Gianfranco Privitello, desafinando continuamente. Discretos la «mezzosoprano» Cecilia Fontdevila («Clotilde») y el tenor Alfredo Heilbron («Flavio»). Ajustada la coral Regina Coeli. Eugenio M. Marco dirigió la orquesta con su habitual tosquedad, plegándola dócilmente a las peculiaridades de la «diva».

**Adriana Lecouvreur.**—Aceptable versión. Montserrat Caballé estuvo más ajustada vocal y escénicamente en su personaje que en **Norma**, tuvo momentos felices en los que su voz sonó compacta y cálida, pero, en general, me reitero en lo ya expuesto acerca del abuso de sus recursos y de sus extraordinarias, pero deficientemente administradas facultades, aunque el «gran público» —por su desconocimiento— no se aperciba de ello y se deslumbró por los efectismos. En el recitativo de «Fedra», al querer acentuar el dramatismo, desgarró excesivamente la voz. No terminé de satisfacerme la actuación de Jaime Aragall; su timbre, que sigue teniendo «squillo», por no saber controlar adecuadamente la emisión, se dispersa con exceso, produciendo molestas vibraciones sonoras; su voz se oscurece intermitentemente, sonando bastante desigual en los distintos registros; línea muy irregular y desgarramientos en el agudo. Giuseppe Taddei volvió a repetir su lección de profesionalidad y veteranía, atemperándose a sus actuales posibilidades vocales, por lo que son comprensibles y disculpables algunas lagunas sonoras y pérdidas de «fiato». La «mezzosoprano» Rosalind Elias cumplió sin excederse, con alguna destemplanza en los graves, manteniendo una línea muy regular en su actuación. Orazio Mori acreditó su eficiencia interpretativa. Aceptable el Coro del Festival y el Ballet Infantil de Trini Borrull. Dirigió la orquesta Eugenio M. Marco, dentro de su tónica.

**El barbero de Sevilla.**—Sin ser muy exigente en el juicio, esta versión puede catalogarse de pasable. Jesús Mariátegui



## Sevilla

Durante el segundo trimestre del curso y primero de 1979 vuelve a ocupar un puesto preeminente en las realizaciones musicales la Caja Provincial de Ahorros «San Fernando», cuya Obra Cultural extiende también su acción a otros estamentos que no son de nuestra incumbencia. Lo más importante fue primero el IV Ciclo de Música Contemporánea, con siete sesiones, a cargo del Nuevo Trío Italiano, el Quinteto de Viento Koan, el pianista Ramón Coll, el Grupo de Percusión de Madrid, que dirige José Luis Temes; el dúo de violines Comesaña-Katliaskaia y la Orquesta Bética Filarmónica con su titular, Luis Izquierdo, y el violoncelista José María Redondo como solista, más dos conferencias desarrolladas por Tomás Marco y Andrés Ruiz Tarazona. Es de mencionar el estreno mundial de una obra, por encargo de la propia entidad organizadora: **Invocación**, para cinco percusionistas, de Manuel Castillo, que ha supuesto un nuevo éxito para el más universal de los compositores sevillanos actuales.

Otro éxito de gran relieve ha sido la interpretación de doce de los **Concerti**, de Haendel, para órgano y orquesta, en el instrumento de la época perteneciente a los Reales Alcázares y recién restaurado, por el organista de la catedral hispalense, P. José Enrique Ayarra, con el grupo de cámara de la Orquesta Bética Filarmónica, bajo la dirección de Luis Izquierdo. En otra fecha de los viernes musicales de la Caja actuó también en la capital la clavecinista Lydia Bergueroff.

Durante el período de tiempo que abarca este resumen la promoción musical de la Caja se extendió intensamente por la zona de sus actividades, celebrando hasta sesenta y cinco conciertos en treinta localidades diferentes, encuadrados en los ciclos de Información Musical, Canto Coral, los Instrumentos de Viento a través de la Historia, Beethoven, el Recital, la Música de Cámara y Formas primitivas y Evolución de la Guitarra, interviniendo los dúos de voz y guitarra Anne Perret-Rodrigo de Zayas y Pilar Jiménez-José Lázaro; el de violoncello y piano Calabuig-Martí; Grupo de Metales «Ciudad de Sevilla»; los pianistas Manuel Castillo, Fernando Puchol y Pilar Bilbao; el Coro de la Universidad, el Quinteto de Viento del Ateneo, el Trío del Conservatorio de Málaga y la Orquesta Bética Filarmónica dirigida por Luis Izquierdo.

Finalmente, aunque acaso sea lo más importante desde el punto de vista forma-

tivo y cara al futuro de la música, ha empezado, y continuará durante todo el año, un ciclo de iniciación para escolares organizado también por la Caja de Ahorros «San Fernando» y patrocinado por la Dirección General de Música con la colaboración de la Delegación Provincial del Ministerio de Cultura y el Conservatorio Superior de Música, en cuyo «Auditorium» se celebran dos conciertos matinales en semanas alternas, a cargo de la Orquesta Bética Filarmónica y la de Cámara del Conservatorio, con sus respectivos directores titulares Luis Izquierdo y Manuel Galduf; los pianistas Angeles Rentería y Jacinto Matute —en dúo o independientemente—, Ramón Coll y Pilar Bilbao; Pedro Vicedo y el conjunto de percusionistas, el guitarrista José Lázaro, el Quinteto de Viento del Ateneo, el dúo de violoncelo y piano Calabuig-Martí, el catedrático de Composición Manuel Castillo, el Coro del Conservatorio, también dirigido por Luis Izquierdo, y como solistas con éste o con las orquestas las sopranos Dolores Borrego y Rosario Bautista; las violinistas Cristina Pérez y María Rosa Núñez, además de Antonio Calero (guitarrista), Carlos Baena (oboe) y Francisco Cano (trompeta), haciendo comentarios explicativos en distintas sesiones Mariano Pérez, director del Conservatorio; José María Benavente y Luis Blanes.

Impresionante movilización de valores técnicos y artísticos, que acredita por igual la entrega de la Obra Cultural de la Caja de Ahorros «San Fernando» a la música y la dirección técnica de esta campaña, a cargo igualmente de Luis Izquierdo.

• Otro bloque importante de la actividad musical sevillana lo constituyeron siempre los conciertos de Juventudes Mu-

(Concluye en la pág. 80.)



Un acontecimiento musical en Sevilla: la interpretación de los doce **Concerti** de Haendel, para órgano y orquesta, a cargo del P. José Enrique Ayarra y la Bética Filarmónica, dirigida por el maestro Luis Izquierdo. Las gráficas nos presentan a los intérpretes y al auditorio.



cantó con corrección y justeza «Ecco ridente» y «Se il mio nome», y tuvo una actuación bastante estimable, con línea y siendo el único de los intérpretes que se preocupó por **cantar**, aunque la tesitura de «Almaviva» no es la más adecuada a sus peculiaridades vocales. Kostas Paskalis fue un «Fígaro» bastante zafio vocal y escénicamente; el «Largo al factotum» fue interpretado más sobre lo gritado que lo cantado, abusando de una voz de buen volumen, pero sin ductilidad ni elegancia estilística para el personaje rossiniano. «Rosina» fue encarnada por la soprano Adriana Anelli, de voz destemplada, segura en el agudo y en las flexibilidades —rutinarias y sin brillantez—; su interpretación de «Una voce un poco fa» fue anodina. El «Don Basilio» de Leonida Bergamonti muy distorsionado, exagerando la comicidad hasta extremos circenses —valga como ejemplo su desagradable comilona de «spaghettis», plato «típico» sevillano a despecho del gazpacho—; no fue muy convincente la «Calumnia», cantada con vulgaridad; su interpretación fue la antípoda de la de «Oroveso» en **Norma**. Orazio Mori, muy comedido como el «Doctor Bartolo», cumpliendo escénica y vocalmente, con su eficacia tantas veces reiterada, sin excederse en lo cómico. Discreta la coral Regina Coeli. Sin relieve la dirección de Franco Ferraris, con una rutinaria versión de la célebre obertura.

**Ernani**.—Destacó sobre todo el elenco la soprano Ghena Dimitrova, de voz amplia y potente, con vibraciones dramáticas, pero con excesivas tremolancias; sus facultades son muy interesantes, pero debería encauzarlas mejor, completando su formación técnica. El barítono Wasili Janulako, muy irregular, técnicamente deficiente, atenorado, y muy distante de ser un intérprete verdiano idóneo. La calidad más destacable del tenor Francisco Lázaro fue su voluntad; muy opaco de timbre, de emisión nasal y corto en el registro agudo. Nicola Ghivselev (bajo) no tuvo relieve en su actuación, con voz áspera. Cumplió la coral Regina Coeli, con algún desajuste perdonable. Demasiado forzado el volumen de la orquesta, dirigida toscamente por Luigi Martelli. La dirección escénica de Giuseppe de Tomasi —**Norma** y **Adriana**— muy superior en distribución y dinámica a la de sus colegas Elie Delfosre —**Barbero**— y Giampaolo Zennaro —**Ernani**—. Muy pobre la escenografía y pasable la luminotecnia. La Orquesta Sinfónica de Las Palmas cumplió dignamente.

La gran novedad del festival la constituyó la aparición de varias pancartas dedicadas a Montserrat Caballé, Jaime Argall y Plácido Domingo, así como también unas letras luminosas intermitentes, colocadas en el último piso de localidades, en las que se daban expresivas gracias a la soprano catalana. ¿Por qué? ¿Por haber venido a cantar aquí, cobrando unos sustanciosos honorarios a los que nada objeto? Si es por el concierto a beneficio de la obra de los Hermanos de San Juan de Dios y de los Subnormales, acción muy elogiada, el agradecimiento incumbe a los beneficiados por su altruista gesto; detalle de la máxima vulgaridad, del más péximo gusto, que ha equiparado el teatro a un recinto deportivo y que ha evidenciado la zafia mentalidad de sus organizadores.

Este ha sido el balance del XII Festival de Opera, organizado por Amigos Canarios de la Opera, que tuvo algunas cosas positivas y otras que no lo fueron tanto —principalmente, las pancartas citadas—, porque el entusiasmo no es suficiente por sí mismo para salvar los errores y deficiencias que inevitablemente han de producirse y que hay que consignar por encima de todo.—**CARMELO DAVILA NIETO**

# Información de actividades musicales

## CONCURSOS Y CERTAMENES NACIONALES

NOMINACION	TEMA	FECHAS	TOPE DE INSCRIPCION	DIRECCION E INFORMACION
XVI Festival de Música Festera 1979, ALCOY.	Pasodoble dianero.		31 agosto.	Secretaría de la Asociación de San Jorge, Casal de Sant Jordi. Calle de San Miguel, 62. Alcoy, Alicante.
XIII Concurso Internacional de Organo, AVILA.	Composición e interpretación.	12 julio 1979.	16 junio.	Excmo. Ayuntamiento de Avila. Plaza de la Victoria.
XIII Certamen Internacional de Guitarra «Francisco Tárrega», BENICASIM ... ..	Guitarra.	21-24 agosto.	5 agosto.	Señor presidente de la Comisión Organizadora del XIII Certamen Internacional de Guitarra «Francisco Tárrega», Ayuntamiento de Benicasim, Castellón.
Concurso de Composición Sinfónico-Coral sobre los Derechos del Niño ... ..	Composición.	1979	5 noviembre.	Asociación UNICEF-España, «Concurso de Composición Sinfónico-Coral». Calle Mauricio Legendre, 36. Madrid-16.
VI Concurso de Composición Musical de la Confederación de Cajas de Ahorros «Arpa de Oro» ... ..	Composición.	1979	30 septiembre.	Concurso de Composición Musical de la Conf. Secretaría: Alcalá, 27. Madrid-14.
I Festival de la Canción Iberoamericana ... ..	Canción.	1979	15 octubre.	Programa de Actividades Culturales del M. E. C. Calle Alcalá, 1.ª planta. Madrid.
6.º Concurso Internacional de Piano, SANTANDER ... ..	Piano.	1-10 agosto.	1 junio.	Secretariado del Concurso... Hernán Cortés, 3. Santander.
XI Certamen de Canción y Polifonía Vascas para Masas Corales 1979, TOLOSA ... ..	Canción coral.	1- 4 noviembre.	10 junio.	Centro de Actividades Turísticas. Calle San Juan. Tolosa (Guipúzcoa).
17.º Concurso Internacional «Francisco Viñas», BARCELONA ... ..	Canto.	17-25 noviembre.		Concurso... Bruch, 125. Barcelona (España).
VIII Concurso de Composición Vasca para Masas Corales, TOLOSA ... ..	Composición para voces mixtas.		15 septiembre.	Concurso de Actividades Turísticas. Calle San Juan. Tolosa (Guipúzcoa) (VIII Concurso...).
Concurso Permanente de Jóvenes Intérpretes.	Solistas, dúos, tríos, cuartetos, quintetos, conjuntos.	Tercer y cuarto trimestres 1979.		Juventudes Musicales Españolas de cualquier ciudad española donde tengan su sede.

## CURSOS Y ENCUENTROS NACIONALES

XXII Curso Universitario Internacional de Música Española «Música en Compostela» ... ..	Canto, clave, composición, guitarra, órgano, piano, polifonía, violín, «cello».	13 agosto-7 septiembre.	15 mayo.	Secretaría general de «Música en Compostela». Pablo Aranda, 6. Madrid-6.
I Curso de Polifonía «Tomás Luis de Victoria».	Polifonía.	4-14 julio.		I Curso... Excmo. Ayuntamiento. Plaza de la Victoria, 1. Avila.
Curso de Canto gregoriano, BURGOS ... ..	Gregoriano.	18-24 julio.	23 junio.	Escuela Superior de Música. Víctor Pradera, 65 duplicado, 3.º Madrid-8.
Cursos Universitarios de Verano «Jovellanos 79». El Medioevo europeo: Proceso histórico, Estética y Organología ... ..	La música en el cine.	2-15 julio. 2-14 julio.		Cursos Universitarios de Verano «Jovellanos 79» Universidad Laboral Gijón (Oviedo).
Semana de Estudios Gregorianos ... ..	Gregoriano.	2- 5 julio.		Director de la Semana... Abadía del Valle de los Caídos (Madrid).
Cursos de Pedagogía Musical, para Profesores de E. G. B. y Bachillerato; BURGOS ... ..	Expresión dinámica (2.ª fase). Pedagogía del canto escolar. Expresión dinámica (1.ª fase). Música en el Bachillerato.	5-14 julio. 16-24 julio. 26 julio-4 agosto. 3-8 septiembre.	30 junio.	Escuela Superior de Música. Víctor Pradera, 65 duplicado, 3.º Madrid-8.

## FESTIVALES NACIONALES

XIV Festival de «Jazz» de San Sebastián ... ..	«Jazz».	20-24 julio.		Festival de «Jazz». Centro de Atracción y Turismo. San Sebastián.
II Festival de Vrán Cidade de Vigo ... ..	Música gallega y portuguesa.	2-16 julio.		Juventudes Musicales de Vigo (Pontevedra).

CONCURSOS INTERNACIONALES

DENOMINACION	CONCEPTO	FECHA	FECHA TOPE DE INSCRIPCION	LIMITE EDAD	INFORMACION
Concours International de piano et de violon «Marguerite Long-Jacques Thibaut» 1979	Piano, violín.	10-23 junio 1979.	Mayo 1979.	16-32	Secretariat du Concours: 45, rue la Boétie, F-75008 PARIS, France.
4th Annual Gina Bachauer International Piano Copetition, Provo.	Piano.	23-30 junio 1979.	1 mayo 1979.		Dr. Paul C. Pollei, Brigham Young University C-550 Harris Fine Arts Center, PROVO, Utah 84602, U. S. A.
International Piano Competition «Alexandro Casagrande», Terni	Piano.	Junio o julio 1979.	Mayo o junio.		Secretariat of the... Comune di Terni, I-05100 TERNI, Italy.
XVII Concorso B. Gigli de Canto Lírico, Macerata	Canto.	14, 15 y 16 junio 1979.			Segretaria Arena Sferisterio, MACERATA, Italia (0733) 49500-40687.
Concours International de Piano pour la Musique Contemporaine, La Rochelle.	Piano.	3-7 julio 1979.	31 mayo 1979.	32	La Recherche Artistique, 241, rue Saint-Jacques, 75005 PARIS, France.
Festival de Flandes «16eme Jours de Musique Internationaux-Bruges» 1979.	Organo.	27 julio-4 agosto 1979.	1 mayo 1979.	32	Festival de Flandres-Bruges, Rue C. Mansion 30 8000 BRUGES, Belgique.
31st. International Competition «F. Busoni», Bolzano	Piano.	20 agosto-3 septiembre 1979.	30 junio 1979.	15-32	Segretaria del Concorso «Busoni», Conservatorio «C. Monteverdi», Piazza Domenicani, 19, I 39100 BOLZANO, Italia.
26th International Conductors' Course, Hilversum	Dirección.	6 agosto-1 septiembre 1979.	15 mayo 1979.	36	Nederlandse Omroep Stichting, Radio Programme Administration, 1200 JB Postbox 10, HILVERSUM, Netherlands.
Internationale Musikwettbewerbe zum Gedächtnis des 100. Geburtstages von Karl Klínger	Cuarteto de arco.	30 agosto-1 septiembre 1979.	1 junio 1979.		Sekretariat Hochschule für Musik und Theater Hannover, Emmichplatz 1, 3000 HANNOVER, B. R. D.
13eme Concours International de Violon «Tibor Varga», Sion	Violín.	Agosto o septiembre 1979.	Finales junio o julio.		Secretariat du Festival «Tibor Varga», Concours International de Violon, Case Postale 3374, CH-1951 SION, Suisse.
17th International Music Competition, Budapest 1979	Viola, violín.	15-23 septiembre 1979. 20-30 septiembre 1979.	1 junio 1979. 1 junio 1979.	32 32	Office of International Music Competitions and Festivals, H-1366 BUDAPEST, V., Pf. 80, Vörösmartyter 1, Hungary.
Kennedy Center-Friedham Award, Washington	Composición.	Septiembre 1979.			Kennedy..., J. F. Kennedy Center for the Performing Arts, WASHINGTON, D. C., U. S. A.
29eme Concours International de Jeunes Chefs d'Orchestre, Besançon	Dirección.	6-10 septiembre 1979.	1 junio 1979.	30	Concours..., Parc des Expositions, 25000 BESANÇON, France.
I. Internationales «Fritz Kreisler» Wettbewerb Wien	Violín.	10-19 septiembre 1979.	30 junio 1979.	30	Wettbewerbssekretariat, A-1034 Rabengasse 3 und Postfach 619, A-1011 WIEN, Österreich.
35th International Competition for Musical Performers 1979, Geneve	Voz (femenina). Voz (masculina). Violonchelo, clarinete, trombón.	12-26 septiembre 1979. 12-26 septiembre 1979. 12-26 septiembre 1979.	30 junio 1979. 30 junio 1979. 30 junio 1979.	20-30 22-32 15-30	International..., GENEVE, Switzerland.
28th International Music Competition, Munich	Piano, contrabajo, flauta, órgano, dúo violín-piano.	4-21 septiembre 1979.	1 julio 1979.	18-40	Internationaler Musikwettbewerb, Bayerischer Rundfunk, D-8000 MUENCHEN 2, Germany.
9eme Concours de Piano «Clara Haskil», Festival de Musique Montreux-Vevvey 1979	Piano.	2- 9 septiembre 1979.	10 julio 1979.	32	Secretariat du Concours «Clara Haskil», c/O Festival..., Case Postale 124, CH-1820 MONTREUX, Suisse.
2nd International Musical Performance Competition for wind Instruments, Ancona	Viento.	23-30 septiembre 1979.	15 julio 1979.		Premio Ancona, Assessorato P. I., Comune di ANCONA, Italy.
Concours International de Vocalistes, 's-Hertogenbosch	Canto.	1-12 septiembre 1979.	20 julio 1979.	32	Concours International de Vocalistes, Hotel de Ville, 's-Hertogenbosch, Pays-Bas.
International Competition for Concert Singers «The Benson and Hedges Gold Award», London	Canto. (Audición preliminar.)	21, 22 y 23 agosto 1979.	21 julio 1979.	25-35	Benson and Hedges Award, DVC Ltd., 5 Dryden Street, LONDON WC2E 9NW.
International Competition for Concert Singers «The Benson and Hedges Gold Award», Aldeburgh	Canto. (Cuartos de final.) (Semifinales.) (Concierto final.)	29-30 septiembre 1979. 1- 4 octubre 1979. 6 octubre 1979.	21 julio 1979. 21 julio 1979. 21 julio 1979.	25-35 25-35 25-35	Benson and Hedges Award, DVC Ltd., 5 Dryden Street, LONDON WC2E 9NW.
9eme Concours International des Jeunes Musicales, Belgrade	Composición.	Septiembre u octubre.	1 julio o 1 agosto.		Secretariat du..., Terazije 26/II YU 11000, BELGRADE, Joegoslavie.
14th International Competition «The conquest of the Classic Guitar», Milán	Guitarra.	5- 6 septiembre 1979.	20 agosto 1979.		Comitato Organizzatore della chitarra classica, viale Marche 31, MILAN, Italy.
4eme Concours de Clavecin, París	Clavecín.	2- 6 septiembre 1979.	16 agosto 1979.	32	Concours de Clavecin, Festival Estival de París, 5. Place des Ternes - 75017 PARIS, France.
11.º Concorso Internazionale Pianistico «Ettore Pozzoli», Seregno	Piano.	17-23 septiembre 1979.	30 agosto 1979.	35	Secretariat du Concours, Hotel de Ville, 20038 SEREGNO, Italie.
9eme Concours International de Composition, Opera et Ballet, Geneve	Composición para «ballet».	1979.	1 septiembre 1979.		Concours International de Musique de Ballet 1979, Maison de la Radio, Case Postale 233, 66, boulevard Carl-Vogt, CH-1211 GENEVE, Suisse.
7eme Concorso Internazionale di Violino «Alberto Curci», Napoli	Violín.	7-14 noviembre 1979.	15 septiembre 1979.	32	Segretaria del Concorso de Violino Fondazione «Alberto Curci». Via Nardones, 8, I-80132 NAPOLI, Italia.

DENOMINACION	CONCEPTO	FECHA	FECHA TOPE DE INSCRIPCION	LIMITE EDAD	INFORMACION
XXV Concurso Internacional de Canto, Toulouse	Canto.	30 sept.-6 oct. 1979.			Concours International de Chant, Theatre de Capitole, 31000 TOULOUSE, France
Concours International d'Art Lyrique, Liege	Canto.	3-9 septiembre 1979.			Centre Lyrique de Wallonne, Rue des Dominicains, 1, B-4000 LIEGE, Belgique.
Concurso Internacional de Piano, Senigallia	Piano.	2-8 septiembre 1979.			Palazzetto Comunale Baviera, 60019 SENIGALLIA, Italia.
35eme Concours International d'Execution Musicale, Geneve	Canto, clarinete, trombón y violonchelo.	Septiembre-octubre.	Julio 1979.		Secretariat du Concours, 12, Rue de l'Hotel de-Ville CH-1204, Geneve, Suisse.
Premio Internazionale «Nicolo Paganini», Genova	Violín.	2-10 octubre 1979.	30 junio 1979.		Secretariat of..., Palazzo Tursi, Via Garibaldi, 9, I-16100 GENOVA, Italy.
Concours International de Jeunes Pianistes	Piano.	29 octubre-1 noviembre 1979.		20	Secretariat de la Guilde Française des Artistes, 35, Avenue de Versailles, 75001 PARIS, France.
Premio Vittorio Gui 1979, Florence	Música de cámara; violín-piano, «cello»-piano; cuarteto de arco; trío, cuarteto y quinteto de piano.	17-21 octubre 1979.	15 septiembre 1979.	35	«Premio Vittorio Gui». Via Tornabuoni, 15 50123 FLORENCE, Italy.
30.º Concurso Internazionale di Musica «G. B. Viotti», Vercelli	Composición, canto, piano y clarinete.	3 octubre-30 diciembre 1979.	15 sept.-30 oct.	35	Società del Quartetto. Casella Postale 1212, Via Monte de pietá, 22, VERCELLI, Italy.
IInd «Valentino Bucchi» Competition, Rome	Contrabajo: ejecución y composición.	22-28 noviembre 1979. 22-28 noviembre 1979.	15 septiembre 1979. 30 septiembre 1979.	35 24 y 28	Segretaria Premio «Valentino Bucchi», Associazione Musicale «Valentino Bucchi», Via Ubalduino Peruzzi, 20, 00139 ROMA, Italy.
XII Concurso Internazionale di Chitarra Classica «Cittá di Alexandria»	Guitarra.	27-29 septiembre 1979.	20 septiembre 1979.	31	Segretaria del..., Presso il Conservatorio di Musica «A. Vivaldi», Via Parma I-15100 ALEXANDRIA, Italy.
Prix Musical International Arthur Honegger 1979, Paris	Composición: cuarteto de cuerda.	1 octubre-30 noviembre 1979.	1 oct.-30 nov.		Fondation de France, Secretariat General du Prix «Arthur Honegger», 67, rue de Lille 75007 PARIS, France.
XVIIIth International Competition for Symphonic Composition 1979, Trieste.	Composición.		13 octubre 1979.		Secretary of the Music Award «Cittá di Trieste», Palazzo Municipale. Plaza dell'Unitá d'Italia, 4, TRIESTE, Italy.
Premio di composizioni «Luigi Dallapiccola»	Composición.	30 junio 1980.	15 octubre 1979.		Premio..., Teatro alla Scala. Via Filodrammatici, 2-20121 MILANO, Italia.
XII Concurso Internacional de Montreal 1979	Violín.	1-19 junio 1979.		30	Concurso..., 106, Avenida Dulwich, St. Lambert, Pa. CANADA 267.
Concurso Internacional «Maurice André».	Trompeta.	11-25 junio 1979.			Mme. Ullerm. Direction des Affaires Culturelles, Piece 7129, 17 Boulevard Morland 75004 PARIS, France.
Concurso Vocal 1979 «in the performance of American music»	Canto.	Junio 1979.			Kennedy Center Rockefeller Foundation Awards. The John Kennedy Center for the Performing Arts. WASHINGTON, D. C. 20566, EE. UU.
Tercer Concurso Internacional de Piano «Robert Casadesus»	Piano.	18-26 agosto 1979.			Mrs. M. O. Holiday, Cleveland Institute of Music, 11201 East Boulevard, CLEVELAND, Ohio, 44106, EE. UU.
Semana Internacional de Música «Gau-deamus»	Composición.	1-9 septiembre 1979.		35	Fundación Gaudeamus. P. O. Box 30, BILHOVEN, Holanda.

(Viene de la pág. 77)

sicales, que —como dijimos en información anterior— celebran este curso el vigesimoquinto aniversario de la iniciación de sus actividades en la ciudad; y en verdad que la programación, por extensión y altura, está respondiendo a tan destacada finalidad.

Inició el trimestre un recital de la pianista Pilar Bilbao, que se presentaba así como nueva catedrática del Conservatorio Superior, siguiéndola el también pianista François Kerdoncuff, y después Tamas Vesmas y Nicole Eysseric; otros recitales fueron de canto, con Paloma Pérez Iñigo y Manuel Cid, acompañados, respectivamente, por Julio García Casas y Breda Zakontnik; de flauta, por Bárbara Held con Angel Soler, y de violín, por Angel-Jesús García Martín con Ana María Pinto, más sendas actuaciones del Cuarteto de Saxofones de Madrid, el Sexteto de Clarinetes Leblanc y el Sexteto Nacional de Viento; además, esta Delegación de Juventudes ha abierto por primera vez su tribuna a jóvenes intérpretes locales todavía en aprendizaje, como Francisco Hernández,

de clarinete; Juan Carlos Rivera y José María Pichardo, de guitarra, y Angeles Iglesias, Carmen Pinto y Alberto González, de piano, que encuentran así ocasión de probar sus aptitudes y la competencia de sus respectivos profesores. A determinados actos de los que quedan reseñados prestaron su patrocinio el Instituto Francés, la Dirección General de Música y el Banco Urquijo.

• La Sociedad «Dante Alighieri», la Sevillana de Conciertos y la cátedra universitaria «Cristóbal de Morales», individualmente o en colaboración, ofrecieron recitales de piano de Letea Cifarelli y Giuseppe Teracciano, y conferencias de monseñor Federico Sopena y el doctor Ugo Biagiani, dedicadas a Vivaldi y Rossini, respectivamente; el servicio de Extensión Universitaria dio un concierto por el Noneto de Munich, y el Instituto Británico, otro de dos flautas, Janet Griffiths y Bonnie Walters, y el pianista Juan A. Pedrosa.

El panorama musical sevillano se completa con la actividad periódica orquestal —aparte la ya indicada— de la Bética Fi-

larmónica y la de Cámara de Conservatorio, con sus directores titulares Luis Izquierdo y Manuel Galduf, habiendo actuado también como invitados Sheldon Morgens-tern y Juan Rodríguez Romero, y como solistas François Kerdoncuff, de piano; Pedro León, Cristina Pérez y María Rosa Núñez, de violín; Fuencisla Martín, soprano, y Manuel Cid, tenor. Todos estos conciertos han tenido como marcos respectivos el Teatro Nacional Lope de Vega —con el patrocinio de la Dirección General de Música y el Ayuntamiento de Sevilla— y los Reales Alcázares, que con los salones del Conservatorio, de la Escuela de Estudios Hispanoamericanos y de la Facultad de Bellas Artes, la iglesia del Salvador y algún otro templo más integran el surtido de locales más o menos musicales de la ciudad, carente de un verdadero «auditorium» debidamente acondicionado que no permitiera justificar la fluctuante asistencia de oyentes a las audiciones, siempre en proporción directa a las calidades, lo que agudiza la problemática financiación de los conciertos.—F. M.

# directorio comercial

## PIANOS, ORGANOS Y ACORDEONES

### BILBAO TRADING, S. A.

Marqués del Puerto, 9.  
Teléfono 415 52 55-44.  
BILBAO-8

Modesto Lafuente, 41.  
Teléfono 234 90 20.  
MADRID-3.

### DISTRIBUIDORA GENERAL DE PIANOS

Carretera de La Coruña, Km. 17,200.  
Teléfonos 637 10 04-08-012.  
LAS ROZAS (Madrid).

### ENRIQUE KELLER

Apartado 15.  
Teléfono 85 14 45.  
ZARAUZ (Guipúzcoa).

### ERVITI

San Martín, 28.  
Loyola, 14.  
Teléfonos 42 87 83 - 42 65 36.  
SAN SEBASTIAN.  
Sucursal en Logroño.

### GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88.  
Bailén, 19.  
Teléfono 248 28 29.  
MADRID-13.

### HAMMOND IBERICA, S. A.

Bolivia, 239.  
Teléfonos 308 35 62 - 308 35 66.  
BARCELONA-20.

### HAZEN

Juan Bravo, 33.  
Teléfonos 411 28 48 - 411 24 06.  
MADRID-6.

### LETURIAGA

Corredera Baja, 23.  
Teléfonos 222 45 08 - 232 73 55.  
MADRID-13.

### MAXPER, S. A.

Carretera de Andalucía, Km. 12,600.  
Teléfonos 695 91 00 - 04 - 08.  
GETAFE (Madrid).

### RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1  
(esquina a Arenal, 14).  
Teléfono 232 85 88.  
MADRID-13.

### RINCON MUSICAL

Plaza de las Salesas, 3.  
Teléfonos 419 59 14 - 419 29 19.  
MADRID-4.

### SPA MUSIC, S. A.

Edificio Indubuilding. Naves 4-14.  
Vía de los Poblados, s/n.  
Teléfonos 763 82 02 - 763 85 72.  
MADRID-33 (Hortaleza).

### VELLIDO, S. A.

Marqués del Puerto, 9.  
Teléfono 415 52 55 - 44.  
BILBAO-8.

## GITARRAS, CUERDAS Y ACCESORIOS

### J. L. ALBERDI

#### Instrumentos de música

Avda. Príncipe de Asturias, 8 bis.  
Teléfonos 228 81 02 - 228 81 34.  
BARCELONA-12.

Calle Galileo, 26-28.  
Teléfonos 448 85 64 - 448 86 64.  
MADRID-15.

### CAPRICE, S. A.

#### Cuerdas para guitarra

Padre Urbano, 1.  
Teléfono (96) 366 80 12.  
VALENCIA-9.

### ERVITI

San Martín, 28.  
Loyola, 14.  
Teléfonos 42 87 83 - 42 66 36.  
SAN SEBASTIAN  
Sucursal en Logroño.

### GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88.  
Bailén, 19.  
Teléfono 248 28 29.  
MADRID-13.

### GARRIDO

#### Instrumentos de música

Guitarras españolas y acústicas.  
Desengaño, 2. Valverde, 3  
(detrás Telefónica).  
Teléfono 222 72 02.  
MADRID-13.

### JUAN ESTRUCH

General Primo de Rivera, 30-32.  
Teléfonos 301 98 41 - 302 32 97.  
BARCELONA-2.

### LETURIAGA

Corredera Baja, 23.  
Teléfonos 222 45 08 - 232 73 55.  
MADRID-13.

### RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1  
(esquina a Arenal, 14).  
Teléfono 232 85 88.  
MADRID-13.

## INSTRUMENTOS DE VIENTO, PERCUSION Y VARIOS

### ERVITI

San Martín, 28.  
Loyola, 14.  
Teléfonos 42 87 83 - 42 65 36.  
SAN SEBASTIAN.  
Sucursal en Logroño.

### GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88.  
Bailén, 19.  
Teléfono 248 28 29.  
MADRID-13.

### LETURIAGA

Corredera Baja, 23.  
Teléfonos 222 45 08 - 232 73 55.  
MADRID-13.

### RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1  
(esquina a Arenal, 14).  
Teléfono 232 85 88.  
MADRID-13.

## **INSTRUMENTOS DE ARCO**

Violines, violas, violonchelos y contrabajos

### **ERVITI**

San Martín, 28  
Loyola, 14  
Teléfs.: 42 87 83 - 42 65 36  
SAN SEBASTIAN  
Sucursal en Logroño.

### **RESPALDIZA**

Plaza del 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)

### **ERVITI**

San Martín, 28  
Loyola, 14  
Teléfs.: 42 87 83 - 42 65 36  
SAN SEBASTIAN  
Sucursal en Logroño.

### **GARRIDO-BAILEN**

Mayor, 88  
Bailén, 19  
Teléf.: 248 28 29  
MADRID-13

### **RESPALDIZA**

Plaza del 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

### **GARRIDO-BAILEN**

Mayor, 88  
Bailén, 19  
Teléf.: 248 28 29  
MADRID-13

### **MUSIC DISTRIBUCION, S. A.**

Tallers, 9, pral. A.  
Teléfs.: 302 2744 - 302 25 92.  
BARCELONA-1

### **RESPALDIZA**

Plaza del Celenque, 1  
(esquina a Arenal, 14)  
Teléf.: 232 85 88  
MADRID-13

## **DISCOS, CASSETTES MUSICA CLASICA**

COMERCIOS ESPECIALIZADOS

### **DISCOTECA**

San Bernardo, 75  
Teléf.: 34 19 15  
GIJON (Asturias)

### **LINACERO**

San Miguel, 49  
Teléf.: 23 75 26  
ZARAGOZA-1

### **RADIO ALFA YEBENES**

Plaza del Callao, 8  
Teléf.: 231 18 31  
MADRID-13

### **VIUDA M. ROCA**

Cirilo Amorós, 8  
Teléf.: 321 72 15  
VALENCIA-4

## **EMPRESAS DISCOGRAFICAS**

### **DISCOS COLUMBIA, S. A.**

Avda. de los Madroños, 27  
Parque Conde de Orgaz  
Teléf.: 200 80 40  
MADRID-33

## **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**

Avda. 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.  
Gruce, 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 Andalucía, Km. 12,600  
Teléfs.: 695 91 00 - 04 - 08  
GETAFE (Madrid)

### **RINCON MUSICAL**

Plaza de las Salesas, 3  
Teléfs.: 419 59 14 - 419 29 19  
MADRID-4

PIANOS  
BECHSTEIN

*Grard*

GAYEAU

PLEYEL

SCHIMMEL<sup>®</sup>

KAWAI

ZENDER



Las  
grandes marcas  
reunidas en

**GARRIDO • BAILEN**

Mayor, 88 - Bailén, 19 - Tel.: 2 42 45 01/2  
MADRID - 13



ORGANOS

TODA LA  
GAMA DEL  
INCONFUNDIBLE  
SONIDO  
HAMMOND



# 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