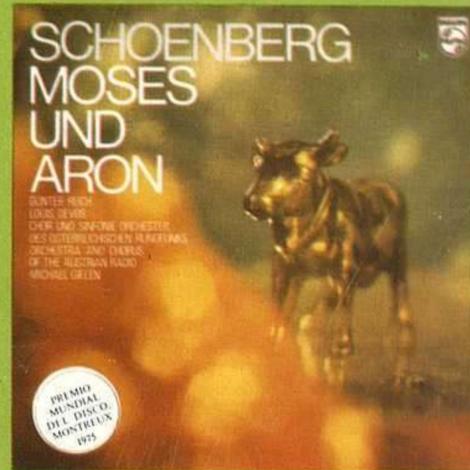
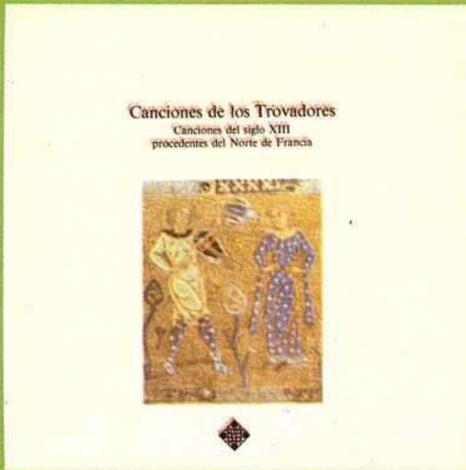
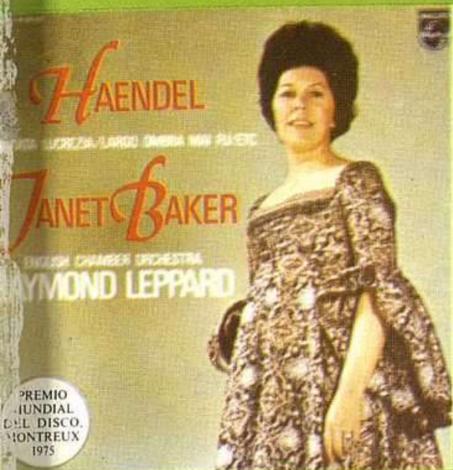
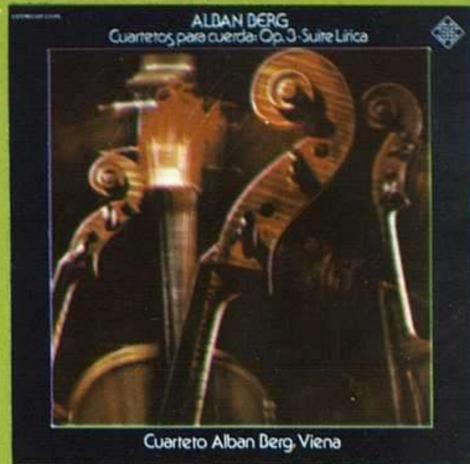
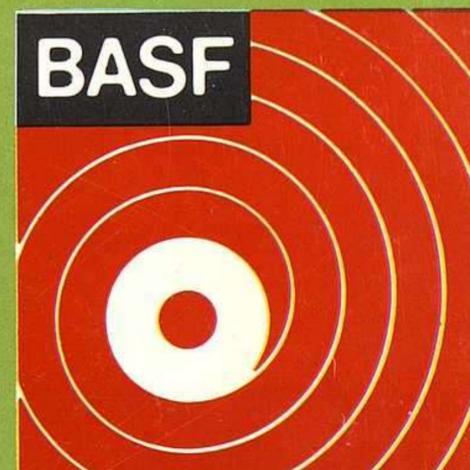
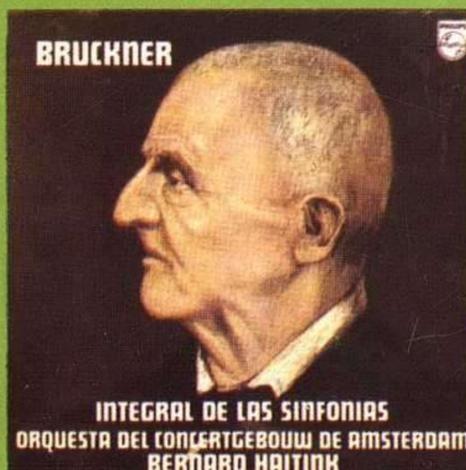
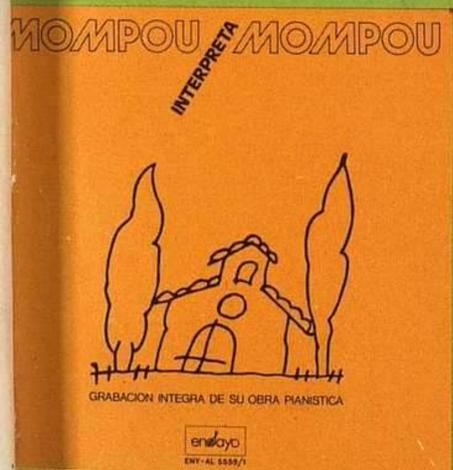
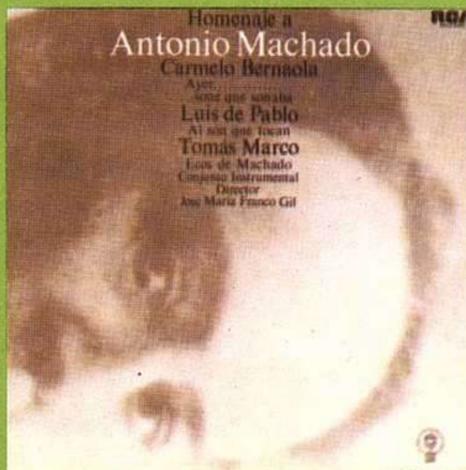
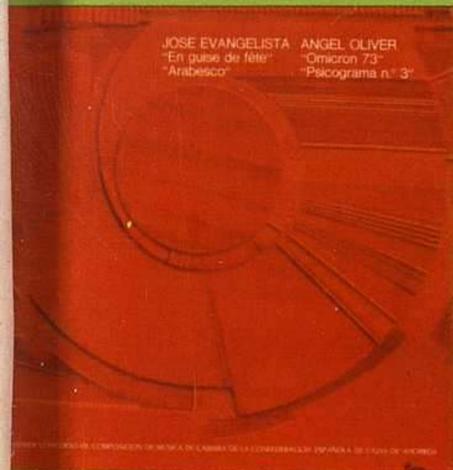


RITMO

Nº XLVII NUM. 468 · ENERO-FEBRERO 1977 · PRECIO: 75 PTAS



Los mejores clásicos 1976



LOS MEJORES «NO CLASICOS» 1976
 José Luis Carbonell, Companya Eléctrica Dharma, Ted Nugent y Klaus Schulze
 en páginas interiores



HAZEN

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

August Forster

Bluthner

Rameau

Rönisch

Steinway & Sons

W. Hoffmann

Yamaha

Zimmermann

Wurlitzer

Juan Bravo, 33

Telfs. 275 34 24 - 225 90 33

MADRID-6

RITMO

FUNDADA EN 1929 AL SERVICIO DE TODA LA MUSICA

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

AÑO XLVII • ENERO-FEBRERO 1977 • NUM. 468

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

Dirección telegráfica: RITMO-Madrid

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

Precio suscripción. ESPAÑA: Año, 700 ptas.
Número suelto, 75 ptas. Atrasado, 100 ptas.
EXTRANJERO: Año, 15 dólares USA.

Depósito legal: TO-2-1958

Edita: RITMO, S. A.
Francisco Silvela, 15. MADRID-6

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

Fundador: Fernando Rodríguez del Río.

Director: Antonio Rodríguez Moreno.
Subdirector: Angel-Fernando Mayo Antoñanzas.

ASESORES DE DIRECCION:

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

COORDINADORES:

Angel Carrascosa Almazán.
Santiago Herrero Villa.

PROMOCION GENERAL:

Fernando Rodríguez Polo.

REDACTORES Y COLABORADORES:

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

CORRESPONSALES NACIONALES:

Ricardo Ruiz Baquero (Alicante), Pedro Luis Menéndez (Asturias), Lorenzo Galmés (Balears), Rosa Beatriz Pérez Arés (Barcelona), María Jesús García de la Mora (Burgos), Diego Navarro Mota (Cádiz), Francisco Vicent Doménech (Castellón), Julio Andrade Malde (La Coruña), Juan Manuel Carreira (Santiago de Compostela), José Angel García (Cuenca), Carmelo Dávila Nieto (Las Palmas de Gran Canaria), Alicia Font Puig (Lérida), J. Luis Rouret Tejada (Logroño), Salvador Betés (Málaga), José María Cano (Marbella), Evencio Baños Rodríguez (Orense), Juan Pérez Comesaña (Vigo), Gloria Vignau (San Sebastián), Dámaso García Fraile (Salamanca), Esteban Vélez (Santander), María del Carmen Gruber (Segovia), Luis Martínez Richart (Valencia), José Urquijo Respaldiza (Bilbao), Angel Luis García Fraile (Valladolid), Alberto Gatóo Gómez (Zamora).

CORRESPONSALES EXTRANJEROS:

Nicolás Koch-Martín y Rosario Marciano (Europa), Célida Villalón (Estados Unidos), Néstor Echevarría, Leticia Pagano, Sergio Curia (Sudamérica).
Equipos gráficos: Barahona y J. Azurmendi. Diagramación: Polo. Rótulos: Manuel Pliego. Diseños portada: J. Azurmendi.

Sumario

	Pág.
Editorial: RITMO, 1977	5
Premios RITMO a los mejores discos de música clásica ...	6
El correo de RITMO	9
Noticias	10
Avance de información internacional, por Fernando Peregrín.	12
Música en vivo, por José Luis Pérez de Arteaga	14
Entrevista con Ramón Barce, por José Miguel López de Haro.	17
Música y Literatura en tiempos de Shakespeare, por J. C. Ruiz Silva	20
Informe Opera, por Fernando Peregrín	24
Jazz: Aproximación a John Coltrane, por José Miguel López de Haro	34
Premios RITMO a los discos «no clásicos»	37
Tercer Concurso de Composición de Música de Cámara de la Confederación Española de Cajas de Ahorro. Comentar: Fernando Lerdo de Tejada y José Luis López de Haro.	39
Novena edición del Premio Mundial del Disco de Montreux, por José Luis Pérez de Arteaga	43
Crítica Discográfica	49
De Madrid al cielo, por Arturo Reverter	63
Crónicas Nacionales	67
Directorio Comercial	73

Nuestra portada

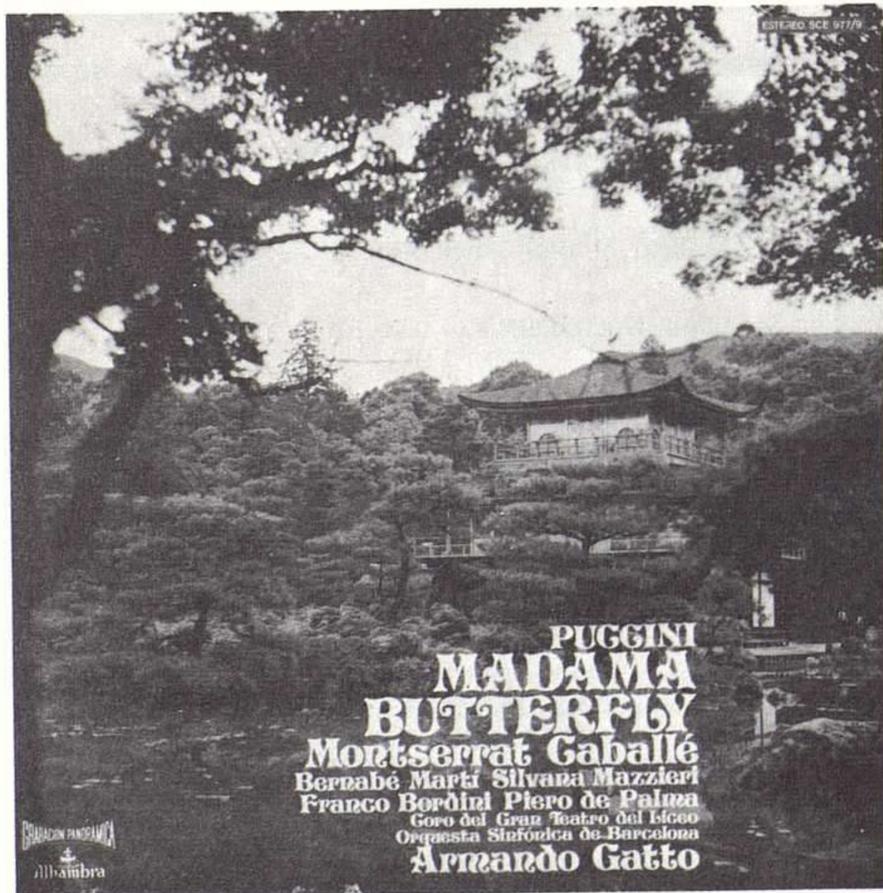
Como viene siendo ya tradicional, en la portada de nuestro primer número del año nos satisface reproducir las carpetas de los discos titulares de los premios concedidos por nuestra Redacción a aquellas producciones discográficas que pueden ostentar el título de «Los mejores clásicos de 1976».

El equipo de RITMO no es profesional

En su número 35, al comentar el disco recomendado del mes, nuestro colega «Montsalvat» alude de pasada, elogiosamente, a RITMO, y afirma que su equipo está formado por «profesionales perfectamente preparados». Agradecemos a «Montsalvat» el elogio expreso, y el implícito, al considerar perfectamente preparados a nuestros colaboradores. Sin embargo, tenemos que puntualizar que de profesionalismo, desgraciadamente, nada. ¡Qué más quisiéramos nosotros —y qué más querría, probablemente, «Montsalvat» en su propio feudo— que poder hacer de la tarea de escribir y publicar una revista musical nuestra profesión o principal ocupación! RITMO se hace con amor, con esfuerzo y tenacidad, pero no proporciona hoy a su equipo más satisfacciones que las de la obra todos los meses renovada, y el impagable aliento de nuestros lectores. RITMO se ha escrito y se escribe, sencillamente, por afición, en ese noble sentido de cariño a la Música y ahínco por servirla. Por esto nos honra aún más que los resultados puedan parecer equivalentes a los exigibles a una actividad profesional y estable, mientras la realidad incontrovertible es que el cariñoso, pero no exacto, comentario de «Montsalvat» no puede concedernos una profesionalidad que no poseemos.— RITMO.

MONTSERRAT CABALLE ES Madama Butterfly

Por primera vez en España
y para todo el mundo
la grabación de una ópera completa.
Producida y realizada íntegramente
por DISCOS COLUMBIA, S.A.



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

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

Director:
ARMANDO GATTO

Grabación y distribución:
DISCOS COLUMBIA, S. A.


Alhambra
SCE 977/8/9

RITMO, 1977

Sin darse reposo tras el gran esfuerzo editorial del número monográfico dedicado a Falla, RITMO inicia hoy un nuevo año en una vida que ya se aproxima al medio siglo. Buen momento para el análisis autocrítico de lo ya logrado y para exponer públicamente lo que se quiere lograr.

RITMO recuerda hoy con cariño su adolescencia y su juventud. No las añora. Tampoco las menosprecia. Porque sin su depósito de honestidad y experiencia no habría alcanzado los límites de madurez en la edad, las ideas y las actitudes, que sabemos ya anuestro alcance.

A nivel mundial, 1977 conmemorará el centenario del gramófono. Propósito de nuestra Revista es, por tanto, estar presente con voz propia en la conmemoración, y ya anunciamos que trataremos de ofrecer otro número monográfico en torno a este hecho cultural e industrial, hoy importantísimo, que nació —sobrecoge pensarlo— cuando estaban en plenitud creadora Liszt, Wagner, Verdi y Brahms.

Pero como para hacer camino hay que andar, RITMO inicia su andadura por los derroteros de 1977, y lo hace precisamente cumpliendo una cita ya clásica, familiar y, así lo deseamos, esperada y bien acogida siempre por nuestros lectores: la cita anual con los premios del disco que concede, en limpio juego democrático depurado por su repetido ejercicio, nuestra Redacción. Es de justicia reconocer que nuestra publicación ha acelerado su evolución hasta la actual frontera gracias a la sección de crítica discográfica, donde se han forjado casi todos los miembros de este ilusionado grupo que ya empieza a ser conocido como el «Equipo de RITMO». El disco ha traído a este Equipo nuevos nombres e inquietudes, si no siempre «nuevas» necesariamente, sí siempre animadas del mismo amor incondicional a la Música. Nos alegra así que, en 1977, nuestra Revista camine una vez más entre el alfa y el omega del disco, mas sin olvidar que para escribirla son necesarias todas las letras del alfabeto.

El número extraordinario dedicado a Falla ha culminado, creemos que con toda dignidad, una etapa en buena medida orientada por las directrices y la esforzada entrega de Manuel Chapa Brunet como Redactor-jefe. A partir de este primer número de 1977 iniciamos otra con un reajuste en nuestra Redacción, en la que damos hoy la bienvenida a Angel-Fernando Mayo Antoñanzas, como Subdirector; estructura en la que estrenan también funciones José Luis García del Busto, José Luis Pérez de Arteaga y Arturo Reverter Gutiérrez de Terán, como Asesores de Dirección, y Angel Carrascosa Almazán y Santiago Herrero Villa, como Coordinadores, todos ya bien conocidos de nuestros lectores. Una reforma en busca de una mayor definición de funciones y preocupados por una coordinación permanente que mantenga el avance y el equilibrio en números sucesivos.

En esta nueva etapa, nuestro equipo de colaboración, abierto siempre a toda aportación útil, permanece y a la vez se renueva. Prueba de ello es este mismo número, donde dos de nuestros más recientes «fichajes», Fernando Peregrín y José Carlos Ruiz Silva, firman sendos trabajos de fondo.

Nuevas secciones fijas se sumarán paulatinamente a las ya habituales. A partir de este número anticiparemos mensualmente programas internacionales, comentando los más significativos. Angel Carrascosa Almazán, apartado de la labor crítica por venturosas razones profesionales, va a iniciar próximamente una Discografía esencial comparada, que creemos interesará por igual al lector muy conocedor y al que busca orientación. Regularizada la crónica de conciertos madrileña, queremos organizar las Crónicas nacionales en torno al estudio y divulgación de actividades musicales concretas de la vida musical española local, provincial, regional o de cualquier otro ámbito que merezcan ser difundidas y analizadas. También deseamos prestar atención permanente a los problemas de la Pedagogía musical, mediante trabajos de orientación práctica. Todo ello con flexibilidad para asimilar los consejos y experiencias que puedan ayudarnos a mejorar la calidad de nuestra Revista.

Nuestros suscriptores nos conocen bien y no necesitarán que nos definamos ante ellos. Pero como RITMO quiere llegar cada vez a un mayor número de lectores, en estos tiempos de definiciones quizá convenga que proclamemos aquí nuestro carácter de Revista independiente. La independencia lo es en los orígenes, en los medios y en los objetivos. Estos últimos son: proporcionar a los lectores información no manipulada de la vida musical, porque nuestra regla de oro es una información libre para una opinión libre; practicar la crítica sincera y abierta, elogiosa o negativa, siempre civilizada y dispuesta a rectificar cuando se nos demuestre el error; apertura a todas las voces que, con nombres y apellidos responsables y responsabilizados, quieran hablar desde nuestras páginas el no siempre fácil lenguaje de la convivencia y el respeto a las personas, aunque ese lenguaje sirva a ideas discrepantes con nosotros o con otros y las personas hayan enajenado, con sus hechos o la apariencia de los mismos, el derecho a ser respetadas; ahondar en el estudio o análisis que permanece —esos estudios «históricos» que pueden parecer inútiles a algunos—, porque RITMO, con vocación de servir al presente musical, no cree que cualquier tiempo pasado fue mejor, pero tampoco cree que puede llegarse a un mañana que sí lo sea sin el poso decantado del ayer y del hoy, y aspira legítimamente a ser instrumento de consulta y no de consumo, a ganar todos los días un sitio en el afecto de la familia musical —el profesional, el aficionado, el hombre de cultura— en la mesa de trabajo y en el rincón del ocio cultivado individual o colectivamente; por último, RITMO procurará siempre coadyuvar en la medida de sus fuerzas al logro de soluciones para la confusa vida musical de España, y en ese empeño no ahorrará sinceridad, pasión y trabajo.

Finalmente, en el alfa de este nuevo año de su vida, RITMO quiere expresar su gratitud a suscriptores y lectores, y pedirles comprensión, perseverancia y aliento, sí, pero también su crítica al mismo nivel de respeto y aceptación de la posibilidad del propio error que late en cada línea de nuestra Revista.

Premios RITMO 1976 a los mejores discos de música clásica

PREMIOS «RITMO» 1976 A LOS MEJORES DISCOS DE MUSICA CLASICA

Por séptimo año consecutivo la Redacción de RITMO ha otorgado sus premios a los mejores discos clásicos editados en España durante el año 1976. Durante la presentación de las candidaturas para cada apartado, de su defensa y votación, estuvieron presentes los siguientes miembros de la sección de Crítica Discográfica de nuestra Revista: ROBERTO ANDRADE MALDE, DOMINGO DEL CAMPO CASTEL, ANGEL CARRASCOSA ALMAZAN, MANUEL CHAPA BRUNET, JOSE LUIS GARCIA DEL BUSTO, JOSE MIGUEL LOPEZ, ANGEL F. MAYO, ENRIQUE PEREZ ADRIAN, JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA, ARTURO REVERTER y JOAQUIN RUBIO TOVAR.

Los apartados aprobados y, dentro de éstos, los premios concedidos por mayoría simple en las votaciones, y los discos concurrentes a las mismas, fueron los siguientes:

MUSICA SINFONICA

Premio, R. STRAUSS: **DON QUIJOTE**. Mstislav Rostropovich. Orquesta Filarmónica de Berlín, Herbert von Karajan (EMI, 065-02641 Q). Seis votos.

DISCOS CONCURRENTES:

- BRUCKNER: **Sinfonía número 9**. Orquesta New Philharmonia, Otto Klemperer (EMI). Cinco votos.
- R. STRAUSS: **Sinfonía Alpina**. Orquesta del Estado de Dresde, Rudolf Kempe (EMI). Cuatro votos.
- BRUCKNER: **Sinfonía número 8**. Orquesta Filarmónica de Berlín, Herbert von Karajan (DG). Tres votos.
- BERG: **Suite de «Lulú»**. Anja Silja, Orquesta Filarmónica de Viena, Christoph von Dohnanyi (Decca). Tres votos.
- BRAHMS: **Concierto para violín**. Henryk Szeryng, Orquesta del Concertgebouw, Bernard Haitink (Philips). Dos votos.
- MAHLER: **Sinfonía número 2, «Resurrección»**. Cotrubas, Ludwig, Coro de la Opera del Estado de Viena, Orquesta Filarmónica de Viena, Zubin Mehta (Decca). Dos votos.
- STRAVINSKY: **La consagración de la primavera**. Orquesta Sinfónica de Chicago, Sir Georg Solti (Decca). Dos votos.
- NIELSEN: **Sinfonía número 4, «Inextinguible»**. Orquesta Filarmónica de Los Angeles, Zubin Mehta (Decca). Dos votos.
- BEETHOVEN: **Sinfonía número 5**. Orquesta Filarmónica de Viena, Carlos Kleiber (DG). Un voto.
- SIBELIUS: **Concierto para violín**. Pinchas Zukerman, Orquesta Filarmónica de Londres, Daniel Barenboim (DG). Un voto.
- BERLIOZ: **Sinfonía Fantástica**. Orquesta Filarmónica de Berlín, Herbert von Karajan (DG). Un voto.
- TCHAIKOWSKY: **Sinfonía número 5**. Orquesta del Concertgebouw, Bernard Haitink (Philips). Un voto.

MUSICA DE CAMARA

Premio, BERG: **SUITE LIRICA. CUARTETO OP. 3**. CUARTETO ALBAN BERG, DE VIENA (Telefunken SAT 22549). Siete votos.

DISCOS CONCURRENTES:

- SCHUBERT: **Los cuartetos para cuerda**. Cuarteto Melos, de Stuttgart (DG). Cinco votos.
- BACH: **El arte de la fuga**. Solistas del Collegium Aureum (BASF). Tres votos.
- NIELSEN: **Obras para cámara**. Vestjask Kammerensemble (DG). Tres votos.
- FRANCK: **Sonata para violín**. BRAHMS: **Trío para trompa**. Perlman, Ashkenazy, Tuckwell (Decca). Dos votos.
- BARTOK: **Los cuartetos para cuerda**. Cuarteto Vegh (Telefunken). Dos votos.
- MOZART: **Serenatas K 375 y 388**. Collegium Aureum (BASF). Dos votos.
- MOZART: **Sonatas para piano y violín**. Radu Lupu y Szymon Goldberg (Decca). Un voto.

MUSICA INSTRUMENTAL

Premio, BRAHMS: **BALADAS OP. 10. PIEZAS OP. 116**. EMIL GILELS (DG 25 30 655). Seis votos.

DISCOS CONCURRENTES

- MOZART: **Sonatas K 281 y 310. Fantasia K 397. Variaciones K 398**. Emil Gilels (DG). Cinco votos.
- BACH: **El arte de la fuga**. Gustav Leonhardt (BASF). Cuatro votos.
- BACH: **El clave bien temperado**. Friedrich Gulda (BASF). Cuatro votos.
- LISZT: **Leyendas. Segundo año de peregrinaje**. Wilhelm Kempff (DG). Cuatro votos.
- SCHUMANN: **Noveletten**. Claudio Arrau (Philips). Tres votos.
- FRESCOBALDI: **Obras para teclado**. Gustav Leonhardt (BASF). Dos votos.
- MOZART: **Obras para órgano**. Daniel Chorzempa (Philips). Dos votos.
- RACHMANINOV: **Los preludios para piano**. Vladimir Ashkenazy (Decca). Un voto.
- FALLA: **Obras para piano**. Alicia de Larrocha (Decca). Un voto.

MUSICA CORAL

Premio, MONTEVERDI: **MADRIGALES**. SOLISTAS, CONJUNTO DEL FESTIVAL DE GLYNDEBOURNE, CORO AMBROSIAN, ORQUESTA INGLESA DE CAMARA, RAYMOND LEPPARD (Philips, 67 99 006/05). Siete votos.

DISCOS CONCURRENTES

- HAENDEL: **Antifonas y Oda a Santa Cecilia**. Coro del King's College, Cambridge. Academia de St. Martin-in-the-Fields, Orquesta Inglesa de Cámara, David Willcocks (Decca). Cinco votos.
- VIVALDI: **Juditha triumphans**. Solistas, Coro de la Radio de Berlín, Orquesta de Cámara de Berlín, Vittorio Negri (Philips). Cinco votos.
- LISZT: **Christus**. Solistas, Coros y Orquesta Nacional de Hungría, Miklos Forrai (Hispanavox). Tres votos.

BACH: **Oratorio de Navidad**. Solistas, Coro de Muchachos de Tölz, Collegium Aureum, Gerhard Schmidt-Gaden (BASF). Dos votos.

PEROTINUS: **Sederunt principes**. CHAUT: **Misa «Nostre Dame»**. Consort, Collegium Aureum (BASF). Dos votos.

R. STRAUSS: **Deutsche Motette. Der Abend Hymne**. Coro Schütz de Londres, Roger Norrington (Decca). Un voto.

CHERUBINI: **Requiem en Re menor**. Coro Ambrosian, Orquesta New Philharmonia, Riccardo Muti (EMI). Un voto.

STRAVINSKY: **Misa**. POULENC: **Motete**. Coro de la Christ Church Cathedral Oxford, London Sinfonietta, Simon Preston (Decca). Un voto.

DUFAY: **Misa «Se la face ay pale»**. DUFAY: **himnos**. Solistas, Coro de Muchachos de Tölz, Collegium Aureum, Gerhard Schmidt-Gaden (BASF). Un voto.

OPERA

Premio, BEETHOVEN: **FIDELIO**. LUDWIG VICKERS, BERRY, FRICK, CRASS, HALLSTEIN, UNGER, CORO Y ORQUESTA PHILHARMONIA, OTTO KLEIBER (EMI, 165-00559/61). Siete votos.

Premio accésit, WEBER: **DER FREISCHÜTZ**. JANOWITZ, SCHREIER, ADAM MATHIS, CRASS, WEIKL, CORO DE LA RADIO DE LEIPZIG Y ORQUESTA DEL ESTADO DE DRESDE, CARLOS KLEIBER (DG, 27 20 071). Seis votos.

DISCOS CONCURRENTES

MONTEVERDI: **La coronación de Poppea**. Donath, Söderström, Berberian, Eswood, Luccardi, Hansmann, Langridge, Equiluz, Coro y Concentus Musicus de Viena; Nikolaus Harnoncourt (Telefunken). Cuatro votos.

MOZART: **Don Giovanni**. Waechter, Scherland, Schwarzkopf, Alva, Taddei, Sciutti, Cappuccilli, Frick, Coro y Orquesta Philharmonia, Carlo Maria Giulini (EMI). Cuatro votos.

SCHOENBERG: **Moisés y Aarón**. Reich, Vos, Coro y Orquesta de la Radio Austríaca, Michael Gielen (Philips). Cuatro votos.

MOZART: **Così fan tutte**. Caballé, Baker, Gedda, Cotrubas, Ganzarolli, Van der Lan, Coro y Orquesta de la Royal Opera House, Covent Garden, Colin Davis (Philips). Tres votos.

HAYDN: **La fedeltà premiata**. Cotrubas, Von Stade, Valentini, Alva, Coro de la Radio de la Suisse Romande, Orquesta de Cámara de Lausana, Antal Doráti (Philips). Tres votos.

MUSSORGSKY: **Khovantchina**. Ghiuselev, etcétera; Coro y Orquesta de la Opera de Sofía, Margaritov (Edigsa). Tres votos.

RIMSKY-KORSAKOV: **El gallo de oro**. Solistas, Coro y Orquesta Lírica de la Radio de la URSS, Aleksei Kovalev, Y. AKULOV (Hispanavox). Dos votos.

BELLINI: **I Capuleti e i Montecchi**. Simons, Baker, Gedda, Lloyd, Herincx, Corbelli, John Alldis, Orquesta New Philharmonia (Decca). Dos votos.

nia, Giuseppe Patanè (EMI). Dos votos.
PFITZNER: **Palestrina**. Gedda, Fischer-Dieskau, Donath, Ridderbusch, Weikl, Kesteren, Prey, Nienstedt, Steinbach. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio Bávara, Rafael Kubelik (DG). Un voto.
ROSSINI: **El barbero de Sevilla**. Prey, Berganza, Alva, Montarsolo, Dara, Coro Ambrosian, Orquesta Sinfónica de Londres, Claudio Abbado (DG). Un voto.

CALIDAD TECNICA

Premio, SAINT-SAENS: **SINFONIA NUMERO 3**. LITAIZE, ORQUESTA SINFONICA DE CHICAGO, DANIEL BARENBOIM (DG, 25 30 619) (Ingeniero de sonido, Klaus Scheibe). Cinco votos.

DISCOS CONCURRENTES

R. STRAUSS: **Sinfonía Alpina**. Orquesta del Estado de Dresde, Rudolf Kempe (EMI). Cuatro votos.
WEBER: **Der Freischütz**. Director, Carlos Kleiber (DG). Tres votos.
MAHLER: **Sinfonía número 2**. Director, Zubin Mehta (Decca). Tres votos.
HAYDN: **La fedeltà premiata**. Director, Antal Dorati (Philips). Tres votos.
STRAVINSKY: **La consagración de la primavera**. Director, Sir Georg Solti (Decca). Dos votos.
R. STRAUSS: **Don Quijote**. Rostropovich. Director, Karajan (EMI). Dos votos.

GRABACION HISTORICA

Premio, R. STRAUSS: **SINFONIA ALPINA**. ORQUESTA DEL ESTADO DE BAVIERA, RICHARD STRAUSS (EMI, 165-52367 Q/77 MY). Seis votos.

DISCO CONCURRENTES:

WAGNER: **Wesendonk-Lieder**, etc. Kirsten Flagstad, Orquesta Filarmónica de Viena, Hans Knappertsbusch (Decca). Cinco votos.

CICLO

Premio, BRUCKNER: **LAS DIEZ SINFONIAS**. ORQUESTA DEL CONCERTGEBOUW, BERNARD HAITINK (Philips, 67 17 002/12). Seis votos.

DISCOS CONCURRENTES

WAGNER: **Las óperas grabadas en Bayreuth**. Diversos intérpretes (Philips). Cinco votos.
MOZART: **Las sinfonías de juventud**. Academia de St. Martin-in-the-Fields, Neville Marriner (Philips). Cuatro votos.
BACH: **El clave bien temperado**. Friedrich Gulda (BASF). Cuatro votos.
RAVEL: **La obra completa para orquesta**. Ciccolini, Perlman, Orquesta de París, Jean Martinon (EMI). Tres votos.
SCHUBERT: **Los cuartetos para cuerda**. Cuarteto Melos (DG). Tres votos.
SHOSTAKOVICH: **Las quince sinfonías**. Solistas, Coro de la Academia de la URSS, Orquesta Filarmónica de Moscú, Kyril Kondrashin (Hispanavox). Dos votos.

MEJOR INTERPRETE DEL AÑO

Premio, JANET BAKER, por su disco de HAENDEL: **CANTATA «LUCREZIA»** y **ARIAS DE OPERA** (Philips, 65 00 523). Siete votos.

ARTISTAS CONCURRENTES

RUDOLF KEMPE, cinco votos.
MSTISLAV ROSTROPOVICH, cinco votos.
EMIL GILELS, tres votos.
GUSTAV LEONHARDT, dos votos.
FRIEDRICH GULDA, dos votos.
CARLO MARIA GIULINI, un voto.

MUSICA DE VANGUARDIA

Premio, DE PABLO: **AL SON QUE TOCAN** (DEL HOMENAJE A ANTONIO MACHADO). CONJUNTO INSTRUMENTAL, JOSE M. FRANCO GIL (RCA, SRL 2-2444). Ocho votos.

DISCO CONCURRENTES

Música española contemporánea (Guinjoan, De Santiago, Cervelló, Cruz de Castro). Quinteto de Viento Aulos (Arriola). Un voto.

PRODUCCION ESPAÑOLA

Premio, MOMPOU: **LA OBRA PARA PIANO**. FREDERIC MOMPOU (Ensayo, ENY-AL 5555/1). Nueve votos.

DISCOS CONCURRENTES

La Baxa Danza y la Alta. Pro Musica Hispaniarum, Rodrigo de Zayas, Roberto Pla (Hispanavox). Tres votos.
BENGUEREL: **Arbor. Quasi una fantasia**. Solistas; directores: Markowski y Ros Marbá (Hispanavox). Dos votos.
Música española contemporánea. Quinteto de Viento Aulos (Ariola). Dos votos.

MUSICA ANTIGUA

Premio, **CANCIONES DE LOS TROVADORES** (SIGLO XIII, NORTE DE FRANCIA). ESTUDIO DE MUSICA ANTIGUA DE MUNICH (TELEFUNKEN, SAWT 9630). Nueve votos.

DISCOS CONCURRENTES

MONTEVERDI: **La coronación de Popea**. Director, Nikolaus Harnoncourt (Telefunken). Cinco votos.
PEROTINUS: **Sederunt principes**. MACHAUT: **Misa «Nostre Dame»**. Deller Consort, Collegium Aureum (BASF). Tres votos.
Antología de Canto gregoriano. Capella Antiqua de Munich, Konrad Ruhland (BASF). Dos votos.
Canto gregoriano (continuación de la colección). Coro de Solesmes, Gajard, Claire (Decca). Dos votos.
Música isabelina. Julián Bream Consort (RCA). Un voto.
WOLKENSTEIN: **Lieder**. Conjunto, Othmar Costa (Telefunken). Un voto.

CLASICOS DEL SIGLO XX

Premio, SCHOENBERG: **MOISES Y AARON**. Reich, Devos, Coro y Orquesta de la Radio Austríaca, Gielen (Philips, 67 00 084). Nueve votos.

DISCOS CONCURRENTES

NIELSEN: **Sinfonía número 4, «Inextinguible»**. Orquesta Filarmónica de Los Angeles, Zubin Mehta (Decca). Cinco votos.
DUTILLEUX, LUTOSLAWSKI: **Conciertos para violoncelo**. Rostropovich, Orquesta de París, Serge Baudo, Witold Lutoslawski (EMI). Cuatro votos.

NIELSEN: **Obras para cámara**. Vestjisk Kammerensemble (DG). Dos votos.
SHOSTAKOVICH: **Sinfonía número 14**. Mirashnikova, Vladimirov, Orquesta de Cámara de Moscú, Rudolf Barshai (Hispanavox). Dos votos.
BARTOK: **Los cuartetos para cuerda**. Cuarteto Vegh (Telefunken). Un voto.
MESSIAEN: **Visiones del Amén**. Dúo Mrongovius (BASF). Un voto.
NIELSEN: **Sinfonía número 3, «Expansiva»**. Palmer, Allen, Orquesta Sinfónica de Londres, François Huybrechts (Decca). Un voto.

NOVEDAD SIGNIFICATIVA

Premio, LISZT: **CHRISTUS**. SOLISTAS, COROS Y ORQUESTA NACIONAL DE HUNGRÍA, MIKLOS FORRAI (Hispanavox, HUNS 660-10/12). Siete votos.

DISCOS CONCURRENTES

MENDELSSOHN: **Los cuartetos para cuerda**. Cuarteto Bartholdy (BASF). Seis votos.
SCHUBERT: **Los cuartetos para cuerda**. Cuarteto Melos de Stuttgart (DG). Cinco votos.
IVES: **Sinfonía número 1**. Orquesta Filarmónica de Los Angeles, Zubin Mehta (Decca). Cuatro votos.
Stravinsky au futur o La apoteosis de Orfeo. Ensemble instrumental Musiques Nouvelles (BASF). Cuatro votos.
HAYDN: **La fedeltà premiata**. Director, Antal Dorati (Philips). Tres votos.
MOZART: **Lucio Sila**. Donath, Mathis, Auger, Schreier, Krenn, Varady. Coro y Orquesta del Mozarteum, de Salzburgo, Leopold Hager (BASF). Tres votos.
PFITZNER: **Palestrina**. Director, Rafael Kubelik (DG). Tres votos.
F. SCHMIDT: **Sinfonía número 4**. Orquesta Filarmónica de Viena, Zubin Mehta (Decca). Dos votos.
MOMPOU: **La música para piano**. Frederic Mompou (Ensayo). Dos votos.
WEBER: **Euryanthe**. Norman, Gedda, Hunter, Krause, Krahmer, Coro de la Radio de Leipzig, Orquesta del Estado de Dresde, Marek Janowski (EMI). Un voto.
R. STRAUSS: **Deutsche Motette**. Director, Roger Norrington (Decca). Un voto.

« L I E D »

Premio, SCHUBERT: **LA BELLA MOLINERA**. DIETRICH FISCHER-DIESKAU, GERALD MOORE (EMI, 065-00202). Siete votos.

DISCOS CONCURRENTES

WAGNER: **Wesendonk-Lieder**. Flagstad; director, Hans Knappertsbusch (Decca). Cuatro votos.
SCHUMANN: **Antología de «lieder»**. Elly Ameling, Jörg Demus (BASF). Tres votos.
Premio especial, a la **Firma BASF**, por su política editorial.
Premio especial de la Dirección de RITMO, a la **Confederación Española de Cajas de Ahorro**, por la producción fonográfica de las obras premiadas en el Primer Concurso de Composición Musical: Disco CBS, LSP 13224, **En guise de fête y Arabesco** (José Evangelista). **Omicron 73 y Psicograma número 3** (Angel Oliver).



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 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

Sr. I
BARC
M
Au
ción
resp
456
nión
por
me
sino
pren
mus
mos
de
com
cido
E
sical
razó
ser
gara
cial
un
nor
dete
pue
un
ries
de
no
una
ante
efec
Si
afec
dad
ran
tra
tiría
de
cier
en
emp
sen
su
con
do
le
fútl
tan
fisi
F
ted
ñan
Allá
dire
pro
nid
cial
dire
Per
zap
rea
ten
exá
lue
tar
noc
su
ner
por
tor
que
no
par
a
me
Ap
pa

Sr. D. ENRIQUE SAURET GASTO
BARCELONA

Muy señor mío:

Aunque muy lejos de mi carácter la inclinación de polemizar, me veo en la obligación de responder a su carta, aparecida en el número 456 de RITMO. Respeto, por principios, su opinión, pero me es imposible aceptarla, y esto no por fría razón del cargo que desempeño, que me crea el deber de salir en su rebatimiento, sino por elemental de sentido común, que comprenderá tanto cualquiera que dentro del mundo musical se encuentre, si intereses particularísimos—el principal, de tipo crematístico, según de su carta se desprende—no le mediatizan, como el más profano en la materia, por reducidos que sean sus conocimientos musicales.

Efectivamente: para impartir enseñanzas musicales, de la índole que sean, pero con más razón si se realizan con carácter oficial, debe ser exigible la titulación correspondiente que garantice la aptitud para ello. Esto es consustancial con cualquier profesión, y la Música, con un mínimo de diez años de carrera, no es menor que cualquier otra. Las habilidades que en determinados aficionados puedan concurrir no pueden ni deben facultarles para hacerlo. El que un caballero, por haberse leído por su cuenta y riesgo doscientos libros de medicina, sea capaz de disertar horas seguidas sobre temas médicos, no le autoriza a abrir una consulta o a practicar una apendicectomía si antes no ha demostrado, ante quien pueda darle el visto bueno, que, efectivamente, está en condiciones de hacerlo. Si se encontrara usted enfermo de cualquier afección seria, ¿se olvidaría de la profesionalidad médica para ponerse en manos de un curandero? Creemos que su cultura, que demuestra sobradamente en su carta, no se lo permitiría. ¿Y qué le parecería si un señor, manitas de plata al volante de un vehículo, pero careciendo del correspondiente permiso de conducir en el grado debido, fuese empleado por una empresa para llevar un autocar de línea de sesenta viajeros? ¿No cree que, aun admitiendo su disposición, serían necesarios otros muchos conocimientos, y sobre todo haberlos demostrado de forma oficial? ¿Piensa que un chico que le da al balón estupendamente en el equipo de fútbol de su barrio tiene, por sólo esta circunstancia, aptitud para ser nombrado preparador físico de un conjunto de primera división?

Pase, hasta cierto punto, el peluquero que usted dice, que pluriemplea sus ratos libres enseñando a tocar la guitarra dentro de su calle. Allí quienes decidan estudiar con él. Mejor el director de banda—que ya, en realidad, es un profesional, pues para alcanzar tal cargo ha tenido que demostrar sobrada y, claro está, oficialmente, su suficiencia, si efectivamente es director de banda—que da clases de requinto. Pero sus limitaciones han de mantenerse ahí. El zapatero, a sus zapatos. Y si sus aptitudes son realmente tan relevantes, nada les impide obtener el reconocimiento de ellas, mediante los exámenes correspondientes, en donde, desde luego, no se les exigirá únicamente tocar la guitarra o el requinto, sino una serie más de conocimientos musicales generales que acrediten su capacitación artística; conocimientos que tienen, naturalmente, los profesionales titulados por los Conservatorios.

Y en cuanto a otros aspectos de su carta:

1.º Su observación referente a los Conservatorios es errónea. A pesar de la deficiente paga que usted dice, sí existen en ellos artistas con no «pretensiones», mas sí sobradas aptitudes para poder tenerlas. Si su dedicación se orienta a la enseñanza, es por diversas razones; posiblemente, la principal, la vocación pedagógica. Aparte de que gran número de profesores compaginan su actividad de magisterio, hasta donde

ésta se lo permite, con la actuación pública o la creación musical, con toda brillantez.

2.º La frase de nuestro muy admirado Cristóbal Halffter es cierta, pero no ha de considerarse en la forma que usted lo entiende. Dejando los casos en que puedan no hallarse ya, por edad o porque la dedicación docente les ha restado el tiempo necesario para mantenerse en posibilidades relevantes de presentación instrumentística pública—¿Tiene estas relevantes posibilidades el peluquero que usted cita? ¿Cómo continúa, pues, en la peluquería?—, no ha de creerse necesaria para ser profesor de Música esta actividad de intérprete conjunta a la pedagógica. La transmisión de conocimientos, la formación íntegra que como músicos poseen, es lo que ha de llegar al alumno. Y claro está que existe la comunicación artista-auditorio. ¿O es que el alumno que recibe las enseñanzas no es un auditorio, de selección, además, y el profesor un artista músico que le va comunicando su arte?

3.º Los Conservatorios no son, en absoluto, un reducto—un «bunker», dice usted, en expresión muy puesta de moda—que defienda ventajas de ningún monopolio. En todo caso, defendería unos derechos ineludibles, y no particulares, que no lo necesitan, sino para el alumnado profesional formado en sus aulas, que ha alcanzado una capacitación músico-integral tras muchos años de estudio y dedicación y que se ha hecho acreedor a que su esfuerzo, conocimientos y preparación tengan el reconocimiento que, en tal derecho, le corresponde. Al Conservatorio tiene acceso el barbero-guitarrista y el director de banda-profesor de requinto, y quien sea, si tiene interés en ello. Si no lo tiene, o no lo ha tenido, es por eso, porque jamás le interesó. Y el que determinados aficionados «harían un mejor papel en los Conservatorios y dondequiera que necesitasen buen arte», es una aseveración inaceptable, aparte de que riza el rizo de lo ofensivo para el muy digno profesorado oficial de los Conservatorios. Diga, mejor, que existen excelentes músicos no titulados que harían un magnífico papel como profesores, en lo que estaríamos completamente de acuerdo. Pero, eso sí, músicos, no practicantes accidentales de la música. Estos músicos pueden obtener en cualquier momento la titulación si efectivamente esa excelencia es real y la demuestran. Para la revalidación de los estudios de Música no hay tope máximo de edad.

4.º y final. Los invidentes—hay numerosos casos—y hasta los que padecen afonía congénita—nombro los supuestos que usted indica—pueden alcanzar también titulación musical profesional. Esto es algo que cualquier músico sabe. Lo que sería más difícil es que el afónico congénito quisiera cursar la carrera de Canto. Pero fuera de esta limitación física, nadie le impide titularse en cualquier otra cosa, como, por ejemplo, violonchelo, órgano, arpa o musicología.

Reciba, pese a mi total discrepancia con lo que en su carta expone, el ofrecimiento cordial de mi amistad.

JULIO MARABOTTO

Director del Real Conservatorio Profesional «Victoria Eugenia», de Granada.

Señor Director: La verdad es que yo cada vez lo entiendo menos. Tuvo usted la amabilidad de publicarme una breve apostilla al artículo del señor Dávila Nieto, motivado a su vez por las declaraciones a RITMO del desaparecido Richard Toker. En aquella brevería exponía yo mis dudas sobre la ortodoxia de replicar a un muerto en base a que las respuestas que uno da en una entrevista nunca pueden tener la

profundidad y la meditación de un artículo. Es obvia la diferencia. Finalizaba mi nota manifestando mi criterio de que no era educativo ensalzar las virtudes de unos cantantes destacando preferentemente los defectos de otras voces.

Muy en su derecho, y gracias al libre juego de ideas que usted, señor Director, alienta, don Fernando de Armas se manifiesta contrario a mis criterios, exponiendo al tiempo los suyos. Yo lo que cada vez entiendo menos es la agresividad que nos rodea. Don Fernando me etiqueta de primario sin conocimiento de causa, y hasta devoto de determinados cantantes. Lo entiendo menos cuando toda la carta rezuma devoción pro Kraus, en cuya defensa—verdaderamente heroica—se distingue por el mero hecho de que Arturo Reverter no estuviera muy convencido sobre el Kraus mozartiano. Tampoco entiendo cómo don Fernando puede escribir que todos los cantantes tienen limitaciones—y nos cita a Caruso—, y encuentre extraño que Victoria de los Angeles o Bergonzi los tengan, aunque le parezca bien que se destaquen los de Caballé-Domingo.

No sé a quién pretende convencer don Fernando cuando nos inunda de gacetillas periódicas, pues yo podría llenar un número entero de RITMO con críticas laudatorias hacia la Caballé-Domingo. Dando por bueno el criterio de Lauri-Volpi respecto a Kraus, parece adecuado recordarle a don Fernando que el mismo Lauri-Volpi, refiriéndose a la Caballé, dijo de ella que era la más grande voz de la actualidad, la única capaz de resistir un análisis con las voces de oro de la historia. Una eximia figura tan poco sospechosa de «chauvinismos» como Teresa Berganza llamó a la Caballé diva de divas. El mismo Kraus, tras la grabación de *Lucrecia Borgia*, manifestó su admiración por la Caballé. ¿Qué no hubiéramos dado los aficionados para que el repertorio «belcantista» hubiera seguido hermanando a nuestros dos grandes artistas!

En la vida se puede uno inclinar a una docena de títulos y durar treinta años en plenitud, o bien abarcar un repertorio monstruoso que acaba en quince con una voz. Todos son enfoques respetables. Tenemos casos como Kraus, Freni, Berganza, de repertorios y estilos muy concretos, y tenemos casos como Caballé, Domingo, Sutherland, cuyo abanico de interpretaciones es enorme. Poca duda existe de que la especialización de los primeros en sus papeles les hace únicos. Los segundos también son únicos en determinados momentos, para ser más discutibles en otros. Son las limitaciones de que nos habla don Fernando. Tenemos el caso de una Nilsson, la más grande «Salomé» o «Isolda», convertida en «Tosca», «Amelia» o «Aida», pero sin el magisterio anterior. Incluso la para mí más grande voz de la historia (Fischer-Dieskau) encuentra reticentes en sus aportaciones italianas, «Scarpia», por ejemplo.

Como dijo Arteaga en su reciente trabajo sobre Teresa Berganza, todo es subjetivo. La belleza en todas sus variantes, aún más. Como vemos, esto de ser primario, arrimar el ascua a su sardina, hablar por hablar y demás bagatelas, va por barrios, por gustos, por intereses, por preferencias forzosamente personales. De una cosa, no obstante, puede estar seguro don Fernando: no hay ningún aficionado en el mundo que no reconozca el magisterio de Kraus, ni ningún seguidor español que no tenga para nuestro artista un lugar preferente en su corazón y en su discoteca. El mismo que guardamos para Berganza, Lorengar, Victoria, Caballé, Domingo, Carreras, Sardinero...

Amadeo MARGO ROIG
San José, 22
Puebla Tornesa
(Castellón de la Plana)



El Laboratorio de Interpretación Musical, hoy.

EL L. I. M. SIGUE AVANZANDO

En la Fundación March se celebró un ciclo de conciertos por parte del Laboratorio de Interpretación Musical. Tuvo un enorme éxito de público y crítica (perdón por el topicazo, pero es cierto) y demostraron que sí pueden hacerse cosas, a pesar de todo. La formación del Laboratorio ha cambiado algo, y ahora está constituido por Pedro León (violín), Jesús Villa Rojo (clarinete), Pedro Corostola (violonchelo), Joaquín Anaya (percusión) y Ricardo Requejo (piano). Fue una espléndida muestra de música contemporánea. A l g ú n día les traeremos a las páginas de RITMO.

MEDALLAS MOZART 1976

Han sido concedidas por la Comunidad de Mozart, vienesa, las condecoraciones de 1976 al compositor Benjamín Britten y al pianista Geza Anda, ambos desaparecidos. El profesor Karl Gustav Fellerer, de Colonia, ha sido condecorado por sus investigaciones sobre Mozart, y el barítono Peter Weber, de la Opera de Viena, ha obtenido el Premio de Interpretación Mozart, para artistas jóvenes.

"LA MUSICA EN ARAGON"

Con este título ha aparecido publicada una conferencia de Emilio Reina González, profesor del Conservatorio Profesional de Música de Zaragoza. Aparece en la colección "Cuadernos de Zaragoza", que edita el Ayuntamiento de la ciudad maña. El trabajo es una recopilación de datos regionales desde la dominación romana a nuestros días, mostrando las aportaciones aragonesas a la Música. Sí, señor, que no todo se hizo en Madrid o Barcelona.

FERIA INTERNACIONAL DE FRANKFURT: LA MUSICA SE EXPONE

Dentro del recinto de la Feria Internacional de Frankfurt se estará celebrando cuando este número vea la luz (del 27 de febrero al 3 de marzo) la Feria Musical Internacional de Instrumentos Musicales, accesorios y editoriales musicales. En ella participan 293 expositores alemanes y de otros países con instrumentos convencionales, 117 con instrumentos electrónicos, 98 con equipos de sonido y 50 editoriales musicales, además de un número de expositores de acordeones, armónicas y accesorios. En esta importante muestra de la industria de la Música figuran varios representantes españoles, como Enrique Keller, Guitarras Estruch, Acústica Beyma y Manufacturas Alhambra.

¿ACORDEONES AL CONSERVATORIO? ?

Esta es la pretensión que tiene un grupo de acordeonistas de Madrid que estudian otras materias en el Real Conservatorio Superior de Música madrileño. Hasta ahora sus pretensiones no han sido aceptadas por el Director del Centro en base, según parece, a que el acordeón no figura en las orquestas sinfónicas.

HOMENAJE A FEDERICO MOMPOU EN LA FUNDACION MARCH

El pasado 19 de enero se celebró un homenaje al compositor y pianista catalán Federico Mompou, en el que también participó la soprano Montserrat Alavedra. Interpretaron el Cuarto Cuaderno de la música callada y cinco melodías sobre textos de Paul Valéry.

LA MUSICA, EN EL VAGON DE COLA

Esta y otras conclusiones, no muy positivas para nuestra música, se deducen de la breve entrevista concedida por el Comisario de la Música, Enrique de la Hoz, al diario ABC, de Madrid, a propósito de la campaña "Música en la Escuela", que va a iniciarse próximamente: conciertos escolares en barrios, piezas breves "para no abrumar a los niños". Según el Sr. De la Hoz, la música debe su subdesarrollo en nuestro país a la "falta de conciencia de sus valores culturales". Ha sido «un adorno, un lujo de "snobs" y aficionados "elitistas"», y en el resto de la sociedad se ha extendido la ignorancia más absoluta. A la vista de esto nos preguntamos muchas cosas. Pero sobre todas ellas y mirando hacia adelante nos gustaría saber si se va a arreglar planificadamente y no a base de parches.

PROXIMA INAUGURACION DEL MUSEO JOHANN STRAUSS EN VIENA

El Ayuntamiento de Viena ha iniciado hace tiempo los trabajos para la instalación de un Museo dedicado a Johann Strauss, el cual estará ubicado en la Praterstrasse, 54, en el II distrito de Viena. El Museo se instalará en el piso donde vivió el compositor de 1863 a 1870 y donde compuso muchas de sus obras, entre ellas el famoso vals Danubio Azul. En este Museo se expondrán objetos de la última exposición Johann Strauss en 1975, así como instrumentos de música con los que preparó muchas de sus obras.

ACTIVIDAD EN LAS ESCUELAS PRIVADAS

La escuela de música Soto Mesa ha iniciado sus actividades con un ciclo de arpa, empezando con una conferencia ilustrada a cargo de María Rosa Cayo-Manzano, catedrática del citado instrumento. Desde aquí aplaudimos este tipo de iniciativas privadas que complementan y a veces cubren lagunas oficiales.

CONCURSOS

Se ha convocado el Reina Elizabeth de Composición, abierto a compositores de cualquier nacionalidad menores de cuarenta y un años. Se celebrará el 15 de marzo de este año. Se dividirá en tres categorías: orquesta sinfónica, de cámara y cuarteto de cuerdas. Informaciones e inscripciones: Comité de Dirección del Concurso Musical Internacional "Reina Elizabeth". 11 rue Barthelemy, B-1000, Bruxelles (Belgium).

En junio se celebrará en Milán el Premio Dino Ciani, para jóvenes pianistas; el único requisito es ser menor de treinta años. Información e inscripciones: Teatro alla Scala (Premio Dino Ciani), Via Filodrammatici 2 - 20121 MILANO.

COMPETICION INTERNACIONAL DE PIANO

El Instituto de Música de Cluseland acaba de convocar la II Competición Internacional de Piano "Robert Casadesu", en memoria del pianista francés del mismo nombre. Este concurso está abierto para pianistas, sin más requisitos que el de estar comprendidos entre los dieciséis



ANDRES SEGOVIA CAMBIA DE SELLO

Discográfico, por supuesto. Acaba de firmar con RCA, lo que puede aumentar su difusión

discográfica a escala mundial. Nuestro gran concertista de guitarra había militado anteriormente en otras varias Compañías discográficas, y en todas siempre con éxito.

te y los treinta y dos años. Los premios serán de 500, 1.000 y 2.000 dólares. El vencedor, además, aparecerá como solista con la Orquesta de Cleveland. La competición se celebrará en agosto de este año. Para más información pueden dirigirse a: The Cleveland Institute of Music, 1201, East Boulevard, Cleveland, Ohio 44106 (USA).

OTRO CONCURSO

Pero esta vez de canto coral. Se celebrará en la localidad francesa de Tours, a finales de mayo, y habrá tres premios en cada una de las tres categorías establecidas, que son: coros mixtos, femeninos e infantiles (menores de quince años). Además, habrá un concurso de composición, con las mismas categorías. Para más información e inscripciones escribir a: Rencontres Internationales de Chant Choral, Bureau número 207, Mairie de Tours, 37032. TOURS CEDEX.

XIV FESTIVAL DE LA OPERA DE MADRID

A nuestra redacción ha llegado un avance de lo que será el próximo Festival de Opera de la capital de España: entre el 15 y el 26 de abril, el Teatro Nacional de la Opera de Praga ofrecerá El rapto del serrallo y Cossi fan tutte, de Mozart, y La Comedia en el Puente y Arcadina, de Martinu. El 2, 5 y 7 de mayo, Aida, con Plácido Domingo, Grace Bumbry y Luigi Roni. El 10, 13 y 15 de mayo, María Chiara será la protagonista de La Traviata; el 19 y el 21, Werther, de Massenet, con Kraus y Ruza Baldani. El 25 y el 27, el montaje vienés de La Dolores, de Bretón, con Lavirgen y Farrés. El 3 y 5 de junio, Lavirgen, Capuccilli y Rita Orlandi interpretarán La fuerza del destino, de Verdi. El día 6 de junio se celebrará la Gala de la Opera, con una interpretación de arias y dúos famosos por parte de Montserrat Caballé y José María Carreras. Los 11, 12 y 15, Sigfrido, con Jean Cox, Ragnar Ulfung, Thomas Stewart y Marita Napier. Todavía faltan algunas fechas por concretar, pero lo expuesto parece seguro. Las orquestas serán la de Ciudad de Barcelona y la de la RTVE, excepto en las representaciones de abril, a cargo de la Orquesta Checa. Volvemos sobre este Festival, de laboriosísima y angustiosa programación.

EL LAZO DE DAMA DE ISABEL LA CATOLICA, A PALOMA O'SHEA

Paloma O'Shea de Botín, creadora del concurso de piano que lleva su nombre, ha ido condecorada con el lazo de dama de Isabel la Católica. El concurso de piano que se celebra en Santander durante el mes de agosto ha adquirido creciente importancia, habiendo sido incorporado a la Federación Internacional de concursos de piano.

MEDALLA DE PLATA DE VALENCIA AL MAESTRO ALAMAN

La medalla de plata de la ciudad de Valencia, recientemente concedida, fue impuesta a primera hora de esta tarde al compositor y director coral Agustín Alamán Rodrigo.

El maestro Alamán fundó la coral Juan Bautista Comes, la Coral Polifónica Valentina, la escuela de cantos folklóricos del Ayuntamiento, el coro de Radio Nacional de España, la escolanía de Nuestra Señora de Gracia y otras agrupaciones vocales. Ha sido, además, profesor del Conservatorio y del Seminario Metropolitano, así como asesor musical de Radio Nacional de España en Valencia.

GUIARRA EN RADIO NACIONAL

El 10 de enero la concertista María Angeles Sánchez de Benimeli ofreció a través de Radio Nacional de España un amplio recital bajo el título de: Cuatro Siglos de Guitarra. Interpretó piezas que iban desde el siglo XV hasta obras de Falla o Tomás Marco. El acto se celebró en la Sala Fénix de Madrid.

GIJON

El día 21 de enero, falleció el que fue Presidente de la Sociedad Filarmónica Avilesina, don Eladio de la Concha. A su entusiasta labor debe la industriosa villa asturiana un movimiento musical intenso a lo largo de estas últimas décadas.

OPERA EN TELEVISION ESPAÑOLA

El pasado día 11 de enero, Televisión Española retransmitía, creo que por primera vez en su historia, una representación de ópera íntegra y en directo. Este hecho es, en nuestro país, de importancia desusada, si bien el acontecimiento hubiera sido mayor si se hubiera dado por la primera cadena y no solamente por la segunda, de mucha menor audiencia. Se ofreció, desde el Teatro de la Scala, de Milán, Norma, de Bellini, uno de los logros más significativos del romanticismo musical italiano, prototipo del más puro "belcanto". La dignidad del espectáculo brindado y el decidido éxito que alcanzó, incluso ante telespectadores no precisamente aficionados a la ópera, nos lleva a lamentarnos de que nuestra Televisión no prodigue este tipo de retransmisiones. La labor cultural que se podría llevar a cabo sería inmensa. Piénsese, por ejemplo, en lo que supondría realizar un programa de este tipo una vez a la semana, o aun una vez al mes, haciendo entrar por los ojos una magnífica muestra de teatro musical presentado con dignidad, introduciendo en los hogares, a través de un vehículo formidable, la verdad de un género que, por lo común, es injustamente denigrado por desconocido. Con ello y un inteligente

planteamiento de tipo didáctico, seleccionando las obras a emitir (lo que, a tales efectos, podría hacerse en diferido, como ya se practica en otros países) e informando previamente al espectador respecto al argumento y significación de la obra, es posible, perfectamente posible, que se multiplicaran las aficiones, que nuestro conciudadano se acercara algo más a su equivalente europeo, que, en definitiva, supiera que la ópera no es—no tiene por qué serlo—algo arcano, "elitista" o pasado de moda, sino algo vivo, trascendente y totalmente digerible. Las retransmisiones que de cuando en cuando se realizan desde el Liceo, de Barcelona, no cumplen, ni siquiera mínimamente, estas funciones, independientemente ya de su calidad, porque se llevan a cabo muy irregularmente, se practican sin orden alguno y ofrecen una imagen parcial de las obras, puesto que normalmente sólo nos muestran un acto o un extracto.

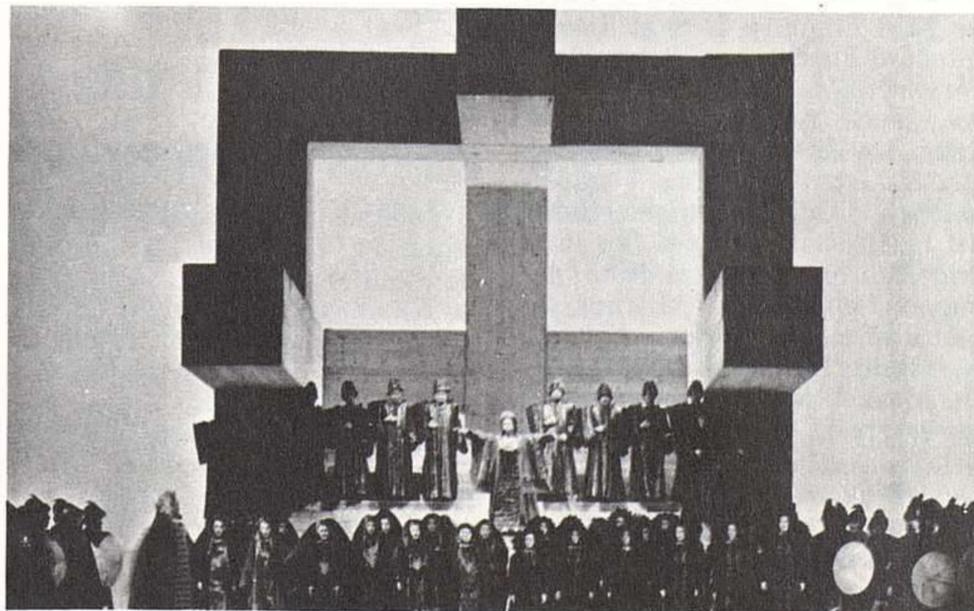
La representación cuya transmisión motiva este comentario fue, desde luego, de altura suficiente como para ir creando afición, aunque no todo en ella rayara al mismo nivel. En cualquier caso, la integración de elementos en un conjunto armonioso fue espléndida. Bases fundamentales: el imaginativo decorado, sugerente, geométrico, simbólico; la precisa dirección escénica de Bolognini (asimismo realizador de la retransmisión), alejada del melodrama tradicional, dotada de un atractivo y bien calculado estatismo; la flexible, contrastada y apasionada dirección musical del veterano Gianandrea Cavazzeni, con una admirable mano izquierda; por fin, aunque a menor nivel, la actuación de Montserrat Caballé y Tatiana Troyanos. La primera cantó, en verdad, entregada (a diferencia de su intervención en el último Festival de la Opera, de Madrid) y brindó una extraordinaria despedida dentro de un último acto de gran calidad, conjugando pasión con íntima queja, demostrando de nuevo que donde de verdad es grande es en el lamento contenido, en la expresión del sentimiento elegíaco, en el que puede expresar al máximo su ex-

cepcional "fiato", su "filado" único, su asombroso "legato". Peor, sensiblemente peor, en los momentos de dramatismo más exterior y violento; aquí su zona grave se resiente peligrosamente, recurriendo a feos procedimientos de emisión y convirtiendo una voz, soberbia hasta ese instante, en una especie de desagradable, roto, estrangulado y semigutural sollozo. Algo apurada en agilidades y sin plenitud en la "colloratura", es, en fin, hoy, una buena "Norma", quizá la menos incompleta del presente. La "Adalgisa" de la Troyanos es vibrante, juvenil, caliente y emotiva, sirviéndose de una magnífica voz, entre soprano dramática y "mezzo", amplia, extensa, aunque un poco justa en el grave y dotada de un ligero, pero todavía no molesto, trémolo. Como Caballé, actriz mediocre. Insignificante el "Pollione" de Casellato Lamberti, blando, lírico y desafinado, y sin ningún tipo de calidad el "Oroveso" de Carlo Zardo. Sin nada excepcional, a buen nivel coros y orquesta, atentos a los "tempi" cambiantes de la batuta.

Lo dicho: que sea la primera de una serie.—A. R.



Gianandrea Gavazzeni: un buen belliniano.



Una escena de Norma en la Scala.

Iniciamos en este número de RITMO una sección fija cuyo contenido será información, de carácter internacional, sobre Festivales, representaciones de ópera, conciertos, etc., programados dentro del mes siguiente al de la publicación de cada número de nuestra Revista. Este plan podrá alterarse cuando se trate de acontecimientos en los que se espera una gran demanda de entradas, caso de los grandes Festivales, para que nuestros lectores interesados en asistir a ellos puedan, con tiempo, preparar su viaje.

Creemos, por otro lado, que esta información es de interés en sí misma para todos nuestros lectores, independientemente de que se dediquen o no a buscar fuera de nuestro país lo que se

les proporciona aquí con cuentas: música. Esperamos poner al alcance de todos, mes a mes, una panorámica de la actividad musical en las más importantes ciudades del mundo, como complemento necesario a la demás información servida por las otras secciones de RITMO. Si, además, logramos crear en nuestros lectores una inquietud por ser testigos en vivo de estas manifestaciones de gran nivel y logramos algún día canalizar estos deseos en forma adecuada para su realización, habremos cumplido una función más de nuestro propósito de mantener vivo y acrecentar el amor por la Música, posibilitando así el que sigamos luchando todos con ilusión por elevar el nivel musical de nuestro país.



Günther Rennert y Wolfgang Sawallisch.

FESTIVALES

Salzburgo

Empezaremos reseñando brevemente algunos de los más importantes festivales: los dos de Salzburgo y el de Bayreuth. En Salzburgo, del 3 al 11 de abril, tendrá lugar el Festival (Karajan) de Pascua. Se pondrá en escena **El Trovador**, con Aragall, Cappuccilli, Cossotto y L. Price como principales intérpretes, y se podrán escuchar las **Sinfonías números 5** de Bruckner y **6** de Mahler, así como **La Pasión según San Mateo** (J. S. Bach). Herbert von Karajan lo dirigirá todo (incluso la escenificación de la ópera mencionada) y cuenta siempre con su Filarmónica de Berlín.

También en Salzburgo, entre los días 24 de julio al 30 de agosto, tendrá lugar el Festspiele. Se repiten, en cuanto al año anterior, el **Don Carlos**, **Titus** y **Così fan tutte**. Remito al lector, a este respecto, al comentario de J. L. Pérez de Arteaga aparecido en estas mismas páginas (ver RITMO, noviembre 1976). Se representarán también **Don Giovanni**, en montaje de Jean-Pierre Ponnelle y dirección musical de Karl Böhm, y **II Sant'Alessio** (Stefano Landi), con Peter Maag como director musical y puesta en escena de Everding y Ponnelle. La lista de conciertos, recitales, etc., es, como siempre, extensa. Ante la imposibilidad de reseñar ni siquiera los más importantes (a mi modesto entender), citaré unos cuantos directores e intérpretes: Abbado, Bernstein, Böhm, Karajan, Levine, Maazel, Muti, Scimone, Stein (directores); Brendel, Pollini, Sviatoslav Richter, Fischer-Dieskau, Prey, Tomova-Sintow, etc. (solistas). Por conjuntos, aparte de la Filarmónica de Viena, omnipresente, intervendrán la London Symphony, la Filarmónica

de Berlín, I Solisti Veneti, etc. Hasta el 31 de marzo está abierto el plazo de reserva de entradas, que no es necesario advertir son bastante caras. Si desea mayor información, escriba al Salzburger Festspiele, A-5010 Salzburg, Festspielhaus.

Bayreuth

Bayreuth 1977. ¿Se repetirán los escándalos, una vez rota la caja de resonancia del Centenario? Del 23 de julio al 26 de agosto hay programados tres ciclos de **El anillo**, siete representaciones de **Tannhäuser** dirigidas por Colin Davis, con reposición de la "mszenierung" de su nuevo compañero de equipo del Covent Garden, Götz Friedrich; cinco de **Parsifal**, de Stein y W. Wagner, y también cinco de **Tristán** en igual montaje que en años anteriores, pero... sin Carlos Kleiber. Necesario es remitirse a las "crónicas bayreuthianas" de Angel F. Mayo, aparecidas en números anteriores de RITMO (ver RITMO, octubre y noviembre 1976). Si se anima a asistir al Festival 1977, escriba al Bayreuth Festspiele, D-8580 Bayreuth 2, Postfach 2320.

MILAN

Vísperas del segundo centenario

Dejemos los festivales y vayámonos a Milán (es un decir), donde el 4 de marzo, en La Scala, Georges Prêtre dirigirá la primera representación de **Faust**, en un montaje de J. L. Barrault. Mirella Freni, Alfredo Kraus, Nicolai Ghiaurov y Piero Cappuccilli serán los principales intérpretes. Y hablando de este teatro, les informaremos del importante cambio habido en su dirección. Paolo Grassi, anterior director, deja su puesto para po-

nerse, en Roma, al frente de la R. A. I. Le sustituye Badioli, anteriormente director en Bolonia. Vuelve Claudio Abbado con "plenos poderes" musicales y artísticos, y se incorpora Strehler, el conocido director de escena. Estos cambios han sido considerados como positivos, sobre todo estando en puertas de la celebración (magna, según mis amigos de Milán), la próxima temporada, del 200 aniversario del teatro. Si desea ponerse en contacto alguna vez con este teatro, ponga en un sobre: Teatro alla Scala, un sello de 12 pesetas, y seguro que llega a su destino.

VIENA

Otra vez "Norma", pero sin televisión

En Viena se espera mucho del nuevo montaje de **Norma**, con dirección escénica de Faggioni y decorados de Frigerio. Dirigirá la representación Riccardo Muti, y "Norma" será (ya lo habrán adivinado) Montserrat Caballé. A su lado, Cossutta, Cossotto y Roni. El estreno será el 17 de marzo.

Y sin salir de Viena, los días 26 y 27 del mismo mes, Bernard Haitink dirigirá el 6.º Concierto de Abono de la Filarmónica de Viena. El programa: 8.ª de Beethoven y **Vida de héroe**. Los días 25 y 26, Karl Richter, de quien se decía que había decidido no dirigir ni interpretar más Bach en una larga temporada, se pondrá al frente de la Sinfónica de Viena y de los Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde para interpretar **La Pasión según San Mateo**, teniendo a Peter Schreier como "Evangelista". Marzo, en Viena, empezará y terminará con dos recitales: el de Walter Berry, el primer día del mes, y el de Felicity Palmer, el

último. En medio, música, mucha música, siempre música.

MUNICH

Mucho trabajo para un generalmusikdirektor

Desde la marcha, al finalizar la temporada pasada, del anterior Intendente general de la Bayerische Staatsoper, Prof. Günther Rennert, el entonces Generalmusikdirektor, Wolfgang Sawallisch, asumió también la Kunstleirische Gesamtleitung (sea, la Dirección Artística General), a pesar de los rumores que corrieron este último verano por la capital bávara sobre la incorporación de August Everding, Intendente general en Hamburgo al puesto dejado por Rennert. Consecuentemente, Sawallisch debe de estar muy atareado. Baste decir que solamente en su faceta de director musical tiene preparado el siguiente programa para el próximo mes: día 7, 5.º Akademiekonzerte des Bayerischen Staatsorchester, interpretando las **Escenas del "Fausto de Goethe"** (Schumann), con Vraday, Schreier y Fischer-Dieskau como solistas. Los días 13, 16 y 20, **El anillo**, con Adam Schreier, Unger, Ridderbusch, King, Cox, Nilsson, Bjoner, Fabsaender, etc. Este **Ring de Nibelungen** ha brillado con cierta luz entre la oscuridad casi total de las celebraciones del Centenario. El montaje, de Rennert y Brazda, aunque sin excesivo relieve, parece haber sido uno de los pocos hechos al servicio de la obra. Personalmente, y en base a mi experiencia del pasado verano, no tendría inconveniente en recomendarlo. Para finalizar el día 23, Sawallisch dirigirá la primera función de una reposición, el antiguo montaje de Rennert de **Die schweigsame Frau**.

(R. Strauss), con Grist, Moll, W. Brendel y Grobe. Todo esto sin salir de su teatro, al que se pueden dirigir directamente con sólo su nombre: Nationaltheater, München.

PARIS

... bien vale...

Dejemos Munich y vayámonos (es un decir otra vez) a París, donde el 18 de marzo se estrena, en la Opera, una nueva puesta en escena de **Pelleas et Melisande**, de Lavelli y Bignens, con dirección musical de Lorin Maazel. La encantadora Frederica von Stade hará, se espera, una gran "Melisande". Maazel aprovechará su estancia en esta ciudad para dirigir, el 25 del mismo mes, un programa Beethoven con la Orquesta Nacional de Francia en la Maison de Radio-France, Grand Auditorium. También, en dicho mes, en el Palais de Congrès, la Orquesta de París tiene programados tres interesantes conciertos: los días 13 y 14, Mehta dirigirá Schönberg; los días 24 y 26, Boulez dirigirá Boulez y Schönberg, y finalmente, Kubelik, el 31, algo "menos moderno": Mozart y Mahler. La información sobre París puede obtenerse a través de los Servicios Oficiales de Turismo Francés, en avenida de José Antonio, 59, Madrid-13, o en los teatros y salas de conciertos reseñados.

LONDRES Y BERLIN

Poco información por este mes

En Londres, en el Covent Garden, y a lo largo del próximo mes, se pondrán en escena, entre otros, **Tannhäuser**, dirigido por Zubin Mehta, con Vickers, Napier, Randova y Prey como principales protagonistas, y **Don Giovanni**, que registrará el debut en el Covent Garden de Bernard Haitink. El reparto es inferior al de años anteriores, cuando dirigía Colin Davis. El montaje, al igual que las restantes óperas de Mozart-Da Ponte, es de Copley y Lazaridis.

En Berlín, Daniel Barenboim dirigirá los días 1 y 2 de marzo a la Filarmónica de esa ciudad, haciéndolo los 19 y 20 el incansable Karl Böhm.

Ni que decir tiene que esto no es sino una pequeña parte de la actividad musical de estas dos ciudades. Prometemos, dado su interés, subsanar nuestra falta de información en meses sucesivos.

AMSTERDAM Y LA HAYA

Un denominador común:
La Orquesta del Concertgebouw

El 27 de marzo se cumplen ciento cincuenta años del fallecimiento de Beethoven. Una hermosa manera de recordar esta

fecha es interpretar su **Missa Solemnis**, como harán, en Amsterdam, H. Donath, A. Reynolds, H. Laubenthal, J. Shirley-Quirk, el Groot Omroepkoor van de NOS y la Orquesta del Concertgebouw, con Rafael Kubelik al frente. Días antes, concretamente el 9 y 10, Jesús López-Cobos dirigirá, en el mismo escenario, a la misma Orquesta, en un programa que incluye el **Concierto de arpas**, de Ginastera, con Vera Badings como solista, y la **Sinfonía "Júpiter"**.

En La Haya, el día 19, la extraordinaria orquesta holandesa repetirá un programa ya anteriormente ofrecido en la capital. Se trata del **Primer Concierto para piano** (Beethoven) y **Una vida de héroe**. Kirill Kondrasjin, director, y Alfred Brendel, solista, pueden servir de comprobación de la vieja "regla de oro" de que donde hay una gran orquesta es que ha habido antes y siempre grandes directores y solistas.

NUEVA YORK

Opera "on the rocks"

Aunque ahora —y todo este invierno— haga mucho, muchísimo frío, Nueva York es siempre un sitio deseable de visitar. Sobre todo por los amantes de las cintas y los discos "piratas". (Y, por supuesto, de los "legales".) En la Metropolitan Opera

—suponemos que con doble calefacción estos días— hay programadas cosas muy interesantes. Así, **La forza del Destino**, en montaje de John Dexter y dirección musical de James Levine. Arroyo, Domingo, Mac Neil y Talvela son intérpretes, entre otros. Señalaremos también la actuación de José Carreras en **La Bohème**, dirigida por Schippers (a quien acabo de escuchar un **Barbero**, en Milán, de buena calidad) y acompañado por Contrabas, Scotto, Wixell (que será sustituido el próximo mes de abril por Vicente Sardinero, que debutará en el Met) y Justino Díaz. Dexter pondrá en escena **Lulú**, que será dirigida por Levine y cantada por Troyanos. Plácido Domingo tiene también programado actuar en **Andrea Chénier**, cuya primera representación esta temporada será el 26 de marzo. Nuevamente Levine le dirigirá, y Arroyo, Mac Neil (otra vez) y el veterano Fernando Corena serán sus acompañantes. El tenor madrileño, en unas recientes declaraciones a una revista española comentaba el trabajo que le había costado debutar en el Met. Puede ser que como consecuencia de ello se haya encariñado tanto con el teatro del Lincoln Center que no le importe tener que cantar "opera on the rocks".

FERNANDO PEREGRIN

Una nueva sorpresa...

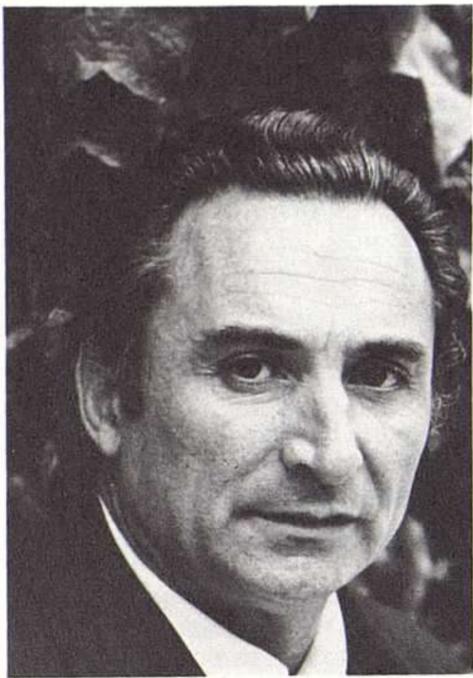
POLCAR 1977

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

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

P. V. P.: 450 Ptas.

música en VIVO



“estaba ahí”. Se queda flotando el pensamiento de que un concierto así debía haberse transmitido en directo, cosa que no se hizo (se dio, semanas más tarde, en diferido por el Segundo Programa de Radio Nacional), y no sólo a España, sino a Europa, que en los últimos meses nos ha reclamado más de una emisión consagrada a Falla.

UN CONCIERTO QUE NO DEBIO RETRANSMITIRSE

Algunas fechas después de la sesión citada previamente, Radio Nacional sí transmitió, para la Unión Europea de Radiodifusión, un “concierto Falla”, protagonizado también por la Orquesta de la RTVE, dirigida esta vez por su otro titular, Enrique García Asensio. Pero en esta ocasión pintaron bastos. Con elegante criterio, el programa unió cinco partituras de alguna manera conectadas con don Manuel. Es también Arturo Reverter quien ha comentado en el pasado número las incidencias de este concierto, y me remito a sus juicios. Lo que quiero destacar aquí es el hecho, bien triste y bien celtíbero, de que lo peor tocado de la noche fue, precisamente, la única obra de Falla programada, que era nada menos que el *Concierto de clave*. Se notó muy claramente: no se había ensayado nada o casi nada la pieza maestra de don Manuel, y para colmo de males, Rafael Puyana, solista privilegiado de otras ocasiones, estuvo temeroso, desajustado y aséptico. Tiene gracia, triste gracia, que en un concierto homenaje a Falla que se transmite a toda Europa lo mejor interpretado de la jornada sea un *Trio* de Poulenc y *La Péri*, de Dukas, obra esta última

UN CONCIERTO QUE DEBIO RETRANSMITIRSE

La Orquesta Sinfónica de la RTVE inició su temporada en el Teatro Real con un concierto fuera de abono dedicado por entero a Manuel de Falla. Dirigió esta velada Odón Alonso, uno de los dos titulares de la agrupación, maestro tan impredecible como controvertido. Yo creo que a Odón Alonso, que es hombre de una musicalidad formidable, como hace tres años probara su primorosa versión de la *Turangalila*, de Messiaen, le ocurre lo mismo que a algunos toreros: que tiene sus tardes. El día del concierto Falla fue una de ellas. Y si deliciosa en todo, hasta en la escenificación con títeres, fue la versión de *El retablo de Maese Pedro*, lo sobresaliente de la sesión fue el montaje de *La vida breve*. Como Arturo Reverter explicaba hace poco (“De Madrid al cielo”, número 446, noviembre 1976), los melómanos nacionales estamos prácticamente habituados a la interpretación rutilante, brillantísima, “wagneriana”, de Rafael Frühbeck. Por eso mismo, la lectura de Odón Alonso fue una sorpresa, porque su *Vida breve* estuvo en los antípodas sonoros del director burgalés: la suya es una visión trágica, descarnada, cenicienta, en la línea de ese “andalucismo trágico” que Azorín definía en la misma época en que Falla ultimaba su pentagrama. Odón Alonso vino a recordarnos cómo la historia de “Salud” es una parábola de explotación, miseria y clasismo. En sus manos, *La vida breve* se convirtió en algo cronológicamente posible, la primera ópera proletaria del siglo, antes de la agonía de Franz Wozzeck y de la república de parias de *La ópera de cuatro cuartos*, de Brecht-Weill. Y esto, todavía hoy, resulta algo inesperado cuando se escucha, a pesar de que uno advierte que desde un principio

que, dicho sea de paso, García Asensio dirigió con una perfección admirable.

AYUDA A UNOS ORGANIZADORES EJEMPLARES

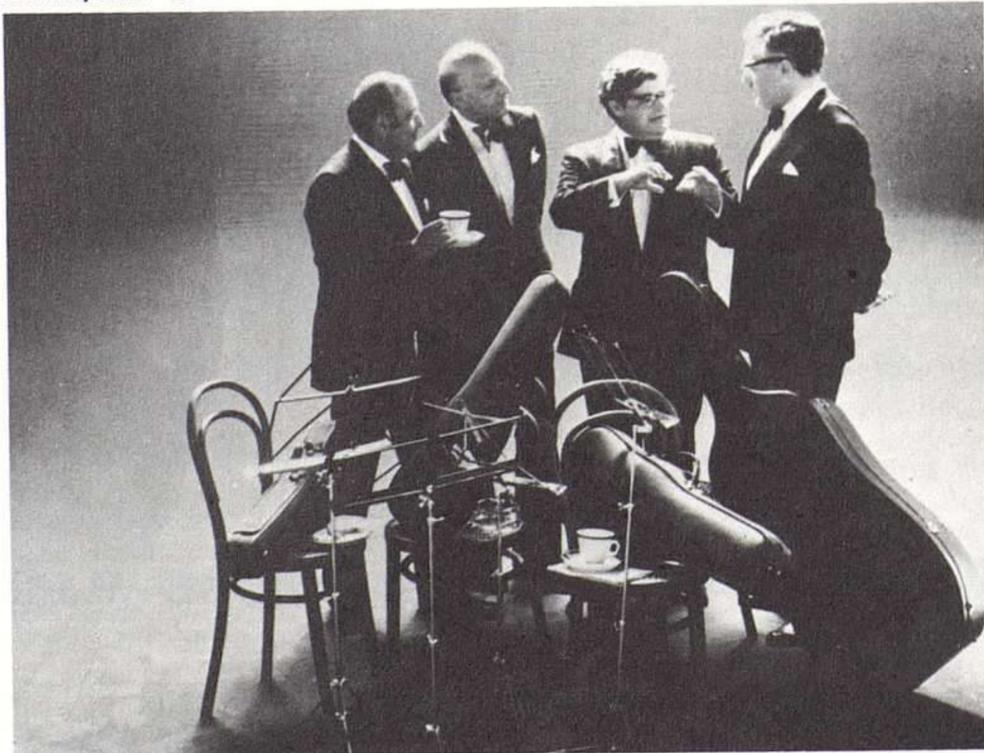
A muchos años vista, Madrid no ha conocido un acontecimiento en la música de cámara tan relevante como la interpretación del ciclo beethoveniano de los *Cuartetos*, llevada a efecto por agrupación tan sensacional como el Amadeus Quartet. El éxito de organización se lo ha apuntado una entidad no profesional, quizá la más “sui generis” entre las dedicadas a la promoción musical en estos lares, la Asociación de Amigos del Teatro Real, formada por aficionados cuya amistad y vinculación deviene de las famosas colas ante las taquillas del local de la plaza de Oriente. La lección la dieron estos melómanos no sólo en el montaje de la serie, que fue perfecto, sino también en la presentación, con un programa general a imitar por otros organismos: en él, un despliegue inusitado de ilustraciones, estupendas notas de Fernández-Cid y Tomás Marco, la reproducción de los comentarios realizados por Sopeña para la audición de la misma serie hace

treinta y cuatro años, y por encima de todo y sin “chauvinismos” de revista, un estudio de ciclo a cargo de mi compañero José Luis García del Busto, que casi no tiene precedentes en los programas de mano por rigor, sobriedad, hondura y claridad. Ya se ha comentado en estas páginas el valor musical de estos conciertos, y no entro en materia. Lo que sí resulta ahora mismo imprescindible, a la hora de redactar estas notas, es la voz de alarma acerca de la vida futura de los Amigos del Teatro Real. El déficit económico (vuelvo a insistir en que die apoya a este grupo, totalmente “amateur”) ha forzado la supresión de los conciertos que a primeros de año había de darse recogiendo los *Trio* y pone en muy serio peligro la interpretación de las *Sonatas para “cello” y piano*, siempre dentro de la conmemoración de los ciento cincuenta años de la muerte de Beethoven, que artistas de la talla del Beaux Arts Trio y Paul Tortelier iban a ofrecer. Urge la ayuda, privada oficial, a quienes han sido capaces de “aupar” tan seriamente el nivel de la vida musical madrileña en parcela tan desatendida como la “camerística”.



Polémico Barenboim.

El chispeante Cuarteto Amadeus.



EL MUSICO BARENBOIM

De todo hubo en el recital Chopin de Daniel Barenboim. Para unos, el delirio; para otros la decepción. Sala abarrotada, ambiente caldeado, entusiasmo, respuesta del público, reprobatoria actitud de la crítica, todo ha habido antes, durante tras la celebración de este concierto. En el último “De Madrid al cielo” se ha dado comentario de esta actuación (número 446, diciembre 1976), y a él me remito lector. Lo que sí quiero destacar aquí son dos puntos y apunte. Uno: como muy bien ha presado Sopeña, a Barenboim como gran beethoveniano, le rre lo mismo que a los Schnab-Bachhaus, Gieseking y ahora Brendel, que sufre por no ser chopiniano; Barenboim milita

en un universo en el que el "italianismo sublimado" de Chopin, del que también habla Sopena, está muy lejos, mundo que, por ejemplo, a un hombre como Pollini le pillaría al lado. Dos: Barenboim es un enorme músico, un artista como la copa de un pino, y poco importa que el pianista, como en Madrid, salga a veces marrullero o que el director falle a veces en lo técnico, porque el músico que hay en él lo salva todo. Importa decir esto desde aquí para que muchos que no perdonan una crítica negativa al ídolo entiendan que cualquier censura lógica al artista va firmada con la admiración de fondo al músico.

MUSICA EN VIVO Y MUSICA CALLADA

Justísimo y entrañable fue el homenaje que la Fundación Juan March dispensó a Federico Mompou. No sólo es que el compositor lo tenga más que merecido, es que el hombre y su talante lo avalan todo. Por la mañana fue emocionante verlo ensayar ante el piano con devoción de debutante: Mompou, siempre tímido, ha rehuido constantemente el tocar en público, aunque, afortunadamente, no rechazara en su día llegar al estudio de grabación, y ahí está el álbum, hermosísimo, con toda la música para piano. Por la tarde, la "pompa", en este caso espiritualizada hasta el absoluto, del homenaje encabezado por el testimonio de Gerardo Diego, que dijo y describió a Mompou con grandeza y afecto; recojo algunas de sus frases, que tan bien marcan los senderos para entrar en el mundo íntimo y tranquilo del compositor: "...el niño Federico, que llevaba en su concha años de estirpe campanera...", su música hecha "elástico sonido en el tiempo", "...melodía que queda con el alma al aire", o la máxima final, "hay dos clases de felicidad: el gozo y la tristeza, sólo que ésta la saben entender muy pocos". Luego el joven Mompou de ochenta y tres años salió al escenario, y a solas con su piano regaló el contenido del cuaderno IV de la *Música callada*. Ya desde que Mompou se sienta ante el teclado y con parsimonia apacible coloca el pentagrama en el atril hay que trasladarse a otra dimensión de tiempo y de cadencia. El "tempo" de Mompou es distinto, diferente. Cada nota es la expresión sonora de un cosmos tan distante como inmediato, y la transfiguración se opera a través de las teclas blancas y negras del piano. Con Montserrat Alavedra luego, que ama esta música con pasión, vendrían las *Cinco melodías sobre poemas de Paul Valéry*, aquellas que tan justamente describen los versos finales de "Le vin perdu": "He visto brincar en el aire amargo las efigies más profundas...". Aún, de propina, nos iba a dar Mompou la canción cuya melodía le han envidiado tantos compositores, "Damunt de tu només les flors", y el colofón gentil de las "Muchachas en el jardín". Yo me quedo con las pala-



Federico Mompou, al piano, en la Fundación Juan March.

bras de Andrés Amorós para sintetizar, eso que tanto le gusta hacer a Federico Mompou, lo que fue el homenaje y su concierto: "Veníamos todos esa tarde del trabajo, de la prisa, del mal humor. Al sentarse al piano Federico Mompou se produjo el ámbito irreplicable de los grandes momentos musicales. Del ruido habíamos pasado a la «música callada»".



WEISSENBERG AHORA MISMO

Desde hace mucho tiempo combina Alexis Weissenberg en sus venidas a España el concierto y el recital. Con Weissenberg pasa un poco lo que antes dije de Barenboim: que el intérpre-

te puede ser discutido, pero el músico es indiscutible. No siempre que he escuchado al instrumentista búlgaro me ha gustado lo que oía, pero siempre he admirado la musicalidad extraordinaria de una inteligencia artística en acción. Ahora, en estos momentos, tras el recital Schumann y el *Segundo concierto* de Brahms, muy recientes en la memoria, cabe señalar que Weissenberg pasa por uno de los períodos más brillantes de su carrera artística. Cabe la discusión y el desacuerdo en los gustos, en las valoraciones, pero no puede ignorarse que en los *Estudios sinfónicos* o en el *Concierto brahmsiano* se ha oído música "en grande". Ya se sabe que Weissenberg no es un romántico; se ha dicho mucho que es un "robot" del teclado, que peca



Claudio Arrau y Leonard Bernstein, unidos por la causa de la amnistía.

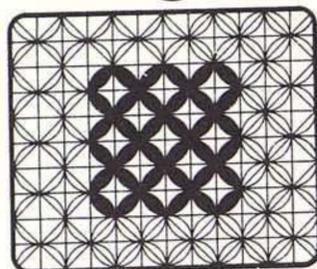
de frialdad: yo creo que la verdad anda a medias. Weissenberg es un esteta de la concentración, del ensimismamiento en la música; por eso, porque no basta con limitarse a oírle y hay que seguirle en su discurso paso a paso si se quiere apreciar su visión, es un pianista difícil. La misma concentración que él obtiene la reclama del auditorio. Es entonces, en esos instantes en que Weissenberg logra transmitir su abstracción al público, cuando el milagro de la comunicación compositor-auditorio se produce, y al darse estas ocasiones Alexis Weissenberg es inigualable.

BERNSTEIN Y EL CONCIERTO DE LA AMNISTIA

El pasado 11 de octubre, Leonard Bernstein dirigió a la Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera en un concierto a beneficio de "Amnesty International". No es la primera vez que Bernstein, bien conocido por sus ideales humanistas, ha patrocinado actos de este cariz, ni tampoco la primera ocasión en que dichas actuaciones son llevadas al disco: recuérdese la grabación de la *Misa en tiempo de guerra*, que Bernstein dirigiera en 1973 al comenzar Richard Nixon su segundo e inconcluso mandato presidencial. Para esta oportunidad, Bernstein, que se ha dejado crear una barba patriarcal que aumenta su carisma mesiánico, escogió un programa Beethoven, en el que figuraban la *Obertura "Leonora" número 3*, el *Cuarto concierto de piano*, con Claudio Arrau, y la *Quinta sinfonía*. El maestro norteamericano se dirigió al público durante el concierto con estas palabras: "La ya larga lucha por los derechos humanos debe proseguir, y es cada día más importante que todos participemos en ella en cualquier parte del mundo donde estos derechos sean negados. Confío en que este concierto inspire muchos otros actos similares por la causa de la libertad". El concierto, que tuvo lugar en Múnich, fue grabado en vivo por Deutsche Grammophon y en estas fechas comienza su distribución en Europa.

J. L. PEREZ DE ARTEAGA

ferysa



FERYSA es la mayor organización española de venta de discos de música clásica por correo. Somos un grupo de expertos en música clásica que hemos ideado este servicio para que usted, señor aficionado, puede adquirir cómodamente desde su domicilio, con seguridad en la recepción y economía, todas las grabaciones que desee en discos y cassettes de música clásica de todo el catálogo nacional.

El sistema es muy sencillo: cuando usted desee adquirir uno o varios discos o cassettes de música clásica, nos remite una carta al apartado 151 036 de Madrid, solicitando las grabaciones que desee y en el plazo máximo de una semana, desde la fecha que usted eche la carta al correo, tendrá en su domicilio los discos y cassettes solicitados al mismo precio que los hubiese conseguido en cualquier tienda de discos, sin ningún recargo por gastos, pudiendo devolver el material defectuoso, y pudiendo acogerse a las ventajas que ofrece el FERYSA

QUE VENTAJAS LE OFRECEMOS

- Realizar cómodamente desde su domicilio y por correo sus pedidos, tanto si son de una unidad como de varias.
- Recibir los discos o cassettes solicitados en el plazo máximo de una semana, al mismo precio del mercado y sin ningún tipo de recargo.
- Recibir mensualmente la lista de todos los discos publicados en el catálogo nacional de música clásica durante el mes.
- Poder optar a todas las fabulosas ofertas mensuales que realiza el Club en colaboración con toda la industria discográfica.
- Participar en todos los sorteos de discos, álbumes y cassettes, como de viajes a festivales internacionales que realiza el Club a lo largo del año.

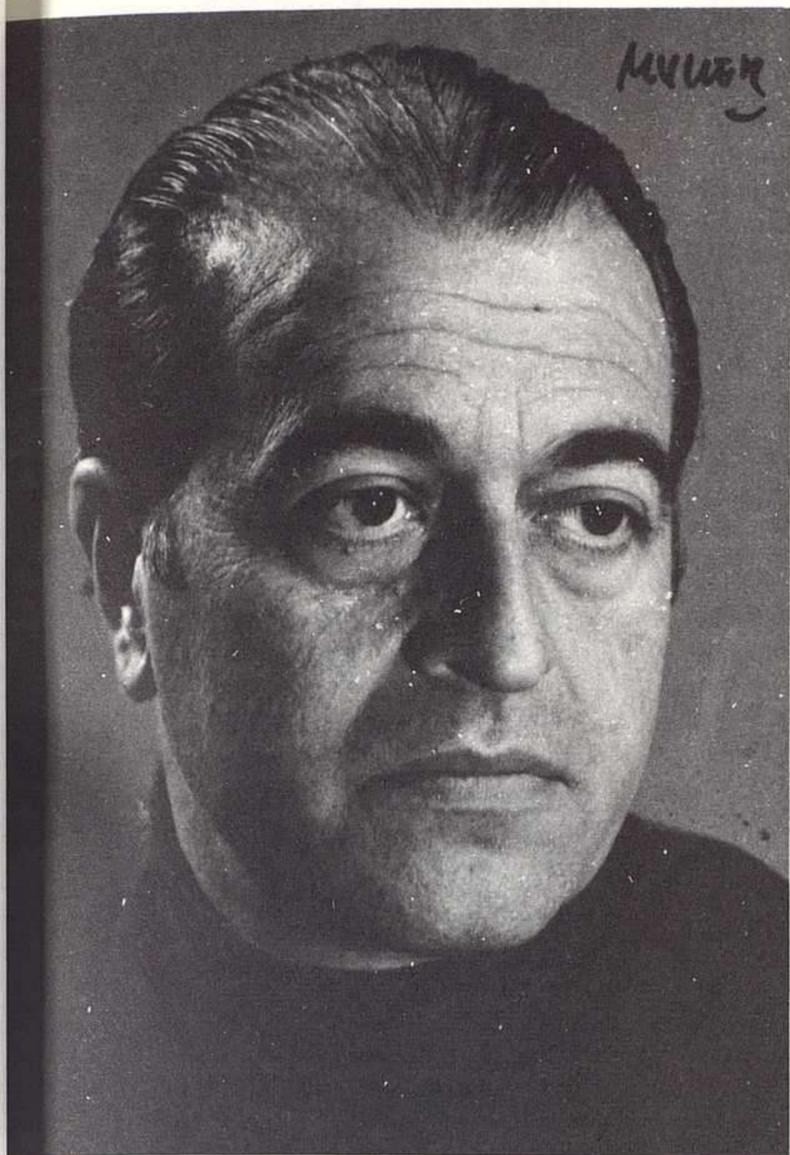
Desde el primer pedido de discos que nos curse ya entrará usted automáticamente en el fichero de nuestros clientes y empezará a recibir toda nuestra información, ofertas, etc.

DESDE HOY COMPRE SUS DISCOS Y CASSETTES DE MUSICA CLASICA A

FERYSA

INFORMACION Y PEDIDOS: FERYSA - APARTADO 151036 MADRID

RAMON BARCE



LA BUSQUEDA DE LA COHESION FORMAL A TRAVES DEL ASCETISMO MUSICAL

Entrevista realizada por
José Miguel López Haro

El concepto de «vanguardia» es algo que sufre alteraciones sustanciales con el paso del tiempo. Lo que ayer era «el último grito», hoy no es sino otra norma académica; de la misma forma que hay obras de ahora mismo que son más un retorno al pasado que un paso hacia adelante.

Los compositores de música nueva han sufrido la misma evolución que la del concepto al que, voluntaria o históricamente, se han acogido. Desde un punto de vista tanto semántico como social, su función se ha visto desbordada por nuevos planteamientos, quizá menos avanzados estéticamente, pero, sin lugar a dudas, sí más jóvenes o, mejor, más espontáneos.

Ramón Barce, cuarenta y ocho años, doctor en Filosofía, músico autodidacta, profesor de Literatura en un Instituto marileño, especialista en Filología germana, cordialidad desbordada, ojos saltones, recuperado por el entorno social de la música, crítico musical, hombre que en un diálogo abierto tiene muchas cosas que decir, ha sido uno de estos compositores que el concepto «vanguardia» ha desbordado. Y pienso que esto, en él, es bastante positivo.

Iniciado en la rigidez del serialismo, pronto dirigió sus pasos hacia un constructivismo libre, donde la forma ocupaba lugares de primer orden, para, a mediados de los años 60, hacer experiencias gráfico-escénicas que, en los años 70, se convirtieron en un intento de establecer postulados armónicos a varios niveles.

DE «NUEVA MUSICA» A «SONDA», PASANDO POR «ZAJ»

—El primer grupo que formamos aquí, precisamente por instancias mías, fue el

que se llamó «Nueva Música», en 1958. En cierta medida había ya alguna actividad que pudiéramos llamar vanguardista por aquel entonces, más en Barcelona que en Madrid, pero de forma muy esporádica. En aquel grupo nos reunimos Cristóbal Halffter, García Abril, Moreno Buendía, Fernando Ember, Enrique Franco, Manolo Carra, Alberto Blancafort y yo. No tratamos de hacer un grupo estético ni nada por el estilo, pero sí de organizarnos un poco. Fue el primer intento de organización de la vanguardia, y encontramos una buena colaboración en el Ateneo, en cuya Aula de Música estaba Fernando Ruiz Coca. Organizamos ciclos de conferencias y conciertos. En las conferencias hablábamos de música contemporánea, pese a la escasez de grabaciones y de partituras editadas. Nos reuníamos una noche a la semana y estudiábamos una partitura; luego, en las conferencias, hacíamos público nuestro estudio, y así, poco a poco, vimos cosas de Boulez, Maderna, Nono, Berio, los polacos, Stockhausen, Messiaen, Stravinski, Falla, Debussy y varios músicos españoles; explicamos nuestras obras. Los conciertos eran dos al mes, y así nos mantuvimos unos dos años. Había entonces un quinteto de viento en Madrid que no estaba nada mal; también utilizamos al Cuarteto Clásico, y luego grupos de cámara que, generalmente, dirigía Gerardo Gombau. Creo que hicimos un buen trabajo de información, aunque los primeros que nos informamos fuimos nosotros mismos. El público se formaba generalmente de músicos, los que también salieron orientados al respecto. A los conciertos sí que iba mucha gente, pero el público estaba tan falto de información sobre este tipo de música, que todo le parecía agresivo e insultante. Por ejemplo, me acuerdo que en un quinteto mío llamado **Parábola** el fagot tenía que hacer un «frulato»; esto

fue suficiente para que se desencadenara un escándalo mayúsculo sólo por eso. Cualquier cosa resultaba terrible y peligrosa. El público pensaba que estábamos locos y todas esas cosas; lo peor era que la crítica pensaba lo mismo. No tuvimos mucha suerte en ese aspecto.

Tras «Nueva Música» y el Aula del Ateneo hubo más cosas en Madrid. Luis de Pablo organizó una pequeña sociedad de conciertos que trabajó muy bien durante cierto tiempo, y más adelante, ya con el público más informado, lo que hicimos en 1964 fue crear el grupo «ZAJ», cuando llegaron a Madrid Juan Hidalgo y Walter Marchetti, dando en ese mismo año varios conciertos ZAJ, que, como también suponían una novedad muy grande, y quizá un salto estético mayor, pues la reacción del público fue más agresiva y difícil. Ahora ZAJ reside en Italia desde el año pasado, aunque den conciertos por aquí de vez en cuando. Cuando lo creamos, ZAJ éramos Hidalgo, Marchetti y yo. Luego, cuando dejé de trabajar con ellos, hubo mucha gente que intervino, como Ramiro Cortés, José Cortés, Tomás Marco, bastante gente; después, cada uno ha ido por su lado, y sólo se mantienen ellos dos.

En Juventudes Musicales empezamos, en 1967, con lo que se llamó «Nueva Generación», a hacer una pequeña organización de conciertos, que estaba bastante bien y en la que colaboró el Instituto Alemán de forma muy especial. Hacíamos conciertos una vez al mes, y ciclos de conferencias, pero de autores muy jóvenes, que hicieron cosas nuevas muy interesantes. Era un grupo simpático, dinámico e interesante que, desgraciadamente, se disolvió fácilmente. Angel Luis Ramírez, Arturo Tamayo, Julián Ginas, José Luis Téllez, Eduardo Polonio y luego Francisco Cano y Francisco Estévez eran los más jóvenes.

«SONDA» se fundó por entonces también, porque deseábamos crear una fuente no de información o de noticias, sino una fuente donde tuviesen entrada ensayos que llevaran artículos sobre música contemporánea escritos por los propios compositores, que estudiaban alguna obra suya u otra que les era próxima.

Al tiempo que la revista, empezamos a hacer los conciertos «Sonda», de los que llevamos treinta y siete o treinta y ocho, donde hemos dado música de este siglo y hemos dedicado especial atención a músicos sudamericanos. Damos cinco o seis por temporada, motivado esto por problemas estrictamente económicos y otros tan decisivos como los de la falta de un local adecuado. Como nos enfrentamos a obras que requieren un número reducido de instrumentistas, esto baja el presupuesto; nunca podríamos hacer música de gran orquesta, lo que coarta un poco nuestros medios expresivos.

2. AUTODIDACTA, DOCTOR, TRADUCTOR, CRITICO...

El ideal es que el joven compositor de ahora no tuviera que ser autodidacta, que el Conservatorio ofreciera la suficiente capacidad de formación para que el futuro compositor no necesitara ser autodidacta, ya que siempre es mejor estudiar con cierto método y orden; aunque, de todas formas, todo el mundo es un poco autodidacta, pero esa base siempre viene bien. Ahora bien, conforme son los estudios en los Conservatorios españoles, en los que predomina la enseñanza tradicional, al compositor le sirve de poquísimos el Conservatorio, ya que si de entrada la música atonal cae fuera de sus límites, ¿qué pasará con toda la música posterior del siglo XX? Eso no quiere decir que no haya nadie que se interese por estas cosas, como el caso de Martín Porrás, en Madrid, en la cátedra de Percusión; pero, normalmente, esto no ocurre. Entonces el joven compositor hace los trabajos de Armonía y de Composición, que están muy bien, pero que son un poco de cultura general, no de creación musical, y luego esto no sirve de gran cosa.

Yo estudié muy poco en el Conservatorio; el profesor que más recuerdo es Victorino Echeverría, de Armonía. En general puedo considerarme autodidacta.

Académicamente estudié la carrera de Filosofía y Letras, en la rama de Literatura, porque era la que más me atraía. Desde el punto de vista rentable mi ocupación como profesor de Literatura me da lo suficiente para poder vivir. Con la Música no se puede vivir, eso ya se sabe. Quizá se pueda ganar dinero con formas adyacentes, pero con la creación musical, no. El compositor podría vivir exclusivamente de su creación si hubiera demanda de sus obras, y mediante un buen sistema éstas rentasen unos derechos de autor por medio de la ejecución, difusión, etc. Aquí en España, como sabemos, la única emisora radiofónica que emite música de compositores vivos es Radio Nacional; las Emisoras comerciales no quieren saber nada de esto.

La alternativa a este panorama que existe es la de crear una fuerte asociación de músicos que represente nuestros intereses. Estas asociaciones podrían presionar de forma profesional, nunca en el estético ni en el político. Hay un intento de creación de asociación de músicos, pero lleva bloqueado en la ventanilla correspondiente más de un año. No nos contestan nada; es el llamado «silencio administrativo», lo que es algo incomprensible, pues tenemos todos los papeles absolutamente en regla.

TRADUCCIONES.—En España hay pocas traducciones, aunque llegan de Sudamérica. Yo realicé primero la versión en castellano del *Estilo y la idea*, de Schönberg; luego se me ocurrió lo de la *Armonía*, del mismo compositor, y otras cosas más. Hay muchas cosas por traducir y también por escribir. Habría que crear una editorial para temas exclusivamente musicales, y dentro de ella una colección donde el músico español tuviera cauce en este sentido para ofrecer sus opiniones; pero, claro, tendría que ser una colección barata y popular.

LA CRITICA.—En cuanto a la crítica, lo más interesante es el trabajo concienzudo y reposado que se puede hacer en una revista especializada. Lo único de bueno que tiene la crítica del periódico diario es la enorme difusión y penetración que tiene lo que se dice. Los problemas de la crítica son enormes: no es el sencillo problema de juzgar bien o mal, sino el cómo se valora a un intérprete; ¿se puede valorar a todos por igual? ¿Sí o no? Pues no. Hay intérpretes que cobran medio millón de pesetas por un concierto y que tocan el mismo repertorio toda la vida, y hay otros que se preparan un programa de música más comprometida, que sólo van a tocar una vez, y que van a cobrar, a lo mejor, sólo diez mil pesetas por él, y que luego, mañana, tienen que preparar otro programa distinto. El esfuerzo de uno y de otro es muy distinto, ¿no? Habría que exigirle mucho más al primero. Ya no se puede valorar igual a los dos.

Yo nunca hago la crítica de manera impresionista. La verdad es que hay una serie de características que veo en mí desde que empecé, hace ya casi cinco años: la primera es un intento de desterrar de nuestro país la xenofilia espantosa que hay aquí; es decir, la idea de que el intérprete español es inferior al que viene de fuera porque sí, porque el foráneo trae más propaganda detrás. Claro que éste es un problema fácilmente solucionable si al de aquí se le hiciera la misma propaganda que al extranjero. La segunda característica viene motivada porque antes había poco dinero para la Música, pero ahora hay mucho. Pues bien: el asunto consiste en que ese dinero no se marche de nuestras fronteras. Solu-

ción: sólo se deben contratar artistas extranjeros cuando realmente valgan la pena; en caso contrario, aquí tenemos buenos músicos.

Relativo a la crítica existente en España, pienso que, salvo muy pocas excepciones, los críticos españoles no se planteado con toda la claridad necesaria algunos objetivos determinados, y sólo que es mejor planteárselos. No trata de hacer una crítica ocasional, que sea muy brillante, sino de algo más, es decir, de orientar al público. También se da demasiado valor al aspecto valorativo. Es más interesante decir, explicar cómo toca Rostropovich, por ejemplo, qué consiste su tipo de interpretación que el afirmar rotundamente que ha cado excelentemente, o que no tiene idea de coger el violoncelo. No se trata sólo de valorar, sino de explicar.

3.—ASCETISMO Y COHERENCIA

Hay dos cosas que me preocupan: una que se oiga todo, que los instrumentos no produzcan nunca nubes sonoras manchar, que no haya grandes masas que se perciban perfectamente todas las líneas; y dos, la cohesión de las obras, la búsqueda de sistemas de coherencia, digamos de una dialéctica sonora. Seamos que la dialéctica sonora tradicional se basa en la repetición simétrica ciertos bloques, lo que garantiza de una manera contundente la unidad y la cohesión retrospectiva y prospectiva de obra.

Me interesa buscar la coherencia cuanto al material y en cuanto a la percepción del oyente, a estos dos niveles. Como yo no uso las formas clásicas tedichas, pues tengo que buscar otra idea. He llegado a la conclusión que la idea dodecafónica de que no se puede repetir nada es casi una utopía. Algunas estructuras han de ser recurrentes; era, desde la recurrencia arquitectónica del siglo XVIII, que es un bloque entero que reaparece, hasta la recurrencia practicada en la música contemporánea, que puede ser una cédula determinada o un bloque concreto en un cierto instrumento hay, claro, una distancia enorme. Se trata de buscar métodos de cohesión que no sean tópicos.



Ramón Barce en el II Festival de Música de Vanguardia, de San Sebastián. De izquierda a derecha: José Isasa, Josep Cercós, Anna Bofill, Josep M.ª Mestres, Jesús Villa Rojo, Antonio Agúndez y Ramón Barce.

Esos dos problemas me preocuparían en cuanto a la estructura formal. Por lo que se refiere a problemas de contenido, extramusicales, pienso que aunque en la música hay más cosas, además de música estricta, esas cosas no pasan al trabajo musical de una manera directa, sino de una manera muy elaborada, como triturada, y luego, cuando se lanzan hacia el oyente, salen de nuevo de la misma forma, son irreconocibles paso a paso, a no ser que se empleen citas, o un texto, o un título referente a la obra, y en todo esto también hay bastantes excesos, ya que con un título determinado el oyente puede imaginarse más cosas de las que en realidad hay en la propia Música.

Parece que los intervalos, las armonías, los timbres evocan cosas, pero las cosas que evocan son muy generales. En ese sentido se puede hablar de una música triste, nerviosa o alegre, pero nada más en líneas muy generales. El compositor a veces pretende decir cosas al público que realmente no existen en la obra, y este tipo de influencia no creo que musicalmente sea muy interesante.

LA PERCEPCION DEL OYENTE.—Me interesa mucho. Admiro en algunos compositores el arte especial de evitar los puntos muertos, el espíritu de recurrencia; no el contraste, sino la «cadencia no-querida» que emplean para evitar estos puntos muertos. Los problemas de la percepción musical del oyente son vitales para la historia de la Música. Si pensamos un poco, todas las formas musicales proceden de la percepción del oyente. La forma «sonata», por ejemplo, está pensada para que el oyente perciba aquello que hay dentro de ella como un todo. La forma «rondó», igual. El hecho de la sucesión tiempo rápido-tiempo lento-tiempo rápido está clarísimo a lo que atiende: primero, a animar al oyente; luego, a sumergirle en un mundo más etéreo, y, finalmente, a desatarle los nervios y a terminar brillantemente. Todos los esquemas formales son de percepción, en realidad.

La música dodecafónica no ha tenido en cuenta la percepción del oyente, pues es una construcción que tiene en cuenta sólo el material sonoro, no la percepción de quien escucha. En ese terreno hay un error de enfoque. Por ejemplo, la aparición de todos los sonidos constantemente es un acierto desde el punto de vista teórico, pero es un error desde el punto de vista de la percepción, pues el oyente se embota al cabo de unos minutos, ya que en muy breve espacio de tiempo ha escuchado todos los sonidos y todos los intervalos y, posiblemente, una cantidad bastante considerable de valores distintos y de ritmos superpuestos; todo esto conduce a una saturación por parte del oyente.

STEVE REICH. TERRY RILEY...—Sin embargo, esos compositores que me indicas se han ido al extremo contrario. Es como el arte pobre o «minimal art», que utiliza muy poco material, dos notas, por ejemplo, y con eso hacen todo. Esto es un efecto de retroceso de lo otro; lo contrario, simplemente, algo muy relacionado con la «técnica del mercado».

Personalmente pienso que hay que contar mucho con el oyente, lo que no significa que haya que darle lo que ya ha comido para que lo vuelva a masticar, no. Pero sí darle cosas que no le saturan. El uso masivo de muchos ritmos superpuestos es de una imposibilidad auditiva casi total. Una obra escrita a cuarenta voces da una nube sonora. Pienso que hay que ser un poco más ascético. En cada obra hay que limitarse un poco.

VIRTUOSISMO.—La música contemporá-

nea tiene una contradicción básica: después de haber despreciado la música virtuosística, como la de Sarasate, por citar a alguien, va y dice: «Pieza para violonchelo solo», y el compositor, en vez de hacer música, se dedica a extraer todos los recursos técnicos que el instrumento ofrece, con lo cual está haciendo otra pieza de virtuosismo. El virtuosismo en cuanto tal no me interesa; incluso una cosa tan sutil como las formas de ataque o elementos nuevos de ese tipo, pienso que se deben emplear con mucha parsimonia.

4. REPASO A LAS TENDENCIAS ACTUALES

De las últimas obras que he hecho, la que más me satisface es **Eterna**, que estrenó el L. I. M., porque creo que he conseguido incorporar alguna de estas cosas de las que acabamos de hablar sin gratuidad, saliendo fluidamente en el momento adecuado.

En general, la obra que más me gusta es una que todavía no he estrenado, porque dura una hora, y parece que horroriza estrenar una obra de tal dimensión. Se llama **Nuevas polifonías**, es para quince instrumentos y está hecha a la manera de **El arte de la fuga**, de Bach. Hay unos pocos elementos que se desarrollan a lo largo de la obra. Consta de ocho partes y en cada parte interviene un grupo instrumental distinto: dos pianos o cuatro flautas, o tres percusionistas o un cuarteto de cuerda. De esa obra sí estoy satisfecho y contento. No hay partitura, pero sí partes. No se puede ensayar, cada cual aprende su papel. Hay una minutación, y nada más.

GRUPOS REDUCIDOS.—Sí, utilizo grupos reducidos porque me gusta que se oigan las líneas. Para orquesta sólo tengo dos obras: **Las cuatro estaciones** y **La sinfonía en nivel Re 2**, que se estrenó en Sevilla, y luego está el **Concierto para piano y orquesta**. Me cuesta trabajo saber qué puedo hacer con tanto instrumento como el que existe en la orquesta. Manejo la orquesta como si fuera un grupo de cámara. Muchos instrumentos están callados, tocan de vez en cuando, pero la gran masa rara vez aparece. Creo que la gran orquesta es una creación del postromanticismo, Brahms, Bruckner, Mahler, y es ahí donde tiene su verdadera función. En la música actual no creo que sea ése el instrumento adecuado. Para mí, personalmente prefiero el pequeño grupo variable, no el cuarteto de cuerda o el quinteto de viento, sino un grupo en el que se escogen unos pocos instrumentos y luego otros. Creo que no hay un gran interés por la orquesta actualmente.

LA ELECTRONICA.—Le encuentro a la música electrónica un poco el defecto de la orquesta: que hay demasiados elementos y es facilísimo caer en un barroquismo; y, por otra parte, como están todos los elementos, todas las frecuencias, el material es como una población atonal absoluta. Todo lo que se haga suena bien, y esto es para mí angustiioso. Prefiero que se me presente con claridad la idea de que algo suena mal, y entonces eludirlo.

En cuanto al refuerzo electroacústico, no me gusta demasiado el emplearlo porque, aunque se diga lo contrario, modifica el sonido cualitativamente. Esa modificación no me resulta simpática. Y, desde luego, lo que no me gusta nada es mezclar instrumentos o voces al natural con otras con refuerzo electroacústico. Creo que, en general, no resulta.

NUEVAS GRAFIAS.—Estas sí que me interesan. He utilizado grafías plásticas desde mil novecientos setenta y cuatro,

y a veces se obtienen buenos resultados; depende, claro está, del intérprete. Una vez hice un experimento con una partitura mía para clarinete y piano, **Siala**. La partitura la fui reduciendo hasta convertirla en una página gráfica. El gráfico es una cosa graciosa y con posibilidades, pero hay que pensar, sobre todo, en el intérprete que es capaz de hacerlo.

LIBERTAD AL INTERPRETE.—Me interesa mucho darle libertad al intérprete, en cuanto este intérprete es una persona determinada. Una obra gráfica entregada así a cualquier intérprete creo que puede ser un fracaso total.

ALEATORIEDAD.—Ese punto de dar libertad al intérprete no en cuanto a la interpretación de un gráfico, sino en cuanto a una parte aleatoria en una obra determinada perfectamente, de la que me hablas, eso sí que me interesa; es normal hacerlo, y soy partidario incluso de incitar a la improvisación. Lo que pasa es que el intérprete tiende a buscar las soluciones más fáciles, las más sencillas, tales como la repetición simétrica o de un ritmo concreto. Sin duda, prefiero escribir todo lo que deseo que el intérprete haga; incluso cuando busco una mancha, la escribo.

«HAPPENINGS».—Desde la fundación del grupo ZAJ me dediqué a hacer algunos «happenings», y creo que ese terreno está muy poco explotado, aunque se crea lo contrario. ZAJ ha llevado las cosas hasta un extremo límite de simplificación y de esquematismo, pero se pueden hacer cosas en otras direcciones, tales como la escénica. Lo que no me parece bien es mezclar una música convencional con elementos de «happenings» escénicos. La función ésta no me parece bien cuando un elemento de un quinteto, por ejemplo, se levanta y da una patada a un globo o alguna cosa parecida y luego se sienta, pues yo creo que esto destruye el sonido, que no es válido. Ahora, el «happening» sí creo que puede dar de sí; sin llegar al teatro se puede llegar a un «happening» escénico-musical con elementos combinados. En mil novecientos setenta y seis hice **Coral hablado**, de la que me siento muy contento, pues logré producir sonido a la vez que un espectáculo de forma teatral.

¿Y KAGEL? El teatro de Kagel es muy decorativo, está muy bien hecho, pero para mí eso no me interesa, aunque creo que es un trabajo gracioso y refinado.

¿CAGE, QUIZA?—John Cage es saludable, sobre todo por lo que supuso de revulsivo contra el tremendo dogmatismo que presentaban ciertas parcelas dodecafónicas, y frente a la monomanía matemática del serialismo. Ha sido muy saludable poderse reír un poco de todo esto, poder hacer luego una música más libre, tomar modelos de cualquier parte, de China, la India, el I Ching, la imaginación, el azar; eso me parece muy bien. En Cage hay algo también de tipo «camp» que él no utilizó mucho, pero que es interesante: el utilizar cosas del pasado de forma humorística. Todo esto ha sido muy saludable.

Nosotros hemos hecho bastantes cosas de Cage, nos hemos divertido mucho y hemos hecho trabajar bastante a la imaginación.»

Y dicha esta frase, el «cassette» se detuvo, pues la cinta se había acabado. La charla siguió, pero no quedó grabada. De todas formas creo que ha quedado reflejada bastante bien una faceta de la personalidad de Ramón Barce, un gran músico, ascético y trabajador.

JOSE MIGUEL LOPEZ DE HARO



Escuela del siglo XVI.
La Música, al fondo

J. C.
RUIZ SILVA

en tiempos de SHAKESPEARE

MUSICA Y RENACIMIENTO

En la nueva forma de sentir y pensar que señala el Renacimiento, la Música desempeña un importante papel. Es cierto que a lo largo de la Edad Media el pasado, es decir, la tradición grecorromana, se había —en algún modo— conservado, había pervivido en ciertos, pero reducidísimos sectores, que forman una cadena —si bien algo deslavazada— que los une con el Renacimiento. Pero no resurge, no se recrea toda la profundidad y belleza del mundo antiguo, griego sobre todo, hasta este nuevo renacer. Y si hubiera una palabra, una sola palabra que nos diese una clave de los ideales renacentistas, creo que esta palabra sería «Armonía».

La teoría pitagórica de la estructura matemática de la Naturaleza cobra un nuevo auge, lo cual, unido a la concepción platónica de la idea y la belleza, dará como resultado este afán del hombre del Renacimiento por la armonía. No es difícil desde aquí dar un salto hacia la Música como armonía suma, como eco de un mundo superior y trascendente del que el hombre se siente alejado, pero al que anhela volver. En la Música se cumple estrictamente la matemática: si se hace vibrar la mitad de una cuerda, el sonido producido es exactamente una octava más alta que si se hace vibrar la cuerda entera; para obtener la quinta hay que vibrar dos tercios; para la cuarta, tres cuartos. A esta exactitud correspondía la de todo el cosmos, el número de planetas entonces conocido más el Sol y la Luna era exactamente el de los intervalos en los que estaba dividida la octava musical; cada esfera emitía su propia nota, el mundo era gobernado a través de la armonía, una armonía celeste, un orden supremo, ¿y el hombre?, ¿acaso el hombre no era un microcosmos? Ese mismo principio armónico debía regir el impulso humano, de otra forma se encontraba en conflicto.

Esta idea «armónica» aplicada a la Música es un signo común en las distintas sociedades del Renacimiento. Pensemos en lo que la Música significa para fray Luis de León en su «Oda a Salinas», o para Castiglione en el capítulo X de *El Cortesano*, o para el Shakespeare íntimo del *Soneto VIII*: un asomarse a la más pura belleza.

EL QUEHACER MUSICAL EN LA INGLATERRA ISABELINA

Para el hombre renacentista —cercano incluso ya al barroco— la Música «ideal» es sinónimo de perfección, de divinidad, de armonía. Penetremos ahora en el campo de la Música «real», de la Música que se hacía humanamente en el Renacimiento, y más concretamente en la Inglaterra isabelina; es decir, en la Inglaterra de Shakespeare.

Con la dinastía de los Tudor se inicia Inglaterra en los comienzos de su esplendor, esplendor que se asentará definitivamente en el reinado de Isabel I y que durará casi hasta nuestros días. Con los conflictos políticoreligiosos promovidos por Enrique VIII, la sociedad inglesa y, naturalmente, la Iglesia sufren un profundo cambio. Esta Iglesia, rica, poderosa y en gran medida aristocrática —y empleo este término en su acepción vulgar, no en el de etimología—, tenía mucho más de institución privilegiada y puesta al servicio de una serie de intereses que no de verdadera entidad directora de la espiritualidad de un pueblo. Se empleaba una lengua, el latín, desconocida para el pueblo, y unos ritos a media entre la ostentación y el misterio, que servían más para impresionar y conservar el poder que para dar una muestra de fe o auténtica religiosidad. En las catedrales y conventos la Música ocupaba un lugar importante, y no había templo de alguna categoría que no tuviera su coro y varios organistas. El estilo de música religiosa era de clara influencia flamenca, y algunos de los compositores de la Capilla Real en los primeros tiempos de Enrique VIII eran flamencos. Es curioso notar cómo el mismo Enrique, hombre en su juventud muy del Renacimiento y muy aficionado a las artes, «puso música a dos buenas misas, ambas en cinco partes, que se cantaban a menudo en su capilla y también en otros lugares», según nos dice Edward Hall, historiador y cronista de Corte. La abolición de la misa diaria en las iglesias de Inglaterra fue un rudo golpe para la música religiosa, pero el canto coral no desapareció, sino que se transformó y dio origen a los «servicios», cantados ya en inglés, que seguirán para la composición la técnica del motete, y, a pesar de las indicaciones oficiales dadas por el arzobispo Crammer, en el sentido de que «el canto no deberá abarrotarse de notas, sino que, tanto como sea posible, deberá darse a cada sílaba una nota para que pueda cantarse clara y devotamente», los compositores ingleses —como Merbecke, Tye, Tallis y, sobre todo, Byrd— siguieron en la línea que el estilo polifónico y contrapuntístico habían marcado en el continente.

Pero no es en el campo religioso, sino en el profano, donde tenemos que buscar la verdadera música inglesa del Renacimiento, y esta búsqueda debe empezar por la Corte. La Corte de Inglaterra tenía ya una tradición de hacer musical; a los príncipes se les enseñaba desde niños a cantar y tañer algún instrumento como parte básica de la educación. Cuando la hija de Enrique VIII, Margarita, fue a Escocia en 1503 para casarse con Jacobo IV, su futuro esposo tocó para ella el clavicordio y el laúd, y días más tarde la princesa le devolvió el cumplido tocando para él los mismos instrumentos. De Enrique VIII hemos dicho ya que era compositor, y además sabemos que solía pasar sus ratos de ocio en compañía de músicos seculares, algunos de ellos venidos de Francia.

cia e Italia, y que era capaz de improvisar en varios instrumentos. El mismo velaba por la educación musical de sus hijos. Así, cuando su hija Mary, la —más tarde— esposa de Felipe II, fue presentada al rey de Francia, lo hizo tocando un virginal, a pesar de que sólo contaba once años. También Isabel I, de niña, impresionó a Sir James Melville por su arte en este instrumento. Las grandes casas emulaban a la Corte según sus posibilidades: el conde de Northumberland, en 1512, tenía un conjunto de músicos para su capilla, compuesto de doce hombres y seis muchachos, además de varios trompetistas y tañedores de laúd para su propio esparcimiento. La Reforma menguó en buena medida las «devociones ostentosas», pero no el gusto y el empleo de la música profana, que era frecuentemente utilizada para acompañar el baile, las obras teatrales y los banquetes. Las casas muy ricas tenían, pues, entre su servicio músicos estables, y las que no podían permitirse este gasto continuo los alquilaban para tal o cual celebración o por un determinado número de días. Sin embargo, y debido a las severas leyes contra los vagabundos, estos conjuntos musicales ambulantes, para poder viajar y ser acogidos, tenían que presentar una carta de algún noble que los avalara para ejercitar su profesión. Su vida se asemejaba a la de las gentes de teatro, que iban con sus farsas por pueblos y ciudades y que tan genialmente ha reflejado Shakespeare en **Hamlet**. En las mansiones nobiliarias era frecuente encontrar un maestro de Música que estaba encargado de tocar y cantar para los señores y, al mismo tiempo, enseñar a los niños de la casa. Algunos de estos maestros de Música eran también compositores, y así nos encontramos con que John Wilbye, excelente autor de madrigales, estaba al servicio de la familia Kytson, y el mismo John Dowland estaba al servicio de Lord Howard de Walden, como tañedor de laúd. Muchos de los libros de Música nos dicen, en las dedicatorias, que las composiciones fueron escritas en las casas de sus señores y para su particular entretenimiento.

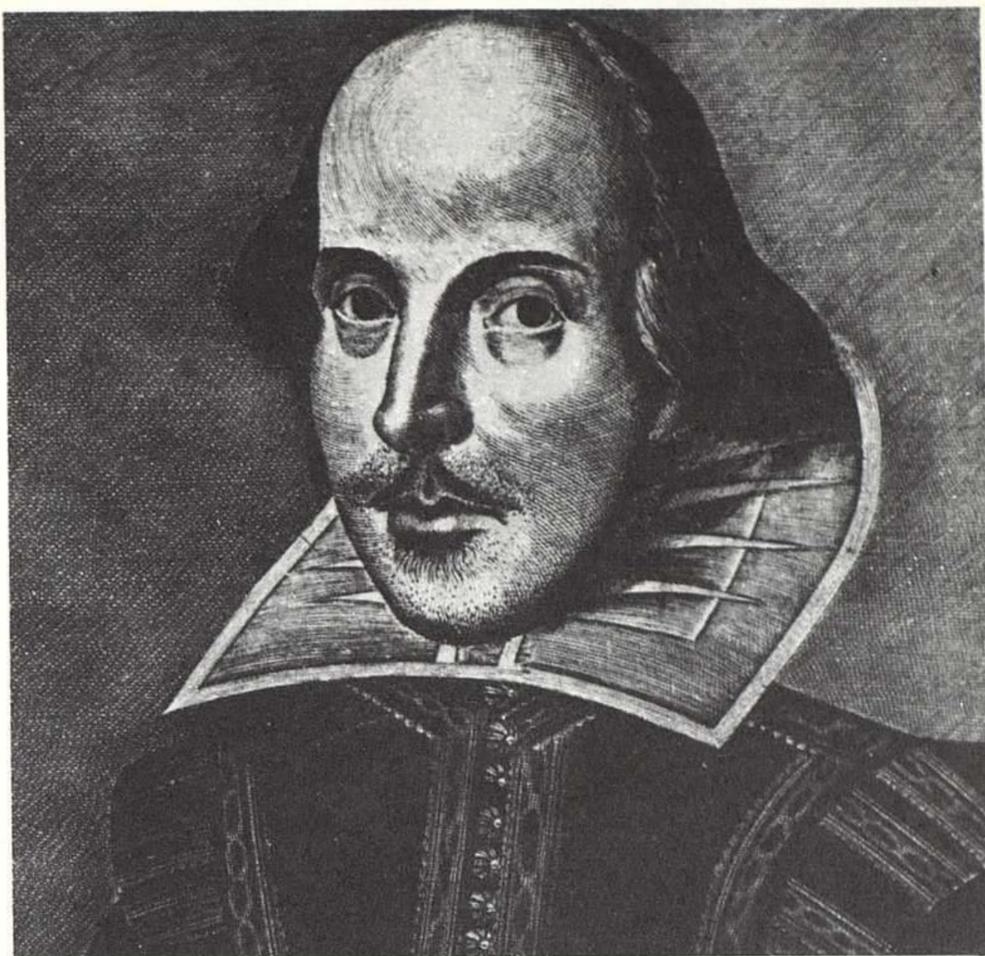
Aunque no se puede generalizar, es bien cierto que la nueva nobleza inglesa intentaba imitar a los grandes príncipes italianos en el esplendor de sus costumbres y en el interés por las artes, en el mecenazgo de los artistas e incluso en la participación activa de la creación artística, si bien hay que reconocer que se situaron a un nivel muy inferior. Podríamos decir que estos nobles ingleses eran «diletantti de diletantti».

BURGUESIA Y EDUCACION MUSICAL

En la época de Isabel, con el acrecentamiento del poder central, se debilitó mucho el poderío y recursos de la nobleza, para observarse un alza de poder y dinero de una nueva clase social: la «gentry», es decir, la burguesía, que, como sucede con todos los nuevos ricos, quiere imitar las costumbres de la sociedad históricamente más privilegiada. Esta clase en alza va a beneficiarse grandemente, en el plano sociocultural, con la expansión de



Baile en la corte de Isabel I: en el centro, la reina.



Retrato de Shakespeare.

la literatura, debida a la imprenta. A pesar de que el número de analfabetos era elevadísimo, la demanda de libros creció enormemente durante el reinado de Isabel y, lo que es extraño, creció todavía más la demanda por ediciones musicales. Entre 1590 y 1620 se editaron cuarenta volúmenes de madrigales, lo cual revela el interés de un público más amplio y heterogéneo que el de la clase superior; y también revela que a la gente de aquella Inglaterra le gustaba cantar. Si tenemos en cuenta que no se dan conciertos públicos hasta finales del siglo XVIII, por lógica hemos de pensar que estos madrigales se compraban para ser cantados, hecho corroborado por el propio Shakespeare y por los dramaturgos y escritores contemporáneos. El cantar en el círculo familiar y de amistades era cosa corriente, costumbre que la adelantadísima sociedad actual ha trocado por la de contemplar pasivamente los alienantes y deformados programas de televisión. El deseo de las clases medias por una educación musical encontró respuesta en el sistema de educación, a pesar de que éste estaba destinado, principalmente, al estudio de los clásicos. Es cierto que la Reforma había amenazado la salud de las escuelas de Música de tradición medieval donde se enseñaban los servicios de las catedrales y colegiadas, pero la propia Isabel, por Real orden de 1559, ordenaba que «no debe haber alteración en el pago de los cantores, y éstos deben entonar un himno u obra parecida, antes y después de los rezos matinales o vespertinos, con la mejor música posible y pronunciando las palabras de modo que sean comprensibles». Esta protección oficial se extendió también a las escuelas, incluso a las más elementales. Parece ser que los actuales pedagogos empiezan ahora a darse cuenta de la importancia de la Música en la educación de los niños; esperemos que no sea demasiado tarde.

Sobre la importancia de la Música en las escuelas del tiempo de Shakespeare, tenemos un dato revelador en el **Liber Familicus** del juez James Whitelocke, que, al abandonar la escuela, en 1588, nos cuenta:

«Fui educado en la escuela de los Merchant Taylors, de Londres, bajo la tutoría de Mr. Mulcaster. Allí aprendí Hebreo, Griego y Latín, y también Música, en la cual fui instruido haciendo ejercicios todos los días, aprendiendo a cantar y tocar instrumentos (no especifica cuáles). Cada año representábamos una o varias obras, en las cuales tomábamos parte los alumnos —yo entre ellos—, actuando como actores e interpretando diversos aires de Música.»

De algunas escuelas de la época tenemos noticia directa sobre la enseñanza de la Música. En la Rivington Grammar School se dice en el reglamento, en 1560, que «una hora al día se dedicará a que los alumnos aprendan a cantar y escribir Música», y en la Dulwich School, en 1626, se decía que «los maestros de Música enseñarán gratuitamente a todos los alumnos de dicha escuela», pero que, si se quisiera ampliar el tiempo de la Música, «éstos deberán pagar a los maestros de acuerdo con ellos».

MUSICA CULTA, MUSICA POPULAR

Una cosa curiosa de la época es que los criados mostraban a menudo su habilidad como cantores y aun tañedores de instru-

mentos, y por algunas cartas de ciertos nobles sabemos que algunos de estos criados tenían una extrema habilidad para cantar y tocar el laúd, además, naturalmente, de realizar sus tareas en el servicio de la casa. Estas músicas que podríamos llamar domésticas eran, en su mayoría, de carácter popular, melodías aprendidas a través de una tradición folklórica; no era una Música creada por el compositor culto, sino nacida del pueblo. Es más, los compositores e intérpretes de una música «de cámara» no dudaban en armonizar estas melodías populares, convirtiéndolas en piezas de música más refinada. Alguna de estas pequeñas obras la encontramos en las obras de Shakespeare, y en ellas se da por supuesto que todo el mundo las conoce. El que obras como **Mangas verdes** o la **Canción del sauce** tengan varias versiones a lo largo del siglo XVI, y todas de distinta mano, nos inclina a creer que estas canciones eran más antiguas y anónimas. Pero, indudablemente, lo que sí es cierto es que al lado de la música de la corte y las grandes casas, y aun de esta música doméstica, existía otro tipo de música de carácter más popular, pero posiblemente nada desdeñable. Me refiero a la música de las tabernas y teatros de las ciudades inglesas, en particular de Londres durante el siglo XVI. Sabemos que los «fiddlers», una especie de violinistas, solían tocar en las tabernas, donde se podía bailar además de beber y conversar. Esta costumbre permaneció viva hasta la llegada al poder de los puritanos, y aun entonces, a pesar de la prohibición de estos bailes, la gente continuó «indoors», es decir, puertas adentro, tocando, cantando y bailando.

El que el baile en la época isabelina fuera casi una pasión nacional está demostrado por las continuas alusiones de los escritores de la época. En el Archivo de Simancas, entre los documentos enviados por el embajador español en Londres como información, figura un breve texto sobre la singular afición de la reina por el baile, y en él se nos dice que «en la noche de Reyes de 1599 se podía ver a la reina, cabeza de la Iglesia de Inglaterra e Irlanda, y a pesar de su edad, bailando tres o cuatro gallardas».

Esta mezcla de estilos, entre lo popular y lo culto, así como la mezcla de literatura (poesía) y Música, puede explicarse —siempre dentro del campo secolar— como una consecuencia de la sociedad inglesa del XVI. En efecto, la sociedad feudal no había sido completamente transformada en moderna: la agricultura sigue siendo la base de la economía del país, y la industria es simple, poco desarrollada. Hay condiciones favorables para una artesanía y un modo de expresión popular que, recreada por artistas cultos, ha pervivido hasta nosotros.

FOMAS Y AUTORES

Después de este ligero esbozo de la vida musical en la sociedad inglesa del XVI, veamos cuáles eran las principales formas y autores desde un punto de vista más estrictamente musical. Hemos hablado ya de los 40 volúmenes de madrigales impresos en Inglaterra en el último período de la vida de Shakespeare. En realidad, el madrigal inglés es una derivación tardía del madrigal italiano de comienzos del XVI. Aquí aparece a partir de 1588, y fue cultivado prácticamente por todos los compositores de la época. De estas piezas «a capella» sobre textos profanos, generalmente de carácter amoroso, nos ha quedado una espléndida colección. Nicholas Yonge fue el primero en editar una colección impresa de madrigales italianos, pero con texto inglés, colección titulada **Música trasalpina**. Constaba de 57 composiciones de los autores italianos más notables, como Palestrina y Marenzio, y también de Lasso y William Byrd. Un segundo libro de madrigales apareció en 1597, y ante el éxito obtenido se continuó en aumento la edición de madrigales. El autor más influyente e imitado fue, sin duda, Luca Marenzio. Los compositores ingleses, a pesar de su indudable talento, no dieron ningún nuevo impulso a la forma

de la canción; se limitaron a imitar, incluso en detalles insignificantes, a los italianos. Veamos una pequeña prueba: en 1592 se publica en Italia una colección de 29 madrigales, de otros tantos autores, bajo el título **Il Trionfo de Dori**, terminando todos aquellos con las palabras «Viva la bella Dori». Pues bien, pocos años más tarde aparece en Inglaterra una colección de madrigales escritos en honor de la reina; su título, **Triumphes of Oriana**; número de madrigales, 29; número de compositores, 29; todos terminados con «Long live Fair Oriana». Sobran comentarios.

Estrechamente vinculadas al madrigal están las «Canzonets» a las que Morley daba el subtítulo de Little Short Airs o Little Short Songs. La correspondencia entre Música y poesía era, generalmente, como en el madrigal: a cada verso correspondía una frase musical introducida por una ligera variación. El primero y último verso se repetían dos veces, mientras que los centrales una tan sólo. Con frecuencia los dos primeros versos tenían la misma música, es decir, en una canción que utilizase una estrofa de cuatro versos, el modelo sería **aabc**.

Donde encontramos una mayor originalidad es en las composiciones más sencillas, para una sola voz y laúd, de John Dowland. La música de Dowland no se deja llevar por las complicaciones de cuatro y cinco voces en contrapunto, sino que la melodía aparece pura en la voz, que vierte el contenido poético con fidelidad, mientras que el laúd acompañante está fundido con la voz, e incluso, como en un juego, desgrana a veces la melodía mientras la voz sostiene largas notas. Dowland fue además un famoso poeta y a él pertenecen tal vez las más bellas obras para laúd de todo el renacimiento inglés: sus **Lachrimae** o **Siete lágrimas**, simbolizadas en siete pavanas, ponen un acento personal y humanísimo en estas composiciones de música pura.

Thomas Morley fue el más popular compositor de su tiempo. Hombre vivaz y dotado de una enorme capacidad de trabajo y organización, fue maestro de Música, autor de varios tratados de pedagogía musical, conector de varias lenguas, compositor de todos los estilos de música e introductor en Inglaterra de las nuevas formas de hacer música del continente: motetes, canciones, madrigales, obras para laúd y el virginal salieron de sus manos con tanta habilidad como profusión. A él pertenece la música de algunas canciones de las obras de Shakespeare. El fue quien puso de moda en Inglaterra, a finales del siglo XVI, la práctica de reunir varias danzas y darles el nombre de «suite». También introdujo una forma que habría de tener gran repercusión entre los compositores ingleses de la época: la fantasía para conjunto instrumental («fancy»); también de ascendencia italiana, la fantasía era una composición al margen de normas prefijadas. Morley daba el calificativo —al darse cuenta de su aceptación entre los músicos, sobre todo a partir de los primeros años del siglo XVII— de «género capital de la música hecha sin versos».

Pero, sin duda, el más grande de los compositores ingleses de la época isabelina fue William Byrd, organista de la Catedral de Lincoln y más tarde miembro básico de la Capilla Real. Escribió música religiosa tanto para el rito latino como para el inglés. En realidad, Byrd, que era muy conservador, permaneció fiel al credo católico durante toda su vida y siguió con fidelidad a Lasso y a Palestrina en la construcción de la polifonía, aunque dándole un tinte personal. Son espléndidos algunos trozos de sus **Salmos, sonetos y cantos de tristeza y piedad**, escritos a cinco voces y dotados de una a veces extraña melancolía. Además, Byrd escribió música para teclado, y al final de su vida música para la viola, en especial para los llamados «consorts», conjuntos de violas para tres y hasta seis partes; estas violas eran principalmente de dos tipos: de mano y de rodilla (viola «da gamba»), y pueden considerarse como el comienzo de lo que hoy conocemos como orquesta de cámara. Este tipo de violas gozó de un especial favor en la Corte de Isabel, y es citado por Shakespeare en su



Baile en la celebración de una boda («fiddlers» a la derecha).

che de Epifanía. Byrd es también autor de numerosas fantasías y un claro predecesor, en este campo, de Henry Purcell, el más grande autor de toda la música inglesa. Al lado de Dowland, Morley y Byrd, debemos citar a Gibbons, virtuoso del virginal y del órgano, al que dedicó gran atención, y si bien en su catálogo encontramos muchas piezas de carácter profano (canciones, fantasías y una colección de madrigales), el carácter serio de la música de Gibbons va mucho más con la obra religiosa, tanto instrumental como vocal, de la que es un maestro.

Para completar la serie de compositores más importantes en tiempos de Shakespeare, citemos, finalmente, a John Bull, también virtuoso del clavicordio y del órgano. Según noticias, Bull era un poco excéntrico, y su forma extravagante de tocar le otorgó una gran popularidad en la Corte; sus composiciones para teclado son una de las partes más interesantes del **Fitz-William Virginal Book**, un libro al que podríamos llamar **Antología de la música de clave inglesa**. Este libro, escrito en el primer cuarto del siglo XVII y conservado en Cambridge, contiene la colección más importante —por encima de las 300 composiciones— de la música de teclado inglesa. Además de las obras de Bull contiene composiciones de Byrd, Morley, Dowland y Tallis. Las experiencias de Bull contribuyeron grandemente al desarrollo de la música de teclado y sentaron las bases de la nueva música del barroco, que parece ya presentirse al escuchar algunas de las composiciones de este compositor.

LA MUSICA EN LA OBRA DE SHAKESPEARE

De las 37 obras dramáticas de Shakespeare, en 32 de ellas encontramos no sólo interesantísimas referencias a la Música, sino auténtica música en el texto. Hay nada menos que alrededor de 300 indicaciones o acotaciones escénicas con referencias musicales, y esto en 36 de las 37 comedias y tragedias. En realidad, podemos hablar de que el uso de la Música era general como parte integrante del espectáculo teatral en tiempos de Shakespeare, de modo que es necesario considerar el uso de la Música por Shakespeare no como un fenómeno aislado, sino como integrante de los medios dramáticos y musicales de su época. Un crítico de la categoría de John Long, especialista en estos temas, escribe: «Cuando Shakespeare empezó la composición de sus dramas tenía en la Música una nueva, pero provechosa herramienta con la que trabajar. Es cierto que no modificó la herramienta esencialmente, ni descubrió nuevos usos de carácter extraordinario, pero su habilidad al utilizarla no puede ser puesta en duda.»

Podemos preguntarnos en qué sentido y con qué fines utiliza Shakespeare la Música en sus obras. A esto podría responderse que este uso se refería a tres formas distintas: la primera forma es cuando la Música señala la presencia de situaciones críticas de momentos de clímax especiales, como, por ejemplo, descubrimiento de «Julia» de la infidelidad de «Proteus» (en **Los dos caballeros de Verona**) o el dramático momento en que «Bassanio» debe elegir entre los cofrecillos, en el acto segundo de **El mercader de Venecia**. La segunda forma es como contrapunto a un momento de gran tensión dramática; así, por ejemplo, después de la escena del juicio, en el acto último de **El mercader** —en el monólogo «Antonio» casi pierde la vida—, sigue una música dulcísima que sirve para relajar la excitación producida en el espectador. La tercera forma es utilizar la Música no ya como fondo para subrayar la acción o para servir de contraste dramático, sino en sí misma, como integrante del espectáculo, de una manera natural, como sucede en las partes puramente musicales de **Cuento de invierno**, **Cimbelino** o **La tempestad**.

Desde otro punto de vista, podemos considerar la música de las obras de Shakespeare según dos esquemas: uno puramente imitativo, y el otro como parte de la comunicación con el auditorio. Del primer esquema puede formar parte el anuncio de trompetas que marcan la entrada del rey Duncan en **Macbeth** (acto primero, escena cuarta), y que simplemente intenta reproducir en escena el ceremonial de la Corte en la vida real, para que el público pueda identificarse mejor, estar más en lo que sucede y vivir el acontecimiento escénico. Un ejemplo más complejo es el comienzo de **Noche de Epifanía**, «El dulce sonido que respira sobre un bancal de violetas». La escena se desarrolla en un aposento de «Orsino», duque de Iliria; los músicos tocan para el duque: «Si la Música es el alimento del amor, tocad siempre, saciadme de ella, para que mi apetito, siendo rebasado, me haga enfermar y así morir. Repetid ese trozo, tiene una lánguida cadencia. ¡Oh!, vibra en mis oídos como el suave susurro que sopla sobre un bancal de violetas arrebatando y a la vez dando perfume.» Aquí tenemos dos hechos, uno puramente musical —un «consort», es decir, un conjunto de instrumentistas que interpreta una música—, pero al mismo tiempo existe el hecho de introducir en nuestros oídos el estado de amorosa melancolía que está sufriendo el duque. El uso de la música por Shakespeare como imitación es extremadamente variado, va desde el cortesano baile de máscaras, en **Timón de Atenas**, hasta la balada que canta «Antíloco» en **Cuento de invierno**. En sus dramas históricos, como **Enrique V** o **Ricardo III**, hay numerosas indicaciones musicales, generalmente de tipo militar, como las señaladas para trompetas y tambores en



Isabel I: apogeo político, apogeo cultural.

los momentos de las batallas. Está bien manifiesto en la primera parte de **Enrique VI**, cuando en el acto tercero, escena segunda, dice «Juana de Arco»: «Vuestros honores van a ver cómo voy a trabajar para llevar las cosas a este fin deseado. (Se escucha un tambor en la lejanía.) ¡Escuchad! Por el son de este tambor podréis reconocer que las tropas avanzan hacia París. (Se oye una marcha inglesa.) He aquí que Tablt marcha con las banderas desplegadas y todas las tropas inglesas detrás de él. (Se oye una marcha francesa.)» En el drama **Ricardo II**, en el acto quinto, escena quinta, cuando «Ricardo» está preso y poco antes de morir asesinado por «Sir Pierce de Exton», dice: «¿Es música lo que oigo? (Música.) ¡Ah! Medid bien el tiempo. ¡Qué desagradable es la dulce música cuando no se miden bien los tiempos y no se guarda el compás! Lo mismo ocurre en la música de la vida humana...»

Si de los dramas históricos pasamos a las comedias, la utilización de la música es de uso corriente; en casi todas las situaciones amorosas se entonan canciones y serenatas; los ejemplos serían interminables. En las tragedias, el número de ejemplos musicales es, en general, menor que en las comedias, pero es también importante, a veces incluso fundamental, como la «Canción del sauce», en **Otelo**.

Para terminar, nada más hermoso y que mejor resuma lo que la música era en tiempos de Shakespeare —y lo que era para Shakespeare y sus contemporáneos— que los espléndidos versos del acto quinto de **El mercader de Venecia**:

El hombre que no tiene música en sí
ni se emociona con la armonía de los dulces sonidos
es apto para traiciones, estratagemas y malignidades;
los movimientos de su alma son oscuros como la noche,
y sus sentimientos tenebrosos como el Erebo.
No os fiéis jamás de un hombre así.
Escuchad la música.

NOTA DISCOGRAFICA

Sin ánimo exhaustivo, se citan a continuación algunas grabaciones discográficas correspondientes a la música del período tratado:

Violas isabelinas: Obras de Bull, Tallis, Gibbons, Tye y Byrd. The Jaye Consort. Arion-Hispavox, HARS 740-07.

Música de la época Tudor: **Misas y motetes** de Parsley, Shepherd y Tavener. Pro Cantione Antiqua. BASF, 3793052.

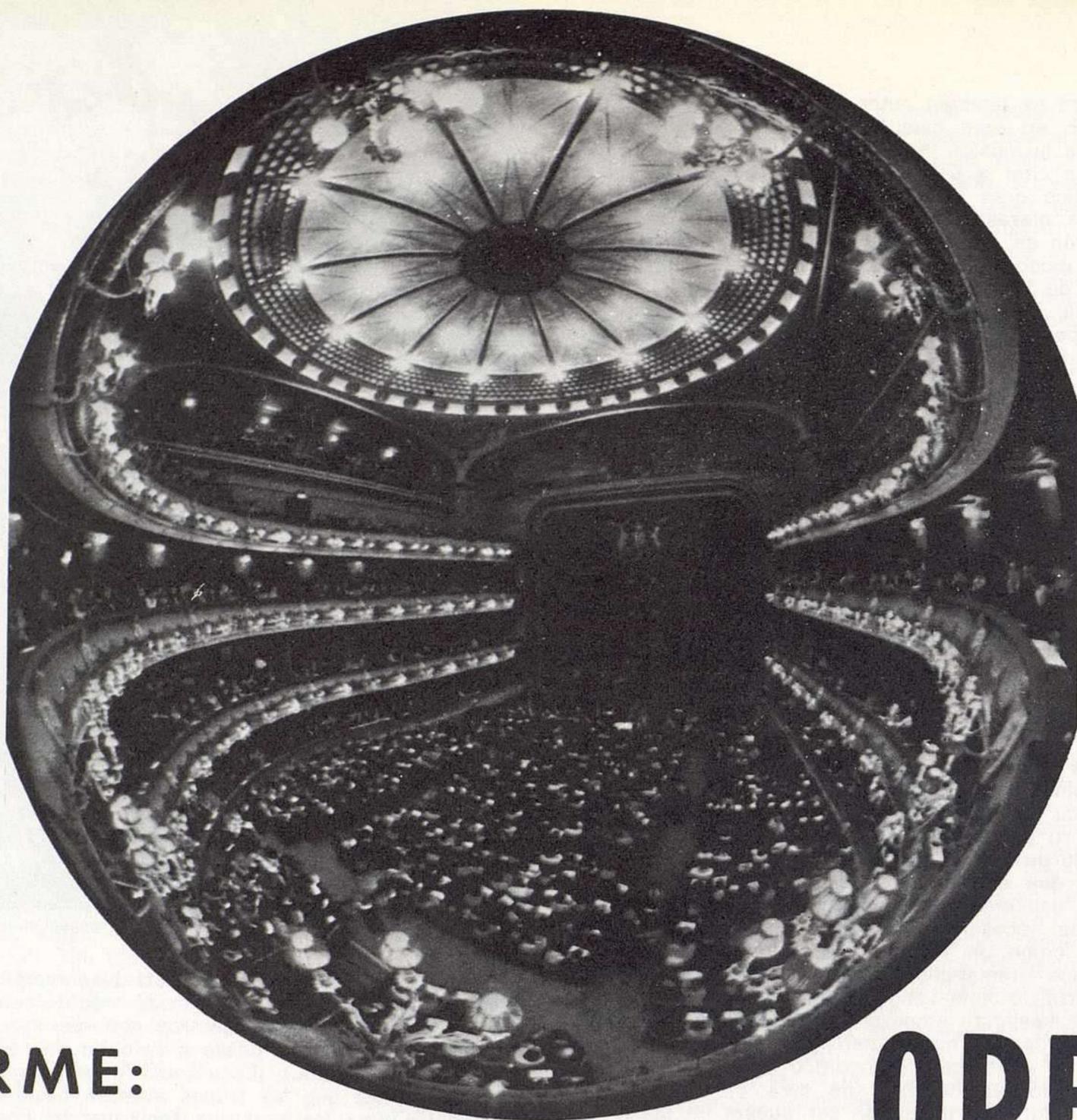
Virginalistas ingleses: Bull, Byrd, Gibbons, etc. Leonhardt. BASF, 3753130.

Byrd: **Misa a cinco voces. Motetes.** Deller Consort. BASF, 3753697.

Fitzwilliam Virginal Book: Selección. Payne. VOX, SVBX 572 (tres discos). (No publicado en España.)

Música para laúd del Renacimiento inglés. Ragossnig. Archiv, 2533157.

Música para laúd del Renacimiento (Alemania, Italia, Francia, Inglaterra). Gerwig. BASF, 9353101 (tres discos).



INFORME:

OPERA

Permítasenos empezar este reportaje con palabras prestadas: las pronunciadas por M. Jean-Flavien Lalive, Presidente de la Fundación del Grand Théâtre de Genève, con motivo de la presentación del programa general de la temporada de ópera 1976-77. «Entre nuestros críticos, los hay que reprochan al teatro lírico el ser un gran devorador de subvenciones, de dirigirse a un público 'elitista', es decir, a una clase privilegiada (lo que le impide ser un verdadero arte popular)». Esta frase, tomada de un discurso lleno de las contradicciones que resultan de una interpretación económica y burguesa de la ópera, constituye la clave de la posible supervivencia del teatro lírico, en su doble vertiente de arte y espectáculo, en este último cuarto de siglo. Claro está que para que esta cuestión pueda plantearse es menester que la ópera conserve algo de vida y no sea ya una venerable pieza de museo.

Aunque el propósito de este trabajo sea más el presentar la situación de la ópera en diversos países (o en algunas de sus ciudades, lo que no siempre resulta ser lo mismo), tomando como eje de referencia la temporada en curso, que un estudio sociológico del teatro lírico, y menos aún un ensayo de futurología, no está demás que nos detengamos brevemente en la cuestión planteada por M. Lalive en su parlamento. Esto es, ¿tienen razón los que reprochan a la ópera su carácter minoritario y «elitista»?

La respuesta no es simple. Habría que especificar primeramente la comunidad social a que se refiere. Así, sin duda alguna, en España, además de su carácter casi museístico (la existencia del «Liceo», de Barcelona, es para unos la excepción; para otros, la más notoria evidencia), la ópera tiene un fuerte componente burgués, minoritario y «elitista». Sin embargo, en la República Federal de Alemania la respuesta no podría darse sin matizar o enmarcar antes el sentido de los términos espectáculo popular, arte popular. A efectos de lo que aquí nos interesa obviaremos las dificultades y complejidades de una definición precisa, y daremos las dos características más importantes de lo que hoy puede entenderse por arte popular, arte de masas: ofrecer pasatiempo artístico uniforme a un público extraordinariamente numeroso y producir en masa sus productos uniformes (1). En este sentido, y aunque como se verá más adelante, existe dentro de los teatros líricos una tendencia

hacia la uniformidad tanto en títulos como en intérpretes, la ópera restringida al marco de los teatros tradicionales, está muy lejos de presentar alguna de estas características. Sólo si es servida antes de la filmación o por medio de la televisión puede acercarse ocasionalmente a un público extraordinariamente numeroso, quedando sin duda de si al transgredir su medio natural de comunicación pierde parte de su propia naturaleza (2). Parece oportuno mencionar aquí la reciente experiencia llevada a cabo por la RAI: es el retransmisión en directo, y en realización especial a cargo de Zeffirelli, del *Otello* que inauguraba la temporada del Teatro en La Scala. Entre 10 y 15 millones de italianos se calcula la audiencia del programa, que duró algo más de cuatro horas y media ininterrumpidamente. Hacer uso de los entreactos para que críticos, directores e intérpretes (excepción hecha de Carlos Kleiber, centro de todos los elogios, que se negó a hablar, lo que queda referido a manera de curiosidad) dieran sus explicaciones y manifestasen sus impresiones sobre el desarrollo de la representación significó una innovación de todavía desconocidas consecuencias didácticas y divulgatorias.

UN POCO DE ESTADISTICA

Vemos, pues, que, ciñéndonos a su marco natural, la ópera fácilmente puede ponerse al alcance de grandes masas de público, contrario de lo que acontece con el cine y otros espectáculos (o no siempre arte) populares. Sería absurdo tratar de medir la popularidad de la ópera en un determinado país tomando como patrón la del cine. Y ello, más que por las posibilidades de difusión de la ópera y otro, por sus características intrínsecas tan diferenciadas. Por ello, el término popular adquiere un valor relativo que es necesario volver a delimitar. Así, en el Cuadro I aparecen datos estadísticos relativos a la actividad teatral en la República Federal de Alemania. Estos datos se refieren a los teatros públicos u oficiales (Municipales, Federales, Nacionales, etc.). Este tipo de teatros es el más frecuente en dicho país, se encuentra muy extendido y su actividad supone el 80 por 100 de la total.

(2) Tanto la radio como las grabaciones fonográficas son sólo vehículos ciales (auditivos), por lo que la alteración de la naturaleza de la ópera es mayor que en los casos del cine o la televisión.

(1) Arnold Hauser: *Introducción a la Historia del Arte*.

CUADRO I

NUMERO DE ENTRADAS VENDIDAS (EN MILES)
(Temporada 1974-75)

Teatro	Opera y «ballet»	Opereta y musicales	Espectáculos para niños y jóvenes	Conciertos de las Orquestas de los Teatros	TOTAL
6.681	6.048	2.547	1.676	462	17.414

Fuente: Deutscher Städtetag, Köln.

En cuanto al peso relativo de la ópera respecto del conjunto «Opera y 'Ballet'», éste se sitúa alrededor del 87 por 100 (3). Más de cinco millones de entradas de ópera vendidas indican una popularidad cuya valoración dejamos al criterio del lector. Añadiremos el dato de los 144 millones de entradas de cine vendidas en 1973

en el mismo país, volviendo a recordar lo que dijimos antes al respecto de posibles valoraciones comparativas de popularidad.

Otro país para el que se dispone de estadísticas a nivel nacional relativas a la Opera es Italia. En el Cuadro II se recogen datos sobre representaciones y venta de entradas para diversos espectáculos.

Se incluyen conjuntamente, por hacerlo así el **Anuario Estadístico Italiano 1975**, el cine y los diferentes tipos de teatros. Creemos que no es necesario repetir lo dicho con anterioridad referente a posibles cotejaciones.

A diferencia de las estadísticas de Alemania Federal, las italianas incluyen en el apartado ópera y «ballet» los conciertos. La razón fundamental para ello es que en Italia existen muy pocas salas de conciertos, y éstos tienen lugar, por lo general, en los propios teatros de ópera. Los datos son ya un poco antiguos y no pueden por ello reflejar la posible repercusión de la grave crisis que atraviesa el país. Al parecer, y según impresiones recogidas por el autor en un reciente viaje a Italia, la situación económica ha afectado más a la calidad de los espectáculos que a la asistencia a los mismos.

Aparentemente, hechas las anteriores salvedades, nos encontramos ante una medida de la popularidad de la ópera en Italia de

CUADRO II

REPRESENTACIONES Y ENTRADAS VENDIDAS EN ITALIA PARA DIVERSOS ESPECTACULOS (Año 1973)

TEATRO						CINE			
TEATRO HABLADO		OPERA Y «BALLET» (1)		OTROS (2)		TOTAL		Días de proyección (miles)	Entradas (miles)
Representaciones	Entradas (miles)	Representaciones	Entradas (miles)	Representaciones	Entradas (miles)	Representaciones	Entradas (miles)		
27.052	6.677	7.916	4.091	16.317	5.337	51.285	16.105	1.783	544.800

(1) Incluye los conciertos.

(2) Revista, variedades, actos culturales, etc.

Fuente: SIAE, Società Italiana Autori ed Editor: **Lo spettacolo in Italia**, 1975.

Algunas características paralelas a las de Alemania Federal. No entra en los planes de este trabajo el ir más allá de proporcionar al lector algunos datos que le permitan el formar un criterio (o, al menos, esbozarlo) sobre el carácter minoritario o popular del teatro lírico. Por lo tanto, abandonaremos cualquier intento de profundizar en valoraciones comparativas sobre los distintos grados de aceptación de la ópera, no sin antes cerrar este apartado con algunos datos de indudable interés. En este caso se trata de datos parciales, referidos a una ciudad o aun teatro de ópera concreto, y por lo que su significado debe ser analizado más cuidadosamente antes de proceder a posibles generalizaciones.

El Osterreichischer Bundestheaterverband es un organismo autónomo que administra cuatro teatros nacionales de la capital austríaca: Akademietheater, Burgtheater, Staatsoper y Volksoper. Los dos primeros están destinados al teatro hablado y los dos últimos, obviamente al decirlo, a la ópera, opereta, «ballet», etc. El Cuadro III contiene

CUADRO III

TEATROS NACIONALES DE VIENA

	Número total de representaciones	Número total de entradas vendidas	Porcentaje en promedio de la capacidad
Burgtheater	312	375.889	79,3
Akademietheater	299	141.527	89,7
Staatsoper	297	594.595	90,6
Volksoper	286	406.085	89,4

Fuente: Osterreichischer Bundestheaterverband, Bericht, 1973-74.

Los datos relativos a estos cuatro teatros para la temporada 1973-74, últimos disponibles oficialmente. (Recordaremos al lector que Viena contaba, en 1974, con algo más del millón y medio de habitantes.) Por otra parte, la media de asistencia a las representaciones de ópera en el Covent Garden londinense fue, durante la temporada 1975-76, del 89 por 100. Dicho teatro vendió cerca de medio millón de entradas a lo largo de la mencionada temporada, de las que corresponden mil corresponden, en particular, a la ópera. Es de justicia mencionar aquí, aunque escape al marco de este trabajo, la gran calidad de los espectáculos de «ballet» del Covent Garden, a los que asistieron, en promedio, un 93 por 100 del total de espectadores que tienen cabida en él (4).

(3) Calculado a partir de los datos del **Statistisches Jahrbuch**, 1973.
(4) Royal Opera House, **Annual Report 1975-76**.

No es nuestra intención confundir al lector mediante la acumulación de datos. Creemos que llegados aquí es hora de poner fin a esta cuestión. Somos conscientes de que nuestra pregunta inicial la hemos respondido sólo en parte. Para determinar con un cierto rigor el carácter popular o «elitista» de un arte, de un espectáculo en un cierto país o comunidad social, es necesario tomar en consideración muchos más factores sociológicos que el simple número de asistentes (que pueden ser, en mayor o menor medida, siempre los mismos) a dicho espectáculo o de receptores de dicho arte.

DEVORADOR DE SUBVENCIONES

Si por devorar entendemos consumir en grandes cantidades, no cabe duda de que los críticos a que se refiere M. Lalive tienen toda la razón. Los teatros de ópera viven, por así decirlo, de la «caridad pública». Pero es también el caso de los transportes, las comunicaciones y otros muchos servicios públicos. El usuario sufraga una parte más o menos importante de los costes, corriendo el resto a manos del Estado. Ni que decir tiene que para que la comparación sea válida los teatros líricos deben responder a un interés de la comunidad y no ser un negocio privado. Este es el caso general, del que, fuera de España, no parece haber excepciones. El alcance, por otro lado, de la expresión interés comunitario es función, además del ya debatido tema de la popularidad de la ópera, de la política de educación y cultura de cada país y de la gestión de la Dirección del Teatro.

En los Cuadros IV y V pueden verse, entre otros, los presupuestos de algunos teatros de ópera, así como la parte correspondiente que se cubre mediante subvenciones, y los precios de las entradas, respectivamente. Volveremos más adelante sobre los temas comprendidos en el Cuadro V, centrándonos ahora en los de financiación.

Decir que la ópera es un espectáculo muy costoso, es algo que no requiere mayores precisiones. Consecuentemente, los presupuestos de los grandes teatros líricos alcanzan cifras muy elevadas. Por ello, el problema de financiación es uno de los más graves que afrontan. Dejemos que sea Sir Claus Moser, Presidente del Consejo de Dirección de la Royal Opera House Covent Garden, quien nos exponga su visión de este problema: «La inflación 'golpea' a una organización como la Royal Opera House con más fuerza que a otras, ya que, una vez que estamos llenando en forma razonable el teatro, no hay posibilidad de incrementar los ingresos más que subiéndolo los precios, lo que puede, a la larga, resultar contraproducente. Para poder sobrevivir, que no progresar, los subsidios a las artes deben crecer con el mismo ritmo que la inflación...» «Hemos hecho fuertes economías para poder mantenernos dentro del presupuesto. Lo hemos tratado de hacer sin causar daños graves, o

CIUDAD	NOMBRE DE LA COMPAÑIA	REPRESENTACIONES (1) (Por temporada)	REPERTORIO (2)		PRESUPUESTO (En mill. de pesetas) (4)	SUBVENCIONES		
			Opera (3)	«Ballet»		Total (% del presupuesto)	Tipo (% total subvención)	
							Oficial	Privada
Berlín Oc. ...	Deutsche Oper. ...	B	65	35	1.458 (a)	86	100	
Berlín Or. ...	Deutsche Staatsoper ...	B (b)	50	20	»	80	100	
Bruselas ...	Opéra National ...	193 (c)	15	10	456 (d)	70	100	
Budapest ...	Magyar Allami Operaház ...	A (b)	60	20	»	80	100	
Chicago ...	Lyric Opera ...	48	7		374	61	9	91
Dresde ...	Staatsoper ...	B (b)	40	10	»	75	100	
Duisburg ...	Deutsche Oper am Rhein ...	140	50 (e)	18 (e)	»	»	»	»
Düsseldorf ...								
Estocolmo ...	Operan ...	B (f)	30	16	1.380	80	100	
Ginebra ...	Grand Théâtre ...	70	9	10	»	»	»	»
Hamburgo ...	Hamburgische Staatsoper ...	B	45	20	1.457	80	100	
Londres ...	Royal Opera House ...	B	24	19	730 (g)	58	91	9
Londres ...	English National Opera ...	181 (g)	24 (g)		366 (g)	70	100	(h)
Milán ...	Ente Autonomo Teatro alla Scala ...	156 (g) (i)	11	6 (j)	1.170 (i) (k) (l)	70	100	
Munich ...	Bayerische Staatsoper ...	A (b) (m)	50	26	1.483 (i)	74	100	
Nueva York ...	Metropolitan Opera ...	197 (n)	25 (n)		2.000 (p)	40	12	88
París ...	Théâtre National de l'Opéra ...	200 (b)	16	6 (j)	1.650	80	100	
Praga ...	Národní Divadlo (q) ...	A (r)	50	20	»	75	100	
Roma ...	Ente Autonomo Teatro dell'Opera ...	96	8	3 (j)	»	»	»	»
San Francisco ...	San Francisco Opera ...	61	11		412 (a)	38	»	»
Viena ...	Staatsoper ...	B	45 (s)	17 (j) (s)	1.540 (i)	75	100	
Viena ...	Volksooper ...	A	30 (s)	8 (j) (s)	740 (i)	77	100	
Zurich ...	Opernhaus Zürich ...	B	23	6 (j)	902	80	100	
(t) ...	Australian Opera ...	220			438	42	»	»
(u) ...	Nederlandse Operastichting ...	215 (w)	20 (w)		552	93	100	

Datos, salvo indicación contraria, referidos a la temporada 1976-77.

»: Sin datos. A: Representaciones diarias: más de 300 por temporada. B: Representaciones diarias: entre 250 y 300 por temporada. (1) Incluye ópera y «ballet». En caso de no existir repertorio de «ballet», se entenderá representaciones de ópera solamente. (2) El significado del término REPERTORIO queda explicado en el texto. (3) Incluye, en algunos casos, operetas y musicales. (4) Las equivalencias corresponden al 30-12-76. (a) Para el año 1976. (b) En conjunto, en los dos Teatros (o Salas). (c) En conjunto, en varios escenarios: Théâtre de la Monnaie (Salas grande y pequeña), Cirque Royal, Forest National. (d) Incluye importantes actividades teatrales, conciertos, recitales, etc. (e) En conjunto, para las dos ciudades. (f) En conjunto, en varios teatros: Kungliga, Södra, Drottningholms Slottsteater, etc. (g) Para la temporada 1975-76. (h) La subvención privada no alcanzó el

1 por 100, y por ello no figura. (i) Para el año 1975. (j) Funciones completas, constando de una o más obras. (k) El déficit alcanzó el 16 por 100 de esta cantidad. Los ingresos sólo representaron el 14 por 100. (l) Incluye una importante actividad en conciertos (238) y recitales (10) en ferentes escenarios. (m) Incluye el Festival de Julio. (n) Incluye ocho presentaciones de tres óperas distintas dadas por el Théâtre National de l'Opéra. (p) Incluye una importante gira por diversas ciudades de los Estados Unidos. Los ingresos por taquilla y otros oscilan alrededor del 50 por 100. (q) Incluye la Opera de Cámara de Praga. (r) En conjunto, en tres teatros. (s) En promedio, para las cinco últimas temporadas. (t) Funciones en Cambera, 12; Melbourne, 43, y Sydney. Funciones en Amsterdam, 89; Breda, 2; Eindhoven, 4; Groningen, 2; Nijmegen, 2; Rotterdam, 18; Scheveningen-La Haya, 34, y Utrecht, 10. (w) Incluye 50 representaciones de ópera de cámara.



Operaház. Budapest.

aun irreparables, a nuestro nivel artístico. Pero esto es un proceso finito. Reducciones regulares en los gastos tienen alguna que afectar a los niveles artísticos y pueden, finalmente, infligir daños que llevaría años subsanar» (5). Resulta sorprendente — ello es, generalmente, admitido en círculos operísticos internacionales — el nivel artístico de la Royal Opera House en relación con presupuesto.

La forma en que los distintos países articulan las vías de subvención a los teatros de ópera es múltiple. En general, estas subvenciones proceden tanto de los presupuestos nacionales como municipales o locales, si bien, y por regla general, la mayor cuantía responde a los nacionales. Otras veces, como en el caso de Gran Bretaña, existe un organismo de carácter autónomo, como The Arts Council of Great Britain, cuya misión consiste en canalizar fondos públicos en ayuda de las artes y de la cultura.

Hay países, por otra parte, donde la acción de la Administración pública se limita a reconocer el carácter no mercantil de una terminada asociación y conceder a los donantes privados la posibilidad de deducir las donaciones, o parte de ellas, de sus impuestos. Tal es el caso de los Estados Unidos, donde estas aportaciones de carácter privado constituyen la principal fuente de subvención a los teatros o asociaciones de ópera. Debemos también mencionar el mecenazgo que ejercen algunas grandes Empresas industriales y bancarias, sobre todo en los países de habla inglesa. Sirvan como ejemplo las representaciones organizadas por el Covent Garden con la ayuda de una importante Empresa bancaria y conocidas como «Promenade Performances». En ellas los espectadores, tras el pago de una cantidad simbólica, asisten de pie, desde el patio de butacas una vez retiradas éstas, a espectáculos del mismo nivel que en demés funciones.

En Italia, y debido a la grave crisis económica, las subvenciones a los teatros llegan mal y tarde. En este momento existe un vacío en la ordenación legal relativa a esta cuestión. La insuficiencia de los remedios provisionales contenidos en la «Ley Coronelli» ha llevado al Gobierno a aprobar un proyecto de ley, en el Consejo de Ministros del 28 de mayo de 1975, sobre reforma y financiación

(5) Royal Opera House, Annual Report 1975-76.

CAPACIDAD Y PRECIOS DE LOS TEATROS DE OPERA

CIUDAD	NOMBRE DEL TEATRO	CAPACIDAD			PRECIOS POR CATEGORIAS DE ESPECTACULOS (En pesetas) (1)												
		Total	Senta- dos	En pie	I		II		III		IV		V		VI		
					Máx.	Mín.	Máx.	Mín.	Máx.	Mín.	Máx.	Mín.	Máx.	Mín.	Máx.	Mín.	
Amsterdam (2) ...	Stadsschouwburg ...	900	900		555	140											
Berlín Oc. ...	Deutsche Oper ...	1.900	1.900		1.450	261	1.218	203	957	160							
Berlín Or. ...	Deutsche Staatsoper ...	1.400	»	»	435	87											
Idem ...	Idem (Apollo-Saal) ...	300	»	»	435	58											
Bruselas (3) ...	Théâtre Royal de la Monnaie ...	1.080	1.080		855	190	741	190									
Idem ...	Idem (Sala pequeña) ...	»	»	»	380	285											
Budapest ...	Operaház (4) ...	1.200	1.200		667	150	533	120	400	90	267	60	200	47	133	30	
Idem ...	Erkel Színház (4) ...	2.400	2.400		533	83	427	67	320	50	213	33	160	27	107	17	
Chicago ...	Opera House ...	3.550	3.550		1.600	476	1.462	189									
Dresde ...	Staatstheater (Sala grande) ...	1.200	1.200		290	102											
Idem ...	Idem (Sala pequeña) ...	500	500		246	130											
Duisburg ...	Theater der Stadt ...	1.118	1.118		667	174	551	145									
Düsseldorf ...	Opernhaus ...	1.342	1.342		1.102	232	1.015	203	870	174	725	145	580	116			
Estocolmo ...	Kungliga Teatern ...	1.200	»	»	1.485	66	1.140	50	743	33	495	17					
Ginebra ...	Grand Théâtre ...	1.483	1.483		1.008	252											
Hamburgo ...	Staatsoper ...	1.673	1.673		2.030	145	1.450	145	1.218	87	1.015	87	870	87	638	58	
Londres ...	Covent Garden (5) ...	2.144	2.095	49	1.740	162	1.450	140	1.195	116	1.021	116	847	93	673	70	
Idem ...	London Coliseum (6) ...	2.458	2.358	100	916	128	568	81	534	81							
Milán ...	Teatro alla Scala (7) ...	2.200	2.200	200	2.240	64	1.680	64	880	64							
Munich ...	Nationaltheater (8) ...	2.101	1.732	369	1.842	189	1.624	174	1.407	160	1.175	130	740	102			
Idem ...	Cuivillies-Theater (8) ...	463	463		1.190	247	1.000	218									
Nueva York ...	Metropolitan Opera House (9) ...	4.000	3.800	200	1.700	340											
París ...	Opéra (Palais Garnier) (10) ...	1.991	1.991	(11)	5.500	275	4.125	275	2.750	138	2.063	138	1.650	69	1.375	69	
Praga ...	Nacional (12) (13) ...	1.598	»	»	315	23											
Idem ...	Smetana (12) ...	1.159	»	»	315	87											
Idem ...	Tyl (12) ...	1.046	»	»	260	60											
Roma ...	Teatro dell'Opera (14) ...	2.200	»	»	873	327	451	160	422	153							
San Francisco ...	War Memorial Opera House ...	3.552	3.252	300	1.700	442	1.564	408									
Sydney ...	Opera Theater ...	1.547	1.547		2.450	700	1.295	350	1.085	245							
Viena ...	Staatsoper (15) ...	2.209	1.642	567	4.000	240	3.200	200	2.400	160	2.000	120	1.600	100			
Idem ...	Volkoper (16) ...	1.589	1.475	114	1.440	136	1.120	112	880	80	720	68	560	56			
Zurich ...	Opernhaus ...	1.200	»	»	1.820	238	1.260	224	1.064	196	924	168	756	140			

»: Sin datos. (1) Salvo que no se indique lo contrario, los precios se refieren a ópera, «ballet» y demás espectáculos (conciertos, recitales, etc.). Los precios en **negritas** corresponden a los de mayor frecuencia para representaciones de ópera. En general, no se incluyen las funciones de carácter extraordinario. (2) Precio válido para todas las representaciones de la Nederlandse Operastichting. (3) Precio válido para los demás escenarios: Cirque Royal y Forest National. (4) Ambos teatros pertenecen a la Magyar Allami Operaház. (5) Royal Opera y Royal Ballet. (6) English National Opera. (7) Precios para representaciones de ópera exclusivamente. (8) Ambos teatros administrados por la Bayerische Staatsoper. No se incluyen los precios que rigen durante el Festival de Julio. (9) No figuran los precios de las representaciones «Guild Benefit». (10) Precios, en general, exclusivamente para ópera. Existen dos categorías más: a) máximo de 1.238 pesetas

y mínimo de 69 pesetas, para «ballet» y, excepcionalmente, para alguna ópera; y b) máximo de 963 pesetas y mínimo de 69 pesetas, para «ballet». Para la Sala Favart, los precios son notablemente inferiores. (11) Existen 318 plazas sin visibilidad, incluidas en los asientos. (12) Teatros pertenecientes al Národní Divadlo. El Tyl se utiliza principalmente por la Opera de Cámara de Praga y la Compañía Dramática. Los precios son en promedio, existiendo varias categorías. (13) Este teatro permanecerá cerrado, por reacondicionamiento, a partir de abril. (14) Precios obtenidos a partir de los abonos completos a los once espectáculos de la temporada. Para espectáculos individuales aumentan, en algunos casos, considerablemente. (15) Precios para las entradas sin asiento: 60 pesetas y 40 pesetas para todas las categorías. (16) Idem: 40 pesetas y 24 pesetas para todas las categorías.

ciamiento de los teatros líricos y entes sinfónicos. Esta Ley está actualmente en poder del Senado para su aprobación (6).

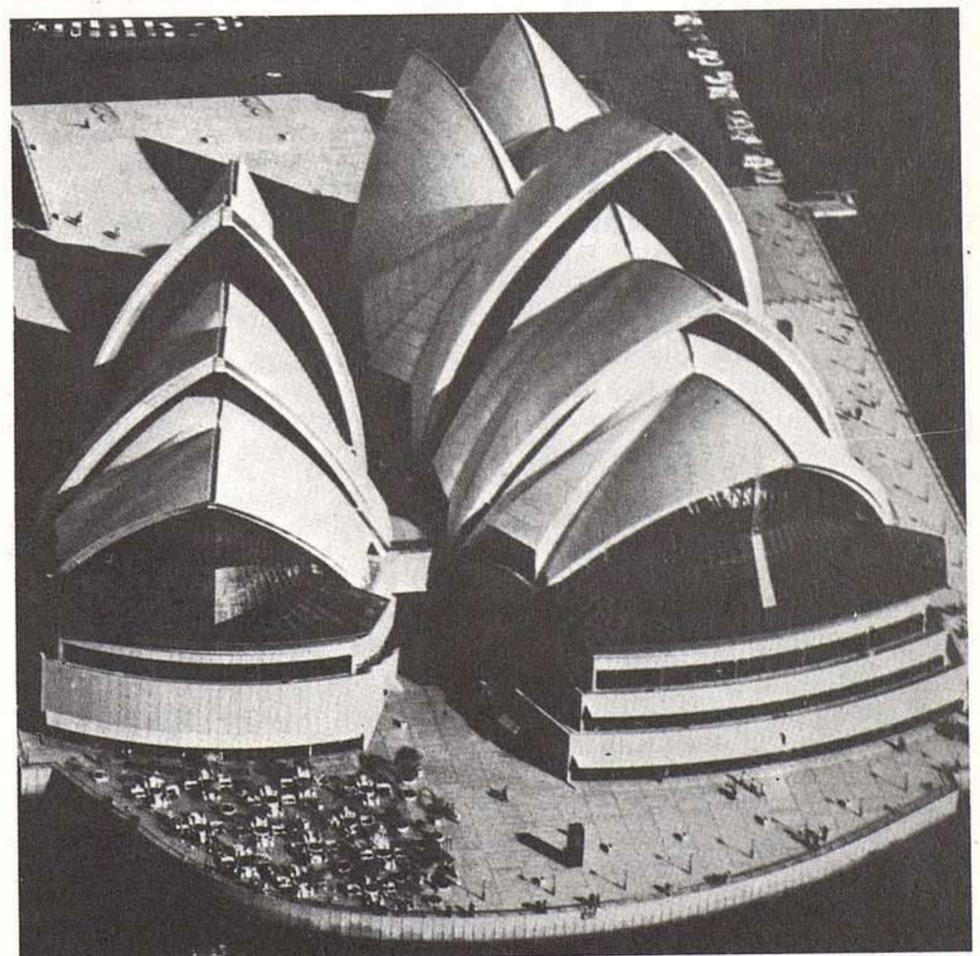
Consecuencia de esta situación son las palabras de Gioacchino Lonza Tomasi, Director artístico del Ente Automo Teatro all'Opera, de Roma: «La ausencia de una ley orgánica de reforma del sector [de los teatros líricos] obliga al Ente Automo [de Roma] a la prudencia, frena la posibilidad de un mayor consejo democrático de los trabajadores, que esperamos de la renovación del Ente, sustituyendo a cuantos desde el exterior y el interior han mortificado durante años la vida de nuestro Teatro, reduciéndolo a la miseria cultural y sometiéndolo a los intereses privados» (7). Es una forma de ver las cosas. Lo cierto es que, excepción hecha del Teatro alla Scala, los teatros de ópera en Italia atraviesan una de las peores crisis de su larga historia.

No parece ser éste el caso de la República Federal de Alemania, donde, por otra parte, lo más significativo no está en las grandes cifras, como las que aparecen en el cuadro IV, sino en la abundancia de más modestos, aunque importantes presupuestos en los teatros de ciudades y municipios de segundo orden. Aunque situado en la capital del Estado de Baviera, el Staatstheater am Gärtnerplatz puede ser un ejemplo de teatro de influencia eminentemente local. Teatro de repertorio, en el sentido que veremos más adelante, presenta funciones diarias de las óperas, operetas y «ballets» más populares. Su presupuesto asciende a 150 millones de pesetas para la presente temporada, de las cuales cerca de un 80 por 100 son de aportación estatal.

Poco se sabe a este respecto sobre los países socialistas, ex-

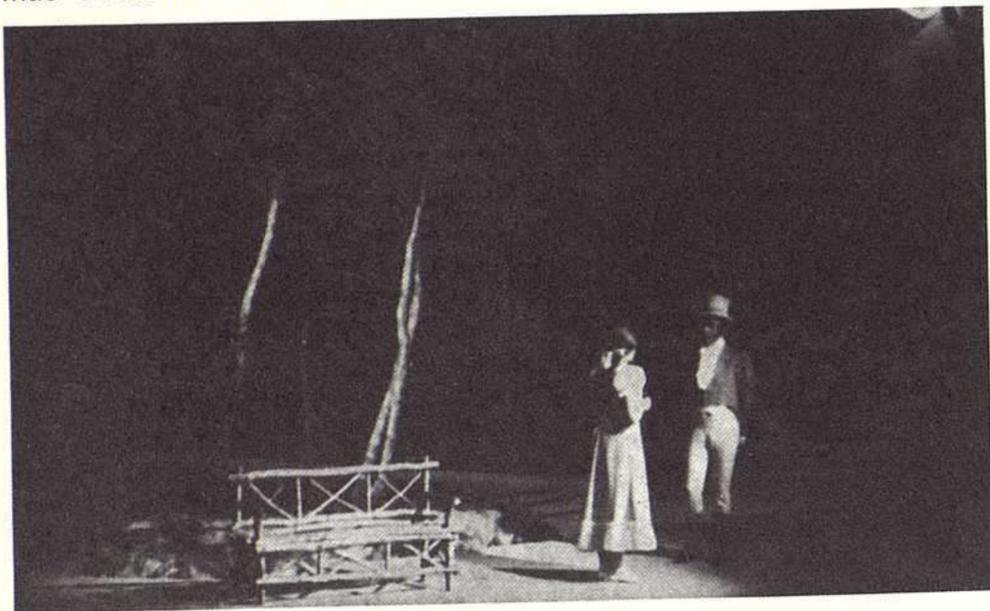
(6) 30 anni di Musica. Presidenza del Consejo de Ministros de Italia. Servicio de Información y Propiedad Literaria 1976.

(7) Programa general de la Temporada 1976-77 del Ente Autónomo Teatro all'Opera di Roma.



Sydney Opera House.

cepto que las subvenciones son del mismo orden de magnitud que las de los países occidentales. Habida cuenta del precio de las entradas —muy bajo, en general— y las capacidades de los teatros, puede deducirse que los presupuestos oscilan entre un 15 por 100 y un 20 por 100 de los correspondientes a los teatros de los países capitalistas de características semejantes. Este hecho, de todas formas, es poco significativo, ya que se trata de sistemas económicos totalmente distintos.



Eugen Onegin: Národní Divadlo. Praga.

REPERTORIOS DE LOS TEATROS Y TEATROS DE REPERTORIO

En el cuadro IV, y en la columna encabezada por el término repertorio, figura el número de obras distintas que a lo largo de esta temporada serán representadas por las diferentes compañías. Las grandes diferencias que se observan obedecen, además de a una mayor o menor duración de la temporada, a dos concepciones distintas del funcionamiento y programación de los teatros. Es decir, algunos de los teatros que aparecen en dicho cuadro son del tipo «de repertorio», y otros no. En los primeros, los «teatros de repertorio», éste suele ser elevado, representado en su casi totalidad al menos una vez por temporada, montada cada obra con dos o tres repartos paralelos, de forma que una misma obra pueda darse con diferencias amplias de tiempo y de intérpretes. Se programa así, a largo plazo, unas obras y unos cantantes y directores musicales, fijándose con posterioridad y con la mínima antelación las representaciones concretas.

En el otro tipo de teatro cada temporada se programa una parte del repertorio del teatro y se monta con un solo reparto (aunque puede haber variaciones) cada obra, produciéndose las distintas representaciones de la misma en un intervalo breve de tiempo y no a lo largo de la temporada. El Teatro alla Scala y el Covent Garden serían ejemplos de este tipo de teatros, mientras que la Staatsoper de Viena, la Deutsche Oper Berlin, Bayerische Staatsoper, etc., lo serían del «teatro de repertorio».

En el cuadro VI figuran los títulos que con mayor frecuencia aparecen en los distintos repertorios de los teatros reseñados en el cuadro IV. La popularidad de la obra y su mayor o menor complejidad influyen, indudablemente, en este resultado. Aunque también hay que tener en consideración otros factores, como pueden ser los de tipo conmemorativo. No cabe duda de que el centenario de Bayreuth ha tenido —y tendrá durante los próximos años— gran repercusión. Los teatros que han celebrado el acontecimiento —y lo han sido en su gran mayoría— han desembolsado fuertes cantidades en los nuevos montajes que deben hacer rentables (es un decir). Aunque la obra no figure en el cuadro VI, no está de más señalar aquí que la nueva puesta en escena de **Siegfried** en el Covent Garden en la temporada pasada costó siete millones de pesetas.

La totalidad de los títulos antes mencionados son óperas alemanas o italianas, lo que no será noticia nueva para nadie. En el cuadro VII se recogen, por otro lado, las óperas no alemanas ni italianas que se repiten más veces en los repertorios considerados.

Por lo que respecta a los títulos más antiguos, son **L'Incoronazione di Poppea**, con tres apariciones, y **La favola d'Orfeo** y **La Rappresentazione di Anima e di Corpo** (8), con dos, los más frecuentes. Las dos obras de Monteverdi están programadas en Zurich dentro del ciclo Monteverdi, que están llevando a cabo Jean-Pierre Ponnelle y Nikolaus Harnoncourt.

El otro lado de la Historia, el más reciente, presenta, a la hora de hacer cualquier selección, serias dificultades. Los criterios para definir una obra como moderna están poco delimitados y son, en cierta forma, subjetivos. El cuadro VIII recoge las «obras modernas» más frecuentes. Las razones por las que, por ejemplo, **Jenufa** no esté incluida en éstas son meramente personales y, posiblemente, discutibles. (El nombre del compositor sólo figura en las obras que, a juicio del autor, son menos conocidas.)

(8) En realidad, un oratorio escénico más que una ópera propiamente dicha.

CUADRO VI

RELACION DE OBRAS QUE FIGURAN CON MAYOR FRECUENCIA EN LOS TEATROS RECOGIDOS EN EL CUADRO IV (1)

Título	Frecuencia
La Bohème	17
Las bodas de Fígaro	15
Tosca	14
El barbero de Sevilla	13
La Walkyria	11
Aida, Don Giovanni, Fidelio, El holandés errante, Rigoletto, La Traviata, El Trovador, La flauta mágica	10
Cosí fan tutte, Elektra, El rapto del Serrallo, El ocaso de los dioses, Otello, El oro del Rin, El caballero de la rosa	9

(1) No se incluyen la English National Opera y Národní Divadlo, por carecer de datos completos.

CUADRO VII

RELACION DE OBRAS NO ALEMANAS NI ITALIANAS QUE FIGURAN CON MAYOR FRECUENCIA EN LOS TEATROS RECOGIDOS EN EL CUADRO IV (1)

Título	Frecuencia
Boris Godunov, Jenufa y La novia vendida	7
Carmen	6
Eugenio Onegin y Faust	5

(1) Véase la observación al cuadro VI.

CUADRO VIII

RELACION DE OBRAS DEL REPERTORIO MODERNO Y CONTEMPORANEO QUE FIGURAN CON MAYOR FRECUENCIA EN LOS TEATROS DEL CUADRO IV (1)

Título	Frecuencia
Wozzeck	5
Moisés y Aarón, Lulú	4
El «affair» Makropoulos, El amor de las tres naranjas, Katia Kabanova	3
Desde la Casa de la Muerte, Katerina Ismailova, Die Kluge (Orff), Peter Grimes, Porgy and Bess, Der Revisor (Werner Egk), Los soldados (B. A. Zimmermann) y La zorrilla astuta	2

(1) Véase la observación al cuadro VI.

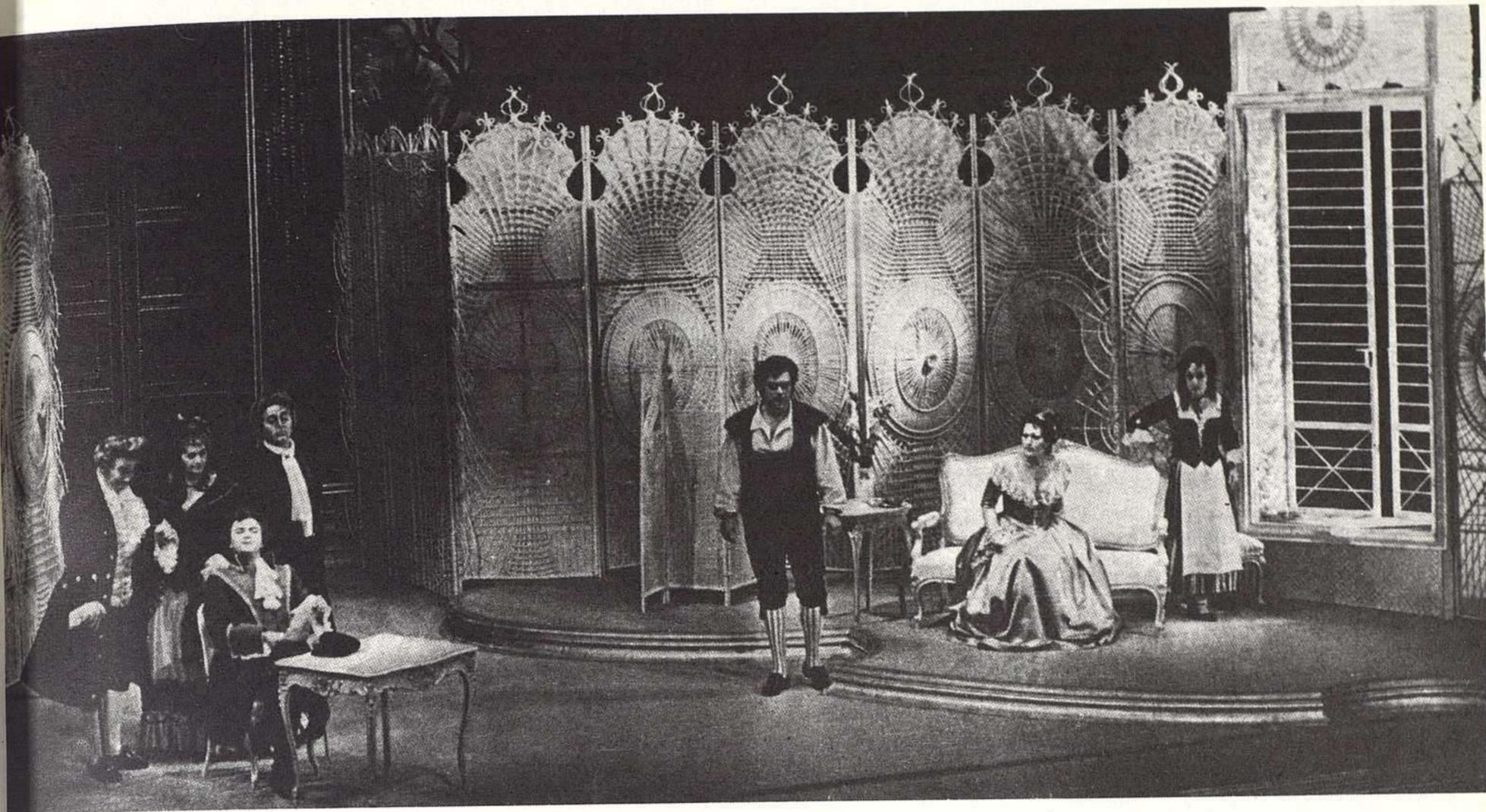
CUADRO IX

RELACION DE OBRAS ESTRENADAS EN LOS TEATROS RECOGIDOS EN EL CUADRO IV (1)

Ciudad	Título	Autor
Berlín Oriental	Meister Röckle	J. Werzlau
Dresde (2)	Der Schuh und die fliegende Prinzessin	B. A. Zimmermann
Estocolmo	Kalifens son	E. Eyser
Londres (Royal Opera)	The Ice Break	M. Tippett
San Francisco	Angle of Repose	Imbrie
Viena (Staatsoper)	Kabale und Liebe	G. von Einem
Zurich	Ein Engel kommt nach Babylon	R. Kelterborn

(1) Véase la observación al cuadro VI.

(2) Datos, a este respecto, al 31-XII-76.



Resulta de interés señalar que cuatro de estas obras son de Janáček, un autor poco conocido en nuestro país.

A la hora de renovar las obras del repertorio, don son los caminos posibles: estrenar obras totalmente nuevas o desenterrar las poco o nada conocidas. El Teatro dell'Opera de Roma con **Il Bravo**, de Severio Mercadante, y la Metropolitan Opera, con **Esclarmonde**, de Massenet, serían ejemplos de esto último. En cuanto a los estrenos absolutos, éstos quedan recogidos en el cuadro IX.

Tres teatros llaman concretamente la atención por lo que se refiere a su interés por el repertorio moderno: Deutsche Oper, de Berlín occidental; Deutsche Staatsoper, de Berlín oriental, y la Opera de Estocolmo. En el primero están programados **Wozzeck**, **Lulu**, **Preussisches Märchen** (B. Blacher), **Wir erreichen den Fluss** (Werner Henze, estrenada la temporada pasada en el Covent Garden con su traducción inglesa **We Come to the River**), **Kinkakujo (Der Tempelbrand)** (Toshiro Mayuzumi, estrenada en este mismo teatro el 23 de junio de 1976) y **Fettklösschen** (K. Heinz Wahren).

En la capital de la República Democrática de Alemania, además del estreno absoluto ya recogido en el cuadro anterior, figuran los siguientes títulos: **Wozzeck**, **Die Nase** y **Katerina Ismailova** (Shostakovich), **Der Revisor** (Egk), **Los diablos de Loudun**, **Reiter der Nacht** (H. Meyer), **Einstein** (P. Dessau) y **Der zerbrochne Krug** (F. Geissler). Teniendo en cuenta que a los habitantes del sector occidental les es relativamente fácil visitar el oriental (existe, incluso, en aquél una agencia de venta de entradas para la Deutsche Staatsoper), no cabe duda de que los berlineses occidentales (y sus visitantes) gozan de amplias posibilidades para «estar al día» en cuanto a títulos de ópera se refiere.

La Opera de Estocolmo pondrá en escena **Katia Kabanova**, **Aus dem Leben eines Taugenichts** (G. von Einem), **Lulu**, **Fröken Julie** (A. Bibalo), **Den stora makabern** (G. Ligeti), **Il Cappello di Paglia di Firenze** (N. Rota), además del estreno ya apuntado y de otras dos obras, **Tintomara** (L. J. Werle) y **Katerina Ismailova** (Schostakovich) que serán representadas cuando la compañía visite Göteborg y Oslo, respectivamente.

Si nos hemos extendido un poco más en esta parte del repertorio es porque consideramos que para que a largo plazo obras como **Otello** o **Tristán e Isolda** no se conviertan en piezas de museo es necesaria la supervivencia de la ópera como género artístico, como espectáculo. Y ello está íntimamente ligado a una creación continua de nuevas obras y a su difusión. La necesidad de una política progresiva por parte de los teatros líricos, en el sentido de programar nuevas creaciones y de dar entrada plena en el repertorio, junto a Mozart y Verdi, a Schönberg, Berg y Schostakovich, es algo que está en la conciencia de todos los directores artísticos de los teatros «vivos». Así, el Teatro alla Scala pondrá en escena en esta temporada **Moisés y Aarón**, **Wozzeck**,

Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny (B. Brecht y K. Weill) y **The Beggar's Opera**. Cuatro títulos de once programados representan más de un tercio y nos ahorran cualquier comentario.

LOS CANTANTES AMBULANTES

Según rezan algunos de sus programas de mano, la Hamburgische Staatsoper es la más antigua compañía estable de ópera de Alemania. Si uno mira el elenco de una noche concreta o la lista general de los cantantes, directores musicales y de escena, escenógrafos, etc., que aparecerán a lo largo de la temporada, le asaltan de inmediato serias dudas sobre esta cuestión. No tanto porque pueda haber otra compañía cuya fecha de nacimiento sea anterior a 1678, sino porque tal compañía estable realmente exista aún hoy en día. No se trata de negar la existencia de un estilo propio de interpretación de determinados autores que los grandes teatros líricos, como los de Hamburgo, Munich, Milán o Viena han desarrollado, y que constituye quizá su máspreciado valor, sino de afirmar que muchos de los elementos interpretativos, en particular los cantantes, tienden a ser casi los mismos en la mayoría de los teatros de primera fila. Surge así la figura del cantante ambulante, miembro de una especie de tribu nómada que tiene como campamentos las grandes casas de ópera. Podrá argüirse, sin embargo, que este hecho no es nuevo. Pero lo que no podrá negarse es la enorme importancia que ha adquirido en los últimos años. El reducido número de buenas voces y las facilidades de los modernos medios de transporte son, en opinión de la mayoría, sus principales causas.

En los cuadros X y XI aparecen los cantantes femeninos y masculinos que se repiten con mayor frecuencia en las listas de intérpretes de los teatros allí reseñados. Este ha sido el único criterio de selección, por lo que pueden aparecer en ellos algún que otro intérprete especializado en papeles secundarios (tal es el caso, hoy en día, de Astrid Varnay), siendo esto último la excepción.

Advertimos al lector sobre el riesgo que supone el tratar de extraer conclusiones de carácter general respecto al «mercado de las voces» o de relevos generacionales de intérpretes a partir de estos cuadros. A pesar de su indudable valor ilustrativo respecto de la tesis apuntada al principio de este apartado, los cuadros tienen un carácter coyuntural y no recogen más que una parte —todo lo importante que se quiera— de la actividad operística. El estudio a fondo de lo que hemos denominado «mercado de las voces» requeriría una información y unos medios que desbordan los límites de este trabajo.

No queremos, sin embargo, dejar de señalar algunos extremos, por lo demás, muy evidentes. Nos referimos, por ejemplo, a la

presencia, junto a la joven Katia Ricciarelli, en la cabeza por número de teatros visitados, de la veterana Birgit Nilsson, de cincuenta y ocho años de edad. La soprano sueca acaba de celebrar en Estocolmo, el pasado 9 de octubre, como «Isolda», el trigésimo aniversario de su primera aparición escénica. Llama asimismo la atención el que figuren en el cuadro X las más cotizadas (que no siempre mejores) «Brunildas» de los últimos tiempos, excepción hecha, tal vez, de Ingrid Bjoner.

Respecto de los hombres, es de observar que, a igualdad de criterios respecto de las mujeres para su selección, su número es considerablemente más elevado. Esto puede ser debido, entre otras causas, a que el número de cantantes masculinos contratados por cada teatro es, por lo general, entre un 30 y un 40 por 100 más elevado que el de los femeninos. El indagar sobre otras razones de índole artística o de oferta y demanda entra de lleno en el estudio de «mercado» que antes mencionábamos.

A partir de los dos cuadros anteriores y de una comparación detallada de los intérpretes que no figuran en ellos, parece deducirse—y lo decimos con las precauciones ya apuntadas—una mayor tendencia a acumular contratos con un mayor número de teatros diferentes por parte de los hombres que por las mujeres. Como justificación del aviso a nuestros lectores respecto de las conclusiones apresuradas, otra vez, en este caso, razones extra artísticas, como pueden ser las de tipo familiar («las cantantes también son madres», que diría un redactor de «Ecos de sociedad»), pueden influir en este resultado.

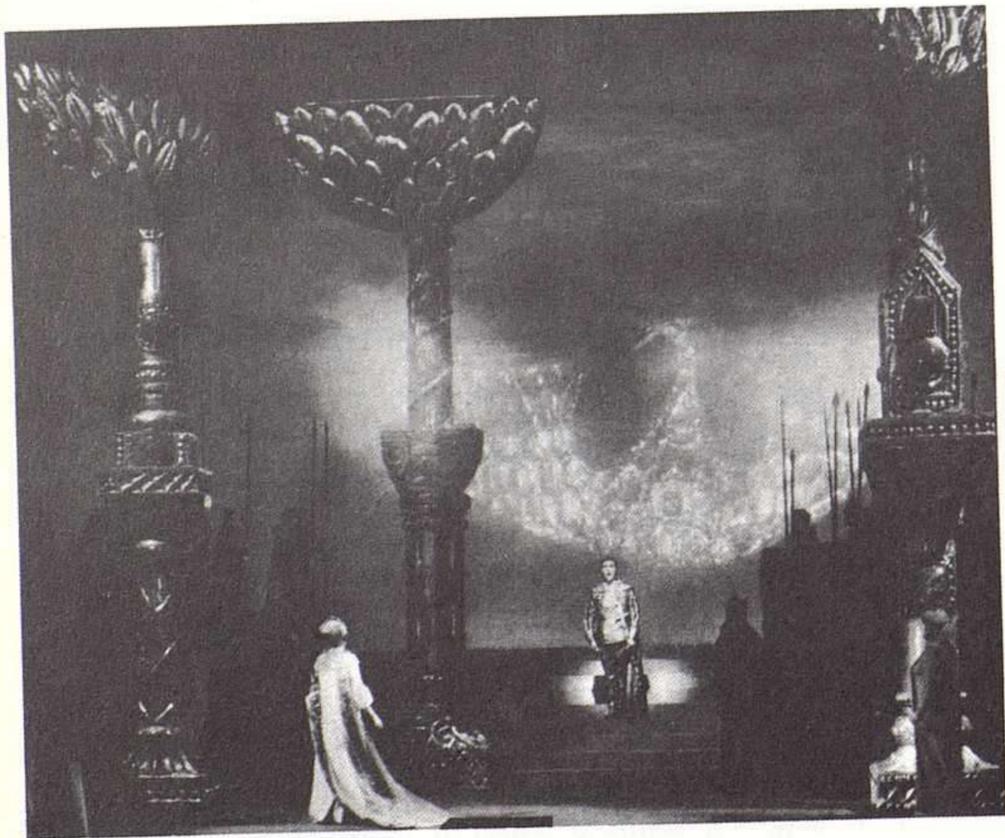
A resaltar la presencia de los intérpretes españoles dedicaremos el próximo apartado.

UN POCO DE «CHAUVINISMO» EN VEZ DE OPERA

Dejemos, una vez más, que alguien hable por nosotros. La siguiente cita está tomada de un texto basado fundamentalmente en la recopilación de otros publicados en distintos medios de comunicación, por lo que no estamos seguros de su paternidad. Dicho texto, refiriéndose a los tenores españoles y tras apuntar que «concretamente en el capítulo de intérpretes somos el primer país del mundo exportador de tenores», según *Ya* (8-IV-76 (9)), continúa: «Siete de las diez primeras figuras poseedoras de este género de voz son españolas. Junto a tres tenores consagrados hace ya años, como Kraus, Lavirgen y Domingo, contamos con una nueva guardia que se disputan las casas de ópera del mundo: Oncina, Lloveras, Aragall y Carreras. Formados todos ellos en la escuela del Liceo, de Barcelona, abren una nueva era esperanzadora y brillante para el arte español y mundial» (10). No se trata aquí de analizar las contradicciones que comporta el que lo anterior haya sido escrito en un país donde lo que procede es hacerlo para extender el certificado de defunción de la ópera, como de tantas otras parcelas del arte y la cultura. Tampoco se trata de adoptar una postura enfática y solicitar la institucionalización del teatro lírico en nuestro país en nombre de la Cultura Occidental, del Arte Español, de la Historia Universal y de los Siete Sabios de Grecia (todo con mayúsculas), sino de mostrar la realidad que supone la importancia de los nombres antes mencionados y de otros más, también españoles. Aunque nos parezca exagerada la conclusión que se deriva de ello en la cita antes recogida.

(9) Comentario Sociológico, número 14-15, abril-septiembre 1976.

(10) Comentario Sociológico, número 14-15, abril-septiembre 1976.



Lohengrin: Opernhaus. Zurich.



Il Trovatore: Metropolitan Opera. Nueva York.

A más de un lector este hecho le parecerá irrelevante. La ópera es un arte más o menos universal, y poco o nada importa la nacionalidad de sus artistas. Lo cual no deja de tener su parte de razón, como lo demuestra el carácter de trotamundos de muchos de ellos. Pero permítasenos un poco de «chauvinismo», ya que de ópera, y hablemos de los intérpretes españoles. De las mujeres sólo Montserrat Caballé figura en la tabla correspondiente. Cifrándonos siempre a las casas de ópera que figuran en el cuadro (excluimos la Australian Opera, Deutsche Staatsoper Berlin y el rodni Divadlo de Praga, por carecer de datos completos), diremos que Pilar Lorengar tiene contabilizadas actuaciones en el Metropolitan Opera y en la Deutsche Oper Berlin. En París figura Teresa Berganza.

La presencia de Aragall, Carreras y Domingo en el cuadro habla por sí sola. En cuanto a los demás, Alfredo Kraus aparece en los teatros de Milán, Londres (Covent Garden) y Chicago. Pedro Lavirgen, por su parte, en Viena (Staatsoper), Budapest y Roma, y Lloveras, en Hamburgo, Nederlaudse Operastichting y San Francisco. Respecto de Oncina, no hemos descubierto su presencia en ninguno de los teatros reseñados.

Para terminar con los cantantes, y sin intenciones de ser exhaustivos, mencionaremos el debut del barítono Vicente Sardina en el Metropolitan.

Las actuaciones de dos directores musicales españoles aparecen recogidas en el siguiente apartado.

LA DOBLE VIDA DE LOS DIRECTORES DE ORQUESTA

En el cuadro XII figuran los directores musicales con más de cuatro compromisos distintos. Su número, ocho, evidentemente reducido, nada significa. Por razones tan sólo matemáticas —un maestro dirige a varios cantantes en cada representación— quedaría suficientemente aclarado este hecho. Por otro lado, lo apuntado al hablar de los cuadros X y XI se aplica aquí aún con mayor propiedad. Aunque sólo sea por razones puramente estadísticas.

La otra razón principal es también clara: la ópera da mucho más trabajo que la música sinfónica, tiene un menor poder de popularizarse y, en resumen, es mucho menos rentable. Lo que resulta absolutamente convincente para el «homo economicus» con batallas y frac en que se han convertido casi todos los directores de «gran consumo». Para ellos la ópera viene a ser, una vez alcanzada la seguridad que da la titularidad de una orquesta sinfónica de prestigio y un buen contrato con una multinacional del microsurgido, una especie de segunda vida, una vuelta a sus comienzos profesionales (la gran mayoría de los grandes directores empezaron en un foro dirigiendo ensayos), un pasatiempo algo trabajoso, eso sí, pero que añade prestigio a sus «curriculum».

Centrándonos en el cuadro, es de destacar la gran actividad del viejo Böhm, pese a sus más de ochenta años. Y, en la línea del apartado anterior, la presencia en esta relación de Jesús López Cobos y de Miguel Ángel Gómez Martínez. También es destacable la aparición de Carlos Kleiber en cuatro teatros distintos, siendo un director tan parco en actuaciones, dada la gran cantidad de esfuerzos que exige en cada una de ellas.

A manera de anécdota digamos que parece ser Solti el director más «fugaz»: cuatro actuaciones en París (11) para dirigir dos presentaciones del Prólogo y la Primera Jornada de *El anillo del nibelungo*, respectivamente. Consecuencia de esta «escasez» fueron, se supone, los elevadísimos precios que rigieron esas noches hasta 5.500 pesetas tuvieron que pagar los asistentes a este «Wagner sofisticado para ricos», que ha despertado vivas controversias.

(11) Exceptuamos sus intervenciones a principio de temporada en Estados Unidos con la Opera de París.

DE LA TELA PINTADA Y LA LUZ DE GAS AL ORDENADOR Y LA HOLOGRAFIA

La importancia adquirida en estos últimos tiempos por la escena haría necesario más de un capítulo para siquiera esbozar este tema. La dirección escénica reclama para sí, como se ha repetido muchas veces, la parte del león en las representaciones operísticas. Se ha convertido frecuentemente en tribuna de dogmatismos pueriles o de manuales de divulgación de bolsillo. Este hecho es consecuencia del tipo de sociedad en que estamos recalando: la de la información manipulada. Cada vez más, es la imagen el vehículo principal de comunicación. Estamos acostumbrados a que se nos dé, visualmente, la información explicada. Así, el lenguaje convencional, de origen teatral, de los escenarios de ópera empieza a ser sustituido por los eminentemente ópticos del cine y la televisión. Los sofisticados medios técnicos de que disponen los directores de escena y escenógrafos contribuyen de forma determinante a ello. Aunque no sea éste el momento para extendernos en esta cuestión, añadiremos que los últimos adelantos en luminotecnia y automática van siendo incorporados con rapidez por los grandes teatros. Y es de prever, según el testimonio de más de un director escénico, la sustitución, en un próximo futuro, de las habituales proyecciones planas por las tridimensionales que ofrece la holografía. Sólo es de desear que estas innovaciones sean utilizadas por personas que conozcan y amen la ópera, entendida como un todo, y las pongan a su servicio.

Al empezar a hablar de las personas que dirigen y decoran la escena hay que abandonar las consideraciones de carácter general, indicativas de una tendencia, y analizar sus realizaciones en concreto. Como ello no es posible debido a la extensión de este trabajo, nos limitaremos a reseñar aquí algunos nombres conocidos. Hubiese sido nuestro deseo proceder como en el caso de cantantes y directores musicales. Ello hubiese sido sólo posible en parte, y su significación, indudablemente, escasa. Generalmente, los teatros líricos no dan información más que de los directores escénicos y decoradores (también, por supuesto, del diseñador de vestuario) que intervienen en los nuevos montajes de cada temporada. Teniendo en cuenta que las nuevas puestas en escena representan un porcentaje pequeño respecto del total de obras programadas, la realización en este apartado de un cuadro como los anteriores sería poco ilustrativa, ya que no recogería una visión general de los montajes que irán exhibiéndose a lo largo de la temporada en cada teatro.

Teniendo en cuenta la información sobre los nuevos montajes y otros datos sobre pasadas temporadas, podemos decir que raro es el teatro de Europa occidental y de Estados Unidos de cierta importancia que no posea en su repertorio algún montaje debido a Tito Capobianco, John Dexter, August Everding, Piero Faggioni, Götz



Don Giovanni (Franco Zeffirelli): Staatsoper. Viena.

Friedrich, Günther Rennert, Otto Schenk o Giorgio Strehler. Igualmente puede decirse de los escenógrafos Toni Businger, Ezio Frigerio, Rudolf Heinrich, Pier-Luigi Pizzi, Jürgen Schneider-Siemssen y Josef Svoboda. A ambas categorías —director escénico y escenógrafo (y muchas veces diseñadores del vestuario también, todo en una pieza)— pertenecen Jean-Pierre Ponnelle, Filippo Sanjust y Franco Zeffirelli.

A manera de homenaje, deseamos traer a este «cuadro de honor» a Luchino Visconti y Wieland Wagner, algunos de cuyos montajes, al contrario que ellos, siguen vivos en muchos escenarios. Sus enseñanzas, aún más.

Son de resaltar, por otro lado, los nombres de Harry Kupfer y Václav Kaslik, directores de escena, y de Peter Sykora y el ya mencionado Josef Svoboda, en cuanto a los países socialistas se refiere.

Terminaremos este apartado, que ha tenido un carácter más enumerativo y, por tanto, creemos, más árido, con algunas informaciones complementarias que juzgamos de interés. Así, digamos que Ken Adam, el decorador de la película **Barry Lyndon**, debutará como escenógrafo en el Covent Garden en el mes de mayo. Roman Polanski, el conocido director de cine y de teatro, lo hizo el otoño pasado en Munich. Y en la Staatsoper de Viena debutaron el último

CUADRO X

CANTANTES FEMENINOS EN MAYOR NUMERO DE TEATROS DISTINTOS

	Berlín Occidental	Bruselas	Budapest	Chicago	Düsseldorf/Duisburg	Estocolmo	Ginebra	Hamburgo	Londres (R. O. H.)	Milán	Munich	Nueva York (Met.)	París	San Francisco	Viena (Staatsop.)	Zurich
Agnes Baltsa	X							X			X				X	X
Judith Beckmann								X			X				X	X
Hildegard Behrens			X		X	X		X	X	X		X			X	X
Montserrat Caballé								X	X	X		X			X	X
Fiorenza Cossotto								X	X	X	X	X			X	X
Ileana Cotrubas							X	X	X	X		X			X	X
Maria Chiara			X					X	X	X		X			X	X
Mirella Freni								X	X	X	X	X			X	X
Gwyneth Jones				X		X		X	X	X		X			X	X
Berit Linholm			X		X	X		X	X	X	X	X			X	X
Janis Martin	X							X	X	X	X	X		X	X	X
Eva Marton		X						X	X	X	X	X	X		X	X
Edda Moser	X							X	X	X	X	X	X		X	X
Birgit Nilsson	X					X	X	X	X	X	X	X	X		X	X
Margaret Price								X	X	X	X	X	X		X	X
Eva Randova	X				X	X		X	X	X	X	X	X		X	X
Katia Ricciarelli	X			X		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Leonie Rysanek-Gausmann	X							X	X	X	X	X	X	X	X	X
Ursula Schröder-Feinen	X				X			X	X	X	X	X	X	X	X	X
Tatiana Troyanos								X	X	X	X	X	X		X	X
Astrid Varnay	X							X	X	X	X	X	X		X	X
Teresa Zylis-Gara	X							X	X	X	X	X	X		X	X

NOTA.—Este cuadro, así como el XI y XII, se basan en las listas suministradas por las respectivas casas de ópera, algunas de las cuales se publican como anexo. Dichas listas son confeccionadas antes de comenzar la temporada, y no incluyen, lógicamente, las posibles alteraciones que se producen a lo largo de ésta.

Aunque viva en la población más recóndita de nuestra geografía

ferysa

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

Información y pedidos: Apartado 151.036. MADRID

CUADRO XI

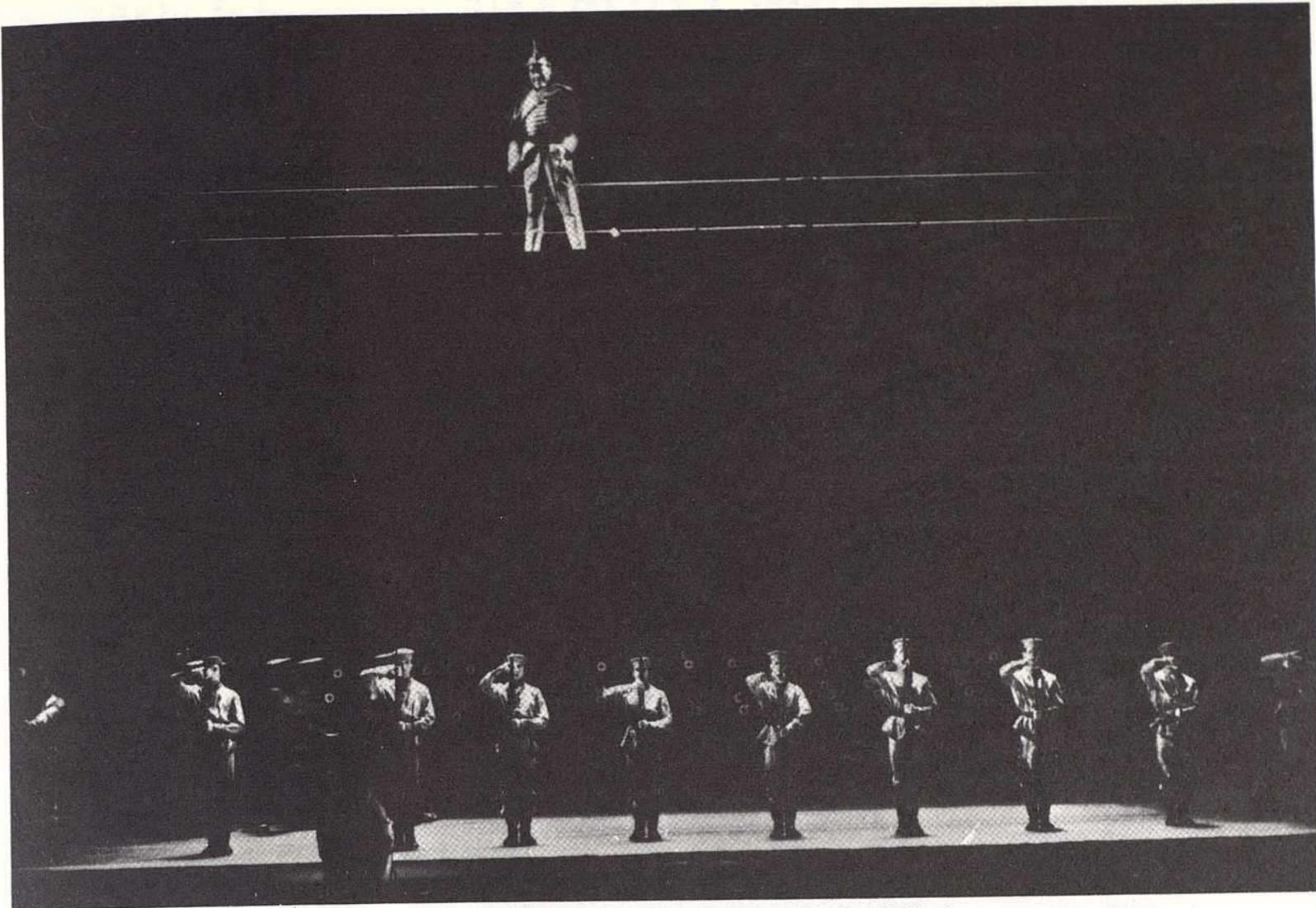
CANTANTES MASCULINOS EN MAYOR NUMERO DE TEATROS DISTINTOS

	Viena (Staatsop.)	San Francisco	Paris	Nueva York (Met.)	Munich	Milán	Londres (R. O. H.)	Hamburgo	Ginebra	Estocolmo	Düsseldorf/Duisburg	Chicago	Budapest	Bruselas	Berlín Occidental
Theo Adam	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Giacomo Aragall	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Wolfgang Brendel	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Stuart Burrows	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Piero Cappuccilli	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
José Carreras	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Giorgio Casellato-Lamberti	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Fernando Corena	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Carlo Cossutta	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Jean Cox	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Plácido Domingo	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Sven Olof Eliasson	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Nicolai Gedda	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Nicolai Ghiaurov	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Peter Hofmann	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Zoltan Kelemen	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
James King	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
René Kollo	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Veriano Luchetti	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Donald McIntyre	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Sherril Milnes	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Kurt Moll	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Siegmund Nimsgern	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Hans Günther Nöcker	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Luciano Pavarotti	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Hermann Prey	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Ruggero Raimondi	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Karl Ridderbusch	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Leif Roar	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Peter Schreier	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Hans Sotin	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Martti Talvela	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Jose Van Dam	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Jon Vickers	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Bernd Weikl	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Ingvar Wixell	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Rüdiger Wohlers	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X

CUADRO XII

DIRECTORES MUSICALES EN MAYOR NUMERO DE TEATROS DISTINTOS

	Viena (Staatsop.)	San Francisco	Paris	Nueva York (Met.)	Munich	Milán	Londres (R. O. H.)	Hamburgo	Ginebra	Estocolmo	Düsseldorf/Duisburg	Chicago	Budapest	Bruselas	Berlín Occidental
Karl Böhm	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Christoph von Dohnanyi	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Miguel Angel Gómez Martínez	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Carlos Kleiber	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Ferdinand Leitner	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Jesús López-Cobos	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Nello Santi	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Silvio Varviso	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X



Los Soldados, ópera de Gerard A. Zimmermann. Hamburgische Oper.

octubre Tom O'Horgan y Robin Wagner, director y escenógrafo de algunos célebres montajes de Broadway, como **Hair**. (Ambos, con experiencia operística anterior a este debut.)

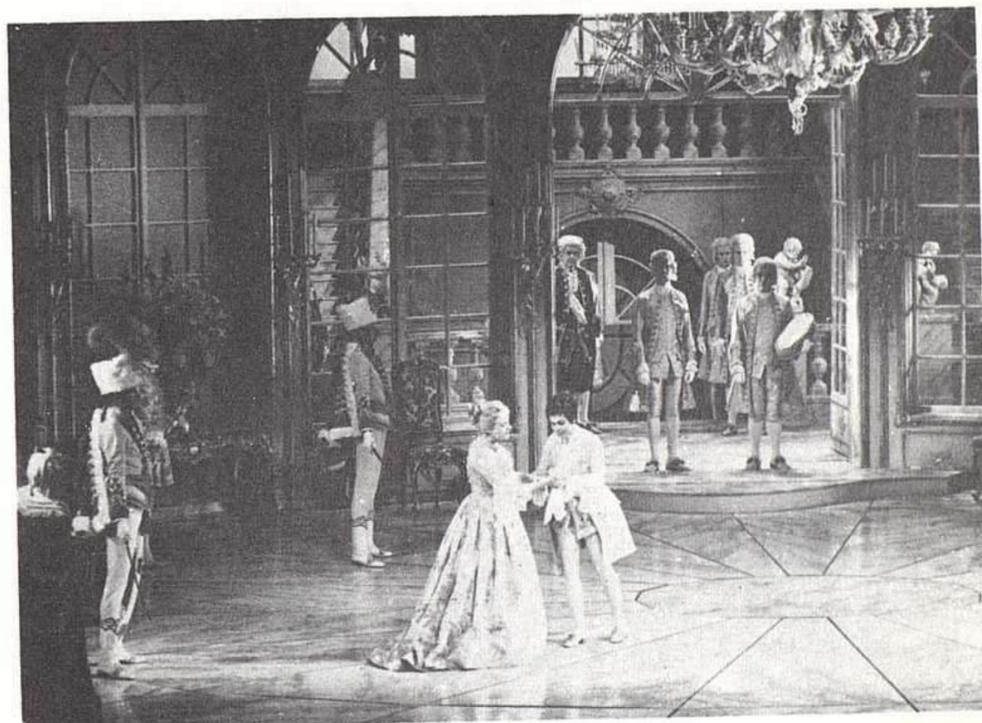
LO QUE CUESTAN LAS ENTRADAS

Al no existir relación directa entre los costes de las funciones de ópera y el precio de las entradas, éstos se fijan con criterios fundamentalmente políticos, que obedecen a condicionamientos sociopolíticos que varían de un país a otro, e incluso de un teatro a otro de la misma nacionalidad. No es nuestro propósito realizar un análisis de estos criterios. Nos contentaremos con dar la información que sobre los precios de las entradas en distintos teatros líricos aparece recogida en el cuadro V. Aconsejamos al lector que, al estudiarlo, tenga junto a sí algún otro cuadro o tabla comparativo del coste de la vida en las diferentes ciudades reseñadas, así como del poder adquisitivo de los salarios de sus ciudadanos.

Dicho cuadro, por otro lado, sólo recoge los precios de carácter general, no incluyéndose los especiales que rigen para las entradas cuya venta está sujeta a ciertas condiciones. Así, por ejemplo, en el caso de Italia —y de manera importante en el del Teatro alla Scala— existen entradas a precios muy reducidos para obreros, que son distribuidas por las distintas Centrales Sindicales de Trabajadores. Igualmente debe hacerse mención de los descuentos que pueden obtener los jóvenes en la mayoría de los países socialistas y en algunos de Occidente, caso de Italia. Recordemos también, dentro de este contexto, las ya descritas «Promenade Performances» del Covent Garden. La efectividad de estas medidas tendientes a igualar las posibilidades de asistir a la ópera de personas de distintas clases sociales requeriría, a su vez, de un análisis detallado para poder pronunciarse en un sentido o en otro.

Dentro de este apartado hay que contemplar también la práctica de los abonos. Aunque se ha dicho que la existencia de abonos es una medida «elitista», en el sentido de que poca gente está en condiciones de desembolsar las cantidades, a veces importantes, que supone el pago acumulado de varias representaciones, lo cierto es que son pocas las excepciones a esta práctica. Y aquellos teatros que no tienen este sistema lo sustituyen por una bien planificada contaduría (12), pudiéndose adquirir series más o menos numerosas de espectáculos, lo que, finalmente, resulta lo mismo (13). Las condiciones de pago de los abonos varían mucho de un sitio a otro, aunque no es infrecuente la posibilidad del pago fraccionado. En general estos abonos suponen una reducción del orden de un 10 a un 15 por 100 del precio de cada espectáculo.

Figuran en el cuadro V varios teatros con un considerable número de entradas sin derecho a asiento. Como detalle, indicaremos que uno de estos teatros, el Nationaltheater, de Munich, tiene numerados los espacios a ocupar por los espectadores en pie, resultando una especie de «Stehplätze (14) de lujo», al contar con



Der Rosenkavalier (Otto Scheenk y Jürgen Rose) Bayerische Staatsoper. Munich.

barandillas y buena visión estas «entradas de general». En cualquier forma, no es éste el caso más frecuente.

También puede observarse en dicho cuadro que varias compañías utilizan más de un teatro. En algunos casos, la Magyar Allam Operaház y el Národní Divadlo, por ejemplo, dan funciones simultáneas en cada teatro. Por ello, estas compañías disponen de dos orquestas y coros completos, utilizando el mismo conjunto de intérpretes vocales. Estas compañías, y en general casi todas las de los países del Este, tienen un carácter eminentemente «exportador de ópera», para usar una expresión paralela a otra que figura anteriormente en el texto. Su cotización es inferior a las de nivel semejante de los países capitalistas, y sus giras son, sobre todo en verano, constantes (15).

FERNANDO PEREGRIN GUTIERREZ

© Copyright 1977 by F. Peregrin.

(14) Entrada sin asiento. Sitio en pie, literalmente.

(15) Este trabajo está realizado en base a la información suministrada por las casas de ópera, por lo que sólo se hace mención en él de aquellas que amablemente respondieron total o parcialmente a nuestros cuestionarios.

Si queremos esquematizar la historia del «jazz» con unos pocos nombres que en su momento influyeron decisivamente en la misma, hasta el punto de marcar la dirección futura inmediata a ellos, tendríamos que quedarnos con sólo tres nombres: Louis Armstrong (que cambió el panorama en los años 20), Charlie Parker (quien, con su «bop», revolucionó toda la evolución moderna del «jazz») y John Coltrane (padre espiritual del «free», tremendamente influyente en los años 60, y no sólo en músicos de «jazz» —ahí están McLaughlin o Santana—).

Por supuesto que esto es esquematizar demasiado, y que gente como el Duke, Count Basie, Lester Young, Dizzy Gillespie, Thelonius Monk, Ornette Coleman, Archie Shepp, Miles Davis, Joe Zawinul..., etcétera, no tienen cabida; pero los realmente revolucionarios e innovadores, los que a la hora de elegir algún nombre significativo para la evolución del «jazz» quedan son esos tres: «Satchmo», «Bird» y «Trane», apodos para los amigos, claro está.

John William Coltrane nació en Hamlet (Carolina del Norte), en 1926, y murió de una hepatitis aguda en el Huntington Hospital, de Nueva York, el 17 de julio de 1967. Cuarenta y un años de plenitud, creatividad y, al final de su vida, de una austera espiritualidad. Tras su servicio militar, realizado en la Marina, en Hawai, piensa en dedicarse profesionalmente a la Música, tocando con Johnny Hodges, Miles Davis, Red Garland, Thelonius Monk, Davis de nuevo, y formando, finalmente, su propio grupo. Primero graba para Prestige y Blue Note, con Paul Chambers, bajo; Red Garland, piano, y Art Taylor, batería. Posteriormente firma con Atlantic, hasta que en 1961 lo hace con Impulse y da forma definitiva a su cuarteto: McCoy Tyner, piano; Jimmy Garrison, bajo, y Elvin Jones, batería. En los últimos años de su vida esta formación sufrirá ampliaciones y cambios, etapa más creativa de su carrera y la que le ha convertido en figura elemental y básica del «jazz» en la que desarrollará con este cuarteto y su posterior ampliación.

ENCUENTRO MUSICAL CON UN GENIO

Tras esta necesaria nota biográfica, necesaria por el desconocimiento que de «Trane» se tiene en nuestro país, vamos a analizar lo que de verdad ha aportado este saxofonista al «jazz»; pero no lo vamos a hacer desde miras sociológicas o literarias, sino desde las estrictamente musicales, dando material para que una posterior reflexión sobre los datos aportados permitan una crítica individual sobre los mismos, apoyándose en la audición de la discografía dejada por el músico.

Coltrane aportó algo en alguno de estos seis campos:

- arreglando piezas «standard»;
- creando piezas originales basadas en estructuras derivadas de piezas «standard», que luego sufren alteraciones armónicas y rítmicas;
- en los «blues»;
- en las piezas modales;
- en las piezas largas divididas en secciones o movimientos, teniendo cada una de ellas un motivo central diferenciador, y
- en piezas largas cuyos motivos temáticos van derivándose unos de otros.

Esta jerarquización coincide —lógicamente, en una carrera evolutiva— con las etapas históricas del músico: primero, in-

térprete sumergido en una banda; luego, autóctono, que pasa del «post-hard-bop» a un estilo propio original, y que más tarde se inmiscuye dentro del «free-jazz».

Analicemos punto por punto esta evolución:

A) Los arreglos de piezas «standard», como *Summertime*, *My favourite things* o *Body and soul* son una clara muestra de que Coltrane no «versionea» los temas clásicos, sino que los recrea en una forma similar a como Anton Webern orquestara la «Recercada» de la *Ofrenda musical*, de Bach. En *Summertime*, por ejemplo, la melodía escrita por George Gershwin permanece exacta; sin embargo, hay unas interpolaciones melódico-rítmicas altamente personales. Por otro lado, la pieza es nuevamente armonizada, y Coltrane incluye un «ostinato» sobre la nota La, que le da una enorme fuerza rítmica. Esta característica la utiliza Coltrane tanto en arreglos sobre piezas «standard» como en creaciones propias. Así lo hace en *Naima*, *Equinox*, *Spiral*, *One and four...* En *Naima*, la figura en «ostinato» recae sobre el Mi bemol y el Si bemol, en una armadura de clave de cuatro bemoles.



B) *Countdown* es una muestra clara del segundo apartado. Su estructura armónica está basada en parte en el tema de Miles Davis, *Tune up*, el cual tiene una armonía II-V7-I (mi m7-LA M7-RE M7), que Coltrane convierte en Mi m7-FA M1-Sib M7-REb M-SOL b M7-LA M-RE M7, realizando no sólo una ampliación del espectro armónico, sino un cambio sustantivo en la semiología interna de la estructura armónica. *Giant steps* y *But not for me* sufren idénticas transformaciones.

C) Los «blues» de Coltrane son también estrictamente personales. En *One and four* emplea una figura en «ostinato» que se alterna con un patrón de «walkin' bass» (bajo andante) todo lo que dura la pieza. En el tema citado ¡no aparece el acorde de dominante sobre el noveno compás, en una estructura de «blues» clásico de doce compases!

D) Las piezas modales de Coltrane son simples en cuanto estructura. *Impressions*, como las primeras de Trane, está influida por el *So what*, de Miles Davis; pero, curiosamente, piezas posteriores como *Transition* sólo tienen un centro tonal en lugar de los dos de *Impressions*. *Transition* es una melodía simple, en modo dórico, cuyo valor fundamental reside en que permite a Coltrane una serie de divagaciones melódicas improvisadas, muy amplias, sobre una estructura (el modo dórico) melódica que él hace muy amplia.

E) El quinto apartado tiene dos ejemplos importantísimos en dos obras fundamentales: *A love supreme* y *Suite*. La primera, dividida en cuatro secciones: *Acknowledgement*, *Resolution*, *Pursuance* y *Psalm*, es conceptualmente seccionada y cada parte tiene su propia estructura organizativa, aunque dependiendo de una idea central. *Suite* ofrece una mayor continuidad en sus tres partes: *Prayer and meditation: day peace and after*, *Prayer and meditation: evening affirmation* y *Prayer and affirmation: 4 a. m.*

F) La última categoría incluye obras como *Selflessness*, *Ascension* y *El Padre, el Hijo y el Espíritu Santo*, piezas que presentan lo más innovador de la música de «jazz» de los 60, por la introducción de nuevos timbres y colores (no empleados antes en el «jazz»), la improvisación colectiva, la polirritmia (varios percussionistas tocando diversos instrumentos rítmicos), el uso de la densidad como una categoría interna del lenguaje musical, el alto grado de libertad (armónico-rítmica y melódica) que resulta del uso de la transformación melódica como un punto estructural de desarrollo musical, a partir de temas y frases convencionales.

El «free» está ya ahí, y Africa es un punto más de referencia que pronto se convertirá en el más importante. Miles Davis, que en su momento fue maestro, aprovechará las experiencias del alumno y con la amplificación del instrumento en discos como *On the corner*, *Birth of a cool*, ampliará las bases del último Coltrane: *brew*, *Get up with it* o *Agharta*, aunque dentro de un postulado extraño al mundo de Coltrane: el principio de la abstracción.

Aunque era mi deseo ilustrar el artículo con ejemplos musicales, creo que la paginación no da para más. En una página es imposible resumir lo que ocuparía un libro, pero las claves para la creación individual están dadas. Sólo falta que se dé la referencia de los discos de Coltrane, y a trabajar.

Discografía española de John Coltrane

- Prestige (Marfer en España): *Traning in' & Soul Trane*. MP 40-080/8 (Discos de los años 57 y 58.)
- Atlantic (Hispanavox en España): *The art of John Coltrane*. 500-37/38. (Recopilación 59-61 de seis álbumes entre los que se encuentran *Giant steps* y *My favourite things*.)
- Mercury (Fonogram en España): *Cannonball & Coltrane*. 6338279 (grabado en 1959).
- Impulse (Mediterráneo en España): *A love supreme*. LP 0100. (Disco de 1964, absolutamente fundamental para cualquier amante de la experimentación musical.) *Africa brass*. LP 0000. *At Village* (desconozco la referencia). *The gentle side of...* DL 0015/16 (Recopilación 61-65 con los temas más suaves de Trane.)
- Hay temas sueltos de Trane en Blue Note (Ariola), 27079XH, *Una década de «jazz»*. Vol. 1/1.49-59. También en discos de Prestige, bajo el nombre de Red Garland Quintet, Miles Davir Group (asimismo en *Basic Miles*, de CBS), Thelonius Monk, etc. Esperemos que el Mediterráneo saque todo lo que Coltrane tiene para Impulse y no haya que irse a Italia o el Reino Unido a conseguirlos.

JOSE MIGUEL LOPEZ VON HARTO

PETROF



TROFEO INTERNACIONAL A LA CALIDAD 1974 - 75
(Por decisión de las revistas: Mercado Mundial,
African Trade Review, Euroussa, The East Trade)

PREMIO CALIDAD EUROPA 1975
(Por referendum realizado por Compiter internacional)



importador: **SPA MUSIC S. A.** Avda. de las Arboledas, 23 - Poligono Industrial
LA POSTURA Km. 25 carretera Andalucía
VALDEMORO (Madrid) - Teléfono 895 11 49



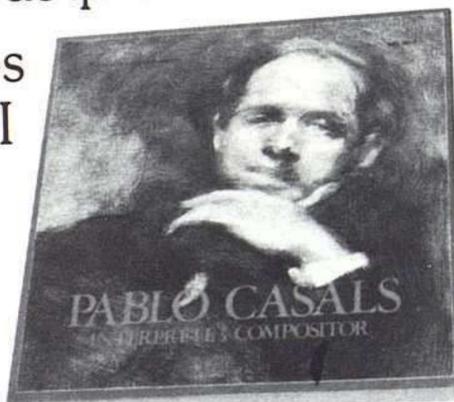
SPA MUSIC, S. A. UNA ORGANIZACION AL SERVICIO DE LA MUSICA

producciones discográficas



MONUMENTOS HISTÓRICOS DE LA MÚSICA ESPAÑOLA

1. La música en la corte de los Reyes Católicos
2. Música para viola de gamba de Diego Ortiz
3. Música orgánica española de los siglos XVI y XVII
4. Música en la corte de Carlos V
5. Canciones y villancicos de Juan Vásquez
6. Música instrumental de los siglos XVI y XVII
7. Música para tecla de los siglos XVI y XVII
8. Música instrumental del siglo XVIII
9. Canto mozárabe
10. Música de cámara en la Real Capilla de Palacio (siglo XVIII)
11. El cancionero musical de la Colombina
12. Música para violín del siglo XVIII: Seis sonatas de José Herrando
13. Música en la Corte de Jaime I



Precio del ejemplar: 400 Ptas.

COLECCION DISCO DOCUMENTO

1. Pablo Casals, intérprete y compositor. 1.200 Ptas



Venta en:

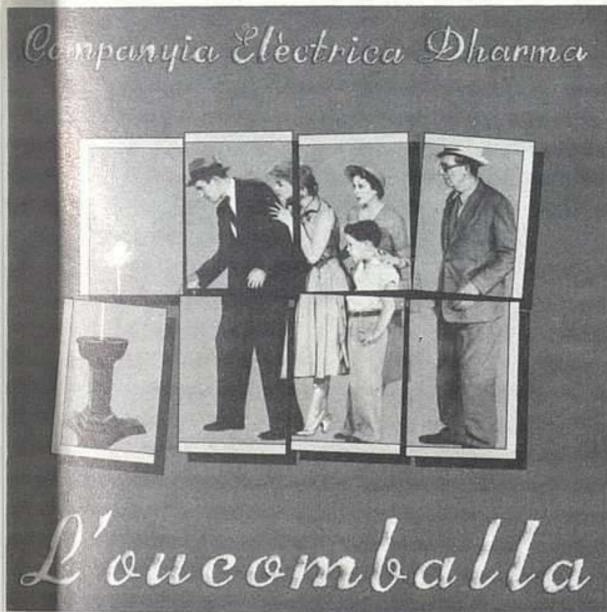
- Planta baja del Ministerio de Educación y Ciencia. Alcalá, 34.
- Edificio del Servicio de Publicaciones. Ciudad Universitaria, s/n Teléfono: 449 77 00

"Rock", "jazz", "rock"... , etc.

LOS PREMIOS "NO CLASICOS" DE 1976

Y dentro de este «collage» que supone la mezcla de estilos tan diversos pretendemos, siempre bajo el criterio subjetivo de ser tres personas las que deciden sobre lo que debiera ser un cómputo de los pensamientos de nuestros lectores, mencionar una serie de grabaciones que no deben quedar en el absurdo paquete del anonimato, ni aun para nuestros lectores, mucho más duros críticos que nosotros mismos; y creemos que bien merece la pena la posesión o, en su defecto, la escucha de los discos que vamos a mencionar, pues representa, a nuestro entender, un completo ramillete de lo que día a día la música de nuestro tiempo le va ganando al futuro.

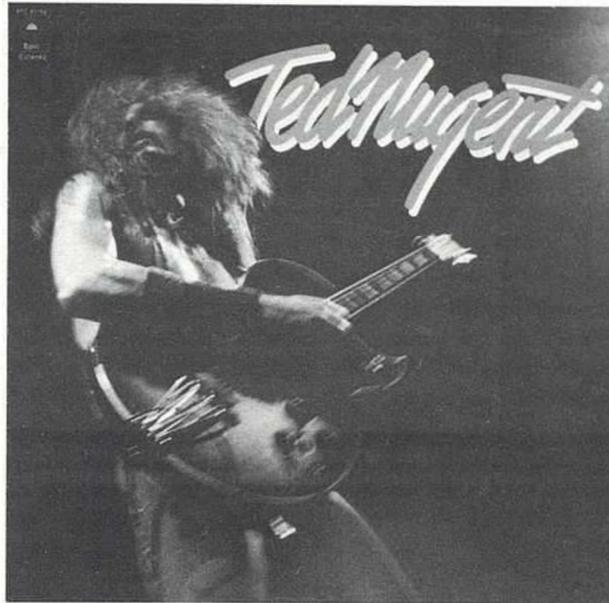
Muy lejos de la influencia comercial a la que «otras listas» puedan estar sometidas, la nuestra ha sido centrada bajo el prisma de la vanguardia, es decir, de lo nuevo, de lo que de aportación supone el plástico prensado, siempre que esas aportaciones hayan dado como resultado la apertura de nuevos caminos sobre los que concretar expresiones musicales válidas a las realidades e inquietudes de nuestra época, dentro de un marco esteticista que haga agradable su escucha. Así, nuestros discos premiados no lo son por su popularidad o aceptación ni por el volumen de ventas, constituyendo algunos de ellos auténticos desastres comerciales.



Y quisiéramos que nuestro gran premio fuera, destacando un poco por encima de los demás, a un disco dentro de lo que pudiera ser el capítulo de música EXPERIMENTAL y de VANGUARDIA. Para él han sido mencionados los nombres: DYZAN: **Time Machine** (C.F.E.); JEFF BECK: **Blow by blow** (C.B.S.); HATT-FIELD & THE NORTH (Ariola); TANGERINE DREAM: **Ricochet** (Ariola); KLAUS SCHULZE: **Time wind** (Ariola).

Y hemos considerado que el disco titulado **Moondawn**, de Klaus Schulze, es una justa muestra de lo que el llamado «rock» alemán aporta a las transformaciones musicales de esta década y puede considerarse digno representante de los triunfos que el progresismo y la investigación musical dan como fruto. Queda, pues, reflejado en este premio un cierto reconocimiento a lo que va suponiendo de éxito y aportación el llamado «rock» alemán.

Si bien cabe considerar el «rock» como una experiencia musical nueva, hoy ya se puede hablar de un clásico «rock» en el sentido de que atiende a las posturas de partida y modos de ejecutar que en sus comienzos tuvo y que, a pesar del tiempo transcurrido (casi veinte años), habiendo sufrido una evolución, cabe englobarlo como un tradicional. Dentro de los discos catalogables por este adjetivo hemos elegido como exponente de la desgarradora fuerza e ímpetu sentimental a la hora de interpretar el disco de Ted Nugent (EPIC, EPC-81196), sin que tengamos que despreciar el **Horses**, de Patti



Smith; las dos últimas publicaciones de Hot Tuna tituladas **Yellow fever** y **Americas choice**, así como el **Blues for Allah**, de Grateful Dead.

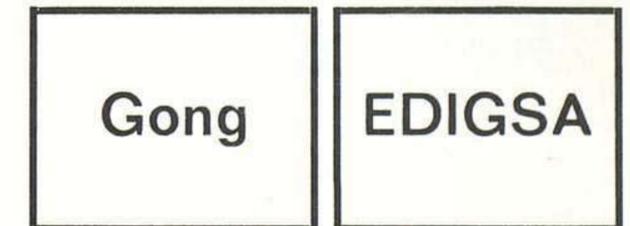
También creemos cabe considerarse capítulo aparte para los cantautores, de los que llegado el día de la exportación pueda este país hacer «sus divisas», pero que en estos tiempos son como los juglares, cronistas de tantos sueños y hechos silenciados o silenciosos que en este tímido amanecer de permisos y autorizaciones están saliendo a la calle. Y es aquí donde creemos hay que poner el énfasis que se merece esta nueva figura que es Joaquín Carbonell, que en su primer disco dedicado a su tierra, Aragón, ha logrado un todo realmente admirable, gracias a la colaboración de muchos de los prestigiosos músicos catalanes y a su innegable talento. Todo lo dicho, en pugna con los discos en vivo de Raimon, **El recital de Madrid**; Luis Llach, **Barcelona Gener. 1976**; Víctor Manuel, **en el Monumental**, y el de Aute, titulado **Torre de Babel**.

Quisiéramos al mismo tiempo premiar por separado la continuidad del fulgurante despegue que el año pasado tuvo la música eléctrica en nuestro país, y que si bien este año no ha tenido la continuidad que se le presagiaba, ha dado la luz a discos como **L'Ocumballa**, de la Companya Electrica Dharma, en la línea de readaptación del «folklore» tradicional a las nuevas instrumentaciones. Quizá en este capítulo merezca destacar la labor de grupos como Granada que hayan seguido patrón semejante.

Y sea nuestro último capítulo oficial de reconocimientos para las productoras, catalizadores de los sentimientos artísticos y las apetencias populares, manifes-



taciones éstas unas veces tan unidas, otras tan dispares, que en el cotidiano acontecer son las que imprimen cuál es la realidad musical de un país. Animádoles a la búsqueda de los valores nacionales y el tesón en su promoción y ayuda, con el fin de dar pie y mano a la creación de una auténtica cultura musical de cada región, de cada país, englobable en el sentir nacional. Estos hechos los hemos creído ver dibujados en el sello Gong, de la Casa Movieplay, a la cual animamos en su progreso y triunfo. También nos merece el respeto y consideración el sello Edigsa, al que animamos a empresas de ámbito nacional que potencien y difundan lo que tan correctamente está haciendo en Cataluña.



Fuera de lo que pudieran ser estos apartados, hemos dejado discos como **La Po-blación**, de Víctor Jara; **Almoraima**, de Paco de Lucía, y tantos otros más que ahora no nos vienen a la memoria o cuyas notas no han llegado a nuestros tímpanos, también merecedores de consideración a la hora del balance. Y sólo deseamos para este nuevo año que se nos vuelva a quedar pequeña esta sección de premios.—**RAFAEL SAN GABINO, SANTIAGO HERRERO y JOSE MIGUEL LOPEZ.**

PIONEER

la conclusion inevitable



Pioneer sigue en vanguardia. Nuevos productos y diseños que superan todo lo conseguido anteriormente. Y, siempre, con la calidad de la primera firma mundial en alta fidelidad.

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



Representado en España por
ATAIO* INGENIEROS S.A.
DIVISION DE AUDIO

MADRID-16
Enrique Larreta, 10 y 12
Tels. 733 05 62 - 733 37 00
Telex: 27249 - Cable: Teleataio

BARCELONA-6
Ganduxer, 76
Tel. 211 44 66

BILBAO-13
Simón Bolívar, 27
Tel. 442 20 50

SEVILLA-11
Av. Ramón de Carranza, 12
Tel. 45 18 30

VALENCIA-8
Av. del Cid, 2
Tel. 326 72 00

ATAIO Ingenieros, S. A. no garantiza los productos Pioneer adquiridos en las Islas Canarias.

TERCER CONCURSO DE COMPOSICION DE MUSICA DE CAMARA

Organizado por la Confederación Española de Cajas de Ahorro



El maestro Franco Gil con los ganadores del certamen: Francisco Guerrero (a su izquierda) y Félix Ibarrodo.



Félix Ibarrodo en el momento de hacerse cargo del Premio que le entrega el Director de la Confederación de Cajas de Ahorros, don Miguel Allúe.

FRANCISCO GUERRERO Y FELIX IBARRONDO, GANADORES DEL CERTAMEN

Comenta: Fernando Lerdo de Tejada

UN CONCURSO IMPORTANTE

La gran labor de apoyo que realizan las Cajas de Ahorros viene a culminar en el aspecto cultural con la anual convocatoria de la Confederación Española para el **Concurso de Composición de Música de Cámara**, que ahora alcanzó su tercera edición; podría asegurarse que el certamen ha tocado fondo, cosa que todos quisiéramos para las cuestiones económicas, pero sólo parece que sea en el aspecto artístico donde se logra esa situación satisfactoria por la entidad que ahora ocupa nuestra atención. Mas, como se dice en el preámbulo del programa que se entregó en el Teatro Real, parece que esos tres años sean bastante para realizar un «pequeño balance de lo que puede significar este concurso en nuestro panorama musical...», al que se han presentado ya 250 obras, de las cuales se realizaron 19 estrenos mundiales, 19 ediciones de las partituras que fueron seleccionadas para acceder al premio máximo, dándose la feliz coincidencia de que tres de estos premios fueron llevados por España a la Tribuna Internacional de Compositores de la Unesco de la mano de Radio Nacional de España,

y ese esfuerzo que todos los años realiza Editorial Alpuerto, al tener a punto las partituras, pudiendo seguirse el curso de las mismas en la audición respectiva de esas obras, cuando optan al premio «Arpa de Oro» o «Arpa de Plata»: la colaboración de las Casas discográficas CBS o RCA realizando el registro sonoro de las partituras que han logrado los tres premios máximos desde que fuera convocado el certamen.

¿MENOR INTERES EN 1976?

Parece que ha remitido la «fiebre» de comparecencia de nuestros autores, puesto que para la convocatoria de 1976, que se ha dilucidado en los primeros días de enero del presente año, tan sólo acudieron 48 compositores; bien pueda ser que ya se pierda cierto interés, o que también existen menos composiciones guardadas en los cajones de trabajo de nuestros músicos, porque —en cierto modo— el concurso da salida a un sector creativo que en España está poco mimado, cuando en realidad es bien interesante, aunque este tipo de música más pura tenga menos adeptos que el género sinfónico; pero también faltan agrupaciones especializadas, a las cuales se las debería apoyar para completar esa gran labor difusora que realiza el concurso.

LAS OBRAS EN SU AUDICION

No es posible que con una sola audición se pueda establecer una escala de valores que permita aquilatar los méritos que cada una de ellas posee, ya sea material o intrínsecamente; la experiencia demuestra que el público es el mejor jurado que existe, y que posee un «sexto sentido», que rara vez se muestra erróneo; tengo para mí muchos recuerdos en este sentido, y luego el curso de la vida es el que ha dado la razón; esto no quiere decir que vaya a discutir las decisiones del Jurado final, que puede tener el mismo criterio que el comentarista, pero que por razones del momento se toman decisiones que están totalmente justificadas en virtud de unos valores profesionales muy distintos a los resultados de audición; como más bella puede ser la plasmación gráfica que luego la interpretación de las partituras. En el concierto del Real y en el momento de la concesión se escucharon ¡ooos! de disconformidad; ¿Justos?, ¿equivocados? Todo es posible; el comentarista, en esta ocasión, se reserva sus opiniones a este respecto; pero no quiero dejar de ser fedatario de una circunstancia que pudo percibirse con toda claridad: ante todo, la honestidad informativa.

FERNANDO LERDO DE TEJADA



El Conjunto de Cámara que, bajo la dirección de José María Franco Gil, tuvo brillante intervención en la interpretación de las obras.

Se han interpretado seis obras finalistas, seleccionadas entre un total de cuarenta y ocho presentadas, cuyo orden de audición se ha decidido por sorteo. El Jurado seleccionador tenía como Presidente a Enrique Franco, y como Vocales a Tomás Marco, Manuel Carra, José María Franco Gil y Carlos Gómez Amat. Las obras seleccionadas para este concierto final fueron: **Actus**, de Francisco Guerrero, para conjunto de cámara; **Quinteto número 3**, de José Ramón Encinar, para quinteto de viento; **Concierto de Lizara número 4**, para tres flautas solistas y conjunto de cámara, de Ramón Barce; **Fantasia**, de Jordi Alcaraz, para conjunto de cámara; ...y después, para clarinete y percusión, de Agustín Bertomeu, y **Sous l'emprise d'une sombre**, de Félix Ibarro, para piano y conjunto de cámara.

El concierto, con un Real lleno, aunque con algunas lagunas, comenzó a las siete de la tarde, y hacia las nueve, una vez interpretadas las obras mencionadas por Quinteto de Viento Koan, Grupo L.I.M. y Conjunto de Cámara dirigido por José María Franco Gil, el Jurado final, presidido por Xavier Monsalvatge, y con Carmelo A. Bernaola, Enrique Franco, Luis de Pablo y Fernando Ruiz Coca, como Vocales, dio su dictamen, resultando ganador del III Concurso de Composición de Música de Cámara el compositor Francisco Guerrero, a quien Ignacio María de Saralegui hizo entrega del trofeo «Arpa de Oro» y un premio de 300.000 pesetas. En segundo lugar, y con trofeo «Arpa de Plata» y 150.000 pesetas, el Jurado designó a Félix Ibarro. Los seis compositores finalistas recibieron de manos de Miguel Allué Escudero, Director de la Confederación Española de Cajas de Ahorro, una placa con-

memorativa, de plata, relativa a su participación en el Concurso, y un premio de 50.000 pesetas. Se concedió una mención especial para un compositor menor de veinticinco años, que recayó en José Ramón Encinar.

En el concierto, muchas caras conocidas; prácticamente, toda la progresía musical española residente en Madrid. Los pronósticos anteriores a que la decisión del Jurado fuese conocida apuntaban hacia tres personas claramente: Ibarro, Guerrero y Barce. Los intérpretes, en una consulta rápida realizada entre bastidores, creían que la obra más musical de todas y la que presentaba más atractivos era la de Barce, que algunos hasta calificaron de bruckneriana. La decisión del Jurado fue acogida con beneplácito del público, una parte del cual chilló desafortunadamente con muestra de júbilo por el premio concedido a Francisco Guerrero. «Paco, tus muchachos te apoyan.»

«Sí, yo pienso —decía un asistente al concierto que desea mantener su nombre en el anonimato— que la obra más musical es la de Barce, y que, sin duda, es la mejor; pero, claro, hay que apoyar a los jóvenes también. A Ramón, un premio le viene bien, pero nada más, y a Paco le es de gran utilidad no sólo de cara a un lanzamiento importante, sino por el simple hecho de subsistencia; por eso está bien el premio.»

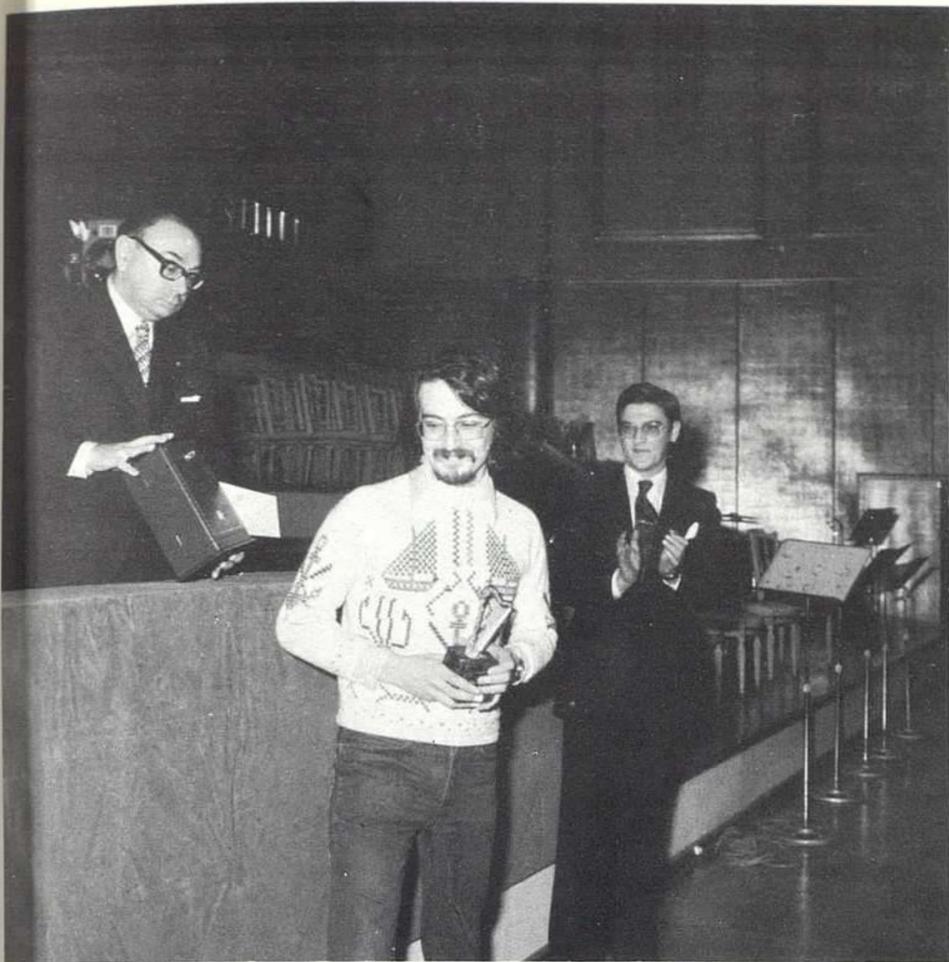
Lo que sí decía el público es que las obras eran monótonas. «Ten en cuenta —dijo Barce— que eso es lógico. Si cogemos ahora seis obras de mil ochocientos cuarenta y seis, por ejemplo, es decir, de un momento concreto, pues aunque sean diferentes nos parecerán iguales, porque las técnicas de ese momento son similares y hay una gran interrelación entre ellas.»

Y María Luisa Ozaita, al término del concierto, afirmó: «Ya no volveré a tocar un «glissando» más en ninguna de mis obras. Estoy saturadísima, aparecen en todas las partes».

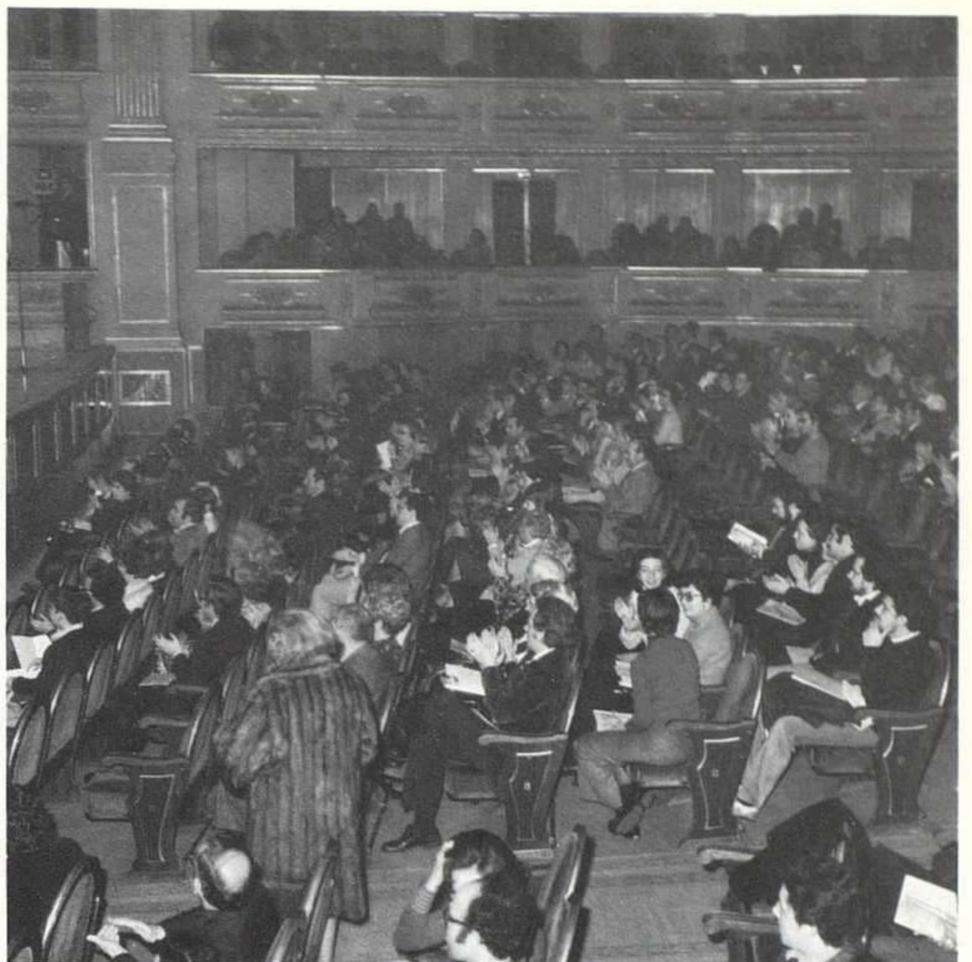
LOS GANADORES

Francisco Guerrero nació en Linares (Jaén), en 1951; estudió en Palma de Mallorca, Granada y Madrid, dedicándose preferentemente a los estudios de Organo y Composición. El año pasado fue finalista del II Concurso organizado por la CEC con **Anemos A**. Ha sido premio Manuel de Falla, en 1970, con **Facturas**; participó en los Encuentros de Pamplona, en 1972, donde Alea le encargó la realización de una obra electrónica **Canto de Zyklus B**. En 1973 representó a España en la Tribuna de Compositores de la Unesco con la obra **Noa**, y en 1974 lo hace en el Festival de Italia, con **Jondo**. En el Festival de Roma de 1976 estrena **Ecce Opus**. En la actualidad compone un concierto de guitarra para Jorge Fresno, otra obra para el grupo Koan, y proyecta una ópera titulada **La muerte y prendimiento de Juan la pipsa**.

Guerrero —no confundir con el otro genial compositor español de nuestro Renacimiento, llamado de la misma forma— es un sátiro total; se ríe hasta de su propia sombra. Sus obras son una descomposición total del lenguaje musical establecido, pero no desde el «happening» o lo aleatorio sino desde puntos de vista estrictamente musicales. Es un auténtico genio musical, lleno de fantasía e imaginación. Penetra en su mundo no es nada fácil, primero por su propia personalidad tímida, y luego porque no todas las personas son capaces de penetrar en un mundo riquísimo, visionario y subreal, abandonando sus pre-



Francisco Guerrero tras recibir su trofeo de manos de Ignacio María Saralegui, que se une a los aplausos del auditorio, en presencia del Director de la Confederación de Cajas de Ahorros, señor Allúe.



La sala del Teatro Real, llena de un público que siguió con entusiasmo el desarrollo final de este importante torneo.

pios criterios de racionalidad y sin criticar su postura cotidiana.

Félix Ibarrodo nace en Oñate, en junio de 1943, iniciando sus estudios musicales con su padre, y trabajando en la composición con Juan Cordero Castaños. Se traslada a París, donde se relaciona con Maurice Ohana, Max Deutsch y Henri Dutilleul. Ha recibido premios como el Oscar Esplá o el Lilí Boulanger. El Ministerio de Asuntos Culturales francés le encargó *Vague de fond*. También fue finalista en el II Concurso de la CECA, con *Au bord d'abîmes*. En la actualidad prepara una *Misa* para el Festival de Avignon de este año.

Ibarrodo ha presentado una obra violenta, cargada de energía y que ha surgido paralelamente a su acercamiento al hombre que fue Vicent Van Gogh y a su labor creativa. El compositor, vasco residente en París, no tiene la fortuna de que su obra se interprete demasiado en nuestro suelo: *Baña Zergaitik*, para quinteto de viento; *Clair-obscur*, para piano y clarinete, y *Alucinación*, para doce cuerdas, son sus últimas obras, sin olvidar *Oviri*. «Bajo el dominio de una sombra nació al lado del hombre que pintaba, alucinado, soles vivos, cafés por la noche, cuervos negros, nubes tempestuosas, y que caía sobre los

campos de trigo —sólo cortados por el cielo— de Auvers-sur-Oise. Ninguna tentativa de traducir en sonidos las visiones de los cuadros de Van Gogh. Pero mientras esta música tomaba consistencia, es estudio profundo del hombre (*Lettres à Théo*), tanto como la obra de Vincent coloreaba con sus toques violentos, siempre afectuosos, mi propia vida. Su sed, sus caminos, su ingenuidad, su pasión...»

Actus, de Guerrero, y *Sous l'emprise d'une ombre*, de Ibarrodo, junto con el *Concierto de Lizara número 4*, de Barce, fueron las obras preferidas del público. «El motivo de tantos *Conciertos de Lizara*, pues no sé muy bien por qué es; lo que sí te puedo decir es que ya estoy preparando el quinto.» «Lizara es algo imaginario, que no existe —sigue diciendo Barce—, pero que me gusta mucho y que está muy bien.»

UN PREMIO JUSTO

Un asistente me dijo que las obras eran inaguantables tras dos o tres minutos de escucha, y siguió: «Pienso que las obras de Encinar, Alcaraz y Bertomeu son tan largas porque el reglamento del Concurso exige que tengan una duración míni-

ma de diez minutos; si no, en tres minutos ya se habrían concluido. No dicen nada, son algo soso y monótono». Pienso que éste era un comentario general que se oía en el ambiente. Por supuesto que también había quien decía que el Concurso no debía tener carácter de festival, con ganador, Jurado y eso; que la elección, en todo caso, la debería hacer el público, pero que, ante todo, los compositores debían quedar igualados, sin que existiesen jerarquías en los premios. Incluso alguien fue más lejos, diciendo que se notan los amigos. De cualquier modo, de todo hay en la viña del Señor, y los comentarios subjetivos de cada uno no deben entorpecer la visión de que Francisco Ibarrodo fue más lejos, diciendo que con este premio puede disponer del espaldarazo definitivo que le hace falta; que *Sous l'emprise d'une ombre* es la mejor obra que este periodista ha oído de Félix Ibarrodo, alcanzando cotas de auténtico poder comunicativo y de identificación existencial, y que el *Cuarto concierto de Lizara*, de Ramón Barce, ofrece un paso más en la consolidada carrera de uno de nuestros grandes músicos.

JOSE MIGUEL LOPEZ DE HARO

ferysa

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

Solicite información: Apartado de Correos 151.036. Madrid

Real Musical, S. A.

Al Servicio de la Música



CARLOS III - n.º 1, MADRID - 13

TELEFONOS. 2480924 - 2476365

EL PREMIO MUNDIAL DEL DISCO (MONTREUX) EN SU NOVENA EDICION

Por JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA

UN TRIUNFADOR EVIDENTE: ROSTROPOVITCH.
UN DEBUTANTE EN EL PREMIO: KARAJAN.
UN GANADOR POR SORPRESA: MILSTEIN.
UN ARTISTA INOLVIDABLE: MUNROW:

PALMARES MONTREUX 1976 PREMIO MUNDIAL DEL DISCO

The Art of Courtly Love, por el Early Music Consort, de Londres. Dirección de David Munrow (EMI, no editado en España).

RICHARD STRAUSS: Don Quijote, por Mstislav Rostropovitch (violonchelo), Ulrich Koch (viola) y la Orquesta Filarmónica de Berlín; dirección de Herbert von Karajan (EMI).

BACH: Sonatas y Partitas para violín solo, por Nathan Milstein (Deutsche Grammophon, no editado en España).

PREMIO DE LA FUNDACION KOUSSEVITZKY

HENRI DUTILLEUX: Tout un monde lointain, para violonchelo y orquesta, por Mstislav Rostropovitch y la Orquesta de París; dirección de Serge Baudo (EMI).

DIPLOMME D'HONNEUR

Wladimir Horowitz, Leonard Bernstein, Goddar Lieberman (ex Presidente de CBS).



Godard Lieberman, director durante años de CBS, rodeado por los trompeteros suizos. (Foto Waldis.)

COMPOSICION DEL JURADO

ALEMANIA: Karl Breh (Hi-Fi Stereophonie).
ESPAÑA: José Luis Pérez de Arteaga (RITMO, Reseña).
ESTADOS UNIDOS: Leonard Marcus (High Fidelity).
FRANCIA: Edith Walter (**Harmonie**).
INGLATERRA: Robert Layton (BBC, Gramophone).
RUMANIA: Alfred Hoffman (**Muzica**).
SUIZA: Numa F.-Tétaz (24 Heures).

Pocas veces los jurados del «Prix Mondial» nos hemos tenido que confrontar con una tarea tan laboriosa como la que se nos presentó este año al tener que discernir dos «palmarés», el ya habitual para las mejores producciones clásicas de la temporada 1975-76 y el de la Fundación Serge Koussewitzky para la primera grabación de una obra sinfónica contemporánea. Al trabajo nada fácil de seleccionar entre 27 grabaciones de calidad altísima las tres mejores del año, se unió la labor, realmente agotadora, de cotejar, entre 26 registros de música de vanguardia, qué autor y qué obra debían hacerse acreedores al premio de 1.000 dólares otorgado por la Fundación estadounidense: no debe olvidarse que, en mayor o menor medida, según los casos, una buena parte de los discos concurrentes al Premio Koussewitzky eran desconocidos para los miembros del Jurado, y hubieron de ser escuchados en Montreux por vez primera. Todo ello en un período no superior a los cinco días (del 3 al 7 de septiembre), con sesiones que en alguna jornada empezaron a las siete de la mañana para concluir rebasadas las once de la noche.

Los cuadros que acompañan este artículo dan medida exacta de la cantidad y calidad de los registros, obras, autores e intérpretes en competición. No hay excusa en la afirmación: fue muy difícil en el «Prix Mondial» determinar la superioridad de tres grabaciones sobre un bloque ya cribado de seis producciones, y fue difícilísimo seleccionar una obra mejor que todas las restantes en el conjunto de las que optaban al Premio Koussewitzky.

Siguiendo un sistema ya tradicional, nuestras primeras reuniones, dedicadas sólo al «Prix Mondial», combinaron la audición de los registros menos conocidos por el Jurado con la discusión de los mismos y la votación progresiva de aquellos que, por revestir un interés menor, debían ser retirados de la lista. La primera votación, bajo la presidencia de Edith Walter (**Harmonie**, Francia), designada a tal efecto por unanimidad para las sesiones del Premio Mundial, dejó fuera de competición a cinco álbumes y a siete LPS. Fueron éstos, y las razones de la eliminación pueden sintetizarse así:

— **Volkslieder**, de Brahms, por Peter Schreier y Edith Mathis (DG). La colección es muy hermosa y la interpretación es notable, pero se estimó que la serie es obra menor en el catálogo brahmsiano.

— **Obra para piano** de Haydn, por Rudolf Buchbinder (Telefunken). Yo defendí mucho a estos tres reveladores álbumes, pero mis compañeros de Jurado, apreciando el valor del ciclo, no se mostraron demasiado partidarios del intérprete.

— **Die tote Stadt**, de Korngold, con dirección de Leinsdorf (RCA). Unanimidad casi total: la obra es fascinante, su grabación es un descubrimiento, Leinsdorf nunca ha dirigido mejor y Carol Neblet hace una creación de su personaje «Marie-Marietta»... pero René Kollo difícilmente podría cantar peor, en su actuación discográfica más desastrosa hasta el presente. Y el drama está en que pasa casi toda la obra en escena.

— **El peregrinaje de la rosa**, de Schumann, por Rafael Frühbeck (EMI). El argumento fue muy parecido al barajado con los **Volkslieder**. Siendo sobresaliente la interpretación de Frühbeck, la composición no posee la importancia de **El paraíso y la Péri** o las **Escenas del «Fausto»**, premiadas en 1974.

— **Euryanthe**, de Weber, por Janowsky (EMI). Estando muy cercano (1974) el premio al **Freischütz** de Carlos Kleiber, el Weber de Janowsky, pese a su novedad, no se situaba en el mismo baremo de calidad.

— **Cuartetos Op. 18, números 2 y 4**, de Beethoven, por el Cuarteto Italiano. La recomendación de esperar al álbum integral de este grupo, tal como en su día se aconsejara con el Haydn de Dorati o el Schubert de Brendel, motivó la eliminación de un disco generalmente aplaudido.

— **Preludios**, de Chopin, por Maurizio Pollini. Todo registro de Chopin por Pollini es un acontecimiento, pero el presente no llega a las cimas de los **Estudios** premiados en Montreux en 1973.

— **Polyptique**, de Frank Martin, por Menuhin. Hubo polémica larga y enconada con este disco, quizá no tanto a nivel de la obra como al del solista, ya que muy pocas veces en los últimos años ha tocado Menuhin tan admirablemente como aquí.

— **Conciertos 18 y 27** de Mozart, por Brendel y Marriner. Nueva recomendación, aceptada por todos los miembros, de esperar el integral de esta apasionante serie.

— **Magnificat**, de Penderecki, por el autor. Como en el caso de Frank Martin, fue discutidísima la permanencia o no en liza de este disco, pero por los motivos inversos: la obra es meritoria, pero Penderecki dista mucho de ser el mejor intérprete de sí mismo.

— **Daphnis y Chloé**, de Ravel, por Boulez. Sí, pero no. Muchos de los mejores «tics» ravelianos de Boulez están aquí, pero el paso a la genialidad que había en **La Valse** ha faltado esta vez.

— **Quinteto «La Trucha»**, de Schubert, por el Beaux Arts Trio, con Samuel Rhodes y Georg Hortnagel. Una versión inesperadamente buena, que es mejor que las más recientes e inferior a las más clásicas (léase Serkin-Budapest, Curzon-Octeto de Viena o H. Menuhin-Amadeus).

* * *

Al comenzar la sesión del día 5 de septiembre quedaban en concurso catorce grabaciones. La selección entre éstas era ya más ardua, y las discusiones se prolongaban desde la sala de reuniones hasta la de audición. Algunas candidaturas quedaron muy pronto etiquetadas, positiva o negativamente. Por ejemplo, Robert Layton y yo declaramos nuestra poca simpatía hacia el integral Beethoven de Solti, que en seguida comprobamos era secundada por varios de nuestros colegas. A Maazel se le tachó de «blando» en su tratamiento de **Porgy and Bess**, también por consenso. El Wagner de Colin Davis quedó, en feliz adjetivación de Leonard Marcus, calificado de «victoriano». En la misma medida, **The Art of Courtly Love** fue cautivando progresivamente a los jurados que no conocían la grabación, entre ellos el que suscribe. Asombro, igualmente, ante la labor del tándem Rostropovitch-Karajan en **Don Quijote**, y mucho más asombroso ante la del «cellista» ruso en el disco Dutilleux-Lutoslawski. Otros registros, por

GRABACIONES CONCURRENTES AL PREMIO MUNDIAL DEL DISCO

BACH: **Sonatas y Partitas** (Milstein). DG.
BEETHOVEN: **Sinfonías** (Solti). DECCA (*).
BEETHOVEN: **Cuartetos op. 18, números 2 y 4** (Cuarteto Italiano). PHILIPS.
BRAHMS: **Volkslieder** (Mathis, Schreier). DG.
CHOPIN: **Preludios, op. 28** (Pollini). DG (*).
DUTILLEUX, LUTOSLAWSKI: **Conciertos para violonchelo y orquesta** (Rostropovitch). EMI (*).
GERSHWIN: **Porgy and Bess** (Maazel). DECCA.
HAYDN: **Obra para piano completa** (Buchbinder). TELEFUNKEN.
KORNGOLD: **Die tote Stadt** (Leinsdorf). RCA.
F. MARTIN: **Polyptique** (Menuhin, De Stoutz). EMI.
MONTEVERDI: **Vísperas de la Beata Virgen** (Schneidt). ARCHIV.
MOZART: **Conciertos para piano 18 y 27** (Brendel, Marriner). PHILIPS (*).
PENDERECKI: **Magnificat** (Penderecki). EMI.
RAVEL: **Daphnis et Chloé** (Boulez). CBS.
RAVEL: **Gaspard de la Nuit** (Argerich). DG (*).
SCHUBERT: **Integral de los «Cuartetos»** (Melos Quartett). DG (*).
SCHUBERT: **Obras para piano de la última época** (Brendel). PHILIPS (1).
SCHUBERT: **Quinteto «La Trucha»** (Beaux Arts Trio, con Rhodes y Hortnagel).
SCHUMANN: **El peregrinaje de la Rosa** (Frühbeck). EMI (*).
R. STRAUSS: **Don Quijote** (Rostropovitch, Karajan). EMI (*).
TIPPETT: **A Child of our Time** (Davis). PHILIPS.
VERDI: **I Masnadieri** (Gardelli). PHILIPS (*).
VIVALDI: **Juditha Triumphans** (Negri). PHILIPS (*).
WAGNER: **Wessendock Lieder** (Norman, Davis). PHILIPS.
WEBER: **Euryanthe** (Janowsky). EMI (*).
The Art of Courtly Love (Munrow). EMI.

(*) Grabación editada en España.



El Jurado en pleno: de derecha a izquierda, Nicole Hitsch Klopfenstein (secretaria del Premio), Leonard Marcus, José Luis Pérez de Arteaga, Edith Walter (presidente), Karl Breh, Robert Layton, Numa F. Tétay y Alfred Hoffman. (Foto Koenig.)

el contrario, no tuvieron acogida unánime y provocaron en el seno del Jurado posturas antitéticas: las **Sonatas y Partitas**, de Bach, por Nathan Milstein eran «milagrosas» para Leonard Marcus e «inadmisibles» para Karl Breh; el Ravel de Marta Argerich enloquecía a nuestro jurado rumano, Alfred Hoffmann, e irritaba al suizo Numa Tétaz.

La siguiente votación, también eliminatoria, despejó mucho el panorama. Solti y las **Sinfonías** de Beethoven (Decca) quedaba fuera por siete votos en contra y cero a favor. La realidad es que el álbum de Decca pone de manifiesto que Solti es un grandísimo director y un pésimo beethoveniano: el comentario que ha de publicarse próximamente en RITMO me exime ahora de razonamientos más amplios.

El «blando» Gershwin (Decca) y el «victoriano» Wagner (Philips) quedaron igualmente descolgados por voto mayoritario, a pesar de las fantásticas colaboraciones vocales de cada uno de ellos, muy en especial la de Jessye Norman en los **Wesendonck Lieder**.

También por consenso unánime quedaron eliminadas las **Visperas** monteverdianas de Hans Martin-Scheidt (Archiv): la novísima grabación de David Munrow y Philip Ledger para EMI significaba una competición «a futuris» demasiado considerable como para jugar la carta de Archiv a fondo perdido.

El voto fue, una vez más, unánime a la hora de dejar en la cuneta el álbum Schubert de Brendel (Philips): nadie duda de que Brendel es el mejor intérprete moderno de esta música, pero lo que hace falta de él es un integral y no un **Reader's Digest** en álbumes. Unanimidad también para dejar fuera **A Child of our Time**, de Tippett (Philips): es grande la versión de Colin Davis, pero Robert Layton nos convenció de que aún más trascendental era la antigua de Sargent, que, al parecer, hasta gozaba de mejor toma de sonido..., aunque en ella faltara Janet Baker, presente en el registro propuesto al «Prix Mondial».

Eliminación, en fin, igualmente unánime de **I Masnadieri** (Philips) por razón de la obra en sí misma, que no por la soberbia interpretación, y eliminación mucho menos unánime del **Gaspard de la Nuit** de Marta Argerich (DG), en base a los excesos temperamentales de la solista, excesos que más de uno de los miembros encontrábamos plenamente justificados.

* * *

Permaneciendo en lista sólo seis registros, la determinación de los premios se tornaba difícilísima. A favor y en contra de las grabaciones se concitaban estos argumentos:

— **Conciertos para violonchelo**, de Dutilleux y Lutoslawski, por Mstislav Rostropovitch (EMI). Nadie ponía en tela de juicio que se trataba de un disco rotundamente premiable; la cuestión se desviaba, sin embargo, hacia el hecho de que ambas obras, en la versión citada, concurrían también al Premio Koussewitzky, y parecía que la grabación tenía oportunidades evidentes en el otro galardón.

— **Don Quijote**, de R. Strauss, por Rostropovitch-Karajan (EMI). Era ya impresionante que en los dos LPs que quedaban en votación interviniera Rostropovitch. Esta grabación era otro favorito al «palmarés», y el único reparo que se le oponía venía del lado de nuestra Presidente, Edith Walter, para quien la composición era «horrorosa». Remito a los lectores a la crítica, de gran rigor analítico, que Enrique Pérez Adrián publicó en RITMO hace unos meses (número 463, agosto de 1976), comentario que suscribo íntegramente con una única salvedad: habla Enrique de «control exhaustivo» y «abrumador» por parte de Karajan; yo, cada día más,



«¡Ya está bien de fotos!», parece decir Leonard Marcus entre Nicole Hitsch y Pérez de Arteaga. (Foto Kochig.)



Juan Manuel Puente, Emi Española, entre los Jurados Hoffmann y Canton, durante el almuerzo de entrega de premios en Chateau de Chatelard.

creo que esto del «control» karajaniano, que era una verdad en los años 60, cuando el director aniquilaba a las orquestas a fuerza de repeticiones y proclamaba que para montar la **Quinta** de Beethoven precisaba un mínimo de 120 ensayos, se va convirtiendo en un tópico machacón. Al ir envejeciendo Karajan (porque envejece, de veras), en un proceso que también ha pasado con Klemperer y Böhm, el famoso «control» ha ido relajándose paulatinamente: hoy Karajan cada vez ensaya menos y hasta vuelve a tocar con otras orquestas que no son «su» infalible Filarmónica. Recuerdo con qué horror un afamado crítico inglés advertía hace poco desajustes de la cuerda en la última versión que el salzburgués ha grabado del **Concierto para orquesta**, de Bartok. Hoy la realidad es que Karajan deja una respiración a los pentagramas que hace poco no existía. Y si en algún disco esto se nota palmariamente, es en este **Don Quijote**, en el que el protagonista, desde luego, no es Karajan, sino Rostropovitch, al que embebidos «siguen» orquesta y director. Quizá porque he visto «en vivo» esta interpretación puedo dar fe de la libertad expresiva que la preside, un dato que no dejó de ser muy valorado en Montreux.

— **Sonatas y Partitas**, de Bach, por Nathan Milstein (DG). Una grabación extraña, para mí por lo menos. Todavía ahora no sé con seguridad si me gusta o no. Creo que es un caso muy extremo de concepción bellísima de unos pentagramas atada a terribles dificultades técnicas a la hora de plasmarlos sonoramente. El problema es que Milstein «quiere», y quiere a unos niveles enormes, pero «puede» sólo atravesando escollos terribles. Saldría premiado por la mínima, y aún no me explico muy bien cómo. Es, de cualquier manera, un álbum de escucha obligada, destinado a entusiasmar a unos y a enfermar a otros. Quien busque hondura conceptual en estas páginas, difícilmente hallará más; quien busque perfección técnica, difícilmente (Menuhin acaso) hallará menos.

— **Juditha Triumphans**, de Vivaldi, por Vittorio Negri (Philips). Me remito por entero a la crítica de Enrique Pérez Adrián en el mismo número de RITMO al que he aludido al hablar de **Don Quijote**. En Montreux era otro favorito, pero Milstein iba a dar la sorpresa en la última votación.

— **Cuartetos** de Schubert, por el Melos Quartett (DG). Suscribo por entero la crítica de Angel Carrascosa, de reciente publicación (RITMO, núm. 467, diciembre de 1976). La discusión en el Premio Mundial se centró acerca de la posibilidad de encontrar superiores versiones sueltas de varios de los cuartetos, pero no se cuestionó la importancia de una grabación integral como la presente ni la idoneidad interpretativa de los jóvenes solistas alemanes.

— **The Art of Courtly Love**, por David Munrow (EMI). Pienso, de corazón, que era la joya del certamen. Para mí fue un descubrimiento, tal como hace cuatro años lo fuera el **Benvenuto Cellini** de Colin Davis. Iba a salir premiado por unanimidad, y no era para menos. Recoger en un álbum las más hermosas canciones de amor de las cortes europeas renacentistas en una serie dominada por los nombres de Dufay y Machaut, sin olvidar a Binchois, era una empresa que sólo podía cuajar en manos de un artista tan extraordinario como David Munrow, musicólogo, instrumentista, pedagogo y director de orquesta. Munrow se quitó la vida el pasado año, a la edad de treinta y tres años, y con su muerte el mundo musical perdió a una figura que transmitía el don de la belleza a todo lo que tocaba. Cuando en las horas de audición poníamos estos discos, en la sala se hacía un silencio total y todos escuchábamos con una mezcla de embeleso y recogimiento. A mí

me parece que este **Art of Courtly Love** es un tesoro cuyo sentido rebasa el marco de lo meramente musical. Al oírlo no puede evitarse un homenaje de agradecimiento al hombre que lo creó.

* * *

Llegada la hora de la votación final, los tres premios fueron a parar a dos de los previsibles destinatarios (**Art of Courtly Love** y **Don Quijote**) y a uno algo menos previsible (Milstein), que dejaba en la cuneta al **Juditha Triumphans**, de Negri. De esta forma, EMI acaparaba dos de los galardones y Deutsche Grammophon se llevaba el restante. Como un dato estadístico singular queda para la historia el hecho de que fuera esta la primera vez, en toda la historia del «Prix Mondial», en que Herbert von Karajan se hacía acreedor al codiciado galardón. Las fechas del certamen coincidían con las jornadas de grabación que el músico mantenía en Berlín, y esta circunstancia le impidió trasladarse a Montreux para recibir en persona el premio, pero no por ello dejó de manifestar verbalmente su satisfacción al ser galardonado un registro por el que tiene especial afecto.

* * *

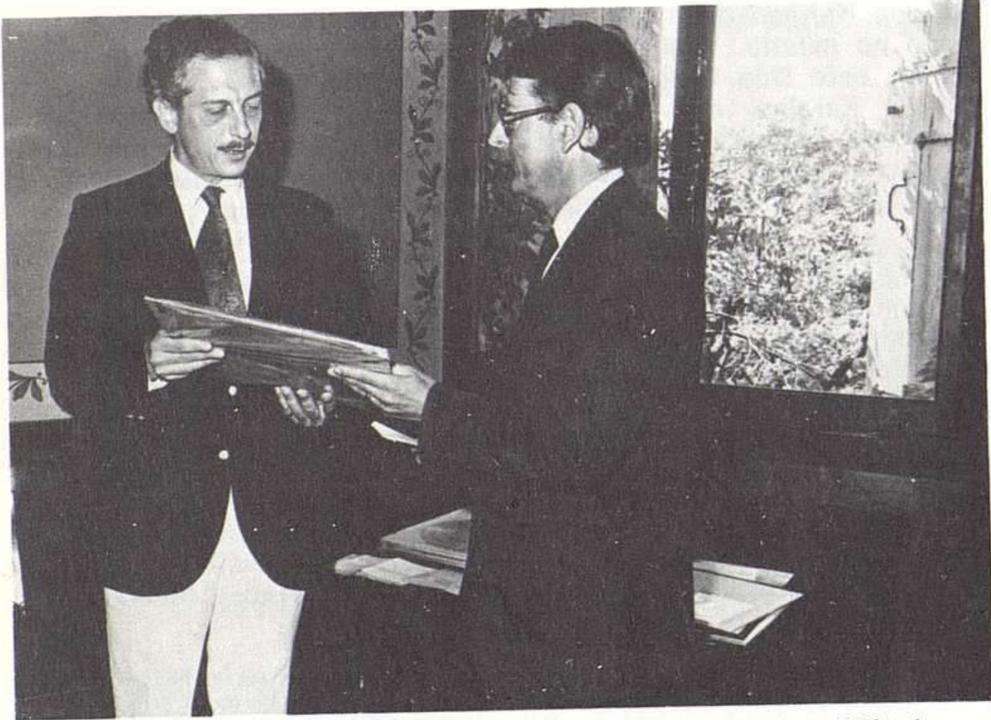
Apenas terminadas las deliberaciones en torno al Premio Mundial, se iniciaron las sesiones del Koussewitzky. Quizá sea este el premio más importante que se concede a grabaciones de música actual. Las bases, elaboradas por un Comité que preside la viuda del célebre director, Mme. Olga Koussewitzky, y del que forman parte Aaron Copland, Pierre Boulez, Antal Dorati, Carlos Chávez, Alberto Ginastera, Ernst Krènek, Leonard Bernstein Sir Michael Tippett y Witold Lutoslawski, establecen que el galardón y su importe en metálico se concederá a la primera grabación que se realice de una obra de carácter sinfónico (sean cuales fueren sus duraciones y contingente instrumental, siempre que éste no sea inferior a los 16 solistas) de un compositor vivo. Desde 1963, el premio lo han ganado figuras como Varése, Lutoslawski, Carl Ruggles, Messiaen, Roberto Gehrardot o George Crumb. Entre las obras premiadas y sus versiones en disco están los **Poemes d'Henri Michaux**; **Arcana**, por Robert Craft; el **Concierto para Or-**



Pérez de Arteaga entrega a Christopher Bishop el premio concedido a Don Quijote



Rober Layton explica los motivos del galardón otorgado póstumamente a Dan Munrow. (Foto Koenig.)



Leonar Marcus entrega a un directivo de DG el premio dado a Milstein.



«Diplôme d'honneur» para Godard Lieberon; lo entrega René Klopfenstein. (Foto Koenig.)

questa, de Gerhardt, por Norman del Mar; **Ancient Voices of Children** o las **Pequeñas Liturgias de la Presencia Divina**, por Courau.

Por razones obvias, no puedo aquí comentar, ni siquiera tan gráficamente, todos los discos que formaban la lista final. Tras varias audiciones, deliberaciones y votaciones, se llegó a un plebiscito de cinco composiciones sobre las que se hizo la votación final. Deseo, eso sí, referirme brevemente a tres de las páginas que quedaron fuera del cómputo definitivo y hacia las que, subjetivamente, siento una gran admiración.

— **Cummings ist der dichter...**, de Pierre Boulez. La grabación procede del concierto ofrecido por Bruno Maderna en el Festival de Salzburgo 1973 al frente de la Orquesta de la ORF austríaca que había de ser una de las últimas apariciones en vivo del formidable músico. **Cummings**, una de las escasas piezas escritas por el Boulez «adirectorado», es creación que combina en paralelo notable belleza formal con la drástica, pascaliana ordenación material tímbrico y dinámico. El poder contar con la firma de Boulez posterior a **Domaines** era suficiente aliciente como para haber llevado a **Cummings** hasta la última votación, cosa que, gratamente, no ocurrió, ya que a mis compañeros de Jurado con la excepción de Leonard Marcus, la partitura de Boulez pareció soporífera. Riesgos de la democracia...

— **Akrata**, de Iannis Xenakis. Esta obra, de unos once minutos de duración, concurría al Premio en la grabación de Lukas Foss al frente de la Orquesta de Buffalo. Escrita para un grupo de instrumentos de viento («píccolo», oboe, clarinete en Mi bemol, clarinete bajo, clarinete contrabajo, fagot, dos contrafagotes, trompas, tres trompetas, tres trombones y tuba), el compositor no se limita a una exploración de recursos instrumentales, sino que traza un apasionante proceso de variación ininterrumpida. La obra fue escrita, casualmente, por encargo de la Fundación Koussewitzky en 1965.

— **Victor**, de Schoenherz y Rigoni. Esta composición irritó a la mayor parte de mis compañeros de Jurado. Presentada al certamen por Karl Breh, fuimos, una vez más, Leonard Marcus y los únicos miembros, aparte del propio Breh, que respondimos positivamente a la propuesta de la pieza. Esta no es sino un po-

ma sinfónico «rock», de enormes dimensiones (casi dos horas), dotado de un impresionante texto que los solistas y el grupo instrumental base cantan con el acompañamiento de la London Symphony Orchestra. En más de un momento, **Victor** supera en inspiración e intensidad a obra tan consagrada como **Tommy**. Creo que mi compañero José Miguel López de Haro se sentiría feliz de conocer la grabación.

Al margen de estas acotaciones, quiero dejar constancia de mi asombro ante el hecho de que a la lista de preselección pudiera llegar un fraude del tamaño del **Concierto para tres violines**, de Franco Mannino, ese hediondo músico al que Visconti confiara las bandas sonoras de **Grupo di familia in un interno** y **L'innozente**. Que al lado de Boulez, Birtwistle, Xenakis, Maxwell Davies o Lutoslawski estuviera el señor Mannino es algo que clama al cielo.

Las siguientes fueron, en fin, las cinco piezas que concurren a la votación final:

— **Arbor**, de Xavier Benguerel, interpretada por Antoni Ros Marbá. Sin «chauvinismos»: la composición de Benguerel fue la gran sorpresa del certamen para mis compañeros del Jurado. Fue pasando todas las votaciones y mereció ser la única pieza que se



De izquierda a derecha: Edith Walter, Nicole Hitsch, Leonard Marcus y Goddard Lieberson.

escuchó tres veces durante las jornadas de deliberación. Pudo incluso haber ganado, de no ser por el voto negativo de un miembro (prefiero omitir su nombre), que dio a la grabación un cero en las votaciones postreras afirmando que la partitura era «una tontería». Hubo coincidencia en señalar el tono ingenuo del texto político bilingüe empleado por el autor, pero se reconoció unánimemente su extraordinaria imaginación.

— **Intervalles II**, de Philippe Boesmans. Se trata de una impresionante acuarela para gran orquesta, basada en un proceso de acumulación-densidad. Es una obra de gran perfección formal, que la mayoría de los miembros desconocíamos, y que casi todos incluimos entre nuestras favoritas desde la primera audición.

— **Points and Dances from «Taverner»**, de Maxwell Davies. Estos «puntos y danzas» pertenecen a la ópera **Taverner**, que Davies estrenara hace dos años en Londres según puesta en escena del cineasta Ken Russell. El compositor, el «enfant terrible» de la vanguardia británica, crea en estos fragmentos orquestales entresacados de la ópera un espectro sonoro que es una especie de negativo de las «danzas de la muerte» medievales. La versión de la New Philharmonia, dirigida por Groves, es espléndida, con el aditamento de una grabación de primer orden.

— **Tout un monde lointain**, de Dutilleux. Este concierto para violonchelo y orquesta fue, desde un principio, la obra favorita de todo el Jurado, con la excepción de dos miembros. Honestamente, la obra de Dutilleux es hermosísima, de una belleza casi «patente»; pero estas mismas cualidades la hacen un poco vana, más bien superficial en muchos instantes, aparte de que su escritura milita en un vanguardismo muy comodón: por así decirlo, es la creación de un progresista «instalado». Ocurre que la interpretación de Rostropovitch, apoyada en una soberbia dirección orquestal de Baudo, es un verdadero sueño sonoro, y yo comprendo que ante una traducción del pentagrama a ese nivel es muy difícil resistirse.

— **Concierto para violonchelo y orquesta**, de Lutoslawski. He hablado hace un momento de dos miembros del Jurado que no compartían la predilección general hacia la pieza de Dutilleux. Estos miembros éramos, ¡cómo no!, Leonard Marcus y yo. Para nosotros, la gran obra del Premio Koussewitzky era el **Concierto** de Witold Lutoslawski. Considero que es esta la partitura más importante que se ha creado para la combinación «cello»-orques-

OBRAS EN PRIMERA GRABACION CONCURRENTES AL PREMIO DE LA FUNDACION KOUSSEVITZKY

BIRTWISTLE: **The Triumph of Time** (Boulez). ARGO.

BOULEZ: **... cummings ist der dichter** (Maderna). TELEFUNKEN.

MUSGRAVE, BANKS: **Conciertos para trompa** (Tuckwell, Gibson). DECCA.

BERIO: **The Many Voices of Luciano Berio** (Berio). RCA.

CROSSE: **Purgatory** (Lankester). ARGO.

BOESMANS: **Intervalles II**. MUSICA MAGNA.

BENGUEREL: **Arbor** (Ros-Marbá). HISPAVOX (*).

BALASSA: **Iris, Lupercalia, Xenia, Tabulae**. HUNGAROTON.

BERKELEY: **Sinfonía número 1 («Del Mar»)**. LYRITA.

DUTILLEUX: **Tout un monde lointain** (Rostropovitch, Baudo). EMI (*).

CONSTANTINESCU: **Concert pentru douâ piane si orchestra mică**. ELECTROCORD.

LUTOSLAWSKY: **Concierto para violonchelo** (Rostropovitch). EMI (*).

MAXWELL DAVIES: **Points and Dances from «Taverner»** (Groves). ARGO.

MANNINO: **Concierto para tres violines** (Familia Kogan). ARIOLA.

OHANA: **Tres gráficos** (Yepes, Frühbeck). DG (*).

RUIZ PIPO: **Tablas** (Yepes, Frühbeck). DG (*).

SHOENHERZ/RIGONI: **Victor**. BELLAPHON.

SZOLLOSY: **Transfigurazioni**. HUNGAROTON.

TCHEREPNINE: **Serenata para cuerdas** (Mester). LOUISVILLE.

KELEMEN: **Koncertantne Improvizacije**. YUGOTON.

POPOVICI: **Sinfonía número 4**. ELECTROCORD.

VARGA: **Concierto para orquesta**. ELECTROCORD.

VANCEA: **Sinfonía número 2**. ELECTROCORD.

YUASA JOJI: **Projection for Koto and orchestra**. COLUMBIA-NIPPON.

XENAKIS: **Akrata** (Foss). NONESUCH.

Se excluyó de la lista, en una primera reunión, la obra, de George Crumb, **Music for Summer Evening** (NONESUCH), al ser ésta una pieza que no cumplía los requisitos de contingente orquestal establecidos en las bases del premio.

(*) Grabación editada en España.



Vera Zorina, esposa de Lieberson, conversa con Max Vyngaard, de CBS.

ta, incluidos los grandes conciertos románticos de Dvorak y Schumann. Además, a nivel exclusivo de pentagrama, es una obra maestra, una de las mejores de su autor. Rostropovitch, dedicatario e intérprete, extrae de la partitura todos los matices imaginables. La crítica que habré de publicar próximamente en RITMO de la edición española del disco me evita extenderme en esta ocasión sobre el particular.

Cuando, cercana ya la madrugada del 8 de septiembre, Leonard Marcus, elegido Presidente del Jurado para las sesiones del Premio Koussewitzky, anunciaba que la página de Dutilleux resultaba vencedora del mismo por cuatro votos, contra dos para Lutoslawski y uno para Boesmans, Rostropovitch se llevaba como intérprete su segundo galardón en esta edición de Montreux y EMI acumulaba su tercera victoria en el transcurso de la misma. Para los que habíamos constituido el Jurado concluía la que, sin ningún género de dudas, había sido la más extenuante convocatoria del certamen en sus nueve años de vida.

J. L. P. A.

DISCOS EDITADOS ENTRE EL 1 DE ENERO Y EL 15 DE FEBRERO DE 1977

(Relación confeccionada por Angel Carrascosa Almazán)

I. ORQUESTAL

- BEETHOVEN: **Concierto para piano número 3. Rondó en Si bemol mayor.** S. Richter, Orquesta Sinfónica de Viena. Director, K. Sanderling. DG, 25 38 327. 300 ptas.
- BEETHOVEN: **Concierto para piano número 5, «Emperador».** R. Firkusny, Orquesta New Philharmonia. Director, U. Segal. Decca, PFS 4291. 405 ptas.
- BEETHOVEN: **Sinfonía número 7. Obertura Fidelio.** Orquesta del Concertgebouw. Director, W. Sawallisch. Philips, 65 39 029. 285 ptas.
- BERLIOZ: **Sinfonía Fantástica.** Orquesta Sinfónica de Bamberg. Director, J. Perlea. Marfer, M 50-248 S. 225 ptas.
- BIZET: **Suites de «Carmen» y «Arlesiana».** Orquesta de la Residencia, La Haya. Director, W. van Otterloo. Philips, 25 38 065. 285 ptas.
- BRAHMS: **Concierto para violín.** A. Korsakov, Orquesta Sinfónica de la Radio-Televisión Belga. Director, R. Defossez. DG, 25 38 323. 300 ptas.
- BRAHMS: **Sinfonía número 3. Obertura Trágica.** Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, L. Maazel. DG, 25 38 327. 300 ptas.
- BRUCKNER: **Sinfonía número 4, «Romántica».** Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. DG, 25 30 674. 450 ptas.
- BRUCKNER: **Sinfonía número 9.** Orquesta Pro Música, de Viena. Director, J. Horenstein. Marfer, M 50-250 S. 225 ptas.
- CHOPIN: **Concierto para piano número 2. Polonesas números 3 y 6.** S. Askenase, Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, L. Ludwig. DG, 25 38 056. 300 ptas.
- DOHNANYI: **Variaciones sobre una canción infantil.** RACHMANINOV: **Rapsodia sobre un tema de Paganini.** C. Ortiz, Orquesta New Philharmonia. Director, K. Koizumi. EMI, 065-02724 Q, cuadrafónico. 440 ptas.
- FALLA: **Noches en los jardines de España.** GRIEG: **Concierto para piano.** G. Novaes, Orquesta Sinfónica de Viena. Director, H. Swarowski. Marfer, M 50-255 S. 225 ptas.
- GRIEG: **Peer Gynt: «Suites» 1 y 2. Día de boda en Troidhaugen. Marcha de Sigurd Josalfar.** Orquesta Sinfónica de Bamberg. Director, R. Kraus. Orquesta Sinfónica de Nordmark. Director, H. Steiner. DG, 25 38 375. 300 ptas.
- HAENDEL: **Conciertos a dos coros. Oberturas «Agripina» y «Ariadna».** Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marrimer. EMI, 065-02701 Q, cuadrafónico. 440 ptas.
- HAYDN: **Conciertos para violoncelo números 1 y 2.** Ch. Walewska, Orquesta Inglesa de Cámara. Director, E. de Waart. Philips, 65 00 381. 425 ptas.
- HAYDN: **Conciertos para piano en Re mayor y Sol mayor.** A. Benedetti-Michelangeli, Orquesta de Cámara de Zurich. Director, E. de Stouz. EMI, 063-02614. 420 ptas.
- HAYDN: **Sinfonía número 104, «Londres».** SCHUBERT: **Sinfonía número 8, «Inacabada».** Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. EMI, 065-02643 Q, cuadrafónico. 440 ptas.
- LISZT: **Conciertos para piano números 1 y 2.** G. Ohlsson, Orquesta New Philharmonia,

M. Atzmon. EMI, 065-02597 Q, cuadrafónico. 440 ptas.

- LISZT: **Fantasia húngara. Rapsodias húngaras números 4 y 5.** BRAHMS: **Cuatro danzas húngaras.** S. Cherkassky, Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. DG, 25 38 005. 300 ptas.
- MOZART: **Conciertos para piano números 9 y 26, «Coronación».** I. Haebler, Orquesta Sinfónica de Londres. Director, W. Rowicki. Philips, 65 39 009. 285 ptas.
- MOZART: **Conciertos para violín números 5, «Turco», y 7.** H. Szeryng, Orquesta New Philharmonia. Director, A. Gibson. Philips, 65 39 027. 285 ptas.
- MOZART: **Conciertos para violín número 7, y «Adelaida», K 294 a. Y. Menuhin,** Orquesta del Festival Menuhin. EMI, 063. 420 ptas.
- PAGANINI: **Concierto para violín número 1.** TCHAIKOVSKY: **Concierto para violín.** B. Gimpel, Orquesta Sinfónica de la Radio de Baden-Baden. Director, R. Reinhardt. I. Gitlis, Orquesta Sinfónica de Viena. Director, Heinrich Hollreiser. Marfer, M 50 253 S. 225 ptas.
- RACHMANINOV: **Conciertos para piano números 1 y 2.** T. Vasary, Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Y. Ahronovitch. DG, 25 30 717. 450 ptas.
- RACHMANINOV: **Concierto para piano número 3.** J. Alfidi, Orquesta Nacional de Bélgica. Director, R. Defossez. DG, 25 38 322. 300 ptas.
- RESPIGHI: **Aires y danzas antiguas.** Orquesta de Cámara de Los Angeles. Director, N. Marriner. EMI, 065-82080 Q, cuadrafónico. 440 ptas.
- SIBELIUS: **Suite de «Lemminkainen». Karelia.** Orquesta Sinfónica de la Radio de Helsinki. Director, O. Kamu. DG, 25 30 656. 450 ptas.
- J. STRAUSS II: **Oberturas de «El Murciélago» y «El Barón Gitano». Polcas de «Ana» y «Tris-tras». Valses del «Danubio Azul» y «Emperador».** Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. EMI, 065-02642 Q, cuadrafónico. 440 ptas.
- J. STRAUSS II: **Obertura de «El Murciélago». Valses del «Emperador», «Danubio Azul» y «Cuentos de los bosques de Viena». Polcas de «Ana», «Tris-tras» y «Eljen a magyar».** J. STRAUSS I: **Marcha Radetzky.** Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín. Director, F. Fricstay. DG, 25 38 141. 300 ptas.
- STRAVINSKY: **Concierto para piano y viento. Concierto ébano. Sinfonías para instrumentos de viento. Octeto.** Th. Bruins, Conjunto de Viento Holandés. Director, E. de Waart. Philips, 65 00 841. 425 ptas.
- TCHAIKOVSKY: **Sinfonía número 5.** Orquesta Sinfónica de Bamberg. Director, H. Hollreiser. Marfer, M-50 247 S. 225 ptas.
- TCHAIKOVSKY: **Sinfonía número 5.** Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. DG, 25 30 699. 450 ptas.
- WAGNER: **Fragmentos orquestales.** Orquesta Sinfónica de Bamberg. Directores: H. Swarowski y H. Hollreiser. Marfer, M-50 252 S. 225 ptas.
- WAGNER: **Fragmentos orquestales de «Tannhäuser», «Lohengrin», «Maestros Cantores» y «Tristán e Isolda».** Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, R. Kubelik. Orquesta Lamoureux. Director, I. Markevitch. DG, 25 38 014. 300 ptas.

II. CAMARA

- BRAHMS: **Sonatas para violín y piano números 2 y 3.** A. Grumiaux, G. Sebök. Philips, 95 00 108. 425 ptas.
- DVORAK: **Cuartetos para cuerda números 8 y 10.** Cuarteto de Praga. DG, 25 30 719. 450 ptas.
- SCHUBERT: **Quinteto «La Trucha».** Trío Beaux Arts, S. Rhodes, G. Hortnagel. Philips, 95 00 071. 425 ptas.

III. INSTRUMENTAL

- CHOPIN: **Las 4 Baladas. Fantasia en Fa menor.** P. Frankl. Marfer, M 50-251 S. 225 ptas.
- CHOPIN: **Los 19 Valses.** I. Haebler. Philips, 65 39 007. 425 ptas.
- CHOPIN: **15 Valses.** G. Novaes. Marfer, M 50-256 S. 225 ptas.
- CHOPIN: **24 Preludios. Polonesa número 6.** G. Anda. DG, 25 38 328. 300 ptas.
- SCHUBERT: **Impromptus números 5 al 8, op. 142. Piezas («Impromptus») D 946.** A. Brendel. Philips, 65 00 928. 425 ptas.
- SCHUBERT: **Sonata número 16 en La menor, op. 42. Melodía húngara D 817. Allegretto D 915. 11 Escocesas D 781.** A. Brendel. Philips, 65 00 929. 425 ptas.

IV. VOCAL Y CORAL

- MAHLER: **«Lieder» y Cantos de la época juvenil.** R. Hermann, G. Parsons. EMI, 065-02579. 440 ptas.
- ORFF: **Carmina Burana.** Armstrong, English, Allen, Coro y Orquesta Sinfónica de Londres. Director, A. Previn. EMI, 065-02631 Q, cuadrafónico. 440 ptas.
- SCHUBERT: **Viaje invernal. Canto del cisne.** D. Fischer-Dieskau, G. Moore. EMI, 165-01762/3, dos discos. 880 ptas.

V. RECITALES

- GENCER, Leyla (soprano): **Arias de Donizetti, Verdi y Catalani.** Con la Orquesta Sinfónica de la Radio de Turín. Director, A. Basile. Zafiro.
- MUSICA RENACENTISTA PARA LAUD, DE INGLATERRA. **Piezas diversas de DOWLAND, MORLEY, etc.** Archiv, 25 33 157. 475 ptas.
- NAVIDADES FESTIVAS. **Piezas diversas.** Niños Cantores de Viena. Orquesta de Cámara de Viena. Director, H. Gillesberger. RCA, PPL 1-8020. 425 ptas.
- DEL RENACIMIENTO AL BARROCO: **Piezas diversas para laúd y guitarra.** O. Ohlsen. EMI, 063181 870 420 ptas.
- STARKER, Janos: **«El violoncelo romántico español».** Obras de ALBENIZ, CASSADO, FALLA, GRANADOS y MORENO TORROBA. Con L. Pommers, piano. Discophon, S 4281.
- WILLIAMS, John: **Piezas para guitarra,** de SOR, SEGOVIA, ALBENIZ, GRANADOS, PONCE, VILLA-LOBOS, D. SCARLATTI, MADRIGUERA, TANSMAN, LAURO, GOMEZ CRESPO y DUARTE. Discophon, S 4282. 350 ptas.

Catálogo general

DISCOS - CASSETTES - CARTUCHOS - LIBROS

música clásica

POLCAR 77

DE NUEVO «COSÌ FAN TUTTE»: LA ESPERADA VERSION DE DAVIS Y LA INESPERADA DE LEINSDORF

«Ah no, non posso contro un figlio innocente alzar l'aspra bipenne... da ogni fibra dià sen fuggon le forze, e gl'occhi miei torbida notte ingombra...»

[Idomeneo, acto II, escena IX (núm. 27). Varesco-Mozart.]

En nuestro mundo es frecuente hallar ciertos factores de control difícil, casi imprevisible, cuyo pronóstico resulta en extremo arduo; así, imprevisibles son las fluctuaciones de la libra, Jimmy Carter, la reforma sindical española, las actitudes de Idi-Amin Dadà y, desde luego, la política comercial de las Empresas discográficas nacionales. Un observador imparcial que se acercara a la primera edición del Catálogo confeccionado por mi compañero Angel Carrascosa hallaría que el libro, en el apartado dedicado a la música escénica de Mozart, recoge una única versión en discos de Così, la dirigida por Sir Georg Solti, que yo comenté hace unos meses en RITMO (número 462, junio-julio). Si este mismo observador coteja próximamente la nueva edición del Catálogo, comprobará que las versiones de la obra en el mercado han aumentado a tres (a Solti se añaden actualmente Colin Davis en Philips y Erich Leinsdorf en RCA) (*), paradójicamente, las tres únicas, a nivel mundial, que recogen íntegramente todo el material literario-musical creado por Mozart y Lorenzo da Ponte. Nuestro mercado (imprevisible) puede, en estos momentos, no tener a disposición del adquirente ni una sola interpretación de El rapto en el serrallo, pero ofrece al comprador la posibilidad de elegir cualquiera de los tres Così realmente completos registrados en la historia fonográfica de dicha ópera.

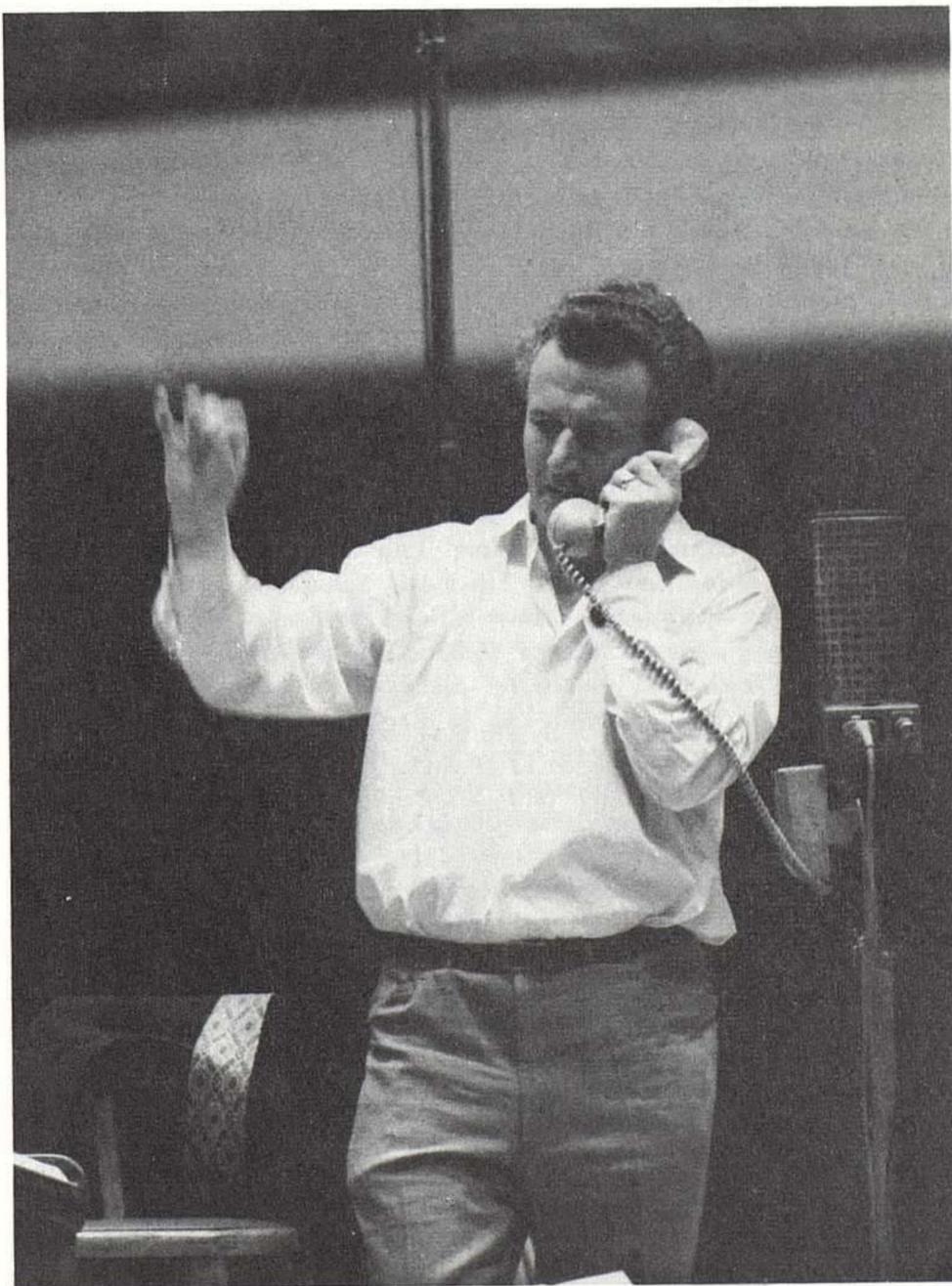
«Rebus sic stantibus», como dicen los economistas, parece llegada la hora de referirse, aunque sea muy brevemente, a esa pequeña historia discográfica de la ópera mozartiana. La versión, más o menos completa, de mayor antigüedad que nos ha llegado es la de Fritz Busch, grabada en el Festival de Glyndebourne en los años 30. Dos décadas después, en 1955, graba Karl Böhm para Decca su primera interpretación (que llamaremos I) con Lisa della Casa y Anton Dermota en la cabecera de reparto. El mismo año, en Londres, Karajan lleva al disco su única versión de la pieza: Schwarzkopf y Simoneau son la base del registro EMI, que produce Walter Legge. Ocho años más tarde, en 1963, vuelve Böhm a llevar Così al disco (versión II), en nueva empresa de EMI, que reúne a Schwarzkopf, Christa Ludwig y Alfredo Kraus; en ese mismo año Deutsche Grammophon financia la grabación de la obra por Eugen Jochum, que emplea a Wunderlich como «Ferrando» y a Fischer-Dieskau como «Alfonso». En 1968 se registra la versión de Leinsdorf ahora publicada entre nosotros. Es Otto Klemperer quien, en 1972, embarca a EMI en un nuevo Così. Un año después Solti interpreta en estudio su versión, estudiada en mi Così fa Berganza, y de la que sobresalen la cantante española y Tom Krause como «Guglielmo». Por fin, en 1974, graba Colin Davis la verdadera versión que Philips ha editado en España en 1976, y Deutsche Grammophon lleva sus equipos al Festival de Salzburgo para tomar en vivo la interpretación teatral de Karl Böhm (versión III), realizada el 28 de agosto, el día en que el veterano maestro arribaba a los ochenta años de edad. Todas las interpretaciones anotadas tienen lugar en italiano: existen versiones adaptadas a la lengua vernácula de los actuantes que en algún caso son dignas de mencionarse, como la realizada en el Metropolitan de Nueva York por CBS bajo la dirección de Fritz Stiedry (con Eleanor Steber como «Fiordiligi»), o la producida en la República Democrática Alemana para VEB con Otmar Suitner como director (Opera de Berlín Este en pleno, con Schreier y Adam a la cabeza). De cualquier manera, entiendo que estas versiones tienen un carácter marginal.

De las grabaciones apuntadas, puede otorgarse a varias de ellas la categoría del sobresaliente. Para entendernos, podríamos hablar de versiones de «primera» y «segunda división». En mi consideración personal (volvemos, pasado el tiempo, al siempre reconfortante uso del subjetivismo crítico), de «primera división» son las realizaciones de Karajan, la segunda de Böhm, la de Colin Davis

y, parcialmente, creo que también lo es en bastantes momentos la muy singular de Klemperer. Se puede constatar que, en general, ha sido EMI la firma más afortunada con la partitura.

Un poco de estadística nos llevaría a observaciones significativas. Por empresas, es EMI la Compañía más devota de Così, cuya grabación ha financiado en tres ocasiones y de refilón (la versión de Suitner para VEB) en una cuarta; Deutsche y Decca se anotan dos producciones cada una, mientras RCA y CBS, las dos firmas norteamericanas, apuntan una en sus respectivos catálogos. El hombre que más veces ha dirigido la página es, naturalmente, Karl Böhm, con tres versiones, realizadas, sucesivamente, a los sesenta años, al borde de los setenta y a los ochenta justos. Los cantantes más vinculados a la obra resultan ser Elisabeth Schwarzkopf (doblete de «Fiordiligi») y Christa Ludwig (ídem de «Dorabellas»); Schreier es, en el elenco masculino, el más habitual de la ópera (dos «Ferrandos»). Entre las orquestas, dos han repetido la composición: la London Philharmonic (Busch y Solti) y la Filarmonica de Viena (Böhm, I y III). El caso extremo lo constituye la Philharmonia Orchestra de Londres, en sus dos nombres de Filarmonía y Nueva Filarmonía, que parece haberse especializado personalmente en la ópera mozartiana: en su haber se cuentan cuatro grabaciones, a cargo de Karajan, Böhm (versión II), Leinsdorf y Klemperer, todo un récord.

Respecto a la integridad de la partitura, todas las versiones citadas (a excepción de las tres editadas en España) presentan cortes de distintos tipos y grados. Todas omiten de principio, según práctica que se sigue habitualmente en la escena, los números 7 y 24 de la partitura: el «duettino» «Al fato dan legge», entonado por los dos soldados antes del coro «Bella vita militar», y la segunda aria de «Ferrando» en el acto II, «Ah; io veggio», que éste canta antes del «Per pietà» de «Fiordiligi». De otra parte, los recitativos son escindidos con mayor (Klemperer, Karajan, Böhm, I) o menor (Böhm, III; Jochum, Busch) amplitud. Cortes en los finales de los dos actos figuran asimismo en las versiones I y III de Böhm, en Busch y en la inglesa de Stiedry. Karl Böhm es, con



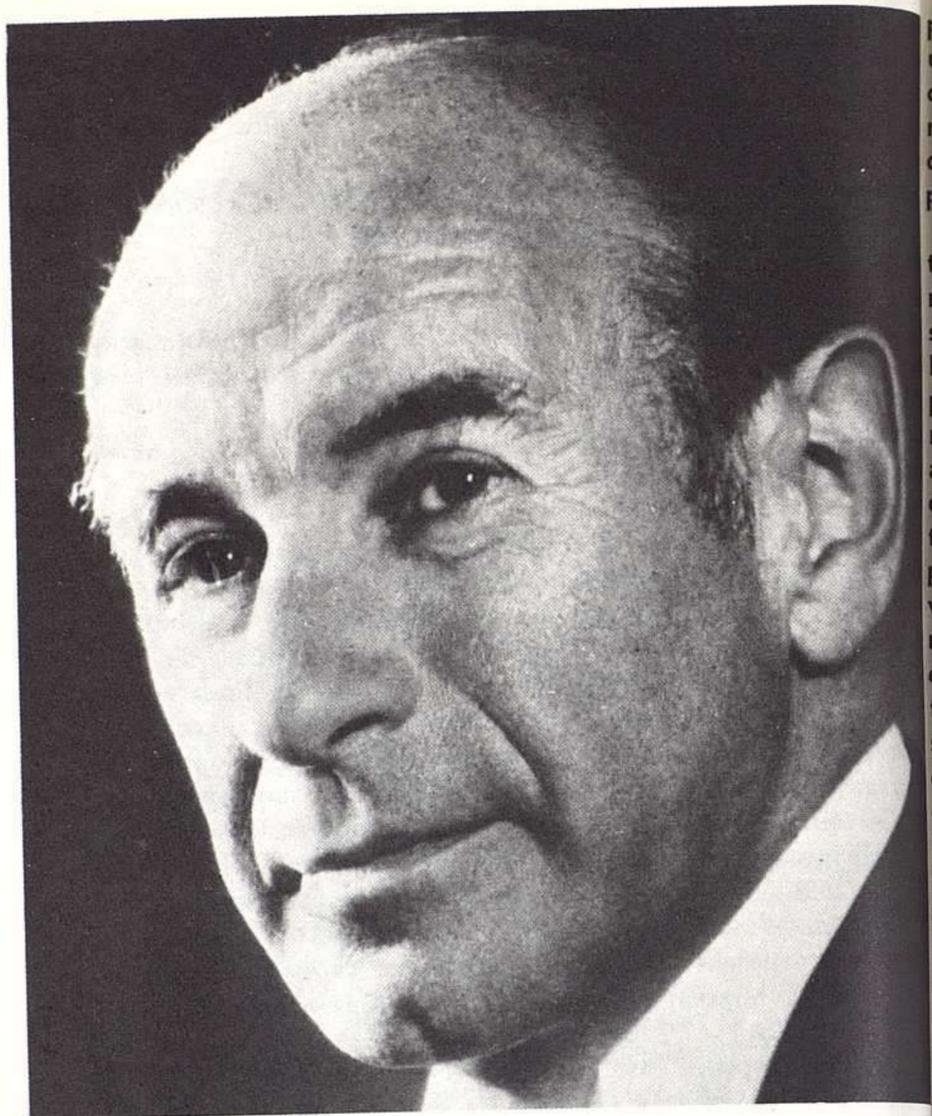
Colin Davis

(*) A la hora de editarse estas líneas, la cifra ha aumentado a cuatro con la publicación por Decca del primer Così grabado por Karl Böhm.

todo, el músico que más «amputaciones» ha inferido a la obra en sus versiones discográficas; si bien en su segunda realización, por imposición de Legge, Böhm hubo de ser escrupuloso con el pentagrama, en las versiones I y III los resultados finales mostraron severas reducciones. Ya la primera interpretación de Böhm con la Filarmónica de Viena (versión I) reflejó abundancia de cortes, pero la segunda efectuada con esta Orquesta (versión III del total), más reciente, alcanzó fronteras difícilmente rebasables: a los ya mencionados seccionamientos de los «Finales» se añaden cortes en el segundo quinteto, «Di scrivermi»; en el coro militar, en la segunda aria de «Despina» («Una donna a quindici anni»), en el aria de «Giuglielmo», «Donne mie, la fate a tanti!», y en el mismísimo dúo, «Fra gli amplessi»; aún más que esto, Böhm omite el aria de «Dorabella», «E amore un ladroncello», y el «Tradito, schernito», de «Ferrando».

Es hora ya de referirse a las versiones de Davis y Leinsdorf. Mis preferencias particulares (nuevo subjetivismo) se inclinan totalmente del lado de Colin Davis, cuya interpretación parece un milagro. La suya es la aproximación de un hombre joven, más que desvelador de los secretos de la obra, admirador rendido de los tesoros de la partitura. Davis toca *Così* «con amore», y esto se nota desde la misma «Obertura». La sensación que el director de Covent Garden transmite a su oyente es, esencialmente, la del entusiasmo: de no haber confirmado en la charla personal el grado de fascinación que Davis siente por *Così fan tutte*, me bastaría la audición para presentir el enorme grado de cariño que este músico tiene a los pentagramas de Mozart. Durante toda la obra, Davis da la impresión de decir al tocar: «¡Pero qué hermoso es esto!». Naturalmente, es vital que un artista sea capaz de transmitir estas impresiones propias para que podamos hablar de interpretación en sentido lato; Colin Davis sí consigue irradiar su «estado amoroso» en torno a la obra y, aún más importante, su profundo conocimiento de la sutileza psicológica que la pieza alberga a distintos niveles. Dos ejemplos pueden bastarnos. En el primer quinteto, «Sento, o Dio!» —la aparición de los dos amantes al ritmo marcial se produce en ámbito de máxima burla—, Davis va literalmente «marcando el paso» con el estribillo; pero al llegar al centro del pasaje, con la irrupción de «Dorabella» en su «Ah no, no, non partirai», la atmósfera se vuelve dramática, casi trágica: las hermanas están creyendo la farsa con verdadero dolor y el mismo cambio de color psíquico hace ya presumir el fin de la obra, que la chanza puede volverse como un «boomerang» contra sus urdidores. El otro caso de introspección emotiva se da en el maravilloso «Fra gli amplessi»: cuando «Ferrando» interviene para hacer dúo el aria inicial, canta en un instante su amor a «Fiordiligi» con la misma música que acompañó su himno de fidelidad a «Dorabella» en la primera escena (tercer trío: «Una bella serenata/far io voglio a la mia dea»); Davis, en detalle magistral no oído a ningún otro directo de *Così*, permite escuchar varios compases antes el anticipo de esta melodía en violines segundos y violas, mientras «Fiordiligi» trata de rechazar a su pretendiente, como una prueba de que, efectivamente, la comedia ha sufrido un giro copernicano no presentido por quien la ideó.

Las bazas favorables al juego de Davis comienzan en sus propios cantantes. Montserrat Caballé, en insólito regreso a papeles mozartianos que parecía haber abandonado después de los inicios de su carrera, compone una «Fiordiligi» antológica, que fuerza a comparar su labor con la de Elisabeth Schwarzkopf y Lisa della Casa, máximas exponentes fonográficas del personaje. Sus arias poseen esa magia de la técnica indiscutible aplicada al servicio de un concepto; quizá no existe en discos otro «Come scoglio» parangonable a este. La escena de la capitulación ante «Ferrando» se produce con la mayor ternura, y la ilusión con que, poco después, entona la Caballé el canon de la cena de bodas confirma un lirismo ingenuo de esta «Fiordiligi» que hace del cometido de nuestra cantante creación absoluta. Janet Baker ha podido parecer, a primera vista, un estrambótico capricho de Davis para el «rôle» de «Dorabella»: nada más que a primera vista, porque a la Baker sólo le ha faltado apellidarse Berganza para ser la mejor «Dorabella» del disco. Oír a esta artista, que ha cantado triunfalmente las mejores piezas trágicas de Händel o el mismo Mozart, entonar a su aire el paródico «Smanie implacabili» es una humorada que no tiene precio. Debo admitir que yo mismo no esperaba de Janet Baker tanta picardía a la hora de incorporar este papel, aunque sí era vaticinable que en sus manos «Dorabella» resultase una mezcla de refinamiento encorsetado y sensualismo de ribetes tremendistas. Ileana Cotrubas, cuya carrera se halla en estos momentos en plena ascensión (cfr. «Più pppp...», en el mes de octubre de este año, número 465), es una simpática «Despina», graciosa sin



caer en los histrionismos de Jane Berbiè (Solti), aunque no puede igualar a Reri Grist (Böhm, III), que en este papel no tiene prácticamente competidoras ni en el disco ni en el teatro.

Los intérpretes masculinos del *Così* de Davis, siendo su labor meritoria, no brillan a la misma altura que las mujeres del reparto. Nicolai Gedda, excelente mozartiano con Klemperer («Tamino» y «Octavio»), tiene un problema de edad a la hora de encarnar «Ferrando»: con todo, Gedda realiza un gran esfuerzo para rejuvenecer su voz, pero la cuestión es que este esfuerzo es perceptible. Gedda tiene que forzar unos matices que sus compañeros de reparto poseen naturalmente. Aún con todo esto, debo añadir que su segunda aria, ese habitualmente omitido número 24 de la partitura, está cantada con belleza extraordinaria; pero en «Una donna amorosa» la comparación entre Gedda y el «Ferrando» por esencia de nuestros días, Schreier (Böhm, III, y Suitner), es rotundamente favorable a este último. Siendo, vuelvo a insistir en ello, un excelente intérprete de Mozart («técnica y musicalidad absolutamente irreprochables» y «perfecta elegancia clásica» ha predicado de Arturo Reverter en su valioso estudio sobre La interpretación vocal en Mozart, en RITMO, número 459, marzo de 1976), Gedda «suplanta» a los tres grandes «Ferrandos» de los 50, 60 y 70: Simoneau, Wunderlich y Schreier, respectivamente. Wladimir Ginzburg compone un «Guglielmo» de una pieza, y acaso radica en él la limitación de su labor: ante la riqueza de caracterización psicológica de que hacen gala sus compañeros en la grabación, elaboración de Ganzarolli aparece como intachable en lo vocal y quizá demasiado determinada, directa, sin «ondulaciones», en lo interpretativo. Tom Krause, «Guglielmo» de Solti, y Rolando Panerai, «Guglielmo» de Karajan, son alternativas más interesantes para el personaje. Richard van Allan se erige en excepción de lo dicho sobre los varones de este registro: su labor está entre las virtudes más grandes de este *Così*. Ya es, de entrada, un acierto absoluto que Colin Davis el haber buscado a un «Alfonso» joven, que en el caso se permite hacer la competencia al mejor intérprete para el disco del personaje, Dietrich Fischer-Dielkau (Jochum), sin mermado de la comparación.

Ante todo este balance, marcadamente positivo, ¿qué opinión merece Leinsdorf en su *Così*? Vaya por delante una afirmación que es fácil verificar al escuchar los discos: Leinsdorf es un gran director de Mozart. Por esto su *Così* hay que tomarlo muy en serio: este músico singular, que es, pongamos por caso, intérprete menos relevante que un Solti, como intérprete de Mozart es mucho más apreciable que el maestro húngaro. Yo, personalmente, tengo una fuerte simpatía hacia este artista impredecible (imprevisible): las circunstancias más actuales vuelven a poner en candilero el nombre de Leinsdorf, a causa, por una parte, de su inmediato nombramiento para la dirección de la Opera de Berlín, y por otra, de

publicación de su picante autobiografía, Cadenza, editada hace unos meses. Su dirección en Così es, generalmente, ligera, muy precisa, rítmicamente inexorable, de «tempos» rápidos y máxima claridad en las texturas. La respuesta a su mando de esa orquesta que parece especializada en Così, la (New) Philharmonia, es siempre atenta y espontánea.

El problema de Leinsdorf son sus cantantes, que van en sus trabajos de lo sublime a lo hediondo. La sublimidad llega de la mano de Tatiana Troyanos: es curioso comparar el paralelismo de su carrera, en cuanto a los papeles interpretados, con la de Teresa Berganza. Hace relativamente poco presenciaba en Salzburg su éxito personal con el «Sexto» de La clemencia di Tito (cfr. RITMO número 466, noviembre de 1976, en la sección «Música en vivo»); acabo de escuchar su Carmen en la grabación de Solti (que en origen iba a haber cantado Teresa Berganza), que vuelve a ser un triunfo particular de esta artista. Tatiana Troyanos es una intérprete de primera categoría, que vive los papeles con convicción y vitalidad parejas: cuando, empezando su carrera, registró esta «Dorabella», ya podían advertirse infinidad de rasgos propios de la excelente cantante que hoy admiramos. Falta quizá toda la trastienda picaresca, de un lado, y la hondísima pasión, de otro, que son marchamo en la «Dorabella» de Teresa Berganza; no evita esto que en algunos pasajes (uno muy evidente, «E amore un ladroncello») la preferencia sea muy difícil de mantener sin reservas hacia el lado de la cantante española: señalar esto puede ser suficiente. Una última nota sobre la Troyanos: ¿publicará alguna vez Archiv ese disco extraordinario que contiene la cantata Endimione e Cintia, de Alessandro Scarlatti, que esta artista canta junto a Reri Grist?

Del resto del reparto en el Così de RCA cabe apuntar calificativos para todos los gustos. Leontyne Price no tiene ni voz ni habitualidad para el teatro de Mozart: «Fiordiligi» le viene pequeña a esta especialista de la «Leonora» del Trovador o de Tosca, y, como Gedda en el registro de Philips, tiene que forzar su voz para achicarla a las demandas de la música. Aunque la línea vocal es buenísima y no hay nada «borroso» en la labor de la Price, este «forzar las tintas» resta fresca a un papel para el que otra Price, Margaret, ha sabido dar toques muy personales (versión de Klemperer), que poco o nada tienen que ver con el estilo de una Schwarzkopf. Judith Raskin, cantante muy querida de George Szell, es una «Despina» bullidora, más recatada de lo normal y dotada de una extraña elegancia cuya conexión con el papel es más que discutible: en cualquier caso, su labor es musicalmente sobresaliente, como corresponde a quien ha cantado esa joya que es el Exultate, Jubilate (en la lectura de referencia de Szell) con más pureza que ninguna otra colega. El caso de Sherrill Milnes es similar al de Leontyne Price: «Guglielmo» le viene corto al barítono americano, y el cantante ha de extremar el empleo de sus recursos, a pesar de que el temperamento provoque algún que otro «desmadre» (en el recitativo posterior a «Fra gli amplessi», muy concretamente). George Shirley es la cruz de este registro: muy pocas veces le es dado a un oyente atender a una voz de tesitura tan indefinible (imprevisible). Aparte de la más aséptica ausencia de color tímbrico alguno y de una tendencia a hacer de «Ferrando» un muchachito lacrimógeno de marcada predisposición al lloriqueo, la «voz» de este hombre fluctúa en su indeterminación de alturas entre los más afalsetados agudos de la «Reina de la noche» y los rugidos del dragón «Fafner»: sencillamente detestable. Finalmente, Ezio Flagello se conforma con hacer de «Alfonso» un bufón vividor, en línea de constante payasada: no hace falta decir más.

De todo lo anterior, la conclusión manifiesta sería, adoptando un sentido maniqueísta de la crítica, decir que el Così de Leinsdorf es execrable, en contraposición al admirable de Colin Davis. Pero... «non posso alzar (...) l'aspra bipenne...». No, arrojar a la papelera la grabación de RCA sería caer en una simplificación, muy cómoda, desde luego, pero mínimamente fiel a la realidad. Hay muchas cosas en este Così fan tutte que merecen atención y entusiasmo, y no es la menor la sensacional dirección de orquesta. Casi me atrevería a decir que grabar una pieza tan hermosa como Così

redime por principio a cualquier intérprete..., aunque haya casos en que el perdón aparezca como un bien inalcanzable (pienso en Mr. George Shirley).

Ambas grabaciones cuentan con clavecinistas de excepción: Wanda Aveling en la de RCA, John Constable en la de Philips. Dentro de sus muy elevados niveles de inventiva, quizá tendría que situar a la clavecinista de Leinsdorf ligeramente por encima: algunas de sus improvisaciones, como la que cierra la intervención de «Alfonso» («Abbate pazienza») tras el «Tradito, schernito», al final de la cara 7, son absolutamente geniales por gracejo creativo. El sonido es bastante bueno, con algunos grados de distorsión en varios finales de cara, en la grabación de RCA, y buenísimos, con una limpieza de superficie total, en la de Philips.

Mi conclusión personal, en resumen, sería un decantamiento pleno por el Così de Davis, sin olvidar de cara al futuro algunas de las virtudes más acusadas del de Leinsdorf... Todo esto siempre que alguien no convenza a Böhm en el porvenir para que se anime a grabar de nuevo la obra, a ser posible, completa.

JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA

MOZART, Wolfgang Amadeus: **Così fan tutte**. Caballé, Baker, Co-trubas, Gedda, Ganzarolli, Van Allan; Coro y Orquesta del Covent Garden, Royal Opera. Director, Colin Davis (PHILIPS, 67 07 025/04, álbum de 4 LPs con libreto; P. V. P. en oferta: 1.360 ptas.; P. V. P. normal: 1.700 ptas.).

L. Price, Troyanos, Raskin, Shirley, Milnes, Flagello; Ambrosian Singers, New Philharmonia. Director, Erich Leinsdorf (RCA, LSC, 6416, álbum de 4 LPs con libreto; P. V. P.: 1.600 ptas.).

«CHRISTUS», IMPORTANTE APORTACION AL CONOCIMIENTO DE LA OBRA DE FRANZ LISZT



Las series Liszt de Hungaroton, que distribuye entre nosotros Hispavox, han contribuido eficazmente a ampliar el conocimiento de la obra del gran músico de Reiding. Así, ha de aplaudirse, de entrada, que dentro de esta serie llegue también Christus a nuestro país. El álbum, de tres discos, propone a precio de oferta razonable (el precio normal es alto) el encuentro con las tres horas de duración de una obra casi absolutamente desconocida hoy por estos pagos, y lo hace con gran decoro a todos los niveles: interpretativos, técnicos e informativos. He aquí discos que vienen a hacer cultura. Vaya por delante esta rotunda afirmación inicial para situar mejor el comentario, no necesariamente entusiasta, que sigue.



Guitarras - Música - Pianos - Instrumentos
Armoniums - Transistores - Radio - Castañuelas

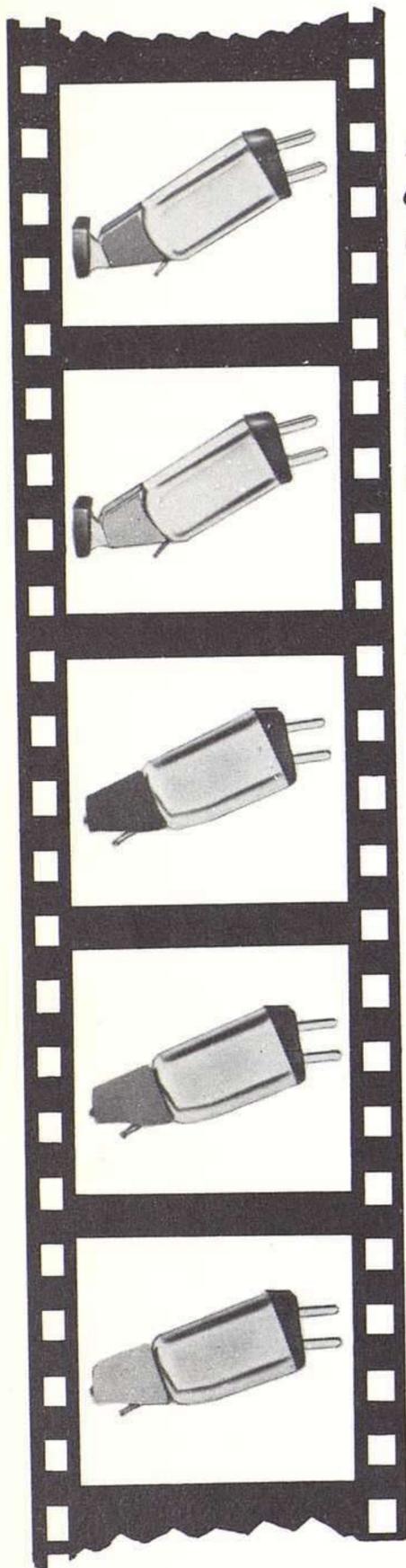
*La casa más surtida en discos
microsurca de toda Andalucía*

Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA

IMAGEN

PERFECTA



Así será la imagen estéreo que percibirán sus oídos: clara, nítida, imponente, con esa sensación de realidad, de inigualable presencia acústica que Vd. buscaba y que le parecía imposible alcanzar.

Una imagen así sólo puede conseguirse con una cápsula de superior calidad.

EMPIRE

CAPSULAS MAGNETICAS

En sus series 2.000 y 4.000 le ofrece la imagen que Vd. deseaba oír.

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



Representado en España por
ATAIO* INGENIEROS S.A.

DIVISION DE AUDIO

MADRID-16
Enrique Larreta, 10-12
Tels. 733 05 62 - 733 37 00
Telex. 27249 -Cable: Teleataio

BILBAO-13
Simón Bolívar, 27
Tel. 42 20 50

SEVILLA-11
Avda. Ramón de Carranza, 12
Tel. 45 18 30

VALENCIA-8
Avda. del Cid, 2
Tel. 326 72 00

BARCELONA-6
Ganduxer, 76
Tel. 211 44 66

Christus no es obra de ejecución frecuente. ¿Por qué? Trece causas apuntaba John Warrack en The Gramophone, marzo de 1972, al comentar la edición inglesa de este mismo pionero solitario registro: las dificultades para preparar una obra tan larga; sus características especiales, equidistantes de las más comunes a los oratorios de concierto (estructura musical) y a la música litúrgica (texto); en fin, cierto desequilibrio entre su extensión y la calidad e inspiración del material musical empleado. Bien. Yo creo que estas causas tienen a su vez otras, y que, en realidad, son los síntomas de una «enfermedad» que hay que diagnosticar así: Franz Liszt intentó lograr con Christus, obra que la que se atareó más o menos intermitentemente durante veinte años, esa obra-síntesis soñada por muchos músicos decimonónicos y realizada por muy pocos —Beethoven, Berlioz, Wagner— y para la que él, sencillamente y aun admirando la abundancia y calidad de sus cualidades creadoras, no estaba dotado.

Por ejemplo, aun trabajada sólida e inteligentemente la distribución de la obra en tres partes, que tienen por ejes respectivos la Natividad, Predicación y Pasión y Muerte de Jesucristo, Liszt no consigue una unidad formal superior o integradora. Muchos de los catorce números de que consta exhiben la falsilla original y hasta aspiran a disfrutar de vida independiente. El «Angelus» y el bello «Stabat Mater speciosa», en la primera parte, así como las «Bienaventuranzas» de la segunda o el «Aleluya» de la tercera, podrían engrosar con derecho las reducidas filas del repertorio romántico. Otros momentos funcionan como corales de cámara o de cámara dramática: el «Pater noster» o el magnífico «Tu es Petrus» o incluso el «Stabat Mater dolorosa», de veintinueve minutos de duración, es una cantata completa para orquesta, coro y cinco solistas vocales, que seguramente ganaría con su ejecución en una parada; por su extensión, ascética expresión y situación en el contexto de la tercera parte, señala los momentos de máxima fatiga en la audición del oratorio completo. Pero lo más destacable es que Christus contiene hasta cinco auténticos y bellos poemas sinfónicos que en nada desmerecen de Mазzeppa, Los preludios, «Pater noster» o De la cuna a la tumba: «Rorate Coeli», con recitador; «Pater noster», sutil lección de orquestación; «Et ecce stella», berlioziano decorado para los Reyes Magos; «Et ecce motus», con recitador y coro, que describe la tempestad en el Tiberíades, y «Tristis est anima mea» que incorpora al tenor, la página más avanzada de la partitura puente entre Tristán y La noche transfigurada.

Tampoco consigue Christus un lenguaje «nuevo» que sistematice, refunda y recree las influencias más evidentes: el gregoriano, con citas literales, que da al conjunto un sabor arcaico y a veces monótono; Gluck y su incomparable dulzura en el tratamiento de la flauta; Händel, inevitablemente presente a través de la «Sinfonía Pastoral» de El Mesías; Bach, es casi obvio; Wagner, aún más obviamente; y, sobre todos, Berlioz, modelo consumado de Christus desde aquella infancia magistral y recóndita que presta alma, color y misterio a toda la primera parte del oratorio lisztiano. Probablemente, a Liszt le falla su propia síntesis personal, su intento de reunir en un mismo creador al artista místico y mundano que fue y al monje o al franciscano que quiso ser. Por eso, en esta ocasión se le ven demasiado al aire las tendencias, los esquemas y los procedimientos.

Aun así, Christus es una importante aportación al conocimiento cabal de la obra de Franz Liszt, y debe ser un motivo más para el estudio en profundidad, entre otros, de la sociología de la música de tema o motivación religiosos que nos dejó el siglo XIX. Sin Christus no podemos entender los matices de una cultura que produjo las obras religiosas de Mendelssohn, Berlioz, Brahms, Dvorak, Verdi y Bruckner. A nivel de influencia, sin este oratorio tampoco entenderíamos las visiones de Franck y Fauré. Incluso Parsifal puede recibir nuevas luces desde su estudio. Es ya bastante, pienso. Además, esta música, a veces árida en su expresión y a veces para enamorarse de ella en su alegre humildad, es el testimonio del esfuerzo individual, sin apoyos, de Liszt por ofrecer nuevas inquietudes a una Iglesia vuelta de espaldas desde hacía ya tiempo a la evolución de la Música. Por esto es acertado que la grabación se haya efectuado en una capilla de Budapest. No importa demasiado que la reverberación de la música perturbe a veces el delicado balance de la obra. Christus vuelve a su verdadero hogar, cuidadosamente servido por músicos sensibles de un país, Hungría, que hoy figura en primera línea de la pedagogía musical. El registro, por estas virtudes culturales, ha recibido el premio de la Academia Nacional Francesa del Ópera Lírico y el Premio Claude Rostand, de la Academia Charles Cros, de Francia. Por mi parte, creo que merece lugar en la discoteca construida con reflexión y afecto.—ANGEL F. MAYO.

FRANZ LISZT: CHRISTUS. Oratorio. Eva Andor (soprano), Zsuzsanna Németh («mezzo»), József Réti (tenor), Sándor Nagy (batería), József Gregor (bajo), Sándor Margittary (órgano), László Básti (recitador); Coro de Budapest, director, László Kérecsek; Coro de voces blancas Zoltan Kodaly, de Budapest; directora, Ilona Andor. Orquesta Nacional Húngara. Director, Miklós Rózsa. Album de tres discos. HUNS, 660-10/12, «estéreo». Precio de oferta: 900 pts. Precio normal: 1.275 pts.

DVORAK. Integral de la Obra para Solistas y Orquesta: **Conciertos para piano** (opus 33), **violín** (opus 53) y **violoncelo** (opus 104). **Romanza** (opus 11) y **Mazurek** (opus 49) **para violín y orquesta**. **Bosques silenciosos** (opus 68) y **Rondó** (opus 94) **para violoncelo y orquesta**. Rudolf Firkusny, piano; Zara Nelsova, violoncelo; Ruggiero Ricci, violín. Orquesta Sinfónica de San Luis. Director, Walter Susskind. Hispavox, álbum de tres discos, «éstereos», HVOS, 810-01/2/3. Precio oferta, 900 ptas.; precio normal, 1.200 ptas.

Los veinte años que separan las primeras y últimas producciones concertantes de Anton Dvorak (**Opus 11**, de 1873, y **Opus 33**, de 1876; **Opus 104**, de 1895) enmarcan la casi totalidad de su obra y permiten apreciar una formidable evolución desde el inmaduro **Concierto de piano** hasta el popularísimo para «cello», pieza considerada unánimemente como cumbre absoluta del género. Durante el curso de esos cuatro lustros logra Dvorak integrar en su estética nacionalista —haciéndola plenamente suya— la «forma sonata», al tiempo que enriquece su lenguaje armónico y moduladorio, bañado siempre por una inspiración inagotable. En concreto, resuelve plenamente el problema planteado por el primer movimiento de la forma concertante, pasando de la semifracasada adaptación literal del esquema clásico Exposición-Desarrollo-Recapitulación - Cadencia - Coda (**Opus 33**) a una más flexible estructura, en la que la Recapitulación se abrevia y la Cadencia se elimina (**Opus 104**), adoptando en el **Concierto de violín** la solución de unir con un pasaje «puente» primero y segundo tiempos. Y en lo que se refiere a la técnica de la variación, basta comparar las innumerables repeticiones —casi literales— del bello tema que abre la **Opus 33** con las sucesivas metamorfosis del correspondiente en la **Opus 104**: escúchese, por ejemplo, al comienzo del Desarrollo (compás 224), la entrada del «cello» «molto espressivo e sostenuto», con la melodía en aumentación y en la extraña tonalidad de «La bemol» menor.

Pese a las reservas apuntadas y a la dura actitud crítica de Alec Robertson en su libro sobre el compositor checo, estimo el **Concierto de piano** como una obra nada despreciable, como tampoco lo es el virtuoso «Mazurek» (encargo de Sarasate) o la melodiosa **Romanza** (opus 11). Hermosísimo es el **Concierto de violín**, sirviendo de preparación al de «cello» dos breves y atractivas páginas, las **Opus 94** y **68**. Gran interés musical posee, pues, este álbum —grabado por la Vox americana— en que se nos ofrece, bajo el criterio unificador de Walter Susskind, la producción integral solista —orquesta de Dvorak—. La excelente presentación, con estupendos comentarios de Richard Freed, y el buen prensado de los discos, contribuyen a elevar el nivel del conjunto por encima de la simple suma de las partes, disminu-



yendo los inconvenientes de una toma sonora poco clara a veces y la fortísima y numerosa competencia en el plano interpretativo: grandes solistas y directores al frente de primerísimas orquestas han registrado las obras aquí comentadas que, aun sin alcanzar cotas extraordinarias, reciben un tratamiento musical muy estimable por Susskind y sus colaboradores. Ricci nos ofrece una lectura brillante y apasionada (opuesta a la lírica serenidad de Perlman o Suk), de gran atractivo, superior a su primitiva versión con Sargent. Nelsova traduce con bello sonido, gran corrección y musicalidad su parte, aunque sin lograr el nivel de los «cellistas» ilustres citados más abajo. De Firkusny basta decir que ha sido el defensor máximo del **Concierto** (y, en general, de toda la producción pianística de Dvorak) en el último cuarto de siglo. Tres veces —al menos— ha registrado la obra, siendo mi preferida su versión con Szell, por encima de la hoy comentada o de la recientemente «republicada» con Somogyi. En toda ocasión, toca con exquisita musicalidad, convicción y espléndida técnica, contribuyendo a elevar la reputación de esta preterida **Opus 33**. Buena labor de Susskind al frente de la aceptable Orquesta de San Luis, a la que no beneficia la grabación.

Para la obra de **cello**, mis preferencias se orientan hacia la soberbia lectura de Rostropovich con Karajan, la mejor tocada (y registrada) de las cuatro o cinco versiones del artista ruso. Inolvidable disco de Gendron con Haitink (**Opus 68, 94 y 104**), que deseamos ver reeditado en breve; inolvidables también nuestros Casals y Cassadó, y trabajo singularísimo del matrimonio Du Pré-Barenboim, de gran interés. Injusto sería no mencionar a Fournier y Szell, una excelente alternativa para el sello Privilege de DG. El **Concierto de violín** ha conocido ya una interpretación antológica de Perlman, con Barenboim dirigiendo la Filarmónica de Londres, referencia absoluta (en ausencia de Suk y Karel Ancerl), que comentaremos el próximo mes. La estupenda versión de Oistrach suena mal.

Conclusión: Un atrayente álbum de positivo interés —reforzado por el precio de oferta—, aunque existan mejores opciones aisladas para las obras incluidas.—
R. A. M.

Grabaciones comparadas:

Opus 33

Firkusny - Opera Viena - Somogyi (ABC).

Firkusny - Cleveland - Szell (Phi) (*).

Opus 53

(+ **Op. 11**) Suk-Filarmónica Checa-Ancerl (Supraphon) (*).

(+ Tchaicovsky) Ricci-Sinfónica de Londres-Sargent (Decca).

(+ **Op. 11**) Perlman-Filarmónica de Londres-Barenboim (Emi).

(+ Mendelssohn) Oistrach - Filarmónica de Moscú-Kondrashin (Hispavox).

Opus 104

(+ Tchaicovsky) Rostropovich - Filarmónica de Berlín-Karajan (DG).

(+ Saint Saëns) Rostropovich - Royal Philharmonic-Boult (Emi) (*).

(+ **Op. 68, 94**) Gendron-Filarmónica de Londres-Haitink (Phi) (*).

Fournier-Filarmónica de Berlín-Szell (DG) (*).

(+ **Conciertos**) Casals - Filarmónica Checa-Szell (Emi, 3d.).

Tortelier-Filarmónica - Sargent (Emi)

(+ **Op. 68**) Du Pré - Sinfónica de Chicago-Barenboim (Emi) (*).

Cassadó-Pro Musica de Viena-Perlea (Vox-Vergara) (*).

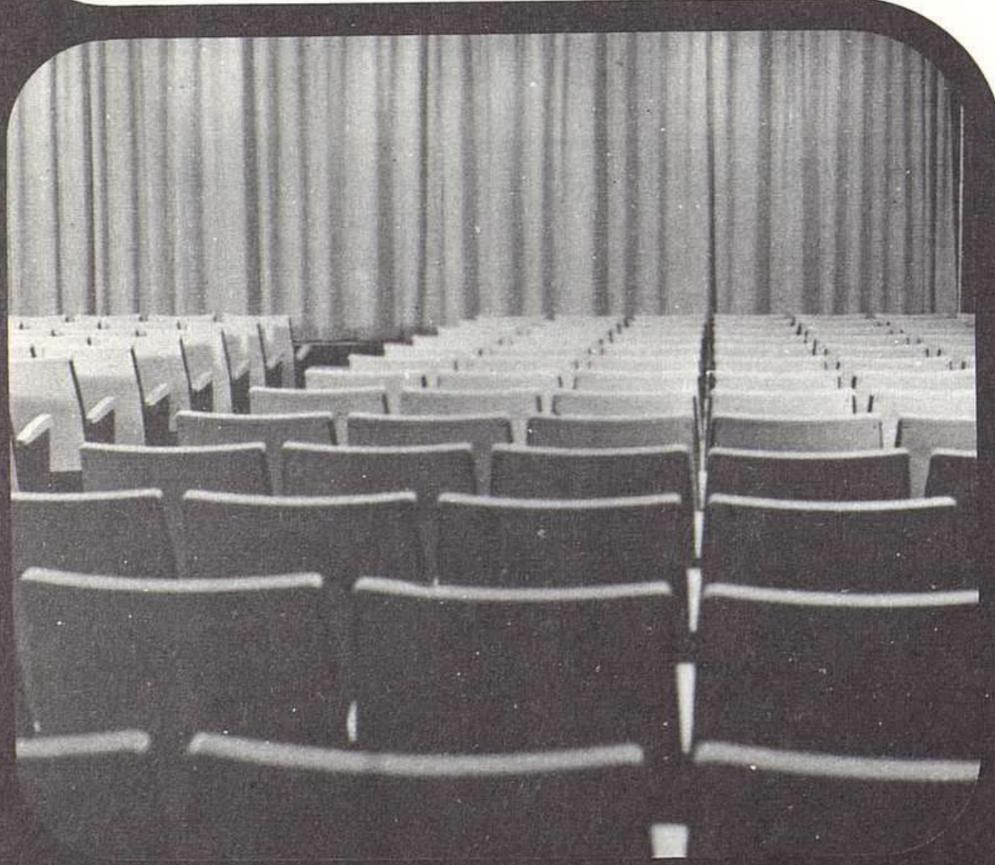
W. A. MOZART: **Conciertos para piano y orquesta número 25, en Do mayor, KV 503, y número 27, en Si bemol mayor, KV 595.** Friedrich Gulda, piano. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Claudio Abbado. DG, 2530 642. P. V. P.: 450 pesetas.

Nuevo acercamiento de los mismos intérpretes al mundo mozartiano en el que el director es un recién llegado. Su registro anterior, con los **Conciertos números 20 y 21**, comentado en estas páginas hace unos meses, no era, en conjunto, satisfactorio, en particular por un **Concierto en Re menor** inesperadamente plano, epidérmico. El resultado del presente disco, esperado con la lógica reserva, es globalmente mejor, aunque sigan manteniéndose algunas de las constantes que impedían al anterior convertirse en una grabación de primera clase. La falta de viveza, gracia y levedad en el fraseo continúan acusándose en los modos de Abbado; cierta dureza, acentuación algo desconcertante y un ligero desequilibrio rítmico persisten en el hacer de Gulda. Sin embargo, las grandes virtudes que en otros muchos aspectos reúnen ambos artistas nos proporcionan una, a mi juicio, sensacional interpretación del **KV 503**, superando aquellos defectos (en un acercamiento a Mozart) e incluso convirtiéndolos en bazas positivas, perfectamente integradas en el todo. La gran amplitud, dimensión y nobleza de la obra, su ambiciosa estructura formal, los contrastes que, dentro de una impecable unidad, la animan, están soberanamente expuestos por pianista y director dentro de una medida y equilibrio casi olímpicos. El

(*) Disco ausente del catálogo español.

le invitamos a formar parte del mundo «MAXPER»

En el centro geográfico de España (frente al Cerro de los Angeles) MAXPER pone a su disposición la gran feria de
LA MUSICA



Centro Musical MAXPER
Carretera Andalucía Km. 12,600
GETAFE (Madrid)

MAXPER, S. A.

Francisco Silvela, n.º 21
Espejo n.º 9
Alberto Alcocer n.º 28

MAXPER le ofrece:

- Auditorio particular.
- Gran exposición de órganos y pianos.
- Servicio-Técnico y laboratorio de investigación.
- «Guardería» de instrumentos para profesionales.
- Feria permanente de instrumentos MUSICALES.
- Asesoría para el desarrollo de su negocio musical.

Deseo recibir mas información
SIN compromiso
Nombre _____
Direc. _____
Pob. _____

tempo», ligeramente retenido, contribuye a resaltar este efecto, completado por dulce y redonda sonoridad de la orquesta. La claridad de voces que consisten en la claridad de este instrumento en la ajustada introducción del concierto nos anuncian la línea que ha de imperar en la versión; línea a la que se pliega toda la obra con su maravilloso y transparente sonido, con su fraseo nítido y peculiar. Aproximación de extraordinario interés, cuando puedan preferirse, dentro de un enfoque más típicamente y tradicionalmente mozartiano, la incisividad de Brendel, la profunda delicadeza poética de Gieseking-Rosbaud o la vitalidad de Barenboim.

Las premisas con que el vienés y el alemán abordan el **Concierto en Si bemol mayor**, último de los compuestos por Mozart, son las mismas. He ahí el porqué no se logra un resultado similar. El **595** es obra muy diferente, en cierto modo aislada dentro de la producción del autor. Intentar su traducción por caminos que no sean el del máximo recogimiento e intimismo o el de la más sencilla poesía puede suponer, aun en una medida de la mayor corrección formal, su fracaso. Incluso contando con las virtudes antes aludidas o con el terciopelo de verdad y maderas del grupo vienés (sonido y fraseo excepcionales en el comienzo del desarrollo del primer movimiento). Se echa en falta algo más de delicadeza y recogimiento en la bellísima y leída introducción de los violines sobre el indulgente sostén de la cuerda grave; añádanos un mayor lirismo en el íntimo «*Andante*» y un más decidido encanto en la exposición del característico tema del «*Rondó-allegro*» final (derivado del «*E amore un ladroncello*», de **Così tutte**, y utilizado después, literalmente, en la canción **Komm, lieber Mai, KV 161**). La honda simplicidad, la casi revolucionaria austeridad de este concierto de despedida, la melancolía a media voz de la obra quedan así bastante diluidas. A ello contribuye, sin duda, el excesivo «virtuosismo» del pianista en las evidencias de los movimientos extremos a la inclusión de una, no prevista por Mozart, en el central. Por todo ello, y aun contando sus méritos, este **27** no nos da la claridad y transparencia de Brendel, la intensidad de Barenboim, ni nos aproxima al inteligente juego de Gilels y Böhm. Inferior también, a las históricas versiones Backhaus-Böhm y Haskil-Fricsay, esta última no en España.

Como datos muy positivos del registro hay que destacar su transparente y sunosa serenidad, más rica que la del anterior con los **Conciertos 20 y 21**, y un magnífico, claro y riguroso comentario de la carpeta de Manuel Chapa.

Conclusión: Grande y «distinta» interpretación del **25** (que Gulda ya nos adelantó hace tres años en Madrid). Buena, seca, la del **27**.—**A. R.**

GRIEG: Concierto en La menor para piano y orquesta.—**FALLA: Noches en los jardines de España.** Guiomar Novaes, piano. Orquesta Sinfónica de Viena. Director, Hans Swarowsky. MARFER M, 50-255 S. P. V. P.: 265 ptas.

Acoplamiento creo que nuevo de dos obras muy disímiles del repertorio piano-orquesta. Ambas están ampliamente representadas en nuestro catálogo y en versiones de altura que no es alcanzada por la presente grabación. La realización musical es siempre correcta y—quizá contra lo que pudiera esperarse—resulta más espontánea en las **Noches** que en el **Concierto** de Grieg, en el que todo se desarrolla en tonos discretos, grises, sobre todo por parte del pianista. Curiosamente, también la presentación sonora del disco es más brillante en la obra de Falla, si bien la calidad de la grabación queda por debajo de la exigible en otros productos discográficos de precio normal (léase más alto).

Conclusión: Disco heterogéneo, de mediano interés.—**J. L. G. B.**

SAINT SAENS: Introducción y Rondó caprichoso. Habanera.—**CHAUSSON: Poema.**—**RAVEL: Tzigane.** Itzhak Perlman, violín. Orquesta de París. Director, Jean Martinon. EMI, J 065-02635-Q. P. V. P.: ptas.

No cabe ninguna duda de que Itzhak Perlman es uno de los violinistas jóvenes de más bello sonido, de más efusiva musicalidad y de oficio más admirable por su naturalidad y pulcritud. Sus peculiaridades de músico y de instrumentista casan perfectamente con el repertorio presentado en este disco, por lo que eran de esperar unos resultados espléndidos. Por su parte, Jean Martinon, el maestro francés recientemente desaparecido, lleva a cabo no ya una conducción sin problemas técnicos, sino incluso gozosa, entregada: su identificación con esta música del suave romanticismo francés es total. Así, pues, versión de todo punto admirable para estas páginas de nivel estético menor. La grabación es muy buena, pero tiende a pequeñas distorsiones en los «ff», sobre todo al final de la cara A.

Conclusión: Un buen servicio a música intrascendente.—**J. L. G. B.**

WAGNER, RICHARD: Tannhäuser, obertura. **Los maestros cantores de Nuremberg,** preludio del acto I. **Tristán e Isolda,** preludio del acto I. **Lohengrin,** preludios de los actos I y III, y coro nupcial. Orquesta Sinfónica de Bamberg. Hans Swarowsky (sólo en **Tannhäuser**). Heinrich Hollreiser. Marfer: «Caudal clásico», M 50 - 252 S. Precio: 265 ptas.

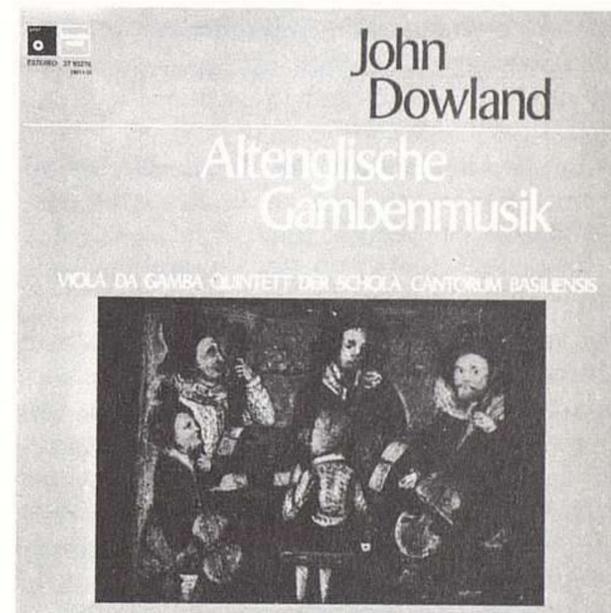
Cuando en esta misma sección de RITMO (octubre de 1976) comentaba los discos de fragmentos wagnerianos orquestales publicados por EMI con la «garantía» von Karajan, explicaba yo mis dudas sobre el interés cultural de este tipo de producciones.

Creo conveniente matizar ahora lo allí dicho. No rechazo por principio los discos wagnerianos de oberturas. Creo que tienen razón de ser cuando atesoran interpretaciones magistrales que, a precio asequible para todos, siempre despertarán interés por el conocimiento de la obra completa. No abundan tales perlas. En los

antípodas de los espectaculares discos del salzburgués, el que ahora edita Marfer sólo cumple el requisito de la baratura. Viejo, pobre técnicamente, su mayor atractivo, aquella limpia Sinfónica de Bamberg que un día ya lejano entusiasmó al Monumental madrileño, dirigida por Kempe, se enturbia bajo la batuta ruda y marcial de Heinrich Hollreiser. Swarowsky es bastante mejor y más sensible director, pero, desgraciadamente, sólo se responsabiliza de una de las piezas seleccionadas. Nada se indica sobre el coro que participa en la «Marcha nupcial». La carpeta, como todas las de la serie «Caudal clásico», no lleva comentario. Los títulos contienen faltas de ortografía. En fin...

Conclusión: A la vista de tanto desfuerzo por exceso o por defecto, un ruego a EMI y otro a Hispavox (Clave): que mantengan permanentemente en nuestro mercado, respectivamente, el volumen 2 de la serie «¡Furtwängler dirige!» (1J053-01.062) y el disco 18-074 (S), de origen Westminster, con Knappertsbusch al frente de la Filarmónica de Munich, dos perlas legítimas a precio de baratillo.—**A. F. M.**

CAMARA



JOHN DOWLAND: Antigua música inglesa para viola «da gamba». Quinteto de violas de la Schola Cantorum Basiliensis. Harmonia Mundi, BASF, 3793276.

El músico isabelino John Dowland no sólo fue uno de los mejores y más inventivos de los de su época, sino que además fue de los innovadores de una corriente artística que parecía no daba crédito alguno a la vanguardia. **Lachrimae, or Seven Teares, figures in seven passionate Pavans** es una colección de veintiuna obras pequeñas, escritas para conjunto de cinco violas y laúd, la primera que para tan original grupo instrumental se editó en Inglaterra. De todas formas, no existe mucha seguridad sobre si la totalidad de las obras requerían esta formación, ya que parece ser que algunas fueron escritas como canciones a solo o como acompañamiento de una melodía de laúd. Aparte la innovación instrumental, Dowland ofrece otra de quizá más importancia

musical, y es la de ofrecer sentimientos melancólicos y de pesimismo en la estructura interna de la música, cosa que, aparte de en el título (*Lachrimae*), se aprecia en la expresión musical.

Conclusión: Buen disco, con una obra importante de uno de los más innovadores músicos de la época isabelina.—
J. M. L.

BRAHMS: Dos sonatas para viola y piano (opus 120): en Fa menor, número 1, y en Mi bemol mayor, número 2. Rainer Moog, viola. Werner Genuit, piano. BASF, 3753815, «estereo». PVP: 425 pesetas.

El nombre del clarinetista Richard Mühlfeld ha pasado a la posteridad por haber motivado, siquiera indirectamente, la composición de las cuatro últimas producciones «camerísticas» de Brahms: **Trío, opus 114, y Quinteto, opus 115**, ambas de 1891, y esta **Opus 120**, terminada durante el verano de 1894 y cuyos primeros intérpretes fueron, precisamente, su autor y su inspirador, durante una velada en un hotel de Berchtesgaden, en la corte de Meiningen, de cuya orquesta era Mühlfeld solista.

La partitura las describe como «Sonatas para clarinete (o viola) y piano», e incluso el propio Brahms las arregló para violín. Aunque están pensadas, realmente, para clarinete, el grave timbre de la viola conviene admirablemente a estas obras de serena belleza otoñal —sólo desvelable en audiciones repetidas— y difícil interpretación.

La **Primera sonata, en Fa menor**, se estructura clásicamente en cuatro tiempos: «Allegro» (forma sonata), «Andante» (forma de «lied»), A-B-A), «Minuetto» y «Rondó». La **segunda** consta de sólo tres, con un «Scherzo» central y un tema con cinco variaciones como «Final». Tras esta aparente sencillez arquitectónica y de escritura se esconde, en realidad, un trabajo de enorme depuración estilística y una compleja elaboración de material reducidísimo: en el «Allegro appassionato» (**Opus 120, 1**) el tema 1, en aumento, sirve de bajo al tema 2, siendo el «Andante», en realidad, monotemático. En el «Allegro amabile» (**Opus 120, 2**) apenas es perceptible un canon a la cuarta, a distancia de una negra, de difícilísima escritura. Pocos comentarios precisan las soberbias variaciones que rematan esta última producción «camerística» de Brahms, maestro máximo del complejo arte de la variación, pero también capaz de ese «Allegretto grazioso» (**Opus 120, 1**), «la más deliciosamente vienesa de todas sus obras», en palabras de Tovey.

Retirada de catálogo la interpretación —bastante superficial— de Leister, al clarinete, con Demus (DG), este registro llena un importante vacío de forma irreprochable, tanto en el aspecto técnico como en el musical, aun sin hacer olvidar las versiones de Barenboim acompañando al formidable clarinetista De Peyer (Emi) o a Zukerman (en un precioso álbum con la obra de violín y viola, tres discos DG). ¿Cuánto habremos de esperar para ver editado todo esto en España?

Conclusión: Dos obras capitales. Disco de gran interés.—**R. A. M.**

GRIEG, E.: Sonata en La menor, opus 36, para violoncelo y piano. RHEINBERGER, J.: **Sonata en Do mayor, opus 92, para violoncelo y piano.** Ludwig Hoelscher, violoncelo. Kurt Rapf, piano. BASF, 3793011, «estereo». PVP: 425 pesetas.

Un disco que enriquece con dos nuevos títulos el catálogo «camerístico» español por fuerza ha de ser bien venido, máxime contando con una buena presentación (que incluye comentarios bilingües alemán-español de positivo interés) y siendo la lectura de Hoelscher —«cellista» ya conocido a través de sus versiones para Basf— y Rapf correcta, como lo son también grabación y prensado.

Sin duda, el principal aliciente del disco es la obra de Joseph Rheinberger. Niño precoz, organista de la iglesia de Vaduz —su ciudad natal— a los siete años, fue pedagogo notable y compositor muy prolífico, sobre todo de música vocal, valiéndole su **Misa a ocho voces** una distinción por parte de León XIII. Ennoblecido por Luis de Baviera, y tras haber ocupado importantes cargos musicales, fallece en Munich (1901), donde es especialmente recordado. Su **Opus 92** acredita un buen dominio formal. Tres tiempos estructurados en forma de sonata, «lied» y «rondó»-sonata, respectivamente. Tratamiento correcto de los recursos instrumentales, diálogo equilibrado y una inspiración agradable. El conjunto, que no es de gran trascendencia, se ve perjudicado por una cierta monotonía, al carecer Rheinberger del arte de la variación de los grandes maestros del género (Beethoven y Brahms, claro).

Tampoco la obra de Grieg es de gran valor, máxime conociendo sus encantadoras **Sonatas para violín**, de nivel muy superior —como bien dice Casper Höweler— a esta de «cello», cuyo movimiento de mayor interés es el central, un sereno «lied» de igual melodía que la **Marcha Homenaje de Sigurd Jorsalfar (Opus 56, 3)**. Una lástima que los deliciosos temas populares danzables dispersos por la obra (por ejemplo, el primero del «Final», en ritmo de 2/4) se vean malogrados por «desarrollos» huecos, o ahogados por pasajes de relleno, que dilatan inútilmente la **Sonata**, y en especial su último tiempo, casi tan largo como el conjunto de los otros dos. Realmente, este Grieg parece diferente al del **Concierto, de Peer Gynt**, de las **Danzas**, de las **Piezas líricas**. Mayor atractivo tendría la publicación de sus otras obras de cámara: el **Cuarteto** y las **Tres sonatas de violín y piano**.

Conclusión: Interesante como novedad, aunque valor musical sólo discreto.—
R. A. M.

INSTRUMENTAL

ALBENIZ EN GUITARRA: Torre Bermeja, Sevilla, Cádiz, Tango, Oriental, Asturias, Córdoba, Granada, Zambra granadina. Ernesto Bitetti, guitarrista. HISPAVOX, HHS 10 460. 360 ptas.

Un buen número de las obras del repertorio guitarrístico proceden de trans-

cripciones, algunas más afortunadas que otras, de instrumentos de teclado y principalmente. Pocas obras como las de Albéniz pueden ser llevadas a la guitarra con resultados mucho más que satisfactorios.

Adentrarse en un repertorio —en el que, muy especialmente, Andrés Segovia es dueño y señor absoluto— es una empresa que a todo guitarrista debe imponer gran respeto. Ernesto Bitetti, con una técnica bastante segura que le permite una pulsación limpia y clara, buen sonido —algo metálico— y una interpretación correcta, no logra alcanzar aquí las elevadas cotas marcadas por Segovia, modelo de interpretación para cualquier artista.

La toma de sonido es brillante y cierta reverberación, que enturbia un poco la audición. Impecable el prensado, ruidos extraños ni distorsiones.

Conclusión: Nada nuevo que no se ramos acerca de estas obras.—**F. G. O.**

FEDERICO CHOPIN: Integral de los vals. Ingrid Haebler, piano. PHILIP 65 39 007. 425 ptas.

Es ya lugar común reseñar el carácter no bailable de los **Valses** de Chopin, como su escasa similitud con los de los Strauss, tan en boga durante todo el siglo XIX; también difieren de los de Schubert y Lanner. Pero lo que sí interesa tocar es la naturaleza de la efusión que inspiró a Chopin cuando escribió estas obras. Más que un intento de organizar musicalmente un tipo exacto de danza, debemos ver en las composiciones chopinianas el logro, original y conmovedor, de un poeta del piano que no coge en sus valsos el vals mismo, sino el recuerdo de la danza y de un entorno ambiental y salonesco. En este sentido, puede conceder a estos valsos la categoría de precursores del poema coreográfico raveliano.

Cabe aquí hacer la siguiente pregunta: ¿son «música de salón»? Para contestar la habrá que resaltar una serie de inflexiones concatenantes que han oscurecido los términos, ya de por sí confusos, del concepto.

Una de las razones que explican el triunfo de Chopin en los salones particulares nos la podemos encontrar en sus contornos personales: un trato y educación aristocráticos, los matices estéticos de su condición de exiliado, las costumbres —tremendamente románticas— de los desafortunados amores y la enfermedad que habría de acarrearle, muy tempranamente, la muerte. Así, la enigmática personalidad chopiniana encuentra en los salones exclusivos salones de la gran ciudad su exclusivo reducto biológico.

Por otra parte, el encuadramiento temperamento pianístico-interpretativo de Chopin puede contribuir al esclarecimiento de la cuestión.

Sabemos que Chopin rehuía el ambiente denso y abigarrado del «salón de cierto»; refugiado en el «salón social» el genial polaco se mantendrá al margen de las grandes disputas pianísticas de la época, en las que participarán Kalkbren-

VOCAL Y CORAL

Carl Orff
Trionfi

TRITTICO TEATRALE:
CARMINA BURANA
CATULLI CARMINA
TRIONFO DI AFRODITE



ORFF: Trionfi.

Carmina Burana. R. M. Pütz, M. Cousins, B. McDaniel, R. Hermann. Coro de Niños de Tolz. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Colonia. Director, F. Leitner. BASF, 375352. 435 ptas.

Catulli Carmina. R. M. Pütz, D. Grobe. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Colonia. Director, F. Leitner. BASF, 3793210. 425 ptas.

El triunfo de Afrodita. E. Tarrés, D. Grobe, H. G. Nocker, H. R. Laubenthal, H. Bode, C. Malone, A. Peysang, T. Maxen, W. Beker. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Colonia. Director, F. Leitner. BASF, 3793054. 425 ptas.

Dentro de la música actual, la mejor comprendida por un amplio sector del público suele ser la más falsa y tópica, mientras que la más auténtica y comprometida con nuestro tiempo se halla incapacitada para alcanzar éxito, por ahora. Esto, más o menos, le he oído decir a Luis de Pablo, y aunque seguramente no se pueda aplicar en todos los casos con rigor y al pie de la letra, lo triste es que en la mayor parte de ellos es cierto.

TRIONFI (1936, 1943 y 1951), y en particular su primera parte, **Carmina Burana**, se ha hecho lo más célebre compuesto por Carl Orff —el compositor «oficial» actual de Alemania—, y quizá de todo el segundo tercio de nuestro siglo.

Tras el éxito mundial de aquel primer jalón de esta trilogía, creo que Orff trató de volver a conseguirlo —con menor fortuna, desde luego— en los dos que le siguen, que carecen de la impulsividad elemental —aunque prosaica— del primero, pero no de sus defectos: arcaísmo, anacronismo estéril en el lenguaje. **Catulli Carmina** aporta un cierto giro original frente al anterior —aunque al público le resulta mucho más aburrido—, pero ya **El triunfo de Afrodita** es un fracaso estrepitoso, que no hace sino abundar en lo anterior.

Inútiles los esfuerzos de directores tan importantes como Jochum, Ormandy o Previn por salvar semejante música, que si en principio pudo atraer, posteriormente llega a irritar.

El ciclo **Trionfi** que dirige Ferdinand Leitner me parece el más logrado, inter-

pretativamente, de los que conozco (Kegel y el antiguo Jochum posteriormente no ha registrado sino las dos primeras partes), a causa de una impecable realización, sobria y sin efectismos excesivos, y contando con un equipo vocal espléndido, del que sobresalen Ruth-Margret Pütz, Enriqueta Tarrés, Donall Grobe y Roland Hermann.

El registro es de calidad y se incluyen los textos traducidos al español. En versiones aisladas, no obstante, recomiendo prioritariamente **Carmina Burana** de Frühbeck de Burgos (EMI) y **Catulli Carmina** de Jochum (DG). Los tres discos de la colección se hallaban anteriormente editados en álbum.

Conclusión: Música dudosa muy bien interpretada. Estoy conforme con las opiniones de J. L. Pérez de Arteaga en el número 455 (octubre de 1975) de nuestra Revista.—A. C. A.

RECITAL

MUSICA PARA LAUD. ITALIA. Konrad Ragossnig, laúd renacentista. Archiv, 2533173. PVP: 475 ptas.

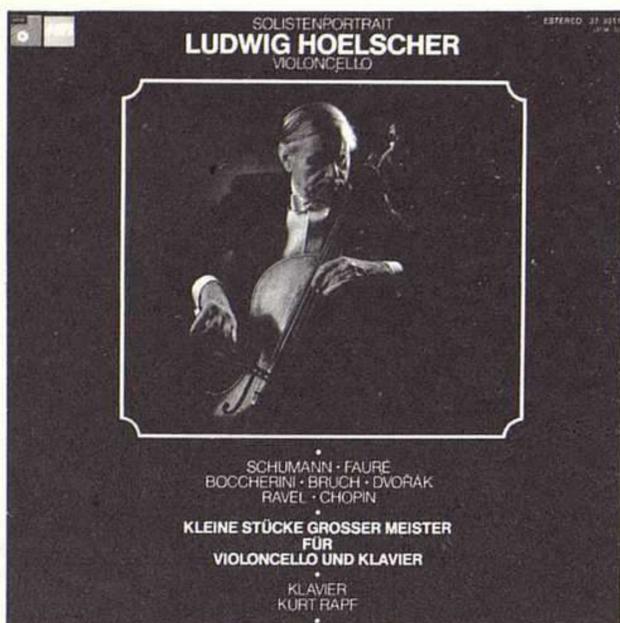
Un programa de música italiana del Renacimiento para laúd. El disco contiene diversas obras de varios compositores del siglo XVI: «ricercares» o piezas a modo de improvisación, de Vincenzo Capirola; «fantasías», de Francesco de Milano y Simone Molinaro, y una serie de aires de danza de Barbeta, Terzi, Negri y Carsi da Parma. El conjunto es agradable, aunque ninguna de las piezas presentadas alcance los umbrales de la genialidad. El mayor encanto de las obras contenidas en la presente grabación estriba en un genuino sabor renacentista, sabor muy cuidado por la excelente interpretación de Konrad Ragossnig. De destacar alguna de estas composiciones nos inclinaríamos por la **Fantasia**, de Francesco da Milano, tocada con tanta maestría técnica como sensibilidad expresiva. La calidad sonora es alta en una clase de grabación que no suele plantear problemas. Un grave defecto de este disco —extensible a todos los de la etiqueta Archiv— es su altísimo precio, que hace todavía más reducido el número de aficionados que puedan tener acceso a este tipo de grabaciones. La música se presenta así como un verdadero artículo de lujo, cuando debería concebirse como una necesidad espiritual.

Conclusión: Música agradable —lejos de lo sublime— en interpretación muy cuidada. De interés para los aficionados al Renacimiento. Precio excesivo.—M. C.

HOELSCHER, Ludwig (violoncelo): **Retrato del solista.** Piezas para violoncelo y piano de BOCCHERINI, BRUCH, CHOPIN, DVORAK, FAURE, RAVEL y SCHUMANN. Con K. Rapf, piano. BASF, 3793112. 425 ptas.

Recital-retrato del que es quizá el más destacado violoncelista de Alemania, de brillante historial como solista y músico de cámara, y que nos mueve a admiración por su musicalidad, seriedad de con-

cepto y nobleza de sonido. Con todo —y creo que no sólo a causa de su avanzada edad—, su virtuosismo no alcanza el primerísimo rango de los Rostropovitch, Du Pré, Gendron, Navarra, Piatigorsky, Fournier, Tortelier, Starker...



El recital de «pequeñas piezas de los grandes maestros» comienza con el bellísimo **Adagio-Allegro**, en el que Schumann ofrece oportunidad de cantar tierna y apasionadamente al violoncelo. El imborrable recuerdo de la genial interpretación de Casals en el «Concierto en la Casablanca» (CBS) hace palidecer la versión de Hoelscher, un poco «por encima». **Después de un sueño**, de Fauré, es pieza muy breve de discreto valor. De Boccherini figura un galante **Rondó en Do mayor**, que se eleva repetidamente, como es frecuente en este compositor-«cellista», hasta el registro sobreagudo del instrumento. **Kol Nidrei**, la inspirada canción hebraica de Max Bruch, es una de las obras mejor desgranadas por Hoelscher. Las dos piezas de Dvorak, más frecuentemente oídas con acompañamiento orquestal, están bien traducidas por nuestro solista, que no hace olvidar a Du Pré o a Gendron (EMI y Philips, respectivamente, en **La calma de los bosques** y el **Rondó, op. 94**). Muy bien la **Pieza en forma de habanera**, de Ravel, escuchada también en voz o en violín. Concluye el programa con una de las obras menos valiosas de Chopin, la **Polonesa brillante, op. 3**, en la que el «cello» acompaña las virtuosas escalas del piano, no excesivamente «brillante» en este caso, a diferencia del resto del disco, donde Kurt Raff acompaña con entera dignidad y adaptabilidad a las diversas piezas.

El disco está muy bien grabado y prensado.

Conclusión: (Auto) retrato de un notable violoncelista.—A. C. A.

SOR: **Variaciones sobre «Locuras de España»**. SANTORSOLA: **Preludio número 1**. VILLA-LOBOS: **Estudio número 11**. PONCE: **Scherzino mexicano, Canción popular, Estrellita**. RODRIGO: **Adagio y bolero**. TURINA: **Sonata en Re mayor, op. 61**. RUIZ-PIPO: **Canción y Danza número 1**. WALKER: **Variaciones sobre canciones populares**. SAINZ DE LA MAZA: **Rondeña**. SAVIO: **Batucada**. Lui-

sa Walker, Guitarrista. DISCOPHON, S-4.277. 300 ptas.

Interesante recital el que nos ofrece Luisa Walker con obras que no son de las más populares del repertorio, pero no por ello dejan de tener un valor musical indudable (extraordinaria la **Sonata** de Turina o el **Estudio número 11** de Villa-Lobos), que las hacen merecedoras de un mayor conocimiento por parte del público.

La guitarrista austríaca Luisa Walker destaca por su bello sonido y exquisita musicalidad más que por su técnica, que, aunque notable, ofrece algunos puntos débiles, en el rasgueo sobre todo.

Grabación y prensado a la altura de los mejores de la serie.

Conclusión: Repertorio infrecuente, notablemente interpretado.—F. G. O.

Música de películas

LA PROFECIA (**The Omen**): Banda sonora original de la película. Música compuesta por Jerry Goldsmith. Dirigida por Lionel Newman. (RCA/TATTOO RECORDS, BJI 1-1888; P. V. P.: 400 ptas.)

Quizá sea la imaginación el factor más destacado en el quehacer musical de Jerry Goldsmith. En 1976 la Academia de Hollywood nominaba y premiaba su trabajo en el filme, de Richard Donner, **The Omen**, recompensando así una de las composiciones en las que la inventiva de Goldsmith ha dado pruebas de mayor abundamiento. De hecho, **La profecía** es una de las películas modernas de más notable (y advertible) banda sonora. Sin llegar a un caso extremo de protagonismo musical en la pantalla, tal como el de Bernard Herrmann en **Obsession (Fascinación)**, de Brian de Palma, la partitura de Goldsmith, gran joven-veterano de la técnica fílmica, invade casi todos los recodos del filme satanista de Donner. Si no me equivoco, creo que no había en el inven-

tario del compositor ningún pentagrama para una película de terror, y si bien **La profecía** no es un clásico del género (entre otras razones, por varias de las irregularidades en que incurre el guión de David Seltzer), la dirección de Richard Donner tan ajustada como ausente de efectismo hace que Goldsmith haya debutado en cine de terror con una obra bastante apreciable. Por esto, al ser tan consustancial a la epidermis del filme el montaje musical es una lástima que el disco de RCA recoja todas, o al menos la mayoría, de las secuencias musicales de la película que faltan en la grabación pasajes como la desaparición junto al río del pequeño «Damien» (Billie Whitelaw), las escenas en el sanatorio de Roma al principio del filme, el recorrido en coche hasta la iglesia anglicana con el acceso de rabia del muchacho (esta secuencia es definitiva a niveles musicales), el ataque de los mandriles al automóvil de Lee Remick en el parque zoológico, la muerte de ésta en la clínica o el descubrimiento por el «Embajador» (Gregory Peck) de los tres seises simbólicos bajo el cuero cabelludo de «Damien».

El contenido de la grabación, cerca de cuarenta minutos de música, no agrupa las secuencias por orden, sino en una sucesión de contraste entre tensión y relajamiento. Básicamente, Goldsmith ha diseñado la partitura del filme en base a tres elementos: un coro «bárbaro», de tipo a la Orff, «Ave santani versus Christus» una melodía tenue, a modo de canción de cuna, para piano, y un tema lírico para cuerdas y maderas. Los tres elementos tienen idéntico sustrato estructural, la tercera menor, Sol sostenido-Si natural más su inversión como sexta aumentada. Goldsmith parece, en general, acomodarse más a las secuencias de tensión y suspense que a los momentos reposados de la acción: es en pasajes como la tempestad que hace morir empalado al clérigo, el ataque de los perros en el cementerio italiano o la muerte de Mrs. Baylock donde Goldsmith hace levantarse al oyente del asiento ante una música de fuer-



Gregory Peck, Lee Remick y Billie Whitelaw en «La profecía», de Donner.

CATALOGO GENERAL 1977

DISCOS - CASSETTES - CARTUCHOS - LIBROS

MUSICA CLASICA

POLCAR 77

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

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

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

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

Pedidos:

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

extraordinaria, con grandes conexiones con Stravinsky, Bartok o Penderecki. Entre los méritos del músico hay que anotar el masivo empleo de un coro mixto (también Herrmann lo hace en **Obsession**), lo cual es poco frecuente en la música de cine, aun a pesar de los muy interesantes resultados que su utilización ha deparado en obras como **El león en invierno**, de Anthony Harvey (música de John Barry). Mayor es el aplauso al no conformarse Goldsmith con que sus solistas vocales canten, sino que, en clara vecindad con el antes citado Penderecki, demanda de ellos cuchicheos o secciones de «sprechstimme» en «El altar» o «Muerte de la Señora Baylock».

Factor esencial en la bondad sonora de **La profecía** es la labor de instrumentación de Arthur Morton, habitual colaborador de Jerry Goldsmith, y al que también debemos la orquestación de otra reciente partitura cinematográfica del músico, **El viento y el león**, de John Millius. En la tempestad, Morton ha empleado recursos como la máquina de viento, «flatterzunge» de las maderas, metales asordados y armónicos sobreagudos de los violines; en «Retorno al hogar», la escala indefinida que preside la secuencia va dada por celesta, arpa, piano y «pizzicati» de la cuerda.

Al principio de la cara B figura un arreglo vocal del tema lírico al que antes aludí, funesta adaptación cantada por Carol Heather bajo el título de «The Piper Dreams», con horrorosa letra, escrita por la misma cantante: este pequeño crimen no se escucha, afortunadamente, en la banda sonora de la película. Los títulos de las distintas pistas no han sido apuntados en la contraportada del disco, y sólo pueden leerse en la etiqueta del microsurco. La grabación es cristalina en su toma de sonido, y el prensado español de RCA es excelente.

The Omen es, en fin, una de las mejores bandas sonoras que Hollywood nos ha dado últimamente, y sólo es de lamentar que el disco que la recoge no haya sido más generoso en su inserción de material.—**JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA.**

“Piú ppp...”

● Fe de erratas o, mejor, fe de **ausencias**: en el número de octubre de la Revista, los duendes de la imprenta descolgaron dos de los párrafos de esta sección, con lo que parte del texto quedó inconexo. En primer lugar, al hablar de las jornadas de grabación en Berlín que tuve la fortuna de presenciar, protagonizadas por Herbert von Karajan y sus filarmónicos, el segundo apartado de la crónica desapareció; decía así: «Los días 22, 23 y 24, la sala de la Philharmonie fue ocupada por los técnicos de la Deutsche Grammophon, siempre bajo la dirección artística de Michel Glotz. Gunther Herrmans fue, como otras veces, el ingeniero de DG para Karajan. La obra a registrar era la **Nove-na** de Beethoven, un jalón más en el nuevo ciclo sinfónico del compositor de Bonn

que Karajan ha abordado (el tercero de su carrera y el segundo para la firma alemana). Para la pieza empleó Karajan a un cuarteto de solistas de clara vinculación mozartiana: Anna Tomowa-Sintow, Agnes Baltsa, Peter Schreier y José van Dam». El otro párrafo desaparecido venía al final del comentario, inmediatamente antes del último, que empezaba con las (despistantes) palabras «la firma holandesa prosigue...» La «firma holandesa», naturalmente, era Philips, a la que aludía en el párrafo perdido al decir: «Pero no sólo CBS se interesa por **Mignon**: también Philips prepara una grabación de la ópera incorporada por Frederica von Stade, Christiane Eda-Pierre y Nicolai Gedda». Subsana-das las deficiencias, vayamos ya a las noticias de este mes.

● Nuestra «intérprete del año», Janet Baker (Dame Janet para los súbditos de Su Majestad Británica) ha tenido un invierno ocupado. Cuatro Empresas discográficas han contado con su colaboración para el desarrollo de importantes proyectos. Philips, en primera instancia, su actual Compañía, ha dado a Miss Baker la ocasión de llevar al disco uno de sus papeles preferidos, «Vitellia» en **La clemencia de Tito**, de Mozart. La ópera ha sido grabada en Londres bajo la batuta de Colin Davis. Dame Janet ha tenido como compañeros de reparto a Ivonne Minton («Sesto»), Stuart Burrows («Tito»), Lucia Popp («Servilia») y Frederica von Stade («Annio»). Para EMI, su antigua firma, Miss Baker ha registrado los **Wessendock Lieder**, dirigidos por Boult, y el **Oratorio de Navidad**, bajo la rectoría de Philip Ledger. En la obra de Bach también han intervenido Elly Ameling, Robert Tear y Dietrich Fischer-Dieskau. Decca tampoco ha faltado a la cita, y para la Empresa la artista ha grabado el papel de «Dido» en la obra, de Purcell, **Dido y Eneas**, según la edición del desaparecido Benjamin Britten. La dirección ha estado a cargo de Steuart Bedford, y los restantes intérpretes de la pieza han sido Anna Reynolds, Felicity Palmer, Robert Tear y Peter Pears (tenor) en el «rôle» de «Eneas» (barítono). Finalmente, Janet Baker ha sido el «hombre israelita» en el nuevo **Judas Macabeo**, de Häendel, que Archiv ha registrado en Londres. Al frente de la English Chamber Orchestra se hallaba Charles Mackerras, y completaron el reparto Ryland Davies, Felicity Palmes, Paul Eswood y John Shirley Quirk.

● En el número 462 de RITMO (junio-julio del año pasado) me referí a una nueva grabación de **La fuerza del destino**, dirigida por James Levine, indicando las dudas habidas entonces sobre su protagonista vocal, Montserrat Caballé o Leontyne Price. Definitivamente, ha sido esta última quien ha dado vida a «Leonora». Junto a Plácido Domingo y Sherrill Milnes hubo nombres señeros para papeles menores, tales como los de Kurt Moll para el «Marqués de Calatrava» o Gabriel Bacquier para «Fray Melitón».

● Sir Georg Solti ha efectuado su primera grabación junto a la admirable violinista coreana Kyung-Wha Chung. La obra

elegida fue el **Segundo concierto** de Bartok, una página que Solti siempre había deseado llevar al disco, y la orquesta acompañante fue la London Philharmonic. El encuentro artístico fue efusivo, ya que se baraja la posibilidad de una nueva colaboración Chung-Solti: el **Concierto para violín**, de Elgar. Por cierto, Decca ya ha difundido el reparto completo del **Holandés errante** registrado por Solti en Chicago; los nombres son los mismos con los que Sir Georg montó a principios del verano una memorable versión de concierto en el Carnegie Hall neoyorquino: Norman Bailey en el papel protagonista, Janis Martin («Senta»), Marti Talvela («Daland»), René Kollo («Erik») y Werner Krenn como el «Marinero».

● No sólo Karajan triplica sus ciclos de Beethoven. También lo hace Eugen Jochum, que actualmente graba para EMI, con la London Symphony, su tercera integral de las **Sinfonías**; las dos anteriores (la primera nunca publicada completa) fueron para Deutsche Grammophon y Philips. El octogenario Jochum, cuya dirección en los **Meistersinger** de DG muestra una vitalidad arrolladora, no ha perdido el tiempo en su estancia londinense, y con la London Philharmonic ha grabado, también para EMI, un integral sinfónico de Brahms. «¡Chapeau!».—**JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA.**

LIBROS

Según relación facilitada por el Instituto del Libro Español, han aparecido en el mes de enero los siguientes libros musicales:

Cançons catalanes (tomo 1). Nogueras Brunet, Antonio. Autor. Monterolas, 4, Barcelona, 1976. 160 págs., 16 X 12 centímetros. Rústica, 120 ptas. 84-400-1990-4.

Diccionario de la Música. Brenet, Michel. Trad. Ricart Matas, José. Iberia, 1976. 566 págs. 3.ª ed. 20 X 27 cm. Tela. 1.700 ptas. 84-7082-139-3.

Historia de la joven prensa musical. Anónimas y colectivas. Trad. Gutiérrez Espada, Luis. Doncel, 1977. 208 págs. 11 X 18 cm. Rústica, 150 ptas. Colección Bolsillo. 84-325-0329-0.

Manuel de Falla. Campoamor González, Antonio. Sedmay, 1976. 224 páginas. 15 X 21 cm. Rústica, 250 ptas. 84-7380-202-0.

Música para violín, del siglo XVIII. Querol, Miguel. Ministerio de Educación, 1976. 20 págs. 31 X 31 cm. Rústica, 400 ptas. Col. Monumentos Históricos de la Música Española. 84-369-0079-0.

Siglo de música de la villa de La Orotava. Un. Rodríguez Mesa, Manuel. Autor. Imprenta Editora Católica, S. Alvarez de Lugo, 68, Santa Cruz de Tenerife, 1976. 56 págs. 17 X 23 cm. Rústica, 200 ptas. 84-400-2024-4.

Tres buenos discos de «rock & roll» pueden ser los que la Casa CBS ha publicada de Aerosmith, Blue Oyster Cult y Ted Nugent, titulados, sucesivamente, **Rocks** (S 81379), **Agents of fortune** (S 81385) y **Free for all** (EPC 81397), sumables bajo el denominador común en la cuenta del buen hacer y dentro de esta nueva estilística de la transformación americana de la música electro-violenta. El primero de los mencionados nos parece el más completo, sólido y preciso. No pierden el tiempo en largas divagaciones ni virtuosismos innecesarios; es una buena muestra de cuál es la altura del ave fénix en el estruendo y la distorsión. El segundo de los mencionados es un disco extrañamente completo, para los méritos que a este grupo les vimos en su actuación madrileña, pero nos ha gustado y es digno acompañante en este trío. Quizás el que desmerezca un poco sea el segundo de Ted Nugent, habida presencia de su colosal primera publicación, que tan afortunadamente hemos premiado. Buenos discos de «rock & roll» para empezar el año y combatir al frío... mental.

El de Alex Harvey Band, titulado **The penthouse tapes** (Vértigo, 63 70 413, Fonogram), es una amalgama de versiones más o menos afortunadas, sin nada trascendente para la posteridad. Tan poco trascendente puede ser el de Ian Gillan, el que fuera vocalista de Deep Purple, del que sólo entresacamos con elogios la última canción del plástico, titulada **Let it slide**, posterior a la que da título al disco, **Child in time** Oyster 23 91 231 Polydor y que ya grabaran sus «coequipiers» en mejores circunstancias, aparte de ser una descarada copia del **Bombay calling**, canción de un grupo californiano llamado It's a Beautiful Day, a la que auguraron poco éxito; sin embargo, el tiempo la ha dado popularidad, poniendo en entredicho la moralidad, por eso del plagio, copia o como se quiera llamar.

Bee Gees (**Children of the world**, RSO, 23 94 169, Polydor) insisten en la línea de su último disco; sonido muy americano,ailable, negroide y de vez en cuando alguna canción del cor-

Al reseñar los discos aparecidos en el mercado hay que destacar el doble álbum que constituye la banda sonora de la película, de Martín Patino, Canciones para después de una guerra (CBS). Su valor histórico-musical es sólo superado por el que aporta como testimonio de una época de cuya música (ésta precisamente) «disfrutaron» varios millones de españoles durante unos buenos años (para algunos fueron incluso muy buenos, qué duda cabe). La banda sonora, a pesar de faltar algunos temas en versiones originales, por problemas con editoras y personas, transmite ya el mensaje, que en la cinta se refuerza con la imagen. Indudablemente, es un documento que permitirá a los historiadores del futuro saber mucho sobre toda una parte de nuestra «historia»; unido, claro está, a las historias cinematográficas de los triunfos del Real Madrid sobre las huestes masónicas. Que no de otro moda veían muchos españoles las diferencias entre Estrellita Castro y Glenn Miller.

te de sus épocas doradas; pero no parece ser esa su nueva dimensión ante el público; ¡qué le vamos a hacer!, ¡a bailar!—**R. S. G. O.**

¡**Viva Roxy Music!** no es sólo el título del último disco del popular grupo británico, sino la exclamación que damos todos sus «fans» al escuchar este plástico grabado en directo en los últimos años. El disco es muy bueno, y sólo cabe hacerle una reseña positiva, salvo en el punto en el que Eno está ausente; ningún tema suyo tiene cabida en **Viva**, ya que el superpresente Brian Ferry ha acaparado siete de los ocho títulos del mismo. A pesar de eso, McKay, Jobson y Wetton, y en menor cuantía Thompson y Manzanera, sustituyen el ambiente «futurista» y «experimental» de Eno.

Lluvia fuerte, de Bob Dylan, también está grabado en directo, pero no con la Banda, sino con un grupo variado que incluye desde Scarlet Rivera hasta Mick Ronson, pasando por T-Bone Burnette. Las versiones son novísimas: **La granja de Maggie**, o **Lo tiré todo por la borda**; o sencillamente aceptables: **Oh hermana**, **Viento idiota**; de cualquier forma, el judío de Minessotta ha vuelto y ha traído noticias venturosas.

Por fin, Herbie Hancock se ha decidido, en **Secretos**, a hacer algo decente dentro de su última línea de «rock-pachanga-jazz-discoteca...». Son siete temas muy bailables, alegres, «funky», y que lejos de sus anteriores discos similares ofrecen algún aliciente de ritmo y de calidad.

Sentimiento, de Manolo San-

lúcar, guitarrista flamenco por si alguien se equivoca, es una amalgama de estilos, que incluye desde la «soleá» con guitarra sola hasta la «pachanga pop», donde la «guita» se adereza con violines y trompetas. Hay de todo, pues; pero lo mejor son las dos piezas donde Sanlúcar se las entiende solo con su guitarra.

Robbie Robertson, «guita» de la Banda, que acompaña a Dylan en innumerables ocasiones, se ha gastado su buen dinerito en producir el último disco de Neil Diamond, **Ruido hermoso**, siendo el contenido del disco un fiel reflejo de su título. Abstenerse los suspicaces, pues Neil es uno de los cantantes de «pop» más melódicos que hay, y además tiene un encanto y una gracia que para sí quisieran muchos clasicotes del siglo XX. Como decía, el disco es bello, agradable y comercialmente «pop».

El que no es tan bonito es el último doble de Stevie Wonder, con un E. P. y un libreto de veinticuatro páginas (como reza la publicidad), gratuito. El disco me parece monótono, reiterativo, saturante, y desde luego no entiendo por qué Stevie gusta tanto a ciertas figuras del «rock», como Jeff Beck, máxime cuando sus últimas producciones son tan decepcionantes como la presente.

Stingray es la vuelta de Joe Cocker al mundo del disco, con participación de Dylan en un tema como compositor, **Cat fisch**, y con Zoot Money a los teclados. Una vuelta excepcional de un artista fabuloso con un disco de gran categoría.

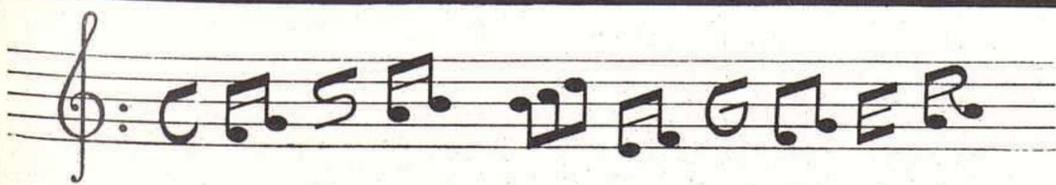
Donde sí que interviene Dylan cantando es en el último de

Clapton, cuarto en solitario de quien en un tiempo de amor y flores fue «dios», y anteriormente, cuando los Beatles hacían algo de provecho fue «Mano Lenta». **Sign lenguaje** es el tema aludido, y salvo otros dos buenos «blues» arreglados por Eric Clapton, es lo único excepcional del disco. El resto son «reggaes» y canciones sosonas y agradables, pero nada más.

Nos vamos con el loco Kevin Coyne, quien en una de sus etapas de lucidez ha grabado **Heartburn**. La portada está logradísima, con ese ser lanzándose al vacío desde el tejado de un edificio victoriano, y como muchas veces, refleja lo que uno puede encontrarse en el interior de los surcos del disco: música existencial, visionaria, esquizoide en muchos casos, y desde luego tremendamente vivencial. ¿Qué más se puede pedir?—**J. M. L.**

Blood Sweat & Tears vuelven a la carga con la inestimable ayuda de David (eso es, Clayton Thomas). Su última producción se llama **More than Ever** y reúne todos los ingredientes que los llevaron a ese alto puesto que ocuparon a principios de la década. Muy buena instrumentación, cuidados arreglos, lucimientos personales...; ese precisamente es su fallo. Que son los mismos ingredientes que hace años. Otro que mira hacia atrás es Donovan en su **Descansa, Mundo** (CBS). Pero lo hace de muy distinta forma. Vuelve al corte intimista de su segunda época. (¿Recordáis **Lalena** y otras maravillas de hace ocho años o así?). Pero sin olvidar la evolución que tuvo (y que a muchos no gustó), la integra perfectamente en sus canciones, especialmente en cuanto a instrumentación y rítmica.

Los Kinks siguen empeñados en que sepamos la historia completa de la vida de Mr. Flash. Y en su **Schoolboys in disgrace** (RCA) nos cuentan su infancia. El disco está en la línea de los **Preservation Act I y II** y su **ópera de jabón**. Es decir, que a muchos les gustará y a otros les parecerá muy malo. Yo me sitúo entre los primeros, aunque este LP es el que menos me llena de los cuatro citados. Un fallo inexplicable: ¿Por qué no se adjuntan las letras en esta ocasión?—**S. H. V.**



**Gran Avenida, 36-Teléf. 38 28 76
ELDA (Alicante)**

Guitarras de artesanía. Pianos. Organos. Grandes facilidades de pago. Enviamos el disco que nos pida contra reembolso de su importe, sin más gastos.

SCANDALLI



Gervasio Marcosignori, el mundialmente conocido maestro del acordeón.

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

FARFISA

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

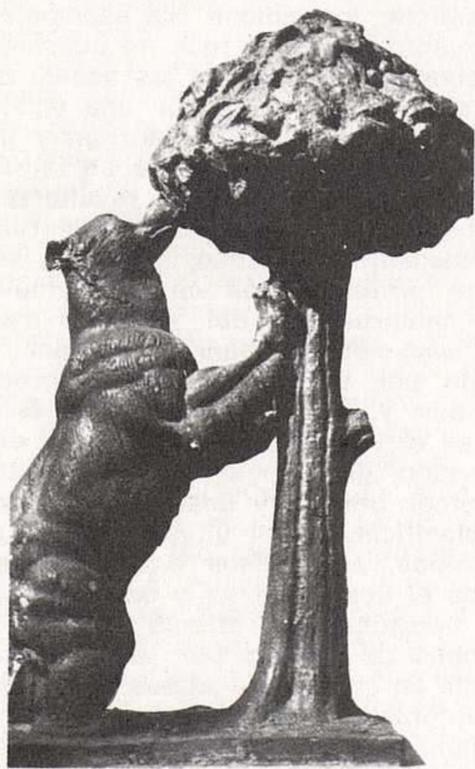
Un aspecto difícil y descuidado.—Hace unas semanas me refería en esta sección a la importancia que han adquirido en nuestra vida musical los conciertos sinfónico-corales, la tendencia de bastantes directores a programar obras de este tipo, la mala y superficial reproducción que de las mismas se realiza. El montaje de estas «superproducciones» resulta, por lo común, costoso y complicado al ser precisos, además de la orquesta, un conjunto coral y un grupo de solistas, cuyo número, claro, depende de lo que exija la composición. Por lo que respecta a orquesta y coro, el problema está en principio resuelto, pues se cuenta con formaciones fijas (me estoy refiriendo exclusivamente a Madrid): Sinfónica y Coro Nacionales y de la Radiotelevisión, respectivamente. Lo complicado comienza a la hora de seleccionar y elegir a los solistas vocales que han de intervenir en las generalmente comprometidas partes concertantes. Complicación que suele venir dada: a) por actual escasez de cantantes de calidad; b) lentitud en la contratación (muchas veces producto de trabas presupuestarias); c) desconocimiento de lo que hay en el mercado; d) falta de inteligencia en la selección (de lo que hay disponible por la época en que se contrata). Son circunstancias que en su mayoría concurren también a la hora de traer a solistas instrumentales o directores (tema que será bueno tratar en otro momento), pero que adquieren una más amplia dimensión en la parcela ahora contemplada, pues en ella las dificultades se multiplican al necesitarse casi siempre no uno, sino varios solistas (normalmente, cuatro). Es extremadamente difícil que, hoy y aquí, pueda conseguirse un cuarteto vocal suficientemente conjuntado en el que todas y cada una de las voces respondan a las exigencias técnicas y expresivas de sus partes. Dificultad que, por supuesto, no se presenta solamente en España o, concretamente, en Madrid, pero que, en parte por alguna de las razones apuntadas, se agudiza entre nosotros hasta extremos ciertamente alarmantes. Podemos tomar algún ejemplo de recientes conciertos madrileños.

Aptitud e idoneidad.—A nadie puede extrañar que las partes solistas de una obra como el **Requiem**, de Verdi, queden mal o insuficientemente servidas cuando se cuenta para ellas con Enriqueta Tarrés, soprano de buena fibra dramática, pero dura de emisión, relativa afinación y palpable dificultad en la zona aguda; Alicia Nafé, pretendida «mezzo», aunque más bien soprano corta, de grato color, pero falta de dimensión dramática y de potencia, inadecuada para poner de relieve el ancho y en ocasiones desgarrado lirismo verdiano; Renzo Casellato, tenor de voz suficiente pero de color excesivamente lírico, sin vibración, inseguro de emisión y muy mediocre y blando concepto interpretativo; Gwynne Howell, bajo, buen cantante, pero pequeño y corto en el volumen, muy lejos de poder competir con la masa orquestal y coral en los momentos requeridos. Aparte los defectos ya apuntados al comentar la versión de la batuta y el escaso contacto que ésta mantuvo con ellos, es evidente que estos cantantes, no desprovistos de virtudes, no son los idóneos —a excepción de algunos instantes de la Tarrés— para poner de manifiesto el directo y a veces arrebatado mundo dramático de Verdi.

Uno de los cuartetos vocales solistas más difíciles de cubrir es el de la **Novena** de Beethoven, sinfonía que últimamente ha puesto en los atriles de la Orques-

DE MADRID AL CIELO

Por ARTURO REVERTER



ta de la RTV Odón Alonso. Anunciados desde unas semanas antes (lo que da idea de la «anticipación»), conocíamos los nombres de los cantantes. Entre ellos, la soprano sudafricana Marita Napier y el bajo cantante alemán Franz Crass. Bien. Sobre todo por él, uno de los grandes de la actualidad en su cuerda. Menos por ella, si bien su voz de lírico-«spinta», recia y contundente, ofrecía una cierta seguridad. Luego Crass sería sustituido por Richard van Allan, quien goza hoy de cierto predicamento, en particular por su acercamiento a Mozart. No era, he de confesarlo, santo de mi devoción por su atonía expresiva y la relativa calidad de su voz, más de barítono que de bajo. Mi impresión, una vez escuchado al natural, no ha cambiado, e incluso ha empeorado. Aunque expuso con dignidad y cantó con decoro, reveló una peligrosa cortedad en graves y agudos y una poca atractiva y como quebradiza calidad tímbrica. Pese a ello y a que la Napier no pudo, finalmente, falta de flexibilidad, con su incantable cometido, las dos partes quedaban discretamente servidas. A este nivel no consiguieron llegar, sin embargo, ni Norma Lerer, contralto, ni Manuel Cid, tenor, lo que era perfectamente previsible conociendo sus características vocales. Las de éste —atractivo color lírico, musicalidad contrastada, inteligencia expresiva, extremada cortedad en zona aguda— lo han convertido en un buen cantante de «lied» o de cierto tipo de oratorio, pero lo definen como poco apto para aproximarse a una parte inclemente y semiheroica como la beethoveniana. Su falta de «squillo» quedó lamentablemente evidenciada en el «Allegro assai vivace alla marcia», en donde, de todos modos, fue literalmente aplastado por el exagerado y ruidoso acompañamiento orquestal y coral. Mala noche para el cantante español, que se mostró, además, nervioso y sin apoyo en la emisión. La contralto argentina, que posee una voz de cierta calidad en el color, aunque durísima de emisión e inflexiones, plana y monótona, no pudo salir de la oscuridad en que su parte suele sumergir a las intérpretes, cosa lógica si se piensa en su aburrida forma de frasear, no exenta, sin embargo, de afectación.

Son muchas las veces en las que se utilizan cantantes españoles, pero no siempre —y lo expuesto puede servir de paradigma— de manera acertada. Bienvenido sea su empleo cuando, partiendo de una calidad de base, se abre el camino para una escalada o una confirmación. Dudosamente se producirán éstas si no existe la relación adecuada entre posibilidades vocales y estilísticas, por un lado, y exigencias de la escritura, por otro. Cuando la idoneidad no tiene lugar, flaco servicio es el que se presta al cantante y a su carrera. El caso de Manuel Cid es muy claro a este respecto. Podrían citarse algunos más: María Orán y Julián Molina, dos voces muy líricas, en el comentado **Requiem**, de Verdi; Antonio Blancas, aceptable barítono lírico, frecuentemente contratado para papeles de bajo; Ana Higuera en la propia **Novena sinfonía**, pese a su color y calidad de ligera; Carmen Sinovas, soprano o, en todo caso, «mezzo-soprano» lírica, utilizada normalmente como contralto, etc. La incongruencia se da también, naturalmente, en la elección de cantantes foráneos. La falta de correspondencia voz-papel se establece sobre todo en el caso de los barítonos, utilizados sistemáticamente como bajos o bajo-cantantes, al igual que sucede con Blancas: Jacob Stämpfli, de escaso volumen y color algo desvaído, para **La Creación**, de Haydn, o el «Jesús» de **La Pasión según San Mateo**, de Bach; Simon Estes

para el **Requiem** verdiano o el **Stabat Mater**, de Rossini; Benjamín Luxon para la **Misa en Si menor**, de Bach...

Estos ejemplos nos muestran una parte del problema. Otra es la de que, aunque el solista case, por su color o temperamento, con la parte vocal a interpretar, la calidad de su timbre, el nivel de su técnica o el rigor de su aproximación pueden dejar mucho que desear. Recuerdo todavía con pavor el cuarteto de un desgraciado **Requiem**, de Mozart, dirigido por Fritz Rieger hace un par de años: List Méndez, Devos (tenor ligero experto, pero desacertado en esta oportunidad) y Del Bosco. Por supuesto, todo ello no impide que, entre tantos conciertos al año, haya honrosas excepciones: para el citado **Requiem** mozartiano se contó con anterioridad, con destino a una desangelada versión de Alberto Blancafort, con Agnes Giebel, Helen Watts (todavía con voz) y Werner Krenn (en su mejor momento). El mismo Blancafort nos trajo en otra ocasión a dos abuelitos para la mencionada obra: Ernst Haefliger y Margra Höffgen (normal el que podemos escuchar a artistas que en su día fueron alguien poco antes de su ingreso en el asilo). Recordemos asimismo las excelentes **Estaciones**, de Haydn, de Ros Marbá cantadas por Speiser, Equiluz y van der Bilt; un conjuntado quinteto, capitaneado por la racial Isabel Garcisanz, en **La hora española**, de Ravel, dirigida por Jean Fournet; el acertable grupo, con el sensacional Theo Altmeyer al frente, de uno de los mejores trabajos de Frühbeck de Burgos: **La púrpura de la rosa**, de Schumann; sendos amplios y eficaces planteles, dentro de esta misma temporada, para dos obras infrecuentes, como **El niño y los sortilegios**, de Ravel, con Ros Marbá, y **La Natividad**, de Frank Martin, con Paul Sacher.

Otra cuestión, y no menos importante, es la del empleo del grupo de solistas, partiendo de su mayor o menor calidad, en cuanto integrante del conjunto de la obra. Las relaciones que ha de mantener con orquesta y coro, la planificación y ordenación dinámica de los tres grupos son generalmente marginadas por los directores, según se comentaba en un número anterior de RITMO. La propia coordinación de las voces solistas es poco estudiada habitualmente, razón por la cual no solemos disfrutar de todos los valores rítmicos, dinámicos o contrapuntísticos que albergan muchas partituras.



Odón Alonso.

Una de ellas es la **Novena sinfonía** de Beethoven. Independientemente de las insuficiencias ya mencionadas del equipo solista, se puso de manifiesto una falta de integración del mismo en el conjunto; y ello debido fundamentalmente a la poca habilidad de la batuta para jugar conve-



Igor y David Oistrakh

nientemente con los niveles de intensidad. Me apresuro a decir, sin embargo, que esta nueva versión de la obra no es de las peores que ha escuchado el sufrido aficionado madrileño, a quien, de todos modos, le está vedado el poder conocerla en toda su dimensión y belleza. Alonso, que ya la ha montado en otras ocasiones, se acerca a ella huyendo de pesanteces, exprimiendo antes que los aspectos épicos, los líricos; antes que los dramáticos, los lúdicos. Sin especiales refinamientos sonoros (que no busca y que la orquesta, las más de las veces, no alcanza a prestar) consigue una visión de notable dinamismo y fluidez, muy cantada en el «Adagio», vibrante en la «Oda». Como contrapartida ha de resaltarse que el conjunto resulta un tanto epidérmico y escasamente dialéctico, con una insuficiente profundización en las complejidades constructivas del «Allegro maestoso», una cierta inseguridad rítmica (agudizada por la poco ortodoxa forma de acentuar y marcar por parte de la batuta) en el «Scherzo», un fraseo en exceso recortado, próximo al amaneramiento, en el tercer tiempo, y una muy poco cuidada planificación del último, llevado como a tirones, a impulsos entrecortados, en donde el coro, potente y brillante, en pocas oportunidades ofreció belleza. Prestaciones de calidad por parte de la orquesta en cuerda y maderas. Antes de esta sinfonía se nos había dado un perfecto ejemplo de cómo no se debe interpretar a Mozart con ocasión de la plana, caída y monótona traducción del **Concierto para violín y orquesta número 5, KV 219**. Solista: Leon Spierer, de sonido pequeño, fraseo académico, sin gracia en la expresión, quizá buen instrumentista dentro de la Filarmónica de Berlín, donde suele actuar, pero pálido y borroso como intérprete aislado.

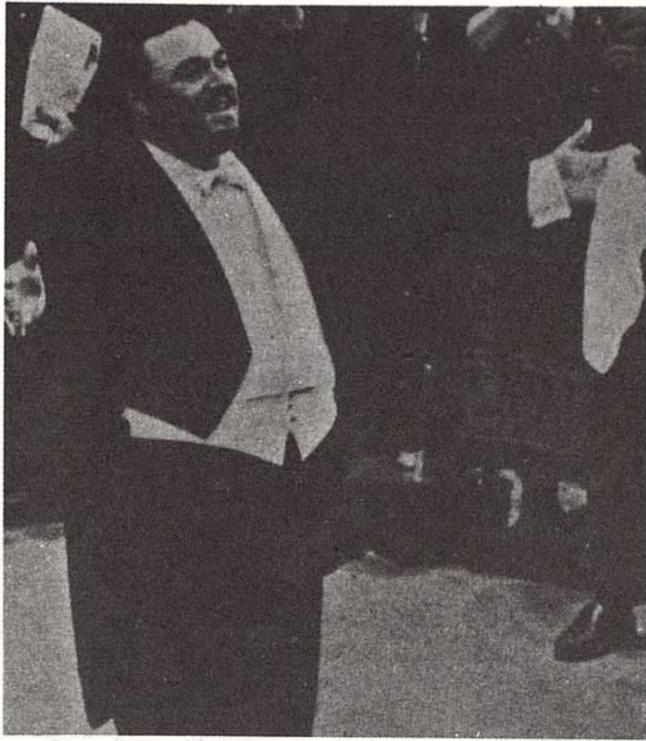
De tal padre....—La otra cara de la mo-

neda violinística la encontramos, en misma semana, en los conciertos de la Nacional. Todos sabíamos que el extraordinario y no hace mucho tiempo desaparecido David Oistrakh tenía un hijo que, por aquello de la tradición paterna, también tocaba el violín, e incluso que lo hacía excelentemente. Las grabaciones escuchadas, algunas con su padre, nos demuestran que allí, en efecto, había un artista de importancia que era algo más que «el hijo de Oistrakh». Pero, quizá oscurecido por el viejo, el joven quedaba casi siempre relegado a un segundo plano. Aquí que, pasado el tiempo y como una de las pocas cosas interesantes de la temporada, nos lo encontramos en el Real. Señalé hace unas semanas que, presuponiendo una calidad cierta en el violinista, era absurdo que se le contratara para interpretar una página tan epidérmica, tópica y falsamente brillante como **Sinfonía española**, de Lalo. Esta impresión permanece después de haberle oído en vivo y comprobar que se ha perdido la oportunidad de que un gran violinista recreara una gran obra. Igor Oistrakh es, en efecto, un gran, un extraordinario instrumentista, digno hijo de su padre. Por supuesto, superó toda la pirotecnia y dificultad de la partitura del francés con discreción, musicalidad y buen gusto ofreciendo el «Intermezzo», que habitualmente se suprime. Lo verdaderamente sensacional, junto a la lógica y belleza del fraseo, es el sonido lleno, cálido, poderoso, rotundamente hermoso, dentro de la mejor tradición soviética en la que se inscriben los Stern, Milstein, Kogan y naturalmente, el gran David. En conjunto esta versión fue muy superior a la nada desdeñable pero excesivamente amanerada del israelita Rony Rogoff, brindada semanas atrás con García Asensio. Tanto una como otra, esa es la verdad, adolecieron de un acompañamiento tosco y de-

ro. Oistrakh, serio, desprovisto de cualquier tipo de afectación, dio, como respuesta a las ovaciones, una pieza compleja y virtuosa de Ysaye, auténtico compendio de técnica violinística. Apabullante demostración de poder, afinación y destreza.

La hora del divo.—Gordo, gordísimo (unos 140 kilogramos), semicalvo, afectado, gesticulante. He ahí la poco estimulante imagen que nos ofrece hoy el tenor italiano Luciano Pavarotti, algo alejada físicamente de la que podría considerarse como propia del tradicional divo cantante. De todas formas, aunque obeso y desmadejado, aun portando en su mano izquierda un monumental pañuelo blanco, sus modos, nerviosos y atrabiliarios, encajan bien con el concepto de divismo. Divismo que se extiende a la alteración del programa inicial o a la concesión, como una gracia especial al espectador, de «bises». Desde el punto de vista vocal e interpretativo, que es lo que aquí realmente nos interesa, hubo de todo en su actuación «benéfica» (se llevó un buen puñado de dólares, cosa no criticable, desde luego), realizada en base a un programa de interés sólo relativo y con el «hándicap» que supone el incluir, con un simple acompañamiento de piano, en un local tan grande como el Real, arias de ópera. Una primera consideración: Pavarotti no ha sido nunca un gran artista, y su voz, aunque bella, fácil y timbrada, no es de calidad fuera de lo común. En la actualidad ha perdido algo de brillo y de aquella su lírica y amplia solidez, igual en los tres registros. Pudo observarse en la actuación que se comenta (al parecer el cantante acaba de salir de un «bache») una sorprendente dificultad para frasear a partir del Sol agudo («cabaletta» de **Luisa Miller**) y una evidente falta de apoyo en las notas altas, especialmente más allá del La natural, con la consiguiente pérdida de esmalte, redondez en el color y calidad en la emisión (Si natural de «Nessun dorma»). Ello hace también que en tales momentos acceda a primer plano uno de los defectos que, más o menos larvado, siempre ha tenido su voz: el trémolo que, aunque todavía ligero, otorga a aquélla un timbre «pecorino» e inatractivo. La técnica, sin ser excepcional, guarda las formas y sortea con habilidad la mayoría de los escollos. Maneja aceptablemente el aire y frasea con corrección (rozando levemente lo amañado), pero no logra más que en muy determinados instantes una verdadera media voz. No lo fue, desde luego, la simple y astuta disminución de intensidad empleada en la, por otra parte, bien expuesta «Furtiva lagrima». Fuera de sitio en las arias antiguas y sin encajar por completo en la estilística del «belcantismo» puro (para lo que le falta también refinamiento en la expresión, sutileza en la matización y dominio del «legato»), el tenor se encuentra a gusto, dando su máxima dimensión —y nos lo demostró de nuevo— en el arrebatado apasionado del Verdi de primera época y ciertas obras de la segunda, o en la lírica efusión del Puccini menos dramático, en donde su directa expresividad, meridional y extravertida, un poco, salvando distancias, a la manera de un Di Stéfano, puede hallar mejor ubicación. Lógico, por ello, que uno de los momentos más altos de la noche lo constituyera su interpretación de las canciones de Tosti, en especial «L'alba separa dalla luce d'ombra». Pese a los defectos expuestos y a que la voz, cálida en centro y graves, se ha aligerado algo, no hay duda de que el italiano sigue siendo hoy, a falta de otra cosa, uno de los grandes de la ópera italiana de la segunda mitad del 800, junto con Pláci-

do Domingo (a quien no aventaja en calidad vocal pero sí en técnica respiratoria y en naturalidad de emisión). A ellos, ya en declive el mejor estilista y técnico (Bergonzi), y excluido por sus peculiares características y particularidad de repertorio Kraus, debe unirse ya otro español: José María Carreras, figura interesante, a despecho de sus innegables limitaciones, que comienza a adquirir una insospechada cotización internacional.



«Divo» Pavarotti.

Odiosas comparaciones.—Aun cuando aceptáramos como bueno el dicho de que las comparaciones son, en efecto, odiosas, sería muy difícil no realizarlas a lo largo de esta temporada madrileña, teniendo en cuenta que los responsables de la programación de las dos orquestas de la capital parecen haberse puesto de acuerdo para que podamos cotejar las interpretaciones que de las mismas obras nos brindan los dos conjuntos. Circunstancia que ya se puso de relieve oportunamente. El último examen comparativo lo hemos podido hacer con una de las composiciones de Bartok más frequentadas: el **Concierto para orquesta**, obra en donde, indudablemente, encuentra una formación motivos de lucimiento y un director campo para mostrar su valía. La Nacional, en el mismo concierto en que actuó Oistrakh, estuvo a las órdenes del polaco Jan Krenz; la de Radiotelevisión, a las del israelí Eliahu (y no Elihau) Inbal. Ventaja, en esta oportunidad, para la agrupación de Información y Turismo en virtud del flexible, claro e intencionado acercamiento de la batuta, fácil y persuasiva, de Inbal, de notable técnica, en la línea de un Maazel. Sin conseguir un buen sonido de conjunto (excelentes detalles, no obstante, de cuerda y maderas, sobre todo oboes), alcanzó un buen grado de idiomatismo en los acentos y una bien medida dosificación dinámica. La aproximación de Krenz fue menos contrastada y menos itnensa, beneficiándose, sin embargo, del mayor poder y limpieza de los metales. Ninguna de las dos versiones rozó, puestos ya a comparar, el nivel que en esta obra lograsen años ha el citado Maazel (perfecta exposición, coherencia máxima) con la Nacional y el siempre añorado Celibidache (encantamiento, refinamiento, claridad, colorismo) con la de Radiotelevisión.

«La Natividad» y poco más.—Interesante hasta cierto punto —sobre todo, por lo que significa tomar contacto con lo que no se conoce o se conoce poco, hecho infrecuente por estos pagos— la programación del oratorio de Martin. Música bien hecha,

desnuda de efectos, compuesta al final de su vida por un hombre experimentado en muchas de las tendencias estéticas de este siglo, que coqueteó con la técnica serial y que, finalmente, volvió, como sucede tantas veces, la vista atrás. Música en la línea de su compatriota Honegger, de austera sonoridad y atractiva utilización de procedimientos modales y polifónicos, dentro de un arcaísmo bien administrado. Pero también música generalmente plana, sólo a ratos inspirada, comúnmente aburrida. Contó, ya se ha dicho, con un buen grupo de solistas, entre los que destacó el veteránísimo Hugues Cuenod, otrora extraordinario intérprete de Monteverdi, actor y recitador consumado. Paul Sacher, amigo del ya desaparecido compositor, mostró una magnífica técnica, segura y seria, y un conocimiento de la partitura no por esperado menos encomiable. Director sólido, sobrio, lúcido en la construcción, aunque frío en la exposición.

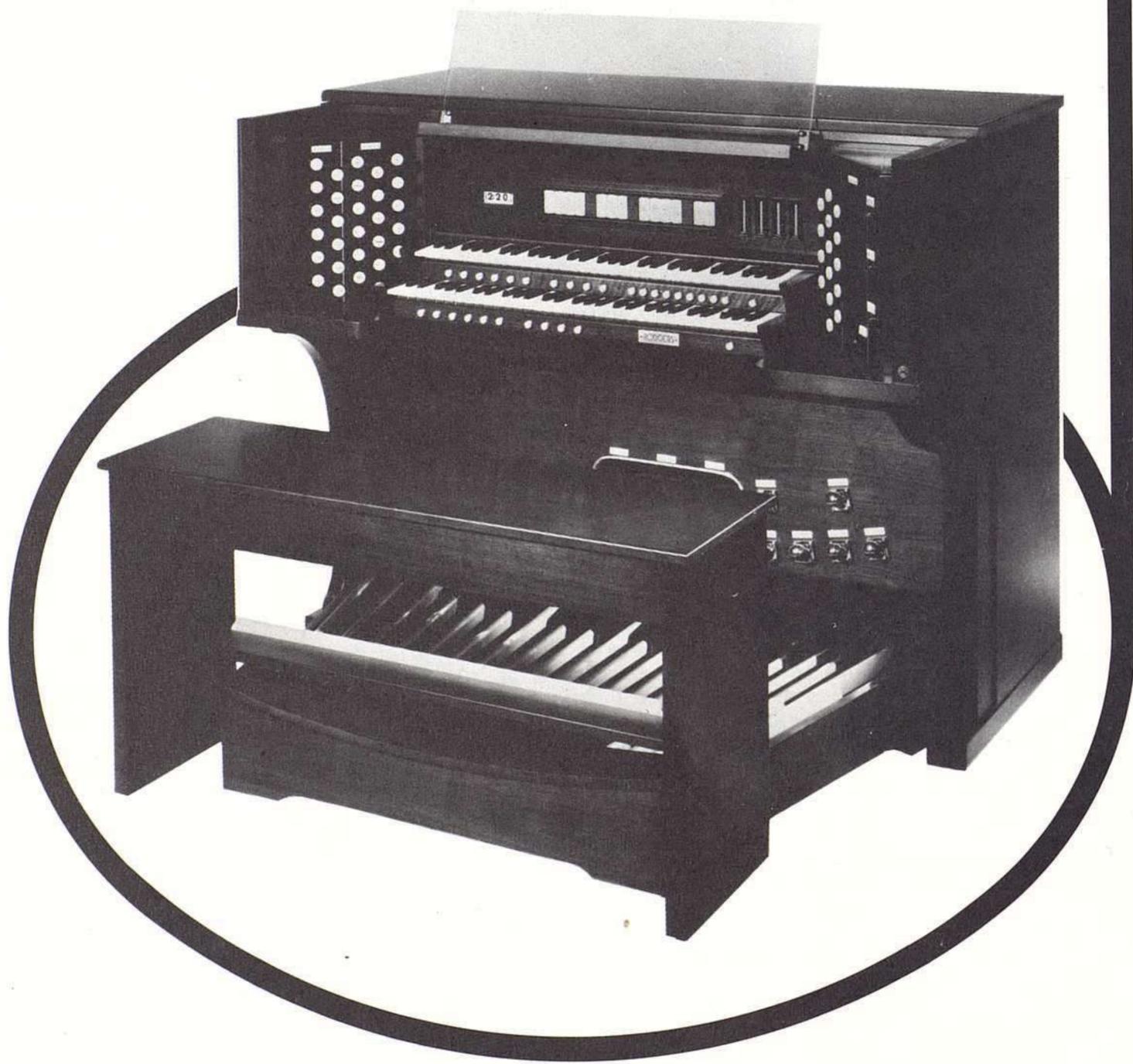
Casi nada que resaltar en el intragable concierto de Pierino Gamba (hoy ya crecido) con la RTV. Actualmente, el ex niño prodigio se nos aparece como un ágil y suelto, elástico y gesticulante marcador de compás, pero como un director más bien inocuo, descolorido y efectista, descuidado en el sonido, increíblemente pedestre en la planificación. Su traducción de **Los pinos de Roma**, de Respighi, fue auténticamente «mussoliniana». Nada mejor para revelar lo huerdo de la obra, lo archipasado de su estética. Lo único destacable fue la actuación de Víctor Martín, artista intachable por técnica y dicción, que no posee, y es gran lástima, un sonido de igual riqueza y poder. Su interpretación de dos fruslerías como **Los aires bohemios**, de Sarasate, y **El diablo verde**, de Cassadó, fue muy superior a las obras. Equivocado el programa que con la Nacional nos ofreció el norteamericano Lukas Foss. En vez de darnos alguna muestra viva de su importante producción como compositor de vanguardia, incluyó solamente un arreglo suyo de una «suite» del italiano, de los siglos XVI-XVII, Salomone Rossi. En su faceta de director, en la que se muestra menos interesante, acompañó mal a Del Pueyo (muy músico, pero limitado de sonido y mecanismo) en el **Concierto para la mano izquierda**, de Ravel, y expuso una desigual sinfonía **Heroica**. Versión que, pese a los desajustes, a la incoherencia, a la borrosidad y arbitrariedad dinámicas, no dejó de tener, para mí, atractivo por sus aciertos parciales y la extraña vida rítmica de que la animó este desgarrado y heterodoxo estadounidense.

* * *

No quisiera terminar el forzosamente breve resumen de la actividad musical madrileña durante el mes sin citar la actuación, en un recital Mozart, de la joven pianista portuguesa María Joao Pires, que se ha especializado en una música difícil y, en general, no muy agradecida, y la del Cuarteto Beethoven, de Roma, con Félix Ayo (ex primer violín de I Musici) al frente. Y, sobre todo, quisiera aludir —de forma más extensa se trata el tema en otra parte de este número— al acontecimiento que supone el homenaje dedicado a Federico Mompou por la Fundación March. El compositor catalán, que ha profundizado como pocos en los mundos de la intimidad pianística, en un camino que, esquemáticamente, podría entroncarse en el de la esencialización del lenguaje impresionista, interpretó, intensamente y con bella sonoridad, el **Cuarto cuaderno** de su **Música callada**. Acompañó después sus **Cinco melodías** sobre textos de Paul Valéry a Monserrat Alavedra, cuya dicción, inseguridad y colorido vocal quedaron, en mi opinión, bastante lejos del delicado y poético mundo expresivo del autor.

RODGERS

**EL GRAN
ORGANO CLASICO**
INCREIBLE PERFECCION
RIQUEZA TIMBRICA Y...
...ELECTRONICO!



Diseñado y realizado para la más perfecta interpretación de música clásica y litúrgica al más alto nivel.

- afinación permanente
- sin mantenimiento alguno
- teclado de pulsación ligera

He aquí seis grandes organistas mundiales que han interpretado y alabado la perfección Rodgers: PIERRE COCHEREAU, titular de Notre Dame, París. VIRGIL FOX, de The Riverside Church, Nueva York. CLAIRE COCI, de la Filarmónica de Nueva York. FERNANDO GERMANI, de la Basílica de San Pedro, Roma. HERMAN BERLINSKI, de la Hebrew Congregation, Washington. GEORGE THAL-BEN-BALL, del Temple Church y la BBC, Londres.

Distribuido y garantizado por:



HAMMOND IBERICA S.A.

Apartado de Correos, 9465
Barcelona

VALENCIA

VI CONCURSO MEMORIAL E. LOPEZ-CHAVARRI MARCO

Con buen éxito y nutrida participación de concursantes y de público se llevó a efecto la sexta edición de este Concurso-Memorial en el Círculo Medina. Los concursantes fueron: Luis Avendaño (pianista), Adolfo Bueso (pianista), Ana Luisa Chova (soprano), Emmanuel Ferrer Lae (pianista), Juan Llinares (violín), Joaquín Montoya (pianista), Ludovica Mosca (pianista), Ana María Pinto de García (pianista), Amparo Segarra (soprano). El Jurado, compuesto por los señores J. Báguena Soler, Giacomo Lauri-Volpi, Juan Alós, Fernando Puchol, J. María Cervera Collado, E. López-Chavarri Andújar, José Climent y la Directora del Círculo Medina, doña Amparo Domingo, otorgaron así los premios: Primer premio, de la Excelentísima Diputación de Valencia (25.000 pesetas), y el quinto premio (un concierto con la Orquesta Municipal de Valencia), al pianista murciano Joaquín Montoya. Segundo premio (25.000 pesetas), de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia, al pianista Emmanuel Ferrer Lae. El tercer premio, de la Sociedad Filarmónica de Valencia, se declaró desierto. (Y nos preguntamos porqué. Declarar desiertos los premios es algo desalentador e incomprensible. El cuarto premio, dotado con 10.000 pesetas por el Ayuntamiento de Valencia, se concedió al violinista Juan Llinares. El sexto premio, dotado con 10.000 pesetas por la Unión Musical Española, recayó en el pianista valenciano Adolfo Bueso, de quien nos ocupábamos en el número anterior, presagiándole una buena carrera. Y, por último, los premios séptimo, de la Fundación López-Chavarri, dotado con 10.000 pesetas, y el octavo, un concierto en nuestro Conservatorio, fueron ganados por el pianista, de dieciocho años, Luis Avendaño, que fue una revelación en este Concurso.

Nuestro aplauso a todos los concursantes y la cordial felicitación a los concertistas premiados.

SOCIEDAD FILARMONICA

Extraordinario concierto en homenaje a Manuel de Falla el que nos brindó esta Sociedad. En la primera parte, una escogida selección de canciones, eficazmente interpretadas con buena voz y cálido sentimiento por Isabel de Penagos, acompañada muy certeramente al piano por Perfecto García Chornet. En la segunda parte, que se abrió con «unas palabras directas, cordialísimas y bastante más que protocolarias» (tal como dijo nuestro compañero López-Chavarri) por el Comisario Nacional de la Música, don Enrique de la Hoz, pudimos escuchar y ver el delicioso Retablo de Maese Pedro, con la Orquesta Municipal de Valencia, dirigida admirablemente por Ernesto Halffter, colaborando los cantantes Julián Molina, Isabel de Penagos y Julio Catania, que con el Teatro de Marionetas de Maese Villarejo, de J. A. Díaz y Gómez de la Serna y la cuidada aportación de la clavecinista Genoveva Galve, nos dieron un Retablo sabroso, convincente de interpretación y ambientación, que el público aplaudió —y agradeció— vivamente.

ORQUESTA DE CAMARA

En el Ateneo Mercantil ofreció su último concierto esta incansable agrupación orquestal, que con la pericia y el entusiasmo de siempre dirige su fundador, Daniel Albir Gordillo. Esta vez escuchamos selectas obras de Saint Georges. Manuel Palau, F. Andrés, López-Chavarri, el estupendo Concierto en Mi mayor, de Bach, que tuvo como excelente solista a Salvador Porter, cerrando el programa Tres piezas para orquesta de cuerda, del recientemente fallecido Enrique G. Gomá, muestra exquisita de su buena inspiración y dominio instrumental, que fue muy aplaudido, como el resto del programa.— LUIS MARTINEZ RICHART.



ESPECIAL OPERAS RICORDI

LOS GRANDES DIVOS
DE LA LIRICA MUNDIAL
EN SU EPOCA DE ORO

**MARIA CALLAS, ALFREDO KRAUS,
RENATA SCOTTO, GIUSEPPE
DI STEFANO, ETTORE BASTIANINI,
SESTO BRUSCANTINI, FIORENZA
COSSOTO**

L. CHERUBINI: «MEDEA»

María Callas, Renata Scotto.
Coro y Orquesta del Teatro de la Scala,
de Milán.
Director, TULLIO SERAFIN.
Album 3 LPs. HRIS, 630-06/07/08.
Precio especial: 900 pesetas.

G. DONIZETTI: «LUCIA DI LAMMERMOOR»

Renata Scotto, Giuseppe di Stefano,
Ettore Bastianini.
Coro y Orquesta del Teatro de la Scala,
de Milán.
Director, NINO SANZOGNO.
Album 2 LPs. HRIS, 630-09/10.
Precio especial: 600 pesetas.

G. VERDI: «RIGOLETTO»

Renata Scotto, Fiorenza Cossotto,
Alfredo Kraus, Ettore Bastianini.
Coro y Orquesta del Mayo Musical
Florentino.
Director, GIANANDREA GAVAZZENI.
Album 3 LPs. HRIS, 630-01/2/3.
Precio especial: 900 pesetas.

G. PAISIELLO: «IL BARBIERI DI SIVIGLIA»

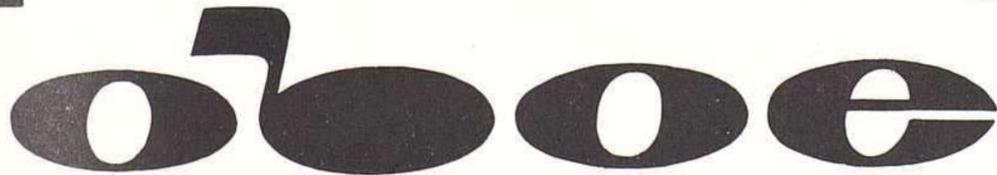
G. Sciutti, N. Monti, R. Panerai.
Piccolo Teatro Musicale del Collegium
Musicum Italicum.
I Virtuosi di Roma.
Director, RENATO FASANO.
Album 2 LPs. HRIS, 630-11/12.
Precio especial: 600 pesetas.

G. ROSSINI: «LA CAMBIALE DI MATRIMONIO»

Renata Scotto, Nicola Monti,
Rolando Panerai.
Piccolo Teatro Musicale del Collegium
Musicum Italicum.
I Virtuosi di Roma.
Director, RENATO FASANO.
Album 2 LPs. HRIS, 630-13/14.
Precio especial: 600 pesetas.

G. B. PERGOLESÌ: «LA SERVA PADRONA»

Renata Scotto, Sesto Bruscantini.
Piccolo Teatro Musicale del Collegium
Musicum Italicum.
I Virtuosi di Roma.
Director, RENATO FASANO.
LP. HRIS, 630-15.
Precio especial: 300 pesetas.
En discos RICORDI
distribuidos por HISPANO VOX.



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

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

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

MADRID

DESTACADA REPOSICION DE «EL CASERIO», DE JESUS GURIDI

Dentro de la actual campaña de zarzuela que se viene realizando por la Compañía Lírica titular del coliseo de la calle de Jovellanos, que tiene a su cargo Joaquín Deus, un hombre de teatro que domina perfectamente los distintos géneros musicales, por profesionalidad y por veteranía, se ha repuesto con todos los honores la preciosa comedia lírica **El caserío**, con libro de Federico Romero, Guillermo Fernández-Shaw y música de Jesús Guridi; tres grandes autores que conocen bien todos los entresijos y la «carpintería» de la escena. El éxito alcanzado fue notable, y todos los números musicales fueron muy aplaudidos por el público asistente la noche de su reposición.

Un reparto de calidad fue el encargado de dar relieve a música y letra, destacando principalmente la soprano Josefina Meneses, el barítono Pedro Farrés, el tenor Fabián Hormaeche y el cómico Jesús Castejón, con el resto de sus compañeros; pienso que de los tres actos que posee la pieza el segundo fue el más logrado de presentación, resolución de problemas y movimiento teatral, virtudes que deben incorporarse al haber de Roberto Carpio, quien por indisposición de Joaquín Deus debió hacerse cargo de la dirección escénica del espectáculo; por su parte, el Coro y el Ballet estuvieron bien preparados por José Perera y Alberto Lorca (en la coreografía), con una natural movilidad, desprovista de todo convencionalismo; éste puede que se acusara más en los dúos y romanzas de los principales personajes, olvidando que debe existir una pared invisible entre público y escenario; el maestro Manuel Moreno Buendía condujo la orquesta desde el foso y logró dar a la partitura todo el valor y belleza que ella posee; puede que algún desajuste

se observara, por necesidad de mayor atención de ensayos, pero el conjunto resultaría muy agradable y con una total ambientación, por el sello vasco que encierra la partitura y los decorados que se exhibieron, muy bien resueltos, pero sin poder personalizar su creador, ya que en el programa de mano sólo se hacía constar que eran de los Teatros Nacionales y Festivales de España; lamentable omisión, por la importancia que dichos decorados tienen en la representación que nos ocupa.

No cabe la menor duda que con representaciones como la que nos ocupa, con un apoyo económico desprendido, buenos libros y mejor música (al nivel de la que se escuchó en la reposición de **El caserío**, pero con evolución de técnicas y estéticas) el género lírico español no sufriría la penuria que lleva soportando cerca de cincuenta años, en esa constante «crisis» de la que se viene hablando cuando ya este comentarista gozaba de su uso de la razón y entendimiento. Zarzuelas hubo siempre; comedias musicales de gran altura, también; músicos, libretistas y cantantes, nunca faltaron y siempre estuvieron prestos a entregarse con generosidad en un género teatral que en otros países tiene plena vigencia.

El público se mostró muy complacido y aplaudió sin reserva, al término de cada acto, los números musicales, y muy especialmente al concluir el espectáculo, obligando a la comparecencia de todos cuantos en su organización habían tomado parte, saludando desde esa gran plataforma que impone respeto: el palco escénico.

FERNANDO LERDO DE TEJADA

Asturias

Apartado momentáneamente —por fuerza mayor— de las salas de concierto, en este comienzo de la temporada musical 1976-1977 no hemos podido asistir al gran éxito obtenido en la Sociedad Filarmónica de Oviedo por Benito Lauret y la Orquesta de Cámara de Asturias. Quede constancia de este nuevo triunfo en la interpretación del «Programa Falla», conmemorativo del Centenario de su nacimiento; en él han intervenido Genoveva Gálvez, Guillermo González, Isabel Penagos, Julio Catania, el Teatro de Marionetas de Maese Villarejo y la Orquesta de Cámara de Asturias, bajo la dirección de su titular, Benito Lauret. En el programa, *Noches, Concerto y Retablo*. Como he dicho, triunfo grande, memorable y acierto también de la Sociedad Filarmónica de Oviedo, a la que se agradece el esfuerzo en preparar esta celebración centenaria. Dentro de muy pocos días, se apuntará otro éxito con la presentación del violinista León Ara y el pianista Tordesillas, que interpretarán el ciclo completo de las *Sonatas* para violín y piano de Beethoven, en el ciento cincuenta aniversario de su fallecimiento.

● Cuando estas líneas vean la luz ya estará a la venta una grabación de música sinfónica asturiana (creemos que la pri-

mera). Desde este espacio hemos escrito en su día del estreno de la obra *Escenas asturianas*, que sobre temas populares de esta región ha orquestado Benito Lauret. La obra ha tenido amplia difusión en las ciudades asturianas más importantes, interpretada por nuestra Orquesta de Cámara. Ahora, en la grabación, figura junto a *Paisaje asturiano*, de Fresno, y *Fuga vaqueira*, también de Lauret. Por dificultades de traslado para el registro, en el disco (CBS) es interpretada por la Orquesta de Cámara de Madrid, dirigiendo Lauret.

Este ha sido un hecho muy importante para la música asturiana, por lo que va a tener de difusión de la misma y también de documento inapreciable de la gran labor que está desarrollando —insistimos— en nuestra región Benito Lauret.

● También tengo hoy que resaltar una efemérides muy importante para nuestra música: por primera vez en la historia del IDEA (Instituto de Estudios Asturianos), un músico ha hecho su ingreso como miembro de número del mismo, interpretando seis canciones compuestas para tal fin, en lugar de leer el tradicional discurso. El acontecimiento ha tenido lugar el pasado día 11 de noviembre en el salón de actos del IDEA, en Oviedo. La obra compuesta, *De las verdes Asturias* (Pórtico al mar y seis estampas líricas), y su autor, Enrique Truan: el

compositor asturiano más importante de todos los tiempos, felizmente en plena actividad creadora e interpretativa, pues él, mismo ha sido el intérprete de su obra, acompañando a la soprano Celia Álvarez Blanco y al tenor Luis Alberto Martín.

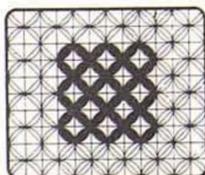
Creemos que Enrique Truan ha puesto lo mejor de su inspiración, en estas seis «estampas líricas», música culta asturiana, llena de evocaciones, contrastes, colorido, ritmo, lirismo puro... Así, vamos escuchando y evocando la típica, monótona llovizna, en «Orbayu»; las altas y abruptas cumbres, en «Brañes»; la deliciosa ternura de la «Añada», canción de cuna; la alegría de la noche de San Juan, en «Foguera»; la evocación de nuestros bosques en «Cuquiellu», y la rudeza de las máscaras del «Antraxu» (carnaval) en el «Allegro spiritoso» final.

Seis hermosas perlas líricas, que se incrustan en la extensa obra de Truan, como unas de las más hermosas de su producción, y desde luego las más poéticas. Los poemas pertenecen al propio Truan y a Miguel Ángel Bonhome.

Y hablando de Truan, el Ateneo Jovellanos, de Gijón, tiene el proyecto, ya antiguo, de celebrar un ciclo dedicado a la música del gran compositor gijonés. Retrasado por falta de amplio local, parece ahora inminente la terminación de las obras. Se proyectan, por tanto, varios conciertos, en los que iremos escu-

chando algo de su obra de piano, violín, guitarra, canto solista y coral, para concluir con una obra cumbre, de una hora de duración, basada en el romance «Miraglo de Albelda». Composición en ocho partes, para cuarenta solistas, coro y orquesta. Ya se han dado los primeros pasos, la lectura de la obra, el infatigable Lauret, cuya orquesta correrá con la interpretación de este memorable concierto y cuyos intérpretes restantes están aún sin concretar. Tenemos, por tanto, a la vista acontecimientos musicales importantísimos para Gijón y Asturias en general, e incluso creo que a nivel nacional.

● La última noticia es la creación de una compañía lírica «Opera Estudio», que prefiere hacer su debut en el teatro Capamamor, de Oviedo, el día 15 de febrero próximo. A continuación darán representaciones en alguna otra ciudad asturiana de títulos que ya tienen mentada. Luego se lanzarán por toda la península. La fenomenal idea ha partido de nuestro paisano Aquilino García Tuero, y se ha ido concretando con elementos asturianos junto con otros. Los títulos preparados para esta presentación son: *Las bodas de Figaro*, Mozart; *El barbero de Sevilla*, de Rossini, y *Los cuentos de Hoffman*, de Offenbach. Esperamos dar amplia reseña, pronto, de tan extraordinario acontecimiento. — PEDRO LLERENA MENENDEZ.



ferysa

INFORMACION: APDO. 151036. MADRID

Baleares

Palma de Mallorca

El Auditorium—en una hora clave de su historia—presentó en la noche del 5 de diciembre a la Orquesta Nacional de Hungría, posibilitando a un número público el goce de la madura plenitud musical del conjunto que dirige su director titular, Janos Ferencsik, que dejó profunda huella de su capacidad de conductor. El programa, en el cual colaboró el joven pianista Dezsó Ranki con el *Concierto número 9, KV 271, de Mozart*—gran pianista del momento y del futuro—, estuvo compuesto por *Variaciones sobre un tema de Haynd, de J. Brahms*; el citado *Concierto para piano y orquesta, de Mozart*, y la *Séptima sinfonía de Beethoven*. La *Séptima* es la sinfonía de la Música, y dicha expresión tiene su raíz en que toda ella exhala el mismo sentimiento de creación y belleza fiada al recurso sonoro. Su ejecución fue impecable.

Extraordinario fue el concierto organizado por Juventudes Musicales en el Salón de Actos del Estudio General Juliano, a cargo del violoncellista Marçal Cervera (catedrático en los Conservatorios de Lausanne y Friburgo) y el pianista Perfecto García (catedrático del Conservatorio de Valencia). Tuvo lugar el martes 7 de diciembre, y el selecto programa abarcó gran variedad de estilos dentro de su género de cámara y fue interpretado con la maestría propia de ambos profesores, descollando la exquisita sensibilidad de uno y otro, plenamente compenetrados.

Otra de las audiciones sobresalientes en el presente período antenavideño fue la que dieron el el Círculo Mallorquín los artistas extranjeros Stefan Campan, violinista, y Marta Yoja, pianista. En la primera parte del programa la conjunción de ambos artistas nos deparó "*Suite italiana sobre música de Pergolesi, de Igor Strawinsky, y la popular Sonata, op. 24, en Fa mayor ("Primavera"), de Beethoven*; y en la segunda, *Sonata en Sol menor ("El trino del diablo"), de Tartini, y Danzas rumanas, de Bartok*. Ya hemos calificado de sobresaliente dicha audición, y tan sólo añadiremos que a través de la misma se puso de manifiesto la gran categoría de los protagonistas, exenta de todo divismo y un verdadero modelo de ajuste y maestría.

En el Centro de la Guitarra Española tuvo lugar un simpático acto: la presentación del artista mallorquín Antonio Perelló, natural de Llubi y de trece años de edad, que con suma habilidad y sentido responsable interpretó con gran perfección obras de Tárrega, Bach, Albéniz, Lauro y Falla. En lo que a guitarra clásica se refiere, creemos que Antonio Perelló tiene mucho porvenir.

La Orquesta Ciudad de Palma presentó a la pianista mallorquina Margarita Palou con el *Concierto para piano y orquesta número 1, de Beethoven*, completando el programa la obertura de *El barbero de Sevilla, La gran Pascua rusa* y la "suite" *Los comediantes*, obras que constituyen un medio efectivo de llegar a una comprensión más fácil y éxito popular. El éxito a descollar en la velada sinfónica fue el concierto beethoveniano, que dio motivo a la joven pianista señorita Palou para evidenciar una significativa cota: serenidad, aplomo, cuadratura y téc-

nica. Su actuación irradió la admiración del público con los aplausos fervorosos conquistados. Las páginas de Rossini, Kavalinsky y Rimsky depararon asimismo aplausos para la Orquesta y la labor de algunos profesores. El concierto tuvo lugar el 16 de diciembre, en el "Auditorium", organizado por el Ayuntamiento de Palma.

CAPELLA MALLORQUINA

En un lapso relativamente breve de tiempo se ha anotado dos actuaciones memorables: la primera, en su habitual emplazamiento—iglesia de Sant Antoni—, con un concierto-homenaje a Pau Casals, conmemorando el centenario de su nacimiento con obras de Sancho Marraco, Vives, Millet, Cumellas Ribó (primera parte del programa), y el resto, que constituyó la segunda, con obras exclusivas del gran artista catalán-universal; la segunda actuación, en la parroquial iglesia de Santa Eulalia, celebrando la tradicional Fiesta de la Sibila. Las fechas, 17 y 26 de diciembre, respectivamente. El público, numeroso, salió complacido de las dos emotivas audiciones, acusando la Capella su cada vez más elevado nivel interpretativo.

Una jubilosa "trobada" de corales mallorquinas se concentró en el templo de San Francisco, dando una audición interesante, conmemorando las fiestas navideñas. Tomaron parte los siguientes conjuntos: Polifónica de Buñola, Tele-Club de Sineu, Mon Cor y Junípero Serra, de Petra; San Feliu, de Llubi; Antics Cantoy, Capella Oratoriana, Coral de l'Auba, Arcángel San Rafael y Nins Cantoy de Sant Francesc, de Palma. Las agrupaciones rivalizaron noblemente en la interpretación de sus respectivos programas, ofreciendo al final todos los coralistas juntos obras de Haendel, Hein y Schubert, dirigidas por un director diferente y con la colaboración del organista Antonio Matheu. El numeroso público que acudió a la "Trobada" se unió a las voces entonando el popularísimo *Adeste Fidelis*, que cerró la aludida y significativa audición de corales de auténtico símbolo navideño. — LORENZO GALMES CAMPS.

Cádiz

Juventudes Musicales ha ofrecido un nuevo concierto, esta vez con actuación de la joven y excelente pianista linarense Marisa Montiel. Esta pianista jienense, alumna predilecta de Cubiles y ganadora de numerosos premios nacionales, y que ha tenido también como profesor en Viena a Hans Craf, ha dejado en Cádiz un recuerdo imborrable. Pianista de exquisita sensibilidad, dotada para el pasaje virtuoso, ha mostrado un talento poco común, que el público gaditano supo admirar en todo momento, premiándola vivamente con aplausos prolongados.

En la primera parte del concierto presentó obras de Beethoven y de Federico Chopin.

En la segunda parte, netamente española, composiciones de Joaquín Turina, de Ernesto Halffter, de Enrique Granados, de Manuel de Falla y de Isaac Albéniz.

Hubo Marisa Montiel de corresponder con una obra fuera de programa, ante la insistencia de los aplausos del numeroso público asistente.—DIEGO NAVARRA MOTA.

Marbella

En el templo arciprestal de la Encarnación, de esta ciudad, ha tenido lugar un concierto en el órgano del Sol mayor del mismo, el segundo por su construcción o por su importancia en Europa. Interpretó el programa el coloso catedrático invidente Von Hans Hermann Werres, dirigiendo unas palabras al auditorio, que abarrotaba el sagrado recinto, el P. Echamendi Aristu, quien lamentó el intempestivo tiempo reinante, impropio de Marbella. De otra parte, el compositor y conservador del referido órgano, Mitchael Reckling, muy brevemente expuso el historial del instrumento "Emperador", del catedrático invidente mencionado y saludando y expresando lo dicho en alemán, inglés y español, con un saludo para el señor Canciller de Alemania, Helmut Schmit, que en unión de su esposa y séquito se hallaba entre los oyentes, habiendo sido recibido en el pórtico del templo a su llegada por el Alcalde marbellense, Sr. Cantos Gallardo; Primer teniente de alcalde, Sr. Palma; Secretario general de la Corporación, Sr. García Mamey, y el Gerente de Nueva Andalucía y Puerto de Banús, señor Fernández.

Este concierto ha sido patrocinado por los farmacéuticos locales señores Verdager, García García, Morales, Temprano, Roldán, Sánchez-Diezme y Pérez Arroyo.

El programa estaba integrado por obras de Johann Sebastian Bach. Finalizó su concierto el extraordinario e invidente organista Von Hans Werres con el regalo de unas *Malagueñas* de Lecuona.

El selecto auditorio pudo apreciar durante el transcurso del concierto la técnica personalísima del concertista, su dominio pleno y la gran calidad artística, por lo que al final todo el público, puesto en pie, le tributó una prolongada y admirativa ovación, que duró varios minutos, extensiva a la esposa de este formidable concertista, que recibió un obsequio floral.

Desde esta breve crónica enviamos nuestra felicitación al concertista, organizadores, patrocinadores, párroco de la iglesia arciprestal de la Encarnación, don Francisco Echamendi Aristu, y al compositor y organista conservador del órgano del Sol mayor, Michel Reckling. — JOSE MARIA CANO.

Las Palmas

SOCIEDAD FILARMÓNICA. La prestigiosa orquesta The Academy of Saint Martin in the Fields inaugura brillantemente la actual temporada con dos excelentes conciertos, íntegramente dedicados al barroco; dirigida por Iona Brown, también destacada solista para el *Concierto para violín y orquesta KV 216, de Mozart*; igualmente es digno de mención el flautista William Bennet en los *Conciertos KV 314, de Mozart*, y en *Re menor, de C.F.E. Bach*. Magistral recital de uno de los más grandes pianistas de nuestra época, Jorge Bolet, en unas interpretaciones modélicas de técnica y sensibilidad interpretativa—, y con la primera audición en España de *Variaciones y fuga sobre un tema de Telemann*, de Max Reger, compositor casi proscribido en nuestro país. Gratisima velada, protagonizada por un

conjunto vocal de gran calidad: The Scholars, con un programa muy atractivo de madrigales ingleses, música de la corte de Enrique VIII, canciones populares inglesas, madrigales italianos, cantigas y obras de Gershwin, The Beatles y Shearing, bajo el título "In lighter mood". Está integrado por Elaine Barry (soprano), Nigel Dixon (contratenor), Robin Doveton (tenor), Michael L. Jones (barítono) y David van Asch (bajo). Buena actuación del violonchelista Lluís Claret, muy bien acompañado al piano por Rose Marie Cabestany, en un programa de gran responsabilidad, en el que acredita su formación escolástica y sus condiciones interpretativas, muy estimables. Notable recital del pianista húngaro Dezsó Ranki, brillante en Bartok y Debussy, bien en Mozart, aunque algo superficial, y no me satisfizo completamente en la *Sonata en Si menor, de Liszt*. Magnífica Martha Argerich, auténtica fuera de serie pianística, en un inolvidable recital con obras de Bartok, Schumann y Chopin, a las que imprimió su arrolladora personalidad interpretativa y su extraordinario virtuosismo. Notable concierto por la Orquesta Solistas de Praga, con brillantes interpretaciones del *Concierto número 2 para piano, violín y violonchelo, de Martinu*, que tuvo como solistas de gran calidad el Trio Foester, de Praga, y del *Concierto para violín y viola sobre un tema dramática de Shakespeare, de Valek*, obra muy espectacular y sugestiva. El violonchelista Alexander Vectomov fue un buen intérprete del *Concierto en Do mayor, de Haynd*, aunque su sonido no es muy robusto.

AMIGOS CANARIOS DEL TEATRO, CINE Y MUSICA.— Como anticipo del Festival de la Hispanidad, y bajo el patrocinio del Plan Cultural del Cabildo Insular, cuatro funciones por el Ballet Nacional de Cuba, en el que admiramos la gloriosa veteranía de su máxima figura, la eminente Alicia Alonso, que aún continúa exhibiendo su maestría interpretativa y su extraordinaria técnica, como lo manifestó palmariamente en el paso a dos ("Adagio" del segundo acto) de *El Lago de los Cisnes*. Muy interesantes los "ballets" *La casa de Bernarda Alba*—música de Sergio Fernández Barroso—y *Edipo Rey*—montaje sonoro de Leo Vanhurenbeck—, y no muy satisfactoria la versión coreográfica de *Carmen*, con una orquestación nada afortunada de Rodión Schedrín de la partitura bizetiana. Como mejor actuación del conjunto señalo *La fille mal gardée*. El Ballet Nacional de Cuba es una ejemplar agrupación de innegable calidad, en la que sobresalen los primeros bailarines Jorge Esquivel—en línea de gran figura—, Mirta Plá, Marta García y Josefina Méndez; y entre los solistas, Caridad Martínez, Rosario Suárez y Hugo Guffanti. El cuerpo de baile está muy bien conjuntado, aunque con cierta rigidez y esfatismos de autómatas en sus movimientos, que no menoscaba su consideración de gran conjunto de danza. Muy deficientes de sonido la mayoría de las grabaciones que sustituían a la orquesta.

II FESTIVAL DE LA HISPANIDAD.—Muy sugestivo el "ballet" *Perú Negro*, aunque con un programa algo reiterativo y con algunas imprecisiones en la sincronización de los movimientos. Notable recital de guitarra flamenca por Manolo Sanlúcar.

Presentación de la Orquesta Sinfónica de Las Palmas en la denominada su "nueva etapa", por haber sido reforzada por instrumentistas foráneos —nacionales y extranjeros—. A pesar de estos "refuerzos", los resultados continúan siendo similares a los anteriores, por cuanto sigue sin comprenderse que su principal problema radica en la carencia de un director de competencia, pues está demostrada hasta la saciedad la limitadísima capacidad de Marcal Gols para puesto de tal responsabilidad. Mientras no se quiera ver esta ineluctable realidad, de nada valdrán estos esfuerzos para mejorar el material humano—que es muy aprovechable—, puesto que se mantendrán los mismos vicios y defectos. Como prueba evidente de lo expuesto me remito al plúmbeo concierto de presentación: una vulgarísima y desangelada versión de los *Cantos canarios*, de Teobaldo Power: totalmente descuidados los contrastes timbricos característicos del poema sinfónico, de Revueltas, *Sensamayá*: en *Noches en los jardines de España* no se consiguió en ningún momento la atmósfera creada por Falla; fue una versión anodina, de la que sólo se escapó la aceptable actuación pianística de Guillermo González; tediosa la lectura de la *Sinfonía del Nuevo Mundo*, sin cuidar matices ni equilibrar ni diferenciar planos sonoros. Un balance desalentador. Programa muy atractivo y extenso el interpretado con su habitual calidad por el Cuarteto de Madrigalistas de Madrid en la iglesia de Santo Domingo.

BALLET CONTEMPORANEO DE LAS PALMAS.—Bajo el título de "Alma ausente", homenaje de este ejemplar conjunto de danza a Federico García Lorca, del que su director y fundador, el rumano Gelu Barbu, se confiesa admirador desde su juventud, en unas notas al programa. Sobre fragmentos de obras de Hutter Schneider, Pink Floyd, Jacques Lejeune, Stefan Nicolescu, Penderecki y Manuel de Falla, y textos del poeta recitados por Marcela Yurfa, Nuria Espert y Manuel Dicenta, Gelu Barbu creó una expresiva coreografía, complementada por la escenografía de Lorenzo Godoy, y el Ballet reafirmó su ya reconocida calidad danzística.

CASA DE LA CULTURA DE ARUCAS.—Ciclo de conferencias sobre "Compositores españoles del Barroco a la época actual" (Soler, Arriaga, Isaac, Albéniz, Granados, Esplá, Turina, Falla, Rodrigo y los Halffter), por el profesor Pedro Machado de Castro.

CASA MUSEO DE COLON.—También el mismo conferenciantes—Pedro Machado de Castro—, y como homenaje del Aula de Música de esta institución al eminente compositor nacional Manuel de Falla, en el primer centenario de su nacimiento, realiza un documentado estudio de la producción del músico gaditano, que divide en cuatro etapas: su música para piano y clave—*Fantasia bética*, *Cuatro piezas españolas* y *El concierto*—; sus grandes "ballets"—*El amor Brujo* y *El sombrero de tres picos*—; el Falla nacionalista—*Siete canciones populares españolas* y *Noches en los jardines de España*—, y el Falla contemporáneo: su teatro lírico—*El retablo de Maese Pedro* y *La vida breve*—.—**CARMELO DAVILA NIETO.**

Santander

En el Aula de Cultura de la Caja de Ahorros, nuevamente el dúo Ivan Klanská, pianista, y Vladimira Klanská, trompa, repiten su actuación, debido, sin duda, a la que nos dieron el año anterior en el Ateneo. En la que hoy comentamos nos es grato confirmar nuevamente su demostración y valía, que gana con el tiempo, como la obra de arte perfecta. Es Vladimira Klanská una artista sensible y exquisita, con un dominio asombroso y absoluto del instrumento; y en ese mismo nivel, las interpretaciones, notablemente sentidas. En mi ya larga vida he conocido cómo excelentes profesores de trompa fueron borrando los fallos y miedos a este instrumento, y como consecuencia de esto, los "meneos" que recibían del "respetable". Afortunadamente, aquello se acabó, y hoy estos instrumentistas son tan seguros como los demás; sí, pero Vladimira Klanská es excepcional. Para mí, debió ser acompañada más dúctil, más de acuerdo, más mimado..., ajustándose a sus calidades de sonido e interpretativas. También Ivan Klanská es más que un pianista acompañante; tiene un buen "palmarés" artístico en los países nórdicos y en Europa. En España ha conseguido el Premio "Paloma O'Shea" 1976, y el "María Canals", en Barcelona. En sus partes a solo, interpretó dos *Sonatas* del P. Soler; *Impromptu en Si bemol*, de F. Schubert, y *Sonata en Si bemol menor*, op. 35, de Fr. Chopin, siendo muy aplaudido por el numeroso público que llenaba la sala.

María Joao en la Asociación de Amigos del Festival Internacional de Santander; una artista que responde a la verdad del "currículum" que anuncia el programa, con más méritos de los que nos anuncia el citado. Es María Joao Piris la perfección y el asombro en cuantos planos artísticos queremos plantear sus logros artísticos, que ante la audición confirma.

A los cinco años da su primer recital. A los nueve actúa con orquesta. Gana el primer premio de las Juventudes Portuguesas y de Berlín; primer premio Concurso List, de Lisboa. Se perfecciona en la Academia de Munich. También en la Academia Charles Ceros, por su grabación del *Concierto número 21* de Mozart, y en la Academia del Disco Francés por la grabación integral de las *Sonatas* de Mozart. De cuanto afirma la "crítica" que consta en el programa, estoy completamente de acuerdo. Es una realidad cuanto de ella se dice, y por lo que he leído de la crítica madrileña, estoy de acuerdo, pero aquí; sin fallo de memoria. El programa, muy contrastado, a pesar de ser todo él de Mozart; *La Fantasia en Do menor*, KV 475 cumplió bien su cometido de contraste. Es una obra hermosísima.—**E. VELEZ CAMARERO.**

Santiago de Compostela

SANTIAGO DE COMPOSTELA
Si al número de conciertos hemos de atenarnos, la temporada 1976 en Santiago ha sido fecunda. El número de 75 conciertos no es despreciable, más aún si se tienen en cuenta los largos vacíos producidos por las va-

caciones académicas. Pero si dejando de lado esa cantidad nos ponemos a analizar factores como calidad, variedad, programaciones, auditorios, condiciones acústicas, etc., creo que difícilmente podríamos quedar tan satisfechos.

El hecho más preocupante es el de las programaciones. Haciendo caso aparte de los Jueves Musicales de la Universidad, de los cuales ya he hablado en estas páginas, en el resto de los casos el solista va a intentar hacer un programa que le asegure el éxito "a priori". Para ello parece imprescindible echar mano de esas obras que de tan manoseadas pierden interés. Como, además, un 75 por 100 de los recitales son de pianistas, nos podemos encontrar con este tipo de reiteraciones tres días sucesivos.

Ello me lleva al problema de las programaciones: en 1976 solamente en una ocasión tuvimos oportunidad de oír a un violinista, ídem un violoncelista, ídem un flautista, ídem un clarinetista; en todos los demás casos los solistas eran de piano. Hago yo caso aparte de instrumentos solistas "per se", como el arpa, la voz o el órgano, que tampoco tuvieron demasiadas oportunidades. La música de cámara se vio representada por un trío, dos cuartetos de cuerda, uno vocal y tres orquestas de cámara. Finalmente, dos actuaciones de la Orquesta Ciudad de Barcelona.

El "jazz", al parecer, no existe, pues en los últimos siete años sólo recuerdo tres recitales. El "rock" no se ve muy afortunado en Santiago, si bien parece que la Universidad empieza a preocuparse por este género musical, aunque esta preocupación parece estar en relación más con politiquerías burocráticas que con el hecho musical en sí. Finalmente, recordar los recitales de infinidad de "cantautores" inaudibles (inaudibles por dos razones: por lo malos que son y porque el público, con sus gritos reivindicativos, impide toda audición); de entre estos cantantes creo esencial destacar las actuaciones de Amancio Prada, personaje de auténtica valía artística y de indiscutible personalidad. Quisiera dedicar un recuerdo a Xosé Quintas Canella, que sigue adelante con su trabajo de revitalización del arsenal musical "subterráneo", y de cuya obra nadie parece querer acordarse.

Un apartado de interés fue el de las conferencias. Este cronista, en nombre de A. N. U. E., invitó a varios compositores españoles a polemizar sobre su obra en el medio universitario. Por razones económicas, este ciclo, que contó con el apoyo incondicional de todos los invitados, hubo de suspenderse. Hablaron T. Marco, J. Villa Rojo, A. González Acilu, J. L. Isasa, F. Otero y Joan Guinjoan. Esta misma organización invitó a J. L. Pérez de Arteaga a exponer y debatir durante tres días el tema de la música en la U. R. S. S. El interés de este tema en el ambiente universitario es evidente, y las charlas levantaron en algún ambiente un interés profundo por Shostakovich, que ha sido acrecentado por la edición en nuestro país de la integral sinfónica de este compositor.

Por lo que respecta a la página negra, ésta ha sido, creo, la dada por ese organismo tan discutido llamado Comisaría de la Música. Sus visitas a Santiago son en forma de Semana de Música Española, de la que hablé

en el número 460 de RITMO Cursos de Música en Compostela (número 465), o esos ciclos de Jóvenes Intérpretes en los que con un "cachet" que no cubre ni los gastos del viaje, se pretende promocionar a jóvenes talentos. Y en cada uno de estos casos aparece la figura del personaje que más veces he criticado negativamente desde esta sección en *La Voz de Galicia*. Antonio Iglesias ha sido, indudablemente, la personalidad más funesta del año musical en Santiago. Todos los aficionados hemos sido víctimas de su incapacidad organizativa, su personalismo autoritario y su pedantería.

Esperemos que 1977 pueda ser un año que traiga una revitalización a la vida musical santiaguesa. Esperemos también que podamos asistir al estreno de alguna obra de un compositor que llego. Rogelio Groba o Enrique Macías pueden presumir, realmente, de no deber favores a ningún organismo estatal. Mientras, de 1976 nos quedarán recuerdos de interpretaciones magistrales, como el *Gaspard de la Nuit* por Doris Ruthmond; el ciclo Arriaga, por el Chilinguirri Quartet, o el ciclo Haendel por María Rosa Calvo-Manzano.—**JUAN M. CARREIRA.**

Tarragona

El Instituto Musical ha dado ya varios conciertos en el presente curso, destacando el que estuvo a cargo de la Orquesta de Cámara Rumana de Brasov, dirigida por Ionescu Galati, que causó inmejorable impresión, pues se trata de un conjunto muy nutrido para su especialidad, ya que lo forman unos veinticinco instrumentistas jóvenes y, por tanto, de gran porvenir.

Una *Sinfonía* de Juan Cristóbal Bach, un *Concierto para oboe y orquesta*, de Marcello, en el que fue impecable solista Florián Marinescu; un *Divertimento* de Mozart y un *Concierto para cuerda*, de Constantinescu, constituyeron el aplaudido programa.

El Cuarteto vocal Tomàs Luis de Victoria, compuesto por Elvira Padín, soprano; Angélica Nistal, contralto; Alfonso Ferrer, tenor, y Jesús Zazo, barítono, dio también muestras de reconocida solvencia, interpretando piezas de diversos compositores.

También la Delegación Provincial de Juventudes Musicales, tras inaugurar el curso con el Cuarteto de Madrigalistas, de Cambrils, realizó un concierto de homenaje a Pau Casals, valiéndose del Orfeón Parroquial de Vendrell, patria chica del gran violoncelista, y de José María Redondo, joven valor de dicho instrumento.

La "suite" *Número 1* de Bach y una *Sonata* de Hindemith y *Cançons dels ocells* fueron las interpretaciones, a cargo de José María Redondo, mientras el Orfeón dirigido por Albert Solé, cantaba un buen número de canciones populares de la tierra.

Finalmente, en la Capilla de M. M. Teresianas, Juventudes Musicales presentó a Abbé Marripuey y Jean Fourticq, organista y trompetista, respectivamente, que dieron un concierto apropiado y de excelente ejecución.

REUS

La Asociación de Conciertos inauguró brillantemente el curso 1976-77 con un extraordinario concierto a cargo de la Orquesta Filarmónica George Enescu.

Bucarest, compuesta por 114 profesores y dirigida por el maestro Mircea Cristescu.

La *Rapsodia número 1*, de George Enescu; la *Sinfonía número 7*, en *La mayor*, de Beethoven, y la *Número 1*, en *Do menor*, de Brahms, constituían el programa, que finalizó con una danza popular de su país, con que la Orquesta tuvo que corresponder a las ovaciones del numeroso público asistente.

El día 29 de diciembre, fecha exacta en que se cumplía el centenario del nacimiento del eximio violoncelista Pau Casals, rindió la Asociación el debido homenaje, encomendando al Orfeón Reusenc, que dirige el maestro José Fusté Ferré, un concierto de cantos religiosos, populares y navideños, con el colofón de cinco fragmentos del oratorio *El Pessebre*, obra cumbre del homenajeado, que despertaron el entusiasmo del auditorio. Fueron solistas Amalia Díaz, Salvador Baget y Francisco Roig, soprano, tenor y barítono, respectivamente. Presidía el palco escénico un gran retrato del eminente violoncelista, figurando entre los asistentes el Alcalde de la ciudad.—TRICAZ.

Valladolid

Sociedad Vallisoletana de Conciertos

La Orquesta de Cámara de Valladolid, reaparecida el pasado año en la vida musical de la ciudad, ha iniciado su actividad en el presente curso bajo el mismo signo con que vino desarrollando su labor en el curso anterior, a base de actuaciones discretas determinadas por la propia extensión de medios humanos y económicos, pero manteniéndose siempre en un buen tono de dignidad interpretativa.

Ya es importante el hecho de que el aficionado musical cuente con esos dos conciertos mensuales de la Orquesta. Y aunque la programación se resienta de cierta monotonía, hay que destacar en todo caso una mesurada regularidad en las interpretaciones, que a veces se rompe para bien en logros más brillantes y lucidos.

En el primer trimestre del curso la Orquesta de Cámara ha actuado en cinco ocasiones, contando asimismo con la colaboración de solistas tales como el dúo pianístico Frechilla-Zuloaga, el flautista Alvaro Marías y el oboe Angel Beriain, los dos últimos en conciertos para flauta y oboe, de Vivaldi y Cimarosa, respectivamente. La colaboración del dúo Frechilla-Zuloaga merece consideración aparte, pues su intervención junto a la Orquesta en los *Conciertos en Fa mayor y Mi bemol para dos pianos*, de Mozart, fue admirable. Sin problemas de acoplamiento o exactitud, totalmente superados, el dúo vallisoletano se entregó a la consecución de versiones matizadas y detallistas, derrochando en todo momento un gran sentido artístico y logrando bellísimos momentos en el diálogo entre los dos pianos. Un gran triunfo, en suma, en el concierto inaugural del curso.

Y si brillante fue el comienzo, brillante fue el final, por cuanto la programación trimestral se cerró con broche de oro a base del montaje nada menos que de *La Creación*, de Haydn, por la propia Orquesta de Cámara y la Coral Vallisoletana. Se contó en esta ocasión con la presencia de

los solistas Ana María Leoz, Alfonso Ferrer y Alfonso Echevarría, de los que destacaron la soprano Ana María Leoz por su expresividad y buen gusto y el bajo Echevarría por la belleza de su voz y pronunciación perfecta. La Coral Vallisoletana fue una vez más ese conjunto compacto y disciplinado que se distingue siempre por su entrega entusiasta; la Orquesta se superó a sí misma, y Octav Calleya, su director, condensó en esta ocasión la eficiencia y el buen hacer de que hizo gala a lo largo de todo el trimestre, logrando un gran éxito, fruto de su incansable trabajo y labor de ensayo.

Además pasaron por la Sociedad de Conciertos el Trío Bartok, con denso programa, que "pesó" demasiado en el auditorio; el clarinetista rumano Aurelian Octav Popa, en actuación de virtuoso excepcional y logrando del instrumento efectos sorprendentes e inéditos, y, por último, el dúo José Luis Puig (violín) y José Pagés Busom (piano), en intervención realmente poco afortunada.

Y he querido dejar para el final la presentación de la Orquesta Filarmónica "George Enescu", de Bucarest, con el violinista Ion Voicu, que por haber actuado igualmente en otras ciudades españolas ya ha sido objeto de comentarios en estas mismas páginas de RITMO, y cuya actuación resultó un éxito apoteósico. No hay que olvidar que en Valladolid estamos huérfanos de conciertos por grandes orquestas sinfónicas, razón por la que hemos de saborear hasta el límite ocasiones como la presente. Si a ello añadimos la programación de la *Primera sinfonía* de Mahler, con todo lo que ello supone para quienes sentimos especialísima admiración por el músico de Kalischt, y que su interpretación—dentro de una línea romántica—tuvo bellísimos y emocionantes momentos, es fácil llegar a la conclusión de que la presentación por la Sociedad de Conciertos de esta desconocida, pero magnífica orquesta rumana, supuso un acontecimiento extraordinario.

Agrupación Musical Universitaria

La Agrupación, por su parte, ha acometido su tarea en el presente curso con la vista puesta en el concierto número quinientos, lo que ya es una admirable marca, fruto de muchos esfuerzos y de no menores entusiasmos.

En el concierto inaugural del curso intervino la Camerata de Los Angeles, original agrupación de cámara y coro mixto, que no resultó demasiado apropiada para la música de Bach y Haendel. La soprano Delcina Stevenson, de voz aterciopelada y cálida, no es la solista ideal para la *Cantata 51* de Bach, por ejemplo. Sin embargo, su estilo, al igual que el del coro y orquesta (típicamente americanos), se adaptó perfectamente al conjunto de espírituales negros que posteriormente ofrecieron, alguno de ellos expuesto con gran brillantez.

La Orquesta de Cámara de Paul Kuentz visitó la Agrupación ya por séptima vez. Y de nuevo consiguió un éxito notable con su interpretación, sobre todo, de la *Ofrenda musical*, de Bach. Ya el hecho de programar obra tan importante e infrecuente supone apuntarse un tanto a su favor. Pero es que además fue la suya una inter-



III BIENAL INTERNACIONAL DEL SONIDO

24 febrero-3 marzo 1977

VALLADOLID

CENTENARIO INVENCION DEL FONOGRAFO

- CERTAMEN INTERNACIONAL DISCOGRAFICO
- EXPOSICION DE DISCOS
- AUDICIONES DE REGISTRO DE SONIDO
- SIMPOSIUM SOBRE «DISCOS Y CULTURA»
- CONVENCION SONORA DE NUEVOS ARTISTAS
- SALON MONOGRAFICO DEDICADO A ALEMANIA, FRANCIA, INGLATERRA HINDEMITH - MESIAEN - TIPPETT
- GALAS Y CONCIERTOS
- DEMOSTRACIONES TECNICAS
- AUDIOVISUALES
- SEMINARIO SOBRE «FONOSFERA ELECTRONICA SIGLO XX»
- HOMENAJE A LOS VENTRILOCUOS

COMISION ORGANIZADORA: I. S. C. E.

Ruiz Hernández, 6. Tels. 29 53 35 - 29 44 04

pretación sobria y elocuente, en la misma línea de anteriores ocasiones en que la Orquesta alcanzó parecido triunfo.

El tercer concierto del curso nos proporcionó la ocasión de escuchar a una nueva orquesta de cámara rumana, la de Brasov (y van...). En verdad que causa asombro esta sucesión constante de orquestas rumanas y checas en intervenciones que parecen no tener fin. No cabe duda de que tal proliferación de excelentes orquestas tiene que ser el fruto de una gran planificación musical a nivel estatal, que precisamente por su total ausencia en nuestro país nos tiene que llamar más la atención. En esta ocasión la Orquesta de Cámara de Brasov, aunque tropezó con el obstáculo de un flojo programa, nos hizo envidiar una vez más la extraordinaria vida musical de aquel país, haciendo gala de una estupenda formación a través de interpretaciones totalmente convincentes.

El homenaje a Manuel de Falla en su primer centenario corrió a cargo del pianista Leopoldo Querol, ya veterano en las veladas de la Agrupación, por medio de una conferencia-concierto. Pese al título de aquella, *Manuel de Falla: su estilo y significación en la Música española*, lo del "estilo" y la "significación" quedó inédito, reduciéndose la charla a un cúmulo de nombres, obras y fechas. Del recital, por otra parte, y dado lo desafortunado del mismo, pequeño homenaje pudo tributarse al gran compositor español.

El mejor concierto del trimestre corrió a cargo de los Solistas de Praga (y van...), quienes ya desde los primeros compases del *Concerto Grosso número 5*, de Haendel, mostraron una sonoridad, afinación y ajuste realmente soberbios. En el *Concierto para violín en Do mayor*, de Haynd, intervino como solista Angel Jesús García, cácerense residente en Alemania, quien no desmereció en absoluto de la magnífica orquesta que le acompañaba. Y en el *Concierto número 2* para piano, violín, violoncelo y orquesta, de Martinu, fue solista de excepción el Trío Foerster, de Praga, alcanzando todos un gran triunfo en este último concierto trimestral de la Agrupación Musical Universitaria. — ANGEL LUIS GARCIA FRAILE.

Vigo

EL XVIII FESTIVAL DE OPERA

Con octubre llegó la temporada musical 1976-77, iniciándose una actividad que, en esta ocasión, debido a un desplazamiento de fechas, se vio especialmente robustecida por la inclusión del espectáculo operístico. En efecto, tras el paréntesis del pasado año, cuyas causas no considero ahora oportuno comentar, la Asociación de Amigos de la Opera de Vigo, con la colaboración del Ministerio de Información y Turismo —Festivales de España—, y bajo el especial patrocinio del Excelentísimo Ayuntamiento de Vigo, presentó su XVIII Festival de Opera.

Para este Festival —verdiano por las obras seleccionadas— se contó con un variado reparto de figuras —la mayor parte de las cuales nos visitaban por primera vez—, siendo *Rigoletto*, *La Traviata* y *Simón Boccanegra* las

óperas representadas. Además, entre las fechas correspondientes a las dos primeras funciones tuvo cabida un recital benéfico, para el que gentilmente brindaron su colaboración desinteresada buena parte de los artistas contratados, quienes interpretaron arias de ópera y zarzuela, haciéndolo con verdadero arte y entrega.

Con ambiente de gala y buena entrada, *Rigoletto* subió de nuevo al escenario del Teatro García Barbón, siendo Sergio de Salas protagonista de excepción en esta primera noche. Su voz, amplia, bella y homogénea, sirvió bien los intereses del personaje, escénicamente no menos atendido, aun sin llegar a dominarlo en toda la amplia gama de sus posibilidades. Junto a él estuvieron Sharone Benett, Montserrat Aparici, Luciano Saldari y Carlo del Bosco, completando un reparto sin grandes desniveles, en el que bajo y soprano llevarían la mejor parte; ésta, joven y espléndida "Gilda, y aquél, impecable "Sparafucile", de grave y redonda voz. Muy correctas las partes secundarias, aunque no así los Coros Cantores de Madrid, que encontramos tibios y desajustados. El maestro-director, Napoleone Annovazzi, obtuvo el mejor partido de la Orquesta Sinfónica de Madrid, sin poder evitar ciertos ruidosos excesos y algunas incomprensiones entre voces e instrumentos.

Para *La Traviata* hubo cambios en los puestos principales, asignados a Elena Baggiori, Franco Bonanome y Aldo Protti. Por el riesgo y dificultad que entraña para la soprano el personaje de "Violeta", hay que destacar a la primera, un tanto

apretada de facultades en determinados momentos del primer acto, pero magnífica como cantante y actriz en todas sus restantes intervenciones. Bien, con pequeños reparos, el tenor Bonanome en "Alfredo", y formidable Aldo Protti en un papel evidentemente cómodo, como es el de "Germont-Padre", en el que mostraría sus todavía envidiables dotes vocales, plenas aún de potencia, naturalidad y dominio. Las restantes figuras del reparto cumplirían con gran perfección su cometido, siendo de destacar los nombres de Carmen Rigay, Dolores Cava e Isidoro Gavari. Los Coros, esta vez los del Real Centro Filarmónico de Córdoba, fueron, otra vez, lo más endeble de la representación. La Orquesta, en líneas generales no muy afortunada, obtuvo, no obstante, merced a la cuidada dirección del maestro Annovazzi, muy estimables versiones de *Los preludios*. El director de escena, Flavio Trevisan, cuyo talento profesional advertimos en *Rigoletto*, dispuso con gran lujo de detalles los medios necesarios para el completo lucimiento de esta *Traviata*, sin duda la mejor vestida de las siete que hemos visto en la historia de estos Festivales.

El mejor reparto de los previstos para estas funciones fue para *Simón Boccanegra*, última de las óperas ofrecidas, en la que figuraron Sergio de Salas, Flaviano Lavó, María Luisa Cioni, Rafaele Aric, Isidoro Gavari y Carlo del Bosco, sin que haya que hacer aquí particulares excepciones, puesto que todos ellos colaboraron en igual medida en una labor de conjunto altamente meritoria. De igual manera, los Coros del Real Centro Filar-

mónico de Córdoba y la Orquesta Sinfónica de Madrid consiguieron superar anteriores actuaciones, situándose a un nivel de razonable calidad, para la cual la sensible dirección de Ivan Polidori habría de ser determinante. Flavio Trevisan, maestro en el arte de organizar la escena, impuso en ella un sello de elegancia y buen gusto, logrando efectos de gran belleza plástica y teatral. — J. PEREZ COMESAÑA.

Bilbao

SOCIEDAD FILARMONICA

Se ha presentado en esta Sociedad el dúo violín-piano Zivni-Fisher. Si bien en las obras de la primera parte, de Beethoven y Dvorak, no estuvieron en una buena altura musical, en la segunda, con Brahms, Bloch y Ravel tuvieron unas versiones excelentes, en las que destacó el brillante sonido del violinista israelí y gran seguridad, bien secundado por la pianista inglesa. En resumen, gustó el concierto.

• La joven pianista bilbaína Pilar Bilbao ha conseguido un brillante éxito en el concierto celebrado en esta Sociedad. Dio comienzo el recital con la *Sonata en Do mayor*, de Haydn, que ejecutó con claridad y cuidado el sonido. Después el *Carnaval op. 9*, de Schumann, en cuya obra lució una excelente técnica y jugando con una diversidad de matices brillantes y poéticos de los que están llenos los pentagramas de esta obra de Schumann.

En las obras de Liszt, *Funerales*, *Estudio de ejecución trascendental número 11*, *Tres conclusiones* y *Rapsodia húngara número 12*, quizá es donde Pilar Bilbao alcanzó su mayor éxito artístico, sobresaliendo sus cualidades pianísticas y una gran musicalidad, motivos que dieron lugar a largas ovaciones, por las que la pianista, agradecida, prolongó su recital. Vaya nuestro cordial enhorabuena a esta joven pianista bilbaína.

• El Cuarteto Beethoven con piano, de Roma, ha ofrecido dos sesiones de música de cámara que representa la duodécima vez que visitan esta Sociedad Filarmónica. Estos cuatro grandes artistas: Félix Ayo (violín), Alfonso Ghedin (viola), Enzo Altobelli (violoncello) y Carlo Brunetti (piano) son todos profesores de sus respectivos instrumentos en el Conservatorio Santa Cecilia de Roma. Poseen una gran calidad artística, técnica musical y un gran sentido de lo que debe ser un conjunto, por cuyo motivo sus versiones son verdaderamente magistrales y despertaron en el público un verdadero entusiasmo.

ORQUESTA SINFONICA DE BILBAO

Dicha Orquesta ha celebrado su cuarto concierto de la temporada y en él se han interpretado las siguientes obras: *Sexta sinfonía ("Pastoral")*, en *Do mayor*, op. 68, de L. Beethoven y *Cuadros de una exposición*, de Moussorgski, actuando como director Pedro Pirfano. Ambas obras tuvieron unas versiones brillantes con una exposición adecuada en el género de cada obra, de forma que agradaron al público.

JOSE DE URQUIJO

Cuerdas para...

Apartado 854 Valencia.

directorio comercial

PIANOS, ORGANOS Y ACORDEONES

DISTRIBUIDORA GENERAL DE PIANOS

Ctra. de La Coruña, km. 17,200
Teléfs.: 637 10 04-08-012
LAS ROZAS (Madrid)

ENRIQUE KELLER

Apartado 15
Teléf.: 85 14 45
ZARAUZ (Guipúzcoa)

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88
Bailén, 19
Teléf.: 248 28 29
MADRID-13

HAMMOND IBERICA, S.A.

Bolivia, 239
Teléfs.: 308 35 62 - 308 35 66
BARCELONA-5

HAZEN

Juan Bravo, 33
Teléfs.: 275 34 24 - 225 90 33
MADRID-6

REAL MUSICAL

Carlos III, 1
Teléfs.: 248 09 24 - 247 63 65
MADRID-13

RINCON MUSICAL

Plaza de las Salesas, 3
Teléf.: 419 59 19
MADRID-4

RODAMILANS

Marqués del Puerto, 9
Teléfs.: 415 52 55 - 415 52 44
BILBAO-8

RODES

Avda. Catedral, 6 y 8
Teléf.: 310 04 90
BARCELONA-2

SPA MUSIC, S.A.

Avda. de las Arboledas, 23
POL. INDUSTRIAL LA POSTURA,
Km. 25 carretera Andalucía
Teléf. 895 11 49
VALDEMORO (Madrid)

GUITARRAS, CUERDAS Y ACCESORIOS

CAPRICE

Apartado 854
VALENCIA

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88
Bailén, 19
Teléf.: 248 28 29
MADRID-13

JUAN STRUCH

General Primo de Rivera, 30-32
Teléf.: 222 98 59
BARCELONA-2

LLUQUET

Avda. del Oeste, 43
Teléf.: 22 73 45
VALENCIA-1

REAL MUSICAL

Carlos III, 1
Teléfs.: 248 09 24 - 247 63 65
MADRID-13

INSTRUMENTOS DE VIENTO, PERCUSION Y VARIOS

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88
Bailén, 19
Teléf.: 248 28 29
MADRID-13

HAZEN

Juan Bravo, 33
Teléfs.: 275 34 24 - 225 90 33
MADRID-6

LLUQUET

Avda. del Oeste, 43
Teléf.: 22 73 45
VALENCIA-1

REAL MUSICAL

Carlos III, 1
Teléfs.: 248 09 24 - 247 63 65
MADRID-13

MATERIAL DIDACTICO MUSICAL

ENRIQUE KELLER

Apartado 15
Teléf.: 85 14 45
ZARAUZ (Guipúzcoa)

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88
Bailén, 19
Teléf.: 248 28 29
MADRID-13

LLUQUET

Avda. del Oeste, 43
Teléf.: 22 73 45
VALENCIA-1

REAL MUSICAL

Carlos III, 1
Teléfs.: 248 09 24 - 247 63 65
MADRID-13

EDITORES, LIBROS Y PARTITURAS

EDICIONES QUIROGA

Alcalá, 70
Teléf.: 276 39 50
MADRID-9

Canuda, 45
Teléf.: 231 08 86
BARCELONA-2

EDITORIAL ALPUERTO

Caños del Peral, 7
Teléf.: 247 01 90
MADRID-13

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88
Bailén, 19
Teléf.: 248 28 29
MADRID-13

HAL LEONARD DE ESPAÑA, S.A.

Talleres, 9, pral.-A.
Teléfs.: 302 27 44 - 302 25 92
BARCELONA-1

REAL MUSICAL

Carlos III, 1
Teléfs.: 248 09 24 - 247 63 65
MADRID-13

UNION MUSICAL ESPAÑOLA

Carrera de San Jerónimo, 26
Teléf.: 221 46 12
MADRID-14

**DISCOS,
CASSETTES Y
CARTUCHOS**

BASF

Paseo de Gracia, 99
Teléf.: 215 13 54
BARCELONA-6

DISCOPHON

Valencia, 288
Teléf.: 215 13 70
BARCELONA-7

DISCOS C.B.S.

Avda. Generalísimo, 25
Teléfs.: 455 38 45 - 455 40 26
MADRID-16

DISCOS COLUMBIA

Libertad, 24
Teléf.: 221 10 95
MADRID-4

ENSAYO

Zaragoza, 16, 3.º-5.ª
Teléf.: 217 55 80
BARCELONA-6

EMI-ODEON

Tuset, 23-25 Plaza Ramales, 2
Teléf.: 227 31 81 Teléf.: 242 52 07
BARCELONA-6 MADRID-13

FONOGRAM

Avda. América/Hernández de Tejada
Teléf.: 267 42 00
MADRID-27

HISPAVOX

Torrelaguna, 64
Teléf.: 415 23 04
MADRID-27

HI-FI

ATAIO INGENIEROS

Enrique Larreta, 12
Teléfs.: 733 05 62 - 733 37 00
MADRID-16

EUDEL

Ventalló, 76
Teléfs.: 213 70 76 - 257 62 03
BARCELONA-13

FARO ESPAÑOLA

San Antonio M.ª Claret, 318
Teléf.: 255 21 06
BARCELONA-13

FOX

Calle Alta, 60
Teléf.: 23 97 66
SANTANDER

GERMAN INDUSTRIAL

Consejo de Ciento, 368
BARCELONA-9

IN-AG

General Mola, 280
Teléf.: 457 96 99
MADRID-16

MABEL

Ripollés, 84
Teléf.: 235 40 00
BARCELONA-13

POLIELECTRONICA COMERCIAL

Rocafort, 256-258
Teléfs.: 239 71 06 - 321 63 16
BARCELONA-15

PROSON

Rda. General Mitre, 174
Teléf.: 211 85 04
BARCELONA-6

REIEL

Manigua, 50
Teléfs.: 340 08 00 - 340 07 16
BARCELONA-16

VIETA

Bolivia, 239
Teléfs.: 307 47 12 - 307 47 16
BARCELONA-6

**MECANICOS
AFINADORES**

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88
Bailén, 19
Teléf.: 248 28 29
MADRID-13

REAL MUSICAL

Carlos III, 1
Teléfs.: 248 09 24 - 247 63 65
MADRID-13

PIANOS
BECHSTEIN

Erard

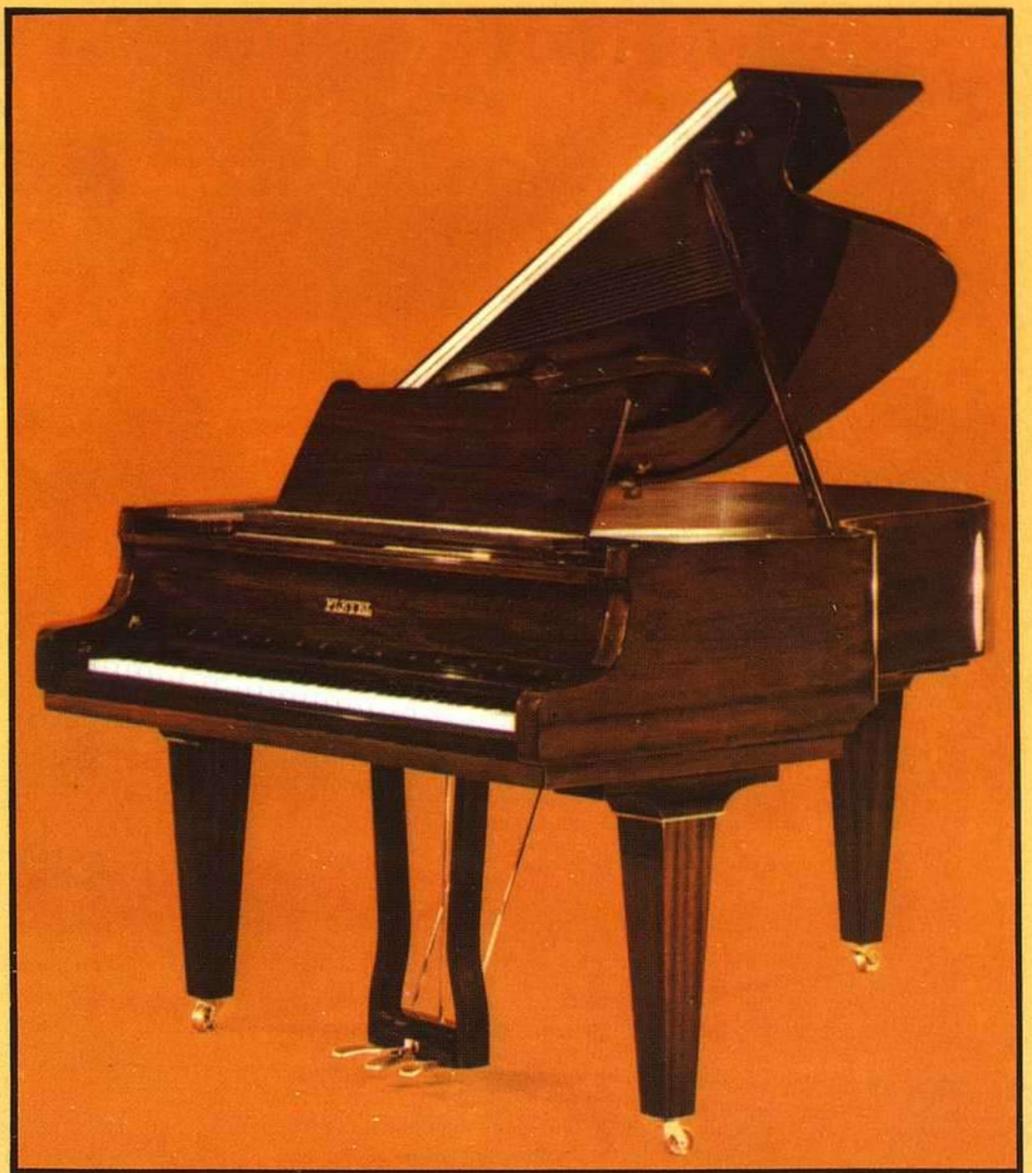
GAYEAU

PLEYEL

SCHIMMEL[®]

KAWAI

ZENDER



Las
grandes marcas
reunidas en

GARRIDO • BAILEN

Mayor, 88 - Bailén, 19 - Tel.: 2 42 45 01/2

MADRID - 13



ORGANOS

TODA LA
GAMA DEL
INCONFUNDIBLE
SONIDO
HAMMOND

BECHSTEIN

Erard

PLEYER

GAYEAU

SCHIMMEL

KAWAI

zender

Arránquele mil notas a este anuncio.

Haga hablar a estos pianos.
 Arránqueles una briosa entrada de Beethoven.
 Una poética melodía de Schumann.
 Una polonesa de Chopin.
 Un ondulante vals de Strauss.
 Una marcha mendelssohniana.
 El último pentagrama de Stravinsky.
 O cualquier ritmo de hoy.

O cualquier ritmo de mañana.
 Son todos pianos con alma de solista.
 Como sus marcas.
 Marcas que sólo RODAMILANS puede ofrecérselas reunidas.
 Siéntese delante de este anuncio.
 Y pulse la tecla acertada para comprarse un buen piano.

RODAMILANS IMPORT - EXPORT

La tecla que hay que pulsar para comprarse un piano.

Marqués del Puerto, 9 Telfs. 415 52 44 - 55
BILBAO-8



Distribuidores en:

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