

# RITMO

AÑO XLV · NUM. 447 · DICIEMBRE 1974 · PRECIO 75 PTS.

## ESPECIAL OPERA



diseño: J. AZURMENDI



# HAZEN

*Representante en España de las  
primeras marcas mundiales:*

August Förster  
Blüthner  
C. Bechstein  
Rönisch  
Steinway & Sons  
Yamaha  
Zimmermann

**Juan Bravo, 33**

**MADRID-6**

# RITMO

AÑO XLV • DICIEMBRE 1974 • NUMERO 447

Inscrita con el número 339 en el Registro de Empresas Periodísticas de la Dirección General de Prensa

**Dirección y Redacción:** Francisco Silvela, 15. MADRID-6 (España).  
Teléfonos 734 69 37 - 401 07 40

**Dirección telegráfica:** RITMO. - Madrid

Delegación y Redacción para Cataluña:  
Vía Layetana, 40 BARCELONA-3. Teléfono 310 29 64

**Precio de suscripción.** ESPAÑA: Año, 450 ptas. Número suelto, 75 ptas.  
Atrasado, 60 ptas. EXTRANJERO: 10 dólares U.S.A.

Depósito legal: TO. 2 - 1958

**Composición y ajuste:** Poré Martín. Canillas, 15.

Impreso en España por GREFOL. Avda. Pedro Díez, 16. Madrid - 19

**Director:**

**F. RODRIGUEZ DEL RIO**

**Subdirector:**

**Antonio Rodríguez Moreno**

**Redactor-Jefe:**

**Fernando Rodríguez Polo**

## EQUIPOS REDACCIONALES

### EQUIPO MOVIL

#### **Coordinación:**

María Dolores Vega Muñoz.

#### **Redactores:**

José Miguel López.  
José Angel García García.

### ESTUDIOS Y PANORAMICAS

#### **Coordinación:**

José Luis Pérez de Arteaga.

#### **Redactores:**

Manuel Chapa Brunet.  
Juan Antonio Lucas.  
Raúl Rey.

### CRONICAS MUSICALES

#### **Redacción:**

Fernando López y Lerdo de Tejada.

### EL DISCO CLASICO

#### **Coordinación:**

Pedro Machado de Castro.

#### **Redactores:**

Gonzalo Alonso Rivas.  
José Luis García del Busto.  
Manuel Montero Vallejo.  
José Ignacio de la Peña.  
Ramón Ortiz Ramis.  
José Prieto Marugán.  
Joaquín Rubio Tovar.

### ALTA FIDELIDAD

#### **Redacción:**

Juan Ramón Pérez Garraleta.

### JAZZ

#### **Redacción:**

José Miguel López.

### RITMO JOVEN

#### **Coordinación:**

Antonio Cordón Portillo.

#### **Redactores:**

José Luis Silvestre.  
Antonio Alvarez Rodil.  
Luis Miguel Estero Brox  
Ricardo Collado Arranz

## CORRESPONSALES NACIONALES

**Alicante.**—Ricardo Ruiz Baquero.

**Asturias.**—Pedro Luis Menéndez.

**Baleares.**—Lorenzo Galmés.

**Barcelona.**—Rosa Beatriz Pérez Arés.

**Burgos.**—María Jesús García de la Mora.

**Cádiz.**—Diego Navarro Mota.

**Castellón.**—Francisco Vicent Doménech.

**La Coruña.**—Julio Andrade Malde.

**Las Palmas de Gran Canaria.**—Carmelo Dávila Nieto.

**Lérida.**—Alicia Font Puig.

**Logroño.**—J. Luis Rouret Tejada.

**Málaga.**—Salvador Betés.

**Orense.**—Evencio Baños Rodríguez.

**San Sebastián.**—Gloria Vignau.

**Salamanca.**—Dámaso García Fraile.

**Santander.**—Esteban Vélez.

**Segovia.**—M.<sup>a</sup> del Carmen Gruber.

**Tarragona.**—Luis Traver Roselló.

**Toledo.**—Conrado Bonilla.

**Valencia.**—Luis Martínez Richart.

**Bilbao.**—José Urquijo Respaldiza.

**Valladolid.**—Miguel Frechilla del Rey.

**Zamora.**—Alberto Gatóo Gómez.

## CORRESPONSALES EXTRANJEROS

**Europa.**—Nicolás Koch-Martín.

Rosario Marciano.

**Estados Unidos.**—Célida Villalón.

**Sudamérica.**—Néstor Echevarría.

Leticia Pagano.

Sergio Curia.

## EQUIPOS GRAFICOS

Barahona y J. Azurmendi

#### **Rótulos**

Manuel Pliego

#### **Diseño Portada**

Javier Azurmendi

Que los redactores de nuestra Revista estén agrupados en equipos no les impide poder colaborar en cualquier otro distinto del suyo.



Fotografía y diseño: J. AZURMENDI.

## Nuestra portada

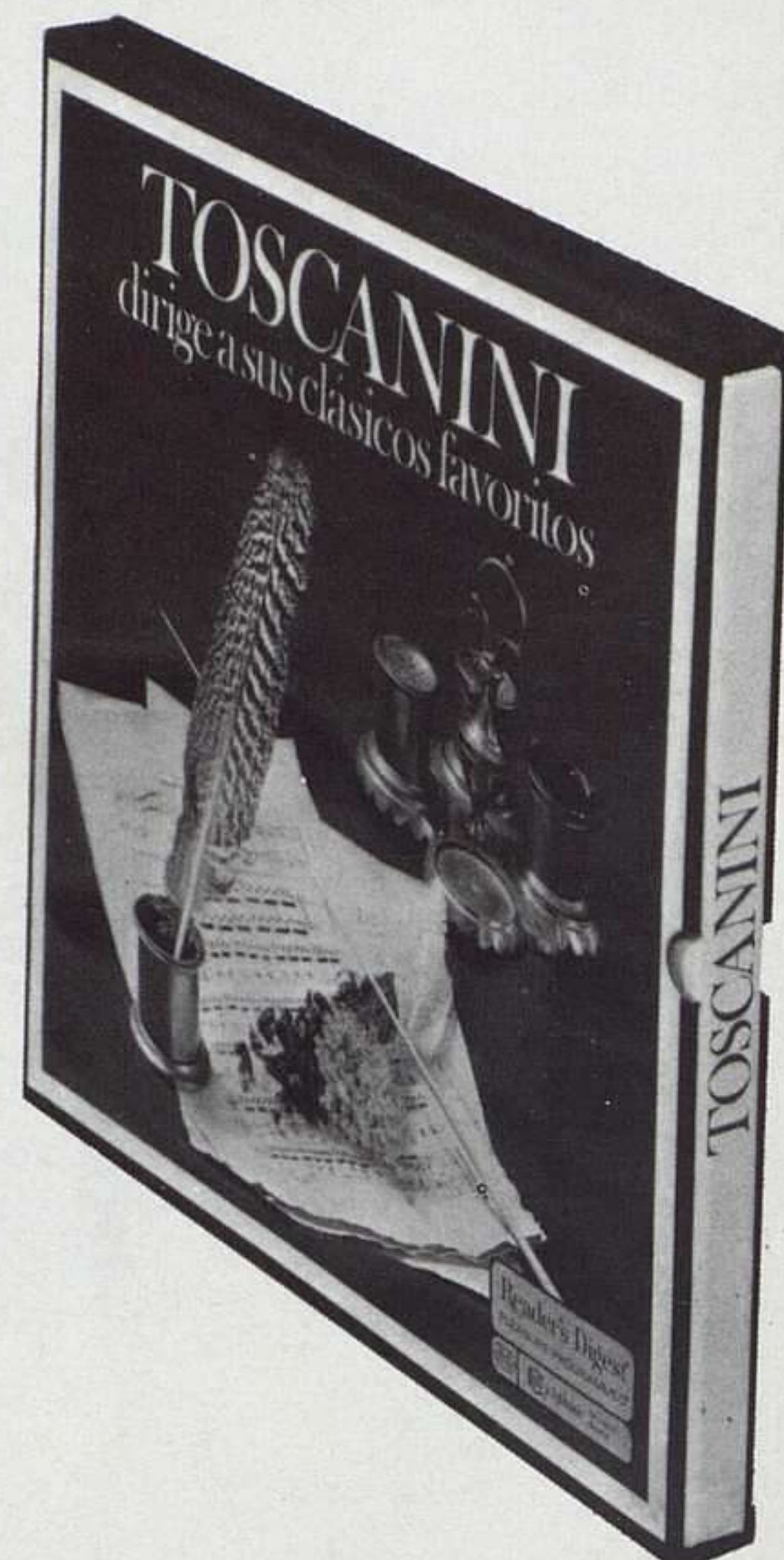
# PLACIDO DOMINGO

En este nuestro número extraordinario de fin de año, dedicado a la ópera, no podía dejar de resaltarse desde sus primeras líneas el hecho de que España es uno de los países que más figuras, tanto en calidad como en cantidad, ha aportado a la lírica universal; de aquí el que traigamos a nuestra portada a uno de los más recientes aportes, a una de las cuerdas que mayor proyección está adquiriendo actualmente en el país: la de tenor, y dentro de ella, a una de sus figuras de mayor impacto popular, la de Plácido Domingo (1) —poseedora una de las más extensas discografías, repartida principalmente entre los catálogos de RCA, EMI-ODEON y COLUMBIA— figura en quien quedan representadas en esta ocasión todas las demás de nuestra lírica —astros y estrellas—, y a quienes de un modo especial dedicamos este número como símbolo de reconocimiento de sus valores y de nuestra admiración.

Plácido Domingo no canta en nuestra portada, dirige —la otra faceta de su actividad artística—, y le traemos en esta «pose» como para rendir asimismo homenaje a los grandes directores de ayer, de hoy y de siempre, que han contribuido también con su arte a la conquista, por la ópera, de la supremacía entre las manifestaciones musicales, por ser la más completa expresión musical.

(1) En próximo número ofreceremos a nuestros lectores amplia entrevista con el famoso tenor.

# ¡Déjese envolver por la magia de la gran música!



Toda la música... para todos. Este es el lema de Discoteca de Selecciones, una organización que une a la calidad de sus productos los precios más ventajosos y un repertorio discográfico de la mayor variedad y categoría. Ahora, para usted:

## 3 ESPLENDIDAS ANTOLOGIAS SONORAS EN VERSION ESTEREOFONICA

### EL PIANO MAGICO DE RUBINSTEIN

El repertorio más selecto del más insigne de los pianistas contemporáneos

- 4 Microsurcos de máximos tamaño y duración (30 cm. y 33 rpm.).
- Todo un capítulo de la historia de la interpretación musical.
- En un práctico y bello Album-Estuche, con fundas especiales.

#### CONTENIDO DEL ALBUM:

DISCO 1. **Concierto para Piano y Orquesta en La Menor, Op. 16**, de Grieg. **Sonata Patética**, de Beethoven.  
DISCO 2. **Intermezzo en Si Bemol Menor n.º 2**, **Intermezzo en Mi n.º 6**, **Rapsodia en Mi Bemol Mayor n.º 4**, **Rapsodia en Sol Menor n.º 2**, **Romanza en Fa n.º 5**, **Capricho en Si Menor n.º 2**, de Brahms. **Sonata n.º 14 «Claro de Luna»**, de Beethoven. **Variaciones sinfónicas**, de César Franck.  
DISCO 3. **Concierto en La Menor**, de Schumann. **Concierto en Mi Bemol n.º 1**, de Liszt.  
DISCO 4. **Concierto n.º 1 en Mi Menor**, de Chopin.  
**Orquestas:** Sinfónica RCA Victor, Sinfónica de Chicago, Victor Symphony Orchestra, Nueva Orquesta Sinfónica de Londres, Orchestra of the Air.  
**Directores:** Wallenstein, Carlo Maria Giulini, Stanislaw Skrowaszewski.  
**Pianista:** Arturo Rubinstein.

EDICION ESTEREOFONICA: **Contado:** 850 pesetas. **Plazos:** 295 Ptas. de entrada y 3 mensualidades de 250. (Más 45 Ptas. por gastos de envío, en ambos casos.)

### LAS MAS QUERIDAS SINFONIAS

Un tesoro para su discoteca: las sinfonías más amadas por todos los públicos

- 6 Microsurcos de máximos tamaño y duración (30 cm. y 33 rpm.).
- 7 de las sinfonías predilectas de los buenos aficionados.
- En un práctico y bello Album-Estuche, con fundas especiales.

#### CONTENIDO DEL ALBUM:

Un programa interpretado por las orquestas: **Royal Philharmonic**, **London Symphony** y **Filarmónica de Roma**, bajo la batuta de los magníficos directores Rudolph Kempe, René Leibowitz, Jascha Horenstein, Charles Gerhardt y Massimo Freccia, compuesto por las siguientes obras:  
**Sinfonía N.º 5 en Mi menor («Nuevo Mundo»)**, de Dvorak; **Sinfonía N.º 1 en Do menor**, de Brahms; **Sinfonía N.º 4 en Fa menor**, de Tchaikovsky; **Sinfonía Fantástica**, de Berlioz; **Sinfonía N.º 41 en Do («Júpiter»)**, de Mozart; **Sinfonía N.º 100 en Sol («Militar»)**, de Haydn; y **Sinfonía N.º 9 en Do mayor («Grande»)**, de Schubert.

EDICION ESTEREOFONICA: **Contado:** 1.250 Ptas. **Plazos:** Entrada de 295 y 4 mensualidades de 265. (Más 75 Ptas. por gastos de envío, en ambos casos.)

### TOSCANINI DIRIGE A SUS CLASICOS FAVORITOS

Los grandes genios musicales dirigidos por el más famoso de los directores

- 5 Microsurcos de máximos tamaño y duración (30 cm. y 33 rpm.).
- 44 obras de los más importantes compositores.
- En un práctico y bello Album-Estuche, con fundas especiales.

#### CONTENIDO DEL ALBUM:

1. **Carnaval Romano**, de Berlioz. **Guillermo Tell**, de Rossini. **Las criaturas de Prometeo**, de Beethoven. **Coro de los esclavos de «Nabucodonosor»**, de Verdi. **Danzas de las Horas**, de «La Gioconda», de Ponchielli. **Danza de «Otelo»**, de Verdi. **Cabalgata de las Valquirias**, de Wagner. 2. **La Fuerza del Destino**, de Verdi. **La Flauta Mágica**, de Mozart. **La italiana en Argelia**, de Rossini. **Visperas sicilianas**, de Verdi. **Zampa**, de Herold. **Egmont**, de Beethoven. **Don Juan**, de Mozart. 3. **Enigma y Variaciones**, de Elgar. **Danza macabra**, de Saint-Saens. **Sinfonía clásica**, de Prokofieff. **Poeta y aldeano**, de Suppé. **Carmen**, de Bizet. **El sitio de Conrinto**, de Rossini. **El matrimonio secreto**, de Cimarosa. **Oberón**, de Weber. **Sinfonía Jugete**, de L. Mozart. **Movimiento perpetuo**, de Paganini. **Aria sobre la cuarta cuerda**, de Bach. **Tritsch-tratsch**, de J. Strauss. **Preludio del acto III de «Los maestros cantores»**, de Wagner. **Danzas húngaras 1, 17, 20, 21**, de Brahms. **Orquesta Sinfónica NBC y Coros Westminster**. **Director:** Arturo Toscanini.

EDICION ESTEREOFONICA: **Contado:** 1.075 Ptas. **Plazos:** 300 Ptas. de entrada y 3 mensualidades de 295. (Más 45 Ptas. por gastos de envío, en ambos casos.)

Música para todos los gustos, para toda la vida y sus momentos

Solicite información más detallada a:  
**SELECCIONES DEL READER'S DIGEST**

Avda. de América, s/n - Madrid-27

Servicio de Tiendas al Público, donde también puede solicitarse información: MADRID, Hermosilla, 20; BARCELONA, Rambla de Cataluña, 87; BILBAO, General Concha, 2

## nuestro especial

# OPERA

Entre los números monográficos que hemos dedicado a diferentes temas musicales, con ocasión de nuestros últimos extraordinarios de fin de año, le ha llegado el turno a la ópera. ¿Motivación? De un lado, ser la voz de uno de los más bellos instrumentos que puedan imaginarse, y, por añadidura, el más natural; de otro, la perenne actualidad en nuestro país de uno de esos problemas que nadie se atreve a abordar para darle definitiva y satisfactoria solución.

Pretendemos en este número hacer un estudio en torno a la ópera que, dentro de una unidad, permita abarcar el mayor número posible de enfoques y temas, ya sean históricos o prospectivos; las opiniones de compositores y directivos de las asociaciones que mantienen el fuego sagrado del arte canoro en nuestras provincias o las crónicas de su actualidad. Creemos que con ello se logra dar unas pinceladas que esbozan con bastante claridad el panorama operístico que, indudablemente, podría quedar aún más perfilado de haber sido posible dar entrada a un mayor número de colaboraciones que por falta de espacio habremos de ir publicando en futuros números, en el deseo de contribuir con nuestro más amplio aporte periodístico al encuentro de positivas soluciones.

A la satisfacción que sentimos realizar con este número una labor de divulgación en favor de un género tan maravilloso como el de la ópera, nos agradaría sumar la que nos produciría también que cada lector hiciese unas reflexiones sobre la situación de la ópera en España, género que estimamos presenta un fondo permanente de validez universal, que se actualiza en la forma día a día, en respuesta y reflejo a las sensaciones y sentimientos de la Humanidad en cada época, y que pueden exponerse tanto en la parte escénica como en la estrictamente musical, dualidad esta que motiva el que sea este género el que presupone un mayor déficit presupuestario en su realizaciones.

Esa reflexión, a nivel particular, de cada uno de nuestros lectores estamos seguros de que llegaría a hacer tomar conciencia del problema a nivel nacional, y a considerarse cómo todos los países, conscientes de lo que la ópera supone para el desarrollo cultural de sus pueblos, otorgan cuantiosas subvenciones estatales a los espectáculos operísticos, o bien tal actividad ha sido socializada, canalizándose entonces su desarrollo totalmente a través del Estado, mas, en cualquiera de ambos casos, completamente despolitizada.

Pero España es diferente, y por unas causas o por otras la ópera sigue abandonada a la iniciativa privada, que en modo alguno puede suplir satisfactoriamente a la estatal. Este es nuestro problema, cuya panorámica se ofrece y analiza con detenimiento y profundidad de miras en las importantes colaboraciones integrantes de este número especial, verdadero estudio monográfico sobre este tema, y en favor del que ya hemos roto lanzas en diferentes oportunidades y desde estos mismos espacios editoriales, abogando por una planificación de auténtico desarrollo educativo musical, de cuyos puntos no se excluya el de la ópera.

*Felis*  
**Año 1975**

desea RITMO a todos sus  
Accionistas, suscriptores,  
anunciantes, colaboradores  
y lectores

# VIOLENCIA Y OPERA

## DEL SIGLO XX

POR MANUEL CHAPA BRUNET

1902-1932: seis enfoques, seis aspectos de lo violento a través de seis óperas fundamentales de nuestro siglo: **Pelleas y Melisande**, **Salomé**, **Elektra**, **El Castillo de Barba-Azul**, **Wozzeck** y **Moisés y Aarón**.

### PLANTEAMIENTO: DE GLUCK A WAGNER

En el amplio y apasionante panorama de la ópera del siglo XX nos encontramos un hecho fundamental, que podríamos denominar «progresión de la violencia» como elemento esencial, constitutivo de la «acción dramática» en su doble contexto de palabra y música. Para llegar a este punto la ópera ha recorrido un largo itinerario. «Tenía la intención de restituir a la Música su verdadero papel, servir a la poesía mediante la expresión..., sin interrumpir la acción o desvirtuarla con ornamentos inútiles, superfluos.» Cuando Gluck, en su prólogo de **Alceste** escribía estas opiniones, rompía una lanza a favor del «humanismo en música». Lo que Gluck propugnara desde un punto de vista programático, no operativo, Mozart es el primero en llevarlo a la práctica. Así, «Don Giovanni» es el primer gran personaje violento de la historia de la ópera. Tras él el siglo XIX sienta las bases de la ópera moderna. Verdi utiliza numerosos libretos de corte trágico en los que la violencia juega un papel predominante; pero es Wagner quien da el paso decisivo. Mediante un profundo estudio de la lengua alemana consigue elaborar una auténtica síntesis entre música y texto. De esta forma, lo violento no queda circunscrito a la mera «acción» (en su sentido más histriónico y externo), sino que alcanza a todos los diversos elementos conformativos de la «acción dramática» en su vertiente literaria musical.

A partir de Wagner, varios autores (en este trabajo, Debussy, Richard Strauss, Bartok, Berg, Schönberg, pero esta enumeración no pretende en modo alguno ser exhaustiva, sino simplemente demostrativa) profundizan en los múltiples y fecundos aspectos de la violencia, presentes siempre en la existencia del hombre, y descubren sus infinitas posibilidades en orden a la creación artística. Queda así enfocada la violencia como un componente importante el humanismo, aplicando sus efectos a todos los aspectos personales, metafísicos, poéticos, sociológicos, etc..., que recobran de esta manera ese «respiro humano» por el que tantos y tantos compositores de ópera habían suspirado, sin jamás lograrlo plenamente.

### «PELLEAS ET MELISANDE», VIOLENCIA Y AMBIGÜEDAD

Debussy rompe el fuego en el campo de las óperas geniales del siglo XX. Su **Pelleas et Melisande** (1902) es una obra totalmente diferente de lo que le precede. En ella la violencia juega un papel predominante, aunque no evidente. En realidad, nada es evidente en **Pelleas**. Debussy huye de la evidencia de la determinación, del dato. «Escogeré un poeta que diga las cosas a medias, que me permita injertar mi sueño en el suyo, que conciba unos personajes cuya historia y contorno no pertenezcan a ningún tiempo ni lugar determinados...» Las manifestaciones de Debussy a propósito del libretista de su futura ópera son características. **Pelleas** es un fiel retrato de las mismas. La ambigüedad es una constante fundamental: hay ambigüedad de tiempo (intemporalidad), pues la ópera se desarrolla en «cualquier época pasada», con leves referencias, más superficiales que de fondo, a la Edad Media. Hay ambigüedad de lugar, pues la acción no aporta datos para fijar un territorio concreto. Pero, lo que aún resulta más significativo, hay una cierta «ambigüedad de comportamientos» o «ambigüedad de conductas» que afecta a todos los personajes de la obra. Por una parte, el origen de cada personaje queda en el misterio, nada se nos dice de su historia. Por otra parte, las mismas relaciones entre los protagonistas son menos claras, menos rotundas que de costumbre: «Golaud» es hermanastro (no hermano) de «Pelleas»; ambos tienen un abuelo común, «Arkel». «Yniold» es hijo de «Golaud», y su primera mujer «Genoveva», madre de «Golaud» y de «Pelleas», se ha casado dos veces, pero **ninguno** de sus maridos aparece nunca. «Melisande» está rodeada del más absoluto de los misterios; de ella no sabemos absolutamente nada. Todo esto repercute en una marcada ambigüedad de acción. En **Pelleas** apenas para nada. No existen anécdotas, no asistimos a «escenas» claramente deslindadas del contexto. Por otra parte, se evitan cuidadosamente alusiones que puedan desvelar determinadas categorías morales en los protagonistas. **Pelleas** no es ópera «de buenos y malos». «Golaud», personaje violento del drama, **sospecha** el amor de «Melisande» ha-

cia su medio hermano «Pelleas», pero nunca está seguro de nada. El final participa de esta ambigüedad general que parece impregnar de principio a fin toda la ópera. «Golaud», que ha matado a «Pelleas» y herido gravemente a «Melisande», se debate entre los celos y el sentido de culpabilidad. Ciertamente, **ha matado** a su hermanastro, pero **ignora** si con cierto motivo o no. En otras palabras, «Golaud» quiere y no puede averiguar si su acción era o no era disculpable. De cualquier manera, ninguna de las dos respuestas posibles le consolaría. Si, efectivamente, «Pelleas» y «Melisande» llegaron a profesarse amor auténtico, «Golaud» se vería fracasado como hombre. Si ese amor nunca pasó a mayores, «Golaud» sería un asesino. En todo caso, «Golaud» no lo averiguará nunca.

Debussy recrea el drama de Maeterlinck y hasta cierto punto lo deforma. Divide la ópera en cinco actos (el último consagrado exclusivamente a la escena de la muerte de «Melisande»), que contienen quince escenas, basadas todas ellas en una «continuidad interior». El simbolismo en Maeterlinck es más propio de un autor de fines del XIX, lo que ocurre en Debussy, decantado decididamente hacia el futuro. La modernidad del simbolismo debussyniano es innegable; en él se amplifica la violencia, al tiempo que se interioriza la acción. La ambigüedad sistemática es una manera de resaltar lo fundamental, de subrayar el misterio. Si el **Pelleas**, de Maeterlinck, no parece una obra esencialmente violenta, la ópera de Debussy sí lo es, sobre todo por su enfoque musical. Como afirma Pierre Boulez, sólo un estudio minucioso de la música nos permitirá captar el misterio de «Pelleas». La música, mucho más que la acción externa, nos sitúa ante la crueldad y la agonía que se desprenden de **Pelleas**. La música nos permite, nos facilita el conocimiento de los personajes. «Arkel» es un fatalista; «Pelleas», un inconsciente temeroso ante el paso definitivo; «Melisande», una mujer sencilla atrapada en un amor doble; «Golaud», un ser violento que asiste al último acto de su decadencia personal y social...

La ambigüedad es, pues, cauce de la violencia, no justificación de esa interpretación de «Pelleas», tan generalizada como superficial, errónea y detestable, que lo enfoca como un bello cuento **naïv**, en el que todo ocurre simplemente, en el que se evitan implicaciones internas, en el que los personajes son una especie de inoperantes y angélicos ciudadanos medievales a medio camino entre la estupidez y la indefensión. **Pelleas** —la música «está ahí» para demostrarlo— es una de las historias más crueles y violentas de la ópera del siglo XX, aunque se trate de una crueldad, de una violencia interiorizadas, tamizadas por la duda, nunca expresadas de forma heroica ni grandilocuente.



Diseño de J. P. Ponnelle para **Pelleas et Melisande**.

### «SALOME», VIOLENCIA Y DETERMINACION

**Salomé** (1905) supone, dentro de la historia de la ópera europea, un enfoque de la violencia absolutamente diferente al aportado por Claude Debussy. La violencia es aquí tan innegable, tan enraizada, tan fundamental como en **Pelleas**, pero adopta cauces y caracteres absolutamente distintos. Tanto en **Pelleas** como en **Salomé** existe una coincidencia importante: la violencia se cataliza a través

de un personaje protagonista. En el drama debussyniano era «Golaud». En el drama estraussiano, es «Salomé». Ambos juegan el papel de «factores desencadenantes». Ambos «son» personajes violentos y emanan, transmiten dicha violencia, haciéndola incidir en las vidas de otros seres. «Golaud» mata a «Pelleas», «Salomé» manda matar a «Juan el Bautista». Tanto en una como en otra óperas la violencia no tendría lugar (o, al menos, quedaría esencialmente mitigada) si faltaran sus protagonistas. **Pelleas** hubiera sido, sin la intervención de «Golaud», una historia de amor. **Salomé**, sin «Salomé», hubiese podido ser un ejercicio filosófico-religioso-histórico de contenido programático.

Sin embargo, **Pelleas** y **Salomé** son dispares en enfoque y tratamiento. Para traducir, para acentuar, para marcar estas disparidades, los conceptos de ambigüedad y determinación vuelven a resultar decisivos. Habíamos enfocado **Pelleas** como una ópera constitutivamente intemporal y ambigua. **Salomé**, en cambio, se decanta hacia una temporalidad claramente definida, hacia una determinación general de lo circunstancial. Esta determinación alcanza tanto a la época como al lugar, como al nudo argumental. Los personajes son personajes históricos, y, por tanto, «localizables». Esto provoca una inmediata «concretización» de la acción dramática, que lleva implícita la inevitable dependencia del devenir argumental respecto de la circunstancia histórica. La historia de «Salomé» queda así fijada desde un principio. Los detalles son aquí claros y sirven fielmente de manera unívoca (y no ambigua, como en **Pelleas**) a la progresión dramática.

Strauss es partidario de servir detallísticamente los menores recovecos argumentales del libro de Oscar Wilde, en traducción alemana de Wilde Lachmann, con una orquestación aguda y fotográfica, que redundaba en una eficacia dramática indiscutible. El planteamiento general de la obra responde a la planificación tradicional tripartita (exposición, peripecia, catástrofe) de la tragedia. El surrealismo straussiano se transforma a menudo en un realismo (hiperrealismo incluso) muy enraizado en el «modus faciendi» de sus poemas sinfónicos anteriores.

El desenlace de la ópera —ejecución de «Juan el Bautista», ejecución posterior de «Salomé»— es un resultado de la violencia desencadenada. Sin embargo, podría no haber sido así. «Salomé», enamorada visceral, obsesiva y enfermizamente de «Juan», pretende este amor sin conseguirlo. Si «Juan» hubiese accedido, el desenlace «forzosamente» debería haber sido diferente. Es decir, dentro del violento curso de los acontecimientos se desencadena una opción argumental, una disyuntiva de resultado. «Juan» puede acceder o no al amor de «Salomé»; si no accede, ésta exigirá su muerte con la misma obstinación que persiguió su amor (como, efectivamente, ocurre a lo largo de la última parte de la ópera); si «Juan» accede, la resolución habría dado lugar a un desenlace distinto, necesariamente distinto, opuesto incluso. De «Juan» depende que la historia se convierta en tragedia o en drama, y esta opción se plantea dentro de la ópera.

En **Pelleas**, en cambio, latía un cierto fatalismo, concretado en la figura de «Arkel»; la acción se difuminaba en la ambigüedad y la duda, el erotismo de la historia se apuntaba, emergía a veces, se ocultaba otras. El erotismo de «Salomé» es, desde un principio, una base operativa de la tragedia. A este respecto, donde Debussy sugiere, Strauss afirma; donde Debussy cultiva el interrogante, Strauss se complace en una descripción tan intensa como detallista de todas sus facetas. Debussy nos sumerge en una acción sin lugar y tiempo definidos; Strauss nos especifica bien a las claras que «aquello» pasa en Jerusalem durante la vida de Jesucristo. Debussy nos cubre la vista con un cristal opaco que difumina ciertos contornos, resaltando otros; Strauss nos proporciona un par de prismáticos —«made in Germany», naturalmente— para que presenciemos todo con detalle, hasta el punto de poder afirmar que los velos de Salomé son siete, no seis ni ocho.

## «ELEKTRA», VIOLENCIA Y PAROXISMO

**Elektra** supone, por un lado, una amplificación de la problemática de **Salomé**; por otro, un tratamiento distinto, tanto a nivel argumental como a nivel musical, de la misma. La violencia, una vez más, es nervio básico de la ópera; volvemos a encontrar aquí esa «violencia motriz», a la que ya hemos aludido. También aquí la violencia se encarna en un protagonista: «Elektra». Sin embargo, si en **Pelleas** la violencia motiva los celos, y en **Salomé** el amor, en **Elektra** es la venganza lo que está indisolublemente unido a lo violento. Hay algo que une a «Elektra» y «Salomé»: su obstinación absoluta. Pero hay asimismo algo que les separa: el diferente carácter de esta obstinación. Ya hemos comprobado cómo en **Salomé** se plantea una opción, una disyuntiva dramática «dentro» de la ópera. Esta opción no existe para «Elektra». «Elektra» tiene que matar a «Clitemnestra» para vengar a su padre, «Agamenón». Esa es su única razón existencial. La venganza no sólo adquiere carácter de obsesión, sino de auténtico «soporte vital» para «Elektra». Por eso resulta perfectamente coherente que, una vez llevada a cabo dicha venganza, una vez asesinada «Clitemnestra», «Elektra» muera, tras su frenética y salvaje danza final.

**Elektra** queda configurada así como «finalización de un proceso». Este proceso tiene su origen y desarrollo antes de comenzar la ópera. El espectador debe suponer, dar por sucedida buena parte de la historia. En efecto, cuando se levanta el telón «ya han ocurrido» los hechos desencadenantes que motivan la obsesión de «Elektra»: «Agamenón», jefe de la expedición griega contra Troya, debe sacrificar en Aulida a su hija «Ifigenia» para apaciguar los ánimos de «Artemisa». Esta, una vez depuesta su ira, no acepta

el cruel sacrificio, sino que hace desaparecer a «Ifigenia», llevándole a Taurida. «Clitemnestra», mujer de «Agamenón», cree que éste ha sacrificado a su hija, y se venga asesinando a su marido a la vuelta de la campaña militar. Todo esto «no ocurre» en **Elektra**. En la ópera de Strauss y Hoffmanstal sólo asistimos a una parte de la historia, a su final; es decir, a la satisfacción de la venganza urdida por «Elektra», ayudada por su hermano «Orestes».

Esta «parcelación» de la historia denota bien a las claras el deseo de Strauss de llevar a cabo una abstracción de un proceso violento a base de un argumento que lo permita. En otras palabras: a Strauss le importa mucho más la locura de «Elektra» que su entorno histórico. A Strauss le preocupa más mostrarnos todo su proceso de venganza y muerte de una mujer que el referirnos detalladamente un «argumento», en el sentido tradicional del término. Esta abstracción conlleva una necesaria ambigüedad. En efecto, Strauss y Hoffmanstal colaboran a crear una atmósfera de intemporalidad en la tragedia, ya que si bien ésta tiene lugar «en la Grecia antigua», lo cierto es que este dato apenas si reviste verdadera trascendencia. **Elektra** es una ópera sin lugar ni tiempo, porque lo que realmente importa es sólo una cosa: la violencia engendrada por la obsesión de venganza en una mujer. Todo lo demás es accesorio. En las instrucciones de la partitura se recalca este deseo de evitar cualquier rasgo de accidentalidad: «El decorado debe excluir todos los accesorios superfluos de las representaciones arcaizantes, tales como anchas escaleras y columnas, que correrían el riesgo de romper la impresión de tragedia. Los vestidos deben



**Elektra**, puesta en escena del teatro de la Ópera de Munich.

igualmente ser de una austera simplicidad y evitar cualquier intento por buscar un impropio color local.» Strauss-Hoffmanstal pretenden concentrar toda la atención del oyente en «Elektra». Para ello sacrifican todo lo que de ornamental o localista pudiera ofrecer la acción. **Elektra** es una recreación de la violencia vengativa; es decir, de una pasión en abstracto, no un drama histórico que pretenda revivir la antigua Grecia.

En lo estrictamente musical, Strauss se conduce sabiamente. **Elektra** alterna hábilmente los climas de gran intensidad emocional —monólogo de «Elektra», escena de «Elektra» con «Clitemnestra», reconocimiento de «Orestes», danza de la muerte de «Elektra»— con otros de mayor calma, de «aflojamiento» de la tensión —escenas de «Chrisotemis», música de la aparición de los servidores, música de «Egisto»...—. Desde un punto de vista de plan general, también se trata de una obra tripartita (prólogo-peripecia-catástrofe); y en esto **Elektra** debe mucho a **Salomé**. Pero de lo que no cabe la menor duda es de que si bien en el plano estructural ambas óperas presentan similitudes obvias, no ocurre lo mismo en el plano del tratamiento de la violencia. En **Salomé** encontrábamos un cierto recato heredero de fórmulas decimonónicas aún no olvidadas del todo; es lo que se ha dado en llamar el «manierismo» de Richard Strauss. De este «manierismo» no queda ni rastro en **Elektra**. **Elektra** reemplaza el «manierismo» por una exploración exasperada de la tensión sinfónico-vocal, desconocida hasta entonces en el campo de la ópera. Strauss amplifica los hallazgos de **Salomé**, amplifica su curso violento, amplifica la intensidad de la orquesta y las voces, hasta conseguir una nueva categoría dentro de la violencia: el absoluto paroxismo.

En **Elektra** no existe el menor recato por mostrar un curso violento de una intensidad difícilmente imaginable en la primera decena del XX. Si en Debussy asistíamos a una violencia expresada subterráneamente a veces, a veces con rápidas y vívidas pinceladas, en el Strauss de **Elektra** asistimos a un desencadenamiento radical, absoluto, de una violencia con caracteres cosmológicos.

# KAWAI

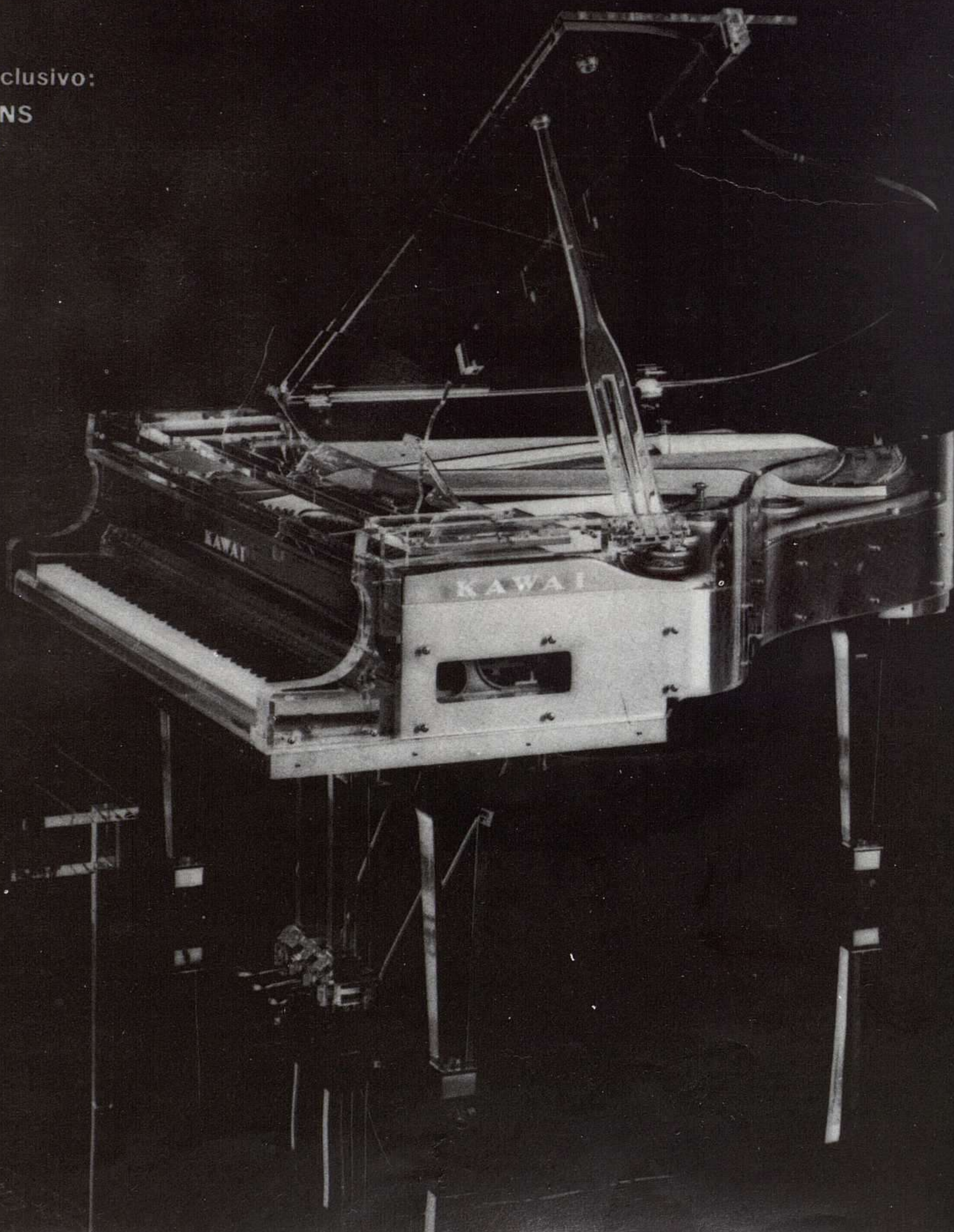
*el piano japonés  
para quien sabe  
elegir*

Importador exclusivo:

R. RODAMILANS

GRAN VIA, 77

BILBAO, 11





Strauss no nos evita nada. Por eso, cuando se estrena **Elektra** (Dresde, 25 de enero de 1909), Strauss aún «es» vanguardia. Por eso, también Strauss agota en su ópera todos los medios a su alcance en su intento de lograr una exteriorización tan total, tan radical de lo violento. En este sentido resulta imposible «ir más allá» por este camino. **Elektra** es, a la vez, un símbolo y un punto final. Strauss lo demostrará bien a las claras dos años más tarde con su **Rosenkavalier**.

#### «EL CASTILLO DE BARBA-AZUL», VIOLENCIA Y LIBERTAD

«¿Dónde está la escena? ¡Misterio! ¿Dentro? ¿Fuera? ¿Quién se atrevería a decirlo?» Estas enigmáticas palabras, entonadas por un recitante a modo de prólogo, abren **El Castillo de Barba-Azul**, ópera de Bela Bartok sobre libro de Bela Balasz. **Barba-Azul** es, en su origen, una leyenda bretona que tiene como tema central el mito de la curiosidad femenina. Varios autores —Perrault, Grety, Offenbach, Dukas...— la adaptaron a sus intenciones musicales, reformándola a su manera. **Ariane et Barbe Bleu**, de Paul Dukas, sobre texto de Maeterlinck (estrenada en París en 1907), sigue siendo —hoy por hoy— una de las óperas más bellas del siglo XX. Bartok y Balasz poco después (1911) escogen también la misma leyenda como motivo principal para su ópera. La obra elaborada por el tándem húngaro resulta ser bastante más difícil y compleja que la del tándem francés.

Sus protagonistas son «Judith» y «Barba-Azul». Su escenario, el interior de un lúgubre castillo gótico. El argumento, prácticamente, no existe: «Judith», de acuerdo con «Barba-Azul», es raptada por éste de las manos de su familia, de su marido, de su entorno vital propio. Ambos llegan al castillo de «Barba-Azul» en plena noche. En él existen siete puertas cerradas. «Judith» quiere averiguar lo que hay tras ellas y exige de «Barba-Azul» que le facilite las llaves. Las va abriendo una a una. La primera da acceso a una cámara de tortura: es el símbolo del sufrimiento humano inflingido injustamente. La segunda accede a una estancia llena de flechas, corazas, lanzas, espadas..., símbolo de la guerra. La tercera puerta nos introduce en una sala repleta de tesoros: símbolo de la riqueza, del lujo, del poder corrompido por el dinero. Al abrir la cuarta divisamos un jardín, un jardín florido, pero cerrado, limitado: símbolo de una naturaleza doméstica. La quinta puerta marca el clímax principal de la obra, en el que la luz se impone cegadoramente; tras abrirla vemos una gran llanura, una llanura sin fin, eterna, percibimos el aire, el horizonte; nada limita el panorama: es el símbolo de la libertad. A partir de la apertura de esta quinta puerta las intervenciones de «Barba-Azul», hasta entonces relegado a un discreto segundo plano, se van haciendo más frecuentes, más relevantes, más intensas. «Barba-Azul» insiste en que «Judith» no abra las dos restantes puertas y pone su amor como contrapartida de la petición. «Judith» no hace caso; al abrir la sexta puerta, la luminosa atmósfera reinante se desvanece. Tras esta puerta se ocultaban «aguas blancas, aguas tristes, aguas inmóviles, tristes, blancas...» El símbolo una vez más: tras la sexta puerta, un lago de lágrimas; tristeza, dolor por el error sin remedio. Al abrirse la séptima y última de las puertas salen por ella mudas, inexpresivas, resignadas, las tres mujeres anteriores de «Barba-Azul»: el amor del alba, el amor del mediodía, el amor de la tarde. «Judith» comprende: ella es el amor nocturno, el más bello, el más sincero y, sin embargo... Tras esta dramática y muda escena, «Judith» se suma a la mudez de sus antecesoras y se sumerge en la oscuridad inevitable, estática y eterna del lúgubre castillo.

Como puede desprenderse de esta mínima sinopsis, Bartok y Balasz han confeccionado una ópera con una increíble parquedad de elementos. La ambigüedad es aquí total y absoluta. La historia ocurre dentro de una marcada intemporalidad; las referencias espaciales y geográficas son, prácticamente, nulas (un castillo gótico). La ambigüedad, como en **Pelleas**, también alcanza a la faceta argumental. En **El Castillo de Barba-Azul** no existe una «acción» propiamente dicha. Sólo importan las reacciones de los personajes ante los símbolos de las puertas. La apertura de cada una de ellas provoca algo que podríamos denominar «acción interna» en «Judith» y «Barba-Azul». En esta «acción interna» radica la verdadera clave de la ópera. La violencia —también como en **Pelleas**— subyace constantemente, y Bartok la resalta a menudo con giros incisivos y cortantes. Cada puerta da acceso a una música distinta, de corte generalmente descriptivo y de una eficacia pareja a su coherencia y precisión. Cuando se abre la quinta puerta, Bartok simboliza la libertad, el aire, el horizonte, el mundo sin fronteras, con una impresionante serie de acordes en Do mayor, repetida por tres veces. El ambiente lúgubre, tenebroso, del castillo se describe con una larga, lenta y profunda melopea pentatónica, entonada por las cuerdas en su registro grave. Esta frase abre y cierra la obra, dejando así en el ánimo un inequívoco sentimiento de inevitabilidad. El lago de lágrimas está sugerido por un leve murmullo de las cuerdas; la guerra, por una agresiva fanfarria de los metales; el jardín, por un bellissimo tema de la trompa sobre un fondo mágico entramado por las cuerdas en «pianissimo» y los acordes en cascada de la celesta...

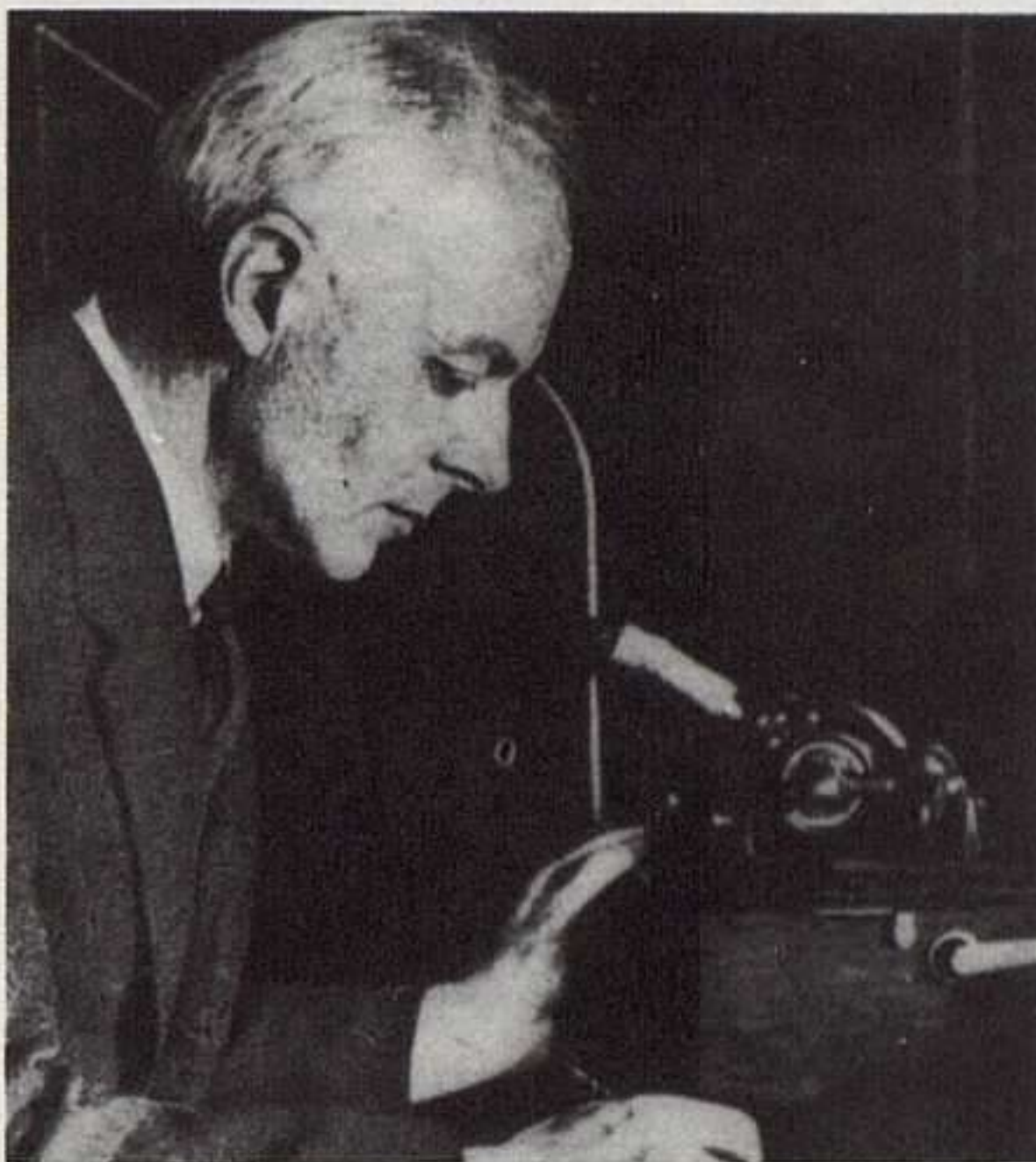
A lo largo de este intenso y variado friso sinfónico, un motivo se repite una y otra vez, constituyendo una especie de «cédula vital», de fundamento inevitable de la acción dramática. Es un brevísimo motivo de segunda menor que la nueva musicología húngara ha dado en llamar «motivo de la sangre». En él se cifra el contenido violento y vital a la vez que late en el desarrollo de la obra. Juega el papel de recordatorio sobre la dicotomía vida-muerte, simbolizada en la sangre. La vida es violenta, y lo es siempre, no sólo en las

circunstancias más obviamente dramáticas —guerra, torturas, amor—, sino también en otras. Así, el tema aparece en la música correspondiente a la cuarta puerta, porque el jardín es naturaleza, y la naturaleza nace y muere todos los días. Aparece también en la tercera, porque las riquezas, los lujos, incluso el poder, se consiguen a base de la sangre (vida-muerte) de un pueblo sojuzgado.

Balasz y Bartok van, pues, mucho más allá del mito de Barba-Azul. La simbología de las puertas recuerda, ciertamente, a la derivada de la manzana de Eva o la caja de Pandora. Pero **El Castillo**... es algo más, mucho más que un simple cuento moral condenatorio de la curiosidad femenina. Superando este simplista planteamiento, hunde sus raíces en la simbología de las relaciones mujer-hombre, en el amor, en la libertad, en la relación del ser humano con su entorno, en la vida. Todo ello queda envuelto por una atmósfera profundamente violenta, cruel, coloreada por el rojo de la sangre y el negro de la noche.

La quinta puerta «era» «la» solución. Era necesario ir desvelando los misterios ocultos tras las cuatro anteriores. También era necesario renunciar a las dos restantes. Al desvelar el misterio de la sexta, «la» solución de libertad queda definitiva e irremisiblemente perdida.

Dentro de la perspectiva que nos ocupa, una de las innovaciones más trascendentales aportadas por Bartok en su **Castillo** es el tratamiento de la violencia como «violencia del entorno». En el **Castillo** los personajes no emanan la violencia. La violencia se deriva de su relación con las puertas, en el contacto del ser humano con su entorno vital. El tema de la sangre juega un papel inequívoco: Bartok cifra lo violento en lo natural; el hombre lo es, ciertamente; pero también es violenta la naturaleza. Es más, la violencia prístina parece originarse en «la materia», materia que conforma el cosmos; es decir, todo lo que existe. De hecho, en **El Castillo de Barba-Azul** la violencia dimana de las puertas, no de los personajes (aunque luego halle eco en ellos). En este aspecto, **El Castillo** es básicamente distinto de **Pelleas**, **Salomé** o **Elektra**, tragedias en las que el catalizador de la violencia siempre es un personaje protagonista. En esta dirección de «violencia del entorno» **El Castillo** marca un primer y decisivo jalón. En **Wozzeck** encuentra su más total, típica y notoria expresión.



Bela Bartok

#### «WOZZECK», VIOLENCIA Y ENTORNO

A primera vista, uno de los rasgos más originales del **Wozzeck** (1914-1921), de Alban Berg, reside en el carácter de su protagonista, absolutamente opuesto al tradicional (generalmente, de corte heroico y mítico). «Wozzeck» es un auténtico antihéroe; un soldado apocado, poco imaginativo, pobre, vulgar, y pacífico. En efecto, «Wozzeck» «es» un hombre pacífico, y esto es algo que no habíamos encontrado hasta ahora en ninguna de las «operas de protagonista» —y **Wozzeck** lo es, sin duda—. Pero aún resulta más innovadora, más sutil, más genial la manera de estructurar la violencia a lo largo de la obra. Se trata de una auténtica «estructuración en espiral». En el centro de la misma —sujeto pasivo de la corriente violenta— está «Wozzeck». Sobre él inciden una serie de situaciones violentas, injustas, inhumanas, que le llevan a soportar una existencia miserable. «Wozzeck», por lo tanto, se encuentra atenazado, agobiado, asfixiado por esta espiral, que le disminuye hasta límites insostenibles. «Wozzeck» sólo cuenta con el amor de «María», mujer con la que vive establemente, y la amistad de «Andrés», compañero en el ejército.

El personaje clave —aparte de «Wozzeck», claro está— en esta espiral, es el «Doctor». El «Doctor» no sólo no cura a «Wozzeck» de sus procesos alucinatorios, sino que los desencadena, los fomenta, los determina. «Wozzeck» es una especie de cobaya en la que el «Doctor» experimenta sus hipótesis psicocientíficas. Pero los experimentos de este repulsivo personaje van más allá de «Wozzeck». También alcanzan al propio «Capitán», en quien el «Doctor» ha hecho crecer una aprensión cada vez mayor. A su vez, el «Capitán» —un ser estúpido, absurdo y abusivo— sojuzga al soldado «Wozzeck», al que somete a una disciplina arbitraria e inhumana. Claro está que Büchner y Berg personifican en el «Capitán» y el «Doctor» a la sociedad, sociedad injustamente organizada, despreciativa del pobre, sistemáticamente opresiva y represiva. Pero, a mi juicio, es un error equiparar ambas figuras. Digamos que «Capitán» y «Doctor» no actúan al mismo nivel. «Wozzeck» es víctima de am-

bos, pero el «Capitán», además de opresor, es asimismo víctima del «Doctor». Dentro de la espiral, el «Doctor» ocupa una posición más excéntrica. Su actuación, por ser más amplia, es aún más peligrosa. Büchner y Berg dejan entrever un dato muy revelador: el «Doctor» es el **único** personaje de toda la ópera que actúa de forma inteligente, debido a que, presumiblemente, posee una base cultural que los demás no poseen. El «Capitán» es un cretino; el «Tambor Mayor», un fatuo presumido; «María», una mujer abatida por las circunstancias; «Andrés», un amigo tan fiel como ineficaz; «Franz Wozzeck», un hombre vulgar. En cambio, el «Doctor» experimenta, realiza una labor científica (aunque totalmente repugnante), estudia unos comportamientos, provoca unas reacciones, deduce unas conclusiones. Su actuación, por ser verdaderamente reflexiva, inteligente, es la más culpable, la más inmoral, la más condenable, la más detestable. En el «Capitán» queda simbolizada una autoridad estúpida, sólo válida en tanto en cuanto puede imponerse por la fuerza agazapada tras el mito de la jerarquía militar. En el «Doctor» se personifica algo menor obvio, pero más sutil y peligroso: una sociedad que «parece» que ayuda, que «parece» que piensa, pero cuya actividad resulta constitutivamente antihumana, vulnerando básicamente (pero sin que nunca se note demasiado) los derechos fundamentales derivados de la dignidad del ser humano.

«Wozzeck» «sólo» tiene un microcosmos miserable: el amor de «María». A lo largo de la acción asistimos al derrumbamiento de esta mínima, pero única posesión de «Franz Wozzeck». El «Tambor Mayor» —que trata a «María» como a una prostituta, sin más remilgos— exige su amor. «María» cede (fin del primer acto), no encuentra fuerzas para rechazar lo que ella misma considera moralmente reprochable, al tiempo que físicamente inevitable. Para «Wozzeck» esta acción equivale a una semiprostitución. «Wozzeck» ve hundirse lo poco que tiene. La violencia de su entorno, que ha ido aplastando poco a poco al pobre «Franz» —hasta ese momento hombre pacífico y sumiso— halla eco en su ánimo. «Wozzeck» no puede más; está destrozado moral, física y psíquicamente. Sus alucinaciones son cada vez más frecuentes, más graves, más intensas. «Wozzeck» mata a «María»; la mata sin rencor, sin odio. Luego se suicida, presa de una de sus crisis. La acción de «Wozzeck» se presenta como algo inevitable, como un escape a esa violencia que le atenazaba y que necesitaba fluir de alguna manera. En el fondo, el asesinato y el suicidio representan, para «Wozzeck», la única liberación posible. Nada más lógico; nada más inevitable.

Para instrumentar esta historia, basada sobre la miseria y la infelicidad humanas, Alban Berg compone una música absolutamente genial, mágica. Nunca la sobada expresión de «música inspirada» cuadró tan perfectamente como aquí. Berg, en su **Wozzeck** es un músico inspirado hasta niveles desconocidos. No es cuestión aquí de desmenuzar la estructura, sutil y maravillosa, de la obra. Baste decir que Berg divide la ópera en tres actos (que responden a la tripartición tradicional: exposición, peripecia, catástrofe). Berg comprime el drama de Büchner (escrito en 1821; es decir, casi cien años antes que la ópera), reduciendo a 15 las 27 escenas del **Wozzeck** teatral. Berg no insiste sobre la determinación histórico-geográfica, pero sí sobre la argumental. Para ello cuida de manera lúcida y exacta la minuciosa descripción de los personajes fundamentales, así como de la sórdida atmósfera que les envuelve. La música juega en todo momento un papel protagonista. Mediante ella se aportan las claves fundamentales de la obra.

Berg realiza en **Wozzeck** una auténtica y gigantesca labor de síntesis musical de escuelas, técnicas y procedimientos. **Wozzeck** es, a la vez, tonal y atonal, tradicional y avanzada, clásica y vanguardista. En ella se desarrollan diversas formas musicales («suite», «rapsodia», «marcha», «berceuse», «pasacaglia», «rondó») a lo largo del primer acto. El segundo se basa sobre un esquema de sinfonía (movimiento de sonata, fantasía y fuga sobre tres temas; largo, «scherzo», trío, «rondó» con introducción). El tercero se apoya sobre una serie de invenciones (sobre un tema, sobre una nota —Si—, sobre un ritmo, sobre un acorde de sexta, sobre una tonalidad —Re menor—, sobre un movimiento de cuartas establecido por un ritmo de corcheas. Destaca la humanización que Berg lleva a cabo, «a través» de la música, de la figura de «María»; su «trascendentalización» (escena con la Biblia), su apunte hacia una fe religiosa liberadora.

El final de la ópera —abierto a interpretaciones contradictorias— responde al mismo clima de violencia en el que se ha desenvuelto la acción. El universo cruel, miserable, sórdido, perdura en los niños, posibles Wozzeck, Marías, Tambores Mayores o Capitanes el día de mañana. Uno de los niños grita cruelmente: «¡Eh, tú! —refiriéndose a «Bub», el hijo de «María»—. ¡Tu madre está muerta!». A la pregunta de otro compañero de juegos responde: «Allá abajo, tirada en el camino, cerca de la laguna». «Bub», mientras tanto, está ausente, indiferente, jugando con un caballo de madera sobre el que cree cabalgar. Todos sus amigos marchan al lugar donde yace el cuerpo de «María». «Bub», después de un momento de vacilación, va tras ellos, dejando sola la escena. La música se ha fijado mediante un «perpetuum mobile» sobre el acorde cadencial de Si. Este Si —que en Berg adquiere carácter de síntesis absoluta: vida-muerte-existencia; amor; trascendencia— se mantiene omnipresentemente, mientras cuerdas y arpa introducen el acorde de resonancia de Sol (Sol-Re-Sol). Este movimiento **sin fin** no termina; simplemente se interrumpe, y se interrumpe sobre el acorde cadencial superior, en contra de lo que cabía esperar. Por un lado, el «perpetuum mobile» fija una atmósfera de inevitabilidad, de indiferencia frente a lo que no tiene remedio. Por otro, la orquestación (flautas y celesta) crea un clima de diáfana luminosidad. Al inte-

rrumpirse el discurso en el acorde superior, ¿se sugiere una posibilidad de superación de «todo aquello», de sublimación, de «salto» trascendente a un más allá donde reine el consuelo eterno y por el que todo sufrimiento tenga sentido?



Alban Berg, compositor de **Wozzeck**.

#### «MOISÉS Y AARÓN»: VIOLENCIA, IDEA Y PALABRA

Tanto en **Wozzeck** y **Pelleas** como en **Elektra** y **Salomé** constatamos una violencia de signo eminentemente humano. En estas cuatro óperas esa violencia engendra una serie de consecuencias inmediatas, cifradas fundamentalmente en la muerte de sus respectivos protagonistas: «Pelleas», «Melisande», «Juan el Bautista», «Salomé», «Elektra», «Clitemnestra», «Wozzeck», «María»... En todas estas obras afloran determinadas violentas pasiones de ánimo (celos, amor, odio, venganza, sentimiento de culpa, desesperación...) que desencadenan la tragedia. Sin embargo, nadie muere —al menos, físicamente— en **El Castillo de Barba-Azul**, donde la violencia, que dimana de la sucesión de opciones escondidas tras cada una de las puertas, adquiere un carácter a medio camino entre la más visceral e inmediata y la más intelectualizada y abstracta. Este proceso de intelectualización, de abstracción de lo violento, encuentra su expresión más completa, perfecta y definitiva en **Moisés y Aarón** (1930-1932), de Arnold Schönberg.

**Moisés y Aarón** es una ópera esencialmente programática. En ella prima la abstracción sobre lo episódico y lo ideográfico sobre lo concreto. La violencia engendrada entre «Moisés» y «Aarón», es una violencia a nivel intelectual, a nivel de pensamiento. Lo que se discute, lo que da lugar a tensiones no es un hecho físico (como el amor de «Salomé» por «Juan»), ni psicofísico (obsesión vengativa de «Elektra»), ni social (miseria infrahumana de «Wozzeck»), sino una disyuntiva de «ideas», de «teorías», de posturas intelectuales cargadas de un importante bagaje religioso. Se trata, como antes decíamos, de una violencia casi puramente intelectual, casi totalmente abstraída de lo material, de lo contingente. Es una violencia a nivel del hombre-espíritu, no a nivel del hombre-materia. El propio Schönberg lo pretende así cuando escribe a propósito del protagonista: «Mi «Moisés» se asemeja al de Miguel Ángel. No es, en absoluto, humano».

Schönberg, para elaborar el libreto de su ópera, trabaja sobre el Libro del Exodo. No se ciñe ni a la letra ni al detalle del mismo; pero lo cierto es que en todo el drama late un claro y definido dato de determinación, tanto geográfica como histórica y argumental. La tensión se establece en torno a las dos figuras principales de los hermanos «Moisés» y «Aarón». Estos a su vez sirven de nexo entre otras dos realidades esenciales: «Ihavé» y el «Pueblo de Israel». «Moisés» conoce y ama a su Dios, único y personal, pero no ama al Pueblo. «Aarón» no posee el don del Conocimiento divino, pero ama a su Pueblo y se hace entender por él. «Moisés» no posee el don de la Palabra, sí el de la Idea; «Aarón» posee esta Palabra que no tiene su hermano, y aunque desea amar al Dios de «Moisés», no llega a conocerle. Este esquema, desde su misma raíz, origina tensiones fundamentales, trascendentes. «Moisés», que **conoce** a «Ihavé», quiere a su vez comunicar este conocimiento a todo el «Pueblo de Israel»; pero **no puede**, porque no sabe expresar su Idea. Por tanto, necesita de «Aarón», que **sí sabe** expresarse, que posee la Palabra, que comunica y convence. Pero «Aarón» carece de la Idea; de ahí su dependencia respecto de su hermano.

Arnold Schönberg aborda genialmente la musicalización de este planteamiento, en base a una estructuración en tres actos (de los cuales sólo finaliza dos), que basculan sobre cuatro pilares fundamentales: un recitante («Moisés»), un tenor («Aarón»), coro («Pueblo») y orquesta. «Moisés» —portador de una Revelación que quie-

re y no puede difundir— no canta nunca a lo largo de la ópera. Dios le niega la Palabra y le concede la Idea. Schönberg le niega el canto y le reserva un texto profundo y bello. Una vez más, el símbolo «Idea»-«Palabra», representados por canto y texto, respectivamente. Por eso, el papel de «Moisés» está previsto para un recitante, que debe ajustar su declamación a las reglas del «Sprechstimme». En contraste claro con «Moisés», «Aarón» es uno de los papeles más brillantemente concebidos para tenor lírico-dramático de toda la ópera del siglo XX. «Aarón» no sólo canta, sino que lo hace explotando todas y cada una de las posibilidades de la técnica vocal, incluso las más sofisticadas y artificiosas. «Aarón» es un virtuoso, porque Schönberg lo quiere así. Para ello especifica una serie de directrices que, tomadas en abstracto, podrían estar firmadas por un compositor «belcantista». «Aarón», carente del Conocimiento, domina su idioma —la Palabra— hasta sus últimos entresijos; es a la vez locuaz y elocuente, argumentativo y convincente.

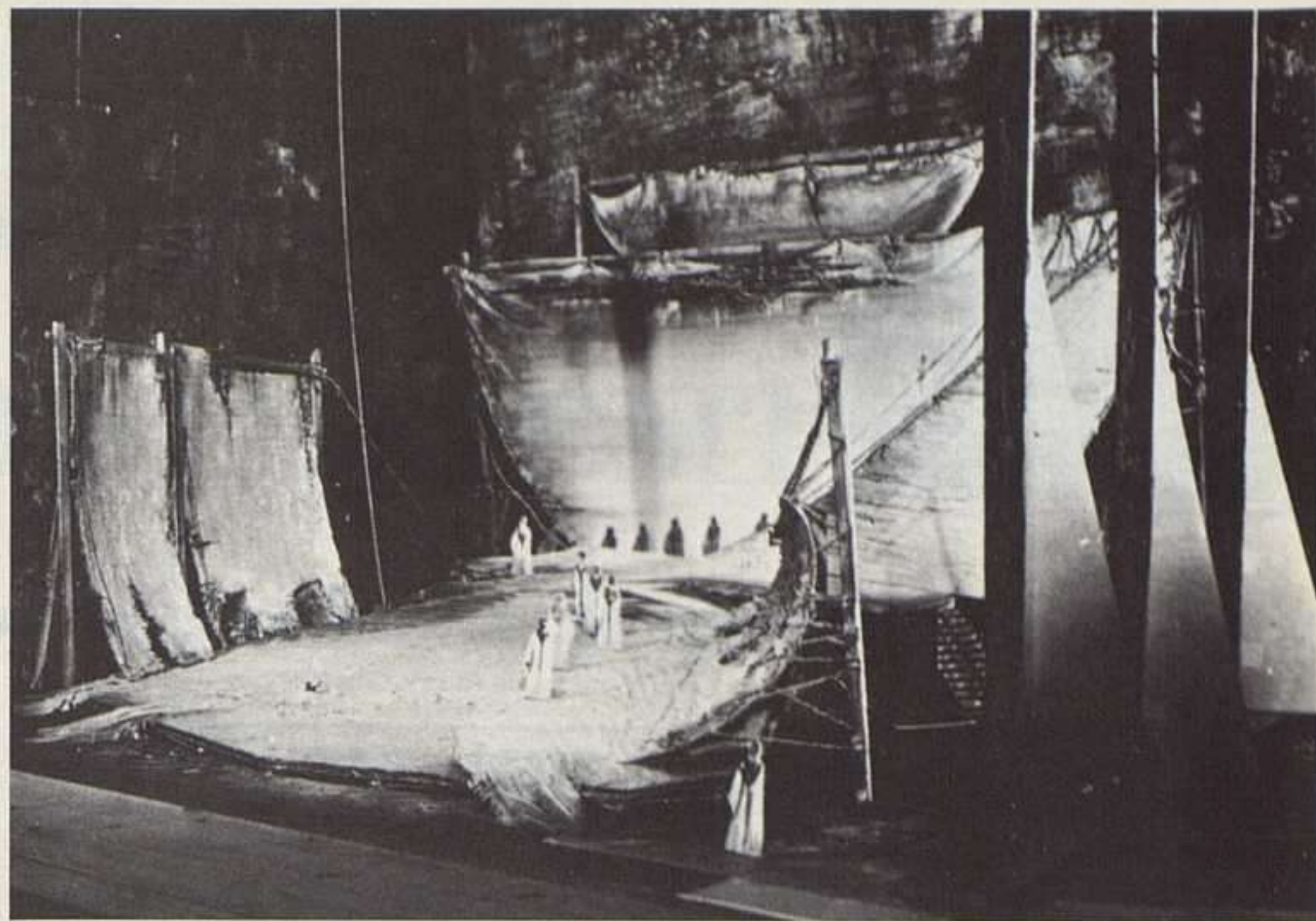
Aparte de «Moisés» y «Aarón», Schönberg concede papel de protagonistas dentro del decurso dramático a dos elementos colectivos: coro y orquesta. El coro —«Pueblo de Dios»— está tratado de forma asombrosa, a base de una imaginatividad y variedad formidables. El músico vienés utiliza una fantástica variedad de medios. El coro habla, grita, sisea, susurra, calla, canta, se masifica o se individualiza, según el devenir de las diversas escenas. El carácter veleidoso, variable, del «Pueblo de Dios», se simboliza por el empleo de una inimaginable variedad de técnicas de tratamiento de las voces, en la que Schönberg muestra una vez más su incomparable capacidad de síntesis. La orquesta, siempre «dentro» de la acción, nunca como mera comparsa, es vehículo de claves y símbolos reveladores, fundamentales para la comprensión de la obra.

La violencia no nace, pues, de una acción en sentido tradicional. No existe una auténtica «peripecia». La violencia se engendra aquí en base a una tensión dialéctica, tensión establecida entre una tesis (Idea) y una antítesis (Palabra). «Moisés» anhela la síntesis total («Dios»-«Pueblo»), pero no puede conseguirla. Desea por encima de todo hacer prevalecer el espíritu, para lo que estima imprescindible una superación, mediante la purificación, de lo material. En ello pone especial énfasis, y a este respecto es muy significativo que Schönberg le conceda el privilegio del canto sólo en una ocasión (brevísima por cierto) en toda la ópera, cuando se dirige a su hermano diciendo «Purifica tu pensamiento, aislalo de lo que carezca de valor, conságralo a la verdad» (compases 208 a 214, segunda escena, primer acto). «Moisés» se debate entre la verdad y la impotencia de comunicarla. «Aarón», más posibilista, más práctico, reconoce a su hermano como portador de una Revelación verdadera; pero su dependencia respecto de lo material le hace adoptar posturas más eclécticas, menos puras. Estas características le hacen estar más cerca de ese «Pueblo»-receptor de la Verdad re-



Arnold Schönberg. Nunca consiguió finalizar el tercer acto de su genial *Moisés y Aarón*.

velada. La tensión que origina la violencia no se resuelve definitivamente, decantándose por una de las dos posturas en conflicto. El primer acto supone un triunfo parcial de «Aarón». El segundo enmarca el choque, de caracteres cósmicos, entre «Moisés» y «Aarón», choque que se produce al bajar aquél del monte Sinaí y encontrar a su pueblo danzando alrededor del becerro de oro, símbolo del culto a lo material, antidios fabricado por el pueblo durante la prolongada ausencia de «Moisés». El tercer acto, tan sólo proyectado, marcaría el triunfo de «Moisés», la muerte de «Aarón», la consagración total y definitiva del principio espiritual frente al material, como soporte y raíz misma del ser.



*Moisés y Aarón*.

Sea como sea, «*Moisés y Aarón*» ha quedado para la historia como ópera inacabada en dos actos. Seguramente, el final «actual» (es decir, el correspondiente al segundo acto) resulte más convincente que el final previsto (proyectado tercer acto). En todo caso, se trata de un final a la vez transitorio, contingente y «abierto»; es decir, no condicionante para el auditor. La violencia, la tensión, la dicotomía básica no quedan resueltas. El último monólogo de «Moisés» refleja a la par su convencimiento y sus dudas, su voluntad por transmitir una Revelación y su desánimo por no encontrar los medios necesarios: «¡Oh Palabra, Palabra, tú que me faltas!». Esta última invocación de «Moisés», llena de fe y de consternación, cierra la ópera sobre un prolongado pedal de Fa sostenido, signo inequívoco de un estado de cosas provisional, no resuelto, abierto hacia derroteros futuros e imprevisibles. La violencia entablada a lo largo de la ópera no encuentra en ella su superación, su definitiva síntesis.

#### 1902-1932, OPERA, VIOLENCIA, HUMANISMO

Durante los tres lustros que transcurren desde *Pelleas* hasta *Moisés*, la ópera como género dramático-musical alcanza sus últimas consecuencias. Posiblemente se trate del final de un largo camino iniciado por Monteverdi a finales del XVII. Si echamos un vistazo a estos treinta años y los enraizamos en la historia general, podremos comprobar lo extraordinariamente veraz que resulta la teoría que configura al artista verdadero como un adelantado de su época, como un visionario de futuro. Desde la perspectiva que nos ocupa, la ópera realiza una verdadera y auténtica labor de «historia del futuro». La violencia, más ensimismada que nunca en la síntesis música-texto, no es producto de la casualidad, ni del capricho, ni de un deseo morboso por parte de los autores que se sirven de ella como nervio motor de sus respectivos dramas. Esta «violencia motriz» es consecuencia de una profundización, bien intuitiva, bien reflexiva y sistemática en lo que de radical y misterioso ofrece el ser humano.

Si configuramos la ópera de estos treinta años como una inmensa síntesis colectiva, nos daremos cuenta que en ella tienen cabida todos los principales enfoques, todas las consecuencias que la violencia ofrece desde el punto de vista de la creación artística. Mediante esa generalización y profundización en lo violento van aflorando toda una serie de facetas esenciales para la configuración real del ser humano. Posiblemente, no sea ningún disparate afirmar que la ópera —espectáculo mixto y, por tanto, artificioso— nunca estuvo tan cerca del hombre, nunca le conoció mejor, nunca le anunció mayores desastres. Entre 1900 y 1930 mueren millones de personas víctimas de alguna clase de violencia. Desde 1930 hasta hoy, esas muertes, esas existencias deshechas o mitigadas hasta límites inaceptables, se multiplican hasta un número aterrador. Los operistas aquí mencionados —Debussy, Strauss, Bartok, Berg, Schönberg— han sido, voluntaria o involuntariamente, unos auténticos agoreros de desastres, y esto es fácil de constatar «a posteriori». Pero además de eso, y como producto final de sus diversos enfoques de lo violento, nos fuerzan a plantearnos reflexivamente un por qué y un para qué de todo esto. La ópera hasta entonces se había limitado a entretener o a mitificar. Desde entonces, tomada en profundidad, puede llegar incluso a molestar. Y este es el primer y decisivo paso para poder superar todo un universo existencial que cohibe, entristece y destruye.

Creo sinceramente que nunca la ópera fue tan humana; que nunca buscó tan intensamente constituir su propio humanismo. Creo, en suma, que el período 1902-1932 ofrece el más bello y más profundo intento de configurar la ópera como auténtico compromiso. Es bien significativo que Schönberg no pudiera acabar su *Moisés*. Teniendo en cuenta una vez más el símbolo como protagonista, ¿acaso no nos corresponde a cada uno de nosotros componer, un poco al menos, ese tercer acto? ¿No dependerá de nosotros su desenlace, su final? Sería una verdadera labor de libertad, en la que al fin la violencia habría alcanzado un cierto y último sentido.

MANUEL CHAPA BRUNET



# SCHIMMEL

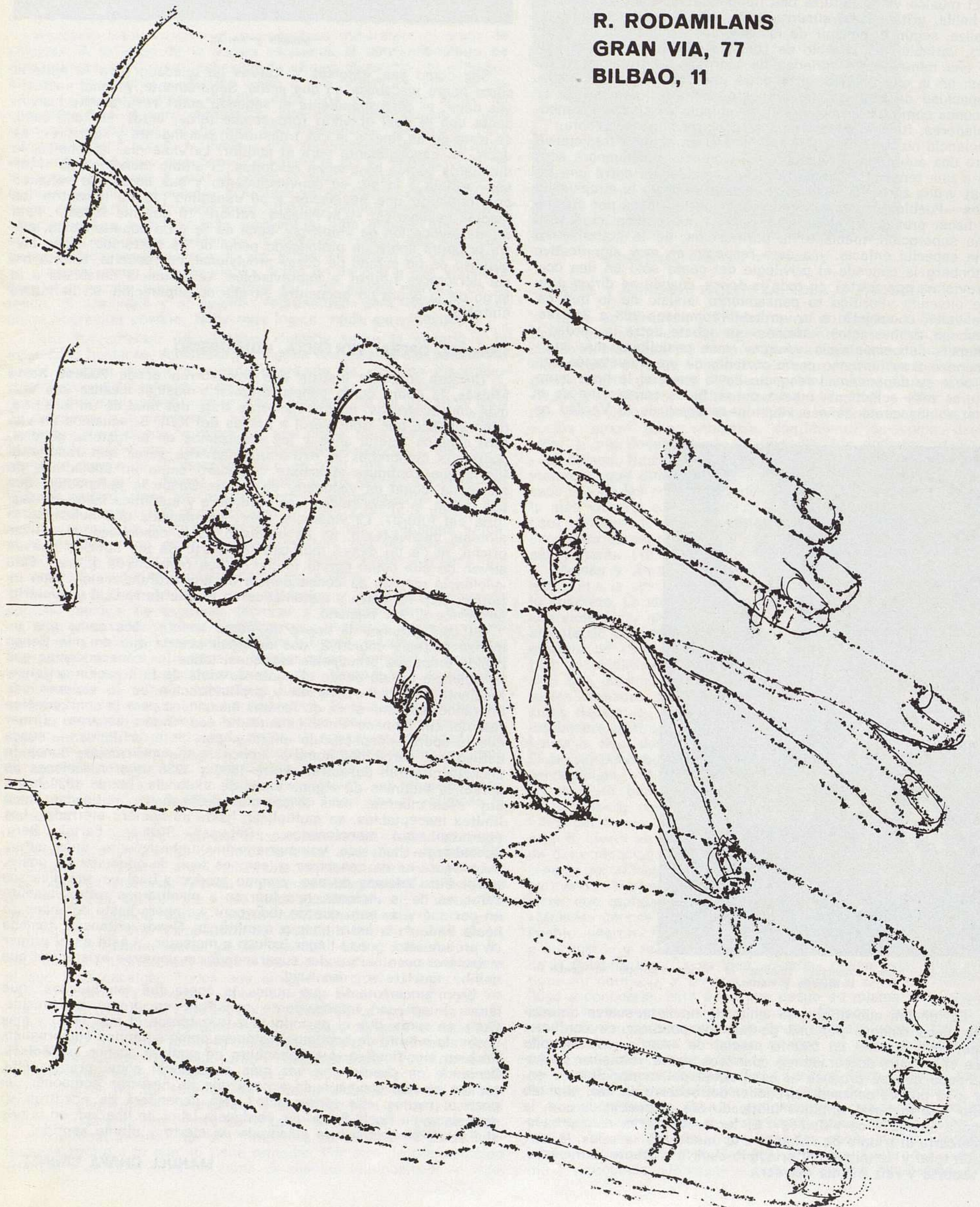
**El piano alemán  
de  
mayor venta  
en todo  
el mundo**

**Importador exclusivo:**

**R. RODAMILANS**

**GRAN VIA, 77**

**BILBAO, 11**



1913 - 1933

# SAGA DE LA OPERA QUE QUISO ESCAPAR DEL TIEMPO

De «Palestrina», de Pfitzner, a «Matías el Pintor», de Hindemith

POR JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA

El 31 de marzo de 1913 se ofrecía en Viena un curioso programa de música vocal y orquestal. En él se brindaban dos páginas instrumentales, las **Seis piezas para gran orquesta, op. 6**, de Webern, y la **Kammersymphonie, op. 9**, de Schönberg, al lado de tres composiciones para voz y orquesta: **Cuatro canciones sobre textos de Maeterlink**, de Alexander von Zemlinsky; **Cinco canciones según textos de Altenberg, op. 4**, de Alban Berg, y los **Kindertotenlieder**, de Gustav Mahler. Toda la sesión transcurrió a niveles tempestuosos; sin embargo, la audición de los **Altenberg Lieder**, de Berg (basados en textos de tarjetas postales del poeta Peter Altenberg), colmaron la paciencia del auditorio vienés: el público empezó a arrojar objetos al escenario para posteriormente invadirlo con la intención de linchar a músicos y compositor. La intervención policial evitó que el altercado alcanzase consecuencias imprevisibles. La sesión hubo de suspenderse y la obra de Mahler no llegó a interpretarse. Alban Berg, que contaba entonces veintiocho años de edad, no llegó nunca a reponerse totalmente de la impresión y durante el resto de su vida se negó a permitir ejecución alguna de la partitura; sólo treinta y nueve años después, en 1952, Jascha Horenstein interpretaría, en Roma, el ciclo íntegro de canciones. El tumultuario estreno de **La Consagración de la Primavera**, casi dos meses después del abortado concierto vienés, no alcanzaría niveles de violencia equiparables a los promovidos por la obra de Berg.

En octubre del año anterior, 1912, Arnold Schönberg había estrenado en Berlín su op. 21, **Pierrot Lunaire**: con esta página Schönberg desmontaba definitivamente los esquemas tradicionales de escritura para la voz humana y abría las sendas de un mundo aún virgen, inexplorado en sus posibilidades, que con más o menos fortuna iba a denominarse «sprechstimme», por ampliación del concepto wagneriano de «sprechgesang». En las mismas fechas en que se celebraba el escandaloso concierto vienés antes citado, Schönberg completaba su ópera («drama con música» en la expresión del autor) **Die glückliche Hand**: el concepto voz-orquesta, como de hecho toda la estética musical europea de los trescientos años precedentes, empezaba a desmoronarse ante propuestas absolutamente revolucionarias, tan escandalizadoras como inexorables. Poco más tarde se incorporaría Alban Berg al ejército y la génesis de **Wozzeck** —la obra que habría de transformar sin remisión la idea de ópera en cuanto a voces, timbres, tiempo y espacio— empezaría a fraguarse en la mente del músico casi apaleado una tarde de marzo en 1913.

Durante la primavera de 1913, Hans Pfitzner, director musical de la ciudad de Estrasburgo, trabajaba denodadamente para poner música a su libretto **Palestrina**. Pfitzner, cercano a Mahler desde la llegada del artista bohemio a la capital de Austria en calidad de rector máximo de la Opera Imperial, había conocido a través de éste a Schönberg y a sus jóvenes discípulos Berg y Webern. Por diversas razones de conveniencia (entre ellas el que Mahler hubiere dado a conocer en la Opera el drama, de Pfitzner, **Rose von Liebesgarten**, este último había adoptado una actitud de displicente respeto hacia la labor de Schönberg y sus alumnos; a partir de la muerte de Mahler, empero, acaecida en 1911, Pfitzner comenzó a mostrar cada vez más abiertamente su desprecio hacia la música de los protegidos del autor de la **Sinfonía de los Mil**. Refiriéndose a Schönberg, Pfitzner escribiría: «¿Qué puede hacerse si el "Creator Spiritus" no viene?» (aludiendo, de paso, al propio Mahler).

Pfitzner había empezado a trabajar en **Palestrina** a principios de 1910. Las primeras líneas del texto de la futura ópera, escritas con ferviente apasionamiento, habrían de resultar ser el final de la obra teatral:

«Confórtame ahora, última joya  
de uno de tus infinitos anillos,  
¡oh Dios! Y yo aceptaré tu palabra  
y viviré en paz.»

En primera instancia, **Palestrina** quería ser una representación escénica de «la vida de un hombre que portaba un drama artístico de primera magnitud», dicho esto en palabras del mismo Pfitzner. Se trataba, en esencia, de plantear el conflicto social y espiritual de un artista enfrentado (o mejor, confrontado) a la sociedad en que vive, que opera sobre el hombre y su creación, y no le permite aislarse de un contexto histórico y político. Surgiría así la estructuración tripartita de la historia, en la que, en mucha medida, seguiría Pfitzner el real curso de los acontecimientos verídicos; los

actos primero y tercero habrían de desarrollarse en el gabinete de trabajo de Giovanni Pierluigi da Palestrina, en Roma (mundo interior del artista, penetrado en ocasiones por entes provenientes de la realidad circundante), mientras que el segundo acto tomaría cuerpo en una de las sesiones finales del Concilio de Trento (mundo externo, entorno político-religioso). Sin embargo, la hermosa idea de Pfitzner y su concreción literaria, lenta y minuciosa, llevada a cabo muy wagnerianamente por el propio compositor, iba a sufrir transformación-adaptación a las circunstancias genéricas por las que atravesaba la música europea en la segunda década de nuestro siglo. Desde 1910 hasta el 17 de junio de 1915, fecha en la que Pfitzner concluye la orquestación íntegra de la partitura, pasan ante el músico los «escándalos» de las **Cinco piezas para orquesta, op. 16**, **Erwartung** y **Pierrot Lunaire**, de Schönberg; los **Altenberg Lieder** y las **Tres piezas para orquesta, op. 6**, de Berg; las **Cinco bagatelas para cuarteto de cuerda**, y sobre todo las asombrosas **Cinco piezas para orquesta, op. 10**, de Webern; y todo esto se le presenta a Pfitzner como una subversión de valores inmutables. Pausadamente, **Palestrina**, obra y personaje, van convirtiéndose para Pfitzner en el símbolo de lo imperecedero en el arte: el compositor va a autoidentificarse, a siglos de distancia, con su héroe, músico y ser real a la vez, y si Palestrina es (fue) en el espacio-tiempo del Concilio de Trento el salvador de la polifonía y de la obra de los grandes «meister» del pasado, Pfitzner va a sentirse, por medio de su creación, como el estandarte defensor de una música secular (tonal) que no puede morir. Y esta música comporta un orden, un «status» global, una «tradición» que Pfitzner entiende co-



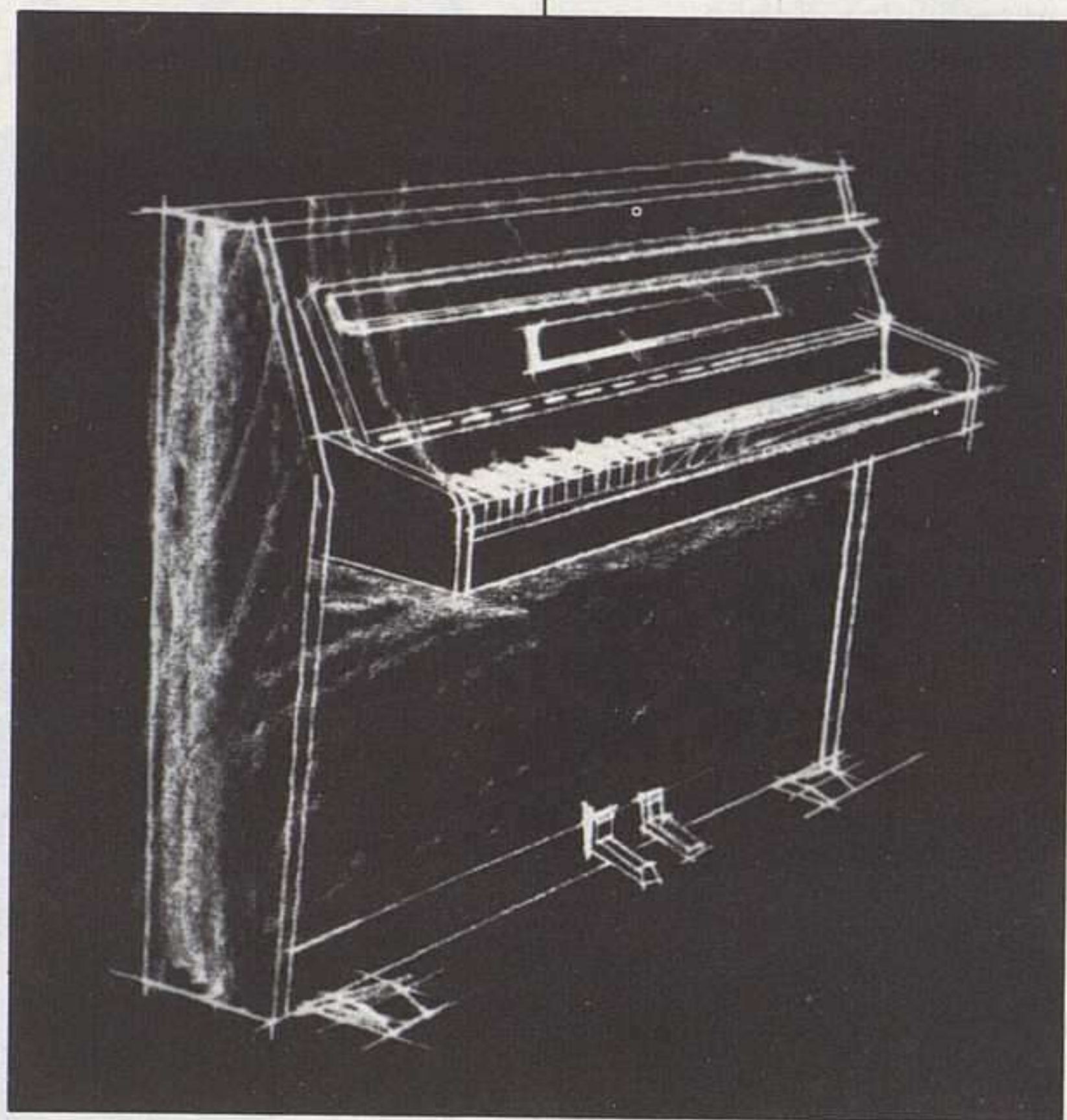
Hans Pfitzner

mo inmortal. Acaso por ello, la cantilena de viola que Silla, el discípulo de Palestrina, toca al principio de la ópera como muestra del «arte nuevo» nos suena como una parodia más o menos consciente del **Pierrot** schönbergiano. Puede que, por esto mismo, la escena más sobresaliente del drama sea aquella en que los grandes maestros de la polifonía (Josquin, Tedesco, etc.) se presentan durante la noche como apariciones en el gabinete del compositor para incitarle a escribir su **Misa del Papa Marcelo**, síntesis de su arte y salvación de sus obras ante las dogmáticas autoridades tridentinas: el propio Pfitzner parece aquí estar asistido por los maestros de un ayer que arranca de Bach y que ve en Schönberg y su escuela a la faz del anticristo.

Es, ya se ha apuntado, el mismo Hans Pfitzner quien escribió el

# zander

EL PIANO INGLES  
DE FAMA MUNDIAL  
PRESENTA  
SU NUEVO MODELO  
**IMPERIAL ~ 85**



Un extraordinario instrumento de elegante diseño. El modelo Imperial 85 es un piano de 7 octavas que cabe en cualquier casa y en cualquier habitación.

*REPRESENTANTE EXCLUSIVO PARA ESPAÑA*

**R. RODAMILANS**  
**Gran Via,77 Bilbao-11**

libreto de su ópera. Su trabajo literario es, en muchos aspectos, superior al musical y la perfección de su construcción dramática sorprende en una primera audición de la obra bastante más que su contenido musical. Otto Klemperer, interrogado al final de su vida acerca de Pfitzner y **Palestrina**, respondería así: «El (Pfitzner) tenía talento. Pero creo que era mejor escritor que compositor. El texto de **Palestrina** es algo maravilloso: hay pasajes que podrían compararse con Goethe. No creo que la música sea tan importante, aunque es buena, y en muchos momentos efectiva.»

Para muchos artistas, por el contrario, **Palestrina** fue, desde un principio, la gran obra maestra del teatro musical europeo. Su tema y su simbología subterránea, ya aludida, contribuyó mucho a este predicamento. Bruno Walter, el gran mahleriano, amó a **Palestrina** como a pocas obras de la literatura musical (él fue quien la estrenó en Munich el 12 de junio de 1917); la víspera de su muerte, acaecida el 17 de febrero de 1973, Walter escribió: «A pesar de todas las oscuras experiencias actuales, todavía creo y confío que **Palestrina** permanecerá. Es una obra que contiene todos los elementos de la inmortalidad.»

**Palestrina** fue así la primera manifestación de una serie de hermosos (muy hermosos) errores en contra del tiempo.

El caso de Richard Strauss era diferente del de Pfitzner, por lo menos en lo alusivo a la recién nacida «Segunda Escuela de Viena». Strauss había ayudado al joven Schönberg en los principios de la carrera de éste y siempre le consideró un músico de talento. No era ajena a esta postura la necesidad que el compositor muniqués tenía de «compañeros de fatigas» en la aventura musical de principios de siglo: a Ricard Strauss no le gustaba la música de Mahler y sus sinfonías le parecían ligeramente aberrantes; pero Mahler no vacilaba en tocar sus obras orquestales ni en presentar sus óperas en Viena (la inclusión de **Feuersnot** en la temporada de la Hofoper había sido tarea exclusiva y absoluta del músico austro-checo) y Strauss pagaba el favor con audiciones de las sinfonías en Berlín o Dresde. Schönberg, Zemlinsky, hasta el mismo Busoni, eran también respaldo común de una labor musical innovadora. Además, el propio Strauss había sido «vanguardia», en la primera decena del siglo, en la armonía y el timbre, sobre todo con sus dos óperas, **Salomé** y **Electra**. Pero alrededor de 1910, tras el agitado estreno de esta última pieza escénica, Strauss comenzó a hacer repaso mental; hombre de cabeza fría, bastante alejado de cualquier tipo de idealismo, Richard Strauss decidió de muy joven ser compositor en la misma forma en que pudo haberse propuesto ser electricista. A él mismo no dejó de asustarle el enorme contenido de audacia estética que, como un polvorín destinado a reventar en oleadas, albergaba una pieza como su propia **Electra**. Cuatro años más joven que Mahler, diez mayor que Schönberg, Strauss disfrutaba, diferencialmente, de una posición que ninguno de los dos había obtenido por el momento (los estrenos de **Novena sinfonía** y **Canción de la tierra** por Bruno Walter, desaparecido Mahler, presentaban más talante de homenaje popular «post mortem» que de reconocimiento póstumo), y ésta era su situación de «autor consagrado». **Don Juan**, **Heldenleben**, la misma **Salomé**, habían sido recibidos con reticencia inicial y no poca oposición, pero se tocaban, y mucho, y eso era lo importante para el «bourgeois musicien» que era Strauss.

El que a partir de 1909 se lanzara a componer ópera tras ópera iba, además, a tener otro acicate: el encuentro del músico con una de las más lúcidas y penetrantes inteligencias literarias de la época, Hugo von Hoffmannsthal. Es imposible resumir a este hombre en unas líneas, pero, por dejar en sólo un dato el inventario interminable, Strauss recibió de Hoffmannsthal el regalo fulgurante del mejor libreto escrito para una ópera, **Der Rosenkavalier**. Con todo, sin desmerecer el estímulo que para cualquier artista podía suponer el influjo de Hugo von Hoffmannsthal, no es descabellado pensar que Strauss «se fue a la ópera» por razones acomodaticias: la revolución atonal parecía centrarse en el piano, la voz, el cuarteto, en la orquesta incluso; pero, a excepción del paso intermedio que **Die glückliche Hand** había supuesto, la ópera no se veía amenazada por intrusismo de los jóvenes vieneses. Para Strauss estaba claro que jugar la carta de Schönberg y sus alumnos era arriesgarse a reacciones contrarias equivalentes a las suscitadas por la **Kammersymphonie** o los **Altenberg Lieder**: un hombre en su posición no iba ahora a exponerse a tales aventuras. ¡Y pudiendo tener a su lado un libretista como Hoffmannsthal! No había dudas: ópera, lugar seguro.

Y desde luego hubo óperas. Pero hubo una ópera, una, que desbordó parcialmente el esquema. Quizá su título sea el más sugerente que se haya dado a una pieza dramática: **Die Frau ohne Schatten** (**La mujer sin sombra**). Strauss tardó cuatro años en escribir la (de 1914 a 1918), y su estreno en 1919 no tuvo el clima de apoteosis que, desde 1910, revestía la primera audición de cualquier obra del compositor. Se representó «lo suficiente», se tocó en Viena, en Dresde, más tarde en Munich; Hoffmannsthal la llevó en los años 20 al recién inaugurado Festival de Salzburgo; pero... no fue nunca, en el baremo de la popularidad, lo que **El Caballero de la Rosa** o **Ariadna en Naxos** habían sido. ¿Qué había fallado?

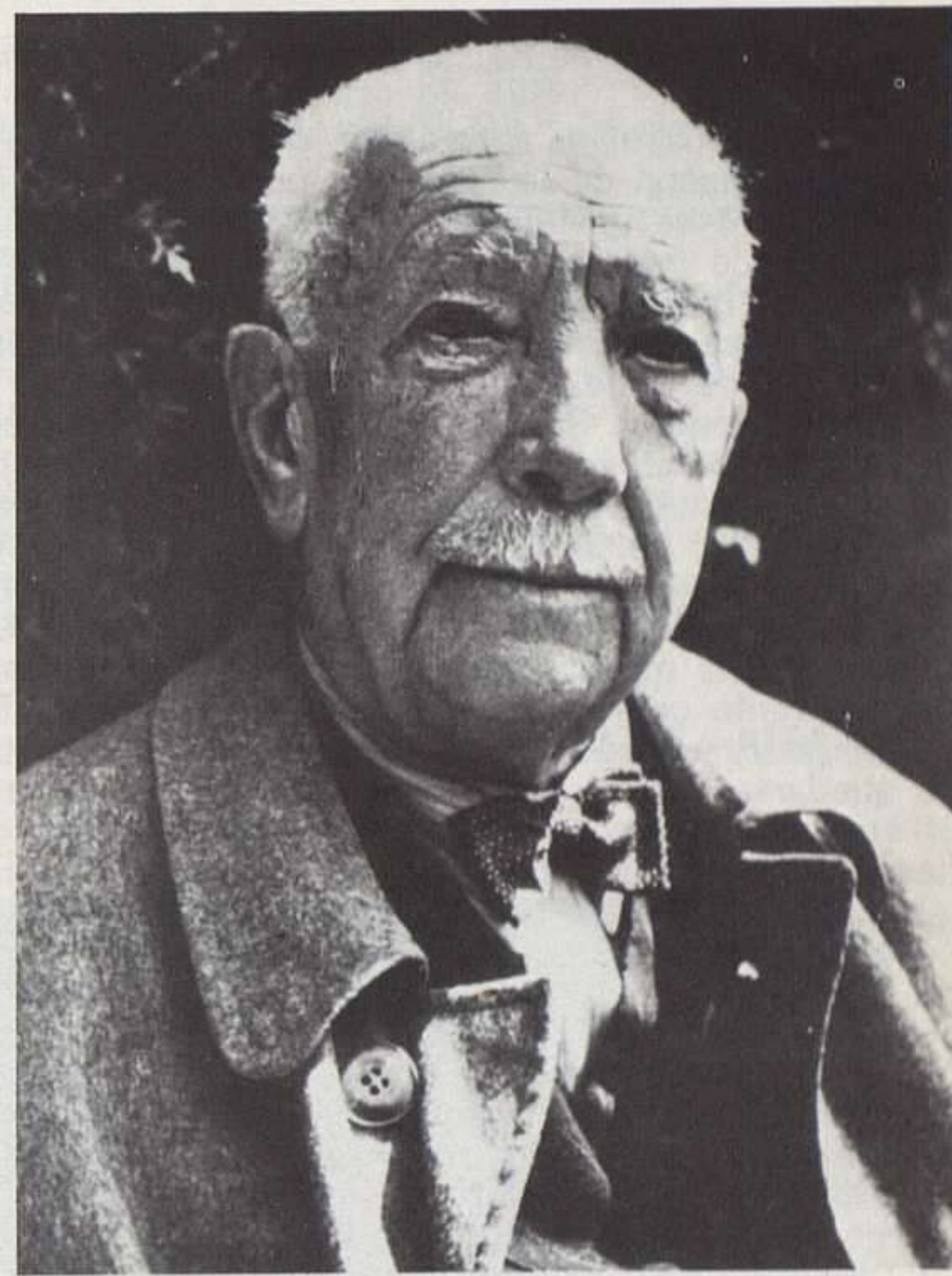
Tal vez lo más impensable en el analítico Strauss, que había querido ser, por una vez, simple. Lo que ocurría es que ser simple era algo complicadísimo para alguien como Richard Strauss, y de esa complicación nacía el embrollo monumental (instrumental, argumental, vocal, escénico) que hacía de **Die Frau** un mazacote poco apreciado hasta por straussianos tan devotos como Klemperer o Clemens Krauss. Sólo Karl Böhm, el patriarca de corazón de niño, pareció darse cuenta del enorme esfuerzo de simplicidad que subyacía tras la ingente partitura. Y es que Strauss se había ido al

cuento de hadas (a lo bestia y a lo germano, eso sí); se había marchado a buscar a Papageno, a Monóstatos, en fin, a Mozart y a **La flauta mágica**. Y lo mejor de todo, se había ido con lenguaje de Schönberg bajo el brazo: el descenso a la tierra de la Emperatriz y su nodriza es orquestalmente imposible sin tener en cuenta la primera de las **Cinco piezas para orquesta** del músico vienés, como inexplicable es casi todo el tercer acto (final excluido) sin contar con **Die glückliche Hand**. Todas estas influencias tratadas «a lo Strauss», en semitonal y con toda la percusión de **Vida de héroe**. Así, con su argumento, su moralismo, su estética, **La mujer sin sombra** resultaba ser algo que, si bien no luchaba contra el mañana como **Palestrina**, marchaba en paralelo al presente, sin tocarse con él.

Es arriesgado aventurar qué intentaba Strauss con esta obra en el «mundo de la seguridad» de la ópera. Pero en 1919 Alban Berg ya estaba componiendo el **Wozzeck**.

1913 había sido el año de los estrenos tumultuarios en Viena; sólo Arnold Schönberg, el iconoclasta, el «inspirador» (como Pfitzner le llamaba en sentido poco laudatorio), había conocido el éxito popular con la primera audición de sus mastodónticos **Gurrelieder**, interpretados en febrero bajo la dirección de Schreker. Pero, aparte de todo lo dicho, en octubre había visitado Viena Giacomo Puccini.

Desde la inefable **Bohème**, el triunfo masivo viajaba con Puccini como acompañante. Tal vez la crítica y la musicología «pro Schönberg», nacidas después de la segunda guerra mundial, desdijeron en exceso al operista italiano; al hablar, en fecha tan reciente como 1961, Pierre Boulez de los precursores de la «melodía de timbres» en el cambio de centuria, citó a Puccini y a **Tosca** al lado de Richard Strauss, Scriabin o Mahler. Pese a ello, con el máximo respeto al excelente instrumentador que siempre probara ser el autor de **Butterfly**, poco de su música aparenta estar «en sintonía» con lo que en Europa, de 1900 a 1915, era verdadera vanguardia. Entonces, ¿por qué la cita? La causa es que, a su modo (aún mejor, lejos de su modo), también Puccini trató de escapar de su tiempo sin volverse a Wagner o, más cerca de sí, a Giuseppe Verdi. Y ello al final de su vida.



Richard Strauss

Cuando Puccini llega a Viena acaba de estrenar, secundado por Toscanini (sucesor de Mahler en el Metropolitan de Nueva York) y Caruso, uno de sus más declarados bodrios, **La Fanciulla del West**. Asiste a diversos actos musicales, se le celebra, se le comenta, se le informa de las actividades peregrinas de «esos señores» que se llaman Schönberg, Webern, Berg, etc. Y se le pide que escriba una opereta: la petición viene, nada menos, que del Karltheater. Y Puccini acepta e inicia la composición de **La Rondine**.

1917: se estrena en Montecarlo la última ópera de Giacomo Puccini, **La Rondine**. Y el resultado es, por primera vez en casi cuatro lustros, un fracaso para el compositor. **La Rondine** es un híbrido, es una opereta que es una ópera, una farsa que empieza con sonrisitas y acaba en tragedia con drama amoroso. Hay sonidos ásperos, las voces no reciben el privilegiado tratamiento de otras oportunidades, en fin, Puccini ha traicionado a su público y éste le vuelve la espalda (por esta vez y sin que sirva de precedente). El mismo año 1917 Ferruccio Busoni da a conocer, en Zürich, su ópera en dos actos, **Turandot**.

Tras el nulo consenso en favor de **La Rondine** viene el **Tríptico**: Puccini vuelve por sus fueros y consigue con **Suor Angelica**, un esperpento capaz de hacer quemar un teatro de ópera ante la desesperación irreprimible de ver a una monja comportarse como Groucho Marx (se entiende que por la ofensa que esto supone a Grou-

cho Marx, bastante más digno de admiración que la protagonista de la citada bazofia), aunque también logra, un poco milagrosamente, una burla escénica con **Gianni Schicchi**, que evoca en la frescura de su ironía **El matrimonio secreto**, de Cimarosa.

Después, silencio. 1919: el año en que Richard Strauss monta la primera representación de **Die Frau ohne Schatten** con escenografía de Alfred Roller. Y como Strauss, Puccini se evade y se va también al cuento de hadas. Y como Strauss perfila a una emperatriz; pero la da nombre, la llama **Turandot**. Y lastrado por la enfermedad, empieza a trabajar en algo diferente de todo lo hecho hasta entonces. Porque **Turandot** es otra cosa en Puccini. No hay aportaciones lingüísticas realmente modernas, como sí las había en **Die Frau**, de Strauss. No hay sorpresas instrumentales, como algunas de las de **Palestrina** (aunque allí se produjeran por recurso al arcaísmo). Hay un elaborado y cuidadosísimo tratamiento de las voces, se permite el lucimiento... y, aun con todo esto, **Turandot** quiere ser algo más. Ya de entrada es sorprendente que el personaje con más «papel» en toda la obra sea el coro. Y es extraño el mismo planteamiento argumental, feroz, casi sangriento, salvaje, pero (inexplicable la elipsis) sin «verismo»: el dramón de Turandot la sanguinaria, Liu la angélica, Timur el padre ciego, Calaf el supermán, etc., está matizado por dos aciertos literario-musicales singularísimos. De una parte, el contradictorio pueblo, real y soberano protagonista pasivo de la acción (casi hay que irse al **Boris** para encontrar un planeamiento similar); de otra, los tres chirriantes ministros imperiales, Ping, Pang y Pong, que no son, como sus ridículos nombres podrían dar a entender, meros bufones relajadores de la acción, sino satíricos «críticos» de lo que sucede en la escena. Estos tres personajes, combinación medio macabra de humor y ternura, parecen decirnos: «Esto es un drama como los de antes. Ridículo, ¿verdad? Pero ya nada será así.» Cuando los tres ministros murmuran «Tornar laggiù!» («Retornar allí»), el nostálgico lamento se escapa de los límites del escenario para ser un adiós a todo un mundo que se queda atrás. Y quien esto escribe ha sido uno de sus protagonistas.

Fecha Puccini este comienzo del acto segundo de **Turandot** en 1922, el mismo año en que Alban Berg termina **Wozzeck**.

En 1924 muere Giacomo Puccini, dejando inconcluso su **Turandot**.

En 1924 muere Ferruccio Busoni, dejando inconcluso su **Doktor Faust**.

Todo en Busoni es fascinante, desde los orígenes mismos. Y en ellos está mucho de la clave del personaje: hijo de alemana e italiano, Busoni es un latino que sólo será feliz en Berlín y que, engendrador de poderes contradictorios, buscará en la polaridad y la síntesis el epicentro de su vida artística y humana.

Busoni es Aries: soñador, impulsivo, testarudo, orgulloso. En 1906 había decidido dar un giro copernicano a su música y al arte sonoro en general. Su declaración de principios fue el **Ensayo acerca de las nuevas estéticas musicales**; por no dejar (en la teoría) de proponer nada, se refiere Busoni hasta a la posible (no olvidemos la fecha, 1906) producción del sonido por medios electrónicos. Pfitzner, en el colmo de la furia, calificará, con ribetes de injuria máxima, al libro de Busoni como «obra futurista».

Pero, ¿y la música real de Busoni? Aquí surge la contradicción, deslumbrante como todo lo que a él se refería. Busoni no resiste el supuesto desorden que la idea de atonalismo presenta. No puede quedarse con el ayer, lo rechaza, es el primero en afirmar que el sistema de modos mayores y menores está agotado; pero no desea matarlo: ama, en suma, la universidad y persigue un «totum» que concilie lo viejo con lo nuevo. La conclusión, así, clara desde un principio: quedarse solo: «La ópera debe adoptar lo sobrenatural y lo antinatural, pues sólo las regiones de la experiencia y el sentimiento le resultan apropiadas, y debe crear sobre esta base un mundo de apariencias que refleje la vida en un espejo, ya mágico, ya cómicamente distorsionado, presentando intencionalmente algo más que no pueda encontrarse en la vida real.»

A partir de estas palabras, y después de sus experiencias en el campo de la «commedia dell'arte» con **Turandot** y **Arlecchino**, Busoni acometió en 1916 la tarea de componer una ópera sobre el gran mito romántico, Fausto. No pudo completarla, pero tampoco fracasó: **Doktor Faust** es la pieza más asombrosa e imposible de toda esta época. Busoni no quiso ir en contra del porvenir, como Pfitzner, ni marchar en paralelo como Strauss, ni tampoco decir adiós como Puccini: quiso hacer, a la vez, algo diferente, y eso lo consiguió.

**Doktor Faust** es una enorme caja de sorpresas en la que todo puede ocurrir. A Busoni le había definido muy bien su formidable **Concierto para Piano**, de 1904, en el que una alucinante **Tarantella** se une a un coro cantado en alemán; su **Faust** va mucho más lejos. El principio y el final de la obra son leídos a telón cerrado; el prelude, antes de abrirse las cortinas, es secundado con un coro; una escena completa (casi quince minutos) es acompañada exclusivamente por un órgano; dos coros se contraponen entre sí entonando el «Te Deum laudamus» y «Ein feste Burg»; el final de la obra es hablado; todo, en fin, conforma ese afán sintético de Busoni que hace que **Doktor Faust** sea mucho más que sólo una ópera.

Como en el caso de Pfitzner y **Palestrina**, el excelente libreto es del propio compositor. Salvedad notable: no se va Busoni al **Fausto** de Goethe, sino al de Marlowe, buscando en la lejanía cronológica la mayor modernidad de la leyenda. También, como en **Palestrina**, hay una escena de apariciones nocturnas; pero lo que en Pfitzner eran celestiales espíritus de músicos consagrados, en Busoni es sobrecogedora presentación sucesiva de las diferentes encarnaciones y nombres del demonio. Con sus coros fuera de es-



Ferruccio Busoni

cena, sus truenos en la distancia, sus mágicos solos de celesta y su contrapunto de alturas entre el ultrgrave timbre bajo de «Gravis» y el supra agudo de «Mefistófeles», esta escena es una de las más aterradoras y sorprendentes que músico alguno haya concebido.

Terminado por Philipp Jarnach (a pesar de su nombre, oriundo de Cataluña), **Doktor Faust** se estrenó en Dresde en 21 de mayo de 1925, bajo la dirección de Fritz Busch. El 14 de diciembre de ese año, Erich Kleiber dirigió en Berlín la primera representación de **Wozzeck**. Y con **Wozzeck** acabaron muchas cosas y empezaron otras. Pero Busoni no llegó a verlas y no pudo sintetizarlas.

Al año del estreno del **Doktor Faust**, el mismo Fritz Busch dirigió, también en Dresde, la primera versión de **Cardillac**, de Paul Hindemith, que tenía entonces treinta y un años.

Era, pues, Hindemith veintiún años más joven que Schönberg: todo indicaba que el joven compositor e instrumentista (fue un magnífico intérprete de viola) venía a relevar a sus mayores en el frente de la música de vanguardia. Y así le trató Alemania durante años: vinculado a los Festivales de Donaueschingen y Berlín, más o menos bien relacionado con Webern, con Berg, con el mismo Schönberg, Hindemith era la imagen de la «neue Musik» de cara al gran público. Pero, en realidad, Hindemith no era el hombre del mañana, sino el último personaje del ayer; era, según el título de la hermosa película de Murnau, «Der letzte Mann».



Paul Hindemith



**Cardillac** tuvo un estreno polémico, y al (entonces) audaz Klemperer le faltó tiempo para montarla en su feudo experimentalista, la berlina Opera Kroll. La descripción del Klemperer anciano, recordando esos años, es, como siempre, de firme claridad: «Cuando, al principio de los años 20, el joven Hindemith entró en escena con sus primeros cuartetos y otras obras, ¡ah, eso fue espléndido! Aire fresco y no más «pathos». E incluso su ópera **Cardillac**, que, desgraciadamente, reescribió después, en desventaja del original, estaba llena de aire fresco.»

Opiniones antitéticas: en 1967, Robert Craft, el casi hijo adoptivo de Stravinsky, y, por encima de todo, la persona que ha montado y dirigido más obras de la «Escuela de Viena», estrenó **Cardillac** en los Estados Unidos. Sus impresiones, recogidas en sus anotaciones de diario, distan bastante del ditirambo: «Pienso que a pesar de unos trozos de música realmente mala, de otros de música indiferente y de la falta de aptitudes del compositor para el teatro, esta ópera tiene, en cierto modo, éxito (...). En alguna escena se aprecian influencias de Gershwin, y el metal asordinado en la parte del recitativo del galán deriva, aunque débilmente, de **Wozzeck**, comparado con el cual **Cardillac** es aproximadamente como la laguna que se supone refleja el sonido detrás de la escena: por ejemplo, dos pulgadas. Asimismo **Wozzeck** es la fuente de suministro para los finales de percusión de los actos primero y segundo, y para la música de taberna en el acto tercero, donde lo que se ha tomado de Lully suena realmente teutónico.»

Aunque extremistas (siempre son así), las impresiones de Craft tienen mucho de válido. A pesar de ello, también Klemperer tiene razón, y algunos pasajes de **Cardillac**, tales como el extraño, arrullador, «Requiem» al final de la obra, poseen entidad sobrada para justificar admiración hacia su creador.

Pero el problema (interno) para Hindemith no se centraba en su capacidad o no para el teatro. Había pasado mucho tiempo desde 1913: al empezar la década de los 30, Hindemith empieza a trabajar en su argumento que nace en forma casi idéntica al **Palestrina**, de Pfitzner. Se trata de plasmar el drama vital de un artista históricamente real, incapacitado para escapar de su «circunstancia»; Giovanni Pierluigi da Palestrina va a ser aquí Mathias Grünwald; allí un músico, ahora un pintor; una obra de arte centra la acción en ambos casos: de una parte, la **Misa del Papa Marcelo**; de otra, el **Retablo de Issenheim**, en Colmar. La misma circunstancia histórica en ambas obras: Reforma protestante y Contrarreforma católica, en **Palestrina** con el marco del Concilio de Trento, en la obra de Hindemith con las guerras de religión en Alemania. Nace así **Matías el pintor**. Pero (¿no se ha dicho?) desde 1913 había pasado mucho tiempo.

No sólo se ha estrenado **Wozzeck**; es que Schönberg ha sistematizado el atonalismo con la propuesta de la técnica serial. Y Schönberg ha escrito ya sus **Variaciones para Orquesta, op. 31**; Webern, su **Sinfonía**, y Berg, **Der Wein**. Ocurre que la música de cualquiera de los tres vieneses, mayores los tres que Hindemith, es mucho más joven que todo lo que el autor de **Cardillac** escribe. La voz de Klemperer es, una vez más, reveladora y contundente: «Hindemith odiaba el sistema de los doce tonos y decía que era antinatural. Las relaciones tonales entre los doce semitonos de la escala eran para él un dogma inmutable.»

Y así, **Mathis der Maler**, que se empieza a escribir en 1933, es la gran despedida a un tiempo irremisiblemente perdido (en el sentido más cercano a Proust). Hindemith parece darse cuenta de que todo ha cambiado; y no se opone como Pfitzner, ni se evade como Strauss; no hace «otra cosa», como Puccini; no se aísla, como Busoni. Se despide, sencillamente, con una trágica belleza. Porque de todas las obras aquí anotadas es, seguramente, **Mathis der Maler** la más escuetamente hermosa. Último eslabón de una cadena de sublimes disparates, **Matías** quiere, en común con **Die Frau**, con **Turandot**, con **Doktor Faust**, escapar de los impenetrables márgenes del tiempo para crear, vivir un tiempo suyo aparte.

Como en Pfitzner, como en Busoni, el libreto es del propio Hindemith. Y en el libreto radica el núcleo no sólo argumental, sino vital de **Matías** como obra. Al recién llegado nazismo le pareció «subversivamente bolchevique» el nudo temático; a todo lo contrario al nazismo **Matías** le dio la impresión de ser una obra fascista y «carca». Acaso que ni lo uno ni lo otro, si se mira al final de la obra. Sí: Mathis Grünwald se une a la revolución de los campesinos contra los estamentos dirigentes e incita a la rebeldía contra el poder establecido. Sí: posteriormente, el artista vuelve al lado de su señor, el cardenal Albrecht de Maguncia, y rechaza la revolución para consagrarse a terminar su obra de arte. Pero, ¿cómo acaba la ópera? Finalizado el retablo, Matías, alejado de Regina, la campesina revolucionaria muerta en la lucha, se aparta también del Cardenal, su amigo y protector, y en un extraño monólogo se despide de su arte y abandona la escena, que queda vacía. Se escucha un postludio orquestal, que lentamente se desvanece, y la página concluye en silencio.

Como Pfitzner, Hindemith se ha identificado con su héroe. Pero la solución de aquél ya no sirve, no funciona en 1933. Se ha querido escapar del tiempo, pero no ha podido evitarse que pasara el tiempo. Mathis (Hindemith) no puede quedarse con la revolución (Escuela de Viena, serialismo) ni con el orden secular (Música tonal): sólo puede despedirse, no puede pedir «Tornar laggiù!». Mathis se va, y con él todo un mundo.

En 1933 accede al poder en Alemania el nacional-socialismo, y al frente del mismo Adolf Hitler.

En 1933 se inicia la expulsión de los judíos, y Schönberg debe emigrar.

En 1933 estrena Richard Strauss **Arabella**, el último libreto que le lega Hoffmannsthal, el amigo, muerto en 1929.

En 1933 Alban Berg está escribiendo **Lulú**; morirá dos años después, sin concluirla.

En 1933 Schönberg ha empezado a trabajar en su ópera **Moisés y Aarón**, pero esa es otra historia.

En 1933 Carl Orff ha empezado a trabajar en los **Carmina Burana**; pero también esa es otra historia. (Un día de 1937 se le obligará a Anton Webern a oír y a aplaudir la «obra» de Orff.)

Pero también en 1933 es organista de la iglesia de la Trinidad, en París, un joven llamado Olivier Messiaen, que acaba de estrenar su primera obra orquestal, **Offrandes oubliées**, y que trabaja en un ciclo para órgano llamado **La Natividad del Señor**. Cuando tenía cinco años, en Viena, en 1913, se quiso linchar a un músico que había escrito unas canciones sobre textos de Peter Altenberg.

JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA



Escena final del último acto de la ópera **Cardillac**, de Hindemith; representación en Berlín, 1928.



**vicente  
respaldiza**

Arenal, 14 (Esquina a Plaza del Celenque, 1) — Teléf. 232.85.88

MADRID - 13

La casa del máximo prestigio  
regida por profesionales.

**50  
AÑOS**

**AL SERVICIO DE LA MÚSICA**

**GRACIAS POR SU CONFIANZA**

# LA OPERA ESPAÑOLA EN EL SIGLO XVII

Por MANUEL MONTERO VALLEJO

Con frecuencia se ha hablado de que nuestro país carece de auténtica tradición operística, a pesar de los esfuerzos de varios compositores, sobre todo pertenecientes al pasado siglo. Sin embargo, es la realidad que el melodrama español se adelanta en su origen a los de la mayoría de los países europeos. Pretendo aquí bosquejar unas breves notas sobre el tema, orientado por los documentados trabajos de grandes expertos, como Cotarelo, Subirá y otros.

## PRIMERAS MANIFESTACIONES MUSICALES ESCENICAS ESPAÑOLAS

Nacen en otras naciones los primeros aportes musicales para el teatro en función de los "Misterios" o representaciones—hechas al principio en iglesias y en ciertas épocas del año—sobre temas sagrados. Esta forma de representación tiene su origen en Francia.

Junto a estas representaciones había otras profanas, a modo de farsas—llamadas, en ocasiones, "jeux"—que fueron motivo de que el naciente teatro fuese progresivamente saliendo del marco de las iglesias. No conservamos apenas, por desgracia, en España restos de piezas teatrales de los siglos anteriores al XV. Sin embargo, registramos ya la presencia de trozos musicales en el teatro de Juan del Enzina—también compositor—, en el cual—aparte de los intermedios y loas con músicas—existen églogas o piezas destinadas a ser cantadas en su totalidad.

Esta corriente, en progresivo ascenso durante el XVI, se observa netamente en nuestros dramaturgos: Cervantes menciona abundantemente cosas relacionadas con la música e intercala cantables en sus entremeses y aun en sus obras mayores.

Por otra parte—y a los largo de esta misma decimosexta centuria—existen ya otras manifestaciones que son a modo de germen de un melodrama. Son las famosas "ensaladas", en las que sobresale Mateo Flecha, y que, contemporáneas a otras creaciones extranjeras precursoras de la ópera, van a desempeñar—por su concepción y por la presencia de numerosas voces—un parecido papel al de la tonadilla del XVIII con respecto a la zarzuela moderna.

Hemos de citar también la intervención de nuestras famosas "tonadas a solo", en que tan prolíficos son nuestros compositores, y que, por su desarrollo y adelanto técnico, prefigurarán la forma "aria" del moderno espectáculo operístico. También es interesante a este respecto la opinión de Mitjana, que sostiene la existencia de piezas totalmente cantadas durante la Baja Edad Media. Es lo cierto que desde aquel tiempo han llegado dos obras de este tipo hasta nosotros: el mallorquín Canto de la Sibila y el antiquísimo Misterio de Elche. En ambas, sin embargo, se ha sufrido la influencia de la polifonía renacentista.

¿Cuál era la auténtica naturaleza de las obras antes citadas? Según Subirá, las "églogas" eran a modo de pequeñas zarzuelas; hechas en ocasiones a cuatro voces, éstas cantarían simultáneas en la cabeza, partiéndose en dos grupos—que dialogan—en los pies de los cantables. La forma de diálogo queda confirmada por la existencia—unos decenios más tarde—de unos Villancicos dialogados, por Escobar y Sanabria, ya que la forma de estos cantables es la de "villancicos", en la acepción profana que esta palabra tenía en la época.

Siguiendo a J. Subirá, hemos de registrar en la producción de Lucas Fernández—autor también de farsas y églogas—la presencia de un Diálogo para cantar, que, como este musicólogo califica, constituye una breve ópera, y aunque—por estructura y extensión—no cumpla las exigencias del moderno melodrama, sí es interesante su presencia como preludio del movimiento que se desarrolla un siglo después.

## LA MUSICA EN NUESTRO TEATRO BARROCO. LOPE Y CALDERON

La tradición de Enzina y Cervantes va a ser recogida por Lope de Vega, que constantemente intercala en su teatro canciones y danzas, tales como romances, letrillas, etc. Al mismo tiempo, las jácaras, loas y demás composiciones menores son cada vez más abundantes en el comienzo y entreactos de las representaciones teatrales, ayudadas por el favor del público y por la hiperabundancia de bailes de todo tipo existentes en nuestro siglo XVII.

Estas composiciones, en gran número de ocasiones, unían el canto a la danza, excluyendo en este último caso ciertas posturas o mudanzas demasiado acróbatas o difíciles de simultanear con el canto de los actores. Por la extensión de este pequeño trabajo no podemos citar ejemplos de estos breves intermedios musicales ni de los cantables de danzas de "cuenta" y "cascabel" intercalados en las comedias de Lope y coetáneos; existen documentados estudios al respecto, obras de Arco y Garay, Roda y Subirá, entre otros. Cita-

remos, sin embargo, los instrumentos usados como acompañamiento: arpas, vihuelas, laúdes, guitarras... Asimismo nos parece interesante constatar que los temas de estas composiciones pasan por tres fases: la primera—época de Enzina e inmediatamente posterior—es la "pastoril", con piezas en las que aparecen rústicos que cantan romances y villancicos al son de la zampoña y el rabel; la segunda, de influencia italiana, que sería paralela a la corriente representada por las obras de Torres Naharro y las primeras de Lope de Rueda; el tercer y último período—al que podría denominarse de "madurez"—es el que se inicia con Lope de Vega: hay gran variedad de temas, pero ya de un carácter nacional, alcanzando algunos personalidad y peculiaridad propias: así, la "jácara", destinada a contar con ironía—e incluso hasta ensalzar—las hazañas de un pícaro; de este género de composición tenemos multitud de ejemplos, muchos de ellos debidos a los más destacados autores de nuestro Siglo de Oro.

En Calderón, el espectáculo barroco llega a su mayor complicación. Todas las artes se funden en la escena en un alarde de fastuosidad. Los espectáculos cortesanos requieren cada vez mayor grandiosidad y necesitan cada vez más complicadas tramoyas. El genio barroco de Calderón encuentra su marco en grandiosos espectáculos con sinfín de trucos escénicos; al tiempo que la música, impulsada a la vez por la sensibilidad de la época y el propio gusto del autor, escala posiciones. Todo ello prelude el género operístico, en que el mismo Calderón va a tener parte principalísima.



En el Palacio del Buen Retiro se realizaron buena parte de las primeras representaciones operísticas para la Corte. En el grabado, vista del Palacio, en el conocido plano de Teixeira, de 1656.

## EL NACIMIENTO DE LA OPERA ESPAÑOLA. OPERA Y ZARZUELA

En lo que respecta al nombre del naciente melodrama, la palabra ópera surge tarde. Ciertos autores, basados en los nombres dados a las primeras obras con música aparecidas en nuestro teatro, sostuvieron que correspondían al tipo de zarzuela. Se originó así una conocida polémica, que tuvo su apogeo en el siglo pasado, teniendo los paladines de cada una de las posturas en Pedrell y Barbieri, de los cuales el primero afirmaba ser solamente zarzuelas las obras que—con libretos de Lope, Calderón y otros—se sabía habían llevado música durante el siglo XVII, mientras el segundo sostenía a capa y espada su calidad de óperas.

Subirá—al que de nuevo es imprescindible citar—demostró cumplidamente en uno de sus artículos—aparecido en la Revista de Ideas Estéticas—cómo la palabra "ópera", de introducción tardía como dijimos, no aparece aplicada al Orfeo ni a ninguna de las obras musicoteatrales de la época de Monteverdi ni de la época inmediatamente posterior. Así la Dafne—de Rinuccini y Peri, estrenada en 1594—, que constituye una de las principales manifestaciones premonteverdianas, ostenta el título de Favola in música, apareciendo con este título y otros parecidos a "égloga" y "fiesta" todas las obras que surgen en estos primeros decenios de vida del nuevo melodrama. El origen de la expresión "ópera in música"—como es el nombre completo de este tipo de representación escénica—es el encabezamiento que llevaban, cuando eran impresos, los primeros melodramas. Es de creer que esta denominación, común a todo tipo de obra musical, se individualizase al encontrarla los no italianos dando nombre a partituras de este tipo; creyeron, en efecto, los extranjeros que observaron las primeras representaciones operísticas en los teatros italianos, que la palabra "ópera" constituía el nombre privativo de un género que con tanta pujanza

# GARIJO

## INSTRUMENTOS MUSICALES

DISTRIBUIDOR DE :



BATERIAS, ACCESORIOS  
TIMBALES CONCIERTO



TROMPETAS, TRÓMPAS  
TROMBONES, etc.



PLATOS para JAZZ,  
BANDA y ORQUESTA

Organos  
Electrónicos  
Portátiles  
y de Mueble

Marcas:

YAMAHA  
WURLITZER  
FARFISA  
EKO  
ELGAM  
ELKA  
GEM-GALENTI  
etcétera



INSTRUMENTOS  
PARA EL  
METODO ORFF



PIANOS DE COLA Y VERTICALES

Marcas:

YAMAHA  
FUCHS & MOOR  
GEYER

RONISCH  
ZIMMERMANN  
HOFFMANN

etcétera



BATERIAS, ACCESORIOS,  
PERCUSION



CLARINETES  
SAXOFONES  
TROMPETAS



ACORDEONES  
MELODICAS  
ARMONICAS



TROMPAS E INSTRUMENTOS  
CILINDRICOS

CONSULTEN  
SIN COMPROMISO

EN:  
Santiago, 8  
Tels. 2480513 - 2418838  
MADRID-13

LENGÜETAS  
CAÑAS DOBLES  
BOQUILLAS, etc.

*Vandoren*  
PARIS

TROMPETAS  
TROMBONES  
CLARINETES



COUESNON S.A.

nacia, y la institucionalizaron en sus respectivos países. En la misma Italia hizo fortuna el término, pero su empleo no se registra hasta 1630, por lo menos, distando de ser el único hasta mucho tiempo después. No sorprende, pues, que—fecha registrada por Subirá—este término no aparezca en España hasta 1698.

Por lo expuesto, no llevaban razón aquellos que, basándose en el nombre de nuestras primeras óperas, negaban ser tales. Sin embargo, no existía demostración palpable de que las obras calificadas como "óperas" por Barbieri, Menéndez Pelayo, Cotarelo y otros; por Mitjana y Pedrell, de "zarzuelas"; por Salazar, de "ballets de cour", etc., hubieran sido totalmente cantadas; ni siquiera se sabía—como lo refleja la polémica—nada acerca de su estructura o estilística—al menos, nada concreto.

La prueba decisiva faltaba, y esta prueba la aportó Subirá, que en 1927 descubrió, entre los papeles musicales de la Casa de Alba, la parte de voz y bajo de Celos aun del aire matan, con lo que—y con el posterior hallazgo por Freitas Branco de la música de los dos actos restantes de la obra, ya que Subirá sólo había hallado la del primero—se zanjó la larga discusión sobre la existencia de la ópera en la España del XVII, precisamente alrededor de una obra que siempre había constituido una de las principales interrogantes en el debate. Esto permitió, por una parte, sentar a los eruditos de todo el mundo las bases acerca de la existencia de un melodrama español; al mismo tiempo, analizadas otras obras del propio autor de Celos..., que no es otro que Calderón, y de sus contemporáneos y sucesores, se ha reconocido por la mayoría que son auténticas óperas. A este respecto es interesante la opinión de Zelter sobre La Hija del aire, una obra calderoniana de la que no se pensaba tuviese otra relación con la música que la usual en otras comedias calderonianas. Zelter afirmó, al leer La Hija..., que había visto prefiguradas en el esquema de la comedia una serie de características francamente propias de la ópera—tales como el empleo de formas que recuerdan "concertanti", estructuras propias de "arie", de dúos, etcétera—y que no ofrecería complicaciones el ponerle música.

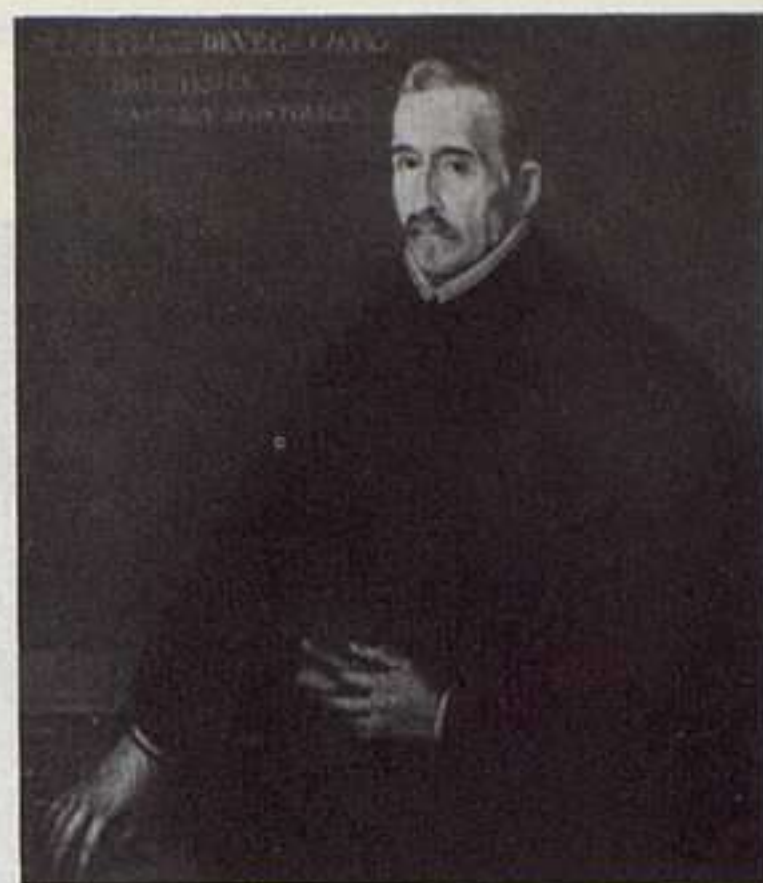
El caso de Celos... no es, como hemos dicho, único ni tampoco el primero. Sabemos que en 1629 se estrenó la "comedia con música" titulada La Selva sin amor, a la que todos están de acuerdo en calificar como "ópera". Su estreno es importante, ya que coloca al melodrama español en ventajosísima posición en cuanto al tiempo respecto a los de los otros países. Excepto Italia, por supuesto, y Alemania, donde la primera ópera antecede a la española en dos años, todos los otros países europeos tardan bastantes años en seguir la trayectoria que se inicia en el barroco con la aparición del melodrama de corte italiano. Así, no aparece una auténtica ópera en Francia hasta 1658, mientras en Inglaterra—por lo general, marginada en casi todas las manifestaciones de la oleada barroca—hemos de llegar a 1680 para asistir a los intentos un tanto vacilantes de Purcell.

Sería interesante poder comprobar si en La Selva... había prendido ya el espíritu impuesto por las innovaciones técnicas de Monteverdi y la "Camarata" o si su estructura musical se correspondía más exclusivamente con ciertos rasgos autóctonos apreciables en composiciones posteriores. Lo único cierto es que su libreto es de Lope de Vega y que, en cuanto a su compositor, hemos de desear—siguiendo a Subirá y teniendo en cuenta los irrefutables documentos contenidos en el Archivo del Palacio Real—la hipótesis que atribuye la obra a Clavijo, de la Real Capilla, ya que éste muere tres años antes del estreno de La Selva...

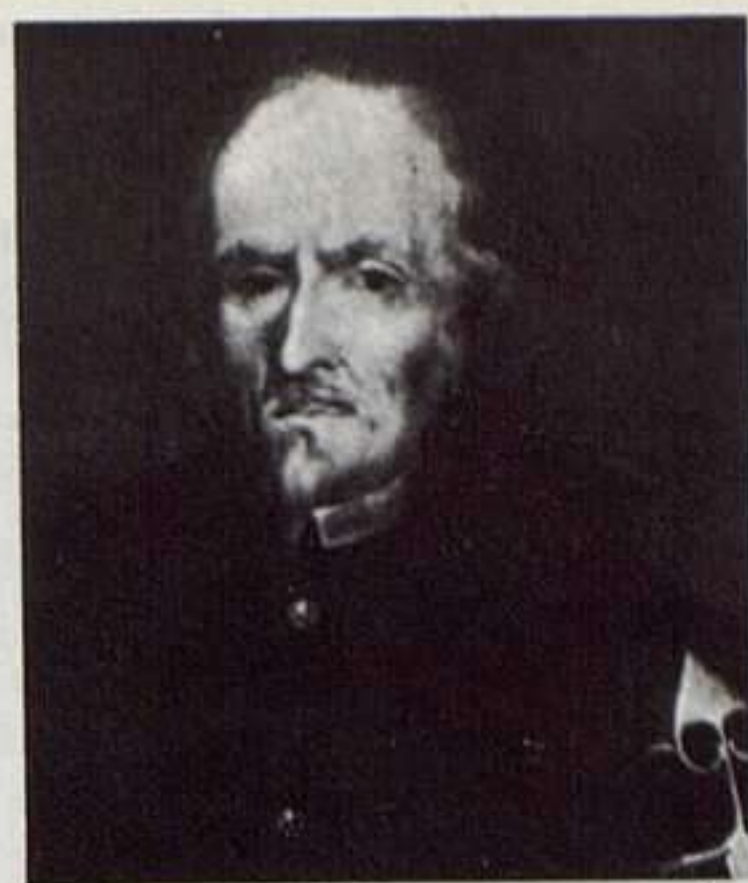
De las obras con música que se conservan de Calderón no se ha hecho—salvo en Celos...—un detallado estudio. Sin embargo, podemos citar algunas, con bastante seguridad, como óperas, en tanto otras sabemos que fueron zarzuelas.

El primer intento cuajado de zarzuela que conservamos es El jardín de Falerina, también con texto de Calderón, estrenada en 1648. Ahora bien, ¿puede apreciarse, con todas las dificultades enunciadas, la diferencia entre ópera y zarzuela?

En primer lugar, las óperas de nuestro seisciento tienen tres actos, mientras la forma zarzuela está dividida en dos. En cuanto al nombre "zarzuela", no nos extendemos en referencia a su origen, que ya suponemos del dominio de nuestros lectores, pero sí en lo que respecta a su definición. En una de nuestras más conocidas piezas de este género, La púrpura de la rosa, la "explicó" así don Pedro Calderón: "...una fábula pequeña, en que, a imitación de Italia, se canta y se representa". La expresión, "a imitación de Italia", quizá ha determinado la clasificación errónea de la zarzuela por parte de algunos. Así, no estamos de acuerdo con la teoría de Abbiati, expuesta en su Historia de la Música, en la que afirma que el género zarzuelístico deriva de las "fetti" italianas y de los "ballets de cour" franceses. Aunque paralela a estas manifestaciones, su lozanía y vigor propio se demuestra en el hecho de que mientras éstas



Lope



Calderón

se agotan con el tiempo, la zarzuela pervive, como vivificada por un sentimiento autóctono que en el siglo siguiente permanecerá entero en la tonadilla hasta resurgir con tremenda fuerza en el siglo XIX.

La zarzuela es mucho más consecuente que la ópera con el carácter hispano. Ya hablaban nuestros Lope y Calderón de la "cólera" española, incapaz de soportar una representación totalmente cantada. Esta actitud de rechazo, curiosamente semejante a la inglesa, quizá fue la que justificó—junto con la carencia de una auténtica escuela operística en los dos últimos siglos—la creencia de algunos estudiosos de que en España las primeras representaciones de obras con música habían correspondido a zarzuelas. Esta opinión fue echada por tierra a causa del providencial hallazgo de Subirá, pero no cabe duda que la zarzuela gana terreno a la ópera durante el XVII, hasta el punto que cuando en el siglo XVIII, y tras la implantación de la ópera italiana, decaiga la española, la zarzuela esté lo suficientemente viva como para perdurar en el sentimiento popular y bautizar con nombre propio a las producciones nacionales de la centuria siguiente.

La zarzuela, pues, se impuso como fórmula más nacional e, incluso, como más viva plasmación de un criterio de espectáculo como el que predomina en el barroco, movido por el sentido de conjunción de las diversas artes. No olvidemos que en estos primeros tanteos de teatro lírico la fama del libretista supera a la del compositor hasta el punto de que en muchas ocasiones se omite el nombre de este último, por lo que no era extraño que se intentase destacar con nitidez la belleza del verso en pasajes solamente hablados. Ahí queda, no obstante, la zarzuela como digna continuadora de la ópera española, nacida del mismo tronco y con idénticos fundamentos estilísticos.

#### BREVE ANALISIS DE LA OPERA SEISCENTISTA ESPAÑOLA. OTROS MUSICOS Y LIBRETISTAS

En la "fiesta cantada" Celos aun del aire matan es donde mejor y con más autenticidad pueden apreciarse las características comunes a las demás óperas de nuestro barroco, por ser la única—que tenga noticias—que conserva total e incólume su escritura musical en lo referente a las partes de voz y bajo (1).

La mejor definición de la referida ópera quizá sea la de Brunieres, cuando se refiere con estos términos al maestro Hidalgo, autor de la partitura: "...maneja el recitado y el "arioso" a la italiana, mas su estilo prodiga: hispanismos variados, series de progresiones, aires con estribillos, ritmos de carácter popular..." Esta definición nos presenta una obra que se inscribe en la órbita monteverdiana, pero que al tiempo es rica ya en caracteres nacionalistas. En este sentido se pronuncia Subirá cuando habla de la presencia del ritmo de seguidillas y de los "cuatros", tan famosos y de tan larga tradición en el teatro musical español. Chace habla de "...sentido muy avanzado de la tonalidad", y así como reconoce un menor desarrollo estructural en las "arie" con respecto a los italianos, admite una mayor novedad y flexibilidad formal y mayor sentido del ritmo en la melodía. Nosotros haríamos hincapié en lo último e insinuaríamos la presencia del "leit-motiv" en el lamento de Aura.

Por último, un recuerdo a otros compositores y libretistas de los heroicos comienzos de nuestro teatro lírico: entre los primeros, Vélez de Guevara, Solís, Diamante, Zamora... Entre los segundos, Patiño, Romero, Marín, Navas... Más de cien obras, entre óperas y zarzuelas, de todos ellos duermen el sueño de los justos en nuestros archivos. ¡Y luego se aboga por la reposición de obras extranjeras!

MANUEL MONTERO VALLEJO

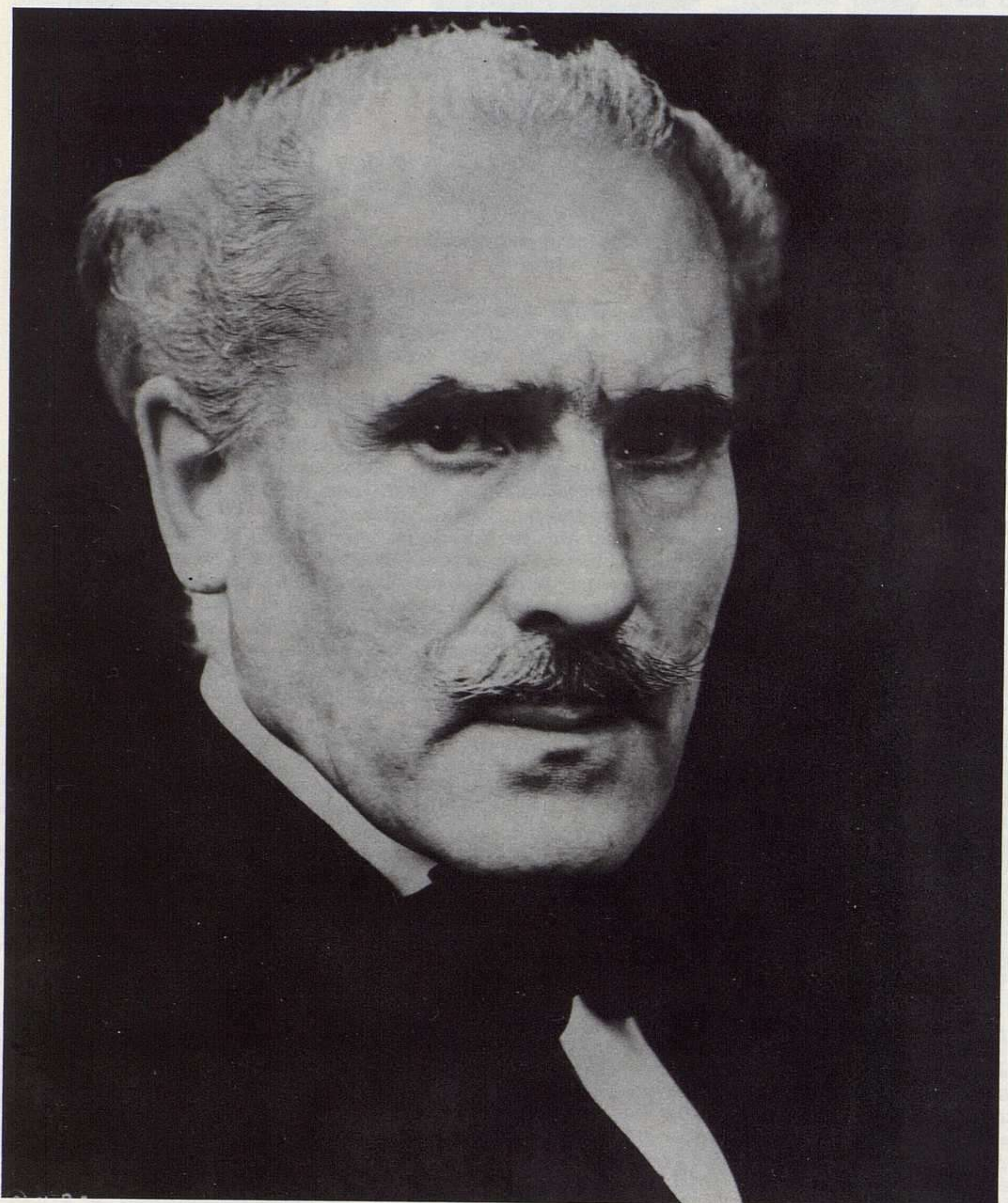
(1) Existen zarzuelas que la conservan y óperas posteriores. De las de la época, sólo fragmentos de diversa amplitud.



Gran Avenida, 36 - Tel. 38 10 33  
ELDA (Alicante)

ENVIAMOS CONTRA REEMBOLSO DE SU IMPORTE, SIN GASTOS DE ENVIO, TODOS LOS DISCOS QUE NOS SOLICITEN

Cursos de idiomas por discos y «musicassetes», «cassetes», cartuchos, etcétera  
Clásico, moderno, música antigua, etcétera



## EL GENIO INTOLERABLE DE

# ARTURO TOSCANINI

A dieciocho años de distancia de la muerte del gran director italiano Arturo Toscanini resulta que su nombre y el recuerdo de su arte permanecen más en la actualidad que la labor realizada por muchos directores del presente.

No nos equivocamos si señalamos que la fuerza de emanación de su prestigio no se deterioró. Los ciento ocho años que nos separan de su nacimiento parecen como un día; los dieciocho años que nos separan de su muerte lucen como una noche... La bien ganada fama de Toscanini fue, sin duda, meteórica. Su prestigio lo elevó y lo colocó en el firmamento de las estrellas del arte con la rapidez de un cometa. Hijo de un humilde sastre que muy temprano se dio cuenta del fino oído de su hijo, quien a edad temprana comenzó sus estudios de Violonchelo. Su memoria era sorprendente, lo que le permitía tocar sin faltas una partitura que había leído solamente una vez. Sin haber dirigido nunca una ópera, con diecinueve años cambió el atril de violonchelista por el "podium" de director, dirigiendo en Río de Janeiro una memorable función de Aida con un conjunto de cantantes italianos, llevándola a un final triunfal; función que estuvo a punto de fracasar por intrigas y resentimientos nacionalistas. Así fue su debut como director.

Desde entonces no hizo otra cosa que dirigir. Había nacido para ser músico, y fue elegido por el destino para devolver a la música su fuego eterno, la fuerza del ritmo y la fascinación de su precisión, pero, ante todo, el encanto indecible del "cantabile".

¡Cantar! ¡Cantar! Esa era la palabra clave que Toscanini siempre gritó a sus músicos. "¡Yo te quiero!, ¡yo te quiero!", gritaba a un violonista incapaz, para más tarde rechazarlo después de un ensayo. Toscanini le dijo: "Salga y márchese de ante mis ojos, ¡usted no sabe amar!..."

Otros directores de nuestro siglo también han tenido las mismas metas que Toscanini, como en el caso de Gustav Mahler, que siempre odió el desorden en la orquesta.

Bruno Walter ha tratado de esbozar el "cantabile" con la misma diligencia y el mismo cariño. Fueron grandes amigos.

Por ello, Toscanini siempre descendió hasta las profundidades de la Heroica para extraer hasta la última gota de su trágica grandeza llena de "phatos".

Profundizar en cada obra fue una preocupación de toda su vida. Pero aunque todo esto sea una verdad irrefutable, en el caso de Toscanini hubo un suplemento propio: la tenacidad con que lograba el ritmo como elemento predominante sobre el color tonal y el sonido.

Se dice que en cierta ocasión, cuando unos músicos le querían presentar los estatutos de un sindicato recién fundado, los rechazó diciendo: "A mí lo único que me interesa es: artículo primero: "La orquesta tiene que mantener el compás"; el resto no me interesa".

Para comprender la singularidad de Toscanini hay que tener en cuenta las diferentes fases del desarrollo en el arte de la dirección. Cuando Toscanini nació en Parma, en 1867, coincidía con la época en que Verdi escribía su Don Carlos y Wagner Los maestros cantores; en esa misma época, un director de orquesta era "una curiosidad". Existía una señalada anarquía en los conjuntos sinfónicos. Las obras clásicas, en general, podían ser dirigidas de una forma acostumbrada, pero la obra de los románticos tardíos, desde Berlioz en adelante, no podía encajar de ninguna manera en los moldes clásicos de la dirección. Había en la nueva creación musical de la época una gran cantidad de mixturas, de valores intermedios, que había que sentir y hasta deformar. La palabra orgullosa de Franz Liszt señaló en esa época: "Un director de orquesta debe ser como un navegante, pero no un remero". Hans von Bülow, amigo de Wagner y Liszt, fue el primero que hizo lo posible por terminar con el caos imperante en las orquestas, y por ello está considerado como el primero, en el sentido moderno de la dirección orquestal. Bülow había sido "entrenador" de la orquesta de la Corte, donde tenía un pequeño conjunto de músicos que tocaban al estilo prusiano y cumplían la voluntad de su director casi como la maquinaria de un reloj, disciplina que en aquella época no era fácil de lograr. Por ello, desde von Bülow hasta Toscanini va una línea derecha y estrecha por lograr los mismos resultados. También Toscanini era un fanático de los ensayos. Casi parece increíble señalar que hasta esa época nunca había existido el interés y la dedicación por los ensayos. Toscanini fue de los primeros en implantar que los pasajes difíciles debían ser repetidos hasta que sonaran con certeza y seguridad. Tanto, que a veces sólo un acorde era repetido las veces que fuera necesario hasta que el mismo fuera matizado y balanceado, hasta que correspondiera y coincidiera con las ideas del maestro, pues las orquestas europeas, y sobre todo las italianas, se afanaban por la interpretación y el trabajo "a primera vista" y confiaban en "su capacidad" de tocar cada partitura naturalmente, sin ninguna profundidad ni equilibrio sonoro.

Hans von Bülow, Gustav Mahler, Bruno Walter y Toscanini no se contentaban con esta situación, pues, según la voluntad de ellos, una orquesta no debía ser una aglomeración de instrumentistas, sino que en sí la orquesta debía ser un propio instrumento que poseyera la aptitud y capacidad específicas que la hicieran inconfundible; esto es, sin perder, por otra parte, el valor individual de los intérpretes. Pero... sólo al final de su vida vio Toscanini cumplido este sueño.

La NBC de Nueva York creó en 1937, para el anciano de setenta años, una nueva orquesta con los mejores músicos de los Estados Unidos de Norteamérica. Toscanini logró de ella un instrumento de precisión de primera categoría. Su severidad tenida en todas partes donde había dirigido con anterioridad no se había suavizado con la vejez; esta severidad no conocía límites de ninguna clase, ni siquiera la del decoro humano. Se afirma que no habido otro director que haya ofendido a sus músicos tanto como Toscanini, sin que ninguno de ellos haya procedido con enojo frente al maestro italiano de sangre caliente.

Toscanini llegó a destrozar violines valiosos en la cabeza de algunos de sus músicos incapaces, y también derrumbó y desbarató con los pies atriles y otros enseres de la orquesta. Hasta una vez lanzó su reloj de plata, como un disparo, sobre la cabeza de un violonchelista. En los ensayos solía utilizar adjetivos "dedicados a sus músicos tales como: "¡Bandidos!, ¡Ladrones!, ¡criminales!, ¡cerdos!", y otros que sería imposible transcribir sin ofender la moral y las buenas costumbres auditivas, a pesar del actual momento aperturista. Los que estaban presentes en los ensayos tenían la impresión de ver y escuchar a un hombre que había perdido el sentido

de la razón, lo que parece haber confirmado el siquiatra de un Juzgado donde tuvo que acudir a responder por las protestas de uno de sus músicos.

A Toscanini le desesperaba el no conseguir lograr el ideal de poder ofrecer una reproducción perfecta de la partitura, y esto era para él como una obsesión. Cuando Toscanini, en la tranquilidad de su hogar y en su habitación de trabajo hojeaba y estudiaba las obras de los grandes maestros, le parecían perfectas; pero más tarde, cuando las llevaba a los atriles de la orquesta, siempre quedaba inconforme con el desarrollo sonoro obtenido. Muy raras veces se le vio sonreír. Cuando dirigía lo hacía siempre con el ceño fruncido, y su mirada era siempre entre tensa, crítica, dudosa e imperativa.

Solamente su rostro, al morir, estaba acuñado por una sonrisa libre, suelta y hasta feliz, como si Arturo Toscanini hubiera escuchado al fin ese acorde orquestal que por su balance y encanto tonal hubiera estado buscando durante toda su vida.

Son muy pocos los que saben que Toscanini dirigió, en 1892, el estreno mundial de Pasayos, de Leoncavallo. También La Bohème, en 1896; La Fanciulla del West, en 1910; ambas de su gran amigo Puccini. También le tocó dirigir el estreno mundial de Turandot (1926), en La Scala, de Milán, y de esa función aún se recuerda la anécdota de que, al llegar al último compás que escribió Puccini, detuvo Toscanini la orquesta, y dirigiéndose al público, exclamó: "Aquí murió el maestro"; y luego continuó con el final que había realizado Franco Alfano.

Su primer concierto sinfónico lo había dirigido en Turín, en 1896. Dos años más tarde fue nombrado director musical de La Scala, de Milán, cargo que recibió por segunda vez en 1921, y que mantuvo hasta 1929. A los cuarenta y un años, o sea en 1908, visitó por primera vez Norteamérica. Luego de haber actuado hasta 1915 en el Teatro Metropolitano, de Nueva York, comenzó en 1926 su actuación como director huésped de la Filarmónica de esa ciudad, a quienes un año más tarde dirigió como titular. Su actividad en Bayreuth de 1930 a 1931 fue notable; asimismo en el Festival de Salzburgo, de 1934 a 1937, y en Lucerna, de 1938 al 39. Dirigió la orquesta de la NBC desde 1937 hasta el 5 de junio de 1954; luego se retiró, muriendo tres años más tarde. Dicen que Toscanini había jurado al anciano Verdi "pensar siempre en las obras y nada más que en las obras".

Y siempre cumplió este juramento hasta su muerte. Una de las cosas más interesantes a destacar era que en muchas oportunidades ocurrió que Toscanini, instintivamente, insistió en el acento dinámico o en el cambio de tiempo de un pasaje musical sin que éste estuviera anotado en la partitura impresa, resultando más tarde que, efectivamente, dicha anotación figuraba en el original, lo que se pudo comprobar por comparaciones posteriores.

Durante toda su carrera, y a pesar de sus desplantes, Toscanini logró fascinar al público y a la orquesta en el mismo grado, impresionando a ambos por su voluntad de hierro. En el podio parecía, sin que él lo quisiera, un domador, y el público siempre gozó de esta sensación de estar frente a un domador que domaba una bestia. El sabía que no podía hacer nada en contra de este concepto, y por ello se sintió mejor en el abismo místico del foso de la orquesta, cuando dirigía el Tristán o el Parsifal, pues ahí estaba totalmente sustraído a las miradas del auditorio y él tenía ante sí su mundo, sin darse cuenta de lo que ocurría a sus espaldas. Una vez dijo: "No soy un hombre bello, ni un genio, ni un compositor, pero sí un director; esto sí lo soy". Esta era su propia confesión.

Toscanini también tenía sus obras favoritas, y muy pocas fueron desdeñadas de su repertorio. Entre estas últimas se hallaba la Quinta Sinfonía de Tchaikovsky, la que no dirigía con placer. Pero, globalmente, el repertorio de Toscanini comprendía casi todo el imperio de la música, lo que hoy puede comprobarse a través de las numerosas grabaciones que han quedado como testamento artístico. Junto a la música italiana amaba también la música alemana, introduciendo preferentemente en sus programas las sinfonías de Beethoven y Brahms, al mismo tiempo que las obras de Weber y Wagner.

Siempre estaba deseoso de conocer la música nueva, y dedicaba su atención a los compositores jóvenes, especialmente a los que no se apartaban de la base tonal. No muchos saben que Dimitri Schotakovitch, así como Samuel Barber y Vaughan Williams habían encontrado en Toscanini a un protector que los sacó del anonimato. Durante su vida no reconoció ninguna autoridad, a no ser la Música. Ella era como el alimento y solaz, cielo e infierno al mismo tiempo. No hacía caso de compromisos ni de costumbres, y fue así como rompió con la costumbre del "da capo" en la escuela, negándose a repetir arias que el público con aplauso insistente reclamaba y que con ello destruían la unidad de la obra. Con esto tuvo que resistir los ultrajes furiosos del público, no conforme con la costumbre del maestro. En una oportunidad rehusó dirigir el himno fascista, y al final logró su voluntad. El mundo tuvo que aceptarlo tal como era, y así, prefirió exiliarse de su patria antes que rendirse.

Así fue Arturo Toscanini, soberbio en su carácter, sobrio en sus interpretaciones, que aún quedan como modelo gracias al disco. Esos dieciocho años que nos separan de su muerte, como señalábamos al principio, sólo nos parecen "una noche"...

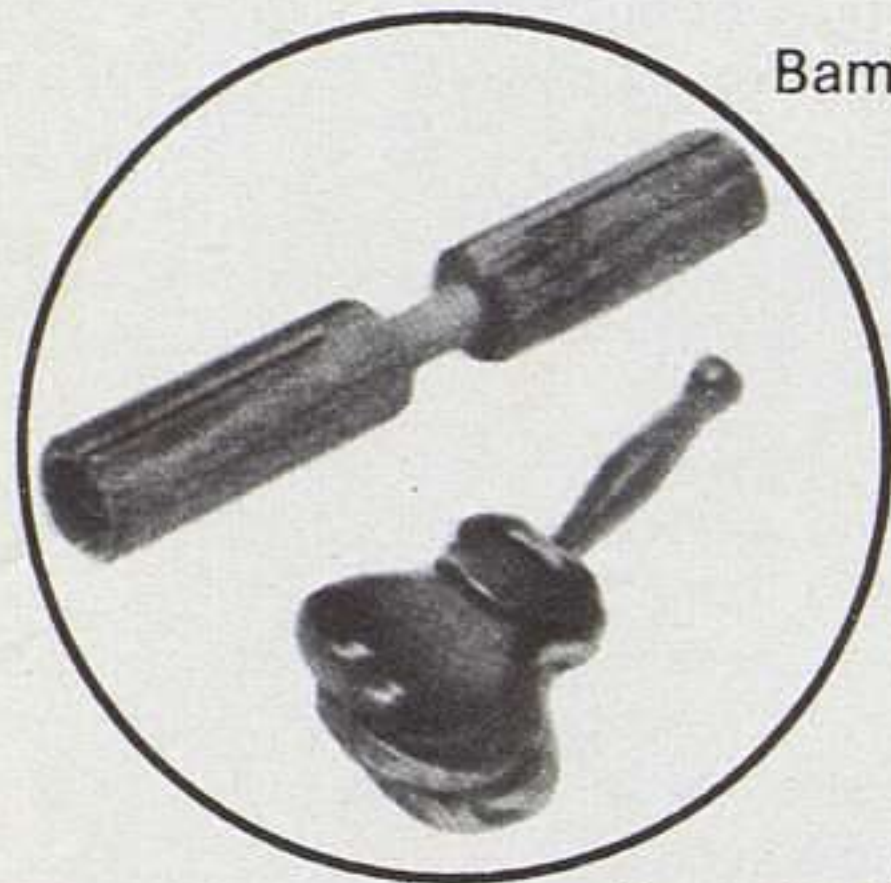
PEDRO MACHADO DE CASTRO

# GARIJO

LA MAS  
EXTENSA  
GAMA  
EN INSTRUMENTOS  
RITMICOS  
PARA COLEGIOS

## DISTRIBUIDOR

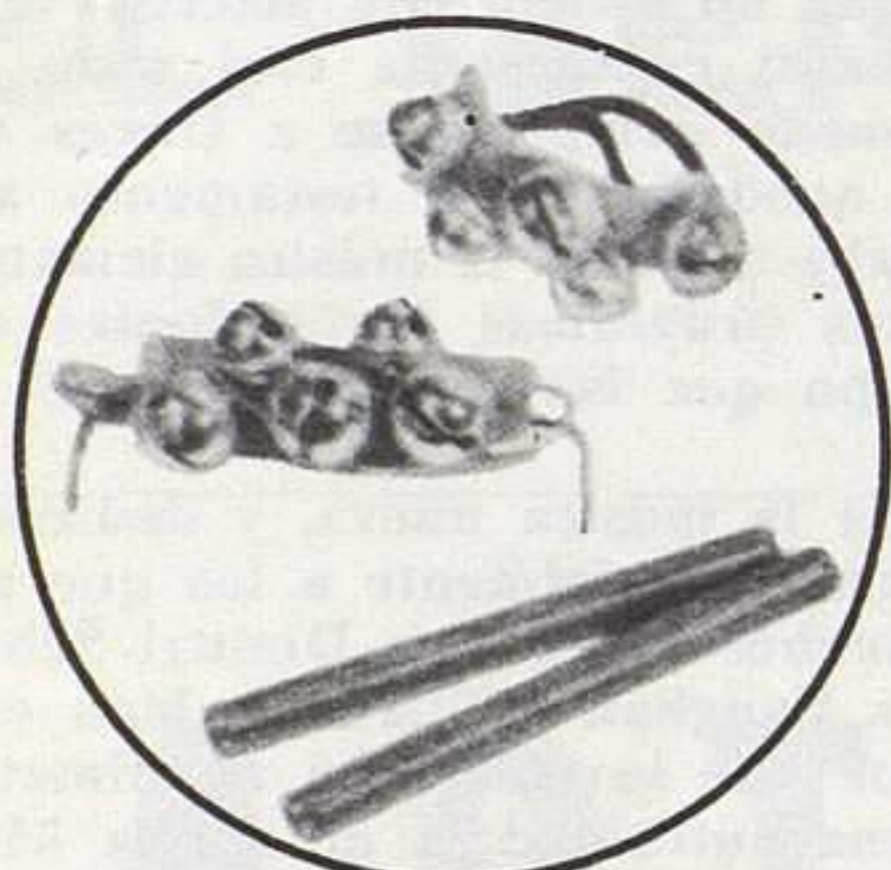
de esta marca que garantiza  
un instrumento de STUDIO 49



Bambú de caña (caña brasileña)  
Bombos  
Bongos  
Cajas chinas  
Castañuelas con mango  
Cascabeles  
Campanillas  
Claves (palitos rítmicos)  
Chinchines  
Cencerros  
Maracas  
Panderetas

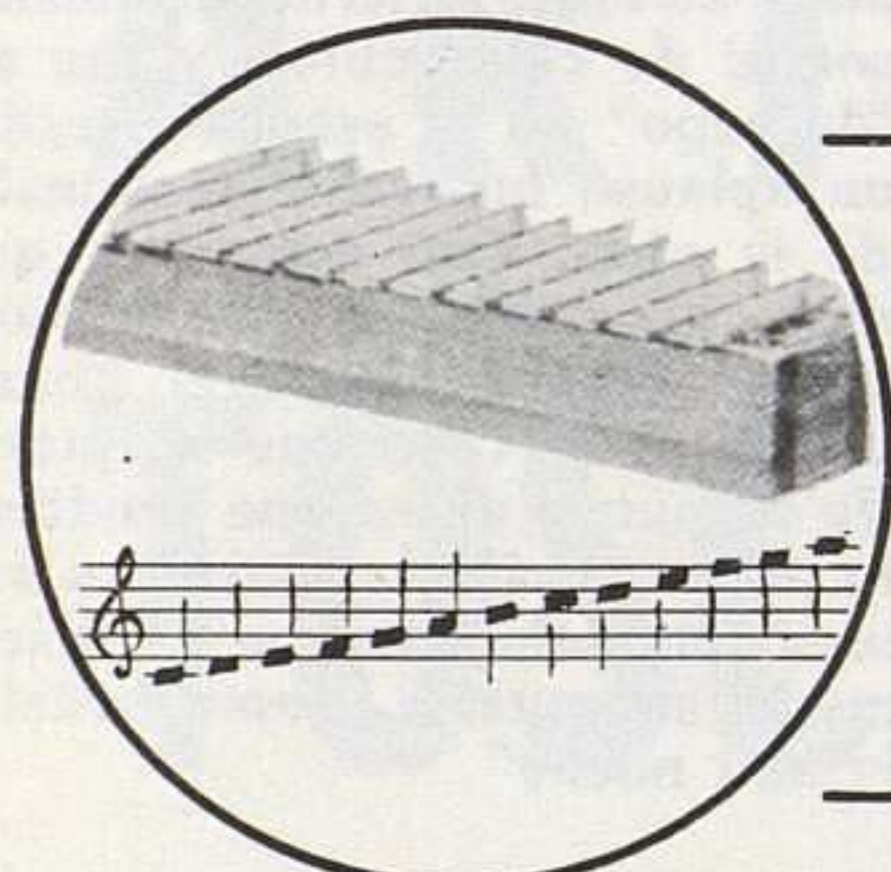


Castañuelas o palillos (tipo español)  
Panderetas con tensores  
Panderos  
Platillos colgantes  
Platillos de choque  
Platillos con dinerillos  
Tambores  
Tambor timbal «Unitens»  
Tamboril  
Timbales  
Triángulos  
Tubos de madera  
Sambinas, sonajeros o paletas



Baquetas  
Escobillas  
Carillones  
Xilófonos  
Metalófonos  
Cítaras  
Flautas dulces  
Juegos musicales  
Pizarras electrónicas

CONSULTE  
SIN  
COMPROMISO



EN:  
Santiago, 8  
Tels. 248 05 13 - 241 88 38  
MADRID-13

ORIGINAL-SAMUQUILLO

## LAS GRANDES VO

Varios lectores me han agradecido la precedente evocación de la figura de Puccini, lo que me ha movido a completar en una especie de trinidad los perfiles de los otros dos exponentes más representativos del llamado "verismo", melodramático italiano. Segundo, en el orden del tiempo, aparece en la escena Pietro Mascagni. A diferencia de Puccini, el maestro de Livorno, había de nacer al mundo de la música con el signo en la frente de la buena estrella. De simple maestro de banda en Puglia, se reveló de improviso en el concurso Sonzogno, con una ópera de un solo acto. Gemma Bellincioni y Roberto Stagno, célebre pareja conyugal y vocal, fueron los primeros intérpretes de la partitura nacida de un tirón de la fantasía y sentimiento del autor: música que sabe de rusticidad, de primavera, de drama prehistórico, eterno drama del amor y de la muerte. Dirigía Leopoldo Mugnone, áurea batuta, corazón rebosante de pasión melódica. Al término de la "primerísima" representación de **Cavalleria rusticana**, el compositor fue llamado al escenario por los gritos jubilosos de un público caldeado al rojo vivo.

En la templada noche de la primavera romana de aquel 17 de mayo de 1890 la ciudad era toda una resonancia de aquella revelación, de aquella apoteosis de la cual se hablaría al día siguiente incluso en los mercados de la urbe. Las dos voces habían contribuido a colocar en plena luz el valor de aquella insólita música, reforzando el éxito con el ascendiente y la sugestión de sus propios nombres.

Nació así el mito mascagniano. Y la fulminante popularidad del maestro. Los jóvenes iban al barbero para cortarse el pelo "a lo Mascagni". Los elegantones empezaron a llevar, como él, la cadennita de oro en la muñeca. Las ocurrencias y bromas del maestro se difundían rápidamente y eran motivo de discusiones simpáticas y regocijos.

Diré que el maestro dirigía, además de la propia, las óperas de otros maestros. Por esta razón, precisamente, en 1922, tuve ocasión de estar a su lado durante la travesía de quince días, de Italia a Buenos Aires, para los ensayos de **La favorita** que, bajo su dirección, iba a interpretarse en el Colón. Yo llevaba entonces tres años de carrera. A bordo, los artistas entramos inmediatamente en familiaridad con el maestro, animados por su bonachonería, siempre digna; su sencillez, su chispeante franqueza, condimentada con chistes y detalles humorísticos, alusiones maliciosas, pero en ningún caso malignas. Tenía necesidad de combustible aquella manera suya de estar entre sus colaboradores y admiradores. La chanza, el donaire eran una necesidad casi biológica de su naturaleza exuberante, ayudada por su habla chisporroteante, italianamente toscana.

¡Y la voz! Armoniosa, límpida, también cálida, a veces mordaz, mas siempre sincera, aunque no exenta, en justificadas ocasiones, de agrevisidad. Por ejemplo, un día el maestro, fastidiado ya por las maniobras subterráneas de un bajo comprimario un tanto fiel sabueso del empresario, muy crecido en altura, lo retrató con la escultórea definición: "Bajo de voz, alto de estatura, mediano (por mediar, alcahuetar, interceder) de profesión". Quedó como histórica y corrió de a bordo a Buenos Aires, de aquí a Milán, la verbal disección del hombre demasiado servil a los oscuros propósitos del patrón.

En la desafortunada turné sudamericana organizada por un empresario pletórico de iniciativas temerarias, Mascagni tenía forzosamente que ser la máxima atracción por su presencia y sus óperas. Es natural que, entre éstas, esperasen los públicos con especial curiosidad la obra maestra, dirigida por el mismo autor. Pero ni en el Colón de la capital argentina, ni en el Solís, de Montevideo, había sido posible representar **Cavalleria rusticana**. Tan pronto iba a ponerse en escena, la función era puntualmente suspendida, con disgusto y protesta del público concurrente. Estaba, pues, claro que por misteriosos motivos Mascagni había de volverse a Italia sin haber podido recibir los honores del triunfo, especialmente de la comunidad italiana, tan deseosa de decretárselos al glorioso compositor. Mascagni estaba angustiado.

Y se dirigió secretamente, para que la eventual decisión no trascendiese, al tenor "de gracia" de la compañía, al intérprete de **Favorita**. No voy a evocar aquí las afortunadas circunstancias que me llevaron a cantar por vez primera la **Cavalleria**, de Mascagni, bajo la dirección del propio autor. Basta que traiga a colación, para que

*A Giacomo Lauri-Volpi,  
con ammirazione e con gratitudine  
per la sua superba interpretazione  
di "Turiddu", con la quale ha  
raffermato la supremazia del  
bel canto italiano,*

*P. Mascagni*

PIETRO MASCAGNI

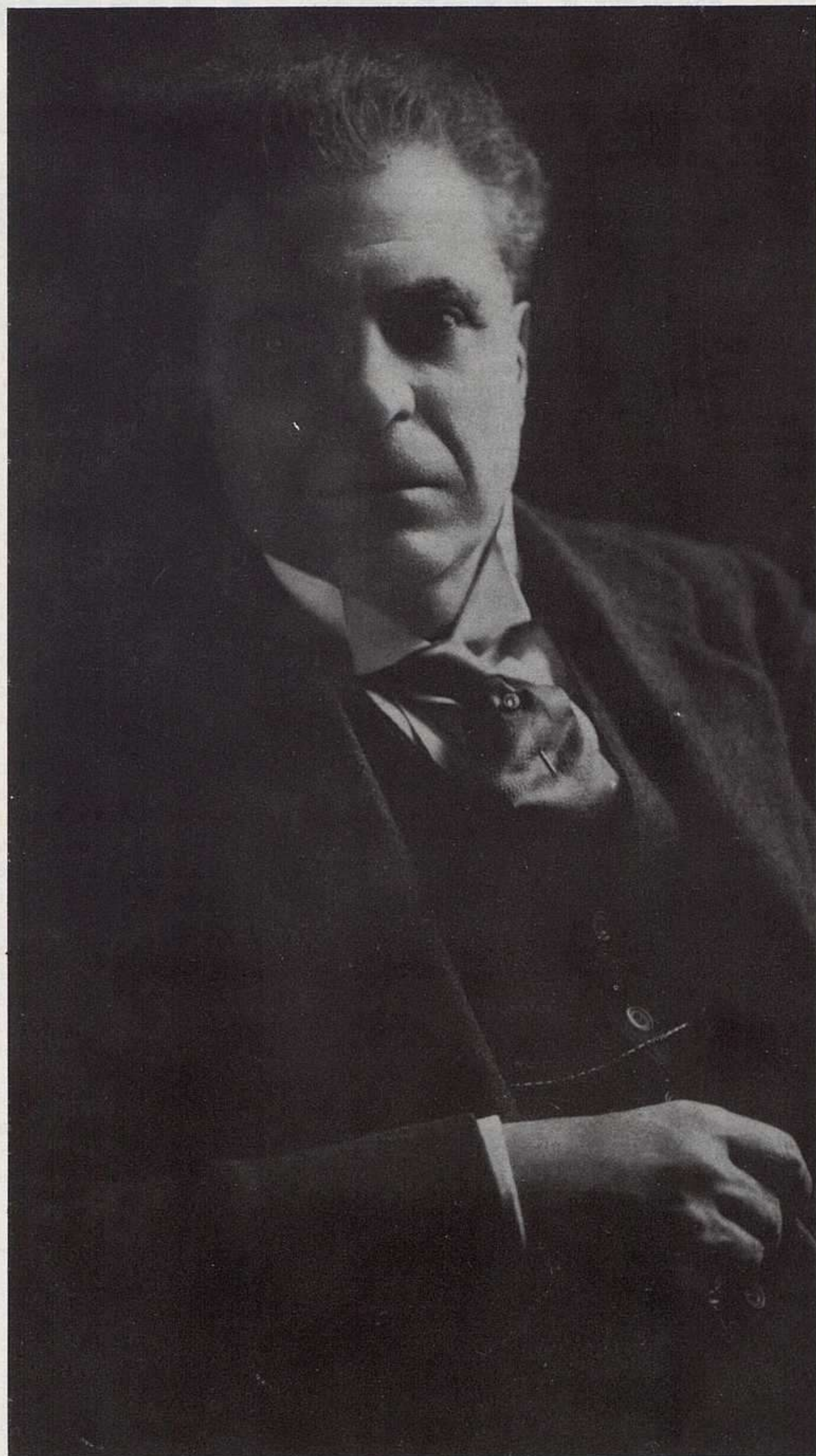
*S. Paris,*

20. X. 1922

CAVALLERIA RUSTICANA



# PIETRO MASCAGNI



Colaboró

GIACOMO LAURI-VOLPI

no haya lugar a dudas sobre la interpretación de los hechos, la dedicación que el maestro quiso poner en la misma partitura: "A Lauri-Volpi, con admiración y gratitud por su soberbia interpretación de "Turidu", con la cual ha reafirmado la supremacía del "bel canto" italiano. Sao Paulo, 20-X-1922. Pietro Mascagni."

También en las sucesivas ediciones de la ópera en el Metropolitan, Colón y otros coliseos me atuve escrupulosamente al tipo ideal que Mascagni había revelado y diseñado con sus propias palabras en los inolvidables ensayos de Río de Janeiro. Pero allí tuve otra revelación: la del hombre-Mascagni.

Debo referir los hechos, a fin de deshacer la leyenda del Mascagni un tanto escéptico, si no francamente cínico, un tanto cáustico y punzante. Un gran artista no es jamás ni escéptico, ni cínico, ni apático, y mucho menos podría serlo un compositor genial, tan repleto de receptividad y de reacciones vibrantes.

Mascagni se dejaba llevar fácilmente por la emoción. Me parece verlo todavía en aquel saloncito oculto del Municipal de Río, en el que sólo había tres —él, un acompañante y yo— en el primer ensayo al piano. Era feliz de oír que mi voz, leyendo la partitura, corría recta y ágil, sin acusar cansancio o desequilibrios. Presentía que no había desilusionado su esperanza de poder dirigir la ópera predilecta, al menos por una vez, en Sudamérica. Pero la felicidad de transformarse en exultancia de ternura y llanto al final de la ópera: en el "Addio alla madre".

Este era el verdadero Mascagni, bajo la capa del hombre superior que puede también sonreír de la debilidad y maldad humanas, flagelándolas con el arma implacable de la palabra aguda, ingeniosa, la única arma que sirve en el mezquino mundo de la vida teatral, que no renuncia a veces agredir con golpes bajos, incluso al Genio. La malicia era una actitud, un gesto espiritual de su naturaleza, que lo llevaba —atestigua Fracaroli— a hacer el audaz, por el "cándido gusto de alarmar y el placer de provocar la discusión".

En Río de Janeiro, el maestro, conquistado el público por su triunfal *Cavalleria*, quiso rendir homenaje a la nación acogedora, que celebraba el cincuentenario de la Independencia, dirigiendo *El Guarany*, de Gómez: ópera y compositor orgullo de Brasil. Y vio el entusiasmo de todo un pueblo a sus pies.

Dos voces españolas, aterciopeladas y espléndidas, Miguel Fleta y María Ros —la cual sería luego esposa y colaboradora del que escribe— fueron los protagonistas de aquel melodrama inspirado en las más auténtica tradición italiana.

Pasaron seis años, y me encontraba en el Teatro de la Opera de Roma, para cantar una vez más, bajo su dirección, la *Cavalleria*. Me había oído pocos días antes en *El trovador*. Apenas me vio en los ensayos, en la sala, lo primero que me dijo fue: "¿Has visto? Tenía yo razón en Río de Janeiro cuando te decía que la *Cavalleria* no había de perjudicar a tu voz. ¡Miral, ahora cantas *El trovador*. Y un día cantarás *Otello*. Y a lo Tamagno, con, "squillo" y nitidez de sonidos y de acentos."

Mascagni fue profeta, indicando las etapas de mi carrera con ojo infalible. Al igual que Puccini, se interesaba por las voces. Sabía que en gran parte se debe a ellas el éxito de las óperas y el concurso del público.

En 1933, el maestro, que, ciertamente, me había tomado afecto (como yo a él devoción) por aquella especie de salvamento de Río, quiso dedicarme *La canción del Sol*, para un filme del mismo nombre, película que interpreté con Vittorio de Sica, Melnati y la Magni. Después no volví a verle más.

En 1945, encontrándome en el extranjero, me llegó la noticia de la muerte de Pietro Mascagni y sus movidas exequias. Quedé profundamente impresionado. ¡Discutir a Mascagni! ¡Regatearle los últimos honores, concedidos con frecuencia a personajes de mucho menos relieve! Es cosa de locos.

¡Así pasó y murió Mascagni! Entre el cauto y temeroso homenaje de los fidelísimos de última hora. Pero no hay representación de *Cavalleria rusticana*, en cualquier parte del orbe, en la que no aletee el alma victoriosa del magnífico compositor de la melodía de fuego y testa leonina.

Traducción y notas, MANUEL TORREGROSA VALERO.

NOTAS.—Mascagni, nacido en Livorno el 7 de diciembre de 1863, falleció el 2 de agosto de 1945. Además de *Cavalleria*, es autor de *L'amico Fritz* (1891), *Iris* (1898), *Isabeau* (1911), *Parisina* (1913), con libreto de D'Anunzio, que estrenó nuestro compatriota Hipólito Lázaro; *Lodoletta* (1917), *Il piccolo Marat* (1921), cuya "première" estuvo también a cargo de Lázaro, amén de otras menos conocidas, como *I Rantzán* (1892), *Silvano* (1895), *Zanetto* (1896), *Le maschere* (1901), *Amica* (1905), *Nerone* (1935). Cantatas para la conmemoración de Leopardi, etc. Compuso asimismo musicales para la película *La canción del sol*, cuya serenata da el título a la misma, rodada en Berlín (1933), con exteriores en la Arena de Verona, que recogen secuencias de la actuación de Lauri-Volpi en *Los hugonotes*, ópera que cantó ese año en dicho coliseo. Una de las primeras cintas sonoras del género, que protagonizó el autor con Vittorio de Sica, el conocido actor y director recientemente desaparecido.

En la gira sudamericana (1922) a que se refiere el artículo, intervinieron como primeras figuras las sopranos María Ros, Elvira de Hidalgo, Gilda dalla Rizza, la "mezzo" Gabriela Besanzoni, los tenores Lauri-Volpi, Miguel Fleta, Hipólito Lázaro, y como directores del mismo Mascagni y F. Weingartner.

Sin duda, a Mascagni debe Lauri-Volpi, por lo que expresa en el artículo y ha referido en anteriores ocasiones (*El equívoco*, autobiografía), el comienzo de su transformación vocal, que le ha llevado a cantar y simultáneamente los más diversos géneros y repertorios. A este respecto llamamos la atención del lector sobre el capítulo X ("Evolución") de dicho libro, interesante por demás, de lectura amena y análisis profundos, que tradujo el gran compositor valenciano Eduardo López Chavarri.

Ya en ocasión de la temporada última se inició la publicación de las que podríamos considerar hojas de un álbum lírico sin parangón posible en el paisaje nacional. En efecto, la historia del Gran Teatro del Liceo se engalana con presencias relevantes y múltiples a lo largo de su curso, ya muy extendido y glorioso. Y si el pasado año destacamos la participación de tres muy grandes tenores, el propósito es diverso: resaltar tres figuras de cuerdas muy distintas, valores a ese respecto heterogéneos que se aúnan al establecer la real existencia de su extraordinaria calidad. Hablaremos, así, de Feodor Chaliapin, Conchita Supervia y Mercedes Capsir, bien seguros de que la sola cita de sus nombres despertará más resonancias que las más encendidas adjetivaciones que podamos rendirles.

#### FEODOR CHALIAPIN

El nombre del grandioso cantante ruso está unido con lazos firmes al Liceo por dos prestaciones fundamentales: el memorable Mefistófeles cantado con nuestro Miguel Fleta, en la temporada 1927-28, en que estrenó Iván el Terrible y sobre todo sus versiones, en ese ciclo y en los correspondientes a los años 29-30 y 33-34, del Boris Godounov, obra en la que podríamos decir que sentó jurisprudencia, como un modelo seguido por todos los grandes que le heredaron.

Chaliapin había nacido en Kazán el 11 de febrero de 1873. Su vida se extendió hasta 1938, año en que, el 12 de abril, falleció en París. Hijo de una humilde familia campesina, sin formación musical ni aun cultural estimable, sus primeras demostraciones canoras las hizo como infante de coro. Sus arranques teatrales fueron modestísimos y difíciles. A los diecisiete años cantó en una compañía local de opereta. Ya con un probrísimo contrato realizó una excursión por el Caspio y el Cáucaso, en donde hacía de todo, incluso bailar, hasta que impuso el nombre. Cabría decir que la negativa de actuación de un barítono y su oferta de reemplazarlo, por conocer el cometido, fue el primer paso firme cuando hizo la presentación indicada, pero que la disolución de la compañía le forzó a los desempeños más varios, barrendero, mozo de cuerda, cantor ambulante, portero. El segundo eslabón para el afianzamiento no tardó mucho, empero, y ello a pesar de sus equivocaciones en la noche inicial, por los nervios comprensibles. En las campañas ambulantes, calamitosas y precarias, había de llegar a Tiflis, en donde



FEODOR CHALIAPIN en «Rusalka»



FEODOR CHALIAPIN en «Boris Godunov»

causa la mayor sorpresa al tenor Ussatov, que le da lecciones, hasta situarle en condiciones de presentarse con La vida por el Zar. Chaliapin, por entonces, se ve un tanto cohibido por la severidad rutinaria de los maestros. Le conoce un abogado millonario, Marnontov, y se convierte en su mecenas. Chaliapin lleva en la sangre la condición de artista y recuerda bien cómo un herrero de la vecindad le había dicho al oírle: «Canta, canta. Te hará más feliz. Serás como un pájaro libre. Podrán volar sin ataduras». Estudia con ahínco y se forja en la experiencia misma del teatro. Su triunfo en Rusalka le vale el compromiso inmediato: Fausto y el «Tonio» de Payasos. A partir de 1899 logra un contrato permanente en la Opera Imperial de Moscú. Dos años más tarde cantará en La Scala el Mefistófeles. Desde entonces, la carrera se reafirma con trazos muy sólidos que se hacen imborrables cuando canta Boris en París, en 1908, después de haber triunfado el año anterior en el Metropolitan de Nueva York. Londres, en 1913, da nuevo relieve a la figura, que incorpora al repertorio Khovantchina y Príncipe Igor. De 1922 a 1929 es la gran estrella de su cuerda en el Metropolitan, y recorre el mundo, en excursiones que le acercan también a Madrid el 27. El repertorio se extiende más y más. A las obras citadas se unen sus creaciones del «Don Juan», de El barbero de Sevilla, de, sobre todo, el Don Quijote, del que hace versión modelo, decisiva para la popularidad del título.

Chaliapin se hace nombre mundial y cotizado. Amigo de las grandes figuras de su país, llegó a tratar a Gorki, a establecer relaciones muy afectivas con Rimski, con Rachmaninoff. La primera

# VOCES DE ORO

EN

## Feodor Chaliapin - Conchita

Por ANTONIO FERNANDEZ-CID

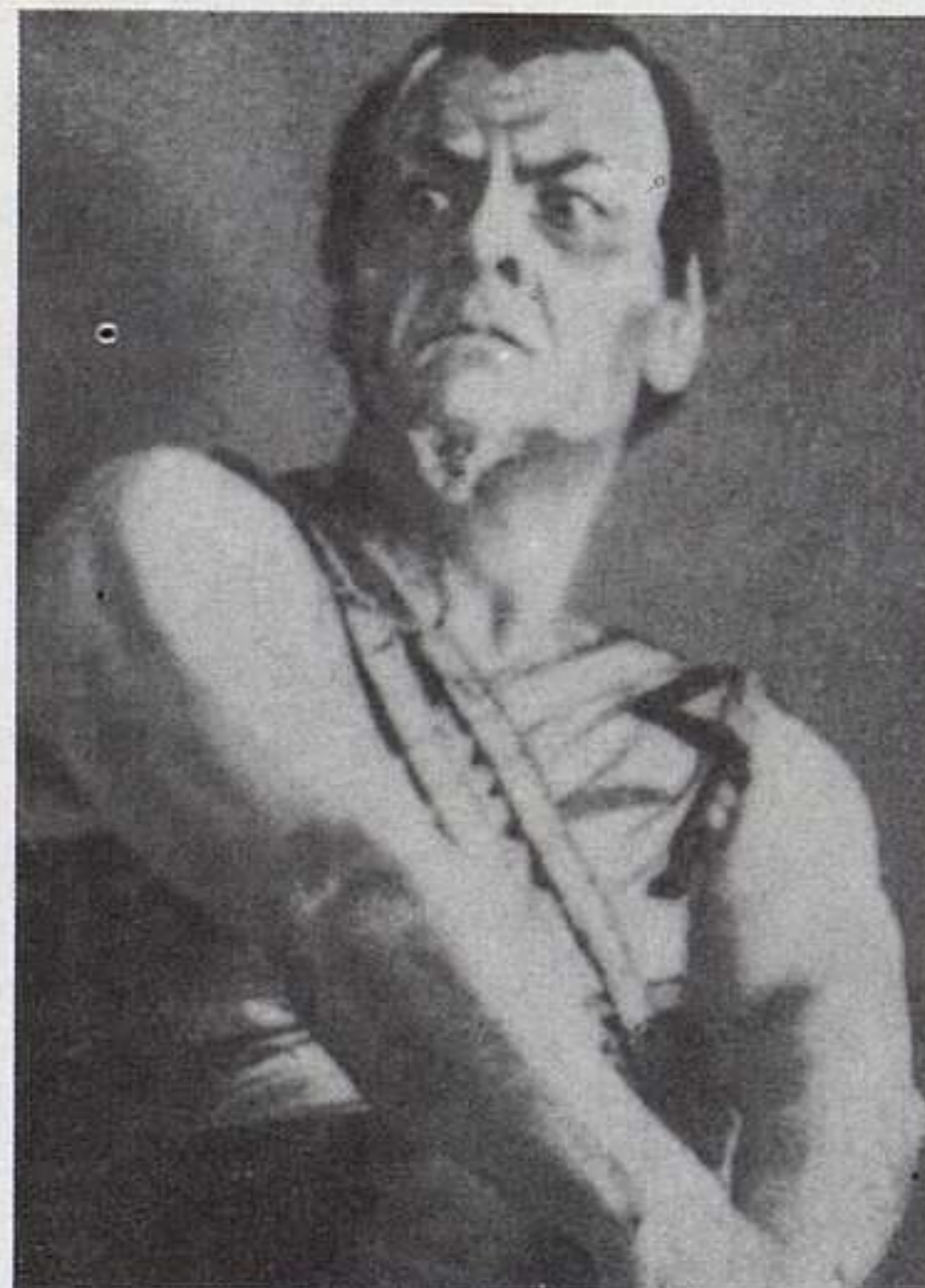
Por cortesía

guerra mundial le encuentra en París. La revolución rusa, de la que, en principio, es simpatizante, para separarse pronto, incluso con hostilidad, le crea no pocas dificultades. Pero su camino de arte no conoce problemas ni fronteras: sigue afirmándose, incluso con escapadas cinematográficas, como la realizada con el Don Quijote, en 1932, hasta el adiós a la escena, en 1937, un año antes de su muerte, que realiza en Montecarlo.

Chaliapin fue uno de los cantantes más singulares que hayan podido existir en el lirismo universal. Por el tipo de su voz, por su enorme personalidad expresiva. Como Caruso, como Titta Ruffo, en sus cuerdas. No era la típica de bajo la suya. Más bien de un artista con voz grave, inflexiones dulcísimas en la extensión aguda, casi tenoril en el color y una suave plasticidad, una expresión cálida, que pasaba en momento a ser intensamente dramática, profunda en el realismo. Actor-cantante, cantante-actor, no sabía qué admirarse más en él. Diríamos que su personalidad toda, cambiante, múltiple, la grandeza de su prestancia escénica. De tal calibre, que no es aventurado decir que todos los grandes posteriores han seguido su ruta en la incorporación del Boris, la creación máxima: Christoff, Rossi Lemeni, Ghiaurov, Ghiuselev... En los fastos liceístas, Chaliapin ha dejado huella imborrable.

#### CONCHITA SUPERVIA

Desde 1912 a 1916, ininterrumpidamente a lo largo de las cuatro temporadas y ya en la correspondiente a 1928-29, Conchita Supervia supo del triunfo abierto en su ciudad, asomada al escenario ilustre del Gran Teatro del Liceo. Orfeo, La favorita, Carmen, Sansón y Dalia, Mignon, Cavalleria Rusticana, El barbero de Sevilla, La italiana en Argel y Hansel y Gretel son los títulos en que dejó testimonio



FEODOR CHALIAPIN en «Mefistófeles»



La gran mezzo española  
CONCHITA SUPERVIA

# GRAN TEATRO DEL LICEO

Supervia - Mercedes Capsir

de J. A. PAMIAS (Gran Teatro del Liceo)

de su personalísima clase de artista excepcional. Porque, a los efectos de su condición «distinta», cabría repetir lo dicho con respecto a Chaliapin: Conchita Supervia fue una gran cantante inconfundible.

Lo fue en una existencia corta, segada su vida, cruelmente, en plena juventud, como el matrimonio había cortado la actividad profesional en pleno triunfo.

Había nacido en Barcelona el año 1891. Es en 1936 cuando fallece en Londres. El corto plazo vital se hace más elástico gracias al pronto comienzo de su carrera. Realizados los primeros estudios en el Conservatorio del Liceo, el debut internacional se produce en el Colón, de Buenos Aires. El mundo se le abre pronto: Italia, Rusia y América se rinden a la excepcional artista. Une a las representaciones líricas múltiples una serie de conciertos, algunos privados. Recorre las Antillas con María Barrientos, y es aclamada en el centenario de Rossini con El barbero de Sevilla por el público del Colón, de Buenos Aires. Recordemos el estreno de la raveliana Flora española y sumemos a las referencias las debidas a sus interpretaciones de «lieder» y canciones españolas. Voz que se reproducía con mucha fidelidad en los todavía primeros registros gramofónicos de su época, son muchos los aficionados que recuerdan la ductilidad de su arte, al interpretar con gracia especialísima los Cantares, de Turina, o al dar relieve, intención y fuerza sensual y seductora a los dúos de La Revoltosa, de La Reina mora, cantados con Marcos Redondo, su también ilustre y popular paisano.

Personalidad rica, inteligentísima, supo asimilar bien las enseñanzas liceístas, las posteriores en Italia y forjarse un estilo propio que suscitaba las máximas admiraciones. Tampoco, lo mismo que en el caso de Chaliapin, podríamos hablar de voz típicamente cen-



CONCHITA SUPERVIA en su prodigiosa interpretación de «Sansón y Dalila»



La eximia soprano catalana MERCEDES CAPSIR

trada en una cuerda. La de «mezzo», quizás, sería la designación más apropiada, pero con inflexiones de contralto y posibilidades líricas. Todo con una materia muy maleable, muy dúctil, capaz de las mayores agilidades, flexibilidades y virtuosismos en ese mecanismo que soñaba Rossini para las voces llenas, como ideal para sus personajes de «Rosina», de La cenerentola. Conchita Supervia, por ello, se acercaba más, pongamos ejemplos bien conocidos, a una Teresa Berganza, hoy la más gloriosa intérprete de su cuerda, también española por la gracia de Dios, que a una Ebe Stignani, de admirables materiales vocales —¡y humanos!— más sólidos y voluminosos. Puede ser que en la Supervia hubiésemos de acostumbrarnos a su particular «trémolo», pero es indudable que incluso en él había motivos para el encantamiento.

Figura juvenil, simpática, graciosa y atrayente, de una belleza también «sui generis», ha dejado el más imborrable eco en cuantos tuvieron la fortuna de gustar su arte.

## MERCEDES CAPSIR

Nada más significativo, para señalar hasta qué punto la prestación de Mercedes Capsir tiene valor muy sustancial, que recordar que la eminente soprano intervino en catorce de sus temporadas: las correspondientes a 1914-15, 1919-20, 20-21, 30-31, 34-35, 35-36 las que discurrieron entre 1939 y 1946, y la que fue su despedida, en 1948-49. Entre la «Micaela» de Carmen, cantada en la primera oportunidad, y la «Carolina» de El matrimonio secreto en la última, el repertorio ha sido muy variado: Lucia de Lammermoor, I puritani, cantados en el centenario de Bellini con Hipólito Lázaro; El barbero de Sevilla, Hamlet, Rigoletto, La traviata, Lohengrin, Manon Lescaut, La bohème, Madama Butterfly, Adriana Lecouvreur, El amigo Fritz, Manón, El caballero de la rosa y el estreno de La balada de carnaval, de Amadeo Vives. Como se ve, un campo amplísimo, correspondiente a diversas cuerdas, en demostración de unas posibilidades grandes.

Había nacido en Barcelona, en 1898. A pesar de la residencia un largo período último de su vida en la ciudad natal, la muerte se produce en Italia, ya en 1969. Alumna de Piano, Composición y Canto en el Conservatorio del Liceo, se presentó en el Teatro Bosque de la capital catalana. El afianzamiento de su prestigio se alcanza en el Liceo, y pronto en el Real, de Madrid; el San Carlos,



MERCEDES CAPSIR interpretaba maravillosamente «Madama Butterfly»



Una de las últimas fotografías liceístas de MERCEDES CAPSIR

de Lisboa; el Colón, de Buenos Aires; la Opera de París y, ya en 1923, la Scala, de Milán. Es en Italia donde contrae matrimonio y adquiere dicha nacionalidad.

El repertorio de Mercedes Capsir fue inmenso, y a los títulos citados podríamos sumarle Don Pasquale, Elixir de amor, La so-námbula, Lakmé, Los pescadores de perlas, Fausto, Mignon, Los Hugonotes.

Mercedes Capsir fue intérprete de sólida formación musical, que en los últimos años desarrolló como profesora de Canto. Incluso llegó a escribir algunas páginas vocales. Por lo que se refiere al carácter de su voz, diríamos que tuvo un color de lírica, llena en el centro, con extensión de ligera y facilidad para el mecanismo en este campo. Pero más que el virtuosismo y el alarde, lo que nos captaba en ella era la calidad, muy dulce; la igualdad en la tesitura, nada corta, y el calor expresivo que sabía infundir a sus intervenciones. A veces, cuando escuchábamos en los años últimos a Renata Scotto, surgía el recuerdo por proximidad en la clase de ambas figuras. La de Mercedes Capsir fue una de las indiscutibles de nuestro presente vocal femenino, anticipo de la venturosa eclosión de los últimos lustros abiertos con Victoria de los Angeles y coronados, siempre en el paisaje inicial de Cataluña y con sede triunfal permanente, compatible con su expansión por el orbe, por Montserrat Caballé. Hasta aquí, las referencias sucintas, ceñidas, que con voluntad de homenaje se han suscrito. De homenaje doble: a las figuras que las determinan y al Gran Teatro del Liceo, capital en las respectivas historias.



DESENGAÑO. 2  
VALVERDE. 3  
TELEFONO 222 72 02  
MADRID-13



**GARRIDO**  
**INSTRUMENTOS DE MUSICA**



# SUGERENCIAS SOBRE EL FUTURO DE LA OPERA

- UNA OPERA DE HOY HA DE SER ALGO DISTINTO
- LOS PROBLEMAS MAS ACUCIANTES DE LA OPERA MODERNA SON LOS QUE SE REFIEREN A LA ESCENA
- BRECHT ES UN RENOVADOR Y IONESCO NO ES NADA

Por RAMON BARCE

Es hoy costumbre entre la gente joven, y muy especialmente en los medios musicales vanguardistas, denostar la ópera como género anticuado y augurarle un final más o menos próximo. Quienes así se precipitan a opinar, seguramente confunden la ópera con un tipo especial de ópera—la verista italiana, o la wagneriana—, de cuya natural evolución deducen la desaparición de la ópera en general. Piensan que hoy no pueden escribirse óperas a la manera de Verdi o de Wagner—lo cual, más que justo, es obvio, de la misma manera que no pueden escribirse sinfonías a la manera de Brahms o pintarse cuadros estrictamente impresionistas—, y de ahí infieren, apresuradamente, que el género operístico ha muerto.

En realidad, no valdría la pena discutir tan burda confusión si no fuese porque esto mismo han llegado a pensar muchos profesionales, compositores y críticos. No se han percatado de que la ópera no es sólo un "género" musical, sino algo más: una forma fundamental de expresión musical (una Naturform, diría Goethe) que, como tal, se transforma, pero no desaparece. Esta forma consiste en la dramatización del canto, y esto es tan primigenio y originario—ya en la cultura griega, en los orígenes de la música medieval o en los ritos de otras culturas—que no cabe la posibilidad de que desaparezca. Música que cumple una función dramática y que, por lo tanto, posee una secuencia narrativa; música que, como consecuencia de esto, entra en contacto con formas (elementales o refinadas, eso no importa) teatrales; música, en fin, que por tales condicionamientos se presenta de alguna manera como "espectáculo" mixto. Todo ello, como puede verse, no son "rasgos de época", sino características muy definidas de una forma artística valedera para todos los tiempos.

A lo que, sin ser del todo conscientes, se refieren los agoreros, es a que tanto la música como la acción dramática de la ópera no pueden mantener los esquemas postrománticos. Pero esto, repetimos, es una tautología. Por supuesto, que una ópera de hoy ha de ser algo distinto. Por lo que respecta a la música, los problemas de su renovación estética no difieren, en general, de los que pueden presentarse en una obra no dramática. Algunos, sin embargo, pueden considerarse específicos: tales son, ante todo, los derivados del viejo, pero no agotado ni resuelto problema de la inteligibilidad. Pues al menos una parte del texto de la ópera, la parte más narrativa y que contiene lo sustancial de la trama dramática (antiguamente, los recitativos), ha de ser entendida fácilmente. Y esto no tanto por la comprensión del argumento—ya que en una ópera extranjera podemos no entender apenas nada y, sin embargo, esto no nos preocupa—como porque esa primera implantación de la inteligibilidad crea para el compositor una fuente decisiva de invención. Y también porque de los grados de inteligibilidad argumental brota un primer tratamiento diferencial del texto.

En realidad, los problemas más acuciantes de la ópera moderna son los que se refieren a la escena. Sobre todo, porque en los últimos quince años han irrumpido fórmulas escénicas como los environnements y los happenings, que en cierta manera constituyen un nuevo teatro musical, y que se oponen a la ópera por su mayor abstracción y alejamiento de la aparentemente periclitada "necesidad argumental" de la ópera. Yo diría, sin embargo, que esa necesidad argumental en manera alguna ha caducado; incluso que es consustancial al género operístico mismo. La ópera, pues, no debe dejarse influir en este terreno por una pretendida modernidad que incluya la abstracción y el absurdo como "tics" de época característicos. No olvidemos que en el teatro moderno la renovación que parte del absurdo y de la abstracción ha sido una pobre renovación que, en el fondo, no ha aportado nada: así, las obras de Ionesco no son sino inofensivos y vulgarísimos sainetes que recurren, como hacían nuestros autores de "astracán", a todo género de tosquedades para hacer reír. La escena no se renueva por el hecho de que los personajes digan simplezas de supuesto alcance metafísico, sino por un análisis de las relaciones entre escena y público, por un lado, y entre escena y actores y acción, por otro. Por eso Brecht es un renovador y Ionesco no es nada.

La ópera, a este respecto, no debe dejarse engañar. Ni tiene por qué "eliminar el argumento", ni por qué trabajar sobre abstracciones metafísicas. Por el contrario, cualquier acción sencilla puede servir. En cambio, ha de esforzarse en reconsiderar los supuestos estrictamente escénicos. Y es aquí donde los hallazgos del happening pueden ser asimilados con rentabilidad. Pues el happening ha creado verdaderamente no contenidos nuevos, sino un nuevo tipo de relaciones, en las que tanto la escena, como la actividad de los actores, ha sido enriquecida con posibilidades inéditas.

¿Hasta dónde puede llegar la ópera en relación al happening? Digamos que las dosis de novedades formales en cualquier obra de arte no pueden nunca ser tan excesivas como para ahogar todo lo que pueda haber de directo y humano. La ópera convertida en mero happening perdería toda su fuerza y se convertiría en un largo, farragoso y, como mucho, ingenioso muestrario de sorpresas. El happening es una nueva llamada a la vieja idea de que el mundo es todo teatro; por eso, si se inserta en el teatro mismo, resulta, paradójicamente, una llamada a la realidad semejante al alejamiento brechtiano. Idea barroca, sin duda. Y de la que debe partirse para esa renovación escénica de la ópera.

El objeto del presente estudio es el análisis de la situación actual del género operístico en nuestro país; para ello seguiremos el siguiente esquema:

- fase de análisis:
  - puntos débiles;
  - dificultades y limitaciones del entorno;
  - puntos fuertes;
  - oportunidades existentes en el entorno.
- fase de conclusiones:
  - esbozo de soluciones.

Tras muchos años de abandono se ha ido creando la lamentable situación actual, una situación en la que:

1. No existe más que un teatro estable, con las limitaciones que ello introduce en cuanto a:
  - dificultades para la realización del necesario número de ensayos;
  - imposibilidad de contar con orquestas estables de auténticos profesionales;
  - ídem respecto a los coros;
  - imposibilidad de realizar aceptables escenografías;
  - atención a un divo más que a la manifestación de conjunto que en realidad es la ópera;
  - no existencia de las mínimas condiciones en lo que se refiere a visibilidad, acústica, capacidad de escenario y de foso orquestal.
2. Escasez de subvenciones oficiales, lo cual se traduce en:
  - imposibilidad de remunerar adecuadamente al personal para que viva en la ópera su auténtica vocación y profesión. Se origina una diversificación de esfuerzos que en nada favorece las realizaciones en el teatro musical;
  - necesidad de implantar precios altísimos para las localidades, con lo cual sólo el público de clase alta puede acceder a las representaciones, siendo marginado, entre otros, ese importante sector juvenil al que precisamente debe ir dirigida la educación musical. La ópera no es un espectáculo para el lucimiento de algunos sectores sociales, sino un instrumento de educación y disfrute de la sensibilidad. ¡Cómo envidiamos países como Alemania, en los que todo símbolo de «status» ha desaparecido como obligatoriedad para el acceso y —unas junto a otras— se ven toda clase de indumentarias!
3. Centramiento en un repertorio tradicional, con menoscabo de mostrar la evolución que el género ha experimentado respondiendo a las inquietudes de nuestro tiempo. Hoy por hoy, y es triste reconocerlo, la ópera es un medio de recordar viejos tiempos, de volver a un pasado histórico y social ya trasnochado, y no un fiel reflejo de los movimientos de la época que vivimos. Y todo ello como consecuencia del abandono al que los organismos oficiales la han postergado.
4. El panorama se complica al existir una fuerte dependencia de los eventuales organizadores de temporadas esporádicas (Madrid, Bilbao, Oviedo, Valencia, Zaragoza, etc.) respecto a los agentes de contratación, y en especial respecto a uno de ellos, quien controla gran parte de los artistas italianos. Debido a que no existen organizaciones fijas, los eventualmente encargados de realizarlas, loables de toda alabanza, desconocen todo el abanico de alternativas de contratación y, en consecuencia, recurren al mismo representante, por lo que en nuestro país oímos eternamente las mismas voces. ¿Por qué no contratar a gente con menor «cachet» y con una carrera ascendente más allá de nuestras fronteras? He aquí el caso de Illeana Cotrubas, Julia Varady, Marina Krilovici, Tatiana Troyanos, etc., por citar tan sólo ejemplos de una misma cuerda.

Entre los factores propios del entorno cabe citar la perjudicial politización de la cultura. La música en general no podrá desarrollarse mientras los responsables de ello no vean su cargo como exclusivamente musical y no como un compromiso político. Mientras los altos cargos de los organismos musicales oficiales, e incluso críticos y directores de orquesta, respondan a influencias políticas, poco podrá avanzarse.

No obstante, hay una serie de factores muy aprovechables y sobre los cuales un apalancamiento adecuadamente efectuado podría impulsar un auge de la ópera en España; entre ellos citemos:

1. Abundancia de artistas españoles, siendo muchos de ellos primeras figuras. El público gozaría de algo que en cierto modo es suyo, el factor identificación surgiría y con él el entusiasmo popular que extendiese la afición.

## ANALISIS - ANALISIS

# LA OPERA EN LA ESPAÑA DE NUESTROS DIAS

## ANALISIS - ANALISIS

Por GONZALO ALONSO RIVAS

2. Interés de dichos artistas por actuar en un país. Es algo completamente lógico el deseo de ser profetas en su tierra. Este interés en actuar aquí es observable especialmente en las épocas de Navidad y Semana Santa, fiestas que desean pasar en familia, por lo cual ven con sumo agrado contratos que les permitan permanecer junto a sus familias, llegando incluso a admitir a cambio menores retribuciones. Este punto es ya notable en el Liceo, en donde Caballé, Domingo, Aragall, etc., realizan la mayor parte de sus intervenciones en época navideña.
3. Existencia de una Escuela Superior de Canto, que permite la conveniente formación de nuevos valores. Actualmente es algo totalmente inaudito el que, tras largos años de estudio, los allí iniciados no puedan dedicarse dentro de su propio país a la profesión escogida. El que se forme a unas personas en algo en lo que después no se les brindarán oportunidades de realizarse es una grave responsabilidad moral y social para el Gobierno.

Además no puede afirmarse que no se hayan presentado oportunidades de cambiar la situación:

1. Sabido es que la Fundación Juan March dedicó una importante suma a la subvención de un teatro operístico en Madrid; mas he aquí que tal regalo se desperdició y que actualmente dicha subvención parece haberse retirado tras el aburrimiento ocasionado por el largo compás de espera. ¿Quién fue responsable de tener los ojos cerrados?
2. Otra nueva posibilidad surgió después de las enfrentadas polémicas en torno a la construcción de un teatro para la capital o la reforma del Real: un grupo de catalanes planteó la posibilidad de hacerse cargo ellos del proyecto de nueva edificación, con la condición de que el Gobierno no abordase posteriormente la construcción de un segundo, y he aquí que de nuevo se cerraron ojos y oídos. La iniciativa no tuvo respuesta y se desaprovechó.

Y no olvidemos que con todo esto se está perdiendo una importante vía de difusión de la cultura e incremento de la educación. La ópera es, como toda la música, uno de los medios más formadores de la sensibilidad, factor que convendría cultivar en nuestra

patria. ¿No interesa desarrollar al pueblo español en todas las facetas? Si la respuesta es afirmativa, no nos olvidemos de la música, y dentro de ella de la ópera.

Repasemos ahora qué organismos llevan la gestión operística, porque, a nuestro juicio, gran parte de los problemas presentes tienen su origen en las estructuras que rigen la música. Cuando dos ministerios, Educación y Ciencia e Información y Turismo, organismos municipales, entidades particulares, etc., intervienen en la gestión sin una integración de esfuerzos, se están desaprovechando energías y dinero. Porque, ¿a nadie se le ha ocurrido pensar que por no solucionar el problema de base y afrontar los costes de inversión que ello supone se pueden estar pagando unas tasas anuales mucho más elevadas de lo que correspondería a la situación una vez cambiada, y que el ahorro posterior en dichas anualidades compensaría la citada inversión, llegando incluso a hacerla rentable? Que esto sucediese no sería de extrañar. El presente análisis quedaría incompleto si, por último, no esbozásemos unas posibles vías de acción.

De entrada, la creación de un organismo musical oficial que integre todos los actuales esfuerzos es imprescindible. La unificación de las labores del Ministerio de Educación y las del de Información sería muy deseable. Afortunadamente, algo se ha empezado ya a realizar en este sentido (actuación de ambas orquestas en el Real, retransmisión de conciertos de la Nacional, etc.), pero aún queda mucho camino por recorrer.

Después, y centrándonos sólo en la ópera, cabe una doble alternativa:

1. Construcción de un teatro estable en Madrid, al que la Escuela Superior de Canto proporcionase coro y comparsas, para el que fuese creada una nueva orquesta o alternasen en él las dos existentes, en el que las figuras españolas pudiesen ser profetas y en el que naciesen las que han de sucederlas, etc. Dicha organización cedería sus elementos fijos, orquesta, coros, técnicos, escenografía, etc., a las breves temporadas que a lo largo de la península se desarrollan, y cuyos mecenas sólo tendrían que estar pendientes de la contratación de los divos deseados. Con tal alternativa se conseguiría:

- Aprovechar la existencia de la Escuela Superior de Canto.
- Aprovechar la existencia de los artistas españoles y su interés por actuar en su país;
- disponer del adecuado número de ensayos y de unas aceptables escenografías, coros y orquesta.
- Ello repercutiría además en un incremento de la calidad de las representaciones en provincias, puesto que dichos elementos serían los mismos;
- posibilidad de renovar el repertorio mediante una conveniente planificación que tuviese en cuenta la necesidad de formación del público;
- posibilidad de escuchar un abanico más amplio de voces;
- y, en definitiva, mostrar la ópera como una manifestación de conjunto.

2. Construcción de tres o cuatro teatros en las ciudades más importantes del país, los cuales trabajasen en estrecha colaboración, siendo coordinados por el organismo central anteriormente apuntado. Dicha coordinación consistiría en escenografías comunes, divos contratados para actuar en todos ellos, etc., lo que no quiere decir que las temporadas hubiesen de ser idénticas, ya que contando con un abundante material podrían ser muy variadas, pero a base de las mismas producciones.

Con esta alternativa se conseguirían todos los puntos anteriormente expuestos y además un mayor impulso a la afición.

De ambas opciones, particularmente consideramos más deseable la segunda, pero quizá sea demasiado ambiciosa dada la actual coyuntura, por lo que aconsejamos decidirse por la primera, y ello en base a que:

- supone un menor coste inicial de inversión;
- supone menores costes anuales de funcionamiento;
- quizás no exista hoy la suficiente afición para justificar la inversión;
- permite afrontar posteriormente la construcción de otros teatros y llevar su gestión con la experiencia ya obtenida. Es decir, la segunda medida puede concebirse como complementaria de la primera.

Sería nuestro deseo que el análisis efectuado hubiese mostrado la necesidad de renovar la presente situación musical española, en particular la operística, resultando útiles al mismo tiempo los puntales señalados para enfocarla, y nos sentiríamos satisfechos si con él hemos logrado levantar una cierta inquietud, que fuese la fuente motora de esta renovación.

# UNION MUSICAL ESPAÑOLA

## Enrique Granados

### QUINTETO EN SOL MENOR (1898)

Para piano,  
dos violines,  
viola  
y violoncelo

PARTITURA Y PARTES

U.M.E.

CARRERA DE SAN JERONIMO 26  
MADRID - 14



# PRIMICIA DE UNA RETRANSMISION OPERISTICA A TRAVES DE LA ANTENA DE RADIO BARCELONA

Al retransmitir Radio Barcelona por primera vez una ópera del Gran Teatro del Liceo no sólo se produjo un hecho considerable dentro de la historia musical de nuestro país. Se forjó también un enlace, que con el tiempo debía ser muy fructífero, entre dos instituciones de tanta rai-gambre barcelonesa como son el Gran Teatro del Liceo, de gran abolengo y actualmente representado tan brillantemente por Juan Antonio Pamias, y Radio Barcelona, hoy cincuentenaria. La retransmisión de Los maestros cantores, tuvo lugar el 7 de enero de 1925 y por la antena de Radio Barcelona salieron las notas musicales de Los maestros cantores, de Wagner. Los intérpretes de aquella memorable función fueron: la «mezzo-soprano» Eugenia Besalla, tenor José Kalemberg, barítono doctor Emilio Schipper, soprano Carlota Rahmen y el bajo Zarowski.

En los días sucesivos también se retransmitió parte de la ópera Los Hugonotes, de Meyerbeer, y el tercer acto de Carmen, de Bizet. Finalmente, tuvo lugar

Por cortesía de J. A. PAMIAS  
(Gran Teatro del Liceo)

Por CARLOS SENTIS

la primera retransmisión íntegra de La flauta mágica, de Mozart.

Radio Barcelona fue felicitada por el Presidente de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo de entonces, el Excmo. Sr. D. Eusebio Bertrand y Serra, así como por el Secretario, don Pedro Soldevila.

Poco tiempo después, el 1 de abril de 1925, se efectuó la retransmisión de la audición sinfónica de la Orquesta de Pau Casals, bajo la dirección del excelso maestro Igor Strawinsky. Esta vez la efemérides le valió al Director de Radio Barcelona una entusiasta felicitación de la BBC, de Londres, que en aquellos mismos días mantuvo la misma altura al emitir conciertos dirigidos por el gran Paderewsky. En aquellas mismas fechas, S. M. Don Alfonso XIII mandó un telegrama a Radio Barcelona por medio del Jefe de su Casa Civil, en el cual decía haber escuchado la transmisión que «en conexión con Unión Radio Madrid, había dado —de la Orquesta Pau Casals— la Radio Barcelona desde el Gran Teatro del Liceo».

Ninguna felicitación podía llegar más al alma de Radio Barcelona.



El día 7 de enero de 1925 se efectuó la primera retransmisión desde el Gran Teatro del Liceo. La fotografía nos muestra los equipos técnicos, operados por D. Juan Herbera, regulando el sonido que lleva a los oyentes la interpretación de la ópera Los maestros cantores, de Wagner.



INSTRUMENTOS  
DE  
MUSICA

LETURIAGA

CORREDERA BAJA. 23. MADRID - 13

tfnos:  
222-45-08  
232-73-55

Nueva sección de órganos y pianos

Gran variedad de modelos y marcas

Precios para todos los gustos • Facilidades de pago • Enseñanza gratuita

solamente lo  
encontrará en

LETURIAGA

# Con la Orquesta Nacional

## a HONG-KONG

Siguiendo la actuación de la Orquesta Nacional de España, se ha organizado un viaje del

**23 DE FEBRERO AL 4 DE MARZO DE 1975**

con escalas en Hong-Kong y Bangkok a un precio realmente interesante.

Durante la estancia en Hong-Kong está prevista la asistencia a los siguientes conciertos de la Orquesta, bajo la dirección del maestro

## RAFAEL FRÜHBECK DE BURGOS

24 de febrero

Solistas: **NARCISO YEPES**  
**MARIA ORAN**

Programa: **ESPLA: Canciones playeras**  
**RODRIGO: Concierto de Aranjuez**  
**BRAHMS: Sinfonía número 4 en Mi menor**

25 de febrero

Solista: **ALICIA DE LARROCHA**  
Programa: **BEETHOVEN: Obertura «Egmont»**  
**SCHUMANN: Concierto para piano en la menor**  
**FALLA: El sombrero de tres picos**

26 de febrero

Solistas: **ALICIA DE LARROCHA**  
**MARIA ORAN**  
Programa: **TURINA: La oración del torero**  
**FALLA: Noches en los jardines de España**  
**STRAVINSKY: La consagración de la Primavera**

27 de febrero

Solistas: **ENRIQUETA TARRES**  
**ALICIA NAFE**  
**PEDRO LAVIRGEN**  
**SIMON ESTES**  
Programa: **VERDI: Requiem.**

PLAZAS LIMITADAS

Información e inscripciones:

### LUFTHANSA. DEPARTAMENTO DE VENTAS

Paseo de Gracia, 83  
Barcelona-8  
Teléfono 215 00 25

Edificio España  
Madrid-13  
Teléfono 247 38 00

o en cualquiera de las delegaciones de Lufthansa en Torremolinos, Las Palmas de Gran Canaria, Santa Cruz de Tenerife y Palma de Mallorca.



# Lufthansa



# OPERA: LOS COMPOSITORES OPINAN

Cuando hablamos de ópera siempre salen a la luz una serie de problemas muy importantes: la inexistencia de teatros regulares, salvo el caso aislado del Liceo; la poca preparación del público; el «elitismo» económico de los oyentes asiduos; la infraestructura musical del país, sumamente deficiente, etc.

Pero siempre hablamos desde el punto subjetivo del espectador, y a menudo nos olvidamos de lo que piensan, de lo que opinan los que, al fin y al cabo, son el origen de nuestros posibles gustos: los compositores.

Solamente ellos conocen con causa suficiente por qué hay o deja de haber ópera en nuestro país. Si ellos tienen ánimos y se les ayuda, habrá ópera; si se les impide estrenar, moral o políticamente, no habrá ópera. Poco importa que muchos de ellos pertenezcan a una corriente estética u otra; ellos son los creadores, como un día lo fueron otros, que hoy están en el Olimpo. Sin ellos es difícil saber, por mucho que haga una orientación política determinada, cuál es el futuro del género: ellos son el origen de nuestra música actual; sin ellos no habría nada. Por eso merecen ser escuchados.

De entre todos los compositores posibles he elegido la opinión de cuatro de ellos. No me he guiado por ningún concepto objetivo en la selección; simplemente he recogido la voz de aquellos que me ha sido factible hacerlo y se han prestado. Hubiese deseado pedir más opiniones, pero realmente ha sido muy difícil.

## Cristóbal Haffter

—¿Qué es la ópera para ti, Cristóbal?

—Es una forma de expresión que sigue vigente en el haber del compositor, siempre y cuando se adapte a las exigencias de los conceptos actuales del arte. Me interesa mucho el mundo de la ópera, porque se pueden resumir los conceptos del arte en un espectáculo integral total.

—¿Cuál crees que es la función social de la ópera en el mundo actual?

—Habría que deslindar lo que es la ópera como «edificio», en el que se hace una representación «tradicional», y un elemento «vivo», que es la creación de un espectáculo, con escena, canto, asunto dramático y música. El primer concepto para mí es cómo puede ser un museo, cómo puede ser un centro donde se hace arte y dónde se pone al público en contacto con el mundo del pasado, y de esta manera cumple una función social. Ahora bien, sólo cumple una función social consciente, siempre que eliminemos de este concepto todo ese mundo, que para mí personalmente es absolutamente caduco, de «acontecimiento social», etiquetas, joyas, etcétera... Y en el otro concepto como algo vivo, cumple su función social como cualquier otra manifestación artística.

—¿Qué preferencias tienes? ¿Algún autor u obra determinada?

—Toda mi formación se ha hecho al margen de la ópera, como la formación de mi generación. Me interesa mucho la ópera, desde Monteverdi hasta *Wozzeck*. No tengo preferencias especiales. Me gusta todo, desde *Don Carlos* hasta *Wozzeck*, pasando por *La Bohème*; todo Mozart. Wagner también, casi en primer lugar.

—Y de la situación de la ópera en España, ¿qué nos puedes decir?

—Que está muy mal, y esto sí que hay

que subrayarlo. Se debe a que la música es el arte más caro, y dentro de la música la ópera es lo más caro de todo. Debido a una forma de vida española, en que la sociedad como tal no ha sentido nunca la responsabilidad de la cultura y de la sensibilidad del país, las clases dirigentes nunca se han hecho representantes de esta responsabilidad, salvo, en el siglo pasado, ciertos afrancesados que se hicieron responsables, pero estaban muy mal vistos. El resto de la sociedad se la ha pedido siempre al Estado; le ha pedido la responsabilidad al Estado. Y el Estado ha considerado que la música, y la ópera en concreto, eran algo no fundamental en la formación de los españoles. Porque en España, desde el siglo dieciséis hasta nuestros días, pensar o ser una persona sensible, ejercer una profesión de tipo intelectual o artístico siempre ha sido considerado como peligroso y algo que no se debía fomentar.

(En la sala de Profesores del Conservatorio de Madrid.)

## Tomás Marco

—¿Qué es la ópera para ti?

—Un espectáculo complejo, en el cual se incluye música, junto a una serie de elementos plásticos y teatrales, en un todo lo más coherente posible y unificado en torno a los mismos criterios, aunque tradicional y actualmente la parte musical tiende a ser más importante. Es una experiencia plural, que me comunica muchas cosas, como cualquier obra de arte.

—¿Con qué problemas puede encontrarse un joven compositor español que desee estrenar ópera?

—Se puede encontrar con toda clase de problemas. Hasta ahora, algunos compositores españoles que hemos deseado estre-

Por JOSE MIGUEL LOPEZ

nar, como Balada, Arteaga o yo mismo, nos ha sido más fácil de lo que parece, puesto que hay muy poca producción. Cada uno en nuestro momento propusimos al Festival de Opera de Madrid el estreno, y se hicieron, porque realmente no había otra cosa. Ahora bien, si en general los compositores españoles se interesasen por la ópera, las dificultades serían enormes, puesto que en España no existe una vida operística grande; no existe más que un teatro estable, que es el Liceo, y luego festivales pequeños, con obras de repertorio. Entonces se encontrarían con el principal problema de la falta de habitualidad. En general, los compositores españoles no demuestran interés por la ópera, precisamente porque saben que no hay muchas posibilidades de hacer marchar una obra en España.

—¿Crees que esto se debe a nuestra deficiente infraestructura musical o a que realmente la ópera está desfasada?

—La ópera no está desfasada; pueden estarlo ciertos elementos en torno a ella, como la manera de presentarla, un concepto social, etc.; pero en sí, como creación musical, no está desfasada, y de hecho hay muchos países del mundo donde no lo está.

—¿Es asequible? Contésteme en estos dos planos: el estrictamente económico y el que se refiere al lenguaje musical que utiliza.

—En cuanto a la asequibilidad del lenguaje musical, no creo que tenga mayores dificultades que otro género. Es asequible a aquella persona que le sea asequible el género sinfónico o el camerístico, y eso en cualquier época o estética. En cuanto a la cuestión económica, ésta depende de cómo esté orientada la vida operística del país en cuestión. En España, y dada la especial concepción de dicha vida, la ópera no es asequible a todo el mundo. Ahora bien, esto no quiere decir que el ejemplo español sea la regla general. En Alemania se puede ir bastante barato a la ópera en cualquier ciudad, y en los países del Este no digamos.

—¿Qué función social tiene hoy en día?

—Si por función social entendemos la que actualmente tiene, donde todo el mundo se exhibe, entonces no tiene ninguna, y con esto hay que acabar. Si pensamos en función social, como la función que en la sociedad tiene cualquier arte, entonces tiene un cometido como las demás artes, y de hecho en muchos países la ópera es un arte social en el más estricto sentido de la palabra.

—¿Estás satisfecho de tu ópera Selene?

—Sí. Es mi primera ópera y, en general, estoy bastante satisfecho de la obra en sí. De cómo se montó, que se hizo con mucha premura de tiempo y muchos inconvenientes en todos los órdenes, la

**C. HALFFTER:** «... El Estado ha considerado que la ópera era algo no fundamental en la formación de los españoles».

**TOMAS MARCO:** «... En España la ópera no es asequible a todo el mundo».

**OSCAR ESPLA:** «... La ópera ha nacido del divorcio entre palabra y música».

**RAMON BARCE:** «... Las dificultades materiales nos echan para atrás».

verdad es que el resultado fue más satisfactorio que lo que la premura y la rapidez permitían esperar. Salió una versión decente. Tengo otro proyecto para otra ópera, pero no sé cuándo lo terminaré.

—¿Qué gustos tienes?

—Muy amplios. Hay óperas que me gustan especialmente: **Orfeo**, de Monteverdi; todo Wagner; **Peleas y Melisandre**, **Wozzeck**. Luego hay otras más de repertorio, que también me gustan; el último Verdi, Puccini en general, Mozart muchísimo. Y algunas otras en tercer lugar, que se ponen muy poco, como **El gallo de oro**, de Rimsky, y alguna del siglo veinte que no se representan, como la **Opera minuto**, de Milhaud.

—¿Deseas añadir algo más?

—Sí; que sería muy deseable que ya que la música en nuestro país en los últimos años ha mejorado muy sensiblemente en cuanto a estructura, número de conciertos, público o a posibilidades, que ocurriera lo mismo en el campo de la ópera, pues en este sentido se ha hecho muy poco. Sigue sin haber un teatro estable en las principales ciudades, y sigue sin crearse la infraestructura musical necesaria para que se produzca el cambio social, en el cual la ópera pasara a ser un espectáculo musical y no la ocasión para lucir unas galas.

(En la Casa de la Radio, en Somosaguas (RTVE). Departamento de Programas Sinfónicos y Líricos.)

## Oscar Esplá

—¿Qué le parece la ópera, maestro Esplá?

—Me parece bien, me gusta. Creo que es un medio de cultura extraordinario con respecto a la música. Porque en la música sinfónica es difícil que el público no músico se dé cuenta de la alianza del sentimiento puramente musical con el «ethos» práctico de la vida. Es difícil. En cambio, la ópera lo pone de relieve, enseña cómo se refiere la música a los sentimientos humanos; se ve, se siente, precisamente por la plástica y la literatura que acompaña a la música, por esta unión del sentido completamente específico musical y el sentido específicamente humano de lo que está pasando en escena. Y es así elemento de cultura en el sentido esencial de la música. De modo que se debe hacer.

—¿Cómo cree que ha nacido la ópera?

—No ha nacido la ópera del maridaje de la palabra y la música; al contrario, ha nacido de su divorcio. La ópera ha naci-

do de la decadencia de la literatura en la polifonía del siglo dieciséis, porque la polifonía se reía de las palabras con tal de hacer contrapunto, y, naturalmente, los que inventaron la ópera en la casa del Conde de Verdie fueron: contra esto, los músicos, y los literatos querían que prevaleciera la palabra y que la música fuese la servidora de la literatura. Hasta Monteverdi, en que otra vez este compositor hace que la música recobre el centro de la ópera, porque el elemento esencial de la ópera es la música. Por todo esto, y más cosas, digo que es una vergüenza.

—¿Qué época le parece la más interesante dentro de la historia?

—El sentido de la ópera me parece el de Verdi de la última época, el de **Falstaff**, y **Otelo**. Ese es el teatro ideal. Lo de Wagner es extraordinario, pero no ópera, más bien sinfonía cantada. Después de Verdi sólo ha existido Puccini, a pesar de todo. Ravel, en París, me habló de Puccini. Me dijo: «Hay dos Puccini: uno magnífico y otro que hace concesiones; el magnífico es genial.» Yo, por entonces, tenía el prejuicio de todos, el de pensar que no era de primera fila. Yo no conocía **Gianni Schicchi**, y Ravel me dijo: «¿Ha visto usted **Gianni Schicchi**? Pues no deje de verla, que es la obra maestra de este siglo.» Y, en efecto, la pusieron en París, fui a verla, y es la obra maestra de este siglo. Claro, ha hecho falta que lo dijera Stravinsky para que la gente se diera cuenta de que Puccini era un gran compositor. Después de Verdi no hay más que él; sin la profundidad de Verdi, porque éste sí que era un coloso; pero, desde luego, sí muy influyente. Incluso Ravel tiene su influencia.

(Salón de la casa del Compositor. Madrid.)

## Ramón Barce

—¿Qué es la ópera para ti?

—La ópera es música con escena y argumento; eso es todo. Hay muchas cosas que son ópera y no tienen mucho que ver con la ópera italiana verista.

—¿Qué te comunica?

—La ópera comunica fundamentalmente música, pero también hay escena, literatura..., que quizá cambian mucho el sentido de la música.

—¿Cuál crees que es la aportación de la ópera a los valores estéticos de la historia de la música?

—En general, la gran ópera ha sido música, y música buena. Por ejemplo, Mon-

teverdi, Mozart, Weber, Wagner, música buena. Fundamentalmente esto es lo más importante. Pero hay también otras cosas, como la necesidad del público de contemplar algo que tiene un sentido plástico, dinámico, al que se puede incorporar un argumento más o menos ideológico, narrativo y emocional; elementos de «ballet», la pintura misma...

—Esplá dice que la ópera tiene un carácter cultural fundamental, por cuanto su lenguaje, dice, es más asequible que el de la música pura en sí. ¿Qué opinas de esto?

—En principio, es verdad, parece que primeramente es cierto lo que dice Esplá, que la ópera es más fácil, más asequible para todo el mundo; pero depende muchísimo del tipo de música de que se trate. Si se trata de una música sencilla, como la italiana en general, sí. Pero si se trata de una música compleja y refinada, como el caso de **Wozzeck**, entonces no resulta tan fácil y asequible. Lo que haya de fácilmente asimilable en el escenario, en el argumento, en la plástica, en el movimiento, en la narración, queda un poco compensado con el tipo de lenguaje musical que se emplee. Observo que aunque **Wozzeck** está entrando ya en el repertorio, el público no la asimila con la facilidad de las obras de Verdi o Puccini.

—¿Compondrías alguna ópera?

—Hace diez años empecé a componer una ópera que se llama **Los Bárbaros**, pero estoy siempre estancado, porque encuentro dificultades, no con el lenguaje musical, sino con el escénico.

—¿Cuáles son tus gustos en este campo?

—Me gusta la ópera fundamentalmente cuando tiene buena música. Por ejemplo, Monteverdi, Mozart, Wagner. Creo de verdad que hay que intentar algo nuevo. Pero no en el lenguaje musical, sino en el escénico.

—¿Cómo ves actualmente este género?

—Mucha gente dice: «La ópera ha terminado; es una cosa que no sirve.» En realidad, se refiere a la ópera verista italiana, que, claro está, ha cumplido su ciclo; pero la ópera como música puesta en escena, cuya escenografía puede ser incluso un «Happening», no ha terminado ni terminará nunca; es un género básico.

—Sin embargo, parece ser que los compositores nacionales, salvo Marco, que tiene Selene, no demuestran mucho interés por componer cosas nuevas...

—Existen también las dificultades materiales. Es decir, la dificultad, en una ciudad como Madrid, de estrenar ópera. Esto creo yo que nos echa a todos un poquito para atrás. Si hubiera facilidades, seguramente nos lanzaríamos.

(Recibidor del Instituto Lope de Vega.)



el poder  
musical de un  
sólo dedo

# PARTNER 15

## **E** FARFISA

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

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

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

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

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

Toda fantasía musical es posible con Partner 15 de FARFISA.

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

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

Teléf. 2271216 - MADRID-5

# EN LA OPERA

## «MANON», DE BRUSELAS

**Manon** es, entre las heroínas de ópera, una de las más emotivas. Como casi todos los personajes principales femeninos de esta clase de espectáculo, deberá morir víctima de sus defectos, pero sobre todo de su amor, lo que atrae al gran público. La *Monnaie*, ópera nacional belga, da en estos momentos seis representaciones notables de esta ópera, que fue triunfalmente creada en Turín en 1893. La puesta en escena, enteramente nueva, es de Renzo Frusca, proveedor de las óperas italianas y extranjeras. Los decorados, muy bellos, son obra de Camilo Paravicini; han servido en la ópera de Monte Carlo y en el reciente Festival de los Dos Mundos, de Spoleto, donde se ha conmemorado brillantemente el cincuentenario de la muerte de Puccini. Puccini murió en Bruselas en noviembre de 1924, a los sesenta y seis años de edad, después de la operación de un tumor en la garganta. Hoy su obra está más viva que nunca; ha sido el mejor sucesor del genial Verdi.

Puccini tenía treinta años cuando se entusiasmó con la emotiva obra del abad Antoin-François Prévost d'Exiles, y decidió ponerle música. Un amigo le recordó que desde hacía seis años triunfaba en todas partes **Manon**, de Jules Massenet, y él respondió que **Manon** merecía tener más de un enamorado. Por otra parte al tema le han puesto música muchos otros: Halévy, Louis Auber y un compositor de Hamburgo un año antes que Massenet; pero es la partitura de Massenet la que ha tenido más éxito y la que ha sido más representada. En seis años conquistó a todas las grandes óperas europeas de la época...

Para no copiar a Massenet, los autores italianos del libreto —y no son menos de... cuatro!— han desglosado la acción de otro modo: Una decena de escenas y en cuatro actos. La música es bella ciertamente, pero Puccini no ha alcanzado todavía la plenitud de su futura maestría. Uno se sorprende por la ausencia de grandes aires melódicos que se imprimen en la memoria, en una aparición que ilustre una historia tan sentimental y trágica. Desde el principio la composición lleva el sello del drama que se prepara; es densa y dramática; se espera en vano la gran melodía que llega al corazón. **Manon** no es más que la segunda gran obra de Puccini, la inspiración es todavía laboriosa. El tercer acto está precedido de un prelude sinfónico muy bello que prepara el largo monólogo final de los amantes en el desierto americano.

En Italia —y también en Europa central— la **Manon** de Puccini ha hecho una hermosa carrera, pero en Francia y en los países anglosajones se ha preferido siempre a Massenet, que ofrece una «suite» de aires inolvidables. Pero ¿de qué sirve hacer comparaciones? Es normal que las dos obras no sean semejantes. La **Manon** italiana es muy apasionada, la de Massenet es más íntima, más refinada, más melódica y más... popular. Por otra parte, Puccini ha suprimido escenas importantes de la obra del abate Prévost: la escena de la iglesia de San Sulpicio, de París, donde «Des Grieux» ha entrado como seminarista y donde «Manon» viene a

buscarle; la intervención del padre del joven ante «Manon», y «Manon» deportada por prostituta, cuando no lo es; Massenet hace que «Manon» muera en el camino de El Hâvre; Puccini la embarca con «Des Grieux» para el Nuevo Mundo, donde ella morirá. Por tanto, las dos acciones son sensiblemente diferentes.

La nueva versión de la **Manon** de Puccini es de una belleza innegable, y nos ha complacido bastante. La hemos visto y escuchado sin pensar en la de Massenet, muchas veces vista. Está cantada por media docena de voces italianas muy bellas, pensionistas de la Scala y de otras óperas italianas, y que transportan el «bel canto» por el mundo. María Chiara, dotada de un puro soprano lírico, ha sido una emotiva «Manon», físicamente y por el desenvolvimiento teatral; recuerda más bien a la «Margarita» de **Fausto** que a la descocada que abandona al caballero «Des Grieux» para aprovecharse de la riqueza del viejo «Géronte». «Des Grieux» está encarnado por Giuseppe Giacomini, cuya voz de tenor es muy bella y potente, pero su actuación carece de expresión en los dos

primeros actos. El papel de «Lescaut», hermano de la heroína, está confiado al potente barítono Attilio d'Orazi, de la Scala, de Milán, al que ya han aplaudido con frecuencia en La *Monnaie*. Dibuja muy bien la figura un poco dudosa de este hermano indulgente que se aprovecha de la riqueza súbita de su hermanita. Loris Gambelli, de una voz de bajo muy grave y una actuación teatral refinada, encarna el personaje caricaturesco pero vindicativo del rico y viejo recaudador de impuestos, que hará que condenen a «Manon» a ser deportada, porque ésta lo ha abandonado. Otros seis solistas cantan los papeles secundarios a la perfección. En cuanto a los coros, fueron preparados minuciosamente por dos especialistas italianos.

El famosísimo, aunque todavía joven, maestro napolitano Giuseppe Patané ha dirigido **Manon** con gran maestría. Una reserva en cuanto a la sonorización de las voces de los solistas y de los coros, que les hace a veces estridentes y ensordecedores. Esta ayuda técnica debe amplificar discretamente la sonoridad, pero no deformar las voces en los agudos.

POR NUESTRO CORRESPONSAL, NICOLAS KOCH-MARTIN



«Manon» (María Chiara) y «Des Grieux» (Giuseppe Giacomini) antes de embarcar en El Hâvre.

# LA OPERA EN SUDAMERICA

## A TRAVES DE UN GRAN TEATRO LIRICO EL COLON, DE BUENOS AIRES

EMPRESA: Teatro Colon DIRECCION: C. Ciacchi

TEATRO COLON

TEMPORADA OFICIAL DE 1908

Gran Compañía Lírica Italiana

COM. LUIGI MANCINELLI

SOLEMNE INAUGURACIÓN 25 DE MAYO DE 1908

Fuñion de gala en conmemoración de las fiestas patrias 1.ª Fuñion de la temporada y 1.ª de abono del 1.º turno  
Con asistencia de S. E. el Sr. Presidente de la República, Ministros y Cuerpo Diplomático

1 - HIMNO NACIONAL por la orquesta  
2 - La grandiosa ópera baile en 4 actos del famoso maestro G. VERDI

# AIDA

REPARTO

Il Re	SR. R. BERARDI	Ramfis, capo dei sacerdoti	SR. V. ARIMONDI
Amneris, sua figlia	SR. M. VORGES	Amonaro, Re di Etiopia, padre di Aida	G. BELLANTONI
Aida, schiava etiope	SRA. M. CREGANI	Un messaggiero	C. BONFANTI
Radamés, capitano delle guardie	SR. A. BASSI		

Sacerdoti - Sacerdotesse - Ministri - Capitani - Soldati - Fanciulli - Schiava e Prigionieri Etiopi - Popolo - Coro

L'azione ha luogo a Menfi e a Tebe, all'epoca della potenza del Faraoni

El programa de la función inaugural (en 1908) señala el punto de partida de un historial rico y variado para el mundo lírico hispanoamericano.

Desde hace varios años, en mis notas de corresponsal he dado cuenta de los principales acontecimientos ocurridos en Buenos Aires en torno de la música, aludiendo de continuo al quehacer del principal organismo lírico: el Teatro Colón. El lector de RITMO está habituado, entonces, familiarizado también, con esta actividad bonaerense, que ha podido pulsar en base a lo realizado por este importante teatro sudamericano.

Y entonces nada mejor que en este número extraordinario —en que la Dirección de la revista me solicita una colaboración especial, dedicada a una visión del Colón, conceptualizando así cuanto representa en el mundo lírico hispanoamericano— pueda empalmarse y compatibilizarse la labor artística, que resulta acostumbrada tarea de esta corresponsalía, con una clarividencia del contenido histórico, arquitectónico y musical del teatro bonaerense, uno de los exponentes principales entre los teatros líricos del mundo.

Desde el punto de vista histórico, la actividad del Colón se inicia en 1908, año en que queda abierto al público en la fecha patriótica del 25 de mayo, con ocasión de celebrarse a nivel gubernativo un aniversario más de la misma. Fue allí cuando se preludiaba una larga actividad, que configura en su casi totalidad el quehacer lírico argentino.

Pero también cabe consignar que hubo antecedentes históricos de este proceso conclusivo (que en buena medida lo es), a que condujo definitivamente el teatro que motiva esta nota. Dichos antecedentes hablan de una trayectoria de largo aliento, que preludia un panorama suficientemente afirmado para constituir en la capital argentina una propia historia teatral y musical. Diferentes salas, cada una a su debido tiempo, fueron aportando su cuota a este contexto integral.

A mediados del siglo XIX, la ciudad de Buenos Aires, que abandonaba su antigua estructura colonial, contaba ya con un teatro (bautizado también con el nombre del descubridor de América) que favoreció en grado sumo la formación de una cultura musical, heredada de otros viejos entes líricos, hasta hacer resurgir este proceso en el principal organismo capitalino actual. Ese afán de permanente superación, sumado al desarrollo que con visión prospectiva adquiría la ciudad en materia de música y de ópera, dio por resultado un grandioso proyecto, realizado en la última década del siglo anterior por el arquitecto piemontés Víctor Meano —radicado en la capital argentina desde hacía unos cuantos años— y concluido por su colega (francés en este caso) Julio Dormal dieciséis años más tarde.

Más de siete mil metros cuadrados de superficie, una capacidad de espectadores que supera holgadamente las tres mil personas, una

sala de espectáculos, que con sus siete niveles y su amplio volumen resulta gran exponente de un vertiginoso crecimiento urbano, que fue directa respuesta del tiempo, y, finalmente, una estética arquitectónica que resume, en clara simbiosis, las características de los teatros operísticos italiano y francés (explicable esto al pensar en la nacionalidad de sus autores), fueron logros que deberán destacarse en este verdadero «tour de force» para dotar a la creciente urbe sudamericana de un centro lírico-musical dispuesto a desafiar a los más empinados del orbe.

La trayectoria musical del teatro bonaerense comenzó en la fecha antes señalada con los mejores auspicios, manteniendo así una línea que se venía perfilando con distinción continental por sus más modestos antecesores.

Aquella función de apertura, con la verdiana *Aida* en el cartel, significó un éxito de campanillas, al que asistieron autoridades nacionales, lo más selecto de la sociedad, melómanos entusiastas y también curiosos, puesto que tampoco faltan en estos casos. Naturalmente, había atractivos artísticos especiales, como que dirigía la velada el reputado maestro italiano Mancinelli; pero cabe anotar que todos, solistas y conjunto, pasaron por el explicable nerviosismo del debut y, por consiguiente, se anotaron algunas vacilaciones que las crónicas de la época recogieron. Con todo, hacia el final de la «serata» de bautismo, se arribó a un resultado que supo ser premiado lisonjeramente por los asistentes.

Imposible sería proporcionar aquí siquiera una síntesis de los aspectos salientes del profuso historial del coliseo argentino, y para ello puede remitirse el lector interesado en ampliar datos y detalles al libro del autor de esta nota, *Historia de los Teatros Líricos del Mundo* (Editorial Plus Ultra, Buenos Aires).

Lo que sí salta a la vista en toda rápida visión de su discurrir musical es la característica inherente al desarrollo, programación y aspectos generales del organismo teatral. Cabe en este sentido comprobar que en sus años iniciales se produce una preeminencia —por el gran arraigo existente— de la ópera italiana, privilegiada de empresarios, cantantes y directores. Esta orientación fue cediendo paso paulatinamente a un equilibrio universal, que a la postre cimentaron ese sentido ecléctico, amplio en tendencias y estilos, que los lectores de RITMO habrán ido advirtiendo a través de las crónicas de esta corresponsalía.

Fueron llegando a Buenos Aires cuadros artísticos provenientes de otras nacionalidades y, sobre todo, de otras orientaciones operísticas. La ópera alemana registró así escenificaciones auténticamente germanas, cantadas en su idioma original. Se registraron

Una vista desde el proscenio de la imponente sala del teatro bonaerense con sus siete niveles interiores



POR NUESTRO CORRESPONSAL EN BUENOS AIRES, NESTOR ECHEVARRIA

# UNION MUSICAL ESPAÑOLA

## ISAAC ALBENIZ

# FIESTA DE ALDEA

Op. póstuma

Para piano

**U.M.E.**

CARRERA DE SAN JERONIMO 26  
MADRID - 14



La masa arquitectónica del Teatro Colón destaca plenamente en la ciudad de Buenos Aires. Obsérvense sobre la calle (abajo) y en el lateral (derecha) las obras subterráneas últimamente adicionadas.

presencias inolvidables (la de Richard Strauss, por ejemplo, dirigiendo él mismo sus óperas). Otro tanto aconteció con la lírica francesa (entre quienes ocuparon el podio del teatro bonaerense se cuenta Saint-Saëns). Y en cuanto a los cuadros artísticos, eslavos o españoles contaron con eficientes representantes en lo sucesivo.

Al pasar el teatro metropolitano a cobrar estructura municipal desde el punto de vista orgánico (esto es, eliminando la técnica del empresario privado) fueron estabilizados los cuerpos estables (orquesta, coro y «ballet»), convirtiéndose el organismo en un permanente y activo complejo, con funcionamiento anual (comenzaron también las temporadas de verano, muchas de ellas al aire libre). Por supuesto que los artistas invitados, tanto cantantes de sólida fama como directores de talla, aparecieron de continuo como atractivos de temporada, ocasionando momentos estelares que hicieron del Colón un baluarte internacionalmente conocido en esta materia. Se sabe que para escuchar grandes voces, apreciar buenas escenificaciones o seguir el movimiento lírico-musical, todo eso en Hispanoamérica, en un proceso compatible con el más alto nivel europeo o del hemisferio Norte de América, hay que acudir al Colón de Buenos Aires. Y esta legítima fama, bien ganada tras muchos años de labor, es permanente y celosa preocupación de los auténticos melómanos gustadores de la ópera.

Así, pues, como todo teatro activo, y como lo han hecho otros prestigiosos centros líricos del Viejo Mundo, el Colón bonaerense debió también adaptarse a las nuevas exigencias ampliando sus instalaciones, construyendo nuevas salas de ensayo para orquesta y coro, talleres de escenografía, nuevos locales para distintos aspectos del quehacer teatral (zapatería, peluquería, vestuario, etc.)

Y todo esto se ha venido desarrollando en forma subterránea, absorbiendo gran parte del subsuelo de la amplia avenida 9 de Julio y sectores laterales adyacentes. Esta gran ciudad (lo es, ciertamente, pues trabajan en el teatro más de mil personas) se pone al servicio del espectáculo de ópera con su organización al día, para afrontar un futuro que, como siempre, estará ligado al más comprometido hacer cultural de Buenos Aires.



# MUNDO OPERA

## METROPOLITAN DE NUEVA YORK. TEMPORADA 1974-1975

La temporada 1974-75 del Metropolitan Opera, de Nueva York, comprende nuevas producciones de **Muerte en Venecia**, de Britten; **Jenufa**, de Janacek; **Boris Godunov**, de Mussorgsky, y **El asedio de Corinto**, de Rossini. Según se ha anunciado, la producción 1952-53 de **La fuerza del destino** será renovada totalmente.

El estreno americano de **Muerte en Venecia**, de Britten, se efectuó el 18 de octubre último, estuvo a cargo del equipo artístico y de producción del estreno mundial en el Festival de Aldeburgh (Inglaterra) y luego de las representaciones en el Goyard Garden, de Londres. **Jenufa**, cuyas únicas cinco representaciones en el «Met» datan de la temporada 1924-1925, está anunciada para el 15 de este mes. Será dirigida por John Nelson, «regie» de Gunther Rennert y decorados de Schneider-Stemssen, y con Astrid Varnay, Jon Vickers y William Lewis en las partes vocales de mayor importancia. **Boris Godunov**, cantada en ruso, irá el 16 de diciembre, con la dirección de Thomas Schippers, August Everding como director de escena, Ming Choo Lee como escenógrafo y Peter Hall, autor de los vestuarios. Martii Talvela será el protagonista. **El asedio de Corinto** subirá a escena el 7 de abril, con Beverly Sills como «Palmira» y Shirley Verret como «Neocle». Thomas Schippers será el director, Nicola Benois, escenógrafo (debut en el Metropolitan) y Sandro Sequi, el director de escena. La remozada producción de **La fuerza del destino** está anunciada para el 17 de enero de 1975. Dirigirá James Levine y cantarán Martina Arroyo, Jon Vickers, Cornel Mac Neil, Bonaldo Giaiotti y Gabriel Bacquier.

El programa incluye también la integral de **El anillo del Nibelungo** (la última producción integral data de la temporada 1961-1962), que será ofrecida en tres ciclos.

Las nuevas producciones de **El castillo de Barba Azul**, de Bartok, y **Gianni Schicchi**, de Puccini, que tuvieron su estreno en el último Festival de junio, serán incluidas también en la temporada oficial. Shirley Verret y David Ward protagonizarán la ópera de Bartok, y Judith Blegen, Irene Dellis, Ezio Flagello y otros, la de Puccini.

Las óperas que volverán en esta temporada al repertorio del teatro lírico neoyorquino después de una ausencia de una o más temporadas son: **Wozzeck** (Peter Glosop y Janis Martin en las partes principales), **Don Pasquale**, **Romeo y Julieta**, de Berlioz (Judith Blegen y Plácido Domingo), **Pagliacci**, **Cavalleria Rusticana**, **Tosca**, **Falstaff**, **El oro del Rhin**, **La Walkyria** y **Sigfrido**. Las de la temporada anterior que se repiten son las siguientes: **El castillo de Barba Azul**, **Don Giovanni** (con Sherrill Milnes como protagonista y el debut de la soprano americana Rachel Mathes como «Doña Ana»). **La Bohème**, **Gianni Schicchi**, **Madama Butterfly** (Enriqueta Tarres co-

mo protagonista), **Manon Lescaut**, **Turandot** (con Elinor Ross como protagonista y Franco Corelli como «Caín»). **La italiana en Argel** (Marilyn Horne y Fernando Corena) e **I vespri siciliani**.

La 90 temporada del Metropolitan se inauguró el 23 de septiembre último con **I vespra siciliani**, que, dirigida por James Levine, fue cantada por Cristina Deutekoir, Plácido Domingo, Sherrill Milnes y Paul Plishka.

Con referencia a la evolución financiera de la pasada temporada, Schuyler G. Chapin, administrador del Metropolitan Opera House, informó que si bien los ingresos totalizaron 16.274.000 dólares, es decir, 185.000 más que la temporada anterior, los gastos crecieron de 22.182.000 a 24.064.000 dólares. «Al igual que cualquier otra organización cultural —expre-

## LA OPERA DE VIENA. TEMPORADA 1974-1975

La temporada lírica 1974-1975 de la Opera del Estado de Viena dio comienzo el 1 de septiembre último. En los primeros treinta días de la misma se pusieron en escena 20 óperas de repertorio, una nueva producción operística —**La fuerza del destino**— y un «ballet», **Cascanueces**. Las óperas de repertorio son las siguientes: **El caballero de la rosa**, **Fidelio**, **La Bohème**, **Luisa Miller**, **Eugenio Oneguín**, **Don Carlos**, **Tosca**, **Turandot**, **Las bodas de Fígaro**, **Madama Butterfly**, **Don Giovanni**, **La Traviata**, **Der Freischütz**, **Los cuentos de Hoffmann**, **Rigoletto**, **El barbero de Sevilla**, **Carmen**, **El rapto en el serrallo**, **Cavalleria Rusticana** e **I Pagliacci**.

Las nuevas producciones incluidas en la temporada de referencia son las siguientes:



METROPOLITAN DE NUEVA YORK.

só el señor Chapin—, el «Met» está sintiendo que la presión de los costos crece más rápidamente que la recaudación de boletería y otras fuentes de ingreso. Debemos vivir dentro de nuestros medios sin sacrificar calidad. Estamos dando drásticos pasos para llevar nuestras operaciones a un equilibrio durante el próximo año.»

L. S.

tes: **La fuerza del destino** (director, Riccardo Futti; «regisseur», Luigi Squarzina; escenógrafo, Pier-Luigi Pizzi), **La flauta mágica** (director, Christoph von Dohnanyi; «regisseur», Joachim Herz; escenógrafo, Rudolf Heinrich), **Lohengrin** (director, Zubin Mehta; «regisseur», Joachim Herz; escenógrafo, Rudolf Heinrich), **Così fan tutte** (director, Karl Böhm; «regisseur», Otto Schenk; escenógrafo, Jürgen Rose), **Pales-**

trina (director, Leopold Hager). También se ofrecerán nuevas producciones de los «ballets» **Cenicienta** y **Romeo y Julieta**.

La Opera de Sofía presentará en el curso de la misma temporada vienesa **Boris Godunov** y **Kovantchina**.

Como obra de concierto se ha previsto la **Misa de Requiem**, de Verdi, con la dirección de Riccardo Mutti.

El ritmo de una función diaria que se ha impuesto a esta temporada se mantendrá, salvo muy raras excepciones, hasta el 30 de junio de 1975.

### LA OPERA NACIONAL DE INGLATERRA

Existe ahora una Opera Nacional Inglesa. No significa ello que haya aparecido una nueva compañía, sino que Sadler's

en su sede permanente: el Coliseum, el «clásico» teatro en St. Martin's Lane. A partir de abril la compañía se divide en dos para efectuar giras por diversas ciudades británicas, contando cada grupo con su propio repertorio.

La compañía, de tal manera, no sólo actúa en Londres, sino también en el interior del país. Los críticos siempre han juzgado sus producciones basándose en los cánones más rígidos, y las funciones han sido generalmente elogiadas. Lo mismo puede decirse de su repertorio. Numerosos cantantes de la Sadler's Wells han adquirido fama internacional. David Ward, Amy Shuard, Donald McIntyre son algunos de los que tuvieron su primera gran oportunidad con la compañía Sadler's Wells. Entre los cantantes regulares de la compañía en la actualidad figuran Nor-

ced a pacientes ensayos y al mutuo entendimiento y camaradería reinante entre los directores, la orquesta y los cantantes. El público tiene oportunidad de conocer y apreciar una amplia variedad de las óperas del mundo entero, antiguas y nuevas, con la característica además de que las mismas son cantadas en inglés.

La temporada de 1974, ya con el nuevo nombre de «Opera Nacional Inglesa», fue inaugurada con **La Traviata**; el repertorio incluye **Madama Buterfly**, **Così fan tutte** y **Die Fledermaus**. Figura además **Katya Kabanova**, de Janacek, que fuera presentada el año pasado en el Coliseum; **Mannon**, de Massenet, y **Don Carlos**, de Verdi.

Su triunfo más importante —y también su mayor desafío— fue la edición integral de **El anillo de los Nibelungos**, dirigida por Reginaldi Goodall.

La Opera Nacional Inglesa se originó, como ya dijimos, en la Sadler's Wells Opera. Su fundadora fue Lilian Baylis, quien creó también el actual famoso Old Vic Theatre, sede de la Compañía Nacional de Teatro hasta que su nuevo centro sea inaugurado en abril de 1975, con el fin de poner las obras teatrales y óperas clásicas al alcance de la gente al sur del Támesis, quienes nunca habían podido disfrutar de tales espectáculos.

Su éxito fue tan rotundo que inició una campaña para ocupar otro teatro en Londres. Tal teatro era el Sadler's Wells, en Islington. De 1931 a 1934 se alternaban en ambos teatros las obras teatrales con las óperas. Luego se decidió reservar el Old Vic para obras de teatro y el Sadler's Wells para ópera y «ballets».

A pesar del hecho de que el Sadler's Wells fue cerrado durante la segunda guerra mundial, la compañía (que se conservó como un pequeño grupo en el norte de Inglaterra) había alcanzado ya tan sólida reputación que reabrió sus puertas en 1945 con la «première» mundial de la ópera **Peter Grimes**, de Britten.

La compañía siempre ha seguido avanzando. El cuerpo de baile adquirió tal fama que cambió su nombre por el de Ballet Real y se trasladó a Covent Garden. Para 1968 el teatro en Islington era demasiado pequeño para la ópera, sus instalaciones demasiado limitadas para la envergadura de las obras que la compañía representaba. Por tal razón la compañía se trasladó al principal teatro de Londres, el Coliseum, en donde ha podido montar las más importantes óperas de Wagner y otras obras gigantescas, tales como **La guerra y la paz**, de Prokofiev.

El principal director administrativo de la Sadler's Wells Opera es el conde de Harewood, primo de la Reina, un hombre que ha dedicado su vida a la música. Juntamente con el director artístico, Charles Mackerras, trabaja incansablemente en aras del éxito y progreso de esta compañía y para que nunca pierda el lugar logrado en el mundo musical británico.

Londres, septiembre de 1974.



LA OPERA DE VIENA.

Wells ha cambiado de nombre. En rigor, en su larga historia, la Sadler's Wells ha sido descrita como la «compañía de ópera nacional», y al cambiársele el nombre se pensó en que se debería hacer la distinción entre las actividades de la Sadler's Wells y el carácter internacional de la gran compañía del Covent Garden.

Entre los meses de agosto y marzo, la Opera Nacional Inglesa ofrecerá funciones

man Bailey y Rita Hunter, figuras prominentes de los Festivales Bayreuth y de la Opera Metropolitana, de Nueva York.

Esta compañía se destaca por su carácter profesional y al mismo tiempo personal. Su éxito se basa en que es considerada por sus integrantes una compañía permanente o semipermanente; se trabaja en equipo, y los elevados niveles artísticos que se pueden lograr se mantienen mer-

# Opera en España a través de amigos de la ópera

Coordinación: ANTONIO RODRIGUEZ MORENO

Cuando inicialmente fue programado el contenido de este nuestro número extraordinario dedicado a la ópera, ya pensamos en la necesidad de incluir un amplio reportaje, a modo de encuesta, sobre las actividades, fines, metas y problemas de esas nuestras entidades provinciales cuya única y altruista meta es difundir la ópera entre el mayor número de personas posible; nos estamos refiriendo a los Amigos de la Ópera.

La única intención de este reportaje es abrir una ventana por la que todos nuestros lectores puedan admirar la encomiable labor de quienes siguen opinando, pese a todas las dificultades que ello implica, que a la ópera, como medio de cultura, no hay que dejarla constreñida a los Teatros o a los Festivales de las grandes capitales universales.

## PREGUNTAS:

- 1.—¿Cómo llega la ópera a esa ciudad?
- 2.—¿Qué tiene programado Amigos de la Opera para la temporada de 1975?
- 3.—¿Cuál es el público de ustedes y sus preferencias?
- 4.—¿Equipos artísticos locales —orquesta, coros, "ballet"— participan en las representaciones organizadas por ustedes?
- 5.—Principal problemática a que tienen que hacer frente para mantener su actividad operística y tratar de conseguir una mayor expansión de la misma en esa ciudad.
- 6.—¿Cuál creen que debiera ser la aportación o contribución de las Autoridades locales, provinciales y estatales a ese movimiento operístico que promueven ustedes?
- 7.—¿Consideran que la industria discográfica española atiende debidamente el mercado del disco en el campo en el que tan directamente está interesado el melómano español?
- 8.—Autopregunta discrecional.

## BALEARES

1.—La Asociación de Amigos de la Opera-Mahón fue creada el año mil novecientos setenta y uno bajo el patrocinio del Excelentísimo Ayuntamiento, y desde mil novecientos setenta y dos ha venido ofreciendo anualmente una Semana de la Opera, con la puesta en escena de dos obras, con dos representaciones cada una de ellas. Las óperas representadas han sido: El barbero de Sevilla, Fausto, La Traviata, La Favorita, El trovador y Norma. Nació la Asociación pretendiendo, y creemos lo ha conseguido, despertar la tradicional afición operística de la ciudad, adormecida por falta de oportunidades, y que se remonta al pasado siglo, por cuanto en aquellos tiempos y en los primeros decenios del actual se ofrecían temporadas de ópera con una duración de cuatro meses. Aquellas funciones, como las actuales, se representaban en el Teatro Principal de Mahón, marco idóneo para estas manifestaciones, por cuanto a su peculiar belleza una perfectas condiciones acústicas; su construcción data de mil ochocientos diecisiete, pudiendo ser considerado como uno de los más antiguos teatros de España.

2.—Tenemos programada para mil novecientos setenta y cinco la puesta en escena de Elixir d'amore y La forza del Destino.

3.—El público que asiste a nuestras representaciones pertenece a todas las clases sociales, observando además con la natural satisfacción la presencia de mucho elemento joven. La afición operística mahonesa y menorquina, en general, es eminentemente verdiana, con señaladas preferencias también para Puccini, Bellini y Donizetti.

4.—Contamos con la colaboración, muy apreciada, de los coros del Orfeón Mahonés, al que se unen coristas de otras entidades, y reforzados aún con elementos profesionales de Barcelona. La Orquesta está formada con profesores locales, reforzados asimismo con otros de Barcelona. Es local también el maestro de coros, maestro interno, tramoya y otros servicios.

5.—La problemática principal con que se enfrenta la Asociación es la económica, lo que impide que en las Semanas que organizamos no nos sea posible hasta el momento ofrecer más que dos obras.

6.—Los estamentos estatales deberían prestar una mayor atención a estas manifestaciones, ofreciendo, a nivel local, provincial o nacional un total apoyo económico para que la labor que realizan las Asociaciones, venciendo toda suerte de dificultades, para ofrecer sus ciclos de ópera, no se vea obstaculizada por problemas económicos.

7.—Consideramos bien atendida la difusión discográfica de las óperas, pero tal

vez una debida distribución de folletos propagandísticos de las obras editadas, así como de las nuevas grabaciones, a través de las diferentes Asociaciones de Amigos de la Opera, para sus asociados, permitiría la adquisición de un mayor número de grabaciones para deleite del aficionado y en beneficio de la propia industria.

8.—¿Ven ustedes algún motivo que pueda hacer peligrar la continuidad de su Asociación?

—Aunque sea repetirnos en nuestra contestación a una anterior pregunta, la continuidad de esta Asociación podría truncarse únicamente por dificultades económicas. Creemos conviene destacar que Mahón cuenta únicamente con diecinueve mil habitantes; que la Asociación está apoyada por quinientos cincuenta socios, los cuales pagan una cuota mensual, si bien un ochenta y cinco por ciento de la misma se considera como pago anticipado a cuenta de sus localidades, sobre las que tienen preferencia. Estimamos que las representaciones ofrecidas hasta ahora han sido presentadas con gran dignidad escénica e interpretadas por cantantes de reconocida categoría, y de esta línea no queremos apartarnos. Por ello es imprescindible contar con un apoyo económico de carácter fijo de tipo estatal.

(DAMIAN BORRAS PEREZ, Presidente de la Sociedad, contesta al cuestionario presentado por nuestro corresponsal, LORENZO GALMES CAMPS.)

## BILBAO

1. Anteriormente, a través de diversos empresarios y ante la imposibilidad de afrontar éstos los riesgos económicos que este tipo de organizaciones entrañan, nace la A. B. A. O. (Asociación Bilbaína de Amigos de la Ópera) en mil novecientos cincuenta y tres, entidad que desde entonces ha organizado festivales de ópera, "ballet", conciertos, recitales, concursos, conferencias, etcétera.

2.—El tradicional festival de ópera, cuyo programa se podrá dar en breve; festival de "ballet", conferencias, etcétera.

3.—Es universal; afluyen personas de toda clase social, nacionalidad, etcétera. Sus preferencias en la ópera van por los títulos clásicos, y sobre todo por el género italiano.

4.—Contamos con orquesta y coros vizcaínos.

5.—La falta de subvenciones suficientes, ya que las actuales no alcanzan a cubrir las necesidades existentes, debido al gran costo que estos espectáculos, como es sabido y ocurre en todo el mundo, tienen.

6.—Incrementar las subvenciones, desgravación de impuestos y cualquier otra ayuda de tipo técnico o material, como aportación de teatro adecuado, elementos de luminotecnia y escenografía, etcétera.

7.—Creemos que es insuficiente, aunque comprendemos que, dado el criterio subjetivo con el que se puede juzgar este aspecto, es prácticamente imposible el satisfacerlo por parte de las Empresas dedicadas a la industria discográfica.

8.—¿Son la ópera y el "ballet" manifestaciones culturales exclusivas para clases selectas y minoritarias?

—Si en una época, por razones demagógicas, fueron tenidas como tales, hoy en día, en todos los países, con los regímenes más diversos, desde los supercapitalistas a los socialistas más avanzados, es un fenómeno cultural que interesa a grandes sectores de la población que, debido a su sensibilidad, está alcanzando o ha alcanzado ya un nivel cultural importante.

(Entrevista al Presidente de la A.B.A.O. nuestro Corresponsal JOSE URQUIJO.)

## ELDA (Alicante)

1.—El hecho de existir cantantes líricos hijos de Elda (Evelio Esteve, José María Pérez Busquier) y ser el actual Director permanente de la Orquesta Sinfónica del Liceo de Barcelona también eldense dio lugar, en unión con la Comisión Municipal de Fiestas y la colaboración de la Asociación de Amigos de la Música, a que se organizaran unos festivales de ópera.

2.—Continuar la labor emprendida, o sea llegar a celebrar el Cuarto Festival de Ópera en las fechas siete, ocho y nueve de septiembre de mil novecientos setenta y cinco. Además, realizar un segundo ciclo de divulgación de cultura musical-lírica con proyecciones cinematográficas "ad hoc", ya que el primero celebrado constituyó un rotundo éxito.

3.—El público que asiste es heterogéneo, pues existe la facilidad económica en los precios, ya que por sólo doscientas cincuenta pesetas ha podido escucharse a Montserrat Caballé, en La Traviata, en el pasado Tercer Festival. El abono para dos funciones valía quinientas pesetas.

4.—NINGUNO. Únicamente se utiliza la Coral Crevillentina de E. y D. de Crevillente, que por ser comprovinciana y estar a una altura muy digna, casi de profesionalidad, ha sido totalmente aceptada por



Montserrat Caballé, José María Carreras y Vicente Sardinero en la representación de La Traviata en el III Festival de Ópera de Elda.

la Dirección del Liceo barcelonés para acompañar las óperas a representar. Quizá este auge lírico y coral ha germinado en la constitución de un orfeón joven del C. E. E. que puede ser una promesa para un futuro.

5.—Actualmente nació esta clase de actividad lírica a la sombra de la Comisión Municipal de Fiestas del Excelentísimo Ayuntamiento de la ciudad, si bien en tareas secundarias colaboran los Amigos de la Música; pero ello no será suficiente en un futuro cara a una continuidad, toda vez que está apoyado solamente en los avatares de una política municipal, aunque hay que esperar que en un relevo municipal se siga con la antorcha encendida, dado el gran favor del público de Elda y de la región que en un buen tanto por ciento viene acudiendo a estos festivales líricos. La ayuda estatal (Ministerio de Información y Turismo y Educación y Ciencia) hasta ahora es nula.

6.—Dado que el único centro lírico nacional de gran prestigio es el Gran Teatro del Liceo, se estima que hasta que no se llegue a una subvención de dicho Teatro por el Estado, al igual que se hace con los teatros nacionales, no será posible un abaratamiento de los costos de desplazamientos, dietas, etcétera, de las masas estables, tales como orquesta, coros, "ballets", cuadros técnicos, etcétera, así como la imprescindible ayuda para el abono de los "cachets" de las figuras cantantes.

7.—Es posible que sí, dada la minoría de melómanos del género musical clásico y lírico.

8.—¿Cómo es posible que se empleen fuertes subvenciones para el género teatral a través de los teatros nacionales y se tenga en tan grande abandono en España los géneros puramente musicales, líricos, "ballet", etcétera, con total desprecio de quienes cultivan con sacrificio tales géneros, sin menosprecio por una música llamada "pop" para la juventud?

—Consideramos necesario una Asociación de AMIGOS DE LA OPERA en Elda que acoja tanto a los aficionados locales como del resto de la región, a fin de mantener un contacto con vistas a las actividades operísticas y líricas en general.

(JOSE AMAT JOVER, Presidente de la Comisión de Fiestas del Excmo. Ayuntamiento de Elda, contesta a las preguntas de la encuesta formuladas por nuestro Corresponsal, JOSE NAVARRO.)

## LAS PALMAS

1.—Fundamentalmente, y desde hace siete temporadas, a través de los Festivales organizados por la Asociación Amigos Canarios de la Ópera.

2.—Diez funciones de ópera con los títulos: María Estuardo, de Donizetti; Tosca, de Puccini; Macbeth y Otelo, de Verdi, y Los cuentos de Hoffmann, de Offenbach, además de un concierto en el que se ofrecerá el Requiem de Verdi.

3.—El público, eminentemente local —pues Las Palmas es población turística y una pequeña parte de visitantes asisten a nuestra ópera—, puede decirse que procede de la clase media y alta burguesa, siendo sus preferencias aún los títulos más conocidos del repertorio operístico, debido esto a los muchos años en que no ha existido manifestación lírica alguna en Las Palmas.

4.—En el comienzo actuamos con nuestra orquesta local; pero dada su insuficiente calidad fue preciso contratar conjuntos importados; también contratamos "ballet" en Barcelona o Madrid; en la temporada pasada debutó un coro local, y en la actualidad la propia Asociación ha creado un coro; en general, se intenta llegar a contar en el futuro con totalidad de equipos propios, que alcancen también a decorados, sastrería, etcétera.

5.—Indudablemente, el mayor obstáculo es el aspecto económico, pues la ópera, que siempre es deficitaria, cuesta mucho más en nuestras islas, dado el aumento en costes de transportes. Si se consiguiera una decidida y suficiente financiación oficial se podría abarcar el fenómeno operístico y llevarlo además a públicos más heterogéneos, i. e. escolares, barrios, etcétera.

6.—Las Autoridades locales y provinciales deberían posibilitar la realización y consideración de la ópera como fenómeno teatral-cultural mediante una defensa financiera que aleje cualquier consideración clasista o "elitista" del género, al modo que ocurre en países socialistas i. e. Suecia, URSS o, en otro grado, países como Alemania, en que los teatros están soporados por el Estado o por el órgano de la demarcación territorial correspondiente, con lo cual los precios y la normalidad del espectáculo preparan al ciudadano para la ópera. El Estado, además de esta participación financiera, debería dictar le-

yes de ayuda al teatro lírico mediante tratamiento diferente de impuestos y estímulos a crear.

7.—Canarias, por su especial régimen comercial, tiene posibilidades nacionales y extranjeras en materia discográfica, por lo que no se echa mucho de menos el necesario surtido de discos.

8.—¿Papel de la ópera en la actualidad y sus perspectivas? La ópera puede considerarse una manifestación teatral con plena vigencia de recreación y de creación, si se la trata debidamente; esto es, considerando que no es un mero espectáculo de admiración o ponderación de facultades vocales, sino que cuando no transmite un mensaje puede desarrollar una renovada visión estética que convalide tal manifestación. Toda ópera que se proponga cumplir este programa podrá atraer y satisfacer al público actual, fundamentalmente alejado por desconocimiento y no por rechazo razonado.

(JUAN CAMBSELEG, Secretario de la Sociedad, contesta a nuestro Corresponsal, CARMELO DAVILA NIETO.)

## LA CORUÑA

1.—Al igual que en muchas otras capitales de España, La Coruña contó con temporadas de ópera desde hace muchos años. Las compañías que actuaban en el Teatro Real, de Madrid, a fines de siglo y a principios de este realizaban sus temporadas aquí, e incluso algunas aquí hacían su despedida de España y aquí embarcaban para hacer una larga gira por América. Posteriormente, empresarios particulares hicieron temporadas —recorremos la de Ercole Casali—, y, por fin, hace veintidós años, se constituyeron los primeros en España en forma de Sociedad de Amigos de la Ópera, que desde entonces son los que organizan los festivales de ópera en el verano.

2.—Su vigésimo tercer Festival, que abarcará cuatro representaciones en el Teatro Colón, una popular en el Palacio de los Deportes y algunos espectáculos de "ballet".

3.—En verdad, el público coruñés es buen catador de los buenos espectáculos, y principalmente está formado por verdaderos aficionados y muy pocos o ningún "snob". Es decir, la gente que acude a la ópera lo hace por afición y no por lucirse, y así, en La Coruña, la ópera es mucho más un espectáculo artístico que una fiesta social.

4.—Sí, y su colaboración es altamente valiosa. Se trata de la Coral Polifónica "El Eco" —cerca de noventa años de existencia—, que colabora con los Amigos de la Ópera desde su fundación y tiene a su cargo la parte coral.

5.—Los problemas son de todo orden, pero fundamentalmente el económico. Pese a la generosa subvención del Ayuntamiento coruñés, verdadero promotor desinteresado de la ópera, y a la subvención del Ministerio de Información y Turismo, los costos, cada vez más altos, hacen prácticamente inasequible cubrir los altísimos presupuestos. Y, por otra parte, los ensayos de difusión popular de la ópera, que en La Coruña se iniciaron hace cinco años con una representación altamente popular en el Palacio de los Deportes —Aida, Turandot, Nabuco, Marina y Carmen han subido al escenario gigantesco en versiones muy espectaculares y a precios desde doce pesetas la entrada—, se quemaron en sí mismos, sin aportar aficionados a las funciones ordinarias, cuyos costos, pese a ser los más bajos de España, resultan altos: mil cien pesetas butaca. ¿Solución? Unas subvenciones más fuertes, o en dinero o en elementos. Si en Madrid se constituyeran cuerpos estables de orquesta y



Escena de Turandot, festival de 1974 de Amigos Canarios de la Ópera.

"ballet" y se desplazasen gratuitamente a las provincias, los índices de costos bajarían notablemente.

6.—Queda contestada en la respuesta anterior.

7.—Considero que en el campo de las grabaciones operísticas la industria española ofrece un amplio catálogo de buenas grabaciones, y las versiones a precios populares que en forma de ofertas se hacen contribuyen notablemente al incremento de la afición. Continuar por ese camino me parece una línea muy acertada.

(LUIS IGLESIAS DE SOUZA, Comisario del Festival de La Coruña, contesta a nuestro Corresponsal JULIO ANDRADE MALDE.)

## MÁLAGA

1.—Por desgracia para los muchos aficionados que en Málaga existen, a esta ciudad llega la ópera muy de tarde en tarde y en pequeñas dosis. Antes, la antigua Delegación de Fiestas del Ayuntamiento organizaba todos los años, dentro del programa de las Fiestas de Invierno, una temporada de cuatro o cinco funciones. Actualmente sólo a través de la Asociación de Amigos de la Ópera de Málaga, que organiza a su costa alguna ópera o concierto de fragmentos de ópera.

2.—Si los medios económicos lo permitieran, muchas cosas; pero con los escasos medios con que cuenta se podrá llevar a cabo una ópera-concierto de la Bohème,

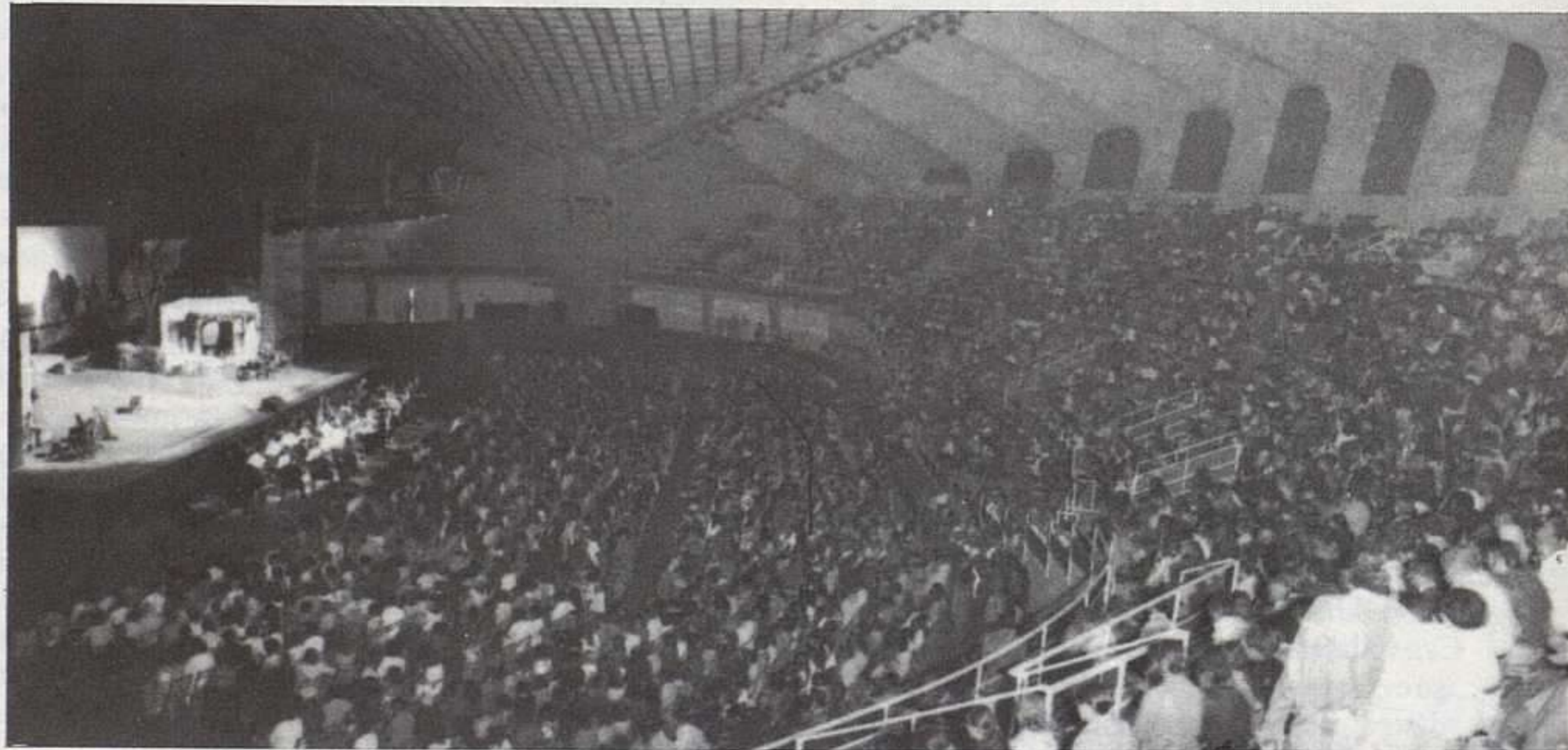
de Puccini, y un concierto de fragmentos diversos.

3.—Existe un público de antiguos aficionados incondicionales de la ópera que siempre asiste a las representaciones; pero en las últimas representaciones efectuadas se ha notado una mayor asistencia de público joven, en su mayoría estudiantes. En cuanto a preferencias, generalmente es la ópera italiana, aunque algunos echan de menos a Wagner.

4.—En todas las representaciones de ópera son elementos esenciales los cantantes, la orquesta y los coros. Afortunadamente, en Málaga contamos con valiosísimos elementos artísticos locales, gracias a los cuales ha sido posible poner en escena óperas como Las bodas de Fígaro, de Mozart; Don Pasquale, de Donizetti, y un concierto a base de fragmentos de La Traviata, Nabucco y Fausto. Estas representaciones, que han sido realizadas por Amigos de la Ópera de Málaga, han contado con la colaboración de cantantes de la Escuela de Canto del Conservatorio de Música y Arte Dramático de esta ciudad, con la Orquesta Sinfónica de Málaga y la Agrupación Coral Santa María de la Victoria, y sin olvidar al Conservatorio de Música, que ha cedido el salón de conciertos de dicho Centro para estas representaciones.

5.—Es muy triste tener que hablar siempre del problema económico; pero de todos es sabido que la ópera es un espectáculo muy caro, y sin ayudas económicas de las entidades locales y los ministerios no es posible mantener una temporada de ópera. Existe también la problemática de

Un aspecto de una representación de ópera popular, organizada por los Amigos de la Ópera, de La Coruña, con cerca de 5.000 espectadores, sobre un escenario de más de cuatrocientos metros cuadrados. Han sido representadas así Aida, Nabucco, Turandot, Marina y Carmen.



captación de nuevos socios. Pero volvemos al problema anterior, ya que sin ayudas económicas no es posible todos los años mantener una temporada que fomenta el amor a la ópera y se hagan nuevos socios.

6.—La contestación anterior nos sirve también, en parte, para esta pregunta: siendo el primer problema el económico, las aportaciones de este tipo serían las mejores ayudas que podrían recibir estas empresas. Aparte hay otras muchas: locales gratuitos para representación y ensayo, aportación de una orquesta oficial municipal o provincial, que economice gastos, etcétera. Pero siempre pensando que la ópera, como el concierto, como los museos, como las bibliotecas, son aportaciones culturales que no se pueden olvidar.

7.—Teniendo en cuenta el aspecto comercial de las casas discográficas y la carencia de protección para la buena música, considero que demasiado hacen estas empresas, aunque, posiblemente, pudiéramos encontrar algún punto de queja.

8.—¿Creen que deberían contar con alguna ayuda especial que hasta la fecha no está definida?

—Ceor que tanto en Málaga como en todas las poblaciones que haya Conservatorios, o en Madrid con su Escuela Superior de Canto, toda la labor debería estar centrada en estos organismos pedagógicos, a los que se debería proveer de los elementos precisos para eliminando los aspectos comerciales (empresarios, etcétera) abaratar el costo de estas representaciones.

(Nuestra Corresponsal LUISA ELENA BETES entrevista a los señores don José Jiménez y a don Antonio González, Presidente y Secretario, respectivamente, de Amigos de la Música.)

## VALENCIA

1.—Con la creación de la Asociación Valenciana de Amigos de la Opera ha resurgido en Valencia una tradición largos años dormida. Hasta el nacimiento de la Sociedad las representaciones de ópera se hacían en nuestra ciudad de una forma aislada y sin continuidad. Asociación Valenciana de Amigos de la Opera ha canalizado la afición valenciana con sus festivales de mayo, celebrándose en el próximo año su quinta edición.

2.—Desde sus principios han ido aceptándose extraordinariamente las inquietudes de la Asociación Valenciana de Amigos de la Opera, hasta el punto de tener que duplicar las sesiones para el próximo año. Tenemos programada la celebración de siete óperas, que en doble sesión cubrirán desde el veinticuatro de abril al veintiuno de mayo, poniendo en escena: Tannhauser y El buque fantasma, de Wagner, interpretadas por la Compañía del National Theater de Mainz (Alemania); conmemorando el cincuenta aniversario de la muerte de Puccini, La Bohème y La fanciulla del West, estreno en Valencia; El Trovador, de Verdi; Mefistófeles, de Boito, y Werther, de Massenet. Tenemos contratados, entre otros, a Montserrat Caballé, Alfredo Kraus, Plácido Domingo, Neyde Thomas, Bianca Berini, Nicola Ghiuselev, etcétera.

3.—Comprende a todos los estratos sociales. La colaboración de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia con nuestra Asociación hace asequible su entrada al gran público con el reparto gratuito de localidades a estudiantes y trabajadores.

4.—La Asociación Valenciana de Amigos de la Opera cuenta con una nutrida masa coral, nacida al amparo de la Asociación. A ella se le confía gran parte del festival. La prensa local ha acogido con mucho cariño su formación, augurándole un futuro muy esperanzador. Igualmente

contamos con la colaboración estrecha de la Orquesta Municipal de Valencia.

5.—Son de distinta índole los problemas con los que nos enfrentamos al iniciar cada temporada. Tales como: mayor número y calidad de las representaciones, reducido aforo del teatro, falta de subvenciones de organismos oficiales nacionales, a todas luces insuficientes para paliar los cuantiosos gastos que una digna representación conlleva. A pesar de ello, conseguimos que nuestros abonos estén dentro de los más económicos de los festivales que se celebran en el resto de España.

6.—Una distribución más equitativa de los presupuestos oficiales nacionales para este tipo de certámenes.

7.—Dado el carácter, todavía minoritario, que tiene la ópera de nuestro país, y teniendo en cuenta que el disco es un producto comercial sujeto a la ley de oferta y demanda, creemos que, efectivamente, las distintas firmas grabadoras vienen cuidando cada vez más la impresión de temas operísticos.

Muy agradecidos a la Asociación Valenciana de Amigos de la Opera por contestar a nuestras preguntas y felicitarles por la positiva y esforzada labor que vienen realizando en favor de la ópera en Valencia.—LUIS M. RICHART.

## VIGO

1.—A través de los convenios que tenemos con otras asociaciones de ópera, y particularmente mediante los acuerdos tomados por los Amigos de La Coruña, con quienes concretamos la selección de obras y todo lo necesario para su puesta en escena.

2.—Si no surgen motivos que nos obliguen a modificar el programa, éste estará compuesto por El elixir de amor, de Donizetti; El barbero de Sevilla, de Rossini; Don Carlos, de Verdi, y La Bohème, de Puccini.

3.—Nuestro público está compuesto en gran parte por los entusiastas habituales; pero además existe un porcentaje muy importante de jóvenes manifiestamente interesados. En cuanto a sus preferencias, generalmente suelen recaer sobre la ópera italiana.

4.—A este respecto no hay nada proyectado. Así, pues, en el futuro habremos de proceder como hasta la fecha; es decir, contratando a la Orquesta —que suele ser la Sinfónica de Madrid, que viene para La Coruña y Vigo—, y si la ópera lo requiere también el cuerpo de baile. En cuanto a los coros, contamos con "El Eco", de La Coruña, cuya participación en nuestros Festivales es ya habitual.

5.—Nuestro problema principal, y puede decirse que exclusivo, es el económico. La ópera es de por sí un espectáculo caro, y, por añadidura, todos los elementos



Don José María Torres Murciano, Presidente de la A. V. A. O.

necesarios para su montaje encarecen cada día, estableciendo un nivel de costo que se refleja en la taquilla, limitando la expansión de un arte que, lógicamente, vendría con el abaratamiento de la entrada.

6.—Entiendo que, al igual que en otros países europeos, el Estado debería tener constituidos unos cuerpos de ópera estables, dispuestos a cubrir en este sentido las necesidades del país. De esta manera no sólo se conseguiría colocar los nuevos valores salidos de los distintos Conservatorios, sino que además la ayuda sería verdaderamente efectiva, ya que podría consistir en la aportación estatal de todo lo que no fueran las primeras figuras —cuya contratación correría a cargo de las correspondientes Asociaciones—, lo cual permitiría obtener una mejor labor de conjunto y que la ópera estuviese al alcance de cualquier bolsillo.

7.—No cabe duda de que actualmente el catálogo nacional del disco está bastante bien provisto. Sin embargo, estimo que existen obras —en especial óperas— de indiscutible interés para el melómano, que deberían ser editadas.

8.—¿Cómo están los acuerdos de las reuniones anuales celebradas entre el Ministerio de Información y Turismo y Asociaciones de Opera?

—De momento, paralizados. No obstante, albergamos la esperanza de que estos acuerdos se vean plasmados en una inmediata realidad. Ya es hora de que, al igual que en otros países, la ópera alcance en España el nivel y la atención que se merece. La ópera constituye, sin duda, la más completa manifestación artística, y como tal debe ser atendida para bien de una cultura mejor y como estímulo de una sensibilidad —cada día más necesaria— enriquecida por el arte y la belleza.

(CAMILO VEIGA PREGO, Presidente de Amigos de la Opera de Vigo, contesta a nuestro Corresponsal en Vigo, JUAN PEREZ COMESAÑA.)

Don Camilo Veiga Prego, Presidente de los Amigos de la Música de Vigo, durante su entrevista con nuestro Corresponsal, señor Pérez Comesaña.





Barquillo, 49  
Salud, 10  
**MADRID**

Balmes, 199  
**BARCELONA**

# aliguero discos

Todos los **DISCOS - CASSETTES** y  
**CARTUCHOS** de todas las marcas.

La mejor selección de  
**MÚSICA CLÁSICA**  
con personal especializado

Envios a provincias contra reembolso libre de gastos.

Puede hacer sus pedidos por carta  
Le atenderemos rapidamente.

# TEMPORADA DE OPERA 1974-75 EN EL GRAN TEATRO DE LICEO

Por  
**GONZALO ALONSO RIVAS**

Sobre el teatro del Liceo y su historia hemos escrito anteriormente bastantes artículos. Desde aquella ya lejana fecha de 1847, en que fue creado, y hasta nuestros días ha mantenido en un principio el interés operístico de la ciudad y más tarde el de la nación. De todos son bien conocidas las circunstancias por las que atraviesa el género lírico en nuestro país (las cuales son analizadas en otro artículo del presente número); dentro de este triste panorama el Liceo es una honrosa excepción. Hace pocos días Grace Bumbry, al enterarse del sistema de funcionamiento del teatro, no pudo menos de exclamar: «Pero ¡esto es un milagro!», y desde luego no andaba muy desencaminada en su apreciación. Gracias a la gestión de la Empresa, presidida por el señor Pamias, puede hoy contarse con un teatro más o menos estable de prestigio internacional. Las dificultades de gestión no son pocas (ver número 440), y muchas de ellas provienen principalmente de la propiedad de la Empresa. Creemos que el Ayuntamiento de la ciudad debería estudiar seriamente una solución, porque debido a la existencia de esa propiedad es por lo que no hay subvenciones oficiales, e incluso la selección de actividades viene por ella limitada; véase el reciente ejemplo de Renata Tebaldi, quien no ha podido cantar en el legítimo escenario de sus triunfos. Pero no es la finalidad del presente artículo entrar en estos temas, a los que sólo se ha aludido por su trascendencia, sino resumir una serie de impresiones sobre la actual temporada.

Para aquellos que la desconozcan realizaremos un recuento de las obras que la componen: **Falstaff, Anna Bolena, Otello, Don Pasquale, Gioconda, Guillermo Tell, Forza del destino, Juive, Tosca, Vísperas sicilianas, Macbeth, Don Juan, Elektra, Fidelio, Billy Budd, Matrimonio secreto, Manon, La Dolores, Sigfrido y Carmen**. Como vemos, se ha dado cabida a casi todas las tendencias, lográndose un conjunto variado y de interés general. En los repartos se observa una gran cantidad de divos (esperamos que no se cumpla el ya extendido refrán de «Año de divos, año de disgustos»), y de entre ellos cabe citar a Montserrat Caballé, Grace Bumbry, Hana Yanku, Gilda Cruz Romo, Danika Mastilovic, Jeannette Pilou, Ludmila Dvorakova, Rosalind Elias, Fedora Barbieri, Plácido Domingo, Richard Tucker, Jaime Aragall, Flaviano Labó, Pedro Lavirgen, Gilbert Py, Cornell McNeil, Mastromei, Colzani, Montarsolo, Bruscantini, Cava, Gaiotti, Ghiuselev, Justino Díaz, etc. Sobre el papel son del máximo interés las cuatro representaciones, con diferentes repartos, de **Carmen**, como conmemoración de su centenario; **Gioconda, Tosca**, en la que debutará la renombrada Cruz Romo; **Vísperas** con la Caballé y Domingo, y el **Don Juan**, en el que debutará la Caballé como «Doña Ana».

Hasta la fecha hemos asistido a las cinco primeras obras, y en ellas el resultado ha sido muy variado. En **Falstaff** cantaba el personaje por primera vez en su carrera MacNeil, realizando una labor de

interés. A su lado aparecía Fedora Barbieri, quien fue realmente la figura que dio un cierto orden a la representación, ya que la dirección de Handt dejó bastante que desear. En **Anna Bolena** se esperaba con sumo interés la reaparición postoperatoria de la Caballé, hecho que, desgraciadamente, no tuvo lugar por prescripción facultativa. En su lugar se contrató a Milla Andrew, cantante con dominio del personaje y aceptable técnica, pero carencia de calidad en la materia prima, por lo cual cumplió discretamente. A su lado, también correcta, Janet Coster, y un tanto flojo el tenor Johon Sandor, que, nervioso, forzó agudos con infeliz resultado, amén de no reunir una adecuada musicalidad en el fraseo. La figura de la noche fue, sin lugar a dudas, Ghiuselev, quien junto con el director, Massini, fue el salvador de la velada. Gilbert Py interpretó un «Otello» como poquísimos pueden hacerlo hoy, por voz y prestancia física. Para él fueron las primeras ovaciones de la temporada. Dentro de sus peculiaridades de emisión, quizá un tanto tosca, alcanzó momentos especialmente brillantes en el monólogo y la escena de la muerte. ¡Lástima que a su lado no pudiese intervenir el anunciado Mastromei!, barítono con el que se podría haber logrado una buena complementación en el dúo. En su lugar se contó con Cesare Bardelli, que, no estando en su época mejor, quedó totalmente apagado en todas y cada una de sus intervenciones. Junto a ellos Esther Casas se presentaba cantando el papel de «Desdémona», con cuya aria final había ganado anteriormente el premio internacional de Munich. Demostró poseer una voz con un bello centro, aunque muy corta en el registro agudo; pero esto no basta, y ha de ir pensando que tan importante como lo anterior es la caracterización y la soltura escénica, algo en lo que le queda camino por recorrer. Realmente fuera de su papel José Manzaneda como «Cassio», a quien aconsejamos prudencia en la elección.

Si hasta aquí la temporada transcurrió en forma más bien gris, salvo contadas excepciones, al fin se produjo el cambio, y a partir de **Don Pasquale** bien puede decirse lo contrario. En la ópera de Donizetti el triunfo tuvo dos nombres, Sesto Bruscantini y Paolo Montarsolo, quienes contaron con el beneplácito del público en todas sus escenas, siendo de mención especial el dúo, que hubieron de «bisar», hecho totalmente infrecuente en este teatro. Cecilia Albanese estuvo correcta en su papel, aunque su voz no posea la pureza ideal, y Paolo Barbacini acreditó gusto al cantar, si no una voz con volumen, la cual imprevistamente le falló en el último acto tras su aria.

Con todo, en **Gioconda** fue donde el éxito ha sido más completo, y ello pese a los imprevistos y las sustituciones de última hora. Tanto la barítono Mastromei como el bajo Mazzieri hubieron de ser reemplazados por enfermedad. En lugar del primero, Anselmo Colzani asumió el papel de «Barnaba», y en el del segundo, el veterano Carlo Cava. Ambos cumplieron lucidamente en sus papeles, aunque sus

mejores épocas ya han pasado. A Cava amenazaba con rompersele la voz en algunos momentos, y Colzani, no poseyendo ya la amplitud de volumen de años atrás, evidenció más esa emisión prolongada de algunas notas nasales de discutible belleza. La ciega de Patricia Payne fue servida vocalmente en forma magnífica. Stella Silva, figura habitual de la Arena de Verona, tiene una voz potente, pero con falta de belleza en el color en los registros extremos. Un veterano tenor, Flaviano Labó, reaparecía tras años de ausencia. Si algo hemos de destacar en su intervención ha de ser, sin lugar a dudas, el ímpetu y arrojo con que acometió sus escenas, mucho más propio de un debutante que de un divo que ha de intentar prolongar la vida de la voz; quizá por eso en las últimas representaciones se le notase un cierto cansancio. Con todo, he ahí un cantante que ha sabido perdurar y no quemarse, conservando aún algunos agudos redondos y brillantes. El personaje central recayó en Grace Bumbry, quien sólo lo había cantado una vez con anterioridad. Nos encontramos ante una gran cantante y actriz, que día a día fue superándose en el papel. Particularmente emocionante resultó el aria del suicidio, expuesta con un patetismo no usual. En medio de un gran éxito de conjunto fue ella la gran figura de la noche. Es de reseñar la muy adecuada coreografía para la danza de las horas, que alcanzó un éxito fuera de lo común para un «ballet» operístico. Entre toda esta magnífica labor global, a la que se unió la calidad individual, tan sólo un punto oscuro: la dirección de Savini con unos «tempos» demasiado lentos, que forzaban a los intérpretes.

Denominador común a todas las funciones es la dificultad que presenta la orquesta en la sección de cuerda; parece ser que antiguos elementos la han abandonado y que resulta difícil conseguir gente preparada. Es este un punto frecuentísimo en nuestro país, en donde el Gobierno no tiene ningún programa destinado a difundir la educación musical ni a nivel de cultura general ni a nivel profesional.

Aparte de las anteriores representaciones, la Empresa del Liceo organizó una asistencia a un ensayo general de **Gioconda** para los escolares de la ciudad, actividad digna de todo elogio.

La temporada continúa, y estas Navidades tendrán lugar las funciones más esperadas: **Carmen** y **Vísperas**; sobre ellas se informará oportunamente.

Para concluir este resumen vamos a adelantar algunos títulos de las obras que se están programando para la próxima temporada, la cual promete ser de excepción. Hasta la fecha hemos oído hablar de un **Don Carlo** con Caballé, Bumbry y Domingo; de una **María Estuardo** con Bumbry y Caballé; de una **Cavalleria** con la Cossotto, y de las **Bodas de Fígaro** con un reparto encabezado por dos figuras cumbres de la lírica española: Montserrat Caballé y Teresa Berganza. Esperemos que todo se confirme.



# PREMIO MUNDIAL DEL DISCO DE MONTREUX 1974



De izquierda a derecha: Edward Greenfield, Irwing Lowens, Leonard Marcus, Ulrich Schreiber, José Luis Pérez de Arteaga, Dominique Chouet y Georges Chérière. De espaldas a la cámara, Nicole Hirsch-Klopfenstein.

El año 1974 ha sido el de la crisis energética: la industria del disco ha reflejado esta situación a través de una temporada en la que han predominado las grabaciones de bajo costo (solistas, orquestas de cámara) sobre los grandes proyectos fonográficos. La lista final preselección del «Prix Mondial du Disque» en su séptima edición ha sido bien representativa de esta orientación: 15 de las 25 grabaciones incluidas pueden considerarse como «baratas» en lo referente a sus gastos de registro. A Montreux han concurrido este año cinco producciones dedicadas a piano solo, dos a música de cámara, otras dos a obras corales sin acompañamiento orquestal y, finalmente, seis consagradas a pequeñas formaciones instrumentales con o sin prestaciones solistas.

No han faltado trabajos ambiciosos, pero han sido minoritarios. El año pasado se daban cita en Montreux empresas tan espectaculares como la **Carmen**, de Bernstein; el **Benvenuto Cellini** dirigido por Davis; la **Octava** de Mahler comandada por Solti; el **Parsifal** regido por el mismo intérprete; el **Tristán** de Karajan o el **Castor y Pólux**, de Rameau, en lectura de Harnoncourt. En la edición de 1974, sólo **Palestrina**, de Pfitzner (Kubelik); **Turandot**, de Puccini (Mehta), y **Der Freischütz** se presentaban como producciones de altísimo costo económico.

La temporada, con todo, no ha sido baja de calidad, sino al contrario. Las grandes Empresas han tenido que mostrarse selectivas y confiar más en la exclusiva calidad de los intérpretes que en el despliegue de medios materiales y técnicos. Los resultados han sido muy positivos, y Montreux, como baremo cualitativo de la producción mundial, ha confirmado que el curso 1973-74 ha tenido un carácter más individualista que masivo; aun atribuyendo a estas afirmaciones un valor relativo, puede hablarse de un predominio del solista frente al conjunto, del músico singularizado en contraposición al gran contingente; en fin, del sujeto sobre el colectivo.

\* \* \*

De los 25 registros que han accedido este año a las votaciones de Montreux, 11 han sido publicados en España y 14 esperan todavía su oportunidad: el retraso de nuestro mercado a nivel internacional, aunque ligeramente disminuido en relación a la pasada campaña, sigue siendo mayoritario. De las 11 grabaciones editadas en nuestro país, sólo cinco lo fueron antes de mayo; es decir, dentro de los límites temporales que Montreux impone para la confección de las listas de preselección a escala nacional. Otras dos (**Iberia** y la **Sonata en Si bemol**, de Schubert, por Richter) se publicaron entre mayo y julio, y las cuatro restantes han aparecido de septiembre a diciembre.

Si Deutsche Grammophon fue en la sexta edición del «Prix» la firma que aportó mayor número de registros a la lista final, este año ha sido la Compañía británica Decca quien más competitiva se ha mostrado a la hora de copar puestos: seis álbumes de esta Compañía entraron a escrutinio en la preselección definitiva, cada

uno a cargo de un artista diferente de dicho sello (Solti, Alicia de Larrocha, Maazel, Britten, Mehta y Dorati), lo que constituye una buena prueba de su variada y bien conjuntada programación en el curso último. Deutsche Grammophon introdujo cuatro candidatos en la lista, dos óperas (**Palestrina** y **Freischütz**), un disco de piano (Schumann, por Maurizio Pollini) y otro de música antigua (Ockeghem y Desprez, por el conjunto inglés «Pro Cantione Antiqua»). Philips logró dos candidaturas, repitiendo, en ambos casos, compositores e intérpretes de relevante presencia en la anterior edición del Premio: Berlioz, por Colin Davis, y Schubert, por Brendel. EMI tuvo tres alternativas, de ellas una camerística (Poulenc: **Obra integral de cámara**) y dos en la ópera (**Flauta Mágica**, por Sawalisch, y **Guillermo Tell**, por Gardelli). RCA accedió a las sesiones finales con tres propuestas muy diferenciadas: las **Visiones del Amén**, para dos pianos, de Messiaen (Peter Serkin y Yuji Takahasi); las **Vísperas sicilianas**, de Verdi, en interpretación de James Levine, y el **Recital for Cathy**, de Luciano Berio (con la London Sinfonietta y Cathy Berberian bajo la rectoría del compositor). Las alternativas de CBS, también tres, se decantaron mayoritariamente hacia la tetrafonía: **Le Marteau sans maître**, de Boulez, y **Appalachian Spring**, de Copland, son registros cuadrofónicos; el tercer nombre era el de un pianista revelación en las últimas temporadas, Murray Perahia, en un disco dedicado, como el de Pollini, a Robert Schumann. Las restantes Compañías que consiguieron llevar producciones a la lista fueron las siguientes, con una grabación cada una: Melodía (**Vísperas** de Rachmaninoff), Nonesuch (**Cuarteto número 3** de Rochberg) y Ariola-Eurodisc (el disco Schubert de Sviatoslav Richter). Aparte de todo esto, por vez primera una producción española (la **Iberia** de Alicia de Larrocha es un registro totalmente británico) ha entrado a discusión con las mejores grabaciones internacionales en las deliberaciones de Montreux: me refiero a los **Oficios de Semana Santa**, de Tomás Luis de Victoria (Hispanavox), interpretados por el Coro de Monjes del Monasterio de Silos, que fue mi elección particular como jurado.

\* \* \*

Antes de relatar el proceso de las sesiones de votación, quiero apuntar un breve análisis valorativo de cada uno de los registros que concurrieron a la lista final. Seguiré, para ello, el orden alfabético de autores, aunque sin distinguir entre álbumes y discos sueltos.

**ALBENIZ: Iberia, Cantos de España.** Alicia de Larrocha (piano) (Decca). Este álbum fue laudatoriamente comentado por José Luis García del Busto en el número de octubre de RITMO; sólo añadiría que, en mi opinión, la diferencia de sonido entre la edición española y la inglesa, señalada por el mismo José Luis, es bastante más amplia de lo que él dice. En Montreux hubo unanimidad casi total en determinar que esta grabación presentaba el mejor sonido de piano de entre todas las que concurrían

al certamen (hablo del prensado inglés, que fue el cotejado en las audiciones).

**BEETHOVEN: Conciertos para piano y orquesta.** Wladimir Ashkenazy, Chicago Symphony, Sir Georg Solti (Decca). Leonard Marcus apoyó este registro con firmeza desde los primeros momentos, y también lo hizo Ulrich Schreiber. Personalmente, aunque creo que es un ciclo interesante, magníficamente tocado y grabado, no veo en él las aportaciones decisivas que los álbumes Barenboim-Klemperer o Fleisher-Szell (éste no editado en España) supusieron en su momento.

**BERIO: Recital for Cathy.** Cathy Berberian, London Sinfonietta, Luciano Berio (RCA). Este fue uno de los más apasionantes discos aislados presentes en Montreux. La obra de Berio parte de unos presupuestos escénicos casi surrealistas, en donde un monumental «college», maravillosamente articulado, va corporeizándose en la labor sensacional de Cathy Berberian, quien, tras «crear» (a nivel casi compositivo) situaciones de comicidad hilarante, va conformando una progresión trágica y desesperada, cruel reflexión acerca del mundo actual, culminada en una catarsis de sobria belleza. Un registro muy a tener en cuenta.

**BERLIOZ: La Damnation de Faust.** Nicolai Gedda, Jules Bastin, Josephine Veasey, London Symphony, Colin Davis (Philips). Penúltimo escalón en la importante serie Berlioz de Davis, es, sin duda, la gran versión de la obra. El director británico toca la música de Berlioz con la misma naturalidad que puede poner al respirar: su recientísima **Sinfonía fantástica**, vuelta a grabar con el Concertgebouw, es prueba palpable del camino recorrido por Colin Davis en los últimos ocho años.

**BOULEZ: Le marteau sans maître, Livre pour cordes.** Ivonne Minton, Ensemble Musique Vivante, New Philharmonia Orchestra, Pierre Boulez (CBS). **Le marteau** es uno de los clásicos de la música contemporánea. Puestos a su disposición todos los medios de la técnica moderna, cuadrofonía incluida, Boulez se ha autointerpretado genialmente. El relieve que la grabación en cuatro canales confiere a una pieza camerística es admirablemente probado en este disco. Merecía ser «Prix Mondial» y lo fue de hecho con toda justicia.

**COPLAND: Appalachian Spring.** Columbia Chamber Orchestra, Aaron Copland (CBS). Se trata de la versión original para 15 instrumentos escrita por Copland para la compañía del Ballet de Marta Graham en 1944. Aunque no soy nada devoto de la música del compositor norteamericano, debo reconocer que esta versión original de la partitura posee una frescura y espontaneidad que no deja de emparentar, aun en la distancia, al primer Copland con Charles Ives. Como en el caso de **Le marteau**, la grabación en cuatro canales de CBS revaloriza con notoriedad la interpretación.

**HAYDN: Sinfonías 1 a 19.** Philharmonia Hungarica, Antal Dorati (Decca). Este álbum levantó una fuerte polémica en el Jurado: si bien es cierto que Dorati ha llevado a cabo una gran labor al grabar el integral sinfónico de Haydn, no es justo olvidar a Ernst Maerzendorfer, que ha concluido el mismo ciclo para la Musical Heritage Society americana antes que el maestro húngaro. La dificultad de aprobar totalmente un ciclo tan dilatado quedó planteada, aun con consenso general, en el juicio de que este álbum ha marcado la cota más alta en el Haydn de Dorati.

**MESSIAEN: Visiones del Amén.** Peter Serkin, Yuji Takahasi (RCA). Aunque excelente como prueba de técnica instrumental, este registro carece del idiomatismo que tan en grado sumo poseen las grabaciones del propio Messiaen con Ivonne Loriod o de las hermanas Labeque. El balance entre los dos pianos, por otra parte, no es perfecto.

**MOZART: Die Zaubergeflöte.** Peter Schreiber, Edda Moser, Anneliese Rothenberg, Theo Adam, Kurt Moll, Walter Berry, Straatsoper München, Wolfgang Sawallisch (EMI). Primera grabación de una ópera en cuadrofonía, es versión excelente de la obra. En un punto medio entre la sonrisa de Böhm (DGG) y el onirismo de Klemperer (la misma EMI), Sawallisch propone una lectura muy objetiva, cifrando en la coherencia su máxima ambición. Reparos posibles: un exceso de germanismo y la a veces exagerada reverberación inducida.

**OCKEGHEM: Missa pro Defunctis (DESPREZ: Deploration sur la Mort de Ockeghem).** Pro Cantione Antiqua (DGG Archiv). Grabación absolutamente imprescindible para los aficionados a la música antigua. La **Misa** de Ockenghem es una muestra fascinadora del arte de uno de los grandes maestros del último Gótico, «melodía asimétrica, contrapunto lineal, casi sin palabras», según el texto del director del conjunto Pro Cantione Antiqua, Bruno Turner; la página de Desprez, hombre ya renacentista, constituye un homenaje a Ockenghem en su primera parte, con imitación consciente del estilo de éste, mientras que en su conclusión domina una expresividad de nuevo horizonte estético. Las nueve voces y los cuatro instrumentos de la agrupación ofrecen un curso de interpretación que se antoja, desgraciadamente, breve. Hasta el último momento, este registro fue un fuerte candidato a la obtención de premio.

**PFITZNER: Palestrina.** Nicolai Gedda, Karl Ridderbusch, Dietrich Fischer-Dieskau, Brigitte Faessbänder, Helen Donath, Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión Bávara, Rafael Kubelik (DGG). En el presente número de RITMO incluyo un artículo en el que Pfitzner y el significado de su ópera son objeto de estudio. La grabación de Kubelik, primera versión completa en disco de la partitura, es inatacable dada su alta calidad interpretativa y técnica; fue asimismo un registro combativo y discutido hasta las últimas votaciones.

**POULENC: Integral de la música de cámara.** Pierre Fournier, Yehudi Menuhin, Jacques Février (EMI). Este homenaje de la EMI francesa a uno de los más destacados miembros del «Grupo de los Seis» es, de principio a fin, un portento de idiomatismo. La música es, en este caso, el punto más controvertido: irónica, muy (tópicamente) francesa, desenfadada a ratos, nostálgica otros, la obra de cámara de Poulenc porta el permanente marchamo de la buena factura, de lo bien hecho, pero sólo a veces ronda la genialidad. Irving Lowens me hizo un comentario en una de las sesiones de audición que define maravillosamente la música de Poulenc: «He never left the Music-Hall» («Nunca abandonó el music-hall»).

**PROKOFIEV: Romeo y Julieta.** Orquesta de Cleveland, Lorin Maazel (Decca). Mi crítica a la edición española de este álbum figura en el «Disco Clásico» de este mismo número. De todas las producciones incluidas en la lista final de Montreux, ésta era la que presentaba el mejor sonido orquestal (no me refiero a la grabación, sino al timbre instrumental), y en este punto hubo unanimidad general.

**PUCCHINI: Turandot.** Joan Sutherland, Montserrat Caballé, Luciano Pavarotti, Nicolai Ghiaurov, London Philharmonic, Zubin Mehta (Decca). Otro de los grandes protagonistas del certamen, fue registro favorito desde el principio. Sin la presencia del **Freischütz** hubiera sido premio seguro, ya que se trata de una de las mejores grabaciones de ópera de los últimos años. Su máxima virtud es la omnipresente dirección de Zubin Mehta (es, por encima de todo, **su Turandot**), en una concepción revolucionaria de la obra y de sus personajes.

**RACHMANINOFF: Vísperas.** Coro Nacional de la URSS, Svechnikov (Melodía). Seleccionado personalmente por Leonard Marcus como su alternativa de Jurado, este registro suscitó una curiosa discusión de fechas. Edward Greenfield apuntó que la grabación estaba editada en la Unión Soviética antes de 1970; de cualquier manera, sólo en 1973 se publicaba el álbum en Occidente de forma mayoritaria. Realmente, esta obra, escrita para coro «a capella», **no suena a Rachmaninoff**, lo cual dice mucho en su favor. Aunque en ella se emplean los textos de las vísperas litúrgicas, no se citan temas del **Obikhod** ni de otras fuentes musicales de la Iglesia ortodoxa rusa. Aparentemente, no hay esa constante de Rachmaninoff que es el «truco», el artificio inagotable. El prensado americano es magnífico, pero el francés de «Chant du Monde» es desesperantemente malo.

**ROCHBERG: Cuarteto número 3.** Concord Quartet (Nonesuch). Obra muy interesante en teoría (pretendida mixtura de elementos tonales y antitonales), su concreción sonora resulta irrelevante a menudo. Las influencias de Bartok, Penderecki, Mahler y Haydn (!!) son palpables. La grabación es soberbia, quizá la mejor que yo he oído de un cuarteto de cuerda.

**LOS «PALMARES»**

- WEBER:** Der Freischütz. Gundula Janowitz, Edit Mathis, Peter Schreiber, Theo Adam, Franz Crass; Rundfunkchor (Leipzig), Staatskapelle Dresden. Director, Carlos Kleiber (DGG). (No publicado en España.)
  - BOULEZ:** Le Marteau sans maître, Livre pour cordes. Ivonne Minton, Ensemble Musique Vivante, New Philharmonia Orchestra. Director, Pierre Boulez (CBS). (No publicado en España.)
  - SCHUMANN:** Escenas del «Fausto», de Goethe. Dietrich Fischer-Dieskau, Elisabeth Harwood, John Shirley-Quirk, Peter Pears, Jennifer Vywan, Felicity Palmer; Aldeburgh Festival Singers, English Chamber Orchestra. Director, Benjamín Britten (DECCA).
- Diplomas de Honor para 1975: Dietrich Fischer-Dieskau y Michel Garcin.

**COMPOSICION DEL JURADO**

- Alemania: Ulrich Schreiber (Hi-Fi STEREOPHONIE).
- España: José Luis Pérez de Arteaga (RITMO).
- Estados Unidos: Irving Lowens (WASHINGTON STAR) y Leonard Marcus (HIGH FIDELITY).
- Francia: Georges Cheriére (DIAPASON).
- Gran Bretaña: Edward Greenfield (THE GUARDIAN).
- Suiza: Dominique Chouet (TRIBUNE DE GENEVE).

Alicia una en el platos piano Ockeghem). Imposición EMI Obra walones del asi); vine, etta ivas a te- ing, a el hía, Las a la odía de ich- ñola co) ales Se- dos ción

**ROSSINI: Guillermo Tell.** Gabriel Bacquier, Nicolai Gedda, Montserrat Caballé, Royal Philharmonic, Lamberto Gardelli (EMI). Gonzalo Alonso comentó esta importante publicación en el número de septiembre de nuestra revista; sólo en un punto no coincido con su documentada crítica: mientras que Gonzalo encuentra adecuada la dirección orquestal de Gardelli, a mí me parece de una indolencia soporífera. La comparación en Montreux de la labor de Gardelli con las de Mehta, Levine, Britten o Carlos Kleiber, en registros también consagrados a música escénica, hace aparecer a la primera como carente de toda inventiva y francamente aburrida.

**SCHUBERT: Sonata en Si bemol mayor.** Sviatoslav Richter, piano (Ariola). Mi anotación durante una de las audiciones de este disco fue ésta: «Impresionante trabajo, globalmente y movimiento por movimiento». Si magistral es toda la interpretación de Richter, es particularmente inmejorable el «Scherzo», en el que el pianista ruso ofrece una exhibición de arpeggios en la mano derecha. Otro dato decisivo es la repetición escrupulosa de la gigantesca exposición sonatística en el «Moderato» inicial. Sensacional paralelo con la lectura que de esta misma obra presentaba Brendel el pasado año en la sexta edición del «Prix Mondial», el único (y desgraciadamente importante) punto negativo de este registro es su infamante toma de sonido, que en más de una ocasión hace sonar al piano como un clavicémbalo.

**SCHUBERT: Sonata en La menor, Momentos musicales.** Alfred Brendel, piano (Philips). Yo mismo comenté esta grabación en el número 440 de RITMO, correspondiente a abril del año que concluye. Sobran, por tanto, los superlativos. Fue éste el gran disco pianístico de 1974 y, si las normas de Montreux hubieran vuelto a «enmendarse» dando un cuarto premio, como ya ocurriera el año pasado, Brendel habría sido el inmediato destinatario del mismo, ya que por votos venía a quedar en primer lugar tras las tres producciones premiadas.

**SCHUMANN: Escenas del «Fausto», de Goethe.** Dietrich Fischer-Dieskau, Elisabeth Harwood, English Chamber Orchestra, Benjamin Britten (Decca). El **Fausto** de Schumann fue un premio «cantado» desde las primeras conversaciones del Jurado. José Luis García del Busto prepara ya la crítica a la edición española del álbum, y ello me exime de otras precisiones. Sólo anotaré tres puntos básicos, de comentario unánime en Montreux: la importancia histórica como aportación al repertorio que la grabación de estas **Escenas** posee, la soberbia dirección de Benjamin Britten y el impresionante trabajo vocal de Fischer-Dieskau, quizá el mejor logro en toda la dilatada carrera del barítono alemán.

**SCHUMANN: Davidsbündlertänze, Fantasiestücke.** Murray Perahia, piano (CBS). El jovencísimo intérprete de esta grabación está llamado a ser un extraordinario protagonista en el campo instrumental. Su elegancia en el fraseo, y por encima de todo la casi mágica pulsación conforman el presente envidiable de Perahia; el cerebralismo (curioso dato en artista tan joven), de otra parte, puede tender a una esquematización excesiva del pentagrama. Sin llegar al extremo fijado por el registro de Richter, el sonido del piano en la grabación de Perahia deja mucho que desear.

**SCHUMANN: Sonata para piano número 1, Fantasía en Do.** Maurizio Pollini, piano (DGG). José Prieto Marugán escribió con enorme entusiasmo sobre este disco en el número 443 de RITMO; mi impresión acerca del mismo ha sido, desde la primera escucha, menos favorable que la de mi compañero. Sin reparos en torno a la inmaculada técnica de Pollini, siempre pensé que el flamante ganador del pasado Montreux no pasaba en su visión de Schumann de una «áurea mediocritas» poco satisfactoria: en las discusiones del «Prix Mondial» advertí que mi opinión no era única. El hecho es que el disco fue eliminado en la primera votación por siete votos en contra y ninguno a favor; esto es, por unanimidad.

**VERDI: Vísperas sicilianas.** Martina Arroyo, Plácido Domingo, Sherrill Milnes, Ruggiero Raimondi, New Philharmonia Orchestra, James Levine (RCA). Por encima de toda otra puntualización, destaca en este álbum la apabullante dirección orquestal de James Levine, «a lo Toscanini». Reparo casi predecible: desde la segunda cara de la grabación lo que hacen los cantantes pierde todo interés, aun siendo muy aceptable su labor, dado que Levine se ha convertido en soberano omnímoda de la versión. Al lado de los acordes conclusivos de la **Electra** de Solti y del aterrador «pizzicato» con que cierra Bernstein el primer pasaje de su **Lied von der Erde**, el final del cuadro primero de las **Vísperas** en la interpretación de Levine puede pasar a las antologías como ejemplo de salvajismo orquestal: el que la New Philharmonia hubiera tenido que renovar su plantilla de instrumentistas después de grabar esta ópera sería una noticia que no me sorprendería demasiado conociendo la presente grabación.

**VICTORIA: Oficios de Semana Santa.** Coro de Monjes del Monasterio de Silos, Ismael Fernández de la Cuesta (Hispanvox). El valor musicológico de este registro supera con mucho a sus parámetros interpretativos (aceptables) y sonoros (reverberación excesiva). El mero hecho de grabar completa y en su entorno litúrgico la serie de secuencias polifónicas de Victoria ha sido una proeza que honra a Hispanvox y que contribuye a la difusión autorizada del más relevante compositor español. Considero justo apuntar el entusiasmo de mis colegas en el Jurado, Chouet



Carlos Kleiber

y Schreiber, acerca de este álbum en particular y de la obra de Victoria en general.

**WEBER: Der Freischütz.** Gundula Janowitz, Peter Schreier, Theo Adam, Staatkapelle Dresden, Carlos Kleiber (DGG). El **Freischütz** de Carlos Kleiber ha sido en la séptima edición de Montreux lo mismo que en 1973 fue el **Benvenuto Cellini** de Colin Davis, y en 1971 el **Pelleas y Melisande** de Pierre Boulez: un huracán arrollador. Es, para mí, junto a los otros dos registros citados, la grabación de ópera más significativa de los últimos años. Carlos Kleiber, hijo del famoso Erich, que debutaba en el disco con esta producción, ha conseguido un «totum» perfecto, controlado en todos sus detalles. Siendo magnífica la labor de los cantantes (mención de honor para Gundula Janowitz) y actores, expurgada la versión de errores merced a una investigación musicológica inatacable del propio Kleiber, resultando gloriosa la actuación de la Orquesta de Dresde y acogido el conjunto dentro de una grabación excepcional, ¿quién puede extrañarse de que fuera «Prix Mondial» sin oposición?

\* \* \*

La primera votación, tras las sesiones de audición, tuvo lugar el 29 de agosto. Nicole Hirsch-Klopfenstein, Secretaria general del «Prix Mondial», abrió las intervenciones verbales con un sucinto informe sobre la lista final de preselección, insistiendo en la necesidad de recibir antes del comienzo de junio de cada año las listas de selección previa elaboradas por los Jurados y Comités nacionales.

A continuación, Georges Cherière, de **Diapason**, se presentó como candidato a la presidencia del Jurado, siendo designado unánimemente.

La discusión se centró, de inmediato, en las producciones integrantes de la lista final, que he analizado brevemente más arriba. A los pocos minutos se había establecido una divertida dicotomía en el seno del Jurado: el grupo pro **Palestrina**, encabezado por Leonard Marcus, y el anti **Palestrina**, que comandaba Ulrich Schreiber. El hecho de contemplar a un americano tratando de justificar ante un alemán las virtudes de una obra característicamente alemana no deja de ser singular. Schreiber, nuevo miembro del Jurado y hombre de vastísima formación cultural, con el que coincidí en muchos temas a través de las discusiones, explicó que, desde su punto de vista, **Palestrina** representaba para muchos sectores específicamente conservadores de la música alemana una postura clara de reacción y rechazo a las más modernas tendencias, personificadas, en un momento histórico determinado, por Schönberg y su escuela. No dejaba Schreiber de admitir la belleza de la partitura, pero consideraba «peligroso» premiar a nivel tan internacional **todo** lo que **Palestrina** como movimiento cultural entraña. Mi posición personal estaba bastante cerca de la de Schreiber.

La votación, avanzada ya la noche, despejó bastante el horizonte. Fueron eliminados 16 de los 25 registros y sólo nueve pasa-



Benjamín Britten

ron a la votación siguiente. Las producciones que «pasaron la criba» fueron éstas: **Le marteau sans maître**, de Boulez; las **Sinfonías 1 a 19**, de Haydn, por Dorati; el **Turandot**, de Puccini, por Mehta; los dos discos de obras pianísticas de Schubert, por Richter y Brendel; la **Misa**, de Ockenghem; el **Fausto**, de Schumann, por Britten; el **Freischütz**, de Weber, dirigido por Carlos Kleiber, y, a pesar de lo discutido (o mejor, precisamente por ello), **Palestrina**, de Pfintzner, por Kubelik.

\* \* \*

La sesión del 30 de agosto se inició con una nueva tanda de audiciones de algunas de las obras que habían pasado la primera votación. Los Jurados escuchamos el **Fausto**, de Schumann, haciéndose patente una vez más el excelente trabajo aglutinador de Britten. Edward Greenfield nos informó acerca del estado de salud

del compositor inglés, bastante precario y poco esperanzador de cara al porvenir, lo que no dejó de crear una situación general en favor de galardonar la muy meritoria labor de Britten en el **Fausto**. Los dos discos Schubert fueron confrontados exhaustivamente: el problema sónico del de Richter parece insoluble, aun empleando toda la gama de filtros de que dispone nuestro amplificador; Brendel es unánimemente alabado como el «buen camino» para una moderna interpretación de Schubert. Ahora bien, ¿donde debíamos colocar un registro de la importancia del **Marteau sans maître** dirigido por el propio Boulez? Georges Chérière no participa del sentir general acerca de la importancia compositiva de la pieza de Boulez; pese a mi enorme admiración por el Schubert de Brendel, indicaría en las discusiones posteriores que, en caso de alternativa, yo me sentía obligado a votar en favor de la relevante obra de Boulez.

La audición concluyó con el **Freischütz**: ante la escrupulosa perfección del trabajo de Kleiber, la disyuntiva de votar o no el **Palestrina** va diluyéndose en progresión.

La primera de las votaciones finales confirmó los pronósticos previos: los seis votos del **Freischütz** y los cinco del **Fausto** los convierten en Premios mundiales automáticamente. Planteada la temida alternativa Boulez-Brendel (y parcialmente Ockenghem), **Le marteau** se instaló en el «palmarés» con cuatro votos favorables. Efectuada una rápida votación acerca de la necesidad o no de discutir un cuarto premio, esta alternativa no prospera, y se decide dejar el «palmarés» con los tres galardones ya tradicionales.

\* \* \*

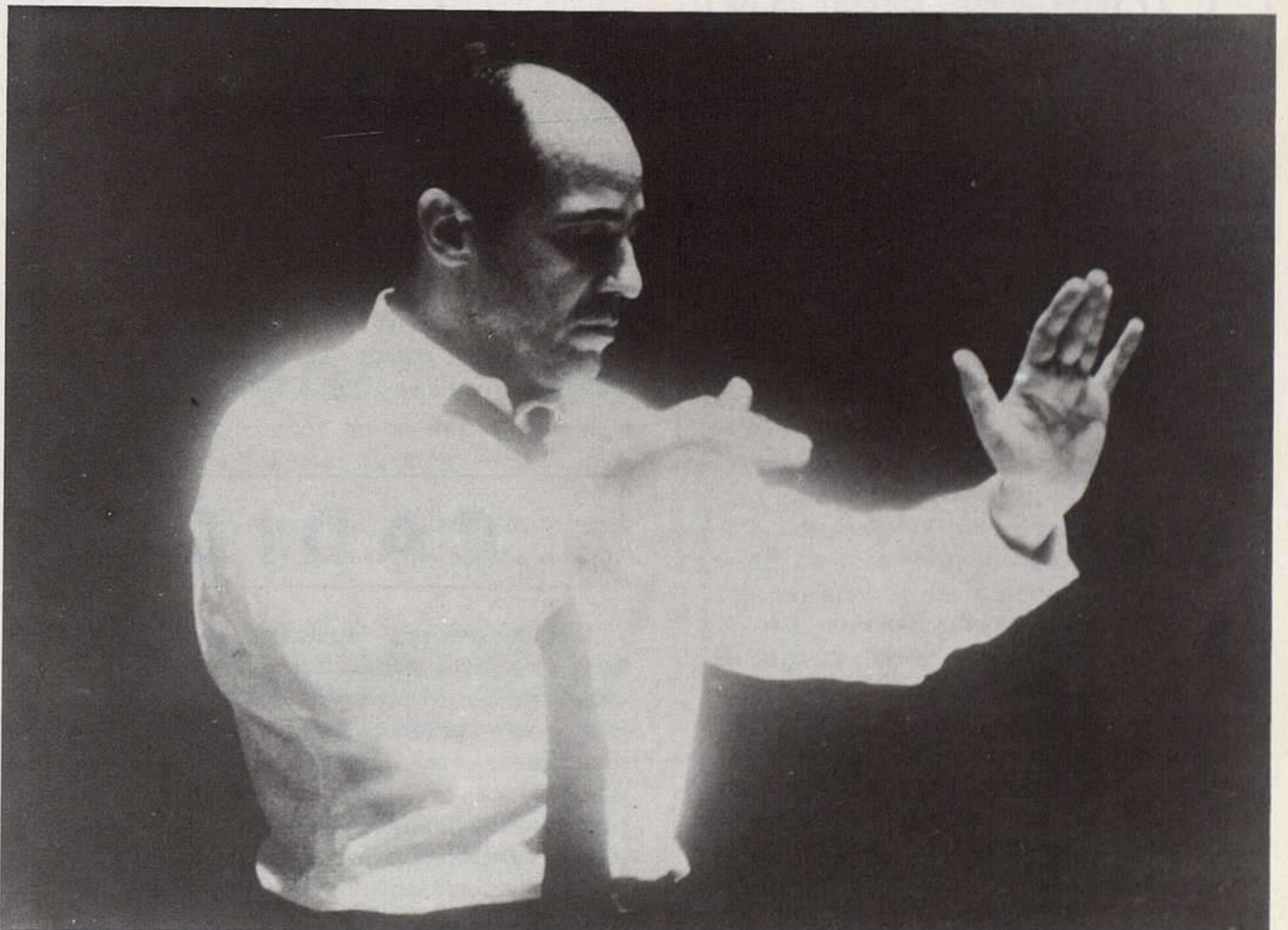
Las últimas discusiones se centraron en torno a la persona (o personas) que debían ser destinatarias del «Diplôme d'Honneur» para 1975. Se propusieron los nombres de Wladimir Horowitz, Mstislav Rostropovitch, Goddard Dieberson (el «cerebro gris» de la CBS durante casi un cuarto de siglo), Dietrich Fischer-Dieskau, Yehudi Menuhin y Michel Garcin (el artífice de «Erato» como sello discográfico y orientador de su catálogo clásico). Nicole Hirsch hizo una observación al Jurado: desde su primera edición, el «Diploma de Honor» se ha dado siempre a personas de edad muy avanzada; podría ser interesante tener en cuenta la opción de ofrecer dicho galardón a un hombre joven. La apremiación de Mme. Klopfenstein es absolutamente cierta: la media de edad de las personalidades distinguidas con el «Diploma» (Stokowsky, Rubinstein, Szigety, Karl Böhm, etc.) está alrededor de los ochenta años. Aunque a los nombres citados se añadiría el del oboísta y compositor Heinz Holliger, la elección apenas tuvo dudas: Dietrich Fischer-Dieskau merecía ser «Diplôme d'Honneur» para 1975. Con él, el año venidero, recibirá esta recompensa el francés Michel Garcin, votado «ex aequo».

El mismo día 30 se inició el Festival Montreux-Vevey, que había sido preluado por las sesiones del «Prix Mondial». Del desarrollo del mismo y de la entrega de los premios en el Castillo de Chillon me ocuparé en mi próxima crónica.

---

**JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA**

---



Pierre Boulez

# La Música en toda ESPAÑA

Crónicas  
de  
nuestros  
corresponsales  
nacionales

## BILBAO

### SOCIEDAD FILARMONICA

Feliz éxito del Coro Femminile da Camera, de Roma, bajo la dirección del padre Pablo Colino. Desde el canto gregoriano hasta las encantadoras canciones vascas del padre «Donostia» fueron cantadas todas con intimidad, recogimiento; voces homogéneas, afinadas, claras y con un director sobrio.

- Gran concierto el ofrecido por el Cuarteto Amadeus, con un programa de obras de Mozart, Beethoven y Schubert.

- Igualmente ha tenido un gran éxito, como en él es ya normal, el excelente pianista Joaquín Achúcarro, interpretando obras de Brahms, Schumann y Ravel.

- Buen concierto de la Orquesta de Cámara de Stuttgart, dirigida por el maestro Karl Münchinger.

- Yuval-Trio ha ofrecido dos magníficas versiones en esta Sociedad, con unas interpretaciones de «tríos» de Haydn, Smetana, Schubert, Beethoven, Dvorak, verdaderamente brillantes.

### ORQUESTA SINFONICA

Segundo concierto de la orquesta con el «Ciclo Dvorak», y en el programa **Sinfonía número 38 («Praga»)**, de Mozart; **Suite checa**, de A. Dvorak, y **Cuarta sinfonía** de A. C. Glazounoff, figurando en esta ocasión como director invitado Luis Antonio García Navarra.

- El tercer concierto anunciado presenta el programa siguiente: **La oración del torero**, de J. Turina (homenaje en conmemoración del XXV aniversario de su muerte); **Concierto para violín y orquesta**, de A. Dvorak, y **Segunda sinfonía** de Rachmaninoff. Director titular, Pedro Pirfano, y solista Gerardo Ribeiro.

### CONCIERTOS ARRIAGA

Brillante actuación del trío Ciudad de Barcelona, con obras de Haydn, Turina y Beethoven. Lo componen José María Alpiste, violín; Pedro Busquets, violoncello, y Angel Soler, piano.

- En colaboración con el Instituto Francés de Bilbao, esta Sociedad nos ha ofrecido un interesante recital de piano a cargo de Danielle Arpajou, mostrando una excelente técnica en el programa, que abarcó diversos autores.

- El próximo concierto anunciado es el de Pilar Bayona, ilustre pianista aragonesa, que presenta un programa diverso, con obras de Haydn, C. Franck, Debussy, Falla y Albéniz.—**JOSE DE URQUIJO.**

## CADIZ

Las Juventudes Musicales gaditanas, a tenor de su acostumbrada actividad, han organizado un concierto con el patrocinio —tan generoso, tan repetido y tan fructífero— de la Comisaría General de la Música.

Actuaron Isabel Higuera (soprano) y María Acebes (piano), con obras de Schubert, Verdi, Rossini y otros autores españoles, entre ellos Falla con sus **Tres ojillos negros** y **Jota**.

Tanto Isabel Higuera como su acompañante actuaron con verdadero éxito, subrayando así el interesante «curriculum vitae» profesional que poseen.

Cuando escribimos estas líneas realizaban una gira de recitales —bellos recitales, si tomamos como ejemplo el de Cádiz— por diversas capitales de Andalucía, dentro del ciclo «Intérpretes Españoles en España».

Ha tenido lugar en Cádiz una «Semana homenaje a Manuel de Falla» —alguien con solvencia crítica dijo en Cádiz, hace algunos años, en una conferencia, que había nacido en Granada, con la natural sorpresa— con motivo de cumplirse el aniversario, dentro de esos días, de su nacimiento y muerte.

Comenzó el ciclo con una conferencia del profesor de la Universidad de Sevilla señor Sánchez Pedrote, quien desarrolló el tema «Manuel de Falla y su tiempo». En otra fecha siguió la actuación del Cuarteto Clásico de Radiotelevisión Española, que interpretó el **Cuarteto en Re menor**, de Schubert, y dio el estreno del **Cuarteto en Negro**, primer premio de Composición «Manuel de Falla», recientemente otorgado, cuyo autor galardonado es el joven Alejandro Yagüe Llorente.

Por cierto que, en honor a la verdad, hay que decir que la actuación de los profesores del renombrado Cuarteto de RTV dejó mucho que desear, sobre todo en Schubert. Es la opinión no sólo del crítico sino la general.

Don Antonio Fernández-Cid, crítico musical de «A B C» de Madrid, habló, dentro de la misma Semana, de «La música española antes de Falla», constituyendo un rotundo éxito, ya que no es preciso encomiar la preparación, el buen decir y el gracejo de este gran musicólogo y crítico nacional.

Terminó el ciclo con una misa en la cripta de la catedral, donde reposan los restos de Falla, y seguidamente, en el local del Colegio Médico, hubo proyección de documentales musicales, cuyo acto patrocinaron la Embajada, Instituto Alemán y Consulado de Alemania en Cádiz.—**DIEGO NAVARRO MOTA.**

## LA CORUÑA

Tras el habitual paréntesis postveraniego se han reanudado las actividades musicales con notable intensidad.

Primeramente hay que reseñar la celebración en La Coruña de los llamados «Lunes Musicales» de Radio Nacional de España, que, como se sabe, son conciertos realizados en vivo y transmitidos por la emisora en frecuencia modulada. Hubo un recital del Dúo Barroco —Mariano Martín— (flauta de pico) y Jorge Fresno (laúd), con un programa muy interesante: Scarlatti, Pepusch, Vivaldi, Veracini y Couperin. Joaquín Achúcarro dedicó su concierto al piano francés, con obras de Debussy y Ravel, en un espléndido concierto. El Grupo Estro (cuarteto integrado por Vladimiro Martín (violín); Emilio Mateu (viola); Joaquín Vidachea (violonchelo) y Luciano González (piano)— montó los **Cuartetos coi piano**, de Fauré, números 1 y 2 del opus 15, y, finalmente, el dúo Pedro León (violín) y Ricardo Requero (piano) interpretaron espléndidamente las **Sonatas** de Franck y Debussy, además de la **Tzigane**, de Ravel. Glosaron estos recitales los críticos Ramón Patiño y el que suscribe.

## MALAGA

En el Teatro Cervantes, con un lleno total, tuvo lugar el concierto número uno de la temporada de la Sociedad Filarmónica.

La Orquesta Sinfónica de Madrid, dirigida por el maestro Spiteri, exhibió la amplia plantilla orquestal de que dispone en obras como la «suite» **Iberia**, de Albeniz-Arbós.

Las ovaciones se prolongaron hasta obtener como bis el **Vals Prioste**, de Sibelius.

El maestro Vicente Spiteri demostró su gran calidad y capacidad de dirección.

\* \* \*

La Orquesta Sinfónica inauguró la temporada en el Conservatorio, bajo la dirección de su titular, el maestro Perfecto Artola. Patrocinado por el Instituto de Cultura de la Excm. Diputación Provincial.

Buena parte de los repertorios para clarinete y orquesta nos viene siendo conocida gracias a las actuaciones como solista de José María Puyana, un virtuoso del clarinete que siempre se escucha con deleite. Especial mención merece el **Concierto número 1**, op. 73, de Weber.

\* \* \*

Primer recital de la temporada organizado por Amigos de la Música, en Marbella. Concierto de la Orquesta de Cámara Sudwestdeutsches.

El grupo, compuesto por catorce cuerdas, destacó en la **Serenata**, de Tchaikovsky, **para cuerda, en Do mayor**, op. 8, demostrando un gran vigor, elegancia, justeza y una sorprendente plenitud de sonido.

Destacó la maravillosa interpretación del joven violinista Johannes Bruening y la dirección del maestro Paul Angerer.

### NOTICIAS

Los Amigos de la Música, de Marbella, preparan ocho conciertos y uno extraordinario del pianista Arturo Rubinstein, que ostenta la presidencia de honor de esta Asociación.

El alcalde y Ayuntamiento de Marbella han puesto a la disposición de la misma un piano Steinway para dicho concierto, y piensan dar el nombre de Arturo Rubinstein a una calle de la moderna zona de Molino de Viento.

\* \* \*

Organizados por Extensión Universitaria se celebrará en la Universidad de Málaga un ciclo de conciertos en el Paraninfo de la Facultad de Ciencias Económica y Empresariales.

Se iniciarán estas actividades con la actuación de la Orquesta de Cámara de Varsovia.

\* \* \*

La Sociedad Filarmónica de Málaga ofreció un concierto, número dos de la temporada, a cargo del dúo formado por el violoncellista Enrique Correa y el pianista José María San Martín. Este concierto se ha incluido en el «V Ciclo de Intérpretes Españoles en España», organizado por la Comisaría General de la Música, de la Dirección General de Bellas Artes.

LUISA ELENA BETES

## ORENSE

En la tarde del día 31 de octubre último tuvo lugar en la Sociedad del Liceo Orensano un recital de guitarra a cargo de José Luis Rodrigo, que ya había actuado en esta ciudad en el mes de septiembre de 1968, como finalista del Concurso Internacional de Interpretación, que aquel año había sido dedicado a la guitarra.

José Luis Rodrigo nos hizo recordar a Narciso Yepes, Andrés Segovia, Segundo Pastor y otras grandes figuras de la guitarra, por la gran técnica aplicada debidamente al instrumento.

● En la tarde del día 7 de noviembre último tuvimos la ocasión de presenciar el grandioso concierto que la orquesta de cámara Leos Janacek, de Checoslovaquia, ofreció en el salón del Liceo Recreo Orensano, que era el tercero del curso de la Sociedad Filarmónica Orensana.

● Del 17 al 24 de noviembre, y con motivo de la festividad de Santa Cecilia, patrona de la Música, la Sociedad Recreativa Unión Orfeón Orensana celebró, como en años anteriores, su semana cultural con diversos actos, entre los que merecen destacar el concierto que la Banda Municipal de Música, bajo la experta batuta de su director titular, don Julián Pinilla, ofreció en los locales de la misma.

También el jueves día 21, y dentro de la programación de Santa Cecilia, tuvo lugar en el Teatro Losada, de esta ciudad, un concierto de música gallega a cargo de la masa coral del Unión Orfeón Orensana, bajo la dirección de don Angel Losada Nine. — **EVENCIO BAÑOS RODRIGUEZ.**

## OVIEDO

### XXVII TEMPORADA DE OPERA EN EL TEATRO CAMPOAMOR

Este año es de justicia escribir, en primer lugar, de un logro magnífico de este Festival 1974, que hace ya el número 27: la presencia de un coro de gran categoría, que ha servido para cimentar maravillosamente todo el edificio de este gran espectáculo musical que llamamos ópera. Me refiero al Coro Nacional de España, que ha actuado por primera vez en Oviedo y que ha cosechado triunfos muy grandes. Esperamos que, conocido ya, se cuente con él para sucesivas temporadas.

Por el contrario, debemos protestar una vez más de las actuaciones de la Orquesta, con grandes altibajos, sonando muy fuerte en demasiadas ocasiones (principalmente en **La favorita**); le han faltado elementos graves en la cuerda (por ejemplo, en el prelude de **Traviata**) y sobrado quizá algo de metal. (Nos ocuparía demasiado espacio, que no tenemos, pormenorizar, cuando se pretende hacer sólo un resumen.) Y es que no se puede improvisar de la noche a la mañana una orquesta, por muy buenos que sean individualmente sus componentes. Afortunadamente, Benito Lauret habrá preparado (lo está haciendo en estos momentos) a la languideciente Orquesta de Asturias, con la que se podrá contar en lo sucesivo.

**Sociedad Filarmónica.**—Brillante inauguración de temporada con la actuación de la Orquesta de Cámara de Pforzheim, dirigida por Paul Angerer. La notable agrupación sorprendió con un programa totalmente ruso, aunque de interpretación infrecuente: **Preludio y fuga en Re mayor**, de Glazounov; **Nocturno y «Scherzo»**, de Borodin; **Tres piezas** (1914), de Strawinsky; **Serenata en Do mayor**, de Tchaikowsky.

El segundo concierto fue un recital de piano por François Duchable, un pianista jovencísimo (veintidós años), que venía precedido de la recomendación de Rubinstein. El viejo maestro no ha errado en señalarle como a un elegido: Duchable ha maravillado por su calidad artística ante un programa en verdad comprometido: **Preludio y fuga número 16**, de Bach; **32 variaciones sobre un tema original**, de Beethoven; **Balada**, opus 38, número 2; **Nocturno**, opus 27, número 1, y los **Estudios 10, 11 y 12** del opus 25, todos de Chopin; **Las escalas y La Campanella**, de Paganini-Liszt; **Piezas fantásticas**, opus 12, de Schumann; **Intermedio**, opus 118, número 6 de Brahms, y las **Variaciones sobre un tema de Paganini** (II libro del mismo compositor).

**Orquesta de La Coruña.**—Nuestra agrupación instrumental ha ofrecido un programa de compromiso: **Preludio y fuga número 3, en Mi menor**, de Bach; **Concierto en Mi menor para violín y orquesta**, de Mendelssohn (solista, Pedro León) y **Sinfonía número 40, en Sol menor**, de Mozart.

**Banda Municipal.**—Prosiguiendo su función divulgativa, ha ofrecido dos conciertos con obras importantes: **Una noche en el Monte Pelado**, de Moussorgsky; **Obertura 1812**, de Tchaikowsky, y **Sinfonía número 7**, de Beethoven. Tanto la orquesta como la Banda coruñesas están dirigidas por el maestro Rogelio Groba.

**Conservatorio de Música.**—Aparte su habitual actividad docente, el Conservatorio organiza conciertos como actividad complementaria —e importantísima— para alumnos e invitados. Hemos podido escuchar a la excelente pianista lituana Aldona Dvarionas, en programa difícil: Dvarionas, Ciurlionis, Rachmaninoff, Scriabin y la **Sonata número 8** de Prokofieff. También al quinteto de viento Koan (Cros —flauta—, García —oboe—, Garcés —clarinete—, Angel —fagot— y Caldés —trompa—) con el siguiente programa: **Quinteto en Si bemol**, de J. C. Bach; **Quinteto número 2**, de Muller; **Scherzo**, de Stainer; **Bagatela**, de Vélez; **Dos miniaturas**, de Winter, y **Fuvosotos**, una interesante producción del húngaro Szervansky.

**Homenaje a Gaos.**—Con motivo del centenario del nacimiento del compositor coruñés Andrés Gaos se ha celebrado un concierto a cargo del dúo Pedro León (violín) y Ricardo Requejo (piano), en el que además de la **Sonata número 1** de Brahms y el **Concierto en estilo antiguo**, del también compositor gallego Manolo Quiroga, se ha interpretado la **Sonata para violín**, de Gaos, una obra que puede figurar —sin exageración— con plena dignidad en el repertorio camerístico español, tanto por la solidez de su construcción y desarrollo musical cuanto por la belleza de su contenido.—**JULIO ANDRADE MALDE.**

La torzada ausencia de Pavarotti la hemos tenido que lamentar profundamente, sobre todo en la representación de **La favorita**, si bien ha servido para conocer al gran tenor español José María Carreras en **Ballo in maschera**, que junto con Angeles Gulín, Jaime Aragall y Vicente Sardinero fueron la representación española de este año en el escenario oventese. Público y crítica piden constantemente la presencia de figuras españolas que —estamos viendo— hoy por hoy son superiores a muchos que nos presentan como grandes cantantes extranjeros. Bien está lo conseguido este año; pero ¿para cuándo Teresa Berganza, Montserrat Caballé, Plácido Domingo, Pedro Lavirgen, Alfredo Kraus..., hoy en plenitud de facultades, que había que contratar año tras año, para aprovechar este feliz momento? ¿Se tendrá en consideración, por fin, esta petición general?

En esta XXVII temporada hemos escuchado cuatro óperas de Verdi y dos de Donizetti, sin que a los organizadores les haya preocupado la celebración del cincuentenario de la muerte de Puccini, y sin que se den cuenta de que es absolutamente necesario representar siquiera una ópera cada año de las infrecuentes e incluso desconocidas.

- Se ha comenzado con un **Ballo in maschera**, de Verdi, en una representación muy gris. En los papeles principales hizo «Amelia» Angeles Gulín, con su enorme volumen, no siempre dominado, y su extraordinario y precioso registro medio. Siguen sin gustarnos sus agudos en muchas ocasiones; metálicos, destemplados, ya conocidos de siempre. Había interés por escuchar al barítono Mac Neill, y en el **Ballo** ha cantado por debajo de sus posibilidades y ha decepcionado; sin duda, por su afección laríngea (pues triunfaría plenamente unos días después), con pérdida de color y poder. No nos gusta el excesivo «trémolo» de voz de la «mezzo» Adriana Stamenova, sin calidad sonora, que hizo una «Ulrica» con fuerza y pasión. Magnífica la actuación de Gianfranca Ostini en la virtuosística partitura del paje. El gran triunfador ha sido el tenor español José María Carreras, de una voz limpia, brillante, afinadísima, que se ha entregado totalmente y logró un triunfo resonante. Digno sustituto de Pavarotti. ¿Tendremos ahora que esperar su declive para volver a escucharlo?

- En **La favorita**, el «fantasma» del italiano ha estado presente durante toda la representación, a pesar de que fue sustituido por uno de los cuatro tenores que —dicen— puede hoy cantar esta ópera: Umberto Grilli. (Yo diría que ya sólo quedan tres.) Ha acusado poco volumen e incluso cierta desafinación en los sobreagudos. Ha logrado, de todos modos, cantar bien el aria «Spirto gentil», con mejor timbre y afinación, y fue muy ovacionado. Tampoco ha gustado la soprano Vilma Borelli, muy limitada en todo, ni el barítono Mastromei, que ha cantado su «Alfonso XI» sin matices ni expresión, siendo el bajo Giaotti el único que se ha salvado del naufragio, con una voz espléndida, potente, afinada, haciendo un «Baldassare» sensacional.

- De nuevo se ha llevado a escena, como tercer título de este año (¿cuántas veces van ya?), **Lucia di Lammermoor**, con la que ha subido mucho el nivel de esta temporada. En general, me ha parecido una interpretación buena, pero no sensacional, con la magnífica actuación de dos

españoles, Aragall y Sardinero, que han sido los mejores. Aragall salió y triunfó arrolladoramente, aunque ha estado, en mi opinión, un tanto desigual, siendo incluso «tapado» por la Bonifaccio en ocasiones. Los aplausos dados a Aragall han sido, creo, desmesurados. No obstante, hizo un «Edgardo» con muy grato timbre, buena expresividad y agudos brillantes. Sardinero, con haber cantado admirablemente, encuentro que le ha faltado algo de volumen y de gravedad para llegar a lo extraordinario. La Bonifaccio ha cantado con gusto, gran afinación y volumen, aunque me ha parecido algo fría en su dúo con «Edgardo», cantando sin matices. Extraordinaria, en cambio, en la escena «De la locura», magistral. En fin, una «Lucía» bastante completa.

- A continuación se ha representado **Nabucco**. Los grandes triunfadores han sido, como era de esperar, los coros; más numerosos que en otras ocasiones, acoplados, sus extraordinarias voces juveniles han tenido que repetir el famoso «Va pensiero...». El papel protagonista lo ha hecho el barítono Mac Neill, que esta vez ha estado magnífico, con voz poderosa, gran volumen, afinación, temperamento, y sobre todo una gran escena. Angeles Gulín ha vuelto a cantar con las irregularidades de costumbre; agudos destemplados, junto con emisiones magníficas; ha logrado una «Abigail» desconcertante, suprimiendo muchos agudos, sobre todo en el segundo acto. Washington consiguió un buen triunfo en el gran «rôle» de «Zaccaria», dando una gran lección de bien cantar, que no fue aplaudida como se merecía. El tenor Todisco, en su no difícil partitura de «Ismael», cantó bastante bien, cumpliendo.

- En **Traviata**, que fue a continuación, se ha logrado una muy aceptable representación. Si no la más completa, sí la mejor en individualidades. La Bonifaccio fue la más irregular de todos, cantando con bastante inseguridad el «Sempre libera», terminando bien la escena, con un agudo limpio y seguro. Bien Aragall, sin exagerar, en el «Alfredo», y magnífico Sardinero, que ha cantado la siempre esperada «Di Provenza...» con afinación y enorme gusto, como corresponde a esta popular pieza, recibiendo la gran ovación de la noche.

- Con **Macbeth** se ha puesto punto final a esta temporada. Y de nuevo los coros como grandes triunfadores. Angeles Gulín, como «Lady Macbeth», ha lucido su registro medio y grave —que no dudo en calificar de sensacional—, y nada más. El barítono Mastromei estuvo en el papel de «Macbeth» mejor que en **La favorita**, sin convencer de todos modos, por la escasa expresión de su voz. Ha vuelto a estar magnífico el bajo Giaotti, soberbio en el segundo acto, en su «Studia il passo...», y muy digna la participación del tenor Todisco.—**PEDRO LUIS MENENDEZ.**

## SAN SEBASTIAN

La Asociación de Cultura Musical ha iniciado el ciclo de conciertos con la Orquesta de Leos Janacek. Entre las obras del programa figuró la deliciosa página, de L. Janacek, «**Suite**» para cuerda, interpretada dentro de un orden de contrastes y una hondura de expresión y claridad ma-

ravillosos. Lo que escuchamos en el Victoria Eugenia fue una auténtica manifestación de arte de estos once instrumentistas, que por cuarta vez visitan nuestro país. Es admirable la homogeneidad de los elementos de esta agrupación. Un gran concierto por la calidad de los instrumentistas checos, a los que el público tributó cálidas ovaciones, ofreciendo fuera de programa **Molto perpetuo**, de Britten.

- Bajo el título general de «Panorama de la música», el Ateneo Guipuzcoano ha organizado un ciclo de actividades culturales, que se desarrollarán durante el cuarto trimestre del año en curso. La inauguración de este ciclo se celebró con una conferencia del director de Orquesta Enrique García Asensio, titular de la Orquesta de la Radio y Televisión Españolas. El tema fue **La dirección de orquesta y sus problemas**. Fue la suya una muy documentada charla sobre cada tema del sumario. Al final se entabló un coloquio muy animado entre el numeroso público que llenaba la sala y que aplaudió con entusiasmo al ilustre conferenciante.

En la segunda jornada de este ciclo «Panorama de la música» se celebró un recital a cargo del barítono Alfonso Echevarría-Torres Tovar y la pianista Cristina Navajas. El programa, completo, desde Haendel, Mozart, Schubert y Schumann en la primera parte. En la segunda, cuatro canciones vascas de Félix Lavilla, Guridi y Falla. Abundaron los aciertos en la interpretación de estas páginas, en las que supo constatar en todas ellas su calidad artística este joven barítono, al que auguramos un brillante porvenir. Una sorpresa agradable fueron las canciones de Félix Lavilla, el pianista y compositor renteriano. La pianista Cristina Navajas estuvo perfecta en el acompañamiento y colaboró al éxito del recital. Formó con el solista un dúo acoplado y homogéneo, muy segura siempre. A los cariñosos aplausos que les tributó el numeroso público unimos el nuestro más entusiasta.

- En la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción y del Manzano, de Fuenterrabía, se celebró un extraordinario concierto de órgano y trompa, a cargo de los profesores Juan Manuel Gómez de Eleta (trompa) y Esteban Elizondo (órgano). El éxito fue total y merecido.

- En San Telmo, y organizados por la Asociación Artística de Guipúzcoa, han tenido lugar varios interesantísimos conciertos de Música contemporánea y de vanguardia. Dichos festivales han despertado gran expectación, sobre todo entre los jóvenes que acuden a las actuaciones de música contemporánea que ofrece la Orquesta de Cámara de nuestra ciudad, que dirige el maestro José Luis de Salbide. Un auténtico festival de estrenos de Charles Yves, en el centenario de su nacimiento; Darius Milhaud, aniversario de su fallecimiento; Liget, Hindemith, Varese y Cristóbal Halffter. Interviniendo de solistas Angel Marco (recitador), Nekane Lasarte y Marisa Uriarte (sopranos); Mirenchu Iturrizaga (contralto), Begoña Aguirre (flauta) y Ricardo García (violín). La envergadura de este Festival es evidente, ya que cuenta con doce estrenos mundiales. La relación de los compositores es la siguiente: Cristóbal Halffter, Luis de Pablo, Tomás Marco, Ramón Barce, Agustín G. Acilu, Josep Mestres Quadren, Josep Cercós, Claudio Prieto, Teresa Rampazzi, José Luis Isasa, Rafael Semosiain, Ana Boffil, Jesús Villa Rojo, Carmelo A. Ber-

naola, F. Escudero, Agustín Bertomeu, María Luisa Ozaita, Félix Ibarrondo, Antón Larrauri, Antonio Agúndez, Luis Calleja, José Ramón Encinar y Pablo Rivière. Como director de la Orquesta Municipal del Conservatorio ha actuado José María Franco Gil, uno de los más reputados directores europeos especializados en música de vanguardia. El último día del festival se dio la obra completa para piano, conmemorando así el centenario del nacimiento de Arnold Schönberg. La interpretación, por uno de los mejores pianistas de música contemporánea, Pedro Espinosa. Las obras interpretadas por Espinosa son todas riguroso estreno en San Sebastián. Los cinco días del festival han parecido insuficientes, y la Comisión de Música de Vanguardia de San Sebastián espera la decidida colaboración del público para proyectar un plan de reuniones musicales a lo largo de la temporada.

Es de agradecer la colaboración de las firmas Angel Iglesias, S. A., y Bengoa, con la cesión de un piano Schimmel. Este festival ha sido dirigido por el compositor donostiarra José Luis Isasa. Destaquemos la obra de la compositora vizcaína María Luisa Ozaita; **Pelleas y Melisende** es homenaje póstumo a la memoria de Pablo Neruda.

Las conferencias han tenido lugar en la Sociedad Fotográfica de Guipúzcoa.—**GLORIA VIGNAU.**

## SANTANDER

En el Ateneo una conferencia con ilustraciones musicales, sobre la Música en el reinado de los Reyes Católicos, por el polifacético Pedro Echevarría Bravo, ilustre burgalés, paisano y amigo. El acto fue muy del agrado del público, ya que a más del interés temático, Echevarría, con sus incisivos, chispeantes y socarronerías, da vida y humor al tema principal. En pleno desarrollo de la conferencia recoge alusiones del «respetable» con rapidez y viveza, muy del agrado del público, fundiéndose así con el oyente, que se hace colaborador del conferenciante... Así esta expresión, entre otras: «Este hombre la goza con su trabajo.» Y así es, sin pensar ni acordarse de que ha de «enfardelar», cenar, noche de tren, y enlazar con otro viaje a Levante para seguir con sus trovas.—**E. VELEZ CAMARERO.**

### SANTANDER

Falló en el Ateneo el concierto a cargo de la soprano rumana Sanda (Ilka) Sandrú y su acompañante, Nicolae Likaret, según me informaron, por dificultades de salida de su país.

El día 12 actuó Dimitri Baskirov para la Asociación de los Amigos del Festival Internacional de Santander con un programa precioso y muy contrastado. En la primera parte, **Fantasia en Do menor**, de Mozart; **Sonata en Mi bemol** (HB 49), de Haydn; **Dos caprichos**, op. 76; **Intermedio en Mi mayor**, op. 116, **Rapsodia**, op. 79; **Intermezzo**, 117, y **Rapsodia**, op. 119, todas éstas de Brahms.

En la segunda parte sólo respetó los cuatro **Preludios** de C. Debussy, anulándonos la **Sonata** de Prokofiev. Alguna protesta se oyó al anunciar la sustitución,

que no comparto. Sin saber el porqué, me lo imagino, al saber su actuación el día 13 en Madrid y el anticipo de la hora habitual en los conciertos. ¿Por qué no pensar que el artista cedió, por galantería a la petición de nuestra Directiva, bien a sabiendas de que por acceder a ello le creaba una situación dura y de compromiso en Madrid...?

Es la tercera vez que actúa para la Sociedad; para mí siempre «in crescendo». Yo le he oído con unas calidades supremas; más artista, más depurado, yendo a la verdad suprema en el arte, que es la calidad. Como en toda vida física y psíquica, cede el ímpetu, para dar paso al reposo, al equilibrio, a la estatificación, surgiendo así la perfección de la vida y el arte. Sobre esta directriz juzgo yo la tercera intervención de Dimitri Baskirov en la Asociación de los Amigos del Festival Internacional de Santander.—**E. VELEZ CAMARERO.**

## VIGO

### Sociedad Filarmónica

Inauguró esta Sociedad su temporada de conciertos con la presentación de la Orquesta de Cámara de Pforzheim, que interpretó obras de Glazunof, Stravinsky, Borodin y Schubert. Este conjunto de dieciséis profesores hizo gala de una buena técnica y compenetración, bajo la inteligente dirección del maestro Paul Angerer.

### Auditorio de la Caja de Ahorros

Concierto de guitarra flamenca, con un lleno total de público —joven en su inmensa mayoría—, que acudió ansioso por presenciar de cerca la magnífica realidad constituida por la actuación del gran guitarrista Paco de Lucía.

Técnica insuperable y asombroso sentido musical y rítmico son las armas de este mago de la guitarra, artista personal e indiscutible, que deja así constancia de su paso con este inolvidable recital.

\* \* \*

En la misma sala y con programa compuesto en su totalidad por música de Chopin, el pianista Rafael Sebastiá dio un concierto dedicado a conmemorar el 125 aniversario de la muerte de este compositor.

El discutido artista coruñés, cuyas actuaciones suscitan siempre los más opuestos criterios, mantuvo una vez más su característico y personal estilo interpretativo.

\* \* \*

También Marion Williams, la famosa cantante de color, ofreció en este Auditorio un recital de canciones típicas de la música negra. Hubo una asistencia masiva, ante la cual Marion Williams puso de relieve la versatilidad de sus posibilidades vocales y expresivas, con una sinceridad y una entrega absolutas, obteniendo un éxito extraordinario, del que consiguió participar Johnny Thompson, que la acompañó al piano.—**JUAN PEREZ COMESAÑA.**



ESPEJO, 15  
MADRID-13

CARLOS III, 1  
(frente al Teatro Real)  
MADRID-13

EDWIN F. KALMUS  
New York



UNIVERSAL  
EDITION  
Viena



POLSKIE  
WYDAWNICTWO  
MUZYCZNE  
Polonia



BREITKOPF  
& HARTEL  
Leipzig



EDITION  
PETERS  
Leipzig



EDITIO  
MUSICA  
BUDAPEST  
Hungria



HOFMEISTER  
Leipzig

HEUGEL (Plein Jeun)  
LE PUPITRE  
París

DEUTSCHER  
VERLAG  
FÜR MUSIK  
Leipzig

BILLAUDOT  
París

HENLE VERLAG  
Alemania

SUVINI ZEBONI  
Italia

Las Editoras de mayor prestigio en el mundo, representadas en España por R M



# BARCELONA

Crónica de nuestro corresponsal:  
**ROSA-BEATRIZ PEREZ ARES**

**FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA.**—Se inició su XII edición con el pregón que Montserrat Albet pronunció en el Ayuntamiento barcelonés, bajo el título «El centenario de A. Schönberg». Tras su documentada disertación, la pianista Eulalia Solé interpretó la obra completa para piano. El Festival constaba de catorce conciertos, más tres fuera de abono, dedicados a los socios de Juventudes Musicales, que se desglosan en tres sinfónicos, ocho de cámara, cuatro de «lied», uno de órgano y uno de violín y piano. Ante la imposibilidad de una reseña detallada, me referiré sólo a los más importantes. Inauguró la Orquesta Ciudad de Barcelona, dirigida por su titular, Ros Marbà, interpretando la sinfonía **Resurrección**, de Mahler, siendo solistas Norma Procter, contralto, y Janet Price, soprano, ambas de valía indiscutible. El coro estuvo formado por Cor Madrigal, Coral Antics Escolans de Montserrat, Coral Cantiga y Orfeó de Sans. La tarea, ardua para todos, fue resuelta brillantemente. Extraordinaria la calidad del Ensemble Instrumental de France, que une al rigor interpretativo una brillantez y perfección admirables. Actuaron como solistas dos músicos de excepción: Isaac Stern y Jean Pierre Rampal. La Orquesta Sinfónica Brasileira, de Río de Janeiro, que dirige Isaac Karabtchewsky, es brillante y empastada. Interpretó **Museu da Inconfidência**, de Guerra Peixe; **Concierto número 5 para piano y orquesta**, de Villa-Lobos (solista, Jacques Klein, rotundo y vigoroso); **Destructio**, de Benguerel, obra madura e impresionante, y **Concierto para orquesta**, de Bartok. El Conjunt Català de Musica Contemporània interpretó en estreno mundial **Tensión-Relax**, de Guinjoán; **Vespres de Sant Pere**, de Pueyo; **Nuda**, de Coria, y **Música 17**, de Besses; en repetición, **Nuba**, de Marco. Clausuró el Festival la Orquesta Ciudad de Barcelona, dirigida por Ros Marbà, con el estreno de la versión concertante de la ópera **Edipo y Yocasta**, de José Soler, ambiciosa y bien lograda, que tuvo por intérpretes a Martha Möld, soprano; Jerzy Artysz y Enrique Serra, barítonos, y al Quartet Polifònic, de Barcelona. Entre los recitales de «lied» destacan el que **in memoriam** de Lluís Prats tuvo a su cargo Anton Dermota, interpretando **La bella molinera**, de Schubert, y el de la «mezzo» Christa Ludwig, acompañada por Erik Werba, con obras de Schubert, Brahms, Mahler y Dvorak. Por su interés intrínseco y por la calidad de sus intérpretes subrayamos el concierto del conjunto Pro Música Antigua, de Madrid, bajo el título de «Tres siglos de música antigua española».

**GRAN TEATRO DEL LICEO.**—Con gran éxito se celebró el Festival Internacional de Ballet, a precios populares, patrocinado por el Ministerio de Información y Turismo, el Ayuntamiento de Barcelona y la Sociedad del Gran Teatro del Liceo, en el que han actuado cuatro compañías: London Festival Ballet, con dos programas clásicos (**Giselle**, **El cisne negro**, **Danzas polovtsianas**, **Las sílfides**), en los que hizo honor a su alto prestigio; Nikolais Dance Theatre, de Nueva York, con un espectáculo de imposible definición, pues consiste en la expresión plástica resultante de la combinación integral de la luz y el movimiento, producto de la desbordante imaginación creadora de Alwin Nikolais, alma de la compañía, según un concepto absolutamente revolucionario del «ballet», que puede o no gustar, pero que encierra positivos valores estéticos, irónicos y simbólicos. En lugar de orquesta utiliza efectos sonoros grabados en cinta; Ballet titular del Gran Teatro del Liceo, bajo la dirección de Juan Magriñá, que presentó, en dos programas, **Danza de las horas**, **Claro de luna**, **El sombrero de tres picos**, **A tiempo romántico**, sobre música de Granados; **La Moza y el Estudiante**, inspirado en **La Dolores**, de Bretón; **Interludio**, con música de Vives, y bailes populares españoles, apreciándose el afán de superación, que se traduce en un constante progreso de la institución estable; Ballet del Gran Teatro de Ginebra, excelente compañía, que contaba con la presencia de dos artistas invitados: Vera Kirova y Attilio Labis, que presentó **Sinfonía en do**, de Bizet; **Les quatre temperaments**, de Hindemith; **La Bella durmiente**, **el Hijo pródigo**, de Prokofiev; **Agon**, **Concierto de Brandenburgo número 3**; el paso a dos de **Don Quijote** y **Daphnis et Chloe** y **La Valse**, de Ravel, y el Ballet de Wallonie, de Bélgica, con dos programas fuertemente contrastados: **El Lago de los cisnes**, íntegro; **Gran paso a cuatro** y **Petruchka**, en el grupo clásico y en el moderno; **Ecce Homo**, de Berghmans, coreografía de Lazzini, obra audaz de excelentes logros plásticos, con certeros juegos de luz, y **Nomos Alpha**, música de Xenaquis, coreografía de Béjart, para un solo bailarín, que ha sido el fabuloso Paolo Bortoluzzi, obra en la que la música y el gesto se complementan mutuamente y se funden en una única entidad expresiva, que es una auténtica obra maestra.

**PRO MUSICA.**—Como anticipo de lo que será la temporada de la entidad, ha ofrecido tres conciertos: Gundula Janowitz, excelente soprano, interpretando «lieder» de Schubert y Wolf, brillantemente acompañada al piano por Irwin Gage; el pianista Dimitri Bashkirov en un recital Mozart-Haydn-Brahms-Chopin-Debussy que, salvo en este último, con el que parece más identificado, no respondió a la admiración que nos causara su peculiar estilo arrollador



cuando hizo su presentación el año pasado, por cuanto nos pareció frío y lejano, y el Octeto de la Filarmónica de Berlín, conjunto de gran calidad, que interpretó pulcramente obras de Rossini, Mozart y Schubert.

**ORQUESTA CIUDAD DE BARCELONA.**—Dirigida por su titular, Antonio Ros Marbà, inauguró su temporada de conciertos conmemorando el XXV aniversario del fallecimiento de Turina con la interpretación de sus coloristas **Danzas fantásticas**; **Concierto para piano y orquesta**, de Scriabin, obra poco convincente, de la que fue fiel intérprete la pianista María Luisa Cantos, y la **Sinfonía número 2** de Brahms, en una excelente versión. Bajo la sobria batuta de Mario Rossi, la Orquesta interpretó **Viaje a Reims**, obertura, de Rossini; **Concierto para violín y orquesta**, de Rodolfo Halffter, en primera audición, siendo solista Víctor Martín, excelente intérprete con notable biografía. La obra, escrita hace más de treinta años, conserva cierto sabor español, que no frena la libertad imaginativa del autor. Cerró el programa la **Sinfonía número 3** de Brahms, en una brillante versión. Dirigida esta vez por Heinz Fricke, la Orquesta Ciudad de Barcelona interpretó la obertura de **Los maestros cantores**, en una versión que no creemos de las más acertadas; **Seqüències sobre una mort**, de Jordi Cervelló, obra de temática introvertida, en la que el autor expresa diversos estados emocionales a través de las actuales formas de expresión musical, conservando una cierta contención sonora, y **Sinfonía número 1** de Brahms, en la que Fricke convenció ampliamente.

**ASOCIACION DE CULTURA MUSICAL.**—Inició el curso con la Orquesta de cámara checa Leos Janacek, que dirige Zdenek Dejmek, y cuatro solistas españoles de primera línea: José Luis Lopátegui, guitarra; Gonzalo Comellas, violín; Luis Claret, violoncelo, y Rosa Sabater, piano, que en admirable colaboración interpretaron obras de Stamitz, Vivaldi, Bach, Corelli y Boccherini. El éxito fue total. La Orquesta de cámara de Stuttgart, que dirige Karl Munchinger, interpretó obras de Grieg, Respighi, Strauss y Britten. La alta calidad y dilatada experiencia de este conjunto hace superfluo todo comentario. Sus interpretaciones son siempre de gran vitalidad, y una vez más se hicieron acreedores al entusiasmo de los asistentes.

**FORUM MUSICAL.**—Digna de alto elogio es la agrupación alemana Collegium Aureum, que inauguró el curso de esta entidad. A la exquisita calidad de sus componentes se une el atractivo de que utilizan instrumentos de la época barroca, auténticos, o fieles reproducciones, por lo que las obras suenan con la misma atmósfera tímbrica que debían sonar en los antiguos palacios y mansiones señoriales. Interpretaron obras de J. Ch. Bach y Mozart, y obtuvieron un éxito rotundo.

**CONCURSO INTERNACIONAL DE CANTO «FRANCISCO VIÑAS».** Tras las eliminatorias de rigor, se llegó a la prueba final en el Palacio de la Música, y al concierto de clausura, en el Liceo. El fallo del Jurado fue el siguiente:

Premios masculinos: 1.º desierto, por unanimidad; 2.º, Kurt Rydl, bajo (Austria); 3.º, «ex aequo», Mircea Moisa, bajo (Rumania), y Zaven Tahsjian, barítono (USA). Premios femeninos: 1.º, desierto, por unanimidad; 2.º, «ex aequo», Nelly Miricioiu, soprano (Rumania), e Hiroko Shiraiishi, soprano (Japón); 3.º, Bozena Porzynska, soprano (Polonia). Los premios especiales y bolsas de estudio fueron concedidos a diversos participantes españoles y extranjeros.

## ORQUESTA RTVE

El Coro y la Sinfónica de la RTVE realizan una importante selección de obras, que suelen ser auténticos estrenos, pues muchas de ellas se ofrecieron a los públicos en fecha de su terminación y luego no han vuelto a ser puestas en los atriles de un conjunto sinfónico o camerístico; otras han visto la luz en tierras extrañas y todavía no habían sido seleccionadas por quienes tenían tal misión.

Rompiendo el fuego de estas primeras audiciones, al menos en nuestro siglo, está la **Misa de Gloria** (para tenor, barítono, coro y orquesta), de Puccini, con motivo de cumplirse el 50 aniversario de su muerte. Sería ofrecida por vez primera en 1880, y logró una cálida acogida, la misma que en su reposición del Teatro Real, teniendo como solistas a Julián Molina (tenor) y Antonio Blancas (barítono) con la dirección de Enrique García Asensio. Lirismo, drama-ópera, inspiración, esperanzas: todo ello se expresa en la partitura, que tuvo una bella interpretación por todos. Completando el programa, el **Cuarto concierto** de piano y orquesta, de Beethoven, con Luis Galve de solista; su labor fue meticulosa, virtuosista; sonoridad muy clara, pero a la cual le faltó un poco de aliento, emoción temperamental y un poco de fuego para ser perfecta del todo. Bien en el acompañamiento el director, y como inicio de sesión la curiosa obertura para **El barbero de Sevilla** escrita por Carnicer y revisada por Obradors, rica de contrastes y planos por parte de García Asensio.

Un programa Mozart regido por Karl Richter: **Sinfonía 40** y **Requiem**; todo muy poco «armonioso», falto de esas esencias tan mozartianas que se contienen en sus partituras; la segunda de ellas tuvo como solistas a Edda Moser (soprano), Marga Hoffgen (contralto), Ernst Haefliger (tenor) y Peter Lager (bajo), quienes brillaron más en el registro central, con una destacada colaboración del organista José María Sanmartín. Coro y Orquesta titulares de la RTVE se plegaron a las exigencias de la batuta rectora, que tuvo una labor un tanto «gris».

Realmente, lo más importante del tercero de los programas ofrecidos por las agrupaciones de la RTVE, con Odón Alonso al frente, fue el estreno en España de la **Sinfonía Turangalila**, de Oliver Messiaen, con la presencia del autor, luego de veinticinco años que fuera escrita por el compositor. Algo más de una hora de excelente música, un estilo peculiar de hacer y un carácter muy francés, pese a las acertadas ideas renovadoras que introdujo el grupo «joven Francia», el cual tuvo una decisiva evolución en la música de Europa, así como de otros países. Se registra un ambiente plácido, sosegado y melancólico, que se rompe para convertirse en agreste, complicado, fuerte y temperamental. Todo ello bien traducido por la batuta del maestro leonés, con la colaboración de dos solistas dominadoras de la partitura: las hermanas Liorod (Yvonne, piano, y Jeanne, Ondas Martenot, con las agrupaciones coral y sinfónica de la RTVE, que respondieron con absoluta entrega en una gran labor, que satisfizo las exigencias del músico francés. Completando una «puesta en escena» que debe a Odón Alonso ese interés, esa importancia y atención a las partituras que se mantienen «mudas» y que él recrea con justeza; puede que en esta ocasión precisara un poco de emotividad y desmembrarse de la letra contenida en los pentagramas. La primera parte de la sesión fue ocupada por el **Concierto para violín**, de Mendelssohn, con el solista Konstanty Kulka, que observó una calidad sonora y una técnica muy considerable, la cual marca un avance en su trayectoria profesional; excelente en la afinación y solidez en el discurso musical, al que le faltó un tanto de emoción para ser completo en todos sus aspectos.

**Sensorial, para orquesta**, perteneciente al compositor madrileño Cano, sería un nuevo estreno frente a la actual temporada 1974-75. Una página interesante, realizada con perfecto dominio y conocimiento de las posibilidades del instrumento a que está destinada; el autor logra, a juicio del comentarista, la finalidad que se había propuesto, y justificación del deseo que se expone en la partitura. A seguido, la interpretación del **Concierto para violín**, de Sibelius, con el solista Víctor Trekiavok. He aquí un gran artista, de sólida formación, que desplegó una actividad artística excelente por técnica, emotividad y otros elementos que hacen memorable su intervención en los ciclos de la Sinfonía de la RTVE; para cierre se escogió la interpretación de la **Primera sinfonía** de Mahler, que por la Orquesta no alcanzaría la debida brillantez, debido a las muchas desigualdades de instrumentos que se observaron; ante los acontecimientos, la batuta regida por Odón Alonso no pudo hacer otra cosa que salir del paso lo más airosamente posible. Sólo la madera se salvaría del «naufragio» sonoro.

De los dos programas encomendados a la batuta del maestro Igor Markevitch, el segundo de ellos fue el más logrado y el que merece mayor atención. La versión conseguida en la **Sinfonía incompleta**, de Schubert, es lo destacable de su gran labor como excelente conductor. Buscó novedad, belleza y un marcado interés; pero los resultados fueron todo lo contrario de cuanto se esperaba de tan singular rectoría. Tras dicha obra se expuso el **Primer**

- Estreno de **Turangalila**, de Messiaen, en España.
- Interpretación absoluta de **Sensorial**, de Cano.
- Primeras audiciones del Homenaje a García Lorca, del mejicano **Revueltas** y **Don Lindo** de Almería, perteneciente a **Rodolfo Halffter**.
- Primera audición española de **Procesional**, perteneciente al más joven de los **Halffter**.
- Misa de gloria, de **Puccini**, en su homenaje.

**concierto** de Beethoven, protagonizado por el soviético Dimitri Baskirov, artista muy completo, pero siempre frío en calidades emocionales; ello desvirtúa la fuerza temperamental que expresa el compositor y no se logran los niveles apetecidos; luego tres páginas populares de aceptación multitudinaria: **Francesca da Rimini**, de Tchaikowsky; **Una noche en el Monte Pelado**, de Musorscki, y las danzas guerreras de **El Príncipe Igor**, de Borodin, que cantaron con buen ajuste las voces del coro titular. El primero de los programas: **Strawinsky (Pater Noster y Ave María)**, **Mompou (Cantar del Alma)**, **Honegger (Una Cantata de Navidad)** y **Beethoven (Séptima sinfonía)**; programa mosaico, como puede apreciarse, donde su mayor virtud estaría en la obra del maestro de Bonn, aunque no se alcanzó el nivel de otras ocasiones por parte de la dirección del maestro ruso; debe aplaudirse la inclusión de la obra perteneciente al maestro catalán, que fue cantada por la soprano María Teresa Pérez Valero con seguridad, pero sin brillantez; como acertada fue cada una de las «acotaciones» vocales del barítono Antonio Lagar, que salvó las muchas dificultades de la obra de Honegger. Orquesta y Coro titulares de la RTVE, la Escolanía Nuestra Señora del Recuerdo, con la colaboración de Sanmartín (órgano), lograron que su entrega diera relieve al programa; pero con la sola elegancia, suavidad y esmero de Markevitch no se lograron mayores resultados necesarios.

Gustó más que en su primera presencia la pasada temporada el director mejicano Eduardo Mata en su reaparición. Un programa de interés, una realización con ganas de contentar a todos y unos resultados que pueden calificarse de muy positivos son el resumen de todo. Comenzaría su actuación con un muy breve **Homenaje a Federico García Lorca**, de Revueltas; música más mejicana que española, puede resumirse el resultado de lo escuchado; versión logradísima de **Don Lindo de Almería**, de Rodolfo Halffter, y una brillante versión de **El pájaro de fuego**, de Strawinsky, con expresiva profundidad, contrastados matices y bellos planos, enriquecidos por la profusión detallada de todo. Esto dejaría un tanto apagada la intervención de la violinista belga Edith Volckaert, que posee una deliciosa musicalidad, pero totalmente «tapada» por la Orquesta debido a su falta de sonoridad en el instrumento, que deja ignorados muchos pasajes del **Segundo concierto** (para violín y orquesta) de Bela Bartok, que tuvo buen acompañamiento en la batuta del maestro azteca.

Un estreno de Cristóbal Halffter es siempre acontecimiento musical, con reiteración los últimos años. Así lo sería su **Procesional, para dos pianos y orquesta**, obra estrenada en junio de este año en Estrasburgo, por encargo de la ORTF, y primera audición en España. Confiesa el autor que es una continuación de la **Noche Pasiva del Sentido**, protagonizando la intención de una música ritual y solemne, con cierto carácter místico; pero sin una base concreta de conceptos sobrenaturales que la humanidad hace subjetivos, sino simplemente ritos de carácter religioso, que prenden en el oyente, el cual sigue el discurso musical, que es atrayente y altamente original. Es una consecución que tiene su arranque precisamente en **Symposion**. Hay una parte, encomendada a los dos pianos, que forma un todo homogéneo, pretendiendo dar mayor riqueza de variantes al contexto, fijando solamente acciones de altura, forma de ataque y duración, dándoles una cierta libertad de acción, pero que siempre está no sólo controlada por el autor, sino también por el director, ya que éste indica el momento de la aparición de ambos. Se inicia la obra con una nota sostenida, que poco a poco va subiendo de proporciones sonoras, hasta llegar el momento de intervenir el grupo instrumental que forma la orquesta, con una plantilla que incluye sección de madera y metales a cuatro, cuatro percussionistas que doblan en distintas ocasiones; «flautín», flauta en sol, corno inglés, clarinete bajo, tuba y los dos solistas. Estos fueron encarnados por Marita Caro y Manuel Carra (enfundadas las manos en «mitones») que dominaron en todo instante la situación y momentos a ellos encomendados. Una obra interesante, que despliega un amplio fortísimo, que el autor califica de «bárbaro», hasta quedar todo reducido como al comienzo. Coro y Orquesta tuvieron una participación muy calificada, y su labor debe adjetivarse como excepcional por la seriedad, entusiasmo y pun-donor expuestos.

## ORQUESTA NACIONAL

Dos semanas más tarde que su fraterna Sinfónica de RTVE ha iniciado sus actividades la Orquesta Nacional de España, y lo hizo con su titular, el maestro Rafael Frühbeck, pero sin la contundencia que era deseable, pues supuso un programa muy débil de contenido y apenas calidades que se pudieran destacar: **Tercera sinfonía** de Beethoven (acogida con gran frialdad) y el **Concierto en Re mayor**, de Brahms (para violín y orquesta), que tuvo como solista a Nathan Milstein, éste poco afinado, falto de dominio técnico y sonido más bien defectuoso, con ostensibles desajustes. La técnica no es brillante ni tampoco perfecta, y perturba la calma y plenitud de la partitura.

Se escogió un programa monográfico dedicado a la memoria de Joaquín Turina, pero con obras que casi son de dominio público y de frecuente audición en los conciertos habituales: **La oración del torero**, **Danzas fantásticas**, **Sinfonía sevillana**, para completarse con la **Rapsodia sinfónica** y el **Canto a Sevilla**, las dos últimas con Francisco Corostola (piano) e Isabel Penagos (soprano) como protagonistas; el primero, muy seguro, buen estilo, mecánica y musicalidad; la segunda exhibió gran belleza en el registro central, así como en el grave; buen fraseo y delicados «filados», con alguna vacilación en el agudo, apretado de tesitura éste. Merecidas las ovaciones a los dos solistas, aunque se escuchó un «¡bravo!» que resultó extemporáneo por los detalles apuntados en la actuación de la cantante.

La dirección por parte de Frühbeck estuvo siempre atenta a las exigencias de cada obra, resaltando más su labor en la **Sinfonía**, donde se lograron niveles brillantes y mayor soltura de gestos y flexibilidad. Se apuntó un defecto que ya quedó reflejado en comentario desde Granada con motivo de la primera de las composiciones citadas del maestro sevillano.

Witold Rowicki impuso un buen acompañamiento al solista de turno, Alfred Brendel (piano), que interpretaría el **Veinte concierto** de Mozart con excelente técnica, clara sonoridad, delicado y expresivo, pero un tanto inseguro en la digitación, con cierta frialdad de colorido, aunque el artista realizara varias salidas. La dirección brilló más en la **Primera sinfonía de Brahms** que en las **Cinco piezas para orquesta**, de Schönberg, pese a que estas últimas tuvieron una certera reproducción; pero la Orquesta Nacional de España las realizaba por vez primera, y no es nada fácil acertar con el estilo, cuando se estrena para un conjunto. Una segunda ocasión nos proporcionará una interpretación más acertada, justa en la precisión del ilustre maestro austríaco.

Con una interpretación más emocionada y poética hubiera resultado inolvidable la ejecución de la **Tercera sinfonía** de Mahler, a las órdenes de Gerd Albrecht, ya que éste se vio sometido a la tiranía de la partitura sobre el atril principal y no consiguió la verdadera expresión poética que debe alcanzarse en el contenido de esta creación. Con ductilidad sobria y enigmática, Norma Procter acertó en sus breves cometidos y no acusaría demasiado la disminución de facultades. El conjunto Orquesta y Coro Nacionales tuvieron una excelente participación, junto con la Escolanía Nuestra Señora del Recuerdo.

Un programa atractivo el escogido por el yugoslavo Lovro von Matačić; lástima que fuera una regiduría tan sobria la suya. Sin batuta, sin partituras, pero con atril y pañuelo en él, junto con otros que mete y saca del bolsillo, como «ilusionista mágico»; pero la música que él logra no tiene magia ninguna, sólo se logra una cierta calidad sonora, falta de empuje, pero con mucho oficio y dominio de los resortes orquestales. La agrupación se vio bastante desasistida de su rectoría en favor del coro durante la **Misa de Nelson**, escrita por Haydn, que ocupó la segunda parte de la sesión y donde el coro respondió bien, así como la Orquesta, que tuvo calidades muy destacables. El cuarteto solista también respondió bien, en la línea general de la composición: Felicity Palmer (soprano), Alicia Nafé («mezzo soprano»), Ryland Davies (tenor) y Tugomir Franc (bajo), con las intervenciones de Montserrat Torrent (órgano). La primera parte estuvo dedicada a Brahms, con la interpretación de la **Obertura trágica** y el **Canto del Destino** (para coro y orquesta). Donde los dos conjuntos protagonistas del mismo darían cumplida prueba de sus calidades, superadas en la obra anteriormente comentada.

Dos niños prodigios protagonizaban el último concierto que cierra este comentario de la Orquesta Nacional. El director Roberto Benzi (bien conocido de los melómanos madrileños) y el pianista Nelson Freire. La actuación de ambos fue buena, pero con un nivel bastante discreto, hecho que evidencia los fríos aplausos de los asistentes al concierto. Resultan dos excelentes artistas, pero sin genialidades. Tampoco el programa era demasiado atractivo: **Finlandia**, de Sibelius; **Concierto en La menor**, de Grieg, y **Tercera sinfonía** de Roussel.

### CONCIERTOS DE LA DIRECCION GENERAL DEL PATRIMONIO ARTISTICO

La recientemente creada Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, a través de su Comisaría Nacional de la Música, ha ofrecido dos conciertos extraordinarios a cargo de la famosa agrupación Cuarteto Amadeus y el Octeto de la Filarmónica de Berlín. Ambas sesiones se verían asistidas de gran número de auditores que aplaudieron sin reservas a los dos conjuntos que nos han visitado y, al parecer, realizado actividades en otras provincias españolas, aparte de Madrid. Como el espacio que se ocupa en este número excede de lo normal, esperamos que alguno de nuestros colegas corresponsales se hagan eco de las mismas.

### EL III FESTIVAL INTERNACIONAL DE LA DANZA EN EL TEATRO DE LA ZARZUELA

Un destacado grupo de compañías de «ballet» han dado vida, a lo largo de casi tres meses, al III Festival Internacional de la Danza que ha tenido como sede el coliseo madrileño de la calle de Jovellanos. Palacio de la Danza, porque por su escenario ha pasado lo más noble del género, sin faltar la representación española de nuestro bailarín Antonio Gades, hoy una de las figuras masculinas de mayor relieve.

Agrupaciones como el London Festival Ballet, Teatro de Danza de Alwin Nikolais, Ballet Nacional de Méjico, Théâtre du Silence («Los Evadidos de la Opera»), Ballet Español de Antonio Gades, Ballet del Gran Teatro de Ginebra, Teatro Contemporáneo de Francia y Ballet de Wallonie protagonizaron sendos programas en la línea que antecede, y tuvo como contrapunto feliz, brillante y de éxito la Gran Gala Internacional de Estrellas, que cerraría las actividades del mismo, con la presencia de las más relevantes figuras del momento, cada una de ellas con su sello personal, su característica de noble porte, con la colaboración de la Orquesta de Cámara de Madrid, dirigida por André Presser, y la dirección artística de Boris Trailine.

La nómina es importante y el solo enunciado de cada artista ya indica claramente la valía de los mismos: Asunción Aguadé, Patrice Bart, Aatto Checulesco, Lola Avila, Margot Fonteyn, Ofelia González, Monique Janotta, Falco Kapuste, Attilio Labis, Pablo Moré, Noella Pontois, Magdalena Popa, Alfonso Rovira, Elisabetta Terabust, Miroslav Strejcek y Francesca Zunbo, citados por orden alfabético, pues no se sabría a cuál de ellos colocar en los primeros lugares. Ellos participan en los teatros y compañías de la Opera de París, Roma, Barcelona, Bucarest, Rhin, Hannover, Zarzuela, Cuba, Londres...

Mario Antolín y Federico Orduña han sido los vehículos de realización del Ministerio de Información y Turismo a través de la Dirección General de Teatro y Espectáculos, buscando las posibilidades de que estén presentes en el escenario de la Zarzuela los conjuntos de mayor relieve no sólo de Europa, sino de otros continentes, huyendo de toda inclusión popular o folklorista, pretendiendo que el espectáculo tenga una calidad y unos niveles dignos de los públicos que apetecen estos espectáculos.

### ACTUACIONES EN «CANTAR Y TAÑER»

Dos intervenciones de sendos conjuntos en «Cantar y Tañer». La primera a cargo del Collegium Aureum, agrupación especializada en música barroca y clásica, que utiliza los instrumentos idóneos, reproducidos del natural, y el número de instrumentistas que indican los compositores en sus plantillas. Páginas de Juan Christian Bach y Mozart se desplegaron ante los oídos de los asistentes y fueron aplaudidas con entusiasmo por el auditorio, alcanzando a un «extra». Las versiones, a nuestro juicio, son de calidad, pero sin lograr un nivel óptimo, ya que sólo la línea general es la que triunfa.

El Trío Odeón seleccionó un programa con partituras de Haydn, Beethoven y Dvorak. Entre sus componentes sobresale la labor del pianista Kurt Guntner y la violonchelista Angélica May, los más calificados, ya que el violinista Leonard Hokanson acusó una palpable falta de precisión en la parte técnica, que mancha la calidad sonora del contenido musical.

### OTRAS ACTIVIDADES MUSICALES

Un delicado programa del pianista Baskirov sirve de inicio para un nuevo «Ciclo de Grandes Intérpretes», en Ibermúsica. No hay nada nuevo que añadir a lo dicho en otro lugar de esta crónica.

Luego de su intervención quirúrgica reapareció en Madrid la soprano Montserrat Caballé en un concierto benéfico presidido por la Princesa de España y dirigido por el maestro Gianfranco Masino, con la Orquesta Municipal de Valencia, en programa conmemorativo del 50 aniversario de la muerte de Puccini y una selección de sus obras, completado con otras de Haendel, Mozart y Rossini. Según informes, hubo cierta reserva en la diva, que cantó con su especial estilo y precisa técnica «belcantista», mas evitando esfuerzos que pudieran ocasionar una recaída, ya que se le había aconsejado un mayor reposo del observado hasta el momento.

En el Teatro de la Zarzuela reapareció el Ballet Gallego «Rey de Viana», bajo la dirección musical del maestro Rodrigo A. de Santiago, que revalidó sus éxitos anteriores, incluyendo en su programa un estreno titulado **Pranto** (llanto), donde las mujeres danzan su luto por las vidas que cobra el mar. La música era del maestro Berea. Junto a esta estampa marinera, otras ya conocidas de anteriores actuaciones madrileñas.

Bajo la dirección de los maestros García Asensio y Spiteri se celebraron sendos conciertos por la Orquesta del Real Conservatorio, como iniciación del ciclo de otoño que ofrece el citado Centro. Actos coincidentes impidieron la asistencia a los mismos, pero queda constancia de esa actividad, que se aplaude.

El Real Musical abrió sus puertas para celebrar sendas mesas redondas con los compositores Messiaen y Cristóbal Halffter. Ambos actos tuvieron una asistencia notable de melómanos interesados en la problemática de cada uno de dichos autores y se harían preguntas de notable relieve e interés.

# VALENCIA

Crónica de  
nuestro corresponsal:  
LUIS MARTINEZ RICHART

Con plena satisfacción para los melómanos valencianos va cumpliéndose la excelente programación musical prevista por nuestra Orquesta Municipal, gracias al interés de nuestro Ayuntamiento y del director titular, Lorenzo Martínez-Palomo, que han coincidido en esfuerzos y entusiasmos para que todo esto fuera una realidad espléndida.

El anterior concierto al que titula esta página estuvo dirigido por Enrique García Asensio, tan conocido y apreciado aquí, que nos dio a conocer el **Hemeroscopium**, de Antón García Abril, obra interesante, actual, novedosa y que, pese a ser música sinfónica «de hoy», puede escucharse con interés, que ya es decir. Su autor revela aquí que conoce bien su oficio, y de ello nos ha dado ya numerosas pruebas. La **Sinfonía número 2** de Tchaikowski y **La oración del torero**, de Turina, completaron el programa, que fue servido por nuestra Orquesta y la batuta de García Asensio con fidelidad y fuerza expresiva, logrando una audición excelente.

Y ahora vamos a referirnos al memorable concierto del gran pianista José Iturbi, acompañado por nuestra Orquesta Municipal y bajo la dirección de su titular, Lorenzo Martínez-Palomo. El programa, escogido con indudable acierto, se abrió con el inefable **Concierto en Re mayor, para piano y orquesta**, de Haydn, obra muy grata, elegante, como todas las de su autor, y en la que Iturbi demostró una gracia, una facilidad y un virtuosismo insuperables. La Orquesta, muy bien engarzada con el solista y llevada con certera cohesión y eficacia por su competente director. Siguió luego esa preciosa «suite» **Antiguos abanicos**, de E. López-Chavarri Marco, que gustó mucho. Es una obra que hemos de agradecer a Martínez-Palomo la incluyera en programa, porque tiene calidad y atractivos relevantes. Sinceramente he de confesar que me dejó más satisfecho esta «suite» que ciertas sinfonías de ciertos autores más o menos famosos y que, naturalmente, no voy a delatar. López-Chavarri era un gran músico, con profundo conocimiento de los recursos de la orquesta y con una inspiración exquisita. Y **Antiguos abanicos** es una sugestiva muestra. La orquesta nos brindó una versión magnífica, que puso al descubierto el cariño, la entrega, la afectuosa compenetración del director y sus músicos puestos al servicio de una versión meritísima en honor del gran maestro valenciano. El público aplaudió muy complacido.

De nuevo intervino José Iturbi para interpretar la parte solista de la impresionista **Fantasia para piano y orquesta**, de Debussy, obra moderna —hoy ya no tanto—, con pasajes nada fáciles y con cierta originalidad debussiana, que el prestigioso pianista valenciano ejecutó admirablemente, bien secundado por la Orquesta. Finalmente, la popular **Rapsodia en azul**, de Gershwin, obra ya «clásica» dentro del «jazz» sinfónico, renovó nuevamente la impresionante técnica, nitidez y penetración musical de Iturbi y la positiva aportación acompañante de la Orquesta, en to-

## MAGNIFICO CONCIERTO DE JOSE ITURBI CON LA ORQUESTA MUNICIPAL

do momento llevada con inteligencia, afecto y responsabilidad exigente por Martínez-Palomo, director que elude efectismos y teatralidad para dirigir con esa dignidad mesurada y apasionada a la vez, que creemos es la mejor y la que mejores resultados proporciona a la hora de la verdad.

En suma, un concierto inolvidable, en que Iturbi demostró unas cualidades asombrosas a su edad, que arrancaron frenéticos aplausos del público, obligándole a regalarnos un par de piezas chopinianas, que ejecutó con la misma maestría y delicadeza de sus anteriores interpretaciones.

La Orquesta, francamente estupenda, fruto de esa tenacidad, ese gran deseo —y realidad— del director y los profesores para llegar a la máxima altura posible.

Nuestra cordial felicitación al maestro Iturbi, a Lorenzo Martínez-Palomo y a la Orquesta Municipal por este extraordinario concierto, que nos hace esperar con interés los próximos.

## OTROS CONCIERTOS

CONSERVATORIO.—Dentro de su ciclo de «Conferencias y conciertos» —que tan interesantes actuaciones nos depara siempre—, actuó el joven y excelente guitarrista valenciano Rafael Cabedo Pérez, que tan brillante carrera está realizando, conquistando importantes premios, los más recientes el premio «Ramírez», en el Concurso Internacional de Música celebrado recientemente en Santiago de Compostela. Para el concierto que nos ocupa presentó un programa muy interesante, con obras de Frescobaldi, Bach, Scarlatti, Sor, Debussy, Turina, Asensio y Villalobos, que interpretó con esa nitidez, esa honda musicalidad y esa fidelidad a cada estilo que hacen de él uno de los mejores guitarristas jóvenes de la actualidad. En este concierto se le hizo entrega del premio «Héctor Villalobos», otorgado por el Consulado brasileño en Barcelona. El auditorio, numeroso y entusiasta, aplaudió afectuosa y largamente a Rafael Cabedo, a quien damos nuestra particular enhorabuena por su ascendente trayectoria de valioso concertista.

CIRCULO MEDINA.—Se lleva a cabo el IV Concurso-Memorial «Eduardo López-Chavarri Marco», en el que participaron los pianistas Guillermo Fernández Rubio, Diego Cayuelas Pastor, Margarita Rueda



Sánchez, Ana María Pinto de García y Manuel Quesada Samper; el clarinetista Enrique Artiga Francés, el bajo José Moreno García y la cantante Myriam Hernández, todos ellos con positivos méritos y preparación exigida. El tribunal estuvo formado por don José María Báguena Soler, José Climent Barber, Giacomo Lauri-Volpi, José Iturbi, Perfecto García Chornet, Lorenzo Martínez-Palomo, Amparo Domingo Díez y Eduardo López-Chavarri Andújar, que otorgaron los siguientes premios: primer premio, de la Excma. Diputación Provincial, dotado con 25.000 pesetas, al pianista Manuel Quesada Samper, de Barcelona. Segundo premio: Desierto. Tercer premio, del Excmo. Ayuntamiento de Valencia, dotado con 10.000 pesetas, a la pianista Ana María Pinto de García, de Barcelona. Cuarto premio, 6.000 pesetas y medalla del C. I. T. E., a Enrique Artiga Francés, clarinetista, de Liria (Valencia). Los demás premios no se otorgaron, cosa que nos sorprende, quedando su importe como fondo para los premios del próximo año.

TORRENTE (Valencia).—Bajo el patrocinio de la Caja de Ahorros de esta localidad tuvo efecto una interesante velada musical a cargo del Pequeño Teatro de Opera de Cámara de Madrid, que dirige el pianista y compositor Oscar Monzó. Intervinieron las cantantes Mary Carmen Ramírez, Ana María Amengual y el tenor Francisco Saura; todos mostraron excelentes facultades, y el programa gustó mucho. La primera parte la integraban una escogida selección de canciones con música de Oscar Monzó y letra del poeta y musicólogo Vicente Beguer Esteve, tan admirado aquí. Todas las canciones resultaron gratas, pero quizá las más líricas y emotivas fueron **El beso**, **Canción al niño pastor** y **Caracol marino**, donde compositor y poeta lograron más bellos efectos sobre el auditorio —numeroso y selecto—, que aplaudió sin reservas. La segunda parte se integró con la ópera cómica, de Ruperto Chapí y José Estremera, **Música clásica**, graciosa parodia musical, que Mary Carmen Ramírez, Francisco Saura y Oscar Monzó interpretaron eficazmente, redondeando así una agradable sesión musical.

A la hora de enviar esta crónica se anuncia la Primera Semana Musical de Torrente, con destacadas agrupaciones musicales y corales, de lo cual daremos cuenta en un próximo número.

# EL «MISTERIO DE ELCHE»

En estos momentos, la única Universidad madrileña que demuestra cierto interés por los temas musicales es la Autónoma. Tanto la Complutense como la Politécnica, o la de Distancia, hacen caso omiso de la Música, y si no se tapan los sentidos, es porque está feo, y entonces organizan algún que otro concierto desperdigado, y del cual apenas nadie se entera, y regalan cierto número de entradas para algún que otro concierto.

De esta forma, la labor del Departamento de Música de la Universidad Autónoma de Madrid, acoplado a la Facultad de Filosofía y Letras, es realmente digna y honrada, a la vez que solitaria y aislada.

Este curso es el segundo en activo del Departamento, y dentro de él se organiza el II Ciclo de Grandes Autores e Intérpretes (por el que el año pasado pasaron Rubinstein, Segovia, Wats, Del Pueyo...).

El primer acto del II Ciclo ha estado destinado a conmemorar los Siete Siglos del Misterio de Elche, y en él, aparte de una sesión homenaje al maestro Oscar Esplá, con motivo del cincuenta aniversario de la restauración del **Misterio**, que él llevó a efecto, se organizó un viaje a las representaciones extraordinarias del **Misterio** en Elche, lo cual permitió a los alumnos ver «in situ», y tras las explicaciones del maestro Esplá, una joya tan poco apreciada como **La Festa**.

## LA SESION HOMENAJE

Se celebró el día 30 de octubre en el salón de actos de Filosofía, con la asistencia del Rector, Vicerrector, profesores del Centro, estudiantes de dicha Universidad, algún que otro curioso, cuatro miembros de Televisión Española, un redactor de Logos, miembros del Patronato Nacional del **Misterio** de Elche, intérpretes del **Misterio** en su versión discográfica, como Dolores Pérez, un servidor de ustedes y alguien más que se me habrá colado por ahí.

Tras unas palabras de introducción del señor Vicerrector, tomó la iniciativa el compositor José Peris, Director del Departamento, que dijo: «Voy a decir, quién eres tú», dirigiéndose al maestro Esplá, quien le contestó: «¿Quién soy yo? Bueno». Peris dijo que «la generación de Esplá se propuso hacer con orgullo lo que podían hacer, y así surgieron obras, como **La nochebuena del diablo, El sombrero de tres picos o El retablo**». «En segundo lugar, hay que hablar de la labor de pedagogo de Oscar Esplá, que fundó el Conservatorio Superior de Música de Alicante; y en tercer lugar, de su contribución a la restauración del **Misterio de Elche**, que él hizo en 1929. No hay que olvidar que en España no hemos tenido musicólogos desde hace tres siglos, desde Salinas, Ramos de Pareja, etc..., que se movían por Salamanca, exceptuando, claro está, a Barbieri. Pues Esplá lo intentó.» Terminó diciendo: «He aquí un maestro en toda la extensión de la palabra».

## ESPLA Y EL «MISTERIO»

Seguidamente llegó el turno al maestro Esplá, que hizo girar su discurso en torno al tema del **Misterio**:

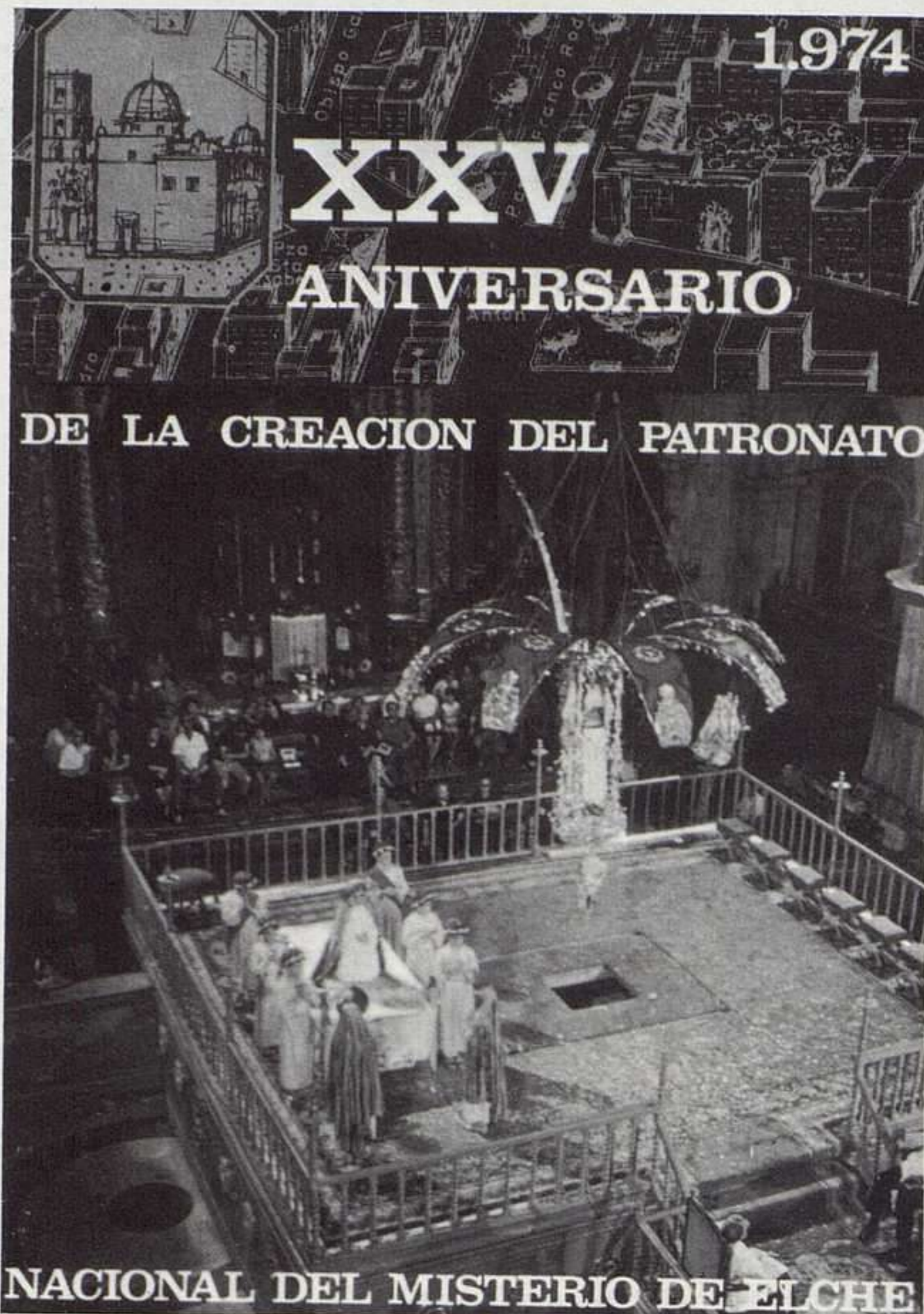
«En el año mil novecientos veinticuatro, El Alcalde y una Comisión del Ayuntamiento fueron a mi casa; por entonces yo trabajaba allí, y me pidieron que renovase la representación del **Misterio**, que se llevaba representando desde el siglo trece. Accedí, y comencé a investigar en su historia. La primera noticia del **Misterio** data de mil doscientos sesenta y seis, en que una carta real autoriza su representación. Ese es el año siguiente al que Jaime conquistara Aragón. No sé si ahora se representa como antes; pero lo que sí es cierto es que se hace igual que en el siglo dieciséis. Mis trabajos están basados en el consueta del siglo dieciocho, que es una copia de otro del diecisiete, y a su vez de otro del dieciséis. Antes no hay nada.

El **Misterio** en sí no es un misterio, ni tampoco un auto sacramental, sino un drama lírico. No hay distancia entre actores y público, y por eso se tiene idea de estar representando un oficio religioso; pero, en realidad, es una representación con aspecto artístico-religioso.

Lo más valioso, por supuesto, es la música. La consueta es interesante, pero no tanto como lo que en realidad se canta, pues el pueblo lo ha ido enriqueciendo poco a poco; ha habido una evolución similar a la del canto popular. Tiene una rica polifonía, con esencia de la región levantina, como se ve claramente estudiando los cantos de aurora. Esta polifonía le da un matiz nuevo, distinto al de la polifonía del quince, que no mostraba rasgos específicos en cada región.

Voy a publicar dos versiones del consueta: una tal como está en el del diecisiete, sin corregir sus errores, y otra con lo que ha añadido el pueblo, que es muy rico.

El **Misterio** proviene de las leyendas que en el trece hablan de



la Virgen, como consecuencia de la exaltación de la mujer en la época. No es correcto lo que dice Pedrell, que proviene de un drama litúrgico de Tarragona, que cita el preste Juan Pie; tienen coincidencias, pero en el de Tarragona salen demonios, caravidas, fantasmas, etcétera, que en el de Elche no salen. Tampoco creo que provenga de la leyenda áurea del catorce, pues en él hay mujeres, y en el de Elche no hay ninguna.

Ya verán ustedes todo esto.»

Seguidamente, el Rector obsequió al maestro Esplá con una medalla conmemorativa del acto, y anunció la concesión de dos premios de 10.000 pesetas, a entregar entre todos aquellos trabajos de licenciatura que en este año estudien desde cualquier punto de vista el **Misterio de Elche**.

A continuación se escuchó parcialmente el **Misterio**, y tras un breve coloquio concluyó el acto.

## EL VIAJE A ELCHE

El día siguiente, a las siete treinta de la mañana, un grupo cercano al centenar, que ocupaba dos autocares, partía de Cibeles, con dirección a Elche. Casi todos eran estudiantes de la Autónoma, que por la irrisoria cantidad de 250 pesetas tuvieron ocasión de presenciar dos representaciones del **Misterio**: una completa, seguida, y la otra el día 1, en dos partes, con un intervalo para comer. Esta promoción, y hago un inciso en la crónica, es una cosa realmente digna de alabanza, porque después de la clase teórica, por llamarlo de alguna manera, vino la práctica, y ninguna mejor que la representación, y por si fuera poco, a un precio realmente asequible, donde se incluía la estancia y la casi totalidad de las comidas. Cosa que se pudo hacer gracias a la colaboración de la Universidad Autónoma y del Ayuntamiento de Elche.

La representación —sorprendente por su espectacular montaje— se realiza con gente de Elche, que corrientemente no saben música, y lo cantan bien por tradición, bien por aprenderlo de oído. Sólo actúan hombres y niños, y entre tema y tema de la obra, que es «a capella», suena un órgano, que sirve para que los cantantes-actores no se alejen demasiado del tono original. Los niños desahinan, pero eso, aparte de darle un sabor auténtico y real, es un mal menor, que como las cicatrices en el cuero, dan señales de su incalculable valor.

De las dos representaciones, la primera es íntegra, y en ella hay que pagar una entrada; la segunda es la que llaman popular, es gratuita, y se hace en dos partes, de acuerdo con los dos actos, sólo que en la primera parte se añade el **Arceli**, y posteriormente, tras la subida del alma de la Virgen al cielo, que suben cinco ángeles, colgados de la cúpula de la iglesia por medio de una gruesa cuerda, el cuerpo es llevado en procesión por la ciudad; a lo que sigue la solemne misa, y la segunda parte del **Misterio**, con repetición a su fase final.

El ambiente en Elche no podía ser más espectante, y estar más animado: conferencias, recitales, conciertos, etc..., todo ello para conmemorar el XXV aniversario de la creación del Patronato Nacional del **Misterio de Elche** (uno de cuyos vocales, don Antonio Pascual, nos ofreció una recepción), que acertadamente decidió dar unas representaciones extraordinarias de la **Festa**, que normalmente se celebran en agosto.— JOSE MIGUEL LOPEZ

el  
**SOUNDER**

de  
**HAMMOND**

**¡es la pera!**

Hammond, líder en la industria del órgano electrónico, entra en una nueva fase de creación de productos revolucionarios, con el divertido y apasionante Sounder.

Después de sus grandes éxitos en la invención del Chord-organ y del Piper-Autochord Hammond amplía, para una gran masa de público, el atractivo de la música con un brioso producto con el que todo el mundo puede disfrutar: el Sounder.

El Sounder es el primer Instrumento musical diseñado, en equipo, por músicos y expertos en marketing, correspondiendo al deseo existente en un nuevo y amplio segmento del mercado.

para información escriba a

**HAMMOND  
IBERICA,S.A.**

Maestro Nicolau, 21  
Barcelona 6

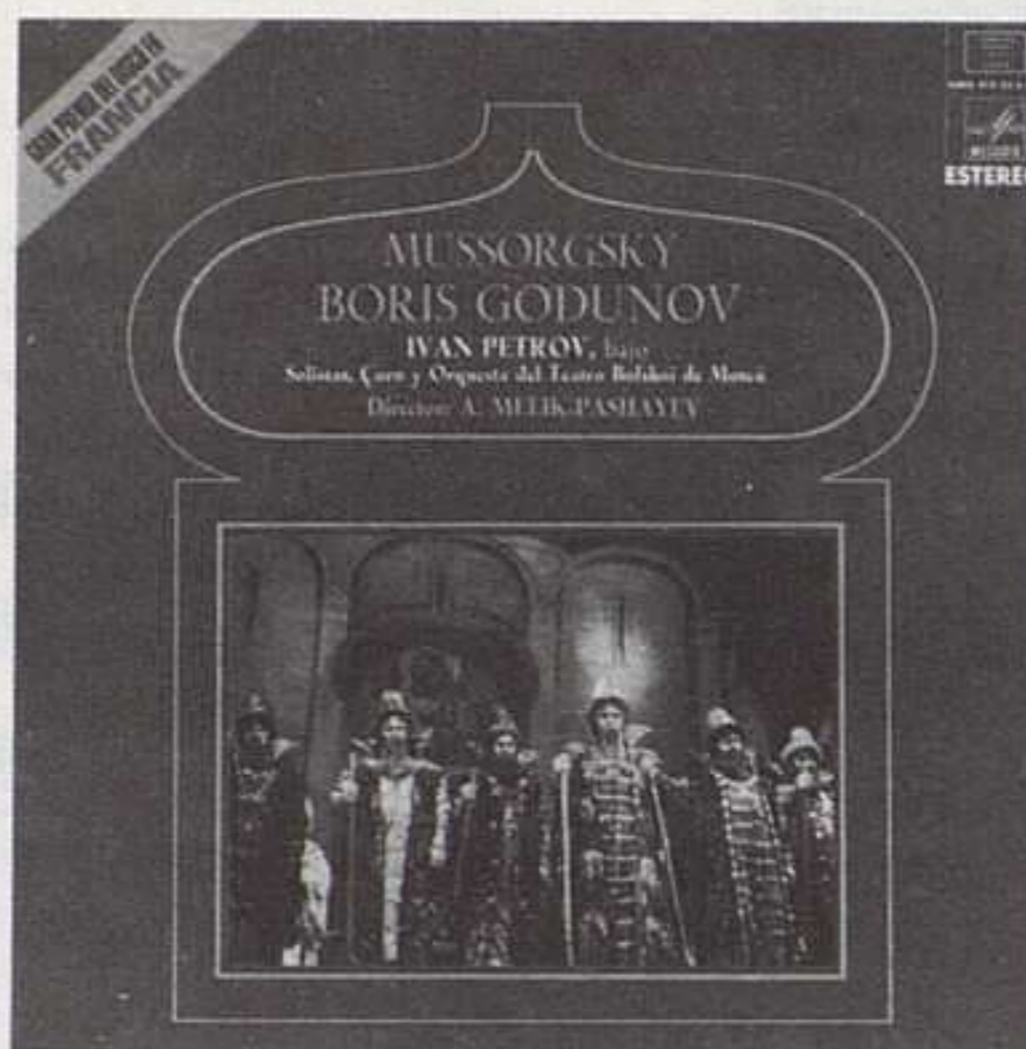


# grandes óperas

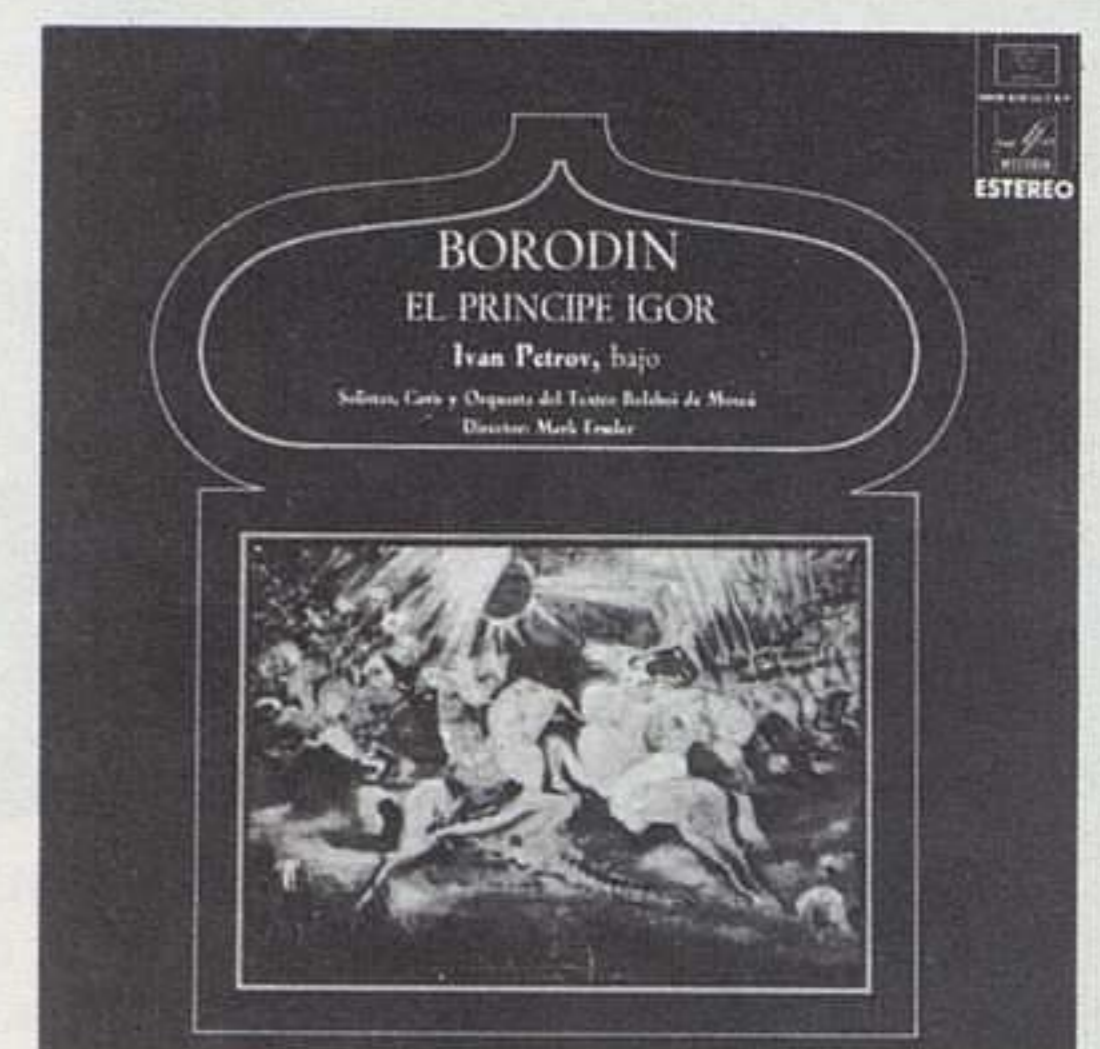
## EN DISCOS Y CINTAS HISPAVOX



**G. Verdi**  
**RIGOLETTO**  
 R. Scotto - F. Cossotto  
 A. Kraus - E. Bastianini  
 Coro y Orquesta del Mayo Musical Florentino  
 Dir.: Gianandrea Gavazzeni  
 Album 3 d. LP HRIS 630-01/2/3



**M. Mussorgsky**  
**BORIS GODUNOV**  
 I. Petrov - I. Arhipova  
 V. Ivanovsky  
 Coro y Orquesta del Teatro Bolshoi de Moscú  
 Dir.: Alexander Melik-Pashayev  
 Album 4 d. LP HMES 610-43/4/5/6



**A. Borodin**  
**EL PRINCIPE IGOR**  
 I. Petrov - Y. Obraztsova  
 T. Tugarinova - V. Atlantov  
 Coro y Orquesta del Teatro Bolshoi de Moscú  
 Dir.: Mark Ermler  
 Album 4 d. LP HMES 610-56/7/8/9  
 Estuche 4 Cassettes CH 325/6/7/8



**C. Monteverdi**  
**ORFEO**  
 L. Sarti - M. Schwarz - E. Tappy  
 Conjunto vocal e instrumental de Lausanne  
 Dir.: Michel Corboz  
 Album 3 d. LP HES 60-83 4/5  
 Gran Premio de la Academia del Disco Francés  
 Premio Edison de Amsterdam a la interpretación de Eric Tappy



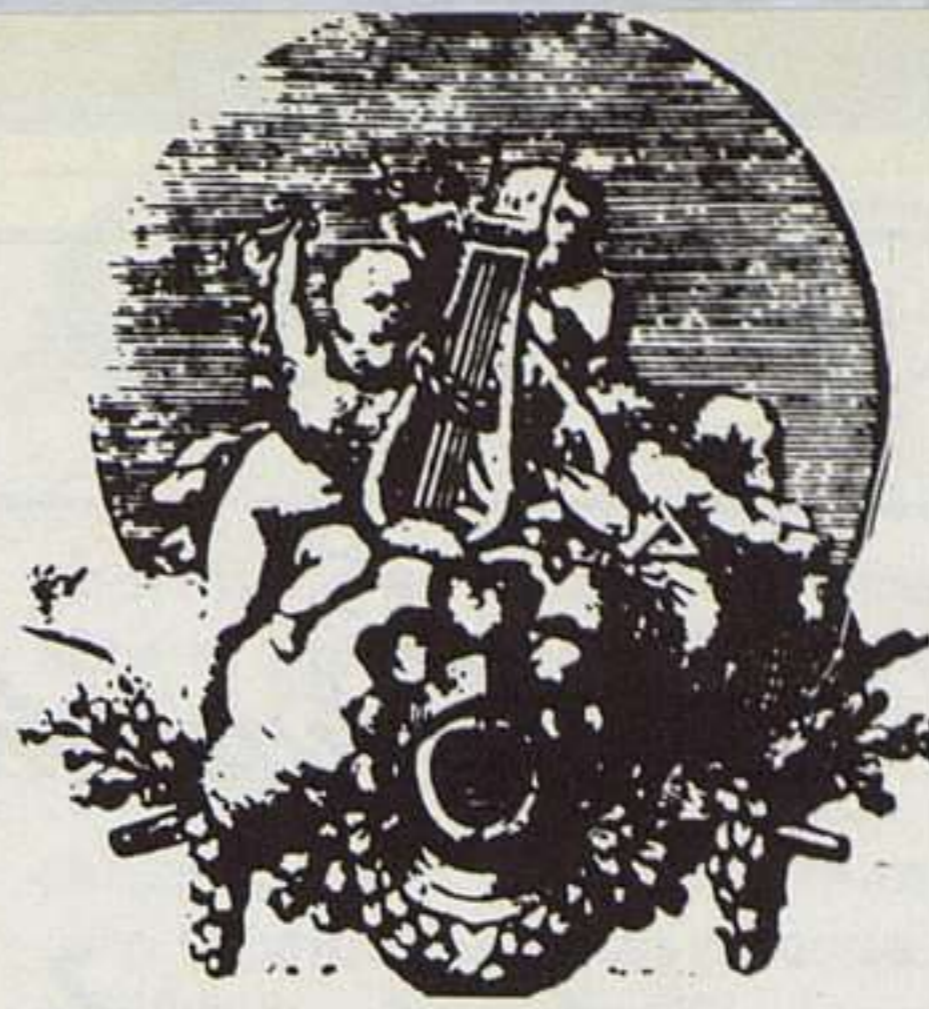
**J. Haydn**  
**L'INFEDELTA DELUSA**  
 E. Ravaglia - E. Speiser  
 G. Grimaldi - V. Grilli - R. El Hage  
 Orquesta de la Fundación Haydn de Roma  
 Dir.: Antonio Almeida  
 Album 3 d. LP HCS 40-41/2/3

Disponibles en los establecimientos especializados





# EL DISCO CLASICO



PEDRO MACHADO CASTRO, Coordinador

Colaboran en este número

**Manuel Chapa Brunet, José Luis García del Busto, José Miguel López, Manuel Montero Vallejo, Ramón Ortiz Ramis, Juan Ignacio de la Peña, José Luis Pérez de Arteaga, José Prieto Marugán y Joaquín Rubio Tovar**

ARRIAGA, J. C.: **Sinfonía y Obertura «Los esclavos felices»**. Orquesta de Cámara Inglesa, dirigida por Jesús López Cobos. Ensayo, «Stereo», ENY-804.

Hace ya muchos años, cuando apareció este mismo programa bajo la dirección de Frühbeck de Burgos, constituyó un éxito. Esta nueva versión discográfica lleva el mismo camino. López Cobos, y para nadie es un secreto, es uno de los directores más cotizados en España y fuera de ella. Desde hace varios años es titular de la Opera de Berlín. Sin encasillarse en un autor determinado, sus versiones mozartianas han tenido gran aceptación. Por ello no es raro que su interpretación de las obras de Arriaga, llamado «el Mozart español», alcancen las más altas cotas en una versión difícil de superar. López Cobos utiliza una orquesta pequeña, como lo es la English Chamber Orchestra, muy adecuada para interpretar obras de los compositores de principios del siglo XVIII. La versión es nítida, transparente, con un tiempo sin desmayos, viva, brillante. Se advierte un control absoluto y unos matices nunca antes escuchados. Pocas veces en una grabación hay un tan perfecto equilibrio entre la grabación y la interpretación, lo que aquí se ha logrado con creces. Desde la obertura de **Los esclavos felices**, con que se inicia la grabación, el oyente inteligente descubre en seguida el encanto y placer que se experimenta al escuchar esta nueva grabación, que esperamos constituya un «best-seller» en el presente invierno. Lástima que un comentarista tan brillante e inteligente como Enrique Franco, que escribe las notas de la carpeta, no haya entrado de lleno en el análisis de la obra y se haya concretado a los datos que encontramos en cualquier enciclopedia.—P. M. C.

BACH, J. S.: **Suites francesas, Capriccio BWV 992**. Huguette Dreyfus, cémbalo. ARCHIV, 2533138 y 2533139. «Stereo».

Tanto las **Suites** como las **Partitas** han sido empleadas bas-

tante a menudo como obras de «relleno» en concierto y en disco. Por eso se reciben con alegría los integrales, que nos dan una visión de conjunto de las obras. Esta posibilidad de entender más unitariamente las obras se realza cuando la interpretación corre a cargo de un solo intérprete. Tenemos, pues, la oportunidad de acercarnos a una interpretación moderna y unitaria de estas páginas de Bach.

Por ahora me limitaré a esbozar dos aspectos de estas grabaciones, que espero comentar más ampliamente a corto plazo.

El trabajo de Huguette Dreyfus es magnífico. El conocimiento de las obras es total. Su realización siempre está presidida por la claridad expositiva y el control. Los «tempos» resultan totalmente convincentes. El otro aspecto es el nivel técnico, que (como debiera ser en todos los casos) potencia la labor de la clavecinista. Toda la transparencia de la interpretación aparece en el disco gracias al ingeniero de sonido Klaus Hiemann, verdaderamente portentoso. La presentación literaria de Stefan Kunze es espléndida, con lo que acaba por redondear la calidad de estos dos volúmenes.—J. R. T.

BACH, J. S.: **Las Cuatro «Suites» para orquesta**. Academia de St. Martin in the Fields. Director, Neville Marriner. DECCA, SXL 29057/8, dos discos «Stereo».

Al lector de esta sección le serán familiares los nombres de la Academia y de su director, así como los juicios siempre positivos —a menudo entusiastas— que nos merece su ingente y metódica (dos cosas no siempre conjugadas) labor discográfica. Tras la novedosa versión de los **Conciertos de Brandemburgo** era de esperar un trabajo similar para las **Suites**, esto es, un trabajo de interpretación precedido por otro musicológico, de búsqueda en las fuentes más fidedignas, para proporcionar una versión lo más ajustada posible a la idea del autor, idea que, desgraciadamente, no se concretó en una partitura determinada en todos

sus puntos. Encomiable labor, pues aparte de que se traduce en versiones nada convencionales, informa al aficionado no músico de las posibilidades de variar en detalles una música genial de la que sólo es inmutable su esencia. Esta labor musicológica viene resumida en las notas de Dart, a la sazón clavecinista en la **Primera «suite»**, y la más notoria consecuencia sonora quizá sea la interpretación de dos pasajes de la obertura de la **«Suite» tercera** por un violín solista, siendo normalmente todo el grupo quien se encarga de ejecutar en «piano» estos compases: un acierto notable. En cambio, la profusión de «apoyaturas», por más que responda al uso de la época en que las **Suites** vieron la luz, creo que no debe justificarse si no es por su estricta validez melódica o expresiva en el momento en que se interpretan estas músicas. En base a esto rechazo modestamente las apoyaturas de los temas principales de la «Giga», y —sobre todo— de la «Gavota» de la **Tercera «Suite»**: no se trata de estar acostumbrado a otra interpretación, sino de sustentar objetivamente que esa especie de «caída» en las partes fuertes del compás (máxime en valores largos) afea la tersa línea melódica de tales temas.

Forzados a generalizar, por falta de espacio, subrayemos la magnífica adecuación por parte de Marriner al carácter danzable que revisten la gran mayoría de las piezas de estas **Suites**. Olvidar este matiz, además de constituir un «error histórico», resta encanto a las páginas, sin añadirles mérito alguno. En cuanto a la lectura de los excelentes músicos de la Academia, resulta en todo momento clara, primorosa, tersa en los ataques, infalible en el mantenimiento de los ritmos, de hondo virtuosismo. No debo ocultar, sin embargo, que el resultado global me parece menos convincente en las **«Suites» tercera y Cuarta** que en las dos primeras, muy difíciles desuperar, y desde luego insuperadas en este momento. La calidad técnica de la grabación y prensado están al más alto ni-

vel. Gran álbum, en suma.—J. L. G. B.

BACH, J. S.: **Obras para laúd** (Edición completa). Narciso Yepes, laúd barroco. ARCHIV, 1 ALB 249.

Si Juan Sebastián Bach hubiera sabido lo del invento del disco no sabemos cómo hubiera reaccionado. Quizá con asombro, pensando en un milagro; quizá con pavor, temiendo una jugarrera del diablo. Lo cierto es que se hubiera sorprendido muchísimo. ¡Imagínese! Pero si a nuestro querido Bach le hubiesen dicho que la integral de sus obras para laúd, algunas procedentes de distintas transcripciones de obras para otros instrumentos, se iba a grabar en España, en Madrid, no creo que lo hubiese creído. Porque se da la circunstancia de que la mayoría de los discos que llenan nuestro mercado proceden, naturalmente (entiéndese este adverbio), del mercado extranjero. Quizá porque tenemos demasiado creído aquello de que allende los Pirineos hacen las cosas mejores. Es posible que algunas sí, pero no todas. Por el momento, y si como muestra basta, ahí queda —porque quedará— la fabulosa interpretación de Yepes de las **Obras** de Bach para laúd.

Nada nuevo se puede decir de Yepes guitarrista, de Yepes hombre, de Yepes artista. Y en ocasiones esto nos resulta un poco molesto. Porque como siempre hay mentes necesitadas de criticar al crítico, no es poco corriente encontrarse que ante el silencio de un comentario —para no reincidir por enésima vez—, en cuanto a adjetivos grandilocuentes y de lo más benefactores si la versión lo merece, o epítetos sádicos, o al menos sarcásticos si ocurre lo contrario, el lector mencionado aluda, por lo menos en su mente, a frases como esta: «Cuando no dice nada, por algo será», teñidas, naturalmente, con un cierto escepticismo envidioso y poco constructivo, que nada dice en favor de su seriedad como lector.

De Narciso Yepes se ha dicho todo y no vamos a reincidir. Quien quiera adornar la tremenda PERSONALIDAD de este músico, que se sirva releer cientos de críticas, notas y reportajes, y añada, a su gusto, todos los calificativos que considere convenientes. Personalmente no conocemos ninguno que pudiera resultar nuevo.

La obra discográfica que comentamos —entre líneas ya lo ha sido— no va a ser del dominio público, como no lo es prácticamente ninguna de las producciones de Archiv; pero no debe faltar en una discoteca que se precie por todas las razones artísticas y técnicas.—J. P. M.



Zafiro en su serie Etiqueta Dorada ofrece las mejores voces y el mas destacado repertorio operistico

Maria Callas  
Mario del Monaco  
Enrico Caruso  
Renata Tebaldi  
Franco Corelli  
Ferruccio Tagliavini  
Carlo Tagliabue  
Italo Tajo  
Lina Pagliughi  
y otras notables voces.



...y al precio de 170 pts L.P.



# EL DISCO CLASICO



BEETHOVEN, L. V.: **Sonatas números 21, en Do mayor («Waldstein»), y 28, en La mayor, op. 101.** Emil Gilels al piano. Deutsche Grammophon, «Stereo», 25 30 253.

Nuevas interpretaciones de las sonatas de Beethoven aparecen ahora bajo el sello Deutsche Grammophon. El intérprete, ampliamente conocido, no es otro que Emil Gilels, para muchos el mejor pianista soviético. La versión integral de Gilels la podemos calificar de poderosa, vigorosa, casi épica. Su técnica deslumbra, y el Beethoven, a su manera, resulta más grandilocuente que clásico. En este aspecto, un Brendel, por citar un solo ejemplo, le aventaja. No por ello el Beethoven de Gilels sea inadecuado, todo lo contrario. El día que todos los pianistas tengan el mismo concepto estético de Beethoven, sobrarían los discos y los conciertos; y es que cada artista siente a un compositor de una forma diferente, y repito que el Beethoven de Gilels es más heroico, de más contrastes en los «forte-pianos», imprimiéndole un color más impregnado de romanticismo que de clasicismo. Si Beethoven, como se afirma, es el último de los clásicos y el primer romántico, la verdad estará en el equilibrio entre ambos estilos. La poderosa técnica de Gilels se advierte en la **Sonata op. 101** y se ratifica en la excelente **Waldstein**, en la cual logra una creación personalísima, con «acelerandos» y «ritardandos», poco frecuentes en otras interpretaciones. Aunque al final no realiza el «glisando» en octavas señalado, y lo hace con las dos manos, tampoco otros pianistas célebres lo realizan. Las versiones de Gilels son de tomar muy en cuenta, pues encierran particularidades que sólo un extraordinario pianista como él es capaz de lograr y expresar. El sonido del piano está captado de manera increíble, y el prensado está a la altura a que nos tiene acostumbrados la D. G.—**P. M. C.**

BIZET: «Suite» de «Carmen» y «Suites» números 1 y 2 de «La Arlesiana». Orquesta de Conciertos Lamoureux. Director, Igor Markevitch. Philips, «Stereo», 65 00 839.

Con bastante retraso (casi quince años) llega a nuestro mercado de consumo (por usar la frase de moda), pero de consumo discográfico, la espléndida versión de Markevitch de **Carmen** y **La Arlesiana**. Para nadie es nada nuevo el dominio de Markevitch de la música española. Sus versiones de Falla, Vitoria, Mompou, Granados, etc., es

notable, al igual que la de los músicos franceses que cultivaron el género español, como Ravel. En la época de oro de la Orquesta de Conciertos Lamoureux, de París, grabó Markevitch la «Suite» de **Carmen** en la que sobresale la «Aragonesa» o el solo de flauta y arpa del «Intermedio». Cuando hace años apareció esta grabación causó verdadera sensación por la fidelidad de su audición y lo bien logrado de los diversos planos sonoros; ejemplo claro está también en el propio «Intermedio» antes citado, y hoy aún nos asombra por su equilibrada, matizada y digna versión, sin tontos desmelamientos y sí llena de poesía. En «Los dragones de Alcalá» sorprende, el «pizzicato» del fagot, la limpieza de la flauta, etc. Otro de los logros está en la «Habana», que tanto desde el punto de vista interpretativo como del estereofónico llama la atención por los contrastes sonoros obtenidos y la riqueza de color logradas. Los siete números de **La Arlesiana** que aparecen en la cara dos del disco están realizados bajo el mismo signo, y así, a partir del «Preludio» nos maravilla la lectura de Markevitch de la partitura, que en otras manos suena hueca y hasta se me hace que ridícula. El canto del «saxo» en el «Minuetto» es notable. En fin, la falta de espacio nos obliga a cortar el comentario, que podríamos resumir recomendando sin reserva a aquellos que aún no tienen estas obras a escuchar esta versión sin competencia en nuestro mercado.—**P. M. C.**

BOITO: **Mefistófeles.** Norma n Treigle, Montserrat Caballé, Plácido Domingo, Ambrosian Opera Chorus, Coro niños de la Escuela Wondworth, London Symphony Orchestra. Director, Juliw Rudel. EMI, La Voz de su Amo, «Stereo». Album IJ-165-02464/66.

En 1968 se estrenaba con un notorio fracaso una obra considerada como wagnerianista, futurista, etc. Ante ello, Boito reaccionó revisando la partitura y llegando incluso a suprimir todo el cuarto acto original; a cambiar la cuerda de barítono de «Fausto» por la de tenor...; pero ni aun así tuvo la obra una favorable acogida en la reaparición. Veamos la crítica de dos compositores de la época: Verdi la encontró carente de espontaneidad y melodía; Wagner opinó que era un embrollo de una encantadora juventud. Si hemos de juzgar a «posteriori» por la historia, es de reconocer que nunca ha llegado a ocupar un gran lugar dentro de ella.

Analicémosla con detalle. Un

impresionante acorde de órgano abre el prólogo, una de las páginas más conocidas de la obra, con amplias posibilidades de lucimiento para órgano, orquesta, coro y bajo. Las voces celestiales, el diablo y las fanfarrias forman un conjunto decididamente interesante, que supone una aportación original a las formas de la ópera italiana de la época. Sin embargo, psicológicamente no está logrado el contraste entre el Bien y el Mal, entre el Cielo y el Infierno, y Belcebú parece dominar cielos y tierras. Prácticamente, el único motivo religioso es el coro de los penitentes. En cuanto a la interpretación, es de mención la primera aparición de Treigle, con una poderosa voz de bajo-barítono, que luce ampliamente merced a un cuidadoso registro. Estamos ante un caso de cantante-actor, habilísimo para las caracterizaciones. La dirección orquestal es vigorosa y matizada.

El acto primero se inicia con otro enérgico coral, esta vez del pueblo; las cuerdas graves de las voces masculinas, las agudas femeninas y el fondo orquestal crean un ambiente de fiesta y alegría semejantes a los que más tarde aparecerán en **Gioconda**. Tras un breve dúo en «arioso» entre tenor y barítono viene una de las arias de «Fausto», «Dai campi dai prati», en donde Domingo hace gala de un fraseo fuera de serie, especialmente en la frase «Le torve passioni del core». Aparece «Mefistófeles» y entona una especie de «cavalletta» muy bien apoyada por la orquesta, y en donde Treigle obtiene uno de sus mejores momentos. El subsiguiente dúo tenor-barítono presenta una forma original en su exposición, con primacía de los efectos rítmicos a los melódicos.

Mucho más convencional y falta de inspiración resulta la escena primera del acto segundo, un cuarteto entre «Margarita», «Marta», «Fausto» y «Mefistófeles». La escena segunda nos vuelve a presentar a «Mefistófeles» como primera figura, esta vez en sus dominios. Es de notar la perfección lograda en el registro de la combinación de voces y orquesta en primero y segundo planos. Treigle expone acertadamente su «Ecco il mondo», y en medio de un ambiente tenso, con grandes dosis de coros y orquestación, concluye el segundo acto.

El acto tercero es el de «Margarita», en donde la Caballé tiene ocasión de lucir las especialidades de la casa. La media voz, el «fiato» y los «fialados» son perfectamente controlados en la famosísima «L'altra notte in fondo al mare», uno de los pocos momentos de verdadera emoción

de la obra en los que es posible encontrar un lirismo concentrado. Lo que la Caballé realiza en la parte final del aria es algo totalmente histórico y que no puede dejarse de oír. Después de la dramática exposición de la historia de sus delitos viene el dúo soprano-tenor «Lontano, lontano», elegante, pero no personal, para después concluir el acto con la muerte de «Margarita», uno, si no el momento cumbre de la ópera, en el que la frase de «Margarita» «Spunta l'aurora pallida» es uno de los pasajes más vivos y emocionantes. La dirección orquestal es especialmente brillante y lírica.

El acto quinto es el de «Fausto», en el cual canta el conocido «Giunto sull passo estremo». Poco más de lo que se ha dicho ya puede decirse de Domingo, quien lo canta a la altura de su fama. Las melodías de órgano iniciales retornan, y con ellas las falanges celestiales que transformarán a «Fausto».

En resumen, nos encontramos ante una obra que representó una excepción en la evolución operística, y en la que las principales críticas han de centrarse en la concepción de Boito, más poeta que compositor, mucho más cercana a una forma adornada que a una manifestación de la inspiración desenfrenada. En cualquier caso, es una ópera interesante; por eso precisamente, su carácter aislado. La versión es realmente magnífica en cuanto a la interpretación, dirección y grabación. Un punto positivo para la producción.—**G. A. R.**

BRAHMS, J.: **Sinfonía número 3, en Fa mayor, op. 90, y Obertura trágica.** Orquesta del Concertgebouw, dirigida por Bernard Haitink. Philips, «Stereo», 65 00 155.

No se puede afirmar que la **Tercera sinfonía** de Brahms es la más hermosa, pues cualquiera de sus tres hermanas pueden competir en encanto. La versión de Bernard Haitink que ahora aparece en el sello Philips está dentro de la línea de las anteriores de la serie y, sinceramente, aunque algunas veces el tiempo es más lento del que deseáramos, la lectura de Haitink es apasionada, transparente y seductora en muchos aspectos, especialmente el referente a los distintos planos sonoros, en los que logra unos «forte piano» muy destacables. La cuerda de la orquesta es increíblemente homogénea; las trompas, seguras y vibrantes, y la fluidez del discurso musical discurre con la serenidad de un arroyo. Esto podemos aplicarlo muy especialmente a los dos primeros movimientos. El tercero, tan conoci-

# OFERTA ESPECIAL LIMITADA

en discos y musicassettes



## MOZART 46 Sinfonías

O. F. de Berlín - Karl Böhm  
1S 01 150. - 15 Lps.

Cassettes: 1S 01 K76/1S 02 K76

Discos: Precio Normal 5.850 Ptas.  
Precio Oferta 3.870 Ptas.  
Cassettes: Precio Oferta 4.450 Ptas.

## BEETHOVEN 9 Sinfonías

O. F. de Viena - Karl Böhm  
1S 02 090. - 9 Lps.

Cassettes: 1S 03 K76

Discos: Precio Normal 3.510 Ptas.  
Precio Oferta 2.580 Ptas.  
Cassettes: Precio Oferta 2.870 Ptas.

## SCHUMANN 4 Sinfonías

O. F. de Berlín - Karajan  
1S 03 030. - 3 Lps.

Cassettes: 1S 13 K76

+ Sinfonías Mendelssohn

Discos: Precio Normal 1.225 Ptas.  
Precio Oferta 950 Ptas.  
Cassettes: Precio Oferta 2.170 Ptas.

## BRUCKNER 9 Sinfonías

O. F. de Berlín, O. S. de la Radiodifusión Bávara - Jochum  
1S 04 120. - 12 Lps.

Cassettes: 1S 04 K76 / 1S 05 K76

Discos: Precio Normal 4.680 Ptas.  
Precio Oferta 3.420 Ptas.  
Cassettes: Precio Oferta 3.950 Ptas.

## SCHUBERT 8 Sinfonías

O. F. de Berlín - Karl Böhm  
1S 05 050. - 5 Lps.

Cassettes: 1S 06 K76

Discos: Precio Normal 1.975 Ptas.  
Precio Oferta 1.430 Ptas.  
Cassettes: Precio Oferta 1.890 Ptas.

## BRAHMS 4 Sinfonías

O. F. de Viena, O. F. de Berlín  
Orquesta Nacional de Dresde  
O.S. de Londres-Claudio Abbado  
1S 06 040. - 4 Lps.

Cassettes: 1S 10 K76

+ Sinfonías Tchaikovsky

Discos: Precio Normal 1.600 Ptas.  
Precio Oferta 1.170 Ptas.  
Cassettes: Precio Oferta 3.050 Ptas.

## MAHLER 10 Sinfonías

O. S. de la Radiodifusión Bávara  
Kubelik  
1S 07 140. - 14 Lps.

Cassettes: 1S 07 K76/1S 08 K76

Discos: Precio Normal 5.460 Ptas.  
Precio Oferta 3.590 Ptas.  
Cassettes: Precio Oferta 4.200 Ptas.

## HAYDN 12 Sinfonías «Londres»

O. F. de Londres - Jochum  
1S 08 060. - 6 Lps.

Cassettes: 1S 09 K76

Discos: Precio Normal 2.350 Ptas.  
Precio Oferta 1.690 Ptas.  
Cassettes: Precio Oferta 1.890 Ptas.

## TCHAIKOVSKY 6 Sinfonías

Tilson Thomas, Abbado, Moshe  
Atzmon, Mravinsky

1S 09 060. - 6 Lps.

Cassettes: 1S 10 K76

+ Sinfonías Brahms

Discos: Precio Normal 2.350 Ptas.  
Precio Oferta 1.690 Ptas.  
Cassettes: Precio Oferta 3.050 Ptas.

## DVORAK 9 Sinfonías

O. F. de Berlín - Kubelik  
1S 10 090. - 9 Lps.

Cassettes: 1S 11 K76

Discos: Precio Normal 3.510 Ptas.  
Precio Oferta 2.580 Ptas.  
Cassettes: Precio Oferta 2.780 Ptas.

## SIBELIUS 7 Sinfonías

O. F. de Berlín, O. S. R. de Helsinki  
Karajan, Okko Kamu

1S 11 060. - 6 Lps.

Cassettes: 1S 12 K76

Discos: Precio Normal 2.350 Ptas.  
Precio Oferta 1.690 Ptas.  
Cassettes: Precio Oferta 1.890 Ptas.

## MENDELSSOHN 5 Sinfonías

O. F. de Berlín - Karajan  
1S 12 040. - 4 Lps.

Cassettes: 1S 13 K76

+ Sinfonías Schumann

Discos: Precio Normal 1.600 Ptas.  
Precio Oferta 1.170 Ptas.  
Cassettes: Precio Oferta 2.170 Ptas.

Los compradores de la obra completa (en discos o musicassettes), podrán obtener gratuitamente el monumental libro **El Mundo de la Sinfonía**, con la firma autógrafa de uno de los siguientes directores: Herbert von Karajan, Eugen Jochum, Karl Böhm, Claudio Abbado y Rafael Kubelik.



# EL DISCO CLASICO



do, pues fue el tema de una conocida canción, también está muy bien logrado, y la admirable separación de canales nos permite escuchar el canto de los violines y las violas con gran claridad y calidad; es esta una de las más notables virtudes del disco, su excelente «stereofonía». La **Obertura trágica**, que también aparece en la grabación, es muy digna de mencionarse, pues desde los dos acordes iniciales nos damos cuenta de que estamos ante una versión poco común, esta vez con un tiempo ajustadísimo, un fraseo clarísimo y un equilibrio sonoro notable. En fin, una grabación e interpretación que presentan un balance tan favorable que invita a llevarlo a nuestra colección. **P. M. C.**

**JOHANNES BRAHMS: Danzas húngaras.** Sinfónica de Londres: Antal Morati. Phillips, S 65 06 015.

Esto sí son las **Danzas húngaras**, en su sentido real, complejas rítmicamente, de difícil ejecución dado el virtuosismo que exigen, con cambiantes «temps», llenas de acentos y matices peculiares que les dan un sabor único inconfundible. Y digo que son reales, porque el mes pasado tuve la oportunidad de comentar la versión de Mario Rossi al frente de la Orquesta de la Opera de Viena, y la diferencia es abismal. Rossi las trataba exento de gracia y con una puntuación rítmica más que discutible. Antal Dorati, por el contrario, nos ofrece unas **Danzas populares**, pero a la vez elegantes, rítmicamente perfectas y llenas de vitalidad y frescura, aunando su trabajo al de la Sinfónica de Londres, precisa en su cometido y con un sonido totalmente brillante y limpiísimo. Estas sí son las **Danzas**, basadas e incluso plagiadas del folklore húngaro, pero interpretadas con todo su sentido, fuerza y espíritu. Un fallo: no están todas las danzas, sólo hay 16 de las 21; faltan las que orquestó Schallum.—**J. M. L.**

**BRUCH: Concierto para violín.**  
**LALO: Sinfonía española para violín y orquesta.** New Philharmonia Orquesta. Solista, Toshiya Eto. Director, E. Downes. RCA, «Stereo», SRL 1-9129.

Recuerdo que conocí personalmente a Toshiya Eto en 1960, cuando visité los estudios de Televisión nipona. Ya era entonces un consagrado y su carrera era altamente valorizada por la crítica. Eto ha evolucionado y ha llegado a conquistar un sitio destacado, aunque en España sea un «ilustre desconocido». Su ver-

sión de la conocida y algo espectacular **Sinfonía española**, de Laló, no deja de ser correcta en lo técnico, pero fría e intelectualizada en lo interpretativo, defecto que concurre también en el director, quien acompaña con oficio rutinario. Así, a través de toda su interpretación alcanzamos a disfrutar de una técnica soberbia, pero quizá la poca ayuda del director hacen de la obra, en general, una versión apagada, sin esos chispazos que Laló imprimió a su partitura y que otros violinistas, sin ser españoles, han alcanzado a traducirla, llena de gracia y fuerza meridional. Sin embargo, en el **Concierto** de Max Bruch todo cambia, parece como si una larga temporada hubiera separado la grabación de ambas obras. Aquí la orquesta se muestra más brillante; su director, más sensible; hay niveles sonoros realmente deliciosos, y la interpretación de Eto convence desde la primera audición. El movimiento lento es una joya, e incluso la grabación, desde el punto de vista técnico, resulta más brillante. Llama la atención que la carpeta no traiga la más mínima información, y hace gracia que ni en el sello del disco se mencionen los nombres de los movimientos de ambas obras. ¿Olvido o descuido?—**P. M. C.**

**CORELLI, A.: 12 Concerti Grossi.** Solisti dell'Orchestra «Scarlatti», Napoli. Director, Ettore Gracis. Archiv Produktion. Album tres discos. 25 33 080, 81 y 82, «Stereo».

Muy buena la versión que nos ocupa de estos **Concerti...** Brillan las Solisti... en ellos como un grupo homogéneo de excelentes técnica y conjunción; se ve a las claras su largo oficio en la plasmación de composiciones barrocas y la reconocida pericia de su director.

Son las obras de Corelli —para el tiempo, sobre todo, que fueron escritas— de bastante austeridad y dotadas de un cierto matiz melancólico, presente incluso en «Allegri» y «Vivaci», muy frecuentes, por cierto, en esta su última obra.

El tratamiento dado a estas obras se corresponde muy bien con sus cualidades. Se ha logrado conseguir todo el poderoso impulso sentimental de Corelli en sus movimientos graves y una ligereza verdaderamente cautivadora, aunque revestida de una severa técnica, en los «Allegri» y movimientos similares. Hemos de unir a esto un acertadísimo bajo de clave y, en general, una siempre presente y acertada coordinación orquestal.

Son también de gran calidad prensaje y grabación, y no ha-

bria nada de que tachar al presente álbum, si no fuera por algunas erratas e inexactitudes que aparecen en el comentario a los **Concerti...**, que señalamos con el deseo de que se cuide más este aspecto en próximas producciones de la Casa.—**M. M. V.**

**CHOPIN, Federico: Nocturnos.** Adam Harasiewicz, piano. PHILIPS. Volumen I (1 a 10) 65 00 822. Volumen II (11 a 19). 65 00 823.

Dentro de lo que hemos dado en llamar «mundillo musical» es muy curioso observar algunas contradicciones. Por ejemplo, al compositor, e incluso al intérprete, se le permiten ciertas concepciones que son juzgadas por el público con palabras duras, pero con sentimiento condescendiente. Si un compositor o un intérprete se permite ciertas libertades —literariamente debemos decir «se permite», aun cuando en realidad se exige con tremenda violencia espiritual a sí mismo esas «libertades»— el público, según su gusto, rechaza o no el resultado obtenido, pero al menos aprecia el esfuerzo que ha costado conseguirlo. Cuando se trata de enjuiciar al crítico —el siempre crítico criticado— somos mucho más dramáticos. «Fulano no tiene ni idea», «No hay derecho a engañar al público de esa forma». Todas estas frases nos son muy conocidas.

Pero hay un pequeño detalle que pasamos por alto. Y es que el crítico también se exige a sí mismo unas circunstancias para efectuar su trabajo. No hay cosa más difícil que descubrir —alejándose de cualquier tipo de presión— las virtudes o los defectos de una composición o de su interpretación.

Concretamente en nuestro caso, y referido a Chopin, se nos pondrán reparos si enjuiciamos negativamente interpretaciones que no nos convencen de pianistas de renombre. Pero no hay que olvidar que si un pianista puede gesticular ante el instrumento sin que nos echemos las manos a la cabeza, un crítico bien puede juzgar —con los riesgos que entraña— una interpretación por la sensación que le produzca su escucha. Siguiendo con nosotros mismos como ejemplo, diremos que la audición de obras de Chopin nos puede producir nada más que dos estados anímicos: de profunda admiración o desprecio, aunque por nuestros conocimientos seamos capaces de distinguir estados intermedios cuando el agente que los produce —la interpretación— está inserta entre los dos polos del bien y del mal. Este es el caso de la versión de

Harasiewicz. Aunque no nos disgusta, no nos convence totalmente. Hay cierta desigualdad en los «tempos» y un concepto muy particular del tan traído y llevado «rubato». Sin llegar al amaneramiento, hay cierta indolencia en algunos momentos. Aunque en líneas generales nos parezca una versión aceptable. Conste que si en algo somos exigentes, musicalmente, es precisamente en Chopin. Y aunque sepamos que la perfección no existe, la buscamos; mejor, la necesitamos.—**J. P. M.**

**CHOPIN, F.: Chopin en Mallorca.** J. Moll, piano. HISPAVOX, HHS 10-440, «Stereo».

Disco éste conmemorativo del aniversario, y de excelente intención y tema, por cuanto recoge obras compuestas en parte o totalmente por Chopin durante su permanencia invernal en Mallorca.

Por lo general, se ha acertado en la plasmación de este proyecto. Juan Moll, por lo que demuestra en la documentada explicación que incluye el disco, conoce a Chopin. En cuanto a su interpretación, nos ha dejado gratamente sorprendidos, ya que, aun sin ser excepcional, raya a una muy apreciable altura, y desde luego nos parece música angélica si la comparamos con ciertos esperpentos extranjeros, de cuyos autores —de muchas campanillas, por cierto— no quiero acordarme, y que salieron no ha mucho, siendo engullidos con voracidad por las amplias tragaderas de la demanda española.

Hablemos de la interpretación por partes: empieza Moll discretamente por la «Polonesa», mejorando ostensiblemente en la «Salada» y rematando —en el mal sentido— la primera cara con un «Scherzo» que —aparte de no gustarnos nada— ofrece una gran diferencia de calidad con las versiones de las restantes obras. Confusión de notas, precipitación en algunas fases y desmayo en otras son las principales dolencias de que padece este malhumorado «Scherzo».

En la segunda cara varía el panorama, consiguiéndose algunos preludios verdaderamente notables. Destaquemos la delicadeza y gusto —tan de acuerdo con sus características— con que están realizados los brevísimos 10, 11 y 14, así como el colorido del 23 y la acertada captación del «ostinato» en los que ofrecen esta peculiaridad.

En conjunto, pues, un buen disco. En cuanto a las condiciones técnicas, sólo un fallo: confusión y resonancias en los pasajes rápidos en que intervienen las notas graves, deficiencias a

# 5º ANIVERSARIO CBS

## MUSICA CLASICA

### OFERTA ESPECIAL LIMITADA

#### NOVIEMBRE 74/ENERO 75

#### RESPIGHI



#### EL ALBUM RESPIGHI

*Las Fuentes de Roma*  
*Fiestas Romanas*  
*Pinos de Roma*  
*Vetrate da Chiesa*  
*Los Pájaros*

Orquesta de Filadelfia  
Didector: Eugene Ormandy

ALBUM 2 DISCOS 78257

PRECIO NORMAL: 750 ptas.  
PRECIO DE OFERTA: 550 ptas.

#### MAHLER



#### SINFONIA N.º 3 EN RE MENOR

Martha Lipton: Medio-soprano  
John Ware: Solo de trompa  
John Corigliano: Solo de violín  
Coro Femenino de la Schola Cantorum dirigido por Hugh Ross  
Coro de Niños de la Iglesia de la Transfiguración dirigido por Stuart Gardner  
Orquesta Filarmónica de Nueva York  
Director: Leonard Bernstein

ALBUM 2 DISCOS 77206

PRECIO NORMAL: 750 ptas.  
PRECIO DE OFERTA: 550 ptas.

#### RACHMANINOFF



#### LAS TRES SINFONIAS

Sinfonía núm. 1 en Re menor, Op. 13  
Sinfonía núm. 2 en Mi menor, Op. 27  
Sinfonía núm. 3 en La menor, Op. 44

Orquesta de Filadelfia  
Director: Eugene Ormandy

ALBUM 3 DISCOS 77383

PRECIO NORMAL: 1.125 ptas.  
PRECIO DE OFERTA: 825 ptas.

#### DVORAK



#### LAS TRES GRANDES SINFONIAS

Sinfonía núm. 7 en Re menor (Originalmente núm. 2)  
Sinfonía núm. 8 en Sol (Originalmente núm. 4)  
Sinfonía núm. 9 en Mi menor "Del Nuevo Mundo" (Originalmente núm. 5)

Orquesta de Cleveland  
Director: George Szell

ALBUM 3 DISCOS 77384

PRECIO NORMAL: 1.125 ptas.  
PRECIO DE OFERTA: 825 ptas.

#### BACH



#### EL CLAVE BIEN TEMPERADO

Libro I Completo  
(Preludios y Fugas 1 = 24)  
Piano: Glenn Gould

ALBUM 3 DISCOS 77385

PRECIO NORMAL: 1.125 ptas.  
PRECIO DE OFERTA: 825 ptas.



DISCOS CBS, S. A.  
Princesa, 1/Torre de Madrid/Madrid-13 (España)



las que, por otra parte, estamos ya acostumbrados.—M. M. V.

MENDELSSHON: Sinfonía número 11, en Fa M. **Concierto para violín en Re m.** I Musici. Philips, S 65 00 099.

Estas son las obras del Mendelsshon niño prodigio; anteriores al **Octeto de cuerda** y al **Sueño de una noche de verano**, están escritas para orquesta de cuerda, y en ellas se aprecia totalmente la estética del compositor. De padres judíos convertidos al protestantismo, banqueros, y con un «status» social cómodo y elevado, el niño Mendelsshon fue educado según las normas del trabajo bien hecho, conseguido a base de una rígida disciplina. Esto se transformó en una concepción vital conservadora, que aplicada a la música dio como consecuencia un ajuste absoluto a las formas tradicionales de componer. El niño Mendelsshon dominaba la forma sonata y el tratamiento instrumental de la orquesta; no tenía ninguna dificultad a la hora de expresarse musicalmente. Sin embargo, tal rigidez fue en detrimento de la capacidad de expresión emotiva. Las obras juveniles muestran una preparación increíble en el dominio del contrapunto, de la forma sonata, etc..., y a la vez muy pocas ideas que nos hagan vibrar. En la **Sinfonía número 11** hay claros indicios del dominio formal en los movimientos: primero, «Scherzo», «Menuetto», y el quinto, «Allegro molto», en forma de «Fuga»; y solamente el tercero, «Adagio», es una expresión emotiva, pero, ¡qué expresión! El dominio formal, en Mendelsshon, es un vehículo para comunicar sensaciones; y si bien el compositor hizo muchas obras sin ninguna idea que expresar, en las que puso su dominio estilístico a disposición de sus ideas logró maravillas tales como este «Adagio», verdadero equilibrio entre ajuste formal y expresión sensitiva. El **Concierto**, compuesto a los trece años, es más brillante, pero a la vez más vacío; las formas están más abiertas, pero no en favor del virtuosismo, sino en la complementación solista-orquesta.

I Musici son, a mi modo de ver, los intérpretes ideales de estas obras, pues a la perfección instrumental añan un ajuste total no sólo a la partitura, sino a la ideología con que ésta fue escrita.

La grabación es perfecta y el prensaje también. Las notas de la carpeta tienen el defecto de estar horriblemente traducidas. J. M. L.

MOZART, W. A.: **Conciertos para clarinete, KV 622**, y para

**fagot, KV 191.** A. Prinz, clarinete, y D. Zeman, fagot, con la Orquesta Filarmónica de Viena, dirigida por Karl Böhn. Deutsche Grammophon, 25 30 411, «Stereo».

La popularidad de los conciertos de Mozart para instrumentos de viento se advierte en la profusión que tenemos ahora de los mismos. Primero fue la EMI, que con la Orquesta de Berlín y Karajan nos presentó una integral de gran calidad. Luego fue el sello Philips, con excelentes solistas y el acompañamiento de la célebre Orquesta de la Academia de St. Martin in tre Fields, con Marriner (actualmente en oferta). Ahora la D. G. comienza un ciclo bajo la dirección del octogenario y veterano mozartiano Karl Böhn con la Orquesta Filarmónica de Viena. En el primer disco, que acaba de aparecer en el mercado español, nos presenta el **Concierto para clarinete, KV 622**. Por el número de «opus» comprendemos que se trata de una obra madura, de la misma época en que componía su **Requiem**, o sea por 1791, año de su muerte. Alfred Prinz es el solista que parece dominar su instrumento, logrando los más sutiles matices, con nítidas escalas, trinos deliciosos y en ningún momento ahogado por la orquesta, ya que se advierte que Böhn seleccionó un pequeño conjunto de la famosa orquesta vienesa. El resultado es notable, más que nada por ese equilibrio entre el solista y la orquesta. El **Concierto para fagot** es una obra de juventud de un Mozart que no llegaba a los veinte años y que pronto se sintió atraído por ese exótico instrumento. Las melodías son quizá más frescas, incluso hasta la línea melódica del primer tiempo presenta un «cantabile» muy hermoso, que parece una «canción sin palabras». Dietmar Zeman asombra también por su aterciopelado sonido en un instrumento cuya expresión no es precisamente la más dulce. Las cadencias que aparecen en la grabación son del propio intérprete. Böhn vuelve a deleitarnos con un acompañamiento leve, casi de susurro, en el cual los filarmónicos de Viena demuestran su clase, a las órdenes de un excepcional director. P. M. C.

PAGANINI, Nicolás: **Concierto para violín (número 6) en Mi menor**, op. post. Acompañamiento orquestal, Federico Mompellio. Salvatore Accardo, violín. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Charles Dutoit. D.G. 25 30 467.

Si nuestras dotes de observación no nos engañan, no esta-



mos en presencia de un concierto de Paganini. ¿Qué significa eso de «acompañamiento orquestal»? Si es lo que nos figuramos, resultaría que la parte de la orquesta está escrita por Federico Mompellio, y puesto que las cadencias son de mano del propio Accardo, ¿qué nos queda de Paganini?

De todos modos, este disco representa un problema para escribir este comentario. Por nuestros «prejuicios» podemos dudar si la obra se adapta o no a la forma de hacer del monstruo del violín. Respuesta afirmativa. La parte del violín, endiabladamente difícil y virtuosa, es todo un tratado sonoro de las posibilidades del instrumento. La parte orquestal no tiene ningún interés. Carece de fuerza —aunque tenga sus «crescendos» de rigor—, y sobre todo sirve para preparar la brillante entrada del solista, haciéndole en ocasiones más vistosos los cambios de tonalidad.

Otro aspecto es la interpretación. Dado que para juzgarla hemos, necesariamente, de compararla, diremos que el trabajo de Accardo nos parece muy apropiado, pese a que el carácter de estreno mundial del disco nos impida, lógicamente, la comparación.

Aunque pudiera desprenderse una respuesta negativa a esta producción de cuanto se ha escrito más adelante, no debe entenderse tal. Sabemos que las obras de Paganini para violín y orquesta no son otra cosa que malabarismos virtuosísticos carentes de sentido musical, en el aspecto que acostumbramos a relacionar con esta frase. De todos modos, reconocemos que nos gusta en determinados momentos. Porque, ¿quién no se cansa de tanta tragedia, tanto drama, tanta lucha psicológica, etcétera? Nosotros, al menos, sí. Y algunas obras de este tipo nos vienen muy bien para «desengrasar» tanta energía espiritual concentrada.

Técnicamente perfecta, es una grabación que nos satisface.—  
**J. P. M.**

**PERGOLESI, G. B.: Stabat Mater** (Rev. A. Soresina). E. Lear, soprano; C. Ludwig, contralto. Voces femeninas del Coro de Cámara de Rías RSO Berlín. Director, Lorin Maazel. PHILIPS, 65 00 594 «Stereo».

Esta portentosa obra, cima de la obra de Pergolesi, fue escrita en el año de la muerte del compositor —1736—, y constituye una obra clave, siendo de una parte a modo de remate glorioso del Barroco, y de otra clarividente avance de un nuevo tipo de

música que hace entonces su aparición.

Hemos de recordar que en el año que se escribe este **Stabat...** le quedan aún catorce años de vida a Bach y veintitrés a Haendel, en los que ambos escribirían algunas de sus más relevantes obras. Por ello, esta obra sorprende por su modernidad, ya que conjuga de modo insuperable los dos movimientos fundamentales —Barroco y Clásico— del siglo XVIII.

Pergolesi sorprende de una parte por la tremenda emotividad y profundo sentimiento que confiere al canon y a las progresiones barrocas —así como a la serena gravedad del contrapunto y a la melancolía de los movimientos lentos—, y por otra por la delicadeza malabarista de sus operísticos arias y dúos —plenos de finos ornamentos rococós—, que hacen de su obra en conjunto, y en particular de este **Stabat...**, un hito de insoslayable valor en la historia de la Música.

Esta admirable obra está servida en la presente versión de modo insuperable. A una grabación sencillamente espléndida se suma un prensaje de relevantes calidades; sólo un pero que oponer a las condiciones técnicas: un levísimo soplo —con dificultad perceptible, esa es la verdad— en las partes que requieren gran actividad del coro, aunque sólo en muy determinados momentos.

En cuanto a las solistas vocales, destacaremos su admirable empaste, su admirable ajuste con la obra y su sobrio y comedido al par que brillante sentido de la «coloratura», tal y como en la época se comprendía. Por su parte, Lorin Maazel, al frente de la orquesta, logra una de sus más deliciosas interpretaciones, lo mismo erudita que modernísima, revelándose primerísimo especialista en obras de este tipo.

En definitiva, sólo me quedan elogios para calificar un disco que no dudo en citar entre los que más me han impresionado.  
**M. M. V.**

**PROKOFIEV, Serguei: Romeo y Julieta** («Ballet» completo). Orquesta de Cleveland. Director, Lorin Maazel (tres LP en álbum con libreto explicativo; precio de oferta hasta el 31 de enero, 750 pesetas). (DECCA, SET 6620/22 «Stereo»).

**Romeo y Julieta** constituye un caso aparte en la historia del «ballet» y su tradición, en la cual se inscribe: concluida la partitura en 1935, el estreno «auténtico» de la pieza dramática no tuvo lugar hasta 1940, pero la música, en esta última fe-

cha, era ya famosa. El mismo año 1935, a la vista de las dificultades que presentaba el montaje teatral, desglosó Prokofiev 14 de las 52 secciones de la partitura para estructurar dos «Suites» de concierto, que el mismo compositor dio a conocer en 1937, en Chicago, y al año siguiente en Boston. Yendo aún más lejos, transcribió Prokofiev diez pasajes de la obra para piano solo, en 1937, «Suite» instrumental, estrenada por el propio músico en Moscú ese mismo año.

Aun siendo una de las páginas más (parcialmente) conocidas de su autor, **Romeo y Julieta** es obra poco escuchada en su integridad por los aficionados. El disco ha favorecido muchas veces grabaciones fragmentadas, con material tomado generalmente de las dos **Suites**, algunas de ellas de notable calidad: en España ha sido justamente famoso durante años el registro de Ansermet (Decca, SXL 2306), sólo equiparable a nivel internacional con el formidable trabajo de Erich Leinsdorf y la Boston Symphony para RCA, en grabación no publicada en nuestro país. En la década de los 50, un entonces muy joven Rozhdestvensky grabó para Melodía la partitura completa; este álbum, no muy afortunado de sonido, tuvo una mediana distribución en Europa, y nula en España. Finalmente, en el pasado 1973 se publicaban, simultáneamente, dos lecturas completas, modernísimas en el aspecto técnico, de André Previn con su London Symphony (EMI «Voz de su Amo», no editado en España), y de Lorin Maazel dirigiendo a su recién estrenada Orquesta de Cleveland.

Antes del análisis de la interpretación, parece obligado contestar a una pregunta: ¿merece la pena adquirir el «ballet» completo de Prokofiev, máxime si ya se posee alguno de los discos consagrados a las **Suites**? La respuesta es claramente sí: **Romeo y Julieta** es seguramente la mejor composición de Prokofiev, y prescindiendo del transfondo cronológico en que se gesta su creación, una de las obras más indiscutiblemente hermosas de toda la literatura orquestal. Lo que más sorprende al conocedor parcial de la partitura en una primera audición completa de la misma es la enorme cantidad de música «sobresaliente» que alberga el conjunto, pleno de hallazgos melódicos, que parecen infinitos (la vena temática de Prokofiev adquiere en **Romeo y Julieta** tintes de prodigalidad sorprendentes), acusados contrastes rítmicos y, dato que nunca falta en el autor, riqueza or-

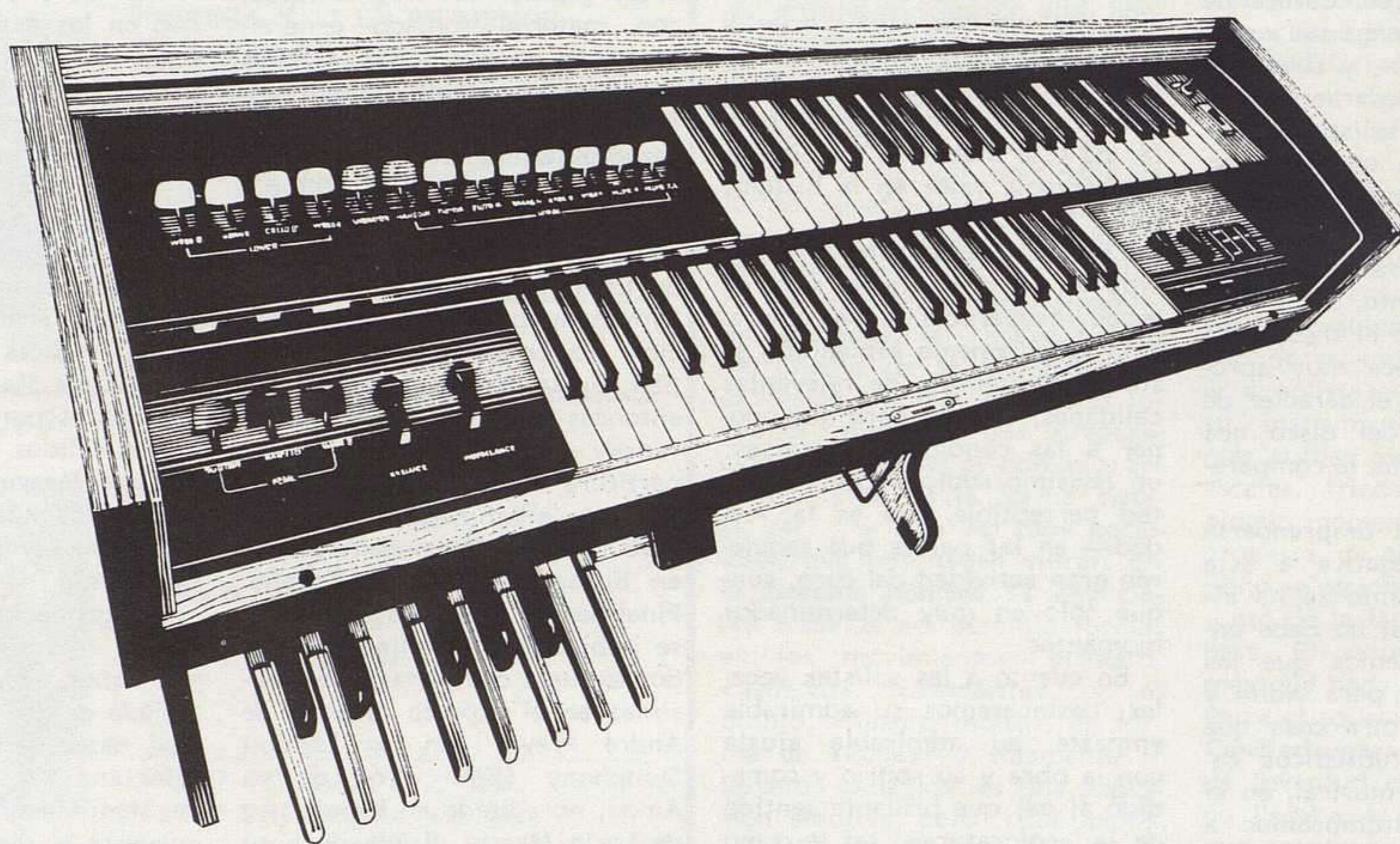
questal de belleza e ingenio sorprendentes.

Es una lástima la ausencia en el mercado español de la versión de Previn, porque los planteamientos de este director, antitéticos con los de Maazel, son muy útiles a la hora de comparar. Previn interpreta **Romeo y Julieta** como página esencialmente sinfónica; Maazel, más en línea de hombre de teatro, adopta un esquema abiertamente dramático. Previn incide en las «líneas quebradas» del pentagrama; es decir, subraya los contrastes entre violencia y estatismo; Maazel, por su parte, busca (y encuentra) toda la carga de lirismo y apasionamiento subyacente en la obra, en una lectura de escueta elegancia. Así, mientras Previn va a proponer la gravedad en los acentos y la tensión como constante en trabajo que parece hecho «de un plumazo», Maazel procura acceder a la sutileza y a la media voz, a veces al grito, pero siempre en clima de filigrana, de labor de orfebrería. El resultado tiene una concreción genérica en los muy lentos «tempi» de Previn y los rápidos, fugaces en algunos momentos, de Maazel. Ambos planteamientos me parecen perfectamente válidos. Creo, sin embargo, que Maazel (la versión editada en España) tiene una baza más a su favor: la Orquesta de Cleveland.

La agrupación de George Szell, que la «modeló» durante veintiséis años, había permanecido alejada de los estudios de grabación desde la muerte de su titular en 1970. **Romeo y Julieta** ha significado el retorno de la orquesta al disco, ahora bajo la batuta de su nuevo director, y los «clevelanders» no han perdido la oportunidad de demostrar hasta qué punto el apabullante nivel de precisión instrumental obtenido en la «etapa Szell» se mantiene. La Orquesta de Cleveland, definida una vez como «el mejor instrumento del mundo», sólo tiene competencia en razón a técnica, actualmente, con la Filarmónica de Berlín, de Karajan. Tampoco Maazel ha perdido ocasión de probar su capacidad de «imantar» a una orquesta, y su simbiosis artística con Cleveland, en esa postura antes anotada de noble pasión y refinado lirismo, configuran una interpretación magistral, sin fisuras, de la obra de Prokofiev.

Ya en la primera cara del álbum, Maazel (y su orquesta) hacen levantar de su asiento al oyente al plantear la «Danza matinal» (número 4) con una vitalidad rítmica exultante. Pero son las dos secuencias más claramente teatrales (Matrimonio de los protagonistas, inmediato enfren-

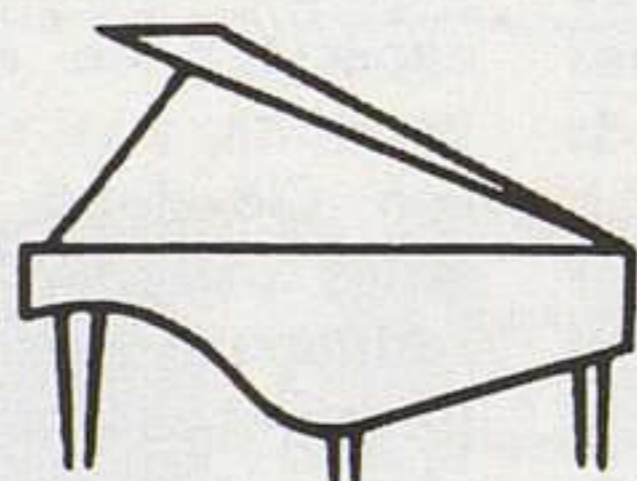
# Organos electrónicos



## WURLITZER



## YAMAHA



## HAZEN

JUAN BRAVO, 33

MADRID-6



tamiento de Mercutio y Tibaldo, con muerte del primero y lucha entre Romeo y Tibaldo, en el Acto segundo; Funeral de Julieta y muerte de los dos amantes, en el Acto cuarto) las que inspiran a Maazel sus mejores momentos: en ambos casos, la interpretación se produce con fluidez imparable, en progresión dramática perfecta. Es casi injusto señalar en estos dos actos citados pasaje alguno destacado, pero la «recreación» por Maazel del número 34, la muerte de Mercutio (epicentro, por otra parte, de la tragedia), es una auténtica exhibición de control rítmico y dinámico difícil de omitir. En fin, como simple demostración de las posibilidades de la orquesta, los portamentos de los violines en el «Poco piu tranquillo» del número 13 (Danza de Julieta con Paris) han de oírse para creerse.

Una nota respecto al sonido: la grabación, maravillosa como pocas de Decca (¡excelente detalle anotar los nombres de los ingenieros!), está cortada a un nivel muy ligeramente por debajo del normal; la justificación de este dato técnico se halla en un intento de reproducir más fielmente la amplia gama dinámica de la partitura. Es, por ello, necesario elevar un poco más de lo normal el volumen de escucha.

Estamos ante un producto ejemplar, acaso la mejor grabación de música orquestal publicada este año en España. Conocerla es casi obligación para el buen aficionado.— J. L. P. A.

RAJMANINOV, Sergio: **Concierto para piano, número 1, en Fa sostenido menor, op. 1. Concierto para piano, número 4, en Sol menor, op. 40.** Rafael Orozco, piano. Royal Philharmonic Orchestra. Director, Edo de Waart. PHILIPS, 65 00 541.

A primera vista puede parecer que veintiocho años no son suficientes para interpretar los **Conciertos** de Rajmaninov con toda la plenitud temática que cabe exigir. Pero como no hay regla sin excepción, he aquí que Rafael Orozco, veintiocho años, ha resuelto el problema con todas las garantías que puedan pretender los exigentes admiradores de Sergio Rajmaninov.

Desde el primer surco del disco nos sorprende la fuerza de la versión que escuchamos. Más tarde, el lirismo. En ambos casos —y en los intermedios— orquesta y piano se compenetran para producir un resultado sonoro de alta calidad, que no desearían firmar algunos de los «grandes» del teclado y de la dirección.

Técnicamente perfecto, Orozco muestra además un conocimiento del «fondo» que, insistimos, no parece estar acorde con la generalizada idea que en España tenemos de los artistas españoles.

No podemos, por limitaciones de espacio, extendernos en consideraciones más particularizadas. Confíe, pues, el aficionado en nuestro silencio y recuerde que siempre «el que calla, otorga».

Técnicamente, el disco es estupendo. Igualmente, las notas explicativas han sido redactadas con maestría y conocimiento. Un disco que puede ser exponente de la calidad de las últimas realizaciones de nuestra industria discográfica.—J. P. M.

RAJMANINOV, Sergio: **Concierto número 2, en Do menor, op. 18, para piano y orquesta. Etudes-tableaux, op. 33, números 3, 5 y 6.** Rafael Orozco, piano. Royal Philharmonic Orchestra. Director, Edo de Waart. PHILIPS, 65 00 539.

Notas aclaratorias de Martin Snowden encuadran, literariamente, esta versión del **Segundo concierto** de Rajmaninov. Rafael Orozco, el pianista español, nos ofrece una lectura de indudable calidad, apoyada en todo instante por Edo de Waart al frente de la Royal Philharmonic. La parte pianística —de tremenda significación, no ausente de virtuosismo— es en manos de Orozco de obligada audición para el aficionado. Conviene destacar los ocho sonoros acordes con que principia el tiempo inicial, resueltos por Orozco con una templada gradación dinámica. Asimismo es de señalar el incomparable dúo piano-flauta, al principio del segundo tiempo, de igual manera que toda la vibrante exposición del solo de piano del «Finale».

La Orquesta no sólo acompaña, sino que, cuando corresponde, se conjunta admirablemente con el solista para producir un concierto para piano y orquesta que no difiere en nada de lo que —jugando un poco con los títulos genéricos de las formas musicales— podríamos llamar una sinfonía con piano.

Grabación y prensado excelentes completan este disco, que acogemos positivamente con todos los honores, pues los merece.

Por último, digamos que se incluyen tres **Estudios-Cuadros** del op. 33, que están tratados por Orozco con todo el rigor que exige la esencia dramática del compositor, pues no contienen otra cosa estas cortas obras maestras.—J. P. M.

RACHMANINOV, Sergio: **Conciertos para piano y orquesta** (edición integral). **Rapsodia sobre un tema de Paganini, op. 43.** Agustín Anievas, piano. Nueva Orquesta Filarmónica, de Londres. Directores: Moshe Atzmon, Rafael F. de Burgos y Aldo Ceccato. EMI, J-165 50 268/70. Vladimir Ashkenazy, piano. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, André Previn. DECCA, SXL 6565-7.

Simultáneamente, y junto con la versión de Rafael Orozco con la Royal Philharmonic Orchestra, al mando de Edo de Waart, para Philips, de reciente aparición, salen a nuestro mercado discográfico estas dos versiones de los **Conciertos** de Rachmaninov.

Antes de entrar en materia interpretativa deseamos hacer algunas observaciones en cuanto a lo que —creemos— significa la aparición por partida triple de estas obras en España. Cualquiera que haya observado este hecho puede pensar que nuestro mercado discográfico es envidiable. Y no es rigurosamente exacto, por cuanto la aparición de tres versiones diferentes de los **Conciertos** de Rachmaninov (a las que hay que añadir las versiones de diferentes **Conciertos**, de Ashkenazy con la Orquesta de Moscú, y de Arturo Benedetti-Michelangeli; Van Cliburn; Julius Katchen; Peter Katin; Yevgeni Mogilevsky; el propio Rachmaninov, Sviatoslav Richter y Alexis Weissenberg) no presupone la bondad de nuestro mercado, cuando faltan en él grabaciones capitales. ¿Qué ocurre entonces? ¿Se trata de una programación defectuosa? Creemos que la razón hay que buscarla en la falta de contacto de unas editoras con el resto, y sobre todo en la imperdonable ausencia de un catálogo general de los discos españoles, que además de servir al público (que con su exigencia de una versión determinada obligaría a las Casas a no proliferar en los autores y obras «de repertorio») representaría un gran colaborador para los responsables de la edición de nuestras grabaciones, que podrían comprobar el interés y, por tanto, la comercialidad de un determinado lanzamiento. Aunque no vamos a incidir ahora en el tema, nos parece tan interesante que prometemos tratarlo en otra ocasión.

Como ya es corriente, lo primero que encontramos al abrir los álbumes son los libretos. Es curioso observar que ambos comienzan con una introducción escrita por el propio pianista. Tras su lectura nos parece más interesante a todas luces el de

Ashkenazy, por cuanto su enjuiciamiento de las obras es mucho más realista, y porque añade un excelente juicio sobre «el gusto» sobre el que deberíamos reflexionar.

El resto de las notas en los dos álbumes es de calidad similar. Muy esquemáticamente, el resultado del análisis comparativo de ambas versiones podría resumirse así:

**Concierto número 1.** Nuestras particulares preferencias se encaminan hacia la versión de Ashkenazy, aunque con una ventaja muy ligera. Es de resaltar la increíble similitud conceptual de ambos pianistas sobre este **Primer concierto**. Tanto uno como otro hacen gala de una tremenda violencia sonora, de una dinámica arrolladora. La orquesta que dirige Rafael F. de Burgos suena ligeramente menos potente que la que conduce Previn. Es posible que esto —que se hace más patente en el resultado de la brillantez sonora— se deba al distinto diapason de ambas orquestas. (Recuérdese que las orquestas americanas afinan ligeramente más alto que las europeas, lo que trae consigo una mayor presencia sonora.) De todos modos, ambas versiones son de una calidad uniforme, y no nos disgustan ninguna de ellas.

**Concierto número 2.** Tristemente, no se da la misma similitud en esta obra. La parte pianística nos resulta más brillante y vehemente en Ashkenazy que en Anievas, aunque la diferencia no sea, ciertamente, dramática. En el plano orquestal, Previn se lleva los honores con alguna ventaja sobre Atzmon. La grabación, técnicamente hablando, es más clara en la versión Decca que en Emi, aunque, volvemos a insistir, en líneas generales no existen grandes diferencias entre uno y otro álbum.

**Concierto número 3.** Un fascinante empate para la versión de este **Concierto**, ya que si la versión de Ashkenazy nos ofrece mayores contrastes, la de Anievas nos conquista con una delicada poesía. El precioso primer tiempo de este **Concierto en Re menor** está magistralmente tratado por ambos pianistas. Las orquestas vuelven a diferir ligeramente, con ventaja para Previn frente a Aldo Ceccato.

**Concierto número 4.** En esta ocasión —quizá debido a las escasas diferencias apuntadas en las interpretaciones precedentes— se nos hace más difícil el aislamiento de cuanto de positivo hay en una lectura sobre la otra. Quizá en el aspecto de la orquesta —esta vez de nuevo nuestro F. de Burgos— estriba la distinción. En justicia, debe-





mos señalar que nos ha convenido más el trabajo de nuestro director que el de sus colegas, aunque esto no deba ser tomado en sentido triunfalista, por cuanto son escasos los detalles en los que nos basamos, y que incluso se deban a las particularidades propias de cada composición.

**Rapsodia sobre un tema de Paganini.** Con una pequeña diferencia se destaca la versión de Ashkenazy, por cuanto hay más brillantez o, si se quiere, más fuerza, más violencia. La orquesta, nuevamente a las órdenes de Atzmon, en la versión EMI está ligeramente menos presente que la que dirige Previn.

Como resumen, bien podríamos recurrir a la frase que fue símbolo de nuestra historia en tiempos pasados: tanto monta...

Sinceramente, si ahora mismo tuviéramos que decidir la puntuación sobre 10 de ambas producciones nos veríamos muy comprometidos para evaluar justamente estas magníficas realizaciones, que, sin desmentirme en lo dicho en el principio de este amplio comentario, quizá debieran haber salido al mercado antes, con objeto de que los que desearan disfrutar de la obra para piano y orquesta de este gran compositor lo hicieran a través de cualquiera de estas dos excelentes versiones, en lugar de tener que contentarse con otras —que conocemos— de menor calidad.

En cuanto al aspecto técnico, poca es la diferencia que existe entre DECCA y EMI, aunque la primera, en algunos momentos concretos, nos ofrezca más definición sonora, por cuanto su nivel de «soplo» es más bajo.—**J. P. M.**

**RACHMANINOF, Sergio: Concierto número 2 para piano y orquesta en Do menor, op. 18.**  
**FRANCK, César: Variaciones sinfónicas para piano y orquesta.** Alexis Weissenberg (piano), Orquesta Filarmónica de Berlín; director, Herbert von Karajan. (EMI, «Voz de su Amo», 1 J 067-02.374. Cuadrofónico.) (Sistema SQ.)

Es casi penoso que una obra tan vacua como el **Concierto número 2** de Rachmaninof esté tan fantásticamente tocada y bien grabada como en este caso. En fin, éste es el **Concierto número 2** de Karajan, dado que el control del director austríaco abarca a todas las voces y registros orquestales, incluyendo en el inventario al mismo piano solista. Weissenberg se atiene con su característica solvencia y seriedad a las coordenadas fijadas por Karajan para la interpretación, y toca esta obra con la

misma calidad (¿por qué?) que si se tratase de la **Quinta Partita**, de Bach.

Otro mundo, tanto por la obra como por el planteamiento que de ella realizan director, solista y orquesta, son las **Variaciones** de Franck: la lectura de Weissenberg y Karajan es formidable, intensa, evanescente a la vez, y, por encima de todo, potenciadora de todas y cada una de sus figuras melódico-rítmicas diferenciadas que componen el calidoscopio de la bellísima partitura. Es una versión de referencia y, desgraciadamente, para aquellos que, como el que firma, no sean especialmente devotos de Rachmaninof, las **Variaciones** justifican casi obligadamente la adquisición del disco.

La grabación es excelente y su compatibilidad con el «stereo» es perfecta. El piano se coloca en una zona intermedia, que abarca, en la audición en cuatro canales, la mitad posterior del campo sonoro.—**J. L. P. A.**

**RAVEL, Mauricio. Concierto en Sol para piano y orquesta.** Concierto para la mano izquierda. Philippe Entremont, piano. Orquesta de Filadelfia. Director, E. Ormandy (Conc. en Sol). Orquesta de Cleveland. Director, Pierre Boulez (Conc. mano izquierda). CBS. S-73.070.

No cabe duda de que entre la amplia producción pianística de Ravel los Conciertos ocupan un lugar destacadísimo en cuanto se refiere a su aporte en el contexto general del piano. La profunda maestría del compositor francés está claramente reflejada en estas dos obras de reconocida calidad, y que en múltiples ocasiones muestran un claro enraizamiento con el «jazz». Lo cual las hace acreedoras del aplauso de un elevado número de aficionados.

La interpretación del binomio Entremont-Ormandy, para el **Concierto en Sol** es, sin más adjetivos, fabulosa. Asimismo Entremont y Boulez nos ofrecen una lectura concluyente del Concierto para la mano izquierda.

Pianísticamente nos interesa de este disco la sonoridad del instrumento que se nos antoja alejada de ese concepto pianomelódico, al que tan frecuentemente se alude cuando se habla de un compositor impresionista como Ravel. En contraposición a esto nos encontramos con un piano-percusión cuyos acentos rítmicos —extraordinariamente marcados por Entremont— nos sorprenden positivamente. Como contraste entre esta violenta fuerza que Entre-

mont despliega principalmente en su mano izquierda —en ambas obras— podemos encontrar pasajes de marcados acentos «cantábiles» que no se contraponen a lo enunciado hasta ahora.

Desde el punto de vista orquestal poco que añadir, salvo que, una vez más, se puede comprobar la altísima cota alcanzada por las orquestas de Filadelfia y de Cleveland, consideradas unánimemente como de las primeras del mundo. Y con razón.

Resumiendo: se trata de una grabación imprescindible que, además de sus brillantes interpretativas, posee un inmejorable aspecto técnico y unos sabrosos comentarios firmados por el propio pianista intérprete de las obras.—**J. P. M.**

**RAVEL, Mauricio: Integral de la obra para piano.** Monique Haas, piano. HISPAVOX HES-60-105/6/7 (álbum de tres discos).

Es curioso observar la diferencia existente entre las obras revelianas compuestas exclusivamente para piano y las escritas para piano y orquesta. Salvando todas las distancias lógicas, nos atreveríamos a enunciar la obra para piano solo como más impresionista, mientras que a los conciertos los calificaríamos de más impresionantes. Oyendo este triple álbum nos viene a la mente una consideración respecto a la obra para piano de Ravel. Y es que la producción piano-orquesta es más para el gran público, para la galería, aunque no pierda ni un ápice de calidad, mientras que la obra piano-solo nos parece más íntima, más sentimentalmente elaborada y más rica en los «nuevos» recursos pianísticos que surgen con el impresionismo.

A lo largo de estos tres discos Monique Haas nos ofrece su particular versión y visión del piano de Ravel. Versión que no nos disgusta y que, en honor a la verdad, tampoco nos apasiona, aunque nos queda la duda de que quien no nos apasione sea la música y no la interpretación. De todos modos, nos complace oír la excelente dinámica empleada por Monique Haas; la exquisita sonoridad obtenida; la delicadeza expresada en ocasiones y la violenta fortaleza reflejada en otras.

Se trata, en suma, de una recomendable lectura que nos ha ido ganando para el piano del autor francés a medida que se sucedían las audiciones de los discos.

El trabajo técnico es muy interesante, con un sonido pianístico muy bueno y un prensaje bastante conseguido. Las notas explicativas, firmadas por Clau-

de Rostand, nos parecen fabulosas. Amplias y documentadas, completan brillantemente el álbum, que por otra parte ha sido galardonado con el premio de la Academia Charles Cros, lo que significa una garantía de confianza.—**J. P. M.**

**RESPIGHI, O.: Las fuentes de Roma y Fiestas romanas.** Orquesta de la Academia Santa Cecilia, de Roma; director, Fernando Previtali. Ricordi, HRIS-630-04.

Aparecen en esta grabación Ricordi, distribuido en España por Hispavox, dos obras de Respighi que figuran con alguna frecuencia en los programas de concierto. Son obras admirablemente orquestadas, brillantes, aunque algo huecas de contenido. Son obras de carácter descriptivo en las que el autor pretende «retratar», con la orquesta, las impresiones que ha recogido de las fuentes o de las fiestas de la Ciudad Eterna. La labor de Previtali es buena al frente de la Orquesta de Santa Cecilia, y el interés por estas obras sólo reside en el gusto personal de cada uno, ya que no pasan de ser unas brillantes postales, coloreadas por la paleta orquestal de su excelente instrumentador.—**P. M. C.**

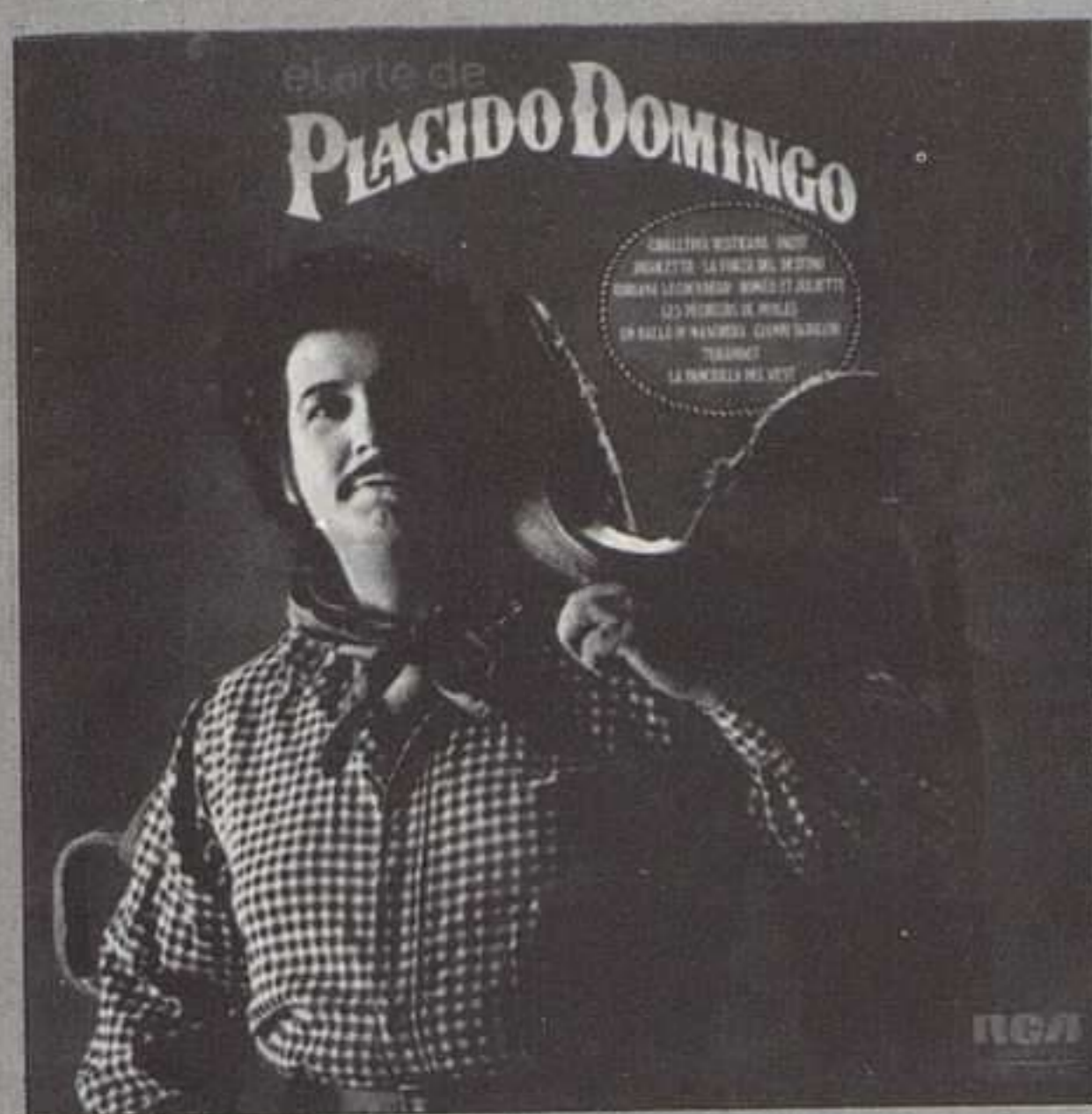
**TCHAIKOWSKY: Cascanueces** (Selección del «ballet») Orquesta y Coro infantil del Teatro Bolshoi, de Moscú. Director, Gennadi Rozhdestvensky. Hispavox Melodía, HMES. 610-68, «Stereo».

Esta selección —una más— del archiconocido «ballet» de Tchaikovsky tiene un interés: estar grabada en la URSS. Decimos esto porque el disco en sí no apunta nada sobresaliente, tanto más de destacar esto al ser **Cascanueces** una obra hipergrabada.

Es lo mejor, sin duda alguna, de la presente versión el «Vals de las flores», en que se consigue un buen equilibrio entre los miembros de la orquesta, que logran una bella versión de esta obra, llena de encanto. Otro tanto puede decirse de la «Apoteosis».

En las otras partes de la composición no podemos decir que suceda lo mismo, dando por resultado una versión desigual. Así, en las dos primeras partes se comienza muy dignamente, para concluir de forma muy inferior; da la impresión de que el director ha intentado sacrificar a una brillantez muy discutible ciertas calidades de **Cascanueces**. En este sentido, hemos de referirnos al excesivo y estridente impulso del metal, apoyado por unos violines que despuntan de agudos. Incluso en los

CAMPANA DIVULGACION MUSICAL  
**PLACIDO DOMINGO**  
 OFERTA ESPECIAL  
 DEL 26 DICIEMBRE AL 25 DE FEBRERO



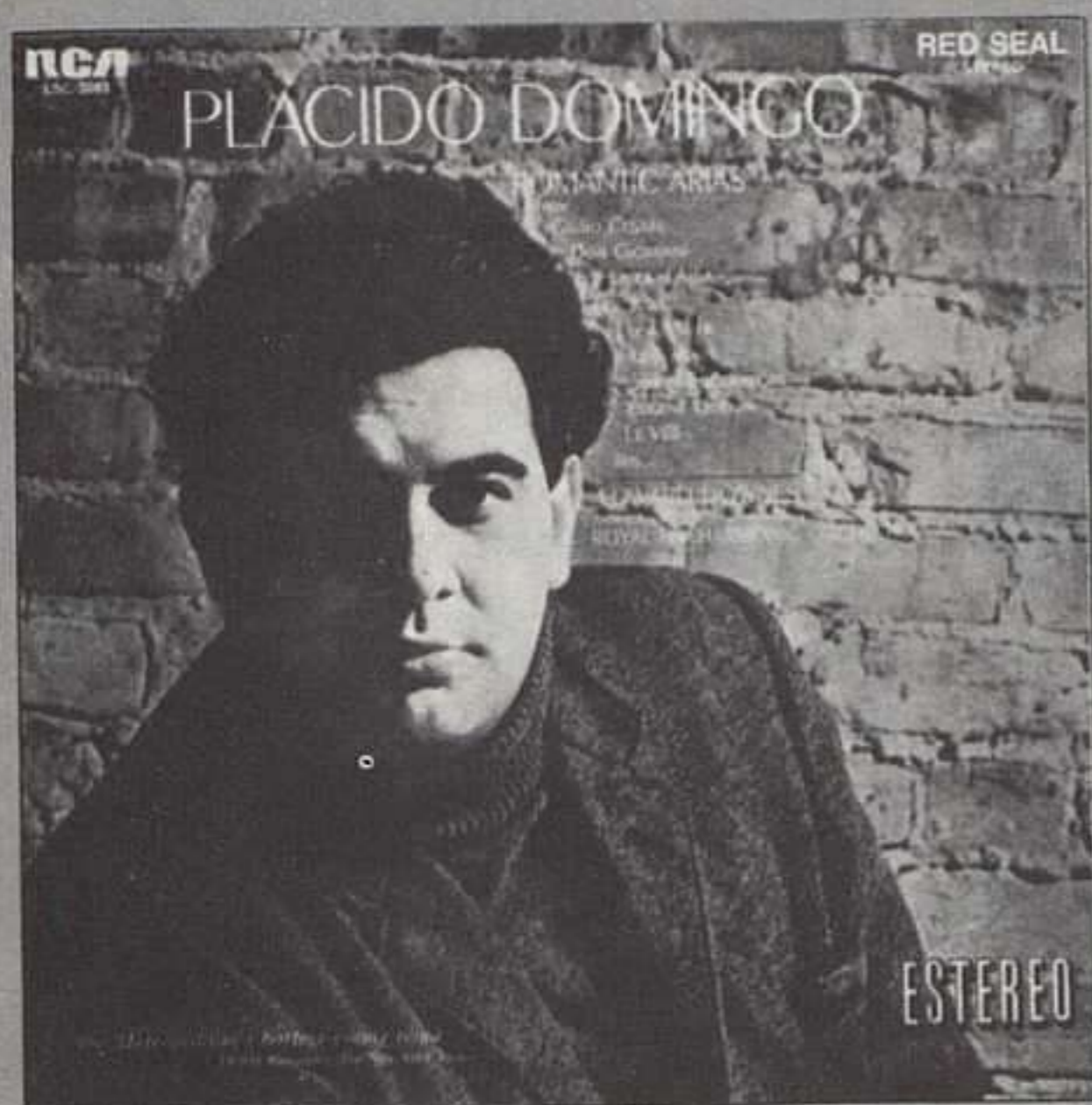
ARL1 0048 315 PTAS.



ARL2 0105 (ALBUM 2 D) 630 PTAS.



ARL1 0122 310 PTAS.



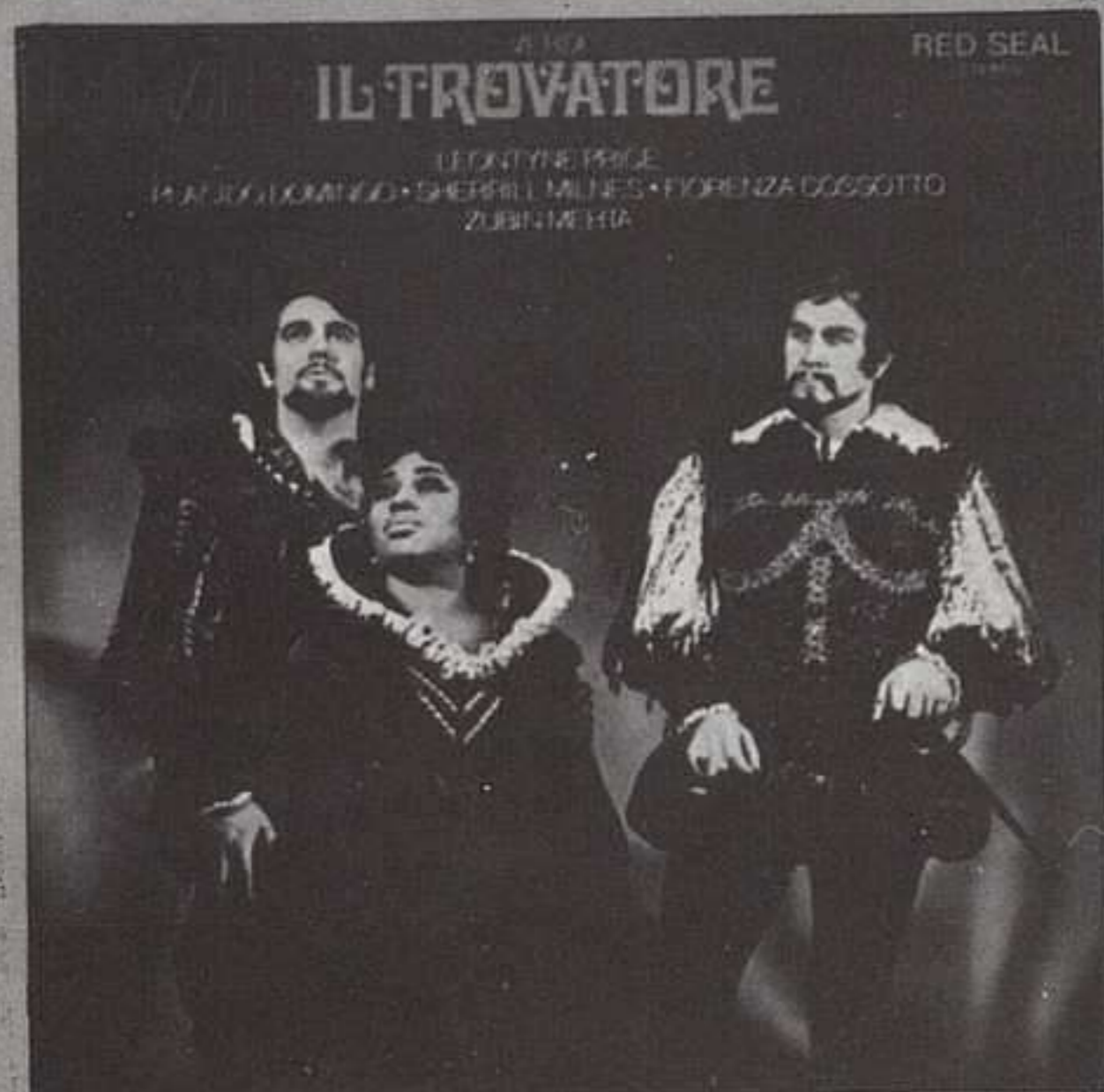
LSC 3083 315 PTAS.



LSC 3220 315 PTAS.



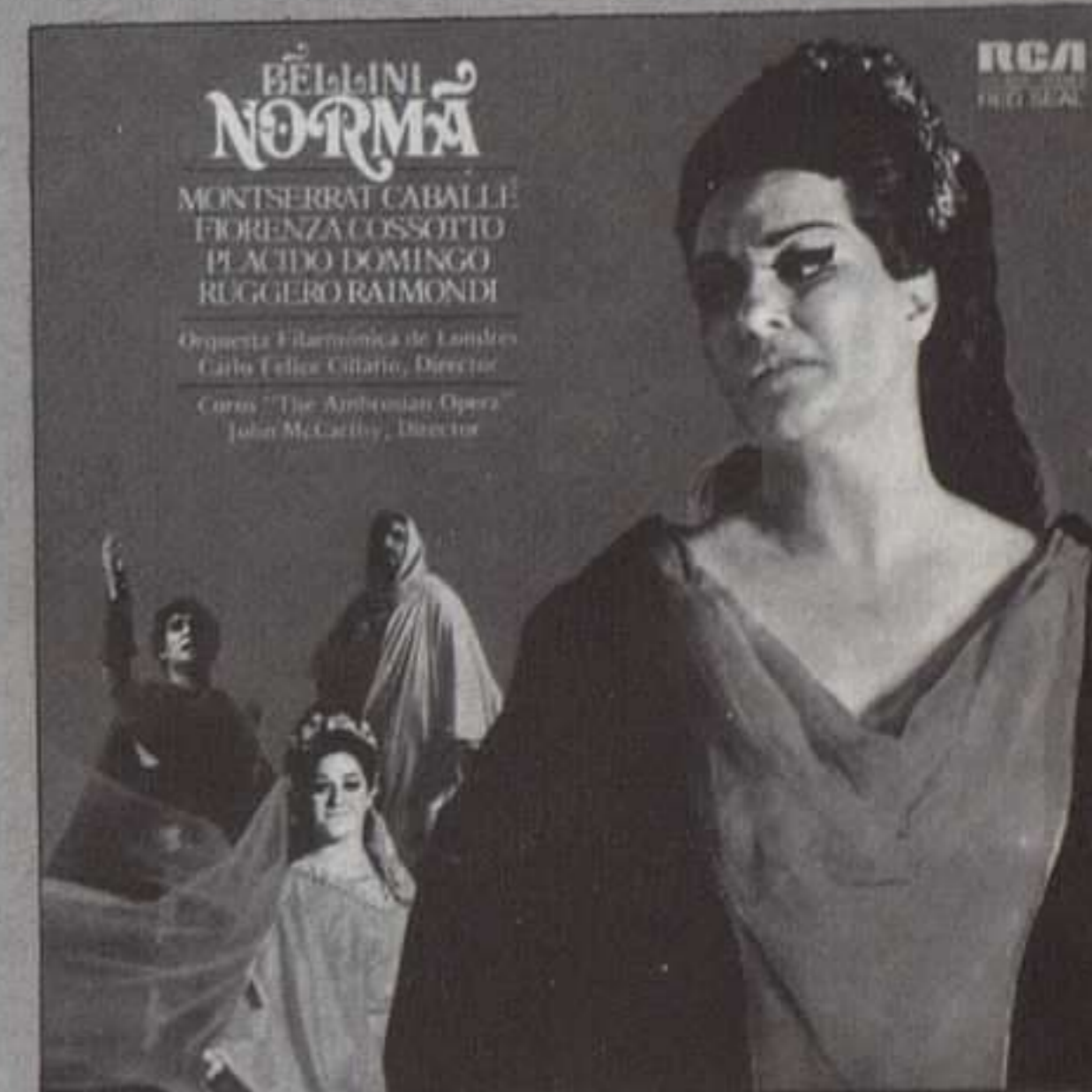
LSC 3251 315 PTAS.



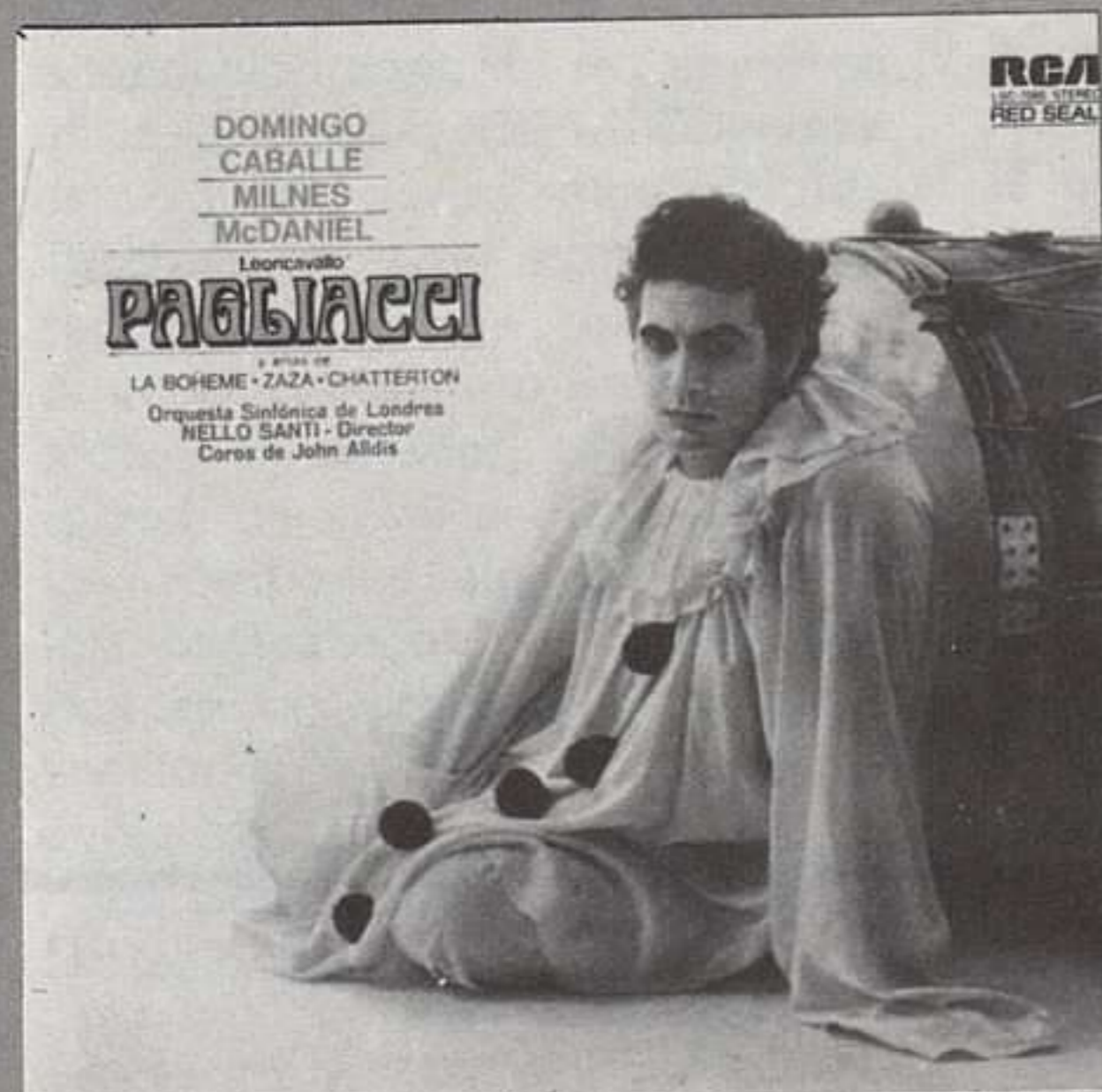
LSC 6194 (ALBUM 3 D) 945 PTAS.



LSC 6198 (ALBUM 3 D) 945 PTAS.



LSC 6202 (ALBUM 3 D) 945 PTAS.



LSC 7090 (ALBUM 2 D) 630 PTAS.



SRL3 9121 (ALBUM 3 D) 945 PTAS.



LSC 16358 315 PTAS.

PROXIMO LANZAMIENTO "I VESPRI SICILIANI"



# MONTSERRAT CABALLÉ

## NUEVAS GRABACIONES

SCE 970



ARIAS DE OPERAS

SCE 974



DUOS DE OPERA  
con  
Giuseppe Di Stefano

SCE 971



ROMANZAS DE ZARZUELAS

ESTEREO



Columbia



# EL DISCO CLASICO



motivos folklóricos —escasos—, como el que aparece en la «Marcha», el demasiado aceleramiento y las furibundas acometidas de la orquesta hacen que se pase de «tempestuoso».

Algo que sí debemos destacar es el «Vals de los copos de nieve», con la buena actuación del coro de niños.

El disco no ofrece tampoco nada sobresaliente en cuanto a condiciones técnicas, ya que incluso presenta en ciertos momentos ruidos que hacen temblonas y con ecos las partes de mayor velocidad.

Y, a modo de postdata, haremos justicia con el «Divertimento», también digno de citarse por el colorido impreso en esta versión a las más conocidas «Danzas».—**M. M. V.**

**TCHAIKOWSKY, Peter, Obertura 1812, Romeo y Julieta, Marcha Eslava.** Orquesta Sinfónica de Londres; director, André Previn. (EMI, «Voz de su Amo», 1 J 067-02.365. Cuadrofónico.) (Sistema SQ.)

De gloriosa podemos calificar esta grabación: toma de sonido, prensado, interpretación, todo ello servido mediante cuatro canales independientes por el sistema SQ. Creemos que se trata de la realización con sonido más natural, en este sistema, de cuantas han aparecido en el mercado, quizá por no haber caído en el fácil efectismo sonoro de laboratorio.

Pero lo realmente importante es la versión que Previn ofrece de la **Obertura 1812**, obra discutida y simultáneamente popular, que muy pocas veces se nos brinda en una versión seria, meditada y a la vez brillante. Para ello basta con fijarnos en los últimos compases de esta interpretación, a partir del prodigioso «ralletando», largo y obsesivo como nunca antes habíamos oído, o en las frases de los violonchelos en la primera sección de la obra. A nosotros nos parece que ésta es la mejor **1812** en el mundo del disco.

Figura en la grabación la también popular **Marcha eslava**, buena muestra de las posibilidades de la nueva técnica de reproducción sonora; sin embargo, al ir precedida de la **Obertura**, esta pieza queda algo diluida. También es aquí notable la dirección de Previn, especialmente en el rapidísimo «tempo» elegido y en detalles, tales como la forma de resaltar las notas de los trombones, algunas frases de los contrabajos, el «diminuyendo» en los timbales o las intervenciones de los violines en el curso del brillante final.

La segunda cara la ocupa la fantasía **Romeo y Julieta**, de la

que existen múltiples versiones, siendo ésta una que puede codearse con las mejores, a las que supera en cuanto a sonido. **R. O. R.**

**SARASATE, PABLO de: Recital.** Eduardo Hernández Asiaín, violinista, con Jesús Galdea al piano. Clave, «Stereo», 18-1332.

Hace ya algunos años, el distinguido violinista Eduardo Hernández Asiaín grabó para el sello Hispavoz un disco dedicado a Sarasate, que es lo mismo que decir un disco dedicado al más insólito virtuosismo violinístico. Asiaín sale airoso de la prueba y nos demuestra cómo es capaz de vencer todas las tremendas dificultades de la música de Sarasate, tanto técnicas como expresivas. Hay en su «toque» esa rara versatilidad que lo mismo puede ser violenta, como en el **Capricho vasco**, o apasionada, como en la **Danza española número 7**. Con un arco seguro, limpio hasta el asombro de los armónicos, brillante en **La Habanera** (no olvidemos que Asiaín nació en La Habana) y técnicamente perfecto en los endiablados **Aires gitanos**. En fin, pocas veces ha sido tan acertado reeditar un disco como en esta oportunidad, que sirve para refrescar la memoria y reafirmar al gran maestro que es Asiaín entre los más grandes valores del violín que ha tenido y tiene España en la actualidad, aunque se le considere más en el extranjero que en su propio país. Sólo bastará escuchar unos compases de **Aires gitanos** para comprobar que en lo que decimos no hay exageración. Jesús Galdea le acompaña al piano con mucho apasionamiento; hay que reconocer que es justo y cumple con el ingrato cometido de acompañar.—**P. M. C.**

**STRAUSS, Richard: Las travesuras de Till Eulenspiegel. Danza de los siete velos, de «Salomé». Don Juan.** Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Herbert von Karajan. Deutsche Grammophon, 25 30 349, «Stereo».

Un gran disco éste, tanto por la reconocidísima categoría de las obras que contiene como por la orquesta y el director.

Hemos de empezar por decir que, a pesar de todo, no parece haber logrado Karajan una versión redonda, una de esas creaciones definitivas a que tan acostumbrados nos tiene. Es, sin embargo, ésta una gran versión, de la que nos gusta particularmente la «Danza...». Consigue el director, en este caso, identificarse plenamente con el estilizado y algo convencional exotismo

que impera por los años en que Strauss escribe esta composición. Equiparable por muchas razones a los cuadros de Moreau, se cree estar respirando una atmósfera plena de un incienso decadente y sensual en una suntuosa corte persa. Todo esto, todos los insinuantes giros, plenos de matices, de la música, han sido captados por la maestra batuta de Karajan.

En las otras dos obras, las cualidades —la original y agilísima soltura de **Till...** y la dramática y contrastada arquitectura de **Don Juan** han sido también desarrolladas con maestría, sobre todo en los vigorosos acentos de la cuerda grave, aunque, en mi humilde opinión, no se llegue siempre a la continuada tensión y homogeneidad que se aprecian en la «Danza...».

Las estupendas condiciones técnicas del disco completan un excelente conjunto, haciendo de éste algo verdaderamente interesante para cualquier buen aficionado a Strauss.—**M. M. V.**

**SCHUMAN, R.: Escenas de Fausto.** Fischer Dieskau, Harwood, Shirley Quirk, Pears. Orquesta de Cámara inglesa; Cantores del Festival de Aldeburgh y Coro de la Wondsworth School. Director, Benjamín Britten. DECCA. Set. 567/8. Dos discos «stereos».

Este álbum se recibió a última hora en la Redacción, y por ello no podemos incluir su crítica en el presente número, aunque por su interés lo reseñamos.—**J. G. B.**

**VERDI: Simón Bocanegra.** Tito Gobbi, Boris Christoff, Victoria de los Angeles, Giuseppe Campora. Orquesta del Teatro alla Scala; director, Gabrielle Santini. VOZ DE SU AMO, ALBUM G-208. «Stereo» artificial.

He aquí una de esas ocasiones en que el comentar una grabación se transforma en un placer. Puesto que en el número 444 se comentó la publicación de la RCA, nos centraremos exclusivamente en los puntos de mayor interés.

La dirección de Santini es acertada, pero no alcanza el nivel general de Gavazzeni en la de RCA; y en todo caso, no es lo más destacable, lo cual es, sin lugar a dudas, el plantel de intérpretes. Entre ellos destaca la figura de «Simón». ¿Quién mejor que Gobbi, el más extraordinario actor cantante de postguerra, podía afrontar el papel? Sus no muy amplias facultades vocales en cuanto a volumen, pero inteligentísimamente manejadas para dibujar matices y sensaciones por medio de graduacio-

nes volumétricas, se ponen al servicio de su personaje preferido. De notar momentos cumbrados sería trasladar su parte de libreto; pero a título de ejemplo anotemos: el primer dúo con «Fiesco» («Del mar sull lido», «Tre giorni errante», etc.), y para comparar con Capuccilli fijémonos en aquel «Quella pura belta», en donde este último, falto de inteligencia para crear belleza, recurre a la potencia vocal como medio expresivo. Impresionante es también su escena undécima del primer acto, «Fratricidi!», y en particular el último dúo con «Fiesco» y la escena de la muerte. Estamos ante una de las grabaciones antológicas de Gobbi, lo cual ya es decir bastante. Pero no queda todo ahí, y en el reparto figuran los prestigiosos nombres de Christoff y Victoria de los Angeles. El primero, poseedor de una de las voces con timbre más penetrante y oscuro de su cuerda, imprime auténtica majestad a su personaje. Su visión es un modelo de autoridad, la cual viene apoyada por unos «tempo» pausados, algo que faltaba con Gavazzeni. Su aria es la que más nos satisface de las versiones oídas. Victoria no tuvo nunca un registro especialmente alto, y aquí se requiere en algunos momentos; pero ella lo suple con ese encanto personal tan característico. Con mucho, ambos personajes están por encima de sus homónimos en la otra versión (Raimondi y Ricciarelli). El único punto débil es el tenor, quien en modo alguno puede brillar a la altura de sus colegas. ¡Lástima no haber contado con otra primera figura de la época! Entonces bien podría calificarse este registro como una de las más perfectas grabaciones operísticas existentes.

Entre todos estos valores surge el hecho infortunado de un reprocesamiento a «stereo» que ha venido a empeorar el sonido del registro original de la época, con presencia de múltiples distorsiones y ruidos de fondo, etcétera. Una verdadera lástima.—**G. A. R.**

**VARIOS AUTORES: Valses románticos** (obras de Chopin, Brahms, Schubert, Ravel, Debussy, Tchaikowsky, Rajmaninov, Liszt). Pianista, François-Joël Thiollier. RCA, SVL1-p 126, «Stereo».

Desconocemos quién tendrá la culpa de que no sepamos nada de este pianista que acapara por lo menos ocho grandes premios internacionales de piano. Desconocemos asimismo la razón de que un pianista de esta categoría aparezca en nuestro mercado con un disco hecho a base

**PRIMICIA  
MUNDIAL**

**DISCOPHON**



**GRABACION ORIGINAL DIRIGIDA Y AUTORIZADA  
POR SU AUTOR**

**PAU CASALS**

**EL PESSEBRE**

**ORATORIO PARA VOCES SOLISTAS CORO Y ORQUESTA  
SOBRE UN POEMA DE**

**JOAN ALAVEDRA**



**ORQUESTA DEL FESTIVAL CASALS**  
Dirección, **PAU CASALS**

**DOS DISCOS LP ESTEREO EN ALBUM ESPECIAL INCLUYENDO  
LIBRETO BIOGRAFICO ILUSTRADO Y TEXTOS ORIGINALES DEL  
POEMA**



# EL DISCO CLASICO



de pequeñas piezas como las que contiene éste que comentamos. Desconocemos, entre otras cosas, la razón de que un disco de esta calidad, muy discutible, grabado en Italia, se comercialice en nuestro país, en el que existen más de «cuatro» pianistas que esperan la oportunidad de que un mecenas a 33 revoluciones por minuto les lance a la popularidad. Pero no es nuestro cometido juzgar la necesidad de publicar o no ciertas producciones. ¿O quizá sí? Lo pensaremos.

Lo más destacable de este pianista lo podemos encontrar en la interpretación de los dos grandes autores del piano: Chopin y Liszt. En el primero —**Valses en Mi bemol mayor, op. 18**, y en **Re bemol mayor, op. 64, número 1**— Thiollier nos ha sorprendido. No toca Chopin, pero el resultado nos agrada, pese al exceso de «rubato», que en ocasiones —final del primer vals enunciado— se traduce en un claro «ritardando» que no conocíamos en ninguna otra versión. En Liszt, la fuerza, la energía y la acrobacia que exige el **Vals Mephisto** están brutalmente marcadas. No hay concesiones a la languidez, lo cual nos parece muy acertado.

En resumidas cuentas, aunque no veamos clara la necesidad de la publicación de esta grabación, nos parece relativamente atractiva la interpretación. Sin duda, será un disco de positivo balance económico.—**J. P. M.**

VARIOS AUTORES: CHAIKOVSKY (**Capricho italiano. Vals de «Eugenio Onegin»**). RIMSKY-KORSAKOV (**Capricho español. Marcha nupcial de «El Gallo de Oro»**). Orquesta de Filadelfia. Director, E. Ormandy. CBS, S 73.325.

La colección «The Sound of Genius Masterworks Library», editada por CBS, ha publicado varios volúmenes. Todos ellos de una indiscutible calidad desde todos los puntos de vista que componen un disco. La selección de obras está pensada para interesar a un gran sector de aficionados. No olvidemos que todos los que desean conocer el mundo de la música solicitan —como hemos hecho nosotros en nuestros principios— estas obras sencillas, bellas, sin complicados programas, sin otra cosa, en definitiva, que música agradable. Por esta razón no dudamos en recomendar la grabación a aquellos que empiezan.

La interpretación es fabulosa. Para definirla con una palabra —tomada por cierto de las notas que acompañan al disco—, no cabe esperar menos del

«hombre cumbre con la orquesta cumbre». Es suficiente.

La grabación y el prensado son, igualmente, formidables. Es probable que, desde el punto de vista de sonido, esta colección sea de las más cuidadas por CBS.

Por tanto, un volumen que merece la pena adquirir con la seguridad de que el oyente más escrupuloso no se verá defraudado.—**J. P. M.**

VARIOS AUTORES: **Recital de Teresa Berganza. Félix Lavilla al piano.** Columbia, C-7561.

Nos llega esta grabación de Teresa Berganza que contiene un amplio catálogo de obras de autores españoles. No se aclara si es una grabación reciente o una «reaparición». Tampoco se señala en la carpeta quién la acompaña (en la etiqueta del disco se señala que es Félix Lavilla); lo era presumible. Tampoco se afirma si la grabación es «stereo» o no. En el programa aparecen obras de Esplá, Mompou, Ernesto Halffter, Castillo, García Leoz, Rodrigo, del propio F. Lavilla, de Manuel Carrá, de Toldrá y de Gombau. Acertada reunión de «lieder» españoles contemporáneos en la mejor voz de España. Teresa Berganza tiene la virtud de embellecer y hacer resaltar las bellezas escondidas en cada obra que su privilegiada garganta expresa. Las canciones y los autores representan, demasiadas estéticas diferentes como para buscar una unidad, y el solo denominador común está en la nacionalidad de los autores. Teresa Berganza ha logrado en la presente grabación dar a cada obra, independientemente de las demás, como en el caso de **Ay, qué linda Moca**, de Halffter, ese encanto íntimo que sólo una artista de su categoría puede alcanzar. Félix Lavilla no es un acompañante, es un artista que desde el piano complementa de forma inigualable la labor de su esposa. La misión de Lavilla está a la misma altura que la de la Berganza, logrando ambos un triunfo absoluto. Existe una pequeña distorsión en el **Pregón**, de Esplá, que parece un defecto de grabación en los agudos. Este disco nos pone en contacto con un ramillete incomparable de «lieder» españoles de este siglo.—**P. M. C.**

VARIOS AUTORES: **Flautas en Sans - Souci** (Quantz, Hasse, Graun, Federico el Grande). Jean-Pierre Rampal, Orquesta Antigua Música. Director, Jacques Roussel. PHILIPS, 65 04 117, «Stereo».

El período recocó, con todo su encanto y delicada ornamen-

tación, está representado por los presentes conciertos con admirable fidelidad. Se aprecian en ellos las directrices del barroco, pero aligeradas y menos trascendentes, junto al germen de lo que será el clasicismo en las posteriores décadas. Son particularmente patentes y persistentes las características barrocas en los movimientos lentos, constituyendo algunas —para la época de los conciertos— casi anacronismos.

Puede decirse que el barroco se hace rococó cuando la solemnidad se transforma en aras del adorno. Por tanto, este período último es el período dorado del solista individual. Rampal, espléndido intérprete y gran especialista en este tipo de música, une a una gran técnica —que le permite afrontar insuperablemente los escollos de estos conciertos, que, en casos como el **En Fa**, de Graun, llegan a churriguerescos— un extraordinario equilibrio y pureza, visibles particularmente en los «cadenze» y «tempi» graves, siendo apreciable en los últimos por la escasa contribución de la orquesta.

Responde bien ésta, ya tratada en ocasiones como avance de la futura sinfonía; se muestra, a pesar de sus pocas piezas, sólida en los «tutti», dando digna réplica al solista.

En el aspecto técnico, hemos de lamentar algunas resonancias, quizá debidas al intento de realzar los graves. Si bien aparecen éstos potentes, así como clara la «conversación» solista-«tutti», no aparece con tanta precisión el delicado sonido de la flauta. En definitiva, un buen disco —con obras de interesantes innovaciones con respecto a su tiempo— y muy interesante para el público español; yo, personalmente, no conozco otra edición en España de estas obras.—**M. M. V.**

VARIOS AUTORES: **Arie e Canzoni del Barocco italiano.** C. Bergonzi, tenor. F. Lavilla, piano. ENSAYO, ENY-802.

Francamente interesante el disco. Como muy bien se explica en la carpeta, luce en estas **Arie** todo el color y dinamismo del período barroco, así como la opulencia y dramatismo venecianos, en oposición al vibrante y ornamentado estilo napolitano. En lo referente a los compositores, se puede decir que las canciones contenidas en este disco giran en torno a los ejes del veneciano Vivaldi, grandilocuente y sentimental, y del napolitano Scarlatti, de grandioso sentido dramático. Muy parecidos en cuanto a la emotividad, se diferencian ambos maestros en la estructura melódica y formal de

sus obras. El espíritu de estos dos compositores —así como de los otros, barrocos tardíos, que les acompañan —ha sido muy bien recogido por Bergonzi, cuyo estilo —espléndido sobre todo en la media voz y la sentida, pero contenida, ornamentación— se identifica con las **Arie**, sin caer en innecesarios lucimientos ni en interpretaciones poco acertadas y «modernas», que tanto desvirtúan en ocasiones las versiones de obras barrocas.

Excelente el acompañamiento de Lavilla. Hemos de lamentar, no obstante, que para completa autenticidad no se haya recurrido al clave, que por otra parte hubiera logrado mayor fidelidad en pasajes cuya agilidad y exigencias dramáticas se hubieran compaginado mejor con este instrumento que con el piano.

Concluamos afirmando que el disco ofrece una grabación y prensaje perfectamente satisfactorios, que hacen enteramente recomendable esta versión: en primer lugar, por sus ya mencionadas cualidades; en segundo, por ofrecer algunas obras poco conocidas.—**M. M. V.**

## Críticas sintetizadas

BACH, J. S.: **Cantatas BWV 75, 20, 168, 70, 40, 150 y 88.** I. Reichelt (soprano), V. Gohl (contralto), A. Kraus (tenor), H. F. Hunz (bajo), Marta Kessler (contralto), T. Altmeier (tenor), W. Schöne (bajo), N. Burns (soprano), S. Nimsgern (bajo), M. Schreiber (soprano), M. Jetter (contralto), P. Maus (tenor). Coros de Franckfurt, de Gächingen y de Stuttgart. Bach Collegium, de Stuttgart. Director, Helmuth Rilling. ERATO, HES 60-155/58, cuatro discos «Stereo».

Siete hermosas **Cantatas** de Bach integran este álbum, de muy aceptable nivel sonoro y provisto de un libreto espléndido por su concisión y utilidad. Los solistas, Coros y Orquesta arriba nombrados se integran con toda homogeneidad bajo la batuta de Rilling, director concienzudo, cuyo oficio está desprovisto totalmente de cualquier matiz de divismo. Sin alcanzarse lo genial, las versiones de Rilling bastan para el goce completo de estos gloriosos pentagramas, lo cual, ciertamente, es mucho.—**J. L. G. B.**



BEETHOVEN, Ludwig van: **Concierto para violín, violoncello y piano, en Do mayor, op. 56 («Triple concierto»)**. Violín, Conrad von der Goltz; violoncello, Jan Polacek; piano, Kirste Hjort. Nürnberger Symphoniker Orchestra. Director, Otmar M. F. Maga. ZAFIRO, ZOR 5.056.

Obra: Audición frecuente. Interpretación: No representa nada nuevo. Tanto solistas como orquesta y director cumplen. Eso es todo.

Grabación: Sin ser mala, el piano queda alejado y suena muy grave.

Prensado: Normal para esta serie.

Recomendabilidad: B (tenemos en cuenta el precio del disco).—J. P. M.

BEETHOVEN, Ludwig van: **Sonata para piano, número 23 («Appassionata»)**. **Sonata para piano número 6**, op. 10, número 2. Emil Gilels, piano. D. G., 25 30 406, «Stereo».

Presentación: En la línea de la compañía. Buenas notas de W. S. Newman (9).

Obras: Muy de repertorio la **Appassionata** y no tanto la **Número 6**. Es inútil extenderse sobre la importancia de las mismas.

Interpretación: Genial en la **Appassionata**. Indiscutiblemente poco clásica (diametralmente opuesta a un Brendel, por ejemplo), presenta unos contrastes de «tempi» y de dinámica auténticamente reveladores, y sobre todo, indiscutiblemente nuevos. La **Sonata número 6** está espléndidamente tocada por Gilels, pero su carácter más mozartiano concuerda menos con las «heroicas» maneras del eximio pianista soviético. (10 para la **Appassionata**), (9 en conjunto).

Grabación: Formidable, como se sobreentiende al nombrar al ingeniero: Klaus Scheibe. Se trata de uno de los técnicos de la firma más familiarizados con el piano (9).

Prensado: Bueno (8).

Recomendabilidad: A. Un gran disco.—J. I. P.

BELLINI: **Norma**. Joan Sutherland, Marilyn Horne, John Alexander, Richard Cross. London Symphony Orchestra; director, Richard Bonyngue. DECCA, «Stereo», SET 424/6.

Obra: Durante muchos años, de repertorio infrecuente, pero resucitada gracias a María Callas. Exponente

máximo del «bellcantismo». Su interés es indudable.

Versión: El enfoque es eminentemente «bellcantista», prestando la máxima atención al lirismo, con cierto detrimento del carácter dramático. John Alexander y Cross cumplen sin ninguna brillantez especial. El punto fuerte es la presencia femenina. Dentro del planteamiento efectuado nadie mejor que la Sutherland para realizarlo; en los aspectos de lirismo es la interpretación más completa de las existentes. Con ella se acopla eficazmente la Horne, siendo de especial mención el dúo «Mira o Norma». La dirección es correcta, sin llegar a la calidad de la de Serafín en la versión Callas.

Grabación: Buena.

Recomendabilidad: Para los dramáticos, preferible la de Callas; para los líricos, la presente, y para los que estén en el término medio, la de Caballé.—G. A. R.

BRAHMS, Johannes: **Concierto para piano y orquesta número 2, en Si bemol mayor, op. 83**. Dieter Goldmann, piano. Münchner Symphoniker Orchestra. Director, Hanspeter Gmür. ZAFIRO ZOR-5.046.

Obras: Muy frecuente.

Interpretación: Nada fuera de lo corriente. No existe clara depuración en los diversos planos orquestales. El piano tampoco ofrece nada desconocido.

Grabación: Muy desigual. Al principio suena poco, para hacerse más tarde casi excesivo el volumen original del disco.

Prensado: Común al resto de la Serie Concierto.

Recomendabilidad: C.

Observaciones: Se acompaña de un interesante comentario.—G. P. M.

BRUCKNER, Anton: **Sinfonía número 0, en Re menor**. Orquesta del Concertgebouw, de Amsterdam; director, Bernard Haitink. (Philips, 65 00 685, «Stereo».)

Obra: Prácticamente desconocida en nuestro país. De la máxima importancia para obtener una perspectiva global del ciclo sinfónico bruckneriano, dado que esta obra supone un enlace con la tradición Beethoven-Schubert-Schumann bastante anterior a la conexión

oficial que hasta nuestros días ha venido siendo la **Primera sinfonía** de Brahms.

Interpretación: Estructural, objetiva, extremadamente sobria (8).

Grabación: Muy buena, a pesar de tener casi ocho años tras de sí (9).

Prensado: Aunque muy claro y carente de ruido, la gama dinámica es ligeramente más concisa que la del original holandés (7).

Recomendabilidad: La importancia histórica de la obra exige la A, aun con las reservas anotadas.—J. L. P. A.

CANTO GREGORIANO: **El Canto Gregoriano en la Abadía de Kergonan**. Volumen III. **A María, Madre de Dios**. ARION, ARN, 38.123.

Obras: Diversas dentro de la temática común dedicadas a María. Son, con respecto al panorama gregoriano de nuestra discografía, infrecuentes.

Interpretación: Correcta, con presencia y sonoridad.

Grabación: Muy buena. (¿A qué se debe la constante calidad de grabación de este tipo de discos? Es un ejemplo a seguir.)

Prensado: Excelente. Sin ruidos que alteren la audición.

Recomendabilidad: Dentro de este tipo de discos, B.

Observaciones: El disco se acompaña de un interesantísimo comentario que debiera figurar en todas las ediciones gregorianas en bien de su comprensión musical y religiosa. J. P. M.

COUPERIN, Francois: **Apoteosis de Lully, Apoteosis de Corelli, 10 Concierto «Los gustos reunidos»**. Orquesta de Toulouse. Director, Louis Auria-combe. EMI, la Voz de su Amo. 1 J 063-11.334.

Obras: Interesantísimas por lo poco frecuentes. Muy bellas.

Interpretación: Buena.

Grabación: Buena.

Recomendabilidad: B.—

J. R. T.

DVORAK, Anton: **Concierto para violoncello y orquesta en Si menor op. 104**. Nürnberger Symphoniker Orchestra. Director, Othmar M. F. Maga. Violoncello, Jörg Metzger. ZAFIRO, ZOR 5.055.

Obra: Importante dentro de la literatura «cellista».

Interpretación: Sensiblemente interesante.

Grabación: Buena.

Prensado: Bueno.

Recomendabilidad: C.

Observaciones: Con comentarios. Es una grabación interesante si consideramos su precio.—J. P. M.

LISZT, Franz: **Conciertos para piano: uno en Mi bemol mayor y dos en La mayor**. Münchner Symphoniker Orchestra. Directores: Denis Zsoltay y Hans Zanotelli. ZAFIRO, ZOR: 5.052.

Obras: Relativamente conocidas.

Interpretación: Aunque no figura el nombre del pianista en parte alguna, tampoco puede sentirse sobremanera. Un poco amanerado en el concepto, no ofrece una versión concluyente.

Grabación: Buena.

Prensaje: Bueno.

Recomendabilidad: C.

Observaciones: Pese a todo, lamentable la omisión del pianista.—

J. P. M.

LISZT, Franz: **Conciertos para piano y orquesta números 1, en Mi bemol mayor, y 2, en La mayor**. Ivan Davis (piano). Royal Philharmonic Orchestra; director, Edward Downes. (Decca, PFS 4252, «Stereo».)

Obras: De repertorio, sobre todo el primer **Concierto**.

Interpretación: Correcta, sin ninguna aportación especial. A precio normal, Brendel y Haitink, que añaden a estas obras el **Totentanz** (Philips, 6500 374), representan la versión más satisfactoria y ejemplar. La misma Decca posee en serie económica una lectura superior a la actual, debida a Katchen con Argenta (SDD 124 «Ace of Diamonds»).

Grabación: Buena, sin ser excepcional.

Prensado: Perfecto.

Recomendabilidad: C.—J. L. P. A.

MOZART EN CHELSEA: (**Divertimentos y Contradanzas**, revisados y orquestados por Edik Smith). Academy of St. Martin-in-the-Fields; director, Neville Marriner. (Philips, 6500 367, «Stereo».)

Obras: Totalmente desconocidas, a menos que se estudien los cuadernos de apuntes del joven Mozart. Erik Smith ha instrumentado con acierto once de estas páginas, escritas por el compositor a la edad de ocho años. Interpretación: Marriner y su extraordinario conjun-



to hacen plena justicia a la esmerada labor recopilada de Erik Smith en una interpretación chispeante y virtuosa (10). Grabación y prensado: Perfectos ambos (9).

Recomendabilidad: Aunque se trata de obras menores, el interés musicológico y la calidad de la traducción sonora exigen una A.—**J. L. P. A.**

**MOZART, Wolfgang: Sinfonía 35 en Re mayor («Haffner»), KV 385.. Sinfonías de Salzburgo, en Re mayor y Fa mayor.** Orquesta Pro Arte (Sinfónica Salzburgo). Director, Kurt Redel. Orquesta del Mozarteum (Sinfonía 35): Director, Alfred Scholz. ZAFIRO, ZOR 5.045.

Obras: Las **Sinfonías de Salzburgo**, de audición infrecuente. Muy conocida la **Número 35**.

Interpretación: Normal, aunque algo rápida en las **Sinfonías de Salzburgo**. En la **Sinfonía «Haffner»** tampoco observamos nada fuera de lo común.

Grabación: Deficiente. Gran exceso de agudos. Las orquestas suenan chillonas. Prensado: Aunque no excelente, sensiblemente superior a la grabación.

Recomendabilidad: C.

Observaciones: Excelente presentación, con comentarios, dado su bajo precio.—**J. P. M.**

**MOZART, Wolfgang: Concierto para piano y orquesta en Re menor, KV-466. Concierto para violín y orquesta en La mayor, KV-219.** Süddeutsche Kammerorchester München. Director, Hanspeter Gmür. Piano, Ernest Gröschel. Violín, Hermann Kienzl. ZAFIRO, ZOR 5.054.

Obras: Frecuentes.

Interpretación: Excelente, sin llegar, naturalmente, a poder ser comparadas con las de los «grandes».

Grabación: Asimismo muy buena.

Prensado: De calidad.

Recomendabilidad: B.

Observaciones: Con comentarios. Es muy interesante que el **Concierto para piano** esté grabado ¡con un clavicordio! El efecto, además de sorprendente, es muy curioso. Con las cadencias escritas por Beethoven este disco no debe faltar en ninguna discoteca. Oír el **Concierto** de piano es una delicia.—**J. P. M.**

**MUSSORGSKY, M.: Cuadros de una exposición.** ALBENIZ, I.: **Tango número 2, en Re, op. 165.** RAVEL, M.: **Espejos.** Pianistas: Hanae Nakajima, Helga Sommer y Dieter Goldmann. ZAFIRO, ZOR 5052.

Obras: Los **Cuadros**, de audición muy corriente. Las otras obras, asimismo frecuentes, como «propinas» más que nada.

Interpretación: Cualquiera de los tres pianistas poseen una técnica normal y aceptable. En cuanto al tratamiento: excesiva rapidez, matices y fraseo alterados en ocasiones e inexistencia de «legatos» básicos en «El Castillo».

Grabación: Ligera distorsión en los «fortes».

Prensado: Normal, con cierto descuido al final de las caras.

Recomendabilidad: C.

Observaciones: Inexplicable la composición elegida para este disco. No responde, creemos, a ningún criterio predeterminado.—**J. P. M.**

**OFFENBACH: Cuentos de Hoffmann.** Plácido Domingo, Joan Sutherland, Huguette Tourangeau, Gabriel Bacquier. Orquesta de la Suisse Romande; director, Bonyngue. DECCA, «Stereo», SET 545/7.

Obra: Infrecuente.

Versión: En ausencia de la antigua de Victoria de los Angeles y Gedda es la mejor junto con la de Sills. Sutherland cumple especialmente como «Julietta», sin que sus caracterizaciones logren igualar a las de Sills, quien, por otro lado, es vocalmente inferior. Domingo se encuentra forzado en algunos momentos, dentro de una tónica general aceptable. Muy bien Tourangeau y Bacquier, quienes son las figuras de la publicación. La dirección de Bonyngue presenta algunos reparos.

Grabación: Soberbia, presentando gran cantidad de efectos especiales.

Recomendabilidad: Alta para los amantes de la obra.—**G. A. R.**

**PUCCINI: Tosca.** Leontyne Price, Giuseppe di Stefano, Giuseppe Taddei. Orquesta Filarmónica de Viena; director, Von Karajan. DECCA, «Stereo», 5BB 123/4.

Obra: Frecuente y con cantidad de grabaciones. Claro exponente de la unión músico-teatro.

Versión: Muy interesante, sin ser la mejor. El prin-

cipal valor radica en la cuidada y lírica, sin menoscabo del efecto dramático, dirección de Karajan, quien se luce especialmente en los dúos soprano-tenor. Leontyne Price y Taddei están acertadísimos en sus respectivos papeles, mientras que Di Stefano empezaba ya a dar claras muestras de cansancio vocal en el registro agudo; véase su grito de «Victori».

Grabación: Tiene ya algunos años, pero se conserva correcta y capaz de competir con las actuales.

Recomendabilidad: Interesante dentro del espectro de versiones, en el cual ocupa uno de los cinco primeros puestos; pero seguimos prefiriendo la de Sabata, Callas, Stefano, Gobbi.—**G. A. R.**

**ROSSINI, Gioachino: Sonate a quattro (números 1, 2, 3 y 4).** English Chamber Orchestra. Director, Antonio Ros Marbá. (Ensayo ENY, 807, «Stereo»).

Presentación: Excelente. Doble carpeta, muy elegante, en cuyo interior se incluyen las notas, muy documentadas, de Marcos Costa, y varias fotografías de la orquesta y el director en el momento de las tomas (10).

Obras: De repertorio sólo en las agrupaciones de cámara. Se trata de páginas quizá intrascendentes, pero deliciosas por la originalidad, el tratamiento y la frescura que respiran sus pentagramas. Parece asombroso que las compusiera un niño de once años.

Interpretación: Muy correcta. «Tempi» en general lentos, pero de acuerdo con el espíritu de las obras. La respuesta de la English Chamber Orchestra es extraordinaria, fundamentalmente por su precisión. La visión de Ros Marbá es muy aceptable y de buena factura, pero le falta un «algo» de genialidad, como puede ser la elegancia o aristocracia de la interpretación de la Academia de S. Martín de los Campos, o el humor latino y el espíritu arrollador de la de I Musici (7-8).

Grabación: Magnífica, de gran claridad. El ingeniero es el conocido Christopher Parker (9).

Prensado: Acorde con la magnífica grabación (9). Recomendabilidad: B.

Observaciones: Sería A la recomendabilidad, de no existir en nuestro país interpretaciones de estas obras tan excelsas como las citadas en el apartado de interpretación.—**J. I. P.**

**SCHUBERT, Franz: Sinfonía 4 en Do menor («Trágica»). Sinfonía número 6, en Do mayor.** Bamberger Kammerorchester. Süddeutsche Philharmonie Orchestra. Directores: Alfred Cholz y Alexander von Pitmich. ZAFIRO, ZOR 5.049..

Obras: Frecuentes, aunque no en demasía.

Interpretación: Normal en ambos casos.

Grabación: Sonido con ligero exceso de agudos.

Prensado: Muy bueno en esta serie.

Recomendabilidad: B.

Observaciones: Dado su precio, puede ser interesante la posesión de este disco. Con comentarios.—**J. P. M.**

**SCHUMANN, Roberto: Concierto en La menor, op. 54, para piano y orquesta. Sinfonía número 4, en Re menor, op. 120.** Norddeutsche Philharmonie Orchestra. Directores: Hanspeter Gmür y Hans Zanotelli. Piano, Ernest Gröschel. ZAFIRO, ZOR 5.050.

Obras: Bastante usuales.

Interpretación: La **Sinfonía** resulta interesante, aunque no genial. El **Concierto** podía figurar con todos los honores en otras series de mayor precio. Es muy recomendable.

Grabación: Sensiblemente mejorada con respecto a otras producciones de esta misma colección.

Recomendabilidad: B.

Prensado: Excelente.

Observaciones: Se acompañan comentarios. Aunque no definitiva, la interpretación puede aconsejar su adquisición.—**J. P. M.**

**SCHUMANN, Robert: «Nachstücke», op. 23.** SCHUBERT, Franz: **Momentos musicales, op. 94.** Emil Gilels (piano). (Melodía-Hispavox, HMS 610-64, «Stereo».)

Obras: El máximo interés del disco radica en las fascinantes **Nachstücke**, de Schumann, siendo ésta la única versión de la obra accesible en nuestro mercado. Los **Momentos musicales** están mucho mejor representados con la magistral lectura de Brendel y la expresiva





# EL DISCO CLASICO



versión de Curzon (que se comentará en el próximo número).

Interpretación: Ultrarromántica en Schumann, con una exhibición apasionante de potencia digital en la tercera pieza de la serie. Adecuada, sin méritos concluyentes, en Schubert; con todo, la lectura del **Momento número 6** resulta excepcional por su fraseo (8).

Grabación: De extraordinario relieve y presencia (9).

Prensado: La versión española adolece de un exceso de ruidos parásitos ausentes en el disco ruso original (5).

Recomendabilidad: A en Schuman, B en Schubert.—**J. L. P. A.**

SHOSTAKOVITCH, Dimitri: **Pre-ludios y fugas para piano, op. 87** (números 4, 12, 14, 15, 17 y 23). Sviatoslav Richter (piano). (Philips, 65 00 825, «Stereo».)

Obras: Manifestación casi única (la **Sonata número 2** está editada por RCA en una espléndida realización de Emil Gilels) en nuestro mercado de la importante obra pianística del único compositor «en serio» soviético de la generación anterior a la segunda guerra mundial. Selección de un ciclo de piezas escritas en 1950 como homenaje a Bach en su bicentenario.

Interpretación: Recogida y sensible, muy matizada en la intensidad (9).

Grabación: Buena, aunque algo pesante en los graves (7).

Prensado: Aceptable, con un ligero soplo en algunos pasajes (6).

Observaciones: Es muy útil e informativo el comentario de carpeta de Dereck Jole.—**J. L. P. A.**

STRAUSS, Richard: **Also sprach Zarathustra, op. 30**. Michel Schwalbe (violín). Orquesta Filarmónica de Berlín; director, Herbert von Karajan. (Deutsche Grammophon, 25 30 402, «Stereo».)

Obra: Totalmente de repertorio, con varias versiones excelentes en España (Mehta para Decca, Maa- zel en EMI o Böhm y Steinberg para la misma DGG).

Interpretación: Supremo mérito de Karajan es haber conseguido una lectura

que —tanto a nivel nacional como extranjero— se coloca por encima de todas las existentes, para pasar a ser «la» versión de la obra. Uno de los mejores discos de música orquestal del año 1974 (10).

Grabación: Las diferencias estilísticas del actual registro en relación al antiguo trabajo monoaural de Karajan para Decca son mínimas; lo que marca radical innovación es la magnificente toma de sonido de la presente grabación (9).

Prensado: Perfecto, sin diferencias acusables con el original alemán (9).

Recomendabilidad: A.—**J. L. P. A.**

STRAUSS, Richard: **Concierto para oboe y orquesta. Concierto número 2 para trompa y orquesta**. Lothar Koch (oboe), Norbert Hauptmann (trompa). Orquesta Filarmónica de Berlín; director, Herbert von Karajan. (Deutsche Grammophon, 25 30 439, «Stereo».)

Obras: Infrecuentes, pertenecientes al período final en la carrera compositiva de Richard Strauss, hermosas pruebas de la madurez estética del autor, que en sus últimos diez años de vida accedió a un «nirvana» creativo cuyos frutos aún no han sido valorados adecuadamente.

Interpretación: Espléndida en ambos solistas, más que respaldados, «alojados» dentro de la generalizadora esfera de control de Karajan (9).

Grabación y prensado: Excelentes ambos (9).

Recomendabilidad: A, para quienes no se conformen con conocer a R. Strauss a través de **Till Eulenspiegel** o **Der Rosenkavalier**; B, para aquellos que no estén especialmente interesados en la obra del compositor.—**J. L. P. A.**

VERDI: **Macbeth**. Fischer-Dieskau, Elena Suliotis, Luciano Pavarotti, Nicolai Ghiaurov. London Philharmonic Orchestra; director, Lamberto Gardelli. DECCA, «Stereo», SET 510/2.

Obra: De repertorio infrecuente y con escasas grabaciones. Su interés es alto dentro del panorama verdiano, por ser una de las obras cumbres de su primera etapa.

Versión: Es en muchos aspectos la mejor existente

en el mercado internacional, y desde luego la mejor en el nacional, a falta de la de Warren, Risanek, Bergonzi y Hilness. Dieskau realiza una labor magistral en un papel de ópera italiana de los que sí puede cantar. La escena del monólogo frente a los espíritus es de difícil superación. La Suliotis se muestra eficaz en un papel difícilísimo por su tesitura. Magníficos Pavarotti y Ghiaurov. La dirección es muy acertada.

Grabación: Excepcional. Recomendabilidad: Prácticamente total.—**G. A. R.**

VIVALDI, Antonio: **L'Estro Armonico**. Orquesta de la Academy of St. Martin-in-the-Fields; director, Neville Marriner. (Album de dos discos con libreto explicativo; precio de oferta hasta el 31 de enero de 1975, 500 pesetas.) (DECCA, SXL 29079/80, «Stereo».)

Obras: Los doce conciertos del **Estro** están representados en nuestro mercado por excelentes versiones de I Musici (Philips) y Baumgartner (DGG).

Interpretación: Admirable. Christopher Hogwood ha realizado una espléndida edición basada en la primera impresión de Estienne Roger, en la que destaca como dato inhabitual el empleo del órgano y la tiorba en la parte del continuo, a veces en sustitución del cembalo, otras a su lado. Marriner y su orquesta, con «tempi» rapidísimos, interpretan estas obras con su característica espontaneidad y elegancia.

Grabación y prensado: Excelentes, acogiendo los doce conciertos en sólo dos discos, lo que permite la agrupación en cuatro tríadas, plan original de Vivaldi.

Recomendabilidad: A.—**J. L. P. A.**

VARIOS AUTORES: **Música de «ballet»**. (Obras de Rossini, Lalo, Schubert, Verdi y Gounod). Orquestas: Münchner Symphoniker, Nürnberger Symphoniker, Mozarteum Orchestra. Directores: Alfred Scholz, Urs Schneider y Hanspeter Gmür. ZAFIRO, ZOR 5.044.

Obras: Muy corrientes. Salvo la del «ballet» de **Aida**, que no suele figurar en nuestros programas.

Interpretación: Nada que no sea normal. Existe ra-

pidez excesiva en algunos momentos.

Grabación: Exceso de agudos. En los «tutis» hay poca diferenciación de timbres.

Prensado: Excelente dentro de esta colección.

Recomendabilidad: C.

Observaciones: Hay cierto desajuste entre el título genérico y el contenido del disco. Ni una obertura ni una rapsodia son temas de «ballet». Se acompaña de comentario. **J. P. M.**

VARIOS AUTORES: **Virtuosos del órgano**. (Obras de Bach, Liszt, Reger y Franck.) Organista: Profesor Eberhard Kraus.

Obras: Dentro del repertorio, prácticamente conocidas.

Interpretación: Aunque un poco acelerada, no resulta mala, por cuanto la registración contribuye positivamente.

Grabación: Buena.

Prensado: Bueno.

Recomendabilidad: C.

Observaciones: Resulta interesante por el sonido del órgano, especialmente bello en los flautados. Lástima no conocer el instrumento de que se trata. **J. P. M.**

VARIOS AUTORES: **La flauta de oro de Jean Pierre Rampal**. (Albinoni, Gretry, Sweelinck, Anglés, Rameau, Francoeur). Orquesta de cuerda dirigida por Armand Birbaum. PHILIPS, «Stereo», 65 04 058.

Obras: Interesante el **Concierto en «suite» para flauta**, de Rameau. El interés decae en las restantes.

Interpretación: Muy bien Rampal. Los acompañamientos son mediocres.

Grabación: Buena.

Recomendabilidad: D.—

**J. R. T.**

## REVISTA MUSICAL ILUSTRADA RITMO, S. A.

En cumplimiento de cuanto dispone la vigente Ley de Prensa en su artículo 24, y con independencia del carácter público del Registro de Empresas Periodísticas, esta Revista, para información de sus lectores, hace público que su organismo rector lo constituye el Consejo de Administración de dicha Revista, que preside don Fernando Rodríguez del Río, y del que es Secretario General don Antonio Rodríguez Moreno, actuando como vocales doña Pilar Polo y doña Rosario Rodríguez Moreno. La Dirección de la Revista la ostenta el Presidente del Consejo.

# TANDBERG la calidad noruega

¿Por qué tres motores en un magnetófono a cassette? ¿Qué ventajas supone la técnica de grabación CROSSFIELD? ¿Cómo se puede mejorar la relación señal-ruido? ¿Qué es el "sound on sound"? ¿Por qué un "lector de picos"?

Un magnetófono Tandberg tiene, para cada una de estas preguntas, la mejor respuesta. Todos los distribuidores Vieta son establecimientos altamente especializados, que pueden hacerle conocer las ventajas de incorporar un producto Tandberg a su equipo de sonido.

La perfección técnica de los magnetófonos Tandberg solo admite comparación con la belleza de su diseño. Esta es una buena razón para que Vieta Audio Electrónica ofrezca hoy la línea más exigente en el campo de la grabación y reproducción magnetofónica.

Obtega Vd. las respuestas que "la calidad noruega" da a estos problemas.



Escriba solicitando información a:  
VIETA AUDIO ELECTRONICA, S.A.  
Diputación, 317. Barcelona-9

**INTRODUCCION.**—Aunque su misión dentro de un equipo de alta fidelidad es puramente pasiva, esto es, sostener la cápsula en condiciones óptimas de trabajo, las características que deben cumplir hacen que un brazo de lectura de alta fidelidad sea un aparato de extrema precisión cuyo manejo y reglaje sea, probablemente, el más delicado de todos los componentes de un equipo.

Cuando se habla de brazos de lectura es frecuente oír cosas tales como error de lectura, fuerza de apoyo, resonancia, etc.

Vamos a explicar hoy lo que significan estas cosas, con el fin de poder hacer una valoración objetiva de los diferentes modelos que existen en el mercado. Por último, haremos un comentario referencia a un modelo concreto: el SME 3009.

**Error de pista o de lectura.**—Se llama así al ángulo que forma el eje longitudinal de la cápsula con la tangente al surco (fig. 1). Interesa que sea nulo o lo más pequeño posible, con objeto de minimizar la distorsión y la separación entre canales (diatonía).

Las soluciones utilizadas para solventar este problema son de tres tipos:

a) Brazos muy largos (un brazo de longitud infinita nos daría error de pista nulo), solución adoptada por SME en su antiguo modelo 30012 de 30 cm. de longitud. Este sistema reduce bastante el error de pista, aunque no lo elimina completamente. Tiene la ventaja de su gran simplicidad y el inconveniente de aumentar de forma notable el momento de inercia; inconveniente que, como veremos más adelante, es más grave que el error de pista, razón por la cual S. M. E. dejó de fabricarlo en beneficio de su modelo 3009, de tan sólo 23 cm. de longitud y, por lo tanto, menor momento de inercia.

b) Brazos de lectura tangencial; sistema adoptado por Bang-Olufsen, Schlumberger y Rabco. Esta solución elimina completamente el error de pista, y sus inconvenientes más importantes residen en su elevado precio y la posibilidad de averías, consecuencia lógica de la complejidad del servosistema encargado del arrastre del brazo (fig. 2).

c) Brazo con articulación; sistema adoptado por Garrard en sus modelos Zero. Este es el sistema más simple para eliminar radicalmente el error de lectura. Como inconvenientes cabe señalar el aumento del momento de inercia y de las fuerzas de rozamiento, que inevitablemente presentan las articulaciones (fig. 3).

## EL BRAZO DE LECTURA

**Momento de inercia.**—Sirve para expresar la inercia del brazo a girar alrededor de sus articulaciones. Interesa que sea lo más pequeño posible, con el fin de que las ondulaciones o falta de excentricidad de algunos discos sean absorbidas por dichas articulaciones, evitando así someter al tubito que soporta la aguja a flexiones y vibraciones a las que las cápsulas modernas son muy sensibles debido a la gran elasticidad que posee el apoyo de dicho tubito.

**Resonancia.**—Todo sistema mecánico tiene una frecuencia de resonancia; se llama así a la frecuencia a la cual vibra cuando se le excita exteriormente. Por ejemplo, el diapasón. Pues bien, un brazo debe ser en este sentido lo menos parecido a un diapasón. Esto es, su frecuencia de resonancia debe estar lo más alejada posible del espectro audible (20 Hz - 20.000 Hz). En los buenos brazos es del orden de algunos Hz.; desde luego, nunca más de 10 Hz.

**Fuerza de apoyo vertical y dispositivo de corrección de empuje lateral.**—Las posibilidades de reglaje de estas fuerzas, así como la precisión con que se pueda efectuar son quizá las características más conocidas de los brazos, ya que son las únicas que el usuario tiene forzosamente que conocer para poder utilizarlo; pero, no obstante, no se les suele hacer mucho caso, y muchas combinaciones de brazos y cápsulas excelentes y de precio superior a 20.000 pesetas están sonando peor que las de sólo 3.000 pesetas, por culpa de un incorrecto reglaje de dichas fuerzas.

**Fuerza de apoyo vertical.**—Es la fuerza con la que la punta de la aguja se apoya sobre el disco. Viene determinada por el tipo de cápsula, y en las instrucciones de ésta se especifica claramente.

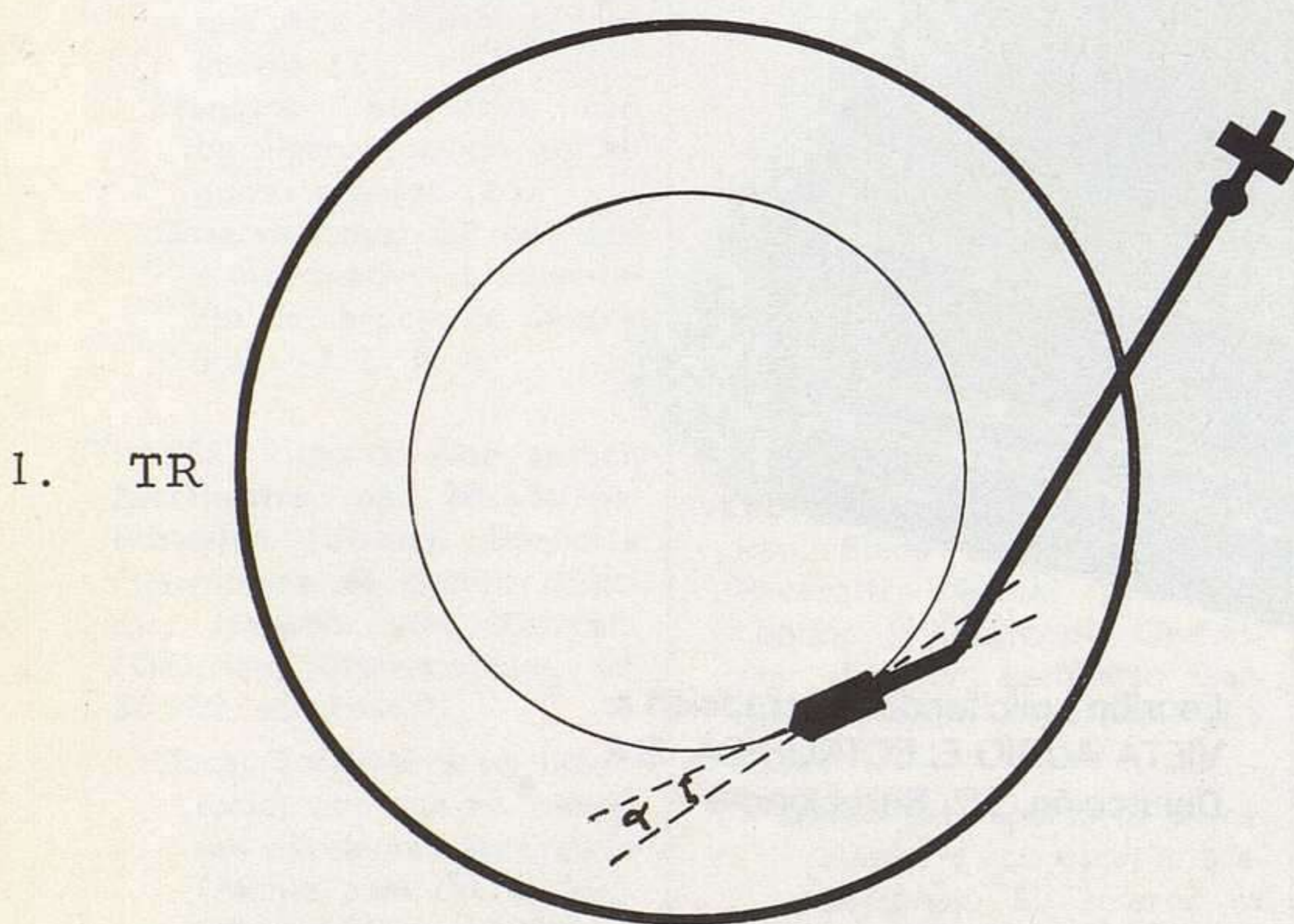


Figura 1

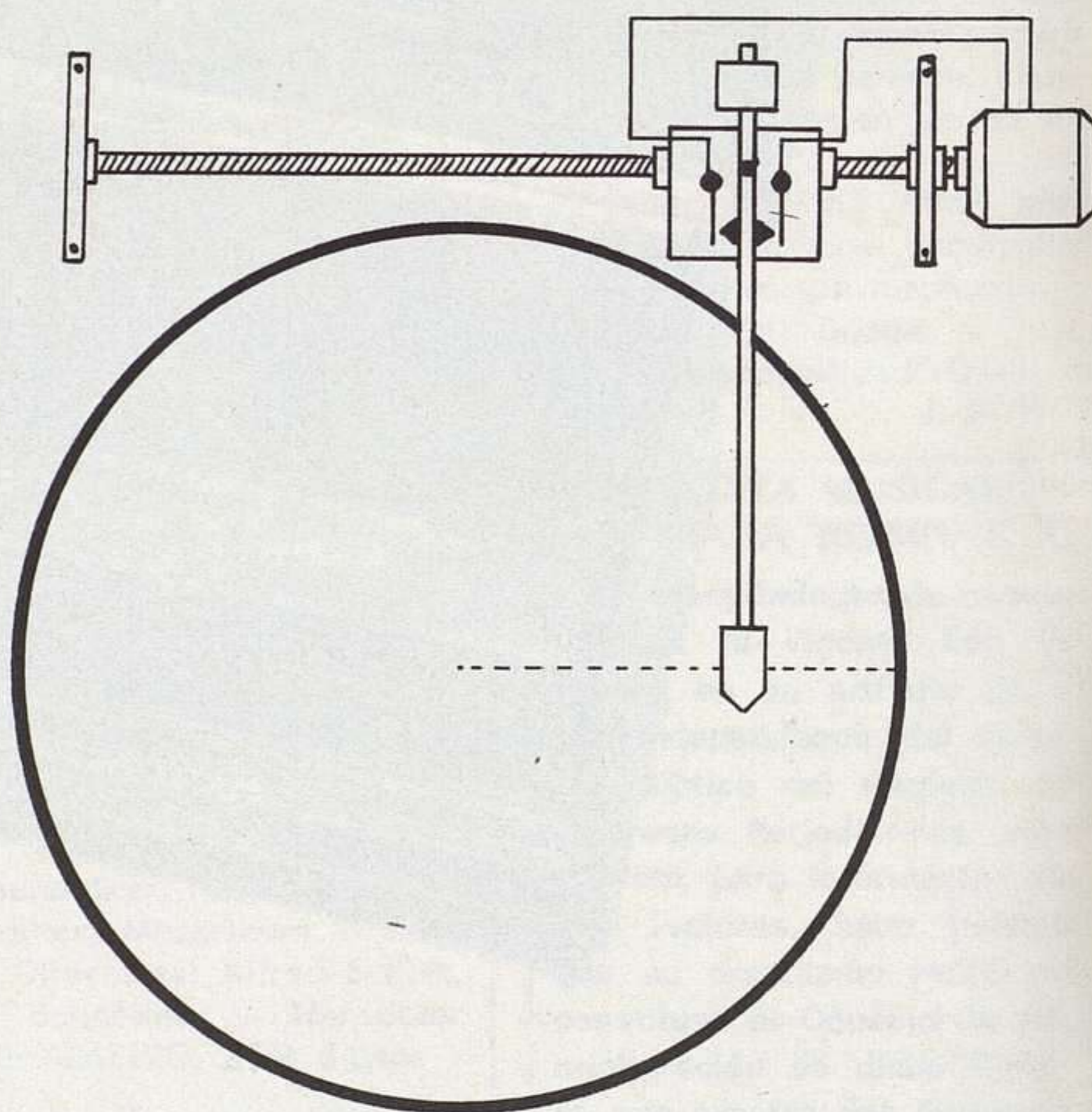


Figura 2

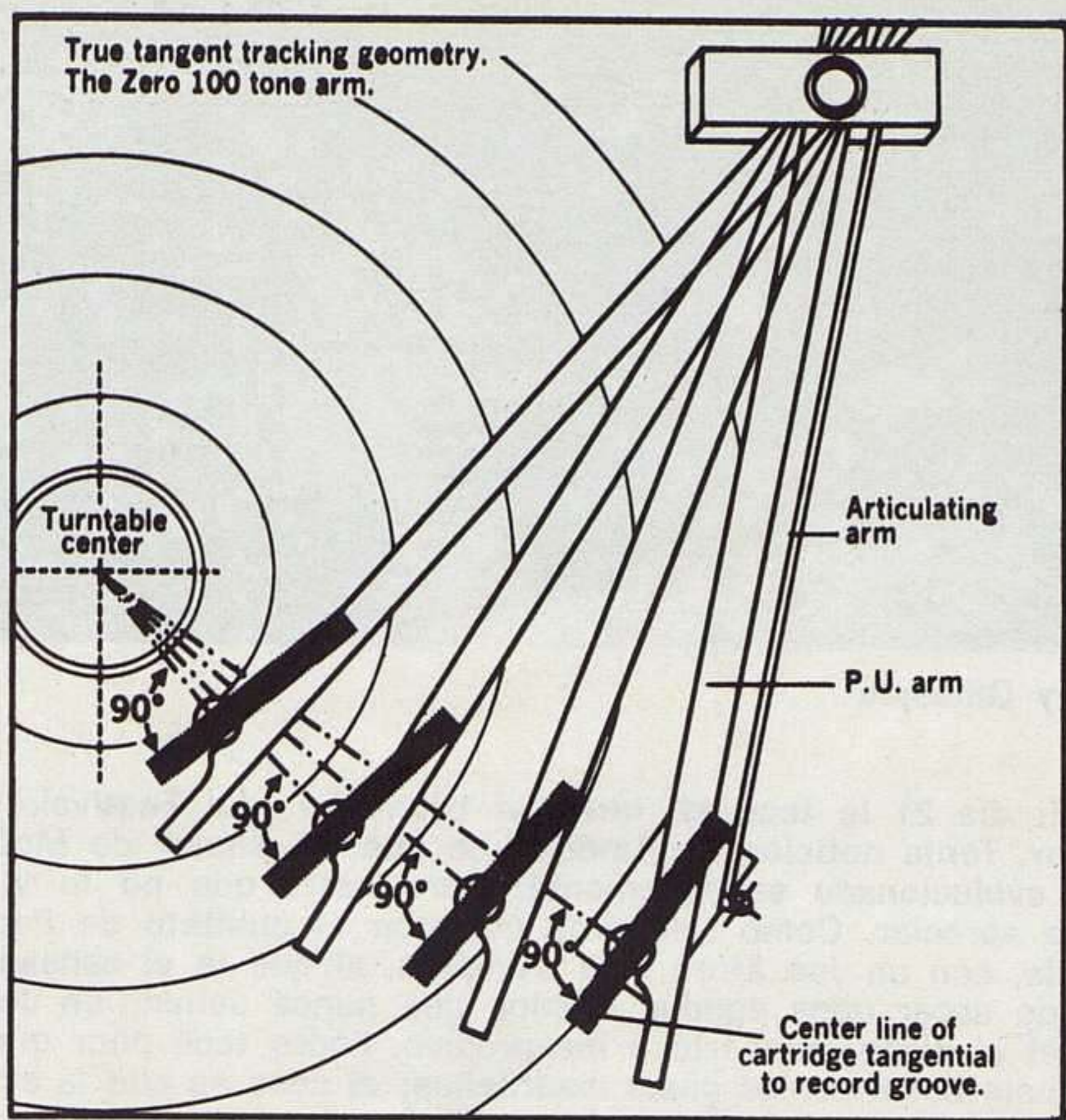


Figura 3

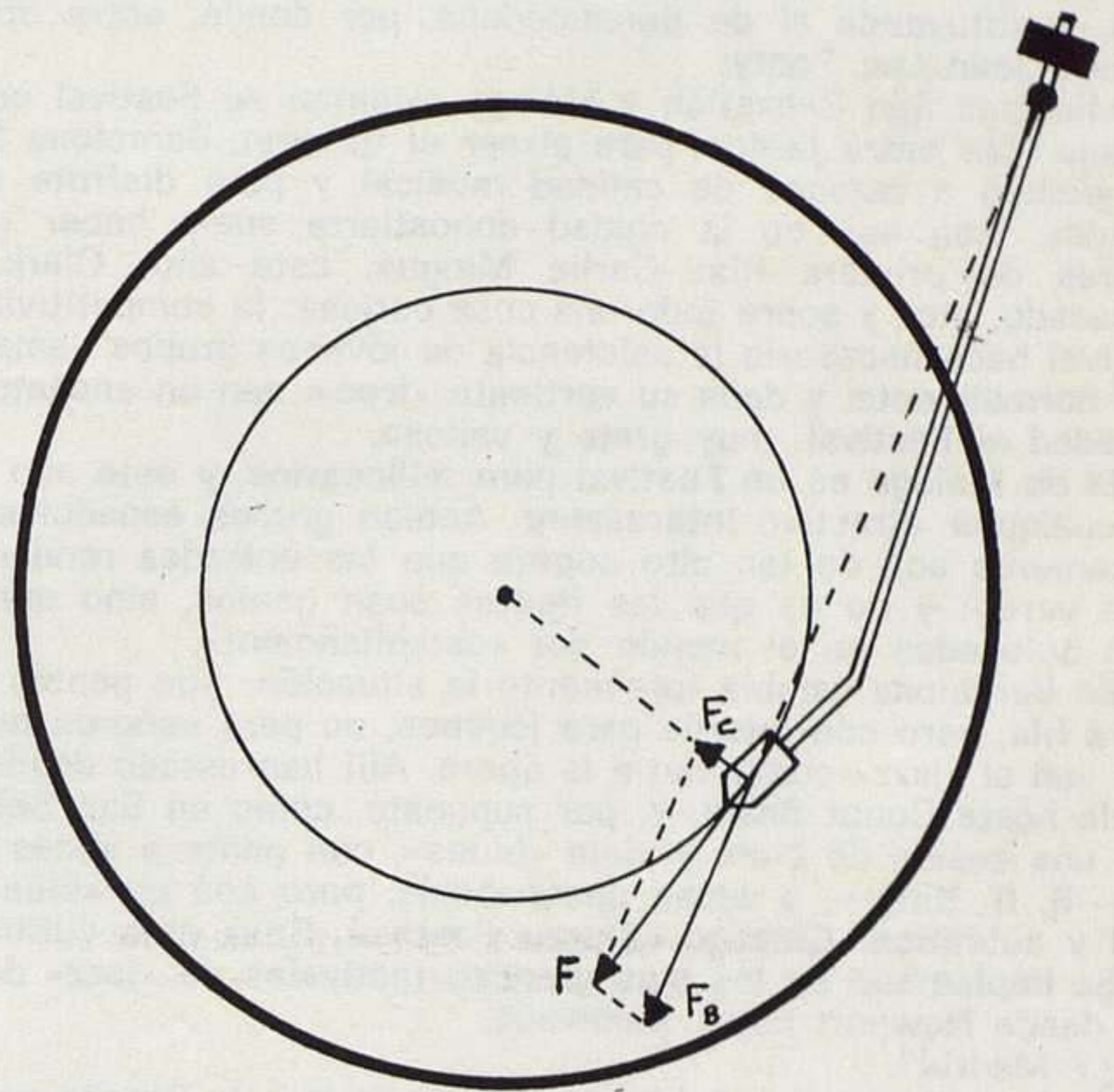


Figura 4

El sistema para ajustar esta fuerza difiere de un brazo a otro; pero el más común es el formado por un contrapeso grande, desplazable, que no lleva ninguna indicación, y otro más pequeño, que se desplaza sobre una varilla con indicaciones cada cuarto de gramo; o bien, en otros modelos, una ruedecita graduada que actúa sobre un muelle.

Para regular la fuerza de apoyo no hay más que colocar el contrapeso pequeño o la ruedecita en la posición que corresponde a cero gramos y desplazar el contrapeso grande hasta que el brazo esté en equilibrio horizontal; una vez hecho esto, no hay más que poner el contrapeso pequeño o la ruedecita en la posición que corresponda a la fuerza de apoyo recomendada para nuestra cápsula.

**Empuje lateral.**—El disco, al girar, ejerce una fuerza de rozamiento  $F$  sobre la aguja que tiene la dirección de la tangente al surco (fig. 4). Esta fuerza la podemos descomponer en dos: una  $F_b$ , en la dirección del brazo, que queda anulada por la reacción de éste, y otra  $F_c$ , en dirección radial, que no queda anulada y que tiende a llevar al brazo hacia el centro del disco. Esto se traduce en que la aguja ejerce más presión sobre la cara interna del surco que sobre la externa, con el consiguiente desequilibrio en la audición, mayor desgaste de la cara interna del surco y posible deformación del tubito que soporta a la aguja, cuyo apoyo es extremadamente elástico en las cápsulas modernas.

Con el fin de anular esta fuerza, los brazos disponen del llamado corrector del empuje lateral. Suele estar constituido por un pequeño contrapeso que pende de un cable, o bien por una ruedecita que actúa sobre unos imanes, acercándolos o separándolos.

El reglaje se efectúa colocando el contrapeso o la ruedecita en una posición en correspondencia con la fuerza de apoyo que se esté utilizando.

No obstante, existe otro sistema para el ajuste del empuje lateral, que conduce a resultados más satisfactorios; consiste en utilizar un disco sin modulación; esto es, completamente liso. Mediante este procedimiento se regula el empuje lateral hasta conseguir que la aguja no se desplace en ningún sentido.

Este tipo de discos es de gran utilidad para la puesta a punto de los equipos de alta fidelidad, ya que además de una zona sin

modular disponen de bandas de frecuencia para el control de las resonancias, fuerza de apoyo óptima, puesta en fase de altavoces, etc. Desgraciadamente, estos discos no están disponibles en el mercado español. Solamente Bruel-Kjaer proporciona, al precio de 5.800 pesetas, un álbum con cinco discos, excelentes por cierto.

Para aquellos que tengan la posibilidad de adquirirlos en el extranjero, vamos a dar una relación de algunos discos de este tipo y sus referencias comerciales:

MARCA	REFERENCIAS
CBS	STR 100 - STR 111 - STR 130 - STR 140 - STR 160
DECCA	SXL 2057
EMI	TCS 101
SHURE	TTR 103
Instituto Alemán de la HI-FI	2
BRUEL-KJAER	QR 2009 (5 discos), QR 2010 (5 discos) QR 2011 (5 discos)
REVUE DU SON	BOOM TEST

### NOTA DE LA REDACCION

Por dificultades de última hora la discografía española de la Opera, cuya publicación teníamos prevista para el presente número extraordinario, no la podremos dar a la luz en el mismo, diferiéndose su publicación hasta nuestro próximo número de enero.

# MADRID TIENE UN FESTIVAL DE «JAZZ»

Con el Primer Festival de «Jazz» de Madrid, son ya cuatro las ciudades españolas que gozan de un acontecimiento de este tipo: San Sebastián, Barcelona, Málaga y Madrid. Las dos primeras ciudades van ya por la novena edición, mientras que las dos últimas han inaugurado este año la cuenta; en el caso concreto de Málaga, sustituyendo al de Benalmádena, por donde, entre otros, ha pasado Jean Luc Ponty.

Mientras San Sebastián y Málaga orientan su Festival como un festejo más entre tantos, para atraer el turismo, Barcelona lo hace atendiendo a razones de calidad musical y para disfrute de sus vecinos. Aun así, en la ciudad donostiarra suele haber grandes figuras de primera fila: Charlie Mingus, este año; Clark Terry, el pasado, etc., y sobre todo una cosa curiosa: la competitividad del Festival hace necesaria la asistencia de jóvenes grupos «amateurs», que normalmente, y dada su vertiente «free», dan un encanto y una novedad al Festival, muy grata y valiosa.

El de Málaga es un Festival para millonarios, y este año exento de cualquier atractivo interesante. Actúan grupos españoles, y los extranjeros son de tan alto copete que las entradas rondan el billete verde; y no es que las figuras sean genios, sino que están bien colocados en el mundo del «establishment».

En Barcelona cambia totalmente la situación: son gentes de primera fila, pero con interés para jóvenes, no para señores maduros, que van al «jazz» como van a la ópera. Allí han estado desde Miles Davis hasta Count Basie, y, por supuesto, como en San Sebastián, hay una sesión de buen y viejo «blues», con gente a veces conocida —B. B. King—, a veces desconocida, pero con un «blues» más real y auténtico: Chicago «Blues» Festival. Cosa ésta curiosa, que se ha implantado en los más grandes festivales de «jazz» del mundo, desde Newport hasta Montreux.

¿Y Madrid?

Hasta este año los habitantes de la capital de España no contábamos con un festival donde pudiésemos ver a los grandes músicos de actualidad. Salvo el Whisky «Jazz», y el Balboa «Jazz», no hablemos de la corta estancia de Cerebrum en este género; el madrileño estaba a pan y agua de «jazz», y tenía que ir en el verano a San Sebastián y en el otoño a la Ciudad Condal a ver algo interesante, con increíbles problemas, desde el económico hasta el de la obtención de las entradas.

Y mira por donde la primera edición del Festival de Madrid ha tenido unos rasgos muy interesantes: corta duración, exención imperdonable de figuras del «blues», falta absoluta de bandas tradicionales e incluso de «swing», cosa ésta muy aceptable, pensando que estas bandas que viven del pasado han sido sustituidas por dos de los más grandes eventos del momento internacional, dos agrupaciones de lo más solicitado en el mundo: McCoy Tyner Quintet y el grupo de Gato Barbieri, gente con ideas muy frescas y atractivas.

En general, un festival se organiza con bandas tradicionales, «big band», gente de «blues», bastantes grupos «bop» o «posbop» y algún que otro engendro «free», aparte de las figuras de suma popularidad del momento coyuntural.

En Madrid, con sus tres días de festival, se han elegido dos de las atracciones que han pasado por Barcelona: McCoy Tyner y The musical life of Charlie Parker, y una que no pasó por allí: Gato Barbieri. Además de esto, en Barcelona estuvieron Max Roach, George Coleman, dos agrupaciones de «blues», varias locales de «free» y la Coral San Jordi, en una misa «in memoriam» por el Duke. La simultaneidad de los acontecimientos me impidieron estar en Barcelona, por lo que sólo puedo reseñar el de Madrid.

Festival organizado por la Dirección General de Teatro, cosa ya rara de entrada. En Barcelona lo hace el Ayuntamiento y RTV; en Sanse, el Centro de Atracción y Turismo. El marco fue el del Teatro Monumental, que nunca registró más de media entrada (su aforo es de unas 3.500 localidades), dado que los precios iban de 75 pesetas últimas filas, gallinero, a 500 pesetas butaca, pasando por la 300 del primer piso. Las gestiones las realizó un joven equipo de críticos y promotores, en tiempos de Pío. Esperemos que la puerta siga abierta.

**The musical life of Charlie Parker**, incluía un homenaje al genio creador del «bop». Allí estaban un increíble Sonny Stitt, en plenísimas facultades expresivas, no ya en las físicas; un animadillo, Charlie McPherson; un cumplidor, Jay McShann... El espectáculo tuvo cuatro fases: una genial de entrada, donde el «swing» dominó la «big band», que recreó temas del pasado, con solos excelentes, sobre todo de Sonny Stitt; una segunda, con Billy Eckstine cantando y tocando la guitarra, menos cálida y mucho más suave; una tercera, horrible, donde aparte de la Banda estaba la Orquesta Lírica de Madrid (¿?), que por un día dejó sus zarzuelas y sus revistas y vino a enseñarnos cómo no se debe hacer «jazz», aparte de mostrar la forma más fácil de levantar un gran dolor de cabeza y de frustrar el placer que antes nos produjo la «big band», y una cuarta, con Dizzy Gillespie, al frente de su cuarteto. Dizzy, coautor junto a Parker de la erupción del «bop», salió tan cachondo como siempre; no se desmadró en ningún momento y cumplió su cometido. Se limitó a tocar bien, sin esforzarse. No es poco. Lo mejor de su «show» fue cuando Stitt le pidió que le dejase tocar con él: fue algo difícilmente expresable: emotivísimo, muy sensible y cálido.



Dizzy Gillespie

El día 21 le tocó el turno al triunfador del Festival, McCoy Tyner. Tenía noticias de América de que el «show» de McCoy había evolucionado sensiblemente; pero hasta que no lo vi no lo supe apreciar. Como teloneros actuaron el quinteto de Pedro Iturralde, con un Joe Moro a la trompeta, al que le vi cansado, queriendo sacar unos agudos limpios que nunca salían; un Jean Luc Vallet al piano, muy frío e inexpresivo. Pedro tocó peor que como lo suele hacer en los clubs madrileños; el caso es que la actuación fue muy floja, y el público lo notó.

McCoy Tyner fue, por el contrario, un ejemplo de frescura, de evolución, de ideas, de desarrollo «free», sumamente equilibrado y, en general, de buen, buen, buen «jazz». Sigue básicamente los postulados creados por Coltrane: libertad temática, superposición tonal, individualidad melódica y complejidad rítmica, cosa que McCoy acentuó en la figura de un soberbio y exótico percusionista: Guilherme de Sousa Franco. McCoy tocó su piano constantemente, bien en escalas, bien creando una melodía independiente; a menudo utilizando la técnica dodecafónica o, mejor, la pantonalista. El «saxo» Azzar Lawrence, al tenor y al soprano, interrelacionaba por un lado la «melodía» del tema en sí, con sus variaciones, y con la que llevaba McCoy. Jonni Booth, el contrabajista, es el hombre más parado que he visto en escena, pero ¡cómo cumple! Él es la base armónica del grupo y el soporte común a todos los músicos. Wilby Fletcher, el batería, cumplió, pero fue eclipsado por Sousa Franco, que, aparte de músico extraordinario, tiene una personalidad fuera de lo común. Apenas cuatro temas, muy largos y desarrollados, y el grupo se fue; naturalmente, tuvo que volver, y con la pieza de regalo no consiguieron aplacar los aplausos del público. Solamente la hora de cierre obligado hizo que nos fuésemos de allí, pues la atmósfera era de entrega absoluta, cosa ya rara para una música «free», de difícil asimilación.

El viernes 22 volvimos al Monumental, con el gusto de la noche anterior, y la incertidumbre de Gato. No sabía por dónde tiraría este sudamericano, autor de la música de **El último tango**, músico de «free», vacilón ahora con sus experiencias afrosudamericanas y originador de diversos mítines en sus actuaciones. Bien, pues Gato salió a escena flotando entre aplausos y gran expectación.

Fue precedido por el Quinteto «free jazz», que empezaron haciendo «free» y degeneraron a una gran tomadura de pelo. El más correcto de todos fue Vlady con el tenor, ya que tanto Juan Carlos Calderón, que creaba constantes melodías que luego no desarrollaba, y aquello parecía los veinticuatro éxitos sin interrupción de James Last, o Pepe Nieto a la batería golpeando insistentemente sus objetos, sin cohesión alguna, estuvieron muy «cada uno por su lado, y salga lo que Dios quiera». David Thomas utilizó mucho el arco en su contrabajo, y de verdad me resultó curioso verle el viernes haciendo un «jazz» flojo, y el sábado, en el Real, interpretando Schoenberg y C. Halffter. De Carlos Villa, guitarra, mejor no hablar, aunque la culpa no fue suya, sino del grupo. El quinteto se movió por los caminos no del «free», sino del «happening», o que salga lo que sea; cuando conjuntaban, el ritmo fuerte y duro, a semejanza del Miles de los últimos años, se hacía patente y levantaba los ánimos. Al final se fueron al «blues», y fue horrible ver a G. Villa haciendo su solo en otro tono distinto al marcado; y no es que quisiera arreglarlo, pues terminó en el mismo tono desafinado, y además la medida se la saltó a la torera.

Y salió Gato, etéreo, con traje de pana negro y sombrero a juego. Y se olvidó de todo lo que había en escena; tocó siempre en primer plano, en forma de solo continuo, y dejó a los demás que hiciesen lo que quisieran, pero detrás. Su «jazz», sólo se puede llamar sicodélico, pues cualquier posible estilo se deforma en favor de la visión global. Mucha gente no se dio cuenta de esto, y pensó que le estaban tomando el pelo, ¿y acaso no es así, cuando la postura objetiva no es la misma? De todas formas, quien quiso pasó uno de los ratos más agradables del Festival; pero esa persona sabía que no iba a encontrar allí entrega, experimentación musical, desarrollo, etc.; sabía que allí había ritmo caliente, contrastando con el «saxo» frío de Gato, y una ocasión para dejarse arrastrar por la melodía, sin más. Objetivamente, las versiones de **Brasil, Viva Emiliano Zapata** o **La China León** no eran nada del otro mundo, sino reiterativas, y a veces monótonas, aunque la percepción de uno aumentaba considerablemente con ellas.

Y este ha sido el primer Festival de «Jazz» de Madrid, donde ha habido de todo, incluso muy buen «jazz».—JOSE MIGUEL LOPEZ.

## El músico contemporáneo más influyente

# MILES DAVIS:

## «Amo los cambios»

Si hay en estos momentos un hombre capaz por sí mismo de cambiar, moldear e influir en las estructuras musicales de una época, éste es sin duda alguna Miles Davis.

Que el estilo que toca le encuadremos dentro del «jazz» no es sino una cuestión metodológica para entendernos, pues su estilo no es más que música de hoy, de 1974. Miles han sabido no sólo adaptarse a las fuerzas del momento, sino adecuarlas a su propia visión. E incluso más: él ha sido el creador de la línea actualmente más potente en el campo musical: el llamado «jazz-rock».

A través de los años, Miles ha cambiado: **Los cambios me hacen diez veces más fuerte. Amo los cambios.** Genio solitario en sus hallazgos, incomprendido por crítica y público. **Mi padre me enseñó a confiar sólo en mis propias fuerzas.** Normalmente, la vía de Davis es ésta: creación de un postulado que la crítica no entiende; asimilación posterior del público; análisis de los críticos del postulado, y mientras tanto el músico ha desechado ya eso para crear una nueva cosa, y vuelta a empezar.

**No siento que esté haciendo algo. Reacciono ante todo lo que ya está hecho, y lo hago como se supone podía ser hecho hoy. Todo lo que hemos oído se puede condensar tanto, que incluso podemos tocar Body and Soul en dos compases. Si algunos músicos no lo entienden, es que no tienen el más mínimo oído. Cada músico con el que toco es algo especial para mí. Todos ellos han contribuido a cambiar la música de hoy.**

Cuando escribo algo no trato de ser diferente, sólo que termino cuando creo que debo hacerlo; no cuento los compases para nada. Nunca pienso en algo anterior que haya oído. Además, lo que es completo a mi oído puede no serlo para el tuyo, puesto que nunca resuelvo nada en la forma ortodoxa. Odio hacer eso. Pero no desecho nada. No te estás perdiendo nada con lo que estamos haciendo ahora; estás ganando todo lo que perdiste, porque siempre has oído la misma basura una y otra vez.

Dewey Miles Davis cumplió cuarenta y ocho años el pasado 28 de mayo. Es natural de Alton (Illinois), y ha sido catalogado por la prestigiosa Down Beat en su cuarenta aniversario como el **músico contemporáneo más influyente hoy en día.** Y me sumo a la designación. Si no estás de acuerdo, echa una mirada a la historia de Miles, y mira de dónde ha salido el concepto «jazz-rock» y lo que ahora hace Mahavishnu Orchestra, Herbie Hancock, Weather Report y tantísimos grupos hoy mitificados.

En la vida musical de Miles Davis hay varias etapas:

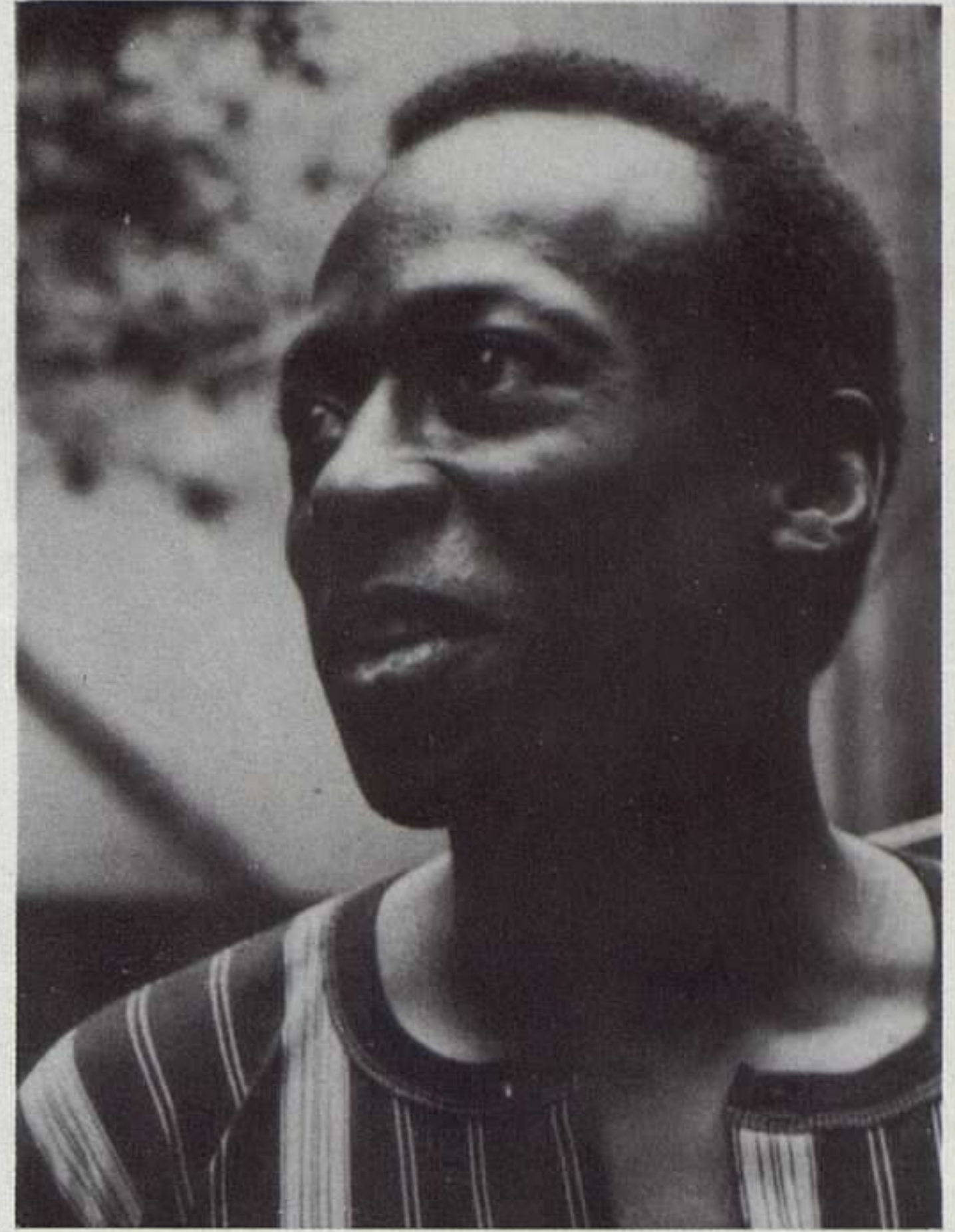
— Cuando de niño comienza a aprender un instrumento, imitando a Clark Terry y gustando de Sonny Stitt. **La música era fácil. Cuando era un crío me fascinaban los músicos, particularmente aquellos que llegaban de Nueva Orleans y hacían «jam» toda la noche. Me sentaba y les miraba, vigilaba sus pasos y sus movimientos; cómo fijaban su pelo, cómo bebían, y desde luego cómo tocaban. Por supuesto que por aquella época tocaba en la banda del colegio. Fue entonces cuando me encontré con Clark Terry; estaba tocando como Buck Clayton, sólo que más rápido. Comencé a tocar como él. Le idolatré**

— Tras de tocar con pequeñas agrupaciones de «bop» junto a Charlie Parker y Dizzy Gillespie. En sus famosísimas Capitol Sessions de 1949 y 1950, junto a una agrupación de cámara: trompeta, trombón, tuba, «saxo» alto y barítono y tromba. Allí estaban Gerry Mulligan, John Lewis, Lee Konitz, Gil Evans... **En cuanto a Birth of the Cool** (así se llamaron esas sesiones: el nacimiento del Cool), **no sé cómo se llegaron a llamar así. Pienso que eso significaba tocar suave, un sonido no penetrante. Para tocar suave tienes que relajarte, demorar el ritmo, había que tocar tresillos de negra en un compás cuaternario, y eso suena diluido. Si lo haces bien, no te preocupa la sección de ritmo.**

El período del **Cool**, que Miles hizo como reacción al **Bop**, más rítmico y cálido, dio paso a una serie de movimientos que se desarrollaron a lo largo de los cincuenta, tal como la llamada **Tercera corriente**; el estilo **West Coast**, o **Costa Oeste**; el **experimental**, el **clásico**, etc. No hay duda que Dave Brubeck, el Modern Jazz Quartet, etc., han aprendido mucho de las sesiones de Miles Davis de los 1949-50.

Fue también el período de la heroína. **¿Sabes que fue Sugar Ray Robinson quien me inspiró y me hizo dejar el hábito? Me decía a mí mismo: «Si esta madre puede subir al «ring» y ganar todos los combates, estoy seguro que yo también puedo romper este hábito.» Fui a casa, me senté y empecé a intentarlo.**

Luego vino el Festival de Newport del 55, y los pequeños combos con gente de primerísima fila: John Coltrane, McCoy Tyner, Cannonball Adderly, y más tarde Wyne Shorter, Herbie Hancock, Tony Williams, George Coleman, Chick Corea, John McLaughlin, etc...



Miles Davis

Fueron años de mucho trabajo, poca publicidad espectacular, y, como se ve, de búsqueda y enseñanza de nuevos valores, jóvenes y de ideas frescas. **Mientras estuve en la banda con Davis —dice Coltrane— le encontré en la mitad del camino hacia un nuevo desarrollo musical. Me parecía que tendía a utilizar cada vez menos acordes tonales en la composición. Usaba melodías con líneas melódicas libres y flotantes, en cuanto a acordes. Lo vi fácil de aunarlo a mis propias ideas armónicas. Podía tocar tres acordes a la vez, pero si lo deseaba podía tocar melódicamente. La música de Miles me dio libertad plena.**

Desde el grupo con el que estuvo Coltrane en los últimos cincuenta a los que formó hasta los últimos sesenta, Miles buscó cada vez más un grado sumo de abstracción.

— Este grado de abstracción, unido a la importancia de los elementos de percusión, el uso de instrumentos eléctricos (guitarra, piano...), la liberación del ritmo a cualquier atadura en una estructura tonal y su consiguiente superposición, así como la independencia melódico-rítmica de los diversos solistas individuales hace que comience la etapa, a mi modo de ver, más vanguardista, innovadora, influyente y atractiva de todas cuantas ha empezado Miles. Dice Herbie Hancock: **El valor de lo que ahora está haciendo Miles es, en efecto, elaborar un criterio de excelencia en la dirección del «rock», cosa que nadie antes había hecho, en términos de eficiencia instrumental, interacción y todas aquellas cosas que nunca antes se habían hecho en el «rock».**

Es la última etapa de Miles: abstracción, instrumentación influida por el «rock», libertad tonal y rítmica, pero sobre una base continua y primaria creada por la sección rítmica.

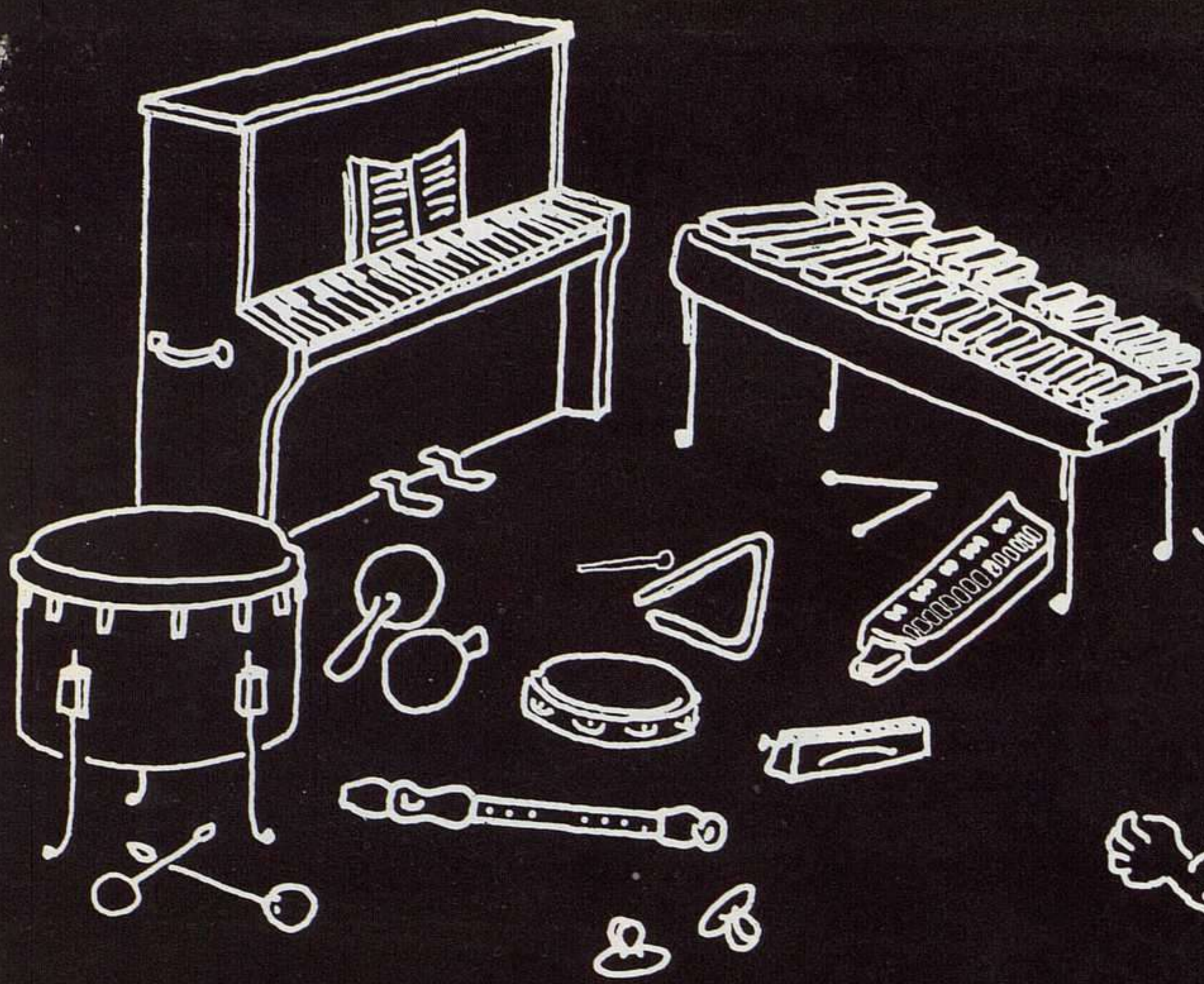
**El «rock» es una música social. Hay dos clases, la blanca y la negra. Los burgueses negros tratan de sonar blancos, y los chicos blancos quieren parecer negros. Me desconcierta. Es como si yo me probase un vestido largo. Me han ofrecido una plaza de profesor en la Universidad de Howard. No puedo hacer esa porquería. Yo enseño a mis músicos. Enseño a mis baterías lo que tienen que tocar. Ahora tengo un joven, de la Isla Dominicana, que es un amante de Hendrix. Pues le tengo que enseñar los acordes. A él sí, a mis músicos también, pero en la Universidad, no. «Shit no, man».**

Este es el genio: Miles Davis, músico negro, amante de los cambios y el más influyente hoy en día; ¿no te has dado cuenta todavía?

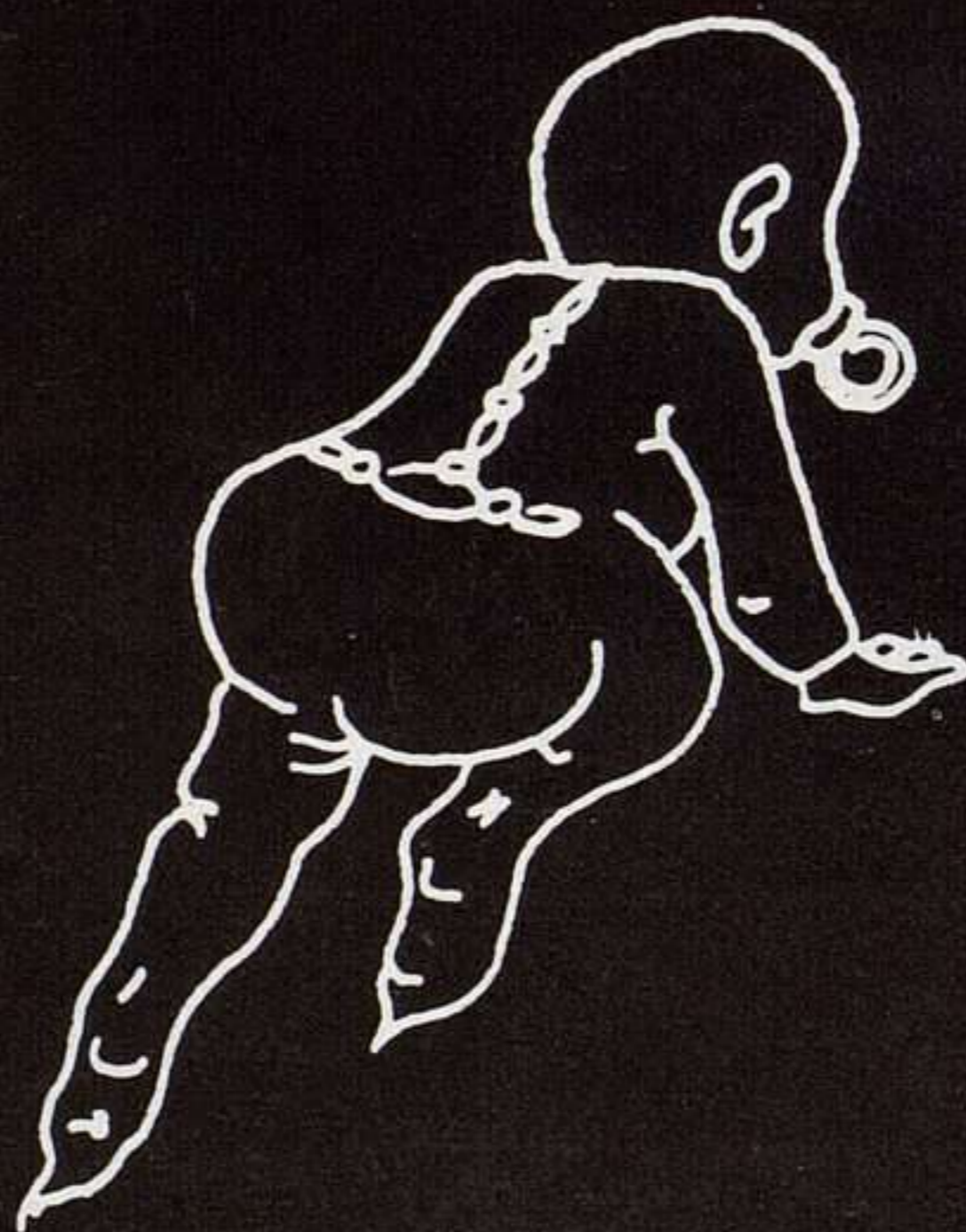
**Los blancos no entendéis la música negra, y no espero que lo hagáis. Cuando toco, esto no me preocupa. Realmente, no sé si se me aplaude o se me abuchea; estoy a lo mío. Lo que quiero decir es que hay niños blancos jugando con otros negros, y lo hacen bien; esto sólo se fastidia cuando vienen los viejos. Sé que hay un montón de negros que desean la integración porque creen que los blancos tenéis nivel intelectual, y así lo van a conseguir ellos también. Esto me entristece, ¿sabes? La gente puede vivir junta, pero hay mucho «carca» todavía. Mientras sigan poniendo películas de guerra con soldados blancos de buenos, esto no va a parar. Es gracioso.**

**Me debería importar, pero realmente sólo me importa que los miembros de mi banda estén satisfechos conmigo, y que mientras no les defraude manden lo demás a tomar viento.**

JOSE MIGUEL LOPEZ



*La educación musical, base para su futuro.*



*Instrumentos para el*

*Metodo*

Desengaño, 2  
Valverde, 3  
Teléf. 222 72 02  
MADRID-13

todo para la música

## ROLLING STONES:

### LA CARA AGRESIVA DEL "POP"

En la corta historia de esa clase de música que hemos dado en llamar «pop» no ha habido un grupo más controvertible, a escala mayoritaria, por supuesto, que este al que vamos a dedicar las siguientes líneas: los Rolling Stones. El «establishment» ha identificado con ellos todo aquello que le ha sido y continúa siendo más odioso, menos asimilable, quizá incluso peligroso. Al tiempo que los sesudos y pulcros varones de las «citys» de turno admitían entre sus brazos paternas a Los Beatles, rechazaban, histriónicamente escandalizados, a los Stones, personificados en la figura, mítica para gran parte de los jóvenes, de su líder indiscutible, el espectacular Mick Jagger, espejo en que se miraron tantos y tantos, sobre todo en la pasada década de los sesenta. Durante todos estos años que parten del 1962 y llegan hasta ahora mismo, se han vertido cataratas de tinta atacando o defendiendo al grupo, estableciendo artificiales comparaciones entre su trayectoria y la de los «niños de oro» de Liverpool. Cualquiera de los lectores que tenga entre veinte y treinta años puede recordar la fingida pugna que se estableció entre ambos grupos, la querrela entre los «fans» de unos y de otros, las susceptibilidades ante la salida de cada nuevo disco salido al mercado.

La pugna, hinchada inevitablemente por los técnicos de «marketing» de la industria discográfica, llegó hasta los límites de lo ridículo, pues es absurdo comparar el Liverpool «sound» de Los Beatles, su estilo sofisticado, con el viejo «rhythm & blues» practicado con insistencia por los Stones desde su nacimiento.

Volvamos la vista por un momento hacia atrás, sin ira, por supuesto. De las condecoraciones beatlenianas a las cárceles stonianas va un abismo. Los Stones han representado la «cara mala» de la juventud ante el sistema violencia, drogas y sexo; un tríptico difícilmente aceptable para el hombre medio, para esa «mayoría silenciosa» alienada hasta lo imposible. Un tríptico a combatir por todos los ejércitos de salvación de este sufrido mundo nuestro.

Es una verdadera lástima que, debido a esa barrera casi infranqueable que es el idioma, no hayamos podido seguir desde el principio las letras del grupo, en las cuales está reflejada de una manera clara, ajena a toda intención intelectualoide, la postura, el grito irreverente del joven que ha tomado conciencia de un estado de cosas catastrófico. La burla iconoclasta ante la pretendida seriedad «estandarizada de tanto adulto».

Lástima que los portadores del mensaje de una generación politizada y militante, y no me refiero tan sólo a los Stones, también a Zappa, Fugs, Dylan y otros, hayan quedado para casi todos, en este país, en simples bandas de «rock» con más o menos calidad.

¿Cómo comprender el contenido corrosivo del álbum *Beggars Banquet* o el *After-Math*, sin acceder al significado de las letras? Nos hemos tenido que contentar con adivinar, intuir lo que se decía, de qué iba la cosa, por la entonación de Jagger o el juego rítmico del grupo.

Por lo demás, la prensa se ha limitado durante mucho tiempo a repetir los consabidos clisés; Jagger «sexy», sonido sucio; Altamont, etcétera.



#### EL SONIDO STONES

Formados en la audición constante de los grandes del «R&B» americano o en el «jazz», los Stones, junto a otras agrupaciones británicas, como Animals o Manfred Mann, comenzaron a hacer a este lado del océano un tipo de música que hasta entonces había permanecido encerrada en círculos minoritarios y selectos. La sacaron al público joven, y éste la aceptó y la hizo suya. La aportación de los Stones y los otros grupos ingleses al «R&B» es el hacerla asequible al oído blanco; por supuesto, esto no quiere decir que no lo sea cuando la hacen sus creadores las gentes de color, sino simplemente que no hace falta ahora ninguna aproximación más o menos estudiosa. El «R&B» se hace con ellos parte de nuestra cotidianeidad.

Los Stones en particular aportan la garra inigualable del estilo Jagger y la problemática a través de las letras de otro tipo de gente ajena, se quiera o no, al entorno sociológico en que se mueve el negro americano. En sus primeras grabaciones, el grupo, que no creaba todavía sus propios temas, recreó otros de autores como Otis Redding, a los que dotó de una fuerza especial. Estas primeras grabaciones, que se recogen en el primer álbum, se escuchan aún hoy con el mismo interés que cuando se hizo por primera vez. No han perdido un ápice de su valor intrínseco.

La gran arma del grupo, lo repito una vez más, a pesar de ser algo archisabido, es Mr. Mick Jagger. Su manera de interpretar, su entonación, su voz imperfecta, carente de excesivas posibilidades; su modo de «cantar» con todo el cuerpo es algo esencial en el sonido total del grupo. Sin Jagger no hay Rolling Stones posibles.

Junto a él habría que destacar en estricta justicia al desaparecido Brian Jones, un guitarrista que si bien no llegó nunca a poseer una técnica depurada, sí contó, en cambio, con una gran imaginación y capacidad creadora, cualidades que no pudo aprovechar como merecía, a consecuencia de su muerte, ocurrida sólo pocos días después de que anunciara su separación del grupo. Sin embargo, ahí queda su labor impresionante en el *Beggars Banquet*, sin duda la mejor obra del grupo.

Keith Richards es, ante todo, el creador de

la música del grupo; un músico limitado, entre otras cosas, por la dedicación exclusiva de éste al «R&B» y al «rock & roll».

La sección de ritmo de los Stones es quizá la parte más desconocida e incomprensible del grupo. Forman la base ideal para las piruetas vocales de Jagger y dan la solidez que caracteriza el sonido del grupo.

Taylor, el sustituto de Jones, es un gran guitarrista de la escuela Mayall; pero, de cualquier forma, nunca será un verdadero «stone», sino un complemento necesario del grupo.

#### LA SIMBOLOGIA Y LA MITOLOGIA

En una sociedad como la nuestra, tan dada a los estereotipos y a las adoraciones irracionales, Jagger, ha sido colocado en un pedestal también, naturalmente. No podía ser de otra manera. A pesar de su resistencia a jugar el juego que le imponía el sistema, éste no ha tenido más que colocarle la etiqueta de «enfant terrible», para jugar con su imagen y venderla como otra cualquiera. Si lo ha hecho anteriormente con el Che Guevara o tantos otros más significativos que él, no había razón para que Jagger escapara de la maquinaria. Y no lo ha hecho. Su imagen convenientemente esterilizada, pasterizada, desnatada, etc., puede ser colgada de la pared de cualquier habitación de niña burguesa a la que muy bien podía estar dedicada aquella canción de la décimo novena crisis nerviosa. Y su mamá, retratada en aquella otra de *Mother's little helper*, le regalará el último disco del grupo con absoluta tranquilidad de espíritu, como si le regalara uno de Camilo Sexto. El mito se cotiza en la Bolsa.

Estas afirmaciones finales no recalifican ni anulan las que aparecían al principio del artículo; más bien las complementan. El sistema rechaza y continuará recrazando a los Stones no ya por lo que son en sí mismos, sino por lo que significan. Lo cual no impide que aprovechen la oportunidad para vender sus productos, aunque vayan dirigidos contra ellos mismos. Son lo que se llaman contradicciones del sistema capitalista.

ANTONIO CORDON PORTILLO



# LOS CLASICOS a la manera de WALDO de los RIOS



# PATXI ANDIÓN

## EL HOMBRE DE LA NUEVA IMAGEN



"... Y es que el canto que no sirva para [todos, ese canto que no abrigue ni despierte, es un lujo inaceptable por sí solo. ... Porque el que canta bajo, canta solo, y es el suyo un canto para adentro, y racionan la voz y dan un poco, y así transforman demandas en lamentos..."

Patxi Andión es el hombre de la nueva imagen; su voz es dura, profunda; sus caminos a recorrer, infinitos. El canta porque es la única forma de encontrarse consigo mismo, porque es la única manera de dejar la mediocridad a un lado, de no ser uno más entre todos. Ha visto la mentira reflejada en un espejo y ha querido pintarla con sus tonos, rojos, negros, azules, y el resultado ha sido un cuadro monocolor: la verdad, única y verdadera, sin tapujos de ninguna clase. Todo esto lo ha conjuntado y lo ha entregado a los demás (así, sin más), y ellos, la gente de la calle, se han adueñado de letra y música y las han hecho populares: la canción ya no es del cantor, sino del pueblo que la oye y la profundiza.

Un día el hombre, en la soledad de su habitación y de su miedo, comienza a pensar, a querer dar una razón a su vida; es una etapa por la que todos pasamos y en la cual dejamos de ser masa para convertirnos en personas; pero, para nuestra desgracia, este tiempo dura poco, tal vez una hora, dos: al día siguiente debemos enfrentarnos con los apretujones del "metro", con el teclear constante de una máquina (de escribir, de hacer tornillos, ¡qué más

dal!), con el ser nada más una pieza en el engranaje de la sociedad en la cual, según muchos, debíamos encontrar toda clase de satisfacciones; también Patxi se ha encontrado ante esta encrucijada; pero no se ha detenido, ha buscado la salida más perfecta, aunque no fuera precisamente la más recta, y se ha enfrentado con ella: con la solución al porqué de su existencia, al porqué de tanta inseguridad.

Patxi es un hombre más de nuestro mundo, que habla de lo que le parece bien, de lo que no le parece tan bien y de lo que le parece mal; que ha tenido que enfrentarse con la compra y venta de valores espirituales, de la cual también ha sido objeto:

"... Se revenden conciencias  
y compramos la piel;  
le cambiamos la cara,  
le compramos a usted;  
y si quiere dinero,  
se lo damos también;  
usted lo da primero  
y nosotros después..."

Que ha luchado por encontrar su puesto definitivo, siendo vasco de pies a cabeza, en una ciudad que odia todo regionalismo que no sea el suyo propio. Sus discos vascos son poco oídos, pero están ahí, preparados para quien quiera escucharlos, sin más ansias que comunicar un sentimiento de desarrollo para algo que es tan profundo como la tierra vascongada.

El trabajo en serio ha sido el principal medio del cantante para investigar en sí y en lo que le rodea. El cantante previa-

mente ha vivido, luego reflexiona, medita profundamente sobre lo que ha visto, y oído, y soportado, y de esa forma escribe las mejores letras para sus canciones; canciones nostálgicas, tristes, a veces llenas de rencores y de miedos contra las paredes que le cercan; que expresan su estado de ánimo en todo momento, porque no son creación para la galería, sino materia de ahondamiento moral o social. Así, sus hombres reflejan ese enfrentamiento diario, agobiante, cuando solamente la soledad de la cárcel donde les ha llevado esa lucha puede proporcionarles momentos de reflexión profunda, de recogida de lo que han sembrado, de llorar lo que han dejado atrás, dándose cuenta del valor real de esa pérdida y de su inevitabilidad:

"... Veintiséis de julio.

Amiga del corazón:

Asfixiada por el polvo y el silencio,  
entre la reja y la ventana,  
que se asoma poco a poco a mi pa-  
[sado y a esta celda,  
me han traído tu carta, compañera,  
asfixiante, trabajosa,  
amargamente sincera;  
y lo entiendo,  
quiero que sepas que lo entiendo;  
entiendo que en la calle y en la vida,  
no hay lugar para la espera..."

Patxi Andión vive agarrado a la esperanza; no quiere, no puede imaginarse una tierra sin fe en el futuro, sin ansias de luchar por algo que le pertenece. No puede entender a los hombres sin ánimos de construcción hacia un nuevo mundo; por eso los caminos de Patxi son largos en sus búsquedas por encontrar al hombre nuevo, a ese nuevo ser que verá la luz y alumbrará a los que todavía no la han alcanzado; él no se considera como salvación del que sufre, del que todavía no tiene nada, de los que se encuentran solos; únicamente incita a una solución a los que pueden tomar la antorcha; sus canciones son eso: cantos para una toma de conciencia, para un encontrarse con la realidad del sí mismo:

"Despierta, niño; arriba, que llega el alba.  
Despierta, niño; arriba, que espera España;  
que espera España, sí, te está esperando,  
y el tiempo es tu aliado y se está acabando.  
Levántate y comienza la soldadura  
entre la España quieta y la del hierro,  
entre la de los llanos, la de la altura;  
entre la del taller y la del rezo...;  
... levanta tu estatura abiertamente;  
reclama espada y yunque, montaña y nieve;  
reclama sitio y viento si es conveniente..."

A Patxi le gusta la poesía, los grandes poetas; su sensibilidad de captar lo que nadie capta, porque Patxi es eso: un poeta, una canción, un hombre ante todo y sobre todo...

"... Verde, que te quiero verde;  
los toros se han rebelado;  
la impotencia llora y llama,  
y desde un río de sangre  
hay una voz que reclama  
la importancia de un amigo  
poeta de cien mil lunas,  
garganta dura y hombruna;  
gitano de profesión,  
por quien hoy yo rompo la voz..."

RUFINA MARTINEZ

# PATXI ANDION

COMO EL VIENTO  
DEL NORTE



fonogram  
s.a.



# CANARIOS: "CICLOS"

## O UNA REVISION DE VIVALDI PARA LA VIDA MODERNA

Confieso que antes de atreverme a criticar este doble álbum de los Canarios lo he escuchado ocho veces íntegramente; he manejado cuatro versiones clásicas de **Las cuatro estaciones**, de las que la de I Musici es la que más me ha gustado, y la de la Orquesta de Cámara de Stuttgart, la que menos; he manejado bastante la partitura original y el libreto de Teddy Bautista y al final me he dado cuenta de que lo que importa es que el resultado me ha satisfecho plenamente, lejos de buscar una perfección plástica o una buena adaptación. Ahora bien, como crítico, considero que no debo decir: «Me ha entusiasmado, y lo he pasado muy bien», sino que debo analizar e indagar en el porqué de la obra.

**Ciclos** es un oratorio en cuatro actos y seis partes escenográficas, basado en los **Cuatro concierto grosso**, opus 8, números 1-4, de Vivaldi; conocidos vulgarmente por el nombre de **Las cuatro estaciones**.

Digo que «están basados en» y no «una adaptación de». En **Ciclos** hay que distinguir esto, pues básicamente la obra es una visión modernizada y cambiada de la opus 8, números 1-4, de Vivaldi, aunque a menudo se adaptan los temas bases de los **Cuatro conciertos** para lograr el resultado.

La adaptación sirve para hacer una ficción del mundo actual, del ciclo Génesis-Apocalipsis, en el que estamos inmersos, y que no es sino uno de tantos ciclos que existen por ahí. Creo que Teddy no ha pretendido dar la respuesta de nada, ni siquiera una explicación científica de tal ciclo, sino que éste le ha servido de programa para su adaptación musical.

Musicalmente, que es lo que nos interesa, lo primero que sorprende en **Ciclos** es la adaptación de los temas de Vivaldi. El **Concerto grosso**, es una forma musical barroca del siglo XVII, y que se desarrolla principalmente en Italia, y más concretamente en Venecia. Estructuralmente responde a la forma de tres movimientos: rápido-lento-rápido, y en ellos un instrumento (en este caso el violín) dialoga con el «tutti» del grupo camerístico. Pues bien, Teddy, en primer lugar, se ha cargado totalmente la estructura ternaria del **Concerto**, cosa que me parece muy bien. La ha sustituido por una forma de «suite», donde los temas aparecen por orden, pero no necesariamente cronológico, ya que a menudo van precedidos por otros («**Génesis**» del primer acto), y a veces se les intercalan («**Desfile extravagante**», en el segundo acto) o posponen otros distintos («**Serenata extravagante**», en el segundo acto).

Teddy también ha deshecho la instrumentación original para reducido grupo de cuerda y órgano (¡joj!, no clave), y en su lugar ha hecho un cuasitratado de instrumentación «rock»: sintetizadores, secuenciadores, oscilómetros programados, frecuenciómetros digitales, etc., unido a la base «rock» del bajo eléctrico, batería y guitarra en varias modalidades: eléctrica distorsionada, con diversos pedales y, por supuesto, la acústica. Y aunado a voces, que van desde la conversación normal transformada hasta la utilizada regularmente en el «rock», o la de una soprano,



**CANARIOS**



en plan contemporáneo, y desde luego el conjunto coral, que a mi modo de ver es lo más flojo del disco. La instrumentación de los temas ha sido cambiada totalmente. Por ejemplo, el «Allegro» de «La Primavera» lo plantean los instrumentos de teclas, y luego lo recoge la guitarra. El «Largo» del mismo **Concerto** es cantado, y así. A mí me satisface la instrumentación.

Y en cuanto a la adaptación de los temas, variados en su colocación e instrumentación, hay que añadir la de los «tempo», que han sido respetados, aunque no en su total fidelidad.

Estructuralmente, los cuatro actos de **Ciclos** responden cada uno a un **Concerto**, aunque con las modificaciones antedichas.

Finalmente, los temas en su base primaria subsisten; sin embargo, su desarrollo posterior ha desaparecido en favor del desarrollo particular y personal del grupo. Y esto también es válido para la reexposición, que Canarios la hacen según ellos la entienden, sin seguir la partitura, aunque, eso sí, respetando siempre el tema base.

En cuanto al programa que acompaña a **Ciclos**, lo menos atractivo de él es lo rebuscado de las palabras y el tono apocalíptico en que son empleadas. Por lo demás, sólo es una historia, un cuento, una ficción del ciclo vital desde el principio, donde sólo existían las leyes naturales y el espacio (cosa con la que estoy en total desacuerdo), hasta el origen de la vida, el nacimiento del ser, su grito primario, sus frustraciones, las relaciones con sus semejantes, las cosas que celebran, su relación con el entorno, etc.

De los músicos que participan en la

obra hay que destacar por encima de todos a Teddy Bautista, autor de la obra; a Vivaldi, quien compuso la idea original; al genial guitarrista Antonio Pérez, muy eficaz en su difícil trabajo; a los franceses M. Sanvellián a los teclados y violín, y C. Mellies; al bajo y al argelino A. Richard a la batería. Por supuesto, Teddy toca todo tipo de instrumentos electrónicos, como «moogs», secuenciadores, «mellotrones», etc...

De entre los colaboradores, el principal es Alfredo Carrión, arreglista y director del Coro Nacional de España, que igualmente participa en **Ciclos**; y también están la soprano Rudimi Sukmawati, Leandro Blanco como Metantropo; el Trío Porteño, E. Guerin y María del Carmen Alvia a las arpas; Paco el Chato, de percusionista; C. Guillot, vibráfono; Charlie, bajo, y Daniel, tenor.

Las mezclas, complicadísimas, son de Alain Milhaud, y la producción de Antonio Morales y Eduardo Bautista.

Todo lo dicho hasta aquí no serviría para nada si cuando tuvieses el disco sonando en tu tocadiscos no te comunicase nada. Lo cierto es que a mí me dice mucho, no sólo virtuosamente o en cuanto a la adaptación, trabajo realizado, etc., sino en cuanto al placer estético, al goce musical, que es lo único que al fin y al cabo puede expresar la música: ideas abstractas capaces de despertar la mente de uno y comunicarle cosas muy difíciles de expresar de otra forma. Estoy seguro de que si vas sin prejuicios a la obra, ésta te va a hacer vibrar, aunque lo más seguro es que necesites varias audiciones para ello.—JOSE MIGUEL LOPEZ.



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

La casa más divertida en discos  
microsurco de toda Andalucía

**Casa Damas**

SIERPES, 65 - SEVILLA

# discooteca

## RCA

### La sensación operística para 1975

La primera grabación completa en estéreo. Acaba de aparecer la ópera esperada por todos.

G. VERDI

## «LAS VISPERAS SICILIANAS»

(Album ARL 4-0370)  
Cuatro discos



con

MARTINA ARROYO,  
soprano

PLACIDO DOMINGO,  
tenor

SHERRILL MILNES,  
barítono

RUGGERO RAIMONDI,  
bajo

Con el sensacional  
Director

JAMES LEVINE

(La revelación de  
1974)

ORQUESTA NUEVA  
FILARMONIA

Coro JOHN ALLDIS

LAS MEJORES OPE-  
RAS CON LOS MEJO-  
RES ELENOS, SOLO  
EN R. C. A.

ALVIN STARDUST: **El intocable.** ARIOLA. Lanzado con un gran despliegue promocional se nos presenta Alvin Stardust, antiguo «rocker», inglés, que parece vivir en el pasado, aunque éste no sea glorioso. Por faltarle, no le falta ni la imagen: tupé, brillantina, cazadora de cuero, patillas, etc., y de la música, que es lo que vale, nada de nada. Bueno, algo del pasado, pero nada más.—J. M. L.

CLAUDINA Y ALBERTO GAMBINO: **Aquí donde nos ven.** 12 canciones. Compañía Fonográfica Española EXPLOSION. ZAFIRO. Uno de los últimos álbumes más inteligentes salidos al mercado nacional es el que hoy comentamos. Una combinación explosiva de textos: de Víctor Jara, de Daniel Viglietti, de María Elena Walsh, de Violeta Parra, de Gloria Fuertes, etc. Y es que Claudina y Alberto Gambino, argentinos ellos, tienen mucho talento. Ellos representan a la nueva canción argentina (la Argentina sin poncho). Claudina, con su carga intelectual de licenciada en Filosofía y Letras, y Alberto Gambino, agregado del Conservatorio Provincial de Música de Córdoba (Argentina). Empezaron a cantar en 1969. Ese mismo año presentaron su espectáculo «Córdoba Libertad»; más tarde, su «Entre pitos y flautas», escrito y representado durante el Gobierno de Onganía; luego «Carta abierta a Buenos Aires violento», y, por fin, «Mi amigo Brassens». Ahora España..., y este gran LP.

Es interesante la versión que hacen de **La paloma**, de Angel González. Increíblemente satírica —como siempre— la de María Elena Walsh, **Balada del «comodus viscach»**, muy en el «rollo» nuestro. Es un LP necesario.—M. D. V.

MANOLO GALVAN: **Mujer.** ARIOLA. El nuevo LP de Manolo Galván no viene a traernos algo fuera de lo corriente, algo inaudito; solamente nos quiere demostrar que él continúa ahí, conservando posiciones, intentando nada más que la gente no pueda olvidarse de él.

El incorporar canciones que tuvieron gran éxito para su productor, Juan Pardo, puede querer decirnos que no confía excesivamente en el éxito de sus propias composiciones. **María Magdalena** puede ser un claro ejemplo de ello. Incorpora además Manolo Galván en este «larga duración» canciones de tanto éxito como **Te quiero, te quise y te querré**, teniendo con esto un gran acierto; pero no hay que dejar de informar a nuestros lectores que esta canción también es de Juan Pardo; él sólo la interpreta, ¡lástima...!

**Mujer** es un buen LP, pero sólo es la sombra de otros muchísimos mejores de Juan Pardo; si Manolo Galván dejara de ser el reflejo de su productor para convertirse en algo propio, no tardaríamos en poder criticar un verdadero LP de este cantante sin tener que nombrar para nada a su compositor, pudiendo decir: «Este disco de Manolo Galván carece aún de fuerza, pero con el tiempo puede ser uno de los mejores representantes de nuestra música; la madurez no puede tardar mucho en venir a alguien que ha trabajado tanto por lograrla...».—M. D. V.

FOCUS: **Hamburger Concerto.** Polydor, S 2383 284.

Quizá éste sea el disco más sobrio de Focus. Sus estructuras se repiten bastante, y parece que no desean salirse de ellas. Aun así, **Hamburger Concerto** es un disco bueno. Noto un fallo en los temas menos cortos de Focus: el machacar constantemente un acorde, variándolo mínimamente en el transcurso de varios minutos. A esto contribuye la labor de Colin Allen, batería, que estuvo con Mayall, cuyo trabajo en la cara A está exento totalmente de inteligencia, marcando un ritmo sencillo, que no cambia nunca, ¡nunca!, a no ser para hacer un pequeño «riff» y volver de nuevo a la monotonía. Thijs Van Leer, en los teclados, y Jan Akkerman, a los instrumentos de púa, siguen tan precisos como siempre, dominando al grupo y llevándolo por caminos de exquisitas armonías y perfectas instrumentaciones.

La cara B la ocupa el **Hamburger Concerto**, que no es un concierto, sino una «suite» en seis partes; el título es lo de menos si hay ideas, y en la obra las hay. ¡Ah, se me olvidaba! La primera canción del disco, **Delitae musicae**, es una auténtica delicia. Sólo dura un minuto doce segundos, pero vale más que muchas otras más largas.

J. M. L.

SPENCER DAVIS GROUP: **Livin' in a back street.** VERTIGO. El antiguo grupo de Spencer Davis, con nuevos miembros y nueva música, no excesivamente nueva, por cuanto nos recuerda viejos tiempos, pero sí otra cara. El LP lo produce R. Glover, y como todos los de Vértigo presenta música dura, que aunque a veces la dureza sólo se ve en el tratamiento instrumental,

sí tiene un sello especial. Los temas nuevos son típicos del sonido Vértigo. Los conocidos son versiones de viejos estándar del rock and roll, como **One night**, o **Let's have a party**, en versión casi dura. J. M. L.

ROD STEWART: **Smiler.** Mercury 63, 38 528.

¿Deseas pasar un grato momento con algunas de las canciones más comerciales del «pop» actual? Pues aquí tienes una oportunidad. Y si eres un «fan» de Rod, mejor que mejor. Ahora bien, si deseas música para escuchar, y no sólo para bailar o tenerla de fondo, este álbum es uno de los últimos que deberías comprar.

Smiler es un disco Kistch, con los autores más comerciales y vendibles del momento: Elton John, Bernie Taupin, Paul McCartney, Carole King, Gerry Goffin, Vanda/Young, Lerner/Loewe, etc. También están el Dylan «country» y el «rock-cholero» Chuck Berry. La versión del **Sweet little rock'n'roller**, de Berry, y los tres temas firmados por Stewart en colaboración con Wood o Quintenton es lo único aguantable del LP; lo demás es mejor oírlo de fondo. Pero, eso sí, la versión del tema de Berry tiene una garra extraordinaria, y el tema **Farewell** es de lo mejorcito que he oído a Rod.

Una pregunta a Mercury: en el disco figura anunciado el tema **Lochinvar**, que luego no aparece en los surcos del plástico. ¿Es acaso el brevísimo tema de introducción a **Farewell** que interpreta el cémbalo, o es trabajo de la censura? En cualquier caso, creo que público y crítica han sido mal informados.—J. M. L.



## FOX-IN-DEL-SON

La línea de agujas fonográficas, fonocápsulas, microcápsulas y cassettes más completa del mundo.

De venta en los comercios de electro-acústica más importantes de España y de 15 países, a los que exporta FOX IN-DEL-SON.

Pida la marca FOX a su proveedor habitual.

La Aguja de su tocadiscos no es eterna.  
¡ ¡ Cámbiela a tiempo ! !

e-  
i-  
r-  
k-  
s'  
a.  
  
3,  
  
n-  
as  
?  
d.  
or  
as  
lo  
s-  
e  
  
n  
n-  
n,  
a-  
/  
n-  
c-  
n-  
e-  
or  
d-  
a-  
or  
la  
ne  
a  
e  
  
el  
o-  
n-  
o  
c-  
el  
n-  
e-  
n-

por un mundo mejor, sensibiliceles \* \* \*  
haga que sus hijos sientan la música, una de las cosas más bellas del mundo el contacto con la niñez, consigue un hombre más equilibrado \* \* \*  
haga que sus hijos sientan la música, una de las cosas más bellas del mundo el contacto con la niñez, consigue un hombre más equilibrado \* \* \*



Vista panorámica de las instalaciones, desde su escaparate principal.



La parte delantera del establecimiento está, según refleja la gráfica, reservada a la exposición de pianos.



Las ediciones musicales tienen especial preponderancia en Real Musical; nota de ello es la inmejorable organización y gran volumen de material acumulado en las modernísimas estanterías del primero y segundo pisos.



Subida al segundo piso de las instalaciones y pequeño saloncito circular, donde periódicamente se dan cita, en animados coloquios, importantes personalidades del panorama musical.



El nuevo REAL MUSICAL en el centro musical de Madrid, frente al TEATRO REAL - CONSERVATORIO DE MUSICA - COMISARIA DE LA MUSICA - ORQUESTA NACIONAL

LAS  
GRANDES  
MARCAS  
REUNIDAS



GAVEAU-1847

ERARD-1780

PLEYEL-1807

SCHIMMEL-1885

DIETMANN

KAWAI

ZENDER

**Vellido**

Gran Vía, 77 - BILBAO  
Avda. José Antonio, 8 - BARACALDO  
Avda. Carlos III, 46 - PAMPLONA

**Garrido**  
**Garrido-Bailén**

Valverde, 3 - MADRID

Mayor, 88 - MADRID