

RITMO

AÑO XLVII • NUM. 471 • MAYO 1977 • PRECIO: 75 PTAS.

ENCUESTA:
ELECCIONES Y
POLITICA MUSICAL



FOTO: Tecnofoto
DISEÑO: J. Azurmendi

SU MAJESTAD LA REINA DOÑA SOFIA
ASISTIO AL ESTRENO ABSOLUTO
DE LA VERSION COMPLETA DE
"ATLANTIDA"



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 • MAYO 1977 • NUM. 471

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 (Baleares), 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

	Págs.
EDITORIAL: Elecciones sin Música	5
Cuarenta y ocho años-Un año, por Arturo Menéndez Aleyxandre	7
El Correo de RITMO	9
Noticias	10
Música en vivo, por José Luis Pérez de Arteaga	12
Avance de información internacional, por Fernando Peregrín Gutiérrez	16
Atlántida , lograda y emergida, por Angel-F. Mayo	19
ENCUESTA: Elecciones y Política musical	23
Entrevista con Alicia de Larrocha, por José Domenech	27
Los encuentros de Liszt, por José Luis García del Busto	31
Discos editados: relación, por Angel Carrascosa Almazán.	37
La discoteca básica: La Tercera suite de Bach, por Angel Carrascosa Almazán	40
Recordando a Deryck Cooke, por José Luis Pérez de Arteaga	41
El Grupo de Percusión del Conservatorio de Madrid, por Santiago Herrero Villa	43
CRITICA DISCOGRAFICA	48
Las ofertas Philips e Hispavox (I): El Arte de la Fuga , gran versión de una obra inagotable. El sinfonismo de Berlioz. En los aledaños del genio. La cambiale di matrimonio , de Rossini. Escriben: José Luis García del Busto, Agustín Muñoz Jiménez, Enrique Pérez Adrián, Arturo Reverter y Gonzalo Alonso Rivas.	
Otros estudios	53
Dos Karajan para dos Bruckner, por José Luis García del Busto.	
Otras críticas discográficas	54
«Piú pppp...», por José Luis Pérez de Arteaga	61
«Rock», «Jazz», «Pop», etc. Comentan: Rafael D. San Gabino Ortiz y Santiago Herrero	64
De Madrid al cielo: El oratorio madrileño de fin de temporada, por Arturo Reverter	67
CRONICAS NACIONALES:	
Valencia: Creación de la Orquesta del Conservatorio, por Luis Martínez Richart	69
Santiago de Compostela, por Juan M. Carreira	70
Otras crónicas nacionales: Baleares, Bilbao, Murcia, Valladolid	71
Directorio comercial	73

Nuestra portada

El 20 de mayo de 1977, al fin, tuvo lugar el estreno, en el Teatro Real, de Madrid, de la anhelada versión completa y definitiva de **Atlántida**. Honró el concierto con su presencia S. M. la Reina Doña Sofía. La fotografía que reproducimos en nuestra portada fue tomada a la conclusión del acto, y en ella, con S. M. la Reina, aparecen el director general del Patrimonio Artístico y Cultural, el comisario de la Música y el coautor de **Atlántida**, Ernesto Halffter. Quede expresa constancia, una vez más, de la permanente preocupación de Doña Sofía por la Música y músicos de España.

Rincón Musical



Chickering

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

PIANOLAS AEOLIAN

ORGANOS Farfisa-Lowrey - Baldwin -
Eko - Galanti - Viscount

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

Plaza de las Salesas, 3 Madrid - 4

Teléfs.: 419 59 14 - 419 29 19

ELECCIONES SIN MUSICA

Las elecciones a que queremos referirnos son, casi es obvio decirlo, las que tendrán lugar el próximo 15 de junio. Bautismo «urbi et orbe» de nuestra nueva y tierna Democracia, el solo hecho de su celebración va a ser acontecimiento capital en la historia contemporánea de España. Reconocida así en el origen la importancia de este suceso político, puede comenzar entonces su análisis y su valoración aplicada a los grandes, los medianos y los pequeños temas. Entonces, RITMO va a limitarse a la consideración de uno de estos temas concretos, muy pequeño, casi insignificante para muchos, pero para nosotros muy grande, vital y prioritario: la vida musical de España, por la que desde nuestras páginas han combatido ya tres generaciones de españoles inasequibles al desaliento. Y la conclusión a la que llega RITMO, que anticipamos como en esos relatos donde desde el principio se conoce la identidad del criminal y el interés de la narración se centra en la psicología de los personajes y en las relaciones entre la víctima y su matador, es que, como todos los pronósticos anunciaban, las elecciones de 15 de junio de 1977 no tienen Música.

Decimos esto no porque durante la campaña electoral haya disminuido el volumen habitual de los decibelios musicales del país. Al contrario, estribillos dignos de una antología carandelliana acompañan al verbo fértil de nuestros aspirantes a diputados y senadores, y en mítines y desde los vehículos-anuncio de tal o cual candidatura la música de los grandes maestros enmarca grotescamente la oferta del producto: estábamos ya acostumbrados a oír la obertura de Tannhäuser, por ejemplo, como fondo sonoro ambiental del «spot» de una marca de cervezas, pero como en este país, durante cuarenta años, no ha habido elecciones democráticas, no lo estábamos a escuchar los primaverales compases iniciales de Las cuatro estaciones, también por ejemplo, como clarín que precede al nombre de tres respetables candidatos. Incluso, curiosamente, Televisión española ha aumentado un poco estos días el volumen de sus espacios musicales «serios» y hasta se ha atrevido a emitir por el primer canal en directo, seguramente por primera vez en la historia de este canal, la representación completa de una ópera, Werther, lo que ha estimulado los desorientados comentarios de otro de esos columnistas que padecen cotidianamente la desgracia de tener que llenar su página, y entonces echan mano de esa bestia negra que es la Ópera, politizándola en el sentido más vulgar y peyorativo del término.

Cuando hablamos aquí de «Elecciones sin Música» queremos decir que el resultado de nuestra encuesta, anunciada en el editorial de abril «Elecciones y Política musical», no es cuantitativamente halagüeño, y que, en consecuencia, como nuestro cuestionario ha sido probablemente el único propuesto en este sector de la política y de la cultura de cara al 15 de junio de 1977, los españoles van a votar sin conocer el hipotético programa en materia de Música de la gran mayoría de los partidos participantes en las elecciones.

De los veintidós encuestados, sólo cinco han emitido respuesta. Dentro del plazo que habíamos señalado para tratar de anticipar al máximo la salida de este número llegó únicamente la contestación del Partido Comunista de España. Poco después recibimos la de la Federación de Partidos Demócratas y Liberales. Muy a última hora, y quizá al comprobar en nuestro número de abril, enviado a todos los partidos encuestados con una segunda carta de nuestra redacción, que esta revista se toma con la debida seriedad todo lo que acomete, entraron las de la Federación Demócrata Cristiana, Reforma Social Española y Alianza Popular.

Ante todo quede manifestada aquí nuestra muy sincera gratitud a los partidos y a los hombres que, en nombre de ellos, han contestado a nuestras preguntas. RITMO no va a analizar sus respuestas, porque en esta ocasión queremos ser tan sólo vehículo para otras voces. Nos limitamos a reproducirlas íntegras y en el orden de llegada. Sus jueces se-

rán los lectores. No obstante, sí queremos destacar que permiten apreciar algo de los planteamientos ideológicos de los partidos que las formulan, pero que también se aprecian algunas coincidencias sorprendentes que deben ser resultado de cierta falta de decantación y experiencia en el tema. Nos atrevemos a pensarlo así porque, en este caso nada sorprendentemente, las mayores discrepancias han surgido en torno al Teatro Nacional de Ópera y las Óperas estables, lo que revela una vez más la fuerte carga política del asunto en el sentido vulgar y peyorativo a que antes hemos hecho alusión.

Pero no queremos engañarnos. El resultado cuantitativo de nuestra encuesta ha sido un rotundo fracaso. Quizá la modestia de RITMO, que es la misma modestia de la vida musical de España, no merecía la atención de quienes no han contestado. Ciertamente no nos sorprende que partidos y candidatos se despepiten por aparecer en la pequeña pantalla o por hacer declaraciones de todo tipo a los grandes diarios y a las más picantes revistas. Sin embargo, no deja de sorprendernos que los grupos políticos gasten mucho dinero en revestir fachadas y paredes con carteles de más que dudosa eficacia por su general falta de imaginación y primitivismo expresivo, y, sin embargo, desdeñen la oportunidad —por pequeña o de escaso alcance que pueda parecerles— de exponer gratis y con extensión suficiente un programa muy concreto en una publicación especializada. Entonces también tenemos derecho a preguntarnos si no habrá ocurrido que los diecisiete «partidos silenciosos» carecen de un auténtico programa de política musical, y han preferido dar la llamada por respuesta ante la naturaleza de nuestro cuestionario, que no admitía circunvalaciones, generalidades o «dilettantismos», y ante el evidente carácter de instrumento de consulta antes que de consumo consustancial a nuestra revista. En todo caso, y fuera como fuere, el largo silencio de la mayoría, que comprende a sectores importantes de la opción política ofrecida a los españoles, es lamentable y justifica sobradamente el título de este editorial.

RITMO ha hecho casi más de lo que estaba en su mano para tratar de brindar a la familia musical —el profesional, el aficionado, el hombre de cultura o simplemente sensibilizado por todos los problemas de su país— el programa de los partidos y de los hombres que le piden su voto. No es culpa ni de esta revista ni de las gentes de la música que la información que en este número podemos ofrecer, aun cuando cualificada, sea insuficiente. No se ha producido el exceso de original que deseábamos. No hemos tenido que postergar esas secciones fijas: nuestras entrevistas, nuestros estudios, nuestras crónicas, nuestros comentarios, que tanto cuesta mantener al nivel de calidad que debemos exigirnos en cada número, para ceder la palabra a los políticos, esos políticos que, con las excepciones conocidas, han dejado pasar la oportunidad de decirnos a todos que la Música es para ellos algo más que el tragicómico fondo ambiental de sus candidaturas en los altavoces de sus vehículos-anuncio.

La enseñanza a extraer es sencilla y enlaza sin solución de continuidad con la tesis final de nuestro editorial de marzo. Las gentes de la música deben recordar y tener bien presente que nadie les ha regalado nada y que nadie piensa regalárselo. Estas gentes, aisladas, están perdidas, siempre serán ignoradas. Su fuerza, su voz, su acción está sólo en ellas, en su solidaridad y en su empeño colectivo. Si de verdad queremos que algún día los candidatos a procuradores y senadores sientan la obligación de contestar a un cuestionario como el que ahora había propuesto RITMO, si de verdad queremos que las elecciones del futuro tengan Música, es absolutamente imprescindible que todos los que realmente la amamos y queremos servirla nos planteemos como esfuerzo permanente y común la lucha por una vida musical española democrática y más digna en un país también democrático y más digno.



el poder
musical de un
sólo dedo

PARTNER 15

FARFISA

¡Más fácil todavía! FARFISA con un sólo dedo

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

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

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

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

Toda fantasía musical es posible con Partner 15 de FARFISA.

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

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

Teléf. 2271216 - MADRID-5

CUARENTA Y OCHO AÑOS-UN AÑO



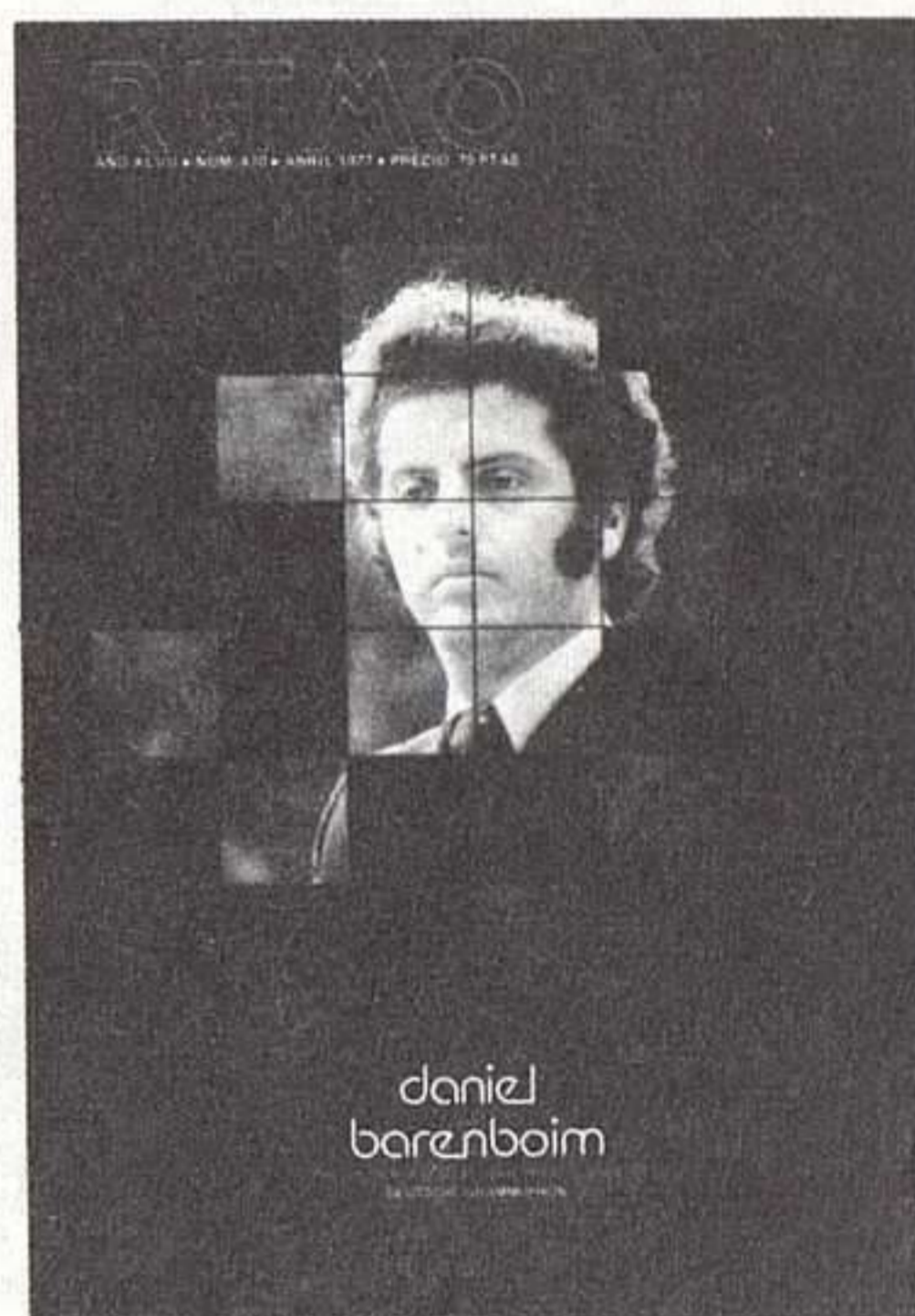
Primer número de RITMO.

REVISTA MUSICAL ILUSTRADA
RITMO

Año I Director: ROGELIO DEL VILLAR Núm. 1



Ultimo número de RITMO.



**Entre estos dos números de RITMO
--la gran ilusión de Fernando Rodríguez del Río-- hay cuarenta y ocho años de vida musical**

Hace cuarenta y ocho años que nació RITMO. Hace un año que falleció su fundador, Fernando Rodríguez del Río.

Partiendo de uno, coma y un poco —“Lira Española”, que había fundado en 1914— aquel hombre de cuerpo pequeño y alma grande, en la que la Música y la Fe coexistían a presión de muchas atmósferas, hizo una de esas cosas que, en su momento, los “sensatos” califican de utopías y la perspectiva del tiempo muestra como realidades tangibles. Fundó RITMO.

En aquella época —1929—, una revista musical que en España aspirase a ser algo más que un boletín informativo de sociedad provinciana era tan imposible como la cuadratura del círculo. Pero Rodríguez del Río creyó en ella y la hizo. Creer es crear. Y ahí está.

No necesitó mecenas, que obligan, ni protecciones oficiales, que condicionan. Como el Duende de Ibsen, se bastó a sí mismo; y como Pittaco, pudo decir: “Todo lo llevo conmigo”.

Los enemigos le fueron utilísimos: le sirvieron como el telón negro de fondo sirve para que destaque la armonía y la pureza del “ballet” blanco que evoluciona en primer plano. Luego, sus hijos y sus nietos han sido el firme seguro de la continuidad.

Entre 1929 y 1969, diez revistas musicales —estrellas fugaces— brillaron y desaparecieron en el firmamento de la Prensa española. Alguna no pasó del primer número; la más sólida duró poco más de un año. Pero RITMO continuaba y continúa.

RITMO no se arrastraba; ascendía. No vegetó en la rutina de una estabilidad pobre, porque la impulsaba el espíritu luchador de un hombre “rompehielos”, abriendo camino constantemente hacia esa meta de los idealistas que, como el horizonte, está siempre frente a nosotros; nunca bajo nuestros pies.

RITMO no avanzaba por una autopista, sino por un túnel: la oscura y mezquina vida musical española; la penuria econó-

mica; dictadura; luchas políticas; guerra civil; reconstrucción nacional. Privaciones, destrucción. Ambientes absolutamente hostiles.

Para avanzar por aquel túnel se necesitaban unos potentes focos luminosos, so pena de estrellarse en cualquier recodo. Rodríguez del Río fue el autogenerador que iluminó sin desmayo su lóbrego camino y no sólo lo iluminó, sino que, de vez en cuando, nos deslumbraba con un fogonazo inverosímil: aquellos números dedicados a América, Mozart, el Marqués de Cuevas, La Zarzuela, Brasil, “Atlántida”, XL aniversario de RITMO, Beethoven, La Guitarra, LXXV aniversario del fonógrafo, El Piano.

Aquellos fogonazos son ahora el número normal de fotones con que RITMO aparece ordinariamente, tratando de homologarse con sus hermanas extranjeras que nacieron en más rica cuna y se desarrollan en países de más alto nivel musical.

Rodríguez del Río, un clásico del arte y de la moral, fue al mismo tiempo —rara avis— un avanzado asimilador de cuanto iba llegando, sin miedo a lo nuevo, y así pudo hacer solubles en la honestidad artística y periodística los nuevos productos —a veces subproductos— de la música que se hace y se deshace en el mundo. Y así pudo hacer una revista permanentemente actual, sin filias ni fobias, abarcante y ecléctica, en la que los aspectos y problemas estéticos, técnicos, sociales, pedagógicos y comerciales de la música tienen ponderada área de cultivo e información.

El 24 de mayo de 1976 nos dijo adiós, como lo hacen los hombres de bien: hurtándonos el cuerpo, pero dejándonos el alma, que es algo más que un recuerdo sentimental: es un legado, un ejemplo y una empresa notable que tenemos la obligación de continuar.

Ya no podemos abrazarle; es él quien nos abraza con su obra.

¡Gracias, Fernando Rodríguez del Río y de la Música!

MENENDEZ ALEYXANDRE

GOLD SEAL

EN DISCOS RCA



**MAXIMA CALIDAD TECNICA CON LOS MEJORES INTERPRETES
A PRECIO REDUCIDO**

**BOSTON SYMPHONY
JULIAN BREAM
CHICAGO SYMPHONY
EMIL GILELS
LONDON SYMPHONY
ZUBIN MEHTA**

**LEOPOLD STOKOWSKI
SVIATOSLAV RICHTER
ANDRE PREVIN
CHARLES MUNCH
ITZHAK PERLMAN
FRITZ REINER**

LA SERIE DONDE LOS ARTISTAS SE CONVIERTEN EN LEYENDA

«EL CORREO DE RITMO»

Señor director:

Sin ninguna a que referirme, le ruego la inclusión de la carta que adjunto en la sección «Correo de RITMO» de su Revista, en el supuesto de que tal publicación no se interponga en el buen hacer suyo ni del Cuerpo de redactores. A todos admiro por su justeza y apreciación.

Muchas gracias, de todas maneras, y aprovecho la oportunidad para saludarle atentamente.

Señor don Julio Marabotto. Granada.

Muy señor mío:

Me refiero a la carta que usted me dirigió (RITMO, 468) en disconformidad con el contenido de la mía (RITMO, 466).

En su contestación es clara la apología que hace del título del Conservatorio como soberanía sobre las clases musicales del B. U. P., pero en lo demás sus rebatimientos se apartan o no coinciden con el texto de mi escrito.

Por ejemplo, la cita de Cristóbal Halffter creo que es suficientemente formal para que se pueda tergiversar.

Más adelante, antes de mi frase «Harían un mejor papel en los Conservatorios y donde quiera que necesitasen buen arte», usted endosa el mote «aficionados», que no nombré en mi escrito, inculpándome a renglón seguido de que la citada frase «riza el rizo de lo ofensivo». Quizá mi frase pecó de ofensiva, pero sólo en el sentido deportivo. Nunca en otro.

No sería de buen gusto enumerar nuestros desacuerdos abusando de esta Revista, pero pido un poco más de sitio y libertad para seguir en lo que procede, por el bien de la Música.

Aunque un título indique aptitud legal (incluido el profesional sindical), el de los Conservatorios sería más representativo si todos los Centros estuviesen bajo una misma administración, inspección, métodos, en vez de regirse cada cual por su particular idiosincrasia, tal como necesidades municipales, circunstancias locales e incluso personales.

Por eso creo que las clases del B. U. P. (que no por elementales dejan de tener su importancia) han de impartirlas MUSICOS, que podrían ganarlas en oposiciones regidas por personalidades exentas de influencias, cuya distinción artística sobrepase nuestras fronteras, en donde la validez del título que argumentamos tiene poca o ninguna función útil.

La libertad de opción y más justa competencia podrían abrir nuevos caminos en la enseñanza de la Música. Es una opinión.

Atentamente, Enrique Sauret. Balaguer (Lérida).

Recibo hoy el número de marzo de la Revista y, como D. Santiago Bueno, le envío —aunque yo con más retraso que él— el boletín de la encuesta con un pequeño comentario.

Este número de marzo, que acabo de recibir y ya me leí con grandísimo interés, me parece el más perfecto de los últimamente publicados. El artículo-entrevista de Giuliani es sensacional: mañana pienso leer varios de sus párrafos a mis alumnos de «Historia de la Música» en 4.º de «Historia del Arte», de esta Universidad, pues tienen mucha envidia. El análisis del Requiem, de Britten, y de la ópera de Scarlatti son de esos artículos que no pasan con el tiempo, que dan perennidad a la revista, más que las crónicas de actualidad. Las cuales, en este número como en todos, son completas y amenas, lo mismo que las discografías —¡muy bien la de la «Pastoral!»—, etcétera.

Reciba una enhorabuena muy cordial y un abrazo de su siempre affmo.,

JOSE LOPEZ-CALO

Director del Centro de Investigación de Música Religiosa Española
Santiago de Compostela

Cher Monsieur:

Ayant lu le numéro de décembre de RITMO, commémorant le centenaire de la naissance de Manuel de Falla, je tiens à vous exprimer mon admiration pour la remarquable présentation de l'oeuvre et de la vie de ce grand compositeur espagnol. L'aspect biographique y est traité de façon extrêmement vivante, avec de nombreux documents iconographiques et des souvenirs de personnes qui eurent la chance de cotoyer cet homme extraordinaire, sans toutefois tomber dans la banalité anecdotique, un danger si rarement évité dans les biographies d'hommes célèbres. Quant à l'oeuvre de Manuel de Falla, ce numéro commémoratif de RITMO nous la présente de façon très attachante, sous tous ses différents aspects, et fait ressortir la caractère profondément spirituel qui la rattache à la grande tradition musicale espagnole. J'aurais peut-être désiré trouver quelques données plus concrètes sur ce qui rend la musique de Don Manuel si originale et typiquement ibérique, sans quelle ne tombe jamais dans le domaine de la pure parodie folklorique. Cependant le but premier de ce numéro commémoratif a été parfaitement atteint: celui de mieux faire connaître ce grand compositeur national, et de donner l'envie à tous vos lecteurs de découvrir plus profondément son oeuvre.

Je profite de l'occasion de cette lettre pour vous dire combien j'apprécie la revue musicale RITMO en général, et tout particulièrement pour le fait qu'elle s'adresse à un vaste public, et non seulement à des cercles spécialisés, tout en présentant un haut intérêt musicologique.

Sincèrement votre,

BERNARD BRAUCHLI, Boston, U.S.A.

Muy señores míos:

De agradecer es la labor tan extraordinaria que ustedes están realizando en favor de la música clásica.

Aunque sé que la perfección es muy difícil, por no decir imposible, hay, a mi juicio, unos pequeños «peros» que creo no son muy difíciles de subsanar.

En primer lugar, ¿a qué se debe que desde hace algún tiempo hay una falta de puntualidad bastante acusada, falta que considero más grave de lo que ustedes creen?

En segundo lugar, por culpa de este retraso nos hemos quedado muchos sin comprar las ofertas de este invierno.

En tercer lugar, la crítica discográfica está bajando de calidad considerablemente. Realmente, no hace falta extenderse tanto en muchas obras; pero, por lo menos, hacer críticas sintetizadas, pues nos hacemos una idea de grabación, prensado y, sobre todo, referencia.

A mi modesto entender, deberían comprender que los de provincias vivimos totalmente del disco, por carencia absoluta de conciertos en directo. Si esto es así, y suponiendo que tiene que haber un tanto por ciento muy elevado de suscriptores en esta situación prácticamente, excepto Madrid y Barcelona, ¿no podrían volcarse algo más en la crítica discográfica?

GRACIAS. Sé que lo intentarán.

Los artículos sobre Nielsen, Schostakovich, Knappertsbuch y el artículo sobre la Sexta de Beethoven, en la estupenda nueva sección, son realmente extraordinarios.

¿Cuándo uno sobre Furtwängler?

Muchas gracias, señor director.

Atentamente, firmado: ANTONIO JOSE SAENZ MURUA.

Logroño, 29-IV-77.

RESPUESTA DE LA REDACCION

Estimado suscriptor: Muchas gracias por su carta, por sus elogios y también por sus «peros».

Sobre el retraso actual de la publicación de la Revista, le remitimos a la aclaración que figura en esta misma página.

En cuanto a la crítica discográfica, sinceramente creemos que no ha bajado de calidad. En este número hallará usted comentada, y pensamos que a nuestro nivel habitual, parte de la oferta de primavera de Philips e Hispavox. Comprenda que la Revista no puede dedicarse exclusivamente, o poco menos, a la crítica discográfica. Precisamente usted pide otros estudios, lógicamente. A Furtwängler dedicamos ya nuestro número 414 (sep. 71), hace tiempo agotado. No obstante, es posible que nuestro subdirector, u otro miembro de nuestro equipo, trate de nuevo el tema en 1978.

EL RETRASO EN LA PUBLICACION DE «RITMO»

Muchos lectores se dirigen a nuestra Redacción lamentando el actual retraso en la salida de nuestra Revista. Este retraso es, en parte, consecuencia del esfuerzo por culminar el número dedicado a Manuel de Falla y del evidente aumento de nuestros trabajos de colaboración e información, traducido en el de las páginas de cada número, y se resolverá con el de agosto-septiembre, que verá la luz a primeros de este último mes. El número de octubre y sucesivos se publicarán ya coincidiendo con sus respectivas fechas.

No obstante, deseamos aclarar que el retraso es más aparente que real, porque desde marzo último la información se hace con previsión del desfase que existe entre la fecha de salida y la que en sí corresponde el número.

RITMO se atreve a pedir a sus lectores comprensión y perseverancia en su paciencia, hasta la superación de este desfase en septiembre próximo.

Muchas gracias.

PRESENTACION DE "FUEGO, GRITO, LUNA"

Fuego, Grito, Luna es un poema musical de Fina de Calderón, creación, y sobre canciones de Federico García Lorca, en su homenaje, y con cuyas letras iniciales comienzan las tres palabras que dan título a esta producción, que Fonogram acaba de lanzar al mercado en un disco Philips, interpretado por la Orquesta Lírica-Madrid-Lar, bajo la dirección del maestro Odón Alonso, en un precioso álbum ilustrado con dibujos de Rafael Alberti.

En el íntimo acto de presentación del disco organizado por la productora, y al que fuimos invitados, asistió un escogido número de personalidades de los medios culturales, artísticos y periodísticos de nuestra capital. Junto a estas líneas podemos ver a Fina de Calderón mostrando a nuestro director el dibujo original de Rafael Alberti, ofrecido por éste a la compositora en ese acto, y que fue portado por Aitana Alberti —a la izquierda—, quien asistió en representación de su padre.

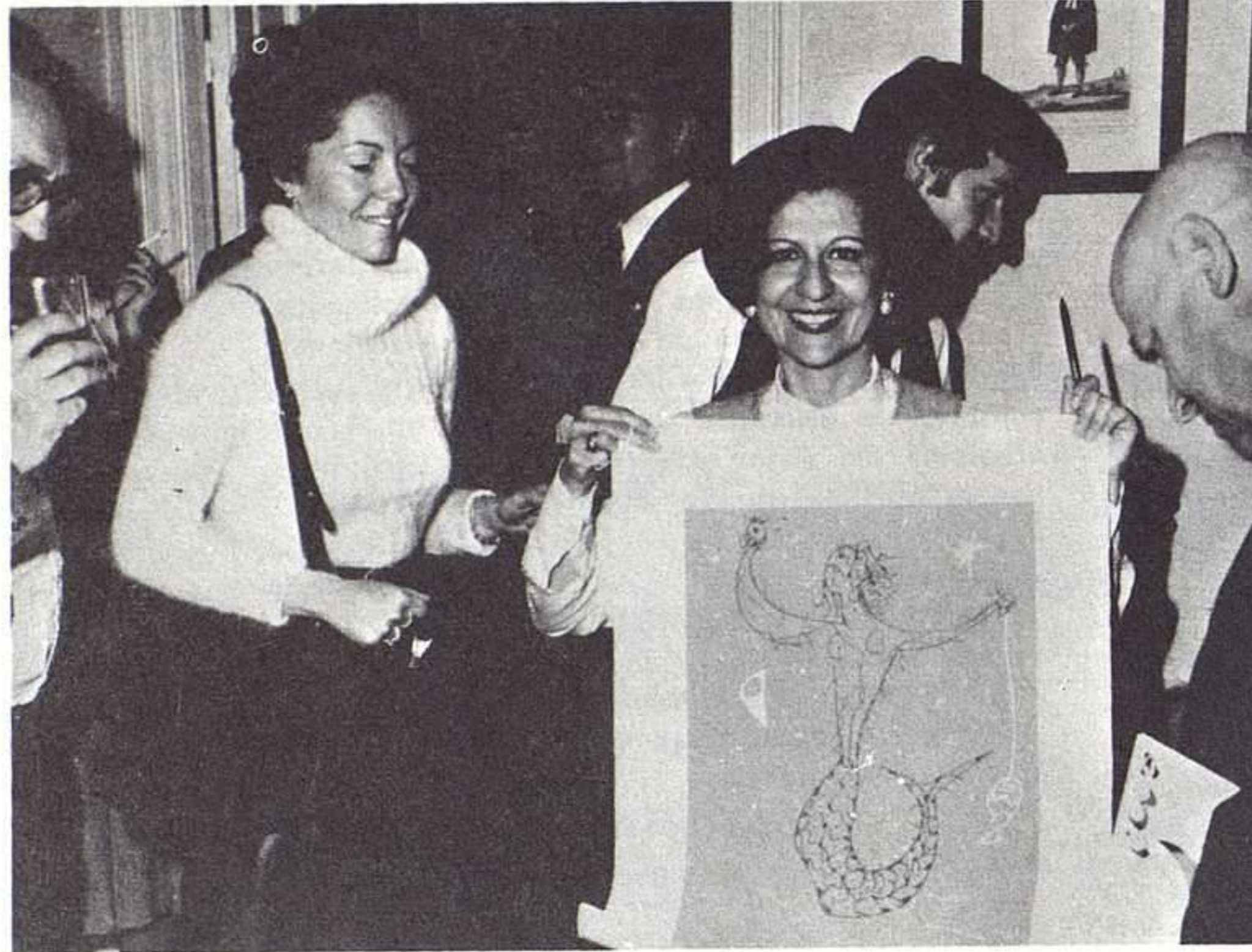
HOMENAJE A ALFONSO SANZ

El conocido promotor barcelonés Alfonso Sanz ha sido homenajeado en la sala Lluís Millet del Palau de la Música de Barcelona, al que acudió numeroso público. La Asociación Internacional Europea de Empresarios, integrada por los señores Russ y Arnol, le entregaron la Medalla de Oro de los Artistas de Stuttgart. Vinculado a la Asociación Cultural Musical de Barcelona, sería casi imposible enumerar los conciertos que ha organizado a niveles del máximo prestigio. También acogemos con satisfacción la justa concesión a Alfonso Sanz de la medalla al Mérito en el Trabajo.

CURSO INTERNACIONAL DE GUITARRA

Durante la Semana Santa se celebró en Madrid el III Curso Internacional de Guitarra, impartido por el guitarrista y catedrático de este instrumento en el Conservatorio de Barcelona, don José Luis Lopategui. Los participantes estudiaron durante unos pocos días las materias que deberían estudiarse todo el año; entre ellas, la técnica de estudio, anatomía de la posición y mecanismo. El Curso se clausuró con un recital a cargo del propio Lopategui. Eso es lo que hace falta: profesores que toquen, que den conciertos y no que enseñen mera teoría.

El Curso fue organizado por la Sociedad Española de la Guitarra en colaboración con la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid.



NUEVO AUDITORIO EN MADRID

El del Centro Cultural de la Villa de Madrid, que inauguró S. M. la Reina Doña Sofía, bajo los nuevos y polémicos jardines del Descubrimiento. En el concierto de inauguración intervinieron la Orquesta Nacional de España, bajo la dirección de Rafael Früeck de Burgos, y el pianista Joaquín Soriano. Deseamos que este nuevo auditorio contribuya a elevar la cultura musical de la capital de España.

OPERA EN VALLADOLID

Durante tres días se ha celebrado el Primer Festival de Opera en esa ciudad castellana. Lo consiguió organizar la Asociación Vallisoletana de Amigos de la Opera, aunque, como dice la introducción del programa, "hace muy pocos meses parecía utópico". Las obras representadas en el Gran Teatro Calderón de la Barca fueron El Trovador, de Verdi; Las bodas de Fígaro, de Mozart, y La novia vendida, de Smetana. Desde aquí nuestra enhorabuena a los aficionados vallisoletanos.

GUITARRISTA ESPAÑOL TRIUNFA EN IRLANDA

Bajo los auspicios del Instituto Cultural del Ministerio de Asuntos Exteriores, el guitarrista español Tomás Camacho ha realizado una serie de recitales en Irlanda, dentro de las manifestaciones del Dublin Arts Festival, con actuaciones en Carlow, Drogheda, Waterferod, Dundalk y Dublín.

El éxito de público y de crítica ha quedado bien patente en los medios informativos irlandeses, y en especial por parte de Charles Acton, considerado como el más importante crítico musical de Irlanda.

ACTIVIDAD MUSICAL EN CATALUÑA

Renovada y organizada por Ayuntamientos y organizaciones populares en varios pueblos industriales, como Sabadell y Granollers, de donde nos llegan noticias de sendos conciertos ofrecidos por solistas y agrupaciones locales, como Miquel Caspà y la Coral Carmina. El primero, clarinetista, tocó obras de Molter, Vivaldi, Mozart y Stravinsky. La Coral cantó polifonía de tiempos diversos, con una parte dedicada a Mateu Fletxa el Viejo (1481-1553).

NUEVO VALOR EN BARCELONA

Salvador Brotons, intérprete de la flauta y compositor, se está convirtiendo en algo más que una promesa a sus dieciocho años. Descendiente de músicos, es miembro de la Orquesta Ciutat de Barcelona y del quinteto Aulos. En el Ateneo barcelonés celebró un concierto en su doble faceta de intérprete y autor, con cuatro obras que emocionaron al público que llenaba la sala. La opinión general es que tiene un gran porvenir de talla internacional si continúa esa trayectoria en sus estudios.—(Cruells).

HOMENAJE AL MAESTRO VALLRIBERA

En el Real Círculo Artístico de Barcelona se ha celebrado un homenaje al maestro Pedro Vallribera, Director del Conservatorio Superior de Música del Liceo, que se vio muy concurrido de público y constituyó un éxito artístico. Participaron artistas que interpretaron al piano dos obras, por turno: María Carmen Martínez, Montserrat Massó, Ludovica Mosca, Mónica Pons, Mercedes Torrents, María Vilellas, Luisa Viñas, Salvador Bebenga, Manuel Quesada y Juan Ibarra.

LIBRO "HOMENAJE A PABLO CASALS"

El día 11 de mayo tuvo lugar en el Palau de la Música Catalana un Concierto-Homenaje a Pablo Casals, organizado por la Comisaría Nacional de la Música de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural (Ministerio de Educación y Ciencia). El programa, magníficamente interpretado por el violonchelista Pedro Corostola y el pianista Manuel Carra, estaba integrado por obras de L. Balada, C. Bernaola, M. Castillo, J. Homs, F. Mompou, X. Montsalvatge y J. Rodrigo, expresamente en cargadas para esta conmemoración por la Comisaría Nacional de la Música. Dichas partituras han sido recogidas y bellamente editadas por el Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, en un volumen titulado Homenaje a Pablo Casals.

RECITAL HOMENAJE A COMPOSITORES CATALANES

En la sala Amigos de Granados se celebró un recital de canciones a cargo de Francisca Callao, acompañada del maestro Pedro Vallribera, en homenaje a los compositores catalanes Joaquín Zamacois, Federico Mompou y Eduardo Toldrá. El acto fue amenizado con unos comentarios por José María Ainaud de Lasarte, viéndose muy concurridos los salones del Hotel Manila.

CONFERENCIA DEL CRITICO VALL-GORINA

Con motivo del Centenario de la publicación de Atlántida, de Jacinto Verdagué (1877), y dentro del ciclo de conferencias que organiza Porter-Illibres, disertó el compositor y crítico musical Manuel Valls sobre el tema "L'Atlántida y otros poemas de Verdagué inspiradores de Música". Resultó una conferencia muy amena, simpática, llena de interés, que el público aplaudió.

CONFERENCIAS DE NUESTROS REDACTORES

En Puente Cultural, y para los Amigos del Teatro Real, dentro del ciclo de conferencias sobre la obra más infrecuente o poco conocida de Beethoven, han disertado los miembros de la Redacción de RITMO Domingo del Campo Castel, José Luis García del Busto y José Luis Pérez de Arteaga, respectivamente, sobre la obra instrumental, de cámara y orquestal del músico de Bonn. Asistió un público numeroso, interesado en ampliar sus conocimientos más allá del Beethoven.

habitual o manido. El nivel de participación ha sido, pues, excelente, y entre todos se procuró, a la medida de las circunstancias, "hacer cultura".

LAS REIVINDICACIONES MUSICALES DE LA ASAMBLEA POPULAR GALLEGA

Los abajo firmantes denunciarnos la grave problemática de la Música gallega, problemática que se demuestra en la inexistencia de un Cancionero, un Conservatorio S. de G. y en una O. S. y C. S. de G.; en las barreras de todo tipo que en el desarrollo de su labor encuentran las Corales, P. y F., y las Bandas, P. y P.; en la imposibilidad de que los músicos gallegos vivan de su profesión sin emigrar y en el nulo apoyo que la Música recibe de los estamentos oficiales.

Conscientes de la necesidad de una autogestión de la vida cultural, en general, y de la vida musical en particular, rechazamos la organización de actos oficialistas, como F. de E. o la S. de M. E., muestras de una visión centralizadora de la cultura, y exigimos la concesión de estos presupuestos para la organización, desde G., de la vida musical gallega de una manera coherente con las necesidades reales.

Como no puede existir una gestión desde Ga. mientras exista la mentalidad centralista en el aparato burocrático estatal, exigimos la desaparición de la C. N. de la M. como primer paso hacia la consecución de la autogestión de la cultura musical gallega.

CONCIERTOS EN LA CATEDRAL

LONDRES: martes por la tarde. Las seis en punto. Tradición británica. Estamos en la catedral de S. PAUL. En la entrada nos dicen que la visita a la basílica ha terminado para los turistas; nosotros alegamos que venimos al concierto, y entonces, con un gesto amable, se nos invita a pasar. Unos pasos más adelante nos reparten individualmente un pequeño programa, en el que figuran los textos de la obra.

La Pasión según San Juan, quizás no tan monumental como la relatada por San Mateo, sí puede que tenga un acento más humano y más joven en el relato que esta últimamente citada. Pero he aquí la pequeña sorpresa: justo cuando nos disponemos a seguir el texto de la obra observamos en el encabezamiento de los párrafos una nota en la que en diversos de los pasajes de la obra se invita al pueblo, puesto en pie, a cantar con la Coral titular de la catedral, que junto con la London Bach Orchestra y The Special Service Choir protagonizan el acto. Efectivamente, llegado el párrafo marcado para la intervención popular, el público se pone en pie y tímidamente hace que su voz trepe entre las majestuosas columnas de tan espectacular emplazamiento:

"O king of glory, King for time unending,
How can I serve thee, what for be
No heart may find..." [spendig]

Y así sucedió, en dos ocasiones, durante la primera parte y otras tantas en el segundo período, siendo la última intervención popular la que puso colofón a tan brillante acto, que si bien musicalmente puede perder calidad, no deja de ganar color y participación en una obra tan comunicativa de Pueblo y Señor como son las Pasiones de Bach.

R. SG. O.

YOU-CHI MARIANA YU EN EL HORIZONTE

En el "Auditorium" del Conservatorio de Madrid ha dado un recital de fin de carrera la soprano española, de origen chino, You-Chi Mariana Yu. El recital, que ha pasado inadvertido para el público en general y la crítica, fue ambicioso, valiente e importante, como corresponde a una soprano de auténtica calidad, formada y capacitada ya para empeños solistas: tres "lieder" de R. Strauss, las más importantes escenas de Tosca, a solo o a dúo con su marido, el tenor Juan Ma-



nuel Padín, y, sobre todo, los hermosos y difíciles Wesendonk-Lieder, de Wagner. Con voz grande, extensa, dúctil, expresiva, cultivada, rica en el centro, magnífica en los agudos y sólo necesitada de mayor naturalidad en los graves, la soprano dio una lección de musicalidad como hace tiempo no se oía en el Conservatorio madrileño. Asistí al recital un poco por la curiosidad de escuchar los "lieder" de Wagner, de infrecuente programación por estos pagos, y mi sorpresa fue muy grande, porque en "vivo" no los he oído mejor con anterioridad. Manuel García, al piano, la acompañó casi transfigurado. Y una emoción honda y cálida arrancó de todos los presentes esos aplausos sinceros y fervorosos que sólo pueden ser despertados por una verdadera artista.

Mariana Yu pertenece al Coro de Radiotelevisión Española, y yo me pregunto: ¿para cuándo las becas, las ayudas, las oportunidades repetidas, los conciertos? Mariana Yu es ya más que una promesa. Hay en ella una auténtica cantante de "oratorio", y por voz y temperamento se anuncia como gran soprano dramática. Sólo falta que los rectores de la Música en España se enteren de

que existe Mariana Yu, la escuchan y apoyen su carrera. Insisto: ¿para cuándo las becas, para cuándo los conciertos.—ANGEL F. MAYO.

LIBROS APARECIDOS

Aprenda a tocar la guitarra en quince días. Ortega Monasterio, José Luis. Alas. 1977. 48 págs. 5.ª ed. 15 X 21 cm. Rúst. 60 pesetas. Col. Manuales de Música.

Aprendo a cantar. Alcalá-Galiano Ferrer, C., etc. Salma. 1977. 96 págs. 23 X 26 cm. Rústica. 185 ptas.

Aprendo a cantar. (Manual). Alcalá-Galiano Ferrer, C., etc., Salma. 1977. 64 págs. 13 X 21 centímetros. Rúst. 95 ptas.

Cancionero de Baeza. Ayala Cañada, Pedro. Autor. Gráficas Nova, S. A. Pol. Los Olivares, c-Ortega Nieto, 3, Jaén, 1977. 124 páginas. 15 X 21 cm. Rúst. 200 pesetas.

Falla en su centenario. Halffter Escriche, Ernesto. Min. Educación y Ciencia. 1977. 26 págs. 19 X 11 cm. Rúst. 150 ptas.

Historia de la música en Aragón. Siglos I-XVII. Calahorra Martínez, Pedro. Librería general. 1977. 164 págs. 13 X 19 cm. Rúst. 235 ptas. Col. Aragón.

Levantemos el corazón. Alonso, Miguel. Autor. Ediciones Musical Pax, Enrique Jardiel Poncela, 4, Madrid-16, 1977. 16 págs. 13 X 19 cm. Rúst. 50 ptas.

Manual de aprender a tocar la guitarra sin profesor. Oblitas, Marion. Aura. 1977. 196 págs. 13 X 18 cm. Rúst. 250 ptas. Colección Biblioteca Llave.

Moog Rock. García Puig, Damián, etc. Iniciativas. 1977. 88 páginas. 21 X 26 cm. Rúst. 150 pesetas. Col. Cuadernos «Rock».

Transcripción del libro II de motetes. Tejeda, Alonso de. Traducción de Preciado, Dionisio. Alpuerto. 1977. 388 págs. 22 X 33 cm. Rúst. 1.000 ptas.

CATALOGO GENERAL 1977

DISCOS - CASSETTES - CARTUCHOS - LIBROS

MUSICA CLASICA

POLCAR 77

Pedidos:

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

música en VIVO

FESTIVAL DE PASCUA EN SALZBURG

Sobre el papel, ninguna de las diez ediciones anteriores del *Osternfestspiele* salzburgués había revestido el interés musical que se desprendía de la lectura del programa de esta undécima manifestación del certamen: *Sexta Sinfonía* de Mahler, *Quinta Sinfonía* de Bruckner, *Pasión según San Mateo*, de Bach, y *El Trovador*, de Verdi, páginas todas montadas y dirigidas por Herbert von Karajan y su Filarmónica de Berlín, pues no hay que olvidar que el de Pascua en Salzburg es el "Festival de un solo hombre". Tras la relativa decepción, especialmente por el cambio de obras anunciadas, que la pasada edición del Festival de Semana Santa había supuesto, a causa de las complicaciones derivadas de la dramática operación a vida o muerte sufrida por Karajan (Confrétese RITMO, "Música en vivo", del número 464, septiembre de 1976), era evidente que el director austríaco quería sacarse la espina. Para ello promovía un abanico de jornadas musicales basadas en lo viejo y lo nuevo, en antiguos y clamorosos triunfos y en obras que interpretaba por primera vez. Debut era la *Sexta* de Mahler, anunciada el pasado año y retirada de programación a última hora por insuficiente preparación: casi debut era la *Quinta* de Bruckner, una de las sinfonías de este autor que menos veces ha dirigido Karajan y que sólo en fechas muy recientes ha grabado por vez primera. *La Pasión*, por otra parte, había sido el gran éxito del Festival del 72, en especial por la actuación memorable de Fischer-Dieskau, y Karajan quería reverdecer con ella sus laureles. Si pretender repetir un triunfo logrado hace cinco años parece lógico, ya es más singular tratar de revivir otro obtenido quince años antes: éste era el caso del *Trovador* verdiano, "hit" un día del Festival salzburgués de verano de 1962, con reparto que encabezaba Leontyne Price, y que ahora, contando con la misma protagonista, quería Karajan volver a

convertir en apoteosis. Si en 1962 el "partenaire" de Leontyne Price había sido el italiano Franco Corelli, en el 77 Karajan había llamado al español Jaime Aragall ("Giacomo Aragall" fuera de nuestras fronteras, "Jaume Aragall" en el Liceo) para incorporar a "Manrico", el protagonista de la ópera. Veamos, pues, si tuvo respuesta positiva toda esta operación "prestigio". Empecemos por Mahler.

KARAJAN Y MAHLER

Expectación de muchos mahlerianos, algunos llegados "ex profeso" desde España sólo para oír La Sexta, ante el tercer paso de Karajan por la música de Mahler. Yo, particularmente, he quedado defraudado. La versión de la obra escuchada en Salzburg ha sido la antítesis de la oída hace algunas semanas a James Levine en Londres, y que comenté en el número anterior. Ha jugado Karajan la carta de concentrar todo el peso de la obra en el movimiento final, con rápidos "tempi" para los tres primeros y velocidad lenta en el último (que le duró treinta minutos justos): el resultado fue una visión ligera, casi episódica, de los movimientos primero, segundo y tercero, y un enfoque a niveles sísmicos del cuarto. En este movimiento uno se pregunta: ¿cómo hemos llegado hasta aquí, a qué viene esta catástrofe?, porque previamente no ha habido apenas conflicto. Es lo contrario de lo sentido con Levine, en donde el "Finale" sobraba, porque el terremoto había empezado desde los primeros compases. Lo que era acierto rondando en la *Quinta*, la concepción estructural, aquí ha quedado fallido.

Hay, naturalmente, aciertos enormes en esta versión, aciertos que, más que de buen mahleriano, son de gran director de orquesta. Aciertos que se dieron sobremanera en el "Finale", que fue magnífico de arriba a abajo: así, por ejemplo, la introducción sombría del movimiento, clarificando cada célula temáti-

ca; la forma de dejar nacer la marcha, permitiéndola tomar impulso paulatinamente; y, sobre todo, el instrumento elegido para los golpes de "Hammerschlag" o "martillazos" (Karajan sólo da dos, según la partitura de Ratz), un verdadero martillo pilón de dimensiones descomunales y mango de casi un metro que se descarga sobre una columna de madera, obteniendo exactamente esa sonoridad "seca, como un hachazo", que Mahler pide en la partitura.

El conjunto, a pesar de lo apuntado, quedó cojo, porque es brindaba un sensacional cuarto movimiento desconectado del resto de la *Sinfonía*. Es muy meritorio, desde luego, que ya cercano a los setenta años de edad se tome Karajan la molestia de aprenderse de memoria la *Sinfonía en La menor*, y hasta que la brinde sola en un concierto, tal como su autor demandaba; pero la *Sexta*, la página más difícil y genial del ciclo mahleriano, requiere mucho más que buenas intenciones y total dominio de la orquesta: exige lo que Mahler pedía, "haber digerido previamente mis cinco *Sinfonías* anteriores", y esto Karajan aún no lo ha hecho.

Nota final: Cuando la *Sexta* se tocó por segunda vez, cuatro

días después de la "première", Karajan estuvo mucho más entregado en los tres primeros movimientos que en el primer día, e incluso se pudieron advertir cambios sensibles en la manera de tocar diversos pasajes por parte de la Orquesta, lo que indicaba la existencia de un nuevo ensayo corrector entre medias de las dos versiones. Creo que es de justicia señalar la mucha mayor "mahlerianidad" de esta segunda *Sexta*. Con todo, la preponderancia ostensible del último tiempo en las preferencias de Karajan volvió a manifestarse, patentizando ese desequilibrio al que he aludido antes, si bien éste se produjo en menor medida, pero se produjo.

KARAJAN Y BRUCKNER

¡Cómo se le nota a Karajan en su elemento cuando aborda la música bruckneriana! Lo que en Mahler eran despistes de un recién llegado a la *Sinfonía*, en Bruckner se transformaban en genialidades de un hondo conocedor. Lo señalé hace algunos meses al hablar del Festival de Lucerna (RITMO, número 467, diciembre de 1976): en interpretaciones "en vivo", Karajan es insuperable como bruckneriano.



Karajan ensayando al coro.

La *Quinta* salzburguesa volvió a confirmar esta tesis. El arrebatado comienza en el sonido mismo, diáfano, pero siempre en tensión, creando una constante de atracción polar. Ese "sonido Bruckner" de Karajan evoca tanto al organista piadoso como al hombre maniático y enfermizo: el "timbre" de la Filarmónica berlinesa se vuelve más vienés que nunca y su hechizo dimana tanto de la belleza sónica como de esa tensión de fondo, que hace que los majestuosos corales estén siempre a punto de volverse grito, y que sitúan al mundo de Bruckner al borde del expresionismo schönbergiano. Está luego la estructura, que en la *Quinta* es paradigmática, medida con precisión de relojero suizo, de forma que cada "crescendo" sea la resultante de un conflicto y la llave que genera otro hasta la resolución magnificente en ese coral "abrazadera", que hoy Karajan toca como Klemperer en sus mejores momentos. Al margen de la cita necesaria de un grupo de metales que lo puede todo y de un timbalista (Thärichen) cuyas baquetas no tienen fronteras dinámicas, hay que volver a ese sonido de base, que en Karajan, y más que nunca en esta *Sinfonía*, es la manifestación orquestal de los registros del órgano, con constantes intercambios entre pedalero (metal grave, contrabajos) y teclados (maderas, violines). Ese sonido y esa tensión individualizan una interpretación que constituye hito para quien escribe, y que nunca, ni en el disco, ha podido percibir de manera similar las fuerzas de grandeza y drama psicopáticos que laten en esta enorme composición.

UN "EVANGELISTA" DE EXCEPCION

Cuando se piensa en lo mal que Karajan ha tocado la música de Bach en años pasados, se comprende el asombro ante el depurado intérprete de hoy, que monta una *Pasión según San Mateo* sin paralelos formales ni dramáticos. Está, de entrada, la disposición instrumental: a cada



La singular disposición instrumental de la *Pasión según San Mateo*.

lado, las dos orquestas, con treinta instrumentistas, aproximadamente, por cada grupo; los coros, en parecida contraposición; los cantantes, en el centro exacto del escenario, con "Jesús" en un plano superior al lado del órgano principal; en el flanco izquierdo de la escena, el coro infantil, y, finalmente, en un nivel más bajo que el del resto, el grupo de continuo con el "Evangelista". En 1972 la atención del montaje se centró en el "Jesús" hondísimo de Dietrich Fischer-Dieskau; en este año eligió Karajan a José van Dam para el "rôle" del nazareno con relativa fortuna: ¡qué duda cabe de que Van Dam es un grandísimo cantante, pero era ésta la primera vez que cantaba el papel! Primó la atención a la letra, no del todo dominada, y a la precisión técnica que al cuidado del matiz, y los que habían escuchado a Dieskau en este cometido no vieron eclipsado su recuerdo. Pero hubo otro cantante capaz de acaparar en esta versión la admiración general: me refiero a Peter Schreier, que en su labor como "Evangelista"

alcanzó instantes de expresividad inimaginables "a priori"; Schreier consigue extraer de un pentagrama susceptible de toda monotonía gamas de emoción e intimidad conmovedoras; respetando siempre medida, intensidad y alturas; "recreando", en una palabra; haciendo que el instrumento (la voz en este caso) se vea superado en sus mismos confines por una magia indecible, que transforma su misma esencia formal. El día de la segunda interpretación también cantó Schreier, para gozo colectivo, las arias de tenor, "a causa de una indisposición de Werner Krenn": indisposición que, auténtica o no, agradecemos de corazón todos los presentes, ya que en el primer día la actuación de Krenn había rebasado con muchísimo los límites de lo tolerable a un cantante en el más calamitoso declive vocal. Hubo otra sustitución, que para mí fue agradable sorpresa: de Christa Ludwig, realmente enferma, por Ruza Baldani, conocida entre nosotros por su interpretación de "Carmen" a las órdenes de Frühbeck,

y que cantó las partes de contralto con estupendo estilo y perfecta pronunciación. De cualquier manera, la *Pasión* escuchada en Salzburgo ha sido "la *Pasión* de Schreier": ¡hasta Karajan quedó oscurecido ante la actuación inmejorable de su "Evangelista"!

EL MILAGRO SE REPITE

En su libro dedicado a Herbert von Karajan, Paul Robinson anota lo siguiente: "Una vez que el nuevo 'Grosses Festspielhaus' hubo abierto sus puertas en 1960, Karajan dimitió de su cargo de director artístico del Festival de Salzburg (...). Uno de los problemas que motivaron la dimisión de Karajan fue su deseo de producir la ópera de Verdi 'Il Trovatore'. Para los directores del Festival, esta postura significaba un excesivo alejamiento de la tradición —Mozart o Richard Strauss eran mucho más aceptables—. (...) Años después, cuando Karajan abandonó la Opera de Viena, en 1964, los responsables del Festival de Salzburg parecieron volver sobre su decisión e incluso dieron a Karajan 'carte blanche'. (...) Tal había sido el éxito de las producciones (se refiere al 'Trovador' y a 'Boris'), que Karajan quedaba completamente reivindicado". Ciertamente, en su día, años 1962 y 63, *Il Trovatore*, como más tarde ocurriría con *Carmen* y *Boris*, fue uno de los triunfos señeros del "nuevo" Festival de Salzburgo, aquel cuyo devenir se centraba en torno a la gigantesca sala del Grosses Festspielhaus. En aquellos años se aclamaron los diseños del hoy fallecido Teo Otto, respaldados por los decorados bocetados por Schneider-Siensen y el vestuario de Georges Wakhevitch, factores todos gobernados por la "Gesamtkunstleitung" (Dirección artística absoluta) del propio Karajan. Cantaban



El Trovador: Acto II, cuadro segundo, la escena del monasterio.



Karajan y Leontyne Price.

entonces Price, Corelli, Bastianini y Simionato, y la orquesta era la Filarmónica de Viena.

Ahora, en 1977, quince años después, Karajan ha decidido reponer "su" *Trovador* con los mismos diseños, decorados y vestuarios, y aun con la misma protagonista vocal. Antes de examinar en detalle el reparto de este montaje del 77, conviene detenerse en el máximo protagonista de la ópera, el propio Karajan. Con "su" Filarmónica de Berlín en el foso, el salzburgués ha conseguido uno de esos milagros escénicos que raras veces se pueden contemplar en los teatros de ópera al uso. En su honor y en el de sus colaboradores, hay que convenir en que este *Trovador* karajaniano es una de las más soberbias realizaciones escénicas que la ópera verdiana ha tenido en su larga andadura. En muy pocas ocasiones el director de escena Karajan ha estado tan discreto y comedido a la hora de realizar un montaje que, por tema y música, podía prestarse a todo tipo de baratas espectacularidades, a las que tan dado es nuestro personaje. Prescindiendo del regusto militarista, un poco fascistoide, de algún cuadro (el que abre el acto tercero, por ejemplo, cuya música, por ende, es para mí deleznable), secuencias como la del primer encuentro entre "Manrico" y el "Conde de Luna", la del claustro del monasterio o el montaje mismo, en progresión lumínica y dramática, de la famosa "Di quella Pira", se hallan entre las mejores páginas escenográficas que el Festival salzburgués ha conocido. Pero acaso la baza más memorable sea la presencia en el foso de los músicos de la Filarmónica de Berlín, quienes, acaso por su inhabitualidad con la ópera, tocan estas partituras con un entusiasmo insoñable en cualquier sala lírica.

EL "AFFAIRE" ARAGALL

Es sabido que a Karajan no se le puede convencer para que altere la estructura de una página musical, lo cual no evita que en las óperas de Verdi el músico sea más bien propenso al corte

(así, por ejemplo, en la segunda "stanza" de la citada "Pira"). Karajan quería un tenor que llegara sin problemas al famoso Do natural de la "Pira". Es sabido que ni Plácido Domingo ni Carreras tienen esa nota; en sus interpretaciones habituales lo que dan en el agudo es, normalmente, un Si, porque la página se transpone medio tono hacia abajo. Karajan se niega a bajar el aria ese medio tono, y, por tanto, necesita a un cantante que llegue a ese Do sin problemas. Aragall sí tiene esa nota, y ésta parece ser una de las causas que motivaron la elección del tenor catalán por parte de Karajan. Pero el día de la primera representación Aragall no cantó. Por Salzburg corrían interpretaciones diversas: según unas, el intenso frío reinante habría afectado al artista, y éste, enfermo, se habría visto obligado a rogar a Karajan que le sustituyera; otras indicaban que, de común acuerdo, cantante y director habían convenido en que el papel no le iba, y amistosamente se habrían despedido; aún había una tercera versión, que señalaría un altercado entre Karajan y su tenor, de resultados de la cual el director habría decidido prescindir de él. Al margen de estas hipótesis, el hecho cierto es que "Manrico" lo cantó en Salzburg Franco Bonisolli. "¡Bonisolli no existe, no es un cantante, es un 'bluff'!", clamaba indignado en el teatro Muhsin Suleyman, famoso operófilo internacional. Bien; el caso es que Bonisolli cantó, y no sólo dio su polémico Do, sino que hizo música con auténtico acierto. Me imagino que las circunstancias hicieron crecerse al cantante y suscitaron una actuación que está muy por encima de su medida. ¿Casualidad, inspiración repentina, el Espíritu Santo? No importa, el caso es que Bonisolli cumplió con creces, y como Karajan sabe recordar los favores, es muy probable que en los próximos meses vuelva a cantar bajo su batuta.

LAS BAZAS DE "EL TROVADOR"

Se ha hablado ya de la escenografía, de la Filarmónica de Ber-

lín y de Bonisolli; falta la referencia a los demás cantantes de este triunfal *Trovatore*. Hay que empezar con quien era, desde el principio, "la figura" del reparto, la americana Leontyne Price. En Salzburg había rumores y dudas: se aseguraba que la Price estaba ya en decadencia; recordaban otros un apoteósico recital brindado por la cantante hace pocos meses en Berlín; volvían a la carga los primeros, insistiendo en la diferencia entre un recital y toda una función de la ópera. La representación sacó a todos de dudas. A juzgar por lo visto en Salzburg, si Leontyne Price está en decadencia, más de una debutante querría cantar así. Yo debo confesar que nunca antes había visto en escena a la cantante estadounidense; personalmente, me sorprendió la transparencia de su fraseo, que, en contra de lo experimentado con otras cantantes de color, la permite articular con total claridad cada palabra de su texto. La afinación, de otra parte, es también notable: la Price "coloca" las notas con rara perfección. A todo esto hay que añadir un sentido dramático de primer orden, que la hace enseñorearse de la escena. Fue la suya una extraordinaria "Leonora", intachable en lo vocal, conmovedora en sus escenas de los actos primero y tercero, justa en lo teatral y cálida en su canto. A su lado hay que colocar a la siempre admirable Fiorenza Cossotto, la "Azucena" por antonomasia,



Leontyne Price, formidable «Leonora».

cuyo sentido hiperdramático dotó a su personaje de un tono "verista", a lo que se añadía la imponderable redondez de su registro grave, que puede conferir a su voz tintes verdaderamente tétricos. Piero Capuccili, finalmente, fue, una vez más, el gran detentador de la tradición del barítono italiano, con una línea de canto absolutamente perfecta, un poco apurada al final de su romanza en el acto segundo, medido en lo escénico y exacto de expresión. No ha superado Capuccili con este "Conde de Luna" su gran creación en Salz-

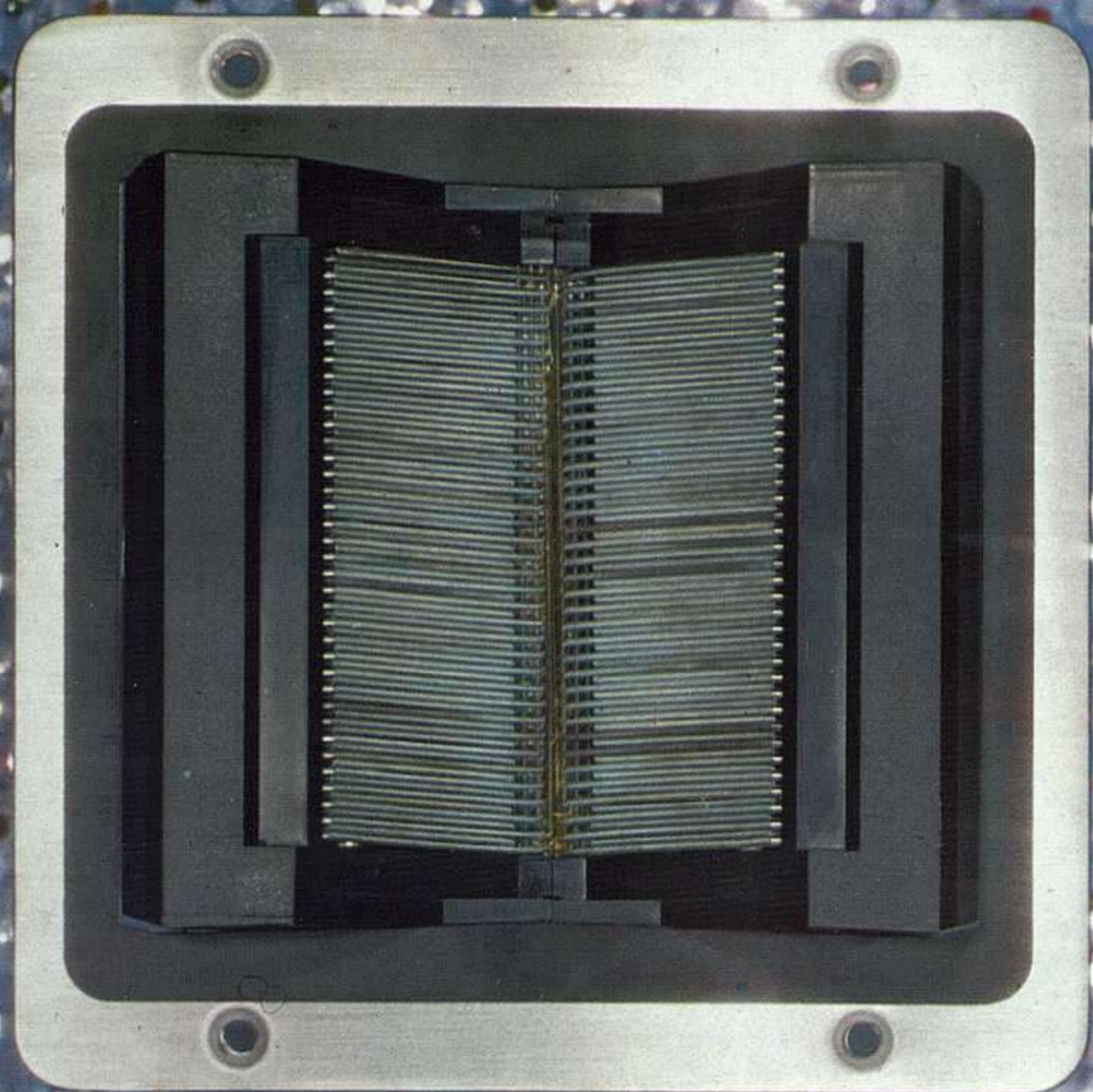
burg, el "Rodrigo de Posa" de *Don Carlos*, pero su presencia en una ópera es siempre de agradecer, porque con él la seria profesionalidad y la hondura lírica van unidas en todo momento. UN RECUERDO

A FURTWAENGLER

Una de las atracciones del Osternfestspiele son los "ensayos" que la Filarmónica berlinesa y su titular brindan al público asistente. Escribo ensayos entre comillas porque realmente no son tales: yo he tenido la fortuna de ver en varias ocasiones ensayos auténticos de Karajan, y puedo asegurar que los de Salzburg no pasan de ser explicaciones en voz alta de la manera de tocar algunas obras. Con todo, estos "semiensayos" tienen su encanto, y a veces también su humor, como cuando Karajan aludió en uno de ellos a Aragall diciendo que "a nuestro 'Trovador' no le sentó bien el frío que hacía junto al castillo" (Salzburg es ciudad amurallada y con "burg" o castillo).

Uno de los dos ensayos lo dedicó Karajan a la *Quinta Sinfonía* de Beethoven, que, normalmente, no tenía nada que ver con lo que en esos días se estaba tocando en Salzburg. Un poco perplejos, los asistentes seguimos la disertación-demostración, que una vez más pondría de manifiesto la solidez técnica y artística de los músicos berlineses. Al terminar, Karajan explicó lo siguiente: "Se preguntarán ustedes por qué hemos preparado ante ustedes esta obra de Beethoven. Bien. Hoy, diez de abril, hace cincuenta años que Wilhelm Furtwängler dirigió su primer concierto aquí, en Salzburg. con esta misma orquesta, la Filarmónica de Berlín, y con esta misma obra". A continuación se dirigió al público y luego a los mismos músicos: "¿Hay alguien entre ustedes que asistiera a este concierto? ¿Nadie? Y de la Orquesta, ¿nadie tocó en este concierto?" Al obtener respuestas negativas de todas partes, Karajan anunció: "¡Bueno! Pues sí que hay una persona que presenciara ese concierto: ¡yo, que era un espectador en la sala! (Lo cual revela lo viejo que soy.)" Y a continuación se volvió Karajan a los berlineses para decirles: "Queridos profesores de la Filarmónica: al recordar hoy al que fue director de la Orquesta durante tantos años, no quiero dejar de daros las gracias, pues no puede haber mayor satisfacción para un director que teneros bajo su mando, ni para un músico que trabajar con vosotros". La Orquesta no le dejó terminar, interrumpiéndole con una ovación cerrada. Karajan habló con el corazón a sus instrumentistas, y creo que ningún homenaje mayor puede hacer un artista a sus colaboradores que reconocer la tradición que persiste tras de él. Nada más justo en el caso de los filarmónicos.—JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA.

PANTALLAS ACUSTICAS



ESS

CON UNIDAD HEIL
(El transductor electroacústico
más perfecto en la actualidad)

sonido tan puro como la luz...

Los productos ESS 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: Teleatio

BARCELONA-6

Ganduxer, 76
Tel. 211 44 66

BILBAO-13

Simón Bolívar, 27
Tel. 442 20 50

SEVILLA-11

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

VALENCIA-8

Av. del Cid, 2
Tel. 326 72 00

Especificaciones y diseño sujetos a cambio sin previo aviso.

FESTIVALES

ANSBACH

Semana Bach

(29 de julio - 7 de agosto)

Obras de cámara, corales, instrumentales, etc, de J. S. Bach

Intérpretes: P. Amoyal, H. Beissel, Iona Brown, M. Corboz, J. Demus, H. Dreyfus, K. Equiluz, K. Gunter, Roland Hermann, N. Hillebrand, H. Hopfner, M. Hürholz, Ph. Huttenlocher, P. Maisen, E. Melkus, Felicity Palmes, A. Reynolds, P. Rogé, Z. Ruzickova, H.-M. Schneid, T. Tsutsumi, et. Solistas de la Semana Bach, Regensburger Domspatzen, Academy of St.-Martin-in-the-Fields, Ensemble Vocal de Lausanne, G. Faust Chur Cölnisches Orchester, etc.

A destacar: **Misa en Si bemol** y las **Kirchenkantaten**, con F. Palmer, A. Reynolds, K. Equiluz, Ph. Huttenlocher, Ensemble Vocal de Lausanne, Solistas de la Semana Bach, de Ansbach, dirigidos por Michel Corboz. **El arte de la fuga**, por la Academy of St.-Martin-in-the-Fields.

DIRECCION: Bachwoche Ansbach, Postfach 41, D-8800 Ansbach (Rep. Fed. de Alemania).

ATENAS

(5 de julio - 25 de septiembre)

Operas: **Elektra** (R. Strauss) y algunas del repertorio de la Opera Nacional de Grecia. Conciertos. "Ballet".

Intérpretes: Maurice Abravanel, Leonard Bernstein, Karl Böhm, Alexander Lazarev, etc. Ballet del Teatro Bolshoy, American Ballet Theatre, Staatsoper de Viena, Opera Nacional Griega. Orquestas: Nacional de Grecia, Sinfónica de Utah, etc.

A destacar: **Elektra**, en montaje de la Staatsoper de Viena.

Fuera del marco musical, es notorio el Festival de Teatro de los autores de la Grecia Clásica.

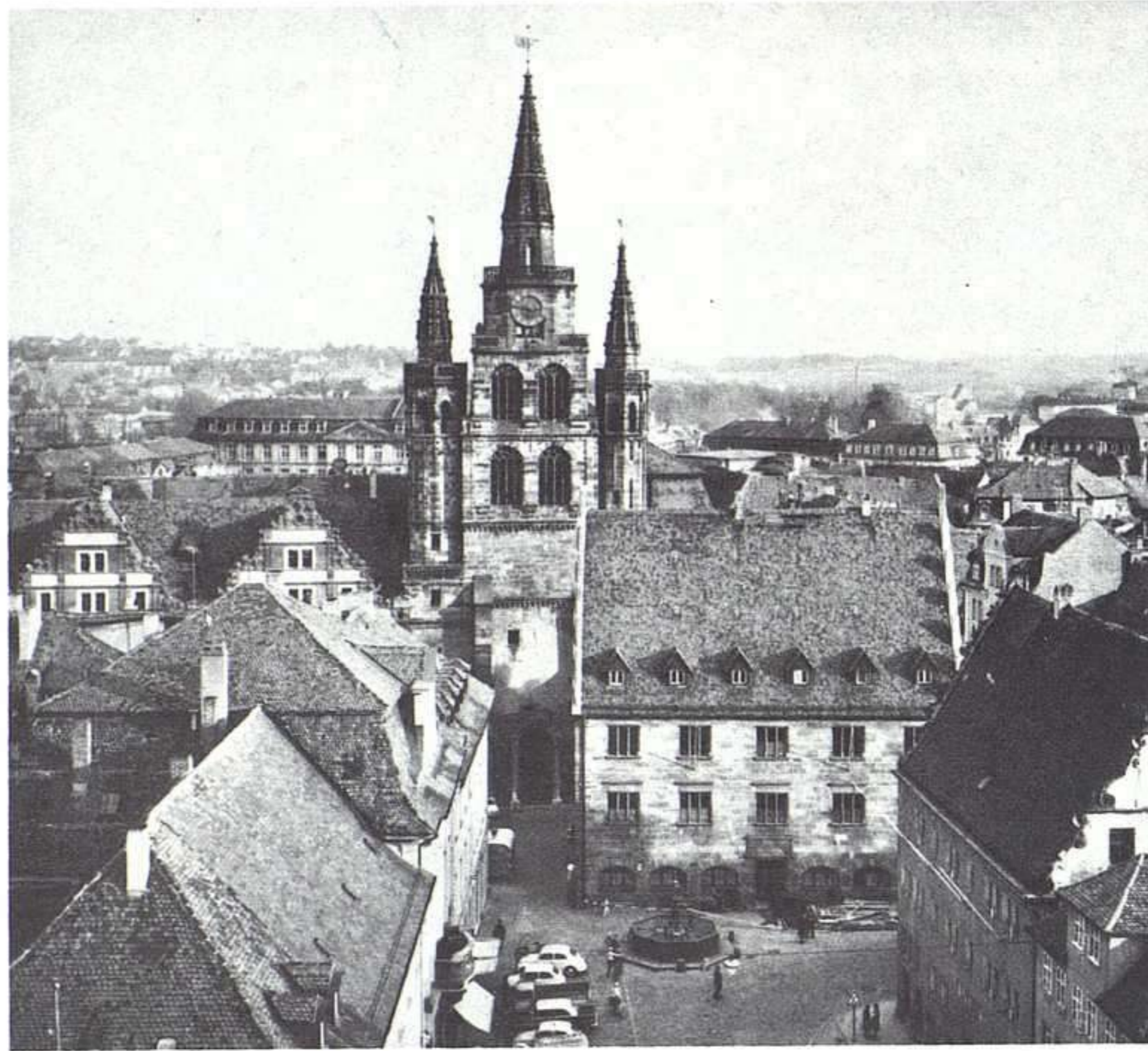
DIRECCION: Festival de Atenas. 1, Voukourestiou St., Atenas, Grecia (T. T. 133).

DUBRONIK

(10 de julio - 25 de agosto)

Operas: **Elektra** (R. Strauss) y **Curlew River** (B. Britten). Conciertos. Recitales. Música de cámara. Danza.

Intérpretes: S. Accardo, R. Baldani, R. Davies, N. Gedda, E. Gilels, L. Kogan, D. Mastilovic, L. Molnar-Talajic, H. Szering, Narciso Yepes, etc. K. Masur, L. von Maticic, C. Zecchi, etcétera. Ballet Van Vlaanderen-Antwerpen. Orquestas: Filarmónica de Zagreb, Sinfónica de la Radio de Zagreb, Gewandhaus, de Leipzig. Solistas de Zagreb de la RTZ, I Solisti Veneti, Orquesta de Cámara de Moscú, Cuarteto de Ginebra, Trio Suk, de



Iglesia de St. Gumbertus (Ansbach).

Praga; Cuarteto de Guitarras Tarragó, Conjunto de Percusión de Stasbourg, etc.

DIRECCION: Dubronik Summer Festival, Od Sigurate 1, Dubronik (Yugoslavia).

HELSINKI

(19 de agosto - 2 de septiembre)

Operas: **Deidamia** (Händel) y otras del repertorio de la Opera Nacional de Finlandia. Conciertos. Recitales. Música de cámara.

Intérpretes: I. Auroora, P. Berglund, B. Canino, E. Demarczyk, G. Djupsjöbacka, S. Gazzelloni, E. Gilels, I. Händel, J. Jalas, O. Kamu, J. Katlewicz, C. Ortiz, K. Penderecki, M. Rinaldi, T. Sanderling, E. Sarbu, L. Segerstam, M. Talvela, K. Tikka, A. Volkonsky, K. Zimerman, etc. Orquestas: Filarmónica de Helsinki, Sinfónica de la Radio de Helsinki, de Cámara de Helsinki, Filarmónica de Cracovia y su Coro, etc. Opera Nacional de Finlandia, Compañía de Opera del Landestheater Halle (República Democrática de Alemania). Elsinor Players, Arhus. Cuartetos: Parrenin, Finlandia, Parrocha.

DIRECCION: Helsinki Festival. Unioninkatu, 28. SF-00100 Helsinki, 10 (Finlandia).

LUCERNA

(17 de agosto - 9 de septiembre)

Conciertos. Recitales. Música de cámara

Intérpretes: C. Arrau, F. Asazuma, D. Barenboim, P. Berglund, M. Dalberto, A. Dorato, S. Ehrling, D. Fischer-Dieskau, I. Gage, J. Galway, T. Guschlbauer, M. Horszowski, G. Janowitz, H. von Karajan, K. Koizumi, L. Maa-

zel, K. Richter, S. Richter, P. Sacehr, L. Segerstam, M. Pollini, P. Schreier, M. Talvela, P. Tortelier, G. Vishnevskaya, N. Yepes, etcétera. Orquestas: Festival de Suiza, Philharmonia Hungarica, Filarmónica de Berlín, Sinfónica de la Radio de Helsinki, de París. Conjunto Académico de Tokyo, Collegium Musicum de Zurich, Cuerdas del Festival de Lucerna, Camerata de Lucerna, Música Antigua, Conjunto de Cámara de Zurich.

A destacar: **Sinfonía número 6** (Mahler), interpretada por la Orquesta Filarmónica de Berlín, dirigida por Karajan. Recital de Fischer-Dieskau acompañado por S. Richter, interpretando **Canciones** de Schubert correspondientes al período 1817-1828. Las fechas, los días 1 y 2 de septiembre, respectivamente.

DIRECCION: International Festival of Music. P. O. Box. CH-6002 Lucerne (Suiza).

ALGUNOS ACONTECIMIENTOS MUSICALES PARA EL PERIODO DEL 15 DE JUNIO AL 15 DE JULIO

BERLIN OCCIDENTAL

Philharmonie. Orquesta Filarmónica de Berlín. Días 22 y 23 de junio, Lorin Maazel, director. Programa: **Sinfonía número 35, "Haffner"** (Mozart), **Variaciones "Paganini"** (Blacher) y **Sinfonía número 9, "Del Nuevo Mundo"** (Dvorak).

GINEBRA

Grand Théâtre de Genève. Días 14, 16, 18, 20 y 25 de junio. **La Bohème** (Puccini). Puesta en es-

cena de G. Friedrich y T. Businger y H. Wanninger. Dirección musical de Nello Santi. Intérpretes principales: M. Chiara, M. Gughelmi, C. Bini, D. Düsing y J. Johnson.

LONDRES
Covent Garden. Día 23 de junio, primera representación esta temporada de **Aida** (Verdi), en la conocida puesta en escena de Ande Anderson y Nicholas Georgiadis. Dirigirá Riccardo Muti y será interpretada por Montserrat Caballé, Fiorenza Cossotto, Plácido Domingo, Paul Plishka, Peter Glossop, Robert Lloyd, etc. Habrá nueve representaciones más, en las que en algunas cambiará sustancialmente el reparto. Día 7 de julio, estreno mundial de **The Ice Break** (Tippett), montaje de Sam Wanamaker y Ralph Koltay. La dirección musical estará a cargo de Colin Davis y cantarán, entre otros, Heather Harper, Josephine Barstow, Beverly Vaughn, John Shirley-Quirk, Tom McDonnell, Clyde Walker y John Dobson.

Royal Festival Hall. Día 15 de junio, la Orquesta Filarmónica de Berlín, dirigida por Karajan, en un programa "todo Beethoven": **Sinfonías números 5 y 6.** Día 20 de junio, recital de Claudio Arrau. En el programa, la **Sonata número 3** de Brahms. Al día siguiente, 21 de junio, Eugen Jochum y Gidon Kremer llevarán a cabo, con la Sinfonía de Londres, otro programa "todo Beethoven", que comprenderá la obertura **Coriolano**, el **Concierto para violín y la Sinfonía número 4.** Eugen Jochum se pondrá nuevamente al frente de la misma Orquesta para interpretar la obertura para **Der Freischütz** (Weber), las **Variaciones sinfónicas sobre un tema de Carl Maria von Weber** (Hindemith) y el **Till Eulenspiegel** (R. Strauss). Completará el programa el **Concierto para piano número 24** (Mozart), que contará con Maurizio Pollini como solista. De nuevo, el día 28 del mismo mes, la Sinfónica de Londres actuará en esta sala de conciertos para ofrecer las **Sinfonías número 2** de Schubert y **Número 2** de Brahms, bajo la dirección de Karl Böhm.



Royal Opera House. Covent Garden (Londres).

MILAN

Teatro alla Scala. Días 22, 23 y 24 de junio, la Orquesta del Teatro, bajo la dirección de Aldo Ceccato y con Jessye Norman como solista, interpretará la **Sinfonía número 2** (Schumann), **Seis "Lieder", op. 8** (Schönberg) y **El pájaro de fuego, "suite"** de 1919 (Stravinsky). Días 30 de junio y 1 y 2 de julio, Lorin Maazel se pondrá al frente de la Orquesta del Teatro para dirigir un "Tutto Beethoven": **obertura Egmont** y **Sinfonías números 4 y 6 ("Pastoral")**.

MUNICH

Grossen Barocksaal des Schlosses. Día 19 de junio, Josef Suk, violín, y Jörg Demus, "hammerflügel", interpretarán obras de Mozart y Beethoven. **Herkulesaal der Residenz.** Día 22 de junio, **Mathis der Maler** (Hindemith), en versión de concierto de la Orquesta de la Radiodifusión de Baviera, dirigida por Rafael Kubelik. A la hora de redactar esta información no poseemos detalles de los solistas, pero, a no dudar, serán de primera categoría.

Steinernen Saal des Schlosses Nymphenburg. Entre los días 25 de junio y 14 de julio tiene lugar el conocido Festival Nymphenburger Sommerspiele. Se abrirá con una versión de concierto del **Orfeo**, de Gluck, y en días sucesivos actuarán, entre otros, los cuartetos Melos, de Stuttgart; Janacek, Bartok, de Budapest; el Consortium Classicum, de Berlín, y Narciso Yepes.

PARÍS

Théâtre National de l'Opéra. Día 18 de julio, estreno de la nueva puesta en escena de **La Cenerentola** (Rossini), debida a Jacques Rosner, con decorados y vestuarios a cargo de Max Schöndorff. Director musical, Jesús López-Cobos. Interpretarán los principales papeles Teresa Berganza, Roger Soyer, Tom Krause, Paolo Montarsolo y Elia-

ne Lublin. Con este reparto se cubrirán la mitad de las representaciones previstas, doce, siendo Frederica von Stade, William Workman y Marinus Rintzler los que sustituirán a la primera y al tercero y cuarto, respectivamente, en las restantes funciones.

Los días 15, 18, 21 y 29 de junio y 2 y 6 de julio, **Der Rosenkavalier** (R. Strauss). Montaje de Rudolf Steinboek y Ezio Frigerio. Dirección musical de Silvio Varviso. Intérpretes principales: Christa Ludwig, Tatiana Troyanos, Judith Blegen, Hans Sotin y Robert Massard.

Théâtre des Champs-Élysées. Los días 16 y 17 de junio, dos conciertos de la Orquesta Filarmónica de Berlín, dirigida por Karajan. Los programas, iguales a los dados días antes en Londres, consisten en las **Sinfonías números 5 y 6** de Beethoven, para el primer día, y la **Sexta** de Mahler, para el segundo. El día 21 de junio, y dentro del "Ciclo Barenboim" que organiza la Orquesta de París en colaboración con este Teatro, Pierre Boulez dirigirá el conjunto formado por Barenboim (piano), Zukerman (violín) y profesores de la mencionada Orquesta, e interpretarán, entre otras obras, el **Pierrot Lunaire**, de Schönberg. Con anterioridad, el día 19 del mismo mes tendrá lugar el cuarto y último programa dedicado a la Escuela de Viena dentro del ciclo organizado por el IRCAM, "Passage du XX" siècle". El programa incluye la ya mencionada obra de Schönberg y el **Concierto de cámara**, de Berg. Los intérpretes de ambos conciertos serán los mismos, corriendo el recital vocal a cargo de Y. Minton.

Palais de Congrès. El 16 de junio, la Orquesta de París, con Barenboim al frente, interpretará la **Sinfonía número 5** de Bruckner. El programa se completará con el **Concierto para piano número 23** (Mozart), con Dadu Lupu en el instrumento solista.

Théâtre de la Ville. Los días 16 y 17 de junio, segundo y tercer programa, respectivamente,



Orquesta de París y Daniel Barenboim.

dedicados a la Escuela de Viena dentro del ciclo señalado anteriormente. Dirigirá Pierre Boulez y contará, entre otros intérpretes, con el Cuarteto Alban Berg. Los programas incluyen la **Sinfonía de cámara, op. 9** (Schönberg), **Herzgewächse** (Schönberg), **Cinco piezas para orquesta, op. 10** (Webern), **Seis Bagatelas, op. 9** (Webern), "Suite" lírica (Berg), junto con otras obras de estos autores.

Maison de Radio-France (Grand Auditorium). Día 13 de julio, **Amadís de Gaula**, de J. C. Bach. Versión de concierto dirigida por A. Jouve e interpretada por B. Brewer, A. M. Rodde, E. Manchet.

SALZBURGO

Rittersaal der Residenz. Tres ciclos de música de cámara: entre los días 12 y 19 de junio, ciclo de cuartetos de cuerdas austríacos. Intervendrán los cuartetos Alban Berg, Austríaco, de Viena; Franz Schubert y de Salzburgo. Las obras serán de autores austríacos, principalmente.

Entre el 26 de junio y el 2 de julio, ciclo a cargo del Trío Suk, que contará en algunas jornadas con la colaboración de Zuzana Ruzickova. En los programas, junto a Bach, Beethoven, Brahms, etc., se incluyen obras de Janacek, Martinu, Dvorak, Grieg, Ravel, etc. El tercer ciclo, entre los días 3 al 9 de julio, está dedicado a los cuartetos de cuerdas europeos. Intervendrán, junto al Alban Berg, los cuartetos Bartok, de Budapest; Kreuzberger, de Berlín; Janacek, de Brno, etc. Los compositores van desde Haydn a Schostakovitch.

VIENA

Staatsoper. Día 19 de junio, reposición del montaje de **Medea** (Cherubini) debido a A. Everding y A. Wopmann. La dirección musical será de H. Stein.

N. Ghiuselev, E. Gruberova, G. Giacomini, L. Rysanek y M. Lillowa serán los intérpretes principales.



Philharmonie (Berlín).

Wiener Konzerthaus - Gesellschaft (Grosser Saal). Dentro del Festival de Viena deseamos resaltar algunos conciertos de interés. Así, los días 16 y 20 de junio Nathan Milstein interpretará las **Sonatas y Partitas para violín solo** (J. S. Bach). El 24 de julio, Carlo Maria Giulini, la Orquesta Sinfónica de Viena y los solistas K. Ricciarelli, B. Fasbender, J. Carreras, R. Raimondi y el Coro de la Staatsoper, de Viena, interpretarán el **Requiem**, de Verdi. El día 25, recital de Arturo Benedetti Michelangelli, con las **Sonatas op. 101 y 111** de Beethoven y **Préludes** (Libro I), de Debussy, como programa.

FERNANDO

PEREGRIN GUTIERREZ



Opera (París).

Real Musical, S. A.

Al Servicio de la Música



CARLOS III - n.º 1, MADRID - 13

TELEFONOS. 248 0924 - 2 476365

«ATLANTIDA»

lograda y emergida

Por ANGEL F. MAYO

ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

DIRECTOR:

RAFAEL FRUHBECK DE BURGOS

* ATLÁNTIDA

Cantata escénica en un prólogo y tres partes
sobre el poema de MOSSEN JACINTO VERDAGUER,
adaptado por Manuel de Falla.

Música de:

MANUEL DE FALLA (1876-1946)—ERNESTO HALFFTER (1905)

Solistas:

Reina Isabel y Reina Pyrene (so-
prano)
Corifeo (barítono)
Dama de corte (soprano)
El Arcángel (tenor)

Las siete Pléyades:

Maia (soprano)
Aretusa (soprano)
Caieno (soprano)
Erteia (mezzo-soprano)
Electra (mezzo-soprano)
Esperetusa (contralto)
Alcione (contralto)

Gerión el Tricéfalo:

ENRIQUETA TARRÉS
ENRIQUE SERRA
PALOMA PÉREZ-ÍÑIGO
MANUEL CID

Paloma Pérez-Íñigo
Young-Hee Kim Lee
Julia Pilar González
Maravillas Losada
M.^a del Carmen Torrico
M.^a Luisa Castellanos
Terry An Hugues

Gregorio Oreja Armendáriz
José Gabriel Vivas Salas
Jesús San Remiro

COROS:

CORO NACIONAL DE ESPAÑA

DIRECTORA: LOLA RODRÍGUEZ ARAGÓN

ESCOLANÍA DE NUESTRA SEÑORA DEL RECUERDO

DIRECTOR: CÉSAR SÁNCHEZ

SUPERVISIÓN ARTÍSTICA:

ERNESTO HALFFTER

* Estreno absoluto de la versión completa

El 20 de mayo de 1977 emergió al fin de los abismos subacuáticos Atlántida, la obra póstuma de Manuel de Falla, completada por Ernesto Halffter. Dos conciertos más, los días 21 y 22, han servido para confirmar que la siempre buena tierra de Atlántida ha retornado a la luz del sol, y que no será sumergida por otro cataclismo si entre todos la sembramos en lugar de erosionarla por incompreensión o dejarla inculta por negligencia.

Atlántida ha dejado oír al fin su voz propia casi sin ringorranos, sin el auxilio de comisiones interministeriales "ad hoc", sin desorientados exhibicionismos del "todo Madrid" o del "todo Barcelona", aunque la presencia de la Reina el día 20 dio —es fácil creer que a pesar suyo— un cierto carácter oficial al acontecimiento, iniciado y concluido con el Himno Nacional y televisado en directo.

Ocurre, sin embargo, que el estreno ha pillado un poco de vuelta de lo divino y de lo humano al "colectivo" —utilizo el bárbaro sustantivo con plena conciencia de su horror— que en general frecuenta los viernes y los sábados de la Orquesta Nacional.

Además, varios aplazamientos: de noviembre a abril, de abril a mayo, habían vuelto a nutrir ese clima de escepticismo y hasta de guasa que, intramuros, ha hecho de la peripecia de Atlántida durante un cuarto de siglo escenario guñolesco para la sabia fábula del pastor y el lobo. Por otra parte, las buenas gentes abonadas hubieron de utilizar entradas marcadas para una fecha anterior: de aquí los sensibles claros por despistadas ausencias. Tampoco la crítica instalada ha estado alerta para desenohecerse —para la loa o la censura— salvo Enrique Franco, muy esforzado autor de los sustanciosos comentarios al programa y de dos interesantes artículos —prólogo y crítica— para EL PAÍS. Pero el domingo, mejorada la prestación de casi todos los intérpretes, recién lavados los ojos de las telarañas del sueño y liberados los oídos del peso de las horas cotidianas, la voz de Atlántida dejó de ser eco y llegó a la inteligencia y al corazón y rozó las fronteras inefables del "concerto espiritual", para provocar un éxito tan abierto como justificado. En medio del aplauso sincero para todos, Halffter, coautor ya declarado, recogió una fuerte ovación entreverada de sonoros



Panorámica del estreno definitivo de «Atlántida», de Falla-Halffter, en el Teatro Real de Madrid, el viernes 20 de mayo de 1977.

¡bravos!, y eso que Atlántida concluye, gracias a Dios, en un clima humilde y delicado nada estimulante de los habituales estruendos tras los finales en punta.

Un dato exterior, trivial a primera vista, me fascinó los tres días: la partitura utilizada por Frühbeck. Había allí papel pautado de todos los tamaños y "todas" las edades: páginas ya algo patinadas, otras aún con la tinta fresca, brillantes, immaculadas. Las unas cosidas por pliegos, las otras sueltas. Allá una cuartilla, acá un folio, más tarde descomunales hojas con la añoranza de los grandes códices gregorianos en un facistol de la catedral de Toledo. ¡Qué vigorosa expresión del caos autodomeñándose! Me maravillaba que desde aquel montón informe pudiera organizarse un cosmos sonoro coherente y orientado. Pero así era, y entonces el rompecabezas sobre el atril del director hacía admirable, al escuchar la hermosa música, la histórica tenacidad de Falla y de Halffter, rectilínea en aquel y zigzagueante en éste, por ofrecer a la música de España una obra-síntesis y universal: los dos últimos versos en lengua catalana de la vasta partitura me llegaban con nuevo fulgor, porque contienen uno de los extraños secretos de la vocación de dos hombres por Atlántida durante más de cincuenta años: "En el silenci august d'aqueixa nit sagrada / sol Christoforus vetlla en fervoros deliqui": silencio, soledad, fervor y permanente vigilia.

LA VERSION ESCUCHADA

Difiere la versión oída en Madrid, anunciada como definitiva y completa, de la inicial en muchos detalles, algunos muy importantes. Por lo pronto, Halffter, en ejercicio de una autocrítica que le honra, ha sacrificado varios fragmentos de exclusiva paternidad suya: "Los atlantes en el templo de Neptuno", "Alcides y los Atlantes", "Muerte de Antea y Gerión" y, especialmente, el erróneo "Final". La renuncia, según Enrique Franco, se extiende a "105 páginas de las 346 que tiene la parte de "canto y piano" editada por Ricordi en 1962" (1). Como novedad absoluta en Atlántida hay que destacar la "Fanfarria" que abre ahora la escena de "El jardín de las Hespérides". Se trata de la Fanfare pour une fête, escrita por Falla en 1921 y estrenada como obra independiente a finales de 1976 en Madrid por Ros Marbá. La mayoría de los cuadros de la segunda parte que han sobrevivido a la reducción han sido revisados, con resultado muy satisfactorio en "Alcides y Gerión el tricéfalo", "Cántico a la Atlántida", y "La Voz Divina". Con todo, el trabajo de redención más positivo corresponde a "Las carabelas", en la tercera parte, página a la que había calificado yo en otra ocasión de "respighiana trivialización del "Himno Hispánico" (2).

Sin que pueda hablarse de gran música, en la sección antecedente, "Colón con sus compañeros", el ritmo obstinado del "Himno" vuelve a dibujarse con la recia precisión del "Prólogo", y el vivaz y descriptivo conjunto cumple una eficaz función "scherzante" entre los dos extremos de la última parte, remansados, morosos y místicos. Los retoques y modificaciones de matiz son también frecuentes, y la anhelada edición crítica de la partitura —si es que

alguna vez llega a producirse— tendrá que enfrentarse a una triple distinción entre la escritura original de Falla, la primera de Halffter y la segunda de éste. Pero este problema es ahora algo marginal. Para mí, por lo oído, resulta evidente que Halffter ha buscado una mayor unidad estética, apoyándose aún más en las estructuras armónicas, temáticas y vocales del "Prólogo", y que ha dicho hasta luego por no decir casi adiós, no sin añoranza, a la vieja tentación del gran espectáculo escénico, para concentrar la emoción íntima de Atlántida en la creciente espiral mística y simbólica de toda la conclusión. Desde esta perspectiva de la versión definitiva y completa, creo que la idea y el mundo fallianos se proponen aquí con mayor fidelidad y nitidez, porque ahora Atlántida, casi ascética pese a la opulenta orquestación, tiene a veces algo de la perfección estilística —la forma es la idea— de San Juan de la Cruz y de Zurbarán, y este aspecto capital en la personalidad creadora del último Falla quedaba antes algo ocultado por la personalidad creadora de Halffter, inevitablemente distinta.

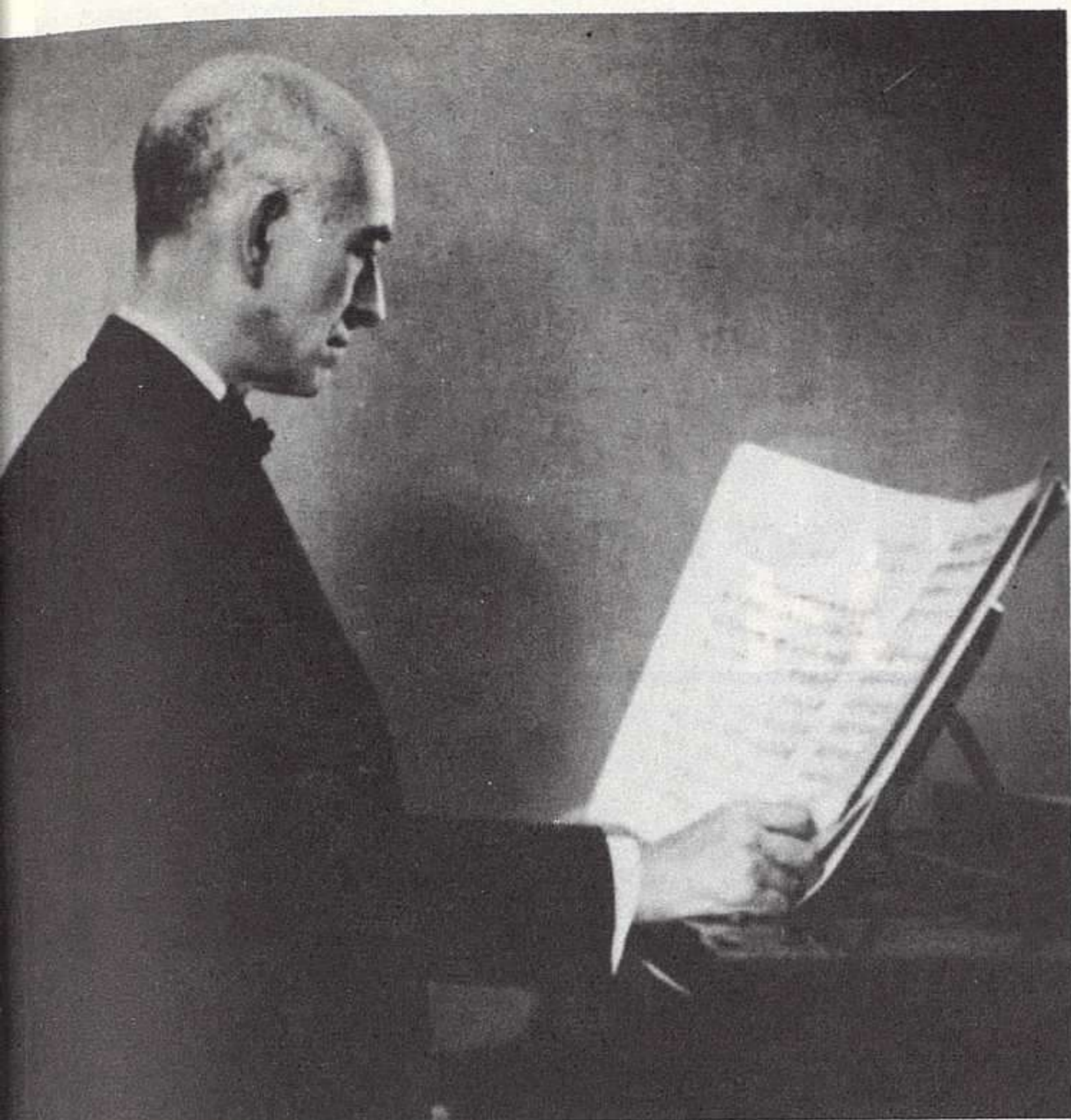
Madrid ha oído el "estreno absoluto de la versión completa". La referencia para medir el alcance de esta declaración casi solemne la da el concierto de Lucerna, dirigido por López-Cobos en septiembre último. Ciertamente, las dudas han quedado despejadas al menos en cuanto al carácter más reducido de la versión de Lucerna. Allí no se interpretaron las secciones tituladas "Alcides y el dragón", "Muerte de las Pléyades", "El hundimiento", "El arcángel" y "Non plus ultra", ni, por supuesto, la "Fanfarria" de introducción a "El jardín de las Hespérides", todo ello perteneciente a la segunda parte, la más problemática en la historia de Atlántida. Como es evidente que la versión de Madrid es a su vez más reducida que la que llegó a dirigir Halffter en Toulouse hace ya bastantes años, preferiríamos considerarla, más que completa definitiva. No es puntillosa cuestión de semántica, sino deseo de clarificación, y bien hará Halffter en desoír las voces ajenas que "aconsejan" nuevos recortes y en resistir la propia tentación de volver a poner las manos sobre un texto al que ya sólo le falta esta palabra: "Finis".

LOS PROBLEMAS DE ATLANTIDA

Hasta el 20 de mayo de 1977 los problemas de Atlántida eran primordialmente los de su trastienda. Desde ahora, los más inmediatos serán los de su apariencia. Por ejemplo, la orquestación. La plantilla es nutridísima, con cuerda, madera y metal normales en las formaciones postrománticas más dos tubas Wagner, pero con un despliegue de percusión y efectos (látigo, carraca, máquina de viento, etc.) más propios de la escritura contemporánea para gran orquesta. ¿Quería una orquesta así Falla? Salvo las tubas Wagner, que se utilizan muy parcamente, y varios de los instrumentos de percusión, el conjunto, incluidos dos pianos, ya está presente en el "Prólogo", orquestado por Falla. Además, raras veces la orquesta es empleada como masa. Son frecuentes las intervenciones solistas o de conjunto de cámara, los subrayados de la escritura vocal. Esta, a su vez, es variada, pero no desordenada. El recitativo del "Corifeo" se mantiene característico en las partes primera y segunda sobre la línea definida por el "Prólogo". Las dos intervenciones de la soprano poseen también una fuerte unidad lírica.

(1) *El País*, 24 de mayo de 1977.

(2) "Atlántida, soñada y sumergida". RITMO, diciembre 1976, pág. 87.



MANUEL DE FALLA.



ERNESTO HALFFTER.

bien servida en esta ocasión por Enriqueta Tarrés. Hay otras dieciséis intervenciones solistas, incluidas las de dos niños, para las que se aprovechan elementos del coro y de la escolanía, salvo en el caso de "El arcángel", que corrió esta vez a cargo de Manuel Cid sin demasiada fortuna. Todas las partes están bien escritas y pueden llegar a adquirir brillo propio cuando se pose un estilo de canto para Atlántida. Ese estilo quedó apuntado por Paloma Pérez Iñigo, que dijo con extremada finura los delicados versos de la "Dama de Corte". El coro, próximo a las 140 voces, lleva el peso de la obra. Tampoco es utilizado exclusivamente como masa. Intervenciones "a capella", otras con el conjunto reducido, "parlandos", mil delicadezas, predominio de la media voz y del "molto legato". Pocas partituras más "cantabiles", y de aquí las mayores dificultades, superadas día a día por el Coro Nacional hasta llegar a los dignos resultados del domingo.

Para el oyente novato o poco ducho en los vericuetos de Atlántida, la estética de la obra puede parecer de acumulaciones, de referencias, en definitiva de "collage". Por los siete largos cuartos de hora que dura la versión definitiva pasan, a la luz o entre sombras, Monteverdi, Bach, Wagner, Debussy y Ravel, Bartok, Stravinsky, el propio Falla del Retablo, del Concerto e incluso de El amor brujo, cuyo aroma se expande en los violonchelos tras las palabras del coro dedicadas a "Gades gentil", Tomás Luis de Victoria y elementos populares, especialmente catalanes, casi literales en el "Céntico a Barcelona" o esencializados: si se ha dicho que no hay momento más inefable en la historia de la música española que aquel del Retablo: "Caballero, si a Francia ides, / por Gayferos preguntade", ¿qué decir de este otro: "Desd' esta gesta d' Hércules, ma dolçe Catalunya / d' altre castell de roques seure pogué a redós", donde las maderas clásicas buscan el sonido de la tenora popular? ¿Atlántida, pues, una pieza híbrida, desfasada y de museo? ¿Por qué? ¿Por qué hoy no es concebible una obra de estas características... en Alemania, por ejemplo? ¿Más en España? Para mí, el "collage" de Atlántida es necesario precisamente por su propósito de suprema síntesis, en un contexto hispánico, de toda la música creada desde Monteverdi. Las referencias, las citas, los procedimientos diversos son a la vez herencia que quiere asumirse por vía colateral, y homenaje. Falla estudiaba a Victoria y a Wagner (Tristán y Parsifal) mientras se afanaba con Atlántida. ¿Por qué? La respuesta me parece hoy, tras la audición de los conciertos de Madrid, muy clara: porque Falla, que apenas conocería a Bruckner y a Mahler, se sentía llamado a crear la "obra espiritual", el cosmos sonoro donde el hombre español podría reencontrar el rostro de su Dios. Hoy hablamos de "concierto espiritual" cuando se despliegan las panteístas (o pandemoníacas) Sinfonías de Bruckner y Mahler, y queremos situar a Schoenberg, a Berg y a Webern en este contexto. Pues, bien, Atlántida es el único intento español hacia la "vita venturi" perdida desde que exhaló el último suspiro la Polifonía. De aquí las referencias entrañables a la música heredada, desgraciadamente no española en su mayoría por imperativo histórico, como en Bruckner y Mahler existen referencias y hasta citas de Bach, Beethoven, Schubert, Weber y Wagner, por fortuna para todos ellos.

En cuanto a la vigencia del lenguaje de Atlántida, hablaremos dentro de veinte años. Para entonces es posible que Atlántida dormite en el limbo de las imposibilidades, pero también lo es que presida el repertorio español. Como toda obra espiritual y cósmica

escapa al análisis de los filólogos y quiere despojarse del lastre de su propio tiempo. Pero el tiempo de Atlántida no ha existido, y no sabemos todavía si existe. Esta obra no es asunto de músicos ni de estéticas ni de escuelas. Es asunto de toda una cultura y de un pueblo, o varios, en crisis. Sus fechas son 1927, 1931, 1936, 1946, 1961 o 1977, y a la vez tampoco son, porque Atlántida se dirige "a una España que no existe, que quizá no ha existido, en rigor, nunca" (3). ¿Qué sentido tiene entonces su voz?

ATLANTIDA, LOGRADA Y EMERGIDA

La Atlántida escuchada es un gigantesco crisol de la música tonal que no tuvo España, para cantar con palabras vernáculas la aventura universal de la Hispanidad: una obra muy ambiciosa al servicio de dos conceptos, al parecer, en definitiva crisis. El problema de fondo ya no es entonces el de su gestación o el de sus "problematicidades" musicales, porque el problemático es el músico, el oyente, el español desarraigado de 1977. La crisis no es de Atlántida, sino de su entorno. Su voz es la idea, el pensamiento. Nota a nota, sílaba a sílaba, va destilándose en los últimos minutos de la gran aventura creadora:

"D'Iberia els mariners omplerts de fe, de força y de coratge, junyts en fraterna avinença el castellà, el fill de Catalunya, el galleg, l'andalús amb el cantabre, preguin, humils, a l'Estrella del mars."

La plegaria de estos marineros fraternalmente avenidos se eleva en el sobrio idioma por el que España llegó a ser la Idea:

"Salve, Virgen Gloriosa, Madre de nuestro Redentor; acorra tu virtud a los caídos bajo el yugo del mal; guáanos, joh María!, estrella de los mares."

Y Colón, desde la fe solitaria y vigilante del hombre que conoce sus raíces, ora con las viejas palabras del latín ecuménico:

"Dies sanctificatus illuxit super terra."

La voz de Atlántida ha sido lograda. Su tierra de algas está emergida. Rafael Frühbeck, en uno de los esfuerzos más concienzudos y humildes que le recuerdo, llevó las carabelas a un puerto sin escollos peligrosos, con aguada y fondo suficiente. No debe agotarse aquí la singladura. Aguada Granada, pero aguardan también otras muchas ciudades de España. Sobre las estructuras generales de los conciertos de Madrid, reforzado el cuadro de solistas y trabajado el estilo, puede disponerse la grabación discográfica de Atlántida: una hermosa tarea para una firma con imaginación y buena solera. Otras Orquestas y otras agrupaciones corales, en primer término las de Radiotelevisión, deben recobrar la obra para su repertorio. Ahora la aventura debe desarrollarse sobre una historia nueva. Porque no hay obra sin esfuerzo, ni alegría sin tristeza, ni belleza sin fealdad, ni generosidad sin codicia, ni día sin noche, Atlántida está aquí, y la miseria de su vieja historia es la garantía de su nueva y definitiva presencia: silencio, soledad, fervor y permanente vigilancia. ANGEL F. MAYO.

(3) "Atlántida, soñada y sumergida". RITMO, diciembre 1976, pág. 87.

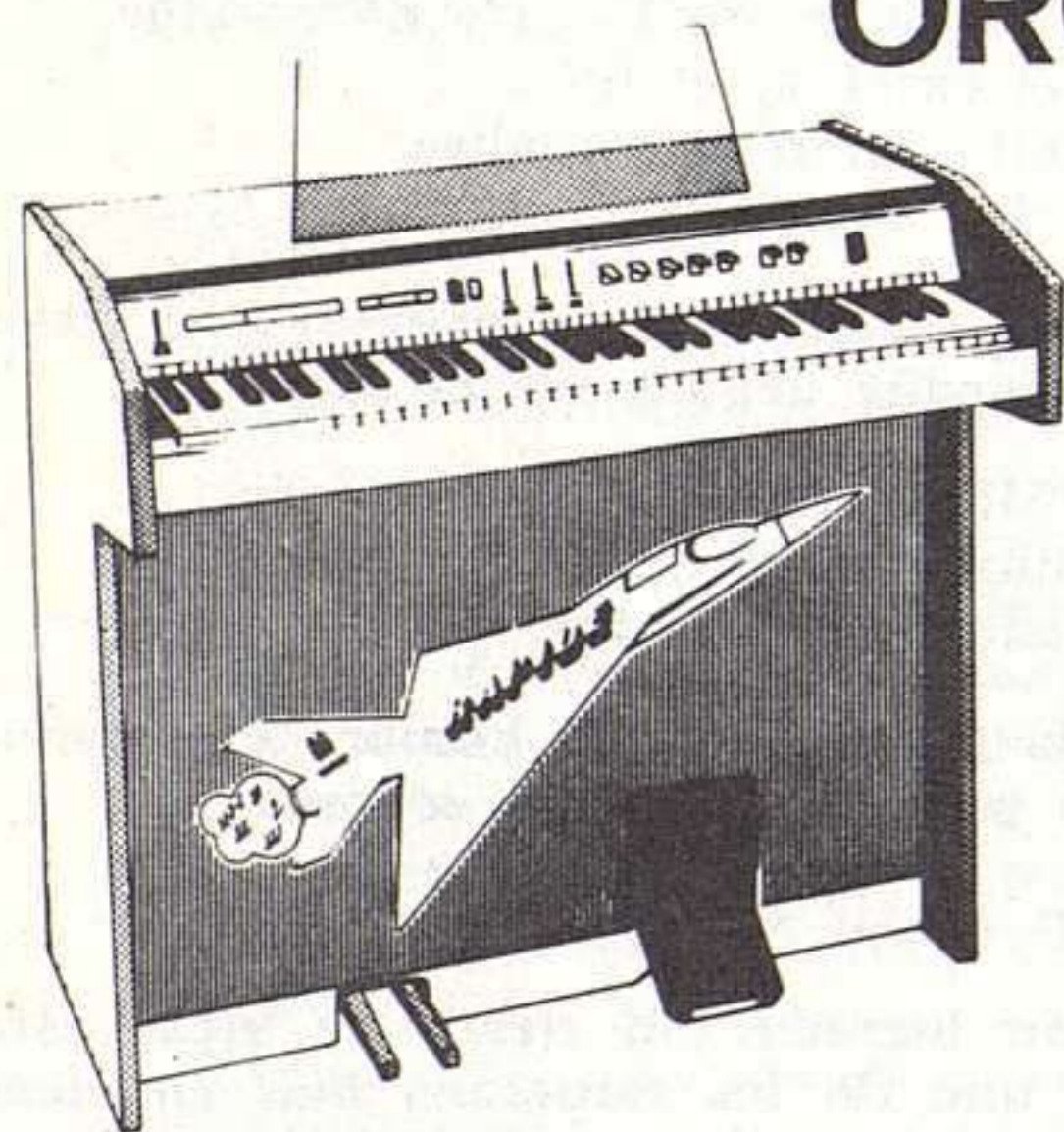
MAXPER

«la música»

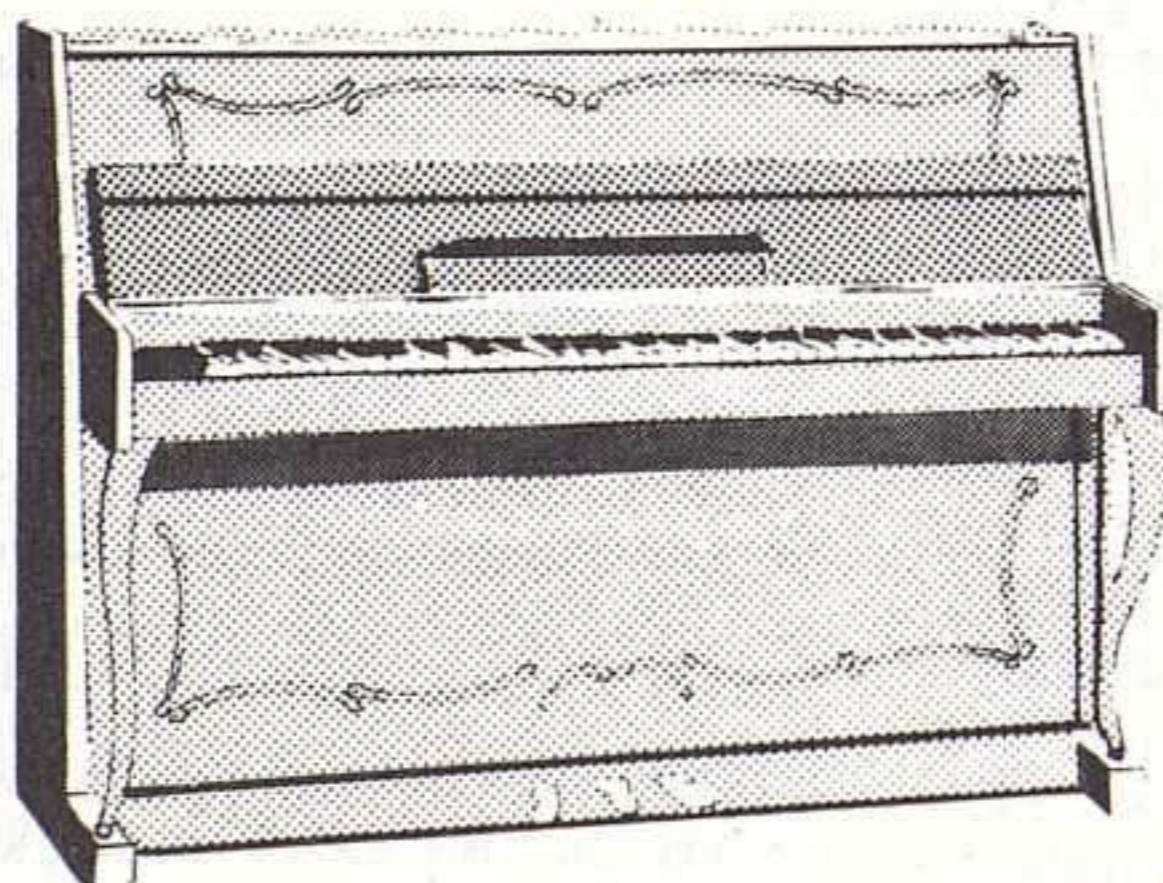


En el
centro de toda
actividad musical
está Maxper
y su música.

Con **MUCHAS NOVEDADES** en:
ORGANOS



PIANOS



En el centro geográfico de España
(Cerro de los Angeles) está el gran
CENTRO MUSICAL MAXPER, con:

- Auditorio Particular
- Gran exposición de órganos y Pianos.
- Servicio-Técnico y Laboratorio de investigación.
- Guardería de instrumentos para profesionales.
- Feria permanente de instrumentos musicales.
- Asesoría para el desarrollo de su negocio musical.

MAXPER

Francisco Silvela, 21. Teléfs. 401 52 48 y 402 03 45.

Alberto Alcocer, 28. Teléfs. 458 69 03 y 458 69 05.

Espejo, 9. Teléfs. 247 20 45 y 241 47 64.
(Aparcamiento plaza Mayor)

Cea Bermúdez, 51. Teléfs. 243 38 92 y 244 48 69.
(Entrada por Andrés Mellado)

Leganitos, 12. Teléfs. 241 98 70/8/9.

Recorte este cupón y pida información, sin compromiso, a:

CENTRO MUSICAL MAXPER

Carretera de Andalucía, Km. 12,600
Getafe (Madrid)

Nombre

Dirección

..... D. P.

encuesta

ELECCIONES Y POLITICA MUSICAL

1. ¿Qué significado, lugar y función tiene la Música, en su doble vertiente de arte e industria, en el modelo de organización social, económica y política que propugna su partido?

2. ¿Tiene su partido un programa concreto de política musical para aplicarlo al conjunto del Estado español? Si lo tiene, exponga brevemente sus líneas generales.

3. ¿Podría concretar más su programa de política musical en cada una de las siguientes cuestiones?

- Enseñanza de la Música en el Bachillerato y a nivel superior.
- «Status» del músico: el ejercicio de la profesión de músico a niveles educativos, técnicos, interpretativos y creacionales.
- Constitución de la Opera Nacional y de las Operas estables.
- Organización y funcionamiento de las actividades sinfónicas, de cámara, corales, etcétera.
- Promoción y defensa de la industria musical española.
- Legislación de derechos de autor e intérpretes.
- Utilización de los medios de difusión, especialmente la televisión, para desarrollar el programa expuesto anteriormente.

4. ¿Qué significa para usted personalmente la Música?

contestan

Luis Lucio Lobato (Partido Comunista de España).

Vicente Sánchez (Partido Demócrata).

Joaquín Ruiz-Jiménez (Federación Democracia Cristiana).

Manuel Cantarero del Castillo (Reforma Social Española).

Manuel Fraga Iribarne (Alianza Popular).

no contestan

Pío Cabanillas Gallas (Partido Popular).

Eduardo Urgorri Casado (Falange Española de las JONS).

Blas Piñar (Fuerza Nueva).

José Ramón Alonso (Centro Popular).

Felipe González (Partido Socialista Obrero Español).

Enrique Larroque (Partido Liberal).

Enrique Tierno Galván (Partido Socialista Popular).

Joaquín Satrústegui (Alianza Liberal).

Pedro Conde (Falange de las JONS) (auténtica).

Joan Raventós (Partido Socialista de Catalunya-Congres).

Antonio García López (Partido Socialista Democrático Español).

Jesús Sancho Rof. (Federación Social Independiente).

José María Gil-Robles (hijo) (Federación Popular Democrática Cristiana).

Fernando Alvarez de Miranda (Partido Demócrata Cristiano).

Francisco Fernández Ordóñez (Partido Social Demócrata).

Jordi Pujol (Convergencia Democrática de Catalunya).

Leopoldo Calvo Sotelo (Unión Centro Democrático).

PARTIDO COMUNISTA DE ESPAÑA

Encuestado: **Santiago Carrillo.**

Contesta: **Luis Lucio Lobato.**

1. En el Socialismo en libertad que preconiza el P. C. E., la Música, como la Cultura de la que forma parte, ha de ocupar un lugar y una función del mayor relieve. Esta aseveración deja de ser un lugar común de fines propagandísticos si se tiene en cuenta que al liberar a los trabajadores (que constituyen las clases más numerosas de la sociedad) del pluriempleo, de la explotación y, por consiguiente, del embrutecimiento espiritual al que se ven sometidos en las condiciones de trabajo que hoy conocemos en España, el Socialismo humaniza plenamente al hombre, y en tal humanización el Arte en general, y la Música muy especialmente, han de desempeñar un destacadísimo papel.

Desde hace años venimos denominando "fuerzas de la Cultura" a aquellas que, junto a las fuerzas del Trabajo, asignamos un papel de primera importancia en el Socialismo pluralista que proponemos a los españoles. En dicho concepto de "fuerzas de la Cultura" se contienen de una forma implícita los hombres y mujeres, los artistas y creadores del mundo de la Música, con los cuales, como con todos los demás, tenemos contraído un compromiso de conocimiento exhaustivo de sus problemas, así como de la solución de los mismos.

2. Por razones muy comprensibles, el P. C. E. carece, muy a su pesar, de una "política musical" en su programa. Dichas razones no son otras que la implacable persecución de que nuestros miembros y simpatizantes han sido objeto durante todo el período de la dictadura franquista. E, inversamente, de la permanente oposición a ella de nuestro Partido.

La lucha por las libertades democráticas en nuestro país ha absorbido por entero el pensamiento y la acción de los comunistas del P. C. E., y ahora, desde que hace escasamente un mes hemos sido legalizados, apenas hemos tenido tiempo para otra cosa que para hacer frente a los problemas más candentes y complejos que nos plantea nuestro crecimiento y las elecciones a diputados inmediatas.

3. La respuesta anterior nos imposibilita, a fuer de sinceros, de hacer precisiones sobre los diversos aspectos que se contienen en este punto. Pero dado que nuestras alternativas políticas no las elaboramos "ex cátedra", sino escuchando atentamente a los interesados (método indispensable para llegar a ser sus más calificados representantes como nos proponemos serlo nosotros), la "política musical" que elaboremos en su día, que procuraremos sea lo más cercano posible, tendrá muy en cuenta esos aspectos por los que usted se interesa para su revista, la cual, al ser especialista en el hermoso y hoy harto problemático campo de la Música nos servirá de valiosa referencia.

4. Para mí personalmente, la Música es una de mis pasiones. Lo que haya de mejor en mí, o una gran parte, a ella se lo debo. Su evocación, su íntima y silenciosa interpretación han constituido fuente de energía, de ánimo, de optimismo en mis largos períodos de estancia en las cárceles de la dictadura franquista, en las que he pasado veinticinco años de mi vida.

De la mano de las sencillas estampas musicales de Albéniz me introduje, tras prolongadas intermitencias, en el fabuloso mundo de Mozart y Beethoven, de Tchaikovski y de Bach, y más recientemente en las aportaciones más significativas de la música "pop" y "rock".

En la modesta discoteca que disco a disco he ido constituyendo en mi casa, y en los conciertos dominicales, de audición cada vez más espaciada desgraciadamente, por razones de trabajo, encuentro en los momentos de tensión, de cansancio o de

contrariedad las sensaciones mediante las cuales recobra su pleno sentido la vida.

De condición obrera como soy, he llegado, sin embargo, a descubrir las bellezas de la Música por inclinación espontánea. Esto me ha hecho y me hace valorar su enseñanza y el cultivo de la afición a la misma, ya desde niño y entre las grandes masas de la población, como una necesidad de la que depende en buena parte que los españoles acrisolemos nuestras virtudes en detrimento de nuestros defectos.

PARTIDO DEMOCRATA

Encuestado: **Joaquín Garrigues Walker.**

Contesta: **Vicente Sánchez.**

1. La Música constituye una de las manifestaciones de la actuación humana que más ayudan a comprender al hombre como un ser complejo en el que la parte anímica y la material interrelacionadas en un todo único libran una batalla con resultado diverso según cada persona. En esta batalla la Música es siempre una victoria del espíritu del hombre y, por tanto, un exponente claro de la personalidad de cada individuo, tanto si se concibe como creación o ejecución activa como si se contempla en el plano pasivo de deleite o mera recepción de la armonía del sonido.

Trasladando estas ideas al plano político, es evidente que la Música contribuye a comprender a los pueblos, y por eso el arte musical es diverso, sometido a la ley del cambio, tanto en cada país o región como en cada época o generación. El que estudie y comprenda la historia de la Música puede decirse que conoce la historia de la Humanidad.

Entendemos, como partido, que todo Gobierno, en la medida de sus posibilidades, debe favorecer la Música como arte, procurando como primer objetivo que la Música sea fiel reflejo del espíritu del pueblo, como resultado del de cada uno de sus componentes individuales. Es decir, debe, ante todo, evitar manipular la Música como instrumento de poder.

En cuanto a la industria musical, creemos que, fundamentalmente, al igual que los demás procesos productivos, debe estar sometida a las leyes del mercado, que es la única forma de que el pueblo, es decir, el conjunto de consumidores de Música en sus diversas manifestaciones comerciales, instrumentos, discos, conciertos, etcétera, imponga sus gustos y deseos.

2. Partiendo de las ideas expuestas, este Partido entiende que, con respeto para los objetivos generales a que antes aludíamos, el Gobierno tiene una importante tarea que desempeñar en esta materia a través de tres canales:

a) Cooperando, a través del sistema fiscal o del de subvenciones, con las personas físicas o jurídicas que a nivel nacional, regional o local deseen organizar actividades musicales permanentes de una manera seria, pero sin condicionar sus métodos o acciones concretas.

b) Insertando la actividad musical como uno de los más sublimes exponentes de la cultura de las gentes, en el sistema de enseñanza, propiciando, en consecuencia, que a niveles primario, medio y superior se estudie y enseñe la Música con respeto para la libertad del profesor y para la de los alumnos, o, mientras sean menores de edad, sus padres o tutores.

c) Fomentar y estimular el control democrático de esta actividad, lo que supone la vigilancia constante y el sistema de normas adecuadas, generales y conocidas por todos, que eviten los monopolios o privilegios que en materia musical puedan ejercer o tratar de imponer tanto los intereses económicos muy concentrados como las organizaciones patronales, profesionales o laborales que, en definitiva, siempre aten-

tan contra la auténtica libertad de todos y cada uno de los ciudadanos.

3. Como antes esbozábamos, creemos que el sentido de la Música y del canto debe ser imbuido al niño desde las primeras letras. En la Enseñanza Media el Gobierno debe estimular y cooperar con diversos medios a su alcance, fundamentalmente económicos, ayudar a las familias para que puedan elegir para sus hijos aquellos centros de enseñanza en los que se imparte la Música como parte integrante de la colocación y la cultura.

En la Enseñanza Superior, creemos que el Estado, sin perjuicio de la autonomía de las Universidades, debe favorecer la creación y mantenimiento de cátedras de Música.

En cuanto al "STATUS" de Música, hemos de empezar por afirmar que no creemos que exista tal "status". Las personas que quieran dedicar su actividad a la Música, a nivel técnico, interpretativo, creativo o educativo, habrán de someterse a las normas generales establecidas para todos en esos niveles, es decir, compitiendo con los demás profesionales, técnicos, creaciones o interpretaciones que dimanen de la compleja actividad humana, así como gozando de los mismos derechos legales que otros trabajadores, como hombres y como ciudadanos.

Creemos que mantener y financiar a costa del presupuesto del país una Opera Nacional o varias Operas estables carece de sentido, salvo el sentido del triunfalismo y la manía de grandeza.

Si hay gentes en este país que aman la ópera y quieren tenerla de una manera estable, deben pagar sus costos como todo el mundo que quiera algo más que otras cosas.

La organización y funcionamiento de actividades sinfónicas, de cámara, coros, etcétera, no debe ser misión del Estado, sino de las particulares, entidades físicas, jurídicas o institucionales que quieran hacerlo. Sin embargo, sí creemos que el Estado, teniendo en cuenta las razones arriba expuestas, debe estimular, y hasta cierto punto contribuir con sus medios económicos y de todo tipo, al desarrollo de tales iniciativas.

La promoción y defensa de la industria musical española no corresponde al Estado, sino a los empresarios y demás personas que ejercen esta actividad y viven de ella en cualquier sentido.

Al Estado le corresponde, a nuestro juicio, establecer las reglas del juego para que la lucha por la captación del mercado sea limpia y sin trucos.

Teniendo en cuenta que la Música es un bien inmaterial que no se gasta por su uso o consumo, es evidente que para que los autores e intérpretes puedan vivir de su trabajo de creación o interpretación ha de existir una legislación que los proteja frente a la usurpación y el despojo ilícito.

Todos los medios de difusión del pensamiento deben y pueden ser utilizados para la comunicación de la Música, siempre que se respeten las leyes establecidas. La Televisión tiene muchos problemas, entre ellos no es el principal el de la difusión de la Música. Creemos que la Televisión debe ser plural y autónoma, acogiendo la Música, evidentemente, entre sus principales fines.

4. Para mí, la Música es un medio de elevación y deleite del espíritu del hombre.

FEDERACION DEMOCRATA CRISTIANA

Encuestado: **Joaquín Ruiz-Jiménez.**
Contesta: **Joaquín Ruiz-Jiménez.**

1. Puesto que para nosotros la Música, al igual que el resto de las artes, desempeña una función social inalienable a toda organización humana, propugnamos un

programa de política cultural basado en criterios de que corresponde al Estado crear la infraestructura necesaria, mediante presupuestos y dotaciones económicas suficientes, para que pueda llevarse a cabo la triple función de conservar y difundir el patrimonio artístico-musical del pasado, estimular una nueva creación en el presente y establecer la necesaria comunicación e interrelación de aquél y ésta, a través de las instituciones pedagógicas y culturales necesarias. Creemos que la cultura musical sólo será posible en un ámbito de libertad de creación, en la que el ciudadano participe activamente en el proceso de la misma.

Los medios de promoción, difusión y acceso a la cultura y creación musical, en el momento actual español, alcanzan escaso desarrollo, por lo que propugnamos una serie de criterios básicos para abordar estos problemas, cuya exposición figura más adelante.

2. Viene englobado en nuestros programas educativo y cultural.

3. Las ideas y criterios a que nos hemos referido anteriormente se concretan en los siguientes:

— Enseñanza de la Música en el Bachillerato y a nivel superior: Puesto que defendemos la implantación de la enseñanza musical a lo largo de los niveles que constituyen el Ciclo Unico educativo, corresponde a la Educación General Básica y al Bachillerato el establecimiento de las debidas disciplinas, ya que en ellas es posible apreciar la capacidad y actitud favorable de un futuro profesional o aficionado, mediante una formación estética de carácter sistemático. Así, pues, los estudios históricos y de teoría musical deben implantarse en estos niveles educativos, hasta culminar en la Universidad, con estudios especializados y de más amplias perspectivas culturales que los que actualmente se ofrecen en los Conservatorios. Sin embargo, éstos no deben desaparecer, sino proceder a su reforma, dando cabida en los mismos a los primeros cursos de la formación musical.

— "Status" del músico: el ejercicio de la profesión de músico a niveles educativos, técnicos, interpretativos y creativos:

El "status" de cada uno de estos niveles debe ser distinto de acuerdo con los siguientes criterios: 1) A la profesión musical pedagógica o educativa debe corresponder el mismo nivel que el de un profesor de Educación General Básica, Bachillerato o de Universidad, según el lugar en que ejerza su enseñanza; 2) En cuanto a los intérpretes y creadores, su "status" ha de estar en consonancia con la calidad de los mismos, correspondiendo la decisión última al público, por tratarse de valoraciones subjetivas; 3) El "status" de los integrantes o componentes de agrupaciones musicales debe estar sujeto al criterio del grupo, y en lo referente a cuantos ingresen en una agrupación musical, en virtud de concurso-oposición o procedimiento similar, su consideración ha de ser la misma que la de un funcionario técnico al servicio de la Administración, con las pertinentes escalas correlativas a su nivel de formación musical.

Por último, estimamos que la dedicación de un profesional de la Música debe ser total, bien en uno o varios puestos u ocupaciones, pero siempre dentro del campo musical, y no como ocurre en la actualidad, en que las necesidades económicas les fuerzan a realizar actividades tan incongruentes como las de agente de Seguros u otras similares.

— Constitución de la Opera Nacional y de las Operas estables:

El problema presenta características distintas, según que la solución adoptada se refiera a un teatro de la ópera o local operístico, a una compañía o compañías de ópera, o a un sistema de promociones.

a) Si tomamos como ejemplo de local el Teatro Real de Madrid, creemos que aunque fuera creado con esta finalidad, su utilización hoy en día para las representaciones teatrales operísticas supondría ampliar el escenario, enorme costo de mantenimiento para satisfacer exclusivamente a un público de "élite" y revestir un carácter acusadamente centralista, en perjuicio del resto de los países y regiones del Estado español, con las consiguientes protestas.

La contrucción de diversos teatros de ópera en distintas ciudades de tradición musical ofrece los mismos inconvenientes que hemos señalado, en cuanto a costos y falta de proyección social.

b) La solución de crear una o varias compañías de ópera supone desplazamientos constantes, con enormes costes de traslado, montajes, alojamientos, etc., a lo que habría que agregar el mantenimiento de una orquesta, coros, cuerpo de baile y otros elementos más, lo que supondría unos gastos elevadísimos. Por otra parte, los traslados constantes impedirían algo que es muy corriente entre los músicos profesionales, el simultanear sus actuaciones con trabajos de creación.

c) El tercer aspecto de esta cuestión viene representado por un sistema de promoción de la cultura y actividad musical operística, mediante subvenciones concedidas por el Estado a los propios aficionados, a través de las Sociedades de Amigos de la Opera o instituciones de idéntico carácter y finalidad que pudieran establecerse, y a quienes podría imponerse ciertas orientaciones. Este tipo de ayuda económica podría consistir, sobre todo, en la organización y colaboración a fin de llevar a cabo proyectos de especial interés para el desarrollo y promoción social de esta actividad musical.

— En cuanto a las actividades sinfónicas, de cámara y corales, creemos que existen varias soluciones:

a) Las actividades sinfónicas precisan de amplios locales y grupos muy numerosos, por lo que, en lugar de estatalizar orquestas y locales, como se ha venido haciendo, creemos sería más eficaz proceder al acondicionamiento de locales ya existentes y subvencionar conciertos, especialmente los que tuvieran lugar en barriadas populosas de ciudades importantes, así como en poblaciones donde exista afición o posibilidades de crearla y carezcan de medios económicos para llevarla a cabo.

Los programas costosos han de ser organizados por quienes están interesados en ellos y puedan sufragarlos, aunque el Estado, en determinadas ocasiones, puede prestar su colaboración, especialmente cuando de estas actuaciones pueda luego darse una amplia difusión a través de la televisión, radio, etc. En fin, somos partidarios de que se eviten los grandes festivales, en favor de una mayor audición; de la creación de más oportunidades a directores de orquesta, instrumentistas y autores menos favorecidos y que revistan cierto interés.

b) Respecto a los grupos de cámara, si bien creemos que sus problemas podrían resolverse de idéntica manera a la descrita para las agrupaciones sinfónicas, no obstante, por el reducido espacio o local que precisan y por el menor costo que representa toda su actividad, ofrecen soluciones distintas. El Estado debería favorecer este tipo de actividades concediendo ayudas a entidades culturales, universitarias, de asociaciones de vecinos, etc., y aun estimulando, mediante subvenciones económicas, el desplazamiento de los grupos y solistas.

c) Especial interés parecen ofrecer, por su carácter popular y tradicional, las agrupaciones corales y las bandas de música

municipales. Así como la Región Levantina ha podido, o ha sabido, conservar este tipo de agrupaciones, es lógico suponer que un sistema de subvenciones a los Municipios y un calendario de concursos, festivales y viajes podría hacer proliferar estas formas folklóricas. No hay que olvidar que las bandas municipales han sido y son el refugio de muchos alumnos de Conservatorio, titulados en la especialidad de Dirección.

— La defensa de la industria musical española puede enfocarse desde dos puntos de vista:

a) El relativo a los intereses industriales considerados en sí mismos, a cuyo fin, y previo el asesoramiento oportuno, se concederían ayudas a las industrias que lo mereciesen, de acuerdo con la calidad o especial interés de la producción desarrollada.

b) El concerniente a la protección y promoción, mediante las oportunas grabaciones, a cargo del Estado, de todas las obras que forman nuestro patrimonio artístico-musical, así como la difusión de autores y concertistas españoles que, a juicio de Comisiones de Especialistas, no hubieran recibido aún el reconocimiento a que son acreedores. En todos estos casos el Estado debería encargarse de las grabaciones, como ya se ha dicho, y de difundirlas adecuadamente a través de los Centros de Enseñanza nacionales y extranjeros, Emisoras de radio, entidades culturales, etcétera.

— Legislación de derechos de autor e intérpretes:

Creemos que la labor de los autores debería estar mejor retribuida si una vez juzgada su calidad se le ofrecieran ayudas estatales, con el fin de sufragar los gastos de transcripción y copia de la partitura, los cuales alcanzan a veces cifras elevadas. Una solución de tipo más general sería la de ofrecer a los autores mayores y más justas oportunidades, mediante encargos y adjudicación de becas.

— Utilización de los medios de difusión, especialmente la Televisión, para desarrollar el programa expuesto anteriormente:

Si bien la Televisión no es el medio más idóneo para llevar a cabo una labor de difusión musical, en cambio podría cooperar a esta misión si se cambiara su tendencia constante a ofrecer lo más conocido y popular, a veces con manifestaciones de carácter peyorativo, por otras manifestaciones musicales que entrañasen especial dificultad para ser vistas y oídas por una gran mayoría, a causa de la distancia a centros de labor musical, precios, falta de orientación crítica, etc. Un ejemplo de esto lo expusimos anteriormente, al hablar de un teatro de ópera, que precisa de grandes espacios y costoso montaje. Otra labor a desarrollar por los medios televisivos sería la relativa a las manifestaciones folklóricas musicales que ofreciesen cierto interés y calidad.

4. Para nosotros, la Música constituye una satisfacción de las necesidades estéticas de la persona y un medio de comunicación interpersonal de carácter muy profundo. Por ello se ha dicho de ella que es un lenguaje internacional.

Como medio cultural, ya hemos manifestado, al comienzo, que desempeña una función social inalienable a toda organización humana. Ahora bien, sólo será posible realizarla en un ámbito de libertad de creación. Por estas razones, la Música ha de tener un tratamiento no estatal. El Estado no debe ni tiene por qué ocuparse de crear organismos para dirigir esa actividad, sino que su misión es la de potenciar todas cuantas iniciativas surjan, a través de las instituciones, agrupaciones, sociedades y personas que persigan esta finalidad, estimulando la aparición de otras más.

En resumen, la forma más justa y eficaz posible sería que el Estado se ocupase

ENCUESTA: Elecciones y política musical

de planear un amplio sistema de subvenciones y estímulos para que se pueda llevar a cabo la organización y desarrollo de la vida musical.

REFORMA SOCIAL ESPAÑOLA

Encuestado: **Manuel Cantarero del Castillo.**

Contesta: **Manuel Cantarero del Castillo.**

Somos conscientes de la importancia que debería tener la Música, en el futuro panorama cultural español, para la educación de la sensibilidad y creatividad en nuestro país.

No hay que olvidar, por otra parte, el aspecto de idioma universal que posee la Música, acercando a pueblos por encima de ideologías dispares, pero unidos en lo más profundo por las sensaciones espirituales artísticas.

Consideramos que las actividades musicales deberían tener un lugar prominente en la educación. Para ello es necesario la creación de más Conservatorios y, por lo tanto, de más puestos de trabajo dentro del área docente musical. No olvidemos que hay capitales europeas que cuentan con varios conservatorios; para que esto pudiera llegar a ocurrir aquí, sería conveniente promocionar la Música con la categoría necesaria merecida, a modo de otra disciplina, e impartida por especialistas desde la segunda etapa de Enseñanza General Básica.

De calidad, por lo general, es la organización y funcionamiento de las actividades sinfónicas, de cámara, corales, etc.; pero al mismo tiempo dirigido a minorías. Mientras que la educación musical sea pobre, pocos serán sus receptores, pues lo que no se conoce, no se puede amar.

Es admirable los esfuerzos que a título personal consiguen algunos grupos, llegando a alcanzar objetivos encomiables más por entusiasmo que por medios, a todas luces insuficientes.

El músico ha sido el eterno marginado, incomprendido y sin la categoría social que le corresponde; de hecho, estamos cansados de ver a personas que, teniendo amplios conocimientos musicales, títulos y premios, han tenido y tienen que subemplearse para poder subsistir y sacar su familia adelante. El "status" del músico es injusto; el ejercicio de la profesión a niveles educativos ha sido prácticamente nulo, e incluso difícil es obtener oportunidades de ampliación de estudios e investigaciones. Somos de la opinión de que los genios nacen y se hacen.

Por otra parte, el hecho de que sólo ocasionalmente tengamos temporada de Opera Nacional y de que no contemos con un teatro con las instalaciones necesarias en nuestra capital, es algo que nos dice, por desgracia, el abandono en que se encuentra la Música en nuestro país.

En cuanto a la legislación de derechos de autor e intérprete, creemos que convendría una profunda reestructuración, pensando en unos márgenes gananciales más elevados para quienes detrás de unos largos estudios quieren y pueden hacer de la creatividad su medio de vida. De anecdótico puede calificarse los trámites burocráticos que acompañan al registro de obras de artistas noveles; no facilita, antes al contrario, la aparición de nuevos valores, tanto en música clásica como ligera. No son obstáculos, sino ayuda y promoción lo que el músico necesita.

La televisión, así como todos los medios de comunicación social, tendrían que hacerse eco de lo trascendental que debe ser la educación musical. Necesitamos nuevos programas didáctico-musicales y la asistencia desde temprana edad a actos culturomusicales que inicen al niño en este fascinante mundo.

ALIANZA POPULAR

Encuestado: **Manuel Fraga Iribarne.**

Contesta: **Manuel Fraga Iribarne.**

1. El significado que le corresponde, al ser la Música un elemento cultural y para cumplir la función estética, sensibilizadora y educadora que le corresponde en una sociedad libre, moderna y dinámica. Entendemos que la Música como arte encabeza la lista de las Bellas Artes, porque tiene un lenguaje universal que no requiere traducción. El significado que la Música puede tener como industria en el futuro de la España plural, pero unitaria, que propugnamos se desprenderá de las respuestas al resto de las preguntas.

2. Mi partido tiene un programa de política cultural, porque entiende que en un pueblo culto se encuentra la base para cualquier tipo de desarrollo, sea político, económico, educacional e industrial. Estando la Música inserta en el gran bloque de la cultura, tiene, cómo no, unas líneas maestras de programación. Y, como usted dice, las voy a exponer brevemente. Deseo ser coherente con mis propios esquemas, que no están improvisados, sino que están bien pensados por mí y por mis colaboradores. Este programa lo voy a citar contestando a la tercera pregunta. Así evitaremos repeticiones o redundancias.

3. Enseñanza de la Música en el Bachillerato y a nivel superior.

Yo pienso más allá todavía: Música en la Escuela, Música en el Bachillerato y Música en la Universidad, como materia de amplia, profunda y penetrante actuación cultural. Y en la Universidad instalar en el plazo más breve posible las Facultades de Música, naturalmente, a nivel de estudios superiores, para crear Licenciados y Doctores con destino al amplio espectro de la docencia de este arte.

—“Status” del músico: el ejercicio de la profesión de músico a niveles educativos, técnicos, interpretativos y creacionales:

La pregunta abarca muchos aspectos y matices; pero como quien la formula es RITMO, voy a tratar de dar una respuesta acorde con los programas culturales de mi partido: el “status” del músico y el ejercicio de su profesión de músico comportan una personalidad sociológica, técnica y profesional, contando con que antes de todo éste debe ser artista, porque si no no hay músico que valga. El profesorado para los niveles educativos, esto es, para que la Música sea una sustancia de estudio y de penetración humanística desde el colegio hasta terminar cualquier carrera o profesión, deberá proceder de la Universidad, como ya he apuntado antes. El intérprete que puede terminar su carrera en Conservatorios o Escuelas especiales de grado medio ha de llegar al ejercicio de la profesión con una muy sólida preparación técnica, y ha de tener un mercado en el que ejercer, del cual viva con todo el decoro y categoría de cualquiera de las otras profesiones llamadas liberales: abogados, arquitectos, médicos... Porque la carrera de un Profesor de Orquesta, o de un concertista instrumental, o de un cantante profesional no es inferior a los citados; es igual que cualquier otro, más la distinción que implica ser artista. Pasando a la creación musical, entiendo que no hay que inventar lo ya inventado: el Estado, de una parte, y la sociedad consciente, de otra, deberán impulsar la creación musical mediante incentivos y estímulos que ya se vienen dando desde hace bastantes años en nuestro contexto sociocultural: los “encargos” de obras, los concursos y la habilitación de un instrumento difusor como son nuestras orquestas, la radio y la televisión, y las grabaciones sonoras de discos, “cassettes” y otros medios. Todo esto existe, todo esto se ha venido practicando, y lo que hay que hacer es potenciarlo, ensancharlo y enriquecerlo para que nues-

tros compositores desenvuelvan su actividad creadora con el decoro y la holgura que requiere su tarea intelectual, tan parecida a la de un investigador y a la de un artista que debe tener medios a su alcance para realizarse. Hay algo que hará falta y que constituye una necesidad: crear la gran editora de música, de partituras, de discos, Empresa que puede ser el Estado y que puede ser mixta, con la participación de capital derivado de asociaciones profesionales o administradoras; entre las primeras, las de compositores; entre las segundas, la Sociedad General de Autores de España. Como en todo nuestro conjunto político, aquí se trata de enriquecer y formar lo necesario entre lo que tenemos y crear con firme voluntad lo que nos falta.

—Constitución de la Opera Nacional y de las óperas estables:

Pues sí, señor; la Opera Nacional (y la perspectiva de otras Operas estables en provincias) es una necesidad cultural, apenas avistada, pero todavía no desarrollada sería y plenamente. Puedo decir que, siendo yo ministro de Información y Turismo, con Madrid sin ópera, se creó el Festival de la Opera de Primavera, que va ya por la edición XIV. No se me oculta que esto sigue siendo un “parche” inadecuado a la categoría de la capital de España, que hay que atacar en forma —y lo atacaremos en la primera oportunidad—: es la reconversión del Teatro Real de Madrid a su primitivo sentido para instalar la ópera de una manera permanente, sin necesidad de modificar para nada su actual programación regular de conciertos sinfónicos. Tenemos colaboradores que han hecho los estudios técnicos necesarios y que nos demuestran la perfecta compatibilidad para ópera, conciertos, “ballet” y otros espectáculos líricos o coreográficos de alto nivel artístico en ese inmenso Teatro Real de Madrid, uno de los primeros de Europa. Sin que lo que acabo de decir implique un compromiso muy serio, pues hace falta crear la gran Orquesta de la ópera, adaptar los grandes coros, que ya tenemos, y partir de cero para montar el “ballet”. Es decir, el llamado “cuerpo estable”, con la extensión adecuada a otras provincias que ya tienen anualmente su pequeña temporada de festival de ópera y que merecen la estabilidad.

—Organización y funcionamiento de las actividades sinfónicas, de cámara, corales, etcétera:

—Mire usted, “obras son amores y no buenas razones”; le diré que en los años sesenta me correspondió crear la Orquesta Sinfónica y Coros de la RTVE, que ya está madura y magnífica y a similar nivel de la Orquesta y Coro Nacional de España. El impulso dado a la actividad de Cultura Popular de aquel Ministerio y a Festivales de España, siempre con una alta cota de música culta dentro, duplica la vida musical española, lo cual puede demostrarse estadísticamente, y es una de las cosas que hay que conservar a toda costa. Pero también es el punto de arranque para volver a duplicar y a triplicar el mercado cultural musical de España. Una ciudad española con más de 100.000 habitantes que no tenga una orquesta sinfónica es como si no tiene una biblioteca pública o una casa de cultura. Le falta un miembro importante. La orquesta contará en nuestro programa de acción política actual, y entre la política de las cosas, la de la música deberá ser la que la Música demande para beneficio de la sociedad española.

4. Un mundo maravilloso, un lenguaje emocional, la causa nobilísima de un arte con plenitud estética. La Música, para mí, es también unos valores en orden, una disciplina, la libertad para la creación y la armonía para una vida mejor.



ENTREVISTA CON ALICIA DE LARROCHA

Había oído varias veces a esta catalana universal (Granada, Santiago de Compostela, Madrid), pero jamás fuera del país. La oportunidad se presentó así, de manera casual, en Nueva York, durante el pasado mes de julio. Alicia es, en los Estados Unidos y actualmente, la pianista española más famosa, con carácter de auténtico ídolo. Los temidos críticos de Time y Newsweek hace tiempo se rindieron a su arte, deshaciéndose en elogios. Se la compara con artistas tan distantes y distintos como Teresa Carreño, Arturo Rubinstein, Horowitz y Gina Bachauer. Programar a esta «pequeña gran Alicia» es tener vendido todo el concierto con semanas de anticipación. ¿Qué ha sucedido para que nuestra artista triunfara en un mercado tan difícil y complicado a todo nivel como puede ser el americano? A esta y muchas otras preguntas me contestó miss De Larrocha, como muchos la llaman allí, luego de concederme esta entrevista en el hotel Salisbury, de la capital neoyorquina, el pasado 14 de julio de este año.

Alicia de Larrocha está en Nueva York debido al Festival Mostly Mozart, que se celebra en el Lincoln Center durante nueve semanas. En honor a la verdad, yo le cambiaría el nombre al Festival por algo así como Mostly Alicia: ella ha aparecido durante nueve de las diez ediciones del

Festival desde su fundación, en 1967, y en esta ocasión se presenta con cuatro apariciones con orquesta en la misma semana, interpretando dos Conciertos de Mozart con orquesta, y en la primera semana de agosto, dos recitales con obras de Haydn y Mozart. ¿Quién da más?

J. D.—Alicia, ¿cuándo tocó por última vez en los Estados Unidos?

A. L.—Pues fue el pasado mes de mayo. Precisamente terminé aquella gira aquí en Nueva York, en el Carnegie Hall, con la Orquesta de Chicago, dirigiendo Solti, y ahora he vuelto, comenzando con la misma Orquesta y director, en el mismo Chicago, interpretando los dos Conciertos de Ravel en el mismo programa.

J. D.—¿Le gusta venir a este país? ¿Qué le parece su público?

A. L.—Yo no puedo decir más que cosas maravillosas del público americano, porque desde el primer día me han acogido de una manera extraordinaria, y mi agradecimiento por esto es infinito. Desde luego, el público de Nueva York es uno de los más entusiastas que conozco, y no lo digo sólo por su comportamiento para conmigo.

J. D.—¿Había actuado anteriormente en esta serie mozartiana?

A. L.—Sí; en realidad la inauguré yo, y fui una de las fundadoras. Nuestra idea, afortunadamente, tuvo éxito y práctica-

mente he venido todos los años, bien con orquesta o en recital, e incluso ambos, como en este año.

J. D.—Me parece que el éxito de este Festival viene dado en gran parte por el carácter «quasi» infantil del americano medio. La gran parte de la música que se interpreta es del genio de Salzburg. ¿Cree usted que sucedería lo mismo si en nuestro país se programa algo así?

A. L.—Pues no sé, no sé. Ha habido una reacción extraordinaria en España en cuanto a la música barroca. Quizá haciendo un festival monográfico de esa época podríamos obtener buenos resultados, pero con Mozart concretamente, tengo mis dudas. Podría ser..., hay temporadas.

J. D.—Usted empezó con la música española como caballo de batalla: Falla, Granados, Albéniz, Turina... ¿es así?

A. L.—Sí, en realidad debo decir que empecé a ser conocida por el gran público a través de los discos de música hispana que había grabado para Hispavox. Estas grabaciones fueron un medio de difusión extraordinario, luego llegaron hasta aquí... (De esto hace ya bastantes años.)

J. D.—¿La «suite» Iberia...?

A. L.—Exacto. La Iberia, Goyescas, Turina, etcétera. Entonces, aunque yo ya había estado aquí en el mil novecientos cincuenta y cuatro con la Filarmónica de Los Angeles, la cosa se quedó en agua de bo-

rrajas debido a la falta de promoción, manager, etcétera. Fue entonces cuando alrededor del sesenta y cuatro una persona de aquí se interesó por mí, pues me conocía por las grabaciones de que te he hablado. Corriendo un riesgo enorme, me escribió en varias ocasiones, pero nosotros no hacíamos caso. Finalmente, me volvió a escribir ofreciéndome varias cosas: un concierto con la Filarmónica de Nueva York, contrato posterior, etcétera. Entonces ya tomé el asunto en serio. Pero empecé con un Concierto de Mozart, dirigiendo Steimberg la Filarmónica de Nueva York, en el Carnegie Hall. Y más tarde, el primer recital estaba formado por Bach y Schubert en la primera parte, y Albéniz y Granados en la segunda. Quiero decir que desde un primer momento entré con un repertorio completamente internacional, extenso.

J. D.—Ahora han salido grabaciones suyas de Bach, Grieg, Chopin, Katchaturian, etcétera. ¿La música española se pensó entonces como una maniobra de penetración para dar a conocer posteriormente autores más «standards», o es que el repertorio español no da más de sí?

A. L.—Hay que ver que he grabado mucho ya. Y lo español llega un momento que acaba. Naturalmente que si quisiera habría cantidad de material inédito; pero estoy tan ocupada, tan ocupada, que desgraciadamente no tengo tiempo de hacer nuevo repertorio. O sea, que ahora es un verdadero problema, pues hay muchas cosas que quisiera incluir en mi repertorio o grabar, pero no tengo tiempo para trabajar lo que yo quisiera; por lo tanto, mi repertorio español está un poco agotado. Por otra parte, mi actual Compañía de discos ha querido que grabara programas un poco más eclécticos.

J. D.—Normalmente, ¿le piden que incluya repertorio español en sus recitales?

A. L.—Sí, de vez en cuando.

J. D.—¿Se siente obligada a hacerlo?

A. L.—Hombre, es una cosa puramente sentimental. Quiero decir, no es que me sienta obligada en el sentido negocio. Además, dentro de nuestra escuela ha sido una cosa tan familiar: mi madre, Granados, mi tía, que fue mi primera maestra, las discípulas de Granados; en fin, es una cosa... cómo te diría yo...

J. D.—¿... Tradición?

A. L.—Eso es: tradición. Ha sido toda mi vida.

J. D.—Honneger dijo que la principal virtud de un compositor es la de estar muerto. Usted no ha esperado las defunciones de compositores tan nuestros como Suriñac, Nin-Culmell, Mompou, etcétera, para grabar sus músicas. ¿Qué piensa de la música de nuestros días, tanto de estos compositores como de los de la última vanguardia?

A. L.—Está la música de los compositores actuales que escriban siguiendo la manera tradicional, y después está toda la escuela nueva, del avant-garde, música aleatoria, electrónica, etcétera, que para mí, he de decir, me ha llegado un poco tarde. Nunca estuve muy metida en ello, y sí, me interesa como movimiento, pero sería incapaz de poder tocar algo de ese estilo. Considero que es otro mundo diferente al mío, y a mi edad es un poco difícil volver a empezar. Lo dejo para los jóvenes.

J. D.—Tendremos, pues, grabaciones de los **Conciertos** para piano y orquesta de Albéniz, Suriñac, Turina, Montsalvatge, Nin-Culmell, etcétera. ¿O es que la música española para piano y orquesta empieza y acaba con las **Noches**, de Falla?

A. L.—No, no. Aquí te voy a dar una primicia: acabo de grabar en Londres los **Conciertos** de Suriñac y Montsalvatge con la London Symphony dirigiendo Frühbeck.



Alicia de Larrocha, con otras bien conocidas figuras españolas del campo de la interpretación, en el Carnegie Center de New York.

Calculo que el disco está para salir de un momento a otro, y si Dios quiere, hay proyectos de otras cosas; pero, claro, necesito tiempo...

J. D.—Vive usted ahora la mayor parte del año fuera de su ciudad, de su país. ¿Se centró, pues, su trabajo en gran parte en los Estados Unidos de América?

A. L.—No, lo que sucede es que aquí hay tantas posibilidades y el país es tan inmenso, que tengo muchos, muchos conciertos: alrededor de cincuenta cada año, más otros cincuenta en el resto del mundo. Paso alrededor de seis o siete meses aquí, repartidos en tres turnos: dos meses en otoño; en verano, mes y medio, y en primavera, dos meses más. Luego ya distribuyo el tiempo; este año he estado en... (Espera que piense, pues me hago un verdadero lío.) Alemania, Suiza, Polonia, Austria, Inglaterra y Francia. Próximamente, hago varios festivales europeos: Santander, Edimburgo, Montreux, Locarno, Besançon, Sión, etcétera. Inmediatamente, América del Sur, y en noviembre USA nuevamente, hasta Navidad.

J. D.—¿Se reserva algún mes para sí misma?

A. L.—¡Qué va! Qué más quisiera yo... Imagínate que antes de volar a Nueva York para estos conciertos he tenido un cambio de casa, y casi no he podido estudiar. En fin, ya te puedes imaginar...

J. D.—Alicia, ¿cuántas veces ha tocado este año en España?

A. L.—En Madrid he tocado bastante con orquesta y recital y también en el dos mil concierto de la Nacional. Fue un gran honor.

J. D.—Pero España no es sólo Madrid: ¿qué hay de Sevilla, Barcelona, Valencia o Bilbao?

A. L.—Eso es cierto. No he tocado en ninguna de las demás ciudades españolas, y sólo lo haré en Santander dentro de este año. Pero el próximo año tendré más tiempo en enero y febrero. En Barcelona, concretamente, haré orquesta y recital. Si no toco más en España es, precisamente, por la falta de tiempo a que antes aludía...

J. D.—Durante este mes de julio aparecerá usted en seis sesiones del Mostly Mozart, y en agosto en dos recitales más. Normalmente, ¿es usted quien pone un tope de apariciones en una misma ciudad? ¿Cree que se puede quemar un artista fácilmente?

A. L.—Claro que sí. Precisamente, en estos días mi empresario, que prepara la

próxima temporada, quería tres conciertos seguidos aquí, y le he dicho que no. Ni es bueno para el artista, ni es bueno para el público. Una vez, recuerdo, llegué a dar doce programas diferentes en la misma temporada aquí, en Nueva York. Es demasiado: agotan al artista y al oyente. Y aquí, si lo dejas ir, te exprimen...

J. D.—¿Abandonó la docencia en la Academia Marshall, de Barcelona, así como su asistencia a los Cursos de Música Española de Santiago de Compostela...?

A. L.—Un momento: no es que abandonara, sino que como no estoy nunca...

J. D.—Y ahora también se ha marchado Rosa Sabater a Alemania. ¿Qué pasará con esa tradición musical?

A. L.—Pues espero que se continúe. Ten en cuenta que no estamos solas, hay otros profesores en la escuela que hacen y harán una labor extraordinaria, y espero que el día en que yo ya no sea tan solicitada tendré mi sitio allí. Siempre me gustó la enseñanza, es decir, una pedagogía especial, sería. No tengo demasiada paciencia para los principiantes, pero sí me ha interesado una enseñanza especial, me ha entusiasmado, y por esto algún día volveré a ocuparme de la Academia seriamente. Con respecto a Santiago, sucede lo mismo: nunca estoy en los veranos. Y que conste que aquello me apetece muchísimo; es toda una época desde el cincuenta y siete y tengo unos recuerdos imborrables.

J. D.—Defíneme en pocas palabras a las siguientes personas: Frank Marshall.

A. L.—¡Ah! Una persona extraordinaria, un músico finísimo y al cual no se le ha reconocido todo lo que hizo: creó una escuela pianística única en España, excepcional, de lo cual no nos hemos dado cuenta, incluso nosotros mismos, hasta que hemos salido fuera del país y hemos hecho comparaciones concretas.

J. D.—¿Federico Mompou?

A. L.—Otra persona especialísima. Musicalmente, es un fuera de serie, de un refinamiento de espíritu tan sutil...; su música es el fiel retrato de su alma. Sí, ya sé que ha salido hace poco una grabación integral de su obra para piano, y no puedes imaginar las ganas que tengo de estar en casa para poder escucharla tranquilamente.

J. D.—¿Rosa Sabater?

A. L.—Una muchacha con un talento extraordinario, con una gracia, una elegancia natural envidiables. Y espero, lo creo

firmemente, que un día, próximo ya, le llegará el gran momento. Tarde, como nos ha pasado a todos, pero se verá recompensada y reconocida.

J. D.—¿José Iturbi?

A. L.—¡Iturbi! Uno de los pioneros de nuestro pianismo. El primero en este país. Luego de Viñes, el primero que dio a conocer nuestras músicas por todo el mundo. Una gran figura.

J. D.—¿Antonio Iglesias?

A. L.—Una persona sin la cual no se hubiera hecho nada musicalmente en España. Esto es una verdad como un templo. Es decir, le debemos muchísimo: él ha hecho el ambiente y las posibilidades en nuestro país. He de decir, para los que no lo han conocido, que antes era imposible e impensable imaginar esta actividad actual de recitales, decenas, festivales, concursos, etcétera. Veinte o treinta años atrás las posibilidades eran mínimas. Se programaban unos pocos recitales en tres o cuatro grandes ciudades, y eso era todo. Y ahora, con la labor magnífica de la Comisaría, los jóvenes empiezan a verse incluidos en diferentes giras por toda nuestra geografía. Asimismo, los públicos se ven complacidos por esta política musical. Por otro lado, la famosa operación «pianos» de hace varios años colmó a las sociedades, Conservatorios, etcétera, de buenos instrumentos, lo cual no lo encuentras en ningún país del mundo. Todo esto se le ha de agradecer muchísimo...

J. D.—¿Conchita Badía?

A. L.—Ah, la Conchita era algo muy querido para mí. Como ser humano era excepcional. Como profesional, de una musicalidad extraordinaria. Todo su ser era música, todo espontaneidad. He aprendido tanto haciendo música con ella, tantos buenos momentos... Precisamente, el disco que antes te comentaba de grabaciones antiguas lo hice yo: bueno, sucedió que todo ese material fue encontrado aquí, en Nueva York, por medio del señor Benckel, encargado de la International Piano Library, de la que se me nombró Presidenta Honoraria a la muerte de un pianista excepcional: Arthur Lesser. El señor Benckel, conocedor de mi amistad y afecto por Conchita, me habló de todo aquel material, e inmediatamente pensé que aquello debíamos aprovecharlo y darle una sorpresa a Conchita, un regalo. Otro amigo de EMI española puso todas las facilidades para hacer el disco. Pero, lo que pasa en España, se fue retrasando y retrasando, y ella murió justo tres o cuatro días antes de que saliera el disco. Hubiera sido la mayor alegría que hubiéramos podido darle...

J. D.—¿Victoria de los Angeles?

A. L.—Es que me hablas de personas que además de ser unas figuras musicales de genialidad inigualable han sido amigos y compañeros de toda la vida. Y a Victoria la conocí cuando teníamos catorce o quince años. Al pasar los años, nuestra profesión hizo que coincidiéramos en grabaciones, recitales, e incluso en los famosos concursos de Ginebra...

J. D.—¿Frühbeck de Burgos?

A. L.—Otra de nuestras figuras de gran talento, descubierto para el gran mundo de la música precisamente por Victoria. Está haciendo una gran carrera internacional: ya lo ves, dirigiendo la Nacional de España y la de Montreal y tantas otras extranjeras. Siempre he tenido un gran placer por tocar con él. Varias de mis últimas grabaciones lo incluyen como director.

J. D.—¿Ros-Marbá?

A. L.—También este paisano mío está haciendo una carrera estupenda dentro y fuera de España. Una realidad como director y como músico.

J. D.—¿Manuel Valls?

A. L.—También amigo de siempre. Una persona de una intelectualidad increíble, un musicólogo de gran eficiencia, de grandes conocimientos.

J. D.—Alicia, parece ser que en nuestro país el cocido de la música lo guisan los de siempre: los mismos cocineros y los mismos ingredientes... ¿Qué le pareció la famosa reunión durante la Semana de Música Nueva, precisamente en Barcelona?

A. L.—Sucede que como no estoy nunca en Barcelona y en España, no me entero de lo que pasa. No, no he sabido nada acerca de esa reunión con Iglesias, ni de la petición de su dimisión como responsable de la Comisaría. Y si han cambiado varios comisarios y él siempre está allí, por algo será...

J. D.—Otro de los problemas que tiene planteados el profesional de la música en España es la falta de puestos de trabajo. Hasta la función pedagógica le ha sido negada...

A. L.—Esto me sorprende; precisamente, yo creía que la inclusión de la Música en el BUP pretendía paliar en cierta manera el paro de los titulados de los Conservatorios. Es inaudito que se pidan licenciados cuando pasamos la terrible vergüenza de no tener la Música en los planes universitarios del país. Plantea también otro tema: intrusismo profesional. Cada uno de los profesores que se dedique a lo suyo, y que se dé a los músicos el puesto que se merecen en la sociedad. Es algo que se cae por su propio peso. Pienso que tendrá que arreglarse pronto, muy pronto...

J. D.—¿Qué hace Alicia de Larrocha el día de un concierto? ¿Tiene algún rito especial?

A. L.—No, mira; ahora mismo, ir a estudiar. No, no tengo ninguna manía en especial. Casi siempre duermo un poco antes de salir al escenario. Esto me viene muy bien.

J. D.—¿Es supersticiosa?

A. L.—Pues no lo era en absoluto; pero de un tiempo a esta parte, no sé si por la edad, me estoy volviendo un poco. Quizá sólo sean manías. Si alguna vez uso un pañuelo o un monedero y todo me ha ido bien, y luego lo pierdo, ya me digo: «¡Ay!, ahora no tendré éxito», etcétera. Manías

más que nada. Hay días en que tengo menos. Depende del humor con que me levanto...

J. D.—¿Cómo ha encontrado la orquesta y el director de este Festival: James Conlon?

A. L.—La orquesta es una joya. Unos buenos profesionales todos ellos. El director, un chico muy joven, pero que ha llevado bien los conciertos. El primero fue a manera de ensayo; pero te aseguro que hemos trabajado muchísimo juntos.

J. D.—¿Quién ha llevado la batuta en estos conciertos?

A. L.—En realidad, ya sabes que el solista debe tener su idea, y el director conformarse en acompañar, que ya sabes lo poco que se da esto...

J. D.—Después del Mostly Mozart, ¿qué hará?

A. L.—Tengo varias presentaciones por los alrededores de Nueva York, luego hago orquesta en Los Angeles, y regreso a comienzos de agosto, en recital, a la misma sala donde me oíste ayer.

J. D.—¿Cuándo la oiremos en España?

A. L.—Ahora en Santander y espero a enero próximo...

J. D.—¿Y grabaciones?

A. L.—Pues en medio de toda la gira de que te he hablado; en octubre volveré a grabar Goyescas, pues la Casa con la que trabajo ahora no la tiene, y les ha parecido interesante volver a grabarla tal y como hice con la Iberia.

J. D.—¿Cuántas veces ha grabado esta obra de Albéniz?

A. L.—Pues tres: la primera, en mono, con Hispavox. La segunda, también con Hispavox, pero en «stéreo», que recibí en su día el Grand Prix du Disque, y hace dos años hice la tercera para la Decca inglesa, que también recibió el mismo galardón.

J. D.—¿Qué versión prefiere de las tres?

A. L.—¡Ay! Espero por la cuarta...

Alicia de Larrocha, con una simpatía desbordante, aunque ella confiese su aversión por las entrevistas, contestó a estas preguntas durante más de una hora inolvidable, en su hotel neoyorquino, justo enfrente de esa sala de conciertos que la ha visto triunfar: el Carnegie Hall. Mi agradecimiento infinito por ello.

JOSE DOMENECH



La gran pianista española, con la Sinfónica de la RTVE, en el gran escenario del Carnegie Center neoyorquino, en oportunidad de la presentación de la Orquesta Sinfónica de la RTV en la gran urbe norteamericana.

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



LOS ENCUENTROS DE FRANZ LISZT

por

José Luis García del Busto

Seguramente la Historia de la Música anterior a nuestro siglo no conoce un caso similar al de Liszt en cuanto a incidencia de un músico en la vida u obra de otros. Hay un dato objetivo que hace posible la omnipresencia del genial húngaro en el romanticismo musical: Franz Liszt nace en 1811 y muere en 1886; esto es, su biografía, que —como veremos— empieza a ser reseñable desde muy temprana edad, abarca prácticamente **todo** el período compositivo que damos en llamar romántico. Cuando el pequeño Listz —Putzi— empieza a crear sonidos en torno suyo viven todavía Beethoven, Schubert, Weber..., es decir, los pioneros de un nuevo sentido musical, los introductores del romanticismo; al morir el autor de la **Sinfonía Dante**, este período estético parece haber dado ya lo mejor de sí mismo, y autores como Mahler o Debussy apuntan hacia estéticas futuras. Liszt convive, pues, con el romanticismo musical todo. Pero esto, aisladamente, no es más que una **posibilidad** que el azar histórico ofreció a nuestro autor; veamos los as-

pectos propios de su biografía que convirtieron en **hecho esta** posibilidad de relación de Liszt con el mundo musical europeo del mil ochocientos.

Ante todo, Liszt comienza a viajar desde niño. Su primera salida empieza con una frustración, pero le abre en seguida las puertas de la gloria. Viajar —pues— se presenta como algo positivo, y Liszt nunca renunciará a ello. Reside largos períodos en Francia, Alemania, Hungría, Italia. Recorre, en giras más o menos despa-ciosas, Rusia, Polonia, Dinamarca, Holanda, España, Portugal, Bélgica, Inglaterra... Franz Liszt habla todos los idiomas o —más probablemente— en todas partes se habla el idioma de Liszt —que no debe ser ninguno en concreto—. Su carácter, su temperamento, deben ser acomodables a cualquier ambiente, a cualquier espíritu nacional..., o acaso cualquier ambiente artístico se acomoda al temperamento de Liszt con tal de retenerlo en su seno. La generosidad de Liszt —desde el niño prodigio hasta el viejo abate—

no conoce límites: Liszt siempre ayuda, regala, es el desprendimiento mismo..., o acaso tiende subconscientemente lazos que atan a su entorno a las gentes tocadas por su largueza.

Ello es que Franz Liszt parece ciudadano de Europa; en todas partes da muestra de su arte y en todas partes deja casa, amigos, huella. No olvidemos otro detalle de gran importancia: Liszt quizá fuera el primer **director** en el sentido integral del término: dirige la ejecución de obras, sí, pero en la misma medida organiza, programa; planifica representaciones, conciertos, temporadas enteras de actividades musicales, festivales esporádicos. En sus recitales pianísticos fue pionero de los programas monográficos; como director fue siempre dado a emplear su prestigio en las obras nuevas con posibilidades de futuro; como organizador inauguró todo un sentido del acontecimiento musical en torno a una conmemoración, un nombre o un hecho. Si a todo esto añadimos sus uniones a damas de la alta sociedad o de renombre en el campo de la creación literaria y su dedicación periódica a la docencia del piano y de la composición, tendrá el lector buena base para juzgar las posibilidades de acción hacia los demás de que Liszt dispuso, posibilidades facultadas por su genio, ganadas y mantenidas a pulso y empleadas con generosidad y aguda clarividencia.

Vamos, pues, sin más preámbulo, a repasar amplia, aunque no exhaustivamente, los encuentros de Liszt con algunos nombres importantes del romanticismo, fundamentalmente del romanticismo musical. El lector entenderá que hagamos una excepción: la de RICHARD WAGNER, compositor cuya relación con Liszt, aparte de bien conocida, ha sido objeto no ya de infinidad de artículos, sino incluso de libros. Y si acaso conviniera revisar esta parcela biográfica de los dos grandes genios de la música romántica, abro el camino a nuestro amigo Angel Mayo.

UN MAESTRO ABURRIDO

KARL CZERNY fue pianista de extraordinario renombre, acrecentado por sus éxitos en el terreno de la enseñanza (aún hoy se ponen **Estudios** de Czerny en los atriles de los aspirantes a pianistas). Este hombre, que había tenido contacto con Beethoven y Schubert, estaba considerado por encima de estos y otros maestros en la mente popular; por eso no es de extrañar que los Liszt acudieran a Viena para solicitar lecciones de Czerny para aquel niño de facultades innatas prodigiosas. Eran los finales de 1820: Putzi (nueve años) tocó la **Sonata en La bemol**, de Beethoven.

«No he escuchado un talento semejante desde Schubert.»

«Puedes llegar a ser mejor pianista que nosotros.»

En estas dos frases se resume la reacción del afamado maestro. Se conciertan clases a un **gulden** la hora. Liszt rememoraría luego el sufrimiento que para él suponía reiterar los ejercicios de mecanismo sin dejar libre su imaginación musical...; pero los ejercicios daban resultados y el avance del niño era espectacular. Se cuenta que Czerny —gran avaro— no quiso cobrar aquellas lecciones tan gratificantes para él como maestro. Años más tarde, Czerny se sumaría a algún homenaje al antiguo discípulo, convertido ya en un pianista inigualable.



Salieri.



Cherubini.

EL SEÑOR DE VIENA

Estamos en las primeras décadas del siglo XIX, cuando la música europea era regida por italianos, desde la propia Italia, desde Viena o desde París. En Viena residía ANTONIO SALIERI, quien había colaborado en la fundación del Conservatorio de la ciudad (1817), que ahora regía. Mientras trabajaba el mecanismo pianístico con Czerny, el pequeño Liszt simultaneó estudios de Armonía y de Composición bajo la dirección de Salieri: él le adiestró en la lectura de partituras orquestales y en el arte de la variación. Pero el pequeño Franz devoraba estas enseñanzas, y pronto Viena se quedó «pequeña». Los Liszt piensan en París.



Beethoven.



Mendelssohn.

EL SEÑOR DE PARÍS

Nombrar París era entonces nombrar a CHERUBINI, personaje que iba a constituir el tercer encuentro de Franz Liszt, encuentro todavía muy temprano —doce años de edad contaba Franz— y de no grato recuerdo. El endiosado Luigi Cherubini llevaba un año de director del Conservatorio parisino cuando los Liszt le solicitaron audiencia, en 1823. Desconfiaba de los niños prodigio, los detestaba más bien. Aduciendo normas estrictas de la casa respecto a la no admisión de extranjeros —recordemos que nuestro Arriaga sería bien recibido poco después—, Cherubini cerró a Liszt las puertas de su **templo**. Citemos al propio Liszt:

«Cuando Cherubini nos lo dijo, fue como un rayo y yo me estremecí de pies a cabeza. Nos apresuramos a balbucir algunas palabras, pero el reglamento era inexorable. Yo estaba inconsolable; todo me parecía perdido, incluso mi honor, y perdí la fe en todo. Mis sollozos y lamentaciones no tenían fin. Las heridas fueron profundas y permanecieron abiertas mucho tiempo».

UN BESO PARA LA HISTORIA

Este año de 1823 sería, a pesar del revés sufrido en París, una fecha para la antología de las más grandes emociones alcanzadas por nuestro músico. No es la menor prueba del impresionante talento musical de Franz Liszt el que, desde niño, sintiera auténtica devoción por las partituras de Beethoven, autor al que no era fácil admirar entonces, según se desprende de múltiples datos que nos ha legado la historia de la música. Esta admiración hacia la obra era paralela a la devoción por la persona. El pequeño Liszt, sobre cuyo piano siempre colocó un retrato del autor de **Fidelio**, anhelaba el encuentro con un maestro que no daba lecciones regularmente ni regía Conservatorio alguno, pero cuya música iba a imponerse implacablemente sobre la de todos sus contemporáneos. Los Liszt, a la busca de este encuentro, toman contacto con Schlindler, amigo de BEETHOVEN, y logran concertar una visita. El genial compositor de Bonn estaba por entonces enfrascado en la composición de la **Novena sinfonía**, mientras Viena entregaba favores y honor a Rossini. Comoquiera que fuese, a la casa de Beethoven entraron un buen día Czerny y Schlindler cogiendo cada uno de una mano al emocionado muchacho. Beethoven, como Cherubini, recelaba de los niños prodigio, pero no tenía ninguna puerta que cerrar al pequeño Liszt y, por el contrario, sí tenía una forma de probar si estaba o no ante un músico de verdad: proponer la interpretación de una fuga de Bach. Franz eligió la «Fuga en Do menor», del **Clave**. Gustó a Beethoven la ejecución y mostró interés por escucharle algo más: este «algo» sería el primer tiempo de su **Tercer concierto**. Realmente, Franz Liszt era un músico, además de un deslumbrante caso. Se habla a Beethoven del próximo concierto público que el muchacho va a dar en Viena, pero no se le puede sonsacar la promesa de su asistencia. De cualquier forma, la visita ha sido un formidable éxito para el jovencísimo pianista.

Pero el 13 de abril de este 1823, en la repleta Redutensaal en la que Liszt va a tocar, Beethoven hace su aparición sorpresivamente. Aplauda tanto la interpretación del **Concierto** de Hummel como la obra original del pequeño Franz. No sólo eso, sino que, al final del concierto, sube al escenario, abraza al niño y lo besa en la frente. Liszt jamás olvidaría este momento cumbre de su etapa infantil.

LA LUZ DEL DIVO, EL FUEGO DEL MITO

1832. Franz Liszt es ahora un joven de veintiún años, espigado, atractivo. Su presencia y su deslumbrante facilidad pianística tiene cautivados a los ambientes salonescos de París. El 9 de marzo, en la gran sala de la Opera, se anuncia el **debut** parisino del legendario PAGANINI. Liszt acude al concierto y queda sobrecogido ante

el virtuosismo del violinista italiano. No hay encuentro personal Paganini-Liszt, pero sí una revelación para el joven pianista, que expresó así sus impresiones de aquella velada:

«¡Yo también soy pintor!», exclamó Miguel Angel cuando vio por primera vez una obra maestra. Aunque tu amigo sea pobre y pequeño se ha repetido estas palabras constantemente desde el concierto de Paganini. «Practico cinco o seis horas diarias: ejercicios en terceras, en sextas, en octavas; trémolos, repeticiones, cadencias, etc. ¡Si no me vuelvo loco encontrarás en mí un artista!»

Otra revelación: si Paganini había descubierto a Liszt las posibilidades técnicas, el virtuosismo externo a que se puede llegar dominando un instrumento, FEDERICO CHOPIN —a quien oyó en el mismo año— iba a encaminarle hacia la hondura musical, hacia la interiorización de la expresividad. Liszt, tras la fascinación del recital en la Sala Pleyel, buscó el contacto con el genial polaco, que a la sazón se mostró sumamente receptivo. Los dos grandes compositores-pianistas (los más egregios, junto a Schumann, del romanticismo musical) se prometen amistad y se confiesan mutua admiración. Liszt se declara devoto de los **Estudios op. 10**, y Chopin a su vez de la ejecución que de sus piezas hace el húngaro; finalmente, ambos nombres se unirían alrededor de esta obra, pues los **Estudios** de Chopin se publicarían con dedicatoria a Franz Liszt.

La admiración predominó sobre el afecto en las relaciones Liszt-Chopin. Nuestro músico escribiría la primera biografía del genial polaco, pero no llegó a su intimidad. Tampoco fueron propicios para ello los encuentros, casi siempre presididos por un matiz salonesco, mundano: recordemos la velada-sorpresa que Liszt y Berlioz prepararon a Chopin, reuniendo en su torno nada menos que a Meyerbeer, Delacroix, Heine y un ilustre etcétera, del que sólo concretamos dos nombres más: María d'Agoult y «George Sand», dos mujeres que iban a pasar a la historia ligadas a las biografías de Liszt y Chopin, respectivamente.

IMAGENES PARA EL PENTAGRAMA

Apenas si hemos abandonado el mundo de los compositores para citar a HEINE o a DELACROIX como grandes artistas conocidos y tratados por nuestro músico. Acaso sea también reseñable su encuentro con INGRES —director de la Escuela de Roma— a raíz de su primera visita a la capital italiana. Liszt visitó al pintor en su casa, y en su compañía recorrió las salas del Vaticano. También pasearon por Villa Médicis... De este viaje surgirían algunas de las más bellas composiciones lisztianas; pero lo que más nos interesa aquí —siquiera como anécdota— es la autorizada colaboración de Franz Liszt en pro de la celebridad del **violín de Ingres**. Tras uno de sus paseos, Liszt e Ingres tocaron la **Sonata en La menor**, de Beethoven. Y así se expresaría Liszt:

«¡Oh, si lo hubieses escuchado! ¡Con qué religiosa fidelidad interpretaba la música de Beethoven! ¡Con qué firmeza plena de calor manejaba el arco! ¡Qué pureza de estilo, qué sinceridad en el sentimiento! A pesar del respeto que me inspiraba, no pude contenerme, y al final lo abracé efusivamente y me sentí dichoso al ver que él me apretaba contra su pecho con paternal ternura».

Recordemos que Ingres realizó un retrato del insigne compositor.

EL DIFÍCIL TRATO CON UN GENIO PRETERIDO

Liszt visitó por vez primera al más genial de los músicos románticos franceses —a HECTOR BERLIOZ— el 4 de diciembre de 1830, y en el curso de esta conversación recibió noticia de una obra literaria a la que poco después se entregaría apasionadamente: el **Fausto**, de Goethe, obra sobre la que Berlioz trabajaba.

Dos años después, con motivo del estreno de la **Sinfonía Fantástica**, Franz Liszt iba a recibir otra fuerte sacudida artística. De la mano de Berlioz le fueron reveladas las posibilidades de relación entre música y literatura. Ello iba a concretarse en su creación del **poema sinfónico**, forma de tan amplia y decisiva difusión posterior. Por estas fechas, Berlioz utilizó la amistad de Liszt como arma para la lucha personal que tenía emprendida: la compañía teatral en la que trabajaba su ansiada Harriet había quebrado, y Berlioz quiso ganar algún paso en la persecución de la que, finalmente, sería su esposa, organizando con este fin un concierto a beneficio de la compañía, en el que, para mejor resultado económico, no tocaría él, sino Chopin y Liszt.

Pero volvamos a la revelación del **poematismo**. A partir de entonces, Liszt siempre se acordaría de su amigo Berlioz cuando buscaba o encontraba vínculos entre la música y las letras o las artes plásticas. Así, cuando en Roma recibió el impacto de la gran pintura renacentista italiana, fue a Berlioz a quien escribió sus exaltadas impresiones. Leemos, en carta fechada el 2 de octubre de 1839:

«Juan de Pisa, Fray Beato y Francia me explican a Allegri, Marcello y Palestrina; Tiziano y Rossini me parecen dos astros de luces parecidas. El Coliseo y el Campo Santo no son tan extraños como parece a la **Sinfonía Heroica** y al **Requiem**. Dante encontró su expresión pictórica en Orcagna y Miguel Angel, y quizá encontrará un día su expresión musical en el Beethoven del porvenir».

En 1845, con motivo de la inauguración, en Bonn, del monumento a Beethoven, Liszt estrenó el primero de sus poemas sinfónicos, la **Cantata de Fiesta**. Berlioz, que estaba allí, escribió: «Liszt ha sobrepasado todo cuanto se esperaba de sus altas facultades de compositor».

Por entonces, él ya había visto con claridad —y así lo manifestó— lo que permanecía ignorado por muchos, pero latente en el interior de Liszt, a saber, su honda lucha por decidir entre la carrera de virtuoso del piano o la del compositor. Sólo hasta cierto punto son compatibles.

Pero no era el del francés un carácter fácil precisamente. Y así, una amistad franca empezó a tambalearse en el mismo momento en que Liszt se abrió al arte de Wagner. También MEYERBEER se pondría susceptible; pero esto —claro— importaba menos a nuestro músico, que al defender a Wagner nunca quiso empequeñecer a otro **maestro del futuro** como, sin duda, era Berlioz. Obras son amores... y Liszt tiende a Berlioz la mejor de las ayudas: dará, en Weimar, **Benvenuto Cellini**. El autor no puede dejar París, pero escribe a Liszt, reconocido: «Sólo en ti tengo fe».

Lo mismo le decía Richard Wagner.

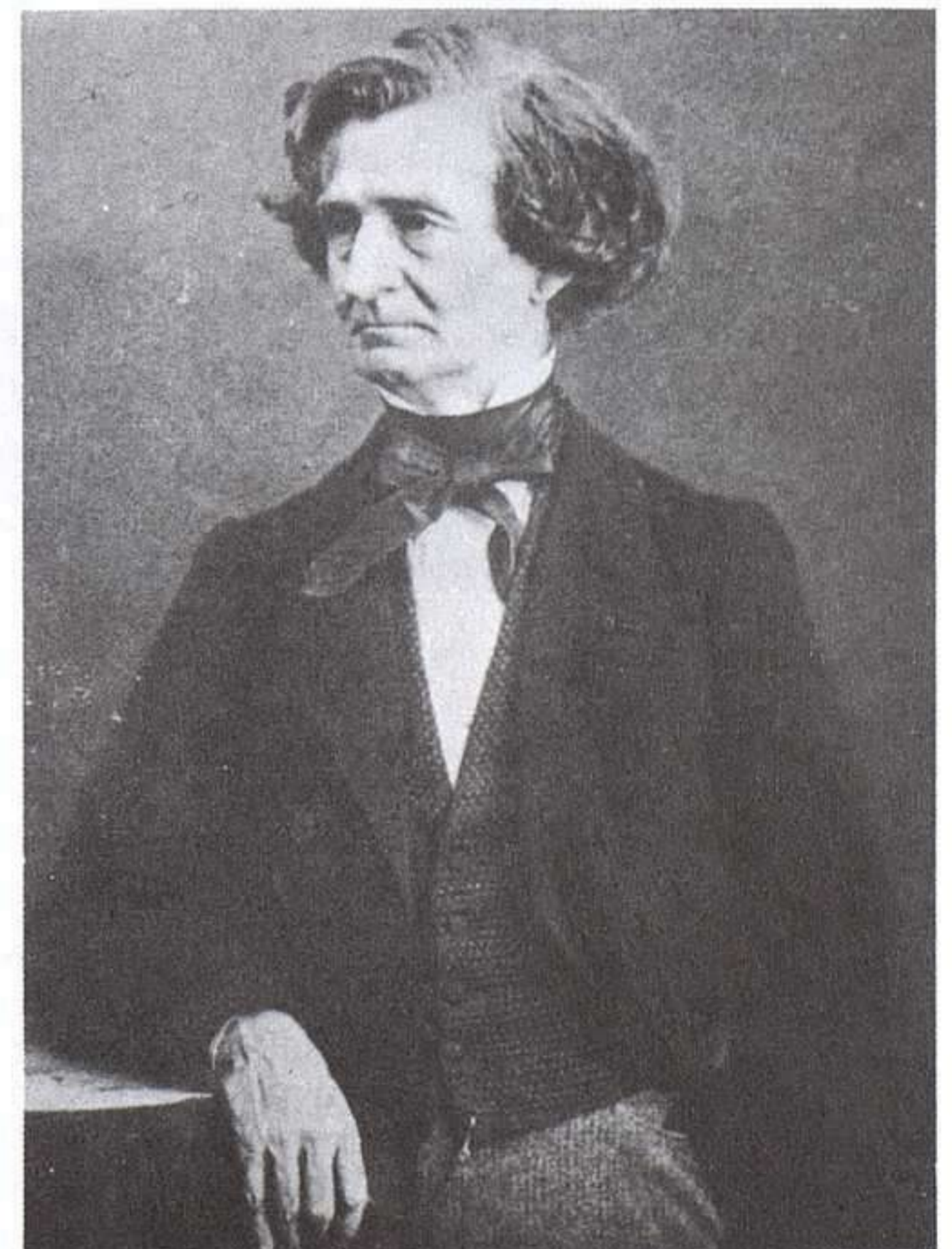
Más tarde sí iría Berlioz a Weimar, el foco musical regentado por Liszt, quien había organizado una inusitada **Semana Berlioz** que alcanzaría gran resonancia. Allí, en Weimar, en contacto con Liszt



Paganini (dibujo de Ingres).



Chopin (óleo de Delacroix).



Berlioz (foto de Nadar)

y la princesa Wittgenstein, encontró Berlioz aliento para terminar **Los Troyanos**, partitura que, en agradecimiento, dedicó a la amante de su amigo y defensor.

En 1853 los celos de Berlioz por Wagner se agudizan. Liszt no quisiera esto, sino la armonía bajo su imperio... Se concierta una memorable comida de los tres genios en casa de Berlioz. A los postres, Liszt se sienta al piano y homenajea —naturalmente— al anfitrión. Berlioz, sensible al halago y a su propia música, pierde el recato y canta partes de su **Cellini**.

Dos años después, Liszt y Berlioz vuelven a trabajar juntos en Weimar. El 2 de febrero se estrena el **Concierto en Mi bemol** del maestro, con él mismo al piano y Berlioz dirigiendo.

1860: Liszt vuelve a París, y tras cumplir con sus compromisos familiares la primera visita es para el autor de la **Sinfonía Fantástica**: la tensión Berlioz-Liszt vuelve a ser muy grande como consecuencia de la creciente fama de Wagner. En la primavera de 1866 los roces devendrían herida abierta: Franz Liszt dirige en la iglesia de San Eustaquio una mala ejecución de su **Misa de Gran**. La crítica se ensaña, pero lo que únicamente duele a Liszt es el juicio de su insigne y viejo amigo, de su siempre defendido Héctor Berlioz: «Esta **Misa** es la negación del arte». Liszt, generoso y seguro de sí, invita a Berlioz y a algún crítico a discutir la obra sobre la partitura. Ante el piano y con las palabras, Liszt va a ganar. Sus palabras empiezan a ser convincentes, y Berlioz ha jugado demasiado fuerte como para retractarse al día siguiente; así que toma la puerta y se marcha bruscamente. No fue muy feliz, que digamos, el final de una amistad tan rica y fructífera para sus protagonistas como hermosa ante nuestros ojos.



Gounod.



Cornelius.



Rubinstein.



Borodin.

UN MÚSICO Y UN POETA

Todavía dos nombres franceses entre las más señaladas relaciones de Franz Liszt: Gounod y Saint-Saëns. El haberse ocupado del **Fausto**, de Goethe, para la composición de una ópera (1859) debió pesar a la hora de propiciarse el encuentro entre GOUNOD y su admirado Liszt. En 1861 tuvo lugar una notable reunión en casa del autor francés, reunión en la que, por cierto, Liszt conoció a BAUDELAIRE, presentados por Wagner. No progresó la idea de Liszt de emprender un viaje en compañía del ilustre poeta. Ya al final de su vida volvería a encontrarse Liszt con Gounod en el estreno —en Amberes— de su **Santa Isabel**.

EL AFECTO HACIA EL INCONDICIONAL

SAINT-SAENS cultivó más que su compatriota y colega el trato con el egregio compositor y pianista. En 1866, Saint-Saëns realizó una generosa campaña en favor de Liszt, previa a la ejecución de la **Misa de Gran** en un ambiente encrespado contra el abate, campaña que —como ya se ha relatado— resultó infructuosa..., salvo para el propio Saint-Saëns, que se ganó de esta forma el favor de Franz Liszt.

Ello trajo como consecuencia un notable giro en la carrera compositiva del autor del **Carnaval de los animales**, el cual, desde su encuentro con Liszt, cultivó abundantemente el género del poema sinfónico a imagen y semejanza del admirado maestro. En 1877, a instancias de Liszt, Camille Saint-Saëns terminaría su **Sansón y Dalila**, partitura en la que llevaba ocupado nueve años, pero que ahora se concluía rápidamente para ser estrenada por Liszt en Weimar. Al año siguiente, Liszt tantearía el terreno a través de Saint-Saëns y, finalmente, se decidiría a acudir a París para quitarse, en la iglesia de San Eustaquio, una espina que allí mismo se le clavara doce años atrás: en efecto, la nueva ejecución de la **Misa de Gran** se recibió triunfalmente.

UNA BELLA AMISTAD DETERIORADA

No pecó nunca Liszt de torpeza ni de falta de intuición. En 1837 escribiría el primer artículo en lengua francesa llamando la atención hacia la música de un compositor-pianista alemán un año mayor que él: ROBERT SCHUMANN. Había conocido el **Carnaval** y las **Piezas fantásticas**, enviadas por el autor, obras que automáticamente pasarían a formar parte de lo más querido y difundido del repertorio lisztiano. En 1838 los Schumann tuvieron oportunidad de escuchar un concierto de Liszt y quedaron prendidos de su arte interpretativo. CLARA escribió con este motivo:

«Hemos escuchado a Liszt. No puede ser comparado con ningún otro virtuoso; es único en su especie. Provoca estremecimiento y sorpresa, pero es un artista muy amable. Su actitud ante el piano no puede ser descrita: es original. Su pasión no conoce límites. Hierde a menudo el sentimiento de lo bello, porque desgarrar la melodía. Es grande su espíritu. Puede decirse de él: su arte es su vida».

Un cierto lazo de amistad quedó entonces establecido e iba a afianzarse, en 1840, con motivo del primer fracaso en la triunfal carrera de Franz Liszt: fue el 17 de marzo, en la Gewandhaus, de Leipzig, donde incluso se silbó su transcripción pianística de la **Sinfonía Pastoral**. Allí estaban Schumann y MENDELSSOHN, acompañando al maestro en los amargos días sucesivos. Mendelssohn hablaba por los tres, pero relación afectiva sólo existía entre Schumann y Liszt. Pasaron juntos muchos ratos. Liszt tocaba a Schumann sus obras: «Hace muchas cosas de un modo diferente a mí, pero son siempre geniales», comentaba éste.

La amistad no iba a ser muy mantenida. En Weimar, en 1849, se prepara un festival para conmemorar el centenario de Goethe. Hacía poco tiempo que Schumann y Liszt habían discutido por su desacuerdo en torno a la Escuela de Música de Leipzig. Schumann, un poco resentido, no aprueba el plan de Liszt para dar, como obra base de este festival, sus **Escenas del «Fausto»**; pero Liszt no da importancia a la rabieta y emprende la preparación de la partitura schumanniana. Asimismo en Weimar, y bajo la dirección de Liszt, se darían a conocer sucesivamente **Manfredo** y **Genoveva**.

Lo de Clara es algo más que una rabieta, porque —ay— no perdona a Liszt su defensa de Wagner, en supuesto demérito de la música de su esposo. Pero el enfrentamiento del viejo afecto Schumann-Liszt es solamente en una dirección, porque Liszt siempre estimaría la persona y la obra del autor de **Amor de poeta**: siguió programando sus composiciones, dio los primeros recitales con obras de Schumann con carácter monográfico, y hasta dedicó a la memoria de Schumann la obra cumbre de su piano: la **Sonata en Si menor**.

Tampoco hicieron excesiva mella en Liszt las ofensas que le infligiera el joven violinista JOACHIM —artista muy vinculado a los Schumann—, a quien él mismo había ayudado a lanzar a la celebridad.

EL GRAN BURGUES JUBILADO

En 1838 Liszt consiguió la doble proeza de triunfar como pianista en la Scala de Milán y de imponer, a un público tan poco receptivo ante todo lo que no fuera ópera, nada menos que las **Sonatas** de Beethoven. Por entonces, ROSSINI, recién retirado de la composición activa, residía en Milán, y a su encuentro acudió el joven e inquieto pianista. Nada que causara especial mella pudo obtener Liszt de este contacto. El encuentro se repetiría mucho más tarde —hacia 1860—, en París: aquel genio de la trivialidad que fuera Rossini apenas si desvió la conversación del piropo hacia la larga y cuidada cabellera de un Liszt ya cincuentón. Por lo demás, se hizo célebre la frase de Rossini hacia Liszt: «Compone misas para acostumbrarse a decirlas...»

Aunque Vd. piensa que sus cajas acústicas son perfectas, pruebe a escuchar la realidad.

Bang & Olufsen



Bang & Olufsen anuncia la liberación total de la música en el espacio.



Con la introducción de la linealidad de fase en toda la gama de las Beovox UNI-FASE, las cajas acústicas han dejado de ser el eslabón más débil de una cadena de Alta Fidelidad.

Bang & Olufsen necesitó los mejores cerebros, trabajando durante cuatro años, para desarrollar sus nuevas cajas acústicas UNI-FASE.

Solicite una demostración a su proveedor habitual de Alta Fidelidad.



Bang & Olufsen

Importador exclusivo para España: Avda. de Felipe II, 12
Teléfs. 275 38 73
226 61 38
MADRID-9

Delegación en Cataluña: C/ Prim, 146
Teléf. 380 43 77
BADALONA
Barcelona



Clara y Robert Schumann.

EL INVOLUNTARIO PERJUICIO A UN DISCIPULO

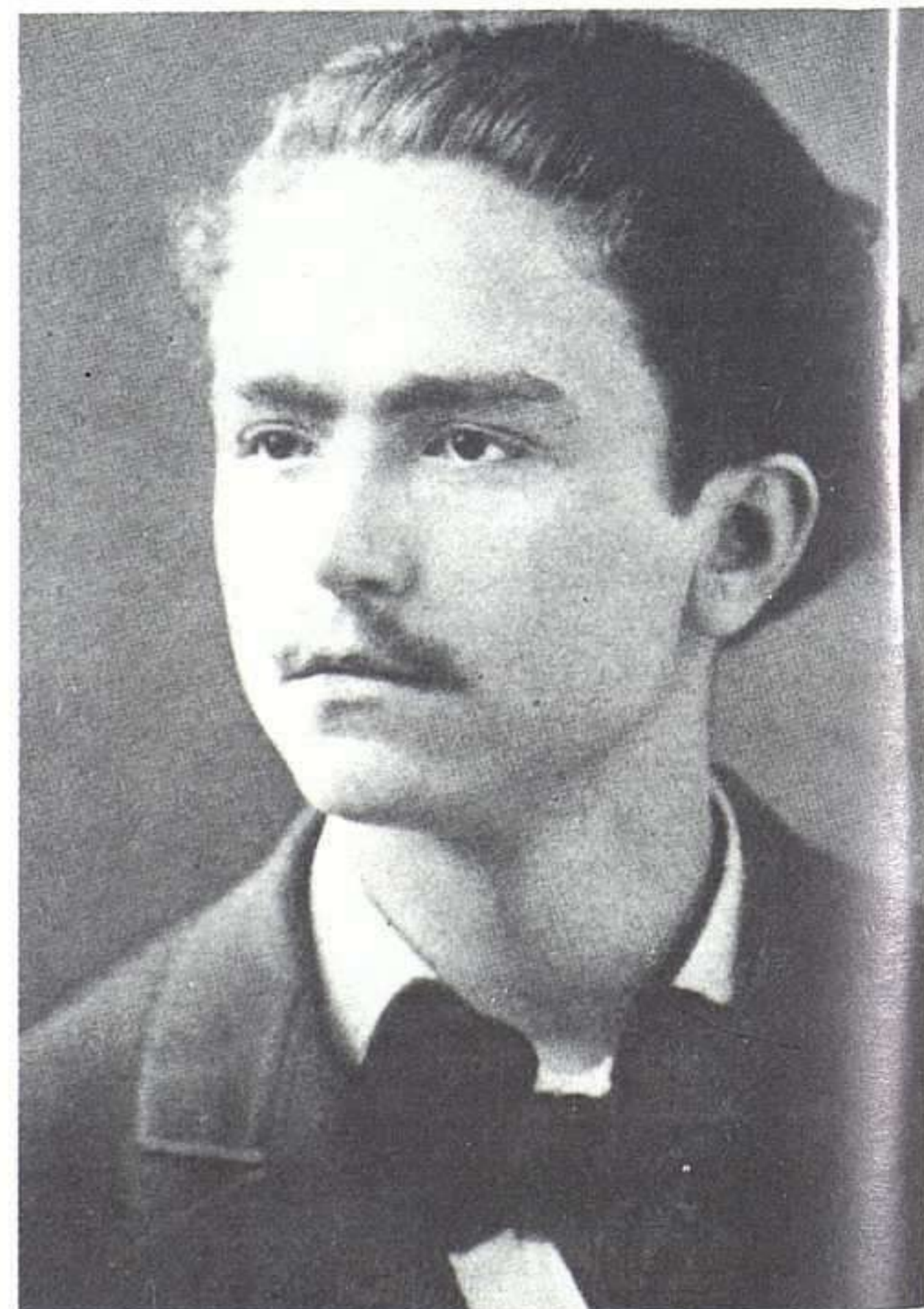
Del período dedicado a la enseñanza en Weimar cabría espigar tres nombres célebres: ANTON RUBINSTEIN, Peter Cornelius y Alexander Borodin, discípulos destacados del maestro. El mayor trato correspondió a CORNELIUS, quien se había presentado en Weimar en 1852. Liszt intervino decisivamente en la composición de su op. 8, unas **Canciones de Navidad**. Seis años después escogería la ópera, de Cornelius, **El barbero de Bagdad**, para darla en público: autor y director, discípulo y maestro, trabajaron juntos en aquel montaje, que no iba a ser beneficioso para Cornelius, ya que el público, alborotado por quienes pretendían la dimisión de Liszt, silbó la obra y a sus intérpretes.



Rossini (foto de Nadar).



Saint-Saëns.



Isaac Albéniz en la época de su encuentro con Liszt.

APERTURA HACIA LOS RUSOS

BORODIN acudió a Weimar mucho más tarde: en 1881: Recibido por Liszt, éste prodigó alabanzas sobre la **Sinfonía** del ruso, obra que acababa de conocer. Ante la modestia de Borodin, Liszt le exhortó para que continuara el original camino compositivo que había emprendido, desoyendo las voces academicistas.

«Le felicito por no haber ido a ningún Conservatorio. Eso hice yo también...»

En los días siguientes a este encuentro Borodin escuchó a Liszt interpretaciones en la catedral de Jena, de las que escribió maravillas a su esposa. Más tarde, las clases con Liszt se regularon. Impresiona constatar la permeabilidad del viejo maestro ante las nuevas directrices del arte musical: «RIMSKY, BALAKIREF, Borodin, CUI y LIADOV trazan un surco más fructífero que el de los anacrónicos imitadores de Mendelssohn y de Schumann».

También alentó Liszt a FRANCK, a SMETANA y DVORAK; a GRIEG, a GLINKA y TCHAIKOVSKY... Realmente, el nacionalismo musical —como el poematismo sinfónico— debe mucho a la inmensa figura de Franz Liszt. Hasta un compositor español testificó este criterio: Isaac Albéniz.

UN MUSICO ESPAÑOL

El 15 de agosto de 1880, a los veinte años de edad, ALBENIZ visita a Liszt, en Budapest. Del propio músico español guardamos testimonio escrito: «He ido a ver a Liszt; me ha acogido de la manera más amable. He tocado dos de sus **Estudios** y una **Rapsodia húngara**; le ha gustado mucho, al parecer, sobre todo cuando sobre un tema húngaro que él me ha dado he improvisado toda una danza; me ha pedido detalles sobre España, sobre mis padres, sobre mis ideas en materia de religión y, en fin, sobre la música en general».

Liszt había estado en España (1844-45), y no les debió faltar tema de conversación trivial; pero honda huella había de producir este encuentro en el joven, apasionado e inquieto compositor-pianista español. En el plano humano, recordemos la pretensión de Albéniz de tomar hábitos religiosos a su vuelta a España, idea de la que fue disuadido por el superior del convento de benedictinos de Salamanca. En el plano musical, Albéniz extrajo de su encuentro con Liszt la seguridad que necesitaba para progresar en el camino emprendido: entronque de la gran tradición pianística romántica en la esencia de la música popular hispana.

JOSE LUIS GARCIA DEL BUSTO

LIBROS CONSULTADOS:

- Pourtalés, Guy de: **La vida de Franz Liszt**. Ed. Dédalo. Buenos Aires.
 Rostand, Claude: **Liszt**. Ed Solfèges. París.
 Sopena, Federico: **Vida y obra de Franz Liszt**. Ed. Espasa-Calpe. Madrid.
 Pannain y della Corte: **Historia de la Música**. Ed. Labor. Madrid.
 Howeler, Casper: **Enciclopedia de la Música**. Ed. Noguer. Barcelona.
 Laplane, Gabriel: **Albéniz**. Ed. Noguer. Barcelona.

DISCOS EDITADOS ENTRE EL 15 DE ABRIL Y EL 20 DE MAYO DE 1977

(Relación confeccionada por Angel Carrascosa Almazán)

I. ORQUESTAL

- BARTOK: *Obra orquestal, I.*** Orquestas Sinfónica de Budapest, Filarmónica de Budapest y Nacional Húngara. Directores: G. Lehel, M. Erdelyi, A. Dorati. Hungaroton-Hispavox, cuatro Lps. 1.960 ptas.
- BARTOK: *Obra orquestal, II.*** D. Ranki, G. Nemeth, Z. Kocsis, E. Tusa, D. Bartok-Pasztor, M. Comensoli. Orquestas Nacional Húngara y Sinfónica de Budapest. Directores: J. Ferencsik, A. Korody, G. Nemeth, G. Lehel, J. Sándor. Hungaroton-Hispavox, cinco Lps. 2.450 pesetas.
- BARTOK: *Obra orquestal, III.*** D. Kovacs, Z. Székely. Orquestas Filarmónica de Budapest, Sinfónica de Budapest y Concertgebouw de Amsterdam. Directores: A. Korody, E. Lukacs, J. Ferencsik, W. Mengelberg. Hungaroton-Hispavox, tres Lps. 1.470 ptas.
- BARTOK: *Obra orquestal, IV.*** G. Melis, K. Kasza. Orquesta Filarmónica de Budapest. Directores: J. Sándor, A. Korody, J. Ferencsik. Hungaroton-Hispavox, tres Lps. 1.470 ptas.
- BEETHOVEN: *Concierto para violín.*** D. Oistrakh. Orquesta Filarmónica Nacional de la URSS. Director: A. Gauk. Marfer, M 50-268 S. 210 pesetas.
- BEETHOVEN: *Sinfonía número 3 («Heroica»).*** *Obertura Carliolano.* Orquesta Filarmónica de Londres. Director, B. Haitink. Philips, 66 00 986. 450 ptas.
- BRAHMS: *Sinfonía número 3. Obertura Académica.*** Orquesta Philharmonia. Director, Otto Klemperer. EMI, 063-00473. 425 ptas.
- CASTELNUOVO-TEDESCO, VILLA-LOBOS: *Conciertos para guitarra.*** N. Yepes. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, L. A. García Navarro. DG, 25 30 718. 450 ptas.
- DEBUSSY: *La boîte à bijoux. Children's Corner.*** Orquesta Nacional de la RTF. Director, J. Martinon. EMI, 065-12793. 440 ptas.
- FRANCK: *Variaciones sinfónicas.*** LISTZ: *Totentanz.* A. Watts. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, E. Leinsdorf. CBS, S 73402. 425 ptas.
- FRANCK: *Sinfonía. Redención.*** Orquesta de París. Director, D. Barenboim. DG, 25 30 707. 450 ptas.
- GERSHWIN: *Rhapsody in blue. Un americano en París.*** G. Gershwin, Columbia Jazz Band. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director, M. Tison. Thomas. CBS, S 76509. 425 ptas. 42 ptas.
- LULLY: *Introducción, tema con variaciones y pasodoble.*** RODRIGO: *Fantasia para un gentilhombre.* P. Romero. Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Philips, 92 00 042. 450 ptas.
- RAKOCZY: *Conciertos para órgano números 1 al 3.*** K. Richter. Orquesta de Cámara. Director, K. Richter. Decca, SDD 470, 471 y 472, tres Lps sueltos, a 255 ptas.
- RAKOCZY: *Conciertos para violoncelo números 1 y 2.*** M. Rostropovich. Academia de St. Martin-in-the-Fields. EMI, 06502767 Q, «cuadrafónico», 440 ptas.
- HAYDN, TELEMANN, VIVALDI: *Conciertos para trompas.*** B. Z. Tylsar. Orquesta de Cámara de Praga. Director, Z. Kosler. Discophon, S 3301. 300 ptas.
- LISTZ: *Conciertos para piano números 1 y 2.*** L. Berman, Orquesta Sinfónica de Viena. Director, C. M. Giulini. DG, 25 30 770. 450 pesetas.
- MOZART: *Paseo musical en trineo. Boda campesina. Sinfonía burlesca.*** Conjunto Eduard Melkus. Director, E. Melkus. Archiv, 25 33 328 475 ptas.
- MOZART: *Conciertos para piano números 19, K 459, y 23, K 488.*** M. Pollini. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, K. Böhm. DG, 25 30 716. 450 ptas.
- MOZART: *Concierto para trompa número 4. Obertura de «Las bodas de Figaro».*** *Sinfonía número 40.* A. Civil. Orquesta Real Filarmónica.

- nica.* Director, L. Foster. Decca, PFS 4314. 405 ptas.
- PROKOFIEV: *Conciertos para violín números 1 y 2.*** I. Stern. Orquesta de Filadelfia. Director, E. Ormandy. CBS, S 72269. 425 ptas.
- PROKOFIEV: *Romeo y Julieta: «suites» 1 (fragmentos) y 2.*** Orquesta Filarmónica de Rotterdam. Director, E. de Waart. Philips, 65 00 640. 450 ptas.
- PROKOFIEV: *Sinfonías números 1 («Clásica») y 7.*** Orquesta Sinfónica de Londres. Director, W. Weller. Decca, SXL 6702. 365 ptas.
- RACHMANINOV: *La Isla de los Muertos. Danzas sinfónicas.*** Orquesta Sinfónica de Londres. Director, A. Previn. EMI, 065-02754 Q, «cuadrafónico». 440 ptas.
- ROSSINI: *Oberturas de Guillermo Tell, La urraca ladrona, El señor Bruschino, El asedio de Corinto, El barbero de Sevilla y La escalera de seda.*** Orquesta New Philharmonia. Director, L. Gardelli. Decca, SDD 392. 255 ptas.
- R. STRAUSS: *Sinfonía alpina.*** Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Director, Z. Mehta. Decca, SXL 6752. 365 ptas.
- STRAVINSKY: *Dumbarton Oaks. Concierto para cuerda en Re mayor. Danzas concertantes.*** Orquesta de Cámara de Los Angeles. Director, N. Marriner. EMI, 063-02558. 425 ptas.
- TCHAIKOVSKY: *Sinfonía número 1 («Ensueños invernales»).*** Orquesta New Philharmonia. Director, R. Muti. EMI, 065-02691 Q, «cuadrafónico». 440 ptas.

II. CAMARA

- BARTOK: *Música de cámara, I (Cuartetos).*** Cuarteto Tatnai. Hungaroton-Hispavox, LPX 1294/96, tres Lps. 1.470 ptas.
- BARTOK: *Música de cámara, II.*** W. Wilkomirskaja, M. Szücs, D. Bartok-Pasztor, E. Tusa, M. Szenthelyi, Z. Székely, Z. Kocsis, K. Berkes, L. Mezö, D. Ranki, F. Petz, J. Marton, D. Kovacs, C. Szabo, G. Kremer, Y. Smirnov. Cuarteto Tatnai. Hungaroton-Hispavox, cinco Lps. 2.450 ptas.
- BEETHOVEN: *Variaciones sobre temas de «La flauta mágica» y «Judas Macabeo».*** R. STRAUSS: *Sonata para violoncello y piano.* M. Rostropovich, V. Devetzi. EMI, 063-02560. 425 ptas.
- HAYDN: *Cuartetos op. 76,3 y op. 74,3.*** Cuarteto Alban Berg, de Viena. Telefunken, SAT 22550. 365 ptas.

III. INSTRUMENTAL

- BARTOK: *Música para piano, I (Microcosmos).*** K. Zempleni, L. Szücs. Hungaroton-Hispavox, LPX 11405/07, tres Lps. 1.470 ptas.
- BARTOK: *Música para piano, II.*** G. Gabos, E. Tusa, K. Zempleni. Hungaroton-Hispavox, cuatro Lps. 1.960 ptas.
- BARTOK: *Música para piano, III.*** K. Zempleni, G. Gabos, L. Szücs, D. Ranki. Hungaroton-Hispavox, cuatro Lps. 1.960 ptas.
- CHOPIN: *Los 24 estudios op. 10 y 25.*** V. Ashkenazy. Decca, SXL 6710. 365 ptas.
- CHOPIN: *Polonesas números 1 al 7.*** M. Pollini. DG, 25 30 659. 450 ptas.
- SCHUBERT, SCHUMANN: *Piezas para piano.*** L. Berman. Hispavox, HMES 610-99. 400 pesetas.
- TCHAIKOVSKY: *Piezas para piano.*** Ph. Entremont. CBS, S 61718. 435 ptas.

IV. VOCAL Y CORAL

- BARTOK: *Música vocal.*** J. Hamari, L. y A. Faragó, A. Adam, J. Reti, F. Kovacs, E. Sziklay. Coros de Budapest, Femenino de Györ, Franz Listz, del Ejército Yugoslavo y Filarmónico Eslovaco. Orquesta Sinfónica de Budapest. Directores: M. Szabo, J. Ferencsik, A. Korody, A. Dorati, Z. Vasarhelyi. Hungaroton-Hispavox, cinco Lps. 2.450 ptas.
- BARTOLUCCI: *Obras corales.*** Coro de la Capilla Sixtina. Director, D. Bartolucci. RCA, ZDL 1-7111. 430 ptas.
- BRUCKNER: *Te Deum.*** MOZART: *Misa de la Coronación.* A. Tomova-Sintov, A. Baltsa,

- P. Schreier, W. Krenn, J. van Dam. Cantores de Viena. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. DG, 25 30 704. 450 pesetas.
- GLINKA, RACHMANINOV: *Canciones rusas.*** G. Vishnevskaya, M. Rostropovich. DG, 25 30 725. 450 ptas.
- HAYDN: *Cantatas «Ariadna en Naxos» y «Berenice, che fai».*** MOZART: *Arias de «La clemencia de Tito».* Dos «lieder». J. Baker, R. Leppard. Orquesta Inglesa de Cámara. Director, R. Leppard. Philips, 65 00 660. 450 pesetas.
- MAHLER: *Des Knaben Wunderhorn.*** J. Baker, G. Evans. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, W. Morris. Decca, SDD 326. 255 pesetas.
- PALESTRINA: *Misa Aeterna Christi Munera. Oratio Jeremiae Prophetiae. Tres Motetes.*** Pro Cantione Antiqua, Londres. Director, B. Turner. Archiv, 25 33 322. 475 ptas.
- PERGOLESI: *Stabat Mater.*** J. Raskin, M. Lehane. Orquesta Rossini, de Nápoles. Director, F. Caracciolo. Decca, SDD 385. 255 ptas.

V. OPERA

- HAENDEL: *Julio César.*** N. Treigle, B. Sills, M. Forrester, B. Wolff. Coro y Orquesta del Metropolitan Opera House. Director, J. Rudel. RCA, LSC-6182, tres Lps. 1.350 ptas.
- PUCCHINI: *Turandot.*** B. Nilsson, J. Björling, R. Tebaldi, G. Tozzi. Coro y Orquesta de la Opera de Roma. Director, E. Leinsdorf. RCA, LSC-6182, tres Lps. 1.350 ptas.

VI. RECITALES

- BACH Y LA VIEJA GENERACION: *Obras para cémbalo*** de J. S. BACH, BOHM, FISCHER y PACHELBEL. C. Tilney. Decca, SXL 29113. 365 ptas.
- CANTO GREGORIANO: *Plegarias para los momentos de tribulación. Coro de Monjes de la Abadía de San Pedro de Solesmes.*** Director, D. J. Claire. Decca, SXL 20545. 365 ptas.
- MUSICA PARA LAUD DE ALEMANIA Y PAISES BAJOS.** K. Ragossnig. Archiv, 25 33 302. 375 pesetas.
- OLABARRIETA, Roberto: *Recital de guitarra.*** Piezas de LARRAURI, LAURO, LLOBET, RODRIGO y B. SANCHEZ. Columbia.
- TORRENT, Montserrat: *Música española en el órgano de Mahón.*** Obras de AGUILERA, CABEZON, GARBIZU, CORREA, GURIDI, MONT-SALVATGE y TALTABULL. Philips, 63 28 224. 450 ptas.

DISCOS APARECIDOS ENTRE EL 15 DE MARZO Y EL 15 DE ABRIL

(Omitidos en la selección del núm. 470)

- MUSICA EN LA CORTE DE JAIME I.** Ministerio de Educación. MCE, 1013.
- MUSICA, PARA VIOLIN, DEL SIGLO XVIII: *Seis sonatas para violín*** de HERRANDO. J. Salvador, H. Puig-Roget. Ministerio de Educación, MEC, 1012.
- RICCI, Ruggiero (violín) interpreta obras de BIZET, SAINT-SAENS y SARASATE.** Con Orquesta Sinfónica de Londres. Director, P. Gamba. Decca, SDD 420. 255 ptas.
- DEL ROMANICO AL RENACIMIENTO: *Obras religiosas y profanas, vocales e instrumentales.*** Conjunto Ars Musicae. Director, E. Gispert. Edigsa, AH 10/51 MC. 505 ptas.
- TILNEY, Colin (clavicémbalo: «Bach y la vieja generación»).** Obras de BACH, BOHM, FISCHER y PACHELBEL. Decca, SXL 29113. 365 ptas.
- TROMPA Y PIANO: *Obras de BEETHOVEN, DANZI, SAINT-SAENS y SCHUMANN.*** B. Tuckwell, V. Ashkenazy. Decca, SXL 6717. 365 ptas.
- VIOLONCELO Y PIANO. *Obras de BRAHMS, CHOPIN, DVORAK y SCHUMANN.*** M. May, P. Hamburger. Decca, SDD 447. 365 ptas.

SPA MUSIC, S. A.

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



Modelo 100 Harmony

alto 103 cm.
 largo 142 cm.
 profundidad ... 54 cm.
 peso neto ... 164 kg.



Modelo 114 Rococo

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



Modelo 112 International

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



Modelo 114 Chippendale

alto 115 cm.
 largo 114 cm.
 profundidad ... 55 cm.
 peso neto ... 187 kg.

Modelo 114 Classic

alto 114 cm.
 largo 143 cm.
 profundidad ... 55 cm.
 peso neto ... 180 kg.



Modelo 114 Demichippendale

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



Modelo 125 Opera

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

SPA MUSIC, S. A. UNA ORGANIZA

LOS PETROF

Modelo IV Chippendale

largo 173 cm.
ancho 151 cm.
peso neto ... 265 kg.



Modelo III Melody

largo 192 cm.
ancho 151 cm.
peso neto ... 310 kg.

Modelo IV Intermezzo

largo 173 cm.
ancho 151 cm.
peso neto ... 265 kg.



Modelo V Gavotta

largo 156 cm.
ancho 151 cm.
peso neto ... 255 kg.



Piano de Concert Modelo I

largo 282 cm.
ancho 159 cm.
peso neto ... 520 kg.

Piano de Concert Modelo II

largo 236 cm.
ancho 156 cm.
peso neto ... 480 kg.

Modelo IV Rococo

largo 173 cm.
ancho 151 cm.
peso neto ... 265 kg.



Modelo 100 Baroque

alto 103 cm.
largo 144 cm.
profundidad ... 54 cm.
peso neto ... 177 kg.



LOS PETROF

Una gama completa de pianos. Diferentes. Unos destacan por su estilo clásico. Otros por su línea moderna. Pero todos, desde el más pequeño al más grande, tienen algo esencial en común: su especial sonoridad, su larga vida, su sensible «touche».

No importa el tamaño de su PETROF. Ni el precio. Todos los PETROF están hechos para aguantar muchas corcheas durante muchos años. Y... una gran economía sopesando calidad y precio.

Estas son las razones que han permitido a PETROF ocupar uno de los primeros lugares en el mercado mundial, consiguiendo en los últimos años ser el piano más premiado internacionalmente.

AL SERVICIO DE LA MUSICA

La Tercera «suite» orquestal de Bach



Junto a (que no “después de”) Beethoven y Mozart, el nombre imprescindible para completar el trío de los genios supremos de la Música es, seguramente, Juan Sebastián Bach (como en la presentación de los grandes músicos no nos mueve criterio cronológico alguno, casualmente, han aparecido en orden inverso). Ante la inmensidad de la obra de Bach, decidirse por un título es, ciertamente, problemático, y, por lo tanto, nuestra elección podría haber recaído sobre otro distinto.

Bach compuso cuatro “suites” para orquesta (a las que él llamaba “oberturas”, por sinécdoque, ya que esta primera parte, que da nombre al conjunto, llegó a ser con Bach la más extensa de la “suite”). Una supuesta *Quinta “suite”* parece claramente ajena a la pluma de J. S. Bach (bien pudiera ser de su hijo Wilhelm Friedemann). La *Tercera*, BWV 1068, en Re mayor al igual que la que le sigue, comparte con la *Segunda* la mayor divulgación de la serie, y con la *Cuarta* la máxima perfección musical; por ello, hemos escogido ésta precisamente.

Bach heredó la tradición de la “suite” —especialmente arraigada en Alemania desde el siglo XVII hasta la época de la muerte de Bach o Telemann—, cuyo esquema habitual de danzas era el de alemanda, “courante”, zarabanda y giga, que se podía ampliar con algunas otras y que podían escogerse suprimiendo unas u otras en el momento de la interpretación, a conveniencia: costumbre contra la que luchó Bach, queriendo conformar un todo con sentido unitario y, por tanto, fijo, y no sometiéndose a las reglas: ninguna de sus cuatro “suites” orquestales sigue el esquema citado, pues unas danzas fueron desterradas (en ninguna hallamos alemanda) y bastantes otras añadidas (por ejemplo, todas tienen “bourrée”, y tres de ellas gavota o minueto). La *Primera* añade a las cuerdas dos oboes y un fagot, y la *Segunda* sólo una flauta; la *Tercera*, tres trompetas y un par de timbales, y la *Cuarta*, además de esto, tres oboes y un fagot. Esto ha llevado a algunos musicólogos a suponer que las dos primeras fueron compuestas en Köthen para la pequeña orquesta allí disponible, mientras que las dos últimas lo fueron en Leipzig, donde se contaba con un Collegium Musicum de efectivos instrumentales más numerosos. Pero no pasa de ser suposiciones, ya que no se conservan las partituras autógrafas.

La *Tercera “suite”* comienza, al igual que las restantes, con una obertura al estilo francés (“grave” - “fuga” movida - repetición del “grave”), que dura más de la tercera parte del total. A la majestad de las secciones “grave” se opone la vivacidad de la fuga, de factura magistral. Sigue la celeberrima aria (única pieza “italiana” en una composición “francesa”), en la que enmudecen trompetas y timbales, y que es, seguramente, la pieza más divulgada de todo cuanto compuso Bach, hecho comprensible debido a la inefable expresividad, ciertamente “prerromántica” por lo que de confesión personal tiene, por su serenidad e inquietud a un tiempo, por su carácter de música “profana grave” (usando el término de Sopena). Se ha dicho que en este episodio no hizo intervenir las trompetas para que descansasen los instrumentistas, lo cual parece que podría haber forzado la inspiración de Bach: nada más lejos de la realidad; de haber tenido Bach esto en cuenta a la hora de componerlo, su resolución no parece posible imaginarla más convincente. Las dos gavotas que vienen a continuación, en fuerte contraste con el aria, requieren gracia y vivacidad no exentas de vigor. Tras la rústica “bourrée”, muy breve y brillante, retorna en la giga el carácter solemne y majestuoso del “grave” que enmarca la obertura.

Seis interpretaciones publicadas en España son destacables. Adelanto desde ahora que quizá ninguna de las que conozco, ni siquiera de las disponibles en países extranjeros, me parece enteramente convincente. Con frecuencia alcanzan niveles que responden a las

mayores exigencias en algunos de los episodios de la *Tercera “suite”*, pero no en todos ellos: frente a todas las versiones que conozco manifiesto alguna reserva en algún momento.

De los seis directores que las protagonizan (Münchinger, Richter, Leppard, Marriner, Karajan y Klemperer), los cuatro primeros son considerados “especialistas del barroco y trabajan normalmente con orquestas de cámara: de éstos, los dos primeros tienen muy justa fama de “bachianos”, ante todo. Y los dos últimos son grandes directores románticos. Vamos a agrupar sus interpretaciones respectivas en este orden. Karl Münchinger suele ver a Bach desde un ángulo tal vez algo “antiguo”, lo que no siempre da lugar a unos resultados inactuales o poco convincentes, ni mucho menos: en mi opinión, las composiciones más densas y complejas del Cantor encuentran en Münchinger un intérprete ideal (así, la *Ofrenda musical* y *El arte de la fuga*). Pero, precisamente, la música más leve y vivaz de Bach puede resultar algo gris y corta de animación con él, cual es este caso. A la obertura (en la que omite la primera repetición habitual del “grave”) le confiere el tono solemne requerido: su aria —en la que tampoco repite— es de sobria desnudez expresiva, y las gavotas son más amables y plácidas de lo normal: hasta aquí, ningún reparo; pero en las dos danzas finales —sobre todo en la giga— nos encontramos con falta de contraste con respecto a lo anterior, a causa de una excesiva lentitud. Por lo demás, la Orquesta de Cámara de Stuttgart conserva su sonoridad noble y empastada, y el concurso del primer trompeta, Adolf Scherbaum, es una ventaja importante. La grabación (Decca) es poco brillante.

Karl Richter (Archiv, 1961), con la Orquesta Bach, de Munich y de nuevo Scherbaum, ofrece una interpretación mejor dosificada en esos contrastes (sobre todo en lo que se refiere a los “tempi”, muy justamente elegidos); es enérgico y vital y destaca constantemente el bajo continuo. El reparo en este caso es el excesivo primer plano con que se escuchan las trompetas (creo que, más que defecto de balance en la grabación, debe ser intención de Richter el destacarlas tanto, como tiende a hacer). La grabación, a pesar de los años transcurridos, es muy buena. Raymond Leppard, que tampoco hace las repeticiones de la obertura, nos transmite toda la vida de esta “suite” con una animación contagiosa y plena alegría de vivir (la que tantas veces se ha echado de menos en las interpretaciones de Juan Sebastián Bach, que no fue solamente el compositor del ceño fruncido). Además, la sonoridad de la Orquesta Inglesa de Cámara es magnífica, e ideal el equilibrio entre las distintas voces de la cuerda y de ésta con las trompetas. Mis reservas apuntan hacia el aria, en la que, en lugar de encomendar la cantinela a la cuerda sola, destaca un solo de violín —muy bien tocado, es cierto—, que adorna la melodía con ornamentos del estilo de la época. Aunque este reproche sea quizá personal, pues tal vez en tiempos de Bach pudiera efectuarse de modo similar, creo que la enorme belleza melódica de este aria radica, entre otros motivos, en su simplicidad, en su desnudez, y se pierde en buena parte al “adorarla”. La calidad sonora del disco (Philips, 1971) es óptima, al igual que en el de Neville Marriner (Decca, 1971), quien con su Academia de St. Martin-in-the-Fields, de excepcional tersura, logra las mismas virtudes que admiramos en Leppard —con un aria además muy bella—; pero, en mi opinión, la enorme rapidez con que lleva la obertura es injustificable y hasta dispareja: el carácter resulta tergiversado y de una frivolidad absurda. A pesar de hacer la repetición, le dura seis minutos y medio, contra los nueve de K. Richter, los seis y tres cuartos de Münchinger (éste sin repetición) o los diez y medio de Klemperer.

Los dos grandes directores románticos obtienen resultados discu-

tibles, pero muy distintos: Herbert von Karajan, cuyo universo se halla, ciertamente, distante de la obra de Bach (sus interpretaciones son discutibles y discutidas), utiliza una orquesta muy voluminosa y pesada, con unos bajos aún más pesados, quedando las tres trompetas relegadas a un segundo plano. Por lo demás, la interpretación es honda e intensa, pero un tanto romántica. La perfección de su factura huelga constatarla, pues es característica constante de Karajan. La toma de sonido es muy correcta (Deutsche Grammophon, 1965).

Otto Klemperer también fue, fundamentalmente, un director romántico, pero su nombre se halla asociado al de Bach por sus geniales interpretaciones de las grandes obras corales: la *Gran Misa en Si menor* y la *Pasión según San Mateo*. Su concepción de la *Tercera "suite"* es solemne y monumental, pero no pomposa. Los "tempi" escogidos a lo largo de toda ella son los más amplios de entre todas las versiones (sólo Karajan le alcanza en la lentitud del aria, y Münchinger casi en la giga). Por ello ha sido muy criticado y hasta invalidado, con injusticia, a mi modo de ver, pues tiene virtudes admirables que nadie alcanza en su grado (ni él mismo en las dos primeras "suites"): una extraordinaria claridad, gracias a un análisis exhaustivo de la partitura; una nobleza y serenidad magistrales —el aria, apartándose de la tentación romántica, es un milagro—, y una sensación de equilibrio impresionante. De todas formas, es difícilmente justificable la "grandeza" de las tres últimas danzas, tras una obertura y un aria muy singulares, pero, en cualquier caso, admirables. La orquesta, a pesar de que pueda parecer lo contrario, no es muy nutrida, y no puede olvidarse la extraordinaria perfección de las trompetas, que ejecutan todos los trinos con una precisión incomparable. La grabación (EMI, 1971) es soberbia. De las versiones que estuvieron disponibles en España son va-

lios las de Menuhin (EMI), Collegium Aureum (BASF) y Maazel (Philips), y a menor nivel Furtwängler (DG; naturalmente, muy particular e interesante) y Paillard (Hispanavox). De los ausentes, la interesantísima interpretación de Harnoncourt con el *Concentus Musicus de Viena* —puede ser que la más convincente, en conjunto, de cuantas conozco—, cuya edición es de esperar que se produzca pronto (Telefunken), y la singular de Scherchen (Westminster).

Conclusión: Aun sin conocer una interpretación plenamente satisfactoria, son recomendables, cada una a su modo, las versiones de Karl Richter, Leppard, Klemperer, Münchinger y Marriner. Pero seguimos a la espera de una interpretación "redonda".

REFERENCIAS:

- Orquesta de Cámara de Stuttgart. Karl Münchinger. Decca, SXL 2301. (Con *Suite número 4*.)
- Orquesta Bach de Munich. Karl Richter. Arch (de inmediata reedición). (Con *Suites números 1, 2 y 4*.)
- Orquesta Inglesa de Cámara. Raymond Leppard. Philips, 6500068. (Con *Suite número 2*.) *
- Academia de St. Martin-in-the-Fields. Neville Marriner. Decca, 29057/8. (Con *Suites números 1, 2 y 4*.)
- Orquesta Filarmónica de Berlín. Herbert von Karajan. DG "musicassette", 1923012 (de inmediata reedición en disco). (Con *Suite número 3*.)
- Orquesta New Philharmonia. Otto Klemperer. EMI, 165-02102/03. (Con *Suites números 1, 2 y 4*.)

ANGEL CARRASCOSA ALMAZAN

* Disponible asimismo en el álbum *Obras orquestales de Bach*, 67 47 411/09. Nueve discos.

RECORDANDO A DERYCK COOKE

(14 septiembre 1919 - 26 octubre 1976)

Pocos serán los mahlerianos que desconozcan el nombre de Deryck Cooke. Diversas carpetas de discos y libretos para ciclos fonográficos han dado a su pensamiento una difusión válida entre nuestro público. Los lectores de *Gramophone*, la prestigiosa revista de discos inglesa, se habrán confrontado innumeradas veces con su firma. La ardua polémica, en fin, sobre la validez o no de su «edición de concierto» de la *Décima Sinfonía* de Mahler, discusión hoy ya trasnochada, puede haber sido otro cauce de contacto con esta personalidad singular, genial e irreplicable, lamentablemente desaparecida en las postrimerías del pasado año.

Renuncio de antemano a todo intento biográfico, porque Cooke fue más una personalidad de actitudes y obras que de fechas cronológicas. Tuve la enorme suerte de conocerle y tratarle con relativa asiduidad en los últimos años de su vida, y prefiero, por ello, remitirme al testimonio de algunos recuerdos e impresiones particulares sobre su carácter y su pensamiento. Fue Deryck Cooke, por encima de todo, un humanista y un filósofo de la belleza. Era hombre inteligente e irónico, con una capacidad innata para la emoción y la sonrisa. Esa mezcla de pasión y burla hacían de él una variante sajona del «Lodovico Settembrini» de Thomas Mann. Recuerdo una situación deliciosa de la que fui testigo. Se le acercó en un concierto un pedante crítico británico, cuyo nombre prefiero silenciar, para preguntarle si conocía tal o cual versión de una sinfonía mahleriana. Contestó Cooke que no, a causa de que en las últimas semanas había estado dedicado a analizar distintas interpretaciones de *El deshielo en el Báltico (sic)*, el «famoso» poema sinfónico de Ukraiaiev (*¡sic!*). El pedante cayó en la trampa y se sintió obligado a comentar que él también conocía tan hermosa partitura, que le parecía obra revolucionaria para su momento histórico, etc. Cooke, ya lanzado y con una seriedad imperturbable, hacía preguntas como «¿Y qué piensa del 'frulatto' inicial?» o «Asombrosa la cadencia para triángulo, ¿no es cierto?». Aquel encopetado interlocutor, llevado a las cuerdas, acabó admitiendo sus dudas personales entre las versiones de Mrawinsky y Kondrashin (*¡!*); diálogo surrealista basado todo él en una obra que Cooke se acababa de inventar.

He relatado este incidente porque el sentido del humor fue una constante vital del musicólogo, humorismo risueño y finísimo, nada acre ni morboso, y del que hizo gala hasta los últimos meses de su vida, cuando su salud estaba ya por entero deteriorada fatalmente. Supo conservar, a pesar de ello, su inveterado optimismo, y hasta sus últimas horas continuó trabajando en su libro sobre Richard Wagner, que quedaría inconcluso.

El legado literario de Deryck Cooke es muy extenso. Del mismo hay que destacar, en primer lugar, su extraordinaria labor en torno a los bocetos dejados por Gustav Mahler para su *Sinfonía número 10*. Ha pasado mucha agua bajo el puente, y hoy creo que es posible juzgar con objetividad la labor desplegada por Cooke en las dos versiones que realizara de la partitura. Nada hay más transparente sobre su labor que la edición de la obra publicada hace pocos meses: en ella, con modestia rayana en el franciscanismo, Cooke va detallando, de hecho compás a compás, lo que pertenece a Mahler y lo que constituye su aportación. Con esa misma modestia característica, Cooke se negó siempre a llamar a su trabajo «Décima



De izquierda a derecha, Deryck Cooke, Gavin Barrett y Wyn Morris, durante la grabación de la «versión ejecutable» de la *Décima* de Mahler.

Sinfonía», y exigió que dicha labor fuera conocida como «versión ejecutable del borrador de la *Décima Sinfonía* de Mahler», rúbrica que figura tanto en la partitura como en las dos versiones discográficas (Ormandy y Wyn Morris). Desmond Shawe-Taylor escribía en noviembre pasado, en el londinense *Sunday Times*, que aun «respetando los términos modestos elegidos por Deryck Cooke para llamar a su tarea de orquestación parcial y ensamblaje del conjunto, nadie que se acerque a la partitura con ecuanimidad podrá dudar de que con ella se nos ha dado una adición incalculable a la herencia mahleriana», apreciación que también hago mía.

En otro orden de cosas, *The Language of Music* o *The Bruckner Problem Simplified* son obras clásicas en su género, en las que, una vez más, la lucidez formidable de Cooke y su conocimiento de la historia de la Música se revelan como enciclopédicos e innovadores. La necesidad de una traducción castellana de estos trabajos me parece cada día más apremiante. Sobre su Wagner, inconcluso, habré de citar nuevamente el artículo de Shawe-Taylor: «Debemos confiar en que sean publicables algunos pasajes de su estudio sobre la obra wagneriana y el *Anillo* en particular, un tema en el que trabajó durante años, aunque no es fácil imaginar a un musicólogo que pueda hacer por sus borradores lo que él hizo por los de Mahler».

Mi consideración final es de índole discográfica: al margen de sus comentarios, plenamente reveladores, sobre *Meistersinger* y *El holandés errante*, versiones ambas de Solti, que Decca es de esperar publicará en su día, su «catálogo temático» del *Anillo del Nibelungo*, editado en Europa y América en álbum de tres discos, es una aportación cuyo valor se agiganta día a día. ¿No podría Decca publicar entre nosotros un testimonio cultural de tan dilatada relevancia, acompañado de una traducción que haga justicia a su autor? Sería éste un homenaje mínimo al que muchos de nosotros consideramos el más honesto, serio e importante musicólogo de los últimos años.—JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA.

PIONEER®

si busca lo mejor

RECEPTORES ESTEREOFONICOS



Desde el SX-450 (2 x 15 w) hasta el extraordinario SX-1250 (2 x 160 w) toda una gama intermedia, ocho modelos con distintas potencias y posibilidades de funcionamiento. Ocho magníficas opciones; decídase por una de ellas y habrá acertado plenamente.

Modelo	Potencia RMS	Modelo	Potencia RMS
SX-450	2 x 15 W	SX-850	2 x 65 W
SX-550	2 x 20 W	SX-950	2 x 85 W
SX-650	2 x 35 W	SX-1050	2 x 120 W
SX-750	2 x 50 W	SX-1250	2 x 160 W

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: Teleatio

BARCELONA-6
 Ganduxer, 76
 Tel. 211 44 66

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

SEVILLA-11
 Avda. República Argentina, 68-5.º
 Tels. 45 18 30 - 45 25 98

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

Especificaciones y diseño sujetos a cambio sin previo aviso.

EL GRUPO DE PERCUSION del Conservatorio de Madrid



Entrevista con su director, José Luis Temes

Por Santiago Herrero Villa

En los últimos meses, el panorama musical de Madrid se ha visto sorprendido por algo nuevo en nuestras costumbres musicales. Nuevo a dos niveles: por la novedad que suponen las actuaciones de un grupo formado exclusivamente por percusionistas (si bien con alguna colaboración de otros instrumentos), y en segundo lugar, por la calidad de interpretación que ofrece un grupo formado exclusivamente por alumnos de cuarto y quinto cursos de la cátedra de Percusión del Real Conservatorio de Madrid; es decir, por estudiantes, pero que ofrecen un nivel auténticamente profesional en sus actuaciones ante el público y en sus ensayos. Su repertorio se amplía día a día, salvando las dificultades con las que se enfrentan, especialmente a nivel de partituras. Chávez, Bernaola,

Halffter, Ibarrodo, Marco, Bartok son algunos de los autores que han interpretado.

Los componentes del grupo son: Félix Castro, Pedro Estevan, Mayte Giménez, Katsunori Nishimura, J. Antonio P. Cócera, Eduardo Rico y Ricardo Valle. Su director es José Luis Temes, un joven músico que comparte su gusto por la percusión con la dirección y la composición, y que ya ha realizado varios cursos fuera de nuestras fronteras. Con él entablamos la siguiente conversación sobre la labor y las perspectivas de este grupo de estudiantes que habla muy claro de la eficacia del trabajo desarrollado por la cátedra de José María Porrás en el Conservatorio madrileño.

—En primer lugar, José Luis, dínos cómo se gestó el grupo de percusión.

—Realmente, el grupo como tal empezó en octubre, con el principio del curso, si bien es verdad que ya existía un embrión, desde enero del año pasado, en que con la colaboración de dos pianistas del Conservatorio, Ana Guijarro y Sebastián Mariné, hicimos el primer concierto en el auditorio, interpretando la **Sonata para dos pianos y percusión**, de Bela Bartok. Después nos metimos más de lleno en la percusión pura, buscamos obras durante el verano, y el mismo día que comenzó el curso, el 14 de octubre, a las diez y media de la mañana, empezábamos a ensayar la **Tocata**, de Chávez. Creo que fuimos quienes primero empezamos a trabajar en el Conservatorio. Desde entonces puede decirse que funciona el grupo como tal.

—La iniciativa del grupo, ¿de quién partió?

—La formación de un grupo de percusión es una vieja aspiración dentro de la cátedra de Percusión de Martín Porrás y Regolí. Desde su creación, no ha habido promoción de las que han pasado por aquí que no haya intentado hacer algo de este tipo. No ha cuajado antes por una serie de problemas. En un grupo de percusión todo son problemas. Falta de tiempo para ensayar, falta de lugar de ensayo, falta de instrumental adecuado. Son estas razones las que han hecho que este año haya podido salir adelante. Pero creo que el interés, repito, lo ha habido desde la primera promoción que pasó por este aula.

—En cuanto a la constitución del grupo, ¿está cerrado, únicamente para los alumnos?

—En principio, el grupo está pensado para los alumnos de cursos superiores (cuarto y quinto) de Percusión. Está fuera de la intención del grupo el tocar con profesionales, con personas que ya han acabado la carrera. Esto plantea un problema evidente. Cuando las personas que ahora formamos el grupo terminen este año, o el año que viene, entrarán, querrán entrar los que sean alumnos de esos años, y habrá que empezar todo el montaje de obras desde el principio, todo de nuevo. Eso sería lo bonito, lo didáctico. La cosa se resolvería un poco si existiese una cátedra de Música de Cámara contemporánea, en la que los alumnos pudiesen tocar en grupo, y así el grupo seguiríamos formándolo las mismas personas. Pero como no la hay... Por otra parte, los alumnos que vayan viniendo a cuarto y quinto querrán trabajar con el grupo, que es un

trabajo maravilloso artística y didáctica. Pero, de momento, el futuro está confuso. Lo que interesa ahora es trabajar, y ya veremos lo que pasa el día de mañana.

—**Cuando tocáis una obra que necesita algún otro instrumento aparte de la percusión, ¿tenéis problemas para encontrarlos?**

—Creo que mientras sean pocos los instrumentos que colaboran con la percusión no habrá muchos problemas. En torno al grupo disponemos de una serie de instrumentistas, que están dispuestos a colaborar con nosotros. Otra cosa sería que necesitásemos una nutrida formación, por ejemplo, de metales, para montar una obra. Por un principio elemental. No podemos contratar a nadie de forma comercial; es decir, cuando hablamos con alguien para que colabore, ya se dice que, en principio, no hay dinero por medio. Si luego salen unas pesetas, mejor. Pero tiene que colaborar sólo por que le interese lo que estamos haciendo. Pero hasta ahora no hemos tenido demasiados problemas en ese aspecto.

—**En el aspecto económico, ¿es muy dificultosa la marcha del grupo?**

—Mientras tengamos unos objetivos limitados, el problema económico no es muy grave. Hay unos gastos, sobre todo importación de partituras de América o de Alemania, pero son sólo de unos pocos miles de pesetas. Hasta nuestra primera actuación pagada, para Radio Nacional, teníamos una deuda con dos de nosotros, que habíamos financiado los gastos, de ocho mil pesetas. Posiblemente, en el futuro, el problema pueda ser más grave, si deseamos ampliar nuestras miras. Por ejemplo, hemos tenido que abandonar **El martillo sin dueño**, obra de montaje dificultoso, por falta de local que, por supuesto, pudiese servir para que la tocásemos. Pero, repito, mientras nos mantengamos en unos ciertos niveles, no veo que vaya a ser un gran problema el económico.

—**¿Habéis tenido hasta ahora algún tipo de apoyo, no ya sólo a nivel económico, sino incluso moral?**

—Afortunada y felizmente, por palabras nunca queda. No he ido todavía a un sitio a proponer la idea de dar un concierto de percusión en el que me hayan dicho que es una idiotez. En todas partes me han dicho que la idea es buena. Que luego haya habido algo positivo o no, es otra cuestión. En alguna medida, el Conservatorio ha colaborado con nosotros, y desde luego hemos contado con la colaboración de nuestros dos profesores, José María Martín Porrás, que de alguna forma ha sido el alma del grupo, sigue colaborando con nosotros, y Regolí, que aunque no ha supervisado de forma directa al grupo, sé que contamos con su ayuda.

—**¿Entra dentro de vuestros planes la composición de las obras que vayáis a interpretar?**

—Sí, algunos miembros del grupo estamos trabajando en obras que nos encantaría poder estrenar el curso próximo. Por otra parte, hay un proyecto de una obra para percusión y solistas que nos encantaría que fuesen nuestros dos profesores. Esto sería maravilloso desde el punto de vista didáctico, pero de momento, está un poco en el aire. Indudablemente, nos interesa componer desde dos puntos de vista. En primer lugar, sería ampliar las miras del grupo el poder estrenar nuestras propias obras. Y, por otra parte, desde el punto de vista económico, porque alquilar las obras de otros autores, nacionales o extranjeros, que además suelen estar editados en el ex-



José Luis Temes.

tranjero, es carísimo. Este problema se eliminaría en el momento en que tuviésemos nuestras propias obras.

—**Entonces el principal problema económico es el alquiler de partituras...**

—Es el más fuerte. En primer lugar, porque en España no hay, prácticamente, nada. La música de cámara está casi toda en alquiler. Hay muy, muy poco en venta. Y casi todo está en editoriales extranjeras. Incluso los autores españoles son editados fuera. Viena, París... Te puedo poner un ejemplo: una obra cuya duración es de unos seis minutos nos costaba dieciséis mil pesetas el poder disponer de ella durante diez días, tiempo, por otra parte, insuficiente para el montaje. Mi pregunta entonces es: si seis minutos de música cuestan ese dinero, aparte de transporte de instrumentos y otros gastos, ¿cuánto habría que cobrar para dar un concierto en esas condiciones?

—**¿Qué relaciones tenéis con los compositores que pueden estar dentro de vuestro ámbito?**

—Creo que muy buenas. Nuestra presencia ha sido muy bien acogida por todos aquellos con los que hemos hablado. En principio, Cristóbal Halffter nos prometió su ayuda en una audición privada, aquí, en el mismo aula. Aprovecho para decir que la Universal Edition se ha portado muy bien con nosotros, dejándonos unas partituras en condiciones muy especiales; Tomás Marco, también; nos facilitó la grabación de la que antes te hablaba. Benaola o Ibarrondo, de quienes hemos tocado obras; incluso otros, como Prieto o Peris, nos han prometido que compondrán algo para el grupo. En fin, la acogida ha sido fabulosa.

—**¿Cuál es la media de edad de los miembros del grupo?**

—Pues desde el mayor, que tiene veintiocho, al menor, que soy yo, que tengo veinte..., unos veintidós o veintitrés años, más o menos.

—**Y con respecto a esto, ¿crees que los componentes del grupo piensan en dedicarse a la percusión, entendida de esta forma, como medio de vida en un futuro?**

—Yo no pienso en la percusión como un medio de vida, sino en subsistir. Creo que cada uno de nosotros tiene unos pensamientos diferentes con respecto a su futuro. Todos coincidimos en que esta

etapa dentro del grupo va a ser muy formativa para nosotros por lo que significa estar en contacto con la música viva, la que hoy se hace en el mundo. Estamos aprendiendo muchísimo. Y, por otra parte, está el prestigio que un grupo así pueda dar a una cátedra. Y de momento, te repito, no nos planteamos demasiado el futuro.

—**¿Cómo juzgarías tú el momento actual de la música contemporánea en España?**

—He oído muchas voces contradictorias al respecto. Sin embargo, una cosa parece clara: que hoy día, en abril de mil novecientos setenta y siete, hay menos conciertos de música contemporánea que hace cinco años. Es claro que la música contemporánea está teniendo muchas dificultades en cualquier parte del mundo. Por supuesto, en otros países, por ejemplo, Francia, el número de conciertos, de programas contemporáneos con calidad es mucho mayor, pero cuesta introducir esta música. Yo he hablado con italianos de conservatorio y, por ejemplo, conocen a Luciano Berio sólo de nombre. Es decir, creo que el mal es general, aunque en España está más acentuado. El hecho que te he indicado de que compositores españoles tengan que editar fuera me parece suficientemente significativo.

—**Actualmente estamos viviendo un auge de la percusión a varios niveles. Estrenos, vuestras actuaciones y las de grupos de música contemporánea, como el Koan o el LIM, que dan una destacada importancia a la percusión. ¿Tú crees que este auge es real o ficticio, propio del momento, de la novedad?**

—No creo. La música contemporánea, en general, ha pasado unos años de un desarrollo ficticio, como tú dices. Era la novedad, el descubrimiento de nuevas formas, de nuevas posibilidades sonoras. Pero creo que ya hemos pasado esa etapa, totalmente lógica en todo lo que es nuevo, y estamos ya en una fase de sedimentación. Creo que se está tocando ahora lo que, de verdad, va a pasar a la Historia de la Música como música de nuestro tiempo. Creo que toda esa etapa de búsqueda un poco a ciegas, que, indudablemente, era necesaria y tuvo que existir, sin ningún matiz peyorativo, ha pasado ya. Las extravagancias que se han visto empiezan a decaer. Todo lo compuesto en esta época inmediatamente anterior contaba con muchos conceptos extramusicales, de tipo social, psicológico incluso. Ha sido una labor ingrata la de estos compositores, haciendo una música que quizá no quede como tal, pero de la que quedará un gran poso. Y creo que es ese poso, esa sedimentación en la que estamos entrando en estos momentos en la Historia de la Música. Por eso creo que el auge de la percusión es totalmente auténtico. No es ya un «a ver qué pasa». Es muy real, la percusión ya ha encontrado su papel.

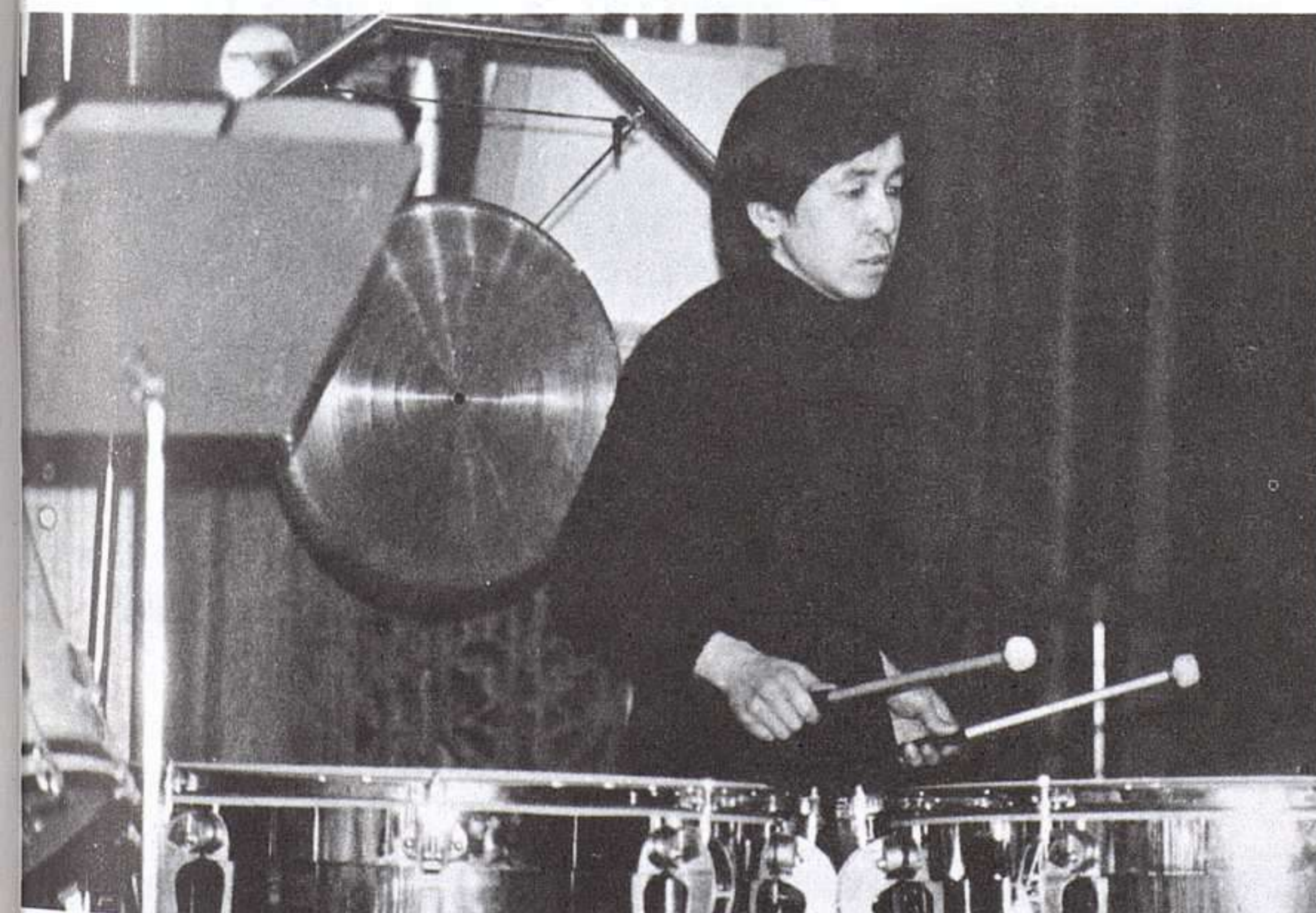
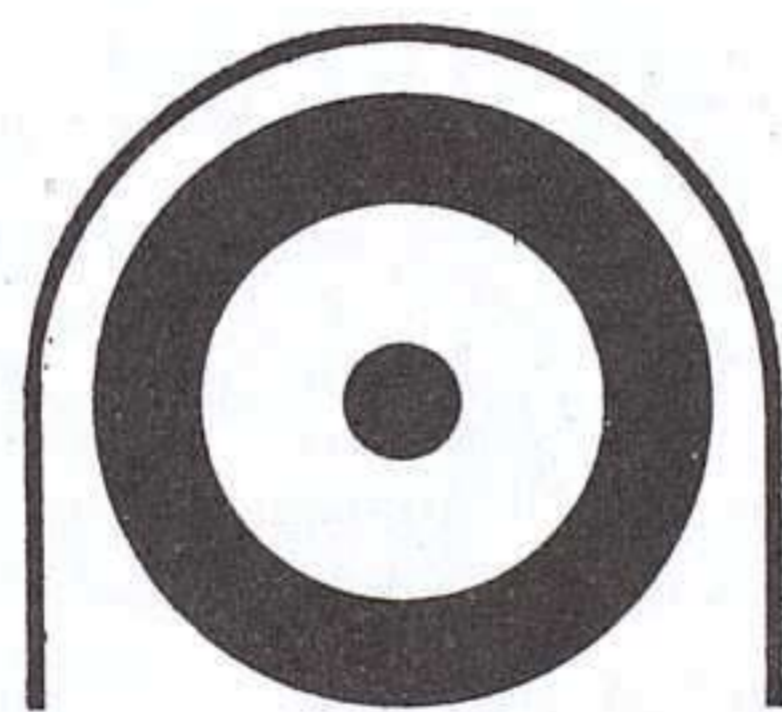
—**Es decir, con una diferencia de sólo quince o veinte años, la percusión, su labor se ha decantado, está mucho mejor escrita, denota un mayor conocimiento por parte del compositor sobre las posibilidades de estos instrumentos...**

—Indudablemente. Hoy ya se conocen mucho más los recursos de la percusión. Y además, las técnicas de interpretación y el desarrollo de los instrumentos han tenido un gran avance. Ya no se pone al percusionista a hacer el «efecto especial» de tirarle del rabo a un gato dentro de una caja. Desde ese punto de vista, creo que el auge de la percusión es totalmente real. Y está tomando un papel importantísimo a todos los niveles. Es un mundo aparte que se ha descubierto. Desde

GRUPO DE PERCUSION



del
Real Conservatorio
de Madrid



la capacidad tímbrica a la diversidad de instrumentos y de técnicas que ha de emplear... es algo diferente, que de alguna forma se está adueñando del panorama musical.

—¿Crees que ese auge puede ser la causa del aumento de estudiantes de Percusión, o puede haber otras causas?

—Esa puede ser una de las razones. Otra puede ser que la percusión es el mejor trampolín para encontrarte con lo que es la música de nuestro tiempo. Puedes verlo en cualquier otro instrumento: con cualquiera puede hacerse música de nuestro tiempo, pero en la percusión te lo vas a encontrar a diario. Esta fue, precisamente, la razón por la que yo empecé a estudiar Percusión. Por las dos razones veo yo cada día mayor el auge de la percusión.

—Y con relación al aficionado medio, que no tiene por qué haber pasado por un conservatorio, ¿qué aceptación veis vosotros que encuentra la percusión?

—Creo que buena, en general; pero convendría hacer una salvedad. Cuando empleamos la percusión, medios sonoros de nuestro tiempo, dentro de unas formas si no clásicas, sí al menos tradicionales, la aceptación es inmediata. Cuando, además de emplear unos medios sonoros de nuestra época, se hace dentro de una estética del siglo veinte, ya es más difícil. Te voy a poner un ejemplo. Todas las personas que sondeé en nuestro concierto de presentación en el Conservatorio de Madrid me dijeron que lo que más les había gustado era la **Tocata para seis percusionistas**, de Carlos Chávez, que emplea la percusión de una forma tradicional, muy rítmica y colorista. Sin embargo, obras con mucha mayor entidad, tales como **Resonances**, de Ibañondo, por ejemplo, calan mucho menos en el público medio, que acepta la per-

cusión siempre que está tratada de una forma tradicional. El problema es cuando entra la estética de nuestro siglo, no por el hecho de ser percusión, sino porque esta misma estética sigue siendo difícil de aceptar para una mayoría de público.

—En una conversación con Villa Rojo (véase RITMO, número 459) me decía que creía mucho más fácil entrar en un público, digamos «neófito» en cuestiones musicales, que en los aficionados a la música clásica y romántica, que sustentan una serie de «prejuicios». ¿Crees tú que la percusión, por la novedad de su uso en concepto y forma, por su espectacularidad incluso visual, puede romper estos prejuicios con más facilidad que otros instrumentos que en seguida sugieren la comparación con el uso que de ellos hicieron los clásicos?

—La percusión es algo mucho más innato, mucho más primitivo. Hemos redescubierto más que descubierto muchas cosas. Y, desde luego, en la percusión no existen esos elementos de comparación en sus usos, como en otros instrumentos. Si un piano, haciendo música contemporánea, puede evocar a ciertos aficionados el piano de Chopin, la percusión no evoca nada de esto, sino épocas muy remotas. Por eso puede contribuir a ese desanclaje del pasado clásico y romántico, dicho sea con todos mis respetos hacia los aficionados, no a la Música, sino a esa música.

—¿Pensáis hacer algo con percusión y música electrónica?

—No de momento, a no ser que consideremos electrónica al uso de magnetófonos, como **Noche pasiva del Sentido**, de Halffter, por ejemplo. Es algo en lo que no pensamos seriamente, sobre todo por la dificultad de medios que plantea.

—¿Estáis satisfechos con el tratamiento que ha recibido el grupo en los diferentes medios de comunicación?

—Hasta ahora sólo se ha ocupado de nosotros un vespertino madrileño y alguna emisora privada, pero no hemos tenido una resonancia a escala en los medios de comunicación.

—Los estamentos musicales del país, especialmente a nivel oficial, ¿os han prestado alguna ayuda o veis esta posibilidad como existente?

—Es muy difícil, porque es algo que empieza, y un grupo de percusión es enormemente caro por lo que antes te decía. Transporte de instrumentos, partituras, etcétera. Es algo que no está al alcance de las entidades privadas de provincias. Dar un concierto, por ejemplo, en Salamanca, una ciudad de distancia media a Madrid, costaría unas doscientas mil pesetas, y eso no está al alcance de una sociedad privada. Además, aunque cobrasen la entrada, esto es algo que atraería a menos público que si diesen, por ejemplo, la **Novena**. Lo comprendo, y veo que nosotros también tenemos primero que acreditar nuestra posible valía, que trabajar más. Por otra parte, las entidades, hasta ahora, sólo han echado balones fuera.

—¿Tienes algo más que añadir?

—Creo que no. Sólo aprovechar para agradecer desde aquí a todas las personas que nos han ayudado, y muy especialmente a nuestros dos profesores, Martín Porrás y Regolí. Aparte del funcionamiento del grupo, de la labor que estamos haciendo y de lo que estamos aprendiendo, de lo que más satisfecho estoy es de que, a mi entender, ésta es la mejor manera de llevar una cátedra, es la mejor labor que una cátedra puede hacer, no sólo de Percusión, sino de cualquier otro instrumento. Sería muy bueno que esta práctica se extendiese.

—Totalmente de acuerdo. Gracias, y buena suerte.

Nombres de Calidad en el Mundo Musical



EMPEROR





DOLMETSCH



SOVEREIGN



BEVERLEY



BESSON



GOLDEN STRAD



NEW ERA
MADE IN ENGLAND®

instrumentos
educativos
de
percusión



IMPERIAL

Para más información
rellene el cupón adjunto y
envíelo al: Apartado 631
VALENCIA

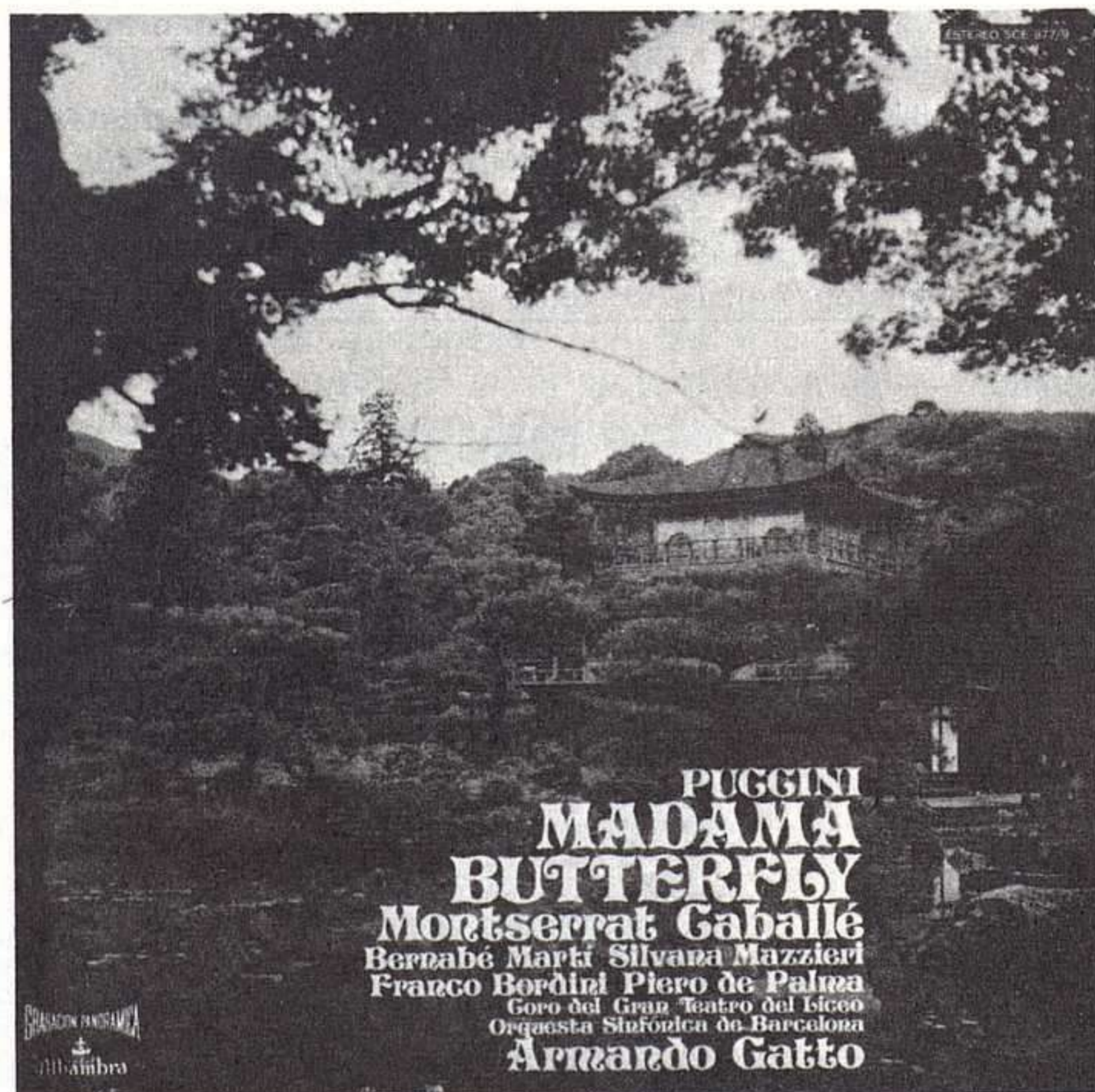


Nombre _____
Dirección _____



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 Mazzieri
Bernabé Martí
Franco Bordini
María Uriz
Piero de Palma
Juan Pons
Enrique Serra

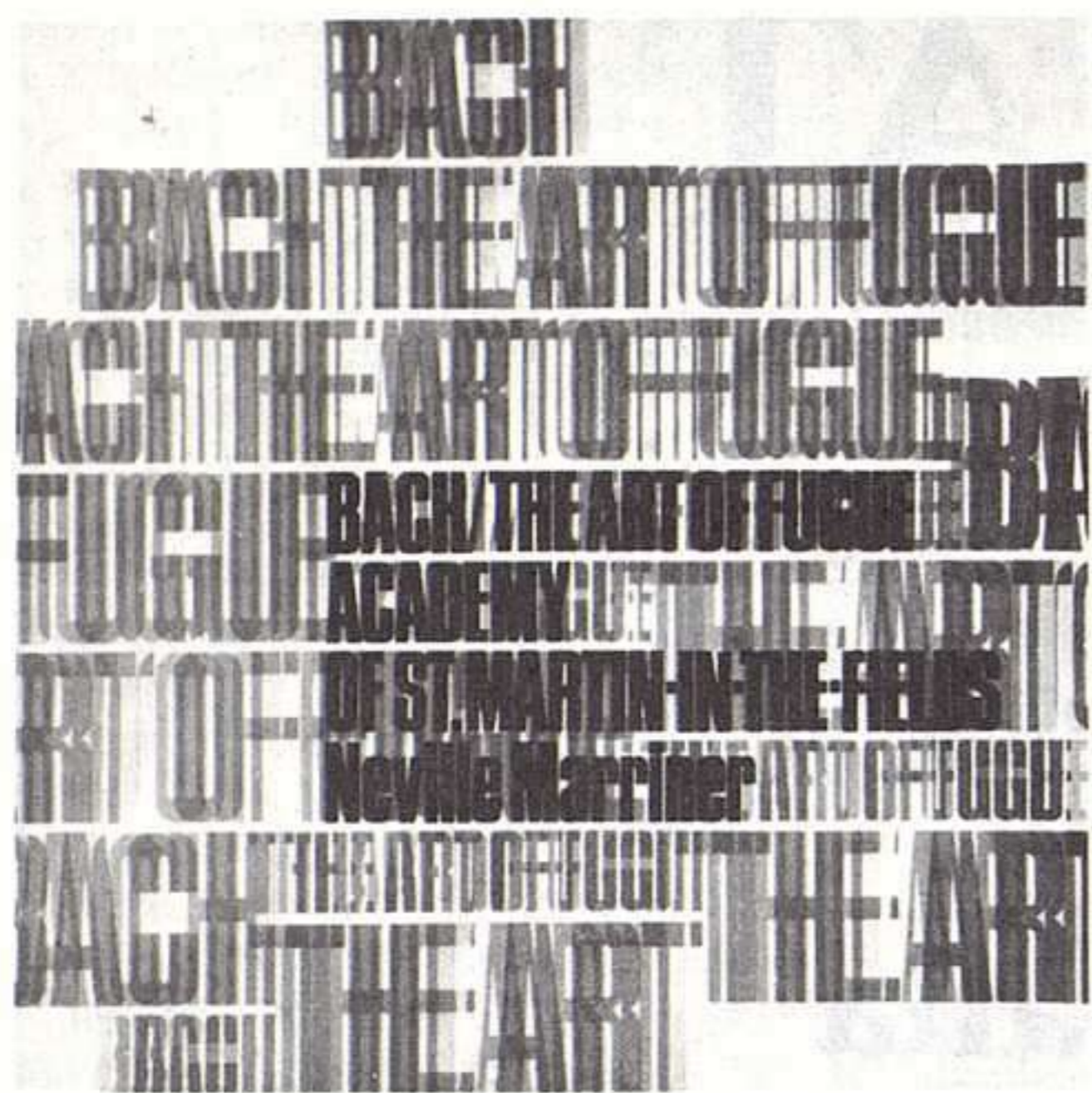
Coro del Gran Teatro del Liceo
Director: Riccardo Bottino
Orquesta Sinfónica de Barcelona

Director:
ARMANDO GATTO

Grabación y distribución:
DISCOS COLUMBIA, S. A.


Alhambra
SCE 977/8/9

OFERTAS PHILIPS E HISPAVOX (1)



EL «ARTE DE LA FUGA»: GRAN VERSION DE UNA OBRA INAGOTABLE

Un año antes de morir, esto es, en 1749, J. S. Bach iniciaba una de sus más ambiciosas composiciones, una magna obra cuya elaboración iba a dificultar su propensión hacia la ceguera y cuya conclusión iba a impedir su muerte. Afortunadamente —como ha sucedido con tantas partituras inconclusas a lo largo de la historia—, el estado en que quedó **El arte de la fuga** permite que tal partitura exista como tal obra de Bach. No importa que la última gran fuga —en la que el compositor utilizaba el tema formado por las letras de su ilustre apellido— quedara sin terminar; no importa que el orden de sucesión de las 19 fugas y los cuatro cánones quedara no decidido; no importa que carezcamos de cualquier indicación por parte del autor sobre posible instrumentación de la obra: **El arte de la fuga**, en cualquiera de sus ediciones, está ahí mostrando su caudal inagotable de ciencia y belleza. Quizá haya que venirse hasta nuestros días, hasta alguna obra de Varése, hasta el **Nomos alpha** de Xenakis, para encontrar un caso comparable a éste en cuanto a búsqueda de un paralelismo estrecho entre rigor científico y valor musical. Nada tan rígido, tan cartesiano, tan exacto como una fuga; ningún tema de fuga tan parco, tan austero, tan riguroso como el diseño de cuatro compases en Re menor en el que se basa **toda** la obra. Y, sin embargo, ¡qué inmensa variedad interior, qué fantasía para extraer jugo expresivo del puro oficio, qué clara consecución de la belleza por medios sonoros!

En 1752, a la vista del rotundo fracaso editorial y como subconsciente manifestación de la falta de fe en la genialidad creadora de su padre, Carl Philippe Emmanuel Bach vendía las planchas de impresión de **El arte de la fuga** como simple metal, al peso. Tal anécdota es lo que mejor resume hasta qué grado pudo llegar la incompreensión sufrida por uno de los más excelsos artistas que ha dado la historia, pero, por otra parte, se nos hace comprensible que el paso del tiempo haya sido necesario para valorar en su justa medida la altísima significación estética de **El arte de la fuga**. Baste citar, por ejemplo, el uso sistemático de la **inversión** (tan característico de técnicas compositivas de nuestro siglo) aplicado en varias fugas de esta genial composición bachiana, fugas que no son sino la imagen especular —esto es, exactamente invertida— de otras fugas previamente escuchadas: de ahí su tradicional denominación de **Spiegelfugen** (fugas de espejo).

El arte de la fuga ha recibido multitud de tratamientos instrumentales: clave, órgano, piano, dos claves, dos órganos, dos pianos, cuarteto de cuerda, orquesta de cámara... Hauptmann, Rust, Riemann, Rietsch, Harris, Schwebsch, Graesser, etc., han tratado, teórica o prácticamente, el problema de la instrumentación aplicable a **El arte de la fuga**, mientras que calificados intérpretes han aportado sus propias variantes. ¿Qué puede concluirse de todo esto? Realmente, muy poco. Lo que está fuera de toda duda es que **no existe** la instrumentación ideal, la indiscutible, la que resulte tan adecuada a toda la obra como para descartar definitivamente

otras posibilidades. Es claro que un instrumento de teclado (a solo) encuentra escollos insalvables. También lo es que la disposición lineal del contrapunto invita a pensar en instrumentos melódicos (cuerdas y madera), o que el órgano —por su doble condición de instrumento armónico y capacitado para mantener los sonidos temporalmente— resulta casi insustituible en algunos casos. En definitiva, todo esto no tiene que inquietar demasiado al músico, y nada —por supuesto— al aficionado llano, que hará bien en gozar, libre de prejuicios, de cualquier realización con garantía de fidelidad al espíritu y a la letra de lo redactado por el genial Cantor.

Henos aquí entre una magnífica realización de **El arte de la fuga**: Neville Marriner (director) y Andrew Davis (órgano y clave) son los que han elaborado la versión instrumental que la Academia ofrece en este álbum de espléndido sonido. Tal instrumentación ha buscado un equilibrio no fácil entre variedad y severidad. Consta de tres violines, viola, «chelo», dos oboes, corno inglés, fagot, órgano y dos claves, instrumentos que —ya a solo, ya en agrupaciones parciales, ya a «tutti»— se reparten los números de esta prodigiosa composición, mostrando cómo en muchas ocasiones la diferenciación tímbrica supone una indiscutible ventaja a la hora de personalizar las distintas líneas contrapuntísticas y de clarificar, en consecuencia, las texturas sonoras. Con el trabajo de Marriner y Davis, **El arte de la fuga** se ha enriquecido, pero —naturalmente— sigue siendo una obra **abierta** y vivísima, desde su cartesiano arranque hasta la emocionante frustración de un final que no es tal, de un final que acaso ha permitido el que, con posterioridad a J. S. Bach, pueda haber tenido sentido componer una fuga.

La interpretación, protagonizada por los responsables de la versión instrumental y servida por los admirables solistas de Saint Martin-in-the-Fields, se diría que opta por el rigor antes que por la vía emocional, por supuesto sin desechar este concepto. Tal postura, en mi opinión, resulta totalmente válida para enfrentarse a una obra como **El arte de la fuga**, tan llena de conceptualismo en su planteamiento.

En conclusión, estamos ante una publicación discográfica muy importante: obra genial, escasamente servida por el disco; realización de indudable interés musicológico, gran interpretación, alta calidad sonora.—JOSE LUIS GARCIA DEL BUSTO.

BACH, J. S.: **El arte de la fuga** (versión instrumental de Marriner y A. Davis). Academia St. Martin-in-the-Fields. Director, Neville Marriner. PHILIPS, 6747 172/02 (dos discos). Precios normal y oferta: 720 y 900 ptas.



UN BACH INOPORTUNO, PERO DE EXTRAORDINARIA CALIDAD

Una rápida ojeada al álbum de la obra orquestal de J. S. Bach, que Philips nos presenta en su oferta de primavera, nos plantea una serie de dudas sobre la oportunidad de su publicación, ya que, en su conjunto, más de la mitad de los discos presentados están en

el mercado desde hace algún tiempo, y raro es el aficionado que no posea uno o varios de los ejemplares editados.

Por otra parte, el contenido acusa una cierta dispersión, al ser los intérpretes seleccionados grupos tan dispares como I Musici y la Orquesta de Cámara Inglesa, cuyos modos interpretativos son opuestos entre sí. No obstante, cabe señalar en el resultado final una cierta unidad, en el sentido de que el total de las interpretaciones ofrecidas son una opción más frente al germanismo austero de un Scherchen, Klemperer, Richter o Münchinger, dado que el Bach que escuchamos está lleno de nervio y luminosidad latina.

La primera parte del álbum está interpretada por el conjunto italiano I Musici, quienes nos recrean la obra de Bach desde esa óptica mediterránea que les es tan característica, sin que por ello los valores de su música se vean disminuidos, sino que, contrariamente, se benefician de una rara vitalidad, a la vez que se pone de manifiesto la riqueza contrapuntística y sonora de cada obra.

Los **Conciertos de Brandeburgo** no habían tenido nunca un plantel de intérpretes como el que se nos muestra en esta grabación: M. André, trompeta; H. Hollinger, oboe; S. Gazzelloni y M. Larrieu, flautas, nos ofrecen unas versiones nerviosas y coloristas de gran calidad, en las que cada concierto forma parte de un todo homogéneo, sin perder por ello su propia integridad. Como alternativa a esta interpretación tenemos la cuidada versión de Britten, la del Colegio Aureum o la de Marriner, de marcado carácter historicista.

En la misma línea interpretativa se nos ofrecen los **Conciertos para violín en La menor, B. W. V. 1041; Mi mayor, B. W. V. 1042, y Concierto para dos violines en Re menor, B. W. V. 1043**, a cargo de F. Ayo y R. Michelucci, interpretados con gran fuerza y humanidad en un nivel aceptable, que puede competir con los «grandes» del violín: Oistrach, Szering, Kogan, etc.

Los trabajos de I Musici concluyen con sus versiones de los **Conciertos para flauta, violín y cuerda en la menor, B. W. V. 1044**, y la transcripción del **Concierto para clave 1055; para violín, oboe, cuerda y continuo en Re menor, B. W. V. 1060**, interpretados con mucha justeza, y en los que la participación de S. Gazzelloni, R. Michelucci, M. T. Garatti y L. Drihugs nos dan la oportunidad de gozar de uno de los mejores discos del álbum.

La característica fundamental de la participación de R. Leppard y de la Orquesta de Cámara Inglesa viene dada por la especial atención prestada al sonido y al colorido de las obras ejecutadas, a las que se consigue dar calidades y sonoridades hasta ahora poco escuchadas. Mención especial merece la Orquesta, en aquella época en uno de sus mejores momentos, que logra traducir admirablemente las sonoridades de la orquesta bachiana, sonando ora poderosa, ora delicadamente dentro de una gama de matices realmente inaudita.

Las cuatro **Suites** de Bach son obras de gran brillantez, muy bien manifestada por Leppard y su conjunto, aunque a veces el enfoque de sus versiones sea discutible, como en el caso de la **Suite número 3**, en la que el poderoso aliento de Richter domina ampliamente a sus oponentes; destacables son los trabajos de flauta R. Adeney y el propio Leppard al clave en la segunda **Suite**.

El álbum se cierra con una antológica interpretación de los **Conciertos para clave y orquesta, B. W. V. 1052 a 1065**, auténtica novedad discográfica en nuestro mercado, aunque, desgraciadamente, no se incluyen las transcripciones realizadas por el propio Bach de los dos **Conciertos** para violín, dos violines y el **Cuarto de Brandeburgo**, y que incluyen el resto de las integrales publicadas entre nosotros. A la vista de otras opciones más puristas, como la austera de Leonhart, o más tradicionales, como la de Gerlin, Malcolm, la comentada queda como versión de referencia.

La calidad del sonido del álbum es muy buena, ya que son grabaciones relativamente recientes, llevadas a cabo durante los años 70. Inadmisible es la presentación, en la que un breve artículo apenas nos introduce a las obras interpretadas.

CONCLUSION: Un álbum de publicación inoportuna, a pesar de su indudable calidad, cuyo interés fundamental radica en la incompleta integral de los **Conciertos para clave**; en definitiva, si está dispuesto a repetir unas cuantas grabaciones...—AGUSTIN MUÑOZ JIMENEZ.

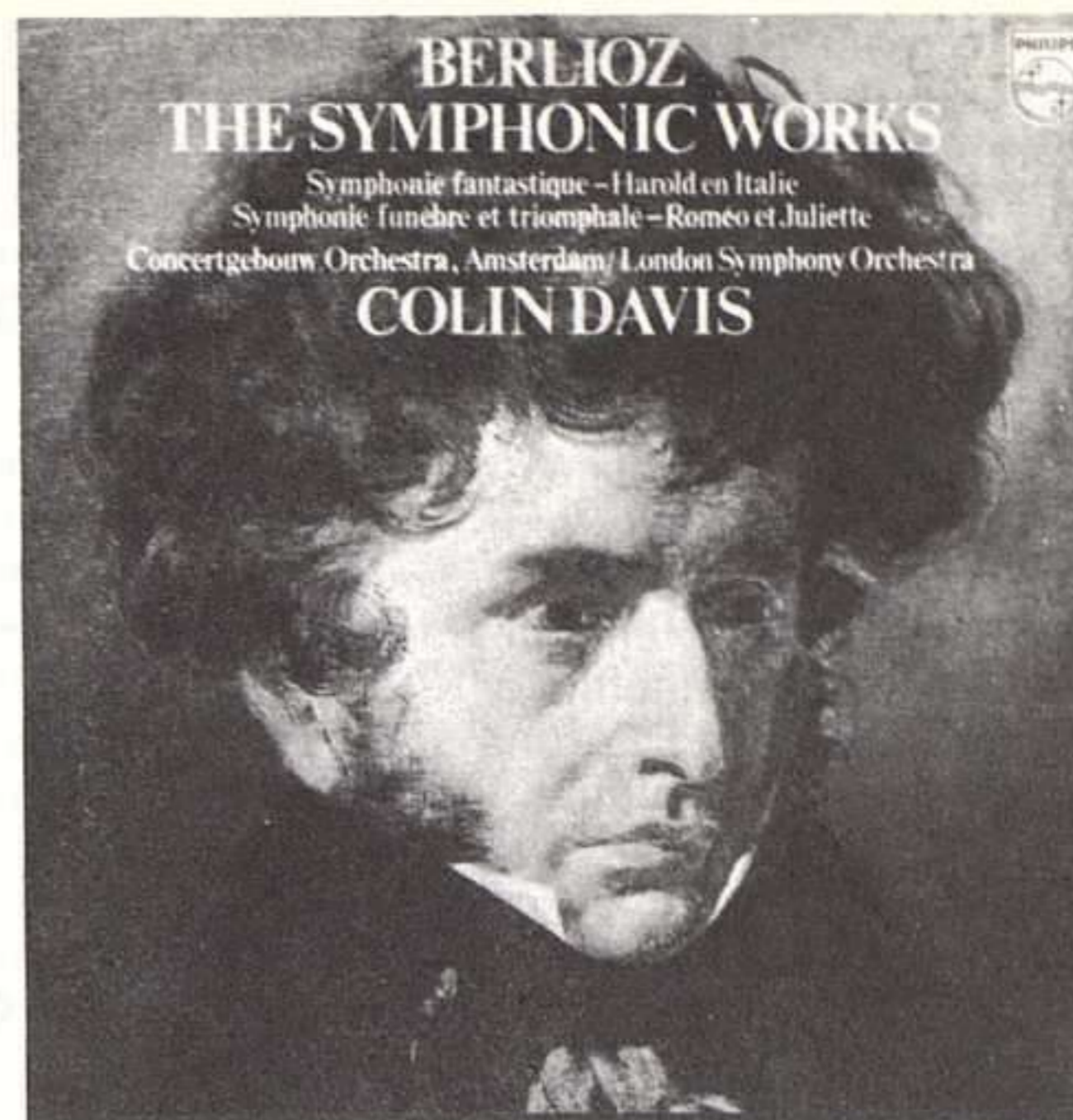
J. S. BACH. «OBRAS ORQUESTALES»

Nueve discos Philips, 95.00.330-65.99.618.

— **Conciertos de Brandeburgo. Cuatro Suites. Conciertos de violín en La menor, Mi mayor y dos violines en Re menor. Concierto para flauta, violín, clave y cuerda. Concierto para oboe, violín, cuerda y continuo. Conciertos para clave y orquesta.**

I. Musici, Orquesta de Cámara Inglesa. Director, R. Leppard.

Precios normal y oferta: 4.050 y 2.990 ptas.



EL SINFONISMO DE BERLIOZ

Tanto por lo que respecta a inclusiones de obras del catálogo de Berlioz todavía inéditas en nuestro país (**Sinfonía fúnebre y triunfal, Marcha fúnebre para la última escena de «Hamlet»** o preludio de **Los Troyanos en Cartago**) como por lo que se refiere a las concepciones del primer director berliozano existente hoy, a mi juicio, las más realmente auténticas, románticas y emotivas de todas cuantas se hallan registradas en la actualidad, el álbum que publica ahora Philips en España, me parece uno de los más importantes eslabones en la cadena de registros destinados a la música del compositor francés editados hasta ahora en España; quizá constituya, junto con **Los Troyanos** en la versión completa y admirable de Colin Davis, lo más destacable en el campo de la discografía berliozana. En consecuencia, aprovecho la oportunidad para felicitar calurosamente a Melchor Hidalgo, responsable del Departamento clásico de Philips en España, por lo acertado de esta edición, y recordándole también que obras tan fundamentales para el total conocimiento de Berlioz, como **Benvenuto Cellini** (también dirigida por Colin Davis), aún esperan ver la luz por estas latitudes.

La **Sinfonía fantástica**, primera de las obras incluidas en el álbum, es la segunda vez que Colin Davis la lleva al microsuro, en esta ocasión con la Orquesta del Concertgebouw, de Amsterdam. Fue grabada en la sala del Concertgebouw de la capital holandesa en marzo de 1975 (Colin Davis registró la primera grabación de la obra, en abril de 1964, al frente de la Sinfónica de Londres). Entre ambas lecturas no existen diferencias considerables. Las frases de la parte lenta de la introducción son prácticamente similares, con mayor claridad de exposición en esta versión que en la de Londres. En el «Allegro», en la primera grabación, daba la impresión de que los músicos ingleses experimentaban una enorme subida de adrenalina, exagerando, consecuentemente, la violencia de los pasajes. Con el Concertgebouw existe una madurez que podría hacer emparentar esta lectura con la hasta ahora imbatida, para mí, de Charles Munch con la Orquesta de París. Colin Davis observa las repeticiones de los movimientos primero y cuarto, único hasta hoy que hace las dos (la correspondiente a la «Marcha al suplicio», de las versiones que personalmente conozco, sólo la interpretaba Ataúlfo Argenta con la Orquesta del Conservatorio de París); también añade la parte de cornetín del final del segundo movimiento, suprimida en la mayoría de las versiones por creer que fue error del compositor (Berlioz introdujo esta parte una vez terminada la obra). La magnífica visión de Colin Davis del tercer movimiento, «Scène aux champs», posiblemente el mejor interpretado de cuantos conozco, tiene, para mí, el pequeño inconveniente de cortarse en este registro (compás 67), continuando hasta el final en la segunda cara del disco. Es en los dos últimos movimientos de la **Sinfonía** donde se patentiza, sobre todo, lo expresado por Colin Davis en la entrevista que mantuvo con nuestro compañero José Luis Pérez de Arteaga (publicada en el número 463 de RITMO), esto es, lo concerniente a las nuevas y más modernas técnicas de grabación con la acústica y el sonido diferentes de la Orquesta del Concertgebouw. En efecto, la toma de sonido es espectacular, en el mejor de los sentidos, superior incluso a la mejor grabada hasta la fecha (por Deutsche Grammophon/Ozawa, Sinfónica de Boston). Globalmente considerada, esta lectura de la **Fantástica** sería la ideal alternativa de la versión de Charles Munch/Orquesta de París, y, por supuesto, quien posea estas dos versiones no debe lamentarse demasiado de no tener las «cincuenta» restantes.

También **Harold en Italia** es la segunda ocasión que Colin Davis la graba. En la citada entrevista, Mr. Davis comentó los resultados tan diferentes obtenidos en una y otra versión. Con Yehudi Menuhin como solo de viola y la Philharmonia Orchestra en la primera versión para E. M. I. (no editada en España), Colin Davis sometió a la

Orquesta a un tremendo frenesí, pero teniendo como contrapartida unos momentos de particular belleza en las secciones lentas (marcha de los peregrinos, por ejemplo). Menuhin hizo una meditativa interpretación, con un triste ensueño que incesantemente recordaba al héroe del poema de Byron; de aquí que su lectura fuese misteriosa y humana, con acentos de virilidad del héroe literario (faltándole quizá la poesía de la interpretación de Heinz Kirchner con Igor Markevitch y la Filarmónica de Berlín). La parte de viola de este registro, a cargo de Nobuko Imai, es cálida e íntima, con un resplandeciente y fogoso sonido extraído de su instrumento, y siempre dejando constancia de su gran clase como magnífica y excepcional solista de viola, pero en consideración global me parece su lectura inferior a las de Menuhin o Kirchner, sobre todo. La dirección de Colin Davis, al frente de una soberbia Sinfónica de Londres, quizá más tempestuosa y violenta todavía que su primera versión, está, sin embargo, en la mejor línea de interpretación romántica. Nuevamente, como en la **Fantástica**, los ingenieros de Philips han logrado un registro realmente de excepción, con una soberbia toma de sonido. En conjunto, pues, muy buena versión del **Op. 16**, pero por debajo del ya citado de Markevitch/Filarmónica de Berlín en Heliodor (no publicado en España).

En la sinfonía dramática **Romeo y Julieta** se amalgaman los géneros Sinfonía, Oratorio y Opera, aunque es el esquema de Sinfonía el que está lógicamente organizado con la dosificación regulada de la voz hasta llegar a la conclusión. Esta versión, publicada ya anteriormente por separado, con la inimitable dirección de Colin Davis, de auténtico visionario y audaz traductor de los pentagramas berliozanos, tiene, a pesar de todo, un serio rival en esta obra (sin considerar los antiguos registros de Arturo Toscanini y, bastante por encima de éste, Charles Munch), aunque las concepciones sean distintas; me refiero a la versión de Lorin Maazel para Decca. La proverbial elegancia de Maazel sale a relucir una vez más en su lectura de **Romeo y Julieta**, pero esta vez sin distanciarse de la partitura, como le ocurre a veces en que su aristocracia raya límites extremos (por ejemplo, en el **Don Quijote**, de Richard Strauss). En conjunto, su versión es redonda, perfecta, con dosis paralelas de rigor y pasión. No obstante, la presente lectura de Colin Davis es perfectamente valedera, pues se encuentra dentro de la tradición interpretativa que el director inglés emplea como lazo de conexión interna entre todas las obras del músico galo. Por eso, y a pesar de que se halle publicada por separado, creo, a mi juicio, que la lectura de Davis de **Romeo y Julieta** es inseparable tanto del álbum en que ahora va integrada como del resto de publicaciones de Berlioz dirigidas por Davis, como el **Te Deum** o **Beatrice et Bénédicte**, por dispares que en principio puedan parecer estas dos producciones. La grabación, aun contando los años transcurridos desde su publicación, es muy buena (inferior, claro está, a la magnífica de Maazel en Decca).

Finalmente, Colin Davis interpreta tres obras, ya citadas en el comienzo de este artículo, absolutamente desconocidas para el aficionado español. En primer término, la **Symphonie funèbre et triomphale**, compuesta para conmemorar los muertos de la Revolución de 1830; su estilo es monumental y simple (según señalan los acertados comentarios del libreto de David Cairns, el estilo de esta obra enlaza con los de Gossec y Méhul). No obstante a estar influida por la tradición, esta obra aporta el decisivo tratamiento de los instrumentos de viento (elogiado por Richard Wagner). Formidable el trabajo de Colin Davis, digno y elocuente, sin falsas retóricas. (Recientemente escuché una versión de la **Op. 15** por Musique des Gardiens de la Paix, París, dirigidos por Désiré Dondeyne, y, al menos a mí así me dio la impresión, de un exagerado «chauvinisme», que, evidentemente, quizá sea la idónea interpretación, pero que personalmente la juzgué en exceso rimbombante.) La magnífica **Marcha funèbre para la última escena de «Hamlet»**, estructuralmente colosal, marmórea (en el más laudatorio de los términos), aparte de ser una de las páginas más bellas de todo el Romanticismo musical francés, está interpretada con una emocionante y superconvincente entrega en la presente grabación. Finaliza el disco con el prelude de **Les Troyens à Carthage**, página sinfónica que no figura en la grabación completa de **Les Troyens**, pero que interpretada por separado tiene perfecta entidad de por sí. El disco conteniendo estas tres obras también estaba publicado por separado (no en España) desde abril de 1970, fecha de su grabación.

CONCLUSION: Uno de los más fascinantes álbumes publicados actualmente en España dedicado a música sinfónica del Romanticismo.

BERLIOZ: Obras sinfónicas. Orquesta del Concertgebouw, de Amsterdam/Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Colin Davis. (PHILIPS, 6747410/05, álbum cinco LPs. Precios normal y oferta: 2.250 y 1.688 ptas.)

VERSIONES COMPARADAS:

Sinfonía fantástica. Orquesta de París. Director, Charles Münch (E. M. I.). Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Colin Davis (PHILIPS).

Harold en Italia. Heinz Kirchner (viola). Filarmónica de Berlín. Director, Igor Markevitch (Heliodor). Yehudi Menuhin (viola). Philharmonia Orch. Director, Colin Davis (E. M. I.).

Romeo y Julieta. Ludwig, Sénéchal, Ghiaurov, Coros de la ORTF, Coros de la Opera de Viena y Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Lorin Maazel (DECCA).

Sinfonía fúnebre y triunfal. Musique des Gardiens de la Paix, París. Director, Désiré Dondeyne (CALLIOPE).—E. P. A.



EN LOS ALEDAÑOS DEL GENIO

A fines de 1774, Mozart recibe, de Maximiliano III de Baviera, el encargo de componer una ópera bufa. Acepta encantado por un doble motivo: por un lado, como pretexto para escapar, aunque sólo sea por un tiempo, de la tiranía del arzobispo de Salzburgo, Colloredo; por otro, al sentirse ilusionado con la idea de enfrentarse de nuevo con la escena, pues desde 1772, en que, culminando una serie de óperas «serias», compone **Lucio Silla**, no ha vuelto a crear para el teatro. El empeño, pese a los deseos del músico, dista mucho de ser un logro pleno. Hubiera resultado difícil que lo fuera. Por varias razones.

En primer lugar, la obra debía ser bufa, incluso siguiendo el modelo (se utilizaba el mismo libreto de Calzabigi) de la compuesta por Pasquale Anfossi y estrenada en Roma el año anterior. El asunto se situaba en la línea jocosa de los tratados por Piccini, Traetta o Jommelli. Sin embargo, el concepto «bufo» había ido evolucionando; el planteamiento de situaciones esquemáticamente grotescas había ido perdiendo brutalidad y adquiría un distinto colorido, dulcificando las aristas características de la bufonada. Este cambio paulatino era particularmente apreciable en el entorno social, galante y cortesano, en que se desenvolvía Mozart. Entre la ópera decididamente cómica y la seria se tendía así un puente, constituido por la que podría denominarse «galante», que empleaba métodos de aquellos dos en extraña mezcla. ¿Es **La finta giardiniera** una ópera bufa o una ópera galante, suponiendo que la frontera entre ambas pueda marcarse con claridad? Lo cierto es que la óptica con que se observan las situaciones y los personajes participa de los dos aspectos, e incluso adopta procedimientos que pertenecen a la ópera denominada seria. Personajes netamente bufos son, por ejemplo, el «Podestá» (Corregidor), «Don Anchise» y el criado «Nardo» (o «Roberto»), que los Massin, biógrafos de Mozart, identifican con «Pantalón» y «Polichinela», criaturas de la **Commedia dell'arte**. Personajes serios son, sin duda, «Arminda» y «Ramiro». Encontramos también personajes híbridos, no claramente definibles, como «Sandrina» («Violante») y su enamorado «Belfiore».

Por otra parte, el joven compositor, en su deseo de realizar una obra de gran impacto, no calibró suficientemente las dificultades que entrañaba sintetizar en un todo unitario una diversidad estilística; diversidad que venía dada tanto por el mediocre libreto cuanto por el momento y lugar de composición de la música (en una encrucijada de influencias). Hay que contar también con la antojo exigencia del músico para servir en profundidad un texto contradictorio. Puede asegurarse que su predecesor, Anfossi, no se quebró la cabeza, componiendo una música ligerita, tan mediocre como la letra, aunque no exenta de la fluidez característica de los italianos. Mozart se preocupó de «alimentar» tan parva intriga escénica produciendo una amplia y extensa gama de melodías e instrumentándolas con innegable sabiduría, atendiendo con cuidado, aunque con desigual fortuna, al momento dramático concreto y al sentido del inane texto de Calzabigi. La falta de entidad del asunto no queda disimulada, pese a los méritos de la música, ya que la técnica estructural empleada está todavía muy apegada a los cánones de la época: «arias» sucesivas, normalmente en forma sonata, casi siempre demasiado largas (lo que suele producir una cierta monotonía, aun teniendo en cuenta la delicadeza tímbrica y la elegancia y atrac-

tivo del diseño), y dos «finales». En éstos, bastante extensos, brilla ya la inventiva y variedad mozartiana, la facilidad para las modulaciones y los cambios rítmicos. Entre los 28 números de que se compone la obra, hallamos cuatro inesperadas «arias» en tonalidad menor (rasgo muy mozartiano): una de «Arminda», otra de «Ramiro» y dos a cargo de «Sandina», personaje fundamental y especialmente contradictorio. Presentado en clave trágico-cómica, con el socorrido truco del disfraz, evoluciona después irregularmente hacia lo serio y lo bufo. Lo que pretende ser más dramático —su enajenación mental, pareja a la de «Belfiore»— se convierte en motivo de hilaridad para cualquier espectador (el compositor todavía no alcanzaba la genialidad necesaria para poder darle la vuelta al texto). De todas formas, poco reparamos en ello cuando nos encontramos con páginas tan admirables y ya maestras como los citados «finales» o como todo el número 27, «recitativo» y «duetto» verdaderamente inspirados, en donde surge la tierna reconciliación entre «Violante» y «Belfiore»; magnífica el «aria» de «Arminda», «Um deine straf...» (número 13), y extraordinaria la «gran aria» de «Belfiore», con recitativo, «Verweil doch und hör' mich!» (19).

Para la presente grabación se ha elegido la versión alemana preparada por el propio Mozart (no es seguro si sobre traducción de su padre o del cómico Stierle), probablemente hacia 1779. No es criticable esta elección, prevista por el mismo autor. En mi opinión, sin embargo, la obra, su estructura, la sucesión de números, incluso la técnica compositiva, son netamente de origen napolitano, necesitan de la agilidad y transparencia que, indudablemente, proporciona el idioma italiano. La ópera está, por ello, más cerca de la comedia bufa a la italiana, con las incrustaciones galantes que se quiera y las connotaciones «serias» que puedan apuntarse, que del «singspiel» germánico, estructura dramática dentro de la que Mozart dará después dos obras maestras, como **Un rapto en el sereno** (1782) y **La flauta mágica** (1791). Pero con relación a **La finta giardiniera**, la idea inicial había sido otra, y no es suficiente —aunque sigan manteniéndose de tal modo muchas de las virtudes de la obra— para situar al empeño dentro de la tradición alemana el ofrecerla en idioma «tedesco», sustituyendo el «recitativo secco» por el diálogo hablado propio del «singspiel».

No obstante, dentro de estas coordenadas, hay que aplaudir la labor directorial del no hace mucho desaparecido Hans Schmidt-Isserstedt. Su lirismo, algo pesado, y su característica elegancia en el fraseo encajan bien en esta línea. Se echan de menos, aun

así, una mayor viveza, unos más acusados contrastes, una más grande agresividad en los timbres y, en definitiva, una mayor personalidad expresiva, que hubiera motivado el despegue de lo bien hecho y correctamente expuesto a lo inspirado y dotado de inaprehensible gracia. Este tono bello, pero sosote, define toda la versión. El homogéneo grupo de cantantes es de indiscutible calidad, con algunas de las voces más relevantes del momento. Todos cantan bien, en especial, y como siempre, Cotrubas y Prey, aunque sirven, probablemente, a los dos personajes mejor dibujados. Unger, magnífico, resulta, sin embargo, demasiado ligero para su cometido, de tesitura central, y la Donath expone convincentemente, pese a que a su ligerísimo timbre le falta «carne» para perfilar con mayor densidad y carácter la línea sinuosa de «Violante». Hollweg está correcto, pero no puede evitar el dar esa habitual sensación de blandura y de atonía expresiva, aun reconociendo las calidades plausibles de su voz lírico-ligera. Blanda está asimismo la Troyanos, que canta sin aparente entusiasmo, y muy entonada, si bien algo «oscura», la Norman. Hay que apuntar, quizá como descargo de algunas de las deficiencias reseñadas, que el tratamiento vocal que Mozart dio a las distintas partes no resulta especialmente original ni exprime, como lo haría posteriormente, los recursos del instrumento, más cercano aquí a los orquestales, que, no obstante, sirven el trazado melódico de aquél, siempre protagonista a la postre.

Los discos, bien grabados (no tan bien como algún otro reciente álbum de la misma Casa), vienen acompañados de un buen libro, con documentado (y discutible) comentario de Erik Smith (hijo de Isserstedt) y traducción de Angel Mayo, de gran corrección literaria, que sortea con habilidad los evidentes peligros que ofrece el débil libreto.

Conclusión: A la espera de la interpretación (en italiano) de Leopold Hager, esta es una excelente, ya que no modélica, aproximación germánica a una desconocida obra de Mozart.—A. R.

MOZART, W. A.: **La finta giardiniera** (aquí, con el título alemán, **Die Gärtnerin aus liebe**, «La jardinera por amor»). Gerhard Unger, tenor («Podestá»); Helen Donath, soprano («Sandrina»); Werner Hollweg, tenor («Belfiore»); Jessye Norman, soprano («Armida»); Tatiana Troyanos, «mezzo-soprano» («Ramiro»); Ileana Cotrubas, soprano («Serpeta»); Hermann Prey, barítono («Nardo»). Coro y Orquesta de la Norddeutsche Rundfunk (Hamburgo). Director, Hans Schmidt-Isserstedt. PHILIPS, 67 03 039/03. P. V. P.: Oferta: 995 ptas.; normal: 1.135 ptas.

ROSSINI: **La cambiale di matrimonio**. Scotto, R. Panerai, N. Monti, R. Capecci, G. Fioroni, M. Petri. Piccolo Teatro Musicale del Collegium Musicum Italicum, I Virtuosi di Roma. Director, Renato Fasano. Hispavox, HRIS 630-13/14, dos discos. Precio oferta: 600 ptas.

Antes de cumplir dieciocho años, Rossini había compuesto ya una serie de obras, entre las que podemos citar **Il pianto di Armonia sulla morte di Orfeo**, dos oberturas-sinfonías, una «cavatina» titulada **Dolce aurette che spirate**, varias variaciones para instrumentos de viento, su primera ópera, **Demetrio e Polibio**, y **Cambiale di matrimonio**. Todas estas fueron escritas durante su estancia en el Liceo de Bolonia, en el que permaneció de 1806 a 1810, estudiando mientras trabajaba. Es el período en el que cantaba en iglesias y tocaba el clave en pequeños teatros. Las reducidas ganancias que así obtenía no le permitían sustentarse y al mismo tiempo ayudar a su familia, por lo que tuvo que dejar el Liceo cuando, si bien había terminado el Contrapunto y la Fuga, aún le quedaban dos años para concluir sus estudios. En el año en que abandonaba el Liceo estrenaba **La cambiale** en el teatro San Moisés, de Venecia, con una acogida regular. En sólo dos años más había conseguido una amplia popularidad.

El estreno de **La cambiale** tuvo lugar gracias a la protección de la familia Mo-



randi, que le recomendaron al empresario del teatro, quien escogió el libreto y le impulsó la composición en un reducidísimo plazo. Quizá por ello aprovechase Rossini una de aquellas dos oberturas que había compuesto en Bolonia para su inclusión en esta ópera. La partitura es un claro ejemplo de obra primeriza: la vitalidad es superior a la calidad, los números aislados dicen más que el conjunto, la ausencia de complejidades es palpable; sin embargo, ya aporta algunos de los elementos-tipo de Rossini, como son el ritmo alegre, la orquestación con una inclinación a una

sonoridad superior a la habitual en la época, y sobre todo su jovialidad.

El libreto, al igual que la música, es intrascendente. Presenta un argumento sin ningún retorcimiento, que se desarrolla en un solo acto. Un padre ve con buenos ojos el negocio de entrega de su hija a un acaudalado americano a cambio de una buena suma; pero ésta ama a un joven, con cuya ayuda logra persuadir al pretendiente para que claudique en sus intenciones e incluso bendiga la unión de ambos. Recitativos y números musicales se van sucediendo, sin que destaque especialmente ninguno de ellos, si se exceptúa tal vez el dúo entre «Fanny» y «Slook», que utilizaría posteriormente en el «Duque io son», de **El barbero de Sevilla**.

Una obra de este tipo sólo puede adquirir interés, aparte de como curiosidad histórica, gracias a unos intérpretes adecuados. Nada mejor para ello que haber elegido a Renata Scotto, deliciosa en su papel y poseedora de una voz llena de dulzura y encanto, que sabe utilizar impregnando cada instante de la intención requerida. A su lado, Monti, y especialmente los barítonos Capecci y Panerai, secundan completamente esa línea. Dirección y Orquesta abordan con dignidad una misión sin grandes complicaciones.

La grabación y el prensaje son aceptables, pero se hace de menos un libreto completo y traducido.—G. A. R.

Celebre con estos "muchachos" los cien años de música grabada.



Bach, Beethoven, Mozart y Wagner le ofrecen la oportunidad de conseguir todo el catálogo Deutsche Grammophon a mitad de precio.



**OFERTA ESPECIAL
100 AÑOS DEL
SONIDO GRABADO.**

Con motivo del 100 Aniversario del Sonido Grabado, al adquirir, a precio especial de oferta, cualquiera de los álbumes de las colecciones:

LA OBRA DE BEETHOVEN,
EL MUNDO DE LA SINFONIA,
LA EDICION BACH
Y EL ANILLO DEL NIBELUNGO,
DE WAGNER,

usted tendrá derecho a comprar, A MITAD DE PRECIO, el mismo número de discos o musicassettes del catálogo general

DEUTSCHE GRAMMOPHON Y ARCHIV que los contenidos en el álbum o álbumes de oferta adquiridos.

Aproveche este aniversario para completar y ampliar su discoteca.

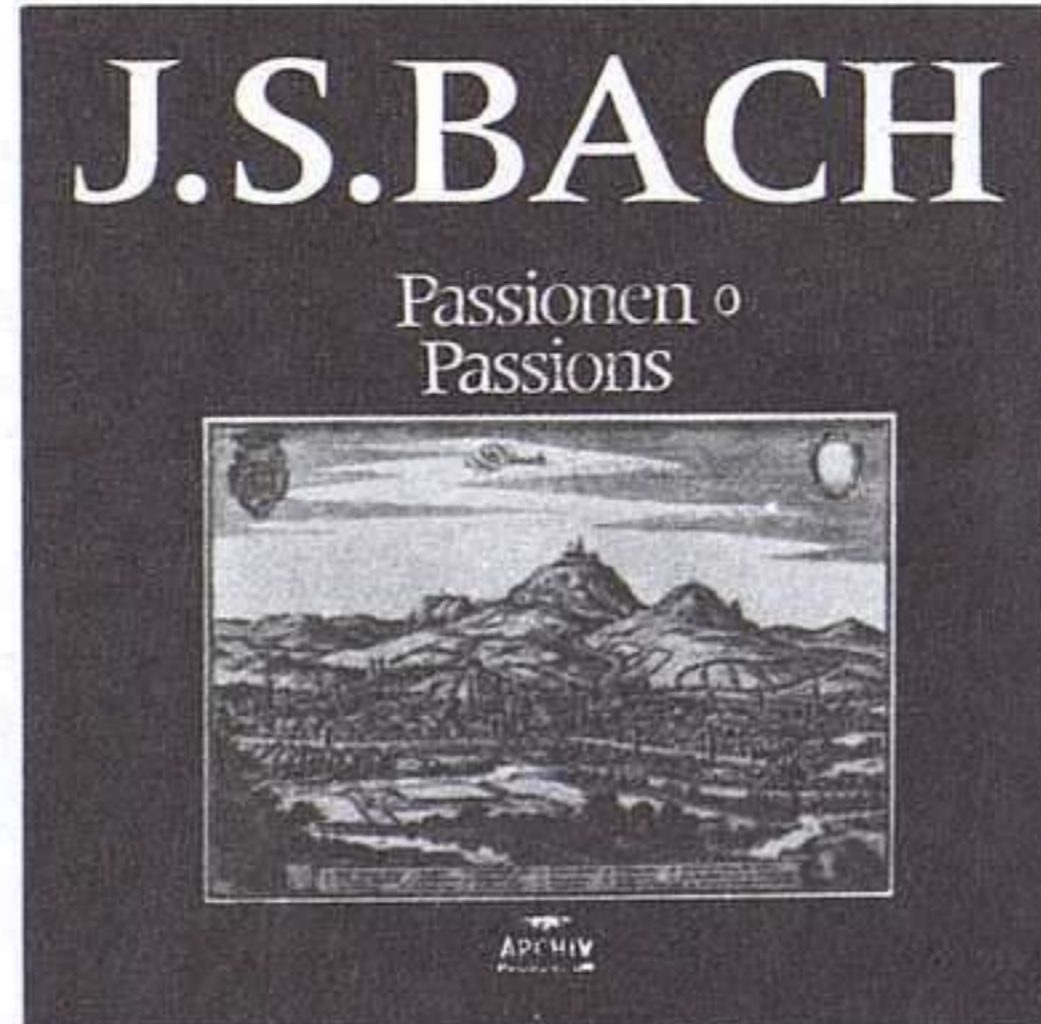
Esta excepcional oferta, limitada en número de ejemplares,

FINALIZA EL 30 DE JUNIO.

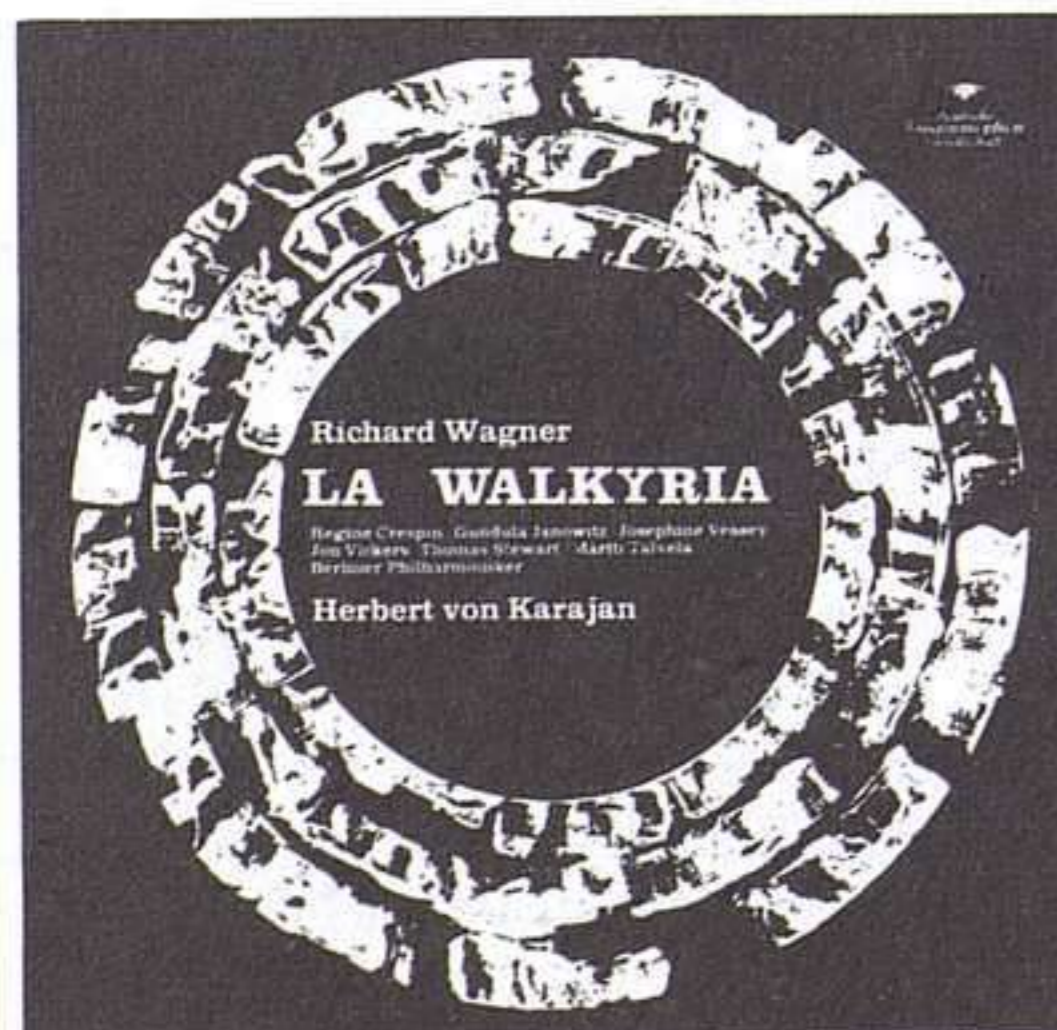
Infórmese en los establecimientos de discos especializados.



La obra de Beethoven: 12 álbumes



Edición Bach: 11 álbumes



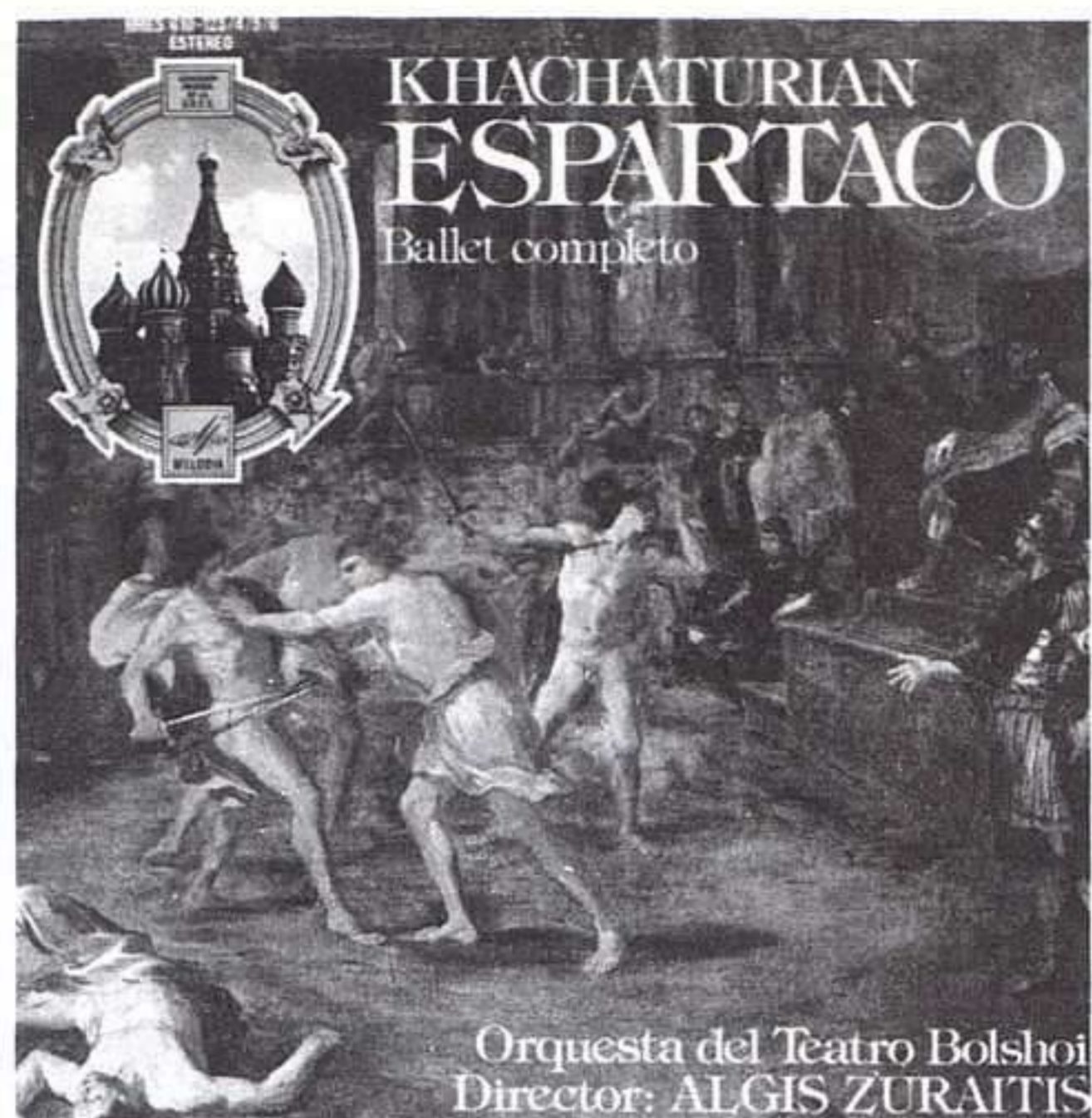
El Anillo del Nibelungo: 4 álbumes



El Mundo de la Sinfonía: 12 álbumes

Se pueden adquirir individualmente.





hizo para EMI, y se presentó, conjuntamente con la **Séptima Sinfonía**, en álbum de grande y justificado éxito. La homogeneidad de las versiones evidenciaba que estábamos en presencia de un «director bruckneriano», de un intérprete hondo además de perfeccionista; de un director tan «puesto» en esta música que seguramente había dirigido estas dos piezas del ciclo desde la visión global de éste. Si cuatro años más tarde Karajan vuelve a registrar la más grabada y difundida sinfonía del autor austriaco, cabe esperar que algo nuevo tiene que decir sobre ella. Y aquí sobreviene la primera y contundente decepción: no sólo falta en esta **Cuarta** un «toque» interpretativo distinto que justificara la reiteración en partitura tan bien servida, sino que—incluso—Karajan se nos aparece muy por debajo de su propia cota. Sin lugar a dudas, la nueva **Cuarta** de Karajan está llevada desde un enfoque mucho más superficial, como si Bruckner careciera de interés para el director y éste hubiera registrado, como de paso y aisladamente, la más «agradecida» de sus sinfonías. Esta impresión que, evidentemente, no refleja la realidad de las relaciones Karajan-Bruckner, es lo que descalifica una versión que, por otra parte y como es natural, presenta virtudes innegables: anotemos la perfección aliada de la ejecución y del registro, en aras de una extrema claridad sonora y de una portentosa finura en la diferenciación de las distintas líneas del tupido tejido instrumental bruckneriano.

El resumen crítico es ahora fácil. Para nosotros no hay rival posible en la elección de una **Cuarta** de Bruckner: la de Karl Böhm y la Filarmónica de Viena. Quien, no obstante, prefiera la visión de Karajan o el sonido de su Filarmónica berlinesa, deberá acudir a la anterior grabación de esta obra por los mismos intérpretes.

No es tan sencillo comentar la versión karajaniana de la **Octava Sinfonía**, presentada en álbum doble de deslumbrante resultado sonoro. No es sencillo, porque se trata de una interpretación que, sin convencernos del todo, presenta excelencias que son muy claramente exponibles, y (a nuestro entender) defectos que, por contra, son de muy difícil explicación. Veamos.

Parece fuera de toda duda —al contrario de lo que advertimos en la **Cuarta**— que Karajan se ha planteado su versión de la **Octava Sinfonía** bruckneriana desde el prisma de la máxima profundización, y proponiendo un enfoque global de la obra que conviene perfectamente a su aspiración de pequeño y unitario «universo», de obra que debe escucharse sin otra música antes ni después, con recogimiento devocional y talante de acontecimiento para el espíritu. Pero luego—estimamos—los problemas puramente técnicos han privado sobre la comentada postura interpretativa tomada «a priori», y la búsqueda de claridad y redondez, así como el recreo (regodeo, nos atreveríamos a decir) en la sonoridad de cada instante han impedido el último grado de abandono, de entrega a los significados expresivos de la obra. Así queremos entender el resultado de esta **Octava**, que se nos aparece **honda**, pero **no arrebatadora; meditativa**, pero **no tensa**. A nuestro juicio, ese punto de artificio que, inevitablemente, supone el pretender llegar a lo inefable a través de un férreo control cerebral, se ha cobrado en esta ocasión un tributo excesivamente alto.

Esto nos llevaría de la mano a toda una disquisición sobre el problema técnico-artístico que el disco plantea, problema que nuestro compañero Joaquín Rubio ha estudiado recientemente (Revista **Reseña**, número 140, abril de 1977), y que muy a menudo, con grabaciones como la presente, adquiere especial actualidad e interés.

¿Cómo resumir ahora? Estamos—no hay duda—ante una sensacional **Octava** de Bruckner. Tampoco hay duda de que es la mejor grabada y, con permiso de los maestros Klemperer y Solti, creo que también estamos ante la mejor tocada. No es, en cambio, una **Octava** definitiva, que pueda sustituir al recuerdo de las legendarias de Futrwängler y Knappertsbusch (ambas, ¡qué significativo!, tomadas de concierto), en el sentido, antes mencionado, de «acontecimiento espiritual». Es, en definitiva, una **Octava** a conocer, y cuyo estudio comparativo con las antes citadas versiones (o con la que perdura en el recuerdo, debida a Sergio Celibidache, que ofreciera RNE en retransmisión directa hace ya algún tiempo) puede resultar aleccionador y apasionante.

La referencia a los comentarios de ambas carpetas debe ir más allá de la simple cortesía ante el trabajo del colega y compañero de Redacción, ya que Pérez de Arteaga—habitual buceador en el océano Bruckner—profundiza en el análisis de la **Octava** hasta mostrar las líneas maestras de una estructura nada fácil de asimilar. Es, en definitiva, un trabajo analítico importante, que contribuye a acercar hacia el «sobresaliente» una publicación que, en lo interpretativo, esperábamos nos convenciera de manera más rotunda.—JOSE LUIS GARCIA DEL BUSTO.

BRUCKNER, A.: **Cuarta Sinfonía**. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Herbert von Karajan. D. G., 2530 674. P. V. P.: 450 ptas.

Octava Sinfonía. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Herbert von Karajan. D. G., 2707 085 (dos discos). Precio 900 ptas.

EL BEN-HUR DEL ESTE

Aaram Khachaturian es un compositor notablemente polémico. Frente a quienes ven en él a uno de los máximos compositores contemporáneos rusos, existen quienes le aborrecen cordialmente (palabra derivada de corazón). Debo aclarar, en primer lugar, que no me cuento en ninguna de estas dos categorías. Nos llega ahora, en la oferta primaveral de Hispavox, su «ballet» **Espartaco**, en versión integérrima (cuatro discos), como única muestra de la Compañía soviética Melodía. Hay que empezar diciendo que es toda una superproducción, si se me permite dar a la palabra las connotaciones cinematográficas que contiene. Es decir, muchos medios, mucho «celofán» y «pocas nueces».

Uno pensaba que aquel «realismo socialista» había desaparecido. Pero hete aquí que al escuchar este «ballet» se encuentra con su transfiguración formal, pero no esencial. Y además con una espectacularidad de «masas» (en el mal sentido de la palabra) que puede compararse sin rubor a la de los peores engendros de Samuel Bronston. (Perdón por la nueva comparación con el cine, pero es que el paralelo es tan obvio...) La diferencia estriba en que los rusos van al «ballet» y los americanos a los «drive-ins», pero la esencia del mensaje transmitido es la misma. Olvídense de sus problemas cotidianos y aprenda pautas de comportamiento heroicas y de acuerdo con el poder. (En este caso, la transposición histórica anticapitalista es evidente.) En cuanto a su envoltura formal, queda muy claro que **Espartaco** es un «ballet». Es decir, a diferencia de las grandes obras de su género (Desintoxíquese con **La Consagración**), la música sirve únicamente como acompañamiento de la parte visual, que por las fotografías del folleto debe ser tan ampulosa como la sonora. Líneas melódicas que «suenan a película de romanos», con claras influencias medioorientales, y una orquestación grandilocuente y mediocre, con poca originalidad y abundante confusión de planos sonoros.

La grabación es correcta, con una ligera falta de agudos en algunos pasajes. El álbum contiene un libreto en el que nos cuentan las vicisitudes de la obra. Se comprende que ha tenido muchas.—SANTIAGO HERRERO VILLA

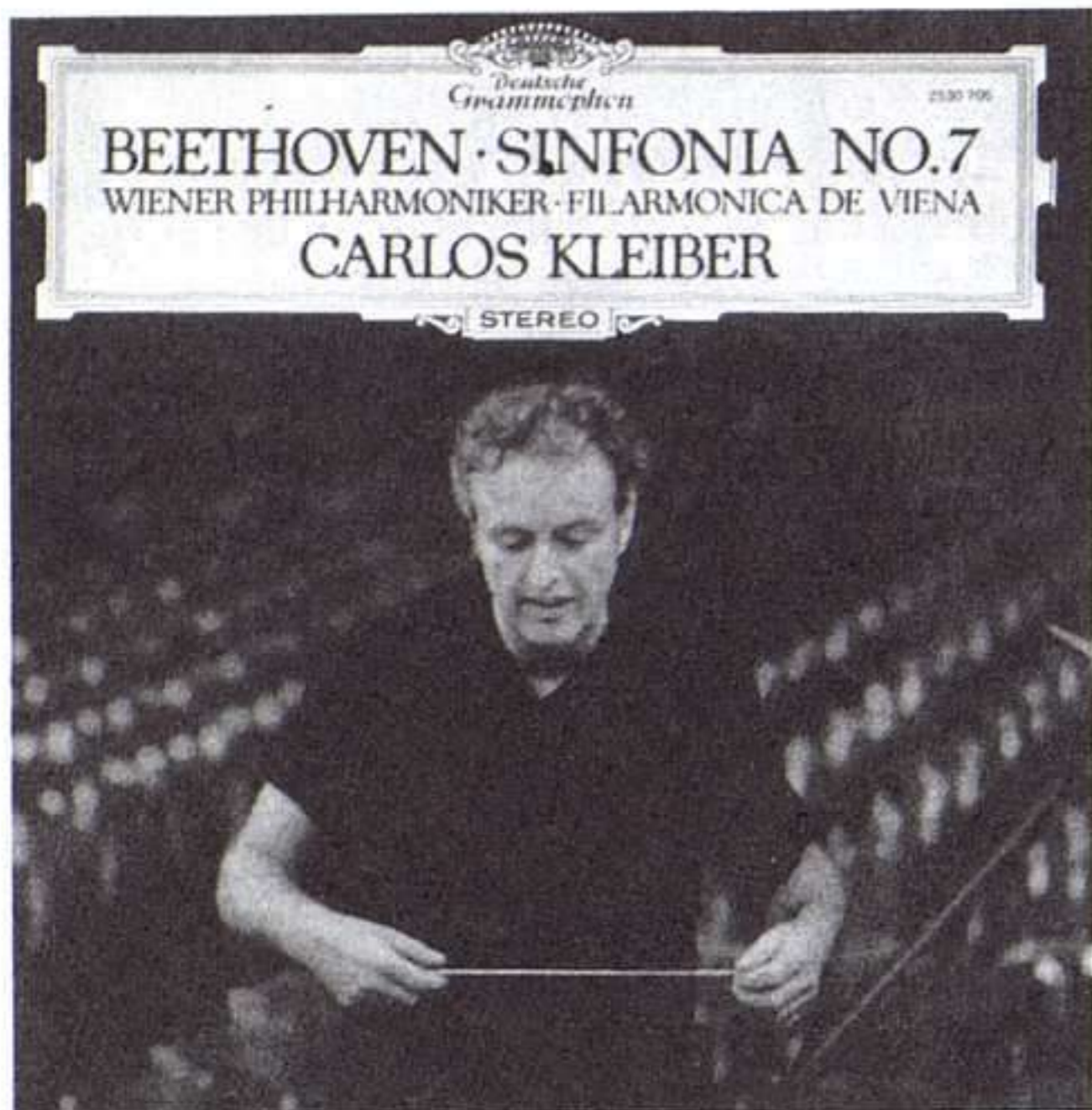
KHACHATURIAN, Aaran: **Espartaco**. Orquesta del Teatro Bolshoi. Director, Algis Zuratis. HISPAVOX-MELODIA, HMES 610-123/6. Precios normal y de oferta: 1.600 y 1.200 ptas.

OTROS ESTUDIOS

DOS KARAJAN PARA DOS BRUCKNER

Con prontitud que empieza a no ser excepcional, la firma discográfica que abajo se reseña ha lanzado al mercado español dos recientes grabaciones de von Karajan, sus más inmediatas aproximaciones discográficas a Anton Bruckner. Adelantemos al lector que nuestro juicio no es, precisamente, muy favorable, y—lo que es curioso—esta valoración negativa se justifica de manera muy distinta en una y otra sinfonías: esto es lo que ha motivado el título del presente artículo y lo que vamos a intentar explicar.

Comencemos por la **Cuarta Sinfonía**. No está muy lejos (1972) la fecha en que von Karajan había abordado la grabación de esta obra, acaso la más popular del ciclo sinfónico bruckneriano. Lo



BEETHOVEN: **Sinfonía número 7, en La mayor, op. 92.** Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Carlos Kleiber. D. G., 2530 706. P. V. P.: 450 ptas.

Segundo disco de Kleiber hijo, dedicado al ciclo sinfónico beethoveniano. Y primera decepción. No entro a juzgar el resultado de su primer acercamiento gramofónico a dicho ciclo: su famosa y a veces discutida **Quinta**. Sin necesidad de comulgar con los que la ensalzan a niveles de gloria, se puede decir que, comparativamente, existe un abismo entre aquélla y ésta que ahora comento. Los resultados obtenidos por Kleiber en la **Sinfonía en La mayor** son mediocres, malos a veces. Falto de clima, el «Allegretto» —muy vienés, por otro lado— resulta ligero, intrascendente. El tratamiento dado al poco inspirado tema melódico de este movimiento le hace aparecer prosaico, lejos de la dignidad que han sabido conferirle Furtwängler, Klemperer, Giulini o Knappertsbusch, por poner los mejores ejemplos. (Todos en EMI. Retirado el disco Furtwängler —joya inapreciable—, todos «inasequibles» al desalentado comprador hispánico.) El último movimiento parece irse de las manos al director. Los «staccati», tan acertadamente resueltos por Kleiber en otras ocasiones, llegan a resultar aquí exagerados, histéricos en algunas ocasiones. Maravilla el que los filarmónicos de Viena —en un auténtico alarde de pericia técnica— puedan responder a sus exigencias.

Por lo demás, el disco contiene toda la música escrita por el compositor y todas sus repeticiones. (Creo que es, junto con la grabación de Solti, la única que introduce la repetición de una veintena de compases del «Scherzo» antes de la primera aparición del «trío».)

En resumen: interpretación superficialmente nerviosa, falta de clima y un tanto propensa a la ligereza intrascendente, cuando no al histerismo.

Conclusión: Un notable error de un extraordinario, aunque impredecible director. Que sea el primero y último.—**F. P. G.**

BERLIOZ: **Sinfonía fantástica.** Orquesta Sinfónica de Bamberg. Director, Jonel Perlea. Marfer, Caudal Clásico M. 50-248-S. 225 ptas.

Debo empezar reconociendo mi debilidad por esta **Sinfonía**, y particularmente por la lectura de Boulez. Pero no voy a intentar comparar en ningún momento, porque tal comparación no es posible. La versión que comento es excesivamente plana. La riqueza de matices propuesta por Berlioz encuentra sólo una pálida sombra en el cuarto movimiento («Marcha a los 'scaffold'», según se anota en la carpeta). Falta también diferenciación tímbrica, la toma de sonido es mediocre, y sobre todo falta **tensión**, esa tensión que da vida a cualquier obra, pero a ésta mucho más. Además, la grabación está llena de «frituras».

Conclusión: Edición de segunda categoría a todos los niveles.— **S. H. V.**

BRUCH: **Concierto número 1 para violín y orquesta en Sol menor, opus. 26.**
TCHAIKOWSKY: **Concierto para violín y orquesta en Re mayor, opus 35.** Mayumi Fujikawa, violín. Orquesta Filarmónica de Rotterdam. Director, Edo de Waart. Philips, «estéreo», 6500 708. Precio venta al público: 425 ptas.

Dos aspectos de interés en este disco. De un lado, el inhabitual y generoso acoplamiento de las popularísimas obras. De otro, la presentación discográfica en España de la violinista japonesa Mayumi Fujikawa. Dotada de mecanismo y afinación irreprochables (aun en los temibles pasajes en dobles cuerdas, que tanto abundan en las dos obras), de notable musicalidad, que produce versiones muy claras y equilibradas, y de sonido muy bello, pero corto de volumen. Esta limitación dinámica y el excesivo pudor con que es abordado, restan impacto al **Concierto** de Tchaikovsky (compárese con Heifetz, Stern y —sobre todos— Oistray), provocando una cierta monotonía. Bruch se ve, en cambio, mejor servido, y el nivel es semejante al de las muchas y muy buenas versiones en catálogo, las más significativas de las cuales figuran abajo.

Estupenda prestación de orquesta y director. La calidad técnica del disco es la habitual en Philips: altísima, pese a los treinta y tres minutos de la cara 1.

Conclusión: Una buena grabación, aunque las obras que acopla puedan adquirirse, aisladamente, en mejores interpretaciones.—**R. A. M.**

Versiones recomendadas del catálogo español:

Concierto de Tchaikovsky:

1. Oistray - Filarmónica de Moscú - Rojdestvensky (Hispanvox).
2. Stern-Filadelfia-Ormandy (3 CBS).
3. Heifetz - Sinfónica de Chicago - Reiner (2 RCA).
4. Milstein-Filarmónica de Viena-Abbado (DG).

Concierto de Bruch:

1. Perlman-Sinfónica de Londres-Previn (EMI).
2. Menuhin - Sinfónica de Londres - Boult (EMI).

FRANCK: **Variaciones sinfónicas**, para piano y orquesta. Orquesta Sinfónica del Aire. Director, Alfred Wallenstein.
RACHMANINOFF: **Rapsodia sobre un tema de Paganini, opus 43.** Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Fritz Reiner. Artur Rubinstein, piano. RCA, SRL 1-9248 «estéreo». P. V. P.: 425 ptas.

Tres factores condicionan fuertemente la valoración de este disco:

a) Se trata de obras muy conocidas y ya grabadas, que no constituyen novedad. Todavía puede encontrarse esta misma versión de la **Rapsodia Paganini** acoplada con el **Concierto** de Grieg.

b) Los registros son de hace veinte años, aproximadamente, y suenan pasablemente, con soplo de fondo.

c) La duración es corta (apenas treinta y siete minutos) y el precio, de acuerdo con todo lo que antecede, excesivo.

¿Qué justifica entonces esta publicación? Sólo el nombre de Artur Rubinstein, quien, en plenitud de facultades, interpreta muy bellamente las dos páginas, bien secundado por Reiner y Wallenstein —mejor aquél que éste, claro—. Buenos comentarios de la obra de Franck.

Las versiones que se citan a continuación son, por lo menos, tan buenas como las aquí comentadas y suenan mucho mejor.

Conclusión: Se hace imprescindible la indicación, por parte de las Casas discográficas, de la fecha real de registro. El comprador debe conocer exactamente lo que adquiere.—**R. A. M.**

Variaciones sinfónicas: 1. Weissenberg-Filarmónica de Berlín-Karajan (EMI).
2. Larrocha - Filarmónica de Londres-Frühbeck (Decca).

Rapsodia Paganini: Ashkenazy-Sinfónica de Londres-Previn (3 Decca). Anievas-Nueva Filarmónica-Atzmon (3 EMI). Katchen-Filarmónica de Londres-Boult (Decca económico). Ortiz-Nueva Filarmónica Koizumi (EMI).

MENDELSSOHN: **Sinfonía número 3 en La menor, op. 56 («Escocesa»).** **Obertura «Mar en calma y viaje feliz», op. 27.** La Nueva Orquesta Filarmónica, de Londres. Director, Riccardo Muti. EMI, 065.02-731 Q «estéreo-cuadrafónico». 440 ptas.

Con este registro el joven director titular de la New Philharmonia londinense hizo su debut en música específicamente sinfónica, y de modo impresionante por cierto. Su electrizante y sensual temperamento, puesto de manifiesto en las dos obras de este disco, induce a considerar su dirección, si no con la nobleza e insuperable perfección de la lectura de Klemperer, sí, desde luego, con un refinamiento tímbrico y una profunda penetración en el lenguaje mendelssohniano como pocas veces se había escuchado en microsurco. En una primera audición del mismo lo primero que resalta es la acentuada gama de contrastes dinámicos conseguidos por Muti de la New Philharmonia (evidentemente, el ingeniero de sonido es punto esencial en esta espléndida grabación). En la **Sinfonía escocesa**, Muti es el primer director que observa la repetición

de la exposición en el primer movimiento. Los «tempi» elegidos (en este primer movimiento) a partir del primer «Allegro» (c. 64, «Allegro un poco agitado») son sensiblemente más lentos y reposados que las indicaciones metronómicas indicadas en la partitura, pero que le prestan al movimiento una mayor coherencia estructural y un cálido y sensual aliento que, a mi juicio, no poseen otras versiones de la **Escocesa**, como las de Abbado, Karajan o Bernstein, quizá más brillantes y, en consecuencia, más inadecuadas (creo que con brillantez difícilmente se puede dar la sensación del brumoso paisaje escocés, tal y como quería el compositor). A mi modo de ver, sólo Klemperer supera a Muti, tanto por la nobleza expositiva como por la enorme tensión interior. En el «Scherzo», esta vez con escrupulosa observación de los «tempi» señalados, Muti logra delicados matices de humor, con una claridad que en nada desmerece de la proverbial cristalinidad en las texturas de la versión de Klemperer (quien mantiene a lo largo de la **Sinfonía** el mismo tiempo lento —con ligeras variantes—, hecho éste que redundaría en favor de la estructura sinfónica de la obra, pero que en el citado «Scherzo» a mí, personalmente, me resulta pesante en exceso —Klemperer interpreta negra = 96 y la partitura indica negra = 126—). En los dos últimos movimientos de la **Sinfonía** también me parece la versión de Muti superior a las lecturas de Abbado (incisivo, con falta de lirismo), Karajan (a mi modo de ver, preocupado más por matices de dinámica y estructura que por la esencia de la obra) y Bernstein (temperamental en sumo grado, increíblemente caprichoso y cambiando la dinámica «ad libitum»). Finalmente, la coherencia interna conseguida por Muti entre los cuatro movimientos de la obra, conjuntándolos en un todo orgánico, permiten, sin duda, situar esta versión de la **Escocesa** bastante por encima de las versiones indicadas al final (salvo la excepción ya hecha de Otto Klemperer —al menos para mí—). El disco se completa con una luminosa versión de la bellísima e infrecuente obertura **Mar en calma y viaje feliz** (basada, como se sabe, en los poemas de Goethe **Meeresstille und glückliche Fahrt**), soberbiamente interpretada por Riccardo Muti en la mejor línea de tradición romántica y recordándome en muchos momentos la versión del inigualable Carl Schuricht, teniendo sobre éste la ventaja de una grabación superior. En definitiva, la New Philharmonia con su director dan la impresión de haberse pasado la vida interpretando obras de Mendelssohn. El disco está correctamente presentado; sonido muy bueno y documentadas notas en la contracarpeta (me permito observar un pequeño detalle respecto a la traducción castellana del título de la obertura, que viene como **Mar en calma y viaje próspero** (!) —a lo mejor es que Mendelssohn efectuaba un viaje de negocios...—).

Conclusión: Disco magnífico, soberbias interpretaciones y excelente sonido.

Versiones comparadas de la **Sinfonía escocesa**:

1.ª Philharmonia Orchestra. KLEMPERER (+ obertura de **Las Hébridas**). EMI.



- 2.ª Sinfónica de Londres. ABBADO (+ **Sinfonía italiana**). DECCA.
 3.ª Filarmónica de Berlín. KARAJAN (+ obertura de **Las Hébridas**). DG.
 4.ª Filarmónica de Nueva York. BERNSTEIN (+ **Sinfonía Reforma**). CBS.

Versión comparada de la obertura **Mar en calma y viaje feliz**:

Orquesta Filarmónica de Viena. CARL SCHURICHT (DECCA, no en España).— E. P. A.

SAINT-SAENS: **Sinfonía número 3, en Do menor, op. 78 (Sinfonía con órgano)**. Gaston Litaize, órgano. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Daniel Barenboim. D. G., 2530-619. P. V. P.: 450 pesetas.

Es difícil juzgar un producto como el que nos presenta Deutsche Grammophon. Mis compañeros de RITMO lo han hecho ya en un aspecto: el técnico; este disco obtuvo el premio a la mejor grabación para el año 1976 correspondiente al apartado «Calidad técnica». Indudablemente, el premio parece bastante merecido (la seguridad sólo se obtiene habiendo oído **todo** lo publicado, lo cual es obviamente muy difícil), y creo que es uno de los discos más logrados, en este aspecto, que he tenido ocasión de escuchar. El rango dinámico de la obra grabada es muy extenso, y está todo él recogido con precisión y claridad. No hay distorsión ni apreciables resonancias parásitas, siendo el sonido siempre brillante, puro, real. Otro aspecto técnico a destacar es el de ser ésta la primera vez que se recogen simultáneamente los sonidos del órgano y la orquesta, situados ambos en bien distintos lugares: Chartres (Francia) y Chicago (Estados Unidos). La sincronización es perfecta y se realizaría —supongo— mediante «video-telecomunicación». (¿Se imaginan una grabación de **Los maestros cantores** realizada por cada intérprete desde su casa, cómodamente instalado en su sillón favorito?)

Hasta aquí no hay problemas para la emisión de un juicio. Como tampoco los hay por lo que se refiere a la interpretación. Barenboim «expone» la partitura hasta sacar la última gota de música que ésta contiene. Pienso que la musicalidad es cualidad innata en el joven director, y ello le permite no perderse en aparentes artificios y dar a su discurso una coherencia impecable. La batuta se esfuerza en obtener la máxima claridad posible, re-



COLECCION DE MUSICA CONTEMPORANEA

Ultimo lanzamiento de cinco nuevos LPs. WERGO



G. LIGETI

REQUIEM - LONTANO - CONTINUUM
 (Gran Premio del Disco de la Academia Charles Cros, de Francia, y Gran Premio Alemán del Disco)
 LP 70-5013

K. STOCKHAUSEN

KONTAKTE, para sonidos electrónicos, piano y percusión
 LP 70-5014

M. KAGEL - J. CAGE

IMPROVISATION AJOUTEE VARIATIONS I
 LP 70-5015

W. LUTOSLAWSKI

SINFONIA NUMERO 1 Y SINFONIA NUMERO 2
 LP 70-5016

L. NONO

CANTI DI VITA E D'AMORE - PER BASTIANA - OMAGGIO A VEDOVA
 LP 70-5017

CONCURSO BELA BARTOK

Cada disco de este lanzamiento contiene cuestionario para optar al sorteo de tres colecciones de la INTEGRAL DE BELA BARTOK (39 LPs. de importación), recientemente presentada por HISPAVOX, S. A.

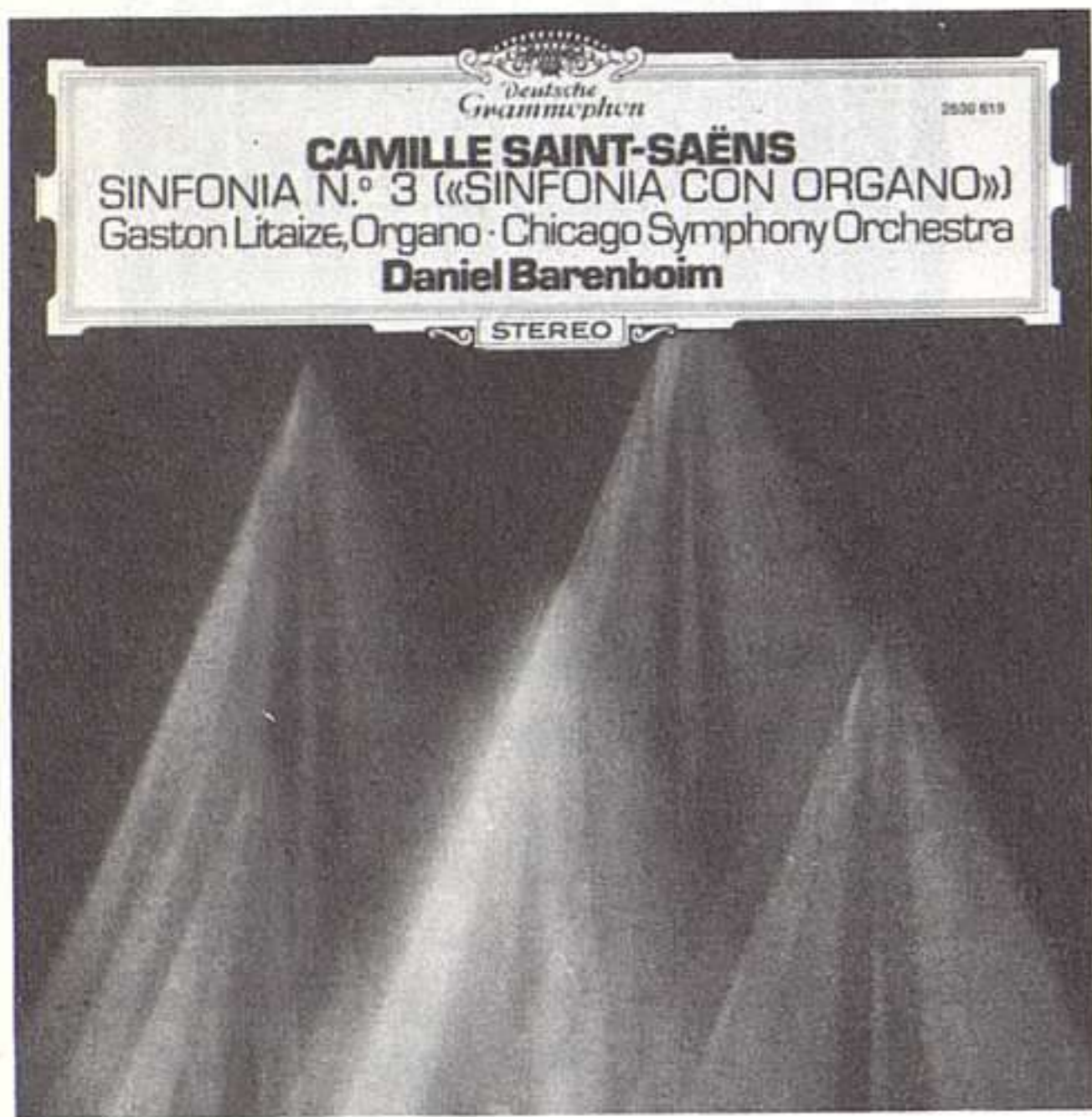
Otros compositores de vanguardia incluidos en nuestra colección:

L. DE PABLO - C. HALFFTER - T. MARCO - X. BENGUEREL - L. BERIO - P. BOULEZ

saltando así la riqueza tímbrica —muy bien empastada por Barenboim— de la obra. La grabación de planos sonoros está extraordinariamente conseguida, incluso en los «fortissimi». Además, la Orquesta responde a la perfección. El virtuosismo es colectivo y sería difícil el destacar secciones.

Pero... ¡lástima que se hayan reunido tantos buenos comensales a tan pobre mesa! La **Sinfonía con órgano** es obra intrascendente, hueca a ratos, pedante y academicista casi siempre. O, al menos, así me lo parece. El que esta grabación nos permita oír todo lo que de música contiene, es un hecho, indudablemente, positivo. Pero nada más.

Conclusión: Algo parecido a lo que decían del Cid: «¡Dios, qué buen disco si hubiese buena obra!».—**F. P. G.**



SCHUBERT: **Sinfonía número 8** («Inacabada»). HAYDN: **Sinfonía número 104** («Londres»). Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Herbert von Karajan. EMI, 065-02643 Q («Cuadrafónico»). P. V. P.: 440 ptas.

Si al atractivo del nombre de Karajan y su Orquesta unimos la popularidad de las obras y el sistema de grabación empleado, obtenemos sobre el papel un registro de gran proyección. Siempre se espera lo mejor de un director como Karajan, y esto hace que, una vez escuchado el disco, la decepción sea aún mayor.

Los «tempi» elegidos por Karajan para la hermosa obra de Schubert siguen la línea habitual (Böhm, Kertesz, Sawallisch, etcétera) de dilatar los movimientos, convirtiendo así en más lentos de lo normal las denominaciones, por otro lado vagas, de «Allegro moderato» y «Andante con moto». A pesar de que la duración es prácticamente igual a la de Sawallisch (aproximadamente, veinticinco minutos y quince segundos) —por citar una de las mejores—, los resultados con Karajan son muy distintos: todo parece calculado y medido, la lectura está falta de espontaneidad y desmayada en ocasiones —tema en «staccato» de la cuerda en el segundo movimiento, compases 32 a 44—. Hay, sí, momentos extraordinarios y de gran belleza— el famoso tema en Sol mayor de los «cellos» en el primer movimiento, compases 44 a 52, o el tema central de la cuerda en el segundo, compases 113 a 130—, gran dominio técnico, perfección

y claridad —aunque a veces los trombones se pierdan, como en el desarrollo del primer movimiento, compases 176 a 190—. Esta versión queda por debajo de las excelentes de Sawallisch (Philips) y Kertesz (Decca), sin olvidar las genialidades de Böhm (Decca extranjero) con la Filarmónica de Viena —para la cual parece haber sido escrita la obra— y Krips (Decca), en la misma línea y orquesta que la de Böhm, y de posible reedición en España.

«¡Cuán incomparablemente más difícil resulta para un director la ejecución de una sinfonía de Haydn, siempre que realmente toda la impulsividad, toda la efusión íntima, toda la agresividad y alegría desbordante de esa música se destaquen y adopten formas concretas! Esta tarea resulta mucho más difícil que la ejecución de la mayoría de las obras contemporáneas.» Pues bien, todas esas cualidades a que se refería Furtwängler están ausentes de este registro. De entrada, Karajan nos «sorprende» con una orquesta muy nutrida, poco habitual en Haydn —aunque sea su última sinfonía—; la articulación, uno de los secretos de esta música, queda destibujada; la alegría, perdida, y la vitalidad, apagada. Al igual que en Schubert, no es la Filarmónica de Berlín la orquesta más idónea para su interpretación, que requiere una cuerda más incisiva y transparente. En España es plenamente recomendable la versión de Jochum (DG), seguida por la antigua de Karajan (Decca) —mejor que la presente—. En el extranjero, la de Klemperer (EMI) es de obligado conocimiento.

La calidad técnica es muy alta, con una grabación nítida y brillante, de acústica amplia y un prensado immaculado —salvo una ligera distorsión al final de la segunda cara, debido a su extensión.

Conclusión: Con lo dicho anteriormente, interesante la **Incompleta** y discreta la **Londres**.—**F. G. O.**

SCHUMANN, ROBERT: **Concierto para piano y orquesta en La menor, op. 54**. Dezsö Ranki, piano. Orquesta de la Radio-Televisión Húngara. Director, György Lehel. Hungaroton - Hispavox 660-16 (LS). P. V. P.: 400 ptas.

Uno de los más bellos **Conciertos para piano** del Romanticismo es el compuesto por Robert Schumann en la tonalidad de La menor; es también uno de los que más armoniosamente plantean y resuelven la relación piano-orquesta. Lejos del piano solitario de los **Conciertos** chopinianos, del piano orquestal de Franz Liszt y del exceso sinfónico de Brahms, podemos conceptualizar esta maravillosa obra como una lección de equilibrio y un milagro de intimismo poético.

Ni un ápice de concesión al virtuosismo superficial destiñe la pureza del lirismo schumaniano, virtud —tremenda virtud— apreciable en el enfoque exclusivamente musical de la cadencia inserta al final del primer movimiento. Esta partitura exige al ejecutante, más que un despliegue efectista de medios técnicos, un verdadero talento interpretativo, siendo excelente prueba de examen para juzgar el de los pianistas de la nueva generación: por lo oído en el disco de Hungaroton, el joven Dezsö

Ránki (veinticinco años) es buen músico y pianista. Mecanismo fácil, grato sonido y voluntad expresiva son cualidades suficientes que avalan el anterior juicio, por entero positivo; falta, sin embargo, ese «algo» difícilmente explicable que separa la buena versión de la modélica, y que por su juventud no puede ofrecernos todavía Dezsö Ránki... En resumen, aceptable versión la suya. El acompañamiento de la Orquesta de la Radio-Televisión Húngara es sobrio y equilibrado, aunque quizá note en la eficaz labor de su director —György Lehel— una cierta dosis de rutina y convencionalismo.

El sonido de la grabación es algo opaco; excelente el equilibrio en la presencia sonora del piano y la orquesta; algo insulsa la presentación del estuche y buenos los comentarios de carpeta.

Conclusión: Correcta interpretación del **Concierto para piano**, de Schumann —algo corta de expresividad—, a cargo de un joven valor del pianismo húngaro, bien secundado por la batuta de György Lehel. Este concierto sólo en un disco es poca cosa.—**L. J.-C.**

CAMARA

BEETHOVEN, L. VAN: **Los «Tríos» para piano** (versiones originales). Trío Mozart. Basf, 95.93274. P. V. P.: 425 ptas.

BASF, interesada siempre por descubrirnos la sonoridad de las obras del repertorio en sus versiones originales, al servicio de una verdad histórica, nos ofrece ahora en un álbum de cinco LPs la integral de los **Tríos** de Beethoven.

Los encargados de esta misión son el experimentado y joven Trío Mozart, formado por L. Hokanson, piano; A. Diedrichsen, violín, y W. Herzer, violoncello, que en instrumentos de época interpretan los **Tríos** de los **Opus 1, 11, 70 y 97**, así como otras obras de audición infrecuente, integrados por un trío formado en 1789, **Wo. 38**; unos tiempos sueltos, **Wo. 39**, y las doce variaciones sobre un aria de la ópera **Las hermanas de Praga**.

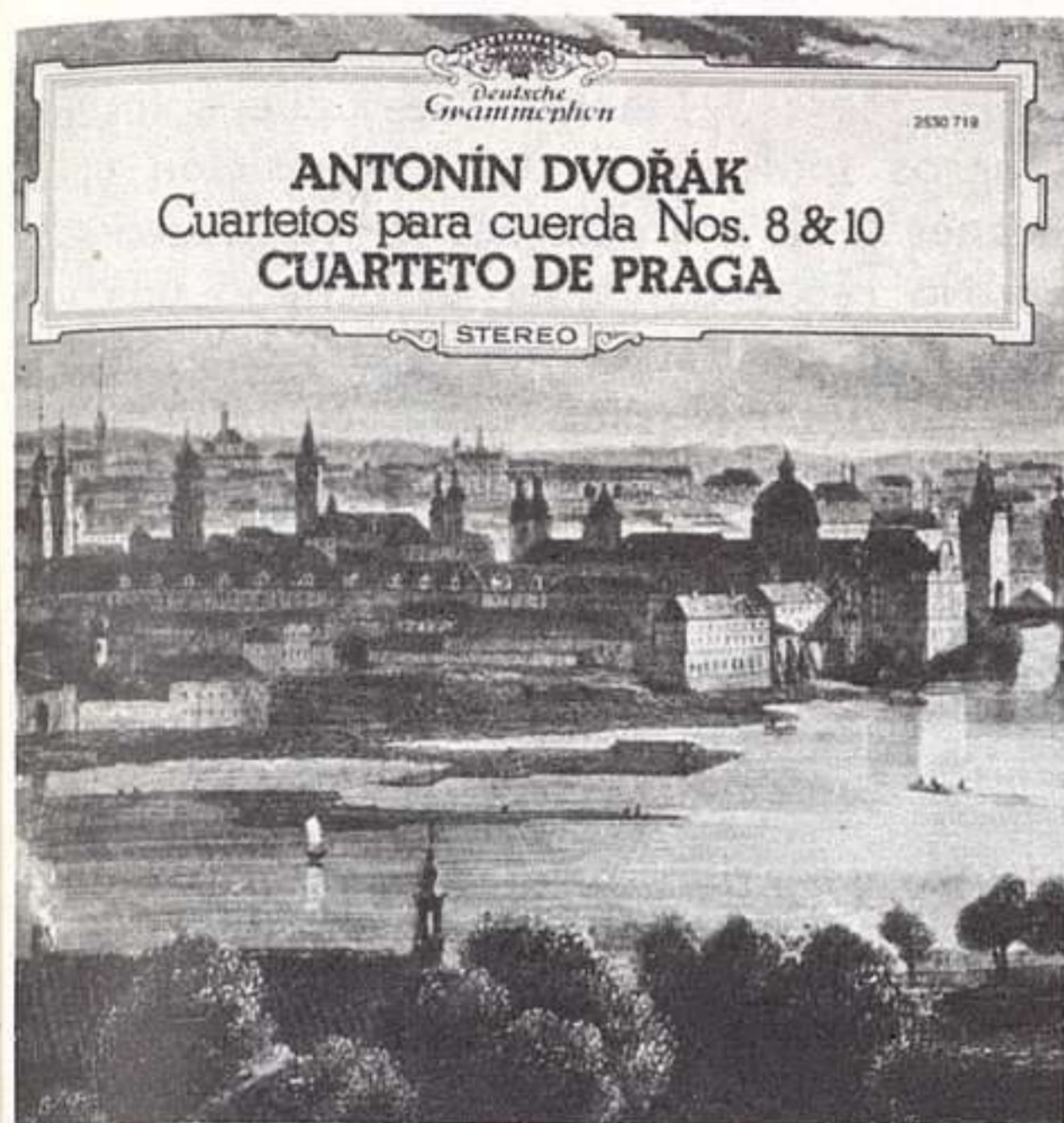
La especial característica de este álbum radica en el redescubrimiento del «Hammerklavier» Broadwood, de 1802, cuya mayor perfección técnica y su mejor adaptabilidad a los instrumentos de arco excitó la creatividad de Beethoven. Antes de continuar conviene advertir que, al escuchar este tipo de interpretación, el resultado sonoro final es diferente a lo que normalmente vivimos en los conciertos, pues el equilibrio sonoro y el fraseo de los instrumentos se rigen por leyes distintas a la de los instrumentos de hoy.

Y llegamos al momento de escuchar las obras en los elementos ideales que su autor soñó, para concluir que el resultado final es algo decepcionante, porque, a pesar del entusiasmo de los intérpretes, el Beethoven obtenido resulta frío, fundamentalmente por la distancia que nos separa del piano de martillo, cuya capacidad expresiva es menor que la de los pianos de hoy en día.

Por otro lado, frente a la escasa discografía existente dedicada a los tríos beethovenianos, de los que únicamente puede

mos obtener, además de la presente, una integral a cargo de Fournier, Kempff y Szering (D. G.), este álbum, por su finalidad, quedaría relegado a un puesto de documento histórico, interesante para coleccionistas. Por tanto, pediría a EMI que reeditara aquella integral realizada no hace mucho tiempo por D. Barenboim, P. Zukerman y J. Du Pré.

Conclusión: Unas interpretaciones distintas de unas obras que debieran estar mejor representadas en nuestros catálogos.—A. M. J.



DVORAK, ANTONIN: **Cuartetos para cuerdas números 8 y 10.** Cuarteto de Praga. D. G., 2530719. P. V. P.: 470 ptas.

Dos **Cuartetos** más, los números 8 y 10, vienen a unirse a la serie, que esperamos se complete dentro de poco tiempo, de los **Cuartetos** que del compositor checo Antonin Dvorak viene publicando la D. G. Las versiones se deben, como en casos anteriores, al Cuarteto de Praga, quienes nos han ofrecido hasta ahora los **Números 12, op. 96 («Americano»); números 13, op. 106 y Número 14, op. 105.** Ya desde el inicio de la aventura se había alabado esta buena realización, que nos acercaba a una parcela de la producción de Dvorak prácticamente desconocida entre nosotros, salvo alguna incursión por «libre», como la publicada, del Cuarteto Janacek, por Decca.

Los dos **Cuartetos** aunados en el presente disco corresponden a momentos distintos de la vida de su autor. El **Número 8, en Mi mayor**, fechado en 1876, opus 27 u 80, según la edición consultada, es, en conjunto, una obra dramática, atravesada constantemente por momentos sombríos, tristes e inquietos, a los que sabiamente se añaden los elementos eslavos que realzan las características de la obra, dando como resultado uno de los mejores cuartetos de su autor.

El **Cuarteto número 10, en Mi bemol mayor, opus 51**, fechado en 1878, es el reverso del anterior; escrito a instancias de unos músicos que deseaban para su lucimiento una obra de características eslavas, refleja un momento en el que Dvorak, totalmente inmerso en el estudio del folklore checo, ve cómo su fama comienza a consolidarse; por tanto, el resultado final es una obra optimista, llena de lirismo, apasionamiento, no sin algún deje melancólico, en el que los elementos esla-

vos se entremezclan entre sí y originan bellos efectos, como el comienzo de la elegíaca «Dumka», en la que el primer violín introduce el tema rodeado por los «pizzicatos» de los demás instrumentos a modo de arpa, o las románticas frases de la romanza, o la vital «Skocna» que cierra la obra.

La interpretación es extraordinaria. El Cuarteto de Praga, cuyo sonido resulta ideal para la música de su compatriota, resalta todos los aspectos tanto dramáticos como líricos de las obras, contrastando, acelerando, matizando al servicio de una música que en sus manos se vuelve más humana.

Conclusión: Dos versiones magníficas de unas obras que son estreno para muchos.—A. M. J.

SCHUBERT, FRANZ: **Cuarteto para cuerdas, número 14, D. 810 («La muerte y la Doncella»).** Cuarteto del Collegium Aureum. Basf, 37.93626, «stereo» Precio: 425 ptas.

El **Cuarteto número 14, D. 810**, de Franz Schubert, conocido con el sobrenombre de «La muerte y la doncella», es otro gran ejemplo de cómo su producción «liederística» llegó a serle motivo de inspiración, ya que el segundo movimiento, «Andante con variaciones», eje de la obra, está basado en el célebre «lied».

La presente grabación, debida al Cuarteto del Collegium Aureum, Basf, está en la línea seguida constantemente por el Collegium de interpretar las obras con los medios de la época. En este caso, para lograr la fidelidad deseada, sustituyen la moderna cuerda de acero por la antigua de tripa, que dotaba de un sonido más potente a los instrumentos de cuerda.

La interpretación del **Cuarteto** es dramática y romántica, destacando la brillantez del primer movimiento, que es lo más logrado de esta versión. En el segundo, el célebre «Andante», encontramos momentos de gran intensidad y melancolía, aunque las últimas variaciones resulten expuestas con poca claridad. El «Scherzo» y el «Presto» se resuelven brillantemente, sin llegar a la belleza de otras versiones.

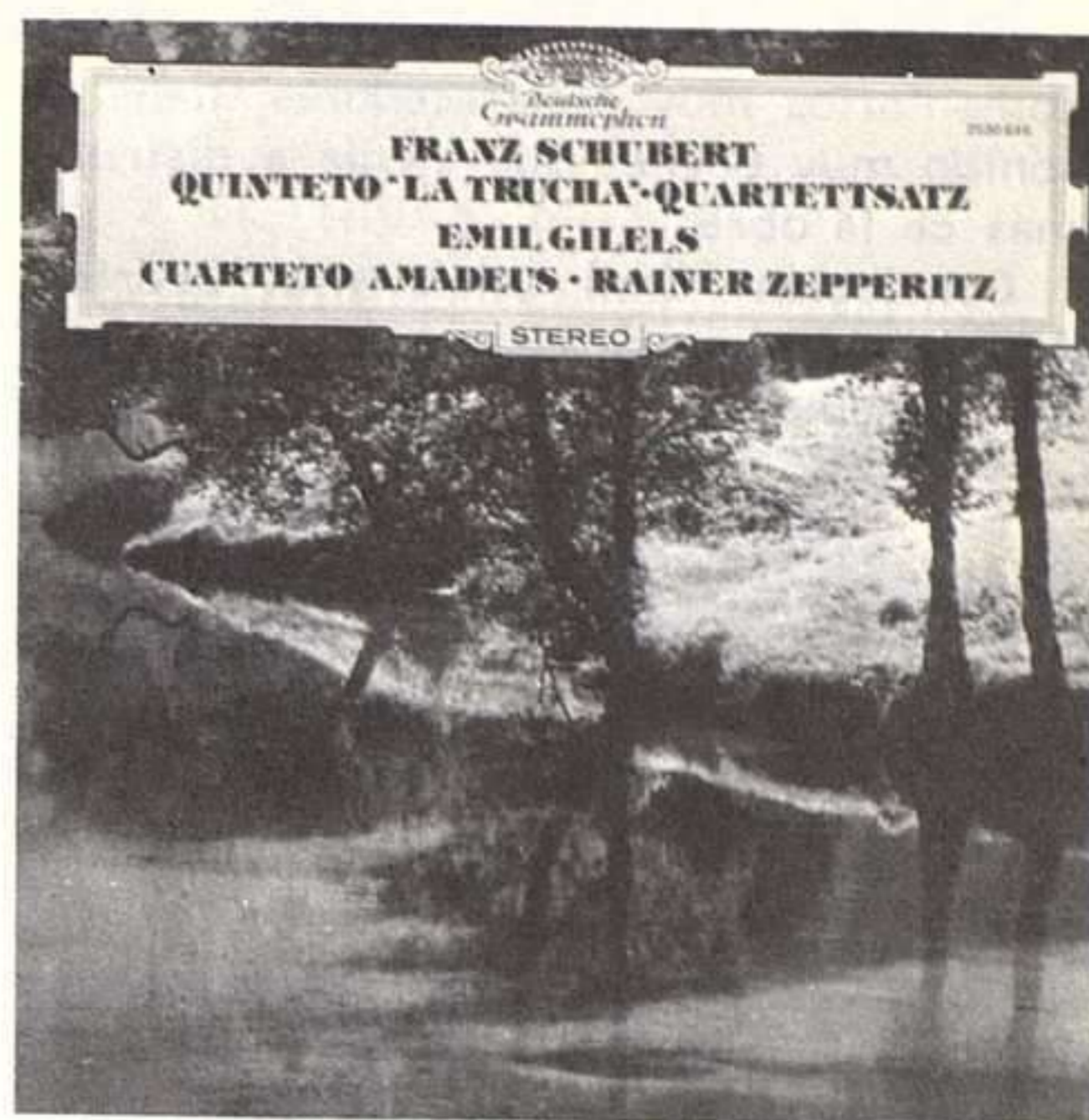
Es de destacar el sonido de esta grabación, tanto por la pureza tímbrica de los instrumentos como por el local empleado: la sala de caza del castillo de Schwetzingen, cuya reverberación aumenta la belleza del **Cuarteto**.

Conclusión: Una discreta interpretación con buenos momentos, que indudablemente no puede competir con otras versiones, comenzando por la del Cuarteto Filarmónico de Viena, clásico indiscutible.

A. M. J.

FRANZ SCHUBERT: **Quinteto «La Trucha»;** Quartettsatz. Emil Giljels, Cuarteto Amadeus, Rainer Zepperitz. D. G. C. 2530646. P. V. P.: 470 ptas.

Alfred Brendel, en una entrevista concedida a RITMO (número 449), opinaba que los más grandes descubrimientos musicales de la posguerra eran Mahler y Schubert. Desgraciadamente, ambos músicos han comenzado a ser conocidos como merecían entre nosotros mucho tiempo



después de la firma del armisticio, siendo el «caso Schubert» más triste, si cabe, que el de Mahler, ya que su repertorio ha estado limitado a media docena de obras que le hacían acreedor del irónico título «Sentimental», si bien esta imagen va desapareciendo gracias a la difusión de su obra más fundamental y seria.

Fuera de esta trayectoria tan desgraciada se encuentra el **Quinteto «La Trucha»**, que es, con mucho, la obra de cámara más popular y difundida de su autor, en parte por las famosas variaciones del cuarto movimiento, que dan el nombre a la obra, y porque en el **Quinteto** se sintetizan admirablemente los elementos más característicos del mundo de Schubert: melodismo peculiar, lirismo, sentimientos amables hacia la Naturaleza y el hombre, etc. Así, por tanto, no es de extrañar que a la hora de buscar una buena versión podamos escoger entre varias sin tener que encargarla al extranjero.

La versión comentada, presentada por D. G., es la segunda que nos ofrece dicha Casa discográfica, y la segunda que nos brinda el Cuarteto Amadeus (la primera, con Y. Menuhin, EMI, descatalogado), el cual esta vez cuenta con el concurso del admirable pianista ruso Emil Giljels y el contrabajista Rainer Zepperitz.

La lectura que el conjunto nos ofrece de la obra es de una gran claridad y brillantez. No es frecuente escuchar interpretaciones tan entusiasmadas como la presente. En todo momento se nos muestran sin dificultades aparentes todas las líneas melódicas de la obra, destacando especialmente la vitalidad del primer movimiento o la tercera variación del cuarto movimiento, en la que el solista del contrabajo supera todas las interpretaciones grabadas hasta la fecha. En conjunto, ésta va más lejos de las interpretaciones a lo vienés de J. Demus/Colegium Aureum (BASF) y C. Curzon/Octeto de Viena (Decca); aunque se añore una cierta ensoñación más schubertiana que sí le imprimen de principio a fin la Haebler con el conjunto de Grumiaux (Philips), logrando desde todos los puntos de vista la versión más equilibrada y luminosa de cuantas conozco.

Completa el disco una buena interpretación de la pieza para cuarteto **Quartettsatz**, obra que Schubert inicialmente había destinado a primer movimiento del **Cuarteto número 12**, pero que, finalmente, quedó, como otras muchas obras del maestro, inacabada, apuntando en ella un romanticismo exaltado.

La grabación, a la que preceden unos comentarios muy esclarecedores, tiene un sonido muy bueno, que ayuda a disfrutar más de la obra.

Conclusión: Emil Gilels y el Cuarteto Amadeus en una de las mejores «Truchas» que podemos escuchar.—A. M. J.

BRAHMS: Danzas húngaras números 1 a 21 (completas). Alfons y Aloys Kontarsky, piano a cuatro manos. DG, 2530710, «estéreo». P.V.P.: 475 ptas.

Tras haber escuchado tantas veces estas piezas en perversas transcripciones, resulta delicioso reencontrarlas en su forma original, que les restituye su indiscutible belleza. No se trata, ciertamente, de «gran música», y el propio Brahms, consciente de ser poco más que transcriptor, no atribuyó a estas **Danzas** número de «opus». Pero recreadas en forma tan correcta, fresca y brillante, nadie dejará de gozar al oír las familiares melodías de las **Números 4, 5 ó 1** (ésta sorprendentemente brahmsiana). Los hermanos Kontarsky nos ofrecen, como en su Ravel-Debussy de hace un par de años, una estupenda versión, de bella sonoridad y claras texturas, favorecida por la calidad del registro. La interpretación, de corte más bien objetivo, dignifica la música a expensas —no siempre, y en pequeña medida— de la espontaneidad, que Katchen ofrece en mayor grado. Sin embargo, la brillantez sonora del disco actual supera levemente al del citado pianista (que toca solo el primer cuaderno y con Jean-Pierre Marty el segundo; es decir, las **Números 11 a 21**) y también la excelente lectura de Walter y Beatriz Klien, por lo que esta nueva grabación, bien presentada, puede recomendarse vivamente.

Conclusión: Disco muy grato.—R. A. M.

Otras versiones:

- Katchen, J. P. Marty (Decca económico).
- W. B. Klien (Musidisc, económico).

INSTRUMENTAL

BRAHMS: Música para piano por Artur Rubinstein. Sonata, opus 5. Intermezzo, opus 116,6. Romanza, opus 118,5. RCA LSC, 2459.

Cuatro Baladas, opus 10. Capricho, opus 76,2. Dos Rapsodias, opus 79. Tres Intermezzi: opus 116,5; opus 117,2; opus 118,6. RCA LSC, 3186. Dos discos «stéreo». Precio unitario: 475 ptas.

«Como lo indica el carácter de las partituras, son de tan profunda intimidad que resulta difícil comprender cómo pudiese llegar su mensaje a la gran masa.» Espero que el autor de este comentario —no es otro que el propio Artur Rubinstein— sea, mediante estas grabaciones, el encargado de popularizar la música pianística de Brahms, sobre todo las últimas **Opus 116 a 119**, «auténticas composiciones de música de cámara... que arrebatan el corazón» (A. Rubinstein).

La enorme celebridad del Brahms sinfónico ha sido —parcialmente al menos— responsable del relativo olvido en que

yace no sólo su obra pianística, sino también la de cámara, raramente escuchadas en concierto. Por eso, ante dos discos que recogen una personalidad de tanta fuerza comunicativa como la del pianista polaco; que brinda unas entusiastas, arrolladoras versiones de la **Sonata** y de las **Rapsodias**; que sabe cantar con esa bella voz (ese bello sonido) las juveniles **Baladas**, a las que infunde, como a todo lo que toca, su enorme espíritu vitalista, ante este testimonio de vida, el juicio crítico debe enmudecer. Una vez conocidas las obras incluidas, el oyente que sienta «arrebata-do su corazón» y necesite saber qué piezas integran la **Opus 119**, cuáles completan la **Opus 117** o cómo son las dos primeras **Sonatas**, hallará en Katchen (nueve discos Decca económicos) un intérprete de más amplia paleta sonora; más fantástico en la **Sonata, Baladas o Rapsodias**, y sobre todo de mayor profundidad en las **últimas opus**. Y tal vez la magia sonora de Gilels (DG) le amplíe horizontes. Pero Rubinstein habrá sido, posiblemente, el descubridor de un mundo realmente distinto, que merece la pena visitar.

Jugosos comentarios, buen sonido y mediano prensado.

Conclusión: Si no conoce el piano de Brahms, no dude en adquirir estos discos. Caso contrario, creo innecesario que yo se lo recomiende.—R. A. M.

Otras versiones:

- **Baladas, opus 10. Fantasías, opus 116.** Gilels (DG).
- **Obra completa para piano.** Katchen (álbum Decca económico).

F. CHOPIN: **Valses.** Colección completa. Pianista, Guiomar Novaes. MARFER, M: 50.256. S.

F. CHOPIN: **Baladas números 1, 2, 3, 4; Fantasía en Fa menor, op. 49.** Pianista, Peter Frankl. MARFER, M: 50.251. S. P.: 250 ptas.

Después de oír los dos registros de la reseña, y buceando en los aspectos negativos de estas dos grabaciones de Marfer, confieso mis dudas a la hora de elegir el vicio más detestable de las mismas: si la pavorosa mano izquierda de Guiomar Novaes o la enojosísima y continua presencia de vibraciones en las dos caras del disco de los **Valses**, y sobre todo de la cara «B» del de las **Baladas**. El resultado es un producto inaudible e inaceptable, que muy poco beneficia a la Casa Marfer y a los amantes de las series económicas.

Peter Frankl, pianista con más técnica que alma, es el encargado de interpretar las cuatro hermosísimas **Baladas** y la formidable **Fantasía**, de Chopin. La versión de Frankl nos revela la presencia de un ejecutante de cuerpo entero, poseedor de grandes cualidades técnicas: soberbio mecanismo, buen juego de octavas, considerable poderío sonoro y notable virtuosismo. Sin embargo, la audición de estas obras no me ha emocionado: la técnica no está regida, en este caso, por una musicalidad profunda. Así, la **Primera Balada** adolece de falta de poesía y hondura expresiva; en la segunda, una versión de gran apasionamiento técnico y mecánico, se echa de menos una mayor tranquilidad

estructural y expositiva; siendo notable la lectura pianística de la tercera **Balada**, la interpretación de la cuarta es, en mi opinión, la más coherente de todas.

En la **Fantasía** corrobora Peter Frankl el juicio anteriormente emitido: mayor peso específico en el bagaje técnico que en el puramente musical. La ejecución de Frankl, de gran fulgor mecánico, resulta viciada por el tono enérgico en exceso de su lectura, que niega el ensueño del heroísmo. Como detalles negativos concretos se pueden aducir la ausencia del clima misterioso y dubitativo que exige la exposición del tema inicial, la rapidez y falta de profundidad en la maravillosa frase de terceras y sextas que sigue a los primeros motivos de la composición y, en general, la gran dureza de su fraseo.

No recuerdo haber escuchado una versión de los **Valses** tan desastrosa como la de Guiomar Novaes. Tampoco he oído nunca un acompañamiento tan punzante y antimusical como el de su mano izquierda. La diferencia existente entre la versión de Ingrid Haebler y la que se comenta es, sencillamente, abismal. No creo que una interpretación tan desdichada como esta merezca mayor comentario.

Por último, creo necesario hacer tres precisiones a Marfer; primera, la colección completa de los **Valses** abarca diecinueve, y no quince; segunda, la **Fantasía** no está escrita en Fa «mayor» —como erróneamente advierte la portada— sino en Fa «menor»; y tercera, las llamadas series económicas deben ofrecer unas garantías mínimas de calidad en la grabación que, al menos en estos dos discos, no se han respetado (salvo que los dos ejemplares que me han sido entregados para criticarlos sean diferentes a los demás).

Conclusión: Aprobado para Peter Frankl y sendos suspensos para Marfer y Guiomar Novaes.—L. J.-C.



FRANZ LISZT: **Grandes obras para piano, II. Retratos históricos húngaros** István Széckeny, Jozsef Erötvös, Mihály Vorösmarty, Laszlo Telaky, Ferec Deak Sandor Petöfi, Mihály Mosonyi. **Vals olvidado, número 4. La góndola fúnebre números 1 y 2. Bagatela sin tonalidad** Ernö Szegedi. Huns, 660-15. Distribuido por Hispavox. Gran Premio del Disco de la Academia Charles Cros de Francia. P. V. P.: 425 ptas.

Este registro es uno de los más valiosos en las series Liszt de Hungaroton. Hay que

LIMPIADISCOS AUTOMATICO

VAC O rec[®]

MODELO 200-E

¡ Algo fuera de serie en el cuidado de sus discos !

EN SEGUNDOS, VAC-O-REC

- Quita las micropartículas de polvo sumamente perjudiciales que aunque no pueda verlas están dentro del surco del disco
- Descarga la electricidad estática acumulada
- Limpia el polvo automáticamente

**¡AUTOMATICAMENTE!.....
¡CON SEGURIDAD!**

¡ El conservador ideal para todos sus discos !

33-1/3 -45-78 RPM

**¡OIGA LA DIFERENCIA
DEL SONIDO LIMPIO!**

- Más fidelidad
- Menos distorsión
- Tonos verdaderos
- Sin "pops"
- Sin "crujidos"
- Sin descargas estáticas
- Sin fritura
- Sin desgaste excesivo



★ **¡ MANTIENE LOS DISCOS EN OPTIMAS CONDICIONES !**

★ **¡ AÑADE AÑOS DE DURACION A TODOS LOS ALBUMS !**

★ **¡ REDUCE EL DESGASTE DE LA AGUJA !**

Avda. Felipe II, 12
Tels. 275 38 73 - 226 61 38
MADRID-9



adelantar que la grabación no es buena, que el prensado no se aparta del deficiente «standard» de Hispavox y que ni instrumento ni instrumentista son deslumbrantes. No importa. El disco merece el premio que ostenta, porque reúne un insólito programa de obras maestras tan escasamente difundidas como abundantemente hermosas.

Para muchos serán absolutamente novedad los **Siete retratos** musicales de personajes —políticos, militares, poetas, músicos, pedagogos— protagonistas de la lucha histórica de Hungría por su independencia nacional. He aquí, en todo caso, media hora de magnífica música «sustantiva». Liszt, como en las **Rapsodias húngaras** (el lector puede consultar, si lo desea, mi comentario a las «integrales» por Cziffra y Szidon, RITMO, noviembre de 1976, pág. 55), parte del material «verbunkos» para, a través de su forma favorita, la «fantasía», ofrecer su ideario político patriótico en claves musicales. Los **Retratos** son, por tanto, tan húngaros como las **Rapsodias**, pero no hay en ellos referencias «zúngaras». Contienen elementos populares y cultos, esencializados, que conservan toda la potencialidad expresiva de una amplísima gama de sentimientos nacionales, desde un misticismo redentor, aunque pasivo y resignado, hasta el alegato para la acción violenta y revolucionaria. Mientras las **Rapsodias** eran música «espontánea», de directo entronque popular, los **Retratos** parecen respuesta a una teoría «previa». Aquéllas están próximas a las danzas «folklóricas» de Brahms y Dvorak. Estos forman el bruñido espejo donde pudo ver Bartok reflejada su propia imagen.

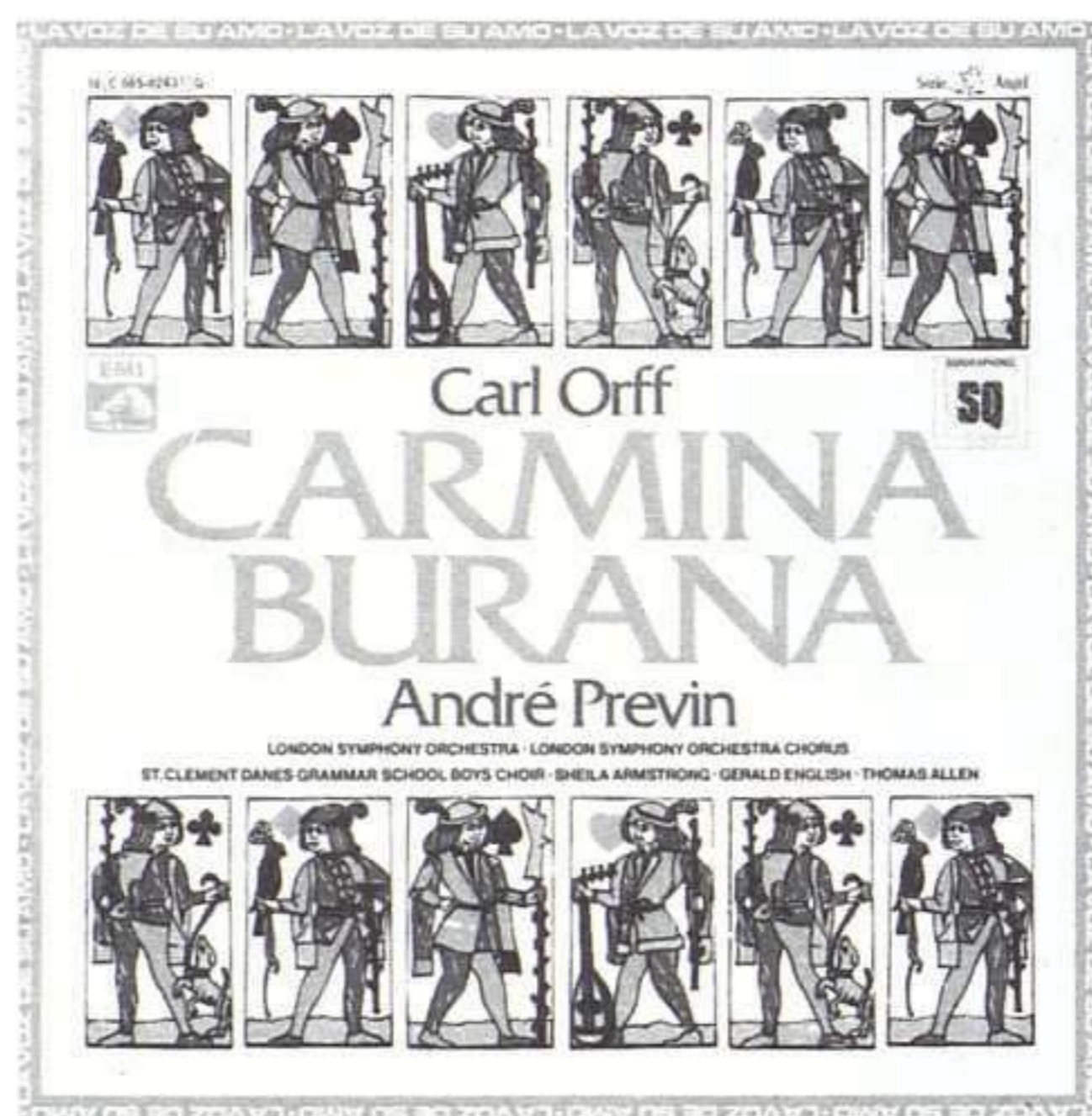
Claro que la música de Liszt posee otros muchos secretos y trasfondos, porque si nunca fue un vehículo de síntesis, sí tiene el carácter de una cúpula donde la voz propia se eleva a resonancia. ¿Cómo explicar de otra manera, por ejemplo, que la pieza dedicada a Petöfi se nutra del cromatismo de **Tristán** para anticipar casi literalmente al etéreo Debussy del **Claro de luna** sobre una estructura rítmica y melódica emparentada con el Bruckner de la **Sexta sinfonía**? ¿Milagros del genio? ¿Pura coincidencia? No. De «milagro» —en realidad, esotérica investigación personal— puede hablarse al escuchar otras dos de las piezas honradamente servidas por Szegedi, el **Vals** y la **Bagatela**, músicas «de salón» para un escenario convexo de **Alicia en el país de las maravillas**. Mas cuando escuchamos las dos sobrecogedoras versiones de **La góndola fúnebre** (el mayor acierto del programa y de Szegedi), deslizándose por las aguas mortuorias —«panta rei»— de toda una cultura, hay que pensar que para escribir estas partituras preñadas de soledad y de llanto ha de haberse amado la vida y sus infinitos acentos —sus resonancias—, que ahora concluye junto a las aguas. Y algo más, que Sheridan Le Fanu atribuye a una imaginaria obra, **Arcana Coelestia**, de un no menos imaginario autor, Swedenborg, leída por el «doctor Hesselius» en la primera de las narraciones de **Las criaturas del espejo** (1872): «Cuando se abren los ojos interiores del hombre, los ojos del espíritu, aparecen cosas de la otra vida que son imposibles de percibir a la vista física». **La góndola fúnebre** revela que Liszt, como

otros grandes artistas de su tiempo, logró abrir sus ojos interiores porque, evidentemente, creía en su existencia.

Szegedi, característico profesor de Conservatorio húngaro, no es un virtuoso. Su pulsación es algo dura, las transiciones son a veces excesivamente bruscas y hay audibles borrosidades, especialmente en el retrato de Erötvös. Pero crea y sostiene un clima a la vez ideal y realista, muy conveniente a este mágico Liszt. Es suficiente para que demos gracias de corazón a este viejo profesor.

Conclusión: Un disco —su programa— para liberales. Una cita con uno de los artistas más comprometidos de todos los tiempos con la teoría y «praxis» de la libertad formal, material y espiritual. Absténganse totalitarios más o menos vergonzantes, materialistas pétreos y demócratas autoetiquetados. Tengan en cuenta que aquí se les ofrece, como resumen de setenta y cinco años de apretada vida generosa y creadora, una **Bagatela sin tonalidad**.—A. F. M.

VOCAL Y CORAL



ORFF: **CARMINA BURANA**: Sheila Armstrong, Gerald English, Thomas Allen. Coro Infantil de la Escuela Danesa de San Clemente, Coro y Orquesta Sinfónica de Londres. Director, André Previn. EMI, 065-02631 Q, cuadrofónico. 400 ptas.

Carmina Burana fue la primera obra importante de Orff; concebida inicialmente como cantata escénica, convertida después en parte del tripartito **Trionfi**, es obra común de concierto en nuestros días. Basándose para el texto en una colección de canciones recogidas en un manuscrito del siglo XIII y escritas en latín, lengua de oïl y alemán medieval, y para la música en una serie de cantos populares y ritmos antiguos, compuso una obra original, aunque las constantes repeticiones melódicas, el ritmo disperso por doquier, la ausencia de toda complicación musical y la constante fórmula rutinaria que aplica a toda la partitura puede hacer que tienda al empalagamiento e incluso al tedio.

Previn ha intentado aportar un elemento más: impregnar el ritmo de una cierta expresividad. Ello repercute en una mayor lentitud de los «tempi», pues, prácti-

camente, tan sólo el tema 13 («Ego sum abbas Ucaniensis», de barítono y coro masculino) posee la viveza de alegría de otras versiones. El resultado es netamente distinto al de otras grabaciones conocidas, pero seguimos prefiriendo la visión basada en los «tempi» vivísimos, que proporcionan un sentido humano y exuberante, aunque, en contrapartida, no presente una similar riqueza de matices. Dentro de esta tendencia, Jochum en D. G. G. ostenta la primacía.

Orquesta y coros son de primera línea, aviniéndose a reflejar con exactitud la intención menos extrovertida de Previn. Entre los solistas sobresale Sheila Armstrong. Allen es un buen barítono, pero no puede alcanzar las altísimas cotas de un Dieskau, con una voz de timbre más personal y registro más amplio. English tampoco supera a un Stolze, capaz de unas inflexiones vocales en la zona del falsete que apoyan mucho el sentido del texto.

La grabación y el prensaje son buenos, pero la larga duración de los «tempi» se traduce en un exceso de minutos por cara, que viene a introducir el correspondiente defecto en la reproducción de los surcos internos. En la versión Jochum, voces, coros y orquesta resultan más frescos y brillantes.

Conclusión: Una excelente versión, que se aparta de lo común, pero que no llega a superar a la de Jochum.—G. A. R.

RECITALES

CLASICOS FAVORITOS PARA CUERDA:
ALBINONI-GIAZOTTO: **Adagio en Sol menor**. HAENDEL: **Entrada de la Reina de Saba** (obertura del acto III de «Salomón»). PACHELBEL: **Canon en Re mayor**. BORODIN: **Nocturno del Cuarteto de Cuerda número 2, en Re mayor**. BRITTEN: **Sinfonía simple, op. 4**. English Chamber Orchestra. director Johannes Somary. Clave, 18-1378. P. P.: 275 ptas.

Desde hace bastantes años, el mercado español, tan lleno de lagunas, se encuentra asistiendo a la proliferación del «disco-poutpourri», que recoge una serie de piezas, a veces incompletas, que poca o ninguna relación guardan entre sí.

Generalmente, este tipo de discos tiene muy poca aceptación por parte del verdadero melómano.

Con todo, se observa una cierta evolución. Los títulos generales han perdido algo de su inicial ridiculez, y así quedan hasta cierto punto olvidados títulos como «Música para soñar», «Bailando con los clásicos» y otras lindezas por el estilo.

Por otra parte, los programas han mejorado considerablemente, y de unos desconocidos intérpretes hemos pasado a otros de probada categoría.

Del mal, el menos. Y lo digo porque, en principio, soy contrario a este tipo de discos.

La English Chamber Orchestra, pese a no ser la de los tiempos de Barenboim, continúa siendo una agrupación de gran valor y figura entre las primeras del mundo. Ello garantiza una buena interpretación de las obras contenidas en este disco.

La primera cara nos ofrece dos obras inevitables en todo disco «poutpourri» que se precie: el **Adagio**, de Albinoni, y el **Canon**, de Pachelbel. La originalidad de esta cara reside en la **Entrada de la Reina de Saba**, del haendeliano «Salomón».

La segunda cara se abre con el **Nocturno del Cuarteto para cuerda número 2**, de Borodin, obra totalmente mediocre, desvirtuada, además, por el hecho de ser interpretada con toda la orquesta.

Como final del disco tenemos la **Sinfonía simple**, de Britten (¡¡¡jalbricias, una obra íntegra!!!). Aquí es donde, a mi modo de ver, alcanza la orquesta su cima interpretativa. Probablemente sea lo más interesante del disco.

La grabación es, sencillamente, buena, y las notas al programa, suficientemente ilustrativas.

Conclusión: Disco aceptable y escasamente recomendable.—**P. C. C.**

MUSICA RENACENTISTA PARA LAUD, DE INGLATERRA. JOHN DOWLAND (1562-1626): **The King of Denmark's Galliard/Lachrimae Antiquae Pavan/Fantasia/My Lady Hunsdon's Puffe/Melancholy Galliard/Mrs. Winter's Jump/Semper Dowland semper dolens/The Earls of Essex Galliard/Forlone Hope Fancy.** DANIEL BATCHELAR (aprox. 1610): **Monsieurs Almaine.** BARUCH BULMAN (siglo XVI): **Pavan.** FRANCIS CUTTING (1600): **Almain/Greensleves/Walsingham/The Squirrel's Toy.** ANONIMO: **Sir John Smith his Almaine.** THOMAS MORLEY (1557-1602): **Pavan.** ROBERT JOHNSON (aprox. 1580-1634): **Alman.** ANTHONY HOLBORNE (1602): **Galiard.** KONRAD RAGOSSNIG, laúd renacentista. Archiv, 2533157. P. V. P.: 475 ptas.

La serie de Archiv dedicada al laúd renacentista llega a uno de los países más importantes (si no el que más): Inglaterra.

Es sobradamente conocido el esplendor de la música inglesa para laúd (y teclado) alcanzado en el siglo XVII, esplendor que afecta igualmente a la Literatura (baste citar a Shakespeare). Igualmente tenemos noticias de las numerosas vinculaciones que existían entre la Música y la Literatura (o hablamos, mejor, de relaciones Shakespeare-Byrd-Dowland). Si en el campo del teclado hay que hablar de la célebre escuela de los Virginalistas (Byrd, Bull, Farnaby, Tisdall, Gibbons, etc.), en el del laúd un nombre destaca sobre los demás: John Dowland. También son importantes Cutting, Johnson, Holborne, etcétera.

La programación del presente disco es perfecta, pues recoge las piezas más características del repertorio lautístico in-

glés de la época, e igualmente los principales autores se hallan representados.

La primera cara va dedicada íntegramente a obras de Dowland. En la segunda hay obras de Batchelar, Cutting, Morley, Johnson, Holborne y un Anónimo.

A la vista del programa de este disco podemos hacernos una idea bastante clara de lo que fue la música inglesa para laúd en el período que nos ocupa: en efecto, se componía principalmente de danzas o de transcripciones de madrigales y demás obras vocales. Música casi siempre de carácter profano, lo cual no impide la existencia de piezas de una tristeza inmensa. (Las **Lachrimae**, de Dowland, por ejemplo.)

También es de notar como rasgo común a esta música la vinculación de sus autores con personajes de la corte, a quienes dedicaban sus obras, especificándolo en el título de las mismas.

Algo muy normal en la música de esta época es la existencia de «popular tunes», es decir, de temas populares, que muchas veces eran recogidos por diversos autores para desarrollarlos a su gusto, cambiándoles a veces incluso el nombre («The earl of Essex Galliard» por «Can she excuse my wrongs»). El ejemplo más conocido es el celeberrimo **Greensleves**, que Raggosnig interpreta aquí en versión de Cutting tras exponer el tema sin glosar. Y ya que hablamos del intérprete, hay que decir que su actuación en este disco es la mejor de toda la serie, en todos los sentidos. Da la sensación de comprender mucho mejor este tipo de música que los recogidos en los demás volúmenes. El instrumento, de Rubio (y tan bueno como sus clavecines), suena estupendamente.

Y como la presentación, grabación y notas son de primera calidad, resulta un disco realmente atractivo, y más si se piensa en la escasez de grabaciones de música inglesa para laúd.—**P. C. C.**

VARIOS AUTORES: Del renacimiento al barroco. Oscar Ohlsen, laúd y guitarra. EMI, 1J063.81870. P. V. P.: 430 ptas.

Planteado con elocuentes fines comerciales, el presente disco incluye en la cara A obras interpretadas con el laúd, pertenecientes al período renacentista, y en la B, obras del período barroco tocadas con la guitarra.

Los autores renacentistas representados son: Luys de Narváez, Luys Milán, Alonso de Mudarra, Hans Neusidler, Alfonso Ferrabosco da Bologna, Francesco da Milano y John Dowland; como se ve, músicos latinos, sajones y británicos.

En esta cara, Oscar Ohlsen se defiende bien, incluso logra excelentes resultados. Una muestra de ello está en la adaptación de la **Lachrimae Antiquae**, de Dowland, que es verdaderamente magnífica. Todas

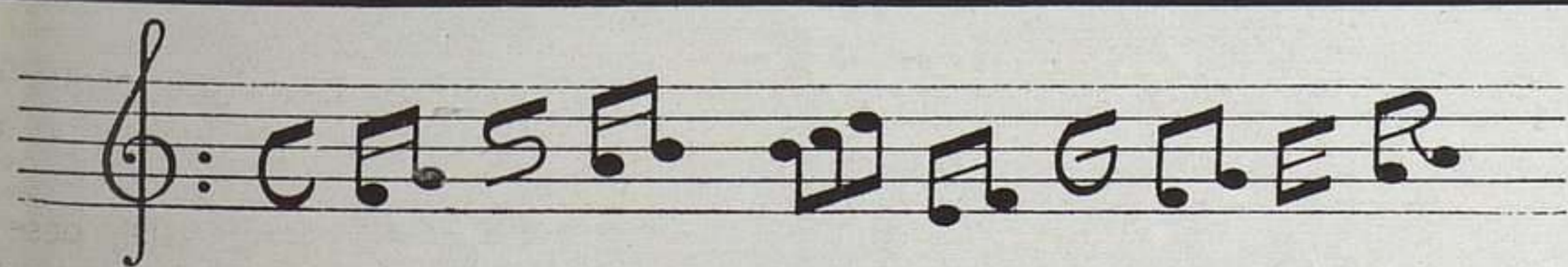
las obras incluidas no están escritas para laúd; las hay que fueron ideadas para vihuela o, como la mencionada, para grupo de violas y laúd. Donde Ohlsen consigue mejores resultados es, curiosamente, en las escritas para vihuela, que son las de los tres autores españoles mencionados. Quizás sea una cosa de temperamento, motivado por la ascendencia del intérprete chileno.

La cara B es más discutible en resultados. Ohlsen no utiliza la guitarra como un instrumento polifónico, sino como uno evolucionado del laúd, lo que significa que, pese a una técnica rica, no se explotan todos los resultados del instrumento. Cosa que se ve clarísimamente en la versión de la «Sarabanda» y el «Preludio y fuga», extraídos de la «**Suite** número 1 para laúd», de Bach. La versión es sosa, fría y monótona. Sin embargo, al interpretar a un autor tan importante para la guitarra como es Gaspar Sanz logra resultados interesantes: sus **Espanoletas**, **Pavana** y **Canarios** son una deliciosa recreación.

Conclusión: Disco «collage», con resultados diversos. Si se hubiese planteado de una forma más coherente, sin querer abarcar un período tan grande, posiblemente se hubiesen logrado mejores resultados.—**J. M. L. H.**

«Piú pppp...»

Leopold Stokowsky constituye un caso de vitalidad artística digno de admiración y hasta de asombro. Cercano a los noventa y cinco años, comienzan en estos días a distribuirse las primeras grabaciones de su nuevo contrato con CBS, firma para la que trabajará en cuasi-exclusiva durante los cinco próximos años, estando fijada la última sesión de registro de la serie acordada para el día en que «Stoky» arribe al centenario. El primer disco que el viejo maestro ha grabado para su nueva (?) Compañía agrupa las «Suites» de **Carmen** y **La Arlesiana**, siendo la National Philharmonic, de Londres, la orquesta empleada. Otro disco dedicado a Tchaikovsky habrá de publicarse en breve. De otra parte, la Compañía anterior de Stokowsky, RCA, devuelve en estos días a los catálogos una auténtica joya fonográfica: la primera grabación mundial de los **Gurre-Lieder**, realizada en 1932 por Leopold Stokowsky en Philadelphia. Pienso que la edición en España de este registro debe considerarse como algo improbableísimo, pero la calidad extraordinaria, a pesar de las fechas, del sonido de este álbum y su intrínseca valía musical, especialmente orquestal, me obligan a recomendar su adquisición a los melómanos que viajen al extranjero. Quizá—me imagino que cuan-



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.

Oferta Especial Philips

En ocho grandes novedades discográficas de música clásica

ahorre ahora hasta 4.184 ptas.

67 47 172 02 (2 LP's)
J.S. BACH
EL ARTE DE LA FUGA
Precio normal: 900,- Ptas.
Precio Oferta: 720,- »

67 47 411 09 (9 LP's)
J.S. BACH
OBRAS ORQUESTALES
Precio normal: 4.050,- Ptas.
Precio Oferta: 2.990,- »

67 47 410 05 (5 LP's)
BERLIOZ
OBRA SINFONICA
Precio normal: 2.250,- Ptas.
Precio Oferta: 1.688,- »

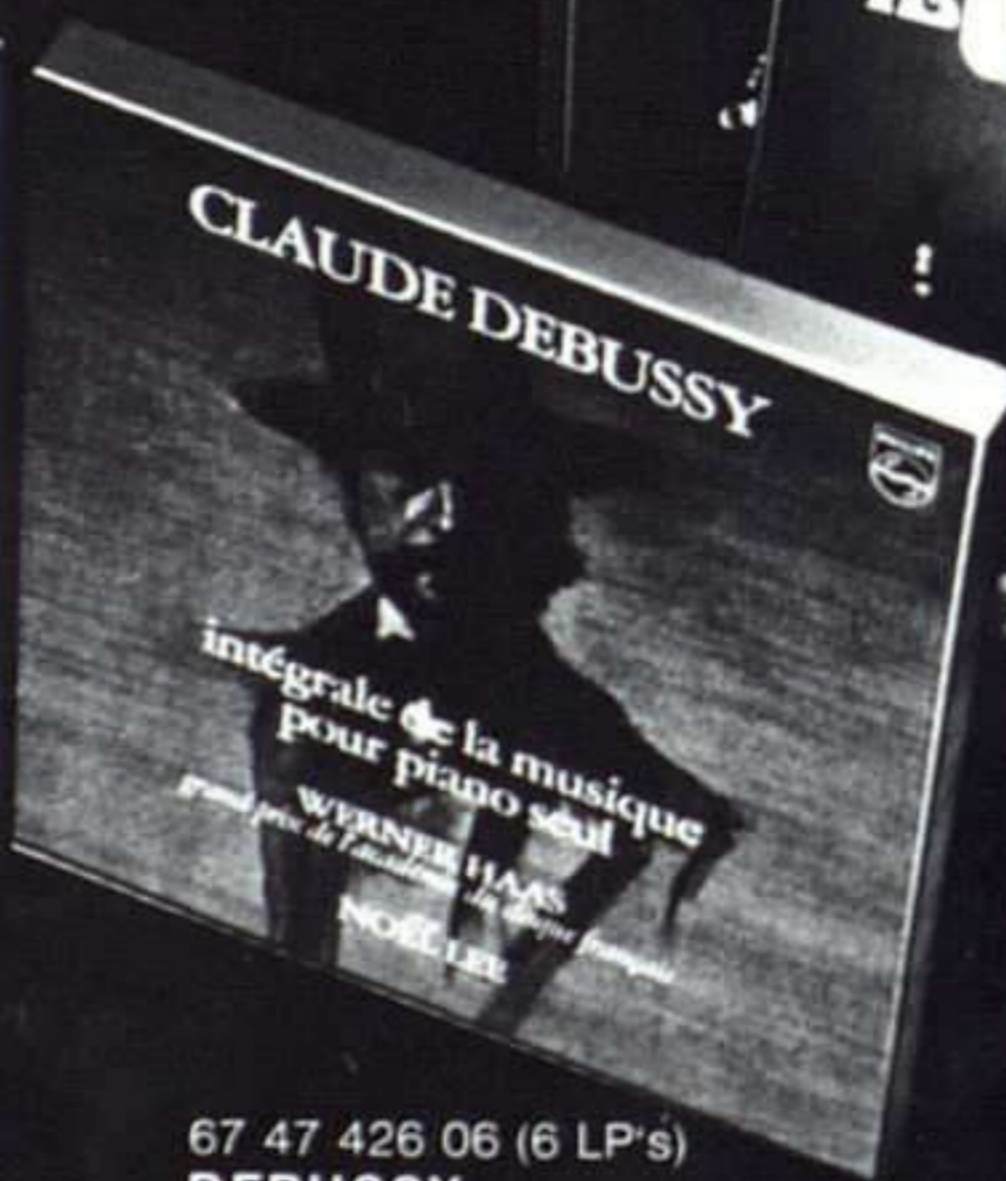
67 47 122 03 (3 LP's)
HAYDN
LAS 6 PRIMERAS SINFONIAS DE LONDRES
Precio normal: 1.350,- Ptas.
Precio Oferta: 995,- »



67 41 004 07 (7 LP's)
J.S. BACH
LA PASION SEGUN SAN MATEO y LA PASION SEGUN SAN JUAN
Precio normal: 3.150,- Ptas.
Precio Oferta: 2.363,- »



67 03 039 03 (3 LP's)
MOZART
LA FINTA GIARDINIERA
Precio normal: 1.350,- Ptas.
Precio Oferta: 995,- »



67 47 426 06 (6 LP's)
DEBUSSY
INTEGRAL DE LA MUSICA PARA PIANO
Precio normal: 2.700,- Ptas.
Precio Oferta: 1.995,- »



67 00 098 02 (2 LP's)
VERDI
EL CORSARIO
Precio normal: 900,- Ptas.
Precio Oferta: 720,- »

...y además, a un precio excepcional...

REEDICIONES ESPECIALES

- **STRAVINSKY** (3 LP's)
LOS 3 GRANDES BALLETS
Precio Oferta: 995,- Ptas.
- **J.S. BACH** (2 LP's)
LOS CONCIERTOS DE BRANDEBURGO
Precio Oferta: 720,- Ptas.
- **EL TRIUNFO DEL BARROCO** (6 LP's)
Precio Oferta: 1.995,- Ptas.

REEDICIONES ESPECIALES

- **HAENDEL** (9 LP's)
OBRA ORQUESTAL
Precio Oferta: 2.990,- Ptas.
- **BEETHOVEN** (2 LP's)
MISA SOLEMNIS
Precio Oferta: 720,- Ptas.
- **VERDI** (2 LP's)
MISA DE REQUIEM
Precio Oferta: 720,- Ptas.

REEDICIONES ESPECIALES

- **HAENDEL** (3 LP's)
EL MESIAS
Precio Oferta: 995,- Ptas.
- **TCHAIKOVSKY** (6 LP's)
LAS 6 SINFONIAS
Precio Oferta: 1.995,- Ptas.
- **CHOPIN** (14 LP's)
LA OBRA PARA PIANO
Precio Oferta: 4.725,- Ptas.
- **MUSICA DE ESPAÑA** (6 LP's)
Precio Oferta: 1.995,- Ptas.

REEDICIONES ESPECIALES

- **A. CORELLI** (3 LP's)
CONCERTI GROSSI
Precio Oferta: 995,- Ptas.
- **MAHLER** (16 LP's)
INTEGRAL DE LAS SINFONIAS
Precio Oferta: 5.400,- Ptas.
- **J.S. BACH** (3 LP's)
MISA EN SI MENOR
Precio Oferta: 995,- Ptas.

BEETHOVEN (9 LP's)
LAS 9 SINFONIAS
Precio Oferta con motivo del 150 Aniversario de la muerte del compositor.
Precio: 2.200,- Ptas.

distribuido por
fonogram s.a.



do este músico excéntrico y genial que es Stokowsky ya no esté entre nosotros— a alguna Empresa fonográfica se le ocurra solicitar de la BBC inglesa la difusión en discos de la interpretación que Stokowsky ofreció, en el Festival de Edimburgo de 1961, de la grandiosa obra de Schönberg, la versión más hermosa que este comentarista recuerda haber escuchado de los **Gurre-Lieder**. En tanto, reitero mi recomendación hacia quienes tengan posibilidad de acceder a la mencionada grabación de 1932.

• ¿Estaremos viviendo un «boom» Bruckner? El mes pasado daba cuenta en esta columna del nuevo ciclo sinfónico que Jochum realiza para EMI. Ahora es otra Empresa británica, Decca, quien anuncia la próxima edición de una integral de las **Sinfonías**, a cargo de Sir Georg Solti al frente de su Orquesta Sinfónica de Chicago. Como en el caso de Jochum, la edición que se emplea de los materiales es la de Leopold Nowak. Añadamos a la cuenta a Daniel Barenboim, que prosigue su registro del mismo ciclo para DG. Y no perdamos de vista a Herbert von Karajan en su actual andadura, también para Deutsche, que no tiene intención de ser ciclo completo: ya está en el mercado europeo su nueva versión de la **Novena**, que es punto y aparte en el campo de las grabaciones de esta obra; para el otoño se anuncia la aparición de su registro de la **Quinta sinfonía** (asombrosamente, es la primera vez que lleva la obra al disco), y desde aquí ya anticipo que la versión marca la cota más elevada de su nuevo Bruckner discográfico.

• Abundancia de noticias respecto a Leonard Bernstein. Para CBS, el maestro americano habrá de grabar un nuevo **Fidelio**, teniendo como protagonistas a Helga Dernesch («Leonora») y Peter Hoffman («Florestán»). Probable lugar de grabación: Viena: la Filarmónica. También para CBS registrará Bernstein **La damnation de Faust**, según el montaje que el músico ha de realizar en el Festival de Estrasburgo. En el terreno de las probabilidades se especula con la primera colaboración entre Montserrat Caballé y Bernstein, que habrá de materializarse en un disco que agruparía la escena final de **Salomé**, de Richard Strauss, y diversos «lieder» orquestales del mismo autor. Aún más, y advierto a los cardíacos, «Lenny» tiene intención de grabar en Nueva York... **La vida breve**, de Falla, con Marilyn Horne en el papel de «Salud». Para Deutsche Grammophon, Compañía que comparte a Bernstein con EMI, el artista ha grabado la **Sinfonía «Fausto»**, de Liszt, y la **Sinfonía de los Salmos**, de Stravinsky: la orquesta ha sido la Boston Symphony. Una rectificación, por último, en torno a las actividades del omnipresente Bernstein: sus grabaciones para EMI anunciadas en la sección del mes anterior no se han realizado con la Orquesta de París, sino con la Orquesta Nacional de Francia.

• Pierre Boulez, ya en su última temporada con la Filarmónica de Nueva York, ha grabado con esta Orquesta **Arcana**, de Varèse. En Londres, y con la Orquesta Sinfónica de la BBC, Boulez ha registrado **Nuits d'été**, de Berlioz, empleando a Ivon-

ne Minton como solista, así como **El superviviente de Varsovia**, de Schönberg, obra en la que ha figurado como narrador el «Moisés» discográfico de Michael Gielen y del propio Boulez, Günther Reich.

• Rafael Frühbeck va a encontrar un fuerte competidor a su grabación de **La creación** para EMI en la persona del húngaro Antal Dorati, quien ha registrado la misma composición para la firma que le encargó la dirección del integral sinfónico de Haydn, Decca. Los solistas de Dorati han sido Lucia Popp, René Kollo, Benjamin Luxon y Kurt Moll. La orquesta ha sido la londinense Royal Philharmonic, cuya titularidad compartirá Dorati desde la temporada 1977-78 con la Sinfónica de Detroit, que le ha designado director. Decca tiene planeado grabar, igualmente con Dorati, los otros dos oratorios de Haydn, **Les estaciones e Il Ritorno de Tobia**. Más Haydn, cómo no, de la mano de Antal Dorati: en el verano comenzarán las tomas de su cuarta ópera en el ciclo lírico haydniano que el director tiene contratado con Philips. La página en cuestión será **Il mondo della Luna**, y la protagonista la cantará Fraderica von Stade.

• Apostilla en torno a la joven Von Stade, gran «Melisande» en la reciente producción de la Opera de París comandada por Lorin Maazel: también será ella la protagonista de **Tito Maulio**, de Vivaldi, otro oratorio sacro-militar en la línea de **Juditha Triumphans**, que, como aquél, dirigirá para Philips Vittorio Negri.

JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA

GIULINI Y BARENBOIM RECIBIERON «RITMO»

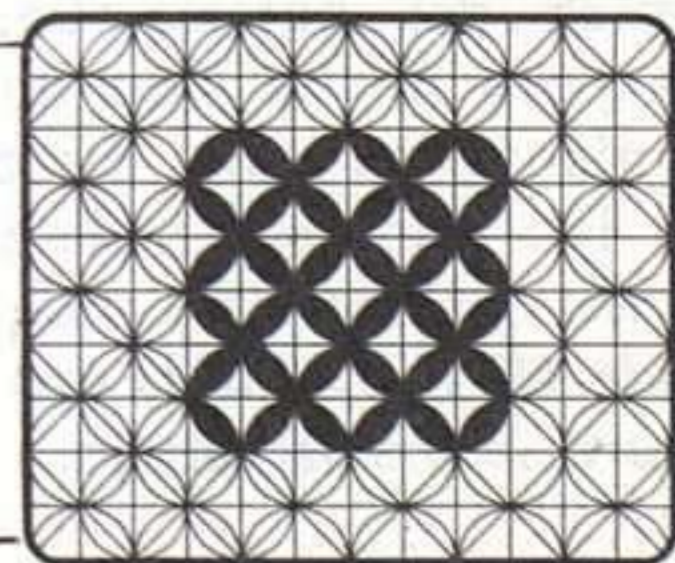


Nuestros compañeros Fernando Peregrín Gutiérrez y José Luis Pérez de Arteaga, junto con Angel Carrascosa Almazán, han tenido ocasión de hacer llegar a Carlo Maria Giulini y a Daniel Barenboim, respectivamente, los números de RITMO que publicaban las entrevistas concedidas por ambos directores. Giulini recibió su ejemplar en el Royal Festival Hall de Londres, y Barenboim, en Toledo.

EN EL PLAZO DE UNA SEMANA PUEDE USTED TENER LOS DISCOS QUE DESEE DE MUSICA CLASICA EN SU CASA.

ferysa

INFORMACION: APDO. 151036. MADRID



"rok", "jazz", "pop"... , etc.

Para empezar, una serie de discos dobles grabados en vivo; el primero y que más atención nos llama es el de Dave Mason, obra con un corte tremendamente parejo a la que Peter Frapton hiciera el año pasado, y que tan sustanciosos beneficios ha repartido a todos sus «coequipiers»; así es que se nos antoja que a la vista de tal éxito, la Casa discográfica rival monta un disco parecido, incluso en la foto de portada, con el que absorber los posibles consumidores. Al margen diremos que el disco está bastante bien; un par de canciones versiones de temas famosos, como pueda ser el **Desde mi atalaya**, que ya maestreara Jimi Hendrix, perteneciente a la producción de B. Dylan, y otra versión más del **Gimme some lovin**, que diera popularidad al grupo del que Dave Mason proviene, Spencer Davis Group. Quizá algo barroco o complicado en algunos desarrollos guitarrísticos alarde de la estrella, pasa demasiado rápido de temas fuerza a otros más acústicos; pero, en definitiva, es disco que merece la pena.

Allman Bros. intentan obtener con otro nuevo álbum doble en vivo una obra pareja a aquel genial **Fillmore east**, pero están ya lejanos los tiempos de creatividad de este grupo, que se nos hace pesado en sus larguísima temas instrumentados y al que no le vemos salida tras la desaparición luctuosa de dos de sus más característicos miembros. Un álbum, pues, para completar la colección de los que los tengan todos.

El tercero de la serie doble-vivo es el grupo alemán Birth-Control, unos trabajadores del «rock» como reza la portada de su disco; fuerte, muy inglés, nos decepciona en el sentido de que quisiéramos de ellos un sonido dentro de la tradición vanguardista de otros de sus compatriotas. Dentro de la línea que practican, no pasan de ser un grupo machacón y reiterativo, sin la más mínima originalidad ni aportación.—**R. SG. O.**

LA VUELTA DE JETHRO TULL

Por fin, Ian Anderson ha despertado de su largo letargo, más que invernal. Y lo hace volviendo un poco a las fuentes del «folk» inglés, que tanto le gusta, según propias confesiones. En este **Songs from the Wood** hay otro nuevo miembro del grupo, aparte del bajista John Glascock: el segundo teclero, David Palmer, que añade sutilezas y melodías al entramado general. Quizá sea por estas nuevas incorporaciones, pero el grupo suena con una calidad y una cohesión que habían perdido últimamente. A destacar la técnica del batería Barriemore Barlow, que para mí ha sido un auténtico descubrimiento en este disco. Podemos decir que Ian Anderson y Jethro Tull han recuperado un terreno que habían perdido, desde el **War Child**, con paso lento, pero seguro... hacia abajo. Ahora vuelven a subir.



LA OTRA CARA DEL «ROCK» ALEMAN

Es, sin duda, la que nos presentan Kraftwerk en su último disco, **Trans Europe Express**. Dos miembros del grupo tocan todo tipo de aparatos electrónicos, y los otros dos, percusión electrónica. En lugar de buscar una sensación «envolvente» (tipo Tangerine Dream o Klaus Schulze), su música está creada desde el silencio. En principio, el disco es frío y distante, una especie de canto a la máquina; pero no con la intención de Marinetti, sino como observadores de una realidad maquinizada, marionetizada por la cibernética, hecha sonido en los numerosos «ostinatos» de los siete temas de que consta el disco. Su uso de la «percusión», machacona con pequeñas sutilezas, da el ambiente, la atmósfera adecuada para los devaneos melódicos de los teclados, pero al mismo tiempo está grabada de una forma omnipresente, casi abrumadora a veces. Por otra parte, los sonidos por sí mismos (no ya la música, sino los sonidos) son descriptivos, contribuyen a un estado de ánimo receptivo, que predispone al autorreconocimiento de una situación en la que nos encontramos inmersos. Y esa es la diferencia fundamental del canto a la máquina de Kraftwerk con el Marinetti. Es como una gigantesca y grotesca pantomima basada en la imitación; eso es lo que yo veo bajo los ritmos «ferrocarrileros» del **Trans Europa Express**, por encima de ese arte hiperrealista del que se hablaba con su **Autobahn**. Creo que no es música «de autómatas» como alguien dirá por ahí, sino música «para el reconocimiento de autómatas». Y, por lo tanto, responde perfectamente a nuestro tiempo, aunque hay que meterse en la música para darse cuenta.—**S. H. V.**

INGLATERRA 1966

A las húmedas noches de cualquier ciudad industrial inglesa de ese período te sentirás transportado escuchando este **Shot of Rhythm and Blues**, de Rod Stewart, una de las grandes voces de la música popular británica. Temas de Sam Cooke, de Willie Dixon o de Jimmie Reed cantados con toda la fuerza de algo que estaba naciendo, por ejemplo, en el Marquee londinense. Además, la espontaneidad, la falta de trucos de grabación y la no existencia previa de la mayor parte de estas canciones en el mercado hacen de este disco un manjar apetitosísimo para todos los aficionados a esta parte del «rollo».—**S. H. V.**

...Y 1977:

DAVID BOWIE

Dentro de las recopilaciones de discos de éxito que con mejor criterio selectivo hemos encontrado que se hayan hecho, ha sido la dedicada a David Bowie, bajo el título **Changes on Bowie**, recopilación de canciones de éxito de la agitada carrera de este controvertido personaje que capitaneó los movimientos «gay» en los inicios de esta década. Estilo particularmente sofisticado, con un sonido muy agudo, gusta de los temas de imaginación, y más particularmente del mundo espacial y extraterrestre; muestra de ello es el delicioso poema y música de la canción que abre el disco **Space o Dity**. Quizá su cénit pueda encontrarse en canciones como **Diamond dogs** y **Ziggy stardust**, observando en estos últimos años cómo el estrellato, de figura y de ídolo genera una decadencia en su obra musical.

QUEEN:

TRAS LOS HERMANOS MARX

Otros «ídolos» entre comillas, supergrupos basados en la teatralidad de sus montajes en las actuaciones y con una pretenciosa manera de ejecutar los discos, son Queen, o sea, la «reina», apodada un tanto «gay», como forma de endulzar más el «show» de su música, y que ya pasaron **Un día en la Opera** (título de su anterior disco) y ahora lo pasan **En las carreras** (título del disco objeto de comentario). Cabe esperar que el próximo día lo pasen en el Oeste o en el circo; habrá que ver. Sonido ronco y pretencioso, buenas armonías vocales, más exquisitas en los temas dulces, y un disco «pop» más que va a rodar por ahí.

También con un cierto deje el último disco de Steve Harley y Cockney Rebel, a mi entender, la mejor muestra de la decadencia social, plasmada en música. **Love is a prima donna** recorre con cierta mofa y ternura las situaciones que el amor plantea en el ser humano; mucha matización en el sonido, un «r & r» un tanto lento, muy de la época «gay», y en la misma sonoridad que los discos antes comentados, pero con un especial acento de factura y desenvolvimiento de los músicos, al amparo de una voz altiva. Y, cómo no, una versión que no viene a cuento de una canción de George Harrison, **Here comes thre sun**; pero el disco está discretamente «bastante bien».

R. SG. O.



«ZORTZICOS ROCKEROS»

Y otros aires populares vascos es lo que nos ofrece Imanol en su primer disco publicado en España, **A los cuatro vientos (Lau Haizetara)**. Todas las canciones están cantadas en euskera y tienen títulos como **Gabriel Aresti, Vietnam 1970, Caminito de Erandio o En Euskadi como en Castilla**. La música es realmente buena, un intento de simbiosis entre el auténtico «folklore» vasco y las nuevas formas populares, especialmente el «rock». No puede pasar por alto el paralelismo con el bretón Alan Stivell, con quien han compartido escenarios y tiempos francamente difíciles. Como aquél, utilizan instrumentos tradicionales, y como aquél también se ve una determinada influencia de fondo. Sólo que en el caso de Stivell es el «rollo» pinkfloydiano, y en este caso lo que nos viene a la mente es Jethro Tull, por la utilización de la flauta. Claro está que esa técnica no la ha inventado Ian Anderson (escuchar algún disco de Harold McNair), pero es quien la ha hecho popular entre nosotros. En fin, es una música mucho mejor que para servir de fondo en un programa televisivo dedicado a la figura de un «nacionalista vasco». Así, entre comillas.

S. H. V.

«UNA GITANA ELEGANTE»

Es el título del segundo disco en solitario de Al Di Meola, el guitarra solista de Return to Forever. Cuenta con una pléyade de grandes «colaboradores», lo que ya es habitual en discos «en solitario»: Lenny White, Jan Hammer, Mingo Lewis y «nuestro» Paco de Lucía, que se lleva la parte del león en la canción que ambos guitarristas tocan a dúo (sin más acompañamiento). El disco es de menor lucimiento instrumental que el anterior de Al, y da paso a una serie de aires mediterráneos y latinos (de la «bossa» al tango) con visión americana. Pienso que el disco, siendo bueno, no añade nada nuevo a la carrera de Al Di Meola, y que su mayor virtud (muy americana) es la gran técnica de todos los músicos que en él tocan y lo espléndido de la grabación. Aparte de la **Danza del sol mediterránea «de»** Paco de Lucía.—S. H. V.

AVERAGE WHITE BAND, BRUCE SPRINGSTEEN, XAVIER RIBALTA

Y luego, para acabar, tres discos que no tienen nada que ver el uno con el otro. El primero, de un grupo escocés llamado Average White Band, y titulado **Soul searching**, de un sonido metálico muy americano (¿...?) que me recuer-

da a los guitarristas japoneses que tocan flamenco y música típicamente andaluza, con una exquisitez que muchos ya quisiéramos para aquí, como demostrativo de la internacionalidad del lenguaje musical, que atraviesa fronteras de todo tipo de sentimientos. Ya habíamos oído algún otro disco de esta Banda, que hoy centra excesivamente sus partes vocales en renuncia de su característico y bien practicado sonido del metal e instrumentos de viento.

Bruce Springsteen, que fuera lanzado a bombo y platillo por el aparatoso tinglado publicitario de las Casas discográficas, ha encontrado menos papel para la propaganda para este segundo álbum en nuestro país, y parece como si todo hubiera sido proporcional a este hecho; un disco menos significativo, una aceptación más reducida, una obra menos coherente, aunque bien puede decirse que éste no haya sido nunca su principal mérito, ya que su sonido es una amalgama de ruidos con un ritmo central, sobre el que serpentea su armónico vocal, un tanto descolgado.

Y seguimos insistiendo en que parece ser que todo cantautor español ha de tener su disco en vivo en el Olympia parisino. Esta vez el catalán Xavier Ribalta y su tradicional tristeza melódica; tal vez por eso los aplausos suenen menos fuertes que en otros. Claro es que todo depende de cuanto quiere el controlador de las mezclas que se oigan. ¡A ver quién es el siguiente!— R. SG. O.

o o o e

**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

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

Cursos extraordinarios · verano 1.977

Didáctica de la Música

CURSO PARA PROFESORES DE MUSICA DE B.U.P.

1-28 de Agosto 1977

TITULADOS DE CONSERVATORIOS
LICENCIADOS UNIVERSITARIOS

100 horas de clases
teóricas y prácticas

OBJETIVO: Preparar profesores para la enseñanza de "MUSICA Y ACTIVIDADES ARTISTICO-CULTURALES" de B.U.P., ofreciéndoles un conocimiento directo de las Obras Maestras de la Música dentro de su contexto socio-cultural.

PROFESORES: DAMASO GARCIA FRAILE, profesor de Historia de la Música de la Cátedra Salinas de la Universidad de Salamanca. Director del curso.
ENRIQUE R. PANIAGUA, profesor de Estética e Historia del Arte en la Universidad Pontificia de Salamanca.

MARIA DOLORES DE LA CALLE, del Departamento de Historia Contemporánea de la Universidad de Salamanca. Especializada en método Orff y técnicas de expresión.

VICTORIANO GARCIA PILO, profesor de Filosofía y Organista de la Catedral de Salamanca.

JOSE ANTONIO SANCHEZ GIL, profesor de Psicología de la Universidad de Salamanca y director del Coro "Tomás L. de Victoria".

PROFESORES INVITADOS: MONTSERRAT SANUY, CRISTOBAL HALFFTER, SAMUEL RUBIO.

LUGAR: Aula "Salinas", dotada con equipo estereofónico de alta fidelidad, piano de cola, instrumental del método Orff y proyector de diapositivas.

HORARIO DE CLASES:

Mañana, de 9 a 12; clases teóricas.
Tarde, de 5 a 7; clases prácticas.

MATRICULAS Y ALOJAMIENTOS:

Derechos de Matrícula: 5.000 pesetas.
Alojamiento en Residencias Universitarias: 9.000 pesetas.
Alojamiento en familias: 300/350 pesetas diarias.

BECAS: La Secretaría de los cursos dispone de un número limitado de becas, que se otorgarán a los poseedores de mayores méritos entre quienes soliciten su inscripción antes del 15 de julio.

Tendrán preferencia los que sean profesores de Música en centros de B.U.P.

- Los alumnos de este curso pueden tomar parte en las Actividades Culturales, visitas y excursiones, actividades deportivas programadas para todos los alumnos de Cursos de Verano.

- Los **Certificados de Asistencia** se entregarán gratuitamente a los alumnos que hayan asistido con regularidad a las clases y lo soliciten en Secretaría.

- Los **Diplomas** sólo podrán concederse a los alumnos que hayan cumplido los requisitos académicos previstos para los exámenes finales y serán expedidos por el Instituto de Ciencias de la Educación y la Cátedra "Francisco Salinas" de la Universidad de Salamanca.

Correspondencia: Cursos Internacionales de Verano
Universidad de Salamanca
Patio de las Escuelas Menores
SALAMANCA

Director: Dr. EUGENIO DE BUSTOS TOVAR

La forma oratorio es una de las más atractivas dentro de la música sinfónico-coral. De carácter netamente religioso en sus comienzos, fue evolucionando después hasta ir diluyendo y difuminando sus líneas definitivas, aproximándose a otros géneros, como el operístico incluso el sinfónico. Dos de los más preclaros ejemplos que pueden encontrarse dentro de esta forma musical son **La Pasión según San Mateo**, de Johann Sebastian Bach, y **La Creación**, de Joseph Haydn, obras por las que siente una especial predilección Rafael Frühbeck de Burgos. La primera, en costumbre inicialmente elogiada (habría que combinarla más veces con las otras "Pasiones", y habría también que dar cabida a otras batutas que pudiesen ofrecer criterios dispares, tal y como ya se hizo el pasado año con la de **San Juan**, que dirigió Helmuth Rilling), la interpreta regularmente por Semana Santa desde 1963. La segunda la dirige en Madrid por tercera vez. El acercamiento del director burgalés a estas y otras obras del género, en sus estructuras barroca y clásica, pone sobre el tapete la discusión, muy viva desde hace algunos años, en cuanto a la forma, a la óptica más adecuada de aproximarse a ellas. De un modo general y esquemático puede hablarse de dos claras tendencias: a) la purista, que parte de un estudio riguroso (incluso musicológico) de las obras, intentando guardar el máximo respeto a las intenciones del autor y buscando reunir condiciones musicales similares a las existentes en el momento de su creación (en cuanto al número de ejecutantes, instrumentos utilizados, modos de ataque, fraseo, etc.); b) la que podríamos denominar "romántica", que supone una mayor magnitud sonora, amplitud de los conjuntos, maneras de acentuar, y que define el enfoque desde una perspectiva claramente decimonónica. Puede decirse que esta segunda tendencia parte de las monumentales versiones que diera en su día Mendelssohn de las **Pasiones** de Bach, recuperándolo para la posteridad y popularizándolo, continuándose en sus propios oratorios **Paulus y Elías**, que, a través de Schumann, enlazarán con los de Listz o Franck. Estas son ya obras plenamente románticas o postrománticas, cuya creación obedece a presupuestos totalmente diversos de aquellos que habían promovido la de las de Bach, Haendel o incluso Haydn. Es, por ello, lógico que la interpretación de unos y otros sea distinta en una correcta comprensión histórico y estilística del tema, lo que, sin embargo, no impidió que se admitiera e imitara, hasta hoy mismo, la gran concepción victoriana de los oratorios haendelianos, y que cualquier aproximación a obras similares, favorecida por la masificación del arte y de la cultura, se hiciera a través del prisma de la monumentalidad. Actualmente existe, no obstante, un movimiento en sentido contrario, que parecen haber recogido también algunos maestros tradicionalmente "grandiosos" (es el caso de un Karajan o del último Klemperer), proliferando cada vez más los conjuntos destinados al estudio y servicio de aquellas partituras fundamentalmente barrocas (oratorios, misas, conciertos, etc.) sobre las que recae la polémica. Entre ellos podemos recordar al **Concentus Musicus** y el **Collegium Aureum**, que emplean instrumentos originales, y, a distinto nivel, las Orquestas de Cámara de Stuttgart, de Pforzheim, Bach de Munich. Algunos de sus directores han adquirido categoría de especialistas: Münchinger, Harnoncourt, Rilling, Redel, Werner, Richter...

El decantarse por uno u otro tipo de

DE MADRID AL CIELO

Por ARTURO REVERTER



EL ORATORIO MADRILEÑO DE FIN DE TEMPORADA

interpretación no radica, por supuesto, en emplear, en su caso, instrumentos de época o en utilizar conjuntos corales y orquestales reducidos. Esto puede ser muy importante y en ocasiones básico. Sin embargo, la diferencia fundamental residirá normalmente en aspectos de orden técnico y expresivo, en sutilezas muchas veces no apreciables inmediatamente. Así, la forma de combinar voces y planos, la acentuación, la manera de frasear, la regulación de las dinámicas.

Es evidente que Frühbeck se encuentra más a gusto dentro de la tendencia romántica (actualmente menos "moderna" que la opuesta), no ya por partir de amplios conjuntos (dos crecidos coros y dos más que regulares orquestas de cuerda, amén el "continuo" y los solistas de la madera), sino por la sistemática utilización de modos expresivos netamente decimonónicos y en gran parte periclitados: enfatismo en la dicción, grandilocuencia en la exposición, progresiones dinámicas excesivas, extraño uso de los "diminuidos" (por ejemplo, esa costumbre de acabar muchos fragmentos corales, sobre todo los más breves, con una caída en vertical de la dinámica, lo que otorga al fragmento una acentuación inadecuada y una blandura un poco ridícula). Son características que, bien manejadas, quizá puedan convenir a cierto tipo de oratorios románticos, pero difícilmente a los del cantor de Santo Tomás, los cuales, aun admitiéndose contingentes humanos nume-

rosos, requieren una decidida sobriedad, unos perfiles acentuales más nítidos, y en particular una mayor claridad de texturas. La emoción que esconden los dramáticos pentagramas de esta **Pasión** aflorará antes a la superficie cuanto más sencilla y falta de retórica sea la interpretación. Es lógico, pues, que en la que se comenta no pudiera captarse en su plenitud la difícil página inicial, el doble coro "Kommt, ihr Töchter", donde se evaporó la riqueza de planos y el superlativo interés tímbrico (las flautas, por ejemplo, quedaron sepultadas), produciéndose, además, una palpable falta de afinación de los grupos corales. Defectos que también pudieron observarse en el conocido coro final "Wir setzen...", escandalosamente (por retención de "tempo" y "abultamiento" sonoro) planteado por la batuta. En general —se deduce de lo expuesto—, la versión peca de melodramática, efecto buscado y conseguido a base de hinchar el sonido y de recargar innecesariamente las tintas aun en acompañamientos sencillos, en principio de transparente traducción. Esta pesadez lastra el desarrollo y fluidez de toda la obra, aun admitiendo la proverbial seguridad de la mano rectora y la buena prestación de la orquesta y solistas instrumentales (mejor que el poco refinado y no siempre afinado Orfeón Donostierra). Dentro de esta línea teatral y excesiva hay que situar el tradicional "Evangelista" de Devos, muy cascado vocalmente. Del resto de solistas merecen ser citados Baldin, tenor de "arias", por su buen estilo (no por su voz), y Widmer, por su sentido y bien expuesto "Jesús".

Falta de transparencia, de ligereza y agilidad, poca variedad en los planteamientos. He ahí, muy brevemente resumidos, los defectos que aprecié en el otro oratorio programado por Frühbeck para su final de temporada. En esta su tercera aproximación madrileña a **La Creación**, el titular de la Nacional parte, y es de agradecer, de un conjunto coral e instrumental no especialmente gigante (hay que resaltar, no obstante y a título de curiosidad histórica, que el estreno de la obra, en Viena, se realizó utilizando muy amplias formaciones), intentando, y en algunos momentos consiguiendo, un acercamiento de tranquila morosidad, quizá en busca de un lirismo apacible. La intención era, sin duda, honesta. El resultado final fue, sin embargo, mediocre y, a mi juicio, totalmente contrario a lo que la composición necesita: imaginación, vibración rítmica, vitalidad, claridad en las combinaciones corales, agresividad tímbrica, de tal forma que, guardando el equilibrio estructural, pueda respirarse un sano vigor y una cierta rusticidad, lo que no empece para que exista una soterrada emoción. Desiguales los solistas, con un entonado y muy prometedor bajo-cantante: Samuel Ramey; una estimable y agradable soprano, aunque corta de vez y de técnica: Jill Gómez, y un desconcertante tenor: el canario, afinado en Viena, Suso Mariátegui. Su voz es una de las más desagradables que puedan escucharse; nasal, en momentos extrañamente metalizada, pequeña, corta de extensión; su afinación tampoco es muy exacta. No obstante, este hombre conoce la técnica vocal y su aplicación a la interpretación del oratorio; tiene eso indefinible casi siempre que se llama "estilo". Ha sido alumno de Anton Dermota y algo le ha quedado.

Tampoco hubo suerte en la versión que de la **Misa Solemnis**, de Beethoven, nos brindó, con coro y orquesta Nacionales, el veterano Fritz Rieger (checo afinado en Alemania), director de buen oficio, correcto, de técnica suficiente y concepto serio, pero totalmente desprovisto de ins-

piración, sin garra, sin emoción, sin verdadera calidad interpretativa. La monumental, desigual y genial obra tuvo una traducción gris, desangelada y rígida, con graves defectos no ya en cuanto a ordenación de planos sonoros e intensidades, sino en lo que se refiere a la misma conjunción y criterios rítmicos. Fue incapaz de crear nada que no fuera insípidas constantes metronómicas. Los conjuntos, como era lógico, no pudieron superar el simple grito, produciéndose en el solo de violín del "Benedictus" un momento triste y difícil con la desafortunada intervención del veterano Luis Antón. Lo único verdaderamente destacable fue la actuación de Pilar Lorengar, todavía en muy buena forma; segura, inteligente, intencionada y flexible.

¿UN MAESTRO ESPAÑOL?

Menos mal que para paliar el desagradable sabor de boca de estos conciertos el final de temporada nos reservó la actuación de Jesús López Cobos, el más internacional de nuestros directores, ante las formaciones de la Radiotelevisión. Se esperaba con cierta expectación su visita, pues en ella nos había de ofrecer nada menos que **La canción del lamento (Das klagende Lied)**, de Mahler, obra prácticamente desconocida entre nosotros y muy importante para seguir la evolución del músico, que utiliza ya aquí elementos definitivos de su estilo, y que más tarde volverán a aparecer en composiciones posteriores más "hechas". La obra, además, se nos anunciaba completa, de acuerdo con la versión inicial prevista por el autor, quien después eliminaría su primera parte, "La leyenda del bosque". Pese a algunos claros desajustes y tosquedades (sobre todo, en la parte citada), y a ciertos excesos cuantitativos, la versión escuchada puede calificarse de buena y, en instantes, excelente. Hubo concentración, dramatismo, tensión y crispación, tan importantes en Mahler. Hubo también un deseo, muchas veces cumplido, de dar relieve al refinamiento tímbrico que atesora la partitura, marcándose con notable adecuación los contrastes y lográndose intensidad en las progresiones dinámicas. Características que definen en gran parte el especial encantamiento agríndice de que aparece nimbada esta leyenda popular recogida por Mahler, situada entre el lirismo más tierno y la tragedia más pavorosa. Hubo, en fin, y esto es lo más importante, "clima". La batuta de López Cobos, ágil, nítida, precisa, elegante, captó pronto la voluntad de Coro y Orquesta, que se entregaron de lleno, como pocas veces. Los amplios y flexibles brazos del director, su muñeca tremendamente persuasiva, que marca implacablemente e insinúa cada parte del compás, en técnica de ductilidad semejante a la de un Maazel (que sigue asimismo Inbal), superaron casi siempre el desconocimiento que de la obra tenían los conjuntos, que llegaron a parecer incluso seguros, y que hacia el final brindaron los momentos mejores, imantados por la clara inteligencia que les gobernaba. Los últimos compases, los silencios tensos que los pueblan, tuvieron traducción escalofriante. Y ello a despecho de la sólo medianeja prestación del cuarteto solista, del que, por enfermedad, faltó al final la especialista Maureen Forrester. El éxito, prendido el público en la magia de la obra, fue inmenso. Cuando, junto con aquél, Orquesta y Coros rendían su homenaje a López Cobos, pensaban, sin duda, en que con él a su frente de manera más continuada podrían cambiar, a mejor, muchas cosas que de momento impiden que a lo largo de la temporada se alcancen cotas



Zubin Mehta.

de calidad semejantes. López Cobos no es un director excepcional, pero lleva camino de convertirse, al menos, en un buen maestro, nuestro "primer maestro". En cualquier caso, posee ya la técnica (pese a que en ocasiones puede rozar un cierto amaneramiento) y la musicalidad mínimas, eso por descontado, que pueden permitir la "toma de conciencia" de una formación sinfónica y coral, al mismo tiempo que su lógica ascensión.

LOS "MONSTRUOS"

López Cobos es ya un director cotizado y, si no se anquilosa, lo será más. Sin embargo, aún no ocupa el tan asiado Olimpo de los elegidos, de los "grandes", de los "superstars" en este mundo musical mercantilizado y consumista que hoy nos toca vivir para bien o para mal. En la suprema categoría, la que supone gloria, grabaciones, contratos y dinero, mucho dinero, se hallan, por el contrario, Zubin Mehta y Daniel Barenboim, que nos han visitado muy recientemente al frente de la Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Hemos podido contrastar sus respectivas técnicas y talentos a través de programas architrillados (como no podía ser menos). Comparación muy interesante realizada en un clima de loco entusiasmo. Los dos conciertos de Madrid fueron totalmente distintos, como distintos son estos dos hijos de la fortuna. Personalidad extravertida, brillante, impetuosa, espectacular, muy "americana", la de Mehta, hindú de origen. Más concentrada, controlada, introspectiva, "europea", la de Barenboim, anglo-argentino, de procedencia judía. Aquél está dotado de manera privilegiada para la dirección de orquesta, posee una facilidad natural para comunicarse y dar traslado de sus inquietudes e ideas musicales tanto a la formación que pueda tener eventualmente a su mando como al público que le escucha y (muy importante) le contempla. Es asombrosa su eficacia gestual. Su brazo derecho es un auténtico torbellino, que marca incansable y perentoriamente, con una amplitud y persuasión nunca vistas. El poder que deriva de él, los mil matices que puede insinuar, hacen que su otra extremidad superior actúe menos intensamente, siguiendo en cierto modo uno de los puntos del decálogo de Richard Strauss: "Lo mejor que puede hacerse con la izquierda (a la hora de dirigir) es metérsela en el bolsillo del chaleco."

Fue, precisamente, en el **Don Juan** del compositor bávaro en donde se estableció uno de los máximos niveles interpretativos

de su concierto. Versión arrebatada, explosiva, vehemente, con electrizantes ataques de las cuerdas y brillantes superlativas de metales y percusión. Amplia e intensa la expresión y excelente tímbrica, en particular en los pasajes tranquilos, si bien las fortísimas progresiones dinámicas adolecieron, a mi juicio, de un excesivo exacerbamiento sonoro, con el consiguiente confusionismo en los planos. La crispación general impidió, por otra parte, que aflorara a la superficie el patetismo del drama que la obra describe. Estentóreos, espectaculares e intencionados los **Cuadros de una exposición**, de Mussorgsky, en los que se dio salida primordialmente a la brillantez sonora, al gran aparato dinámico, al virtuosismo orquestal antes que al refinamiento en los timbres y al encantamiento que posee la orquestación de Ravel. Faltó "misterio" y sobró algún que otro desajuste, pero siempre estuvo presente —y este es un rasgo que define también el estilo de Mehta— la rigurosa construcción y planificación, la separación de voces. Por ello resultó admirable la tersa exposición de la **Sinfonía número 40** de Mozart, en la que pudieron escucharse con claridad detalles que difícilmente se aprecian en una interpretación en vivo de esta difícilísima página. Solamente aludire a la transparencia con que se nos brindaron los desarrollos de los movimientos extremos. Todo ello no quita para que la versión fuera como de laboratorio, ayuna de gracia, de levedad, de emoción (muy dura la expresión en el "Andante"; muy lineal el trío del "Menuetto"); poco elegante en el fraseo. Lo más perfecto y redondo de la velada fue, para mí, la intensa, poderosa, y apasionada obertura de **La fuerza del destino**, de Verdi, ofrecida como "propina" junto a una espectacular, pero nada idiomática versión de **Triana**, de Albéniz-Arbós, acelerada en exceso, y a una rutilante **Barras y estrellas**, de Sousa, que puso fin de forma arrebatada, y no precisamente ortodoxa ni de buen gusto, al concierto.

Los modos de Barenboim son, ya se ha dicho, totalmente opuestos: en técnica, en estilo, en concepto. Frente al extravertido apasionamiento de Mehta, el argentino opone una introspección de rara intensidad y un mayor hermetismo conceptual. Las artistas son sustituidas por formas redondeadas. Las luces cegadoras, por el claroscuro. La paleta de tonos brillantes, hirientes en ocasiones, por las medias tintas. Hay una inteligencia musical en Barenboim, que a veces se revela de manera palmaria y genial, tan válida, en otro sentido, como la de Mehta. Quedan muy pró-

ximos en este aspecto el pianista que hace poco nos visitó en un recital Chopin y el director que ahora hemos contemplado al frente de la formación norteamericana. Ambos, unidos en una misma inteligencia, son amplios, serenos en la exposición, robustos en el sonido, intensos en la expresión, convincentes en el modo de frasear, de cantar. Había para mí, no obstante, y así lo señalaba al comentar su actuación al piano, importantes limitaciones formales (en Chopin al menos) y muy discutibles criterios expresivos y de interpretación general. En su faceta como director encuentro también muy claras imperfecciones, que debo indicar, aunque ello sea nadar un poco contra corriente. Técnica-mente, se muestra desconcertante, ya que, en principio, aparenta tener graves dificultades de comunicación de sus más íntimas concepciones musicales con la orquesta que tiene bajo su mando. Su juego gestual es bastante primario y poco variado: batuta algo lenta, brazos amplios, pero muchas veces rígidos; muy limitado manejo de la izquierda, palpable falta de recursos para actuar con rapidez de reflejos. Por otro lado, sin embargo, se observan en él extraordinarios momentos de lucidez, de genialidad expresiva, que pueden llegar a ser tan arrebatadores, en otro estilo, como los de su colega hindú. De todo hubo en sus versiones madrileñas de la **Cuarta**, de Beethoven y la **Primera**, de Brahms. Aquélla se nos brindó en traducción, a mi parecer, muy pálida, gris e insegura, con importantes y graves desajustes, irregularidad en los ataques y un cierto deshilachamiento general, aun reconociendo los bellos momentos del segundo movimiento y el brío del último. Pero los acordes del ini-

cial "Adagio" quedaron algo hueros, sin tensión y sin que se consiguiera una transición suficientemente intensa y bien expuesta al "Allegro" que le sigue. Dio la impresión de que no se había ensayado. Mucho mejor la segunda obra del programa, en donde sí se logró comúnmente fuerza expresiva, coherencia expositiva y tensión. Lo más conseguido, la manera de cantar el segundo tiempo y la segunda parte del final, vibrante, heroica, de valioso dramatismo. Lo peor, el "Allegretto", falta de gracia, de transparencia, de equilibrio. Muy convincente la sonoridad general, redonda, neblinosa en ocasiones, poderosa, explotando el Brahms más lírico, más grave e intenso. Sonoridad peculiar y que viene dada tanto por la personal concepción de Barenboim, seguidora de la gran línea germánica (forzosamente, hay que pensar en un Furtwängler), cuanto por su incapacidad (¿quizá buscada?) en desentrañar las voces del espectro sonoro, que resulta en sus manos siempre en exceso macizo (aunque ello pueda convenir en instantes), masificado y a veces tosco.

Queda por hablar del instrumento: la Filarmónica de Los Angeles es una magnífica orquesta que puede llegar a lo extraordinario; dúctil y maleable (lo demostró en la modificación que en ella se operó de un día a otro), equilibrada y con las características propias de las grandes centurias americanas. Sonido, en principio, claro y agresivo, pero siempre empastado. La cuerda es, generalmente, limpia y precisa, sin especial densidad ni brillantez. La madera es muy buena, con una flauta sensacional y una magnífica oboe. El metal es redondo, nítido y poderoso, y la percusión perfectamente disciplinada. Ajusta-

tada —a excepción de unos insólitos adelantamientos— con Mehta, a quien, sin duda, lógicamente, siguen mejor, fue más imprecisa con el maestro invitado. Pese a sus méritos, creo que por encima de ella, poseedoras de una mayor perfección, se sitúan, en Estados Unidos, las de Cleveland, Chicago, Boston, Filadelfia o Nueva York.

EL CICLO DE LA AUTONOMA

Finalizó esta corta y espaciada, pero sabrosa serie de conciertos, con la anunciada visita de Karl Münchinger y su Orquesta de Cámara de Stuttgart. Volvió a exponer su tradicional manera de hacer, su estética, que en tiempos hizo furor en la interpretación del barroco, y que nos sirvió hace quince o veinte años, para conocer las obras capitales del género, sobre todo las de Bach. Su amplio gesto, elegante, pero un tanto atosigante; su untuosa sonoridad, muy apoyada en los bajos; su claro concepto musical nos admiraron de nuevo, aunque la agrupación que manda haya perdido algo de sus prístinas cualidades. Didáctico y persuasivo, expone con naturalidad y amplitud, manejando muy bien los juegos y combinaciones contrapuntísticas. (Pese a la falta de virtuosismo del conjunto, matrícula de honor para su transparente e inteligente **Tercero de Brandenburgo**.) A destacar también la **Ofrenda musical**. A menor nivel, Vivaldi y Haendel. Muy interesante el haber podido contrastar el sabor "clásico" y elegante, aristocrático, de este conjunto y director con el luminoso, mediterráneo e incisivo de I Virtuosi di Roma.—**ARTURO REVERTER.**

CRONICAS NACIONALES

VALENCIA

CREACION DE LA ORQUESTA DEL CONSERVATORIO

Cuando, musicalmente, España es todavía un país subdesarrollado; cuando el apoyo estatal al divino arte de la Música es tan parco, cuando incluso alguna de nuestras pocas orquestas sinfónicas (como la de Bilbao) tiembla ante su posible disolución, resulta casi heroico que aquí se haya creado una orquesta en nuestro Conservatorio. La idea, que venía germinando desde hace años, tropezando siempre con muchos inconvenientes, entre ellos esa poca ayuda oficial para llevar a cabo una tarea de tal envergadura, se ha convertido, al fin, en grata e ilusionada realidad, gracias al esfuerzo de todos, que el director de nuestro Conservatorio, don Salvador Seguí, ha sabido refrendar y estimular abiertamente. Jornada feliz, por tanto, para cuantos se preocupan y aman de verdad la buena música. El concierto no pudo ser mejor escogido: **Ofrenda musical**, de Bach, tan serenamente bella, a la que siguió el delicioso **Concierto para dos pianos y orquesta K. 365**, del genial Mozart, del que fueron admirables solistas los profesores de nuestro Conservatorio y destacados concertistas P. García Chornet y Mario Monreal, que reiteraron sus extraordinarias facultades, su gran sensibilidad y su acertada penetración solística, que les valieron largos y entusiastas aplausos. En la segunda parte escuchamos **Dos sonatas** del P. Soler, en versión muy cuidada y su-



Figuras destacadas de este memorable concierto: el director, José Ferriz (sentado), y los pianistas Mario Monreal y P. García Chornet.

gestiva para orquesta que realizara Manuel Palau, músico excelente. Terminó el concierto con las **Danzas y arias antiguas para laúd**, de Respighi, en versión orquestal, obra muy atractiva, y que nos dejó un grato sabor musical. Digamos que la dirección estuvo encomendada al experto José Ferriz, que realizó su nada fácil tarea con gran precisión, aplomo, justeza y sensibilidad bien patentes, logrando una versión digna, muy equilibrada, convincente, digna de elogio. La actuación de la Orquesta fue excelente, causando una gratísima impresión, que nos hace soñar —pero despiertos— en futuros y frecuentes conciertos de alta calidad, porque pueden ofrecerlos esos jóvenes valencia-

nos que forman dicha Orquesta, ya que revelaron buenos méritos y positiva afinidad interpretativa, que el público premió con aplausos tan prolongados como merecidos.

Digamos, finalmente, que entre el público que abarrotaba el salón de actos nos honraron con su presencia en este memorable concierto el Director general del Patrimonio Artístico y Cultural, don Manuel Lago; el Secretario de la Comisaría Nacional de la Música, Director general de Conservatorios, Delegado provincial del Ministerio de Educación y Ciencia, autoridades de Valencia, Alicante y Castellón; directores de los Conservatorios de Madrid, Málaga, Murcia, Córdoba, etcétera, y diversos representantes de entidades musicales y culturales de la provincia, críticos y corresponsales de prensa, que gozaron todos de este acontecimiento musical, que nos dejó muy satisfechos. Ahora sólo falta que, como dijo nuestro amigo y colega E. López-Chavarri: «... Se ha puesto la primera piedra, importante, estimulante, para la cultura musical valenciana; que veamos terminado el edificio y que la aportación de todos, particulares, entidades oficiales y centros privados, haga posible la vida continuada de esta hermosa empresa que con tanto amor se inició hace unas horas.»

Por nuestra parte, sólo nos resta felicitar muy sinceramente a todos los que

directa e indirectamente han hecho realidad este noble sueño, de manera especial a todos los componentes de la referida Orquesta, a su director, señor Ferriz; al Conservatorio y a esa Comisaría Nacional de la Música, que se ha apuntado ahora un buen tanto, y de la que esperamos mucho en pro de uno de los aspectos más sublimes de la cultura: la Música.—**LUIS MARTINEZ RICHART.**



Nuestro colaborador Luis Martínez Richart en una de las conferencias que ha pronunciado sobre el 150 aniversario de la muerte de Beethoven, en diversas Sociedades Musicales y Entidades Culturales.



José Ferriz dirigiendo la Orquesta del Conservatorio.

SANTIAGO

Santiago es una joya arquitectónica, eso es algo que sabe todo el mundo. Lamentablemente, es algo ignorado por nuestro Consejo Municipal. Día tras día, coches y camiones circulan con sus humos y ruidos por la ciudad monumental, dañando seriamente el pavimento y los edificios. Estos van poco a poco siendo abandonados, sin ser reocupados, en aras de la especulación. El máximo logro del citado Consejo, en materia urbanística, fue el derribo del edificio Castromil, joya del modernismo gallego y presunto Auditorio Municipal, para ser construido en su lugar un aparcamiento subterráneo que ha traído como ventaja una mayor dificultad de circulación en el punto central de la ciudad. A mayor abundamiento, se nos ha dejado al aire libre una siniestra plataforma de cemento que recibe el nombre popular de «Plaza da Chepa» (Plaza de la Joroba). La especulación no permitía hacer el proyecto en forma que la estructura quedase enteramente bajo tierra y soportando el peso de un metro de tierra, mínimo para un jardín que sea tal. No en vano Santiago da ejemplo de corrupción urbanística a quien sea.

El Palacio de San Jerónimo, que constituye la fachada izquierda de la Plaza del Obradoiro, y que una vez restaurado merecía destino útil, fue transformado en Rectorado, lugar de kafkiana burocracia, donde uno no entra si no es forzado por la necesidad administrativa. Su hermoso claustro fue cerrado con cristalerías, y ya no es motivo de disfrute estético para nadie. Ahora le toca el turno a Fonseca. Este edificio es, indudablemente, el más representativo de la Universidad. A fin de curso será desalojado y restaurado con destino a algún siniestro fin burocrático, y con un poco de suerte, como Biblioteca Central Universitaria.

Sinceramente, no entiendo el porqué de esta ocupación. Creo más lógico el diseño de un centro burocrático de nueva construcción que cumpliera con unas ne-



cesidades operativas, pero no la ocupación de un viejo edificio que no cumple con la funcionalidad exigida por la gigantesca burocracia académica. Lo mismo se podría decir de la Biblioteca. Supongo que ésta exigirá un diseño concreto, unas salas determinadas... Es decir, que es más operativa la creación de un edificio adecuado.

Lastimosamente, criterios gubernativos, que no académicos, aconsejaron la construcción de una Facultad de Económicas alejada del núcleo urbano, experiencia repetida con E. G. B. y que ahora se repite con Ciencias de la Educación. Para ello, la Universidad hubo de comprar solares, mientras que podía haber hecho uso de los de su propiedad, en el marco del Campus.

De esta forma se desperdigaba a los estudiantes y se aseguraba que, al no poder reunirse en el Campus, la «alteración del orden ciudadano» no sobrepasase ciertos límites. Los resultados prácticos de esta política de aislar las Facultades se están viendo. La operatividad del trazado universitario es nula, y en una esquina

queda un servicio, y en la otra, otro. Por esta y no otra razón el Rectorado está en el centro de la ciudad, y ahí pretenden poner la Biblioteca, cuando su sitio era el Campus. Algo similar podría decirse de la Facultad de Medicina, con un edificio reconstruido en forma demencialmente antiestética y antifuncional e insuficiente para alojar el número de alumnos que están matriculados. También en este caso el remedio era una nueva construcción en el Campus.

Todo lo anterior viene a cuento de la inexistencia de un Auditorio Universitario. Los bellos claustros de San Jerónimo y Fonseca podrían ser ideales salas de exposiciones. Estos edificios podrían ser habilitados como clubs universitarios o motivación similar, y el sótano de Fonseca es ideal para la construcción del Auditorio. Se me dirá que por qué estos servicios en la ciudad y no en el Campus. Muy sencillo: estos servicios se usan después del atardecer, cuando ya no hay clases. El Campus es un descampado, y la gente vive en la ciudad. Por ello sería operativo que Rectorado y Biblioteca (servicios de horas activas) estuvieran enclavados en el Campus, y el Club, salas de exposición, Auditorio y demás servicios de horas pasivas lo estuvieran en el marco urbano. Eso sería operatividad siempre y cuando desapareciera la mentalidad gubernativa y se implantase la académica.

Mientras, tendrá el Aula de Teatro que seguir usando, previo pago, del salón de actos del Colegio de los Hermanos de La Salle, y Jueves Musicales, de la hospitalidad del Aula de Cultura, sala apta para reuniones sociales, pero no para oír música.

Por si ello sirviera de algo, vaya allá mi llamada de atención al respecto. Ya no pedir, sería inútil, una planificación coherente. Simplemente, recordar que un Auditorio es imprescindible.—**JUAN M. CARREIRA.**

Baleares

PALMA DE MALLORCA

Nuevamente nos complace señalar los innumerables actos musicales —y perdónesenos si involuntariamente dejamos de consignar alguno de ellos— que desde nuestra última crónica, aparecida en el número de marzo del año actual, vienen desarrollándose con brillantez inusitada en nuestra Región Balear.

Tres geniales pianistas.—François Duchable, pianista francés; Carmen Vila, española, y Bruno Leonardo Gelber han dejado —los tres en un lapso de tiempo relativamente breve— abundantisimas muestras de su extraordinaria capacidad interpretativa, colmando las ansias del público asistente a sus respectivos recitales, todos en el "Auditorium", que ovacionó con fervor y delirio cada una de sus citadas intervenciones: Duchable, con Beethoven, Chopin, Schubert y Schumann; Vila, a base de un programa íntegro dedicado a Brahms, y Leonardo Gelber, en Beethoven, Brahms y Liszt, y, repetimos, los tres magníficas figuras de la actual pianística mundial y con excepcionales alardes de talento.

Trio de Berna.—Otra de las audiciones de cámara que dejó eclipsado al auditorio concurrente fue la que tuvo lugar en la Sala Mozart, del "Auditorium", la tarde del 25 de marzo, a cargo del Trio de Berna, integrado por Thomas Friedli, clarinete; Henrik Grafoord, viola, y Natascha Gommel, piano. Tres figuras cumbres que pudieron lucir sus facultades de una forma individual, demostrando a la vez una absoluta compenetración en un variado programa, constituido por obras de Mozart, Schumann, Enesco, Bruch y Uhl.

• El ciclo internacional organístico, del cual hicimos una extensa referencia en nuestra crónica anterior, citando a los protagonistas del mismo, se desarrolló con brillantez y gran afluencia de público, llenando todas las noches el templo de Santa Eulalia. Como es habitual, no faltaron las palabras de introducción en todas y cada una de las audiciones, corriendo a cargo del P. Fullana Moragues, con su proverbial elocuencia.

• Dos audiciones pianísticas de envergadura, que cabe destacar en el seno del Instituto General Luliano, son las que corrieron a cargo de Joaquín Montoya, pianista español, y Veda Zupondi, de Minnesota (U. S. A.). Ambas sesiones fueron organizadas por Joventuts Musicals.

• Vladimir Spivakov, violinista, y Boris Bejterev, pianista, añadieron a los anales del "Auditorium" —memorable recital en la Sala Mozart— uno de sus más significados triunfos. La técnica de los dos citados artistas estuvo dignamente al servicio de la expresividad, y las fervientes ovaciones del auditorio al finalizar el programa obligaron a los dos intérpretes rusos a ampliar la audición con tres obras más.

• Magnífica e inolvidable la sensacional velada de la noche del 4 de abril, en el "Auditorium", que ofreció a los aficionados palmesanos la pulcra actuación de The Academy and chorus of St. Martin in the

fields-London, considerada, generalmente, como una de las orquestas clásicas más famosas, con sus coros, del momento actual. *Israel en Egipto*, de Haendel, el gigantesco oratorio, alcanzó cotas incommensurables..., arrebatando fervorosos aplausos del rendido auditorio.

• El martes 5 de abril, la Orquesta Ciudad de Palma, con la colaboración de los solistas Rosa María Ysas, Carmen Bustamante, Juan B. Daviu, Andrés Llamas y la Capella de Manacor, presentó en la S. I. Catedral un brillantísimo concierto sacro con la audición del celebrado *Stabat Mater*, de Rossini. El templo catedralicio se llenó completamente y la audición resultó altamente perfecta, siendo al final rubricada con grandes aplausos. Dirigió el maestro Ribelles.

Círculo Mallorquín.—El salón isabelino del citado Círculo Mallorquín se vio totalmente repleto de un selectísimo público con motivo de la clausura de la temporada de conciertos, de la cual hemos dado en anteriores crónicas amplia referencia. El joven baritono barcelonés Manuel Garrido, con el concurso del que suscribe, al piano, alcanzó un éxito extraordinario el día 27 de marzo, desarrollando un acertado y seleccionado programa a base de Mozart, Gounod, Verdi, Massenet y Bizet, teniendo que añadir "de plus" una obra de Scarlatti para corresponder a los entusiastas aplausos.

MAHON (MENORCA)

La culta ciudad de Mahón ha reverdecido históricos éxitos presentando en su famoso Teatro Principal la VI Semana de la Opera, promocionada por la entidad Amigos de la Opera con el patrocinio del Excmo. Ayuntamiento de Mahón. En esta nueva etapa recorrida se han presentado las óperas *Rigoletto*, de Verdi, y *Carmen*, de Bizet, a cargo del siguiente elenco artístico: sopranos: Cecilia Albanese, Dolores Cava, Cecilia Fondevila y Maria del Carmen Hernandez; "mezzos-sopranos": Montserrat Aparici y Eva Castellani; tenores: Pedro Lavirgen, Luis Lima y Diego Monjo; barítonos: Franco Bordoni, Rafael Campos, Juan Pons y Félix Vargas; bajos: Antonio Borrás y Juan Bta. Rocher; "Ballet": Asunción Aguadé y Fernando Lizundia; Coros: Orfeón Mahonés, "Catisa", San Luis y Barcelona. Orquesta de Mahón. Maestros directores y concertadores: Riccardo Bottino, Gerardo Pérez Busquier y Deseadó Mercadal. El éxito artístico y de público ha coronado el esfuerzo de todas las entidades que han coadyuvado al logro de la empresa. Enhorabuena.—LORENZO GALMES CAMPS.

Bilbao

SOCIEDAD FILARMONICA

El pianista ruso Yeugeni Mogilevsky ha hecho su presentación en esta Sociedad, ofreciendo un programa a base de obras de Schumann, Ravel y Prokofieff, que gustó al auditorio y fue aplaudido de forma que hubo de prorrogar el concierto ante tal insistencia.

• Recital de canto por la soprano bilbaina María Victoria

Urcullu, siendo acompañada al piano por la también bilbaina Pilar Gallo. "Concierto Juventud", vertiente de esta Sociedad Filarmónica que apoya a los jóvenes valores musicales con porvenir. Un programa amplio, con obras de Mozart, Beethoven, Schubert, Guridi, Esplá, Leoz, Copland y Ginastera.

A resaltar quizá los "lieder" de Schubert, el *Pregón*, de Esplá, y las cuatro canciones de Ginastera, pues si en todas dicha soprano acusó un lirismo elegante, en estos pentagramas tuvo una mayor expresión, sin olvidar la finura de *Mañanita de San Juan*, de Guridi. La pianista Pilar Gallo fue una excelente colaboradora del éxito, siendo, por tanto, ambas artistas muy aplaudidas.

ORQUESTA SINFONICA

El IX concierto de dicha Orquesta ha tenido como director invitado al maestro García Navarro. En el programa, *Cuarto sinfonía, en Re menor, op. 120* de Schumann; *Variaciones sobre un tema de Haydn, op. 56*, de Brahms, y *Bolero*, de Ravel.

El director valenciano y la Orquesta ofrecieron unas excelentes versiones de las tres obras, quedando satisfecho el público, que aplaudió largamente a director y profesores.

• Otro director invitado para el décimo concierto sinfónico, y que ha correspondido en esta ocasión al rumano Teodor Costin, que precisamente ha obtenido un gran éxito, por entender haber sido de los mejores directores invitados que han pasado por Bilbao.

En el programa: *Rapsodia rumana número 2*, de Enesco; *Concierto número 4, para trompa y orquesta*, de F. A. Rosetti, y *Novena sinfonía ("Del Nuevo Mundo")*, de A. Dvorak. La *Rapsodia rumana* tuvo una versión muy sentida, profunda; y en cuanto al *Concierto número 4*, de Rosetti, para trompa y orquesta, ello dio motivo para que el solista de nuestra Sinfónica, Juan Manuel Gómez de Edeta, tuviese de nuevo una excelente actuación, con claridad en los temas y un perfecto y terso sonido, dominio de la técnica y agudos firmes y musicales. Director y Orquesta fueron excelentes cauces para el éxito de este magnífico solista, que recibió muchos aplausos, que compartió con director y profesor de la Orquesta. Finalmente, la conocida *Sinfonía del "Nuevo Mundo"*, que Teodoro Costin dirigió con todo vigor.

Gustó mucho el concierto, y largos aplausos fueron la rúbrica del mismo.

CONCIERTOS ARRIAGA

La pianista catalan Leonara Milá, incluida en el "VII Ciclo de Intérpretes Españolas en España", patrocinado por la Comisaría Nacional de la Música, ha ofrecido un concierto con obra de Chopin, Mendelssohn y Schubert, logrando un brillante éxito, siendo muy aplaudida. JOSE DE URQUIJO.

Marbella

INAUGURACION OFICIAL DE LA TEMPORADA MUSICAL 1976-1977

El Patronato Eduardo Ocón y

el Excmo. Ayuntamiento de Marbella han inaugurado la temporada 1976-1977 con un concierto sacro, en que actuaron brillantemente la Orquesta Sinfónica de Málaga y la Coral de Santa María de la Victoria, bajo la batuta del director coral Manuel Gómez, actuando de solistas María Victoria Durán y María José Perez, y el conjunto dirigido por don Manuel del Campo.

Con toda objetividad y excluyendo nuestra personal admiración a nuestros cuasi-vecinos malagueños, el concierto constituyó un completo éxito, en el que todos pusieron el fuego de su entrega y plena dedicación artística. No podemos omitir que el lugar elegido para este maravilloso concierto sacro fue la iglesia parroquial de Andalucía la Nueva, cuya fábrica es, en verdad, un portento arquitectónico.

El susodicho concierto estaba patrocinado por el Instituto de Cultura de la Excmo. Diputación de Málaga.

Murcia

El curso 1976-77 posee un claro distintivo: la exhaustiva aportación del Conservatorio Superior, que con el patrocinio de la Dirección General del Patrimonio Artístico, y organizado por los Amigos de la Música, está realizando uno de los más importantes ciclos de conciertos habidos en la ciudad, llegando, cuando esto escribo, al número treinta, algunos ya comentados. Debo limitarme, pues, a los más destacados y escuchados por mí, continuando en las próximas colaboraciones.

El joven clavecinista Pablo Cano Capella dio dos recitales de tanto valor musical como pedagógico, integrados por las seis *Partitas*, de J. S. Bach; y en una posterior visita, un ciclo de seis interesantísimos recitales dedicados, respectivamente, a la música de clavecín en Francia, desde 1500 a J. F. Rameau (1776). El segundo, a Italia; Países Bajos, Austria y Portugal, en el tercero. Integramente a Alemania, el cuarto; el quinto, a España desde Cabezón al siglo XIX, y el último, a Inguaterra, con el delicioso pórtico de un anónimo de 1350.

• El Cuarteto Akademika, de Bucarest, no desmintió —y hasta superó— la afirmación del programa sobre su "madurez inexplicable, dada la juventud de sus componentes", ofreciendo una hermosa versión del *Cuarteto en Re menor ("La Muerte y la Doncella")*, de Schubert; el *Cuarteto para instrumentos de cuerda número 1*, de Radu Paladi, y el *Cuarteto en Sol menor, op. 74, número 3*, de Haydn.

• El dúo (violoncello y piano) Cervera-García Chornet nos dio un recital de equilibrado programa: *Tocatta*, de Frescobaldi-Cassadó; *Sonata en La mayor, op. 69*, de Beethoven; *Sonata* de Roberto Gerhard y dos breves piezas de Turina y Cassadó. Es digna de alabanza la obra de divulgación que sobre los compositores españoles poco conocidos o por alguna razón temidos por



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

La casa más surtida en discos
microsurco de toda Andalucía

Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA

los intérpretes está realizando el excelente pianista García Chornet, tanto en sus recitales públicos como en los grabados para Radio Nacional. Así, creo que es la primera vez que en Murcia se ha escuchado en concierto a Gerhard, compositor catalán que Inglaterra asimiló como suyo.

• El extraordinario Wuehrer Streichsextet nos ofreció, junto con obras de R. Strauss y Dvorak, una sensacional versión de *Noche transfigurada*, de Arnold Schoenberg.

• Un muchacho de quince años —Rafael Casasempere Jordá— nos dio una muestra de su precoz talento, que era también una lección de profesionalidad para los jóvenes que escuchaban, y con un instrumento tan difícil para la captación del público como es la flauta lo consiguió, por su justeza y naturalidad. J. S. Bach, Mozart, Fauré, Schumann, Esplá, Bartok, Poulenc, Debussy pasaron por sus dedos como un bello juego, acompañado —muy bien acompañado— al piano por su propio padre, de igual nombre.

• No quiero terminar sin dejar constancia de un acto: la imposición de las insignias de la Encomienda de Alfonso X el Sabio al Director del Conservatorio Superior, D. Manuel Massotti Littel, por el que fuera, en el momento de la imposición, Comisario nacional del Patrimonio Artístico, D. Ramón Falcón. Homenaje entrañable y muy justo, que premia treinta y ocho años como Catedrático y dieciséis de Director de este Conservatorio, en eficaz y callada labor, con frecuencia llena de dificultades e incomprensiones, en pro de la Música, y, sobre todo, de los músicos, como bien destacó don Ramón Falcón en su preciso discurso. A este homenaje asistieron las primeras autoridades de la provincia (Gobernador civil, Presidentes de la Diputación y Audiencia, Rector de la Universidad, Alcalde y Delegado provincial de Educación y Ciencia), y alrededor de unas trescientas personas.

• El Aula de Cultura de la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, a causa de las obras que se realizan en sus locales, ha limitado, pero no cesado, sus actividades musicales, y en el salón de actos del Conservatorio, amablemente cedido, dio un Concierto *The Clarion Wind Quintet*; magnífico "ensemble" de instrumentos de viento norteamericano, con obras de Onslow, Rossini, Ross, J. Ibert y la *Pequeña música de cámara para cinco instrumentos de viento*, de Hindemith, el gran compositor, inexplicablemente poco interpretado en España.

Esta reseña parece llevar un signo: el de la juventud. Y una piensa que no todo está contaminado, que todavía cabe la esperanza, ¿no es cierto?

DOLORES B. MONTES

Valladolid

El segundo trimestre del curso ha supuesto todo un "record" para la vida musical local, sucediéndose más de una treintena de recitales y conciertos, que dan fe de la inquietud de las entidades ciudadanas que los patrocinan. Además de la labor que han continuado llevando a cabo la Agrupación Musical Universitaria y la Sociedad Valliso-

letana de Conciertos, ha coincidido también la celebración de la III Bienal Internacional del Sonido, la iniciación por el Conservatorio Profesional de Música del V Ciclo de Extensión Cultural, la aparición de la nueva Asociación Vallisoletana de Amigos de la Opera y otras manifestaciones aisladas, patrocinadas por el Museo Nacional de Escultura y otras entidades locales. Todo ello habla de una esperanzadora revitalización musical que, pese a la escasa atención que merece de las máximas autoridades en la materia, continúa desarrollándose para el bien de la ciudad gracias al esfuerzo y entusiasmo de estas sociedades y agrupaciones

SOCIEDAD VALLISOLETANA DE CONCIERTOS

La Orquesta de Cámara de Valladolid continúa ofreciendo sus dos conciertos mensuales, además de intervenir en alguna otra ocasión extraordinaria. En sus programas se han incluido preferentemente obras de Beethoven, contando con la colaboración de distintos solistas, entre los que han predominado los de nacionalidad rumana, traídos de la mano del director titular, Octav Calleya.

En el primer concierto trimestral de la Orquesta, dedicado íntegramente a Beethoven, intervino como solista la joven pianista Ana Guijarro, primer premio del Concurso Manuel de Falla del pasado año, quien consiguió una versión racional e inteligente del *Tercer Concierto para piano en Do menor*, logran-

do igualmente lucirse la Orquesta en una acertada versión de la *Segunda sinfonía*.

El flauta José Moreno, solista de la Orquesta de RTVE, que intervino en el concierto siguiente, dio una paletada de cal en el *Concierto de Stamitz* y otra de arena en la *"Suite" en Si menor*, de Bach; mientras que de la audición posterior lo mejor fue la originalidad del programa, dedicado a música rumana y española, y expuesto con mejor fortuna en su primera faceta que en la segunda, en la que la soprano madrileña María Muro no tuvo ocasión de lucimiento.

Y de nuevo volvimos a encontrarnos con un original programa dedicado a la familia de Bach, interviniendo Luis Navidad Arce como solista del *Concierto en La menor*, de Juan Sebastián, con serenidad y acierto, produciéndose en esta ocasión la Orquesta sólo a niveles de discreción. Nivel que se colocó a mayor altura de nuevo en la siguiente audición, no tanto por la actuación, sólo aceptable, del contrabajista Jaime Robles en el *Concierto de Dittersdorf*, cuanto por la singular versión que logró la Orquesta de los *Ocho cantos populares rusos*, de Liadov, y del *Cascanueces*, de Tchaikowsky.

El mismo día del aniversario de la muerte de Beethoven se programó una interesante velada, culminada con éxito total. La pianista rumana Ana Anaschescu consiguió una interpretación del *Cuarto concierto* de gran carga lírica, dominando con naturalidad los múltiples problemas planteados. Pero, con todo, los mayores logros se dieron en

la *Misa en Do mayor*, cuya programación por la Orquesta de Cámara y la Coral Vallisoletana tiene ya de por sí enorme mérito. Pero es que, además, la Coral se produjo con una entrega entusiasta en una intervención triunfal, mientras la Orquesta expuso su parte con rigor y equilibrio. Los solistas Angeles Zanetti, Isabel Rivas, Tomás Cabrera y Antonio Lagar cumplieron con acierto, destacando el bello color de voz de la "mezzosoprano" Isabel Rivas. El director Octav Calleya resultó el vehículo adecuado para dar vida a tan relevante obra, demostrando una vez más su cariño hacia la obra toda del compositor germano.

Y el éxito volvió a hacerse presente, ya en el primer Concierto Sacro de la Semana Santa, con el *Gloria*, de Vivaldi, en el que la Coral Vallisoletana, que con tanto entusiasmo y efectividad dirige el maestro Carlos Barrasa, volvió a ser el conjunto vibrante y maduro que ya estamos acostumbrados a escuchar. Los solistas Montserrat Alavedra y Evelia Marcote contribuyeron, al igual que la Orquesta, el buen fin general.

La Orquesta de Cámara finalizó su actuación trimestral el Jueves Santo, contando con la colaboración del Coro Madrigal, de Sofía, en el *Requiem* de Fauré, en versión más desigual, debido quizás al menor acoplamiento con las voces que en las colaboraciones con la Coral Vallisoletana, pese a la gran categoría del coro búlgaro.

La Sociedad de Conciertos presentó, además, al Dúo Klansky, de trompa y piano; al pianista Antonio Rodríguez Baciero, quien en lucha con la cortedad del instrumento consiguió una primera parte del programa de calidad, dedicada a autores españoles de los siglos XVI al XVIII, y sobre todo a lo que constituyó un auténtico acontecimiento: la interpretación del ciclo completo de *Sonatas para violín y piano*, de Beethoven, en tres sesiones, por Agustín León Ara y José Tordesillas. Tres sesiones plenas de musicalidad y sentido artístico por parte de los intérpretes, en actuaciones excelentes, que provocaron el entusiasmo general.

Por último, los habituales conciertos extraordinarios con motivo de la Semana Santa, en los que, aparte de los ya mencionados a cargo de la Orquesta, intervinieron el Grupo Barroco de Friburgo, la organista Montserrat Torrent y, sobre todo, el Coro Madrigal, de Sofía, en una actuación "a capella" magistral.

AGRUPACION MUSICAL UNIVERSITARIA

Continuó la Agrupación su marcha hacia ese concierto número 500 de su historia, ya cercano, ofreciendo audiciones de mayor o menor éxito, pero que, en todo caso, mantuvieron ese buen tono al que ya estamos felizmente acostumbrados.

El Trío de Cámara de Praga, compuesto por piano, clarinete y violoncelo, nos proporcionó la oportunidad de escuchar a una agrupación poco frecuente de instrumentistas en *Trios* de Mozart, Brahms, Reiner y Beethoven. A destacar el bello sonido del violoncelista Milos Sadlo, en contraste con la sonoridad, un tanto agria, del clarinete, quien, por otra parte, hizo gala de gran técnica y virtuosismo, mientras que el pianista se mantuvo en un plano más discreto.

ANGEL LUIS GARCIA

¿Qué le falta a esta guitarra?

caprice cuerdas

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)

GARIJO

Santiago, 8
Teléfs.: 248 17 94 - 248 05 13
MADRID - 13

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88
Bailén, 19
Teléf.: 248 28 29
MADRID-13

HAMMOND IBERICA, S.A.

Bolivia, 239
Teléfs.: 308 35 62 - 308 35 66
BARCELONA-5

HAZEN

Juan Bravo, 33
Teléfs.: 275 34 24 - 225 90 33
MADRID-6

LETURIAGA

Corredera Baja, 23
Teléfs.: 222 45 08 - 232 73 55
MADRID - 13

MAXPER, S.A.

Carretera de Andalucía Km. 12, 600
Teléfs.: 695 91 00 - 04 - 08
GETAFE (Madrid)

REAL MUSICAL

Carlos III, 1
Teléfs.: 248 09 24 - 247 63 65
MADRID-13

RINCON MUSICAL

Plaza de las Salesas, 3
Teléfs.: 419 59 14 - 419 29 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)

GITARRAS, CUERDAS Y ACCESORIOS

CAPRICE

Apartado 854
VALENCIA

GARIJO

Santiago, 8
Teléfs.: 248 17 94 - 248 05 13
MADRID - 13

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88
Bailén, 19
Teléf.: 248 28 29
MADRID-13

JUAN STRUCH

General Primo de Rivera, 30-32
Teléf.: 222 98 59
BARCELONA-2

LETURIAGA

Corredera Baja, 23
Teléfs.: 222 45 08 - 232 73 55
MADRID - 13

LLUQUET

Avda. del Oeste, 43
Teléf.: 22 73 45
VALENCIA-1

REAL MUSICAL

Carlos III, 1
Teléfs.: 248 09 24 - 247 63 65
MADRID-13

INSTRUMENTOS DE VIENTO, PERCUSION Y VARIOS

GARIJO

Santiago, 8
Teléfs.: 248 17 94 - 248 05 13
MADRID - 13

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88
Bailén, 19
Teléf.: 248 28 29
MADRID-13

LETURIAGA

Corredera Baja, 23
Teléfs.: 222 45 08 - 232 73 55
MADRID - 13

LLUQUET

Avda. del Oeste, 43
Teléf.: 22 73 45
VALENCIA-1

REAL MUSICAL

Carlos III, 1
Teléfs.: 248 09 24 - 247 63 65
MADRID-13

INSTRUMENTOS DE ARCO

Violines - Violas - Violonchelos
y Contrabajos

GARIJO

Santiago, 8
Teléfs.: 248 17 94 - 248 05 13
MADRID - 13

MATERIAL DIDACTICO MUSICAL

ENRIQUE KELLER
Apartado 15
Teléf.: 85 14 45
ZARAUZ (Guipúzcoa)

GARIJO
Santiago, 8
Teléfs.: 248 17 94 - 248 05 13
MADRID - 13

GARRIDO-BAILEN
Mayor, 88
Bailén, 19
Teléf.: 248 28 29
MADRID-13

LLUQUET
Avda. del Oeste, 43
Teléf.: 22 73 45
VALENCIA-1

REAL MUSICAL
Carlos III, 1
Teléfs.: 248 09 24 - 247 63 65
MADRID-13

EDITORES, LIBROS Y PARTITURAS

EDICIONES QUIROGA
Alcalá, 70
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

DISCOS, CASSETTES Y CARTUCHOS

BASF
Paseo de Gracia, 99
Teléf.: 215 13 54
BARCELONA-6

DISCOPHON
Valencia, 288
Teléf.: 215 13 70
BARCELONA-7

DISCOS C.B.S.
Avda. Generalísimo, 25
Teléfs.: 455 38 45 - 455 40 26
MADRID-16

DISCOS COLUMBIA
Libertad, 24
Teléf.: 221 10 95
MADRID-4

EMI-ODEON
Tuset, 23-25
Teléf.: 227 31 81
BARCELONA-6

Plaza Ramales, 2
Teléf.: 242 52 07
MADRID-13

ENSAYO
Zaragoza, 16, 3.º-5.ª
Teléf.: 217 55 80
BARCELONA-6

FONOGRAM
Avda. América/Hernández de Tejada
Teléf.: 267 42 00
MADRID-27

HISPAVOX
Torrelaguna, 64
Teléf.: 415 23 04
MADRID-27

HI-FI

ATAIO INGENIEROS
Enrique Larreta, 12
Teléfs.: 733 05 62 - 733 37 00
MADRID-16

COMERCIAL EAR
Av. de Sarriá, 67 - bis
(esquina Taquígrafo Garriga)
Teléf.: 239 31 03
BARCELONA (15)

COMERICA HI-FI
General Cabrera, 21
Teléfs.: 270 28 51 - 279 80 21
MADRID - 20

EAR
H. Fournier, 21
Teléf.: 25 34 11
VITORIA

EUDEL
Ventalló, 76
Teléfs.: 213 70 76 - 257 62 03
BARCELONA-13

FOX
Calle Alta, 60
Teléf.: 23 97 66
SANTANDER

GERMAN INDUSTRIAL
Consejo de Ciento, 368
BARCELONA-9

MABEL
Ripollés, 84
Teléf.: 235 40 00
BARCELONA-13

PROSON
Rda. General Mitre, 174
Teléf.: 211 85 04
BARCELONA-6

REIEL
Manigua, 50
Teléfs.: 340 08 00 - 340 07 16
BARCELONA-16

VIETA
Bolivia, 239
Teléfs.: 307 47 12 - 307 47 16
BARCELONA-6

MECANICOS AFINADORES

GARRIDO-BAILEN
Mayor, 88
Bailén, 19
Teléf.: 248 28 29
MADRID-13

MAXPER, S.A.
Carretera de Andalucía Km. 12, 60
Teléfs.: 695 91 00 - 04 - 08
GETAFE (Madrid)

REAL MUSICAL
Carlos III, 1
Teléfs.: 248 09 24 - 247 63 65
MADRID-13

RINCON MUSICAL
Plaza de las Salesas, 3
Teléfs.: 419 59 14 - 419 29 19
MADRID - 4

PIANOS
BECHSTEIN

Grard

GAYEAU

PLEYEL

SCHIMMEL[®]

KAWAI

ZENDER



Las
grandes marcas
reunidas en

GARRIDO • BAILEN

Mayor, 88 - Bailen, 19 - Tel.: 2 42 45 01/2
MADRID - 13



ORGANOS
TODA LA
GAMA DEL
INCONFUNDIBLE
SONIDO
HAMMOND

BECHSTEIN

Grand

PLEYEL

GAYEAU

SCHIMMEL

KAWAI

zender

Arránquele mil notas a este anuncio.

Haga hablar a estos pianos.
Arránqueles una briosa entrada
de Beethoven.
Una poética melodía de Schumann.
Una polonesa de Chopin.
Un ondulante vals de Strauss.
Una marcha mendelssohniana.
El último pentagrama de Stravinsky.
O cualquier ritmo de hoy.

O cualquier ritmo de mañana.
Son todos pianos con alma de
solista.
Como sus marcas.
Marcas que sólo RODAMILANS
puede ofrecérselas reunidas.
Siéntese delante de este anuncio.
Y pulse la tecla acertada
para comprarse un buen piano.

RODAMILANS IMPORT - EXPORT

La tecla que hay que pulsar para comprarse un piano.

Marqués del Puerto, 9 Telfs. 415 52 44 55
BILBAO-8



Distribuidores en:

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