

RITMO

AÑO XLVI NUM 460 MARZO ABRIL 1976 75 PTS

YA SALE

el primer Catalogo General
de Discos de Musica Clasica 1976

homenaje a Rodolfo Halffter

una aproximacion al Anillo del Nibelungo

HENRI HONEGGER Y LOS SOLISTAS DE GINEBRA, en España





HAZEN

*Representante en España de las
primeras marcas mundiales:*

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

Juan Bravo, 33

MADRID-6

AÑO XLVI • ABRIL 1976 • NUMERO 460

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

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, 450 ptas. Numero suel-
to, 75 ptas. EXTRANJERO: 10 dólares USA.

Depósito legal: TO. 2 - 1958

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

Composición y ajuste: Poré Martín. Canillas, 15.

Impreso por Grefol Polígono Industrial núm. 2. Parcela 1. La Fuensanta.
MOSTOLES (Madrid).

Director: F. Rodríguez del Río.
Subdirector: Antonio Rodríguez Moreno.
Redactores-Jefes: Manuel Chapa Brunet y Fernando Rodríguez Poto.

SECCIONES:

Informaciones y reportajes: José Miguel López.
Estudios: José Luis García del Busto.
Crítica: José Luis Pérez de Arteaga.

REDACTORES Y COLABORADORES:

Roberto Andrade Malde, Gonzalo Alonso Rivas, Domingo del Campo
Castel, Angel Carrascosa Almazán, Rafael Cavino Sansegundo,
Santiago Herrero, Fernando López y Lerdo de Tejada, Angel F.
Mayo, Juan Ignacio de la Peña, Enrique Pérez Adrián, Arturo Re-
verter, Joaquín Rubio Tovar, Fernando Varela Iglesias, María Do-
lores Vega Muñoz.

CORRESPONSALES NACIONALES:

Ricardo Ruiz Baquero (Alicante), Pedro Luis Menéndez (Asturias), Lorenzo Gal-
mes (Balears), Rosa Beatriz Pérez Arés (Barcelona), María Jesús García de
la Mora (Burgos), Diego Navarro Mota (Cádiz), Francisco Vicent Doménech (Cas-
tellón), Julio Andrade Malde (La Coruña), José Angel García García (Cuenca),
Carmelo Dávila Nieto (Las Palmas de Gran Canaria), Alicia Font Puig (Lérida),
J. Luis Rouret Tejada (Logroño), Salvador Betés (Málaga), Evencio Baños Ro-
dríguez (Orense), Gloria Vignau (San Sebastián), Dámaso García Fraile (Sa-
lamanca), Esteban Vélez (Santander), M.ª del Carmen Gruber (Segovia), Luis
Martínez Richart (Valencia), José Urquijo Respaldiza (Bilbao), Miguel Frechi-
lla del Rey (Valladolid), Alberto Gatoó Gómez (Zamora).

CORRESPONSALES EXTRANJEROS:

Nicolás Koch-Martín y Rosario Marciano (Europa), Célida Villalón (Estados Uni-
dos), Néstor Echevarría, Leticia Pagano, Sergio Curia (Sudamérica).
Equipos Gráficos: Barahona y J. Azurmendi. Diagramación: Polo. Rótulos: Ma-
nuel Pliego. Diseño Portada: J. Azurmendi.

MUSICA..., MUSICOS..., CRITICOS...

Casi medio siglo lleva RITMO lanzando a los cuatro vientos la ne-
cesidad que tenemos los españoles de una base firme de cultu-
ra musical, muchas veces hermana de la cultura en general; y no
es sólo la voz de RITMO la que ha clamado en pro de esta ne-
cesidad, sino también la de muchos compositores, intérpretes y
críticos que han ido acusando esta hambre de cultura, que mantie-
ne anémica musicalmente a gran parte de nuestra población.

Relativamente muy poco se ha conseguido, por no decir nada
positivo, en el desarrollo musical del país, como consecuencia de
que las autoridades, en general, han permanecido sordas a estas
llamadas —ahora también, pero con más «política»—, pues todos
nuestros Gobiernos, según parece, decidieron y siguen decidiendo
que la mejor forma de educar al pueblo es darle capacidad para
trabajar, y dentro de la rueda del consumo ofrecerle una respetable
y muy peculiar forma de ver los hechos, siempre depurados
por el alambique de una minoría. Por ello, se ha huido del fomento
de esa cultura de la Música, que es, dentro de las artes, la que
masivamente más educa la mente del hombre, mostrándole su li-
bertad de acción y desarrollo.

Son muchos, tal y como decíamos al principio, los que se han
dado cuenta de esta falta de educación musical, y al atreverse a
denunciar esta carencia, se han visto desasistidos de fuerza co-
lectiva, y al observar la no reacción de nuestros medios oficiales,
han mantenido sus posturas, aunque fuese a costa, muchas veces,
de abandonar su patria, mientras otros, prestándose al juego esta-
blecido, «pasaron por el aro» (léase crónicas insulsas, actos sin
atractivo ni trascendencia, inversiones rutinarias sin ningún tipo
de rentabilidad —por lo menos, musical—, etc.).

Todo esto viene a cuento de una reciente cena-homenaje a un
antiguo y conocido crítico musical de un diario de nuestra ciudad,
por desgracia ya desaparecido, en la que una selección de músi-

cos, críticos y profesionales se reunieron para honrarle y recono-
cer los años de labor que el mismo llevaba cumpliendo. Esto nos
trajo a la memoria muchos nombres de nuestra no pequeña histo-
ria musical, que han pasado y pasan —pese a sus importantísimos
méritos, tanto personales como de conjunto— totalmente inadver-
tidos, ignorados e incomprensidos, tanto por el país oficial como
por la minoría pseudo-intelectual y la masa.

Nos extraña cómo es posible, con tanta tradición cultural y ape-
go y respeto a nuestro pasado, que podamos desentendernos por
completo a la hora de contribuir, de cara a generaciones venide-
ras, de dar a conocer los trabajos de personas importantes de nues-
tra historia musical. Nos extraña cómo el centenario de Manuel de
Falla pueda estar siendo tan desangelado (a nivel oficial y par-
ticular: casas de discos) y con tan poca resonancia a nivel nacio-
nal. Nos extraña cómo la muerte de Oscar Esplá no ha motivado
una pequeña reacción, tanto literaria como artística, de cara a ren-
dir tributo a esta insigne figura. Nos extraña cómo multitud de
«pioneros» de la crítica y la musicología se están muriendo en el
anonimato, sin mayor consuelo que la satisfacción personal de su
propio trabajo intelectual; y, por último, nos sigue extrañando en
demasía cómo después de tantos años se sigue dando trato de
favor a multitud de «ratones» de despacho, que pasarán por la
historia musical de nuestro país sin dejar más huella que la del
vacío de su obra.

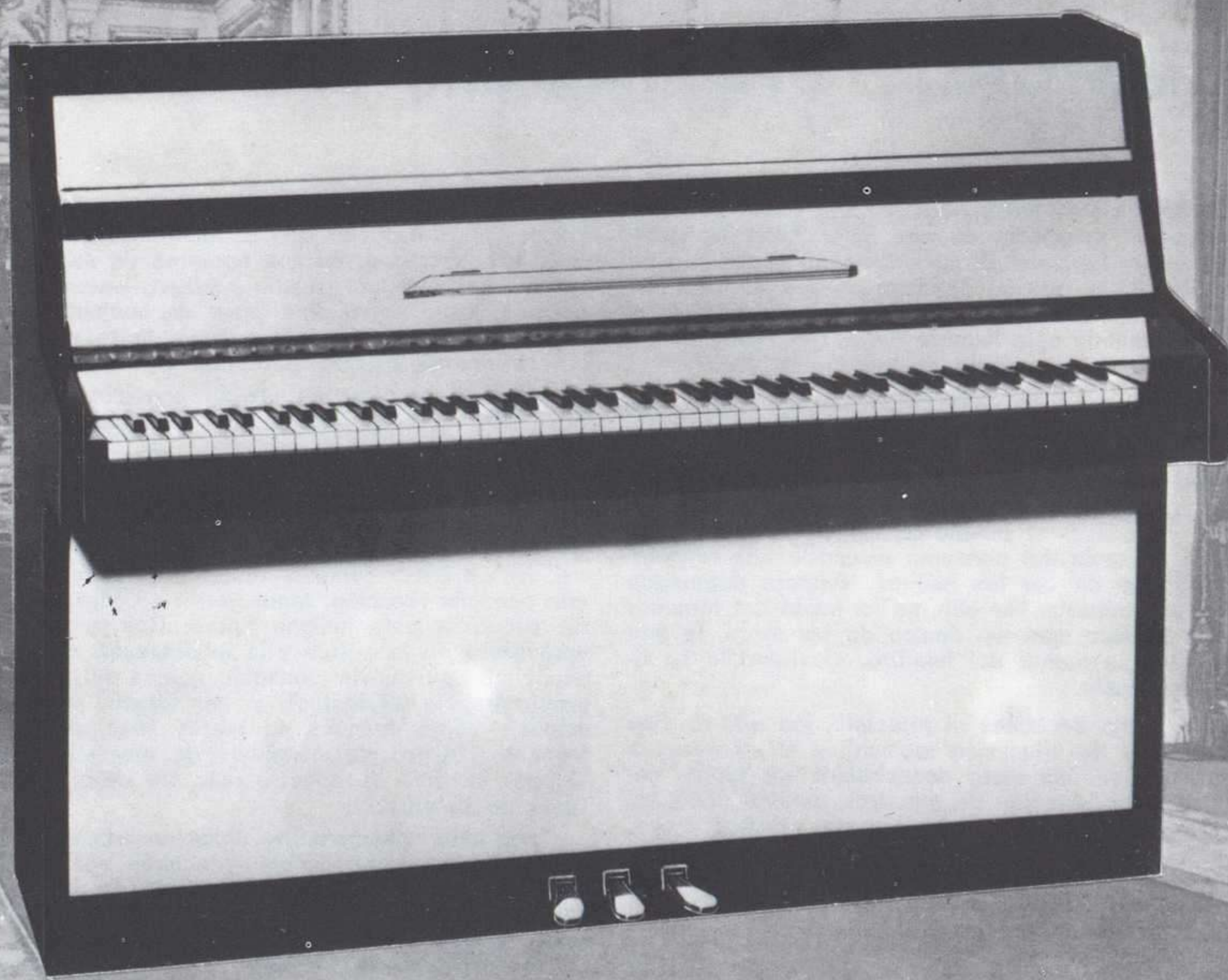
Todo esto, sinceramente, llena de tristeza a RITMO, decana de
la prensa musical española, y aunque por un lado nos desanima
para nuestra labor, por otro nos infunde un aire de sana rebeldía
hacia lo establecido —quizá sea el famoso coraje hispánico— y nos
obliga a superarnos día a día en nuestra labor informativa, forma-
tiva y, por supuesto, siempre constructiva, aunque sea de denun-
cia, haciendo que mes a mes estemos más satisfechos de nuestro
propio pasado y veamos con mayor optimismo nuestro futuro.

CUANDO LA CALIDAD SUPERA AL PRECIO

PIANO
FURSTEIN



FARFISA



Solicite información y catálogo a:

Representante- **ENRIQUE KELLER, S.A.** Apartado 15-ZARAUZ-Guipúzcoa

EL CORREO DE «RITMO»

Señor Director: Es una satisfacción ver que incluyen ustedes una sección de Cartas al Director, una de las cosas que, a juicio de muchos (según parece), y yo entre ellos, le faltaba a RITMO. En mi contestación al cuestionario que nos enviaron dije que sí a esta sección, y añadía que debería ser algo más, algo así como un consultorio donde el lector interesado pudiera hacer preguntas a entendidos sobre Historia de la Música, datos biográficos de músicos; sobre técnica musical, sobre alta fidelidad, discos, etc. Un enfoque así creo que daría mucho más interés a la sección. Algunas revistas de otros temas lo tienen, y verdaderamente es efectivo y útil, a la vez que atrayente. Pero, en fin, para empezar no está mal.

Quisiera ahora referirme a otro tema: el de la música llamada «de vanguardia» o «contemporánea». Y me dirijo especialmente a los compositores de la misma. Soy asiduo oyente de Radio Nacional de España (programas 2.º y 3.º), y frecuentemente oigo dicha clase de música, y he de confesarle que en la mayoría de las ocasiones cambio de sintonía después de oír unos minutos. Hay veces que oigo la pieza entera, pero tampoco le encuentro por dónde cogerla. Sólo en raras ocasiones me encuentro a gusto oyendo esa música, a pesar de que previamente he leído algo sobre obra y autor (recibo el avance de programas de Radio Nacional de España y tengo una biblioteca musical bastante completa). Realmente, se me hace cuesta arriba llamarle música a algunas obras que se oyen en la radio; y me refiero más concretamente a la llamada «música electrónica», la cual me recuerda siempre cuando en mi más temprana juventud (a mis quince años, hace dieciséis) ponía la radio en onda corta y escuchaba (y con gusto) aquellos ruidos y pitidos mezclados con voces que yo mismo modificaba a placer con el mando, obteniendo sonidos de avión, de pájaro, etc. Y digo con gusto porque realmente me gustaba; yo me pasaba ratos largos con la radio oyendo esos ruidos. Pero nunca se me ocurrió pensar que aquello fuera música o que pudiera llegar a llamarsele música algún día. Y aquí creo que está el «quid» de la cuestión: que esos ruidos son aceptables para el oído musical siempre y cuando no se le presenten como música. Sinceramente, creo que decirnos que esto es (en música) al año 1976 lo que la Inacabada (por ejemplo) es al año 1882, es demasiado, realmente.

En fin, señor Director, podría alargar esta carta hasta el infinito, pero no es ésta mi intención, sino poner un poco en tela de juicio algo que puede ser todo lo que se quiera menos música; algo que puede ser incluso bello, pero que no es música. Incluso, ¿por qué no?, se podrían inventar un nombre nuevo para ese arte nuevo. Claro que primero habría que demostrar que eso es arte. De verdad que me gustaría que algún compositor de los de vanguardia (o director, o crítico...) me explicara cómo hay que escuchar esa música. ¿Es que somos tontos?, ¿es que no estamos preparados?, ¿es que vamos atrasados?... (Y digo somos, estamos y vamos porque sé que como yo hay muchos.)

Reciba, señor Director, un cordial saludo de un suscriptor que hasta hace poco no sabía que existía esta estupenda revista que es RITMO. Reciba también mi agradecimiento por publicar esta carta, y hasta la próxima; porque espero que algún compositor o músico me conteste públicamente, pues creo que sería positivo y creativo para ellos y para el aficionado interesado que se clarificara esta cuestión; cuestión que, como ve, me preocupa bastante, y ello es lo que ha motivado esta carta.

Atentamente, Federico Soria Estevan. Cartagena, 132, 4.º D (Madrid-2).

Señor Director: Las puntualizaciones, aparecidas en su revista, del señor Dávila Nieto ponen de relieve nuevamente algunas cuestiones importantes. No sólo las declaraciones de R. Tucker, sino incluso algunas de Lauri Volpi, como las de cualquier cantante, tienen un valor extraordinario, pero como experiencia muy determinada por la propia voz y estilo del mismo o por la época que vivió. Ocurre que la guerra la hacen los soldados, pero suelen contarla los historiadores. Y en Música no debe ser una excepción. Dándole la razón al señor Dávila, no me parece, sin embargo, justo ironizar sobre el «divismo» de Domingo y de Caballé (ni los «filados» y pianísimos de ésta me parecen abusivos en una época en que predomina un canto «standard»), pues no es su triunfalismo —merecido en un determinado repertorio— lo irritante, sino su exclusivismo ante el público y la crítica. Es absurdo, en efecto, omitir a Kraus (véase cómo se le valora en revistas extranjeras como la inglesa Opera), como absurdo es considerar poco consistentes y de poco peso partituras de Bellini, Donizetti o las «ligeras» (término hoy bondadoso y peyorativo) de todo el extenso re-

pertorio cómico anterior. Pero todo esto es típico de un punto de vista muy restringido y muy puramente de moda. Entre gran parte del público el repertorio verdiano y heroico es lo serio, y todo lo anterior, «menor» y a veces «gracioso». Contribuye a ello la crítica, los repartos mediocres para estas obras y su poca frecuencia. Lo mismo ocurre con las voces. La mitología, todavía esgrimida falazmente, del «tenor total» que todo lo canta, no es más que el gusto determinado de una época y lo que se permitía gracias al gusto imperante de unas determinadas voces. De ningún modo signo de autenticidad histórica. Sin excluir toda posible interpretación, una especialización de las voces me parece una postura honesta al afrontar cuatro siglos de ópera. También, por supuesto, la utilización de instrumentos originales, discutido por algunos críticos de esta Revista.

Analizar y aclarar para el lector las voces y los repertorios de ópera me parece merecedora de una sección en su Revista, así como una rigurosa explicación de la terminología sobre el canto. Sobre todo cuando la crítica de ópera habitual en España es tan tópica, arrastra «clichés» y está llena de alabanzas literarias que confunden y no explican nada. Un afectuoso saludo, Blas Cortés (Valencia).

Señor Director: Como aficionado a la Música y ferviente admirador de RITMO, la revista que tan digna y acertadamente dirige, quiero hacerle llegar, en primer lugar, mi calurosa felicitación a todo el «equipo» que la está haciendo llegar cada vez más arriba en este difícil y arduo camino de la Música de nuestro país.

Como en esta pequeña y alejada ciudad gaditana estamos cada vez más huérfanos de cualquier manifestación artística, y sobre todo musical, no tengo más remedio que recrearme en la música grabada, la cual llena completamente ese vacío referido. Pues bien, a tanto llega esa orfandad, que dicen que este año se está conmemorando el centenario del nacimiento de nuestro insigne paisano Manuel de Falla, y apenas si se ha celebrado alguna conferencia, por A. Fernández-Cid, y ninguna manifestación musical todavía. Claro que todavía quedan varios meses para que acabe el año... ¡Pobre Falla!

Y refiriéndome a Falla, veo que las Casas discográficas tampoco le han prestado gran atención a la efemérides, pues salvo un disco de piano de Achúcarro, nada se le está dedicando al gran músico español. Claro, que tampoco vimos nada de Ravel, caso aparte, o de otros más comerciales, ¿verdad?

Bueno, la verdad es que el motivo de mi carta era otro, y me estoy desviando. Como les decía que en estas lejanas tierras tenemos que alimentar nuestros deseos musicales con la música grabada, las críticas discográficas de su Revista han sido para nosotros una guía inmejorable, y últimamente vemos, con gran preocupación, que están bajando de calidad.

Soy un admirador de J. L. P. A., al cual considero el más equilibrado, documentado y acertado en sus comentarios y críticas. Por ello tiene categoría internacional.

Últimamente advierto que se le está prestando atención a una serie de grabaciones que no merece la pena ni hablar siquiera de ellas. Esos «batiburrillos», como les llama R. A. M., no son dignos de figurar en RITMO, pero tampoco se debe uno dedicar a comentarlo y privar de espacio a otra grabación más relevante. Todos los meses esperamos ansiosos la crítica de tal o cual grabación recientemente aparecida, y vemos cómo se van ocupando de otras que no merecen ni mencionarse, robando dicho espacio a éstas. Han quedado este año muchas sin comentar, y ello defrauda al aficionado.

Críticas como las de Pierre Boulez y su Marteau, la de los Réquiem mozartianos, o la de los Concier-tos beethovenianos a propósito de los de Gulda, o la del cuasi-integral schumanniano de Arrau, etc., elevan la categoría de su Revista a límites infinitos. No los he leído nunca en otras revistas extranjeras, de verdad. Pues bien, volvamos a ellos y dejemos esas grabaciones comerciales anodinas para otras personas y otras revistas.

Tampoco debería olvidarse aquella sección abreviada de críticas discográficas, pues daba una orientación muy precisa y eficaz a todos. Por otra parte, creo que debería dedicarse algún espacio a glosar mensualmente la figura de grandes intérpretes, vivos o muertos, así como algunas facetas desconocidas de los grandes compositores o parte de sus obras menos frecuentadas por los conciertos o el disco.

En fin, espero no haberle cansado con mi carta-protesta, pero mi amor por la Música y mi admiración por la Revista me la han dictado.

Esperando sus gratas noticias reciba un saludo de su amigo, Alcina.

Señor Director: En primer lugar, mi felicitación más sincera por la línea de verdadero y sano compromiso con la actual realidad musical del país que hoy sigue la Revista RITMO, fiel a las promesas que en su día hizo a sus lectores, porque si hay un lujo que por ahora no podemos permitirnos los aficionados a la Música en España, es precisamente el conformismo. Es de agradecer que nuestra primera Revista Musical se haya dado cuenta a tiempo de esto y lo haya hecho bien.

La última «Semana de Música Española» que se celebró recientemente en Santiago de Compostela me mueve a efectuar unas consideraciones en torno a algo que no acabo de comprender muy bien en esta política de «Semanas» especializadas que tanto alienta la Comisaría de la Música.

Y es que no veo la razón especial por la que en Santiago de Compostela se han de interesar necesariamente por la Música española, en Cuenca por la Música religiosa, o en Alicante por la Música mediterránea, término este último que parece ser ya dio lugar a alguna polémica. Yo pienso que tanto en Santiago de Compostela, como en Cuenca o Alicante, lo que realmente desea escuchar el aficionado de estas ciudades es la gran Música de los grandes maestros, sea cual fuere el género o la nacionalidad, y no una semana, sino durante todo el año.

Por eso encuentro mucho más positivo los Ciclos de Intérpretes Españoles en España, que también organiza la Comisaría de la Música, siempre que se incluyan en los mismos a las dos orquestas estatales del país, que hoy por hoy son patrimonio casi exclusivo de la capital de España.

También sería deseable que el Estado proporcionase a las Sociedades filarmónicas de provincias, durante la temporada invernal, giras de grandes conjuntos y solistas extranjeros que por su alta cotización no están al alcance de las posibilidades económicas de las mismas. De no ser así, los que no vivimos en Madrid seguiremos condenados a perdernos las actuaciones de las primeras figuras mundiales que con demasiada frecuencia estamos hartos de enterarnos que estuvieron en España, entendiéndose por España Madrid o Barcelona.

Esperemos, pues, que la Comisaría de la Música tome conciencia pronto de la inutilidad de sus «Semanas» y emprenda ese otro camino, quizá menos exótico y espectacular, pero más práctico para el desarrollo de la Música en España, que al fin y al cabo es lo que interesa.—Gustavo Díaz Santurio. Marqués S. Martín, 4, 1.º La Coruña.

Señor Director: Aprovechando esta nueva sección desearía aclarar mi concepto con referencia a la carta del señor J. C., publicada en esta sección de RITMO del pasado marzo; y es que no creo que el señor Castejón estuviese tan desacertado en la frase de que la flauta dulce era un «problema de modas».

Se supone que al referirse el señor J. C. a las clases que dice se imparten en los principales Conservatorios de Europa y América, sean las clases basadas en el sistema de Carl Orff, en el cual se emplea, entre otros instrumentos, la flauta dulce.

No tengo nada en contra de este sistema ni contra otros que no emplean el referido instrumento. Ojalá hubiera cátedras de gaita, flabiol, dulzaina y hasta viña hindú si se quiere, pero desearía interponer mi opinión convencido de que la flauta dulce no tiene porvenir para el estudiante, además de que su digitación cromática es tan imperfecta como arcaica. Compárese a las melódicas-piano. Claro que preferiría el piano con teclas a un mismo nivel y diseño.

Tampoco entiendo, si tomamos como principio las flautas de caña de nuestros puestos de feria, cómo los españoles no hayamos sido industrializadores de las flautas dulces, porque pedagogos tenemos, y buenos, aunque poco vistos.

Volviendo a lo que íbamos, considero que lo que principalmente ha motivado la flauta dulce ha sido la actualización del «folk», sin menospreciar su aportación educativa.

Sinceramente agradecido, Enrique Sauret.

Señor Director: El artículo del señor Carmelo Dávila me ha dejado perplejo. En primer lugar, porque, pese al tacto que emplea siempre, es dudoso replicar a un muerto, y máxime tras una entrevista que forzosamente carece de la meditación previa de un artículo. En segundo lugar, porque dicho señor puede hablarnos de Bergonzi, de Kraus y de Victoria sin mezclar para nada a Caballé, Domingo o Tucker, y porque, a mi criterio, comete el mismo error de Tucker apoyando sus tesis halagadoras para los primeros basándose en reproches de los segundos, reproches y defectos que sus «patrocinados» también deben tener. La verdad, a mí estos artículos no me parecen ni formativos, ni mucho menos educativos. Amadeo Marco.

ANTONIO IGLESIAS: ENTRE LA CHARANGA DEL TÍO HONORIO Y «EL REY QUE RABIO»

Lo único que faltó en la ya legendaria reunión contestataria de Barcelona fue la charanga del Tío Honorio para que preguntase a los presentes: **¿Qué se puede hacer con el señor Subcomisario?**, y que los presentes contestaran lo que les saliese del corazón, por decir una víscera fina y con buena prensa, aunque Camilo José Cela hubiese empleado una expresión parecida, pero bien distinta, más vulgar, posiblemente más exacta y, desde luego, menos cursi. Bueno.

Aunque si leemos las crónicas, presumiblemente fidedignas, de los «sucesos» de Barcelona, quizá llegaríamos a la conclusión de que lo que hubiesen entonado a coro los assembleístas catalanes como respuesta a la cuestión hubiera sido algo así como: **Hay que «di-**

llirse, de excusarse, estuvo allí, a pie firme, con mucha valentía y pocos argumentos.

El señor Subcomisario en esto de los argumentos no es un modelo de polemista, precisamente. Cuando Josep Soler afirmó que **los encargos de la Semana de la Nueva Música son como limosnas**, el Sr. Iglesias, en lugar de rechazar en rotundo dicho calificativo, respondió —siempre según cuenta *La Vanguardia*—: **Pero gracias a ellos ha ido desarrollándose la Música.** Con lo que reconoció de manera explícita que, en efecto, los encargos son limosnas, y que, por lo tanto, nuestro sistema musical podría ser calificado de limosnero, lo que, evidentemente, no resulta demasiado halagüeño para la Comisaría, ni para los autores, ni para nadie, así, en general, vamos.

En materia presupuestaria tampoco Antonio Iglesias demostró estar muy al tanto que se diga: **Cuando en Ma-**

la marejada reivindicatoria catalana llegó a expresar al señor Subcomisario sus dudas sobre la efectividad de la Comisaría; es decir, la necesidad de su misma existencia, ya que nuestro alto organismo musical fue tildado de no ser más que un «manager» artístico cuya representatividad en la tramitación de las instancias aparecía más que dudosa.

Como puede comprobarse, en Barcelona ardió Troya, o, lo que es igual, que allí pusieron verde (a parir, que dirían José Miguel y Camilo José) hasta al lucero del alba. Ocurrió como en esas reuniones en las que alguien cuenta un chiste verde y todos los demás asistentes se ven en la obligación de contar otros cada vez más verdes, más largos y más ingeniosos. La amalgama de críticas y reivindicaciones surgida en esta histórica asamblea tocó casi todos los puntos habidos y por haber, y lo hizo a borbotones, de manera desor-



mitilo», hay que «censuralo», según se desprende de un artículo aparecido el día 5 de febrero pasado en *La Vanguardia*: **A lo largo de la reunión se puso en cuestión la efectividad de su papel, por lo que se llegó a pedir su dimisión, a lo que respondió que no dimitiría ante presiones de nadie, por lo que, finalmente, se le hizo un voto de censura.** La petición de dimisión es relatada en estilo coloquial por el *Correo Catalán* de dos días después:

—Pues entonces dimita —le dijeron los músicos.

—Yo no dimito bajo ninguna presión —respondió.

Telexprés alude al «origen digital» del Subcomisario, ingeniosa expresión que sirve para recordar el procedimiento de designación para el cargo en cuestión. Este «origen digital» fue —como resulta ocioso especificar— puesto de manifiesto por los plácidos integrantes del coloquio.

Con todo ello se quiere demostrar que hubo un ataque frontal, directo, contra Antonio Iglesias, y que Antonio Iglesias, en lugar de huir, de escabu-

dríd se dispone de 370 millones de pesetas para actividades musicales, mientras el Estado destina sólo 75 al resto de España, no puede hablarse de planificación... A lo que el Subcomisario respondió que no entendía de números (*Destino*, 14 de febrero).

El presupuesto destinado a la Música fue calificado por los assembleístas como insuficiente y su reparto como centralista. Además se planteó la situación de la Orquesta Ciudad de Barcelona, ...ya que los músicos de Barcelona y Valencia tenían un porcentaje del 3,6, mientras que en la capital tenían un 4. Asimismo en Madrid la Orquesta recibía ayuda oficial, mientras que en Barcelona, no. El Subcomisario dijo que no era cierto, y que la Orquesta Ciudad de Barcelona había recibido ayudas. Interrogado sobre cuáles eran éstas, contestó que se le habían organizado conciertos por toda España. Esto levantó las más airadas contestaciones, que afirmaban que esto no era ayudar, sino contratar. (*Telexprés*, 5 de febrero.)

Para acabar de montar el número, como consecuencia y quizá como colofón,

denada, vibrante, vital y arrolladora. Si intentamos sintetizar un poco con la perspectiva de un cierto lapso ya transcurrido, veremos que estas críticas reivindicatorias alcanzan a tres planos netamente deslindables. En el plano de lo personal integraríamos las críticas a la gestión de Antonio Iglesias: petición de dimisión y voto de censura. A un nivel de política musical, en el sentido más específico y restringido del término, encuadraríamos las críticas a los porcentajes, a la tramitación de instancias, a la política de subvenciones. Por fin, en un plano de política general se insertarían las críticas a la planificación global de la Música, a la falta de representatividad de sus órganos rectores, a la ausencia de la democratización y de la promoción deseables, al centralismo en la gestión. En realidad, estas últimas son objeciones que rebasan lo meramente musical, porque inciden directamente en toda una concepción global no sólo de la Cultura y el Arte, sino de la Política general a seguir por un determinado país.

Por eso es obvio que la asamblea

barcelonesa fue un acto tan político como musical, y que su alcance va mucho más allá de la maltratada figura del Subcomisario, puesto que alcanza a toda una «manera de ser» cultural española en conjunto. Inútil resultaría, desde luego, intentar reducir todo lo que pasó en Barcelona a una mera sucesión de querellas personales, bien que soy el primero en reconocer que se produjeron determinadas batallitas entre alguno de los asistentes y Antonio Iglesias, en las que, por debajo de las ideas esgrimidas, latieran razones de índole estrictamente personal.

Lo que tampoco ofrece dudas es que la actuación del Subcomisario fue desdichada, incluso para su propio interés. No se puede decir seriamente a toda una Asamblea con ganas de pelea que no se entiende de números, o que los encargos son limosnas gracias a las cuales se ha ido desarrollando nuestra Música. Las salidas heroicas de Antonio Iglesias: **Yo no dimito bajo ninguna presión, Yo no admito plazos de nadie**, suenan a terminología de otros tiempos, en los que la autoridad no tenía porqué dar cuentas de su gestión, en los que el puesto político no estaba sometido a crítica. Hoy, gracias a Dios (según unos, que según otros gracias al más péfido de los demonios), ya no corren esos tiempos, y el que manda debe hacerlo con un respaldo mayoritario, y si no lo tiene, debe marcharse. Además, no hay cosa que más enerve en una discusión ya de por sí con tendencia al enervamiento que estas salidas de tono, sin las cuales, probablemente, no se hubiese llegado al voto de censura. Este voto de censura, en realidad, es mucho más un veto que un voto, y como tal compromete a sus firmantes. Los músicos catalanes se han definido, y lo han hecho con una nitidez meridiana. El pacto ya no es posible.

Total, que si unos —las fuerzas vi-

vas de la Música catalana— entonaron a coro eso de **Hay que «dimitilo», hay que «censuralo»**, en el más rústico estilo del Tío Honorio, otro —Antonio Iglesias, Subcomisario de la Música— prefirió apuntarse a la zarzuela, concretamente al cuarteto de los ministros de **El rey que rabió** cuando uno de ellos, tras cavilar mucho y profundo sobre la comprometida situación en la que se encuentran él y sus compañeros de gobierno, canta aquello de:

**No encuentro más que un modo,
no hay otra solución:
hagamos todo, todo,
menos dimisión.**

Y sus compañeros de gabinete, en el límite del entusiasmo, ratifican:

**Tenéis razón,
somos en todo, en todo,
de vuestra opinioooooooooon.**

Ahora el principal problema de Antonio Iglesias será buscar esos «compañeros de gabinete» que coreen con entusiasmo su negativa dimisionaria. Hoy por hoy, y tal como se han puesto las cosas, es una tarea difícil. Aunque en esto de las adhesiones a la autoridad, por muy desprestigiada que ésta esté, nunca se sabe.

RICARDO DE LA CIERVA: ¿UN DIAGNOSTICO PARA LA MUSICA?

Hablando de dimisiones: lean con atención el artículo de Ricardo de la Cierva «La inminente convocatoria republicana», en **Informaciones** del 27 de marzo pasado. Merece la pena. Y la merece por todo. Ricardo de la Cierva escribe cosas como la siguiente: **Uno de los recursos más eficaces en la mecánica creadora de las democracias es**

la dimisión bien programada. Me temo que por evidente desentrenamiento es un recurso que se ha manejado muy poco en el nuevo Régimen, y que merecería la pena utilizar mucho más, sobre todo como refuerzo audaz para evitar recaídas insostenibles en el punto muerto.

Talmente da la impresión —se llega a tener la certeza incluso— de que Ricardo de la Cierva se está refiriendo a cierto personaje con apellido eclesial del que se ha hablado ya largo y tendido. No cabe mejor diagnóstico de la situación musical española. Ni mejor receta para abordar sus remedios. Pues, no; pásmense. A Ricardo de la Cierva no se le ha pasado ni por un momento por la imaginación escribir sobre la Música en nuestro país. Escribe sobre la situación política general, y los aludidos son ciertos ministros del actual Gabinete. Pero el paralelismo está ahí y la aplicabilidad de lo escrito por nuestro hiperactivo historiador a nuestra situación musical demuestra hasta qué punto la política, sea musical, artística, económica o comercial, es siempre política. Y que los que asumen y aceptan un puesto político no deben, ni pueden, eludir unas responsabilidades políticamente exigibles. Y el que eso no se haya llevado hasta ahora, y menos en el campo de lo musical, no quiere decir para nada que desde ahora no vayan a cambiar las cosas. La política no es sólo de quien la hace, sino de aquellos para quien se hace. Las posturas de fuerza, basadas en un autoritarismo tan absurdo como desfasado, que olvidan sistemáticamente para quién se manda, son más propias de ese hombre de Neanderthal que tantas veces dibujara Mingote, y cuya tendencia visceral es resolver las discrepancias a batacazo limpio. Y, creo, a la Música española convendría «desneanderthalizarla» (jorospas con la palabreja) un poco. En eso estamos.

**La Dirección de RITMO le ofrece la edición
más esperada entre los compradores españoles de discos
y «cassettes» de música clásica**

YA SALE

**EL PRIMER CATALOGO GENERAL ESPAÑOL DE DISCOS
Y «CASSETTES» DE MUSICA 1976**

(ACTUALIZADO HASTA ABRIL 1976, INCLUSIVE)

P. V. P.: 200 ptas., más 20 ptas de gastos de envío.

Pedidos: RITMO. Calle Virgen de Aránzazu, 21, Edif. Falla. MADRID - 34



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

DE MADRID AL CIELO

Por **ARTURO REVERTER**

PRESENTACION

La situación de nuestras orquestas nacionales, de nuestros conciertos de abono, de nuestra vida musical oficial se debate desde hace tiempo entre la rutina y el fracaso. Rutina y fracaso hábilmente escamoteados por una crítica y una propaganda más o menos en connivencia con el «establissement» musical oficial. Rara vez se produce algo destacable en nuestra pálida y macilenta actualidad musical, y cuando se produce, viene de la mano del «concierto extraordinario» o de la manifestación musical organizada fuera de los cauces habituales. Claro que también, a veces, por estos cauces se organizan engendros pseudomusicales dignos de «Celtiberia show», de Luis Carandell. Arturo Reverter se ha lanzado a realizar una idea que venía bullendo en la mesa de Redacción de la Revista desde hace meses: cronicar el peor concierto de cada mes, la más desdichada manifestación musical mensual madrileña. Es una tarea verdaderamente complicada, creo yo. Los candidatos a ser considerados «los peores del mes» suelen ser muchos, y por ello la labor de selección resultará a menudo ardua. Pero Arturo Reverter se ha atrevido, y ahí está su primera crónica.

Por otra parte, el escribir sobre la manifestación mensual musical más detestable pretende integrarse en ese nuevo espíritu crítico que RITMO busca alcanzar. Quizá escribiendo sobre lo malo los lectores tomen conciencia de una situación que necesariamente debe cambiar. Quizá poniendo las peras al cuarto, de una vez por todas pueda elevarse algo ese nivel musical mediocre e indigno de una cultura que quiere ser compleja, completa y liberalizadora. Quizá denunciando objetiva y desapasionadamente unos hechos, la gente se dé cuenta de que a menudo se le da gato por liebre.

Es una labor difícil, comprometida e independiente. Pero RITMO, hoy por hoy, no evita ni la dificultad, ni el compromiso, ni una rabiosa y total independencia. Nos sabemos condenados de antemano por ciertos sectores de la música hispana que desean por encima de todo que en el bosque musical español no se mueva ni una hoja. Naturalmente, es un riesgo que debemos asumir. Y mientras nos dejen (porque poder, podemos), lo asumiremos.—**MANUEL CHAPA BRUNET, Redactor-jefe.**

RIGOSALAS

Aunque en los últimos años la vida musical madrileña ha experimentado un notable auge desde un punto de vista cuantitativo, lo cierto es que, en la actualidad, la calidad de las manifestaciones es bastante baja. Ninguna de nuestras dos flamantes orquestas (Nacional, RTVE) sobrepasa, tanto en programaciones como en nivel interpretativo —a lo que contribuyen la poca entidad de las batutas invitadas y la escasa inspiración de las titulares—, lo que podríamos denominar, con cierta brevedad, una estricta mediocridad. Esta característica resulta cada vez más acusada conforme pasan los años. A pesar de lo que la crítica más o menos oficial siga diciendo al respecto; a pesar de la impronta que pueda marcar la visita de algún solista o conjunto aislado. A que se mantenga este estado de cosas coadyuva la poca afortunada planificación y realización de los pomposamente denominados «Festivales de Opera de Madrid» (este año, el XIII). Por todo ello, es muy difícil escoger, dada la abundancia de material, el concierto o celebración musical peor del mes. No obstante, haciendo un verdadero esfuerzo selectivo, es posible adjudicar este dudoso mérito a la inefable representación de Rigoletto habida el día 18 de febrero en el sufrido Teatro de la Zarzuela.

Nadie duda de que esta ópera es una de las más conocidas de Verdi; un ejemplo fidedigno de ópera italiana en estado puro. ¿Quién no ha tarareado alguna vez la «canzonetta» del «Duque de Mantua» («La donna e mobile»)? ¿Quién no ha parodiado en alguna ocasión el virtuosístico «Caro nome» de la cándida «Gilda»? A despecho de la mayor popularidad que puedan ofrecer las partes de tenor y soprano, lo cierto es que Rigoletto es la típica obra de barítono. El es el protagonista (aunque no fuera ésta la primitiva idea de su autor), el que más tiempo está en escena, el que más canta y actúa, el que tiene el cometido más difícil. En definitiva, el que da tono a la representación.

Por estas razones, no cabe duda de que para presentarse ante un público (aun cuando éste sea el madrileño) interpretando este papel hay que atarse muy bien los machos. El riesgo es grande, aun poseyendo medios vocales y técnicos adecuados. El peligro acecha siempre, incluso amenaza constantemente a las voces de los divos «libres de toda sospecha». Naturalmente, la prueba adquiere categoría de verdadero suicidio artístico cuando no sólo faltan las condiciones precisas, sino que no se cuenta con la mínima preparación técnica sin la cual no debe ser permisible a nadie lanzarse a un escenario, sea para representar al contrahecho bufón, sea para cantar el más breve «bocadillo».

Por eso, resulta especialmente criticable el espectáculo montado en la Zarzuela (único teatro madrileño con que se cuenta para el género). No se puede, con un mínimo de seriedad, organizar una función de gran gala, a 1.500 pesetas la butaca, en estas condiciones. No se puede, con un ligero atisbo de responsabilidad, hacer «pivotar» la representación alrededor de un absoluto incompetente artísticamente hablando, y rodearlo de toda una serie de selectas mediocridades. Así visto, el asunto alcanza la cima de la más alevosa tomadura de pelo al público que paga. Aunque, por otro lado, habría que dilucidar si este público —que, encima, se permite aplaudir calurosamente al final de la representación, merece otra cosa.

Por lo visto, la convocatoria tenía la finalidad de presentar oficialmente en Madrid, como cantante de ópera (si bien ya ofreciera el año pasado un recital en el Teatro Alcalá), a Sergio de Salas, el flamante ganador del no menos flamante



BIBLIOTECA MUSICAL



Nuestras nuevas instalaciones de Madrid cuentan con la más amplia y mejor organizada Biblioteca Musical de España. Un sistema de autoservicio y de exposición permanente garantiza a nuestros clientes el mejor servicio. En la gráfica se puede apreciar una vista de las dos plantas que tenemos dedicadas a nuestra Biblioteca Musical.

Solicite nuestra distribución para su zona y visite nuestra Feria Internacional de la Partitura y Libros musicales durante el mes de junio.

Carlos III, 1 - MADRID- 13 - Teléfs. 248 09 24 - 247 63 65

concurso de Televisión llamado, muy humildemente por cierto, «La Gran Ocasión»; así, con tres mayúsculas ni más ni menos. Naturalmente, no puede merecer sino aliento el que se intente promocionar nuevos valores. Pero siempre que se haga con rigor, con seriedad; rigor y seriedad que han faltado por completo en este caso. La cosa comenzó a ser sospechosa desde el momento en el que el propio Sergio de Salas convocó, bien torpemente por ciento, al público, mediante una carta —literalmente increíble— en la que rivalizaban una total pobreza e incorrección de estilo con un tono entre petulante y confianzudo. En relación con esta misiva, cabe preguntarse si procedía o no el utilizar las direcciones de los socios de Amigos de la Opera, máxime cuando la función carecía del más mínimo carácter benéfico, en contra de lo que se había insinuado en un principio. La famosa carta contenía afirmaciones tan castizas como aquella en la que se aseguraba que la representación no iba a ser un «bolo». Pues bien, la representación sí fue un «bolo», un auténtico «boloncio», y a ello contribuyó decisivamente la intervención del propio señor De Salas.

Si De Salas pensó que, a pesar de su limitada base técnica, podría sortear (¡al menos sortear!) las dificultades que le planteaba el «rôle», estaba algo más que despistado. Si, cegado por la idea del triunfo personal, siguió algún sabio consejo, su credulidad puede tacharse de angelical. La impresión que se llevaron los empresarios extranjeros —que, según decía la carta mencionada, habían venido a escucharle— debió ser lastimosa.

Su grato color de barítono lírico, de amplio y potente centro, quizá resulte en el medio televisivo, tan poco ortodoxo desde el punto de vista artístico. Pero para atreverse con el personaje verdiano, para darle vida en escena, para matizarlo musicalmente, hace falta más, mucho más. ¿Cómo puede pensarse ni por un momento en cantar (prescindiendo ya de la expresión o del matiz, simplemente cantar) el «Pari siamo» si no se posee más que una rudimentaria técnica de fonación, si no se cuenta con un mínimo conocimiento del control y dosificación del aire? La falta de estas condiciones trae consigo una manifiesta incapacidad para frasear, para enlazar los períodos, para, en fin, articular los sonidos, abecé del arte del canto. La mala utilización del aire conduce al cansancio, a la descolocación y, por ello, a la desafinación. Era doloroso sentir los titánicos esfuerzos del cantante(?) para «aguantar» la voz, cada vez más anquilosada y dura, al borde del «gallo» en muchas ocasiones; su lucha para mantenerse a tono; su auténtico sudar ríos de tinta; su carencia de cuadratura; su total incapacidad para ir «a tempo».

Para que la noche resultase redonda contamos con los maravillosos aullidos de la soprano Neydy Thomas, que logró convertir su angelical papel en un esperpento. ¿Quién pensó que una inexperta voz «lírico-spinta» podría interpretar un papel propio de una ligera? Luciano Saldari, «Duque de Mantua», reveló al menos que había recibido una formación en su día, y que conocía la manera de cantar sin emitir gruñidos, alaridos o gritos entrecortados. Lás-

tima que su voz sea tan pequeña y desagradable y su línea de canto tan irrelevante. El mero oficio no suele ser suficiente para salvar una interpretación de la mediocridad. Una depauperada orquesta, integrada por músicos de la agostada Nacional, bajo una desangelada y rutinaria dirección de Eugenio M. Marco, completaron el «show», junto con la pobreza de la puesta en escena.

Esta triste noche —a la que acudió un público fácil, amigo del acto social y del gorgorito— debería haber servido para que se tomara conciencia de que montar una ópera, aunque sea de archirrepertorio, es algo muy serio. De que salir a un escenario entraña un riesgo y un compromiso. De que, so pretexto de impulsar la carrera de un novel, no pueden fijarse precios astronómicos, que al producirse el lleno acarrear considerables beneficios (sólo en este sentido la representación era «benéfica»). En esta ocasión el personal asistente fue bonacible en su mayoría. En otra, puede armarse la de San Quintín. ¿Quién tendría entonces la culpa? No creo que pudiera echársele al engañado espectador. Máxime si, como en este caso, se le ofrece un Rigoletto hilarante, en versión mutilada, como contraprestación al pago de una nada despreciable cantidad de dinero.

Rigoletto es la trágica historia de un bufón de corte. Desde este punto de vista, Sergio de Salas y sus amigos consiguieron una auténtica identificación con el ambiente de la obra. Su representación resultó, ni más ni menos, una bufonada.

UNION MUSICAL ESPAÑOLA

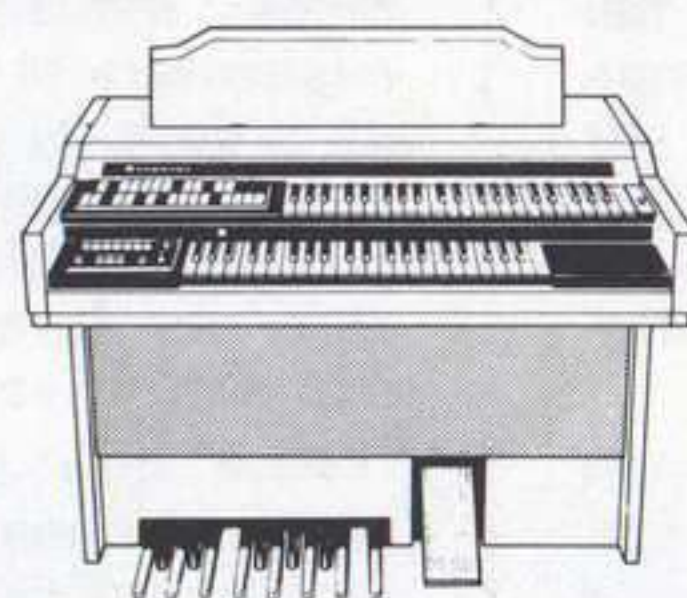
SALVADOR SEGUI

TEORIA MUSICAL

EJERCICIOS DE DICTADO MUSICAL

SOLFEO A DOS VOCES

cuando Vd. compra un HAMMOND adquiere mucho más que un órgano



La maravillosa
sensación de crear música,
con una facilidad y rapidez
increíbles.

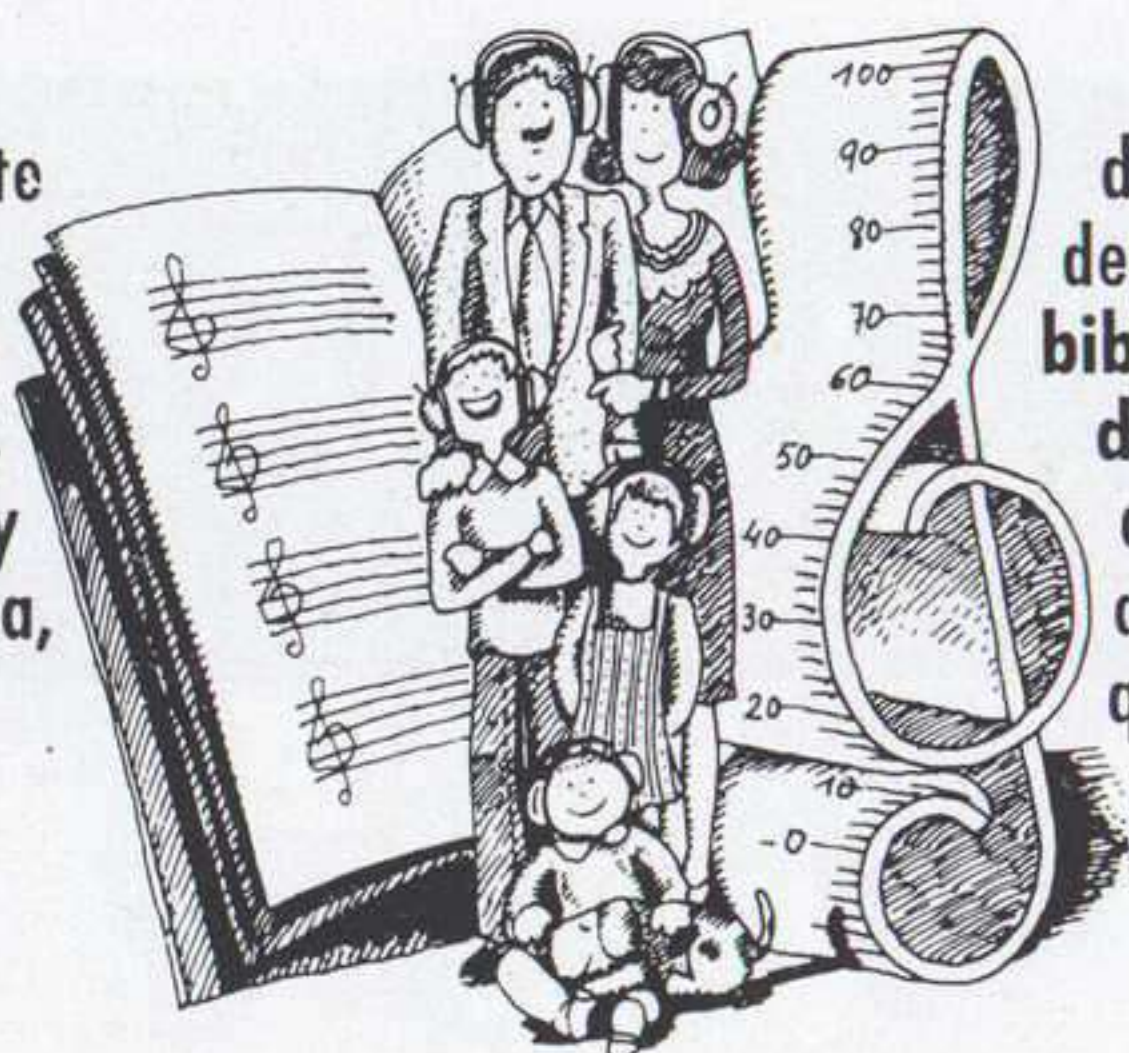


Una fantástica diversión
para Ud., su familia
y amigos.

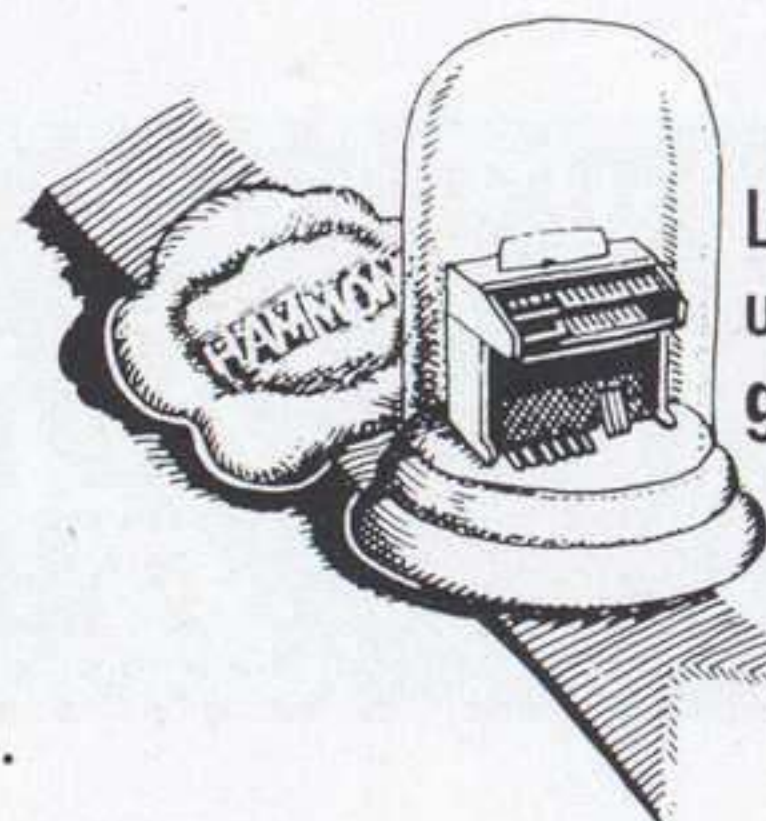


El distinto
y característico
sonido hammond.

Un apasionante
servicio de
aprendizaje
gratuito,
para Ud. y
su familia,



disponiendo
de una completa
biblioteca
de partituras,
a todo nivel,
aún para los
que no saben música.



La protección de
una amplia
garantía y
un eficaz servicio
técnico en
toda España.



El prestigio
del órgano preferido
por la gran mayoría
de aficionados y usado
por el 90% de profesionales.

Pero... ¿por qué «hacer música»? y...
¿por qué en el órgano Hammond?
Si desea ver contestadas estas preguntas,
pida hoy mismo el apasionante estudio ilustrado
«Camino a la música... camino a la felicidad»,
realizado por un equipo de expertos en
psicología, música y pedagogía.
Le será enviado gratuitamente.



HAMMOND IBERICA, S.A. Apartado de Correos 9.465. BARCELONA

Señores ruego procedan a enviarme el estudio
«Camino a la música... camino a la felicidad»

Nombre y Apellidos

Domicilio

Ciudad D. P.

Tel.





Rodolfo Halffter, con el autor de este artículo, en la Universidad de Granada, en julio de 1975.

HOMENAJE A RODOLFO HALFFTER

—Conocí a Falla al mismo tiempo que mi hermano Ernesto, por los años veinte. Le vimos con cierta frecuencia. Ernesto tuvo más contacto con él que yo. Además, Falla fue quien creó la Orquesta Bética, que a su muerte dirigió mi hermano; así que el contacto de Ernesto con él fue mayor que el que tuve yo.

Pero aunque mi contacto fue menor, tuve ocasión de mostrarle mis primeros trabajos de composición y de recibir sus primeros consejos.

Falla influyó mucho entre nosotros, más que por el contacto directo, por su propia obra. Lo interesante es que él nos daba mucho ejemplo con su obra. A nosotros nos entusiasmaba la perfección de su escritura. Concretamente, el estreno del Retablo y del Concerto nos causó mucha impresión.

Rodolfo Halffter, hermano de Ernesto y tío de Cristóbal, nació en Madrid, el 30 de octubre de 1900, y permaneció en su suelo patrio hasta el final de la guerra civil, en que se marchó a México, permaneciendo desde entonces en el país americano, pero haciendo regulares visitas a España, sobre todo con fines didácticos.

Y en una de estas cortas y constantes visitas tuve la oportunidad de conocerle y de apreciar sus incalculables dotes de pedagogo, a la vez que su extraordinaria personalidad humana.

Por eso quiero hacer este artículo dedicado a su figura, y homenajearle lo mejor que puedo, ya que a mí, como a otras muchas personas más, él ha sido quien nos ha enseñado a hacer de verdad análisis de obras musicales, y también ha sido un excelente compañero a la hora de las discusiones.

Mi relación con él, como la del resto de los alumnos, no fue la típica jerárquica de

profesor-discípulo, sino más bien la de dos amigos que se reúnen para charlar y estudiar la música. Como analista, es un personaje excepcional, y por sus estudios pasan lo mismo obras de Beethoven o Schumann que de Schoenberg, Webern, Falla o Boulez. Para todos la misma exactitud y el riguroso análisis científico. Los jóvenes que asistimos el año pasado a sus cursos de Granada tuvimos predilección por los músicos de nuestro siglo, y además a Beethoven y los románticos ya los veíamos en el Conservatorio; así que le rogamos que se centrara en la Escuela Vienesa del siglo XX, máxime conociendo su gran valía en estos temas. El maestro no nos defraudó ni un pelín.

Por otro lado, Rodolfo, a sus setenta y cinco años posee una vitalidad extraordinaria. Es un hombre de ideas abiertas, muy partidario del diálogo, aunque rehúsa las entrevistas. (No, usted, no diga que me ha entrevistado, ¿sabe? A mí no me gusta eso. Yo en clase, lo que quiera; pero eso de las revistas, no me gusta mucho, ¿sabe usted?)

Después de clase, a la salida de la Fundación Rodríguez Acosta y camino del Hotel Alhambra, donde se hospedaba, muy cerquita de la calle Antequeruela Alta, donde años atrás se reunió con Manuel de Falla en casa de éste, nos contaba a instancias nuestras sus relaciones con Lorca y con León Felipe. Y luego pasábamos a discutir tal acorde o tal movimiento nuevo que hay en Norteamérica y del que todavía no nos habíamos enterado. Y también de que un discípulo mexicano suyo, Benjamín Juárez Echenique, está escribiendo un libro con su biografía.

—En México hay un movimiento de vanguardia muy interesante. Están Héctor Quintanar, Manuel Enríquez, Eduardo Mata y un joven, Mario Lavista. Por cierto, ¿es-

cuchó usted a Mata cuando vino a Madrid? ¿Le gustó su Homenaje a García Lorca?

—Sí, mucho.

—A Quintanar le interesa mucho la música electrónica; va por el camino de Mario Dadidovsky, este argentino afincado en Norteamérica. Enríquez creo que es el músico que ha escrito más cantidad de obras, y además ha hecho incursiones en todos los terrenos de la música contemporánea: aleatorio, electrónica, gráfica...

Mata es muy fino, muy distinguido, pero últimamente ha dejado de componer para dedicarse a la dirección. Lavista está muy influido y sigue muy de cerca a John Cage, por la música indeterminada y lo aleatorio.

En México, de siempre, se recibe una mezcla de influencias: la tradición europea y las formas norteamericanas.

Allí los compositores míticos son, más o menos, como aquí: Stockhausen y Kagel, sólo que también la persona de Cage influye mucho, cosa que en Europa es menor que en América.

Rodolfo, marchó en el 39 para México, cuando ya había estrenado obras tan importantes como *Sonatas del Escorial* (1930) o *Don Lindo de Almería* (1936). Al dejar España dejó tras de sí su estilo posfallesco, mezcla de neoclasicismo español y las experiencias tardías de Falla, y comenzó a investigar profundamente, primero en la politonalidad, fascinado sin duda alguna por el *Concerto* de Falla, y luego en las tendencias dodecafonías; pero no en una forma rígida, al estilo de Webern, ni siquiera de Schoenberg, sino de manera flexible y muy libre. Posteriormente lograría una síntesis realmente interesante entre ambas tendencias.

—Desde Don Lindo de Almería, que es del treinta y cinco y treinta y seis, hasta hoy mismo, han pasado ya cuarenta años,

y en cierto sentido me sigo considerando un continuador del espíritu del Concerto de Falla.

Entonces, antes de irme, el politonalismo y el neoclasicismo eran la vanguardia del momento. Aquí lo mezclamos con cierto espíritu folklorista. Fue ahí, en ese momento, cuando yo empecé a integrarme en la vanguardia musical.

Sí, recuerdo que el serialismo llegó a España de mano de Roberto Gerhard, discípulo de Arnold Schoenberg, pero no tuve mucho contacto con él. Yo conocí a Schoenberg leyendo en alemán su Tratado de Armonía. Estaba ya en México y había hecho ya obras politonales, como el Concerto de violín. ... Leyendo a Schoenberg me di cuenta de que la politonalidad, o la superación de la tonalidad, conducía a un callejón sin salida, y entonces comencé a componer con el método dodecafonico. Una de mis primeras obras en este sentido fueron las Tres piezas para orquesta de cuerda, que se estrenó en Madrid, en mil novecientos cincuenta y ocho. Y cuando vine aquí con motivo del estreno, es cuando comencé a conocer a la joven generación española, me parece que la llaman del cincuenta y uno, ¿no?

—Así es.

—Contacté con el trabajo de mi sobrino Cristóbal, que era muy interesante, y por eso dos años más tarde, en el sesenta, le dediqué mi Tripartita, en la que también hay elementos seriales.

Luego he buscado el camino de unir estos dos mundos aparentemente opuestos de la politonalidad y un dodecafonismo entendido libremente. Las Sonatas, Diferencias para orquesta, Tripartita, Laberinto, el Homenaje a Rubinstein. Usted, ya las ha oído en clase, ¿qué le parecen?

—A mí me parecen obras buenas, capaces de sensibilizar, y que además de esto tienen una técnica compleja muy interesante, que me gusta mucho y que me gustaría poder llegar a manejar. Aun así, soy consciente de que hay personas que piensan que el dodecafonismo ha de ser rígido y no debe permitir ninguna comisura donde las reglas y las formas tonales, aunque sean politonales, tengan cabida. Pero a mí me da igual esta postura. Cada uno puede lograr buenos resultados empleando ambas técnicas. Su mezcla me parece lícita, y más que eso me sensibiliza el material, que es lo que importa. Pero por eso no desprecio el dodecafonismo rígido. Ambas tendencias pueden convivir perfectamente.

—Mire, me alegra su respuesta.

—Maestro, esto me da opción para hacerle una pregunta amplia: ¿qué opina de la música de vanguardia, así, en términos generales?

—Habría que definir qué es música de vanguardia y música contemporánea, ya que en este último término entran lo mismo Penderecki que Agustín Lara.

—Y los dos tienen su mérito.

—Sí, sin duda. A mí lo que realmente me gusta ahora mismo es la actual escuela española: Cristóbal, Marco, De Pablo, todo lo español de vanguardia me gusta mucho. Se lo digo de verdad. Y los polacos, éstos también me gustan: Penderecki, Lutoslawski. ¡Ah! y Ligetti también. Los alemanes, sin embargo, no sé por qué, me interesan menos.

De cague pienso que es más interesante lo que dice que lo que hace.

ANÁLISIS INFORMATIVO:

A.—POLITONALIDAD

Vamos a estudiar ahora algunos ejemplos prácticos de la forma composicional de Rodolfo Halffter.

Comencemos con algunos ejemplos politonales. Rodolfo partió de Falla en esta etapa de su vida musical, y concretamente



El maestro con un grupo de discípulos.

del Concerto para clave, flauta, oboe, clarinete, violín y violoncelo, obra estrenada en 1926. Pero Rodolfo conocía también otras formas politonales distintas de las de Falla, como las utilizadas por Ravel en los Valses nobles y sentimentales, Milhaud en sus Tenebres o Bartok en las Bagatelas, de 1908.

En el «ballet» Don Lindo de Almería, Rodolfo utiliza el siguiente acorde: Si, Re sostenido, Fa sostenido, La sostenido, Si bemol, Fa natural (ver ejemplo núm. 1); es decir, la superposición bitonal de los acordes de Si bemol mayor y Si natural mayor, producida por la resonancia natural de la séptima del acorde I7 de Si ma-

basa en los tonos tradicionales clásicos, sino que también ahonda en mezclas como la que sigue:

Superposición tonal de La en el modo lidio, sobre Si bemol mayor. O sea: Si bemol = Si bemol, Re, Fa, La; y acorde de La, basado en la escala del modo lidio (La, Si, Do sostenido, Re sostenido, Mi, Fa sostenido, Sol sostenido, La) La, Do sostenido, Mi, Sol sostenido (ver ejemplo número 3).

De esta forma vemos que Rodolfo utiliza la superposición tonal de una forma original, basándola bien en la resonancia de la séptima o de la quinta del acorde en cuestión.

EJEMPLO N°1 DON LINDO DE ALMERIA

yor (I7 es el acorde de séptima sobre el primer grado de la tonalidad, en este caso Si mayor).

Otro de los acordes interesantes que aparecen en la citada obra es el de la superposición politonal de los acordes de La bemol mayor y de La natural mayor sobre Si bemol mayor (ver ejemplo núm. 2). Es decir: acorde de La bemol en función de I7: La bemol, Do natural, Mi bemol, Sol natural (por ser acorde de séptima sobre el primer grado de La bemol); acorde de La natural: La, Do sostenido, Mi natural, Sol sostenido (por ser también I7); y, finalmente, acorde de Si bemol, como I7: Si bemol, Re natural, Fa natural, La natural.

Pero la superposición tonal no sólo se

B.—SERIALISMO

Dejando ya el terreno politonal, vayamos al serial, que comenzó en México con obras como Tres hojas de álbum para piano o Tres piezas para orquesta de cuerda, por los años 53 y 54.

EJEMPLO N°2 idem

EJEMPLO N°3 idem

ESCALA MODO LÍDIO (LA)

UTILIZADO ASÍ →

3/8 = 6/16

—Mi adscripción al dodecafonismo es el resultado de una lenta evolución. Se inició en el momento en que llegué al convencimiento de que la «multiplicación» de una tonalidad o politonalidad, que usé en obras como Don Lindo de Almería o el Concierto para violín, conducía a un callejón sin salida.

Sin embargo, mi música dodecafónica de hoy y mi música politonal de ayer son, en lo referente a su contenido, muy semejantes. En una y otra habla el mismo compositor. La adopción de los métodos dodecafónicos—la serialización del parámetro altura y de los subparámetros grado cromático y registro—me han servido para revivificar y actualizar mi lenguaje y para encontrar la salida del callejón.

Practicada con libertad y sin estrechez escolástica la dodecafonía, me ha permitido hallar una nueva manera de componer, la cual, no obstante, conserva vivos los rasgos más acusados de mis primeras obras: una línea melódica claramente dibujada, un ritmo incisivo y un voluntario apego a las llamadas formas tradicionales.

La serie original de las Tres piezas para orquesta de cuerdas es: Fa sostenido, Sol, Do, Mi, Do sostenido, Fa natural, Re, Si bemol, Si natural, Re sostenido, Sol sostenido, La (ver ejemplo núm. 4).

Si observamos la serie, vemos que tiene unas peculiaridades curiosas: ordenando y numerando los doce sonidos: Do, Do sostenido, Re, Re sostenido, Mi, etc., de uno a doce, y luego colocando en una tabla (ver ejemplo núm. 5) el número de orden que cada nota de la escala ocupa en la serie original y su inversión de las Tres piezas, observamos que ambas series están divididas en dos células de seis notas cada una, y que exceptuando el primer sonido de cada célula, los otros cinco están intercambiados y van en orden de atrás hacia adelante.

Ya es una forma no ortodoxa de manipular la serie original. Pero es que Rodolfo prepara la serie de antemano, como buscando ya desde el principio el provocar unos resultados determinados. Cosa que se aprecia muy claramente en la Tercera sonata, en la que desde el mismo título se nota una tendencia a las formas clásicas. Tendencia no sólo aplicable a la forma como estructura, sino incluso a una célula primaria basada en el intervalo de tercera mayor o menor. Cosa que un dodecafonista rígido descartaría de entrada, por ser este intervalo un reflejo de la armonía tradicional, pero que R. Halffter no

sólo busca, sino que provoca, permitiéndose incluso el lujo de alternar ligeramente el orden de la serie para lograr tal intervalo.

La serie original y su inversión se pueden ver en los ejemplos números 6 y 7. Y en el ejemplo número 8 se puede ver cómo la serie original tiene una estructura interna también curiosa, provocada y nada convencional. Un ejemplo de cómo Halffter coloca la serie lo tenemos en el número 9.

Así podríamos seguir analizando cómo utiliza los ritmos y cómo utiliza los compases en su Homenaje a A. Rubinstein (1973), cosa realmente interesante; pero temo cansar al lector con estas consideraciones, y además llegaríamos siempre a unas mismas conclusiones, que el propio compositor ya ha apuntado con sus mismas palabras:

- utilización heterodoxa del dodecafonismo,
- intentando conseguir de esta forma una más fácil expresión de una música sensible.
- y a la vez apego a las formas tradicionales, pero incluyéndolas dentro del lenguaje dodecafónico.

EJEMPLO N°4 TRES PIEZAS PARA ORQUESTA DE CUERDAS (Serie original)

EJEMPLO N°5 idem

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Original →	5	7	10	4	6	1	2	11	12	8	9	
Inversión →	9	8	12	11	2	1	6	4	10	7	5	

EJEMPLO N°6 TERCERA SONATA

SERIE ORIGINAL

Concluamos este artículo-homenaje con unas frases del compositor:

—¿Que si fue mi generación una generación-puente? La respuesta es difícil, porque aunque desde la perspectiva de hoy puede ser considerada como puente entre el neoclasicismo o la escuela nacionalista española de Albéniz, Turina y Granados, y luego Falla aparte, y los nuevos vanguardistas jóvenes, la verdad es que esta gente joven, los del cincuenta y uno, como decíamos antes, pues no nos conocían, ignoraban nuestra existencia. Tanto Gerhard, como Homs o yo mismo salimos fuera de España, y entonces perdimos el contacto, y, claro, estos jóvenes no nos pudieron conocer. Luego ya sí, pero entonces éstos ya tenían su propio camino.

Desde el punto de vista actual, de ahora mismo, se ve bien la evolución, pero, en realidad, nosotros no tuvimos mucho contacto con los jóvenes españoles de vanguardia.

JOSE MIGUEL LOPEZ

EJEMPLO N°7 idem

INVERSIÓN

EJEMPLO N°8 idem

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Original →	8	1	9	2	6	4	7	11	5	3	12	
Inversión →	2	9	1	8	10	12	3	5	11	7	4	6

EJEMPLO N°9 Tercera Sonata

1. Allegro

PIANO

RODGERS

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



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

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

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

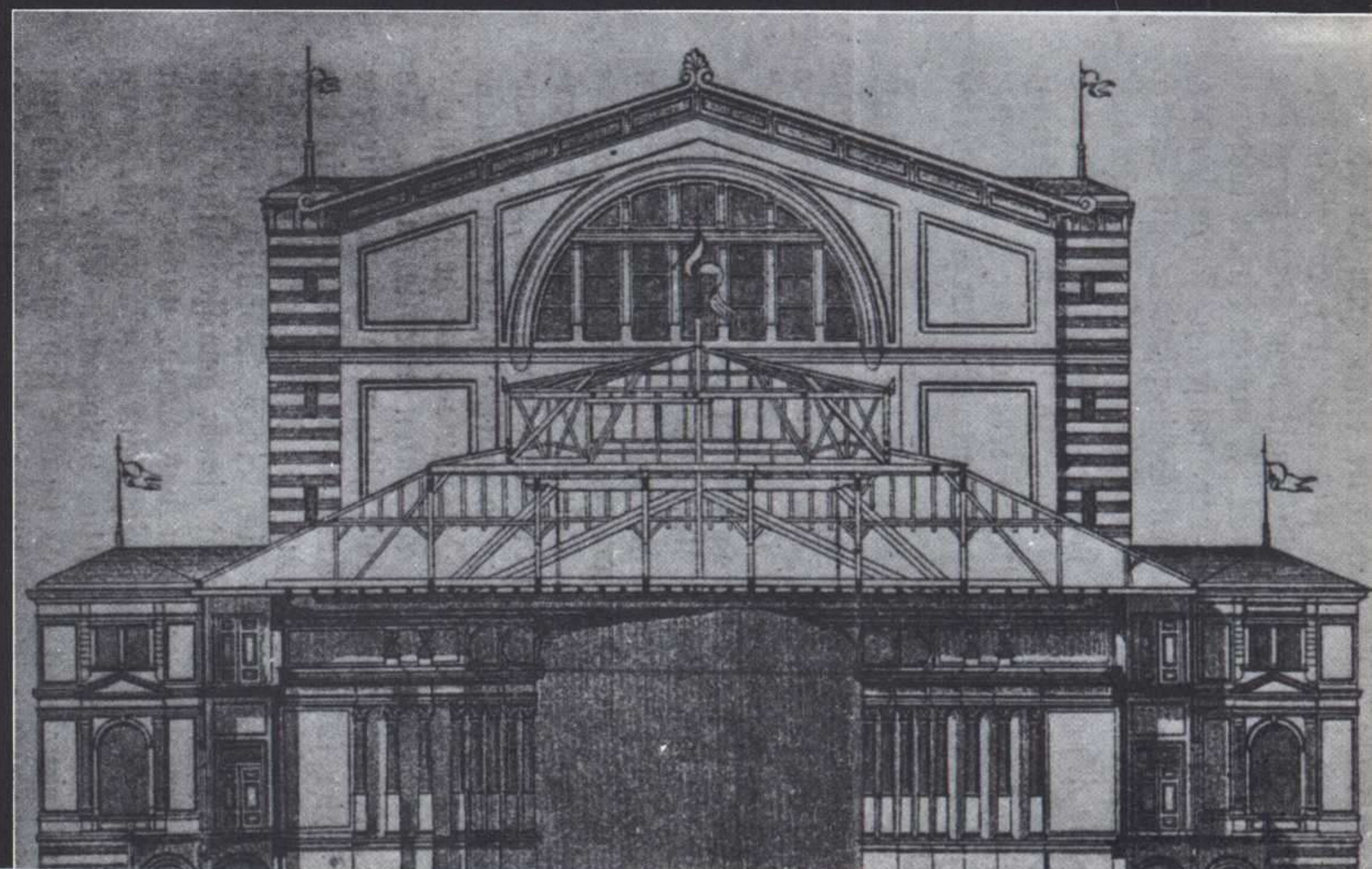
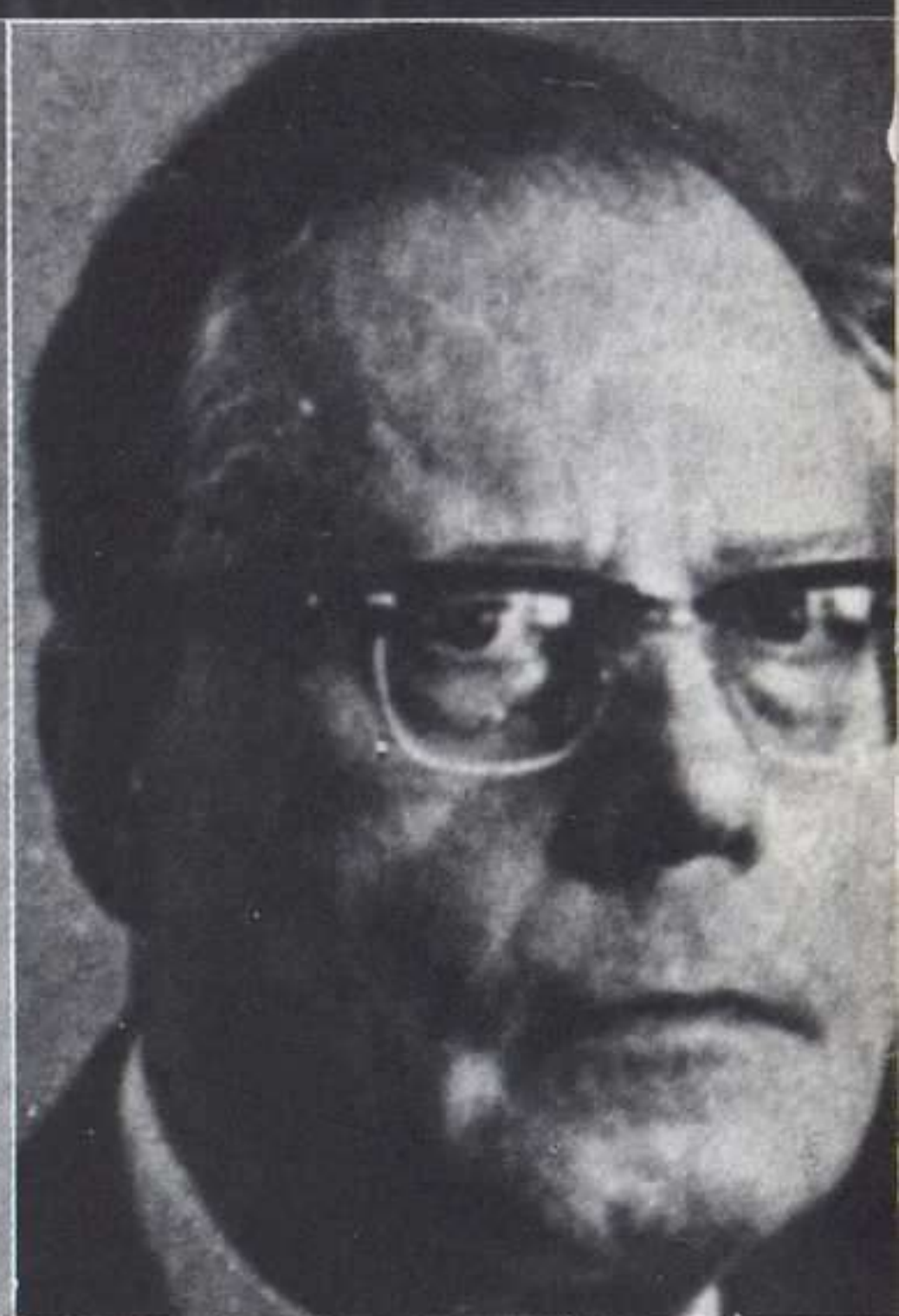
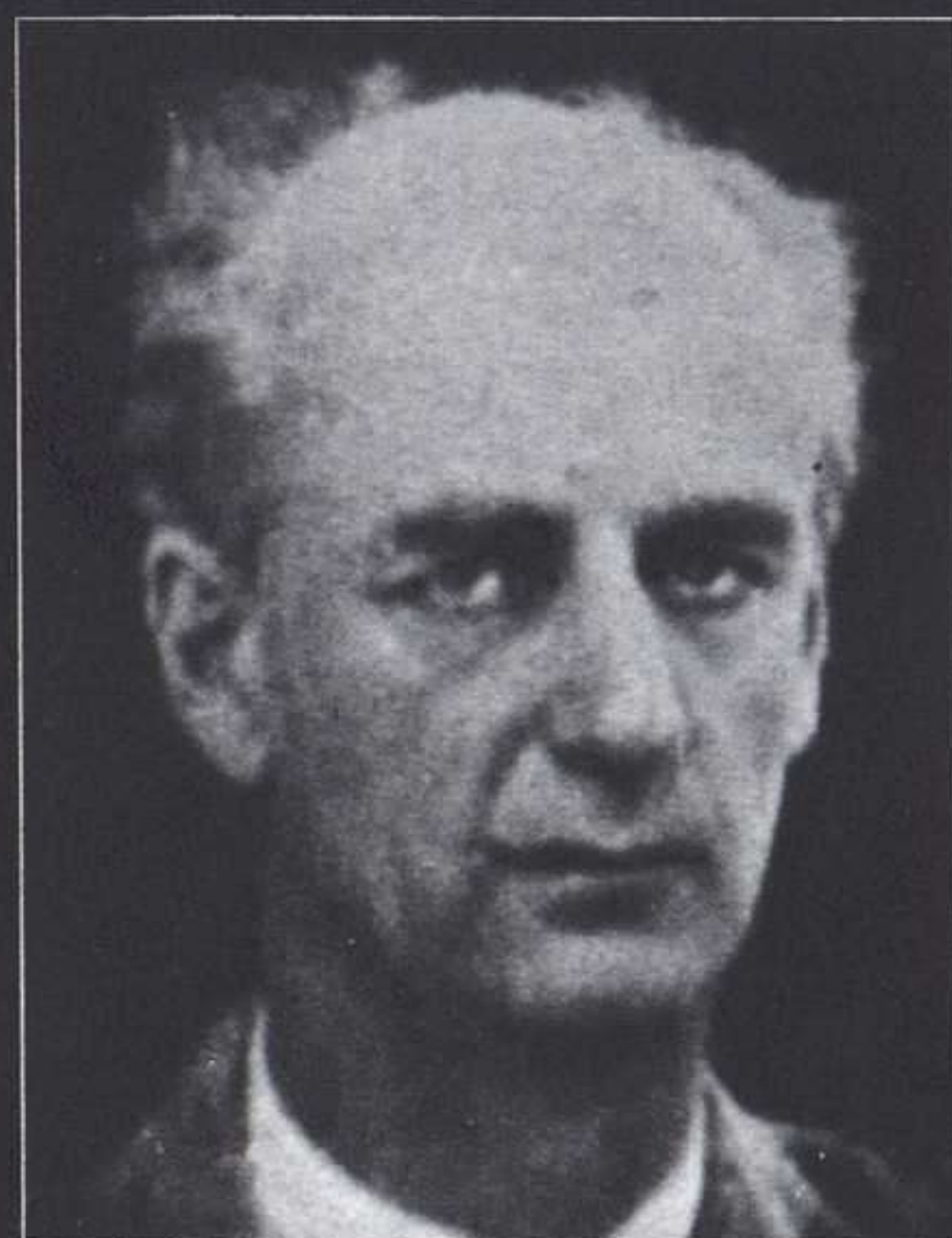
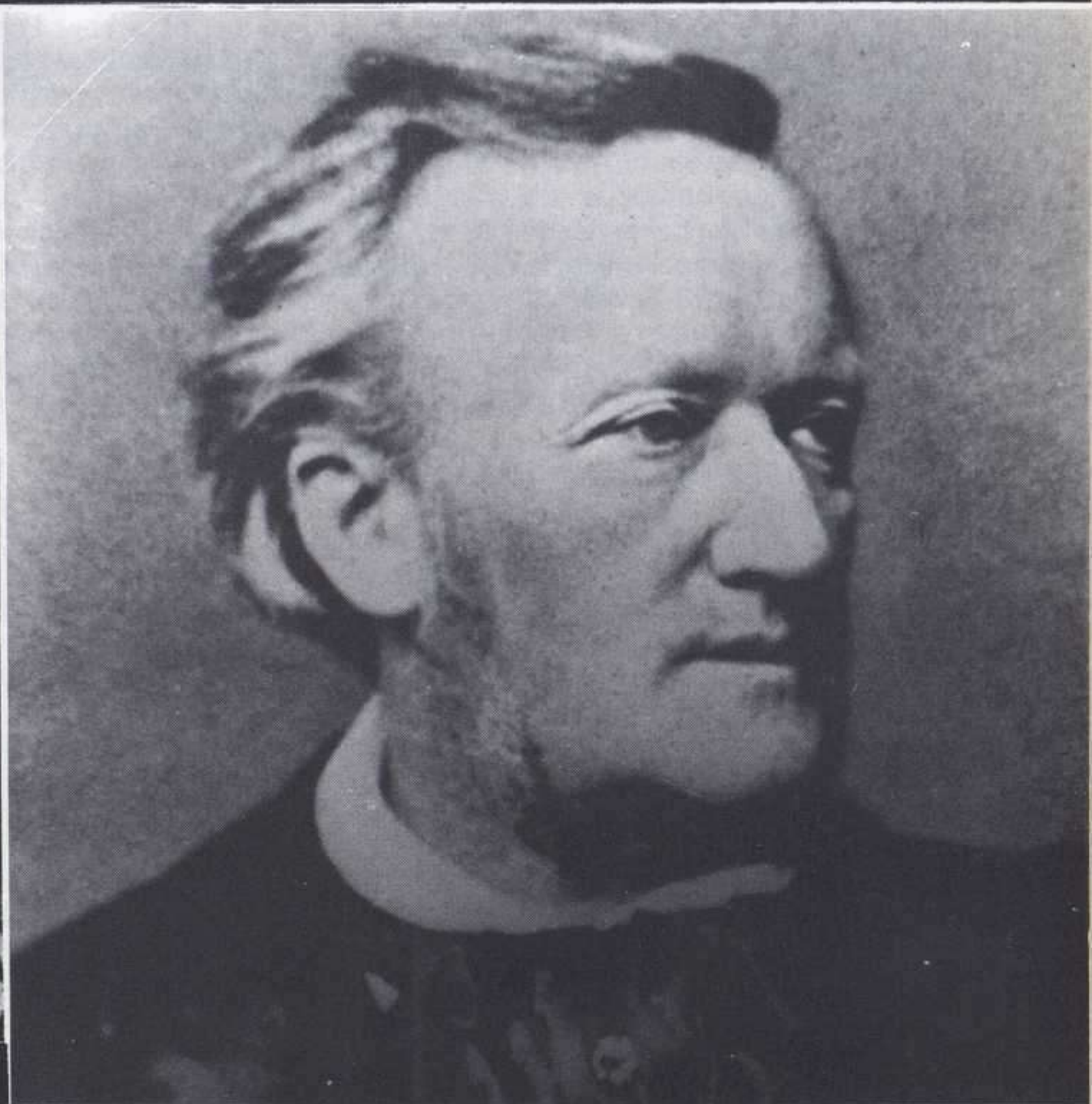
Distribuido y garantizado por:



HAMMOND IBERICA S.A.

Apartado de Correos, 9465
Barcelona

CIENT AÑOS DEL FESTIVAL DE BAYREUTH (1876 · 1976) (II) UNA APROXIMACION A «EL ANILLO DEL NIBELUNGO»



por
angel f. mayo

MITOLOGIAS, HISTORIAS PARA NIÑOS

Tenía yo dieciséis años y cursaba «Preuniversitario». Casi an- teayer. No hace al caso el nombre del honrado colegio. Tampoco el del exhibicionista que vino a abrumarnos aquella mañana con su erudición literaria. El hombre se ofreció paternalmente a despejar nuestras dudas: ¿don Benito Pérez Galdós? Anticlerical, mucho cuidado al leerlo. ¿Valle Inclán? Extravagante, confuso; las **Sonatas**, muy peligrosas. ¿Unamuno? Pernicioso, caído en el error. Las respues- tas repetían los tópicos y consignas de una cultura esclerosada. Ni rastro de Joyce, de Proust, de Camus, de Cela, de Brecht, de Mann, de Kafka, de Lewis Carroll. Algunos muchachos, más sinceros, balbuceaban los nombres de William Somerset Maugham, Agatha Christie, Julio Verne o Zane Grey, para merecer desaprobadores sarcasmos. Los más «integrados» utilizaban infalible munición: ¿Los **Evangelios**? ¿Santo Tomás de Aquino? ¿San Pablo? En mi turno, inquirí de aquel pozo de ciencia: «¿Y Wagner? ¿Qué piensa usted de Wagner?» Ligera vacilación y, en seguida, la sentencia magistral: «Bueno, eso son mitologías, más bien historias para niños. Puede leerlas... sin peligro».

Quizá la referencia de aquel «profesor» era un librito de la co- lección «Araluce» de divulgación infantil que circulaba por aquellos años y se titulaba **Historias de Wagner**. Siento no conservarlo. Pero sospecho que la reducción a escala pueril de la compleja obra wagneriana respondía a coordenadas ideológicas posiblemente pró- ximas a aquellas que aún hoy convocan a misas funerales por el alma de Adolf Hitler, «caído en defensa de la cultura cristiana y occidental». Hay en nuestros días un rebrote, en la rama casi seca del wagnerismo pangermano, que quiere hacer del humanismo pe- simista de Richard Wagner el imposible baluarte precisamente de esa «cultura» sepultada entre las ruinas de un «bunker» de Berlín. Al otro extremo de la intolerancia, también parece haber interés en mantener a Wagner cristalizado bajo tan desacreditada catadu- ra. En España, si vemos retozar incluso en letra impresa al retoño de un wagnerismo simple y primario, tampoco nos falta el empe- cinado en una condena histórica sin remisión. En medio, y no me estoy refiriendo a un «centro», un vacío abismal de tópicos, de en- tusiasmos trompeteriles o de ese cerrilismo sin fronteras que «desprecia cuanto ignora». Por estos lares, rota hace ya mucho tiempo la ola espontánea del wagnerismo burgués de Barcelona o la más artificial de Madrid, Wagner es empeño personal de solita- rios o reducto nostálgico de tribu. Musicalmente, la eficaz aduana impresionista y la carencia de ópera y sinfonismo castizos secaron pronto el cauce de una influencia históricamente necesaria. Falla y Adolfo Salazar sellaron con su prestigio el destino contra-Wagner, antítesis sin previa tesis, de la música española. Desde un más amplio espectro de cultura global, ayer José Ortega y Gasset: «...sus óperas se (han) convertido, bajo la usura del tiempo, en unos tristes, pedagógicos paisajes de tratado de geología...»; tres lustros atrás Ramón Barce: «...la simbólica de una gran parte de la obra de Wagner —y especialmente de **Parsifal**— ha perdido en gran parte su vigencia y validez...»; hoy mismo Joan Fuster: «Lo de Wagner comienza a nivel de mitologías autóctonas, con griaes, valquirias y nibelungos, y estalla en un aparatoso sistema de fanfarrias, escenografías y apoteosis, que apabulló a la clien- tela», apenas han ido con sus afirmaciones un paso más allá que el erudito de mis recuerdos. La total desconexión en España entre ópera y vida real, e incluyo conscientemente a Barcelona en el todo, impide la más mínima posibilidad de reencuentro. Brahms, primero, después Mahler y Bruckner han tenido al fin en España, mal que bien, su oportunidad de incorporación a nuestra vida co- tidiana, a nuestros afectos. Wagner, no. ¿Qué importancia puede tener que desde 1951 doscientos españoles hayamos presenciado algunas, o muchas, representaciones en Bayreuth? ¿Qué trascen- dencia comunitaria puede deducirse de la venta de dos o tres mil ejemplares de la **Tetralogía** de Karajan y de otros tantos de la gra- bada con Böhm?

El centenario del Festpielhaus y de **El anillo del nibelungo** ya ha provocado un torrente mundial de comentarios, artículos, con- ferencias, libros y, sobre todo, de representaciones de la gigan- tesca obra: Londres, París, Berlín, Nueva York, Estocolmo, Milán, Ginebra, Munich, Frankfurt, Leipzig e incluso Moscú son algunas de las afortunadas ciudades. Máxima expectación precede a la conmemoración que Bayreuth ha confiado a Boulez. La dirección del Festspielhaus ha programado cuatro ciclos. Para cada uno de ellos, la solicitud de localidades triplica el aforo del teatro cente- nario. Por contraste, Barcelona no ha montado una sola jornada de la **Tetralogía** en la temporada que acaba de concluir. Quizá reserve el esfuerzo para el próximo otoño, mas permítaseme el privilegio de la duda. Madrid se atreve a incluir en su corta serie **El oro del Rin** y **La Walkyria**, en un propósito donde no se sabe si la excelente intención bastará para coronar con decoro la improvisada aven- tura. Por el momento, «el resto es silencio». Nunca fue más desola- dor el panorama español de la vitalidad wagneriana.

Desde la tristeza de la soledad, el conjunto de trabajos en tor- no a «Cien años del Festival de Bayreuth» busca acortar un poco, a través de una apresurada dialéctica de confrontación con nues- tro tiempo y de información lo más exacta posible, la absurda dis- tancia que hace de Wagner para la mayoría de nosotros el débil eco de un incomprensible arcano o la imagen marchita de un vie-

jo daguerrotipo. Aproximémonos hoy con atención y sin recelo a **El anillo del nibelungo**, la obra que preocupó a su autor durante treinta años. Seguramente, todavía tiene algo que decirnos. Mas dos advertencias necesarias. La exposición que sigue es por fuer- za un intento inicial de acercamiento a la obra. Wagner no es ta- rea de un día ni su contenido está ya totalmente desvelado. Les aseguro también que actuó aquí únicamente como sistematizador, si bien fervoroso, por supuesto. La glosa será la imprescindible. Todo lo que viene a continuación es una parte de lo que está en los textos y en las partituras que escribió Richard Wagner.

EL ESTADO NATURAL

«Erda», protomadre, protosabiduría, la tierra entendida como Na- turaleza, alienta desde el principio en sapiente sueño. Indiferente. Gélida. Eterna. Inmutable. Principio femenino, conservador, depo- sitario de la vida. En «Erda», la Naturaleza en su estado más pri- mario, no hay bien ni mal, sólo hay existencia. Al existir, es. Al ser, piensa. Cuando «Wotan» la demanda al borde de la desespe- ración, al comienzo del tercer acto de **Sigfrido**, responde solemne la «Wala»:

**Mi dormir es soñar.
Mi soñar es pensar.
Mi pensar es la sabiduría.**

«Erda» nada tiene que decir o revelar. Al conocimiento de su sabiduría se llega mediante la atenta escucha de las «Voces de la Naturaleza». Las primeras que vemos y oímos son las «Hijas del Rin». Velan el reposo del oro que yace en el lecho de la robusta corriente. Cantan el gozo onomatopéyico y espontáneo que causa en la Naturaleza el destello arrancado por el sol al inerte mineral. Mas también conocen la siniestra función que puede asignársele. Su grito de júbilo, en modo mayor, expresará a lo largo de toda la obra el poder totalitario del anillo y la servidumbre que su posesión genera, mediante el paso al modo menor. Otra voz deliciosa es el «Pajarillo del Bosque». Comentador diurno de la verdad objetiva, testimonio de la identidad real del mundo trastrocada por la acción del yelmo de «Alberich», de él obtendrá «Sigfrido» importantes re- velaciones. Algunos otros animales del bosque: el oso, el pinzón, la corza de hermosos ojos, los peces de plata en el arroyo, de que nos habla «Sigfrido», no tienen individualidad; pero como «Mur- mullos de la Selva» dan forma a la «Voz» sensitiva que despierta en el corazón del solitario muchacho insondables anhelos de espe- cie. También pertenecen a las «Voces» el soberbio corcel «Grane» y los temidos «Cuervos de "Wotan"». Aquél, compañero fiel

Programa del estreno de la «Tetralogía», 1876.

Bühnenfestspielhaus in Bayreuth.

Aufführungen am 13.—17., 20.—24. u. 27.—30. August

Richard Wagner's Tetralogie Der Ring des Nibelungen.

<p>Erster Abend: Rheingold.</p> <p>Personen:</p> <table style="width: 100%; border: none;"> <tr> <td style="width: 30%;">Wotan.</td> <td style="width: 30%;">Der Herr von Oteln.</td> <td style="width: 30%;">Siegfried.</td> <td style="width: 30%;">Der Herr von Bayreuth.</td> </tr> <tr> <td>Loge.</td> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> </tr> <tr> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> </tr> <tr> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> </tr> <tr> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> </tr> <tr> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> </tr> <tr> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> </tr> <tr> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> </tr> <tr> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> </tr> <tr> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> </tr> </table> <p>Zweiter Abend: Walküre.</p> <p>Personen:</p> <table style="width: 100%; border: none;"> <tr> <td style="width: 30%;">Siegfried.</td> <td style="width: 30%;">Der Herr von Bayreuth.</td> <td style="width: 30%;">Wotan.</td> <td style="width: 30%;">Der Herr von Oteln.</td> </tr> <tr> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> </tr> <tr> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> </tr> <tr> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> </tr> <tr> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> </tr> <tr> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> </tr> <tr> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> </tr> <tr> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> </tr> <tr> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> </tr> <tr> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> </tr> </table>	Wotan.	Der Herr von Oteln.	Siegfried.	Der Herr von Bayreuth.	Loge.	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	Siegfried.	Der Herr von Bayreuth.	Wotan.	Der Herr von Oteln.	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	<p>Dritter Abend: Siegfried.</p> <p>Personen:</p> <table style="width: 100%; border: none;"> <tr> <td style="width: 30%;">Siegfried.</td> <td style="width: 30%;">Der Herr von Bayreuth.</td> <td style="width: 30%;">Wotan.</td> <td style="width: 30%;">Der Herr von Oteln.</td> </tr> <tr> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> </tr> <tr> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> </tr> <tr> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> </tr> <tr> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> </tr> <tr> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> </tr> <tr> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> </tr> <tr> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> </tr> <tr> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> </tr> <tr> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> </tr> </table> <p>Vierter Abend: Götterdämmerung.</p> <p>Personen:</p> <table style="width: 100%; border: none;"> <tr> <td style="width: 30%;">Siegfried.</td> <td style="width: 30%;">Der Herr von Bayreuth.</td> <td style="width: 30%;">Wotan.</td> <td style="width: 30%;">Der Herr von Oteln.</td> </tr> <tr> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> </tr> <tr> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> </tr> <tr> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> </tr> <tr> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> </tr> <tr> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> </tr> <tr> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> </tr> <tr> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> </tr> <tr> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> </tr> <tr> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> <td>„ „ „ „</td> </tr> </table>	Siegfried.	Der Herr von Bayreuth.	Wotan.	Der Herr von Oteln.	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	Siegfried.	Der Herr von Bayreuth.	Wotan.	Der Herr von Oteln.	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „
Wotan.	Der Herr von Oteln.	Siegfried.	Der Herr von Bayreuth.																																																																																																																																																														
Loge.	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „																																																																																																																																																														
„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „																																																																																																																																																														
„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „																																																																																																																																																														
„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „																																																																																																																																																														
„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „																																																																																																																																																														
„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „																																																																																																																																																														
„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „																																																																																																																																																														
„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „																																																																																																																																																														
„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „																																																																																																																																																														
Siegfried.	Der Herr von Bayreuth.	Wotan.	Der Herr von Oteln.																																																																																																																																																														
„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „																																																																																																																																																														
„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „																																																																																																																																																														
„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „																																																																																																																																																														
„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „																																																																																																																																																														
„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „																																																																																																																																																														
„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „																																																																																																																																																														
„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „																																																																																																																																																														
„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „																																																																																																																																																														
„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „																																																																																																																																																														
Siegfried.	Der Herr von Bayreuth.	Wotan.	Der Herr von Oteln.																																																																																																																																																														
„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „																																																																																																																																																														
„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „																																																																																																																																																														
„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „																																																																																																																																																														
„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „																																																																																																																																																														
„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „																																																																																																																																																														
„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „																																																																																																																																																														
„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „																																																																																																																																																														
„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „																																																																																																																																																														
„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „																																																																																																																																																														
Siegfried.	Der Herr von Bayreuth.	Wotan.	Der Herr von Oteln.																																																																																																																																																														
„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „																																																																																																																																																														
„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „																																																																																																																																																														
„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „																																																																																																																																																														
„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „																																																																																																																																																														
„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „																																																																																																																																																														
„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „																																																																																																																																																														
„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „																																																																																																																																																														
„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „																																																																																																																																																														
„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „	„ „ „ „																																																																																																																																																														

Eintrittskarten (als Patronatschein) zu beziehen durch den
Kölner Richard Wagner-Verein.



La tropa de nibelungos en 1876.

de «Brunilda», cabalgadura de «Sigfrido» por las sendas del mundo, llevará a la walkyria al encuentro de la pira expiatoria. Estos comunicarán a su pasivo señor el inexorable cumplimiento de la profecía de «Erda»:

**Todo lo que es tiene un fin.
Un día espantoso
amanecerá para los dioses.**

Circunstancialmente, «Alberich» travestido en reptil y sapo, y «Fafner», trasmutado en el pesado dragón que guarda inactivo el tesoro ganado en fratricidio, se incorporan torpemente, por la capacidad deformadora del yelmo, a las auténticas «Voces de la Naturaleza». Sin embargo, las más importantes de todas, nombradas por «Erda» en sus dos apariciones, sólo llegarán a adquirir presencia escénica en el revelador prólogo de **El ocaso de los dioses**. Son las «Nornas» o Parcas. Oráculo profundo de la noche. Tejedoras del hilo que enlaza pasado, presente y futuro. Susurros del subconsciente colectivo.

La potencialidad dinámica de la Naturaleza en reposo se concentra en dos grandes principios vitales. El primero de ellos es el agua. Manada gota a gota por entre las raíces del «Fresno del Mundo», forma la majestuosa corriente del Rin. El sosegado pero constante fluir del río es el latido del cósmico movimiento casi acróico de la Naturaleza. Al agua, al río, a este testigo fluyente del devenir está confiado el eterno reposo del oro en su original estado. El otro principio es el fuego. Calienta y abrasa. Vivifica y destruye. Inaprehensible. Ingovernable. Mágico. Misterioso. Es la energía. Es la libertad errátil y sin riendas. Por esta razón, el personaje escénico en el que se concreta, el inteligente dios «Loge», llega a ser el más fascinante y sutil de toda la **Tetralogía**. Los dos principios protagonizarán la venganza final de la Naturaleza sobre el orden que no supo respetarlos.

Finalmente, el mundo que alienta en el sueño de «Erda» está formado por tres estratos, reflejados en un espejo esperpéntico. En la base, los angostos subterráneos sin luz y sin belleza, donde la tierra es sólo geología. Los nibelungos habitan el paraje. Enanos. Negros. Polvorientos. Escurridizos. Semejantes a acorazados insectos. Su raza, antigua y aislada, ha trabajado con placer los minerales para producir adornos sin mercado ni valor añadido. La superficie del mundo es el bosque milenar, atravesado por el Rin. En el centro de la floresta, arrogante, llenándolo con sus ramas, principio masculino de la ensoñecida Naturaleza, se yergue imponente el «Fresno del Mundo». Las nocturnas «Nornas» anudan a sus ramas la cuerda del destino. Brota entonces la suprema armonía entre «Erda», la gran madre, y el fálico árbol vigoroso. Habitan el bosque los últimos vástagos de ruda estirpe. «Fasolt» y «Fafner», gigantes de ciclópea fuerza, pero de escasa inteligencia, arrastran por la superficie de la tierra su inerme soledad. Últimos individuos de su progenie, sin hembra, sin amor, están condenados a la extinción. Trabajan la dura roca para otros, para los hermosos dioses que habitan las resplandecientes alturas. Ágiles, luminosos, jóvenes, los privilegiados dioses atesoran bienes y virtudes. «Wotan», el primero de ellos, posee valor, arrogancia y voluntad. «Fricka», su esposa, ejerce el matriarcado hogareño. «Freia», adorable y frágil cultivadora de las manzanas de oro, perfuma de juventud y placer la atmósfera vital de sus hermanos. «Donner» blande el martillo que produce el rayo y el trueno. «Froh» hace nacer el arco iris tras la tormenta y modela la forma ideal de belleza que llamamos Arte. Carecen, sin embargo, de la inteligencia o del poder necesarios para producir imperio sobre los otros estratos del mundo. El poder se obtiene sólo a cambio de un renunciamiento. Mas nos falta aún el espejo. **El oro del Rin** desarrollará íntegramente su acción en la esfera de los estratos del mito. **La Walkyria** y **Sigfrido** producen acciones paralelas o de ósmosis. **El ocaso de los dioses**, por consciente paradoja con su título, nos muestra el lado de acá del espejo. La naturaleza humana de «Sigmundo», de «Siglinda», de «Sigfrido» y de «Brunilda» despojada de su divini-

dad exige la extrapolación del mito en el mundo inmediato de los hombres. El mundo neurasténico de «Hunding», de «Gutrana» y de «Gunter».

EL ATENTADO ORIGINAL

«Erda» reposa en sabio sueño. Mana a la sombra del «Fresno» la fuente, como sucedió desde el principio. Hay una irrupción extraña. «Wotan» ha llegado hasta el centro del bosque. Sus sedientos labios aplacan el ardor en la fresca linfa. Su mano, en osado gesto, arranca del árbol una de las ramas. Ha aceptado perder en el empeño uno de sus ojos. No conseguirá así la sabiduría, que su impetuosa juventud no anhela, sino la identidad en el poder. Cambia su hermosa integridad física, armoniosa, por la posesión de la masculina rama del «Fresno». Va a trocirla en soberbia asta de pujante lanza. Una de las «Nornas» nos relata cómo esta acción interrumpió la armonía del estado natural:

**Durante mucho tiempo ha venido
consumiendo al bosque la herida.
Marchitas cayeron las hojas,
perdió el árbol su lozanía y vigor.
Entristecida, secóse la fresca fuente.
Y confuso
vino a ser mi canto.**

No estamos en presencia de un pecado original. No asistimos a la evolución de una cosmogonía de oriental espiritualismo, donde el hombre cae de un estado de gracia en otro de miseria y nostálgico llanto. El necesario sacrificio que hace «Wotan» de su perfección corporal es el cruento pacto que su voluntad impone a la Naturaleza, un «do ut des» que le confiere el derecho a erigirse en ordenador del mundo alterado por su agresión. Roto el equilibrio natural, inerme «Erda», la voluntad de poder de «Wotan» lo eleva a activo señor del mundo. Todos los estratos del mito reconocerán la potencia remodeladora del dios. «Wotan» será también el dios fuerte del mundo humano. El estático «Fresno» ha cedido su viril naturaleza a la lanza erecta. Sostenida por el puño de «Wotan», la lanza, el primero en el tiempo de los cinco objetos-símbolo que articulan la **Tetralogía**, anuda lazos de acatamiento universal mediante runas grabadas en su asta. El lenguaje escrito expresa la Ley. Nibelungos, gigantes y dioses se someten a la autoridad del fuerte. Incluso «Loge» deja de ser formalmente libre y errante para murmurar al oído de «Wotan» astutos consejos. La sabia comunicación entre el mundo y la Naturaleza ha sido cercenada. Las «Nornas» han de atar su cuerda a uno de los abetos del bosque, y se interrogan entre sí. Desde su gloria de conquistador, el primero entre los dioses, guiado por la inteligencia de «Loge», otorga una constitución pactada que todos aceptan como orden de derecho. Eternamente jóvenes los dioses gracias al alimento suministrado por las manzanas doradas de «Freia», el nuevo equilibrio ha nacido con voluntad de permanencia. Es un orden sólido mientras no se esclerose e incurra en contradicciones. Pero acusa debilidades de base. Su justicia no es natural, sino impuesta —aunque acatada— desde una posición de fuerza. Falta en él la capacidad



La primera «Brunilda», de Bayreuth, con «Grane»: Amelia Materna.

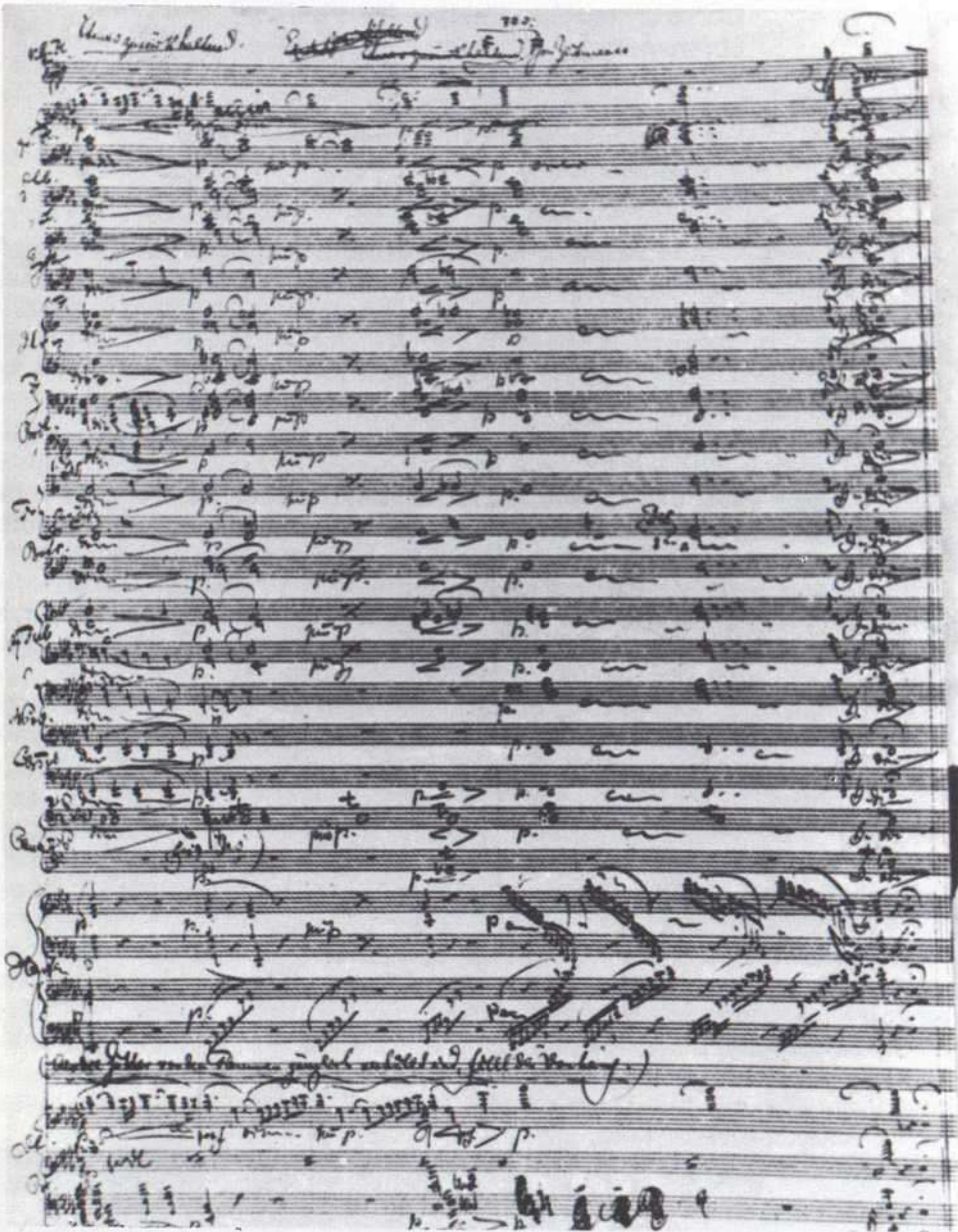
para evolucionar hacia posiciones de equilibrio en la igualdad. Es una construcción voluntariosa y sentimental, sensible a las perplejidades del dios que la ha levantado. Y este dios dice a «Fricka»:

**Invariablemente sólo quieres
entender lo habitual,
mientras que mi ser
me inclina hacia lo nuevo.**

El orden de «Wotan» despierta también en las criaturas a él obedientes conciencia de su frustración. Siempre ha sido el de la ley un equilibrio muy delicado.

LA ACTUACION PARALELA Y ENFRENTADA DE «WOTAN» Y «ALBERICH»

«Alberich» es el primero entre los nibelungos. Contrafigura de «Wotan». Señor de las tinieblas como el dios es el señor de la luz. Vive angustiado en la neurosis de sus imposibilidades. Anhela



Ultima hoja de la partitura de «El ocaso de los dioses». Puede leerse: «Concluida en Wahnfried, 21 de noviembre de 1874. Richard Wagner.»

la claridad. Desea el placer. En su búsqueda se desliza por entre las grietas de su medio subterráneo hasta las profundidades subacuáticas del Rin. Desde ellas implora de las ondinas un afecto ajeno al orden natural de las cosas. Las «Voces de la Naturaleza» sólo pueden romper en un tumulto de burlas y risas al escuchar la pretensión del nibelungo. No sería razonable esperar del enano que la evidencia de su miseria despierte en él una autodisciplina de la resignación. Por el contrario, brota espontáneamente en su pecho feroz e indiscriminado sentimiento de venganza. Este es el instante de la revelación inocente del oro. Los rayos solares le arrancan iridiscentes fulgores. Las profundidades del río resplandecen en esta fiesta de la luz. Las ondinas invitan a «Alberich» a gozar del prodigio natural. Pero el nibelungo se reconoce entonces más repulsivo y desgraciado. Pregunta cegado por el incomprendible brillo. La Naturaleza contesta por medio de «Wellgunda»:

**El dominio del mundo
alcanzaría para sí
quien se forjara
con el oro del Rin al anillo
que confiere un poder inmenso.**

«Wogllinda», la segunda de las tres ondinas, añade:

**Tan sólo quien rechace
el poder del amor;
tan sólo quien reniegue
de sus delicias;
solamente él obrará el prodigio
de obligar al oro a trocarse en anillo.**

La suerte está echada. «Alberich» decide un nuevo y doble atentado. Contra la Naturaleza, mediante el despojo del oro, y contra «Wotan», al pretender el establecimiento de un tercer orden mediante el poder del anillo. No hay rastro en el nibelungo de un sentimiento noble de reivindicación, de retorno a la justicia natural o de conquista de la luz negada a su pueblo. Para él el oro es el único instrumento posible de poder. Al igual que el dios cedió uno de sus ojos, el enano adquiere el tenebroso derecho a forjar el anillo previa definitiva renuncia al amor. Nace así entre las garras de «Alberich» el segundo de los objetos-símbolo de la **Tetralogía**, el esperpento de la lanza, la sortija que da nombre al ciclo. Si la lanza retomaba activamente la potencialidad viril del «Fresno», el anillo del nibelungo resume en su circunferencia sin principio ni fin la esterilidad de la Naturaleza castrada. El círculo áureo es en el puño de «Alberich» el símbolo del terror. Totalitarismo. Dictadura. No es, por tanto, el anillo la exacta contrapartida de la lanza. Ni siquiera expresa la degradación de sus aceptables virtudes. El tema musical que caracteriza al anillo, variado al modo mayor, es el mismo que describe la solemne altivez del Walhalla, la fortaleza de los dioses, excrecencia de un poder «justo» que deviene en abuso. El anillo coincide con el Walhalla en cuanto la fortaleza de los dioses es una injusta manifestación de extemporáneo poder. La lanza era una medida de sufragio universal manipulado. El anillo es un «diktat» totalmente impuesto. «Alberich» ni otorga constitución ni somete su imperio al control de la ley.

Sin amor, sin belleza, sin sabiduría, sin inteligencia, hinchado de triunfalismo y de desprecio, enemigo visceral del dios, renegado de toda vinculación al orden natural, el nibelungo comienza por aherrar a su pueblo e imponerle un brutal sistema de producción industrial generador de una plusvalía que él va a utilizar para tratar de derrocar al dios burgués que habita en las alturas. No existe en la historia de la narrativa descripción más perfecta de los efectos iniciales del paso de una era artesanal a otra industrial, de la transformación de una economía familiar en otra de fábrica. En ningún otro lugar puede hallarse grito más desesperado de la explotación de un pueblo devenido en proletariado que en las sombras donde resuena la rítmica forja sin remisión de los nibelungos. El terror del mundo subterráneo es absoluto porque «Alberich» ha hecho forjar el tercero de los objetos-símbolo de la **Tetralogía**. El Tarnhelm o yelmo mágico trabajado por «Mime», desdichado hermano de «Alberich», es la negación de la identidad real de las cosas. Simboliza el engaño, la mentira, la hipocresía, la propaganda. Cubierta la cabeza con el yelmo, «Alberich» viene a ser falso dragón o sapo, impune mano que golpea, control policíaco, espía de la libertad. El yelmo servirá para que «Fafner» se desfigure en inmundicia bestia. Servirá también en desdichada jornada para que «Sigfrido», travestido en «Gunter», arrebatado violentamente a «Brunilda» el anillo que había ceñido a su dedo en prueba de eterno amor. La potencialidad deformadora del yelmo nutre el brebaje que hará degenerar a «Sigfrido» en tonto útil. Su ambigüedad logrará que el héroe olvide a «Brunilda», la hembra, por «Gutrúna», el objeto.

Paralelamente, «Wotan», instado por «Fricka» y los dioses varones, a excepción de «Loge», decide construir, para su mayor gloria, el soberbio Walhalla, cuarto de los objetos-símbolo de la **Tetralogía**. Ha pactado con los gigantes: el castillo a cambio de «Freia». Los gigantes han sido sinceros en el pacto. Necesitan imperiosamente una hembra para poder perpetuarse. Mas «Wotan» pacta con el pensamiento puesto en interesar en otra contraprestación a tan rudos necios. Ha enviado a «Loge» a recorrer el mundo en busca de sustitutivo. El conflicto se plantea cuando los gigantes reclaman el cumplimiento de lo pactado, obligación inexcusable del dios. «Loge», lúcido, clarividente, tras relatar los sucesos que han llevado a la forja del anillo, pide al altivo jerarca que despoje al enano de la sortija y la restituya al Rin. Pero el anuncio de la potencialidad dominadora del anillo ha trastornado el equilibrio del dios. «Fafner» sueña con la revancha de su raza, y convence a su más sentimental hermano: sólo el oro puede valer lo que significa «Freia». «Fricka» considera que las joyas del tesoro la harán más atractiva a «Wotan». También ve excitado el dios su apetito de poder. Los gigantes llevan a «Freia» a sus dominios. La lejanía de la diosa enturbia las hasta ahora claras coordenadas del mundo de las alturas. Rápidamente, se marchitan las cualidades de los dioses. Estos descubren atónitos cuán necesaria les era la florida juventud de «Freia».

DILEMA INSUPERABLE Y SITUACION LIMITE

«Wotan» desciende a las cavernas de los nibelungos, guiado por «Loge». La lanza y la inteligencia van a triunfar sobre el torpe tirano. Envuelto en las argucias del dios del fuego, el nibelungo se trueca primero en gigantesco y espantable reptil y después en sapo. En este instante es apresado, porque al convertirse en una de las «Voces» de esa Naturaleza que hubo de doblegarse a la voluntad de poder del dios, queda sometido a su imperio. Arrastrado prisionero a la superficie que anhelaba como dictador, ha de entregar tesoro y yelmo, que piensa reponer, pero se resiste fieramente a la privación del anillo. «Wotan» se lo arrebató por la fuerza. El nibelungo es devuelto a la obscuridad de su reino. Sin belleza, sin amor, sin poder, impotente para la venganza inmediata, sucumbe a

un odio feroz e implacable. Maldice al anillo y a sus poseedores con exactas palabras:

**Puesto que me exigió una maldición,
¡maldito sea este anillo!
Enferme la inquietud
a quien lo guarde;
corroa la envidia
a quien no lo tenga.
¡Ate el miedo al cobarde
a la amenaza de la muerte!
Así, mientras viva,
irá muriendo:
porque el anillo del señor
es ahora el anillo del esclavo.**

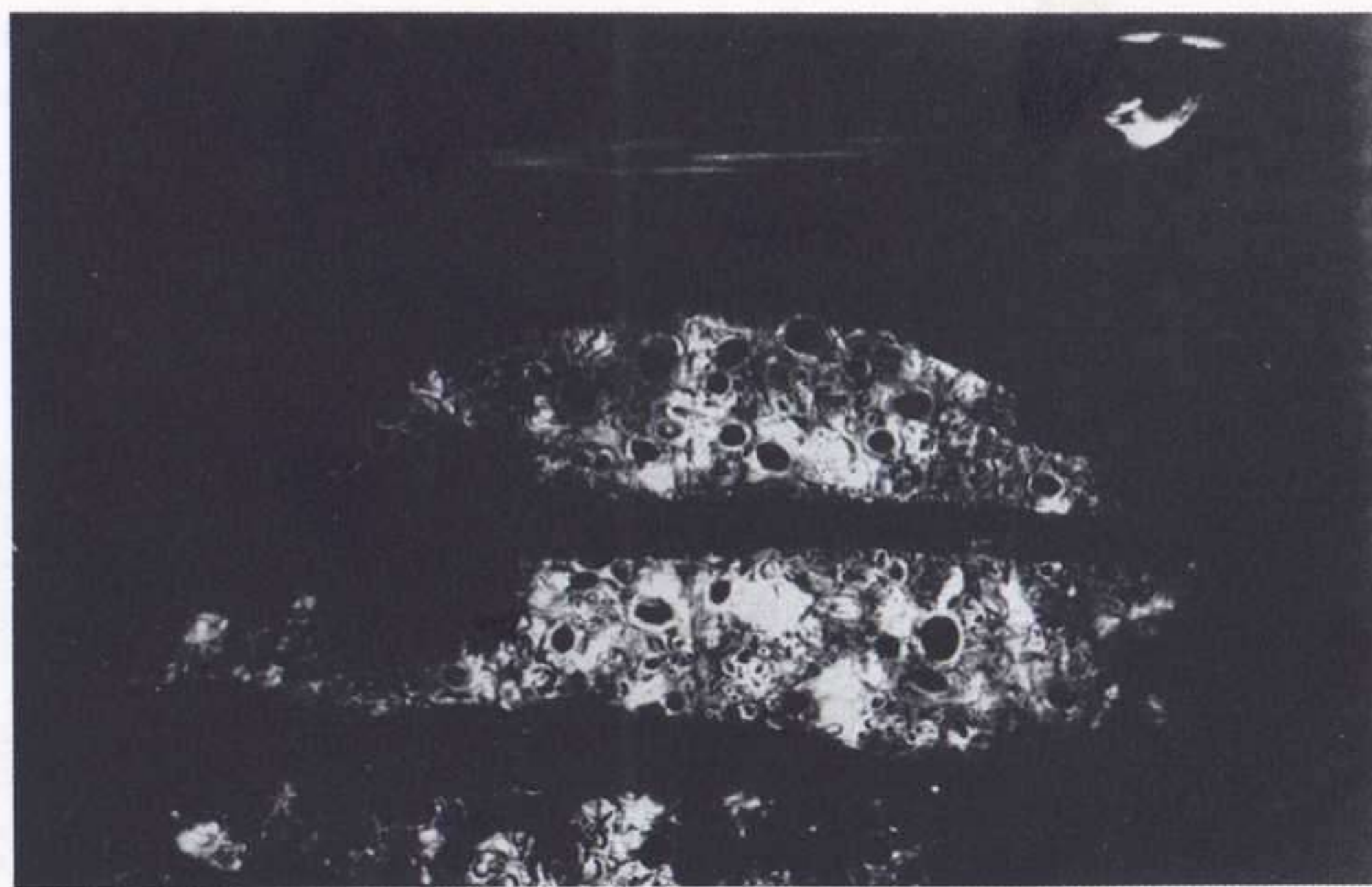
No es así la maldición de «Alberich» elemento mágico, irracional, injustificado. El nibelungo se limita a proclamar la potencialidad destructiva de la sortija. Quien la posea, vivirá la dura soledad del poderoso. Quien la anhele, tendrá que matar para arrebatársela. Terror. Miedo. Esclavitud. Envidia. Asesinato. Pronto va a producirse la primera y sangrienta pugna por el dominio de la joya. Tras vergonzosa confrontación de «Freia» con el tesoro del nibelungo, que sustituye pieza por pieza a las manos, los cabellos y los ojos del amor, «Wotan» se aferra al anillo aun a costa de la definitiva pérdida de la dulce diosa. Las estructuras de su orden vacilan sobre sus cimientos. Está a punto de saltar en añicos el pacto. El dios va a dar el paso totalitario inherente a las situaciones límite del orden burgués. Surge entonces desde su sueño «Erda». La Naturaleza había soportado la violencia original del dios, porque, si bien la alteraba, no la destruía. Había tolerado, aunque con evidente conmoción, el nuevo atentado del nibelungo. Pero no puede presenciar impasible la catástrofe moral de «Wotan», que va a arrasar todo para implantar el mismo estado de terror pretendido por «Alberich». El nibelungo es el único dueño del anillo, porque el precio de su forja fue la renuncia al amor, como el acceso de «Wotan» a la lanza le costó uno de sus ojos. Mas la lanza, utilizada como fuente de derecho, podía alcanzar justificación, a diferencia del anillo. La lanza obliga a «Wotan» a devolver a las «Hijas del Rin» la sortija para que, fundida de nuevo en su original condición de inocente mineral, repose eternamente en el lecho del río. Mas es también obligación de «Wotan» pagar el Walhalla a los gigantes con «Freia» o con el oro. En el dilema insuperable, lejana aún la hora de las «Nornas», enmudecidas todas las «Voces de la Naturaleza», latente por doquier el odio de «Alberich», arrebatado de nuevo «Wotan» por la tentación de la voluntad de poder, ha de surgir «Erda» para advertir el peligro y murmurar su consejo:

**¡Cede, Wotan, cede-
¡Escapa a la maldición del anillo!
Su posesión
te empujará sin remedio
a la total ruina.**

Cuando la «Wala» se esfuma, el dios se desprende del anillo y recupera a «Freia». Con este gesto parece haber logrado la serenidad de sus propias reglas y el brillante manifiesto del Walhalla. Mas angustia y temor han abierto honda sima en la arrogancia monolítica que lo caracterizaba. Ve estallar ante él la lucha fratricida. «Fafner» abate a «Fasolt». El anillo del nibelungo se cobra el primer tributo. En el atardecer, la resplandeciente fortaleza adquiere sombríos tonos de ocaso. Sólida, firme, inigualable, inspira a su dueño la ilusión de la seguridad perdida. A su vista, la inquietud de «Wotan» genera en este instante violenta decisión de lucha. Vibrante, como un afilado cuchillo, surge el motivo de la espada, quinto y último de los objetos-símbolo de la **Tetralogía**. Ya no es la ley, sino la violencia, la norma que va a regir los destinos del mundo. «Wotan» piensa sólo en evitar por todos los medios que «Alberich» recupere su sortija. Concibe un plan de ataque de vas-



Decorado de Siegfried Wagner para la escena de las «Normas», 1930.



Los subalternos de los nibelungos, en visión de Wieland Wagner, 1965.

tas proporciones. Cuando se encamina al Walhalla por el arco iris de «Froh», en compañía de los exultantes dioses, no sabe que va a penetrar en la que será su última trinchera. En trágico-cómica escena, es «Loge» el encargado de hacer llegar a las ondinas, que reclaman la devolución del oro, la altiva respuesta de «Wotan»:

**Oíd lo que Wotan tiene que deciros.
¡Nunca más os iluminará
el oro, muchachas!
¡En adelante recibiréis la luz
de la divina claridad de los dioses!**

Pero la situación real había sido precisada pocos momentos antes por este mismo escéptico portavoz:

**Hacia su fin corren
los que se creen tan fuertes en su existir.
Casi me avergüenzo
de colaborar con ellos.
Esperaré mejor ocasión
para trocarme de nuevo
en ondulante llama.**

Las «Voces de la Naturaleza», las burladas «Hijas del Rin», proclaman la condición moral del triunfalismo. Por encima de la pompa obtusa de los dioses, al pie del lujoso arco iris del arte injusto, «Erda» expresa su sabiduría y su queja por voz de las ondinas:

**Amor y fidelidad
alientan ya sólo en las simas.
¡Falso y podrido es
quien allí arriba se alegra!**

¿COMO SE PUEDE DETENER UNA RUEDA QUE RUEDA?

Esta es la pregunta que a «Erda» hace «Wotan» en la alborada del fin de su orden. Es el tercero y último de sus encuentros. Del segundo habían nacido las nueve walkyrias. El dios buscó a «Erda» para recabar de su sabiduría mayor información sobre el destino de su estirpe. La gran madre y el dios viril de la lanza procrearon a «Brunilda» y a sus hermanas. La walkyria sumaba a las virtudes dinámicas de su padre —vigor, intrepidez, voluntad— sabio discernimiento heredado de la Naturaleza. Era «Brunilda» la conciencia íntima del dios, su amor, la portadora de su coraza. Pero «Wotan» utilizó a las walkyrias para la defensa violenta de su orden y de su castillo. Las vírgenes se aparecían a los héroes destinados a morir en combate. Después, los conducían al Walhalla, defendido así por experto y aguerrido ejército.

«Wotan» procreó también en una mujer la valerosa descendencia que, a impulso de su propia decisión, llevada de su libre albedrío, conseguiría lo que los pactos vedan al dios: arrebatarse la sortija a «Fafner». Nacieron así los gemelos «Siglinda» y «Sigmundo», los hijos de «Wotan» bajo la apariencia de «Wälse». Cayó un día la madre, asesinada. Raptada, «Siglinda» fue desposada por «Hunding», guerrero rudo y brutal, de hechos y aspecto cercanos a los gigantes. «Sigmundo» vagó por los bosques, proscrito, acosado:

**Lo que yo juzgaba justo,
los otros lo encontraban malo;
lo que me parecía perverso,
los otros lo encontraban saludable.
Anhelaba la felicidad,
y sólo despertaba a mi paso penas y dolores.**

El reencuentro de los gemelos significó el nacimiento del amor en una pareja humana, un amor absoluto, espontáneo. «Hunding» clamó por el adulterio cometido en su propio hogar. «Fricka», inmisericorde, acosó a «Wotan» para que hiciese cumplir la Ley contra los criminales incestuosos y adulterinos. Abrasaba en el puño del

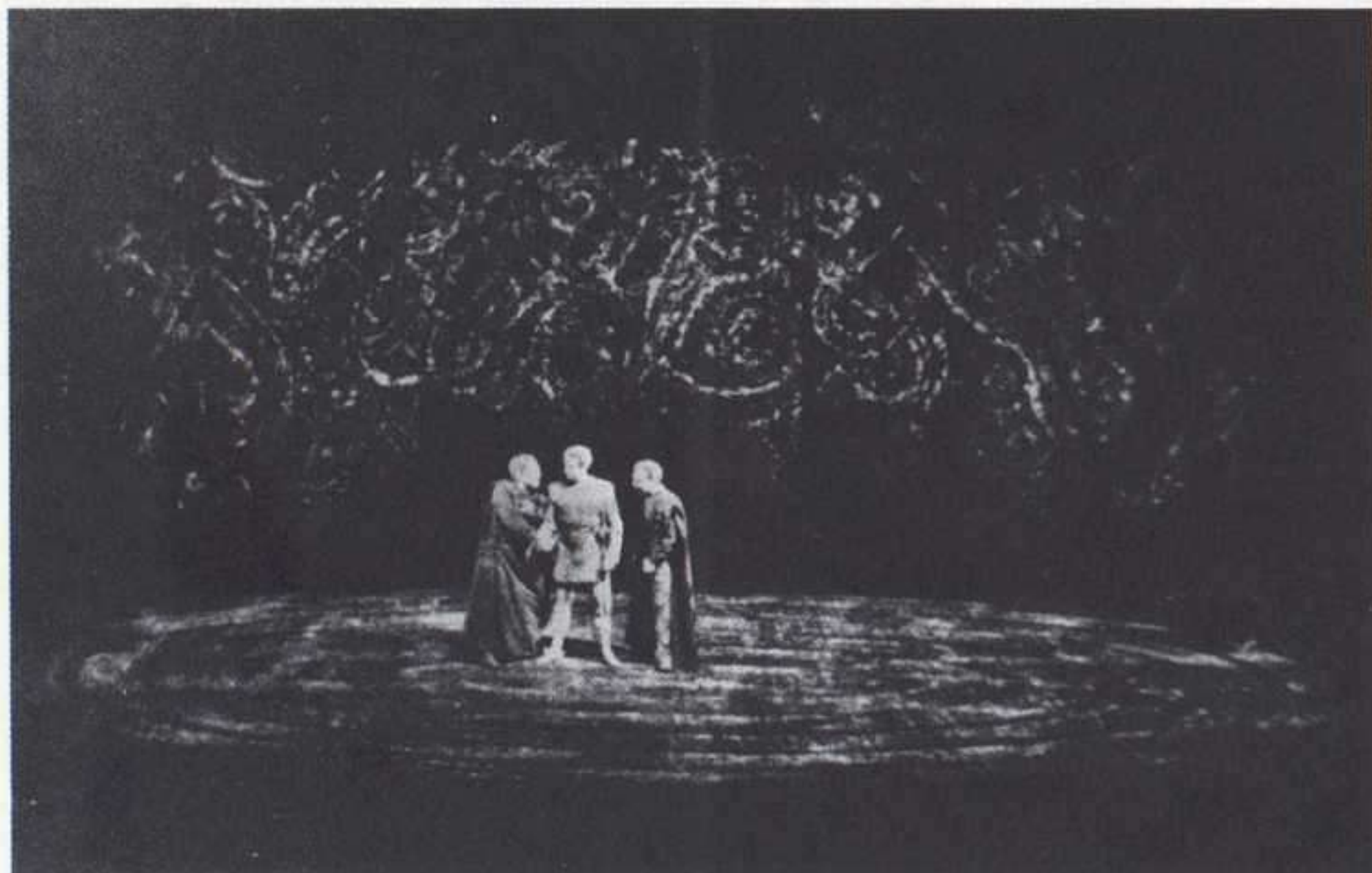
dios la lanza. En vano invocó «Wotan» la ley natural que él mismo había alterado al atentar contra el «Fresno del Mundo»:

**Les fascinó
el prodigio del goce amoroso.
¿Quién podría escapar al poder del deseo?
No considero sagrado
un vínculo
que ata a los que no se aman.**

El dios había preparado los acontecimientos para que su hijo encontrara la espada que forjó su voluntad ofensiva. Pero esclavo de su orden, guardián de la ley escrita, protector de los vínculos, «Wotan» ha de oponer la lanza a la espada que va a caer sobre «Hunding». Yacieron ante él, rotos, el arma y el cuerpo del joven. Inmediatamente se lanzó en persecución de «Brunilda».

La walkyria se había hecho presente a «Sigmundo», para anunciarle su destino. Quedó trastornada ante la visión del desdichado amor de la pareja. Sintió en su corazón la suprema afirmación de aquel sentimiento imposible en el mundo yerto de la violencia ordenada. Contempló la rebeldía de «Sigmundo», dispuesto a combatir hasta el final por su dignidad y la de «Siglinda». Nació en la hija de «Erda» un sentimiento natural de compasión que ya nunca habría de abandonarla. Amor, rebeldía y compasión abrían un nuevo camino al mundo lejos del orden indiferente e interrumpido de la Naturaleza y del orden violento de «Wotan». Vana esperanza. Al pretender cambiar el sino del combate en favor de «Sigmundo», «Brunilda» incumplió las órdenes del dios y provocó su castigo. La trágica jornada culminó con la frustración de los designios del dios. Duerme «Brunilda» desde entonces un mágico sueño. Despojada de su divinidad, aguarda la llegada del hombre que ha de despertarla. La roca donde yace ha quedado protegida por «Loge», conjurado por la lanza. El dios está irremediable y definitivamente solo. Su puño ase todavía la lanza con fuerza acrecentada por la voluntad llevada al límite. Hace tiempo que se apartó de «Fricka» y de la estirpe de sus semejantes. No prueba las manzanas de «Freia». Recorre el mundo como espectador, como «Viandante». Carece para siempre del consejo de «Loge». Protege su rostro del viento que sopla con creciente hostilidad un sombrero de anchas alas. Centellea en la noche su único ojo. Aguarda el momento de medirse con «Sigfrido». Pero antes, su imperio ha elevado a la superficie, desde los abismos del sueño, a la protosabiduría. Viejo, aislado, marcado por atroz pesimismo, interroga por última vez a la «Wala». La patética pregunta resume todas las contradicciones del orden del dios: «¿Cómo se puede detener una rueda que rueda?» «Erda» no tiene respuesta. La Naturaleza se limita a ser. Para «Wotan» es ahora «protomadre del temor», «protoangustia». Declara ante ella su voluntad de ceder a «Brunilda» y a «Sigfrido» la herencia del mundo, y la deja retornar a su lecho de escarcha. La respuesta viene con el muchacho que llega guiado por el «Pajarillo del Bosque». La confrontación entre el anciano y el joven degenera pronto en violencia. Esperaba «Wotan» del muchacho algún afecto, un comportamiento mesurado. Mas la naturaleza de «Sigfrido» es vehemente. Las preguntas del dios lo impacientan. Provoca la cólera del «Viandante». La rueda sólo se detiene cuando se rompe. Se quiebra la lanza contra la espada. Huye el dios. Regresa a su fortaleza. Da orden de talar el seco «Fresno del Mundo». Hace amontonar los pedazos del árbol en círculo que cierra la sala del Walhalla. Convoa al consejo de dioses. Ocupa su elevado sitio. Lo rodean los héroes de su ejército. Dice «Waltrauta»:

**Así está sentado,
sin decir palabra,
mudo y sombrío,
en su noble trono,
y su puño ase fuertemente
las astillas de la lanza.**



«Hagen», «Gunter» y «Sigfrido»: el mundo irredento del espejo; Wieland Wagner, 1955.



«Brunilda» acusa a «Sigfrido» de perjurio; Wieland Wagner, 1956.

HEREDEROS DEL MUNDO

Había crecido «Sigfrido» en apartado rincón del bosque. Recién nacido, lo recogió «Mime» de entre los brazos aún tibios de la expirada «Siglinda». Lo cuidó. Lo alimentó. Lo instruyó. Le hizo un cuerno sonoro. Trató de adiestrarlo en el oficio de herrero y en las tretas de la hipocresía. Pero lo odió siempre en el fondo de su corazón. Lo mantuvo ignorante de su identidad con la vana pretensión de hacerle creer que era hijo suyo. «Mime» sabía que sólo la fortaleza de «Sigfrido» puede abatir a «Fafner». Tampoco ignoraba que únicamente «Notung» (1), la rota espada de «Sigmundo», servirá para la empresa. Mas desconocía quién sería capaz de soldar de nuevo sus pedazos. El enano forja espada tras espada movido por el mismo demencial esfuerzo que acumulaba el tesoro de los nibelungos. Forja estéril. Invariablemente, el muchacho las parte de un solo golpe. La vida de «Mime» está hecha del pavor de la opresión. Pavor de «Alberich», de «Wotan», de «Fafner». Pavor ante lo que no comprende: el sentido de la roca que guarda el llameante ejército de «Loge». Anhela el anillo para, al imponer una nueva tiranía, liberarse de su miedo visceral a la libertad que contempla en «Sigfrido». Con espanto ha escuchado la revelación que le ha hecho en memorable «torneo del saber» el «Viandante»: sólo quien desconozca el miedo podrá forjar la espada. Terrible angustia atenaza ahora a «Mime» en presencia de «Sigfrido», porque sabe que el muchacho nunca ha experimentado el miedo. Trata de inculcárselo con una histórica descripción de sus ancestrales temores, resumidos en el terror al fuego y a «Brunilda», sin otro éxito que divertir al jovencuelo.

Repugnancia fue el sentimiento que despertó siempre en «Sigfrido» el enano. El joven había observado que las criaturas del bosque se apareaban. Comprendió así que él había tenido también una madre. Vio reflejada su imagen en el arroyo. Dedujo que él no podía proceder de «Mime». Violentamente hubo de conseguir del aterrado enano nuevas de su origen. «Mime» le ocultó el nombre del padre, pero le habló de «Siglinda» y le mostró los pedazos de «Notung» en prueba de la veracidad de sus palabras. Vigoroso, exultante, espontáneo, intuitivo, forjó entonces el nieto de «Wotan» una espada que yacía inútil y es ahora su propia arma, la templada hoja que ya ni siquiera el dios confundido y angustiado hubiera logrado devolver a la dinámica de la «rueda que rueda». Nada va a detener la torrencial espontaneidad de «Sigfrido». Guiado por «Mime» hasta la «Cueva de la envidia», la gruta de «Fafner», surge el tremendo combate. El dragón, que salía de su caverna para beber y «encuentra también comida», ataca con todo el peso de su corpachón. «Sigfrido» se defiende con intuición y agilidad. «Notung» queda clavada en el turbio corazón del último de los gigantes. Al retirar la espada, la mano de «Sigfrido» arde al contacto con la sangre espesa del reptil. Instintivamente, lleva los dedos a su boca y succiona el líquido. El bosque cobra de improviso nueva vida. Los dulces murmullos de la Naturaleza se concretan en la «Voz» de un pajarillo que canta en la rama de un tilo. Al matar a la falsa «Voz de la Naturaleza» que era «Fafner», «Sigfrido», el más espontáneo de los hombres, ha logrado la virtud de entender a las verdaderas «Voces». Se deja llevar por su consejo. Retira de la «Cueva de la envidia» el yelmo y el anillo. Advertido por la avecilla de los propósitos de «Mime», quien se le acerca para ofrecerle un narcótico so pretexto de refrescarle del cansancio del combate, «Sigfrido» escucha de labios del enano el pensamiento que en vano tratan de ocultar sus aduladoras palabras: cómo siempre le odió y cómo pretende su muerte. La patética tragicomedia del desdichado nibelungo, víctima neurótica del miedo a la libertad, concluye con un golpe de «Notung». Ahora el «Pajarillo» revela al muchacho la existencia de «Brunilda». Hacia ella parte «Sigfrido», guiado por el vuelo del pájaro. En su camino se encuentra con otro viejo impertinente y

(1) «Notung»: Lit. «Necesaria».

PIANOS
BECHSTEIN

Grard

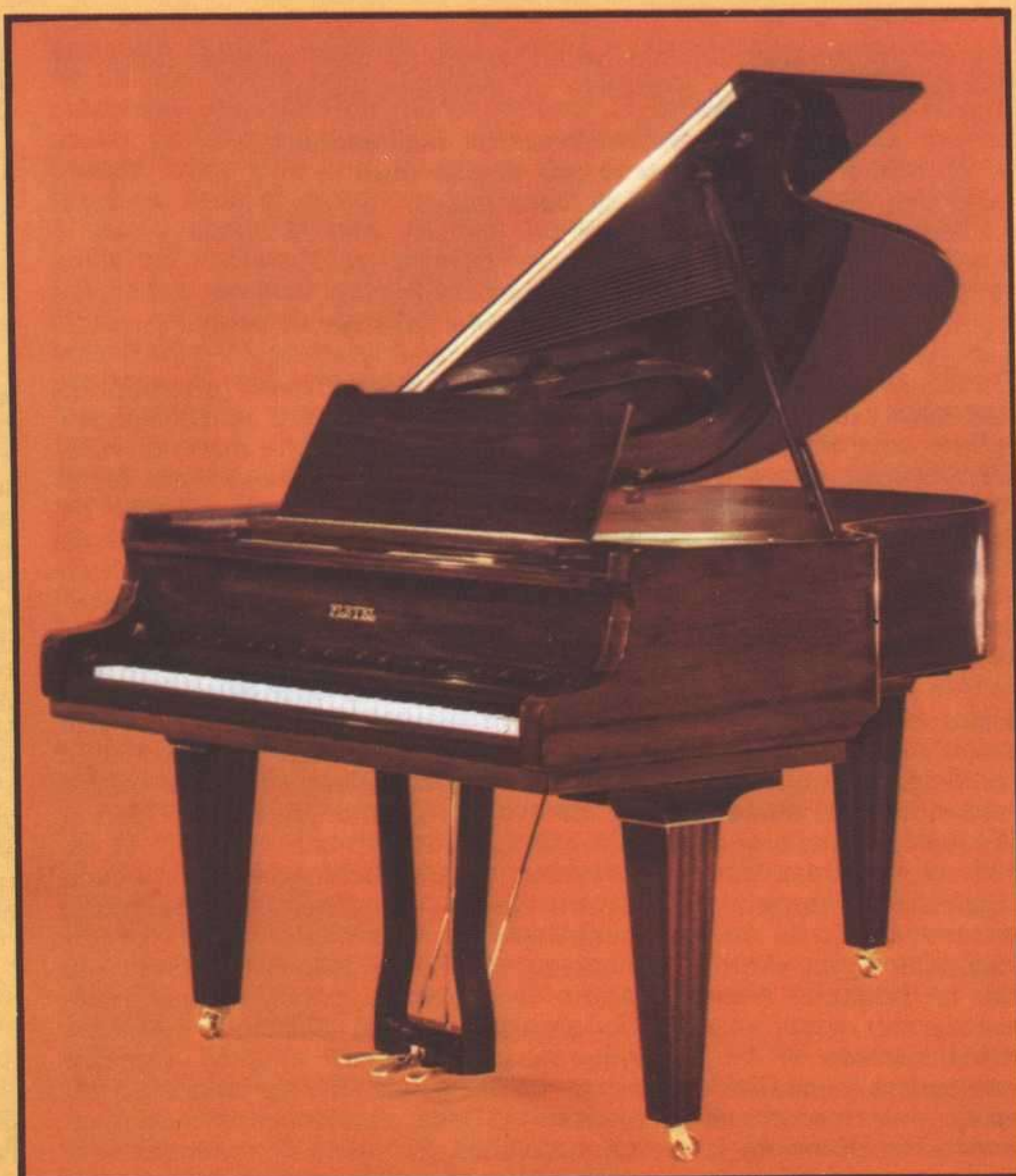
GAYEAU

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

tuerto. Impaciente, el muchacho amenaza con hacerle saltar el ojo que aún conserva. Advierte el arrogante anciano:

**Tú sabes defenderte fácilmente,
pero yo veo por ti, hijo mío,
allí donde tú nada sabes.
Con el ojo
que me falta
tú puedes descubrir
el que a mí me queda para ver.**

Estalla la cólera del dios. Conjura al fuego. Acude torrencial la llamarada. «Sigfrido» insiste en atravesar la barrera ígnea. Postrer y fiero ademán del «Viandante»: «Todavía sostiene mi mano el nudo de todas las cosas». Extiende la lanza. El muchacho ve ante él, al mismo tiempo, al celoso guardián de «Brunilda» y al enemigo de su padre. Cae destrozado el símbolo de un orden caducado. Nada puede «Loge», porque rota la lanza a la que obedecía, es ahora «Sigfrido» el nuevo señor del mundo, el señor de la espada. Resuena el cuerno en el desfiladero. Se apagan las llamas. Es la soledad bella de las montañas el escenario de la gran ceremonia de la luz.

Al depositar delicadamente «Wotan» sobre los ojos de «Brunilda» el beso amargo de la definitiva despedida, perdió la walkyria todos los atributos de la divinidad paterna. Quedó reducida a la condición de mujer. Al igual que las «Nornas» retornan a la madre roto el hilo del destino, «Brunilda» volvió al seno de «Erda». Duerme la mujer el sueño de la naturaleza. La protegen aún el casco, el escudo y la coraza de las walkyrias. En pie, asombrado, contempla «Sigfrido» al durmiente guerrero. Retira el casco. Se desparrama en sedoso río la hermosa cabellera de «Brunilda». Aparta el escudo. Corta con «Notung» la coraza. «Sigfrido» descubre que allí «no hay un hombre». Siente, por fin, una extraña debilidad, que reconoce como aquel miedo que en vano intentó enseñarle «Mime». Había narrado al herrero que se le reveló el amor al ver que las madres jamás se separaban de las crías. Invoca ahora en su miedo a la madre que no conoció y besa apasionada e instintivamente los labios de la mujer durmiente. Se inicia el reconocimiento de la pareja. Estalla el júbilo. Mas «Brunilda» recuerda su anterior existencia. También nace en ella el miedo al varón. Por un momento se enturbia la armonía apolínea de la escena. ¿Pero qué existe fuera de ella? La lanza de «Wotan» enmudece partida entre las manos de su dueño. El Walhalla ha devenido en potencial catafalco. «Loge» protege la roca contra la envidia y el odio de «Alberich». Este ardoroso joven que la abraza es el «tesoro del mundo». Señor de la espada, va a dejarla a un lado, en reposo, para amar a la antigua walkyria. Señor del anillo, va a entregárselo en prenda de eterno amor. Señor del yelmo, ha devuelto al mundo su identidad verdadera. Señor de las «Voces de la Naturaleza», ha seguido sin vacilar su consejo. Al fin nace la pareja humana en plenitud. Brota el amor sin barreras. «Sigfrido» adquiere el estado adulto en «Brunilda». La mujer sólo encuentra justificación en el hombre. Crece el himno desbordado. El hombre se realiza en la posesión amorosa de la Naturaleza. Es éste el momento del encuentro cósmico del sentido final del mundo. Su herencia consiste en despreciarla. Adiós al orden de «Wotan». Adiós a la potencia totalitaria del anillo. Adiós a la violencia de la espada. La «voluntad de amar» es ahora la sabiduría de la existencia, revelada en la pareja devenida en unidad. «¡Gloria al día que nos ilumina!» «¡Gloria al sol que nos vivifica!»:

**Ella (él) es mía (mío) para siempre;
mía (mío) por toda la eternidad
herencia y propiedad;
uno y todo:
¡Resplandeciente amor
y sonriente muerte!**

EL MUNDO IRREDENTO DEL ESPEJO

Partió «Sigfrido» de la roca de «Brunilda». Su cabalgadura era «Grane», el potro de la walkyria. Portaba la espada y el yelmo; también las armas ya inútiles a la mujer. Deseaba realizar las hazañas que le demandaba su victoriosa juventud. Consintió «Brunilda» la marcha y lo bendijo, porque el amor justificaba el sacrificio de la separación. Recorrió «Sigfrido» el Rin y oyó nuevas del poder y de la nobleza de la estirpe de «Gibich». La halló a orillas del soberbio río. Pidió combate o amistad. Inusitados honores y un agradable refrigerio fueron la respuesta. En ese instante perdió «Sigfrido» su identidad madurada en el amor de «Brunilda».

Comienza la extrapolación del mito. «Gunter» y «Gutrana», los hijos de «Gibich», mal llevan el hastío de su inútil ociosidad. Poseen en alguna medida valor, juventud, belleza, una tropa de aguerridos vasallos, buen nombre y rica aunque inconfesable herencia. Adoran a los ídolos de «Wotan», de «Fricka» y de «Froh». Reproducen a escala contemporánea los aspectos negativos del orden del dios. Repiten incluso el esquema de la vanidosa soberbia que llevó a la edificación del Walhalla. Tienen un extraño hermanastro. Pálido. Helado. Viscoso. Sombrío. Enormemente taciturno. Pero fuerte y astuto. Si «Loge» era el consejero de «Wotan», «Hagen» es escuchado atentamente por «Gunter». «Hagen» no nació del amor, sino

de la «programación». A cambio de oro, «Alberich» consiguió procrear en «Crimilda», la esposa de «Gibich». Nacido para reconquistar el anillo para el enano, acumula la frustración y el odio de «Alberich» a los suyos propios. Para «Hagen», el fin justifica todos los medios. Impotente híbrido, va a manipular en beneficio propio la insatisfacción de sus hermanastros. Despierta en ellos una voluntad de poder artificioso, hipócrita, inmoral, porque se pretende sin contrapartida. Enmaraña las pasiones de poder y deseo que neurotizan a los hermanos y las hace confluír sobre «Brunilda» y «Sigfrido». Acrecienta la frustración de la vanidad de «Gunter» al revelarle que sólo puede atravesar el fuego que defiende a la walkyria un héroe que desconozca el miedo. Inmediatamente le sugiere obnubilar a «Sigfrido» mediante un filtro que le hará olvidar a «Brunilda» y desear a «Gutrana». Cuando llega el joven por el Rin a presencia de esta sociedad alienada, actúa «Hagen» como jefe del siniestro protocolo: «¡Salve, «Sigfrido», héroe magnífico!» Mas la orquesta vomita sobre el mundo con violencia hasta entonces inaudita la maldición de «Alberich». Van a cumplirse con precisión las etapas del plan de «Hagen». Degenerado «Sigfrido» en pelele moral, desea a «Gutrana». Para poseerla, se ofrece a travestirse en «Gunter» mediante el yelmo y llegar así ante «Brunilda», a quien ha olvidado completamente, para arrebatársela a la protección de «Loge». Un pacto de sangre sella el vil acuerdo. Es el esperpento de los convenios que garantizaba la rota lanza de «Wotan».

Partieron juntos «Gunter» y «Sigfrido». Quedó a la expectativa «Hagen». Presenciamos la dramática escena entre «Brunilda» y «Waltrauta», una de las walkyrias, quien ha venido en feroz carrera desde el Walhalla para traer a su hermana las palabras de la claudicación que el dios ha pronunciado como en sueños:

**Si fuera devuelto
el anillo a las Hijas del Rin,
el dios y el mundo serían liberados
del peso de la maldición.**

En vano implora «Waltrauta». Retorna a la fortaleza condenada. Para «Brunilda» el anillo es el testimonio del amor de «Sigfrido». Ahora se aviva el fuego, pero como si acariciase a su señor, que regresa. Se deja oír, aproximándose, el cuerno del héroe. Corre la ardiente enamorada: «¡A los brazos de mi dios!», y se ve en presencia de un extraño. Trata de defenderse con la fuerza del anillo. Un poder superior al suyo la despoja de la sortija. Desde este instante la gozosa walkyria será el dolor inconsolable de la protomadre, será el lamento cósmico de la Naturaleza alterada, manipulada, explotada sin control, despreciada, engañada, sin sentido.

Convoca «Hagen» a los gibichungos para las pomposas nupcias de las dos parejas. «Brunilda», al ver a «Sigfrido» en su verdadera apariencia y con el anillo de nuevo en su dedo, descubre el engaño e increpa duramente a «Gunter». Declara ante todos que «Sigfrido» ha sido su amante. El atónito héroe, que había respetado a «Brunilda» en el tiempo transcurrido desde el despojo de la sortija hasta la sustitución de él por el verdadero «Gunter», reclama un arma

La ceremonia de expiación: «Brunilda» ante el cadáver de «Sigfrido», 1971.



sobre la que jurar su inocencia. Allí está «Hagen» con su amenazadora lanza:

**¡Brillante lanza!
¡Arma sagrada!
¡Prueba la verdad de lo que juro!
¡Atraviésame tú
si un arma debe atravesarme;
encuéntrame tú
allí donde haya de encontrarme la muerte,
si la mujer reclama en derecho
y yo he sido infiel a mi hermano!**

«Brunilda» ase a continuación la punta de la lanza con salvaje violencia:

**¡Conjuro a tu vigor para que le atraveses;
bendigo a tu filo
para que le hieras,
pues ha roto sus juramentos
y ese hombre es ahora un perjuo!**

Quedan solos «Hagen», «Gunter» y «Brunilda». Van a confabularse para asesinar a «Sigfrido». El abochornado «Gunter» aún vacila: «¿Me ha traicionado en efecto?» Teme también causar irreparable dolor a «Gutrana». «Brunilda» y «Hagen» lo acosan. Por fin, la walkyria y el gibichungo unen sus voces para reclamar venganza al dios de los pactos. «Hagen» invoca a «Alberich»: «¡Padre-negro, príncipe de los vencidos!» La gran ceremonia de la confusión decide la suerte del último de los welsungos. Caerá oficialmente bajo los colmillos de un jabalí. La muerte del hombre que llegó a ser por la espontaneidad de sus actos «tesoro del mundo» significará el definitivo fraude de un orden y de una sociedad totalmente descompuestos.

Hemos retornado al Rin. En un remanso, las ondinas cantan la luz que perdieron con el oro. Llega «Sigfrido» tras el rastro de un oso. El señor de las «Voces» escucha complacido a las criaturas acuáticas, pero se muestra ahora totalmente sordo a los sabios consejos de la Naturaleza. La inocente espontaneidad del muchacho se ha convertido en necia temeridad. Concluyen las «Hijas del Rin»:

**Una altiva mujer
te heredaré hoy mismo, desdichado:
ella nos atenderá mejor que tú.**

Alcanzan a «Sigfrido» los cazadores. El héroe, instado por «Hagen», relata los hechos de su vida. Pasan por su memoria «Mime», la forja de la espada, el combate con «Fafner», los consejos del «Pajarillo del Bosque»... «Hagen» ofrece a «Sigfrido» una bebida que contiene un antídoto. Se desvelan las nieblas que cubrían el recuerdo de la plenitud de su existencia. Florece en sus labios el nombre sagrado de «Brunilda». Dos cuervos emprenden el vuelo desde un matorral. «Sigfrido» vuelve la espalda. Aunque «Gunter» —que descubre asombrado la verdadera naturaleza de la relación entre el héroe y la walkyria— trata de impedirlo, «Hagen» hunde la lanza en la carne joven del muchacho: «¡He vengado el perjuo!» Inicia la orquesta la música del despertar de «Brunilda». «Sigfrido», moribundo, canta a la «novia divina»:

**¡Despierta! ¡Abre tus ojos!
¿Quién te ha sumido
de nuevo en sueños?
¿Quién te ató de nuevo al reposo?
Ha venido quien ha de despertarte.**

Desfallece. Se extingue. Su cuerpo roto es puesto sobre el escudo. Regresa el cortejo fúnebre al ilusorio Walhalla de los gibichungos, al hogar de «Gunter». Lo precede exultante de sombrío gozo «Hagen». Exuda de él agrio sarcasmo:

**¡En pie, Gutruna!
¡Saluda a Sigfrido!
¡Regresa al hogar
el fuerte héroe!**

Estalla el tumulto de las acusaciones. «Hagen» reclama el anillo. «Gunter» exige la herencia a que tiene derecho «Gutrana». Combaten. Muere el gibichungo. Mas cuando el hijo de «Alberich» se precipita para arrebatar el anillo al cadáver de «Sigfrido», la mano de éste se levanta. «Sigfrido» tiene heredera legítima. Ahora comparece para la ceremonia de la expiación. «Brunilda» avanza majestuosa. Aparta a «Gutrana». Contempla el rostro yerto del hombre que ha sido la razón de su existencia. Están presentes, con presencia física o potencial, los sujetos y los símbolos del gigantesco drama. «Brunilda» y «Sigfrido». El fuego y el agua. «Wotan», en el Walhalla, con la partida lanza entre las manos. «Erda». «Alberich-Hagen». Las «Hijas del Rin». El anillo. El yelmo. La espada. Testigos, los «Cuervos» del dios hierático.

Fuerte pira es levantada a orillas del Rin por orden de «Brunilda». Avanza la acusación de la Naturaleza. Nadie fue más noble ni más fiel ni más honesto que «Sigfrido». Nadie amó más que «Brunilda». ¿Cómo pudo llegar la mujer a desear la muerte del hombre? La walkyria reconoce en el dios de la lanza al culpable único de la catástrofe. Y le dice: «¡Descansa! ¡Descansa, tú, dios!» Extrae del dedo rígido del cadáver el anillo terrible. Lo coloca en el suyo. Lo ofrece a las «Hijas del Rin», para que lo recuperen de

entre las cenizas de su cuerpo. Quiere extinguirse llevando la alianza de sus bodas en la muerte con «Sigfrido». Envía ahora a los «Cuervos» en vuelo de mortal retorno al Walhalla. Les ordena que pasen junto a su roca y tomen con ellos a «Loge». Ella misma prende fuego a la pira. A grupas de «Grane» salta en medio de la hoguera. Arde el mundo en todos sus estratos míticos. Se desborda el Rin y apaga la pira. Se han fundido el yelmo y la espada. El anillo ha retomado su primera forma de inocente mineral. Entre las ondas, surgen las «Hijas del Rin». Al verlas, «Hagen» se precipita enloquecido entre las aguas. «Woglinda» y «Wellgunda» lo arrastran a las profundidades de la vengativa corriente. «Flosshilda» sostiene el oro, de nuevo resplandeciente, entre sus manos. El río, sosegado, torna a su cauce. Pero el fuego vuelve a manifestarse. «Loge», definitivamente liberado de todo imperio, ha hecho presa en las astillas de la lanza. Crepitan los secos pedazos del «Fresno del Mundo». Todo el Walhalla es una gigantesca antorcha. La enorme disposición por acumulación de motivos conductores, en la orquesta, se resuelve en el conocido como la «redención por el amor», que cantó por primera vez «Siglinda» al conocer que llevaba en su seno la semilla de «Sigmundo». ¿Redención? ¿Para quién? No vuelve la música al acorde de Mi bemol mayor que abrió el preludio de **El oro del Rin**, acorde perfecto del que nació el motivo de «Erda». Tampoco concluye la partitura con el motivo del «sueño mágico» que significó el regreso de «Brunilda» y de las «Nornas» al sueño de la madre. No se resuelve la **Tetralogía** en el retorno al estado natural. No existe ya el «Fresno del Mundo». No existen ya los estratos del mito. El mundo alienado del espejo se ha devorado a sí mismo sin redención posible. «Erda» duerme para siempre. «Loge» recorre los espacios a su errante antojo. Fluye el río por los siglos de los siglos, y en su fondo las «Voces de la Naturaleza» juegan en torno a un mineral que ya no tiene significado. La voluntad de poder dio lugar al orden que llegó a aniquilarla. La voluntad de amar alcanzó la plenitud de la pareja humana, sin proyección posible en un orden que no es concebible sin la injusta frialdad de la ley impuesta. La Naturaleza, alterada, aún es. Mas no existe ya el principio humano capaz de orientarla. ¿Fue «Wotan» un error? ¿Fue el amor de «Sigfrido» y «Brunilda» una pasión inútil? Richard Wagner, como «Erda», no tiene ya respuesta. Cien años lleva su obra provocando los más encontrados comentarios. Pienso que cada uno de los que nos aproximamos a ella hemos de buscar en nosotros mismos la resonancia de su mensaje. Inmerso, a pesar de tantas contradicciones y según creo, en la cultura que tan admirablemente sintetizó el mago de Bayreuth, pienso hoy que «Wotan» y su estirpe son una pasión irreplicable y necesaria cuya meta siempre ignoraremos.

EPILOGO QUE EN REALIDAD VA A SER UN PROLOGO

Hasta aquí, en síntesis apretada, a pesar de su extensión, el contenido moral o ideológico de la obra que escribió Richard Wagner, desvelado a través de su trama. La fuente utilizada ha sido, ante todo, la obra. Después he acudido a mi experiencia como espectador de su representación en Bayreuth desde 1962 a 1974. Por último, he tenido presentes diversos estudios de Wieland Wagner, Hans Mayer, Ernst Bloch, Alfred Lorenz y Teodor W. Adorno. Ha sido importante confrontar las conclusiones previas con la incompleta, pero en todo caso excelente guía temática grabada en tres discos por Decca con ocasión de concluir el ciclo confiado a Solti. Esta guía, que recomiendo a quien desee llegar a un mejor conocimiento de la **Tetralogía**, desgraciadamente no ha sido editada en España. Existe edición inglesa, francesa y alemana. Su autor es Deryck Cooke, el hombre que, seguramente desde coordenadas ideológicas extrañas a las del torpe wagnerismo totalitario, considera a **El anillo del nibelungo** la obra-síntesis por excelencia, el supremo logro de la cultura occidental—entendiendo en este caso por «occidental» la anglosajona, claro—, punto de llegada y de partida, confluencia de todos los caminos. Han quedado apenas esbozados en mi trabajo las complejas estructuras de la obra, el juego matizadísimo de las interacciones y de las interdependencias. El análisis musical de este gigantesco tratado de la Variación que es la partitura de **El anillo** reclama por sí solo un libro extenso. En la línea de mi propósito y de mis posibilidades, en el próximo trabajo que publicará **RITMO** voy a tratar de destacar algunos de esos matices apenas apuntados, mediante el estudio histórico de varias escenografías comparadas. La historia viva de estos cien años de Bayreuth y de **El anillo del nibelungo** es la historia de la manipulación, de la deformación, del envilecimiento incluso; también la de grandes amores, la de hermosos ennoblecimientos. A las puertas de este epílogo que quiere ser un prólogo cae en mis manos el número de 1 de marzo en curso de **Der Spiegel** (1), cuyo editorial viene dedicado al centenario del Festival. El panfleto, coherente con las contradicciones insalvables del neocapitalismo consumista a que sirven tantas y tantas publicaciones disfrazadas de izquierdismo «ma non tanto», concluye así: «Considerados artísticamente, cien años de Bayreuth ya han sido bastantes». El editorial de **El Espejo**—título que curiosamente coincide con la denominación que he utilizado al referirme al mundo inmediato de los hombres tal y como lo analizó Richard Wagner—pide un puesto por derecho propio en la historia de la deformación de Bayreuth. Lo ocupará, por tanto, en el próximo trabajo que he anunciado.

(1) «Der Spiegel»: «El Espejo».

JOHN CAGE: LA ACTUAL AMPLITUD DE CRITERIO Y EL FUTURO DE LA MUSICA

Considerado en los medios musicales actuales como un genio, la personalidad de John Cage aparecería irritante al burgués musical español, si este fuese conocido aquí. De todas formas, no hay visos de que la situación vaya a cambiar, y salvo el reducido grupo de personas que estamos interesados en que la música contemporánea se extienda y alcance una difusión masiva, no creo que su nombre sea conocido ni siquiera remotamente.

Nacido en Los Angeles, California (Estados Unidos), en 1912, estudió Música con Adolph Weiss, Henry Cowell y Arnold Schoenberg, y ha sido, a lo largo de la década de los 50, y sobre todo de los 60, la figura más influyente del Nuevo Mundo. Sus «happenings», sus obras basadas en el azar y en las relaciones del **I Ching**; sus complicidades con Marshall McLuhan y con Buckminster Fuller, así como el apoyo que ha dado a multitud de jóvenes compositores y el que ha recibido, a cambio, de la juventud norteamericana, le confieren un cariz y unas peculiaridades únicas.

A ciencia cierta, no se puede saber si es un «epatante» de burgueses —si esto se puede dar en USA—, un loco que trase baja con las constelaciones del espacio, un producto de la consumista sociedad en que le ha tocado vivir, que le hace sacar sonidos hasta del ruido del «metro»; un aprovechón capaz de crear una obra conectando al azar varias emisoras de radio y luego fundiéndolas con un mezclador, o un visionario que siente el futuro en su propia carne.

El caso es que es un ser inteligente, curioso, y ha aportado mucho a la Historia de la Música. Nosotros le conocemos aquí bastante mal: pocos conciertos con su obra, ninguna grabación y un libro recordado, extraído del que hizo Kostelanez, y en el que es entrevistado, mostrándonos sus peculiares ideas.

Aprovechando el número 1 de una nueva revista mexicana, **Talea**, publicada por la Universidad Nacional Autónoma de México, y donde aparece un artículo reciente de Cage (1974), titulado **El futuro de la Música**, voy a entresacar algunos párrafos de él, para ver si así conocemos más la forma de pensar del autor norteamericano.

1974. Mientras pienso en el futuro de la Música, me doy cuenta de que ésta, como una actividad separada de otras actividades, no tiene cabida en mi mente. Las cuestiones estrictamente musicales han perdido toda su seriedad.

¿En qué ha cambiado la situación desde el inicio del asentamiento de la nueva música hasta ahora?

Hace años, por ejemplo, luego que decidí dedicar mi vida a la música, descubrí que la gente distinguía entre ruidos y sonidos musicales. Decidí seguir a Varese y pelear por los ruidos, con tal de estar entre los perdedores. Otros músicos hicieron lo mismo. En 1933 o 34, la única pieza para percusión era *Ionization*, de Varese. En 1942 había más de cien trabajos de este estilo. Ahora son incontables. Casi cualquier persona que escucha sonidos percibe fácilmente cualquier sonido, sin que importe cuál sea su estructura armónica.

Además podemos escuchar cualquier altura, sea o no parte de una escala particular, de un temperamento, o de otro occidental u oriental. Los sonidos que antes nos parecían desafinados ahora son más distinguibles que los que están afinados.

Nuestra experiencia del tiempo ha sufrido también grandes alteraciones. Ahora percibimos acontecimientos breves que antes se nos escapaban.

Y también nos hemos acostumbrado a los sonidos fuertes.

Ahora nos preocupa saber cómo comienza, continúa y se extingue un sonido.

Nuestra actitud hacia el sonido es abierta, y también nuestra actitud hacia el silencio. El silencio no es ya tan irritante como lo fue antes.

Hay un abierta disposición hacia la melodía.

Todo es aceptable; sin embargo, no todo se intenta.

Comprendo que el extractar un artículo no es la mejor forma de dar a conocer el pensamiento que se sostiene en el mismo, ya que hay fugas de información, y la parcialidad puede incluso confundir involuntariamente el contenido del todo. Pero dado que el artículo tiene dieciocho páginas, sólo quedan dos opciones: esta o leer el número donde el artículo viene.

La Naturaleza construye las montañas y las praderas, y el hombre pone las cercas y las etiquetas —dice Cage, refiriéndose a un escrito de Charles Ives, el que a su vez lo remite a un desconocido filósofo de hace medio siglo—. **Las cercas han sido derribadas y las etiquetas están siendo desplazadas. Un acuario al día exhibe todos los peces juntos en un enorme tanque.**

¿Cuáles son las razones para que ahora tengamos esta amplitud de criterio musical? (Por supuesto, Cage se refiere a Norteamérica, cosa inválida para nuestra querida España, donde hoy este postulado es impensable; y si no que se lo pregunten a ese señor que dice que la música de vanguardia de Fulano hay que quemarla. ¡Oh, Calcuta!..., perdón... Inquisición.)

Primera, las actividades de muchos compositores, como Ives, Ruggles, Cowell y Varese.

Segunda, los cambios tecnológicos relacionados con la Música (grabadoras, sintetizadoras, computadores...).

Tercera, interpenetración de culturas antiguamente aisladas.

Cuarta, tenemos más medios para comunicarnos (teléfono, m. c. s...).

Quinta y principal, nuestra costumbre de no molestarnos unos a otros.

¿Cuáles son, a su juicio, las características de esta amplitud de criterio?

Dice que es similar y comparable al carácter religioso, y que es necesario, urgentemente necesario, un sentido social que considere a la humanidad como una sola familia y al planeta como el hogar común.

Seguidamente pasa a analizar la inexistencia actualmente de diferencia entre compositor, ejecutantes y oyentes. Las causas que aduce son:

La actividad misma de muchos compositores, entre ellos Feldman y Wolf, quienes introdujeron la indeterminación en sus composiciones, con el fin de que los ejecutantes, en vez de que hagan, simplemente, lo que se les diga que hagan, tengan la oportunidad de usar sus propias facultades y tomar sus decisiones en un campo de posibilidades, cooperando en una tarea musical determinada.

La tecnología también ha contribuido a la desaparición de estas diferencias. (Hoy cualquiera se atreve a hacer, por ejemplo, una obra electrónica, simplemente haciendo un «background», y luego colocándolo al revés en un magnetofón sobre el que se puede improvisar ciertos efectos a posteriori).

Y la interpenetración de culturas antiguamente separadas.

Paralelamente a esto, la actividad musical se ha incrementado como el aumento de población.

EL CAMBIO ES GOZOSO

¿Cómo propiciar la revolución, no forzándola, sino únicamente sugiriéndola? He aquí una seria preocupación musical.

Y a continuación hago una extensa cita del artículo, que considero muy interesante:

Dice Thoreau, al principio de su *Essay on Civil Disobedience*: «El mejor Gobierno no es el que no gobierna en absoluto»; y añade: «Y cuando los hombres estén preparados para él, esa será la clase de gobierno que tendrán». Muchos músicos ya están preparados. Tenemos muchos ejemplos musicales de la practicabilidad de la anarquía. Música con partes indeterminadas, sin una relación fija entre ellas (sin partitura). Música sin notación. Nuestros ensayos no tienen director. Ese tiempo lo destinamos a cuidar de que los músicos tengan todo lo que necesitan y que todo se halle en un buen orden de trabajo. Los músicos pueden lograrlo sin gobierno. Como la fruta madura (me refiero a la metáfora final del *Essay*, de Thoreau), se han desprendido del árbol.

Clases de Música menos anárquicas ejemplifican estados sociales menos anárquicos. Las obras maestras de la música occidental ejemplifican monarquías y dictaduras. Compositor y director: rey y primer ministro. Al establecer analogías entre las situaciones musicales que tenemos y las circunstancias sociales deseables de que todavía carecemos, hacemos una música importante y sugestiva, con los graves problemas que encara la humanidad.

Algunos compositores políticamente comprometidos no ejemplifican en su obra los cambios sociales deseados, ya que utilizan su música como propaganda de tales cambios, o como crítica a la sociedad insuficientemente modificada. Esto hace necesario el uso de palabras. Los sonidos en sí no transmiten ningún mensaje, y cuando no se emplean palabras, los compositores políticamente comprometidos tienden a regresar a las prácticas musicales del siglo XIX. Esto ocurre tanto en Rusia como en China, y en Inglaterra recibe el estímulo de Cornelius Gardew y los miembros de la *Scratch Orchestra*, quienes estudian los pronunciamientos sobre arte de Mao Tse-Tung, aplicándolos tan literalmente y tan en orden como les es posible.

El artículo termina con una consecuencia de la metáfora de Thoreau:

El árbol inútil que prodigó su sombra. La utilidad de lo inútil es una buena noticia para los artistas, pues el arte no sirve a ningún propósito material, sino al cambio de mentes y espíritus. Y este cambio se está dando. No solamente en Nueva York, sino en todo el mundo. Acabo de regresar de Portland, en Oregón, y de Detroit, en Michigan. La amistad está en el aire. El cambio no es disruptivo, es gozoso.

Por el montaje, JOSE MIGUEL LOPEZ.

(Publicado en *Talea*, número 1, tercer cuatrimestre de 1975. Director, Mario Lavista. Traductor del texto de Cage: Manuel Núñez Nava. Publicada por la Universidad Nacional Autónoma de México, 10.º piso de la Torre de la Rectoría, Ciudad Universitaria México 20, D. F.)

REAL MUSICAL EXTREMEÑA



El pasado día 18 de marzo la firma Real Musical, de Madrid, ha inaugurado un nuevo establecimiento de venta de todo tipo de material musical, desde pianos hasta partituras, pasando por los discos, libros y una variada gama de instrumentos, en la capital extremeña de Cáceres.

El comercio está situado en unas amplias instalaciones perfectamente decoradas y distribuidas, como ya es usual en Real Musical. Está emplazado en un punto céntrico de la capital, en el que se encuentra enmarcado por el Centro Extremeño de Cáceres.

Al acto de la inauguración "in situ" asistieron figuras muy conocidas del panorama musical clásico nacional. Pudimos ver a críticos muy conocidos, instrumentistas, empresarios del ramo musical y personalidades destacadas del propio Cáceres. El crítico musical don Antonio Fernández-Cid ofreció a todos los

asistentes a la apertura del establecimiento una magnífica y amena conferencia sobre nuestro querido don Manuel de Falla, protagonista, por derecho, durante todo este año de la actividad musical española. Las palabras de Fernández-Cid fueron encaminadas a dar al público asistente una imagen real e intensa tanto de la vida y personalidad de Falla como de la psicología musical de toda la obra del autor.

Creemos sinceramente que los hermanos Jiménez, directores de Real Musical, están, con su quehacer continuo e inagotable, colaborando muy efectivamente no ya sólo a ampliar el campo de actuación del comercio musical español, sino que por encima de eso están consiguiendo mantener ese ambiente de colaboración y encuentro entre los músicos españoles actuales, el comercio y el público. Ambiente muy poco cultivado y fomentado por el comercio musical nacional.



INTENSA ACTIVIDAD DE CONCIERTOS DEL DUO FRECHILLA-ZULOAGA



El magnífico dúo que forman los pianistas Miguel Frechilla y Pedro Zuloaga, especialistas desde hace tiempo en la difícil modalidad que cultivan, se encuentra realizando durante el presente curso una amplia y triunfal gira artística, divulgando por doquier un aspecto tan interesante de la música pianística como es la literatura original para dos pianos, en gran parte desconocida por el público.

Tras un concierto memorable, con orquesta, en el Palacio de los Duques del Infantado, de Guadalajara, como admirables solistas de Bach y Mozart, su trabajo ha sido y es ininterrumpido, con múltiples recitales en Levante, Castilla, Galicia, Extremadura, etc., en los que despiertan tanto el entusiasmo del público como la admiración de la crítica, que de forma unánime elogia la compenetración, flexibilidad y categoría artística del dúo. Así se expresa la crítica tras los recientes éxitos obtenidos en diversas sociedades gallegas: "Frechilla y Zuloaga exhibieron, además de una gran compenetración, una absoluta seguridad de ejecución y un oficio suficientemente avalado por la larga experiencia como intérpretes so-

listas de que pueden hacer gala ambos concertistas. Se obtuvieron en todo momento sonoridades muy expresivas, con muy bellos matices y de una delicadeza poco común. El público aplaudió calurosamente". (El Progreso, referente al concierto para la Sociedad Filarmónica de Lugo.) Por su parte, El Correo Gallego, en crítica que firma Carlos Villanueva, dice del recital celebrado en la Caja de Ahorros de Santiago de Compostela: "Ya no se precisa únicamente musicalidad, disciplina..., es preciso auténtica valía y mucha constancia. La labor de dúos como Frechilla-Zuloaga da frutos, como diría un estadista, a largo plazo. Es una suerte para el aficionado que esta pareja de magníficos pianistas haya escogido el camino del estudio, del acoplamiento, el camino realmente difícil. Nosotros, los asistentes, hemos tenido la suerte de disfrutar su mensaje musical".

El espléndido momento por el que atraviesa el dúo Frechilla-Zuloaga queda reflejado en estos rotundos triunfos que están obteniendo en cuantas ciudades actúan, confirmando su sólido prestigio en el panorama musical español.

TRAS SU GIRA DE CONCIERTOS POR ASIA, LOS SOLISTAS DE GINEBRA VIENEN A ESPAÑA



Si nuestra gira por América del Sur nos dejó unos recuerdos maravillosos, especialmente aquellos días pasados en los Andes, donde pudimos asistir a una de las más bellas fiestas de lo indios, en un pequeño pueblo cerca de Cochabamba, a 2.600 metros de altitud, donde durante dos días sólo hubo máscaras y danzas en las que lo grotesco lindaba con lo extraño en un frenesí lujuriente y de gran colorido; si las increíbles cataratas de Iguazú, en las fronteras de la Argentina y del Brasil, estaban siempre presentes en nuestro espíritu, tanto como nuestra estancia en Aruba, pequeña isla de las Antillas donde el agua parece aún más azul y pura que el resplandeciente cielo tropical, nuestra gira reciente en Asia nos pareció aún más extraordinaria, quizá a causa del prestigio de las antiguas civilizaciones de Asia, y el misterio que evoca siempre el Oriente.

Sería ocioso el describir las recepciones, tan calurosas por todas partes, así como las ovaciones con que acogieron nuestros conciertos. Nuestra primera escala fue en Manila, y la travesía del Mar de la China desde Singapur, donde habíamos pasado la noche, fue un encanto. Manila, ciudad en gran parte moderna, guarda el encanto que le presta su población festiva y alegre, y que ama tanto el color y las decoraciones. Todos los coches son adornados profusamente con pequeños y extraños objetos y estatuillas de todo género, dorados o pintados, pero siempre relucientes. Taipeé, donde nuestro concierto tuvo lugar en una inmensa sala en la que 2.000 espectadores, casi todos chinos, nos esperaban, y cuyo entusiasmo, que nos testimoniaron, nos mostró que la música occidental no les era extraña, nos

encantó por sus antiguos barrios y su población tan activa y densa entre las callejuelas estrechas de su mercado cubierto, donde las calles comerciales, con sus innumerables «boutiques», ofrecen todo lo imaginable, desde los menudos objetos domésticos hasta las más bellas joyas, entre ellas, los jades de Taywan. Fuimos iniciados en múltiples especialidades culinarias chinas, y visitamos también algunos santuarios, y participamos en la vida nocturna, muy intensa; pero el museo, en el que tantas cosas bellas de la China continental han sido recopiladas, nos ha producido quizá la impresión más fuerte. Hong-Kong, que goza de una situación de las más suntuosas, y cuya vista del «pike» (punta, lanza) extendiéndose sobre el puerto y las innumerables islas del Mar de la China no puede olvidarse; ni la travesía de Macao, ciudad que constituye un vestigio de la ocupación portuguesa, un poco nostálgica de su pasado esplendor. Bangkok, con sus habitantes, que son los más amables del mundo, semeja un país de niños, con sus estatuas rutilantes de todos los colores, a menudo grotescas y gesticulantes. Uno admira la virtuosidad de los barqueros en el amontonamiento de las barcas y canoas de motor en los callejones náuticos del mercado flotante. Todo el mundo mantiene la sonrisa, y es difícil no dejarse enternecer por la sonrisa de los pequeños mendigos de tierna edad que le persiguen tanto a nado, al marchar en canoa, como a lo largo de las calles.

Kuala Lumpur, gran ciudad heteróclita de esta misteriosa Malasia, al igual que Singapur, sede de un comercio intenso y mezcla de razas donde domina el chino, nos

fascinaron, y Yakarta nos sorprendió por su mezcla de grandes hoteles de superlujo y la indigencia casi miserable que los circunda; pero es muy difícil el hacerse la idea justa, pues en el Ecuador, donde hace el mismo calor todo el año, la mentalidad europea parece inadecuada y la felicidad no está ya en el lujo y el confort que nos ciega. Tuvimos la satisfacción de ser invitados a unas demostraciones deslumbrantes de música y danzas indonesias, que nos apasionaron y que merecerían un estudio más profundo.

Nuestra estancia en la India nos hizo conocer un poco esta sorprendente civilización donde el entendimiento de la vida es tan diferente del nuestro, y que nos parece siempre evocar el esoterismo de un contacto milenario con la Naturaleza y sus fuerzas materiales e inmateriales, representadas por tantos dioses diferentes, que forman parte de la vida de cada persona, tan miserable ésta en demasiados casos; pero estamos en presencia de la eternidad, que nosotros sentimos casi físicamente por todas partes, en los monumentos, en esta música tan refinada que nosotros hemos podido apreciar en ciudades como Bombay, Jooná, donde el hijo del «guru» de Yehudy Menuhin nos ha improvisado sobre un violón que le ha ofrecido Menuhin, pero acordado a la moda india y acompañado de los instrumentos tradicionales de la India; y Delhi, donde dimos algunos conciertos y donde fuimos tan bien acogidos.

Con verdadera nostalgia abandonamos Delhi tras esos siete conciertos en la India, lugar en el que sentimos el vértigo de lo desconocido.—HENRI HONEGGER.

BAYERN'S SCHLÖSSER UND RESIDENZEN

CASTILLOS Y RESIDENCIAS DE BAVIERA



Primavera 1976



CASTILLOS Y RESIDENCIAS DE BAVIERA MUNICH I

Wolfgang Amadeus Mozart: Serenata en Si Bemol Mayor KV 196 para 2 clarinetes, 2 trompas, 2 fagotes/Divertimiento en Mi Bemol Mayor KV 226 para 2 clarinetes, 2 trompas, 2 fagotes/Divertimiento en Mi Bemol Mayor KV 226 para 2 clarinetes, 2 trompas, 2 fagotes

Franz Danzi: Sexteto en Mi Bemol Mayor para 2 clarinetes, 2 trompas, 2 fagotes/Concierto en Fa Mayor para fagot y orquesta/Sinfonia concertante en Si Bemol Mayor para clarinete, fagot y orquesta Consortium Classicum—Dieter Klöcker Concerto Amsterdam—Jaap Schröder

75 93192 (1107) Estéreo
Album doble



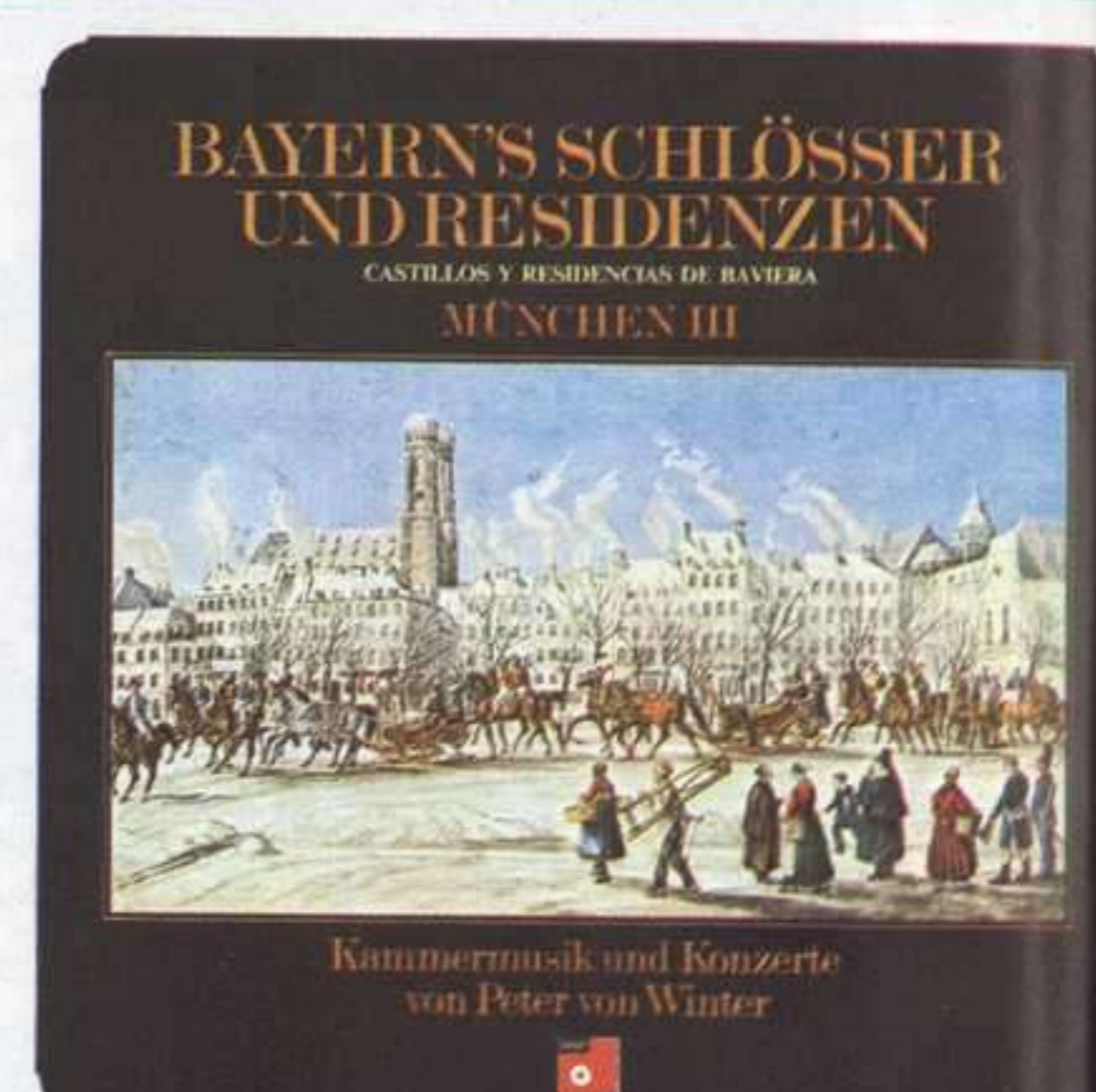
CASTILLOS Y RESIDENCIAS DE BAVIERA MUNICH II

Orlando di Lasso: Missa Sexta, octo vocibus, ad imitationem "Vinum bonum"/Timor, Domini, pricipium/Kombt her zu mir, spricht Gottes Son/ Magnificat Sexti Toni/Schaff mir doch Recht in Sachen mein/ Timor et tremor/A voi Guglielmo y otros

Johannes de Fossa: Missa "Ich segge à dieu"
Ludwig Daser: Dominus regit me/y otros
Ivo de Vento: Herr, dein Wort mich getröstet hat

Jacob Reiner: Mane nobiscum, Domine
Balduin Lechner: Allein zu Dir, Herr Jesu Christ y otros
Capella antiqua, Munich
Dirección: Honrad Ruhland

75 93194 (1192) Estéreo
Album doble



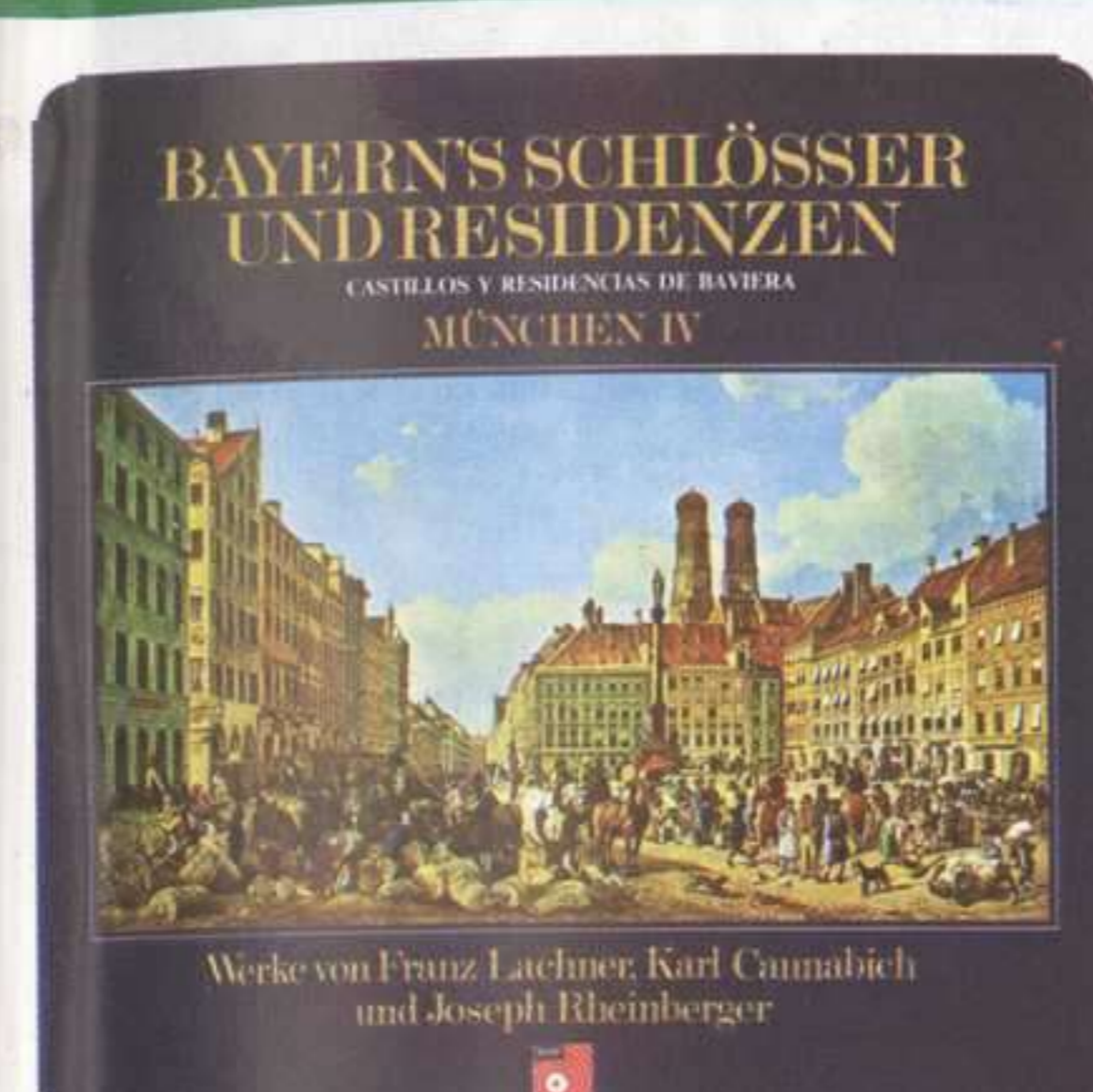
CASTILLOS Y RESIDENCIAS DE BAVIERA MUNICH III

Peter von Winter: Sinfonia concertante en Si Bemol Mayor op. 20 para violin, viola, oboe, clarinete, fagot, violoncelo y orquesta

Sinfonia concertante en Si Bemol Mayor para violin, clarinete, trompa, fagot y orquesta
Septeto en Mi Bemol Mayor op. 10 para 2 violines, viola, violoncelo, clarinete y 2 trompas
Octeto en Mi Bemol Mayor para violin, viola, violoncelo, flauta, clarinete, fagot y 2 trompas

Consortium Classicum—Dieter Klöcker
Concerto Amsterdam—Jaap Schröder
Filarmónica de Munich,
Director: Marc Andraea

75 53433 (1190) Estéreo
Album doble



CASTILLOS Y RESIDENCIAS DE BAVIERA MUNICH IV

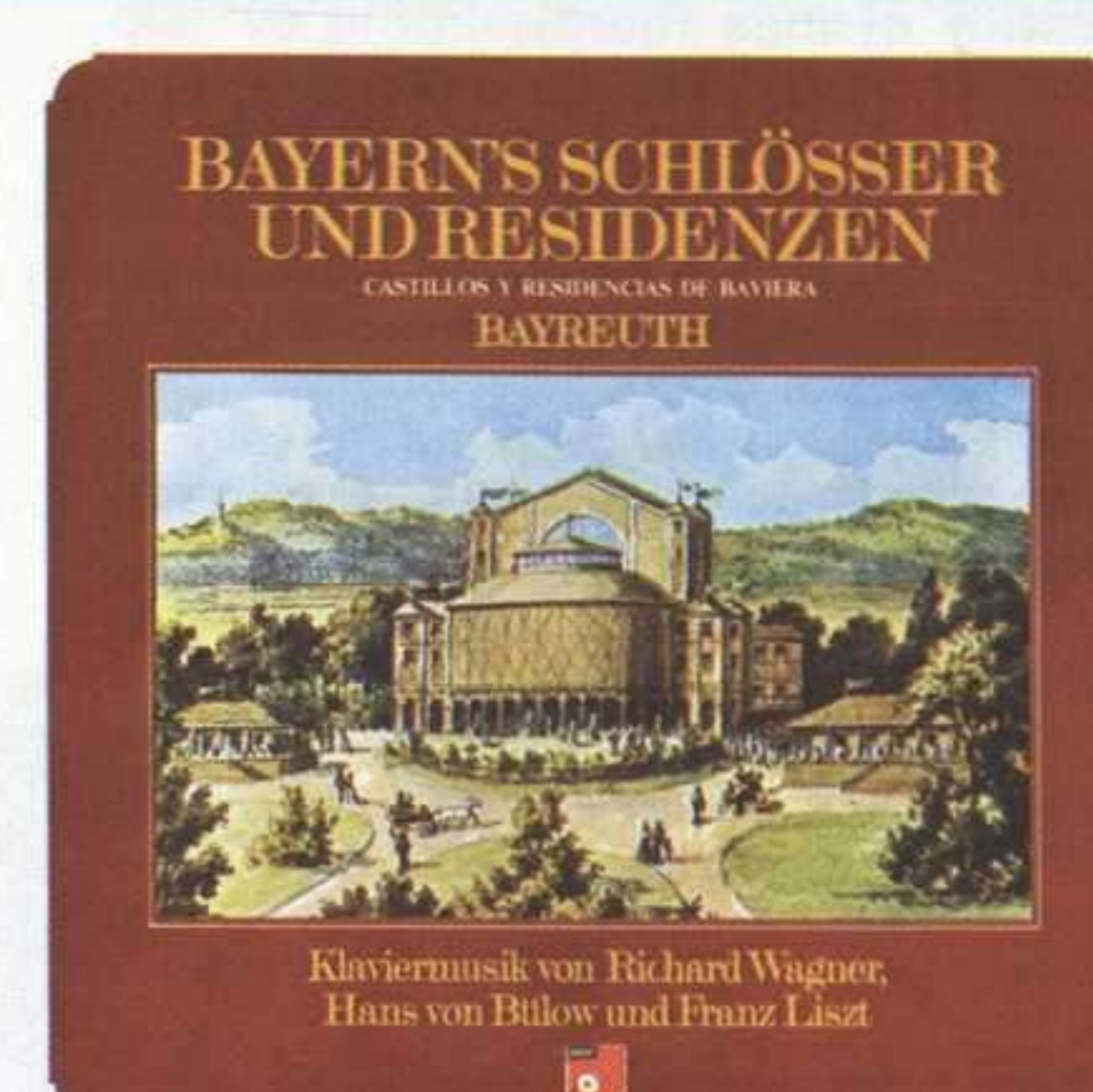
Joseph Rheinberg: Noneto en Mi Bemol Mayor op. 139 para flauta, oboe, clarinete, trompa, fagot, violin, viola, violoncelo y contrabajo

Carl Cannabich: Divertissement concertant en Fa Mayor para 2 violines y orquesta

Franz Lachner: Noneto en Fa Menor para flauta, oboe, clarinete, trompa, fagot, violin, viola, violoncelo y contrabajo

Quinteto Danzi

75 53521 (1188) Estéreo
Album doble



CASTILLOS Y RESIDENCIAS DE BAVIERA BAYREUTH

Richard Wagner:

Gran Sonata
Fantasia en Fa Sostenido Menor
Una sonata para el album de la Sra. M.W.
Una hoja de album "Züricher Vielliebchen"
En el album de la princesa M.
Hoja de album para la Sra. Betty Schott

Hans von Bülow: Balada op. 11

Franz Liszt—Richard Wagner
Venecia
Góndola fúnebre
Czardas macabre
Nubes grises

Werner Genuit, piano
75 93193 (1108) Estéreo
Album doble



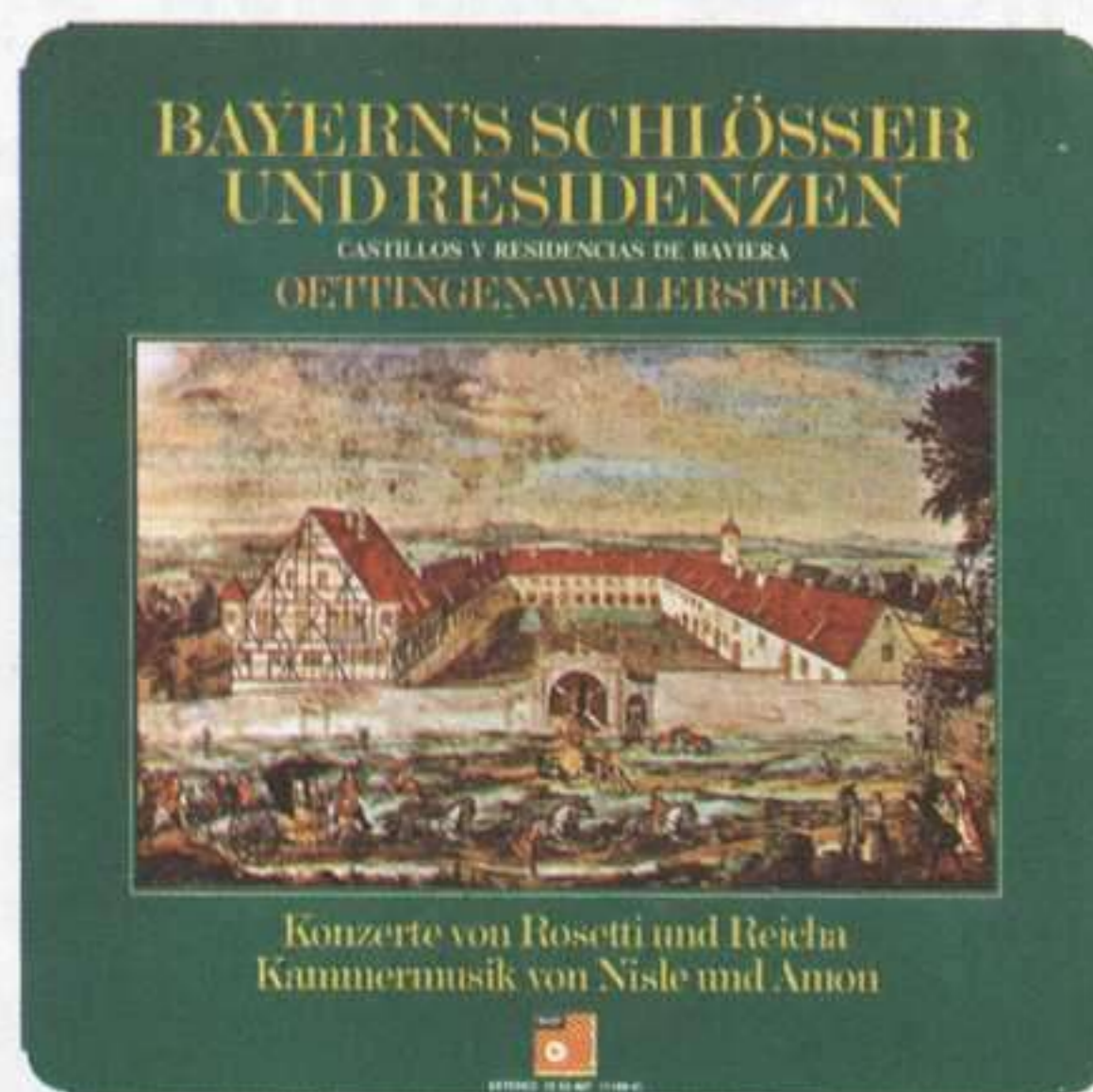
MUSICA DE CASTILLOS Y RESIDENCIAS BADEN-WÜRTTEMBERG-DONAUESCHINGEN

Andreas Späth: Noneto para 2 violines, viola, violoncelo, contrabajo, oboe, clarinete, trompa y fagot
Noneto para 2 violines, viola, violoncelo, contrabajo, oboe, clarinete, trompa y fagot

Joseph Fiala: Cuarteto para oboe, violin, viola y violoncelo

Konradin Kreutzer: Quinteto para piano, flauta, clarinete, viola y violoncelo
Quinteto para piano, flauta, clarinete, viola y violoncelo
Cuarteto para clarinete, violin, viola y violoncelo
Consortium Classicum—Dieter Klöckner

75 53520 (1142) Estéreo
Album doble



CASTILLOS Y RESIDENCIAS DE BAVIERA OETTINGEN-WALLERSTEIN

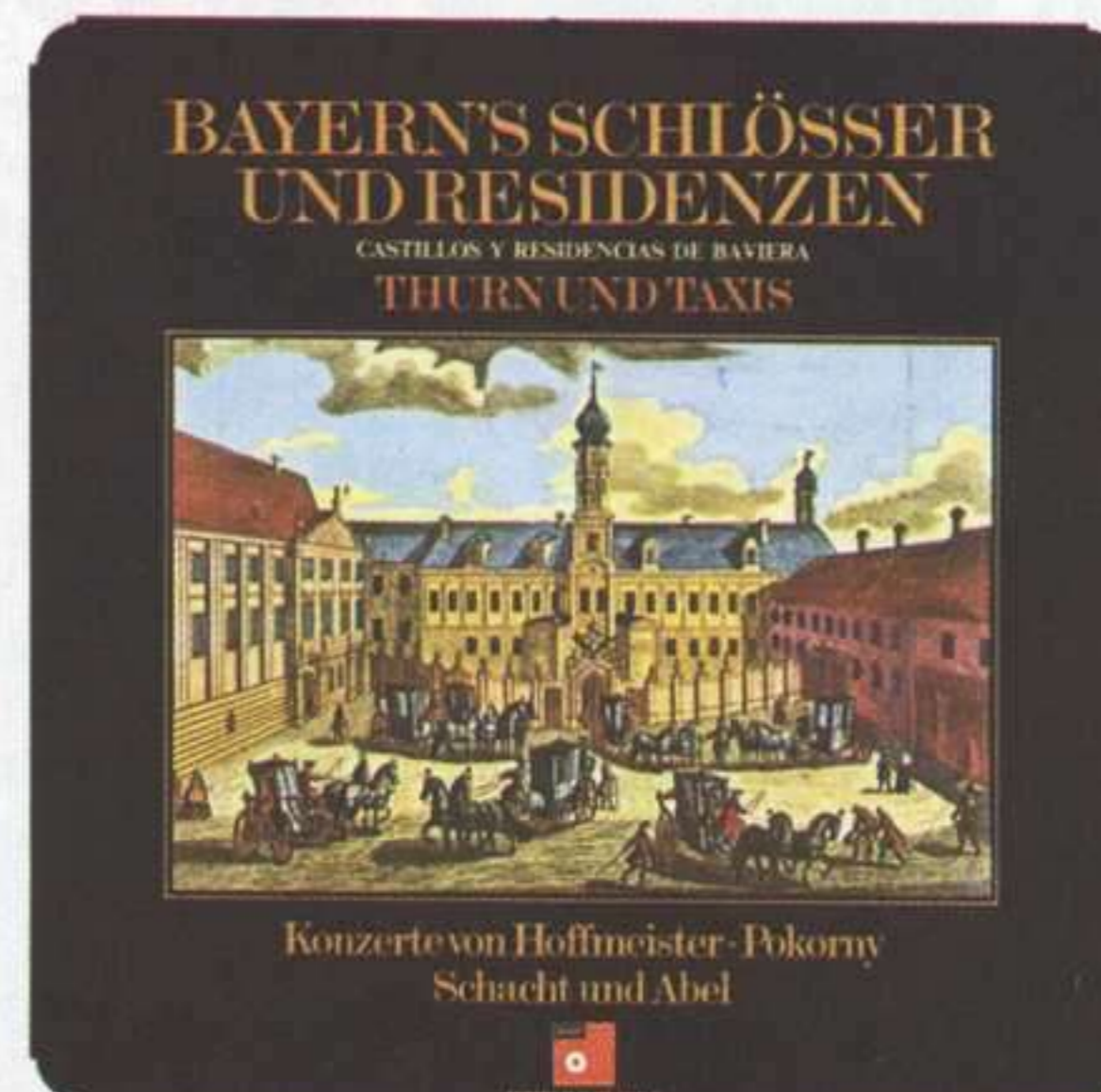
Franz Anton Rosetti: Concierto en Fa Mayor para trompa y orquesta

Johann Andreas Amon: Cuarteto en Fa Mayor para trompa, violin, viola y violoncelo
Cuarteto en Re Mayor op. 84 para flauta, violin, viola y violoncelo

Joseph Reicha: Concierto en Sol Mayor para violoncelo y orquesta

Johann Georg Nisle: Septeto en La Bemol Mayor para flauta, clarinete, trompa, fagot, violin y contrabajo
Frans Vester, flauta/Hermann Baumann, trompa
Anner Bylsma, violoncelo
Concerto Amsterdam—Jaap Schröder
Consortium Classicum—Director Klöcker

75 53487 (1189) Estéreo
Album doble



CASTILLOS Y RESIDENCIAS DE BAVIERA THURN UND TAXIS

Franz Xaver Pokorny: Concierto en Fa Mayor para 2 trompas, orquesta de cuerdas y 2 flautas

Concierto en Re Mayor para flauta y orquesta

Karl Friedrich Abel: Concierto en Si Bemol Mayor para violin, oboe, clarinete y orquesta

Franz Anton Hoffmeister: Concierto en Si Bemol Mayor para clarinete y orquesta

Theodor, Barón de Schacht: Concierto en Si Bemol Mayor para clarinete y orquesta

Frans Vester, flauta/Hermann Baumann, trompa
Dieter Klöcker, clarinete/Concerto Amsterdam
Violin solista y dirección: Jaap Schröder

75 53482 (1191) Estéreo
Album doble



CASTILLOS Y RESIDENCIAS DE BAVIERA NÜRNBERG

Johann Matthäus Leffloth: Concierto en Re Mayor para cembalo obligado y violin

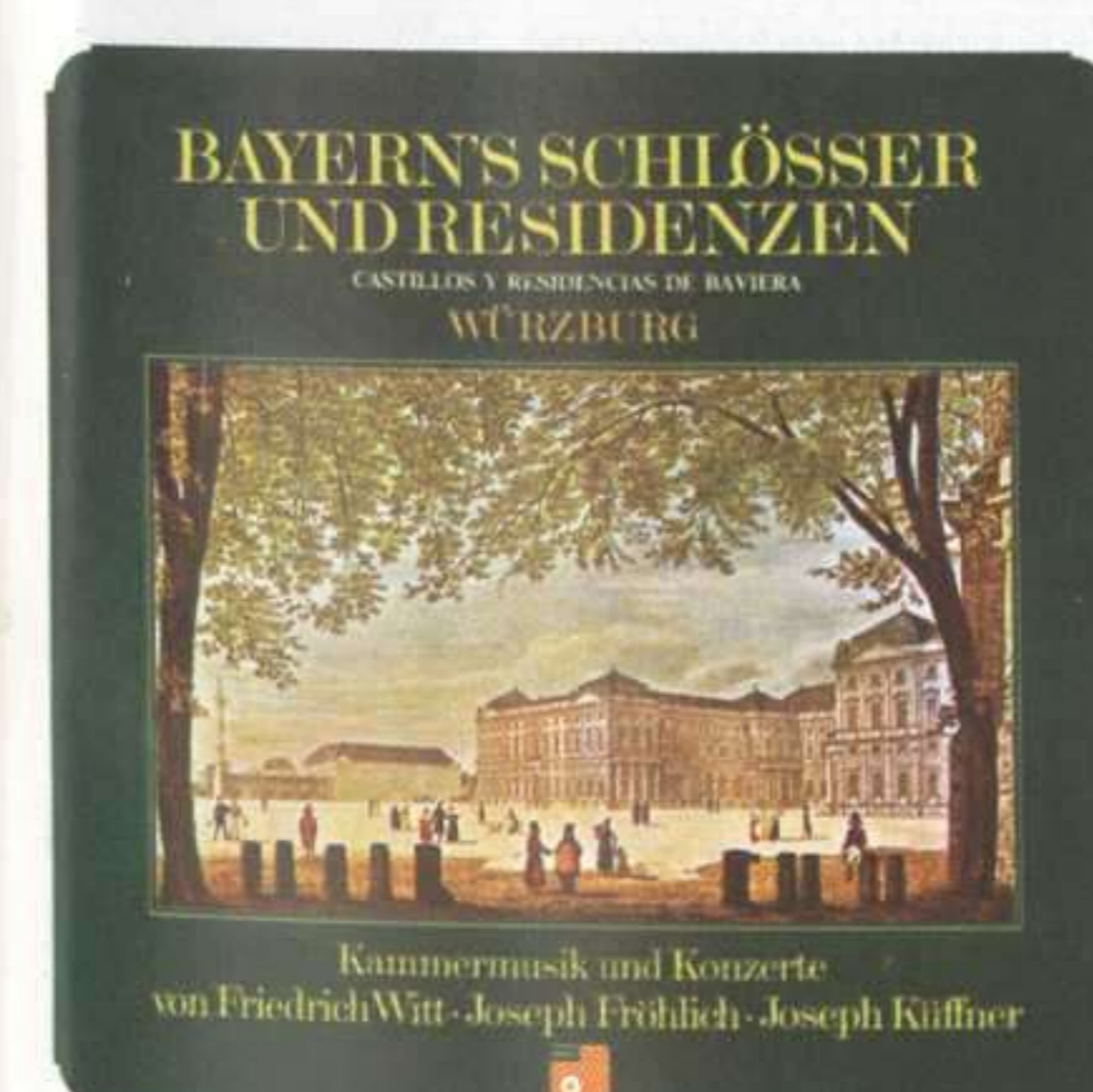
Sonata en Do Mayor para viola de gamba y cembalo

Johann Christoph Vogel: Cuarteto en Si Bemol Mayor para clarinete, violin, viola y violoncelo.

Johann Georg Heinrich Backofen: Sinfonia concertante en La Mayor op. 10 para 2 clarinetes y orquesta
Quinteto en Si Bemol Mayor para clarinete, violin, 2 violas y violoncelo.

Concerto Amsterdam—Jaap Schröder
Consortium Classicum—Dieter Klöcker

75 93195 (1193) Estéreo
Album doble



CASTILLOS Y RESIDENCIAS DE BAVIERA WÜRZBURG

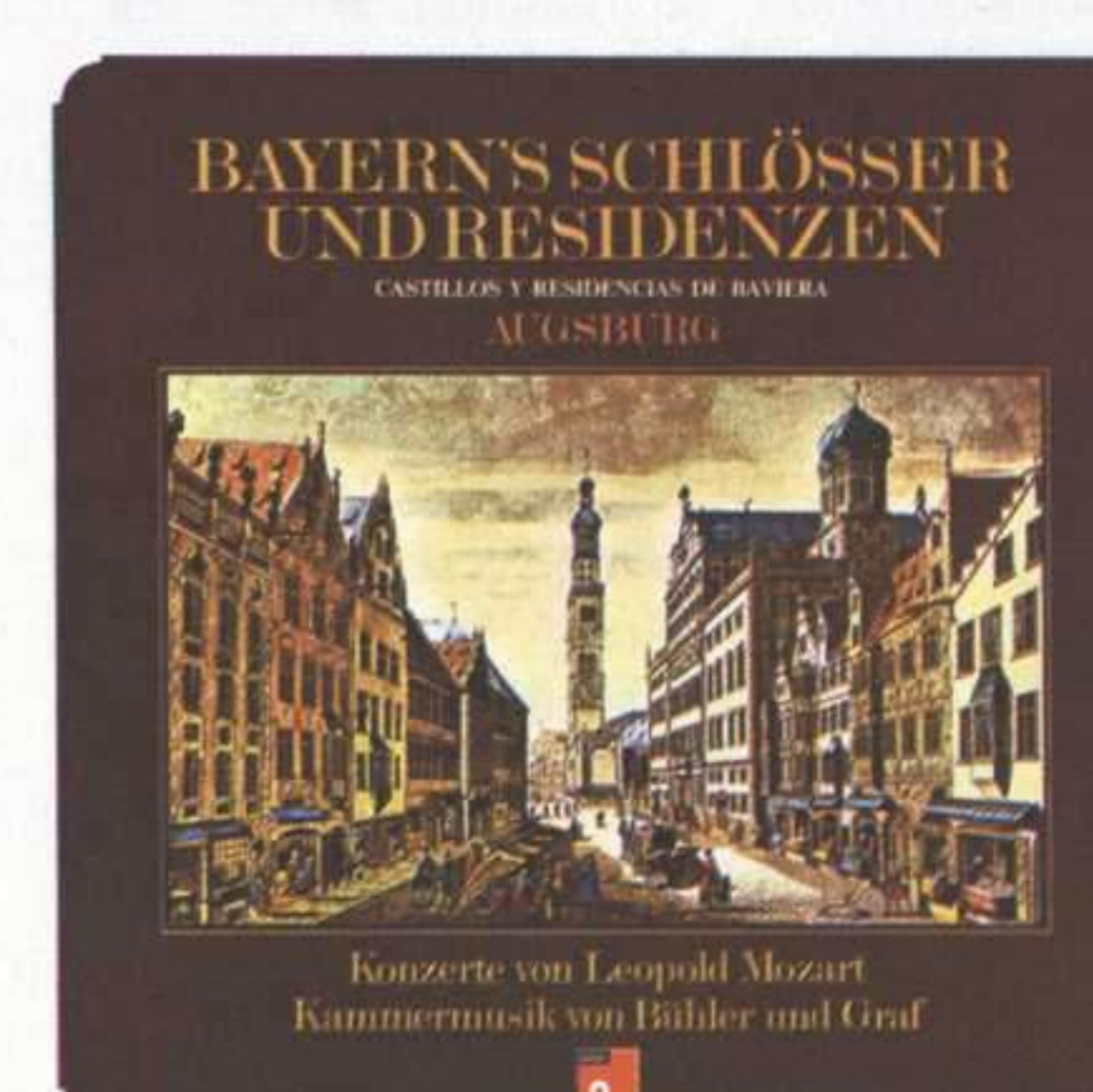
Friedrich Witt: Quinteto en Mi Bemol Mayor op. 6 para piano, oboe, clarinete, trompa y fagot
Concierto en Fa Mayor para 2 trompas y orquesta

Sinfonia en La Mayor
Joseph Küffner: Trio en La Mayor op. 21 para clarinete, viola y guitarra

Joseph Fröhlich: Serenata en Re Mayor para flauta, clarinete, viola y violoncelo

Frans Vester, flauta/Herm. Baumann, trompa y otros
Consortium Classicum—Dieter Klöcker
Concerto Amsterdam—Jaap Schröder
Filarmónica de Munich/Director: Marc Andraea

75 53425 (1194) Estéreo
Album doble



CASTILLOS Y RESIDENCIAS DE BAVIERA AUGSBURG

Leopold Mozart: Concierto en Mi Bemol Mayor para 2 trompas, instr. de cuerda y bajo continuo
Sinfonia di Camera en Re Mayor para trompa, violin, 2 violas y bajo continuo
Sinfonia de caccia en Sol Mayor para 4 trompas, clarinete, 2 violines, viola, violoncelo y 2 trompas

Franz Bühler (Padre Gregorius): Gran Sonata en Mi Bemol Mayor para piano, clarinete, 2 violines, viola, violoncelo y 2 trompas

Friedrich Hartmann Graf: Cuarteto N.º 2 en Sol Mayor/Cuarteto N.º 3 en Do Mayor para flauta, violin, viola y violoncelo

Hermann Baumann, trompa
Concerto Amsterdam—Jaap Schröder
Consortium Classicum—Dieter Klöcker

75 53214 (1195) Estéreo
Album doble

Precio especial de cada álbum 650.— ptas.



MUNDO HI-FI

De nuevo tengo la ocasión de hablar del fabuloso mundo de la Alta Fidelidad, y antes de entrar en materia voy a trazar un esquema de lo que va a ser en lo sucesivo la infraestructura de esta sección.

«Mundo Hi-Fi» constará desde ahora de tres subsecciones o apartados, dotados de vida propia; aunque, naturalmente, existirá una cierta relación entre ellos, con los que trataremos de cubrir todas las necesidades del aficionado a la Alta Fidelidad.

En primer lugar, y por su carácter divulgativo, existirá el apartado destinado a un estudio meramente informativo del tema, que a un nivel más bien general tratará todo aquello que realmente se deba comentar en orden a su interés dentro del mundo de Alta Fidelidad. Lo llamaremos Espacio informativo.

El espacio eminentemente técnico será el «Laboratorio de Ensayo», que ocupará el segundo lugar en «Mundo Hi-Fi». En él se estudiarán las características técnicas de los diversos componentes del equipo Hi-Fi, así como una valoración de su fiabilidad o durabilidad, apoyándonos en los datos estadísticos de diversos talleres de reparación oficial de aparatos de Alta Fidelidad, de forma que resulte verdaderamente interesante para todos los aficionados y consumidores de Alta Fidelidad.

Para que todo sea aún más completo, y para que exista un auténtico coloquio entre todos los aficionados a la Alta Fidelidad, aparecerá en último lugar una sección de consultas y sugerencias, en la que aclararemos dudas, resolveremos problemas y trataremos de contestar públicamente a todas las cartas que recibamos y que estén relacionadas con el tema que nos ocupa.

ESPACIO INFORMATIVO

Se nos ocurren muchos temas interesantes a desarrollar en este espacio; pero es necesario seguir algún orden, y cuál mejor que el de su generalidad. Por eso hemos decidido hablar del DECIBELIO.

Como casi todo el mundo sabe, es una unidad de medida relativa, casi mejor, comparativa, entre dos magnitudes físicas absolutas, una de las cuales se utiliza como referencia.

Su aplicación más generalizada es para comparar potencia, y la fórmula matemática que lo define es la siguiente:

$$\text{dB} = 10 \cdot \log \frac{w_1}{w_2}$$

En donde w_1 y w_2 son los valores absolutos de las dos potencias a comparar.

Veamos un ejemplo práctico. Supongamos que un amplificador de Alta Fidelidad proporciona una potencia, medida sobre un altavoz de 8Ω de impedancia, de 0,07 vatios durante los pasajes «Pianísimos» de cierta reproducción sinfónica. Sin embargo, en los «Tuttis» o «Fortísimos» medimos una potencia, con la misma carga de altavoz, de 65 vatios. ¿Cuál es la dinámica de la grabación?

Aplicando la fórmula anterior tenemos fácilmente el siguiente resultado:

$$\text{dB} = 10 \cdot \log \frac{65}{0.07} = 29.68 \text{ dB (decibelios)}$$

Esto quiere decir que la dinámica de esa grabación (expresada en dB) es de 29,68 dB. Dinámica quiere decir en este caso «distancia», medida entre el pasaje más débil y el más fuerte.

Planteado de otra manera, también podemos escoger nuestro amplificador en función de la dinámica de nuestros discos.

Por ejemplo: supongamos que conocemos la dinámica, y que vamos a suponer es de 45 dB.

Admitiendo, por ejemplo, que con unas pantallas de cierta calidad y una acústica medianamente absorbente necesitamos para «oír» el pianísimo de esa grabación (con un ruido de fondo aceptable) 0.008 vatios. ¿Qué potencia musical debe tener el amplificador que necesitamos?

Si aplicamos de nuevo la fórmula anterior:

$$45 = 10 \cdot \log \frac{P}{0.008}, \log \frac{P}{0.008} = \frac{45}{10};$$

$$\frac{P}{0.008} = \text{antilog} \frac{45}{10}$$

Operando en esta expresión obtenemos el resultado de $P = 252.98$ vatios.

Naturalmente, esta potencia musical, o potencia I. H. F., es prácticamente la potencia de pico o máxima que daría un amplificador que nos proporcionara unos 125 vatios aproximadamente de potencia RMS o continua.

En la realidad, la dinámica de un disco, por ejemplo, se expresa teniendo en cuenta la tensión máxima de pico medida en voltios (y no la potencia) y la mínima que corresponde al pianísimo.

Entonces, suponiendo los mismos 45 dB, pero considerando la relación entre las tensiones en la carga y no los vatios de potencia, prepararemos la fórmula de la siguiente manera:

$$\begin{aligned} \text{dB} &= 10 \cdot \log \frac{W_1}{W_2} = \frac{V_1^2/R}{V_2^2/R} \\ &= 20 \log \frac{V_1}{V_2} \end{aligned}$$

Ahora ya tenemos presente la relación entre las tensiones V_1 y V_2 en vez de las potencias W_1 y W_2 .

Substituyendo los valores de $V_2 = 0,25$ voltios (pianísimo) y de la dinámica de 45 dB, obtendremos V_1 , que es la máxima tensión que debe suministrar el amplificador a la carga de 8 ohmios.

$$45 \text{ dB} = 20 \cdot \log \frac{V_1}{0.25}$$

De donde: $V_1 = 44.46$ voltios.

Como se desprende de lo anteriormente expuesto, es muy importante conocer la mínima señal que puede introducirse en el amplificador sin que éste la enmascare junto con su ruido de fondo. Por eso, todos los fabricantes de amplificadores facilitan esta cifra, bajo la denominación de «Relación señal / ruido» (S/N), y que expresa, en dB, la relación entre la señal de entrada capaz de excitar al amplificador a su máxima potencia, o potencia nominal, y el ruido de fondo medido sobre la carga.

Un valor de 60 ó 70 dB ya se puede considerar como normal en los amplificadores actuales de Alta Fidelidad.

Considerando esta cifra, y suponiendo que el amplificador sea capaz de proporcionar 35 vatios, sobre una carga de 8 ohmios, lo que corresponde a una tensión de 16.73 voltios. Obtendremos como tensión de ruido (para 60 dB) la de 0.016 voltios. (Mil veces más pequeña.) Aplicando la fórmula

$$60 \text{ dB} = 20 \cdot \log \frac{16.73}{V_2}$$

$V_2 =$ Tensión de ruido.

El «Decibelio» también nos sirve para expresar el grado de linealidad de un amplificador, teniendo en cuenta su «ancho de banda».

Un amplificador perfecto sería capaz de amplificar desde 0 (cero) hasta 500.000 ciclos por segundo. Naturalmente, no es posible con la tecnología de nuestra época actual.

Un amplificador medio de Alta Fidelidad tiene una banda pasante desde 20 ciclos por segundo hasta 20.000 ciclos por segundo (c/s).

Pero su grado de amplificación no es constante, sino que en las frecuencias extremas es algo menor. Esta «caída» en la potencia del amplificador también se expresa en dB y suele ser de 1.5 a 3 dB.

Esto quiere decir que dicha disminución de amplificación en las frecuencias extremas es como máximo de 1.41 veces.

Sería tedioso citar todos los ejemplos de aplicación del dB, aun sólo aplicándolo a los amplificadores de Alta Fidelidad, razón por la que damos por terminada la somera exposición del concepto de «Decibelio». Quienes deseen más información pueden solicitarlo a la sección «Consultas Hi-Fi».

LABORATORIO DE ENSAYO

Por la gran importancia que tiene la pantalla acústica en Alta Fidelidad vamos a analizar una de las mejores en el mercado europeo. Se trata de la caja acústica Gale modelo GS-401 A, fabricada en Inglaterra.

La pantalla acústica GALE modelo GS-401 se presenta en dos versiones: la «normal» A, de color negro, rematada en ambos extremos por dos tapas de acero cromado que le dan un aspecto muy moderno y que, indudablemente, colaboran al so-

UNION MUSICAL ESPAÑOLA

Especialistas en Alta Fidelidad.

Carrera de San Jerónimo, 26. MADRID

nido de la pantalla, que es, sin duda alguna, el más acromático del mercado nacional y casi del europeo. La versión Bestá acabada en madera.

Posee dos «woofer» de 8" cada uno, de gran calidad, y suspensión de amplia elongación, con un tratamiento especial en la cara posterior de la membrana que disminuye ostensiblemente la frecuencia de resonancia y la distorsión por deformación. El «bajo» que da la GALE es absolutamente limpio y seco, sin «resonancias», nítido, y desde luego absolutamente natural.

Un excelente altavoz de medios de 4" se encarga de reproducir las frecuencias comprendidas entre los 475 y los 5.000 c/s. Tan amplia gama sólo es posible reproducirla sin distorsión (menor del 0.46 por 100 para una presión sonora de 95 dB medida a 1 m. con referencia a 1.000 c/s)

va dotada de dos controles que varían el nivel de medios y de agudos.

Los dos altavoces de graves («woofer») van montados en un compartimiento hermético y sellado, convenientemente amortiguado, pero conservándose un cierto acoplamiento acústico, que recuerda al refinado sistema activo-pasivo, pero siendo activos ambos altavoces. El resultado es una notable disminución de la distorsión a bajas frecuencias (1.4 por 100 a 150 s/c), que es prácticamente cero a 70 c/s.

Los mejores resultados se obtienen colocando la caja horizontalmente a una altura sobre el suelo que no supere 1.5 m., aunque en posición vertical también suena fabulosamente bien.

El ensamblaje interior es tan sólido que la caja es prácticamente inerte y no colorea el sonido. Al compararla con otras cajas, todas «colorean» y producen la

nora es prácticamente la misma a cualquier frecuencia (± 5 dB entre 35 y 25.000 c/s).

SECCION CONSULTIVA DE «MUNDO HI-FI»

Contestación a D. Angel Valenzuela Ibáñez (León).

Le agradecemos de antemano la sinceridad con que se expresa en su atenta carta y tenemos sumo gusto en hacer eco a sus sugerencias, que casualmente son una parte de nuestras intenciones reales, pues hemos detectado la necesidad de abordar los temas que usted amablemente nos enuncia hace algún tiempo, pero por razones de reestructuración no hemos podido llevarlas a la práctica hasta este número de la Revista.

La crítica de aparatos a que usted ha aludido no sólo va a ser posible, sino que además la haremos con todo rigor, sin pecar tampoco de exagerados en la medida que podamos. Piense usted también en que podremos responderle a respuestas concretas siempre y cuando usted nos facilite datos acerca de las medidas y decoración de su salón o habitación destinada a la Alta Fidelidad, de la música que escucha más a menudo, presupuesto, etc.

Reciba un atento saludo.

Contestación a P. A. R. (Salamanca).

En su interesante carta pone usted el dedo en la llaga a uno de los problemas más acuciantes con que se encuentra el mercado nacional de Alta Fidelidad, que es, como todos sabemos, la falta de un asesoramiento honesto y profesional.

Si en algunas tiendas le han tomado el pelo, es debido a que desconocen por completo la técnica relativa a la Alta Fidelidad, y por eso aconsejan de manera lamentable, pues no creo que lo hagan con conocimiento de causa o malicia, pues jugarse el prestigio técnico en Alta Fidelidad para una tienda especializada es como el médico que se juega la clientela.

El problema es de planteamiento técnico-comercial, y cuando sólo imperan los intereses comerciales surge el problema que usted critica.

Lo único que usted puede hacer por el momento es desaconsejar a sus amigos que compren en esas tiendas «oportunistas» o en esos grandes establecimientos donde no están especializados realmente en nada, aunque lo pregonen a los cuatro vientos, por una razón de pura lógica: nadie está especializado en todo.

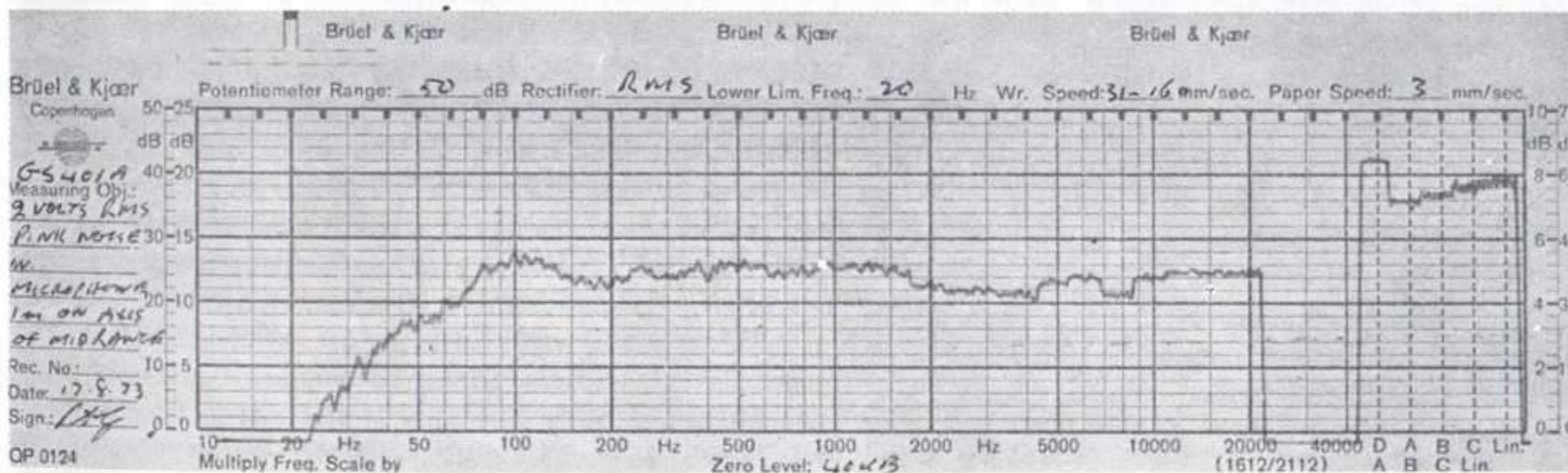
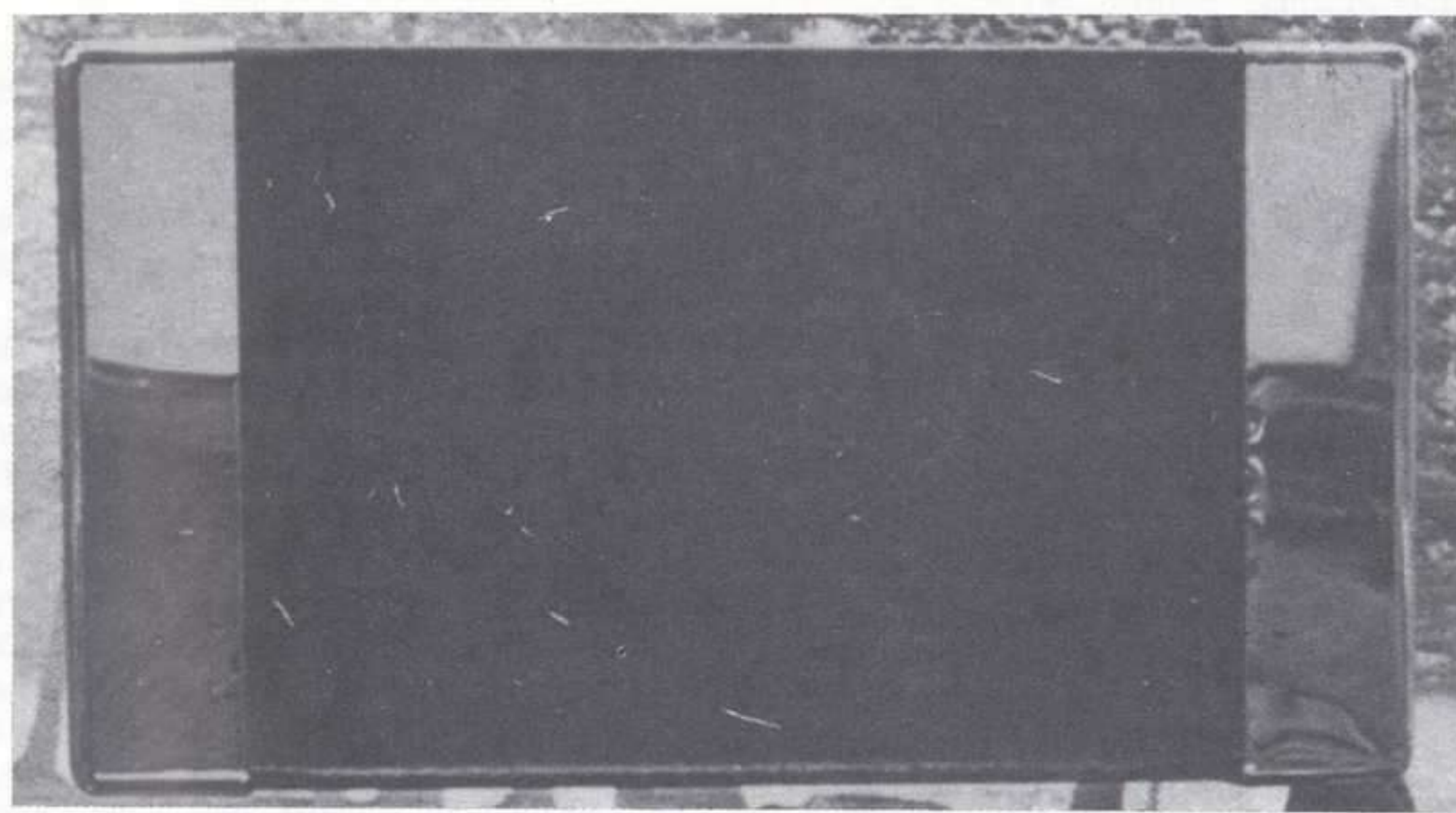
El establecimiento ideal para comprar Alta Fidelidad es aquel que sólo se dedique a la Música, pues el personal que tienen está altamente preparado y especializado.

Otro consejo a tener en cuenta es el descuento, ya que dado el escaso margen comercial que deja el negocio de Alta Fidelidad a la tienda, si ésta hace un descuento, es a cambio de escatimar en el futuro un correcto servicio de asistencia técnica.

Respecto a esas 50.000 pesetas que quiere invertir en Alta Fidelidad, le recuerdo lo dicho al Sr. Valenzuela, de León; necesito más datos, como, por ejemplo, medidas de la habitación, altura de techo, mobiliario, naturaleza del suelo, etc.; además de sus gustos personales en cuanto a tipo de música, etc.

Reciba un cordial saludo de parte de todos nosotros y esperamos de nuevo sus noticias.

JOSE MARIA GONZALEZ



con un altavoz de medios tratado especialmente.

La reproducción de altas frecuencias (con un porcentaje de distorsión en segundo armónico inferior al 0.13 por 100) desde 5.000 c/s hasta 20.000 c/s (-3 dB) corren a cargo de un «tweeter» de 0.75", que incluso llega hasta los 25.000 c/s (-5 dB).

Puede soportar potencias de hasta 100 vatios, llevando incorporado un fusible protector muy eficiente, que es muy útil, sobre todo si se conecta la caja a amplificadores dotados de fuente de alimentación simétrica, en evitación de fugas anormales de corriente continua, que quemaría inevitablemente cualquier pantalla.

El amplificador necesita como mínimo 25 vatios para mover convenientemente esta pantalla, pues su rendimiento eléctrico es muy bajo.

Es de destacar su corto tiempo de subida y de conmutación, impropios de una pantalla acústica dotada de altavoces electrodinámicos, lo que la confiere una respuesta cristalina y precisa con los instrumentos de percusión.

Para su mejor acoplamiento acústico con la habitación o sala donde se instale

consabida «fatiga acústica», frente al sonido extremadamente natural y «frío» de esta caja.

El especial diseño del filtro separador («crossover») minimiza la distorsión de fase hasta tales extremos que incluso técnicas más complicadas desarrolladas por otros fabricantes no lo superan. Algo similar logra Mr. Gale con la distorsión de amplitud que se origina en los «crossover» convencionales.

Otro punto interesante a considerar en el estudio de esta pantalla acústica es que su garantía es completa durante siete años, lo cual la sitúa entre las cajas de garantía más larga del mundo.

A continuación reproducimos las curvas de respuesta con ruido rosa de tercera octava medidas con un Brüel & Kjoer, con onda sinusoidal, y las curvas de distorsión de segundo armónico en régimen de dos voltios RMS y 11 voltios RMS (95 dB presión sonora). El medidor corta la gráfica a 20.000 c/s (norma DIN 45.500).

Por último, reproducimos los diagramas de respuesta polar y de impedancia.

Es interesante destacar que en un ángulo de 60° el comportamiento de la pantalla es «acromático», pues la presión so-

DISCOS EDITADOS ENTRE EL 10 DE FEBRERO Y EL 10 DE MARZO 1976

ORQUESTAL

- J. S. BACH: **Seis sinfonías, op. 3.** Academia St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Philips, 65 00 115. 400 ptas.
- BRAHMS: **Concierto para violín.** N. Milstein. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, E. Jochum. DG, 25 30 593. 430 ptas.
- BRITTEN: **Guía de orquesta para jóvenes** («Variaciones y fuga sobre un tema de Purcell»). PROKOFIEV: **Pedro y el lobro.** Fernando Rey, narrador. Orquesta Royal Philharmonic, Londres. Director, A. Dorati. Decca, PFS 4104.
- DVORAK, MENDELSSOHN: **Conciertos para violín.** D. Oistrakh. Orquestas Sinfónica de la URSS y Filarmónica-Sinfónica de Moscú. Director, K. Kondrashin. Hispavox, HMES 610-85. 360 ptas.
- HAYDN: **Sinfonías número 6 («Mañana»), número 7 («Mediodía») y número 8 («Tarde»).** Orquesta de Cámara de Praga. Director, B. Klee. DG, 25 30 591. 430 ptas.
- HAYDN: **Sinfonías número 52 y número 53 («Imperial»).** Academia St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Philips, 65 00 114. 400 ptas.
- MILHAUD: **La Creación del Mundo.** WEILL: **Opera de tres peniques.** Conjunto de Cámara Contemporáneo. Director, A. Weisberg. Hispavox, HMES 760-01. 360 ptas.
- MOZART: **Conciertos para piano número 8, K246, y número 25, K503.** D. Barenboim. Orquesta Inglesa de Cámara. Director, D. Barenboim. EMI, 063-02 546. 395 ptas.
- MOZART: **Concierto para flauta número 1. Concierto para oboe.** Tripp, Turetscheck. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, K. Böhm. DG, 25 30 537. 430 ptas.
- MOZART: **Sinfonías números 35 («Haffner») y 40, («Marcha»), K 408,2.** Academia St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Philips, 65 00 162. 400 ptas.
- NIELSEN: **Sinfonía número 4 («Inextinguible»).** Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Director, Z. Mehta. Decca, SXL 6633. 335 ptas.
- PAGANINI: **Concierto para violín número 1.** V. Tretjakov. Orquesta Filarmónica-Sinfónica de Moscú. Director, N. Yarvi. Hispavox, HMES 610-89. 360 ptas.
- SCHUBERT: **Sinfonías número 4 («Trágica») y número 5.** Orquesta Filarmónica de Viena. Director, K. Münchinger. Decca, SDD 172. 225 pesetas.
- SIBELIUS: **Concierto para violín.** BEETHOVEN: **Las dos romanzas para violín y orquesta.** P. Zukerman. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, D. Barenboim. DG, 25 30 552. 430 ptas.
- SIBELIUS: **Sinfonía número 3. En Saga.** Orquesta de la Radio Finlandesa. Director, O. Kamu. DG, 25 30 455. 430 ptas.
- TCHAIKOWSKY: **Manfred.** Orquesta Sinfónica de Londres. Director, A. Previn. EMI, 063-02519. 395 ptas.
- VIVALDI: **Las cuatro estaciones.** K. Kulka. Orquesta de Cámara de Stuttgart. Director, K. Münchinger. Decca, SXL 6557. 335 ptas.

CAMARA

- BARTOK: **Los seis cuartetos de cuerda.** Cuarteto Vegh. Telefunken, SKH 25 083 T 1-3, tres discos. 1.005 ptas.

SCHUBERT: **Los dos tríos para piano, op. 99 y 100.** A. Rubinstein, H. Szeryng, P. Fournier. RCA, ARL 2-0731, dos discos. 800 ptas.

INSTRUMENTAL

- BACH: **Preludios y fugas BWV 532 y 543. Pasacaglia BWV 582. «Tocatta» y fuga BWV 565.** D. Chorzempa. Philips, 65 00 214. 400 pesetas.
- FALLA: **La obra para piano: «Fantasía Bética». Cuatro «Piezas españolas». «Homenaje a Dukas». «Nocturno». «Serenata andaluza». «Vals capricho».** J. Achúcarro. RCA, SRL 1-2359. 360 ptas.
- LISZT: **Dos leyendas. Segundo año de peregrinación.** W. Kempff. DG 25 30 560. 430 ptas.
- MESSIAEN: **Visiones del Amén, para dos pianos.** Dúo Mrongovius. Basf, 37 93 113. 375 ptas.
- MOZART: **Sonata para dos pianos K 448. Variaciones «Ah, vous dirai-je, maman». Fantasía K 397.** J. Demus, N. Shetler. Basf, 37 53 687. 375 ptas.
- RACHMANINOV: **Etudes-tableaux, op. 39. Variaciones sobre un tema de Corelli.** V. Ashkenazy. Decca, SXL 6604. 335 ptas.
- RACHMANINOV: **13 preludios.** S. Richter. Hispavox, HMES 610-84. 360 ptas.
- STRAWINSKY: **Piezas para piano.** M. F. Bucquet. Philips, 65 00 385. 400 ptas.

VOCAL Y CORAL

- BEETHOVEN: **Cristo en el Monte de los Olivos.** M. Stader, J. Pearce, O. Wiener. Coro de la Academia de Viena. Orquesta de la Opera Estatal de Viena. Director, H. Scherchen. Command, LP 0070. 400 ptas.
- BRAHMS: **Motetes, op. 110; 29, número 2; 74, número 1. Versos festivos y conmemorativos, op. 109.** Cantores de Barmen-Gemarke. Director, H. Kahlhöfer. Basf, 37 93 114. 375 ptas.
- ORFF: **Catulli Carmina.** Solistas, Coro y Orquesta de la Radio de Leipzig. Director, H. Kegel. Philips, 65 00 815. 400 ptas.
- TELEMANN: **Tres Cantatas profanas: «El Maestro». «El paseo por el campo». «Querida mirada ardiente».** E. Speiser, S. Nimsgern. Coro de niños Hymnus, de Stuttgart. Collegium Aureum. Basf, 37 53 259. 375 ptas.
- VIVALDI: **Juditha Triumphans.** Z. Barlay, M. Laszlo, Z. Bende, J. Dene, J. Reti. Coro Madrigal, de Budapest; Orquesta Nacional Húngara. Director, F. Szekeres. Hungaroton, 550-801/2 S. Precio normal: 720 ptas. Precio oferta: 550 pesetas.

OPERA

- BEETHOVEN: **Fidelo.** Ch. Ludwig, J. Vickers, G. Frick, W. Berry, F. Crass, I. Hallstein, G. Unger. Coro Philharmonia, W. Pitz. Orquesta Philharmonia. Director, O. Klemperer. EMI, 165-00 559/61, tres discos. Precio normal: 1.330 ptas. Precio oferta: 1.045 ptas.
- MASSENET: **Therèse.** H. Tourangeau, R. Davies, L. Quilico. Orquesta New Philharmonia. Director, R. Bonyngue. Decca, SET 572. 360 ptas.
- ROSSINI: **El barbero de Sevilla.** B. Sills, N. Gedda, Sh. Milnes, R. Raimondi, R. Capecchi, F. Barbieri. Coro John Alldis, Orquesta Sinfónica de Londres. Director, J. Levine. EMI, 165-02 653/55 Q, tres discos cuadrafónicos. Precio normal: 1.330 ptas. Precio oferta: 1.045 ptas.

- VERDI: **Luisa Miller.** A. Moffo, C. Bergonzi, Sh. Verrett, C. McNeil, G. Tozzi, E. Flagello. Coro y Orquesta de la RCA Italiana. Director, F. Clewa. RCA, LSC 6168, tres discos. 1.200 ptas.
- VERDI: **Un ballo in maschera.** M. Arroyo, P. Domingo, P. Cappuccilli, F. Cossotto, R. Grist. Coro del Covent Garden. Orquesta New Philharmonia. Director, R. Muti. EMI, 165-02 679/81 Q, tres discos cuadrafónicos. Precio normal: 1.330 ptas. Precio oferta: 1.045 ptas.
- WEBER: **Euryanthe.** J. Norman, R. Hunter, N. Gedda, T. Krause, S. Vogel, R. Krahmer, H. Neukirch. Coro de la Radio de Leipzig. Staatskapelle de Dresde. Director, M. Janowsky. EMI, 165-02591/94 Q, cuatro discos cuadrafónicos. Precio normal: 1.745 ptas. Precio oferta: 1.365 ptas.
- WEBER: **Der Freischütz (El cazador furtivo).** B. Nilsson, E. Köth, N. Gedda, F. Crass, W. Berry, W. Anheisser. Coro y Orquesta de la Opera Estatal de Baviera. Director, R. Heger. EMI, 165-28 351/53, tres discos. Precio normal: 1.330 ptas. Precio oferta: 1.045 ptas.

RECITALES

- ANDRE, Maurice: **Conciertos de trompeta** de ALBINONI, HAENDEL, PURCELL, TARTINI y TELEMANN. Academia St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Hispavox, HES 60-170. 360 ptas.
- J. C. BACH: **Sinfonía op. 3, número 3.** J. S. BACH: **Concierto de Brandeburgo número 2.** HAYDN: **Serenata op. 3, número 5.** MOZART: **Concierto para fagot.** Solistas, Academia St Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Philips, 65 00 972. 400 ptas.
- BERGANZA, Teresa: **Canciones españolas** de ANCHIETA, ESTEVE, GRANADOS, GURIDI, MONT-SALVATGE, TORRE y TURINA. Con F. Lavilla. DG, 25 30 598. 430 ptas.
- «FLIRTEO» EN ROCOCO: **Pequeñas canciones alegres y frívolas** de varios autores. E. Mathis, B. Kusche, F. Neumeyer, R. J. Buhl. Basf, 37 53 312. 375 ptas.
- HURFORD, Peter: **Piezas de órgano** de BACH, BUXTEHUDE, CABEZON, CARVALHO, DANDRIEU, HERON, PESSETTI, RITTER y SWEE-LINCK. Decca, SXL 29100. 335 ptas.
- IRIARTE, Ana María: **Recital de Romanzas de zarzuelas.** Con Orquesta Sinfónica; directores: Argenta, Cisneros y Tejada. Columbia, C 7576, monoaural. 200 ptas.
- MUSICA ESPAÑOLA DE LAÚD: **Piezas** de MILAN, MUDARRA y NARVAEZ. K. Ragossnig. Archiv, 25 33 183. 430 ptas.
- MUSICA DEL SIGLO XV: DUFAY, DUNSTABLE, LIMBURGIA y Anónimos. E. Ameling, Th. Altmeyer, B. Brown. Coro de niños de Tolz. Collegium Aureum. Basf, 37 53484. 375 ptas.
- NIÑOS CANTORES DE VIENA: 50 ANIVERSARIO. HAYDN: **Te Deum para la Emperatriz María Teresa.** MOZART: **Vesperae solennes de confessore, K 339.** Con K. Equiluz, Orquesta de Cámara de Viena. Director, H. Gillesberger. RCA SRL1-9206. 360 ptas.
- STUTTGART, Orquesta de Cámara de: **Obras** de BACH, CORELLI, GLUCK, PACHELBEL y RICCIOTTI. Director, K. Münchinger. Decca, SDD 411. 225 ptas.
- TROVADORES del Siglo XIII en el Norte de Francia: **Canciones.** Studio der frühen Musik, Munich. Director, Th. Binkley. Telefunken, SAWT 9630. 335 ptas.

YA SALE

EL PRIMER CATALOGO GENERAL DE DISCOS Y «CASSETTES» DE MUSICA CLASICA 1976.



BEETHOVEN: Fidelio. Jon Vickers, Christa Ludwig, Gottlob Frick, Franz Crass, Ingeborg Hallstein, Walter Berri. Philharmonia Chorus & Philharmonia Orchestra. Director, Otto Klemperer. (EMI, j 165-00.559/61, álbum tres Lps, «stereos». P. V. P. oferta: 1.045 pesetas. Precio normal: 1.330 ptas.)

Quinta versión en discos de la célebre ópera de Beethoven en nuestro país. Curiosamente, las tres lecturas discográficas que se pueden considerar como antológicas de Fidelio pertenecen a La Voz de su Amo: por orden cronológico de grabación, Wilhelm Furtwängler, Otto Klemperer y Herbert von Karajan. Los otros dos registros son los debidos a Lorin Maazel (Decca) y Karl Böhm (Deutsche Grammophon), ambos globalmente discutibles, aunque, tal es el caso de Böhm, éste posea magníficos aciertos parciales. En consecuencia, trataré de analizar la grabación de Klemperer, estudiándola con las de Furtwängler y Karajan, o sea, las tres grabaciones de Fidelio en EMI.

Las tres lecturas tienen autonomía propia y validez de por sí. Partiendo de postulados interpretativos diferentes, las tres grabaciones son absolutamente convincentes, totalizando resultados positivos, que de uno u otro modo se complementan con el objeto bien determinado de ofrecer una imagen valedera de esta música. En cada una de las tres lecturas se patentizan las características propias que hicieron famosos a los tres respectivos directores. Furtwängler deja fluir espontáneamente la música, tratando (y consiguiéndolo) de reflejar la idiosincrasia de la personalidad creadora de Beethoven, con momentos que van de la clarividencia más asombrosa a la improvisación totalmente deslumbrante. Existen en el registro de Furtwängler fuertes contrastes dinámicos, enérgicos «sforzati» y acentos agudos que irrumpen violentamente en la uniformidad musical, creando tensiones de energía que son el acicate que lleva el pulso vital al grado más alto de intensidad. Personalmente, es la versión de Fidelio que tengo como favorita, aunque la grabación en su aspecto técnico sea francamente desastrosa (fue originalmente grabada en Viena, en el año 1953, y reconstruida técnicamente en 1971, aunque mucho me temo que no se adelantase nada con respecto a la primera). En cuanto al aspecto vocal, está perfectamente acorde con la dirección de Furtwängler; Martha Modl («Leonora»), Otto Edelmann («Don Pizarro») y Gottlob Frick («Rocco») son verdaderas encarnaciones de los personajes que interpretan. Wolfgang Windgassen («Florestán»), a mi juicio, carece de suficiente intensidad dramática, asumiendo su «rôle» con un desusado lirismo, que considero inadecuado en el personaje en sí. Como último dato característico de este registro hay que apuntar que Furtwängler incluye entre las dos últimas escenas del acto segundo la célebre obertura de Leonora número 3, y en cambio excluye todos los diálogos hablados de la grabación, pasando por alto que Fidelio es básicamente un «singspiel» con partes habladas entre sus dieciséis números musicales. Una pequeña observación referida a la edición española de este álbum: pienso, y creo que acertadamente, que no es suficiente el solo argumento en sinopsis de la ópera, sino que es totalmente necesario que el texto completo acompañe a los correspondientes discos.

Si Furtwängler aborda la lectura de Fidelio con actitud de visionario genial, Klemperer lo hace como arquitecto con procedimientos propios. Indefectiblemente, resalta lo estructural por encima de lo emotivo, no dejándose llevar nunca por la corriente musical. Los puntos claves de su interpretación: racionalidad, claridad, lucidez, carácter dramático incisivo y cierta frialdad en determinadas escenas. Todos los puntos anotados se podrían resumir en lo que ha sido caballo de batalla en todas las interpretaciones del director alemán: la objetividad. El «tempo» adoptado a todo lo largo de la obra es

bastante más reposado que en Furtwängler. Ya desde el arranque de la obertura, Klemperer carga los tintes dramáticos, creando situaciones plenas de densidad espiritual. El elenco de voces solistas es soberbio, posiblemente el mejor de los tres Fidelio comentados, globalmente considerados, claro está. Jon Vickers («Florestán»), totalmente magistral en todas sus intervenciones, es con toda posibilidad, desde mi punto de vista, el mejor trabajo de toda su carrera (junto con su asombrosa encarnación del «Tristán» en el registro dirigido por Karajan). Igualmente espléndidas son las intervenciones de Walter Berry («Don Pizarro»), Gottlob Frick («Rocco», también con Furtwängler, como se ha visto) y Christa Ludwig («Leonora»), la cual, y a pesar de que su tesitura está comprendida entre contralto y «mezzosoprano» (habitualmente el «rôle» de «Leonora» se confía a una soprano dramática), crea una encarnación de la heroína beethoveniana de tal convicción y ternura que compensa más que con creces los pasajes en los que se le nota forzada la voz debido a notas en exceso agudas para su registro vocal. Finalmente, y en el aspecto coral, nuevamente la grabación de Klemperer gana la partida. El Philharmonia Chorus preparado por Wilhelm Pitz supera al muy bueno de la Ópera Alemana de Berlín dirigido por Walter Hagen-Groll en su intervención con Karajan, entre otras cosas porque el sonido aterciopelado característico de la formación coral inglesa y su homogeneidad vocal son datos que el coro berlinés sólo consigue a duras penas. (Los Coros de la Ópera de Viena en su actuación para Furtwängler «supongo» estarán a la altura de las circunstancias. Digo «supongo», porque debido a la deficiente calidad técnica de la grabación no se aprecian las voces con la suficiente claridad como para poder emitir un juicio crítico sobre los mismos.)

Herbert von Karajan analiza la partitura con microscópica meticulosidad, siendo destacables de su versión el constante refinamiento incisivo, un colorido deslumbrante, perenne viveza rítmica (en muchos momentos me ha recordado a Georg Solti; por ejemplo, el salvajismo desatado en la orquesta a raíz de la primera intervención de «Don Pizarro») y gran flexibilidad dramática. Karajan va engrosando progresivamente el hilo conductor dramático de los acontecimientos en un prodigioso «crescendo», que convierte su lectura en algo insólito y, por supuesto, valedero dentro del campo de las grabaciones de la ópera de Beethoven. A mi juicio, hay un punto que oscurece el conjunto total de su lectura. He comentado más arriba la inigualable interpretación de Jon Vickers como «Florestán» para Klemperer. Sin embargo, su «Florestán» para Karajan es vocalmente desastroso, inseguro y temblón. El resto del cuadro vocal lo completan Helga Dernesch («Leonora»), a mi juicio la mejor «Leonora» de la historia del disco; Zoltan Kélén («Don Pizarro»), y Karl Ridderbusch («Rocco»), que iguala con creces a Gottlob Frick en sus dos actuaciones para Klemperer y Furtwängler. Otro punto desfavorable de este registro es que se incluye el libreto sin traducción, mejor dicho, traducido al inglés (el Fidelio de Klemperer es el primero traducido al castellano de los tres de EMI, junto con los textos originales. La traducción de Angel Carrascosa es excelente, máxime teniendo en cuenta la mediocridad del original libreto alemán).

Conclusión: El Fidelio más específicamente hermoso de la historia del disco.—E. P. A.



ROSSINI: El Barbero de Sevilla. Sh. Milnes, B. Sills, N. Gedda, R. Capocchi, R. Raimondi, F. Barbieri. Coro John Alldis. Orquesta Sinfónica de Londres. J. Constable, clavecín. Director, James Levine. (EMI, 165-02 653/55 Q, tres discos cuadrifónicos. Precio normal: 1.330 ptas. Precio oferta: 1.045 ptas.)

Confieso que, antes de escucharla, sobre el papel, no esperaba demasiado de esta interpretación del Barbero: mis reservas «a prio-

ri» se dirigían a Milnes (¿pronunciación, carácter?), Gedda (inadecuación) y Levine (verdiano probado, pero... ¿acaso rossiniano?). Me apresuro a adelantar que, afortunadamente, mis temores no se han visto apenas confirmados. Haré referencias frecuentes a las restantes principales grabaciones disponibles hoy o a corto plazo en España: la de Erede, con Bastianini, Simionato, Misciano, Corena y Siepi (Decca, mitad de los años 50, por ahora retirado); la de Gobbi, Callas, Alva, Ollendorff y Zaccaria, que dirige Galliera (EMI, 1959, en espera de reedición); Bruscantini, Los Angeles, Alva, Wallace y Cava, y al frente Vittorio Gui (EMI, 63); Ausensi, Berganza, Benelli, Corena y Ghiaurov, dirigido por Varviso (Decca, 65); y el de Abbado, con Prey, Berganza, Alva, Dara y Montarsolo (DG, 72, de inmediata publicación).

La «vedette» de la grabación que hemos de comentar es, sin duda, James Levine, director de ópera superdotado, cuyo debut discográfico con un título tan poco conocido como *Giovanna D'Arco*, de Verdi, ya fue sonadísimo. Posteriormente, sus sucesivas grabaciones y actuaciones han seguido impresionando debido a su arrollador temperamento, su dominio de la paleta orquestal y su sentido teatral. En el Barbero se muestra ahora como un rossiniano asimilado de excepción. Ya en la «Obertura»—¡y no será por falta de competencia! de Giulini a Abbado y Galliera, pasando por García Asensio...—llama la atención, y se instala de inmediato entre los primerísimos: entre todas sus cualidades—propiedad, gracia y chispa, claridad...—sobresale aquí una destacadísima elegancia. Su intuición teatral, también para la levedad y la comicidad a veces hilarante de esta ópera, es agudísima e irresistiblemente contagiosa. Para mí, las labores directoriales más logradas en las grabaciones del Barbero son las de Alceo Galliera (es injusto e incomprensible que este gran director se halle tan marginado), Claudio Abbado y ésta, con ciertas diferencias, pero a niveles semejantes. No sería justo dejar de insistir en que la actuación de la Sinfónica londinense—que ya asombró en el registro de Abbado, al igual que la Philharmonia con Galliera—es sensacional por la precisión y la belleza sonora, sobre todo en los arcos, y fidelísima y dúctil traductora del «espíritu» entendido por Levine.

En cuanto a las voces, como es normal hasta en las mejores grabaciones de cualquier ópera, el elenco no es siempre enteramente satisfactorio, ni en éste ni en otro de los registros de *El Barbero de Sevilla*. En cuanto al protagonista, Sherrill Milnes nos ha sorprendido gratamente por su mejor dicción y por su comprensión del «rôle», que interpreta muy intencionadamente. Al igual que era corriente hace algún tiempo, utiliza en su aria de presentación, el célebre «Largo al factótum», recursos bufonescos como silbidos, voz afalsetada, etc., que pueden o no convencer. Sus medios vocales son extraordinarios—brillantísimo el registro alto—, y sus agilidades bastante logradas. Para mí, sigue siendo Tito Gobbi el «Figaro» predilecto, mucho más debido a su colosal interpretación que a su voz: al contrario, por ejemplo, que Bastianini. Beverly Sills es una de las «Rosinas» más convincentes del disco: como es sabido, este «rôle» está pensado originalmente para el infrecuente tipo de mediosoprano coloratura, del que son excepcionales (en ambos sentidos) ejemplos Teresa Berganza y Shirley Verret, o, con anterioridad, Giulietta Simionato. Hoy es Berganza la mediosoprano ideal para este papel, por la igualdad de su timbre en todos los registros y su prodigiosa coloratura, pero su interpretación no se halla a tanta altura como sus medios vocales. Son normalmente las sopranos líricas o ligeras las que suelen cantar «Rosina»: tales los casos de Victoria de los Angeles (distinguidísima voz, tal vez algo parca en picardía para este papel), Callas (en mi opinión, la mejor intérprete de «Rosina» que haya escuchado), Roberta Peters, Gianna D'Angelo, Reri Grist... Sills es una voz con «trémolo» (lo cual, como dice Lauri-Volpi, no es necesariamente un defecto), de timbre muy peculiar que con frecuencia no gusta por completo, pero la flexibilidad de su materia sonora es extremada: capaz de agilidades limpias y unas notas sobreagudas de muy rara perfección (no será preciso decir que adorna en extremo su parte). Su comprensión de este personaje es muy inteligente y llena de encanto: ingenua y pícaro a la vez.

El del «Conde de Almaviva» es uno de los papeles más difíciles del repertorio de tenor ligero, hasta el punto de que, en rigor, no se ha escuchado desde que hay discos uno sólo que pueda satisfacer por entero: podemos decir que la lista de tenores que lo han llevado al disco es un muestrario de defectos más o menos soportables, incluyendo a Luigi Alva, quien más veces lo ha cantado, así como el de timbre más aceptable y el cantante más musical entre los tenores «de grazia»: pero él mismo (ya en las versiones de Galliera y Gui, puesto que en la de Abbado recurre a múltiples trucos vocales) no vocaliza siempre con claridad las escalas más complicadas, en las que a una voz masculina se le exige demasiada flexibilidad; después de Rossini, no ha vuelto a exigirse tanto en este sentido. Nicolai Gedda, ni siquiera al comienzo de su carrera fue un tenor ligero, sino lírico, que ya ha evolucionado hacia «spinto». Es ahora, pues, voz muy inadecuada para «Almaviva», que además se ha descolorido en alguna zona del registro. Con todo, lo sorprendente es que acaba convenciendo seguramente más que los restantes tenores que han grabado esta parte (incluyendo a Alva; no digamos a Misciano y Benelli), gracias a que muestra casi siempre una voz muy adelgazada, sin parecer forzada apenas; a su exquisita musicalidad (evitando todo el amaneramiento que con frecuencia encontramos en este «rôle»), a una comprensión sutil del texto, y

además (debido sin duda a una técnica incomparable), asombrosamente, sus agilidades son más nítidas que en ningún otro. El «rôle» de «Don Bartolo» ha sido varias veces magníficamente servido en el disco: Fernando Corena (con Erede, Leinsdorf y Varviso) y Enzo Dara (Abbado), ambos magistrales. Pero es de reconocer que Renato Capecchi aún les supera a ellos mismos. Sabíamos que su talento teatral es extraordinario, pero nunca le habíamos escuchado con tan enorme jocosidad histriónica, a veces casi grotesca (le conviene a tan ridiculizado personaje), siempre inteligentísimo, obteniendo todo el jugo posible del sabrosísimo texto. El derroche de sus facultades de dicción que hace en su aria «A un dottor della mia sorte» es inaudito. Para cantar «Don Basilio», Ruggero Raimondi ha de enfrentarse a voces como Siepi o Ghiaurov, y, ciertamente, a pesar de todos sus méritos vocales (mayores que otras veces) e interpretativos, no los alcanza. Con todo, su actuación es más que notable, sensiblemente por delante de Nicola Zaccaria (con Galliera), Carlo Cava (Gui) y Paolo Montarsolo (destacadísimo intérprete, en mal momento vocal). «Berta», personaje de muy breves intervenciones, está cantada por Fedora Barbieri, quien hace cuatro o cinco lustros fue—es bien sabido—una de las mejores mediosopranos de entonces. Lo cierto es que en 1975 su voz no es ni la sombra de lo que fue, hallándose totalmente deteriorada. Su reaparición aquí es de lamentar, porque su mejor intención interpretativa no puede luchar contra una voz en tal estado. La mejor «Berta» que he escuchado es Stefania Malagù (con Varviso y Abbado). En sus ocasionales intervenciones, el Coro John Alldis da prueba de su gran talla. Destacadísima la sabrosísima actuación, repleta de improvisaciones, del clavecinista John Constable.

Resumiendo, la interpretación conjunta es de primer orden, al conferirle a la comedia de nuevo toda su frescura, truculencia y espontaneidad: en una palabra, la constante actualidad de esta obra maestra (el Verdi octogenario escribió que «por la abundancia de ideas, la inspiración hilarante y la veracidad de los parlamentos, *Il Barbiere di Siviglia* es la más hermosa ópera «buffa» en existencia»).

Resta hacer constar que se trata del primer registro rigurosamente completo que se ha llevado a cabo de esta ópera, que casi siempre es muy recortada en sus recitados, y en la que casi siempre se suprime, debido a su enorme dificultad, el aria de «Almaviva» del segundo acto, «Cessa di più resistere». Más que completa, pues incluye el aria de «Rosina», «Ah, se e ver che in tal momento» (acto segundo), añadida por Rossini para una representación posterior, y que se graba por primera vez. La grabación es, técnicamente, la mejor que se ha efectuado de esta ópera, tanto por la fidelidad tímbrica como por el equilibrio entre todos los elementos—tal claridad no se había logrado en ninguna otra ocasión, conforme se evidencia sobre todo en los concertantes—y por el sentido escénico de la acción. (Se trata, por supuesto, del primer Barbero en cuadrafonía, como es sabido, compatible con la estereofonía.) El prensado es muy correcto, salvo en el final de la última cara, en que se produce una distorsión. La presentación es estupenda, con el libreto traducido al castellano con mucho acierto por Juan Manuel Puente, y presentado—como es costumbre ahora en EMI—en cómoda lectura línea por línea italiano-español.—A. C. A.



VERDI: *Un ballo in maschera*, ópera completa. Martina Arroyo, Fiorenza Cossotto, Reri Grist, Plácido Domingo, Piero Cappuccilli. Coro del Covent Garden. Nueva Orquesta Filarmonía. Director, Riccardo Muti. EMI, IJ-165-02679/81. Album de tres discos cuadrafónicos. Precio oferta, 1.045 pesetas. Precio normal, 1.330 pesetas.

Dentro de su muy interesante Oferta de Primavera ofrece EMI una recentísima versión (aparecida en Inglaterra hace apenas tres meses) del *Ballo* verdiano. Comenzado en 1857, no fue estrenado sino dos años más tarde, en Roma, contando cuarenta y seis de edad el compositor, quien sufrió numerosas dificultades para sacar a la luz su ópera, y de las que informa el ameno y profundo artículo de Francis Toye incluido en el libreto. Obra de madurez, con in-

discutibles progresos sobre sus precedentes en el terreno puramente musical (riqueza de contrapunto, orquestación) y en el dramático (mayor humanidad en los personajes), con perfecta caracterización y expresión musical de los sentimientos. Si, pese a ello, esta obra me parece menos redonda que **Traviata** o **Rigoletto**, creo que es a causa de la inferior calidad del libreto y los avatares que sufrió, viéndose impedida así la creación de un personaje central como los que dan nombre a las óperas citadas.

La escritura vocal es, como siempre en Verdi, a la vez exigente y agradecida. «Amelia» necesita una voz de dramática extensa (más de dos octavas), potente y con gran flexibilidad en lo vocal e interpretativo. Martina Arroyo cumple sólo a medias tales requerimientos: dotada de voz con centro bellísimo y timbrado, las zonas extremas no tienen tanta calidad, pues el agudo ha perdido algo de su frescura (recuérdese su vocalmente magnífica **Forza** para EMI), produciéndose a veces estrechamientos, y al grave le falta amplitud, aunque no nobleza. La línea de canto es buena, pero la pronunciación es oscura (las dobles consonantes se pierden), y además su interpretación es fría («Aria» acto tercero). Bien en los dúos con Domingo, que es, sin duda, uno de los triunfos del reparto por calidad vocal extraordinaria, muy buena línea (con mención para su acto tercero, soberbio), y que supera perfectamente los momentos que exigen una voz más ligera que la suya (casi todo el acto primero). Sólo se echa de menos una mayor flexibilidad para atender los múltiples requerimientos de «piano» que Verdi exige, y que otorgan a Bergonzi la supremacía discográfica en el papel de «Ricardo», aunque nuestro gran tenor resulte, en general, más cálido.

Cappuccilli es uno de los más cotizados barítonos actuales, y en escena su voz y su presencia son magníficas. En estudio no suele alcanzar ese nivel que su cotización hace suponer: ni la emisión —brusca a veces— ni la línea de canto son irreprochables. La voz, además, parece no «dar» en disco, apareciendo el centro algo descolorido; sólo por encima del «Do» central suena realmente poderosa y muy timbrada. Reri Grist, tras grabar con Leinsdorf (RCA) el mejor «Paje» que conozco, no alcanza aquí a repetir el éxito: la voz ha perdido aquel especial, brillantísimo timbre, y algo de precisión en agilidades, trinos y agudos. Su contribución es, con todo, notable por adecuación al personaje, que canta bien («Saper vorreste», en el acto tercero). Finalmente, Fiorenza Cossotto realiza una espléndida «Ulrica»: voz singular —con notable cambio de color entre los registros grave y agudo—, pero soberbia y poderosa; y por encima de todo, magnífica cantante, atenta a las indicaciones dinámicas y de matiz, y gran creadora de un personaje no del todo consistente, que si bien exige una contralto, encuentra aquí a una «mezzo» soberbia, de graves y agudos (especialmente estos). Los papeles secundarios, discretos nada más.

Muy bien el Coro del Covent Garden, y «matrícula» para Muti, que al frente de la espléndida Nueva Filarmonía reafirma la sensación causada en **Aida**, confirmándose como autoridad verdiana. Ante todo, es un gran concertador, que logra hacer audible en las escenas de conjunto todas y cada una de las partes (ayudado por la espléndida toma sonora), logrando una claridad poco frecuente. Sus «tempi», muy contrastados, permiten la expansión (sección central del dúo del acto segundo, algo más lenta que de costumbre e intensísima) o la máxima vivacidad (final de los cuadros del acto primero), beneficiándose así las zonas más convencionales de la obra. Cuida siempre el equilibrio con la voz, de forma que, sin tajarla, la apoye y «arropo», virtud que realmente define a un director de ópera y que pocos poseen de verdad. Esperemos prosigan sus grabaciones.

Magnífico el prensado español y buena presentación, con libreto traducido y el excelente artículo de Tóye al que ya me he referido.

En conjunto, pues, un **Ballo** de gran calidad orquestal y coral, con buen nivel medio en las voces, y alternativa preferente a la hora de adquirir la ópera por vez primera. La versión que rivaliza más directamente es la dirigida por Solti (Decca) con la Academia de Santa Cecilia y los solistas Nilsson, Simionato, Stahlman, Bergonzi y MacNeil. El reparto es más completo que el actual de EMI: MacNeil, buen intérprete y espléndida voz baritonal, me parece muy superior a Cappuccilli. De igual forma, Nilsson canta mejor su parte que Arroyo, aunque la pronunciación diste de ser correcta. Simionato y Cossotto son dos grandes «Ulricas» de parecido nivel. En cambio, la orquesta y coros, amén de la grabación, me parecen

algo inferiores a las de Muti, a quien prefiero (¡incluso!) a Solti. El otro registro que ofrece Decca, también con Santa Cecilia, halla a Tebaldi, y sobre todo a Resnik, en forma vocal muy mediana. Bien Pavarotti y Helen Donath, pero Milnes dista mucho de MacNeil en el terreno interpretativo y está inseguro de afinación en la zona aguda. La dirección de Bartoletti es bastante pálida. Mucho mejor, aunque desigual, es la de Leinsdorf (RCA), con la Opera de Roma y un muy buen reparto, en el que Bergonzi vuelve a ser, como para Decca, recreador máximo de su personaje; Leontyne Price es una buena «Amelia», y Grist el «Oscar» ideal. Bien vocalmente Merrill, aunque distante, y voz algo clara la de Shirley Verret para una «Ulrica» muy bien cantada. La grabación, inferior a la de Solti, sitúa esta versión, globalmente, por bajo de las de EMI y Decca. No puede olvidarse, con todo, la dirigida (en dos discos de precio medio) por Serafín a la Opera de Roma, con el cuarteto Caniglia-Barbieri-Gigli-Bechi, de enorme interés vocal y bien grabada para la fecha (1943), aunque no pueda competir objetivamente con las actuales.

La confrontación de versiones del **Ballo** está a la espera de la publicación del de Caballé-Carreras-Wixell (con Varviso, Philips) y de la reedición del protagonizado por Callas y Di Stefano, cuyo soberbio dúo (acto segundo) figura en álbum comentado el mes de noviembre en estas páginas. El reparto incluye a Gobbi y Barbieri, dirigiendo Votto la Scala milanesa (EMI). Entretanto, mis recomendaciones van hacia Muti y Solti.—R. A. M.



C. M. VON WEBER: **Euryanthe**. J. Norman (soprano), N. Gedda (tenor), R. Hunter (soprano), T. Krause (barítono), S. Vogel (bajo), R. Kraemer (soprano), H. Neukireh (tenor). Coro de la Radio de Leipzig, Orquesta Staatskapelle, de Dresde. Director, M. Janowski. EMI, cuadrafónico.

Hemos de aplaudir a EMI por la publicación en España de este álbum pocos meses después de su aparición en Alemania, Francia o Inglaterra, aun cuando haya que criticar a esta Compañía su dilación en distribuir aquí **Der Freischütz**, otra de las obras importantes de Weber (probablemente, la más significativa), pues son ya varios los años transcurridos desde la impresión de la versión de esta última ópera, que ahora se nos ofrece junto con **Euryanthe**. Crítica que ha de extenderse a la labor de otras firmas, que también han vuelto su espalda a una figura como Weber, realmente fundamental en la evolución de la ópera, y de quien solamente se conocen en nuestro país unas cuantas oberturas.

Euryanthe, que comparte honores estelares en la producción dramática de su autor con la citada **Der Freischütz** y **Oberón** (grabada hace algunos años por DG, pero no distribuida aún en España), supone, más que un logro pleno, la iniciación de un camino por el que transitarán después las corrientes operísticas alemanas con Ricardo Wagner a la cabeza. La idea de componer una ópera de asunto heroico y romántico había tentado a Weber en distintas ocasiones. En 1821, y tras el **Freischütz**, **Preciosa** y **Los Tres Pintos**, en las que lo popular jugaba importante papel, decide acometer un tema más ambicioso, que le pudiera conducir a situar a la ópera alemana en lugar preeminente frente a la dominación que por entonces ejercían la italiana o francesa (Spontini, Méhul); empeño que había dado ya una obra tan netamente autóctona como la pri-

YA SALE

EL PRIMER CATALOGO GENERAL DE DISCOS Y «CASSETTES» DE MUSICA CLASICA 1976.

PETROF



TROFEO INTERNACIONAL A LA CALIDAD 1974
(Por referendun realizado por Compiter internacional)

PREMIO CALIDAD EUROPA 1975
(Por decisión de las revistas: Mercado Mundial,
African Trade Review, Eurowsa, The East Trade)



importador: **PINSA**

Alvarez Abellán, 23

Madrid 25

Teléf. 472 95 50



mera de las tres nombradas. A instancias del compositor, la poetisa Helmina von Chezy proporcionó un intrincado libreto, que partía de un relato caballeresco francés del siglo XIII: «La historia de Gerardo de Nevers y de la hermosa y virtuosa Euriente de Saboye, del que ya habían tomado material Boccaccio (para un cuento del **Decamerón**) y Shakespeare (para **Cymbelina**). Obsesionado por el tema, que tan grandes posibilidades ofrecía a su temperamento romántico, Weber no escuchó, como en otras ocasiones, a su fina sensibilidad y clara inteligencia, y se lanzó entusiásticamente sobre la compleja anécdota, a la que, en su deseo de otorgarle mayor trascendencia, vistió con más pesados ropajes, modificando pasajes y aun escenas enteras del primitivo libro e introduciendo elementos fantasmagóricos muy poco convincentes, que complicaban todavía más la trama. Lo asombroso es que a partir de este asunto increíble, con aparecidos, venenos, serpientes y muertes, en donde falta por completo una, aunque sea mínima, lógica argumental, y en donde no existe ni asomo de psicología de personajes, el músico compusiera una de sus más valiosas partituras.

La principal innovación que se planteó Weber fue la de la fluidez o continuidad del acontecer dramático. Es la única obra de toda su producción para la escena que no utiliza partes habladas, sustituidas en ella por recitativos acompañados por la orquesta; recitativos que se imbrican en el todo como partes inseparables, contribuyendo a otorgarle unidad orgánica, coherencia y densidad, y enlazando firmemente los distintos números. En este sentido resultan admirables el recitativo «Wo berg' ich mich» y aria subsiguiente de «Lysiart», al principio del segundo acto, en donde el discurso musical, que salta de octava a octava, posee solidez estructural y continuidad, de tal forma que el pasaje tiene entidad por sí mismo.

Desde el punto de vista armónico, encontramos mayores avances y hallazgos que los que ya aparecían en el **Freischütz**. Weber va más lejos en el empleo del cromatismo, de lo que pueden ser buenos ejemplos el citado número de «Lysiart», el recitativo del primer acto, «Ich trag' nicht», en el que intervienen aquél, «Adolar» y el «Rey» (en donde se hace también un hábil uso de las pausas y de las variaciones en la dinámica), o en el recitativo y aria de «Eglantine», «Betörte, die an meine liebe glaubt» (primer acto, escena segunda).

Nos vuelve a asombrar el compositor por su inventiva en las combinaciones tímbricas, efectuadas siempre en función de un dramatismo muy concreto y específico, y que otorgan a su tejido orquestal una claridad y un colorido peculiares. Especialmente sugerente y delicada es la instrumentación del recitativo «Su bin ich nun verlassen», que canta «Euryanthe» en la primera escena del tercer acto; en él la soledad, la angustia se nos muestran casi físicamente a través de una cantilena en tono agudo del fagot, con el que combina la flauta, y a los que respalda la cuerda. De gran valor técnico-expresivo resulta la «Marcha nupcial» del cuarto acto, que más bien parece una «Marcha fúnebre» por lo ácido de su armonía e instrumentación.

Encontramos ya en esta obra un claro esbozo del «leit motiv»,

técnica que habría de llevar Wagner a sus últimas consecuencias. Hay algunos temas que, en efecto, pueden considerarse esenciales por su valor expresivo antes que descriptivo. Así, el tema «de los fantasmas», el de «Eglantine», el de «Adolar» (que es uno de los que aparecen en la obertura). Al lado de todo ello, la elegancia y belleza de la melodía weberiana, admirablemente fundida con los desarrollos temáticos, acerca de lo que nos ilustra la magnífica obertura, la preferida de su autor.

Hay, claro, «grandes números», en los que las voces encuentran amplias posibilidades de lucimiento, y que marcan un estilo que supondría el punto de partida para los excesos de la «grand opera» meyerberiana. Se pueden destacar, como fragmentos de aliento y brillantez, la famosa aria de «Adolar, «O Seligkeit» (segundo acto, escena primera), o la de «Euryanthe» con coro, «Zu ihm, zu ihm!» (tercer acto, escena primera), además de la citada de «Eglantine». Su dificultad es grande, como atestiguan los saltos de octava y Do sobreagudo repetido de la segunda de ellas.

Como otro rasgo característico de la obra ha de mencionarse la presencia del coro, testigo y conductor del drama.

La interpretación que se nos brinda es del todo digna del empeño que supone la exhumación de esta relevante obra del teatro musical. EMI ha dispuesto de magníficos mimbres. En primer lugar, hay que resaltar la labor del joven director polaco Marek Janowski (que hace algunos años había dirigido, y muy bien, la grabación Philips de **Los diablos de Loudun**, de Penderecki), pues nos ofrece una visión que califico de magistral, al combinar perfectamente el ímpetu romántico con el vigor rítmico y un cuidado de la matización dinámica. Una verdadera revelación. La orquesta y coros, que han probado muchas veces su valía, están perfectos. Como lo está, en cuanto a intención, fuerza expresiva y carácter (de auténtico «malo»), Tom Krause en «Lysiart», aunque su voz, no especialmente bella y notablemente dura, queda corta en los graves. Por debajo de él, Gedda, que si bien sigue conservando su tradicional línea de canto, elegancia y depurado estilo, muestra ahora (tiene ya cincuenta años) con más nitidez algunas de sus limitaciones (falta de contrastes en el color, linealidad expresiva), acusando una cierta fatiga y una extensión algo justa.

De las dos sopranos protagonistas, mejor Jessye Norman («Euryanthe»), que nos regala con una voz densa, tersa, timbrada e igual, de color dramático lindante con el de «mezzo» (con un ligero «trémolo», capaz de matices de extrema dulzura y de acentos de gran valentía, aunque se encuentra evidentemente incómoda en la zona sobreaguda. En ella brilla, incisiva y vibrante, la voz lirico-dramática de Rita Hunter («Eglantine»), más tosca, sin embargo, y un poco apurada en algunas agilidades.

La grabación, de estupenda calidad técnica, contribuye a redondear esta «première», a la que acompaña («¡bravo!») el libreto con comentario y traducción.

Conclusión: Recomendabilidad absoluta, pues se trata, no obstante su endebles dramática, de una de las más importantes obras de la ópera alemana de la primera mitad del XIX en interpretación difícilmente superable en conjunto.—A. R.

ORQUESTAL

BEETHOVEN, Ludwig van: **Concierto para piano y orquesta, número 5, en Mi bemol mayor, op. 73 («Emperador»)**. Christoph Eschenbach, piano. Orquesta Sinfónica de Boston; director, Seiji Ozawa. (Deutsche Grammophon, 2530 438). P. V. P.: 430 ptas.

Este **Concierto**, una de las obras más populares del repertorio, viene siendo objeto de continuas grabaciones. Pianistas y directores de orquesta se han sentido atraídos por la inmediatez de esta música, por su despliegue virtuosístico, por sus connotaciones heroicas no siempre bien entendidas, sin olvidar el impacto que produce en amplios auditorios.

La síntesis formal conseguida en los precedentes conciertos experimenta aquí una notable expansión sin ninguna pérdi-

da de coherencia, y al mismo tiempo se afirman sin titubeos los derechos del solista, sin por ello alterar el necesario equilibrio entre los protagonistas.

En el mercado discográfico español, tan pobre en muchos aspectos, se han sucedido las grabaciones del **Concierto**. Recordemos algunos ejemplos destacados, como la antigua versión de Backhaus-Kraus, o las recientes de Weisseberg-Karajan y Ashkenazy-Solti. La versión que ahora nos propone Deutsche Grammophon reúne dos artistas jóvenes, pero ya con una brillante carrera en su haber: el pianista Christoph Eschenbach y el director de orquesta Seiji Ozawa. Digamos ya en principio que su planteamiento es serio, correcto y ajeno a cualquier extremosidad. Con todo, el equilibrio no siempre se produce en la medida deseable.

La fórmula del concierto clásico para piano y orquesta es sumamente delicada. Se trata en ella de ensamblar dos bloques

sonoros heterogéneos muy ricos y complejos, cada uno con sus peculiaridades muy específicas. De hecho, se enfrentan dos fuerzas capaces de rivalizar entre ellas y de las que ninguna debe someterse a la otra.

El problema se complica cuando el autor del concierto, y este es el caso de Beethoven, de Mozart... es, al par que un pianista y compositor de música de piano, un gran sinfonista. Entonces el acompañamiento orquestal pierde su carácter accesorio para erigirse, en muchos momentos, en protagonista y, en todo caso, casi para asumir una función estructural determinante dentro del plan general de la obra.

Pues bien, dentro de este enfoque, cabe hacer ciertos reparos a la presente versión. Ozawa, a pesar de una excesiva frialdad, lleva la orquesta con dominio y brillantez, consiguiendo un rendimiento estimable. Por contra, Eschenbach no aca-

ba de asumir el despliegue virtuosístico de su parte, y tiende en muchos pasajes a una especie de intimismo, y resulta en muchos momentos excesivamente contenido, con lo que compromete el equilibrio general a que antes nos referíamos.

Esto se aprecia ya en el primer movimiento, nada más empezar la segunda exposición, y más aún en la sección de desarrollo, donde además está ausente esa sugestión de improvisación que tanto encanto confiere a la obra en general y a este fragmento en particular. También se producen transiciones innecesariamente abruptas, cosa que hay que cargar tanto en la cuenta del solista como en la del director. Un ejemplo lo tenemos, siempre en el primer movimiento, en el pasaje en Mi bemol menor, que se resuelve en el heráldico tema de «fanfare» a cargo de las trompas en Mi bemol mayor. La sutil relación del material temático desaconseja en este caso incurrir en contrastes de tan fácil efectismo. En cambio, la tensión generada por las modulaciones que dan paso al último tiempo apenas si adquieren el relieve necesario, después además de un segundo tiempo finamente tocado, eso sí, por orquesta y solista, pero dentro de un clima de exquisitez distanciada, bastante extraño al universo beethoveniano.

Las notas de la carpeta, a cargo de Hans-Günter Klein, resultan muy interesantes, aunque excesivamente breves. La grabación y el prensado son muy estimables.

Conclusión: Versión desigual, que además se enfrenta con una fuerte competencia dentro del propio mercado nacional. (Véase el número 455 de RITMO, correspondiente a octubre de 1975.)—D. C. C.

OBERTURAS ROMANTICAS. BRAHMS: **Obertura trágica, opus 81.** MENDELSSOHN: **La Bella Melusina, opus 32.** SCHUMANN: **Manfred, opus 115.** WAGNER: **Fausto.** Orquesta Sinfónica de Praga. Director, Dean Dixon. (Discofon, (s) 4188, «estéreo», P. V. P.: 300 ptas.)

Un bello panorama del romanticismo a través de cuatro nombres clave en obras muy representativas, exceptuando quizá la obertura de Wagner, de buena calidad musical, pero no comparable a las de sus grandes óperas e inferior a las otras tres que incluye el disco. Nada hace falta decir de la de Brahms, una obra maestra. Respecto de la de Schumann, baste citar a Höweler, que la estima como su obra orquestal más importante; el propio compositor decía: «Nunca me he consagrado con más amor y mayor concentración de todas mis fuerzas que a **Manfredo**». También Mendelssohn profesaba particular afecto a la partitura que compuso sobre el libreto operístico de Grillparzer; aunque poco conocida, es una obra bellísima, de preciosa orquestación y espléndida factura. Se trata de una «forma sonata» con tres temas principales. El inicial, una suave melodía en corcheas a cargo del clarinete, base de la obra y que la recorre de principio a fin. El segundo, rítmico y contrastante. El tercero, una de esas fluidas melodías mendelssohnianas, concluye la Exposición. En el Desarrollo juegan estos tres temas, siendo el último variado, con gran ingenio, y

expuesto durante la Recapitulación en modo menor, con efecto maravilloso. Una suave Coda sobre el tema principal cierra esta magnífica obra.

El balance interpretativo es aceptable en conjunto: bueno sobre todo en Mendelssohn, algo menos en Wagner, se ve perjudicado por una cierta timidez en Schumann y grisura en Brahms, donde, además, el recuerdo de versiones magistrales hace parecer a las de Dixon sólo discretas, aunque siempre sean de correcta musicalidad. Para el **Manfred**, es ésta la única versión en España junto a Ansermet (Decca), ausentes las magistrales de Klemperer (EMI, extranjero), Kubelik y Furtwängler (DG y EMI, descatalogadas). La de este último me parece referencia absoluta.

De la **Obertura trágica** hay en España magníficas versiones. En primer lugar Haitink (Philips), y luego Ancerl (Discofon), Klemperer (EMI) y Karajan (Decca y EMI). Toscanini (RCA) padece una terrible grabación. Bruno Walter, intérprete ideal de esta obra, no figura en el actual catálogo de CBS.

Para Mendelssohn, sólo Ansermet (Decca), y Otto Gerdes (DG) para Wagner, con grabación superior a la de Dixon, algo gris en general, pero aceptable en las cuatro obras, que constituyen, en suma, un atractivo disco bien presentado (un precioso Picasso en la portada), de correcto prensaje, discretos comentarios y precio moderado, que puede ser interesante para una iniciación discográfica.

Conclusión: Muy buena música, con dos obras poco representadas en catálogo. El precio puede hacerlo interesante.—R.A.M.

BERLIOZ, Héctor: **Sinfonía fantástica, op. 14.** Orquesta Filarmónica de Berlín. Herbert von Karajan. (Deutsche Grammophon, 2530597, «estéreo», 430 pesetas.)

Tercera grabación de la **Sinfonía fantástica** por Herbert von Karajan; las dos anteriores, con la Philharmonia Orchestra de Londres para EMI y con la Filarmónica de Berlín, también como la actual para Deutsche Grammophon, fracasaron estrepitosamente en tanto que el lenguaje empleado distaba un abismo con las premisas interpretativas del estilo berlioziano convincente. Karajan ignoró o pasó por alto todo el onirismo y la magia misteriosa subyacentes en los pentagramas de la genial partitura, ofreciendo a cambio un radical amaneramiento y una interpretación de corte germánico, que de ningún modo podía ir acorde con la obra de Berlioz. En la actual etapa de madurez del director austríaco y en su tercera aproximación a la **Sinfonía** es cuando realmente se nos da un Berlioz fascinante, sumamente revelador.

He contrastado con bastante detalle el actual registro de Karajan con otras nueve versiones discográficas distintas de la **Fantástica** (es evidente que, como acertadamente comentó Manuel Chapa, es esta una de las obras más beneficiadas de toda la historia del microsuro) y, a mi juicio, sólo hay una de ellas coincidente con los postulados propuestos por Karajan. Se trata, naturalmente, de la soberbia lectura que Pierre Boulez hizo para CBS al

frente de la Sinfónica de Londres. La óptica netamente expresionista con que ambos directores abordan la obra nos hace presentir la Segunda Escuela Vienesa; tanto Boulez como Karajan analizan (mejor aún, yo diría psicoanalizan) escrupulosamente y pormenorizadamente todo el material sonoro, dando de resultado inmediato la transparencia de las texturas, una insólita cristalinidad que hace descubrir en Berlioz fragmentos parciales que suenan asombrosamente nuevos. (A título de ejemplo, en el trío de las maderas—compases 40 y siguientes del último movimiento—y, en general, en los tres últimos movimientos se redescubre—en el sentido más literal de la palabra—a un Berlioz distinto y apasionante.) Igualmente, tanto en el director francés como en Karajan, la conexión interna entre los cinco movimientos es absoluta, hecho que sólo Charles Munch y Colin Davis (en sus dos interpretaciones para Philips con la London Symphony y el Concertgebouw de Amsterdam, esta última de próxima aparición en España) logran partiendo de supuestos interpretativos distintos.

Con los inconvenientes lógicos que supone hacer una clasificación subjetiva de la calidad interpretativa de la **Sinfonía fantástica**, la balanza personal se inclina hoy por hoy a la portentosa lectura de Charles Munch con la Orquesta de París (EMI); es aquí donde se respira a Berlioz por todos los poros; música interpretada con absoluta convicción, con un particular «esprit» francés y con una mágica dirección de orquesta por parte de Munch que, como en el caso de Karl Böhm con la **Cuarta** de Bruckner o Georg Solti con la **Sexta** de Mahler, nos da sin fisuras y en su totalidad el espíritu del compositor.

Por lo que respecta a la calidad técnica del disco objeto de este comentario, es bastante buena, pero quizá ligeramente inferior a la de Seiji Ozawa con la Sinfónica de Boston (también en Deutsche Grammophon). El prensado es aceptable.

Conclusión: Soberbia lectura de la **Fantástica** que la sitúa entre las cinco o seis mejores de las existentes. Munch, Boulez, Solti, Davis, Beecham o tercera versión de Karajan.—E. P. A.

DVORAK: **Danzas eslavas, opus 72. Obertura «Mi Hogar», opus, 62.** Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión de Baviera. Director, Rafael Kubelik. (DG, 2530593, «estéreo», P. V. P.: 430 ptas.)

Este disco complementa el publicado hace un par de meses, que incluía las ocho **Danzas, opus 46**, constituyendo la única grabación integral de estas obras publicada en España. Algo sorprendente, dado su atractivo y su popularidad, enteramente justificadas por la belleza y calidad intrínseca de estas partituras. Es posible que la **Opus 72** sea menos espontánea que su antecesora, pero me parece algo más elaborada, e incluye dos **Danzas** maravillosas: la final, **Número 8** (o **16** del total); una emotiva «Coda», y la popularísima **Número 2** (para mí, la joya de la colección), una «Dumka» en aire de mazurka, recientemente utilizada como tema en la película **Las doce sillas**, de Mel Brooks.

El complemento de este disco es la obertura **Mi Hogar**, obra sin especial trascen-



400 AÑOS
desde la música de
CLAUDIO MONTEVERDI

a las grabaciones de

TELEFUNKEN



**“COMBATIMENTO DI
TANCREDI ET CLORINDA”**

“Lamento della ninfa” y otros madrigales
Leonhardt Consort
(con instrumentos originales)
SAWT 9577

**“LAMENTO
D’ARIANNA”**

“Scherzi Musicali”
“Madrigali”
Grupo Instrumental
de los “Solisti di Milano”
SAWT 9591

**“IL RITORNO
D’ULISSE IN PATRIA”**

Concentus Musicus Viena
(con instrumentos originales)
Nikolaus Harnoncourt
SKB 23-1/4

**“MADRIGALI
E CONCERTI”**

Jürgen Jürgens
SAWT 9438

**“VESPRO DELLA
BEATA VERGINE”**

Concentus Musicus Viena
(con instrumentos originales)
Jürgen Jürgens
SAWT 9501/2

“L’ORFEO”

Concentus Musicus Viena
(con instrumentos originales)
Nikolaus Harnoncourt
SKH 21-1/3

Distribución Columbia

ESPECIAL OFERTA LIMITADA



Deutsche
Grammophon
PRESENTA

GRAN GALA DE LA MÚSICA

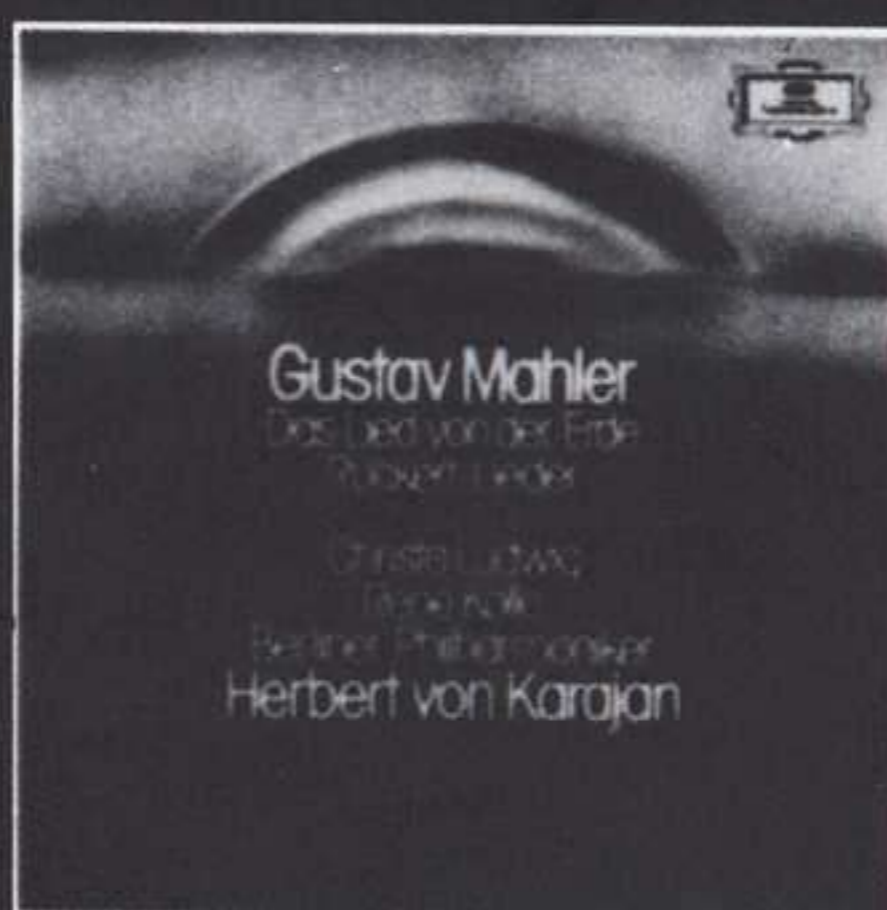
UNA SELECCION DE OBRAS MAESTRAS BAJO LA DIRECCION DE LOS MEJORES INTERPRETES

Novedades seleccionadas por Deutsche Grammophon y presentadas en exclusiva para los amantes de la música.

El barbero de Sevilla
Rossini

O. S. de Londres
Abbado (3 LPS)

Precio normal 1.290 ptas.
Precio oferta 970 ptas.



La canción de la tierra
Mahler

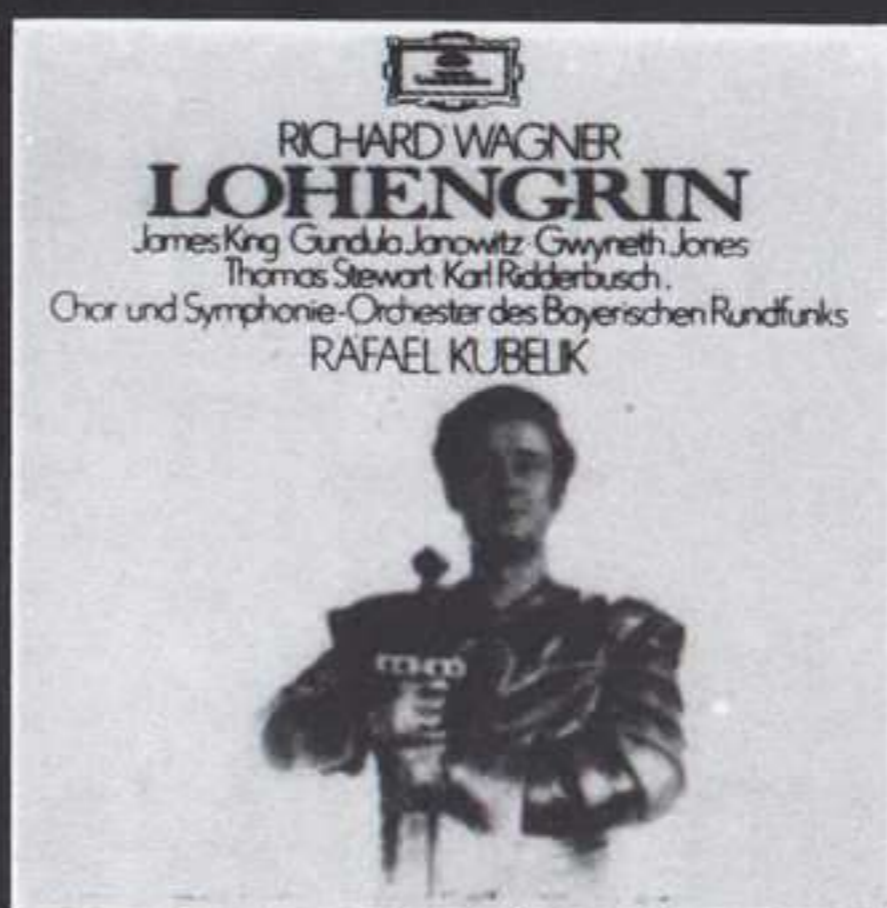
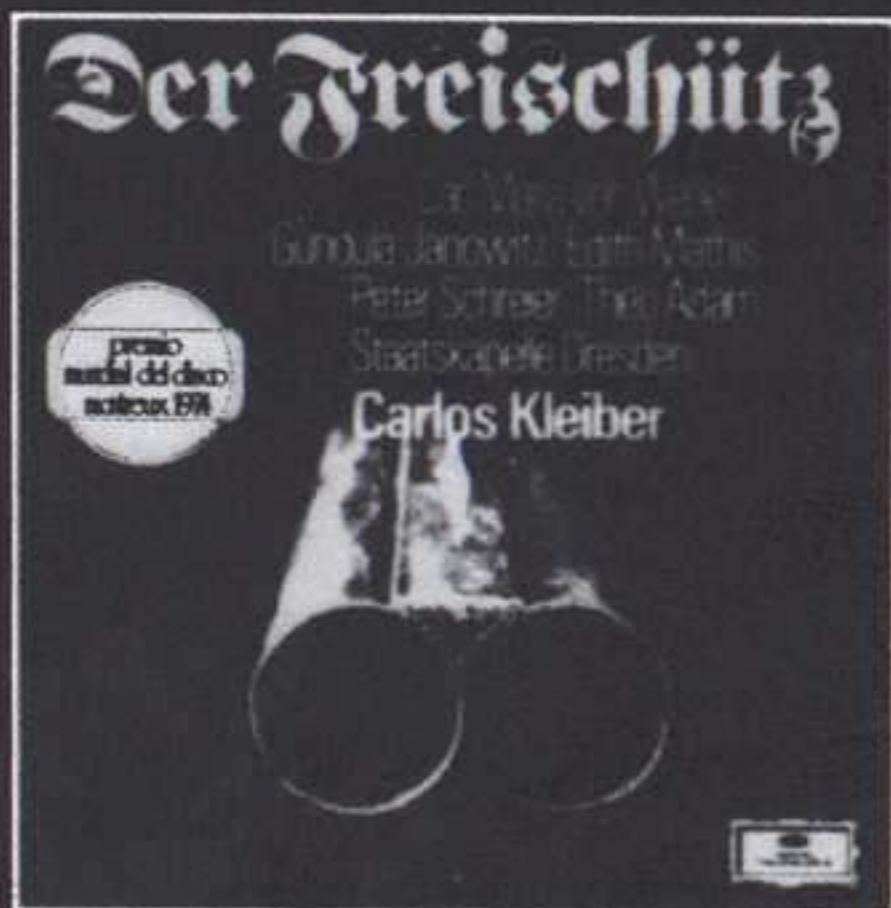
O. F. de Berlín
Karajan (2 LPS)

Precio normal 860 ptas.
Precio oferta 650 ptas.

El cazador furtivo
Weber

Staatskapelle de Dresde
C. Kleiber (3 LPS)

Precio normal 1.290 ptas.
Precio oferta 970 ptas.



Lohengrin
Wagner

O. S. R. de Baviera
R. Kubelik (5 LPS)

Precio normal 2.150 ptas.
Precio oferta 1.500 ptas.

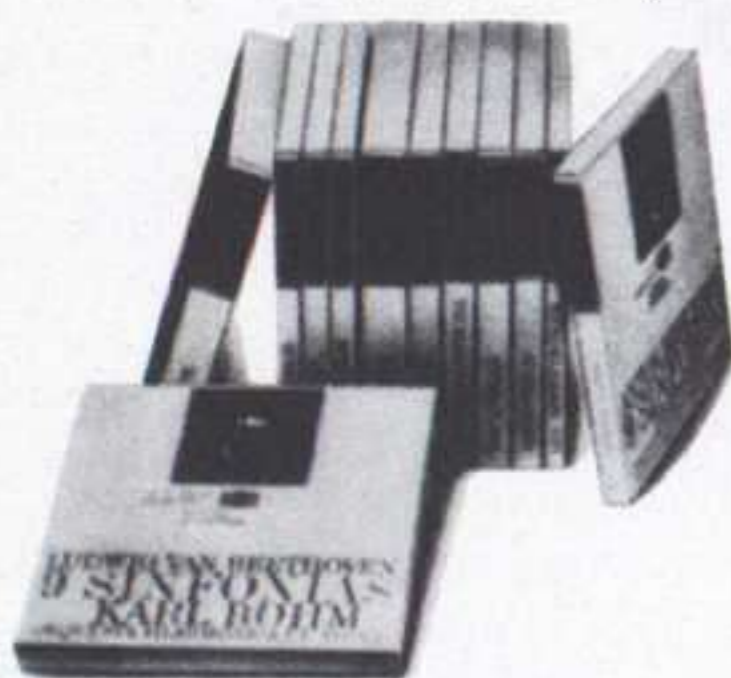
Mc Cann

Y a petición de los numerosos aficionados que lo han solicitado, nueva reedición de "El Mundo de la Sinfonía" también en oferta especial limitada.

Las sinfonías de Mozart, Beethoven, Schumann, Bruckner, Schubert, Brahms, Mahler, Haydn, Tchaikovsky,

Dvorak, Sibelius y Mendelssohn interpretadas por Karl Böhm, Eugen Jochum, Claudio Abbado, Rafael Kubelik, Herbert von Karajan, Tilson Thomas, Moshe Atzmon, Mravinsky y Okko Kamu, al frente de las mejores orquestas del mundo.

Cada uno de los 12 álbumes, a un precio de oferta excepcional.



Deutsche Grammophon, en su deseo de establecer una comunicación amplia y directa entre los amantes de la música, le mantendrá informado de cuantas novedades se produzcan.

Rellene y envíe este cupón a:

POLYDOR, S. A. (Deutsche Grammophon) Apartado 35.018 Madrid.

Nombre _____

Dirección _____

Localidad _____

Provincia _____



La música.

dencia, pero grata musicalmente, de bella orquestación —como siempre en Dvorak—, resaltada por la cálida versión de Kubelik y su orquesta, que una vez más demuestra tratarse de un conjunto de primera fila, ideal para esta música.

No es cuestión de repetir los elogios hechos al primer volumen de estas **Danzas** (RITMO, número 458); nuevamente el disco es magnífico en los planos musical y técnico, ayudando los comentarios de Karl Schumann al disfrute de estas deliciosas páginas.

Conclusión: Como para el primer volumen, recomendación entusiasta. Esperamos más grabaciones de Kubelik y su Radio Bávara.—R. A. M.

RACHMANINOFF: Concierto número 1, para piano y orquesta. MALIPIERO: Concierto para violín y orquesta. Valentina Kamenikova (piano). Orquesta del Estado de Brno. Director, Jiri Pinkas. André Gertler (violín). Orquesta Sinfónica de Praga. Director, Vaclav Smetacek. (Discophon, 4184, «stereo»; P. V. P.: 300 ptas.)

RAVEL: Concierto en Sol mayor para piano y orquesta. BARTOK: Concierto número 3, para piano y orquesta. Eva Bernathova (piano). Orquesta Sinfónica de Praga. Director, Vaclav Smetacek. Orquesta Filarmónica Checa. Director, Karel Ancerl. (Discophon, 4151, «stereo»; P. V. P.: 300 ptas.)

Cuatro **Conciertos**: tres de piano y uno de violín, acoplados en dos discos sueltos de serie económica con alicientes de buen sonido y correcto prensado. En el primero de los registros citados en el encabezamiento nos hallamos con la **Opus 1** de Rachmaninoff, su **Primer concierto para piano y orquesta**. Compuesto en 1891, esto es, cuando su autor contaba dieciocho años, responde claramente al espíritu de la época, con melodías fáciles, en las que se entrevé la influencia de Tchaikovsky; gran virtuosismo por parte del instrumento solista; orquestación brillante, dando impresión de que el compositor ruso evolucionará en su «modus facienti» compositivo, en tanto que su **Primer concierto** posee conjuntamente un apasionado romanticismo mezclado con partes instrumentales que se podrían calificar como nuevas, dado el año en que son compuestas. Desgraciadamente, como todo el mundo sabe, la evolución no le llegará nunca a Rachmaninoff, el cual, treinta años más tarde de ser compuesta esta obra, contará en su haber con una producción desligada total y conscientemente de su época, en un intento absurdo y anacrónico de revitalizar el más que pasado romanticismo musical. En definitiva, aparte de parecerme personalmente lo más soportable de su autor, el **Concierto número 1** responde a su tiempo de composición, careciendo de la sensibilidad decadente y efectista que caracterizará al

Rachmaninoff de sus tres **Conciertos** restantes en esta modalidad. La interpretación no aporta nada a lo dicho por Ashkenazy-Previn para Decca sobre este **Concierto**, aunque la labor de solista, orquesta y director sea globalmente digna. En la cara B de este registro se halla el **Concierto para violín**, de Malipiero; compuesto en 1932 y alejado en esencia de este año en que vio la luz, es un concierto que puede ser «bonito», brillante y efectista, pero nunca representativo de la sociedad de los años treinta.

Por lo que respecta al disco de los **Conciertos** de Ravel y Bartok, la interpretación de los mismos está lejos de ser convincente. El fraseo de Eva Bernathova es bueno. Pulsación correcta y gran precisión. Sin embargo, no capta el espíritu del **Concierto** de Ravel, a lo cual contribuye el duro y seco acompañamiento de Vaclav Smetacek. A mi modo de ver, cualquiera de los otros registros que aún se pueden encontrar en nuestro país me parecen infinitamente superiores al presente: Entremont-Ormandy, Argerich-Abbado, Weissenberg-Ozawa o el antiguo e insuperable de Arturo Benedetti-Michelangeli con Alceo Galliera para EMI. La globalmente buena interpretación del **Tercer concierto** de Bartok no puede, sin embargo, soportar niveles comparativos con cualquiera de los discos que contienen este **Concierto** (al menos, de los que yo conozco), pues tanto Barenboim-Boulez (EMI) como Serkin-Ozawa (RCA) (y el muy bueno de Weissenberg con Ormandy, pero que aquí no está editado) ganan la partida en todos los aspectos a este de Bernathova con Ancerl.

Conclusión: Poco interés.—E. P. A.

SIBELIUS: Sinfonía número 5, en Mi bemol mayor, op. 82; En Saga, op. 9. Orquesta Sinfónica de Bournemouth. Director, Paavo Berglund. (EMI, j 063. 05-730, «stereo». P. V. P.: 395 ptas.)

La importancia creciente que va adquiriendo la música de Sibelius dentro de nuestra discografía es un hecho digno de encomio. El olvido a que ha estado sujeto el compositor finés en nuestro país, algo realmente insólito, sólo es explicable por los cuarenta años de estancamiento cultural que, quiérase o no, se han patentado en muchas facetas, sobre todo las referidas al Arte en general. A lo expuesto se podría añadir el claro prejuicio con que el habitual comprador de discos o el asistente a conciertos encuadra la música sibeliana, etiquetándola como exclusivamente complicada para la mentalidad latina. Sea como fuere, lo evidente es que, en cuanto a discos, vamos a conocer dentro de este año la tercera publicación del ciclo sinfónico de Sibelius interpretado por Paavo Berglund dirigiendo a la Orquesta Sinfónica de Bournemouth para EMI; el año pasado se publicó la **Séptima sinfonía**, acoplada con **Tapiola**; ahora la **Quinta** con **En Saga**, y en Inglaterra es-

tán ya editadas la **Cuarta** y la **Sexta**, esta última acoplada con el poema **La hija de Pohjola**. Una vez que Paavo Berglund termine su ciclo, sería interesante un estudio comparativo del mismo con los otros dos publicados en España: el de Lorin Maazel-Filarmónica de Viena para Decca, y el de Okko Kamu (**Sinfonías 1 a 3**) y Herbert von Karajan (**Sinfonías 4 a 7**) para Deutsche Grammophon —supongo que será una utopía descabellada el que se editen aquí las integrales de Sir John Barbirolli y Leonard Bernstein...

Sibelius termina su quinto ensayo dentro del campo de la sinfonía en 1915. La obra en su forma original se estrenó el 12 de diciembre del mismo año, en Helsinki, dirigida por Robert Kajanus. Posteriores revisiones en 1916 y 1919 condujeron a Sibelius a reformarla sensiblemente, y la edición de Hansen de 1921 la publicó en la forma que actualmente conocemos, esto es, en tres movimientos, siendo el primero, en la forma sonata, el que lleva agrupados los que en principio eran los dos primeros movimientos de la **Sinfonía** (la unión la efectuó Sibelius al regreso del primer grupo —tonalidad Si mayor—, conduciéndolo a una segunda parte del mismo movimiento, un «Allegro moderato» —un poco más adelante de la letra M de la partitura, concretamente, en el compás 114—); el segundo movimiento es un sencillo e idílico tema con variaciones, concluyendo la sinfonía con un épico «Finale». (Para aquel que se interese por la figura y la obra del compositor finés y su trascendencia dentro de la música del siglo XX le sugiero lea el magnífico trabajo de José Luis Pérez de Arteaga en el libreto que acompaña a la edición española de las **Sinfonías** de Sibelius en Deutsche Grammophon.) La lectura de Paavo Berglund de la **Sinfonía** es magistral, sin paliativos. Los puntos claves de su interpretación: soberbia claridad expositiva y una elegancia plena no exenta de tensión interior que, sin lugar a dudas, colocan su versión por encima de las dos existentes por ahora en España: Maazel y Karajan. La lectura de Maazel carece de lo que es premisa inevitable en Berglund a la hora de interpretar a Sibelius: el idiomatismo. Karajan domina portentosamente el lenguaje sibeliano (no sin razón está considerado como uno de los grandes intérpretes de Sibelius), y su lectura de la **Quinta sinfonía** ha sido calurosamente elogiada. Sin embargo, a mi juicio personal, creo que Berglund es más sincero, directo y vital que su célebre colega austríaco, el cual peca en bastantes pasajes de excesivo refinamiento. Hablando siempre desde mi punto de vista, creo que sólo existe una lectura de la **Quinta** de Sibelius capaz de comparación con la de Berglund (desgraciadamente, no creo que llegue a publicarse nunca en España): la muy antigua de Robert Kajanus con la London Symphony, también para EMI, registrada en 1932 y reeditada en Inglaterra el pasado año en un

YA SALE

EL PRIMER CATALOGO GENERAL DE DISCOS Y «CASSETTES» DE MUSICA CLASICA 1976.



Colecciones de:	●●●●	●●●●
Precio normal:	1.330	1.745 Ptas.
Precio Oferta:	1.045	1.365 Ptas.

Oferta Primavera 1976

glorioso álbum con la obra orquestal de Sibelius. El enfoque interpretativo que le da Kajanus a la **Quinta sinfonía** difiere bastante del que nos ofrece Berglund; pero, como ya apunté antes, las dos interpretaciones son enormemente convincentes. La versión de Berglund parece hecha ex profeso para poder seguirse la partitura de la obra, a lo cual contribuye la fenomenal toma de sonido del disco, que permite sin ninguna dificultad apreciar todas las voces instrumentales de la **Sinfonía**. Para mí, Berglund es más poético, más reposado, más lírico, en una palabra, que su compatriota Kajanus, el cual impone a la orquesta un «tempo» desusadamente rápido, con un ritmo a machamartillo, pero que asombrosamente le inyecta a la **Sinfonía** una peculiar emotividad, que unida al enorme conocimiento por parte de Kajanus de la música de Sibelius da como resultado global la audición de una música emocionantemente convincente. El disco de Paavo Berglund se completa con el poema sinfónico **En Saga, op. 9**. En principio, esta obra era un octeto para cuerdas, clarinete y flauta, elaborada por Sibelius durante su período de aprendizaje en Viena. En 1892 la orquestó, y 1901 fue el año de su revisión y edición definitiva. Su construcción consiste en tres agrupaciones temáticas, que nacen unas de otras, y una coda, con lo que vemos a Sibelius eludir categóricamente la forma sonata. En cuanto a la interpretación de Paavo Berglund, me parece excelente, con gran elocuencia y efectuando una aristocrática y a la vez dramática exposición de la obra, que le dan a la misma una nueva perspectiva. Personalmente prefiero el trabajo de Okko Kamu al frente de la Orquesta de la Radio de Helsinki, ya que, además del dramatismo que Kamu extrae del poema, existe en su lectura tal cristalinidad y transparencia que en su conjunto me parece su labor más aceptable que la de Berglund.

Conclusión: Un gran disco, de enorme trascendencia en nuestro país. La **Sinfonía** en la versión de Berglund es la interpretación de referencia.—E. P. A.

CAMARA

DVORAK, Antonin: **Cuartetos para cuerda en Re menor, op. 34 (número 2 o número 7), y en Fa mayor («Americano»), op. 96 (número 6 o número 11)**. Cuarteto Janáček. (DECCA, «Ace of Diamonds», SDD 250; P. V. P.: 225 ptas.)

Más de un lector, enterado de la existencia de **ocho Cuartetos «oficiales»** en el catálogo de Dvorak, se quedaría medianamente asombrado al leer, en el número de enero-febrero de RITMO, el comentario de Angel Carrascosa al **Cuarteto número 13** del compositor. Ocurre que, como con sus **Sinfonías**, Dvorak dejó escritas páginas de juventud que posteriormente juzgó indignas de situar al lado de sus producciones

de madurez, por lo cual ni las dio a la imprenta ni llegó a catalogarlas; pero tampoco las destruyó. Así, al igual que las cinco **Sinfonías** primitivas pasaron a ser nueve al aparecer los manuscritos de las cuatro primeras piezas del músico en el género, los ocho **Cuartetos «homologados»** están precedidos por cinco partituras camerísticas juveniles de esa índole. Esto aumenta el ciclo a trece composiciones. Deutsche Grammophon, para mí con acierto, ha optado por reenumerar la serie y dar el definitivo número de **trece** al octavo **Cuarteto**. Decca, en el disco objeto de esta crítica, se ha decantado por la numeración tradicional, y habla así de **Cuartetos** segundo (séptimo) y sexto (undécimo).

Tanto esta grabación como la de DG enriquecen sustancialmente el mercado, porque nos acercan (como la **Misa en Re mayor** o el **Requiem**, editados también por Decca) a un Dvorak de hondo contenido intimista, un poco apagado de cara al público por el éxito de las **Sinfonías** o las **Danzas eslavas**. De las dos obras presentadas por el Cuarteto Janacek, el **Op. 96**, el **Cuarteto Americano**, antepenúltima pieza de la serie, es una composición extraordinaria, dotada con un movimiento, el «Lento», de raíz vagamente negroide, que es página maestra en el panorama de la música de cámara romántica. El **Op. 34** presenta ciertas deudas estilísticas con Brahms, aunque su muy hermoso segundo tema en el inicial «Allegro» posea el sello inconfundible del melodismo dvorakiano: la modulación de este tema al principio del desarrollo es otro ejemplo de «firma» del autor.

La interpretación es óptima, sobre todo en el **Op. 96**. La grabación, de 1964, acoge con generosidad desusada casi cincuenta y cuatro minutos de música. El sonido es básicamente excelente: puede hablarse de cierta falta de relieve, pero el puntillismo sobra en este caso; Decca brinda casi una hora de música apenas tocada por 225 pesetas, mientras que Deutsche Grammophon cobraba 430 pesetas por los apenas treinta y seis minutos del **Cuarteto trece**. El precio de los discos empieza a adquirir en España tintes de real alarma; por ello, la bondad media de una serie como «As de diamantes» debe apreciarse valorativamente. En esto, Decca acaba de dar una verdadera lección a nivel internacional al acoplar en un solo LP los casi setenta minutos que a Georg Solti le duran **Zarathustra, Till y Don Juan**, de Richard Strauss (**Zarathustra entero en una cara**), con sonido esplendoroso y a un precio que en España equivaldría a las 380 pesetas. Las series económicas se imponen, aquí como en todos los países, como obligado contrapeso a la tendencia alcista en el precio de los discos. La presente grabación, de una serie que en España sobrepasa ya los 230 ejemplares en catálogo, merece el sobresaliente por su contenido, por la traducción sonora del mismo y por ese nada despreciable res-

peto al adquirente, manifestado en un precio que hace del microsurco vehículo cultural accesible y no bien suntuario de lujo.

Conclusión: Recomendabilidad absoluta.—J. L. P. A.

INSTRUMENTAL

W. A. MOZART: **Sonata en Re mayor para dos pianos, KV 448; Variaciones sobre «Ah, vous dirai-je Maman», KV 265; Fantasía en Re menor, KV 397; Andante con variaciones en Sol mayor, KV 501**. Jörg Demus y Norman Shetler, «Hammerflügel». (BASF, Harmonia Mundi, «ESTEREO», 37 53687 (290931). (375 ptas.)

Es este un atractivo disco, que reúne una serie de pequeñas y encantadoras obras mozartianas interpretadas con pianos de la época del compositor, conocidos entonces con el nombre de «Hammerflügel» o «pianoforte», instrumentos directamente antecesores del piano actual. La fidelidad histórica, partiendo de estas premisas, nos resulta, pues, innegable, aunque hoy choque sobremedera la sonoridad, intermedia entre el clave y el moderno piano, de estos viejos instrumentos. Contribuye a ello el que todas las composiciones incluidas en la grabación se escuchen habitualmente (sobre todo la **Sonata KV 448**) a través del piano que hoy conocemos. No obstante, ha de destacarse que el timbre de los «Hammerflügel» es realmente sorprendente por su claro colorido, nitidez y dulzura, y por su capacidad de ir del matiz más delicado al ataque más redondo y poderoso; por su facilidad para cantar y ligar cualquier frase.

Resulta, por todo ello, muy interesante la traducción que se nos ofrece de la citada **KV 448**, obra de exultante sonoridad, verdadera pieza de bravura, en la que el equilibrio de las voces está perfectamente conseguido por el autor.

Asimismo se nos revelan con claridad las grabaciones tímbrico-rítmicas de las juveniles **Variaciones KV 265**, la muy mozartiana transición del patetismo a la alegría de la **Fantasía KV 397** y la elegancia del breve **Andante KV 501**. Todo ello sin perjuicio de que pueda echarse en falta la mayor dimensión, amplitud y poder sonoros del piano.

La interpretación es muy adecuada por parte de los dos artistas, clara y equilibrada, aunque pueda pedirse una mayor dosis de gracia y flexibilidad en determinados momentos de las **Variaciones KV 265** o en la **Fantasía** tocadas por Demus, pianista sobrio, a veces demasiado, que tiene ya grabada, con Badura-Skoda, toda la obra de piano a cuatro manos de Mozart (Erato). El prensado es bueno, pero la grabación cuenta con un ruido de fondo, como de «ambientación», muy acusado.

Conclusión: Traducción «auténtica», no realizada hasta ahora en disco, de encantadoras «obras de salón».—A. R.

YA SALE

EL PRIMER CATALOGO GENERAL DE DISCOS Y «CASSETTES» DE MUSICA CLASICA 1976.



ULTIMAS PUBLICACIONES

HISPAVOX, S. A.

FAURE

Balada, para piano y orquesta.
Pelleas et Melisande, «Suite».

VASSO DEVETZI, piano.
Orquesta de la Sociedad de Conciertos
del Conservatorio de París.
Director, SERGE BAUDO.
LE CHANT DU MONDE, HCS 40-44 (LP).

SHOSTAKOVICH

**Sinfonía número 14, para soprano, bajo
y orquesta de cámara.**

M. Miroshnikova, soprano.
E. Vladimirov, bajo.
Orquesta de Cámara de Moscú.
Director, RUDOLF BARSHAI.
MELODIA, HMES 610-90 (LP).

**EL CELEBRE ADAGIO DE MICHAEL
HAYDN y obras de C. Ph. E. Bach,
Haendel, Gluck, Richter.**

Orquesta Pro-Arte de Munich.
Director, KURT REDEL.
ERATO, HES 60-171 (LP).

TCHAIKOVSKY

**Sinfonía número 1, «Sueños
de invierno».**

Orquesta Sinfónica de la Radio
de la URSS.
Director, YEVGENI SVETLANOV.
MELODIA, HMES 610-87 (LP), CH 722
(Cassette).

VIVALDI

Juditha Triumphans, Oratorio.

Solistas. Coro Madrigal de Budapest.
Orquesta Nacional Húngara.
Director, FERENC SZEKERES.
HUNGAROTON, 500-801/802
(álbum 2 LPs).

DIMITRI BASHKIROV

grabaciones editadas del gran pianista
ruso en reciente gira por España:

MOZART/RAVEL

**Concierto número 17, para piano
y orquesta.**
Concierto para la mano izquierda.
MELODIA, HMES 610-16 (LP).

PROKOFIEV/DEBUSSY

Sonata número 8, para piano.
Cuatro Preludios, para piano.
MELODIA, HMES 610-65 (LP).

**SCHUMANN, CHOPIN, LISZT,
SCRIABIN y RACHMANINOFF**

Obras varias.

MELODIA, HMES 610-77 (LP).

STRAVINSKY, I.: **Serenata en La, Piano
Rag-Music, Circus Polka, Ragtime, Tan-
go, Sonata, Cuatro estudios, Los cinco
dedos, Vals para niños.** Marie Françoise
Bucquet, piano. Philips, 65 00 385.
P. V. P.: 400 ptas.)

No deja de ser sorprendente que en un
catálogo tan dilatado como el de Stra-
vinsky la música pianística sea tan escasa
como para caber en un LP, bien entendido
que el presente disco se ciñe a la música
para piano sólo y—salvo en el caso de
Ragtime, original para once instrumen-
tos—directamente concebida para tal me-
dio. Por lo demás, el piano stravinskyano
—y, en consecuencia, este disco—sirve
una gran antología de la música de su au-
tor, pues recorre prácticamente todos sus
estilos, a excepción del genial islote de la
trilogía de «ballets» y de la particular de-
dicación final a la música religiosa. En
efecto, el piano de Stravinsky ofrece mues-
tras de su primitiva vinculación al pianis-
mo romántico, en particular a Scriabin
(**Cuatro Estudios**); de su atención a la ele-
mentalidad de la técnica instrumental (**Los
cinco dedos, Valse**); de su permeabilidad
al «jazz» (**Ragtime y Piano Rag-Music**);
de su empeñada voluntad neoclásica (**Se-
renata**); de su musicalidad trascendente
(**Sonata**) o de sus incursiones en el ter-
reno de la humorada intrascendente (**Tango,
Circus Polka**). Casi todo Stravinsky, pues,
con su contingente musical más admira-
ble que amable, más personalista que
abierto, más perfecto que importante.

Desde este momento esperamos con in-
terés cualquier interpretación de la Buc-
quet, porque sus versiones de este vario
Stravinsky poseen el poder de convicción
propio del «especialista», junto con un
sentido musical de fondo que revela a la
artista «honda». Comoquiera que, por aña-
didura, buena parte de estas obras se
ofrecen aquí en versión única, el disco
viene a cumplir una función de utilidad
que añade interés a su alta calidad intrín-
seca. La presentación sonora es también
excelente.

Conclusión: Disco sobresaliente.—
J. L. G. B.

VOCAL Y CORAL

CINCUENTA AÑOS DEL CORO NIÑOS CANTORES DE VIENA

J. HAYDN: **Te Deum en Do mayor hob.
XIIIIC: 2.**

W. A. MOZART: **Vesperae solennes de
confessore, KV 339.** Soprano y contral-
to del Coro; tenor, Kurt Equiluz; bajo,
Ernst Jankowitsch. Niños Cantores de
Viena, Coros Vieneses, Orquesta de
Cámara de Viena. Director, H. Gilles-
berger. (RCA SRL, 1-9206, P. V. P.:
360 ptas.)

Este disco nos ofrece una agradable
sorpresa al incluir el **Te Deum en Do ma-
yor**, de Haydn, segundo de los que com-
pusiera (el primero data de 1764). Es-
crito en 1799, fue dedicado a la Empe-
ratriz María Teresa, a quien el músico
atendía muy solícitamente (recordemos
que la segunda ejecución de **Las Estacio-
nes**, en mayo de 1801, se dio en el Teatro
de la Corte con María Teresa en la parte
de soprano). De este **Te Deum** no recuerdo
haya habido nunca en España una graba-

ción (en el extranjero podían encontrar-
se hace años las de Forster y Fricsay);
por ello se justifica la adquisición del dis-
co, pues se trata de una obra, aunque
breve (ocho o nueve minutos), muy en-
jundiosa por su rítmica y su sorprenden-
te agresividad tonal, que hace hablar a
Marcel Marnat de «aspereza bruckneria-
na». Está dividido en tres secciones, rá-
pido-lento-rápido, y juegan importante
papel los metales y timbales.

Quizá la interpretación que se nos
brinda no posea una gran fuerza y flui-
dez, pero es perfectamente válida por la
claridad e incisividad de las voces infan-
tiles, que prestan asimismo encanto y
frescura a la obra mozartiana, en la que,
no obstante y al igual que en aquella, se
nos revelan las limitaciones en cuanto a
la escasa matización y a la falta de «vi-
brato». Las dos obras tienen bastantes
puntos de contacto, lo que parece justifi-
car su acoplamiento, aunque así se nos
ofrezca mucho más de treinta y cin-
co minutos de música.

Más equilibrada y auténtica, partiendo
también de la utilización de voces infan-
tiles, era la interpretación que de la obra
del salzburgués nos ofrecía hace poco el
Collegium Aureum (BASF), comentada en
estas páginas, con una orquesta de más
rica sonoridad de instrumentos origina-
les y mayor calidad global. Hay, sin em-
bargo, en esta versión conducida por el
veterano maestro de coros Hans Gilles-
berger, una voz magnífica por su belleza
de timbre y transparencia: la del niño
soprano, cuyo nombre queda en el anon-
imato. El sonido es sólo discreto; claro,
pero poco contrastado y en exceso agudo.
El comentario de la carpeta no habla para
nada de las obras.

Conclusión: A adquirir, sobre todo por
la obra de Haydn.—A. R.

TELEMANN, Georg Philipp: **El maestro de
escuela**, cantata para bajo, coro de
muchachos, instrumentos de cuerda y
«basso» continuo; con Siegmund Nims-
gern, bajo-barítono; miembros del
Hymnus-Chorknaben, de Stuttgart. Di-
rección, Gerhard Wilhelm. Collegium
Aureum. **La felicidad campestre**, can-
tata para soprano, flauta travesera y
«basso» continuo. **Por unos ojos que-
ridos**, cantata para soprano, oboe y
«basso» continuo; con Elisabeth Spei-
ser, soprano, y miembros del Collegium
Aureum. (BASF, «estéreo», 37 53259
(21020-0), P. V. P.: 375 ptas.)

Con cierta parsimonia se va enrique-
ciendo el catálogo español con el nom-
bre de Telemann, cuya música refleja
como ninguna otra una de las crisis más
significativas de la historia cultural del
siglo XVIII, en su primera mitad: la
desintegración del último barroco y la
aparición, al principio de forma vacilan-
te y contradictoria, de una nueva sensibi-
lidad algo difusa, que por lo mismo ha
recibido muy variadas etiquetas, tales
como rocócó, «style galant», preclasicis-
mo, y que, sin embargo, no son equiva-
lentes.

Si sus contemporáneos consideraron a
Telemann como el mayor músico alemán
de su tiempo, la posteridad reconoció en
él únicamente la fecundidad y el ingenio,
categorías estas que le condenaban irre-
misiblemente a un puesto secundario en

la Historia de la Música. Hoy, sin embargo, abandonada la metafísica de la obra artística única, original, trascendente y eterna, puesta en circulación por la historiografía del siglo XIX como eco de un individualismo llevado a sus últimos extremos, ya es posible la aproximación sin ningún tipo de apriorismos a una obra como la de Telemann y apreciar positivamente su fantasía viva y plástica, el constante sentido de experimentación, la apertura a todas las corrientes musicales de la época en busca de un arte supranacional, la asunción estilizada de elementos folklóricos, ajenos incluso al área alemana, y en fin, y como ya señaló en su día Romain Rolland, su cultura literaria, de la que se derivan interesantes cualidades musicales al traducirse por una parte en declamación lírica y por otra en pintura instrumental sonora.

Para nuestra época resulta cada vez más explicable la fascinación que su obra ejerció en sus contemporáneos, primero en círculos cortesanos y después entre una sociedad de clase media, al trasladarse a Frankfurt y posteriormente a Hamburgo, guiado tanto por sus inquietudes personales como por sus tendencias «republicanas».

El disco que ahora se comenta es de evidente interés, por reunir algunas de las ricas facetas de Telemann en el dominio de la música vocal. Comprende en primer lugar la cantata **El maestro de escuela**, la cual debe insertarse dentro de un grupo de producciones de carácter cómico y satírico, entre las que es obra de singular relieve el intermedio **Pimpinone**, de 1725, musical y argumentalmente muy afín a **La serva padrona**, de Pergolesi, y tributaria, al igual que esta, de la escuela napolitana, y más en concreto de Leonardo Vinci, cuyas primeras óperas bufas datan de unos años antes.

La cantata parece reflejar de modo burlesco algunas experiencias personales del propio autor, el cual —al lado de sus actividades de compositor de óperas, de música religiosa para abastecer cinco iglesias de Hamburgo, de escritor y editor— daba instrucción musical, en su calidad de Kantor del Johanneum de la ciudad. Nada más tentador para un hombre como Telemann que parodiar prácticas pedagógicas formalistas e inadecuadas, y de las que podemos hoy hacernos una idea leyendo, por ejemplo, el reglamento —en vigor en tiempo de Bach— de la célebre Thomasschule, de Leipzig. Telemann nos presenta un «meister» bonachón y alborotador, pagado de sí mismo, dando una lección de música a un grupo indisciplinado de alumnos. El ritmo pomposo de una «ouverture» a la manera de la escuela francesa acompaña su entrada solemne. Haciendo gala de su arte de canto, se pierde dos veces en el aria; su tentativa de enseñar a los alumnos algo artístico en «forma de fuga» le hace incurrir en las prohibidas quintas consecutivas y en equivocaciones en las

entradas. Según se desprende del texto, el tema de la fuga pertenece al compositor, del XVII, Hammerschmidt, y también se cita a Aristóteles, Platón y Eurípides, no desdeñándose el uso de recursos como la onomatopeya en la última aria.

Intérprete afortunado de esta deliciosa obra es el bajo-barítono Siegmund Nimsger, cantante que cada vez goza de mayor predicamento como intérprete de este tipo de músicas, y que aquí se manifiesta con soltura y espontaneidad, al par que con un notable sentido dramático.

Completan el disco las cantatas **La felicidad campestre**, publicada dentro de la colección de las **Moralische Kantaten** para soprano, flauta y continuo, y **Por unos ojos queridos**, para soprano, oboe y continuo.

La primera de estas cantatas, de texto ingenuo y convencional, recrea un idilio pastoril. Se suceden ritmos de danza, entre ellos la inevitable siciliana, sometidos a un proceso de estilización, como corresponde a la estética rococó en la que esta obra se inserta. Por esto mismo carece de la fuerza popular, que es una de las facetas más interesantes de la cantata campesina **BWV 212** de Bach.

La segunda cantata resulta mucho más «arcaica» que la anterior. A la visión idílica de aquella sucede una tensión apasionada, y si bien el lenguaje musical permanece anclado con bastante rigor en el último barroco, la sensibilidad que deja traslucir parece apuntar hacia el futuro.

Intérprete de estas dos cantatas es la soprano Elisabeth Speiser, la cual cumple con acierto su cometido, pudiendo ponerse como reparo a su intervención una cierta grisura expresiva, derivada tal vez de un exceso de «historicismo» en la traducción de las partituras.

El acompañamiento en estas tres cantatas corre a cargo del Collegium Aureum, agrupación prestigiosa que utiliza instrumentos originales en un intento de reproducir estas obras en la forma en que fueron pensadas y montadas por sus autores. Destacan entre los solistas instrumentales el flauta Hans-Martin Linde y el oboe Helmut Hucke.

Grabación aceptable, en general, pero con ciertas estridencias en algunos momentos y algunos defectos de prensado.

Conclusión: Disco recomendable tanto por la novedad e interés de las obras como por las calidades de la interpretación.—**D. C. C.**

OPERA

«CASSETTE»

PUCCINI: **Turandot**. Joan Sutherland, Montserrat Caballé, Luciano Pavarotti, Nicolás Ghiaurov. Coro John Alldis y Coro de Muchachos de la Wandsworth School, Orquesta Filarmónica de Lon-

dres; director, Zubin Mehta. Decca, K2A2.

Puccini comienza a componer esta su obra póstuma en un momento difícil: por un lado, sentía que el mundo musical se había apartado de él (de sus últimas obras, tan sólo **Gianni Schicchi** fue realmente admitida), y de otro, aunque su mujer y él habían vuelto a vivir juntos, lo cierto es que los días de las tempestades no estaban aún lejanos. Así, en medio de unas tendencias nuevas cuyo máximo exponente podría ser Pizzetti, y por las que la joven crítica se inclinaba, se enfrenta Puccini con el que será su último reto. Las dificultades comienzan con la selección de libretistas, en la cual tarda más tiempo de lo que en él era habitual. Es en 1920 cuando el pacto queda cerrado sobre la obra de Gozzi, **Turandotte**; pero no será hasta dos años después cuando el texto quede concluido, y hasta 1924 cuando se hallen orquestados los dos primeros actos. Como ya es sabido, un colapso durante el período postoperatorio de cáncer de garganta cortó su vida antes de que pudiese terminar lo que él consideraba pieza fundamental en la obra: el dúo final. Otro compositor, Alfano, recibió el encargo de completarla, lo que realizó siguiendo con plena fidelidad las indicaciones dejadas por Puccini. En abril de 1926, y en el marco de la Scala, tenía lugar la «première» ante una distinguidísima audiencia, en la que sólo faltaba Mussolini, a la sazón enemigo político de Toscanini, maestro que, como anteriormente en la **Bohème**, concertaba el estreno. El primer acto fue muy bien recibido por el público; no tanto el segundo, y el tercero fue cortado por el director para indicar el momento en el que Puccini escribió su última nota, siendo ya oído completo en las posteriores representaciones. Las críticas fueron bastante frías, principalmente en lo que hace referencia a la caracterización de «Turandot», y la realidad es que la ópera, tras un período inicial, fue casi postergada hasta hace pocos años. Hoy en día es reconocida como una pieza maestra que tiene la virtud de reunir muchos matices del primer Puccini con evidentes incrustaciones que incluso presagian la música atonal.

La presente versión es, sin duda, una de las más acertadas entre las que pueden encontrarse en el mercado, y, por añadidura, la única en «cassettes». Su selección para el premio anual de Montreux y su nombramiento por nuestra Revista como la mejor producción operística en 1974 avalan su calidad.

Ante todo, es de destacar la labor de Mehta, director tan criticado por su superficialidad en algunos tratamientos y por su excesiva tendencia a la ingeniería sonora. Aquí su dirección es en todo momento tensa, dramática, incluso salvaje, lo que va perfectamente a la partitura. Los compases iniciales y los primeros coros dan ya la medida, que continuará hasta el final. De toda ella destacaríamos



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

La casa más surtida en discos
microsurco de toda Andalucía

Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA

precisamente su manejo de los concertantes, que hace casi aparecer al pueblo como el personaje principal. Ello viene apoyado por una brillantísima labor de los ingenieros de sonido, haciendo de esta una de las más espectaculares grabaciones operísticas existentes.

De los intérpretes es, sin duda, la Caballé quien se acopla mejor a su personaje, creando una «Liú» insuperable. Su gran estilo, línea y color de voz son las ideales para «Liú». Páginas como la inicial de «Perché un di nella reggia, m'hai sorriso»; su «filado» final en el «Signore, ascolta», amén de la delicadeza con que todo él está interpretado; su «Tu che digel sei cinta», sin olvidar el tan impresionante despliegue de «fiato» en su «Corre offerta suprema del mio amore», tras el cual viene la frase de «Turandot»: «Arrancadla el secreto», que más bien parece ser la orden de la Sutherland admirada por el mencionado «fiato». La soprano australiana no es en modo alguno una «Turandot» comparable a Birgit Nilsson; pero, ¿quién puede hoy cantar adecuadamente este «rôle»? Si bien ni el color ni el cuerpo de su voz nos parecen los ideales al papel, ni tampoco su caracterización de princesa más melancólica y trastornada mental que altiva y caprichosa, en conjunto hemos de reconocer que realiza una labor completamente congruente con sus posibilidades, por lo que globalmente puede incluso calificarse de positiva. Luciano Pavarotti es un «Calaf» lírico, a lo que no suele estar el público acostumbrado. Generalmente se piensa en un príncipe con voz oscura, un «spinto» o dramático, olvidando que Puccini escribió el papel pensando en Lauri-Volpi, y que si bien éste no pudo estrenar la ópera, lo hizo otro lírico, Miguel Fleta. El «Calaf» de Pavarotti está lleno de ímpetu y juventud en el carácter, en gran parte gracias a su fácil registro agudo, el cual tiene además el cuerpo suficiente para el «rôle». La mejor alabanza es que se sitúa al nivel de Bjoerling o Corelli en las versiones discográficas. Ghiaurov completa el cuarteto principal, ofreciendo un «Timur» de excepcional poder vocal, lo que, sin embargo, puede falsear el personaje en algún momento, aunque generalmente su versión carece de mácula. Entre los personajes secundarios destacan Tom Krause y Piero di Palma como «Ping» y «Pong».

De la presentación en «cassettes» hemos de alabar el completo libreto que se adjunta, la magnífica grabación, y reprochar el que no se haya distribuido mejor en las dos «cassettes», ya que en la segunda, de duración demasiado extensa, aparecen, al menos en la que hemos escuchado, dificultades de velocidad. Tres «cassettes», o una mejor distribución en dos, hubieran eliminado tal inconveniente.—G. A. R.

RECITAL

«Flirteo en rococo»: Canciones alegres y frívolas de Bousset, Fesch, Gürner, Graun, Hammerschmidt, Krieger, Rathgeber, Rousseau, Sperontes y Telemann.

E. Mathis, soprano. B. Kusche, barítono. F. Neumeyer, cémbalo. R. J. Buhl, violoncelo. Basf, 37 53312. 375 ptas.

Basf acierta en la mayor parte de sus publicaciones en España por una razón muy simple: la ausencia de competencia. En este disco, la originalidad temática es total: el producto ofrecido en esta ocasión tiene mayor interés sociológico que valor musical, pero el primero es más que suficiente para justificar su publicación. La portada, alemana, anota **Flirt in Rokoko**, mientras la traducción española se idealiza hacia **Idilio en rococó**. El diccionario de español ya asumió el vocablo «flirteo» como «simulacro de una relación amorosa por coquetería o puro pasatiempo», mientras que «idilio», definido como «coloquio amoroso», es algo bien distinto. Las 19 canciones incluidas son debidas a autores, en general, poco conocidos hoy (exceptuando a Telemann, Graun y Rousseau), mientras que alguno de ellos, como Sperontes (seudónimo de J. S. Scholze), fue famosísimo por sus canciones intrascendentes. Son casi todas ellas canciones sencillas, rebosantes de espontaneidad y picardía, y de textos casi en todos los casos sabrosísimos: algunas son realmente conseguidas. Edith Mathis y Benno Kusche las cantan (todas son a solo) con sentido del humor e ironía muy sutiles: la conocida soprano lírica de tan bella voz y el veterano barítono-bajo cómico resultan ideales para sus cometidos. Un verdadero lujo supone, además, para el sencillo acompañamiento la intervención del magnífico clavecinista Fritz Neumeyer, arropado por el asimismo espléndido «cellista» R. J. Buhl. La toma de sonido—con algunos años en su haber—y el prensado son irreprochables. Sólo la presentación es pobre, por la brevedad de los comentarios de piezas nunca oídas, y por no anotar los textos de las canciones, hecho que cada vez es menos disculpable.

Conclusión: Interés sociológico indiscutible. Interpretaciones ideales.—A. C. A.

«Navidad en Venecia»: Piezas vocales e instrumentales de G. Gabrieli. Motete de G. Bassano. Motete de Monteverdi. Solistas, Coro Monteverdi. The Philip Jones Brass Ensemble. Director, J. E. Gardiner. Decca, SDD 363. 225 ptas.

John Eliot Gardiner, el director, anota en los comentarios de la contraportada del disco cómo un personaje de la Embajada francesa en Venecia, llamado J. B. Duval, dejó constancia de la celebración de la Misa de Nochebuena de 1607 en la Basílica de San Marcos, explicando el carácter y la disposición de las piezas musicales tocadas y cantadas en aquella ocasión, aunque olvidando citar los nombres de los compositores. Conforme prosigue Gardiner, «la República veneciana tuvo en la música un valioso aliado de sus brillantes ceremonias, y en los miembros más pobres de esta sociedad mercantil estos festivales crearon la ilusión de participar en el esplendor del rico Estado».

Este disco ofrece piezas de tema directa o indirectamente navideño, que bien pudo escuchar Duval en aquella ocasión: dos piezas instrumentales y cinco vocales, con instrumentos acompañantes, de Giovanni Gabrieli; una «á cappella», de Giovanni

Bassano, músicos entonces afinados en San Marcos, y un canto sacro, asimismo con instrumentos, del que seis años más tarde pasaría a ser allí mismo Maestro de Capilla. Obras de gran interés, algunas bellísimas, en especial **Angelus ad pastores**, **Quem vidistis pastores**, **Salvator noster** y **O magnum Mysterium**, entre las vocales de Gabrieli, al igual que su **Sonata pian'e forte** para dos coros de metal, y la «cantada» **Exultent caeli**, de Monteverdi. Las adiciones instrumentales a las obras vocales, siempre inciertas, han sido resueltas por Gardiner con pleno acierto en su fusión o diálogo con las voces, así como su labor interpretativa es muy fiel a la época, y musical, evitando que estas obras resulten «antiguas», dotándolas de actualidad al conferirles vida. Los solistas vocales—los contratenores Charles Brett y John Angelo Messana, y los tenores Philip Langridge y Martin Hill—son notables, admirable el Coro Monteverdi, y espléndidos los instrumentos de soplo del Philip Jones Brass Ensemble. La grabación, del año 72, es impecable, estupenda, siendo, por tanto, muy de agradecer a Columbia que incluya discos tan significativos y tan bien grabados como éste en la serie Ace of Diamonds, actualmente la única serie barata española de auténtica clase y extensión.

Conclusión: Hermoso programa, del que acrecientan su interés la calidad de la interpretación y del sonido.—A. C. A.

«PIU PPPP...»

CARLOS KLEIBER (*Der Freischütz*, Premio Mundial del Disco 1974), ha terminado su primera grabación para EMI: **Wozzeck**, de Alban Berg. Sus relaciones con DG, sin embargo, están lejos de haber concluido; durante el presente año firmará para la Compañía alemana una nueva versión de **El Murciélago**. ¿Será posible que a ninguna de estas dos Empresas se le ocurra proponerle que lleve al disco su máximo caballo de batalla, **El Caballero de la Rosa**?

● Competencia entre italianos: RICCARDO MUTTI (EMI) y CLAUDIO ABBA-DO (DG) han completado para sus respectivas Casas nuevas grabaciones de **Macbeth**, de Verdi. Con Mutti, la New Philharmonia y Cosotto-Milnes en los papeles principales. Con Abbado, la Scala y Shirley Verret.

● Deutsche Grammophon sigue apostando por la ópera; otros dos proyectos: **La Traviata**, con Ileana Cotrubas y Plácido Domingo, dirigiendo Carlos Kleiber, y **Andrea Chénier** (Plácido Domingo y Sherrill Milnes), dirigida por... James Levine. Ya no es un proyecto, sino realidad de edición inmediata en Europa («pace» la Península Ibérica) la grabación de **Los maestros cantores** bajo la batuta de Jochum. Novedad grande en este álbum, el debut de Fischer-Dieskau como «Sachs»; novedad aún más grande, el de Plácido Domingo como «Walter». ¿Quién es «Eva»? la «Isolda» de Carlos Kleiber, Caterina Ligendza.

● ¿He dicho de Carlos Kleiber? También de Solti. Sí, no es un error: SIR

GEORG SOLTI ha vuelto a grabar **Tristán**, y ahora con la joven Ligendza y René Kollo en los papeles protagonistas. Y otra vez cuestiones de competencia, porque **Los maestros** de Jochum van a coincidir en su aparición con los de Solti (con Norman Bayley como «Sachs»).

● Solti parecía haber vuelto la espalda al mundo de la ópera tras su «idilio» con la Sinfónica de Chicago. Pero no es así; además de **Maestros** y **Tristán**, en los próximos meses aparecerán **Carmen**, **La mujer sin sombra** y **Las bodas de Fígaro**. Estas últimas, naturalmente, coincidirán con las de HERBERT VON KARAJAN en la fecha de publicación.

● Año Falla. Dos nuevas grabaciones de **El sombrero de tres picos** que habrán de editarse durante el año del centenario: la de JESUS LOPEZ COBOS con el Concert-

gebouw (Philips) y la de... PIERRE BOULEZ con la New York Philharmonic (CBS).

● Año Bayreuth. Otro nuevo **Anillo**, el de Pierre Boulez que se registrará en vivo durante el Festival. «Siegfried», será René Kollo; «Brünhilde», Gwyneth Jones; «Wotan», Theo Adam; «Siegmund», Peter Hoffmann, y parece seguro que «Alberich» **no será** Gustav Neidlinger.

● Una nueva **Canción de la Tierra**, la de Bernard Haitink con el Concertgebouw. Solistas: James King y Janet Baker (¡al fin!). Editora: Philips.

● Sigamos con Mahler: LEONARD BERNSTEIN estudia la posibilidad de una nueva grabación de otra de las **Sinfonías**, la **Sexta**, con motivo del concierto que va a ofrecer al frente de la Filarmónica Che-

ca en la ciudad natal del compositor, Kallischt.

● Otra posible coincidencia de álbumes, en este caso a trío. Las obras: los **Conciertos para piano y orquesta** de Beethoven. Las alternativas están formadas por Alfred Brendel-Filarmónica de Londres-Bernard Haitink (Philips), Alexis Weissenberg-Filarmónica de Berlín-Herbert von Karajan (EMI) y Arturo Rubinstein-Filarmónica de Londres (y van dos...)-Daniel Barenboim (como director) (RCA).

● DIETRICH FISCHER-DIESKAU trabaja en un proyecto que puede igualar en importancia a su integral Schubert en el campo del «lied» (que tanto éxito ha tenido en España en el año 2024), el conjunto de canciones de Robert Schumann. Su acompañante es Cristoph Eschenbach. **J. L. P. A.**

« J A Z Z »

SONNY ROLLINS: **The cutting edge**. MM 40-096S. Milestone-MARFER.

THE DUKE ELLINGTON ORCHESTRA: **Continuum**. Fantasy, M40-094, S MARFER.

DON ELLIS: **Haiku**. MPS, 3553630, BASF. VARIOS: **Por los cauces del «Jazz»**. Telefunken, DCS 15068/9. COLUMBIA.

De vez en cuando se editan cosas muy buenas en el mercado español. Una de ellas es este **Cutting edge**, del fabuloso «saxo» tenor Sonny Rollins, para mí el mejor después de John Coltrane y el único que heredó algo genial del desaparecido Trane. El disco está grabado en el Festival de Montreux de 1974, el 6 de julio exactamente. Tiene cinco temas: uno rítmico y reiterativo, que da título al plástico; dos baladas deliciosas: **A una rosa salvaje** y **Una casa no es un hogar**; otro muy «hard-bop», **Primer movimiento**, con un trabajo excelente del saxofonista al tenor y a la composición; y para el final he dejado la versión de 14:43 del «gospel» **Swing low, swing chariot**, maravillosa recreación del tema popular, y en el que interviene Rufus Harley a la gaita, dándole un toque exótico y pintoresco. Los mú-

sicos son: Rollins, S. Cowell al piano; Masua, guitarra; B. Cranshaw, bajo eléctrico; D. Lee, batería; Mtume, percusión, y el citado R. Harley.

● Si Rollins hace un genial disco de «jazz» moderno, la Orquesta de Duke Ellington lo hace de «jazz» clásico de gran banda. Muerto el Duke, su banda perdura; aunque muy mermada por otras muertes (Hodges, Sam Nanaton, J. Blanton, P. Gonsalve y T. Gleen), continúa manteniendo su espíritu y su obra bajo la dirección de su hijo Mercer. No entro en el oportunismo de la situación, sino en la calidad del disco, que titulado **Continuum**, es auténticamente una continuación de la obra del Duke. Un tema vale todo el disco, **Jeep's blues**, con un Cootie Williams altamente emotivo, y uno de los pocos miembros antiguos de la banda.

A Harry Carney le podemos escuchar en la última sesión, que hizo el 17 de julio de 1974, en dos temas: **Drop me off in Harlem** y **Blue Serge**. Los músicos mueren, pero el espíritu sigue; y si se hace fielmente, como Mercer, vale la pena que siga.

● Don Ellis, el de la trompeta de

cuartos de tono y los experimentos con ritmos raros, ha hecho un disco, donde a su herencia ecléctica de «jazz-man» ha unido las tradiciones de la música sinfónica, de las escalas exóticas no occidentales, etc. Así, puedes oír un «blues», y luego un cuarteto de cuerda, y luego música china, y... Todo ello para musicalizar unos poemas **Haikus**, muy bellos y sencillos. Cada uno valorará el disco según sus propios prejuicios. A mí me parece «intrascendente», pero agradable.

● Y para acabar, Dixie, ese estilo que crearon los blancos norteamericanos, imitando el auténtico «jazz» negro, y que luego se exportó a Europa. Ahora dos grupos alemanes, Abbi Habner Jazz Lips y Bruno's Salon Band; uno inglés, Chris Barber's Jazz Band, y otros dos americanos, George Lewis and his New Orleans All Star y Ken Coylers Jazzmen, nos hacen revivir las viejas glorias de los años 20, en un disco colectivo y en otro dedicado únicamente a la Banda del Salón de Bruno, estando este último grabado en directo en el Onkel pö's, de Hamburgo, club que vio nacer el «rock» alemán.—**J. M. L.**

YA
SALE

EL PRIMER CATALOGO ESPAÑOL DE DISCOS Y «CASSETTES» DE MUSICA CLASICA 1976

* * *

RESERVE HOY MISMO SU EJEMPLAR

* * *

P. V. P.: 200 PESETAS, MAS 20 PESETAS DE GASTOS DE ENVIO

* * *

PEDIDOS: RITMO. CALLE VIRGEN ARANZAZU, 21. MADRID-34

« ROCK » & « POP »

VIEJOS, PERO BUENOS... O NO TANTO

Efectivamente, este mes tenemos una serie de discos conteniendo un material que no es de ahora mismo y con una calidad que hace acertada su publicación. El primero es de un monstruo de la guitarra de «rock»: Johnny Winter. En este doble se unen los dos discos que le dieron a conocer en España. El **Live** y el **And**. Es decir, una de las mejores muestras del «rock & roll» de los setenta. Ese «rock & roll» que no estará muerto (aunque haya quien lo pretenda así) mientras pueda poner en tu tocadiscos a un guitarrista con la fuerza tremenda del albino cantando **Johnny B. Goode** o **Jumpin, Jack Flash**.

También se publican ahora, con el título de **Now**, los dos primeros LP de Ten Years After, inéditos hasta ahora. Tya fue uno de mis grupos favoritos en los últimos sesenta. Y aquí tenemos cómo llegaron al lugar privilegiado que ocuparon entre los grupos británicos de «Hard rock» y «blues». En estos discos, mejor que en ningún otro de estos artistas, podemos observar los principios de la técnica de Alvin Lee, que empezó tocando el clarinete a lo Benny Goodman y luego se pasó a la guitarra, con la que consiguió ser nombrado uno de los mejores, con todo merecimiento.

Keef Hartley fue batería de John Mayall en un par de ocasiones. Pero luego se «independizó» y formó sus bandas dentro del mismo «rollo» que «el papá blanco» del «blues». En España nunca se le consideró a la misma altura, pero a mí me gusta más en ocasiones que el blando Mayall. Para deshacer este entuerto en lo que queda, sale ahora una **Antología** doble de los siete discos de Hartley (cuatro publicados en nuestro país). La selección está bien hecha, y puede observarse la evolución de la banda y los grandes nombres que han pasado por ella (Gary Thain, Mick Weaver, Jess Roden, etc.).

Si te gustó Chicago, puedes disfrutar ahora de sus **grandes éxitos**, entre los que falta, por ejemplo, el **I'm a man**, pero están casi todas las que salieron en sencillo y se escucharon por todas partes. A mí nunca me gustó demasiado este grupo, y el disco me deja bastante frío, aunque sea número 1 en U. S. A. y todo lo demás a los que nos tienen acostumbrados..

Con el nombre de **Metamorphosis** sale una «cosa» que dicen es de los Rolling Stones. Algunos temas no conocidos y

otros que sí lo son. Pero casi todos ellos con unos arreglos de lo más «macarra», con orquestillas, coros celestiales y demás zarandajas. Yo, que siempre he sido stoniano hasta la médula, me he aburrido escuchando este disco, y hasta me ha costado «reconocer» alguno de los temas. (Por ejemplo, lo que se ha hecho con el **Heart of Stone** no tiene nombre.)—S. H. V.

LENNON, RASURADO

Recopilar las mejores canciones de John Lennon equivale a mostrar su ideología. La idea básica es **Da(r) una oportunidad a la paz**, que se repite al principio y al final. Luego está su visión del famoso polvo blanco, que le hace tener ojos saltones, y ningún lugar donde ir, en el **Pavo frío**, y, por supuesto, la utopía de un mundo mejor: **«Imagina** que no hay cielo, ni infierno debajo de nuestros pies. Imagina que no hay países, nada por lo que asesinar o morir; no es difícil, si lo intentas. Me dirás que soy un soñador, pero no soy el único, espero que algún día nos unamos todos y el mundo sea Uno). Idea que se repite en **Juegos de la mente**, **Sueño número nueve** y **Karma instantáneo**, y que en **Poder para el pueblo** exige la acción: «Decid que queremos la revolución; salgamos a la calle». La liberación femenina también tiene su hueco en **La mujer es la más negra del mundo**. Y la ruptura generacional de **«Madre, tú me tuviste, pero yo no te tuve. Padre, tú me tuviste, pero yo nunca te abandoné»**. El final es el famoso: **Feliz Navidad**, pero conjugado con **La guerra se acabó** si tú lo deseas.

Desde luego, la utopía del **Shaved Fish Lennon** es realmente palpable; pero acaso, «¿No es bonito **imagina(r)** a la gente viviendo la vida en paz, sin países, ni religión, ni posesiones? Me pregunto si puedes».—J. M. L.

BURDON SE DETUVO

¡**Alto!** es el nuevo plástico de Burdon. Con canciones cortas, muy agresivas, como de costumbre, y utilizando un compacto «rock» muy duro y «funky», típico ejemplo de la cultura del asfalto y la violencia que tan bien conocemos.—J. M. L.

RAY CON PAJARITA

Ray Charles ya no es aquel genio negro del «rock and roll», sino un típico producto

blanquecino de la más anodina industria comercial del disco. Y aunque intente escaparse a esto, grabando el fabuloso y protestón **Viviendo en la ciudad**, de Stevie Wonder, su voz suena a falsa cuando, tras de oírle decir: «El mundo está lleno de injusticias, hambre y calamidad», le ves en la portada con pajarita y con una corona (¿monárquica?).—J. M. L.

LA MANDARINA METALICA ES RICOCHET

Muy rico es el nuevo plástico del Sueño de Mandarina o Tangerine Dream, titulado **Ricochet**, y que dicen que está grabado en directo. Presenta dos caras diferentes: por la **a**, un tema reiterativo, machacando constantemente una breve frase musical; y por la **b**, lo mejor que he oído al Sueño mandarinoso en toda su discografía. Si la primera cara nos presenta un producto del más típico y machacón, rancio «Rock» alemán, la segunda es algo etéreo, espacial, flotante, con grandes invitaciones al viaje, y que es suave, relajado, bonito... Por otro lado, el disco lo asimilo con la **Mandarina Metálica**, perdón, **Naranja mecánica**, o **A clockwork orange**, por su frialdad comunicativa y lo alejado que se nos presenta el mensaje, aunque trate de hechos de ahora mismo, que vemos todos los días. El resultado: vomitoso en Kubric y delicioso y bello en la gente de Edgar Froese, llega por vías similares: el distanciamiento absoluto entre lo que se comunica y el receptor, pero admitiendo la contradicción de que éste es un sujeto activo. Por lo demás, afortunadamente, la Mandarina es más **Ricochet** que las notas de la **Novena** al sintetizador. Aunque siento que los alemanes podían haber metido un toque de distinción con el «camp» **Cantando bajo la lluvia**.—J. M. L.

THE ROTTERS' CLUB

Camino de Hatfield and the North, te vas a llevar una gran sorpresa. Su **Club de Rotter**, a pesar de lo «Kitsch» de la portada, es de un progresismo musical alabable en grupos de «rock». El atonalismo se mezcla con las formas estructurales del «rock», admitiendo incluso ciertas características formales de la Nueva Música. De todos modos, la tonalidad es básica en el «rock», y aunque Hatfield and the North quieran ampliarla, nunca se desmandran. Las letras son también muy intere-



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

DISPONEMOS DE UN GRAN SURTIDO EN GUITARRAS DE ARTESANIA DE TODOS LOS PRECIOS Y CALIDADES,
PIANOS DE TODAS LAS MARGAS E INSTRUMENTOS Y LIBROS PARA LOS COLEGIOS.

Enviamos contra reembolso de su importe, sin gastos de envío, todos los discos que nos soliciten.

OFERTA DE ESTE MES

La Bohème. Dos LPs. EMI, S-15300673/4. Beniamino Gigli, Afro Poli, Lucia Abanese. Profesores de la Orquesta y Coros del Teatro de la Scala, de Milán. Director, Berrettoni. PVP.: 500 pesetas.

LISZT: Poemas sinfónicos. Cinco LPs. PHILIPS, S-OEL-052. Filarmónica de Londres. Director, Bernard Haitink. PVP.: 1.500 pesetas.

Música rusa. Cinco LPs. PHILIPS, 6747129/05. Dirige Igor Markevitch.

HAENDEL. Tres LPs. PHILIPS, 5-OEL-030. **12 concierto grosi**, op. 6. English Chamber Orchestra. Director, Raymond Leppard. PVP.: 900 pesetas.

SCHUMANN. Tres LPs. Deutsche Grammophon, 1-OEL-300. **Sinfonías y Oberturas. Genoveva, Manfredo**. Orquesta Filarmónica de Berlín. Dirige Kubelik. PVP.: 1.000 pesetas.

santes. El resumen es un disco ampliador de la conciencia musical; no en el plan espacial de la Mandarina, ni tampoco en el clásico del grupo que viene debajo, sino intermedio.—J. M. L.

LA LUZ CLARA DE LA SINFONIA

Hacer una **Sinfonía** «rock» es algo imbecil, pues no tiene sentido. Los postulados socio-estéticos de ambos estilos son irreconciliables. Algunos horteras, como Wakeman, han hecho «rock» clasisizado, pero esto, aparte de «démodé», es algo curioso y que podía haber salido bien. Sólo la ineptitud del teclista inglés fracasó. Teddy Bautista hizo algo positivo con Vivaldi. La idea puede ser válida si se tiene Genio, o Ideas, como Vikky. Ahora, hacer una **Sinfonía** sin una estructura formal de cuatro movimientos, con uno inicial de dos temas... etc..., es algo ¡increíble!, porque, o no se llama así, o te están engañando. y eso hacen Clear Light con su plástico: se han unido unos músicos y con instrumentos «rockers» han empezado a hacer un «collage» extraño y aburrido de temas, configurándolos en forma de «suite» y dotándolos de cierta grandilocuencia (menor que la de Wakeman o Moody Blues), y sólo por eso y por utilizar formas provenientes de la música clásica lo llaman **Sinfonía**.—J. M. L.

EL REY LOCO

Little Richard en directo, en un pequeño club, con pequeña banda que incluye metal. Sus grandes éxitos **Lucía, Tutti frutti, Long tall Sally**, etc., y, por supuesto, su voz, sus fanfarronadas a lo Legrá (eso de «Soy el mejor», «El único», «El rey...»), pero, ante todo, su ritmo trepidante y su garra.—J. M. L.

TAJ MAHAL, DEL «BLUES» AL «REGGAE»

Con todo lo que ello significa. Su **Music keeps me together** es uno más de los discos «calientes» editados en nuestro país. Tiene algún tema como muy «swing», pero, en general, los orígenes negros quedan oscurecidos por las nubes de la sofisticación, a pesar de los buenos músicos que intervienen.

SIMPLEMENTE, BOB DYLAN

Que sería la mejor «definición» posible para su **Désiré**. Recuerdo los grandes titulares de la prensa musical inglesa cuando salió **George Jackson**: Dylan vuelve a la protesta. Si no estuviera muy gastado, podría volver a usarse. Pero, aparte de las letras de denuncia, amor, o descriptivas de cualquier parcela del universo dylaniano, la música también tiene su interés en este disco. Las raíces «contry» se abren a todo tipo de influencias. Desde el corrido hasta los ritmos africanoides. Todo ello aderezado por el sorprendente violín de Scarlet Rivera. El tema que abre el disco, **Hurricane**, es una auténtica maravilla, llena de fuerza y rabia contra ese país «donde la justicia es un juego». Por el resto del álbum desfilan Buda, Ginsberg, las chicas

guapas de Mozambique, Isis, o los paseos por el valle. Y todo ello con un «sabor» como el de los mejores tiempos del «Movement» americano.—S. H. V.

RITCHIE BLACKMORE'S: **Rainbow**. Oyster, 1 J 064 96787, EMI.

FOCUS: **Mother Focus**. Polydor, 23 10 408.

GEORGE HARRISON: **Extratexture**. Apple, J 064-05 952, EMI.

BLACK SABBATH: **We sold our soul for rock'n'roll**. Vértigo, 63 66 116, Fonogram.

CURVED AIR: **Midnight wire**. BTM, BTM 1005, RCA.

CLIMAX BLUES BAND: **Stamp album**. BTM, BTM 1004, RCA.

GRACIAS, BLACKMORE

La única forma de comunicación que nos es asequible entre R. Blackmore y nosotros es el «rock'n'roll». Sobre el sinuoso trazado de esta vía podemos alcanzar una serie de gozosas vivencias, que muchos no esperaban tras la disolución camuflada de Deep Purple, «robot» viviente de algo que pasó. A raíz de esta premisa y durante tres cuartos de hora vas a poder oír cómo la aguja de tu giradiscos desgrana todos los secretos de este viejo zorro del «rock».

Amuleto precioso es la palabra Rainbow para los discos sobre los que se imprime; el arco iris es para este guitarrista la entrada triunfal sobre el mundo de la música, más ágil y preciso en sus formas, con un estilo muy depurado y nada reiterativo. Blackmore nos ha hecho un bonito álbum de «rock'n'roll», en el que no faltan esos dos temas para «tomar aire», que le dan acento a la obra.

FOCUS, PASO

Va a tener que pasar un buen rato si es que no has visto primero la portada del disco, para que reconozcas a Focus. Descuida, que sus primeras canciones no van a romper ningún cristal; lógica conclusión es la de que el disco agrada a todos aquellos que no gustan de las estridencias de la música moderna y prefieren recrearse en la calma creativa de mentes bien sentadas. Sólo la cuidada técnica de J. Akerman brilla de por sí, y tampoco es que haga grandes esfuerzos. Disco muy clásico, en el que no es difícil reconocer la influencia de algún tema de Bach y la evocación nostálgica de Frank Pourcel que tiene el nuevo Bert Ruiter. ¡Ah!, un detalle: la censura en la portada.

HARRISON DE NUEVO

No creo que los dos mil millones que han ofrecido a Los Beatles por su momentánea reconciliación sirvan de mucho al desarrollo de la Música. Supongo que la nostalgia de los ratos felices que han hecho pasar a tantas gentes será suficiente razón para que el éxito esté asegurado; pero el inicio de una carrera musical en el actual punto de evolución al que ha llegado la música dejaría en una oscura mediocridad su obra; así, si escuchas el disco de G. Harrison te das cuenta de que está totalmente desfasado, y que aparte de su tema estrella las canciones se repiten con una monotonía desoladora.

BLACK SABBATH, RECOPIACION

B. Sabbath es un grupo vomitivo para la crítica; se les tacha de pretenciosos, impactivos y efectistas; de fríos y poco intelectuales, como si el «rock» fuera patrimonio exclusivo de una minoría intelectual o movimiento «elitista» en el que el refinamiento y la sabiduría fuesen marcas de garantía. A saber, o haber oído, que este tipo de música tiene una honda raíz popular en su nacimiento y desarrollo, pudiendo triunfar dentro de él toda clase de desviaciones y tendencias. Pues bien, la música «negra», al igual que los filmes de terror, es una de ellas, y si hay un máximo representante a lo largo de su dilatada evolución, estos son Black Sabbath, sin menosprecio para D. Alice Cooper.

We sold our soul for r&r es una recopilación de temas estrella de los Lps del grupo. A medida que el disco avanza vamos viendo cómo la música crece y se agiganta, se hace más sólida y compacta, aunque quizá peca la excesiva carga de los temas de la primera época, en detrimento de los de los últimos discos. Es la música del subconsciente, los sueños y la imaginación, totalmente freudiano.

¡ESA VIEJA AMERICA!

Como onda reflejo de su doble concierto londinense aparecen publicados en nuestro mercado dos estupendos discos de la música para la libertad de América.

Curved Air, Tot Tuna, la Jefferson, etc., son seguramente una síntesis musical de uno de los conceptos de vida más significativos en la historia del Norte de América: la lucha de sus minorías, los que no buscan ni quieren el imperio ni la dominación, realizando su música en función de lo que proyecta la vida interior del país; así no hay barras ni estrellas, conciertos en Vietnam ni apologías de grandeza.

Curved Air gira bien; banda eléctrica llena de encantos y matices, sencilla en su quehacer, recorta los temas con una línea cálida y suave, al mismo tiempo que da un cuerpo sonoro en su música, función de los instrumentos de cuerda, guitarra y bajo, junto al soporte rítmico de la percusión. El elemento melódico va constituido por su cantante femenina y el violín de Darryl Way. Grupo con el encanto de la luz californiana, quizá sea uno de los últimos vestigios de todo el mundo «flower» de la costa Oeste.

Climax Blues Band son el estilo Chicago, menos metálico y más «blues»; su disco, sin llegar a ser un disco para el «top», es una grabación conseguida y bien medida, que llena de alegría y optimismo, con temas de empuje y fuerza, aunque quizás le falte ese «ángel» que hace de los grupos un «top-star». El disco es fundamentalmente instrumental, creando un primer plano de batería sobre el que improvisan piano y guitarra en una serie de desarrollos un tanto desvirtuados y sucios. A veces encontramos pasajes que pecan de ingenuos y desgarbados, situando el principal defecto en la poca garra de la voz, que, a Dios gracias, aparece en pocas ocasiones. Es la Climax un grupo que no acaba de encontrar ese sitio concreto donde moverse, y es que, a mi entender, le hacen demasiadas concesiones al «rock», siendo el «blues» donde mejor trabajan.—R. SG. O.

Sr. D. José Miguel López:

Muy señor mío:

En relación con su contrarréplica a mi escrito sobre el libro **Técnica del Contrapunto**, es necesario que haga unas puntualizaciones y dé por terminado este asunto.

Primera. Que el actual Director del Conservatorio Superior de Música de Valencia, al que usted trata de involucrar, es completamente ajeno a este asunto. El Director del Conservatorio puede o no ser compositor; debe ser, eso sí, según la vigente legislación, catedrático numerario. Este es un asunto estrictamente personal de Amando Blanquer, docente del Conservatorio que, en el año 1968, cuando ni siquiera pasaba por su imaginación que algún día podría desempeñar ese honroso cargo, con una ayuda de la Fundación Juan March y con la experiencia acumulada como profesor de la asignatura, redactó el libro **Técnica del Contrapunto**.

Segunda. Que en mi carta de réplica no trataba a usted de hombre «joven e impulsivo». Esto podrán comprobarlo quienes deseen releer mi escrito. Estas palabras las manifesté, privadamente, a D. Fernando Rodríguez del Río, Director de RITMO, alegando que personalmente no le conocía, y es absolutamente cierto, y que por el estilo de su escrito me daba esa «impresión». Creo que usted no debió tener acceso a esa impresión, porque la expuse, privadamente, a otra persona, y si la conocía no debía hacer uso de ella manipulándola a su antojo.

Tercera. Que el actual Director del Conservatorio Superior de Música de Valencia y Amando Blanquer están muy lejos de sentirse ofendidos o molestos

con usted; doy fe de ello, entre otras cosas, y cito tan sólo una de ellas, porque todavía no ha hecho crítica alguna del libro de Amando Blanquer; a lo sumo, ha expuesto un corolario de palabras fofas y hartas sabidas. «Opiniones han de haber según la medida y el rango de cada alforja», decía un amigo. El que usted quiera representar el paped de ese ser imaginario que tanto asusta a los niños, o el que quiera tomar la siesta con una «wattussi», pongamos por caso, es problema suyo. Su responsabilidad como crítico, o periodista, es la de objetivar; es decir, preocuparse de si aquello que trata es útil y necesario. Si usted mismo reconoce que los estudios de contrapunto clásico son necesarios en la formación del futuro compositor, ¿a qué viene esa resistencia contra mi libro? Diríase que le ha molestado. ¡Pero, hombre, si el sol sale para todos!

Ya lo ha dicho recientemente D. Salvador de Madariaga refiriéndose a la vida española: «Hay que manejar asuntos y no personalidades», querido amigo.

Atentamente le saluda,

AMANDO BLANQUER

FERNANDEZ - CID, Antonio: **La ópera**. Biblioteca Cultural, número 38. 156 páginas, 45 pesetas.

Cinco capítulos: «La ópera en el tiempo», «Grandes en la historia de la ópera» (el más largo de todos), «La ópera en España», «Compositores-Operas» y «La ópera: presente y futuro» componen este breve libro de la Colección Biblioteca Cultural RTVE. Nombres y más nombres es la temática del libro: una visión histórica de la ópera a través de la biografía desenfadada

de los compositores más importantes de cada época. Relación que también incluye nombres nacionales. El cuarto capítulo es una breve reseña de los nombres que antes no han cabido. Sólo el último es de opinión, y ocupa dos páginas y cuarto de texto. La conclusión es optimista, y el estilo realmente bueno. Libro, pues, introductorio y pensado para la lectura de grandes masas, que no tienen porqué ser doctas en la materia.—J. M. L.

LIBROS «ROCK»

Conversaciones con el «Rock». Tomo I. Ayuso Akal, Editores. Expresiones, serie Música. Madrid, 1975.

Se publican en este libro una serie de entrevistas hechas por la famosa revista **Rolling Stone** en los años 1967 y 68. Es decir, cuando la revista mantenía aún su independencia de la industria yanqui; este proceso viene bien explicado por el prólogo de Diego Manrique. Resulta interesante leer las opiniones, musicales o no, de algunos de los protagonistas del «rock» en aquellos años. La admiración a *mericana* de Clapton, la postura de Ravi Shankar ante la juventud americana, los gustos y los proyectos de Mike Bloomfield, las narices de Townsend y la gestación de **Tommy**, la mente poética de Jim Morrison, la sátira utópico-política de Zappa, la situación de Jagger..., y algunas cosas más, contadas en un lenguaje ameno y accesible, que en algunos casos nos ayuda en el siempre constructivo proceso de desmitificar a algunos «ídolos» o de ver a otros en su totalidad de personas. La única traducción que he podido comparar (Mik Jagger) tiene un buen nivel. A pesar de los años transcurridos, me pare-

ce totalmente acertada su publicación, porque en muchos aspectos aún vivimos de los retazos de aquella época.

Lennon recuerda. Ayuso Akal, Editores. Expresiones, serie Música. Madrid, 1975.

Con este título y una portada «rockanrolera» tenemos ocasión de conocer cosas interesantes sobre Lennon y ¡cómo no! Los Beatles. Y si antes hablaba de desmitificación, aquí llega a un punto más elevado. Inglaterra, América, Yoko Ono el Mahara-shi... En 120 páginas Lennon pasa revista a muchas situaciones, que sin duda modificarán un tanto tu idea sobre los ídolos de los sesenta, si aún los sigues considerando así.

BERTALOTTI: **Cincuenta y seis prácticas de Solfeo.** Editio Musica Budapest, 1975. (91 páginas.)

Publicado por primera vez en 1744, estas **Prácticas del Solfeo** constituyen un elemento básico y fundamental en la literatura de la pedagogía solfística.

Adaptada por Manuel Angulo, la versión española es fiel seguidora de la edición de 1947 de Editio Musica. En ella se utilizan las siete claves y cuatro bemoles o sostenidos en la armadura de la clave, y el orden de los ejercicios es de menor a mayor dificultad. Estos están escritos en dos claves diferentes, y los seis últimos incluso en tres.

Por su importancia histórica y por la calidad de los ejercicios, estas **Prácticas** no son unas más entre todas las que existen para la enseñanza del Solfeo, sino que, aparte de un documento importante, son unos ejercicios muy válidos para la actualidad.—J. M. L.

Muy señor mío: Acogiéndome al derecho de réplica (art. 58, Decreto 746/1966, Ley Prensa), desearía tan sólo puntualizarle un punto que parece desconocer su —como él mismo se define— «joven, impulsivo y periodista» colaborador José Miguel López, en un artículo de su último número.

Dicho señor parece no entender que «música popular» (tal y como en Monsalvat venimos entendiéndolo) no tiene nada que ver con «música pop». La música popular nace del pueblo, y directamente, y sólo más adelante, para difundirla, se comercializa y reproduce para deleite del aficionado: así, la música popular sudamericana, o la de cualquier país europeo, o los mismos «chansonniers», etc. Tal música responde a unas exigencias y de desarrollo según unos cauces naturales, sinceros, humanos. La música «pop», por el contrario, no sale del público, sino que responde a claros condicionantes económicos y de mercado, por los que acaba imponiéndose a ese mismo público.

No negaré a su colaborador que el acceso a la

fama de los más destacados cantantes «pop» no se realiza a través de muy bien orquestadas campañas propagandísticas, tras las que se esconden —como salta a la vista para todo observador medianamente inteligente— intereses financieros importantes. La música «pop» es, pues, un instrumento más del alto capital para mejorar unos ingresos y, sobre todo, para abrir nuevos mercados. El constante cambio de la canción de moda y de los mismos cantantes de moda son buena muestra de la necesidad de renovar constantemente las necesidades para mantener la producción. No soy yo, sino alguien tan poco sospechoso de partidismo como el antiguo «beatle» John Lennon, quien en un último libro ha desenmascarado el mito que eran Los Beatles. Entre otras muchas afirmaciones sin desperdicio, su colaborador podría leer aquella: «Estoy harto de todos esos «hippies» agresivos o lo que sean, la generación de ahora... Te vienen a la puerta con el símbolo de la paz y quieren dar unas vueltas a la casa o algo así, como si fueran los viejos admiradores de Los Beatles. Se ima-

ginan que lo saben todo porque tienen el pelo largo, y eso me pone malo. Estoy harto de ellos; me dan miedo. Una panda de maniacos con el símbolo de la paz a cuestras».

Con lo poco que he podido escribirle, espero que su colaborador comprenda que si música clásica y música popular pueden caminar juntas, pues ambas nacen de la misma sensibilidad de sus creadores (sean compositores aislados o pueblo anónimo), la música «pop» responde a una necesidad pasajera llevada por condicionantes de mercado, y en cuanto deje de ser rentable para determinados estamentos de clase dejará de existir. La mayor prueba de la diferencia reside en que las primeras duran por encima de los cambios de modas, mientras que la última varía con el paso del tiempo, y varía con rapidez: porque lo que nace acunado por los condicionantes del momento se olvida fácilmente —tan fácilmente como surgió— en cuanto ese momento cambia.

Agradeciéndole la publicación de esta carta, atentamente, José Manuel Infiesta.

NUEVAS SERIES DISCOGRAFICAS

— Pauta es una idea de Ariola, y en ella entra todo aquello que puede fomentar el cambio a través de la canción popular. Los estilos son muy diversos, y van del flamenco moderno de Manuel Gerena o Manuel Soto "Sordera", al más tradicional de Antonio Mairena; los cantautores, catalanes como María del Mar Bonet, o castellanos como Luis Eduardo Aute, Julia León o Rosa León; los grupos que hacen progresar, bien la música, como Fusion; las letras y las armonías vocales, como Aguaviva, o la estructura de la canción en sí, como Eclipse & Carlos Oroza.

— Raíces es idea de Zafiro, que tradicionalmente se ha volcado por la producción nacional, y que ahora, siguiendo esta línea, ha lanzado unos magníficos discos de flamenco, entre los que destaca el de Antonio Núñez "Chocolate", con un duende realmente "jondo". El productor de la serie es Manuel Barrios, y el resto de los discos editados hasta el momento son: Juan Mesa, a la guitarra flamenca solo; Jesús Heredia, acompañado por José Cala "El poeta", y Pepe Montaraz, con el citado Cala y Pedro Bacan a las guitarras.— J. M. L.

MÁS FLAMENCO

No es que el flamenco renazca, es que se ha extendido mucho entre la juventud. Y aunque ésta todavía no sabe distinguir muy bien ni los estilos ni el proceso evolutivo del cante, lo

cierto es que, como demanda discos, el mercado se los ofrece. Antonio Fernández Díaz "Fosforito" tiene nueva obra en Belter, y ya que está de moda eso de la apertura, afirma: "La verdadera razón del "cantaor" está en su necesidad de expresar sus vivencias y problemas. Todos tenemos nuestra razón de ser, de estar y de expresar libremente nuestros pensamientos"; y luego: (el "cantaor") "perfecto es aquel que sale con la verdad por delante. Esto es, que da el corazón a cada momento, sin escatimar esfuerzo, con un conocimiento y dominio de la técnica y una dolencia sensitiva".

Mientras, Manuel Gerena anuncia la inminente publicación de su segundo libro de poemas, por supuesto que si la Autoridad lo permite, cosa difícil, a la vista de las nuevas dificultades por las que atraviesa el "cantaor" (Su libro anterior está publicado en Ediciones de Bolsillo; ver crítica en RITMO, núm. 455).

Y para terminar con el flamenco, dos cosas más: anunciar que ha aparecido el tercer volumen de Formas del cante, de Manolo Sanlúcar en CBS, y dar la dirección de la revista Flamenco, boletín de la tertulia flamenca de Ceuta, que mensualmente aparece en esta ciudad, con un total de cincuenta páginas y muy buenos artículos de actualidad flamenca. Hela aquí: Tertulia Flamenca de Ceuta. Calle González de la Vega, número 8. Apartado 344. CEUTA. Todo sea por el único género popular y folklórico nacional que parece ser tiene ganas de ponerse concorde con los nuevos tiempos de cambio que vivimos.—J. M. L.

DE NUEVO ZAJ

Parecen lejanos ya los tiempos en que ZAJ armaba sus cuasi mítines en el Instituto Alemán madrileño. Su concepto de música, antimúsica o como se le quiera llamar revolucionó el ambiente de los últimos sesenta, y ahora de nuevo Juan Hidalgo y Walter Marchetti han hecho acto de presencia y de provocación en los escenarios y plazas nacionales, con una actuación el día 6 de febrero, en el Colegio Mayor Santa María del Espíritu Santo, en donde interpretaron - parodiaron dos cosas (obras): Tamaran y Jaimerais jouer avec un piano qui aurait une grosse queue. Por cierto que John Cage cita al grupo español, en un reciente ensayo suyo, como uno de los más ingeniosos del raquíptico panorama europeo.—J. M. L.

ORGANO EN LA MARCH

La Fundación Juan March es una de las pocas entidades que prestan atención a la Música. Sus ciclos son un buen ejemplo de lo que un Conservatorio actualizado podría y debería hacer para educar la sensibilidad y acrecentar la costumbre del concierto. El último que se ha celebrado es de "Música española para órgano", y los intérpretes han sido: R. G. de Amezúa, F. Chapelet, M. Torrent, J. E. Ayarra y José Rada. Su duración: del 14 de enero al 11 de febrero, y los autores elegidos, desde los antiguos Mudarra, Correa de Arauxo o Casanovas, hasta los modernos Balada, Raxach, Barce o Sardá.

Y hablando de la March, el nuevo Secretario del Departamento de Música, en sus vertientes de estudios y creación, es Cristóbal Halffter, quien sustituye a Francisco José León Tello. Estos puestos son trianuales.

Entretanto, siguen los Conciertos para jóvenes, que precedidos por una charla de Federico Sopena, durante el mes de febrero han tenido como protagonistas a Manuel Carra y Cristina Bruno, y en el de marzo a Pedro Espinosa.—J. M. L.

MESSIAEN, CONDECORADO

Pierre Boulez entregó a su profesor la Medalla de oro de la Royal Philharmonic Society, tras el estreno en el Reino Unido de la última obra de este compositor, titulada Des canyons aux étoiles. Asimismo Oliver Messiaen ha sido nombrado Miembro Honorario del Royal College of Music.

CENTRO INTERNACIONAL DE DOCUMENTACION LIRICA

París posee desde ahora, además de la biblioteca del Palacio Garnier, un nuevo punto de encuentro para los aficionados al "bel canto".

Se trata de un Centro Internacional de Documentación Lírica que acaba de abrir sus puertas en la rue de la Gaîté, en el distrito número 14. Patrocinado por Jean Giraudeau y Gabriel Bacquier, consta de varias salas de reunión, un restaurante y un despacho, donde los melómanos podrán reservar sus localidades para los festivales franceses o extranjeros. En sus tres plantas, el edificio alberga igualmente una discoteca y una librería.

GIRA DE GUITARRA FLAMENCA DE CARLOS MORALES

Un merecido éxito de público y crítica ha conseguido el joven concertista de guitarra flamenca Carlos Morales en su última gira por tierras levantinas. Un público conoedor y una crítica exigente —no olvidemos que de la Escuela de Levante han salido grandes maestros de la guitarra clásica y flamenca—, a los que había que ofrecer calidad y seriedad en el programa, ofrecieron ostensibles muestras de aprobación y agrado.

Carlos Morales, con un temprano sentido de la más genuina responsabilidad artística, sabe llegar al auditorio sin tener que recurrir para ello al flamenco comercial y fácilmente pegadizo. Los caminos trillados, que sólo buscan su mejor acomodo en la melodía regalona, son hábilmente evadidos por la estética musical de este intérprete. Sabe el concertista ponerse al abrigo de presiones, tendencias y modas. Respe-

tando al máximo los ritmos básicos de la guitarra flamenca, logra, a través de falsetas ricas en musicalidad y modulación, unos resultados, en conjunto, de gran calidad.

En su programa, que incluye doce estilos diferentes, Carlos Morales muestra una amplia panorámica de la estructura musical de la guitarra flamenca. A lo largo de estas doce posibilidades expresivas de peculiar factura, poseedora cada una de ellas de sus propias tensiones rítmicas y melódicas, se penetra en un programa variado y dinámico, revelador de una técnica y una pasión que son testimonios vivos de un arte que, fuera de toda disquisición conceptual, tiene una poderosa identidad.

Lamentablemente, la guitarra flamenca, en nuestro presente musical, se ha visto amenazada por la peligrosa categoría de la popularidad; esto, como suele suceder, a costa de autenticidad y cali-

dad. Un falso e irresponsable sentido de la difusión no ha hecho más que precipitarla en el enagenante ámbito de una rápida comercialización. Estamos, pues, ante la curiosa paradoja de un arte amenazado por su propia difusión.

Carlos Morales, pedagogo, enriquece su programa de guitarra flamenca culta con otra cualidad que, a más de la de intérprete, ennoblece este arte, marginal para algunos. Todas sus interpretaciones, siempre que ello es viable, van precedidas por breves aclaraciones alusivas a los orígenes y particularidades de los distintos toques. De modo tal que el oyente lego se inicia así no en una esquemática sociología musical, sino en una justa relación entre lo histórico y lo artístico. Los específicos valores musicales de la guitarra flamenca no pretenden justificarse por un conjunto de razones sociales, aunque no desconoce

estas razones para mejor definirse. Carlos Morales nos conduce con su palabra moderada y el gesto contenido a un conocimiento polivalente, profundo, de su arte y su contexto. Esta última gira del concertista sevillano, una más en el amplio recorrido que hace en estos momentos por las diversas entidades españolas, ha incluido las Aulas de Cultura de las Cajas de Ahorros de Villena, Alicante y Cartagena. Incluyó también este reciente itinerario al Conservatorio Superior de Música de Murcia, a través de la Asociación de Amigos de la Música, patrocinado por la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural. Una vez más el público se ha beneficiado de la presencia reivindicadora de Carlos Morales y su arte; una vez más, Carlos Morales ha confirmado que su ejecución es una muestra de puro y genuino flamenco.—PIO E. SERRANO.

MADRID

Una importante efemérides ha sido celebrada por la Orquesta Nacional de España: su concierto dos mil, desde que se iniciaran sus actividades, en 1942, siendo Comisario general de la Música el maestro Joaquín Turina, Secretario general Federico Sopena y Subsecretario de Educación Nacional Jesús Rubio García-Mina, artífice de la fundación de nuestro más representativo instrumento musical, que tuvo su refrendo siendo Ministro del citado Departamento José Ibáñez Martín.

Con tal motivo, el Ministerio de Educación y Ciencia ha otorgado la medalla de oro en las Bellas Artes a la agrupación y sendas de plata a los fundadores que todavía permanecen en activo, en número de catorce instrumentistas, a la cabeza de los cuales se encuentra el actual concertino, Luis Antón. Tanto el acto de imposición de distinciones como el concierto contaría con la inestimable presencia de la Reina Doña Sofía, quen se mostró con su especial sencillez, desprovista de todo protocolo, y expresó el deseo de estrechar la mano a cada uno de los profesionales, los cuales han hecho entrega a los Reyes de una fotografía (a todo color) con la firma de sus miembros, incluido el titular. En nombre de todos, el flauta Carreres pidió a la Soberana que accediera a ser Presidenta de Honor de la Orquesta Nacional de España, distinción que la Soberana aceptó emocionada y complacida, ya que ella ha sido y es su más destacada «fans» siempre que los compromisos y ocupaciones le permiten acudir a su palco del Teatro Real. Lo mismo ocurre con el Rey Don Juan Carlos, quien procura compaginar sus compromisos de Estado con la Música. Arte del que es gran aficionado.

Para este programa 2.000 (número redondo e importante) no se vio una localidad vacía, y en él se incluyó la **Missa in tempore belli**, de Haydn, que tuvo como solistas a Carmen Bustamante, Antonio Blancas, Tomás Cabrera y Evelia Marcote (citados por orden de destacada interpretación), a lo largo de la primera parte de la sesión. En la segunda, estupenda lección a cargo de Alicia de Larrocha, con las **Noches**, de Falla, destacando su claridad, técnica y musicalidad, que permitió a nuestra concertista recibir el más cálido homenaje de la tarde, con varias salidas al estrado. Por último, la segunda «suite» del **Dafnis y Cloe**, de Ravel, lo más destacado en la labor del maestro titular, Rafael Frühbeck, con un impecable acompañamiento en Falla. Su batuta estuvo firme a lo largo de toda la segunda parte, y fue merecedor de la acogida cálida del auditorio del Real.

El escaso espacio de que dispongo me impide hacer dedicar un comentario más

amplio a los distintos programas que la Orquesta y Coro Nacionales de España vienen realizando a lo largo de su ciclo con la dirección de hombres de escaso relieve, que no merecen demasiada atención, si bien hay que señalar la absoluta entrega de ambos conjuntos, que sólo pueden hacer lo que se hace, pues la mentalidad y el genio de los «invitados» no da para más. Alguno de ellos no justifica que se le concedan dos programas en semanas consecutivas, mientras nuestros jóvenes directores esperan «turno» para que se les dé esa oportunidad a que tienen derecho y el presupuesto no se resienta (económicamente hablando). El sistema que la Orquesta Nacional lleva para invitar a los directores que han de ponerse a su frente es totalmente erróneo, y así nunca se podrá contar con la presencia de una batuta importante. Ahora todos son medianías, con una personalidad menor que nuestros Spiteri, Pirfano, Alcántara..., o bien aquellos que al otro lado de nuestras fronteras vienen realizando una importante labor creadora y son desconocidos en nuestro suelo: Max Bragado, por ejemplo. De los centenares de maestros que ya han pasado por el atril central de la Orquesta Nacional Española, ¿cuántos deberían haber pagado por dirigir en lugar de cobrar por sus actuaciones? ¡Bastantes, por desgracia para el sufrido aficionado!, ese que tiene que madrugar, hacer sus colas y luego soportar programas anodinos.

LOS PROGRAMAS DE LA SINFONICA Y CORO DE LA RADIOTELEVISION ESPAÑOLA

Para hacer la debida justicia, englobando todas las actuaciones de la Sinfónica y Coro de Radiotelevisión Española, podrían pasarse por alto algunas deficientes actuaciones de principales batutas que tampoco añaden nada especial en contrapartida de nuestros maestros; pero existe un dato que no puede darse por silenciado y éste es la programación interesante que se nos ofrece cada semana, en ocasiones con obras de infrecuente inclusión en los repertorios habituales. Así, el estreno de la **Sinfonía** de Berio, que escogió Odón Alonso, junto con el **Concertino** de Bacarisse, éste con Yepes de solista y aquella con la colaboración del Swingle II, o el homenaje rendido a Pablo Casals, incluyendo una página de nuestro violonchelista, además de aquellas otras de Schubert, Strauss y Brahms que le eran tan queridas, con la colaboración de artistas patrios: José Luis García Asensio, Pedro Corostola, Emilio Mateu..., con Enrique García Asensio al frente del conjunto, sacrificando lucimiento e interés personal puestos

al servicio de la Música y con páginas que se interpretaban por vez primera en la Sinfónica de la Radiotelevisión Española.

La mayoría de las ocasiones se incluye la obra española. Unas veces en estreno absoluto; otras, en reposición esperada y suspirada por los melómanos; pero también se programan obras extrañas de valor bien patente, y que están muy lejos de ser habituales en los repertorios. Ello supone un gran esfuerzo para nuestra agrupación televisiva, que casi cada semana «estrena» composición, y ello supone un esfuerzo impagable, el cual debe ser aplaudido por todos, no sólo por el público, sino por el crítico, que lo hace con verdadera satisfacción, destacando el hecho evidente y constatable por todos. No puede ocultarse el retraso de las **Cinco melodías sobre textos de Paul Valéry**, que se estrenaron en Barcelona (1973), o el Debussy de **La demoiselle élue**, el Fauré de la **Balada para piano y orquesta**... Así nos acercamos a una nómina importante, permitiendo que se agoten las localidades y el crítico sufra un acoso por parte de los amigos y amantes de la Música para tener ocasión de escucharlas. Mientras, muchas localidades del «corte oficial» (del Teatro Real) permanecen vacías una y otra semana, en señal de mal gusto por parte de los interesados. Ya se ha censurado esta circunstancia en más de una ocasión. Es incomprensible que en las taquillas se haga exhibir el cartel de «No hay localidades», y una parte de público se vea «condenado» a no poder entrar y ocupar esas localidades que la indiferencia, la falta de interés, la incomprensión de cierto tipo de aficionado... deja «perder».

Si esta programación de la Orquesta Sinfónica y el Coro de la Radiotelevisión Española no se pierde, debido a las grabaciones que se realizan, además de las transmisiones en directo de Radiotelevisión Española y Radio Nacional de España, por qué sí ocurre con la Orquesta y Coro Nacionales de España, no sirviendo para nada el acuerdo tomado por las Direcciones Generales de Radiotelevisión y Patrimonio Artístico (en su día, de Bellas Artes). ¿Será que nuestra Emisora Nacional y nuestra Televisión Española no considera interesante la programación de las dos últimas agrupaciones citadas más arriba? Todo es posible en la viña del Señor; la falta de capacidad económica del presupuesto general de Radio y Televisión; los «estratos» que produce en dicho presupuesto el cursar invitación a directores de escaso nivel... Toda una problemática de la que alguien debiera despejarnos la incógnita, para conocer los motivos de no llevar a cabo una política más coordinada en lo musical.—**FERNANDO LERDO DE TEJADA.**

YA SALE

EL PRIMER CATALOGO GENERAL DE DISCOS Y «CASSETTES» DE MUSICA CLASICA 1976.



Jean-Bernard Pommier (junto al piano) con el director Martínez Palomo, al término de su brillante concierto.

Actuó nuestra Orquesta Municipal bajo la batuta del director invitado, Manuel Galduf, joven valenciano que presentó un programa muy interesante: junto al inefable **Divertimento** del también valenciano M. Palau, que dirigió de memoria—noble atención a dicho compositor—, y que nos gustó mucho por su belleza de sabor romántico, vino el ampuloso **Doble concierto para violín, violoncelo y orquesta**, de Brahms, obra comprometedor, difícil, sugestiva, y en la que los notables solistas Pedro León (violín) y Pedro Corostola (violoncelo) dieron una versión excelente, bien secundada por la Orquesta, llevada con buen tino y eficaz resultado por Manuel Galduf. Cerró el programa el estreno en Valencia (y posiblemente en España, ya que no tenemos información al respecto) de la extraordinaria **Quinta Sinfonía** del danés Carl Nielsen (véase el interesante ensayo dedicado por RITMO a este compositor, en su número de mayo de 1975). Esta **Sinfonía número 5** fue una verdadera sorpresa. Es una obra muy brillante, difícil de clasificar, pero que tiene atractivo, porque el autor se esfuerza en gran manera en «atrapar» al oyente, recurriendo a todas las piruetas orquestales admisibles. Y en verdad que capta la atención del que la escucha, pero más por la descomunal fuerza sonora que por la belleza intimista propia de una sinfonía, o al menos en su mejor parte. Es una obra en que los músicos todos no se dan descanso, logrando una arrolladora fuerza expresiva, «hasta extremos quizá excesivamente aparatosos en algunos momentos, pero dentro de la mejor ejecutoria del sinfonismo culminativo»—como afirmaba el crítico Salvador Seguí—. Nuestra Orquesta sudó lo suyo, pero nos brindó una interpretación francamente lograda, y Manuel Galduf demostró sus indudables méritos al dirigir—y de memoria—esta obra complicada, rara, pero atractiva e interesante, que valió muchos aplausos al director y la Orquesta.

Pasamos ahora a reseñar el último concierto de nuestra Orquesta, en el que reapareció su director titular, Lorenzo Martínez Palomo, con un programa altamente sugestivo, y con un pianista excepcional: Jean-Bernard Pommier. Abrió el programa el seductor y poco conocido **Concierto número 2, en Sol menor, para piano y or-**

questa, de Saint-Saëns, obra repleta de alardes pianísticos, de fraseo difícil, efectista y elegante a la vez; de belleza indudable, y que complació mucho al público, que rubricó con grandes aplausos y «¡bravos!» la extraordinaria actuación del citado pianista, y que se hicieron extensivos a la Orquesta y su director, que estuvo muy acertado en todo momento. Seguidamente escuchamos el poema sinfónico **Don Juan**, de R. Strauss, obra densa, mutable, dificultosa—como casi todas las de este autor—, que Martínez Palomo afrontó valientemente, dirigiéndola sin partitura y logrando una versión profunda, meritosa, dando el debido realce a los diversos y fluctuantes pasajes de este espinoso poema sinfónico. Ello nos revela, una vez más, que Lorenzo Martínez Palomo es un músico muy autoexigente y que prefiere «entablar batalla» con obras que exigen desentrañar lo que tienen de enigmáticas, de agotadoras, de laberínticas a veces—como este soberbio **Don Juan**, o aquella inolvidable **Canción de la Tierra**, de Mahler—, que entregarse a obras mucho más fáciles y, en cambio, más efectistas de cara a «la galería» que se deja llevar, en su mayor parte, por el vacío sensacionalismo que no siempre encierra hondura, delicadeza y elevación artísticas. Creo que el estoicismo de esta postura honra a Martínez Palomo. Y a la Orquesta.

Se cerró el programa con el fastuoso **Totentanz**, de Liszt, auténtico concierto para piano y orquesta, donde el famoso compositor húngaro revela que era «un mago» del piano, alcanzando pasajes casi inextricables, de una técnica en verdad subyugante, que Jean-Bernard Pommier se encargó de desentrañar con el más completo de los triunfos. La Orquesta, bien equilibrada, matizó adecuadamente su función acompañadora bajo la batuta siempre íntima, afable, pero exigente y objetiva, de Martínez Palomo, que compartió con el brillante pianista francés el éxito de este memorable concierto.

OTROS CONCIERTOS

GUITARRA.—Interesante ciclo el que patrocinó la Caja de Ahorros de Valencia bajo el lema «Encuentros con la guitarra»

(intérpretes valencianos), que nos permitió escuchar a los destacados guitarristas Melchor Rodríguez, Miguel Barberá, Enrique Perona—el que más gratamente nos impresionó, dada su juventud—, José Pechuan y José L. González, cada uno con su peculiar estilo, con su técnica propia, con su repertorio más o menos conocido (Enrique Perona resultó quizá el más novedoso), pero todos actuaron con acusada brillantez interpretativa, que les valió un éxito en sus respectivos conciertos. Felicitamos a la Caja de Ahorros por su feliz mecenazgo musical, que debiera haberse extendido a otros notables guitarristas—como Rafael Cabedo, por ejemplo—, inexplicablemente ausentes en este importante desfile de guitarristas valencianos.

SOCIEDAD FILARMONICA.—Otro interesante concierto el que se nos brindó con la actuación de la admirable pianista Cristina Bruno, que reafirmó sus excelentes dotes de concertista con obras nada fáciles de Mozart, Schubert y Schumann, en las que puso de relieve su gran sensibilidad y buen dominio técnico del piano, que le valieron muchos aplausos.

MARIO MONREAL EN TELEVISION ESPAÑOLA.—El magnífico pianista saguntino Mario Monreal obtuvo un destacado éxito en el concierto que la Radio-Televisión Española transmitió desde el Teatro Real, de Madrid, por la Orquesta de RTVE, dirigida por Ivo Cruz, y en el que Mario Monreal interpretó magistralmente el comprometedor y suntuoso **Concierto número 2 para piano y orquesta**, de Prokofiev, confirmando así sus extraordinarias dotes de gran pianista, que hemos elogiado mercedamente en estas páginas más de una vez.

Se nos informa que dentro de unos días Mario Monreal actuará en Castellón, interpretando otro interesante y difícil concierto: el **Número 2, para piano y orquesta**, de Rachmaninof. Será acompañado por la Orquesta Municipal de Valencia, dirigida por su titular, Lorenzo Martínez Palomo, que completará el programa con los siempre interesantes y coloristas **Cuadros de una exposición**, de Mousorgsky-Ravel, y que estamos seguros será otro éxito para el pianista, director y Orquesta.

SANTIAGO: EN TORNO A LA VI SEMANA DE MUSICA ESPAÑOLA

Santiago es ciudad en la que se celebran semanalmente tres o cuatro conciertos, y la gente asiste a ellos y demuestra interés, y se leen los comentarios de música al día siguiente. Es decir, que hay afición a la Música; ello no quiere decir que sobre la información ni que sobre la imaginación a la hora de programar; pero estos dos factores aparecen "a posteriori".

En Santiago teníamos un precioso edificio modernista, de nombre Edificio Castromil. En él se había proyectado construir un "Auditorium", que a la ciudad le resulta imprescindible; pero nuestros ilustres próceres juzgaron innecesario ver el proyecto, derribaron aquella joya arquitectónica y en su lugar están construyendo un estético aparcamiento subterráneo, muy práctico, por lo visto.

Santiago es ciudad en la que, cora rara, a los ilustres próceres no se les ve el pelo en un concierto ni por casualidad. Ni en una conferencia. Ni en una obra de teatro. Ni en un cine-club. A mí me dan pena estos ilustres próceres, a los que por preocuparse de la ciudad no les queda tiempo para deleitarse en un acto cultural. Debe de ser realmente triste.

Santiago es una ciudad en la que nadie se entera de que existe una Comisaría Nacional de la Música; pero he aquí que de pronto, y una vez al año, este organismo nos organiza la Semana de Música Española. Y así como maná procedente de Madrid, cae sobre nosotros un regalo que cuesta tres millones y medio de pesetas. De inmediato, nuestros ilustres próceres se unen a la organización, y se consiguen históricos recipientes en los que alojar a público, intérpretes y música. Para organizar esta Semana a nadie, que yo sepa, se le pide su opinión, en esta ciudad, acerca de los programas, fechas, etc. Ya bastante se hace

con organizar, para, encima, que se te suban al cuello, sugiriendo; faltaba más.

Santiago es una ciudad en cuya Semana de Música Española intervienen dos grupos instrumentales ingleses, copando tres días; una soprano uruguaya y un barítono brasileño. La Semana se celebra coincidiendo con el puente de San José, con lo que los universitarios se van a sus casas. La Semana prescinde en sus programas de obras medievales, renacentistas y de vanguardia, facetas de las que, como todo el mundo sabe, la Música española es carente. Asimismo no hay ningún concierto de un coro, dado que la Música española, como todo el mundo sabe, no posee tradición polifónica. La Semana no se anuncia apenas, puesto que todo el mundo tiene la obligación de interesarse y averiguar programas, locales, etcétera. Finalmente, las entradas se cobran, puesto que, como todo el mundo sabe, la cultura se paga.

Y comienza la Semana con una conferencia sobre Falla. Allí se habló del verdor de Galicia, de Rosalía y de Bécquer, de Zenobia y Juan Ramón, del catolicismo de don Manuel; de que éste era "...músico-músico y no músico-ideólogo...". Todo ello muy ovacionado por nuestros ilustres próceres y sus no menos ilustres señoras, cuidadosamente distribuidos por la sala: en el ala derecha los señores y en la izquierda las señoras.

Muy apasionante fue el día tercero, cuando se interpretaron los *Quintetos con órgano* del P. Soler. En San Pelayo hacía un frío impresionante, y al cuarteto de cuerda se le puso a tocar, junto al órgano, dentro del coro y separado del público por una pared de granito de un metro y medio de alto. Imagínense ustedes lo que ganó la acústica de esta forma. Además, hay que contar con las cuatro filas de

sillas, reservadas para los ilustres próceres. Uno de ellos, muy preocupado, por cierto, porque al apagar las luces se dejase encendida una iluminando un Cristo, ya que haría muy bonito.

Luego se estrenó la obra-encargo de la Semana. Sumamente vanguardista, en palabras de don Antonio Iglesias, pero que, a mi humilde opinión, era decimonónica desde cualquier punto de vista que se le mire: estructural, expositivo, temático, rítmico..., devaneando con algún medio que otro de vanguardia; pero, como dijo un tal Schöenberg: "El camino del medio es el único que no conduce a Roma". La obra fue muy aplaudida por los ilustres próceres, los cuales al día siguiente aplaudieron entusiastas la "españolísima" *Sonata-fantasia*, de Turina.

Y ya que de acústica hablamos, vieses ustedes lo que pasó en Santo Domingo con la Orquesta Ciudad de Barcelona. Imagínense que el látigo sonaba como una caja china, y las trompas no se oían, y los graves se entrelazaban amorosamente, recordando el agradable ronroneo de un amplificador a todo volumen. Esto se veía generosamente compensado con un frío espeluznante. Pero, como dijo el ilustre prócer: "El calor psíquico del público cubre el frío de la sala", no intento negarlo; pero los músicos se seguían soplando los dedos, y el aliento de Rosa Sabater se condensaba según salía de la boca. Gracias a que las ilustres señoras de los ilustres próceres no pasaron frío, protegidas por sus hermosos abrigos de pieles.

La calidad de la organización se demostró claramente en el grato alojamiento que se les dispuso a los músicos de la Orquesta en el Burgo de las Naciones. Después de explicárseles que por dos días que estaban allí no les iban a encender ni la calefacción ni el agua caliente, se les conce-

dieron dos mantas más a aquellos que protestaron lo suficiente..., y se les pasó a todos la correspondiente factura de alojamiento.

Si algo quedó claro en esta semana, es que la forma de organización, la falta de publicidad, la elección de fechas, los programas, el cobrar entrada (coincidiendo con el jueves, día en el que se fue todo el mundo, se decidió que los universitarios pasarían gratis) y el desfile de ilustres próceres son factores que benefician sumamente el absentismo de la afición. Y mientras no se me demuestre lo contrario, ésta está constituida en un 98 por 100 por estudiantes.

Como todo el mundo sabe, la crítica ha de ser positiva. Por ello, voy a dar alguna sugerencia, sin por ello intentar subirme al cuello de nadie:

- 1.ª La fecha sea coherente con el calendario universitario.
- 2.ª Que todo: obras, intérpretes..., sean españoles.
- 3.ª Que, al igual que en años anteriores, haya celebración de seminarios abiertos sobre temas monográficos.
- 4.ª Se nos permita oír música de nuestra época y de las otras, claro, sin absurdos prejuicios de calendario.
- 4.ª Que la entrada sea libre.
- 6.ª Que se cuente con las necesidades de Santiago a la hora de la programación.
- 7.ª Que en vez de una Semana importada en tres millones y medio de pesetas, se nos proporcione una programación a lo largo de todo el año, con lo que todos saldremos ganando, y la Música la primera.
- 8.ª Que la Antigua Capilla de Santo Domingo, único escenario digno que tuvo la Semana, no sea desmantelada. Que el Ayuntamiento, propietario del local, lo convierta en auditorio fijo para actos de todo tipo.—JUAN M. CARREIRA.

Bilbao

SOCIEDAD FILARMONICA

Por primera vez en esta Sociedad actúa la English Sinfonia, formación de cámara inglesa en la que colaboran una joven pianista brasileña, Cristina Ortiz, y un trompeta, William Stokes, todos ellos dirigidos por Neville Dilkes. Se trata de una organización musical muy distinguida en Gran Bretaña, así como en Europa. Conjunto bien acoplado, con un sonido amplio, denso y afinación bien equilibrada.

Han ofrecido dos conciertos: en el primero, obras de Grieg, Shostakovich y Dvorak; y en el segundo, Purcell, Holst, Mozart y Tchaikowsky.

Las obras de música para cuerda han sido ejecutadas todas con gran expresivismo, y el *Concierto para piano y orquesta* (con trompeta) de Shostakovich, puso el acento agrídulce, vivaracho si se quiere, pero también con su "tempo" lírico, reposado, sensible, dando a conocer a la pianista Cristina Ortiz, que hizo alarde de su fulgurante y grácil virtuosismo, así como en el *Segundo concierto para piano y or-*

questa, de Mozart, en que demostró gran técnica y temperamento artístico. También cabe destacar al trompeta Stokes, cuya técnica y sonido se ajustaron al *Concierto*. El director Dilkes, de gesto más bien sobrio, pero flexible en la medida.

En suma, dos excelentes conciertos de esta formación de cámara inglesa, que han gustado mucho al público.

● En colaboración con el Instituto Francés de Bilbao, esta Sociedad ha presentado a la pianista Caroline Haffner, primer premio del Conservatorio de París y varios internacionales más. El programa, sonatas de Mozart y Beethoven; después, *Cuatro preludios*, de Debussy, otras obras de Messiaen, Dutilleux. Al final del recital fue muy aplaudida.

● Otro joven pianista francés, François Duchable, que nos visita por segunda vez, obtiene un señalado éxito en su recital a base de obras de Mozart, Chopin, Schumann, Schubert, Debussy y Ravel. Largas ovaciones premiaron su gran recital, enmarcado en su técnica brillante y depurada y en su criterio musical, plenamente maduro.

● Se ha presentado en esta Sociedad el Concertgebouw Piano Cuarteto, de Amsterdam, con obras de Strauss, Beethoven, Dvorak, que interpretan dentro de un sentido académico, bien realizadas, de gran cohesión, pero sin pasar a esas zonas que piden intensidad y expresionismo. En conjunto, los cuatro profesores se hicieron acreedores a unos merecidos aplausos.

● El Quinteto de Viento "Bilbao" ha visitado por tercera vez esta Sociedad y ha ofrecido una sesión de música de cámara llena del máximo interés; el éxito ha sido extraordinario.

Esta Agrupación, creada en 1970, está compuesta por solistas de la Orquesta Sinfónica de Bilbao: Teodoro M. de Lecea (flauta), Juan Tarín (oboe), Paulino Idoate (clarinete), Juan Gómez de Edete (trompa) y Esteban Lejagoitia (fagot).

El programa abarcaba obras de Arriaga, Beethoven, Stainer, Aragües, Bernard y Arnold. Todas las versiones tuvieron gran virtuosismo, con un sonido claro y expresivo, con criterio serio y muy equilibrado, destacando del *Quinteto vasco*, de Aragües: el

Biotz-Biotzetik, así como los *Three Shanties*, de Arnold, graciosos, divertidos. En el *Quinteto* de Beethoven y el *Scherzo* de Stainer dicha agrupación puso también de manifiesto su gran calidad musical y artística, su técnica y perfecto acoplamiento; en suma, gustó mucho el concierto, y ante la insistencia de las ovaciones tuvieron que prorrogar el programa. Vaya nuestra enhorabuena a estos excelentes profesores, que siguen su camino ascendente en los éxitos.

ORQUESTA SINFONICA DE BILBAO

Después de unos días de inactividad musical, como consecuencia de las justas reivindicaciones solicitadas por los profesores de la Orquesta, ya que sus emolumentos son muy inferiores a profesores de Conservatorio y profesores de otras orquestas de parecido rango dentro del país, se han reanudado los conciertos, lo que hace suponer que, por lo menos en parte, hayan solucionado la cuestión, y de tal forma en el mes de febrero se han dado tres conciertos seguidos, todos ellos del "Ciclo Falla" (con motivo del centenario de su nacimiento).

● El concierto número VI. Se han interpretado las obras siguientes: *Tercera sinfonía, en Fa mayor, op. 90*, de Brahms; *Gardunak*, de A. Larrauri, y *El sombrero de tres picos* "primera y segunda "suite", de M. Falla, actuando como director el titular, Pedro Pirfano). En este concierto se estrena en Bilbao la obra, de Larrauri, *Gardunak* —obra sinfónica tradicional sobre motivos vascos—, que consta de dos piezas breves para orquesta, basadas en la canción de cuna popular *Aurtxo Txikia*, la primera, y la segunda en el *Al-dapeko*, más tarde en contrapunto con la Reverencia del *Aurreku*.

● El concierto número VII ha tenido también otra conmemoración, aparte de Falla, y ha sido por el CL aniversario de la muerte de J. C. Arriaga, por lo que se ha interpretado en primer lugar *Sinfonía en Re*, de J. C. Arriaga. En la segunda parte, *El amor brujo*, ("suite") de M. de Falla, y *Gavanek* ("suite"), de A. Khatchaturian.

● El número VIII tuvo las versiones de *Una noche en el Monte Pelado*, de Moussorgsky; *Canciones de la Luna y el Mar* (ciclo lírico), de S. Ruiz Jalón; *Siete canciones populares españolas*, de M. Falla, y *El pájaro de fuego* ("suite" del "ballet"), de I. Strawinsky.

En todos estos conciertos ha actuado como director el titular, Pedro Pirfano, y en este último ha actuado como solista la soprano Isabel Penagos.

● Concierto número 9 de la temporada, en el que se interpretan obras como *Ramuntcho* (obertura), de G. Pierné; *Homenajes*, de Falla, y *Cuarta sinfonía en Fa menor, op 36*, de Tchaikowsky.

En esta ocasión actúa como director el maestro Urbano Ruiz Laorden, persona capacitada para estas empresas y gran conocedor de la orquesta; y, por supuesto, con gran criterio musical hizo que el concierto se desarrollara por los cauces del éxito, que consiguió la Orquesta y él al frente de la misma. La obertura de *Ramuntcho*, está basada sobre temas populares vascos, y el maestro Ruiz Laorden hizo de ella una versión fina, elegante y de gran ambiente poético. En cuanto a los *Homenajes*, de Falla, con sus cuatro recuerdos a personas de su estima y admiración, el primero es "Fanfare", sobre el nombre de Arbós; el segundo, a Claude Debussy; el tercero, a Paul Dukas, y el cuarto, "Pedrelliana", puso Ruiz Laorden unos finos matices, dándole el ambiente en que se desenvuelven y con tonalidades delicadas.

Sin embargo, donde el director se superó fue en la *Sinfonía* de Tchaikowsky; la medida fue precisa, justa y flexible a la vez, teniendo fluidez, aliento lírico en muchos momentos y un final brillantísimo en sonoridades y fuerza. Fue largamente aplaudido por su excelente dirección, y sus compañeros los profesores de la Orquesta sumaron sus aplausos a los del público. Vaya también para todos, profesores y director, nuestra enhorabuena.

● El 10.º concierto de esta Orquesta Sinfónica, también dedicado al "Ciclo Falla" (con motivo del centenario de su nacimiento), ha tenido la novedad de

ser dirigido por el maestro Vicente Spiteri, personalidad musical española, y la colaboración también del pianista canario Guillermo González, para interpretar la obra, de Falla, *Noches en los jardines de España*.

Comenzó el concierto con *La oración del Torero, op. 24*, de Turina, y terminó con la *Primera sinfonía, en Do menor, op. 68*, de Brahms. La obra de Turina fue dirigida con levedad y resaltando muy sensiblemente todos los matices, estando la cuerda de la orquesta muy adaptada al sentido de la obra. Después, la obra de Falla, muy bien ejecutada por el pianista Guillermo González, que salvó las dificultades de la obra dentro de una tónica general de adecuación a la orquesta.

Finalmente, la *Primera sinfonía* de Brahms alcanzó su plenitud en la magnífica versión ofrecida por Spiteri, que recalca los contrastes desde la delicadeza del "Andante" a la brillantez final, de medida siempre precisa y clara; fue todo un éxito del director y profesores de la orquesta, que colaboraron al triunfo señalado.—JOSE DE URQUIJO.

CONCIERTOS ARRIAGA

Destacada actuación del guitarrista Roberto Olabarrieta en esta Sociedad.

Su programa ha estado compuesto por obras desde Weiss al contemporáneo Larrauri, demostrando su madurez interpretativa. Cabe resaltar la "Suite" en La, de Weiss; *Tríptico vasco*, de Larrauri, y las obras de Ponce, sin olvidar las páginas de Castelnuovo-Tedesco, Malats, Llovet, etc.

● Dentro del IV Ciclo de Interpretes Españoles en España, organizado por la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural del Ministerio de Educación y Ciencia (Comisaría Nacional de la Música), han ofrecido un recital de piano en esta sociedad de Conciertos Arriaga la pianista Teresa Llacuna y el pianista Luis Angel Sarobe.

Teresa Llacuna interpretó obras de Bach, Mozart y Beethoven, más la escuela española, representada en Granados y Falla. Posee buena técnica y cumplió en su cometido.

En cuanto al pianista Luis Angel Sarobe, por otra parte y en distinto día—claro—, interpretó obras de Scarlatti, Mozart, Schumann y Albéniz.

De sensibilidad artística y mecanismo claro, unido a su temperamento, cuajó una excelente actuación, observando creciente progreso en su iniciación artística.—JOSE DE URQUIJO.

Cádiz

EN EL CENTENARIO DE FALLA

Muchos han sido los proyectos y pocas las realidades en relación con los actos del primer centenario del nacimiento del ilustre músico gaditano. Si bien es verdad que, excepto la no concurrencia de la primera orquesta sinfónica del país, todo se ha cumplido. Pero el programa manual ha quedado en las linotipias, a la espera de que se pueda cumplir cuanto en él se dice. ¿Qué ha ocurrido para que la Orquesta Nacional, invitada

con muchísimo tiempo, no haya podido venir a Cádiz en fecha tan señalada? No lo sabemos. El caso es que se anunció su participación a bombo y platillo, incluso en Televisión Española. La decepción en Cádiz por este motivo ha sido mayúscula. Se dice ahora que vendrá para el mes de marzo. ¿Quién lo sabe?

Decimos que, salvo esa decepción, los demás actos se cumplieron con exquisito detalle, numerosa concurrencia y buen éxito.

En la Santa Iglesia Catedral de Cádiz, donde reposan los restos mortales de Manuel de Falla, ofició una misa el P. Federico Sopeña, secretario general de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, quien evocó la vida y la obra de Manuel de Falla de modo magistral. Asistió la sobrina del genial maestro, Maribel de Falla, en compañía de su esposo, D. José María García de Paredes.

También dio una conferencia en el Salón de Actos del Ayuntamiento gaditano sobre la vida y la obra de Manuel de Falla el crítico musical de ABC, de Madrid, Fernández-Cid. Hombre culto y de bien decir donde los haya, glosó de modo brillante algunos aspectos esenciales del modo de ser de Manuel de Falla, encuadrándole dentro del marco musical europeo.

En resumen, poca cosa para lo que Manuel de Falla se merece en el recuerdo de todos los españoles, y especialmente de aquellos que tienen su mismo origen. Lástima que empañen su recuerdo omisiones o intereses personales. Nada de esto debía contar a la hora de honrar la memoria de uno de los más, si no el más grande compositor español de los últimos tiempos.

DIEGO NAVARRO MOTA

Castellón

CONCIERTO-HOMENAJE A LA BANDA MUNICIPAL, OFRECIDO POR LA DIPUTACION

(Especial para RITMO de F. VICEN DOMENECH, corresponsal en Castellón)

CASTELLON.—Dentro del ciclo conmemorativo de sus "Bodas de Oro", la Banda Municipal de Castellón ha sido objeto de un homenaje por parte de la Diputación Provincial.

Hace cincuenta años, un ilustre patricio, a la sazón Alcalde de la ciudad, don Salvador Guinot Vilar, puso los cimientos de lo que, andando el tiempo, había de ser laureada Banda Municipal. En el acuerdo tomado entonces por el Ayuntamiento se lee, entre otras cosas: "...la creación de la Banda de Música responde al sentir general de la población, comenzando con una organización modesta, a base de la Banda de Bomberos, que podrán engrandecer los Ayuntamientos que sucedan al actual." Fue primer director el gran maestro don Pascual Asencio Hernández, padre, por cierto, del actual músico Vicente Asencio y padre político de Matilde Salvador, la ilustre compositora castellanense. A éste le sucedió en el cargo don Eduardo Felip Suárez, que llevó a cabo una ingente labor, aun hoy recordada con gratitud, muchos años después de su muerte. En la actualidad dirige la Banda don Juan Garcés Queral, bajo cuya batuta la agrupa-

ción, pese a infinitas dificultades, entre las que no escasean las financieras, ha conseguido numerosos éxitos en muchas capitales españolas y ha dado conciertos de relevancia con solistas y coros.

El acto ahora ofrecido por la Corporación Provincial ha sido protagonizado por la Banda Unión Musical "Santa Cecilia", de Benicasim, primer premio de la sección segunda del Certamen Provincial de Bandas de Música 1975, y la de igual titularidad, perteneciente a la villa de Onda, primer premio de la sección primera del Certamen antes mencionado. El solemne acto lo ha cerrado la actuación de la Banda Municipal de Castellón, que ha culminado su magnífica intervención con la interpretación de los *Himnos regional y nacional*, entre el entusiasmo del público puesto en pie. Han ocupado el pódium directorial los maestros Antonio Alapont Martínez, Luis Sanjaime Meseguer y Juan Garcés Queral. El atril lo han ocupado partituras de M. Paláu, G. Rossini, E. Cebrián, P. Sosa, Tchaikowsky, Mussorgsky, Mohor y J. Serrano. El éxito alcanzado por la Diputación en la organización y montaje de este acto ha sido total y absoluto, congregándose en el Teatro Cine Sindical una ingente muchedumbre que ha abarrotado la sala. Cabe felicitar por ello a la Corporación Provincial. Entre las personalidades asistentes se encontraban el alcalde de Castellón, don Vicente Pla Broch, y el diputado de Cultura, don Francisco Matarredona Sala, que ostentaba la representación del presidente, señor Grangel Mascarós, ausente en Madrid, por motivos del cargo.

Lérida

Lo más importante desde Navidad ha sido el fallo del Concurso de Composición para Obras de Piano organizado por el Excelentísimo Ayuntamiento de la ciudad dedicado a Ricardo Viñes en el centenario de su nacimiento, que por los sucesos nacionales de todos conocidos se retrasó hasta el pasado febrero.

Durante el transcurso de una cena de gala, a la que asistieron las autoridades leridanas, se dio a conocer el vencedor, después de haber sido interpretadas las tres obras finalistas por la profesora María del Carmen Grasa. En general, apreciamos que las obras presentadas hacen ligeras incursiones dentro de las nuevas tendencias musicales, aunque no sean obras de choque, por decirlo de alguna manera, quizá debido a que, desconociendo el Jurado que había de fallar las obras, es posible que haya traído a los compositores más vanguardistas españoles. El Tribunal calificador estuvo integrado por Emilio Pujol, Juan Pich Santasusana, Pedro Vallribera y José Prenafeta. Las tres piezas finalistas tenían por título *Pieza I, Quatre Preludis per a piano* y *Sonata tríplica*, que se presentaron bajo los lemas: "Contrastes", "Jocs" y "Música in vita". Abiertas las plicas resultaron ser autores Juan Mujal, Armando Blanquer y Esmagardo Iniesta. En Lérida causó gran satisfacción el fallo, pues el ganador del Concurso resultó ser Juan Mugal, vecino de la ciudad, en la que en muchas ocasiones ha demostrado sus inquietudes.

tudes musicales con recitales. Es asimismo pianista, da conferencias, etc. Se le otorgó, además del premio "Ciutat de Lleida 1975", el trofeo "Diapasón de oro".

Así ha resultado que homenajeando a una figura leridana de prestigio universal como es Ricardo Viñes, hemos podido aplaudir a otro leridano que esperamos dará mucho que hablar dentro de la Música de aquí en adelante.

Aunque no celebrado en Lérida, sí podemos reseñar en esta crónica el concierto celebrado en Barcelona, también en memoria de Viñes, por ser muchos los leridanos desplazados expresamente con este motivo. Se celebró en el Palau de la Música Catalana—escenario de muchos éxitos, como concertista, de Ricardo Viñes—; lo interpretó, como aquí anteriormente, Pedro Espinosa, con comentarios a cargo del compositor y crítico José Casanovas. Fue retransmitido en directo por Radio Nacional de España y constituyó un éxito tanto por la masiva asistencia de público como por las críticas aparecidas.

Podemos adelantar que el último acto de los celebrados en honor de Ricardo Viñes, dentro de los muchos organizados con motivo del centenario, lo organiza la Asociación de Música de Lérida, y consistirá en un concierto de clausura a cargo del mismo Espinosa y comentarios del padre Federico Sopena. Todos esperamos que este acto, debido a la personalidad de sus responsables, será un digno colofón a todo lo organizado.

La temporada de conciertos ha continuado con una frecuencia inusitada en Lérida, de lo que nos congratulamos extraordinariamente los melómanos. Dentro de estos recitales hay que destacar el de Carlos Santos, que fue en verdad muy importante. Dedicó toda la segunda parte del programa a los compositores catalanes de vanguardia: Mestres-Cuadreny, Homs, Mompou, Gerhard, Pahissa, Taltabull, Delás,

Guinovart, Bofill. Este concierto fue promovido por la Caja de Pensiones, y se celebró en el seno de la Asociación de Música.

La Alliance Française nos presentó a la pianista Caroline Haffner, con gran éxito.

El dúo Luis Claret y Rose Marie Cabestany, "cello" y piano, por la Comisaría de la Música, mereció también el aplauso del público.

La Asociación de Música programó un recital de guitarra a cargo de Omar Atreo, que fue calurosamente aplaudido.

El Círculo Medina ofreció un concierto de violín y piano a cargo de José Luis Puig y José Francisco Pagés, elogiosamente comentado por la prensa local.

En resumen, cantidad y, lo que es más importante, calidad, y en el caso de Santos, promoción de nuestra música contemporánea, desgraciadamente aún no suficientemente conocida en Lérida.

Esperamos que pueda continuar esta tónica. Esto demuestra que, afortunadamente, la Música está en alza en la ciudad y que hay un verdadero interés en ello, lo que no puede ser más halagador.—ALICIA FONT.

Marbella

MARBELLA.—En la monumental sala del Ayuntamiento de Marbella y organizado a través de la Delegación Municipal de Cultura, se ha celebrado un recital de música clásico-ligera a cargo del pianista y compositor argentino Roberto Tagliabue Rossi. Interpretó magistralmente: de R. Adinsell, *Concierto de Varsovia*; de T. Albinoni, *Adagio en Sol menor*; de W. A. Mozart, "Allegro" sobre un tema de la *Sinfonía número 40*. Seguidamente, de S. Rachmaninow, *Temas de Concierto número 2, en Do menor, op. 18*; *Retratos Musicales* de los compositores americanos Jerome Kern y George Gershwin, y en la segunda parte, dos temas de "Suite" españo-

la, *Fantasia sobre el "Adagio" del Concierto de Aranjuez*, de Joaquín Rodrigo; *Misionera*, de L. Bustamante; *Huella* ("La Peregrinación", "Milonga" (serenata orillera), finalizando con *Variaciones sobre tres danzas argentinas*, de R. Tagliabue Rossi ("Escondido", "Zamba" y "Malambo"), acogida con una larga ovación. El selecto y variado público, entre el que figuraban muchos estudiantes y productores que abarrotaban la sala, despidieron al pianista con una fortísima salva de aplausos, recibiendo los organizadores muchas felicitaciones.—*El Corresponsal*: J. MARIA CANO.

Santander

Con muchas prevenciones y empujado por el deseo de oír una vez más al Grupo de Cámara de Praga, que ya conocía, me decidí a incumplir el mandato del médico al que estoy sometido por una "señora gripe" que se ha hecho fuerte en mi sistema respiratorio, haciendo fallar al galeno, a los fármacos y a la paciencia del paciente, que nunca fue su fuerte, al decir de profesores, alumnos, familiares y demás gentes que con el infectado se relacionan.

Como ya sabía, el grupo es muy bueno; mejor diré, en honor a la verdad, buenísimo; y en grado superlativo, el oboísta. Es de maravilla su dominio en todos los "registros", que domina a la perfección. En mi ya larga vida he oído muy buenos oboístas, españoles y extranjeros, pero de las calidades y dominio de Pavel Verner, hasta hoy, ninguno.

Resumiendo: un concierto magnífico, como corresponde a sus componentes, y a pesar del fallo en la frontera de origen, y para mí la justificación del fallo al mandato médico.

Días después, también en la Asociación de Amigos del Festival de Santander, actuaba Nikita Magaloff con un éxito impre-

sionante, artístico y de público, según lo recogía la prensa local, los profesionales y amigos, con un lleno rebosante.

Otra actuación del Trío de Praga. Lo componen: Frantisek Rauch, pianista; Milan Etlik, clarinetista, y Milos Sadlo, "cellista". Es también un grupo muy conocido en la Asociación, y lo que podemos decir para avalar sus calidades (ya que no lo hemos escuchado) es que repite por tercera vez.

El motivo de estos fallos, bien dolorosos para mí, ha sido la enfermedad, que estoy padeciendo todavía. El tiempo no da facilidades a la "fuga-médica", y tampoco la mamá e hija, por lo que desistí, con mucha PRUDENCIA—ésta es otra—, de la "batallita"... Tres féminas y setenta años... bandera blanca.—E. VELEZ CAMARERO.

Santiago

Dieinueve conciertos ha habido en Santiago en este mes de febrero. Lo mejor, desde luego, el concierto de piano de Doris Rothmund y su interpretación de *Gaspard de la Nuit*, los tres conciertos de Amancio Prada, en especial el *Caravel de caravales*, y el recital de órgano de Luis Elizaldo, tocando maestros italianos del 1500.

A nivel de programas, sigue destacando la falta de imaginación; se intenta exprimir al romanticismo como si de un limón se tratase, y sólo de vez en cuando se nos permite oír a Debussy, Ravel, Saint-Saëns o Fauré; el siglo xx, excomulgado, claro. A nivel de instrumentos, gana el piano, y sólo una vez la flauta, el clarinete y el violoncello. El concierto más original fue el del dúo de pianos Frechilla-Zuloaga, que se vio abortado por el desequilibrio entre los pianos que les proporcionaron, un colín y uno de cola. La mejor organización, la de los Jueves Musicales de la Universidad.—JUAN MANUEL CARREIRA ANTELO.

VISITE EL

II SALON INTERNACIONAL DE LA PARTITURA Y DEL LIBRO MUSICAL

EN MADRID, DURANTE EL MES DE JUNIO, COINCIDIENDO
CON LA FERIA DEL LIBRO

Organiza: REAL MUSICAL. Calle Carlos III, 1 (frente al Teatro Real)

ESS

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: Teleataio

BARCELONA-6
Ganduxer, 76
Tel. 211 44 66

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

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

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

BECHSTEIN

Erard

PLEYER

GAYEAU

SCHIMMEL

KAWAI

zender

Arránquele mil notas a este anuncio.

Haga hablar a estos pianos.

Arránqueles una briosa entrada
de Beethoven.

Una tonada valiente de Schumann.

Una polca endemoniada 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. 423 61 96 - 97

BILBAO-8



Distribuidores en:

Albacete Alicante Almendralejo (Badajoz) Andorra Baracaldo Barcelona Bilbao Burgos Cádiz Castellón Ciudad Real Córdoba
El Ferrol del Caudillo Gijón Granada Huelva La Coruña León Lérida Linares Logroño 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