

RITMO

AÑO XLIX • NUM. 495 • OCTUBRE 1979 • PRECIO: 175 PTAS

don tadeo in barcellona:
la cronica de la ciudad condal

EDITORIAL:
PUBLICO Y ABONOS

ENTREVISTA CON
NEVILLE MARRINER

WILHELM FURTWÄENGLER:
25 años despues

DE MADRID AL CIELO:
programaciones one y osrtve



HAZEN

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

August Forster
Bluthner
Rameau
Rönisch
Steinway & Sons
W. Hoffmann
Yamaha
Zimmermann
Wurlitzer

Juan Bravo, 33

Telfs. 411 28 48 - 411 24 06

MADRID - 6

RITMO

FUNDADA EN 1929 AL SERVICIO DE TODA LA MUSICA

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

AÑO LIX • OCTUBRE 1979 • NUM. 495

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

Dirección telegráfica: RITMO-Madrid

Precio suscripción. ESPAÑA: Año, 1.700 ptas.
Número suelto, 175 ptas. Atrasado, 200 ptas.

Número extraordinario: 300 ptas.
Atrasados, 350 ptas.

EXTRANJERO: Vía terrestre o marítima, 35 dólares USA.
Vía aérea, 50 dólares USA.

Depósito legal: TO-2-1958

Fundador: Fernando Rodríguez del Río

Director: Antonio Rodríguez Moreno.

Subdirector: Angel-Fernando Mayo Antoñanzas.

SECCIONES:

Información internacional: **Fernando Peregrín Gutiérrez.**

Información nacional: **Celso Abad Amor.**

Estudios: **Domingo del Campo Castel.**

Música en España: **José Luis García del Busto.**

Discoteca básica: **Angel Carrascosa Almazán.**

Crítica discográfica: **José Luis Pérez de Arteaga.**

Crítica musical: **Arturo Reverter Gutiérrez de Terán.**

Pedagogía musical: **Fausto Roca.**

Alta Fidelidad: **Alfredo Orozco Buezo.**

Coordinador: **Enrique Pérez Adrián.**

COLABORADORES:

Gonzalo Alonso Rivas, Roberto Andrade Malde, Pablo Cano Capella, Manuel Gallarin González, Fernando Gil Olalla, Fernando López y Lerdo de Tejada, Enrique Martínez Miura, Agustín Muñoz Jiménez, Alfredo Orozco Buezo, José Ramón Rubio, Joaquín Rubio Tovar, J. C. Ruiz Silva («M. Codax») y Andrés Ruiz Tarazona.

Director comercial: **Fernando Rodríguez Polo.**

Publicidad: **José María Ketterer.**

CORRESPONSALES NACIONALES:

Ricardo Ruiz Baquero (Alicante), Pedro Luis Menéndez (Asturias), Lorenzo Galmés (Balears). «I. Taddei» (Alberto Vilardell, José Luis Vidal, Luis Sales, Miquel Lerín, Xose Aviñoa y Roger Aliet) (Barcelona). Patrocinio de los Ríos (Burgos), Diego Navarro Mota (Cádiz), Francisco Vicent Doménech (Castellón), Julio Andrade Malde, Xoan Manuel Carreira, Lois Rodríguez Andrade, Carlos Villanueva Abelairas y Margarita Soto (Galicia), Carmelo Dávila Nieto (Las Palmas de Gran Canaria), Alicia Font Puig (Lérida), Gloria Vignau (San Sebastián), Blas Cortés y José Doménech (Valencia), José Urquijo Respaldiza (Bilbao), Angel Luis García Fraile (Valladolid).

CORRESPONSALES EXTRANJEROS:

Nicolás Koch-Martín (Europa). Néstor Echevarría, Leticia Pagano (Sudamérica).

Equipos gráficos: J. Azurmendi, P. Guardón y A. Muñoz. Diseños y maqueta: J. Azurmendi.

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

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

Sumario

| | Págs. |
|--|-------|
| EDITORIAL: Público y abonos | 5 |
| El correo de RITMO | 6 |
| Noticias | 9 |
| Con nombre propio | 9 |
| Avance de información internacional, por Fernando Peregrín Gutiérrez | 14 |
| Música en vivo: | |
| Opera en París, por Miguel Sales Pérez | 16 |
| Festival de Munich, por Fernando Peregrín Gutiérrez ... | 17 |
| Entrevista con Neville Marriner, por Roberto Andrade Malde, Arturo Reverter y José Carlos Ruiz Silva | 21 |
| Coral Fox y la Lyric Opera de Chicago: veinticinco años de ópera «a la gran manera», por Fernando Peregrín Gutiérrez | 30 |
| Wilhelm Furtwängler (1886-1954). Tertulia y recuerdo veinticinco años después. Intervienen Roberto Andrade Malde, Angel-F. Mayo, Enrique Pérez Adrián, José Luis Pérez de Arteaga y Arturo Reverter | 36 |
| Discoteca básica (19): «Sinfonía núm. 5», de Prokofiev, por Enrique Pérez Adrián | 51 |
| Discos editados: Relación confeccionada, por Angel Carrascosa Almazán | 53 |
| CRITICA DISCOGRAFICA | 55 |
| Comentan: Gonzalo Alonso Rivas, «Martín Codax», Angel-F. Mayo, Alfredo Orozco Buezo, Enrique Pérez Adrián, José Luis Pérez de Arteaga y José Ramón Rubio. | |
| Discos para las cenas del rey | 63 |
| Comentan: Pablo Cano Capella, Angel Carrascosa Almazán, Xoan M. Carreira, Pedro González Mira, «Martín Codax», Santiago Martín, Angel-F. Mayo, José Luis Pérez de Arteaga y José Ramón Rubio. | |
| Nuestra Música: Primer curso de música barroca y rococó en San Lorenzo del Escorial, por Joaquín Rubio Tovar. | 68 |
| Don Taddeo in Barcellona, por «I. Taddei» | 72 |
| De Madrid, al cielo, por Arturo Reverter | 77 |
| II Concurso Internacional de Interpretación musical «Reina Sofía», por J. L. G. B. | 82 |
| Transmisiones por el segundo programa de Radio Nacional de España (F. M.) | 85 |
| Jo, que vienen los Celtas, por Xoan M. Carreira | 87 |
| PAIS MUSICAL: | |
| Valencia | 88 |
| Vigo | 88 |
| Información de actividades musicales: programación Orquestas Nacional y RTVE | 91 |
| Directorio comercial | 93 |



INSTRUMENTOS MUSICALES

en

sonimag17

XVII SALON INTERNACIONAL
DE LA IMAGEN, EL SONIDO Y LA ELECTRONICA
RECINTO FERIAL/20-28 OCTUBRE 1979/BARCELONA-ESPAÑA

La muestra mas importante del sector en nuestro pais

Para el profesional y el amante de la música en general, SONIMAG ofrece la mayor muestra de instrumentos musicales y sonido profesional de nuestro país.

En más de cuatro mil metros cuadrados de superficie, están presentes prácticamente todos los importadores, distribuidores y comerciantes de este sector del comercio, uno de los de mayor especialización y tradición.

La selección de productos que se ofrecen, proceden, aparte de España, de los siguientes países: Alemania Democrática, Alemania República Federal, Bélgica,

Checoslovaquia, Dinamarca, Finlandia, Francia, Hungría, Italia, Países Bajos, Reino Unido, URSS, Brasil, Estados Unidos, Corea y Japón, Africa del Sur.

En el salón de Instrumentos Musicales de SONIMAG, encontrará desde los tradicionales instrumentos de siempre, a las más sofisticadas novedades electrónicas: equipos de voces, guitarras clásicas, guitarras eléctricas, instrumentos de percusión, instrumentos de viento, instrumentos de cuerda, acordeones, armónicas, órganos, órganos electrónicos, pianos de cola, pianos verticales, sintetizadores...

INFORMACION:

Avda. M^a Cristina, Palacio nº1 Barcelona-4 (España) Tel. 223 31 01 - Télex: 53117 FOIMB-E

público y abonos

La renovación de abonos para el ciclo de la Orquesta y Coro Nacionales, cuyo primer concierto se habrá celebrado pocas fechas antes de la publicación de este número de RITMO, ha proporcionado motivo para algunos comentarios críticos coincidentes en amargarle un poco el dulce al Director General de Música; pero no ha levantado la tormenta que amenazó estallar entre los hipotéticos «damnificados» al término de la temporada pasada. Con todo, el asunto posee el interés y la trascendencia suficientes —más allá de la simple peripecia madrileña— para traerlo a nuestros editoriales.

Muy al principio de su gestión, y luego en otras ocasiones, Jesús Aguirre manifestaba que «hay que cambiar el público musical». Dado que el «meollo» de la actividad de su Dirección General continúa siendo, como en los tiempos de la fenecida Comisaría, la organización de la temporada de conciertos de los Conjuntos Nacionales, resultaba obvio que los abonados —especialmente los de los «viernes»— se darían por aludidos, y más tras el ominoso antecedente del cambio repentino de director titular.

Ante la amenaza potencial de supresión radical del sistema de abonos, la postura preventiva de los abonados se exhibe tan lógica como meridiana: defender a todo trance los abonos disfrutados durante muchos años o conseguidos al fin tras larga espera y un largo juego de presiones y recomendaciones. Claro que los argumentos empleados no son incuestionables: invocación a los derechos adquiridos; exaltación de la fidelidad mantenida desde la primera hora de la Orquesta Nacional, cuando aún carecía de carisma el posteriormente mitificado Ataúlfo Argenta y los «viernes» no poseían significación social; en fin, la agorera profecía del déficit económico en muchas veladas.

Por el contrario, tienen mejor fundamento las razones que justificarían la desaparición de los abonos: escasa movilidad del público, que degenera inevitablemente en coto cerrado; cosificación del acto del concierto mediante la postergación de sus contenidos artísticos tras la primacía de los sociales; clima gélido, conservador cuando no ultrarreaccionario, insoportable para el artista y el aficionado verdaderos; disfrute por unos pocos de un servicio público sostenido con cargo al Erario, ya que el coste real de las entradas es muy superior al de venta. El sistema de abonos es inobjetable cuando lo utiliza el empresario privado, que arriesga su dinero; pero deja de serlo cuando con el dinero de todos —y quede claro que aquí no se juega a la demagogia, pues a la mayoría de esos «todos» les importa un bledo la Música y es insignificante la cantidad que se detrae de su bolsillo para sostenerla— se mantiene el privilegio de tres mil afortunados durante veinticuatro viernes y veinticuatro sábados del curso.

Mas para «cambiar el público» se requiere partir de otras bases, perseguir otros objetivos y emplear otros procedimientos. Hay un público «nuevo» entrevistado en el Palacio de Deportes cuando vienen Béjart y sus huestes o las del Ballet de la Opera de París; hay el público de los barrios-pueblo en las grandes urbes, verdaderos «ghettos» de incomunicación y desamparo cultural; hay un público joven de las escuelas, donde la enseñanza de Música no pasa del simulacro; hay el público-obrero de los cinturones industriales, privado colectivamente —lejos quedan los tiempos de Pau Casals y su Orquesta— de toda aproximación de la Música a su medio y a su vida.

Naturalmente, las metas de la Dirección General de Música han sido en esta ocasión mucho más concretas, prácticas y «conservadoras». Como necesitaba arropar el ciclo de Cámara y Polifonía,

que transcurrió la pasada temporada —la inicial— por grises senderos tanto en lo que se refiere al público como al nivel artístico, introdujo las siguientes novedades: a efectos de abono, la serie de la Nacional se divide en dos grupos, A y B, de doce conciertos cada uno; los viejos abonados han podido renovar por la totalidad o por uno de los grupos, pero en el primer caso se han encontrado con la «invitación» ineludible a abrir abono al menos para uno de los tres grupos, C, D y E, en que se divide el Ciclo de Cámara. En los días de la renovación se conocían las fechas de este ciclo, mas no los programas concretos: se ponía así a prueba la «fidelidad» del abonado y, en algunos casos, su grado de dependencia en relación al concierto como acto social, y se procuraba conseguir un porcentaje apreciable de renunciados entre los indiferentes, los despistados, los económicamente débiles y los coléricos.

Los resultados ofrecen interés. La renovación por la totalidad de la serie ha sido casi masiva, y sólo un 15 por 100 del abono optó por el grupo A o el B. Los relativamente escasos abonos «liberados» han salido al mercado al tiempo que se abría también el abono libre al ciclo de Cámara, en su triple modalidad, pero ya sin las interrelaciones conocidas con la serie de los Conjuntos Nacionales. Así, los responsables de la Dirección General de Música han logrado un moderado éxito a favor del ciclo de Cámara y han podido capitalizar la satisfacción de unos pocos aspirantes a entrar a formar parte de los «viernes» o los «sábados», pues en la larga lista de espera se consumían gentes que saben agradecer la oportunidad brindada. Objetivo cumplido, por tanto, casi todos contentos, y aquí ni ha corrido apenas la sangre ni, en el fondo, ha variado el sistema tradicional, que sale de la operación incluso fortalecido.

Pero quedan en pie todos los viejos problemas de estructura. Las tímidas salidas de los Conjuntos Nacionales fuera de la sede madrileña no los hacen acreedores al pomposo calificativo, y las críticas en este sentido van a continuar como hasta el presente. El hecho de que sus conciertos ni se radian ni se televisan, salvo excepciones, limita aún más su audiencia y contribuye a que la Orquesta y Coro de Radiotelevisión no se sientan inquietados en la utilización del medio radiotelevisivo, de cuya apabullante mediocridad participan sin el menor sentido autocrítico. El pluriempleo y la dedicación de los profesores de la ONE imposibilita la plena utilización del Conjunto, es fuente de discordias con el Coro e impide los desplazamientos de entre semana. Reciente está la visita de la Orquesta Filarmónica de Israel, que es ejemplo de «dedicación exclusiva» a su función y de verdadera productividad al servicio de un país, aunque tenga en Tel-Aviv, lógicamente, su sede. El contraste con nuestra Nacional es demasiado llamativo, para permitirnos ignorarlo.

He aquí uno de los puntos por donde podría iniciarse la larga travesía hacia «el cambio del público»: una Orquesta dedicada exclusivamente a hacer Música, a los conciertos normales de temporada, a la radio, a la televisión, a los conciertos en las grandes y las pequeñas localidades, en las universidades y en las fábricas; una Orquesta que grabase el repertorio y nuestra música para hacerlo llegar, en series de verdadera divulgación, a la escuela, a la empresa y a las fonotecas municipales. Por ahí, en estrecha colaboración con la política de educación musical desde la infancia, comenzaría a producirse el cambio. Y entonces ya no habría que discutir por los abonos, y los «viernes» y su significación extraartística se esfumarían como el mal sueño de un tiempo ido para bien, y para bien definitivamente enterrado.

el CORREO de "RITMO"

Madrid, 19 de julio de 1979

Doña María Pilar Escudero García.
Catedrática de Música de Escuelas Universitarias de E. G. B.

Muy señora mía:

Por la presente, y con el derecho de réplica que la ley me concede, puntualizo algunas de las opiniones expresadas en la carta firmada por usted y dirigida a don Antonio Rodríguez Moreno, director de la Revista RITMO, y que aparece publicada en el número 492, correspondiente al mes de junio de dicha Revista.

Me parece muy bien que esté usted en desacuerdo con las afirmaciones hechas por mí en mi artículo «La música y la escuela», aparecido en el número 489 de la Revista. Cada cual es muy libre de pensar como crea conveniente, pero ya me dirá usted qué milagros son los realizados por los profesores que imparten la asignatura de Música en las Escuelas Normales de Magisterio, hoy Escuelas Universitarias de E. G. B., en las que en dos cursos de dos horas por semana, en unos casos, y dos cuatrimestres, también con dos horas por semana, en otros, consiguen formar un profesor para que pueda impartir clases de Música en los ocho cursos de E. G. B., teniendo en cuenta, además, que la formación en esta asignatura exigida a los alumnos antes de entrar en dichas Escuelas es nula. Mientras que en cualquier Conservatorio, y sólo para la enseñanza del Solfeo (aprender a leer y escribir la música) y Teoría musical, se exigen cinco cursos de tres horas semanales.

Y ni que decir tiene que una persona con sólo estos conocimientos no está capacitada para enseñar Música en E. G. B., y basta, para ello, el ver la programación del Ministerio para el octavo nivel de E. G. B.:

- Actuar en público participando en coros y bailes.
- Lectura y notación musical.
- Apreciar valorativamente la cultura musical de otros pueblos.
- Conocimiento de grandes figuras de la música en relación con la cultura de su tiempo.
- Crear y armonizar sencillas canciones.
- Seleccionar melodías.
- Dirigir canciones y pequeñas orquestas.
- Utilizar la música como medio de recreación.

De esta programación se desprende que son necesarios otros conocimientos, además de saber leer y escribir la música, como son: historia de la música, estética, de la música, canto y dirección de coros, armonía, formas musicales, etcétera.

Así que, hace falta un verdadero milagro para enseñar debidamente todo lo anteriormente expuesto, y además hacerlo de una manera adecuada, para que posteriormente el profesor sea capaz de aplicarlo de forma asimilable por el niño, que es en lo que consiste la pedagogía musical, y todo ello en dos cursos y de dos horas semanales. Aunque, según usted, la pedagogía musical está ya descubierta hace muchos años, aquí en España, y en particular en las Escuelas de Magisterio, hoy Escuelas Universitarias de E. G. B., «brilla por su ausencia».

En cuanto al último párrafo de su carta, en

el que afirma que yo recojo en repetidas ocasiones las ideas expuestas por usted en un artículo enviado a dicha Revista en septiembre de 1978, he de decirle que es absolutamente incierto, pues desconozco que exista dicho artículo, habiendo comenzado, además, mi colaboración con la Revista RITMO a partir de enero de 1979.

Con respecto a la fotografía por usted mencionada, ha sido la Revista la encargada de ilustrar dicho artículo, siendo por mí totalmente desconocido el origen de las fotografías insertadas en él.

Le saluda atentamente,

FAUSTO ROCA VIDAL

Málaga, 5 de agosto de 1979.

Señor don Angel F. Mayo.
Subdirector de la Revista RITMO.
MADRID.

Muy señor mío:

Interesado por sus críticas discográficas de carácter wagneriano que aparecen en la revista, quiero consultarle algunos puntos referentes a **El anillo del Nibelungo**.

Hace varios años que estoy intentando conseguir dicha obra, y, desgraciadamente, no he podido, tanto por desconocimiento discográfico o por álbumes ya descatalogados, etc. Hace también dos años que voy siguiendo en retransmisión por radio, exactamente por el segundo programa de Radio Nacional, los Festivales de Bayreuth. Referente a los del año pasado, leí su crítica en el número 484, del mes de septiembre, y realmente me sorprendió un poco, pues la esperaba más amplia, aunque no dudo que el espacio de los comentarios últimamente no pueden sobrepasarse, sobre todo con las dificultades de espacio que tiene la revista. Espero que este año vuelva usted de nuevo a comentarlo, y me agradecería que fuese más amplio, preferentemente en el ciclo de **El anillo** de Pierre Boulez. ¿Por casualidad sabe usted si se lanzará en alguno de estos años este ciclo de **El anillo**, en discografía, dirigida por el propio Boulez? Me interesaría mucho.

Volviendo al principio de la carta, estoy ahora en duda sobre qué discografía conseguir, o versión, referente a **El anillo**. El último lanzamiento que vi fue el de la firma Cetra, que en el número 489, del mes de marzo del presente año, comentó usted **El anillo**, de Hans Knappertsbusch. Permítame felicitarle por su comentario. Me desilusionó un poco cuando usted decía, en la presentación de Cetra, referente a los discos o álbumes: «No hay notas, estudios o libretos. En el caso de las óperas, se ofrece una serie de fotografías de la representación, en sepia». En realidad un álbum para mí, sobre todo del ciclo de **El anillo**, y en donde conozco el argumento muy superficialmente, me resultaría de gran dificultad seguir la obra, o la intervención de los personajes. Muy interesante es este álbum de Cetra de **El anillo**, aunque, como le digo, para mí, sin libreto, sería de gran dificultad, por lo que espero me aclare esta situación referente al libreto, o si hay alguna manera de conseguirlo por otra parte.

También quisiera saber si hay otras discografías actualmente, pues me interesaría me lo dijera, pero, le repito, que me inclino más por el álbum de Hans Knappertsbusch, aunque, como le decía antes, el problema es el libreto. En fin, espero alguna solución suya.

Esperando su respuesta sobre esta consulta y cambio de impresiones, no le molesto más y le doy las gracias anticipadamente.

Un cordial y afectuoso saludo.

FERNANDO GARCIA MARQUEZ.

RESPUESTA:

No he ido este año a Bayreuth ni creo que vuelva antes de 1982, salvo imprevistos. Una muy larga crítica del Festival de 1976, donde me despaché a mi gusto con **El anillo de Che-**

reau-Boulez, apareció en el número 466, precedida de otros cuatro trabajos en los números 459, 460, 463 y 465. En el número 435 Pérez de Arteaga hizo un estudio comparado de las Tetralogías entonces disponibles. Con ello dispondrá usted del grueso de lo que ha publicado RITMO en los últimos años sobre el tema. Puede solicitarlos de nuestra Administración, aunque me temo que varios estén agotados. Quizá algún amigo quiera hacerle una fotocopia.

La Tetralogía de Knappertsbusch viene sin libretos. Es una lástima, porque su precio es, además, alto. Si estuviera disponible, la relación calidad-precio-presentación (texto alemán y traducción «aproximada») haría aconsejable la de Böhm. Yo creo que las de Karajan (con traducción) y Solti (texto en alemán e inglés) están en el mercado. Hace poco un establecimiento madrileño anunciaba la de Furtwängler con la RAI, con textos también en alemán e inglés y a buen precio. Cada producción es muy distinta. Si le fuera fácil hacerse con los libretos, el sistema de la fotocopia resolvería el problema; pero deduzco de su carta que, hoy por hoy, no está al alcance de su mano tal solución. La Universal-Bibliothek de Reclam tiene unas ediciones muy baratas de los libretos en alemán. Las cuatro obras de **El anillo** llevan los números de catálogo 5.641 a 5.644. Pidiéndolos, por ejemplo, a la Jean-Paul Buchhandlung, Bahnhofstr. 15, 8580 Bayreuth, República Federal Alemana, supongo que se los servirían por correo. No hay que arredrarse ante las dificultades. Ahora, cuando ya es un poco tarde, Radio Nacional retransmite el Festival de Bayreuth. No es fácil imaginar los esfuerzos que teníamos que hacer en la gran época de los años cincuenta para escuchar, en alguna emisora extranjera, por ejemplo esa Tetralogía de «Kna» que ahora está a la venta en España. Por otra parte, si se quiere profundizar en la obra, recomiendo la adquisición de un álbum de Decca, SET 406-8 (tres discos), que contiene A Introducing to Der Ring des Nibelungen, de Deryck Cooke, fascinante estudio sobre los «leitmotiv», con ejemplos sonoros a cargo de Solti y la Filarmónica de Viena. Lo encontrará usted en los comercios especializados de Londres. Por último, he leído que CBS pretendía grabar este año el Ring de Boulez. La toma de 1976 no fue editada ante el monumental escándalo que se armó en el Festspielhaus, incluso en el transcurso de las representaciones. Como a Boulez le queda otro año de contrato, es casi seguro que CBS culmine su proyecto.

Espero que esta información le sea de alguna utilidad. Atentamente,

ANGEL F.-MAYO.

25 de agosto 1979

Señor director de RITMO.
MADRID - 34.

Muy señor nuestro:

En dos ocasiones (1977 y 1978) ha sido usted informado sobre un tema que nos incumbe tanto a nosotros, instrumentistas, como a todo aquel que posea un mínimo de interés por las actividades e innovaciones dentro de la música seria. Por ello, nuevamente nos dirigimos a su Revista, que tanto apreciamos, con el fin de dar a conocer a usted y a los lectores sobre el acordeón Standard y el acordeón Bassettis. Incluso la última vez se le envió un disco (diciembre de 1978).

Con gran pesar nuestro y, ciertamente, un poco molestos, no hemos recibido ninguna respuesta. Nuestro pesar va por el instrumento, que bien se merece que en este país también se le empiece a conocer. Lo de molestos, porque hay algo contradictorio, en cuanto a que no tiene ningún inconveniente en emplear a dicho instrumento con fines comerciales, como son los diversos y continuos anuncios de acordeones Standard y acordeonistas, insertándolos en las páginas de RITMO todos los meses, los

cuales son muy dignos de respeto dentro del género al que pertenecen, pero que no tienen nada que ver con los acordeones Bassettis o académicos de concierto, o sea, con el espíritu de la revista RITMO, llamémosle SERIO, CLÁSICO. No nos referimos, por supuesto, a marcas comerciales.

En esta tercera intentona le vamos a explicar lo reducido del acordeón Standard, o sea del acordeón de sus anuncios: la mano izquierda se reduce a acordes en una posición fija y determinada, y la tesitura de notas sueltas se reduce a «una sola octava», y como estamos hablando entre músicos, nosotros le preguntamos: ¿cuántas obras de teclado de las llamadas clásicas podría interpretar y tocar con sólo una octava en la mano izquierda?

Con esta pregunta nos despedimos de usted, esperando que en la siguiente oportunidad podamos informarle del otro acordeón, tan digno y bello como puede ser un oboe, clarinete, piano, órgano, etc., pues estamos seguros que tanto usted como muchos lectores saben la diferencia que existe entre un clavicordio y la perfección de un piano, o como el trombón de pistones y el de varas... Pues con los «acordeones» existe algo similar.

Reciba un cordial saludo.

ANA HEKNEBY
MARIA ANGELES DEL VAL
y MARIA JOSE ARREGUI

P. D.—Si usted no considera de interés el insertar este instrumento en su Revista, le rogamos nos comuniquemos las razones.

Creemos que es nuestra obligación el defender las posibilidades de este instrumento (todavía, desgraciadamente, nuevo en España); para ello contamos con el apoyo de diversas personalidades de la Música tanto en España como en el extranjero, concretamente, en San Sebastián, el director del Conservatorio de Música, maestro Escudero.

RESPUESTA:

La carta que publicamos venía acompañada de un nutrido «dossier», con recortes de la publicidad en RITMO de los acordeones Sonola y Scandalli, boletines acordeonísticos extranjeros y cartas de personalidades internacionales dirigidas a la señora Hekneby.

Sinceramente, no entendemos demasiado bien la carta recibida. En este momento RITMO no tiene prevista una sección de análisis comparado de instrumentos musicales —solicitada por algunos lectores en diversas ocasiones—, y por ello no dedicamos espacios no publicitarios a tal o cual instrumento y a las marcas existentes en nuestro mercado. Si la representación de los acordeones tipo Bassettis desea anunciar sus características, el camino más coherente es contratar las páginas de publicidad que estime convenientes en RITMO o en donde sea. ¿O es que acaso las marcas que trabajan el acordeón Bassettis lo regalan generosamente a los interesados en él? Comprendemos perfectamente el entusiasmo de nuestras comunicantes por esta parcela de la música, y su esfuerzo por introducir un nuevo instrumento de calidad; pero ya hemos dicho que no entendemos demasiado bien la carta que nos envían, que parece desconocer las reglas normales del libre juego comercial y encuentra en nuestra Revista contradicciones (?) por ajustarse escrupulosamente a ellas. Marginalmente, imaginamos que algún lector no entenderá tampoco demasiado bien esa referencia, algo despectiva, que la carta contiene al clavicordio, comparado con la «perfección de un piano»... En fin, hemos tenido mucho gusto en hacer llegar a la señora Hekneby nuestras tarifas de publicidad, y nada nos agrada más que contar entre nuestros anunciantes a la representación de los acordeones tipo Bassettis.—
F. R. P., Director comercial.

Señor director de RITMO. Muy señor mío: En sendas cartas a usted, las catedráticas señoras Matilde Murcia y María Pilar Escudero García critican al artículo y articulista en Pedagogía de su Revista, concretamente en «La música y la escuela», del número 489.

El no haber reespuesta ni comentario (al igual que otras cartas), me ha inducido a pensar en una cordura u otra benévola causa por parte de su publicación, y me ha incitado a manifestar también mi opinión a este respecto, abundando en el tema sin querer abusar de su espacio.

Me complace decir que estoy completamente de acuerdo con el escrito del Sr. Roca, pues en lo concerniente a mi «hábitat», a nivel provincial por lo menos, estoy dispuesto a discutir esa aseveración, convencido, además, de que no estoy en una circunscripción insólita.

Claro que en todo sitio hay excepciones. Las señoras Murcia y Escudero puede que lo sean, pero en su sentimiento de agravio y su indignación un lector malicioso podría ver cierto particularismo, defendiendo sus puestos de trabajo, mientras que en la crítica del articulista no da mucha cabida a esta intención. Además, ¿cómo puede decirse que el cronista particulariza y las señoras no?

Nada más. Aparte, aprovecho para felicitarles por el editorial «La gente seria», y les mando mis atentos saludos.

ENRIQUE SAURET GASTO
BALAGUER (Lérida)

CONCURSO NACIONAL DE DIRECCION DE ORQUESTA «MANUEL PALAU»

Con el fin de honrar la memoria del ilustre compositor valenciano Manuel Palau Boix, al propio tiempo que favorecer la difusión de su obra orquestal, el Conservatorio Superior de Música de Valencia, en colaboración con el Excelentísimo Ayuntamiento de la

ciudad y la Caja de Ahorros de Valencia, bajo los auspicios de la Dirección General de Música, del Ministerio de Cultura, convoca el Concurso Nacional de Dirección de Orquesta «Manuel Palau», cuya celebración se desarrollará de acuerdo con las siguientes

B A S E S

1.ª Podrán tomar parte todos los directores de orquesta españoles que no hayan cumplido los cuarenta años de edad el día 24 de noviembre de 1979.

2.ª La celebración del concurso tendrá lugar en el Salón de Actos del Conservatorio Superior de Música de Valencia, dando comienzo el día 3 de diciembre de 1979, finalizando el plazo de admisión de solicitudes el día 24 de noviembre del mismo año 1979.

3.ª El concurso constará de tres pruebas:

a) Prueba de admisión, en la que serán elegidos por el Tribunal

doce concursantes.

b) Prueba eliminatoria, en la que serán elegidos por el Tribunal cinco concursantes.

c) Prueba final, en la que el Tribunal elegirá a dos vencedores del Concurso.

4.ª Para ser admitidos a las pruebas del Concurso los solicitantes deberán acreditar, documentalmente, sus estudios y actividades en la dirección musical, así como los premios y galardones obtenidos.

5.ª Junto con el boletín de inscripción, los solicitantes deberán remitir la cantidad de 1.000 pe-

setas. Asimismo deberán abonar 1.000 pesetas en el momento de su presentación en la Secretaría del Concurso, que deberá tener lugar el mismo día del comienzo del Concurso, a las diez horas.

6.ª Las obras obligadas para cada una de las pruebas serán las siguientes:

a) Pruebas de admisión: «Concerto grosso» en Sol menor, op. 6, número 6, de Haendel; Sinfonía número 8, en Si bemol mayor, de Haydn; Dos sonatas, de A. Soler-M. Palau.

b) Prueba eliminatoria: Acuerdas valencianas, de E. López-Chavarri; Sinfonía número 1, en Do mayor, de G. Bizet; Homenaje a Debussy, de M. Palau.

c) Prueba final: Variaciones sinfónicas para piano y orquesta, de C. Franck; La historia del soldado, de Strawinsky; Marcha burlesca, de M. Palau.

7.ª El dirigir o no de memoria quedará a la elección de los concursantes, que no dispondrán de ensayo previo con la orquesta en la prueba de admisión. En las pruebas eliminatoria y final los concursantes dispondrán de un ensayo previo con la orquesta, cuya duración será fijada por el Tribunal.

9.ª Se establecen los siguientes premios:

PRIMER PREMIO, patrocinado por la Dirección General de Música,

ca, dotado con la cantidad de 250.000 pesetas en metálico y dos conciertos con la Orquesta Municipal de Valencia en el año 1980.

SEGUNDO PREMIO, patrocinado por la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia, dotado con la cantidad de 100.000 pesetas en metálico y la dirección de dos conciertos con la Orquesta del Conservatorio de Valencia en el año 1980, patrocinados igualmente por la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia.

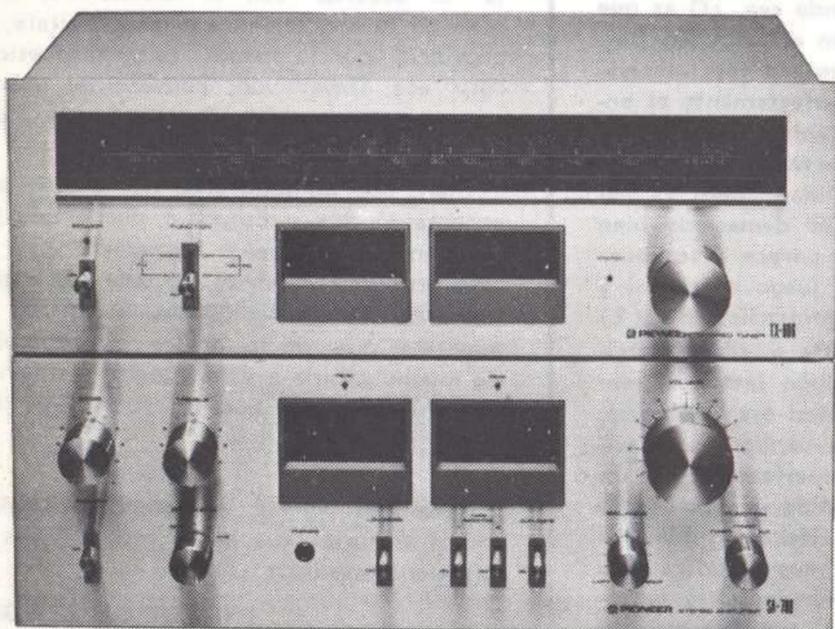
10. El Tribunal que ha de juzgar el Concurso, que será designado por la Comisión Organizadora, estará integrado por cinco ilustres músicos españoles, elegidos entre directores de orquesta, críticos musicales y compositores.

11. Queda entendido que los concursantes, por el solo hecho de participar en el Concurso, aceptan todas y cada una de las disposiciones incluidas en las bases del mismo, cuya interpretación será competencia exclusiva del Tribunal.

12. Las solicitudes de inscripción deberán ser remitidas al Conservatorio Superior de Música de Valencia, sede permanente de la Secretaría del Concurso «Manuel Palau», con dirección en la Plaza de San Esteban, número 3, Valencia-3, teléfs. 331 92 94 y 331 92 21, donde los interesados pueden dirigirse en solicitud de información.

LOS ARGUMENTOS DE ALTA FIDELIDAD

PIONEER®

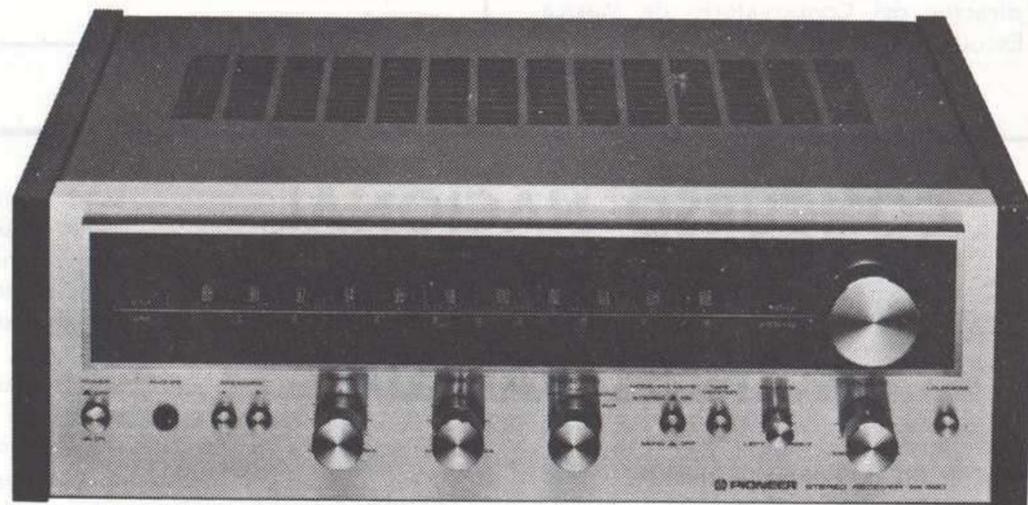


AMPLIFICADORES Y SINTONIZADORES

Cinco modelos de amplificadores integrados. En esta gama PIONEER ha completado la fiabilidad tradicional de su diseño incluyendo los últimos avances tecnológicos: doble fuente de alimentación, acoplo directo en la etapa de potencia y otros muchos que Vd. podrá apreciar. Por otra parte todos los modelos de sintonizadores incorporan circuitos integrados exclusivos diseñados y fabricados especialmente por PIONEER en sus laboratorios de investigación de semiconductores.

RECEPTORES ESTEREOFONICOS

En la nueva serie SX, de receptores PIONEER, Vd. puede elegir entre 7 modelos distintos desde 20 W hasta 270 W RMS por canal, todos con un nivel superior de prestaciones. De hecho, al comprar un receptor PIONEER, en todos los niveles de precio y posibilidades Vd. adquiere la mejor combinación amplificador-sintonizador del mercado, en una solución de conjunto ventajosa.



PANTALLAS ACUSTICAS

PIONEER concede gran importancia a este componente de la cadena de alta fidelidad. Para conseguir resultados óptimos ha trabajado en 2 sentidos, desarrollando nuevos materiales para la fabricación de altavoces de graves y medios (fibra de carbono prensado) y creando nuevos sistemas para altavoces de agudos (piezoeléctrico). Esta tecnología de vanguardia se ha aplicado en los modelos de las series CS (recinto tipo infinito) y HPM (recinto tipo reflex). Especial mención merece la minipantalla CS-X3 que le asombrará por su excelente respuesta en frecuencia.



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-21

Ganduxer, 76
Tel. 211 44 66
Telex: 53942

BILBAO-13

Simón Bolívar, 27
Tel. 442 20 50
Telex: 31486

SEVILLA-11

Av. República Argentina, 68-5.º
Tels. 45 18 30 - 45 25 98
Telex: 72771

VALENCIA-8

Av. del Cid, 2
Tel. 326 72 00
Telex: 64501

Los restos de Pablo Casals, trasladados a España en octubre.—Según nota de la Agencia EFE, en México, los restos del violoncelista Pablo Casals serán trasladados, con toda probabilidad, en octubre, a su pueblo natal, San Salvador de Vendrell. Se tiene, además, también según las mismas fuentes, el permiso correspondiente de las autoridades puertorriqueñas y de Marta Montañez, última esposa del insigne músico.

Serán recibidos en el palacio de la Generalitat, en Barcelona; a continuación serán trasladados a Montserrat, y desde allí a su pueblo, donde serán inhumados. Con esta ocasión, y coincidiendo con su venida, se inaugurarán un auditorio y una escuela internacional de música, que llevarán su nombre.

Nuevo director del «Festival de Santander».—La designación del nuevo director del Festival de Santander recayó en la persona de José Luis Ocejo, sacerdote y músico. Sensibilidad y dedicación en una persona que ha demostrado la eficacia que poseen estas dos cualidades, y más en este momento en que el Festival se precipitaba hacia el colapso.

Deseamos que don José Luis Ocejo, promotor de los ciclos musicales de «La Bien Aparecida» y director de la Coral Salvé, acierte a reponer, en el lugar que tenía, al Festival montañés. Y... enhorabuena al «viejo» Festival por su «nuevo» director.

Éxito del «Concierto Ibérico», de Federico Moreno Torroba.—En el Festival Hollywood Bowl 79, de Los Angeles, Estados Unidos, tuvo lugar la presentación de **Concierto Ibérico**, de F. Moreno Torroba. El éxito fue clamoroso, y ante el entusiasmo con se acogió la obra, su autor tuvo que salir a saludar.

La composición se estrenó en Vancouver, Canadá, hace dos años y ha sido interpretada por numerosas orquestas norteamericanas. En el día del Festival fueron sus intérpretes la Orquesta Filarmónica de Los Angeles y el Cuarteto Romero, bajo la dirección de Jesús López Cobos. En la temporada del Real, Madrid, podremos «constatar» la altura del **Concierto Ibérico**.

Primer Concurs de Joves compositors.—Juventudes Musicales de Barcelona convoca un Concurso de Jóvenes Compositores.

La edad tope es de treinta y cinco años; obra inédita y de estilo libre. Se deben presentar tres ejemplares, y el número de obras es ilimitado. La obra de edición de este año (1979) será para **clarinete o clarinete bajo, violín o viola y piano**. El primer premio constará de la edición de la obra y de una gratificación de 50.000 pesetas.

7 de noviembre, fecha tope de presentación de originales, y 17 ó 21 de diciembre (a determinar), notificación del veredicto del Jurado y entrega de premios.

Información: J.J. MM., Vía Layetana, 139, 4.º, 1.º, Barcelona-9.

Concurso Nacional de Dirección de Orquesta «Manuel Palau».—Bajo los auspicios de la Dirección General de Música del Ministerio de Cultura, y en colaboración con el Excelentísimo Ayuntamiento de Valencia y la Caja de Ahorros de Valencia, el Conservatorio de Música de esta ciudad convoca el Concurso Nacional de Dirección de Orquesta «Manuel Palau».

La edad tope es de cuarenta años, y el 24 de noviembre de 1979 es el último plazo de admisión de solicitudes. La celebración del Concurso dará comienzo el 3 de diciembre del mismo año.

Los premios se establecen así:

- 1.º 250.000 pesetas en metálico y dos conciertos con la Orquesta Municipal de Valencia en el año 1980.
- 2.º 100.000 pesetas en metálico y dos conciertos con la Orquesta del Conservatorio de Valencia en el año 1980.

Información: Conservatorio Superior de Música de Valencia, plaza San Esteban, número 3, Valencia-3.

POR ESPAÑA

SAN LORENZO DE EL ESCORIAL (Madrid)

El Real Coliseo de Carlos III cierra sus puertas.—Don Pedro Martín, propietario del coliseo, ha manifestado «que la Empresa lamenta tener que tomar esta decisión, pero ante la falta de interés por parte del Ministerio de Cultura y de la Dirección General de Teatro, que en su día prometieron su ayuda, no existe otra alternativa».

El Real Coliseo de Carlos III fue inaugurado el 30 de abril de este mismo año, tras las obras de reconstrucción por parte de su actual propietario. Es el único teatro barroco de corte en España.

Cerrará sus puertas el 23 del presente mes (septiembre), según las mismas fuentes.

Es de creer que para las fechas en que nuestros lectores reciban esta noticia no se haya cumplido tal decisión, y que las parte interesadas en esta parcela de nuestro arte tomen las medidas oportunas para evitar la desasistencia a tal tesoro.

CON NOMBRE PROPIO

Stanislaw Luschin ha sido nombrado nuevo director del célebre Teatro Bolshoi, de Moscú. Luschin, violonchelista durante muchos años, estaba últimamente retirado de la interpretación musical y ocupaba un alto cargo en el Ministerio de Cultura de la URSS. Su antecesor en el Bolshoi, Georgi Iwanow, se incorpora por su parte al Ministerio de Cultura soviético como nuevo titular de la cartera.

Renata Scotto está desarrollando una intensa actividad fonográfica. Junto con Alfredo Kraus, acaba de protagonizar una nueva versión de **La Bohème** que la EMI lanzará pronto al mercado. James Levine, director de dicha grabación, ha estado también al frente de la producción de CBS, de **Norma**, en la que, junto con la Scotto, han intervenido Tatiana Troyanos, Carlo Cossutta y Paul Plishka. De nuevo para CBS, la soprano italiana grabó este pasado verano **Le villi**, de Puccini, junto con Plácido Domingo y Leo Nucci, siendo la dirección musical de Lorin Maazel.

Maurice Béjart, célebre coreógrafo, dejará próximamente Bruselas para ponerse al frente de un centro coreográfico y de una escuela de danza y teatro que tendrán por sede el Palacio Chailot, de París, y que estarán subvencionadas por el Ministerio de Cultura francés, según la decisión directa del ministro, Philippe Lecat. Béjart fundó en Bruselas, en 1959, el Ballet du XX^e Siècle, fuertemente subvencionado por las autoridades belgas. La dirección de la escuela de danza de Bruselas será asumida desde esta misma temporada por uno de los principales bailarines de Béjart, Micha van Hoecke.

Eugen Ormandy dejará su puesto de director musical y director titular de la Orquesta de Filadelfia al final de la temporada 1979-1980. Ormandy cumplirá a finales de este año los ochenta, y se dedicará a dirigir únicamente unos pocos conciertos por año. Su sucesor al frente de la Orquesta de Filadelfia será, probablemente, Riccardo Muti, quien a partir de la temporada en curso es, además de director principal de la Philharmonia de Londres, su director artístico.

Mirella Freni será por vez primera «Donna Anna» en el Teatro alla Scala de Milán en un nuevo montaje de **Don Giovanni**, que abrirá la temporada 1980-1981. «Don Giovanni» será Ruggero Raimondi, y la dirección del espectáculo estará a cargo, según unas fuentes, del equipo Strehler-Abbado, aunque otras informaciones dan el nombre de Karl Böhm como director musical.

Ruggero Raimondi, que según acabamos de anunciar será el pro-

tagonista del próximo **Don Giovanni** de la Scala, grabará en septiembre, en Berlín, una nueva versión completa de **Tosca**, con Katia Ricciarelli y José Carreras, todos bajo la dirección de Herbert von Karajan. A su vez, se anuncia para este otoño el estreno de la película, de Losey, **Don Giovanni**, de la Empresa filmográfica Gaumont, en la que Raimondi canta el papel principal. A la hora de redactar esta información se desconoce si dicho filme será distribuido en España, si bien la banda sonora, dirigida, como ya se anunció con anterioridad en esta misma sección, por Lorin Maazel, estará en el mercado español este mismo otoño, dentro de la oferta discográfica de CBS.

John Dexter, director de escena titular de la Metropolitan Opera de Nueva York, y responsable, junto con James Levine, de la programación de dicho teatro lírico de las pasadas temporadas, abandonará próximamente el puesto que venía ocupando desde 1974.

Pinchas Zukerman, conocido violinista, compatibilizará su actividad como concertista con la de director de la Orquesta de Cámara de St. Paul, Estados Unidos. Sucede en dicho puesto a Dennis Russell Davies, quien a partir de este otoño es el nuevo director general de Música de Stuttgart.

Walter Weller, director titular de la Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, ha firmado un contrato por dos años, a partir de 1980, como director titular de la Royal Philharmonic Orchestra, de Londres.

Gian Carlo Menotti ha visto estrenada su última ópera, **La Loca**, en San Diego, en el montaje de Tito Capobianco y Mario Vanarelli, y dirección musical de Calvin Simmons, el pasado mes de junio. El papel principal, «Juana, la Loca», estuvo interpretado por Beverly Sills, para quien el compositor escribió la ópera por encargo de Capobianco para celebrar el 50 aniversario de la diva americana.

Alain Lombard no será el director musical del renacido Teatro Lírico de París, tal y como apareció anunciado en RITMO en el número de julio-agosto. Lombard, así como su equipo, formado por Jean-Pierre Ponnelle y Ezio Frigerio, renunciaron a los puestos para los que habían sido designados, tras la aprobación por el Ayuntamiento de París, propietario del nuevo teatro de ópera de la capital francesa, de un presupuesto notoriamente inferior al prometido a Lombard y su equipo. El asunto ha llevado también a la dimisión de Marcel Landowski, consejero para asuntos musicales del alcalde de París, Jacques Chirac. Por otro lado, el contrato de Lombard con la Opéra du Rhin termina en 1980, y es muy probable que Lombard se consuele, en la dirección del Festival de Aix-en-Provence, de su perdido cargo parisiense.

BARCELONA

Sonimag 17.—Del 20 al 28 de octubre de 1979 se celebra el «XVII Salón Internacional de la Imagen, el Sonido y la Electrónica». Para el aficionado es una muestra muy completa de lo que está relacionado con música-sonido, y lo podrá comprobar en el Recinto Ferial de Barcelona, avenida María Cristina, Palacio número 1, sección C. Además, el 22, a las 16,15 horas, dentro de las «Segundas Jornadas Profesionales de Audio», Ferrán Espuñes disertará sobre «Música y psicoterapia (espectro musical), cultura musical, interpretación subjetiva de los sonidos».

MEDINACELI (Soria)

Las Noches Musicales de Medinaceli.—Entre las muchas manifestaciones culturales que en esta ciudad se celebraron en el verano, una de ellas es la música, con sus ya conocidas «Noches Musicales».

Enmarcado en la Colegiata gótica, el ciclo ha sido de música antigua, medieval y del renacimiento, e interpretado por el Seminario de Estudios de Música Antigua (SEMA), el cuarteto «Tomás Luis de Victoria», Ramón Perales, María Rosa Calvo-Manzano y el dúo Aguirre.

RONDA (Málaga)

III Año Internacional de Guitarra.—Del 25 de agosto al 1 de septiembre se celebró, en esta bella ciudad malagueña, el III Año Internacional de la Guitarra.

Se inauguró con la presentación del movimiento «Cultura Viva en Málaga». Concierto por los ganadores en las dos primeras emisiones pasadas, el 26. Recital del barcelonés Pérez Quer, el 27. El resto de los días, a cargo del cuarteto Arrego, Eugenio Gonzalo, Barberá y el dúo Yagüe-Calero. Y clausuró, el 1

de septiembre, el concertista rondeño Antonio González «El Cuqui».

TARRAGONA

Al Instituto Musical de Tarragona también le agradecemos el envío de sus actividades, y sirva para él lo mismo que hemos antedicho a los de San Sebastián. Ya en carta de nuestra Dirección (29-8-79) se le especificaba a don Eduardo Baixauli Morales que «esperamos que ustedes mismos colaboren, dándonos la información de su actividad con la mayor antelación, para conseguir la difusión de la misma, tanto a niveles nacionales como internacionales».

Lo mismo para Juventudes Musicales de Ciudadela, Menorca, con su «VI Festival de Música Estiu 1979»; al presidente de la Asociación de Amigos de la Opera, de Oviedo, en la «XXXII Temporada de Opera», 15-25 de septiembre de 1979 y al Conservatorio Superior de Música de Sevilla, pues su «Curso de Pedagogía Musical» llegaría tarde y, por tanto, no se cumpliría la finalidad informativa y de promoción.



El flautista Antonio Arias, galardonado con el primer premio en

el Concurso de Interpretación de Juventudes Musicales de Sevilla.

INTERNACIONAL

FAURE Y STRAVINSKY, EN LONDRES

Entre el 1 de septiembre y el 1 de marzo, en la Wigmore Hall, de la capital británica, se celebrarán 22 conciertos, que incluirán la música de cámara completa de Gabriel Fauré, así como la integral de sus **sonatas** instrumentales, una selección de su música para piano y de sus canciones y ciclos de canciones. Al principio de esta serie de conciertos el profesor Basile Deane pronunciará una conferencia en la propia sala de conciertos sobre la música de cámara de Fauré, y al final del ciclo habrá una introducción a la vida de Fauré a través de sus canciones. Entre las obras infrecuentes se encuentran el **Primer quinteto para piano** y el **Segundo cuarteto para piano**. De sus ciclos de canciones, **La bonne chanson** será interpretado en dos ocasiones, y en el mes de enero de 1980 habrá oportunidad de escuchar los dos últimos ciclos: **Mirages** y **L'Horizon chimérique**.

Elly Ameling, Ian Partridge, Paul Crossley, Sheila Armstrong, Régine Crespin, Gérard Souzay, Dalton Baldwin, Sarah Walker, Fitzwilliam String Quartet, Nash Ensemble, Geoffrey Parsons, Imogen Cooper, Music Group of London y Elise Ross figuran entre los intérpretes de este ciclo dedicado a Gabriel Fauré.

También en la capital británica tendrá lugar, este otoño, un Fes-

tival dedicado a Stravinsky, y en el que se interpretarán la totalidad de sus obras orquestales e instrumentales. El Festival, que se desarrollará entre los días 5 de octubre y 23 de noviembre en el Royal Festival Hall y en el Queen Elizabeth Hall, tiene como director artístico a David Atherton, quien dirigirá todos los conciertos dedicados a la música orquestal, y que estarán a cargo de la London Sinfonietta y de la Orquesta Sinfónica de Londres. El Comité de Honor de la Sociedad formada para recaudar los fondos necesarios para la celebración de dicho Festival está presidido por Edward Heath y por la viuda del compositor, y forman parte de él, entre otros, Sir Claus Moser, Sir John Tooley (ambos directivos de la Royal Opera House Covent Garden), George Christie, Lord Harewood y Eric Walter White. Ian Hay Davison e Ian Hunter están al frente del Comité financiero. En los once conciertos programados intervienen, junto con Atherton y las dos orquestas antes citadas, Michel Béroff, Kyung-Wha Chung, Stephen Bishop-Kovacevich y Katia y Marielle Labèque. Dos obras menores tendrán su estreno absoluto con motivo de estos conciertos, y otras siete serán oídas por vez primera en el Reino Unido.

Los abonados al Festival Stravinsky podrán adquirir una edición especial, de tirada limitada, del libro **Stravinsky: el compositor y su obra**, de Eric Walter White, realizada por la firma editorial Faber & Faber dentro de la segunda edición del citado libro, en curso de publicación. La dirección postal del Festival Stravinsky es: 1, Surre Street, London WC2R 2PS (Inglaterra). El lector interesado encontrará en este mismo número de RITMO, dentro de la sección AVANCE DE INFORMACION INTERNACIONAL, detalles de los programas de los conciertos de este Festival a celebrar durante el mes de noviembre.

NECROLOGICA

Gerhard Stolze, tenor alemán, falleció en Garmisch-Partenkirchen, localidad cercana a Munich, a los cincuenta y tres años de edad. Nacido en Dessau, estudió en Dresden y Berlín. Actor dramático en sus inicios, debutó como cantante en la Opera del Estado de Dresden, en Die Meistersinger. En Bayreuth fue numerosas ocasiones «David», «Froh», «Loge» y «Mime». Era miembro de la Deutsche Oper de Berlín desde 1953. Creó el papel de «Oedipus» de la ópera, de Orff, Oedipus der Tyrann, en la Opera del Estado de Stuttgart. Actuó como artista invitado en los principales teatros de ópera del mundo. Célebre también fue su encarnación de «Herodes» en Salomé, de Richard Strauss.

Arthur Fiedler, director de la Orquesta Boston Pops durante más de cincuenta años, murió en Brookline (Massachusetts), a la edad de ochenta y cuatro años. Desde que, en 1930, pasó a dirigir la Orquesta Boston Pops, Fiedler se hizo famoso por incluir en su repertorio no sólo in-

terpretaciones de música clásica, sino también semiclásica y, sobre todo, popular.

Antonio Thiringhelli, importante figura del teatro lírico de Italia, falleció, a los setenta y seis años, en Courmayeur, en el Val d'Aoste. Intendente del Teatro alla Scala de Milán entre 1945 y 1972, favoreció la carrera internacional de artistas como María Callas, Renata Tebaldi y Franco Zeffirelli, llevándolos al coliseo milanés en los comienzos de sus carreras.

Alfred Deller, cantante inglés que hizo revivir el registro de contratenor, murió recientemente, en Italia, a los sesenta y siete años. Artista por naturaleza, tuvo mucha influencia en el cambio de enfoque respecto del estilo del período trovadoresco y prebarroco. Britten, Tippett y otros compositores crearon obras para él. En torno a su voz y su estilo nació el célebre Deller Consort. En este mismo número de RITMO aparece publicada una entrevista con Neville Marriner, en la que el violinista y director inglés habla ampliamente sobre la personalidad y el significado artístico de Alfred Deller.

Renato Fasano ha fallecido en Italia, su país de origen, a los setenta y seis años de edad. Compositor y director de orquesta, Fasano había nacido en Nápoles, ciudad donde efectuó sus

estudios artísticos. Entre 1944 y 1947 fue director artístico de la Academia de Santa Cecilia y del Augusteo, ambos de Roma. Fundador del Collegium Musicum Italicum, con su Piccolo Teatro Musicale, y de I Virtuosi de Roma. Fue presidente de la Asociación Europea de Conservatorios de Música (UNESCO), y desde 1960, director del Conservatorio de Santa Cecilia, de Roma. Autor, entre otras, de Córdoba (1927) y del poema sinfónico Isla eroica (1942), además de obras de cámara, para piano y líricas. Publicó una Historia de los adornos musicales desde el canto gregoriano hasta Verdi (Roma, 1949).

Zoltan Kelemen, bajo-barítono de origen húngaro, murió, en Zurich, a la edad de cincuenta y seis años. Nacido en Budapest, estudió en Roma y debutó, en Augsburg, en 1959, en La novia vendida. En 1961 entró a formar parte de la compañía de la Opera de Colonia. Interpretó primeros papeles en Bayreuth a partir de 1964, principalmente el de «Alberich». Además de Wagner, interpretaba con regularidad Mozart y Strauss, si bien su repertorio incluía una amplia gama de autores y personajes, siendo de parigual importancia sus registros cómico y trágico.

Maxper presenta Bontempi, los órganos más vendidos en el mundo

Para quien quiera hacer música de forma fácil y divertida.



Reservado para los revendedores
Deseo recibir más informaciones sobre los órganos
Bontempi.

Nombre _____

Apellidos _____

Calle _____

Localidad _____

Remitir en sobre cerrado a:
Centro Musical **MAXPER**
Carretera de Andalucía, Km. 12,600
Getafe (Madrid)

Principiantes, aficionados o intérpretes exigentes, a cada uno un Bontempi.

(Desde 5.000 hasta 99.500 ptas.).

Pon tus manos sobre el teclado de un órgano Bontempi (los hay para todas las exigencias). En breve estarás en condiciones de tocar los mayores éxitos de todo el mundo.

Porque en efecto, los órganos electrónicos Bontempi, por ejemplo, tienen 7 registros, 6 fantásticos ritmos para crear siempre nueva música y el acompañamiento automático incorporado que te permite disponer de una completa y

estupenda orquesta. Para quien desee aislarse y concentrarse mejor está previsto también un auricular. Además, Bontempi ha estudiado un método especial para aprender a tocar de forma fácil y divertida y, con este método, ha transcrito los grandes éxitos en ediciones musicales especiales. ¡Con Bontempi es fácil entrar en el mundo de la música!

bontempi[®]
El método para descubrir talentos.



AVANCE DE INFORMACION INTERNACIONAL

ACONTECIMIENTOS MUSICALES PARA EL MES DE NOVIEMBRE

(Redacción cerrada el 10 de agosto. Programas susceptibles de modificación)

AMSTERDAM

Concertgebouw. Orquesta del Concertgebouw. Día 1, Colin Davis, director; Salvatore Accardo, solista. **Obertura "Trágica"** (Brahms), **Concierto para violín** (Dvorak) y **Primera sinfonía** (Sibelius). Día 11, Colin Davis, director; Clifford Curzon, solista. **Leonore II**, obertura (Beethoven), **Concierto para piano KV 537** (Mozart), **Pavane pour une Infante défunte** (Ravel) y **Sinfonía en tres movimientos** (Stravinsky). Días 21 y 22, Kirill Kondrashin, director; George Pieterse, solista. **Paganiniana** (Casella), **Concierto para clarinete** (Hindemith) y **Cuarta sinfonía** (Mendelssohn). Días 28 y 29, Kirill Kondrashin, director. **Séptima sinfonía** (Mahler).

Día 11, Orquesta de Cámara Jean-François Paillard. Jean-François Paillard, director; André Bernard y Christiane Hampe, solistas. **Jauchzte Gott in allen Landen**, cantata (J. S. Bach), y **Concierto para trompeta** (Telemann). Día 16, Orquesta Sinfónica de Utrecht. Bohumil Gregor, director; Justus Frantz, solista. En el programa, el **Concierto para piano** de Dvorak. Día 18, recital de Alfred Brendel, con obras de Haydn y Schumann. Día 24 (matinal), Orquesta Filarmónica de Rotterdam. David Zinman, director; Nelson Freire, solista. En el programa, **Segundo concierto para piano** (Rachmaninoff) y **Segunda sinfonía** (Tchaikovsky). Día 24, Orquesta de Cámara Holandesa. Antoni Ros-Marbá, director; Herre-Jan Stegenga, solista. **Música acuática**, "suite" (Händel), **Concierto para violoncelo en Do mayor** (Haydn), **Trittico**, estreno absoluto (Lex van Delden), y **Sinfonía para cuerdas número 9, "La Suisse"** (Mendelssohn).

En la sala pequeña del Concertgebouw, los días 8 y 10, el Cuarteto Amadeus.

BERLIN OCCIDENTAL

Philharmonie. Orquesta Filarmónica de Berlín. Días 10 y 11, Seiji Ozawa, director; Itzhak

Perlman, solista. **Preludio y Muerte de Amor, de Tristán e Isolda** (Wagner), **Concierto para violín** (Bruch) y **Sexta sinfonía, "Patética"** (Tchaikovsky). Día 15, Michael Gielen, director; solistas a determinar. **Tercera sinfonía** (Rihm), estreno absoluto. Días 17 y 18, Fritz Weisse, director; solistas a determinar. **Berliner Konzert-Chor. Ein Deutsches Requiem** (Brahms). Días 24 y 25, Herbert von Karajan, director. **Primer Concierto de Brandemburgo** (Bach) y **Tercera sinfonía, "Eroica"** (Beethoven). Días 28 y 29, Lorin Maazel, director; Alexis Weissenberg, solista. **Cuarto concierto para piano** (Beethoven) y **Sexta sinfonía, "Pastoral"** (Beethoven). Día 30, Lorin Maazel, director. Concierto de homenaje a la memoria de Wilhelm Furtwängler, presentado por el profesor doctor H. H. Stuckenschmidt. Programa: **Tercera sinfonía**, movimientos 1-3 (Furtwängler).

Día 5, Cuarteto Italiano. Día 14, Orquesta Sinfónica de Detroit. Antal Dorati, director. Obras de Berlioz, Barber, Mendelssohn y Beethoven. Días 18 y 19, RSO Berlín. Yuri Ahronovich, director. Obras de Strauss, Bartok y Scriabin.

Sendesaal. Días 4 y 5, RSO Berlín. Edo de Waart, director; Christian Zacharias, solista. Obras de Brahms.

CHICAGO

Civic Opera House. Lyric Opera. Día 2, **Rigoletto** (Verdi), cuyo reparto figura en la pasada edición de esta misma sección. Días 3, 7, 10, 13, 16, 19 y 24, **Simon Boccanegra** (Verdi), montaje de Sonja Frisell y Pier-Luigi Pizzi, dirección musical de Bruno Bartoletti, y con M. Price, Daner, Cossutta, Milnes, Mitchell, Morris, Stone, Toliver. Días 5, 9, 14, 17, **La Bohème** (Puccini), de cuyos detalles dimos noticias en el pasado número de RITMO. Días 15, 20 y 26, **Tristan und Isolde** (Wagner), nuevo montaje de Ernst Pottgen y Roberto Oswald, dirección mu-

sical de Franz-Paul Decker, y con Knie, Dunn, Vickers, Kunde, Mitchell, Versalle, Nimsgern, Sotin, McConnell. Días 23, 27 y 30, **Andrea Chénier** (Giordano), nueva puesta en escena de Tito Gobbi y Pier Luigi Samaritani, dirección musical de Bruno Bartoletti, y con Marton, Kuhlmann, Curry/Graham, White, Domingo, Gordon, Schwisow, Bruson, Opie, Fox, Voketaitis, Carter, van Lidth de Jeude, Wilber, McConnell.

HAMBURGO

Hamburgische Staatsoper. Día 18, estreno del nuevo montaje de **Palestrina** (Pfitzner), realizado por Kurt Horres y Hanna Jordan, dirección musical de Hans Zender, y con Harald Stamm, Bernd Weikl, Thomas Herdon, Franz Ferdinand Nentwig, Toni Blankenheim, Franz Grundherber, Heinz Kruse, James King, Gabriele Fuchs, Elisabeth Steiner, Dieter Weller. Del repertorio, destacamos: días 7, 9, 13, 17, 22 y 28, **West Side Story** (Bernstein), montaje de John Neumeier y Robin Wagner, dirección musical de Lawrence Foster/Klaus Arp (9, 22), y con Jon Garrison, Deborah Sasson, Gillian Scalici, Terry Eno, Michael Licata; días 21, 24 y 29, **Die Zauberflöte** (Mozart), montaje de Götz Friedrich y Ernst Fuchs, dirección musical de Klauspeter Seibel, y con Harald Stamm, Horst Laubenthal, Franz Ferdinand Nentwig, Sylvia Greenberg, Beatrice Haldas, Ude Krekow; días 1, 4, 8 y 11, **Eugen Onegin** (Tchaikovsky), montaje de Adolf Dresen y Karl-Ernst Herrmann, dirección musical de Christoph von Dohnányi, y con Olive Fredericks, Beatrice Haldas/Judith Beckman (8, 11), Elisabeth Steiner, Marga Höffgen, Bernd Weikl, Rüdiger Wohlers, Karl Ridderbusch/Haral Stamm (4, 11); día 2, **Rigoletto** (Verdi), de cuyo reparto dimos noticias en el pasado número de nuestra Revista.

El día 15, recital de Alicia Nafé, con Miguel Zanetti al piano.

Musikhalle. Días 4 y 5, Orquesta Filarmónica de Hamburgo. Aldo Ceccato, director; Ernesto Mampaey, Wilfried Laatz, Arlene Saunders, Will Quadflieg, solistas. Cuarteto Wührer. **Concierto para dos violines** (Bach), **Concierto para cuarteto de cuerda y orquesta, según Händel** (Schönberg), y fragmentos de **Egmont** (Beethoven). Días 11 y 12, Orquesta Sinfónica de la NDR. Klaus Tennstedt, director. Obras de Richard Strauss. Días 25 y 26, Orquesta Filarmónica de Hamburgo. Aldo Ceccato, director; Susan Starr, solista. **Segunda sinfonía, "The Age of Anxiety"** (Bernstein), y **Segunda sinfonía** (Tchaikovsky).

LONDRES

Covent Garden. Royal Opera. Días 3, 6, 9, 12 y 15, **Der Rosenkavalier** (R. Strauss), de cuyo re-

parto dimos ya noticia en el pasado número de RITMO. Días 7, 10, 13, 16, 19, 22 y 27, **La Bohème** (Puccini), montaje de John Copley y Julia Trevelyan Oman, dirección musical de Carlos Kleiber, y con Ileana Cotrubas, Sona Ghazarian, Jaime Aragall, Jonathan Summers, John Rawnsley, Gwynne Howell, Brian Donlan, Eric Garrett. Días 23, 26 y 28, **Norma** (Bellini), montaje de Sandro Sequi y Pier Luigi Pizzi, dirección musical de Lamberto Gardelli, y con Shirley Verrett, Josephine Veasey, Elisabeth Bainbridge. Los papeles masculinos no estaban anunciados a la hora de redactar esta información. Día 30, **Così fan tutte** (Mozart), montaje de John Copley y Henry Bardon y David Walker, dirección musical de Karl Böhm, y con Rudiger Wohlers, Hermann Prey, Garaint Evans, Edda Moser, Brigitte Fassbaender, Reri Grist. El día 4, recital de Luciano Pavarotti.

Coliseum. English National Opera. Días 6, 10, 16, 22 y 29, nuevo montaje de **The Turn of the Screw** (Britten) realizado por Jonathan Miller y Patrick Robertson, dirección musical de Charles Groves, y con Geoffrey Pogson, Graham Clark, Eilene Hannan, Ava June, Katherine Pring, Iris Saunders. Días 15, 20 y 30, **Julietta** (Martinu), montaje de Anthony Besch y John Stoddart, dirección musical de Charles Mackerras, y con Joy Roberts, Stuart Kale, Justin Lavender, Harold Blackburn, Dennis Wicks, Sarah Walker, Shelagh Squires, Christian du Plessis, Edward Byles.

Royal Festival Hall. London Sinfonietta. David Atherton, director. Día 9, Kyung-Wha Chung y Michel Béroff, solistas. Programa Stravinsky: **Monumentum** (arreglo de una obra de Gesualdo), **Variations**, **Concierto para violín**, **Capriccio** y **Agon**. Día 14, Heather Harper y Peter Lager, solistas. **Segunda serenata** (Brahms), **Chamber Concert**, versión revisada, estreno absoluto (Hugh Wood) y **Sinfonía número 14** (Shostakovich).

Orquesta Sinfónica de Londres. Día 4, Yevgeny Svetlanov, director; Miriam Fried, Sheila Armstrong, Robert Tear, John Shirley-Quirk, solistas. Coro de la Sinfónica de Londres. En el programa, **Concierto para violín** (Brahms) y **Las campanas** (Rachmaninoff). Día 23, David Atherton, director. Programa Stravinsky. **Scherzo Fantastique**, **Ode**, **Circus Polka**, **Sinfonía en Do mayor** y **La consagración de la Primavera**. Día 25, Colin Davis, director; Vladimir Ashkenazy, solista. **Sinfonía número 39** (Mozart) y **Segundo concierto para piano** (Brahms).

Orquesta Philharmonia. Día 8, Vladimir Ashkenazy, director; Cristina Ortiz, solista. En el programa, **Concierto para piano en Sol mayor** (Ravel) y **Primera sinfonía** (Brahms). Día 13, Riccardo Muti, director; Itzhak Perlman, solista. **Hermann** y **Dorotea**, obertura (Schumann), **Concierto para violín** (Sibelius) y **Sexta sin-**

fonía, "Patética" (Tchaikovsky). Día 20, Lorin Maazel, director; Janet Baker, solista. **Don Juan** (R. Strauss), **Sea Picture** (Elgar) y **Segunda sinfonía** (Sibelius).

Queen Elizabeth Hall. Día 2, London Sinfonietta. David Atherton, director; Michel Béroff, solista. Programa Stravinsky: **Les Cinq Doigts**, **Ocho miniaturas instrumentales**, **Movimientos**, **Orpheus**, **Piano-Rag-Music**, **Ragtime**, **Dances Concertantes**. Día 13, Kyung-Wha Chung, violín; Stephen Bishop-Kovacevich, piano; Katia y Marielle Labeque, dúo de piano. Programa Stravinsky. **Five Easy Pieces**, **Sonata**, **Studio (Madrid)**, **Dúo concertante**, **Valse des Fleurs**, **Three Easy Pieces**, **La Marseillaise**, arreglo para violín solo, estreno mundial; **Elegía** y **Concerto**. Día 16, London Sinfonietta. David Atherton, director; Stephen Bishop-Kovacevich, solista. **Praeludium**, **Tango**, **Scherzo à la Russe**, **Ebony Concerto**, **Concierto para piano**, **Canción del barquero del Volga** (arreglo), **Sinfonía para instrumentos de viento**, **Canzonetta** (arreglo de la composición de Sibelius) y **Dumbarton Oaks**, obras todas de Stravinsky. Todos los conciertos hasta aquí recogidos y a celebrar en la Queen Elizabeth Hall, así como los correspondientes a los días 9 y 23 en la Royal Festival Hall, corresponden al Festival Stravinsky que se desarrolla en la capital británica entre el 25 de octubre y el 23 noviembre. El día 18, Orquesta Inglesa de Cámara. Nicholas Kraemer, director; Alison Hargan, José Luis García y Neil Black, solistas. **Concerto Grosso**, op. 6, número 7 (Händel), **Cantata de la Boda** (Bach), **Concierto para violín y oboe, P 406** (Vivaldi) y **Don Quijote**, "suite" (Telemann).

MILAN

Teatro alla Scala. Orquesta del Teatro alla Scala. Día 2, repetición del programa correspondiente a los días 30 y 31 de octubre, y que figuraba anunciado en la anterior edición de este avance informativo internacional, en el número de septiembre. Días 13, 14, 16 y 17, Claudio Abbado, director; Janis Martin y Maurizio Pollini, solistas. **Concierto para piano** (Schumann) y **Erwartung**, monodrama (Schönberg).

MUNICH

National - Theater. Bayerische Staatsoper. Día 24, reposición del montaje de **La fuerza del destino** (Verdi) debido a Vaclav Kaslik y Josef Svoboda, dirección musical de Giuseppe Sinopoli, y con Julia Varady, Giorgio Lamberti/Carlo Cossutta, Wolfgang Brendel, Daphne Evangelatos, Kurt Moll. El día 4, recital de Diétrich Fischer-Dieskau, con Jörg Demus al piano. Día 25, recital de Luciano Pavarotti.

El día 5, Concierto a cargo de

la Orquesta del Teatro, la Bayerische Staatsorchester, bajo la dirección de Lawrence Foster.

Herkulesaal der Residenz. Días 1 y 2, Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión Bávara. Rafael Kubelik, director; Día 5, Alban-Berg-Quartett. Días 7 y 8, Orquesta Filarmónica de Munich. Eugen Jochum, director; Christa Ludwig, solista. **Tristan und Isolde**, prelude (Wagner), **An die Hoffnung** (Reger) y **Séptima sinfonía** (Bruckner). Día 9, recital de Andrés Segovia. Día 15, Cuarteto Italiano. Días 20 y 21, recital de piano de Maurizio Pollini. Días 22 y 23, Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión Bávara. Rafael Kubelik, director. Día 30, Orquesta Sinfónica y Coro de la Radiodifusión Bávara. Gary Bertini, director; Homero Francesch, solista. **Sinfonía como un grande lamento** (Udo Zimmermann), **Concierto para piano y orquesta, op. 44**, estreno absoluto (Carlos H. Veerhoff), **"Paths"**, elegía para orquesta (Oedoen Partos) y **Jerusalem Symphony**, estreno en Alemania (Mordecai Seter).

Kongress-saal des Deutschen Museums. Día 1, Orquesta y Coro Bach, de Munich. Karl Richter, director; Lilian Sukis, Brigitte Fassbaender, Claes H. Ahnsjö y Hans Sotin, solistas. En el programa, el **Requiem** de Mozart. Días 2 y 4, Orquesta Philharmonia de Londres, con dos programas, ambos dirigidos por Vladimir Ashkenazy, quien será también solista en el primero de ellos; en el segundo, el solista será Itzhak Perlman. Día 9, la Orquesta Filarmónica de Munich, con el mismo programa de los días 7 y 8 en la Herkulesaal. Día 13, Orquesta Sinfónica de Detroit. Antal Dorati, director. Obras de Beethoven, Bartok y Brahms. Día 14, Orquesta Filarmónica de Munich. Peter Maag, director; Oleg Kagan, solista. Programa Brahms: **Concierto para violín y Cuarta sinfonía**. Día 29, Orquesta Sinfónica de Bamberg. James Loughran, director; Gidon Kremer, solista. Día 30, recital de Vladimir Ashkenazy.

PARIS

Théâtre des Champs-Élysées. Orquesta de París. Días 8, 9 y 10, Jean-Claude Malgoire, director; Barbara Hendricks, Anne-Marie Rodde y Jean-Claude Orliac, solistas. Coro de la Orquesta de París. Dos **Conciertos a "due cori"** (Händel) y **Pigmalion** (Rameau). Día 24, Bernard Haitink, director; Lynn Harrell, solista. **Concierto para violoncelo** (Dvorak) y **Séptima sinfonía** (Dvorak).

El mismo día 24, por la tarde, Orquesta Nacional de Francia. Lorin Maazel, director. Tres últimas **Sinfonías** (Mozart).

Dentro de la Temporada Lírica de Radio France, el día 16, **Benvenuto Cellini** (Berlioz), en versión de concierto dirigida por G. Ferro, y con L. Cuberli, N. Denize, J. Dupoy, A. Charles, R. Amis El Hage. Coro Radio

France y Orquesta Nacional de Francia.

Palais des Congrès. Orquesta de París. Día 22, el mismo programa que el día 24 en el Théâtre des Champs-Élysées. Días 29 y 30, Bernard Haitink, director. **Sexta sinfonía** (Mahler).

Théâtre de la Ville. Ensemble InterContemporain. Día 8, Pierre Boulez, director; István Matúz y Philippe Muller, solistas. **Concierto para violoncelo** (Ligeti), **Three Places in New England**, versión reducida (Ives), **Antiphysis** (H. Dufourt) y **Déserts** (Varèse). Día 19, Jacques Mercier y Gerald Bennet, directores; David Wilson Johnson, solista. **I am Goya** (Nigel Osborne), una obra encargo de las Rencontres Internationales de Metz a Gerald Bennett y un encargo del Ensemble InterContemporain a Patrick Marcland.

IRCAM, Espace de Projection. Días 23, 24 y 26, Ensemble InterContemporain. Peter Eötvös, director. Obra encargo del IRCAM a Tod Machover y obra encargo de las Racontres Internationales de Metz a Vinko Globokar.

Salle Pleyel. Día 7, Andrés Segovia. Día 8, Janet Baker. Día 12, Orquesta Sinfónica de Detroit. Antal Dorati, director. Obras de Haydn, Brahms y Mahler.

SAN FRANCISCO

War Memorial Opera House. San Francisco Opera. Día 2, **La fanciulla del West** (Puccini). Día 3 (matinal), **Der fliegende Holländer** (Wagner). Días 4, 7, 10 y 15, **Roberto Devereux** (Donizetti). Los detalles de todos estos títulos los encontrará el lector en el pasado número de RITMO. Días 3, 6, 9, 14, 17 (matinal), 22 y 25, **La fuerza del destino** (Verdi), montaje de Ghita Hager y Pier Luigi Samaritani, dirección musical de Kurt Herbert Adler, y con Leontyne Price, Veriano Luchetti, Martti Talvela, Giuseppe Tadei, Francis Egerton. Días 10 (matinal), 13, 16, 18, 21 y 24 (matinal), **Così fan tutte** (Mozart), montaje de Jean-Pierre Ponnelle, dirección musical de John Pritchard, y con Pilar Lorengar, Anne Howells, Danièle Perriers, Michael Cousins, Dale Duesing, Thomas Stewart. Días 17, 20 y 23, **Tancredi** (Rossini), en versión de concierto dirigida por Henry Lewis, y con Marilyn Horne, Carmen Balthrop, Emily Rawlins, Mariana Paunova, Dalmacio González, Nicola Zaccaria.

VIENA

Staatsoper. Entre los días 1 y 12, la Sofioter Oper pondrá en escena, coincidiendo con la visita a Estados Unidos de la compañía titular vienesa, las siguientes óperas: **Kovanchina** (Musogski), **Príncipe Igor** (Borodin) y **Pique Dame** (Tchaikovsky).

Musikverein. Sala Grande. Días 3 y 4, Orquesta Filarmónica

de Varsovia. Witold Rowicki, director; Wanda Wilkomirska, solista. **Kreszani** (W. Kilar), **Primer concierto para violín** (K. Szymanowski) y **Scheherezade** (Rimsky-Korsakov). Día 11, Orquesta Sinfónica de Viena. Jerzy Semkow, director; Stefan Askenase, solista. **Concierto para piano número 2** (Chopin) y **Sexta sinfonía**, "Patética" (Tchaikovsky). Día 19, Concentus - Musicus. Kammerchor des Schwedischen Rundfunks. Wiener Sängerknaben. Choralschola Amsterdam. Nikolaus Harnancourt, director; Rachel Yakar, Trudeli ese Schmidt, Philip Langdrige, Kurt Equiluz, Carlo Gaifa, Peter Wimberger, Artur Korn, solistas. **Vesperae Beatae Mariae Virginis** (Monteverdi). Días 21 y 22, Orquesta Sinfónica de Viena. Stanislaw Skrowaczewski, director; Alfred Brendel, solista. **Konzertstück, Op. 79** (Weber), **Segundo concierto para piano** (Liszt) y **Quinta sinfonía** (Shostakovich). Día 30, Orquesta Sinfónica de la ORF. Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde. Leif Segerstam, director; Solweig Lindström y Ruza Baldani, solistas. **Segunda sinfonía** (Mahler).

En la Brahms-Saal, día 6, Itzhak Perlman. Día 14, Christa Ludwig. Día 16, Cuarteto Juilliard, con obras de Haydn, Berg y Brahms. Día 24, "Schubertia-de", con Edita Gruberova, Erik Werba, Peter Schmidl y el Cuarteto Franz Schubert. Día 26, Alfred Brendel.

ZURICH

Opernhaus. Día 17, estreno del nuevo montaje de **Don Carlo** (Verdi), realizado por Jean-Claude Riber y Josef Svoboda, dirección musical de Nello Santi, y con Simon Estes/Bonaldo Giaiotti, Luis Lima (posteriormente, José Carreras y Jaime Aragall), Maria Chiara/Antigone Sgourda, Eva Randova/Bruna Baglioni, Giorgio Zancaro/Bruno Pola, Matti Salminen/Werner Gröschel.

Tonhalle. Días 6, 7 y 8, Orquesta Tonhalle. Gerd Albrecht, director; Alfred Brendel, solista. **Konzertstück, Op. 79** (Weber), **Segundo concierto para piano** (Liszt) y **Danzas eslavas, Op. 72** (Dvorak). Día 16, Orquesta de la Suisse Romande. Wolfgang Sawallisch, director; Peter Schreier, solista. Concierto en memoria de Ernest Anserment. **Quinta sinfonía**, "Reforma" (Mendelssohn), **Consolatio Philosophiae**, escena dramática (Sutermeister) y **La consagración de la Primavera** (Stravinsky). Día 19, Cuarteto Juilliard, con obras de Beethoven. Días 20, 21 y 22, Orquesta Tonhalle. Christoph von Dohnányi, director; Krystian Zimerman, solista. **Cuarta sinfonía** (Schumann) y **Primer concierto para piano** (Brahms). Día 28, Orquesta Sinfónica de Detroit. Antal Dorati, director. Obras de Strauss, Ravel y Bartok.—**FERNANDO PEREGRIN GUTIERREZ.**

MUSICA EN VIVO

OPERA EN PARIS

"NABUCCO"

La última nueva producción presentada por la Administración Liebermann no ha satisfecho ni escénica ni vocalmente al público de la Opera. Beni Montresor ha creado unos decorados basados en la espectacularidad de unos elementos concretos (las lámparas que suben y bajan, en el primer acto; la entrada de "Nabucco" sobre una especie de altar en movimiento, la enorme escalera por donde se agita "Abigail") y del vestuario (profusión de dorados y de colores vivísimos). Pero sin una estructura escénica de base, que arroje a todos esos elementos y vestuario, resulta que lo que podía haber sido un serio intento de trasladar la *Cleopatra* de Mankiewicz al *Nabucco* verdiano se queda a medio camino.

Nello Santi dirigió eficazmente la orquesta, con tiempos cómodos para los cantantes, pero sin ceder en el nervio exigido por este primer Verdi tanto en "cabaletas" y "allegros" como en concertantes. La orquesta la hemos encontrado inferior a otras ocasiones, singularmente la cuerda, sin especial calidad de timbre (como tuvimos ocasión de confirmar al día siguiente, en *Las bodas de Figaro*). El coro, en su más célebre partitura, cumplió.

Pero el desencanto principal se produjo por parte de los cantantes. Las "estrellas" (porque de "estrellas" se trataba, a juzgar por las programaciones actuales de los primeros teatros

internacionales) exhibidas en esta ocasión en modo alguno reunían las mínimas exigencias contenidas en la partitura. Y como las exigencias vocales son muchas en *Nabucco*, ¿por qué montar esta ópera con este reparto? Seguramente, se podrían contar con los dedos de una mano, en el actual panorama lírico internacional, los cantantes capaces de abordar *Nabucco*, y que no eran, precisamente, los de la Opera de París. Una vez más, el gravísimo problema actual de la inadecuación vocal a las partituras, en el caso que tratamos más evidente, porque lo que se puede "disimular" en según qué "particella" de *Don Carlo* (no la de "Eboli", claro), no se puede en *Nabucco*.

Grace Melzia Bumbry, ahora definitivamente cantando en la cuerda de soprano, está incapacitada para la mínima corrección en el terrible "rôle" de "Abigail". La falta del necesario volumen de voz para esta parte podía haber sido disculpada (acostumbrados los públicos de hoy a este tipo de interpretaciones) de existir una línea de canto irreprochable, contrapeso que no se dio casi nunca. Con esto no queremos decir que actualmente existan en la cantante problemas graves intrínsecamente vocales (la voz no nos pareció muy diferente a la de su maravillosa "Amneris" de hace tres años en *Orange*), sino que la inadecuación vocal a la partitura fue completa, no siendo, y ni creemos consiga nunca serlo, una verdadera soprano dramática.

Todas las agilidades, escalas y

"grupettos" escritos por Verdi fueron implacablemente arrasados, especialmente en el primer acto: como botón de muestra, las veintiséis difícilísimas "fusas" (veinticinco audibles, para ser exactos, pues la primera está ligada) escritas por Verdi en la palabra "sospeso" (salida de "Abigail") fueron, curiosamente, reducidas a una cuarta parte, aproximadamente, de estas notas, de difícil identificación. Igual suerte corrieron la escala cromática partiendo del Do del final del terceto con "Fenena" a "Ismaele", y muchos otros pasajes de más fácil solución, que también mejor es olvidarlos. Cuando Bumbry pudo cantar líricamente y sin forzar la voz, hubo bellos momentos: primera parte del dúo del tercer acto con *Nabucco*, y la escena de la muerte, por ejemplo. Escénicamente, la cantante sigue manteniendo una personalidad subyugante.

Para el papel de protagonista, Sherrill Milnes no posee el ímpetu vocal, ni sobre todo la grandeza humana de las últimas escenas. Pero, aparte de alguna leve inseguridad de entonación en su salida, sí hubo extrema corrección a lo largo de toda su actuación, con hermosas frases en el dúo del tercer acto con "Abigail", y demostración constante de su facilidad en el registro agudo (un La, al final de su "cabaletta" del cuarto acto, hubiera galvanizado al público, de haber logrado emitirlo tan brillantemente como tenemos entendido hizo en noches anteriores).

Ruggero Raimondi ("Zacca-

ria"), con su tradicional problema de ser un bajo-barítono, encontró dificultades en sus incursiones a los La y Sol profundos. De todos modos, y como en el caso de Milnes, siempre hubo línea de canto sostenida y, como previsible, robustez en su parte aguda.

Carlo Cossutta, con voz potente ("¿spinto?") para su "Ismaele", y Viorica Cortez ("Feneci"), sin una voz bella, pero de considerable volumen y cantando musicalmente con gran estilo, fueron los únicos capaces de abordar con suficiencia la partitura.

"LAS BODAS DE FIGARO"

En la tradicional producción Strehler de la etapa Liebermann, John Pritchard, perfecto como clavecinista, dirigió unas *Bodas* demostrando que si por una parte es un excelente concertador (perfección evidente de todos los concertante, sabia administración del "tempo" en el último acto), por la otra no crea ningún momento de especial contenido musical, limitándose a respetar a Mozart y a los cantantes.

El reparto fue de gran altura. Exceptuando a Bacquier, Barbié y Montarsolo, ninguno de los cantantes tuvo la facilidad de articulación de las palabras del texto italiano, con su consiguiente comprensión por parte del público, pero sí, en cambio, hubo, en todos sin excepción, musicalidad, estilo mozartiano indudable y agilidad escénica.

Nabucco, de Verdi, último montaje de la temporada pasada en la Opera de París, realizado por Henry Ronse y Beni Montresor.



Escena final del acto segundo de *Las bodas de Figaro*, en el célebre montaje de Strehler-Friggerio. De izquierda a derecha, Gabriel Bacquier, Kiri te Kanawa y Lucia Popp.



Kiri te Kanawa, la gran soprano mozartiana de hoy, cantó la "Condesa" en la línea de sus grandes antecesoras en el "rôle". Con voz muy bella, emitida en ocasiones de modo que logra un sonido flotante de singular atractivo para Mozart, culminó su actuación en una extraordinaria versión de "Dove sono": la re-exposición, en "piano" y articulada perfectísimamente en un solo "fiato", y la manera de emitir los dos La naturales del "Allegro", apianándolos ligeramente antes de pasar a las siguientes notas descendentes, son dos de los múltiples detalles que hicieron del aria una auténtica obra de arte.

Lucia Popp, después de un primer acto prácticamente inaudible, cantó una "Susanna" llena de gracia y frescura, con voz purísima en su zona alta, ofreciendo un "Sull'aria" delicioso junto a Kiri te Kanawa, un "Deh vieni non tardar" lleno de encanto, e interviniendo exquisitamente en todos los concertantes.

Si a la versión de "Voi che sapete" faltó cierto vuelo lírico, Agnes Baltsa (quien ya nos había sorprendido gratamente, hace años, en el Liceo de Barcelona, con el mismo "Cherubino") cantó, en cambio, "Non so più" sin precipitaciones ni inquietudes, en exposición juvenil apasionada, haciendo una creación personalísima y jugando con la baza indiscutible de una belleza de voz, potencia e igualdad de registros, que, eligiendo adecuadamente el repertorio, pueden convertirla en una gran "mezzo" de los próximos años (¿quizá ya en "Adalgisa", que ha cantado en Zürich y tiene programada para Covent Garden?). Volviendo a su aria del primer acto, ¡qué belleza de sonido en los "calderones" de los Sol naturales de "se"!

Se podrá decir que en determinados momentos la voz de Gabriel Bacquier puede acusar el paso de los años, pero estos momentos, escasos, son infinitamente compensados por una inmensa categoría en lo vocal y en lo escénico, salvando las dificultades que ahora le pueda presentar "Hai già vinta la causa?", con una gran inteligencia, y cantando y actuando el "Conde" tan admirablemente como hace quizá ya dieciséis años le habíamos admirado en el Liceo el personaje protagonista en aquel célebre **Don Giovanni** con Teresa Stich-Randall, Montserrat Caballé y Juan Oncina.

De Tom Krause, con ciertos problemas vocales, menos evidentes, de todos modos, en esta parte de "Fígaro" que en el "Escamillo" de **Carmen** de los dos veranos pasados en Edimburgo; ¿qué diremos, a estas alturas, de un cantante que conoce y domina estas **Bodas**, después de haberlas cantado en todos los teatros (acaba de salir a la venta, en Francia, su versión discográfica con Karajan) y de haberlas trabajado con los mejores directores?

Jane Barbié en "Marcellina", Paolo Montarsolo en "Bartolo" y Michel Sénéchal en "Basilio" son aquel tipo de cantantes que pensamos cantan solamente estos papeles en producciones salzburguesas o en las grabaciones discográficas, pero, por lo que se ve, y sin ir al mítico Festival o acudir a los discos, también París se permite ofrecernos estas actuaciones modélicas, logrando la perfección total de reparto. A anotar una excelente contribución de Danièle Perriers en "Barbarina".

En resumen, unas **Bodas** de gran reparto, y a las que otro director podría haber convertido, seguramente, en extraordinarias. **MIGUEL SALES PEREZ.**

de ellas, la Sinfónica de la Radiodifusión Bávara, la Filarmónica de Munich, la Estatal de Baviera —que es la orquesta de la Opera Estatal—, la Bach de Cámara, con renombre internacional. En la temporada que se inicia este otoño pocas ciudades, por no decir ninguna, pueden contar con la presencia, en un breve espacio de tiempo, y citando sólo entre los directores de orquesta, de Celibidache al frente de la Filarmónica de Munich (de la que acaba de ser nombrado director titular), de Kleiber en el foso del Teatro Nacional, de Kubelik dirigiendo la Sinfónica de la Radiodifusión Bávara (cuya titularidad acaba de abandonar, pero a la que seguirá preferentemente ligado) o de Karl Richter con la Orquesta y Coro Bach, de Munich.

Más que seguir enumerando las delicias que Munich puede ofrecer al aficionado a la música, me interesa resaltar que esta envidiable actividad musical se inserta en una de las vidas culturales más completas que pueda tener ciudad alguna. La capital bávara es un ejemplo claro de que, por toda una serie de razones, la demanda de bienes culturales puede estar fuertemente enraizada en la sociedad, justificando así el empleo de los medios necesarios para satisfacerla con la mayor calidad posible.

Para el visitante deseoso de escuchar buena música, y más si procede de latitudes, como la nuestra, tan ayunas en la materia, Munich presenta, a lo largo de todo el año, enormes posibilidades. Tan fuerte es el atractivo de la ciudad en este sentido que se ha puesto en marcha una importante oferta de "paquetes" turísticos que ofrecen, junto con el alojamiento y otros servicios, entradas para representaciones de óperas y conciertos. La existencia de un elevado número de plazas hoteleras repercute en unos precios que, indudablemente, benefician al aficionado.

El Festival de Opera está organizado por la Opera del Estado de Baviera, e incluye, generalmente, funciones de las nuevas producciones de la temporada que concluye con el Festival. Digo generalmente, pues, por ejemplo, en el de este año no se ha

incluido **Aida**. Las razones de esta omisión hay que buscarlas en la vecina ciudad de Salzburgo, cuyo Festival había programado, para las mismas fechas, la nueva **Aida** de Karajan (luego, vistos los resultados de Salzburgo, no muy positivos a tenor de las críticas que he tenido ocasión de conocer, es posible que los responsables de la programación muniquesa se hayan tirado de los pelos). Además de las recientes nuevas puestas en escena y de otros montajes que podríamos denominar clásicos (**Rosenkavalier**, de Kleiber), se suelen programar algunos nuevos, bien propios (este año, **Meistersinger**) o de otras compañías líricas (**Paradise Lost**, de Pendereki, por la compañía de Stuttgart, también en este Festival), así como conciertos, recitales de canto, "ballet", etc. Estas actividades musicales se completan con exposiciones, tanto en el propio teatro como en otros locales de la ciudad.

Paralelamente a estos acontecimientos musicales, que se desarrollan en el National-Theater y en el Cuvillés-Theater, se celebran conciertos en otros muchos lugares: en los palacios Herrenchiemsee (música de cámara en una bella sala iluminada con velas) y Schleissheim; en el Benediktbeuern (en la basílica, claustro y sala barroca), en Brunnenhof der Residenz... También el Departamento de Cultura de la Ciudad de Munich organiza una serie de conciertos y recitales que se desarrollan al aire libre, en la zona cerrada al tráfico rodado (Marienplatz, Ayuntamiento, etc.), y de entrada gratuita.

"LIED" Y "BEL CANTO": DOS ESPECIALISTAS

Dietrich Fischer-Dieskau es, sin género alguno de dudas, un especialista en el "lied" romántico alemán. Y de los más importantes de este siglo. No es de extrañar, pues, que cada recital suyo, de los que habitualmente ofrece alguno en Munich durante el Festival, se convierta en acontecimiento.

Hacía ya algún tiempo que este comentarista no tenía oportunidad de asistir a un recital de

Wolfgang Sawallisch y Dietrich Fischer-Dieskau: extraordinario recital Schumann.



FESTIVAL DE MUNICH

MUNICH Y LA MUSICA

Reducir la información directa sobre la vida musical muniquesa el comentario de algunas funciones del Festival de julio es algo que, aunque obligado por la estructura y ámbito de nuestra publicación, no deja de ser injusto. Munich posee una de las vidas musicales más ricas e intensas del mundo, de la que el Festival de Opera del verano no es sino una manifestación más, todo lo importante que se quiera, pero no remarcadamente diferenciada de las demás. En este sentido existe un paralelismo entre los Festivales de Viena y Munich y un antiparalelismo entre los de Salzburgo o Edimburgo y Munich. No se trata aquí de

comparar las calidades de estos prestigiosos festivales, sino de señalar que, debido a la importancia de la vida musical cotidiana de Munich, su Festival resalta menos y tiene, en consecuencia, una menor incidencia en la ciudad que, por ejemplo, el de Salzburgo, cuya temporada musical es ostensiblemente de menor importancia que su Festival de verano.

Munich posee dos teatros líricos, el National-Theater y el de Gärtnerplatz, con función diaria once meses al año; huelga decir que el National-Theater, sede de la Opera del Estado de Baviera, es uno de los más importantes del mundo. Asimismo hay que apuntar la existencia de no menos de siete orquestas, algunas

Fischer-Dieskau. El que en esta ocasión haya podido observar un cierto declive vocal, lógica consecuencia del paso del tiempo, no significa, ni mucho menos, que mi admiración por tan gran artista haya disminuido en manera alguna. Por el contrario: en pocas ocasiones me ha depurado tanto placer el canto de una persona como en la mañana del domingo 29 de julio en que, lleno a rebosar el National-Theater, Fischer-Dieskau, acompañado al piano por Wolfgang Sawallisch, interpretó una veintena de canciones de Robert Schumann.

Es difícil imaginar un mejor intérprete para los "lieder" de Schumann que Dieskau. Ciertamente, separadamente, podría pensarse en que otra voz con mayor flexibilidad (que ya sería pedir, puesto que el barítono alemán conserva todavía, y gracias a su excepcional técnica, grandes dosis de ella) ofrecería una mejor adecuación para determinados "lieder" (**Der Contrabandist**, op. 74/10, texto de Geibel). Pero considerado en su conjunto el programa (que iba desde dos canciones de **Myrthen** hasta el **Opus 142**), y dada la variedad de los "lieder" interpretados, es necesario poseer la enorme paleta expresiva de Fischer-Dieskau para lograr unos resultados globales tan extraordinarios. Pienso que si bien merece la pena resaltar la capacidad de Fischer-Dieskau para crear el "clima" adecuado en aquellas canciones en que la sencillez de la melodía parece dejar pocos recursos al intérprete, como no sean su inteligencia para exponer los elementos musicales de la propia poesía con declamación impecable y su sentido del valor expresivo de la acentuación del texto (**Zum Schluss**, número 26, de **Myrthen**, op. 25, con texto de Rückert; **Tragödie II**, op. 64/3, texto de Heine), lo mejor del "Lieder-Matinée" estuvo, a mi entender, en aquellas canciones, rastros del

teatro de Schumann que pudo ser, pero que no pasó de **Genoveva**, tales como **Der Schatzgräber**, op. 45/1 (Eichendorff) o **Der Spielmann**, op. 40/4 (Andersen), en las que Dieskau puede desplegar todos sus recursos de actor de gran talla, diciéndolas incluso con gestos corporales ajustados al dramatismo incisivo de las canciones, gestos que surgen de forma natural, nunca con histrionismo esperpéntico, de la intensidad de la propia interpretación vocal.

Wolfgang Sawallisch sustituyó como pianista al anunciado Sviatoslav Richter, por indisposición de éste. Su labor fue magnífica en todo momento. Sawallisch es, ante todo, un gran músico. Su piano es, qué duda cabe, menos virtuoso que el de Richter u otros acompañantes habituales de Fischer-Dieskau, pero este aspecto sólo en contadísimas ocasiones se hace evidente, tales son la seguridad, la adecuación estilística y el profundo conocimiento del género de que hace gala Sawallisch, del que tengo anotados, en **Muttertraum**, op. 40/2 (Andersen), **Der Soldat**, op. 40/3 (Andersen) y **Mein Wagen rollet langsam**, op. 142/4 (Heine), tres momentos especialmente logrados y que pueden servir como ilustración de la absoluta adecuación entre la voz (música y texto) y el piano, observada a lo largo de todo el recital.

Así como el "lieder" es un género que nunca falta en el Festival de Munich, el "bel canto" es bastante infrecuente, por no decir que su ausencia es sistemática. Por ello resultaron auténticas novedades en el Festival de este año las dos interpretaciones, en versión de concierto, de **Maria Stuarda**, de Donizetti. Para cantar el papel principal se contrató a Montserrat Caballé, considerada generalmente como especialista en "bel canto". Además, "Maria Stuarda" es para algunos una de las mejores crea-

ciones de la soprano catalana, opinión que comparto tras escuchar la segunda de las interpretaciones munitenses de la ópera de Donizetti, en la que la Caballé se mostró lo más acertadamente posible que recuerdo desde hace algún tiempo. El éxito alcanzado por la soprano al final del concierto fue apoteósico, lo que es fácil de entender, ya que la Caballé desplegó todo su aparato virtuosístico, con "filados" y demás florituras vocales (como un "más difícil todavía" puede considerarse, en la "preghierra", el Sol que la soprano mantiene largo rato, aunque no tanto como en otras ocasiones, mientras el coro canta "Tolta al dolore, toltà agli affanni", haciendo crecer el sonido como si de una materia hinchable se tratase). Lo que no quita para que los que entendemos que el "bel canto" es algo más que bellos sonidos, más o menos artificialmente distribuidos a lo largo de una interpretación, observásemos quebras en la lógica del discurso musical e incoherencias en la progresión dramática del personaje que encarnaba la Caballé. Posiblemente se trate de una cuestión de gustos, y lo que a mí pueda parecerme más que discutible a otros, quizá encandilados por la indudable calidad de la materia prima, les resulte la mayor de las exquisiteces. Y no se trata de la vieja polémica sobre si es lícito sacrificar la articulación del texto o la caracterización dramática del personaje en aras de conseguir unos más bellos resultados sonoros, sino de afirmar que esos mismos resultados, puramente sonoros, están sujetos a una lógica estrictamente musical, que es parte fundamental a la hora de abordar cualquier valoración estética. Por ello, cuando esa lógica musical se desvirtúa, los resultados estéticos quedan seriamente dañados, por muy bellos que resulten en sí, como hechos aislados, los sonidos.

Jesús López-Cobos fue en gran medida responsable de que la interpretación de la Caballé fuese mucho más coherente de lo que es normal en ella cuando trabaja con directores de escasa personalidad y dotes rectoras. El maestro español permitió, por otro lado, que la cantante se desenvolviere cómodamente, al usar con ella unos "tempi" comparativamente más reposados que los usados con el resto de los cantantes (especialmente, con la Fassbaender, que mostró una clara tendencia a correr más de la cuenta, a pesar del control impuesto por el director). En conjunto, la dirección de López-Cobos fue técnicamente muy buena, contrastando acertadamente los distintos episodios. Su interpretación, brillante, nerviosa, en la que predominó más la preocupación por la dinámica y el ritmo que por la incisión dramática o la efusión lírica, fue lo mejor de la noche. A la Orquesta Filarmonica de Munich y al Coro de la Opera del Estado de Baviera les faltó el idioma, si bien la Orquesta (de la que es concertino el español Angel-Jesús García,

segundo premio en el Primer Concurso Reina Sofía) mostró una mayor ductilidad que el Coro. Ambas agrupaciones ofrecieron una buena dosis de refinamiento sonoro, por otra parte, no excesivamente buscado por el maestro.

El resto del reparto fue de variable calidad. Brigitte Fassbaender, "Elisabetta", de la que ya he apuntado su tendencia a correr más de la cuenta, es una magnífica cantante, de depurada línea de canto, pero que no estaba en su elemento ni muy en forma (era el final de una temporada bastante apretada de actuaciones, al que llegó cansada). Franco Tagliavini, "Leicester", es un tenor bastante mediocre, que tuvo una intervención claramente insuficiente, con serios problemas de afinación. A mucha mayor altura estuvo el joven bajocantante Robert Lloyd, "Talbot", de importante materia vocal, pero no gran estilista, por el momento. Suficientes Bodo Brinkmann ("Cecil") y Ruth Falcon ("Anna").

"LA FLAUTA MÁGICA"

Pocas obras del repertorio lírico admiten una mayor diversidad de enfoques o lecturas para su puesta en escena que **La flauta mágica** mozartiana. Como en toda obra de carácter poliédrico, se corre el riesgo de ofrecer una única faceta o de pulir aristas en búsqueda de un enfoque global. Ambas posturas extremas recortan, pues, la riqueza interna de la obra, en búsqueda de una pretendida unidad que, o bien ignora las contradicciones, o bien las reduce a un común denominador. Podemos así pensar que la mayor preocupación de un regista, una vez elegida una vía interpretativa de **Die Zauberflöte**, es la de mantener un gran equilibrio entre el desarrollo de la idea original y su enriquecimiento con aquellos elementos que él considere esenciales en la estructura global de la ópera, pero que resultan enfrentados con los que forman la trama conductora de la vía interpretativa elegida. Básicamente, el montaje de August Everding responde a este planteamiento, si bien su realización no me parece todo lo lograda que ha manifestado la crítica, tanto local como extranjera (este montaje, que se estrenó en Munich el pasado octubre, fue ofrecido por la compañía bávara, en Roma, pocos meses después; una reelaboración del mismo es la que desde febrero figura en el repertorio de la Royal Opera londinense). Everding ha optado por presentarnos una **Flauta mágica** bien situada cronológica y geográficamente: la Viena de los años setenta del siglo XVIII. Los decorados y el vestuario, diseñados por Jürgen Rose, adoptan muchos elementos del rococó vienés (los "Tres Niños", vestidos como "Wunderkinder" mozartianos, hacen su primera aparición sobre un fondo de nubes algodónadas y guirnalda de rosas, sostenidas por angelotes, en un coche aéreo hecho con nube-

Terminada la interpretación en versión de concierto de **Maria Stuarda**, los intérpretes, retirada ya la orquesta, recogen los aplausos de un público entusiasta. (De izquierda a derecha: Franco Tagliavini, Jesús López-Cobos, Ruth Falcon, Brigitte Fassbaender y Montserrat Caballé.)





Acto primero del nuevo montaje de **Die Zauberflöte** en la Opera del Estado de Baviera, Munich. La dirección escénica es de August Everding, y los decorados y vestuario de Jürgen Rose. La «Reina de la Noche» (Zdzislawa Donat), que aparece al principio enmarcada por la luna, bajará al escenario para sus intervenciones, lo que humanizará notablemente al personaje.

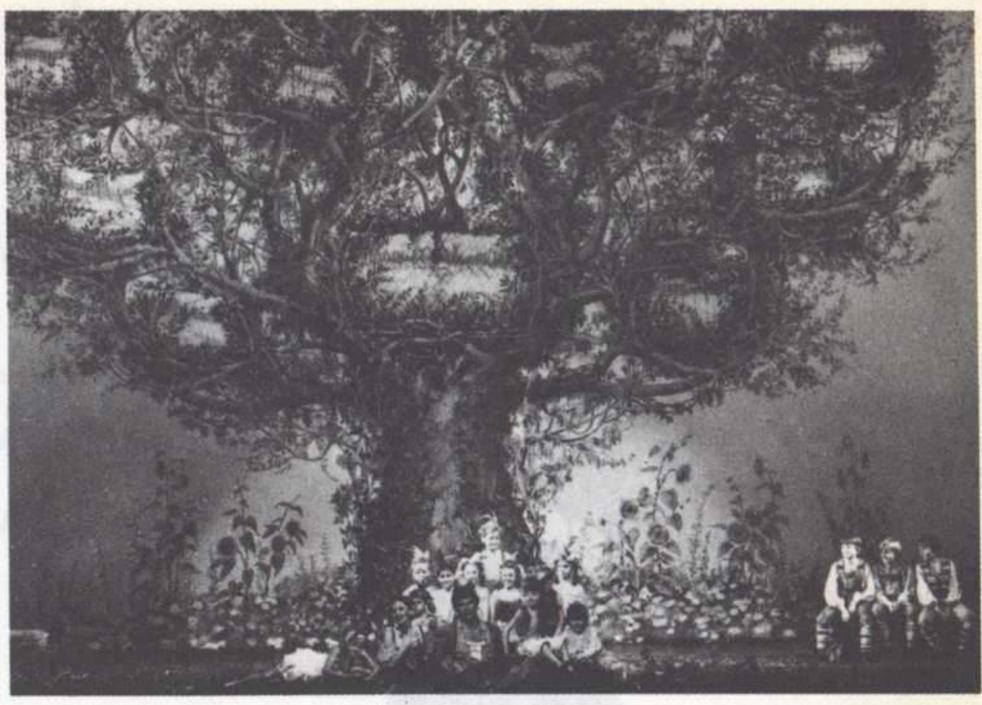
cillas redondeadas y adornado a su vez con guirnaldas). Pero también en ciertos momentos la ambigüedad de la escena permite reminiscencias egipcias, más por elementos cromáticos y de vegetación que por símbolos faraónicos (en el terceto "Du feines Täubchen" y en la primera aparición de "Sarastro", entre otras). Acorde con la situación local y temporal elegida es la humanización de los personajes, hasta adquirir caracteres muy concretos, incluso en las comparsas. Este hecho es muy claro en el caso de "Sarastro" y de sus colegas del Templo del Sol. Everding los presenta como clérigos con hábitos negros, propios de los tiempos de Mozart, y están muy próximos, con sus movimientos dignos, sobrios, formalistas y merced a ciertos detalles de caracterización, a algunos de los miembros de la Logia masónica a la que pertenecieron Mozart y Schikaneder. La misma "Reina de la Noche", que aparece en escena, antes de su primera intervención, enmarcada por la luna, desciende luego al escenario y se mueve en torno a "Pamino" de forma bastante humana. A esta visión poco amenazante de la "Reina" contribuyó notablemente la excesiva ligereza de la voz de Zdzislawa Donat.

El planteamiento historicista de Everding se manifiesta también en la elaborada maquinaria escénica, resuelta quizá con mayor técnica, pero fundamentalmente afín a los gustos de Schikaneder. Asimismo los números cómicos obedecen a esquemas y desarrollos que muy bien podrían haber sido ideados por Schikaneder. Y es, precisamente, en estos dos aspectos, la aparatosisidad de la maquinaria escénica y los números cómicos dialogados, donde el montaje deja más que desear, debido fundamentalmente a una acusada tendencia a caer en lo "kitsch". Ciertamente que el público acoge con vivas muestras de agrado los rugidos de los leones de piedra que asustan a "Papageno", o la transformación de una lúgubre estatua de piedra en

una "Papagena" que solícitamente aplaca la sed de su futuro marido; pero estos efectos están resueltos con notable barroquismo y son concreción de algo que late a lo largo de toda la producción: un cierto regusto circense.

En el plano musical, el regista ha introducido una novedad: ha trasladado el terceto "Soll ich dich, Treurer." de su lugar habitual (entre el coro "O Isis und Osiris! welche Wonnel!" y el aria, de "Papageno", "Ein Mädchen oder Weibchen") hasta la primera escena del acto segundo, justamente antes del aria "O Isis und Osiris", de "Sarastro". El adelanto del terceto evita situarlo entre la desesperada aria "Ach, ich fühl's", de "Pamina", y el intento de suicidio de ésta, beneficiándose así de la lógica dramática, ya que el mencionado terceto incluye la promesa de "Sarastro" de que los dos amantes, "Pamina" y "Tamino", se volverán a encontrar, tras lo cual no parecería muy plausible el intento de suicidio de "Pamina".

El reparto de la primera de las dos funciones ofrecidas dentro del Festival incluía, junto con nombres ya consagrados, otros que tienen serias posibilidades de llegar a serlo. Entre los veteranos yo citaré, en primer lugar, a Kurt Moll, espléndido y humanísimo "Sarastro". Modélica fue, en todos los aspectos, su aria "In diesen heil'gen Hallen". Podría pedírsele, al final del primer acto, una mayor redondez en las notas más bajas de su registro (Moll no es auténticamente un bajo "negro"), pero difícilmente puede pensarse hoy en día en un mejor "Sarastro". Por su parte, tanto Theo Adam, "Sprecher", como Hermann Prey, "Papageno", han cantando infinidad de veces, y en producciones importantes, sus respectivos "rôles". Adam es un lujo en su papel, y Prey es, además de un gran cantante que aún está en buen momento, un gran actor. Su interpretación de "Papageno" es ya clásica y una de las más importantes de estos últimos tiempos. Sabe perfectamente lo que el pú-



Acto segundo de **La flauta mágica**. «Papageno» (en la instantánea, Wolfgang Brendel, quien intervino en la «première») y su familia, bajo un árbol lleno de lechos. Los «Tres Niños», que han cambiado su aspecto de «Wunderkinder» mozartianos por otro más actual en esta escena, completan el grupo familiar.

blico espera de él, y se lo ofrece con generosidad y buen gusto.

Al hablar de los noveles me gustaría empezar haciéndolo por Francisco Araiza, tenor mejicano perteneciente a la compañía de la Opera de Zürich, y que ofreció un "Tamino" de gran categoría. Su voz, no muy grande, recuerda, por su color viril, aunque transparente, y el cuerpo y densidad de su timbre, al fallecido Fritz Wunderlich, si bien ni la extensión ni la técnica están a igual altura. Tiene todavía que mejorar su técnica de emisión y trabajar el fraseo, no siempre elegante ni depurado. Antes he mencionado, al hablar de la "Reina de la Noche", el excesivamente ligero color de Zdzislawa Donat, joven soprano polaca. Por lo demás, estuvo algo insegura en su primer aria (se "tragó" bastantes notas, amén de tener algunos problemas de afinación), pero mejoró notoriamente en su segunda (lo que es bastante frecuente). En ella, la Donat mostró sus posibilidades, que son muchas e importantes. Que también lo son para la americana Patricia Wise, "Pamina", dada la calidad de su materia prima y los muchos buenos detalles técnicos que exhibió. A pesar de ello, está algo inmadura, y su interpretación me pareció un tanto plana. La Wise es, por otro lado, un ejemplo más de la invasión de buenos cantantes, con estudios básicos realizados en Estados Unidos, que se está produciendo en los teatros líricos estables de repertorio del área germana.

El resto del elenco (Leonore Kirschstein, Daphne Evangelatos y Cornelia Wulkopf, "Tres Damas"; Gudrun Sieber, "Papagena"; Norbert Orth, "Papageno"; Fritz Uhl y Karl Helm, "Hombres armados"; Kurt Böhme, Max Proebstl, Gerhard Aner, Markus Goritzki, "Sacerdotes"...), incluyendo a tres extraordinarios solistas del Coro infantil Tölzer, fue de gran calidad, acorde con la categoría de la Opera del Estado de Baviera y con su Festival.

Eficaz, sólida, segura, muy musical toda la noche, la batuta de Wolfgang Sawallish. El director general de Música de Munich no será, posiblemente, un artista de genial inspiración, pero es un gran músico, que sabe obtener siempre altísimas prestaciones de la orquesta y coro del National-Theater. Además, Sawallish —uno de los maestros que trabaja más seriamente con las orquestas— ha logrado que la formación de la que es responsable esté considerada como una de las primerísimas entre las que desarrollan habitualmente su labor en el foso (esta orquesta, que se llama, como ya he mencionado anteriormente, la Orquesta del Estado de Baviera, no tiene nada que envidiar, incluso en el repertorio sinfónico, a las grandes orquestas europeas y americanas).

Para terminar este comentario al Festival de Munich, quiero detenerme brevemente en los nuevos programas de mano de las nuevas puestas en escena de la Opera de Munich, y voy a tomar uno como ejemplo: el de **Die Meistersinger von Nürnberg**. Consta de dos libros (sí, dos libros) de 100 y 50 páginas, respectivamente. En el primero se incluyen, entre otros, trabajos de Peter Wapnewski, Hans Mayer, Thomas Mann y Dietmar Holland, y una discografía completa de la ópera. El segundo está dedicado a la historia de los distintos montajes de la obra en Munich. Junto con estas publicaciones, profusamente ilustradas, se incluye un disco de 17 centímetros, grabado a 33 1/3 revoluciones, con fragmentos históricos de interpretaciones de Heinrich Knote, Wilhelm Rode, Delia Reinhardt, Hans Hermann Nissen, Hans Knappertsbusch y Karl Böhm. El precio de toda esta documentación de primerísima calidad es de 2,50 marcos alemanes, unos veinte duros hispanicos. Resulta, pues, obvio preguntarse, a pesar de las dos horas de avión que nos separan de Munich, si son ellos o nosotros los que viven en otro mundo.—**FERNANDO PEREGRIN GUTIERREZ.**

todos los sonidos de una gran orquesta

El órgano electrónico más completo. Ofrece más posibilidades de interpretar música. Es como tener la mayor orquesta.

Permite obtener los sonidos de instrumentos de viento, cuerda, y de percusión.

Partner 259-R FARFISA posee mil recursos sonoros: Arpeggios automáticos, bajos y acordes rítmicos, etc.

Póngase al teclado de FARFISA. Suena la mayor orquesta.

comercial bayona s.a.
pamplona (navarra)

PARTNER

259/R



FARFISA

DISTRIBUIDORES

UNION MUSICAL ESPAÑOLA, S. A.—Carrera de San Jerónimo, 26 y Arenal, 18 - MADRID
Pedro LETURIAGA.—Corredera Baja, 23 - MADRID-13 y Retablo, 1 - ALCORCON (Madrid)

CASA GARIJO.—Santiago, 8 - MADRID-13

CASA ARILLA.—Zapatería, 58 - PAMPLONA

CASA NEW-PHONO.—Gral. Primo de Rivera, 37 - BARCELONA-2

Emilio JUAN.—Almirante Cadarso, 3 - VALENCIA

José SAVALL.—Avda. de Jijona, 8 - ALICANTE

José Antonio JIMENEZ.—Avda. Cayetano del Toro, 14 - CADIZ

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

CASA DE LA MUSICA.—Carretería, 59 - MALAGA

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

PROMUSICA.—Alhóndiga, 28 - GRANADA

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

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

ENTREVISTA CON NEVILLE MARRINER

Neville Marriner es igual como persona que como músico: claro, preciso, directo, provisto de un aire de sobria elegancia, muy británica; levemente atildado; mesurado, pero simpático, con un particular y a veces sutil sentido del humor. Persona dotada de un enorme sentido común, pragmática. Posee una lógica mental implacable y es excelente conversador. Las ideas manan en él con notable facilidad, siendo rápidamente articuladas, tomando forma de inmediato a través de un verbo fluido, sencillo y vigoroso y un inglés realmente exquisito.

Con él, a raíz de la última visita que realizó a Madrid para dirigir **El Mesías** a los conjuntos de la Radiotelevisión, tuvimos la satisfacción de conversar. Nuestro papel —como, en buena lógica, debe ser— se limitó las más de las veces a centrar y encauzar las distintas cuestiones planteadas, para que el violinista y director británico pudiera exponer ampliamente sus interesantes y particulares puntos de vista (algunos, como podrá apreciarse, muy drásticos).

No sabemos qué deparará el futuro a la carrera de Marriner como director —titular en la actualidad de la Sinfónica de Minneapolis—. De lo que sí estamos seguros es de que siempre servirá a la música con honestidad y sencillez a partir de unos indudables conocimientos técnicos y de una incuestionable sensibilidad. Transparencia, vigor y claridad. He aquí tres cualidades que, para él, ha de poseer cualquier interpretación musical. Tres cualidades que poseen, dentro de un marco muy equilibrado, su discurso mental y su palabra.

(*) Hemos de agradecer a nuestro compañero Fernando Pe-regrín la valiosa ayuda que nos ha prestado en el arduo trabajo de traducción y transcripción —del magnetófono al papel— de las páginas que siguen.

HISTORIA DE UNA VOCACION

ANDRADE.—Podemos empezar, si le parece, indagando acerca del origen de su vocación, de cómo fraguó en usted la idea de una carrera como violinista, como músico.

MARRINER.—Todo comenzó porque mis padres eran músicos aficionados. Mi madre cantaba y mi padre era director de coros, tocaba el piano y también el violín, de forma que en nuestra casa había siempre algún tipo de música. Cuando yo tenía unos cinco años me compraron un violín pequeño, y mi padre, todas las tardes, a la vuelta de su trabajo, dedicaba una media hora a enseñarme (**Dice con aire nostálgico.**) a tocarlo. Era muy buen profesor, no tan buen intérprete, pero **muy** (**Con énfasis.**) buen profesor.

A.—Algo realmente difícil.

M.—Sí, en efecto, era un hombre con una gran paciencia. En Inglaterra, por aquella época, la década de los treinta, había muchos festivales de música que tenían un carácter competitivo, de concurso de interpretación. Así, por ejemplo, en mi ciudad natal, que era una pequeña localidad del centro de Inglaterra, un lugar llamado Lincoln, había unos veinte jóvenes violinistas que podían competir en este tipo de concursos, cuyo primer premio podía consistir en tocar en la radio. Yo gané uno de esos concursos cuando tenía once

Por ROBERTO ANDRADE, ARTURO REVERTER
y JOSE CARLOS RUIZ SILVA (*)



(Foto Agustín Muñoz.)

o doce años, y toqué ante los micrófonos. Desde ese momento no hubo discusión familiar alguna sobre si yo debería o no ser músico. Se dio por sentado que esa iba a ser mi carrera. A partir de entonces toda mi educación se orientó a conseguir una plaza en el Real Colegio de Música (Royal College of Music), de Londres, que estaba a muchas millas de distancia de mi ciudad... **(Medita un momento.)** Bueno, sólo eran unas ciento veinte, pero en aquellos días representaban una gran distancia. Pude, finalmente, ingresar en el Royal College of Music en mil novecientos cuarenta, un mal año para Londres, porque era a principios de la guerra. Estuve allí dos años, hasta que tuve que incorporarme al Ejército. Cuando me licenciaron, en mil novecientos cuarenta y cinco, volví al Royal College of Music, y al terminar mis estudios allí, marché a París a estudiar solamente violín...

REVERTER.—¿Con Benedetti?

M.—Sí, con René Benedetti. Luego volví a Londres e inmediatamente me incorporé como profesor al Royal College, de forma que, en realidad, nunca abandoné esta institución, sino que, simplemente, estuve ausente un breve período de tiempo. Pero, por supuesto, lo que yo deseaba verdaderamente era interpretar música, pues además la enseñanza sólo alcanzaba para los garbanzos. Por ello me incorporé a un cuarteto de cuerdas, y durante unos siete años toqué de segundo violín. Por aquel tiempo había conocido a un clavicembalista, a un músico llamado Thurston Dart. De hecho, nos conocimos cuando ambos nos recuperábamos de nuestras heridas de guerra, y decidimos formar un dúo de violín y clavicémbalo. Algo después incorporamos a un intérprete de viola de gamba y a otro de violín, resultando un conjunto o, más bien, una mezcla de instrumentistas dedicados a la interpretación de la música barroca. Se llamaba el Jacobean Ensemble. Eso ocurría al mismo tiempo que lo del cuarteto de cuerdas. También por aquel entonces llegué a fundar un trío de violín, viola y violoncello, para poder abarcar más literatura. E incluso esto no era bastante para mi satisfacción profesional, de forma que solía tocar en la Orquesta de Cámara de Boyd Neel, que era la mejor que había entonces en Londres.

R.—¿Y The London Mozart Players?

M.—The London Mozart Players no empezaron, realmente, hasta algo después, hacia mil novecientos cincuenta creo. Pero lo que les he contado se refiere a mi primera experiencia en orquestas de cámara. La verdad era que, a todo esto, me iba haciendo mayor y quería casarme. Así que me casé. Y era realmente **muy duro (recalcando la expresión)** mantener una mujer y unos hijos sólo con la música de cámara. Les diré una cosa: al final de la guerra había en Gran Bretaña algo así como siete mil sociedades de música de cámara, número que en dos años disminuyó a trescientas. Esto demuestra que las demandas musicales de la sociedad habían cambiado completamente: durante la guerra, y a causa de ella, la gente quería música, conciertos; terminada aquélla, la gente volvió la vista hacia sus casas, sus jardines, hacia la vida doméstica.

A.—Quedaba poco tiempo para la música.

M.—Muy poco. De forma que decidí entrar en una orquesta grande, que fue la Sinfónica de Londres. Ingresé como concertino. Con anterioridad a este hecho me había ido trazando un camino hacia la música sinfónica. Cuando Toscanini vino a dirigir la Orquesta Philharmonia, me las compuse para tocar en ella.

A.—¿Intervino usted en aquellos dos «programas Brahms»?

M.—Eso es. **(Asiente con presteza.)** Justo al final de la lista de los violines de aquellos conciertos puede leerse mi nombre.

R.—¿Se refiere a las cuatro Sinfonías de Brahms que dirigió Toscanini en Londres?

M.—Sí. La Philharmonia era entonces la mejor orquesta de Londres, sin duda alguna. Así, si Karajan, o Cantelli, o Furtwängler venían a dirigirla, yo hacía lo posible por tocar en ella.

R.—¿Y Klemplerer?

M.—Nunca toqué con Klemplerer, por muy extraño que parezca. No tuve oportunidad. Pero, como les he dicho, sí lo hice con Karajan, Toscanini, Cantelli, Furtwängler...

R.—¿Markevitch?

M.—Por supuesto, la Philharmonia tenía muy buenos directores en aquellos tiempos. Cuando me incorporé a la Sinfónica de Londres, ésta no era muy buena orquesta. Posiblemente, era la menos buena de las londinenses.

A.—También, posiblemente, hoy día sea a la inversa.

M.—Sí, posiblemente. **(Diciendo con cierto aire de duda.)** Bueno, como les iba diciendo, no era muy buena orquesta, pero tenía gente muy joven. Al mismo tiempo que yo se incorporaron un clarinete llamado Gervaise de Peyer y un trompa llamado Barry Tuckwell... Muchos jóvenes instrumentistas llegaron al mismo tiempo. Entonces la Orquesta empezó a mejorar, y contamos con mejores directores. Así pudimos hacer más grabaciones discográficas, lo que permitió tener mejores directores aún, lo que nos llevó a hacer más discos...

ST. MARTIN-IN-THE-FIELDS. LA FAMA

R.—En definitiva, la bola de nieve. ¿Cuándo empezó la Academia de St. Martin-in-the-Fields?

M.—Al cabo de dos años de estar en la Sinfónica de Londres, decidí que sería también interesante tener una orquesta de cámara



Con la Academia de St. Martin-in-the-Fields. (Foto Fonogram.)

sin director. Así que con jóvenes instrumentistas de la Sinfónica formé la Academia. Eramos solamente trece instrumentistas de cuerda y necesitábamos un clavicembalista. Elegimos a un músico llamado John Churchill, que era el organista y director musical de la iglesia de St. Martin-in-the-Fields. Ensayamos durante un período de un año, aproximadamente, sin dar conciertos ni, por supuesto, ganar dinero.

A.—¿En qué año era eso?

M.—Alrededor de mil novecientos cincuenta y ocho. Transcurrido ese año de ensayos, pensamos que podríamos dar algunos conciertos, y tuvimos, antes de nada, que buscar un nombre para nuestro conjunto. No queríamos llamarlo «Orquesta», porque era demasiado pequeño. Tampoco nos gustaba el nombre de «Ensemble». Finalmente, nos decidimos por el de «Academia», término que en el Londres del siglo diecisiete significaba simplemente un grupo; una sociedad de amigos que tenían una misma profesión; y puesto que íbamos a dar nuestros primeros conciertos en la iglesia de St. Martin-in-the-Fields, la denominamos Academia de St. Martin-in-the-Fields. Nunca se nos ocurrió que pudiéramos dar más de seis conciertos. No había dinero para más, ya que tuvimos incluso que pagar por dar esos seis conciertos; pero, afortunadamente, a ellos acudió la BBC, que nos instó a dar otros, y también la compañía de discos L'Oiseau Lyre, que nos pidió que hiciéramos unas grabaciones. Y ése fue, realmente, el principio de la Academia. **(Se detiene un momento, como para tomar aliento, y continúa.)** Durante unos siete años mis actividades en la Academia y en la Sinfónica de Londres se desarrollaron paralelamente, hasta que me llamaron de Los Angeles para que crease una orquesta semejante a la Academia. Entonces dejé de tocar en la Sinfónica y empecé a dirigir por vez primera de forma sistemática, ya que anteriormente yo tocaba en la Academia como primer violín simplemente, no la dirigía, excepto quizá cuando se trataba de algo complicado, como Bartok, Stravinsky..., alguna música contemporánea que precisase de una especial coordinación; de otra forma, yo, simplemente, tocaba mi violín. Pero cuando marché a Los Angeles, en mil novecientos sesenta y ocho, dejé mi violín en Londres y me llevé la batuta. Y este fue, propiamente, el inicio de mi carrera como director de orquesta. Poco a poco dejé de tocar en la Academia y a dirigirla con mayor frecuencia, pues para entonces la agrupación había crecido mucho. Cuando éramos trece instrumentistas no necesitábamos director; con veintiuno tampoco es necesario; pero, a partir de aquí, las cosas empezaron a complicarse, porque entonces hay trompetas, trompas, tímboles, flautas, oboes... Se hace necesario algo más que marcar el compás. Así que a medida que aumentaba el repertorio de la Academia, yo la dirigía con mayor frecuencia, hasta que de hecho dejé de tocar en ella.

NACE EL DIRECTOR. LA INFLUENCIA DE MONTEUX

R.—¿Cómo nació en usted la idea de dirigir?

M.—De forma casual; fue un accidente. Siendo Pierre Monteux director titular de la Sinfónica de Londres, vino a escuchar uno de nuestros primeros conciertos, cuando yo tocaba en la Academia, y me dijo: «¿Por qué no es usted hombre, se pone en pie y dirige?» A lo que yo contesté que no era, realmente, necesario, respondiéndome Monteux que si queríamos aumentar nuestro repertorio yo tendría que dirigir. A renglón seguido me invitó a América, a estudiar con él allí, lo que acepté.

A.—¿En qué época sucedía esto?

M.—Alrededor de mil novecientos sesenta. Era en una pequeña ciudad de Maine, en Nueva Inglaterra, un lugar muy bello. Allí me encontré con André Previn y con un músico de la Orquesta de Cámara Holandesa... **(Intenta hacer memoria.)**

«The magic sound»

LOWREY

1— Un órgano LOWREY es un nuevo modo de vivir. Es una inversión en usted mismo. La posibilidad de hacer realidad el sueño de su vida: INTERPRETAR PERSONALMENTE SU MUSICA PREFERIDA.

2— Un agradable pasatiempo que une a toda la familia. Desde el más pequeño, todos pueden participar en el festival LOWREY. Tóquelo hoy, gócelo toda la vida.

3— Todos los modelos LOWREY llevan incorporado el sistema exclusivo MAGIC GENIE CHORDS, que permite tocar 48 acordes a un solo dedo, con memoria, con la mayor variedad de acompañamientos, cuerdas, arpeggios, contrabajos...

4— El dispositivo de acompañamiento rítmico, constituye el más reciente y sofisticado perfeccionamiento que sólo LOWREY le puede ofrecer. Podrá escoger entre 17 ritmos, metrónomo e introducir batería, simultáneamente, de acuerdo con la música que desee interpretar.

5— Con el AOC —computador automático— podrá obtener efectos musicales que antes jamás hubiesen sido posibles. Gracias al AOC, el principiante toca, desde el primer día, como un profesional. Encontrará órganos con acordes automáticos a un dedo con la mano izquierda. Sólo LOWREY se los da, también, con la mano derecha.

6— LOWREY no sólo es un órgano. Es una gran orquesta en sus manos. Su potente amplificación y riqueza de instrumentos solistas: gran piano, violín, saxofón, trompeta, vibráfono... ofrecen la plenitud de sonido de un gran conjunto orquestal.



Servicio Comercial: Hermosilla, 75 Tels. (91) 225 41 78 - 225 41 34 Madrid-1

Oficinas y Almacenes: Laforja, 75 Tels. (93) 209 33 00 - 200 18 67 Barcelona-21

A.—¿Zinman?

M.—¡Sí, eso es!, David Zinman. Y algún otro que ha llegado después a ser director de orquesta. **(Hace un alto para ordenar sus recuerdos y prosigue.)** Monteux era mi músico ideal. No era nada exuberante ni aparatoso; no hacía grandes gestos. Su filosofía de la dirección orquestal era que la tarea del director consiste en recordar a los músicos en el concierto lo que han discutido juntos en los ensayos. No se debe explotar a los instrumentistas, que son los que interpretan los conciertos, y un director debe hacerles su misión tan fácil como sea posible. No debe excitarles, debe ser siempre muy seguro. Y entonces los músicos tocarán mejor, lo que yo, como intérprete, entiendo perfectamente. Lo que más admiraba yo en Monteux era su claridad. Tenía también un oído extraordinario, aunque al final de su vida perdió la percepción de las frecuencias altas, lo que se refleja en algunas de sus últimas grabaciones. Por ejemplo, en **L'après midi**, con la Sinfónica de Londres, los pequeños címbalos chinos que suenan «ping, ping...» **(Entonando en voz baja.)**, no podía oírlos, y pedía que sonaran fuerte, cada vez más fuerte: «ping, ping...» **(Elevando ostensiblemente la voz.)**, de forma que los ingenieros de sonido se volvían locos, aunque Monteux todavía no alcanzaba a oír dichos sonidos.

A.—Una lástima. Para nosotros, Monteux fue un gran director, un magnífico director, especialmente en música francesa. Por mi parte, siempre manifiesto mi admiración por su grabación de la Segunda sinfonía de Sibelius.

M.—Sí, extraordinaria: gran claridad, balance sonoro perfecto...

A.—Sin sentimentalismos, pero con gran intensidad.

M.—Era un hombre extraordinario. A causa de la sobriedad y eficacia de sus gestos, conseguía «un fortissimo» con la mitad de esfuerzo físico que otros directores.

A.—Era un hombre de pequeña estatura, ¿no?, y con cara de buena persona.

M.—Era, repito, un hombre maravilloso. Recuerdo una anécdota relacionada con su estatura. Fue con motivo de uno de sus cumpleaños cuando era director titular de la Sinfónica de Londres. Le preguntamos, los músicos de la orquesta, lo que deseaba como regalo de cumpleaños, y él nos dijo que le haría mucha ilusión visitar un parque de bomberos...

Todos.—¿De bomberos?

M.—Sí **(Divertido.)**, tenía verdadera pasión por los bomberos. **(Risas generales.)** Y de aquella visita conservo una fotografía de Monteux rodeado de bomberos, todos altos, con sus cascos, lo que acentúa enormemente la pequeña estatura del músico. Una foto realmente deliciosa.

ALFRED DELLER Y THURSTON DART

R.—¿Podría hablarnos ahora sobre Thurston Dart y Alfred Deller, y de la influencia que ejercieron sobre usted?

M.—**(Entornando los ojos, como evocando.)** Alfred Deller era un músico por naturaleza, era como un trovador: cantaba, simplemente, y lo hacía bien. Tenía un sentido natural extraordinario del estilo del período trovadoresco, algo realmente innato, pues Deller no lo había estudiado. Tuvo, más que ninguno, una gran influencia en el sonido que yo, como intérprete, deseaba obtener. Yo deseaba poder hacer ese sonido completamente blanco, no sin color, pero muy fresco, muy claro. Deller alcanzaba también una gran intensidad en la interpretación. Por el tiempo en que me hice amigo de Alfred, éste entabló amistad, y yo también, con Michael Tippett y Benjamin Britten. Todos nosotros nos conocimos, al final de la guerra, en una especie de escuela nocturna, llamada Morley College, de la que Michael Tippett era director de música. Peter Pears y Benjamin Britten iban por allí a ofrecer interpretaciones, y el Cuarteto Amadeus, que entonces estaba empezando, también andaba por Morley College.

Solíamos vernos todos, y un día Michael Tippett llevó a Alfred Deller. Al principio no podíamos creernos el sonido tan extraordinario que obtenía. Pronto empezamos todos a trabajar con él: tocábamos Purcell, Boyce, Arne... y todos los compositores ingleses. Supongo que todos estábamos «infectados», bañados por su canto, por su sonido. Incluso Tippett y Britten escribieron algunas piezas para Deller. Y en esta euforia nació el Deller Consort. Alfred nunca pensó en formar el Consort, que surgió como un grupo en torno al sonido que él producía, y que les había «infectado». Más tarde, Deller empezó a estudiar estilo, y creo que, posiblemente, entonces fue menos bueno.

El caso contrario era el de Thurston Dart, quien también solía ir por Morley College. Cuando le conocí, Dart era un matemático, y durante la guerra había estado haciendo cálculos para la RAF (Ejército del Aire Británico). Al final de la guerra decidió gastar el dinero ahorrado en estudiar música y marchó a Bruselas, de donde volvió al cabo de un año para convertirse en el mejor musicólogo que ha habido jamás en Inglaterra: nadie ha estudiado como él la técnica, la filosofía, el estilo de la música barroca. Tenía una mente extraordinaria: podía, por ejemplo, aprender el chino correctamente en seis meses. Tenía una gran capacidad para asimilar cualquier tipo de conocimiento.

Todo lo que pensaba Dart, lo llevaba a la práctica en sus interpretaciones; pero cambiaba de forma de pensar con mucha frecuen-

cia. Por ejemplo: hicimos juntos dos discos de Couperin, **Les Nations**; los hicimos con un año de distancia. En el primero, tocamos con ornamentaciones, con un estilo muy estudiado, muy elaborado... Pero un año después Dart había cambiado completamente de manera de pensar, y así, el segundo disco es completamente distinto, si bien en ambos Dart estuvo igualmente convencido de la validez de lo que hacíamos. Lo mejor de él como musicólogo era que tocaba varios instrumentos: el clavicémbalo, la viola de gamba... Era un musicólogo con práctica musical. En verdad que no tengo mucha fe en los musicólogos que sólo escriben, que son incapaces de tocar un instrumento, pues me parece que no sienten lo que es una interpretación musical. La mayor virtud de Dart era su creencia en que si algo se sentía **(Remarcando esta palabra.)** como verdadero, entonces, con casi toda seguridad, era verdadero. Por eso decía que las ornamentaciones tenían que ser algo natural, expresión de la personalidad del intérprete, y si éste se empeña en imponer un ornamento que no responde a su propia personalidad, el resultado es algo que parece falso, manufacturado. Hay que tratar de ser siempre completamente natural, como se es en el «jazz». Como Benny Goodman u otros. Ellos improvisan todo el tiempo y hacen sus propias ornamentaciones.

A.—¿Ve usted entonces alguna relación entre la forma de interpretar la música barroca y la de «jazz»?

M.—Por supuesto. Hay que tener en ambos casos la misma libertad, hay que estar igualmente liberado. Y estoy seguro de que por esto, si la música barroca está bien interpretada, tiene el mismo atractivo para la gente joven que el «jazz». La música barroca tiene mucho ritmo, también una cierta componente de fantasía y, cierta-



Alfred Deller (izquierda) y Thurston Dart (derecha), interesante síntesis de influencias. (Fotos Decca.)

mente, un gran contenido emotivo. Y así es como lo creía firmemente Dart. Podemos decir, en suma, que lo que hizo Dart fue producto de su pensamiento, y lo que hizo Alfred Deller, consecuencia de su propia naturaleza. La combinación de sus influencias fue, indudablemente, muy beneficiosa para mí.

R.—Interesante la síntesis Dart-Deller.

BUROCRACIA ORQUESTAL

R.—¿Qué diferencias encuentra usted, como violinista y como director, entre la orquesta sinfónica y la de cámara?

M.—En cierta medida, es la misma diferencia que existe entre un reloj de pulsera y un despertador. Hay más generalidades en una orquesta sinfónica, y cosas más específicas en una de cámara. En una orquesta de cámara hay, pongamos por caso, seis violines, y cada uno de ellos debe ser técnicamente muy bueno. No hay «desperdicios», o, si lo quieren mejor, «pasajeros», ¿entienden?

A.—Sí, meros acompañantes: gente que anda por ahí haciendo que hace.

M.—Eso es. Pero, como contrapartida, si hay buenos intérpretes, hay también, en general, fuertes personalidades, y uno de los mayores problemas en las orquestas de cámara radica en la existencia de esas fuertes personalidades, de forma que el trabajo más duro a realizar en una orquesta de cámara es el de subordinar las individualidades sin suprimir las personalidades. De forma que hay que tener mucho cuidado en la elección de los componentes de una orquesta de cámara.

En una orquesta sinfónica se trata de pulir... Uno tiene tanto sonido como quiera; así que se trata, simplemente, de encubrir la inhabilidad de algunos de los intérpretes para tocar todo lo bien que uno quisiera. Pero uno de los grandes problemas de las orquestas sinfónicas es que hay mucha gente que toca menos bien de lo que debiera, y, lo que me gusta aún menos, esa gente tiene un contrato. Esto es, para mí, la única antítesis de cualquier logro artístico. En música se está siempre deseando alcanzar el máximo posible de calidad; si existe la obligación, por contrato, de mantener a gente que no puede alcanzar ese nivel de calidad, entonces las cosas se salen del terreno musical. Entramos en la burocracia, en cuestiones de seguridad económica... Cosas que no tienen nada que ver con la música. Si yo, por ejemplo, deseara seguridad económica, nunca me hubiese hecho músico; hubiese



Un momento de la entrevista. (Foto Agustín Muñoz.)

intentado entrar a trabajar en un banco. Los músicos no deberían desear la seguridad, sino su dependencia total en la calidad de su capacidad interpretativa, de forma que, cuando ésta, finalmente, desapareciese, deberían dedicarse a otra cosa: a enseñar. O ejercer otra profesión.

En la Academia no tenemos contratos. Yo pago a los componentes de la Academia el doble de lo que cualquier otro les pagaría; pero no tienen seguridad. Y si mañana uno de estos componentes no pudiese tocar igual de bien, se marcharía. Así es como lo entiendo yo, aunque soy consciente de que ahora nunca se podrán cambiar las cosas en las orquestas sinfónicas. En este momento, por ejemplo, mi orquesta americana está negociando un nuevo contrato por tres años, que les dará seguro de enfermedad, vacaciones pagadas, horario limitado, temperatura satisfactoria en la sala de ensayos... Todas esas cosas que ellos creen que son importantes. Pero, para mí, esto no tiene **nada (Muy remarcadamente.)** que ver con la interpretación musical. De esta manera se llega a la ridícula situación de que si en una orquesta con contratos el primer flauta es malo, no se le puede echar; no se le puede decir: «Usted no es bueno, márchese», sino que hay que hacer a ese intérprete tocar en el segundo atril y traer uno mejor para ponerlo en el primero. Pero de esta manera se puede llegar eventualmente a tener cinco o seis flautas a los que se les está pagando sin que ninguno produzca.

A.—«Pasajeros».

M.—«Pasajeros»; completamente. En la cuerda puede ser peor, pues se puede llegar a tener una sección de primeros violines de, por ejemplo, ciento cincuenta y dos si no se tiene cuidado, puesto que hay que ir añadiendo buenos intérpretes sin poder eliminar a los malos. Y esto se hace antieconómico y desmoralizador para la orquesta. Ellos saben que no son buenos, pero permanecen allí tocando. En una orquesta de cámara no se pueden admitir «pasajeros»: todos y cada uno deben poder tocar bien. En una orquesta sinfónica se puede admitir una cierta tolerancia con la incompetencia en tanto que los malos instrumentistas no ocupen los primeros atriles; de otra manera, y si no se puede prescindir de esos malos concertino, primer viola, primer «cello», primer flauta, etcétera, entonces no se puede tener una buena orquesta.

Pienso, por otro lado, y volviendo a la cuestión inicial, que mi experiencia en ambas orquestas, sinfónica y de cámara, me ha ayudado mucho a entender sus problemas. Ahora comprendo muy bien la política interna de las orquestas sinfónicas. En todos los países del mundo hay problemas, pero creo que el peor sistema para una orquesta sinfónica es el autogestionario. Creo que nuestro sistema actual, en Inglaterra, de tener una junta de instrumentistas para llevar su propia orquesta, es muy poco adecuado, ya que los músicos se pelean entre ellos. Si hubiese solamente un responsable, un «dictador benigno» (**Sonríe al decir esto.**), entonces todos le odiarían, y esto sería bueno, ya que unificaría la orquesta, al poner a todos en contra de esa sola persona. Pero si la orquesta se gobierna por comité, puede resultar terrible con un comité por aquí, otro por allá, una discusión en este grupo, en el otro... Todo el mundo está hablando todo el tiempo, pero no se toman decisiones. Creo, en suma, que es una forma muy destructiva de administrar una orquesta. Prefiero, claramente, tener, por un lado, la orquesta, y por otro, la administración. Y que esta parte administrativa sea muy pequeña. En la mayoría de las orquestas, por el contrario, cada administrador tiene dos colaboradores, que a su vez tienen dos secretarías cada uno, que tienen cuatro auxiliares... Una pirámide de burocracia pura e inútil.

Lo que me gusta de la Orquesta de Cámara de la Academia, por ejemplo, es que tiene un solo administrador, y a veces una

secretaría. Para toda la Academia, que tiene ahora un presupuesto anual superior a medio millón de libras, tenemos a ese solo administrador por todo personal de oficina, lo que es suficiente. No se necesita más, y por eso pienso que la mayoría de las orquestas tienen demasiado personal administrativo.

LA TEXTURA SONORA IDEAL. BALANCE

R.—Me gustaría plantear ahora la misma cuestión que antes he planteado, pero desde un punto de vista de técnica interpretativa. ¿Cómo influye en usted el hecho de haber sido violinista en orquestas sinfónicas y de cámara, a la hora de acometer el montaje de una obra, de enfocar su interpretación como director orquestal?

M.—La influencia es muy grande, aunque no sé si me ha ayudado positivamente o no el haber tocado como violinista en orquestas. Y ha influido en que mi gusto ahora esté, creo, orientado hacia la estructura: me gusta ver líneas muy claras y un balance orquestal muy transparente. No me gusta el sonido grueso. Esto significa que si yo dirijo una **Sinfonía** de Brahms, posiblemente no sea exactamente en la forma en que Brahms la escuchó. Por lo tanto, a mucha gente no le gustaría mi interpretación de Brahms, o de Mahler, o de Bruckner, ya que no soporto ese «ba-be-blo» (**Emitiendo los sonidos confusamente.**) oscuro, poco claro sonido que suele producirse...

A.—Perdone que le interrumpa, pero ha tocado usted un tema que me interesa enormemente, ya que soy ferviente enamorado de las **Sinfonías de Brahms**. Generalmente, no estoy de acuerdo con la forma en que se interpretan: con un sonido grueso, espeso. Pienso, por el contrario, que Brahms es siempre claro: las texturas de las maderas, del metal... deben ser siempre muy claras, casi mendelssohnianas...

M.—Me encanta oírle decir esto, porque pienso que para cualquiera que haya tocado los **Cuartetos de cuerda**, de Brahms, y los de Mendelssohn, y la música de cámara de Schumann, está claro que todos estos autores eran muy conscientes de la estructura que daban a estas obras. Posiblemente, la preocupación por la sonoridad, por la grandeza y riqueza del sonido, vino porque en el siglo diecinueve la gente tocaba en aquellas grandes salas de conciertos, que técnicamente no eran tan buenas como debieran para poder interpretar todos los pasajes claramente, y, por lo tanto, se llegaba a una versión aproximada de lo que el compositor había escrito. Este se convirtió en el sonido aceptado para una **Sinfonía** de Brahms: un sonido grande, amplio. Sin embargo, Monteux, por ejemplo, que era muy exigente con las **Sinfonías** de Brahms, las quería tal y como estaban escritas: no aceptaba que se tocara **casí (Subrayando la palabra.)** lo que estaba escrito. Pero tan pronto como se empieza a tocar **exactamente** lo que está escrito, entonces se ve mucho más claro cómo es esa música. Quizá entonces no suene al Brahms que era el normalmente aceptado, por ejemplo, cuando yo era joven.

A.—A este respecto, le puedo decir que admiro mucho las dos versiones distintas de la Segunda de Brahms, por Monteux, una con la Filarmónica de Viena, la otra con la Sinfónica de Londres, recogidas en disco. Monteux era, en esta obra, muy humano, muy sincero y muy claro. El primer movimiento, por ejemplo, tiene un auténtico frescor de primavera.

M.—Sí. Y ya que ha mencionado usted la «primavera», a través de Schumann me llega el recuerdo de otro director, quizá al que yo posiblemente haya admirado más: George Szell, gran intérprete de las **Sinfonías** de Schumann. Para mí fue, además, un gran héroe, ya que cogió una orquesta provinciana de los Estados Unidos, la de Cleveland, y la transformó en un instrumento musical de talla



Organos profesionales,
sintetizadores digitales,
teclados de efectos especiales

CRUMAR

El sonido que define al músico creativo



MAXPER

CARRETERA DE ANDALUCIA
Km.12,600 Teléfono 695 9100
(Getafe) MADRID

internacional, un maravilloso instrumento: creo que de todas las orquestas americanas, posiblemente la más brillante y, técnicamente, la de mayor calidad de respuesta es la de Cleveland. Y la forma en que Szell interpretaba Schumann es, para mí, absolutamente ideal. Los movimientos miran siempre hacia adelante, forman una gran unidad... La **Cuarta sinfonía** tiene, en Szell, una interpretación absolutamente definitiva, porque todo en ella es tremendamente coherente.

R.—Recuerdo haber hecho la crítica de la grabación de las Sinfonías de Schumann dirigidas por Szell, y estoy de acuerdo con usted, incluso pensando en que es una vía interpretativa muy poco corriente.

M.—Es más rápida de «tempi», por supuesto.

RUIZ SILVA.—Bastante diferentes sus «tempi» de los de Furtwängler.

A.—Que conste que me gusta mucho Furtwängler, pero, sin embargo, me gusta mucho también Szell, incluso en las Sinfonías de Brahms, aunque también opino que estas últimas son un poco rápidas, un poco «toscanianas», y me gusta, lo confieso, una atmósfera más relajada, con mayor paz y tranquilidad. Lo que no quita, repito, para que la idea de Szell de mostrar la estructura global muy nítida, muy clara, perfectamente proporcionada, con gran claridad de textura, me parezca la perfecta.

R. S.—Esto nos lleva a hablar de nuevo del balance orquestal...

M.—Creo que ahí radica toda la cuestión. Mi mayor problema con las orquestas sinfónicas americanas, por ejemplo, está en la sección de los metales. Son muy poderosas de sonido, ya que tocan instrumentos con pabellones estrechos, que producen un sonido muy penetrante, mientras que las europeas, en general, tocan con pabellones más amplios, lo que produce un sonido más redondo. Y así, las notas de las trompetas, en estas últimas orquestas, no salen disparadas por encima de la cabeza del director, como sucede en las americanas. Es difícil, en América, hacerles tocar con un sonido más redondo. Lo mismo está sucediendo, de hecho, en Londres. En mi opinión, una de las cosas que hicieron que la Sinfónica de Londres empezara a andar por mal camino fue el adoptar instrumentos americanos para la sección del metal. A partir de entonces, las cuerdas tuvieron que tocar más fuerte, con lo que su calidad bajó. Un intérprete de cuerda puede tocar, hasta cierto punto, con mucho sonido y conservando su buena calidad. Pero si tiene que esforzarse en sacar más sonido sólo por el hecho de que los trombones, por ejemplo, son muy ruidosos, su calidad se resiente y su sonido puede llegar a hacerse áspero, desagra-

dable. Y esto, creo, es lo que está sucediendo con la Sinfónica de Londres. Es, realmente, difícil lograr un buen balance orquestal. Y es un gran problema. Por ejemplo, me desagradan totalmente las versiones de las **Sinfonías** de Beethoven que usan cuatro flautas, cuatro oboes, cuatro clarinetes...

A.—Ha tocado usted un punto importante: dos son suficientes...

M.—Sí, dos son suficientes, si el resto está correcto. Beethoven escribió en una de sus cartas: «Por favor, si es posible, me gustaría que hubiese más de seis primeros violines para el estreno de mi **Sexta sinfonía**». Esto significa que, con anterioridad, él estaba acostumbrado a tener sólo seis primeros violines. Entonces pidió más. Posiblemente, obtuvo diez, y eso es bastante. Pero luego las salas de conciertos se hicieron cada vez más grandes, y la sección de cuerda empezó a crecer, con lo que no se podían oír los instrumentos de viento. Hubo necesidad de poner cuatro flautas, cuatro clarinetes...; pero esto es un compromiso terrible.

R.—Habiendo sido usted violinista, le será fácil ver todo el alcance que tiene el que la sección de cuerda sea la base de la orquesta.

M.—Una de las grandes ventajas de haber sido violinista es que hablas la misma lengua que los componentes de esa sección, base de la orquesta: se conocen perfectamente todos los problemas técnicos que eso conlleva. Creo que, a menudo, los grandes directores han salido de la sección de cuerda. De entre los pianistas, quizá menos. Pero muchos de los que yo admiro: Koussevitzky, Barbirolli, Toscanini, Monteux..., tocaban instrumentos de cuerda, y así tenían una relación directa con la parte más grande de la orquesta, con la base de la orquesta. En mi opinión, si se desea que esta sección fundamental suene bien, los contrabajos deben tener una entonación perfecta..., y el timbalero también debe entonar maravillosamente. Esta es la base de la sonoridad de la orquesta: timbales y contrabajos afinados y nítidos.

A.—Totalmente de acuerdo. En Brahms, por ejemplo, es muy importante siempre que el soporte sonoro del bajo esté claramente definido. No es necesario que suene mucho, espesamente, sino que esté firmemente establecido: a tono.

EL FENOMENO CELIBIDACHE

R.—Todas estas ideas son similares, en cierta forma, a las que defiende Sergio Celibidache.

M.—(Sonriendo después de un amplio silencio.) Ya veo que me miran expectantemente ante la mención de este nombre. Antes de nada les diré que me considero del «club procelibidache». Creo que es fabuloso. No me gusta demasiado su música, es decir, su resultado final, porque creo que exprime demasiado; pero su efecto en una orquesta es extraordinario. A propósito de esto les diré que una persona en América, un miembro del Consejo de Dirección de mi Orquesta, justamente antes de venirme yo para Europa, me entregó un cheque de treinta mil dólares para realizar algún proyecto especial este año con el conjunto, sin pedirme nada en concreto. Me dijo, textualmente, que hiciese lo que quisiese con ese dinero: una retransmisión radiofónica, un disco, conciertos extraordinarios... Yo le contesté que me gustaría tratar de conseguir traer a Celibidache a trabajar con la Orquesta. Y en eso estoy. Quiero que trabaje con la Orquesta, porque exige unas posibilidades que otros directores no tienen tiempo de exigir. Celibidache insiste en celebrar diez ensayos, o los que sean, de forma que el que quiera contratar a Celibidache tiene que concedérselos. Por el contrario, si se desea, pongamos por caso, a Bernstein, éste dirá que sólo tiene dos días, y eso es todo. Así, Bernstein llega, da sus conciertos, maravillosamente por cierto, pero no tiene el mismo efecto que las dos semanas de Celibidache. Admiro, por tanto, lo que Celibidache hace con las orquestas.

A.—Pero no se muestra usted tan entusiasta... con el resultado final de sus interpretaciones.

M.—No. Sus resultados finales no me parecen tan importantes. Algunas veces son bellísimos; otras, muy aburridos. Los músicos están a menudo cansados para cuando llega el momento del concierto, ya que los exprime (**Hace un gesto con las manos, como si estuviera escurriendo una pieza de ropa.**) tal vez en demasía. Pero, eso sí, el efecto en la orquesta ha sido magnífico.

R.—Tal vez el que sus resultados finales no le satisfagan siempre esté relacionado con la óptica de los «tempi».

M.—Sí, quizá tienda siempre a hacerlos demasiado lentos. Pero creo que lo principal en Celibidache es su gran oído, su capacidad para percibir las sonoridades. Algo así le sucedía a Stokowsky, pero Celibidache es mucho más refinado. Stokowsky tenía un cierto sonido a lo Hollywood... (**Se ríe; y todos con él**) Sí, hacía buenas migas con Mickey Mouse. (**Nuevas risas.**) Celibidache, en efecto, tiene tan buen oído como tenía Stokowsky, pero mucho mayor refinamiento. Además se toma su tiempo, lo que es bueno. Tiene muchas teorías, que son enormemente prácticas y muy buenas para las orquestas. Creo que una vez al año todas deberían trabajar con él durante dos semanas. Sería algo así como hacerse la manicura. (**Hace un movimiento muy expresivo, como si estuviera limándose las uñas.**)

A.—La Sinfónica de Londres está encantada con Celibidache.

M.—Cierto, pero no todos. Están divididos.

A.—Como ocurre, pienso, en todos lados, ya que Celibidache



(Foto Decca.)

elgam

ÓRGANOS ELECTRÓNICOS

LE INVITAMOS A HACER MUSICA Y EVADIRSE

¡SI SABE USTED SILBAR, LE ENSEÑAMOS A TOCAR ÓRGANO!

¡SI NO SABE, NO SE PREOCUPE, PORQUE TOCAR EL ÓRGANO ES TODAVÍA MÁS FÁCIL QUE SILBAR!

elgam

le ofrece la gama de órganos más amplia del mercado, para principiantes, gente joven, "amateurs", o intérpretes exigentes.

Consulte en un comercio de música, o mándenos el cupón inferior.

☆ RUBY



P. V. P. 34.500

◇ RUBY 610



P. V. P. 45.000

♠ SYMPHONY 200



P. V. P. 99.000

♣ MISTRAL 200 y 210



P. V. P. 93.000 y 111.000

♥ BROADWAY 200 y 500



P. V. P. 127.500 y 174.000

⊗ RECITAL y R. DE LUXE



P. V. P. 210.000 y 270.000

técnel - MÚSICA Y SONIDO

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

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

Nombre _____

Domicilio _____

Población _____ D.P. _____



(Foto Agustín Muñoz.)

puede resultar desagradable para algunos músicos debido a su carácter. En nuestra Orquesta Nacional sucede esto mismo. Últimamente Celibidache ha trabajado con ella y sus resultados han sido extraordinarios; incluso los finales; los del propio concierto.

R. S.—Con él, la Nacional se convierte en otra orquesta.

M.—¿El efecto de Celibidache permanece después de él, o cuando llega el siguiente director desaparece?

R. S.—Depende de quién sea el siguiente director.

A.—Sí, en efecto. Pero, en general, permanece. Esto se puede ver en la Orquesta de Radiotelevisión Española. Celibidache fue uno de los maestros (puede que el único) que trabajaron esta Orquesta, y su efecto duró. El otro director que trabajó con ella en sus inicios fue Markevitch, que lo hizo, claro está, de forma diferente.

M.—Markevitch es también un músico muy interesante. Le acabo de ver hace un mes en Jerusalem, y me quedé sorprendido de lo que ha envejecido.

A.—Tendrá unos sesenta y tantos años.

M.—Sí, pero ha cambiado muy de prisa. Creo que su oído le está proporcionando muchos problemas.

LOS PROBLEMAS DE LA INTERPRETACION BARROCA

R. S.—Pasemos a otro punto, si bien dentro de un aspecto ya tratado. Interesaría que nos hablase sobre el balance entre orquesta y solistas vocales, especialmente en la música del siglo dieciocho: Händel, por ejemplo, cuyo Mesías ha dirigido usted a la Radiotelevisión Española (1).

M.—No quedé satisfecho por completo. Podría decir dos cosas sobre este concierto: una es que me siento muy contento de que la Orquesta tocara tan bien, porque cuando empezamos a ensayar todo iba muy mal: no tenían ni idea sobre el estilo, sobre el estilo de la obertura francesa, ni sobre la textura de las sonoridades. A mí, en esta música, me gusta que el arco se mueva rápido y ligeramente apoyado. Esto lo hacían los instrumentistas durante cinco minutos, pero luego volvían a pasar el arco lentamente, lo que produce ese sonido denso y pesado que es más propio del siglo diecinueve. Pero en el concierto me sorprendieron tocando mucho mejor de lo que yo esperaba a la vista de los ensayos. Pero, y esto es lo segundo, tocaron muy alto. Esto fue un gran inconveniente para Helen Watts y Neil Howlett, contralto y bajo, respectivamente. Si los violoncellos, los contrabajos y las violas tocan muy fuerte, es un grave problema para el contralto y el bajo, ya que todos están en el mismo registro. No es así, al menos no en la misma medida, para el soprano y el tenor, que cantan en un registro más alto. Pero, y así ocurrió la otra noche, es muy incómodo para los cantantes de registro grave el esforzarse en hacerse oír. La Orquesta produjo un sonido excesivamente grueso en esos registros. Esto me lleva a hablar de un punto que considero vital: el tamaño de la orquesta. Si en una obra como Mesías se usan, por ejemplo, en la sección de cuerda catorce primeros violines, doce segundos, diez violas, ocho violoncellos y seis contrabajos, será demasiado. Por muy «piano» que toquen, las voces nunca se oirán suficientemente. Así es que primero hay que reducir el tamaño de la orquesta. La otra noche yo hubiese deseado idealmente sólo ocho primeros violines, seis segundos, cuatro violas, dos, mejor tres violoncellos, y un contrabajo, o algo parecido. Pero como la orquesta no tiene seguridad en el estilo, hay que tomar ciertas

(1) Se refiere al concierto dado por Marriner en Madrid el 3 de mayo de este año.

precauciones y poner diez primeros violines, ocho segundos... Hay que poner alguna cuerda más. Pero, repito, entonces sucede que llega el concierto y me sorprenden tocando mucho mejor que en los ensayos, con lo que no pudo evitarse que hubiera demasiado sonido. En el concierto de anoche la Orquesta tocó un poco alto para los solistas vocales. Me hubiese gustado, a veces, unos «piani» más atmosféricos y, en general, más atención a las voces solistas y a los solos instrumentales. El resultado no fue de gran sutileza, pero no me quejo, ya que la Orquesta estuvo mucho mejor de lo que yo esperaba.

A.—Realmente, para las actuales posibilidades del conjunto, el concierto de anoche fue muy, muy bueno. Principalmente porque aquello sonó, realmente, a Händel.

M.—Por lo que respecta al Coro, también me hubiera gustado emplear uno más reducido. El de anoche resultó un poco demasiado denso. Los tenores se mostraron siempre un poco lentos, no respondieron con presteza. Hacen un buen sonido cuando cantan, pero sus reacciones son lentas. Además, hay que tener en cuenta que el Coro no está acostumbrado a cantar en inglés.

R. S.—¿Cómo explica usted el cambio habido en estos últimos años en el estilo interpretativo de Händel y, en general, de los autores del barroco?

M.—Concretamente, en Inglaterra, una de las cosas que más influyeron en el cambio, importante cambio, habido en estos últimos tiempos en la actitud respecto del estilo del barroco fue el que Thurston Dart, al hacerse cargo de la Orquesta de Boyd Neel tras la marcha de éste, además de cambiarle el nombre por el de Philomúsica, comprara unos treinta arcos de violín de los llamados de Corelli (ya saben ustedes, esos que parecen como flechas estrechas), e hiciera que la orquesta tocara con ellos. Cuando se toca con este tipo de arcos se da uno cuenta, como de golpe, de la articulación que era posible en aquel tiempo. Así, tan pronto como se para el arco, se corta el sonido. Esto significa que si se toca una escala, por ejemplo, si se hace con un arco del siglo diecinueve, se obtiene: «ttaa, ttaa, ttaa, tiii, tiii...» (Alargando muy expresivamente el valor de cada nota.); pero si se hace con un arco de los de Corelli, resulta: «ta, ta, ti, ti...» (Con sonido mucho más corto.) La articulación es totalmente diferente: se hacen los mismos movimientos en ambos casos, pero el sonido es notablemente distinto. El paso siguiente es, necesariamente, el cambio a instrumentos originales, porque el uso de este tipo de arcos con instrumentos del tipo Stradivarius no es particularmente interesante, es más bien un compromiso. Así es que, a menos que se usen instrumentos originales en su totalidad, es mejor usar los violines modernos con un arco clásico, ya saben, un típico arco francés. Pero aun así se puede reproducir la misma articulación que se obtiene con los arcos de Corelli. Y eso es lo que hemos hecho, o intentado hacer, en la Academia de St. Martin-in-the-Fields; esto es, seguir este estilo aproximado, que creemos es el válido para Händel, Corelli, Vivaldi, Bach... La verdad es que no somos tan buenos en Bach. Nuestro Händel creo que es mucho mejor, y nuestro Vivaldi no está nada mal. También pienso que nuestro Corelli es excelente. Boyce, naturalmente, y los compositores ingleses, nos van muy bien. Sin embargo, creo que nunca la Academia cambiará a instrumentos originales; es demasiado tarde para ello. Hay grupos muy buenos con instrumentos originales: Harnoncourt y el Concentus Musicus de Viena, por ejemplo. Producen exactamente la sonoridad adecuada y tocan excelentemente. La verdad es que, al principio, las cosas eran completamente diferentes, ya que sólo los intérpretes muy malos tocaban los instrumentos originales: los «cellistas» frustrados se dedicaban a la viola de gamba; los malos pianistas, al clavicémbalo... Eran, en general, intérpretes de baja calidad los que tocaban los instrumentos originales. Ahora es completamente distinto: el nivel ha subido enormemente, y en algunos casos, como Harnoncourt y el Concentus Musicus, o Leonhardt, el resultado es, realmente, maravilloso, espléndido. Pero la Academia seguirá tocando los mismos instrumentos de ahora, porque también les gusta tocar música contemporánea y del siglo diecinueve. No están especializados en Händel, Vivaldi...; les gusta tocar, como una orquesta del tipo Mannheim, Mozart, Haydn... Creo que la Academia, como orquesta del tipo Mannheim, y el Concentus Musicus, dentro de su especialidad, son dos cosas diferentes e igualmente válidas.

R. S.—¿Y la influencia que ejercieron sobre usted, al menos al inicio de su carrera, nombres como Malcolm Sargent y otros pertenecientes a la tradición inglesa?

M.—Sí, en cuanto a la música inglesa. Por supuesto que, por ejemplo, El Mesías de Malcolm Sargent fue muy famoso; sin embargo, Sargent no estaba muy interesado por cuestiones estilísticas, le gustaban las grandes sonoridades...

R.—Muy del gusto victoriano.

M.—En efecto, con banderas al viento y todo eso. (Mirando su reloj.) Supongo que tendremos que terminar alguna vez. Me gustaría seguir con ustedes, pero me esperan en la Embajada.

R.—Es lástima, porque aún se han quedado algunas cuestiones en el talego. Las dejaremos para una próxima vez.



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

La casa más surtida en discos
microsurco de toda Andalucía

Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA

Coral Fox y la Lyric Opera de Chicago:

25 años de ópera «a la gran manera»

Por FERNANDO PEREGRIN GUTIERREZ

EL CHICAGO DE MARY GARDEN: DEL ESPLENDOR A LA BANCARROTA

Al parecer, le corresponde a Bellini, con su **Sonnambula**, el dudoso privilegio de haber sido el compositor de la primera ópera representada en Chicago. Cuando esto sucedía, el 29 de julio de 1850, Chicago era una población de algo más de 30.000 habitantes, pero que se encontraba en pleno desarrollo económico y demográfico. Así, no es de extrañar que en 1852 la compañía italiana de Luigi Arditi ofreciese en la floreciente ciudad una temporada, en la que fue primera figura la soprano Rosa de Vries. Y que poco después, en 1865, se construyese el primer teatro dedicado a la ópera, el Crosby Opera House, destruido en el famoso incendio de 1871, que arrasó parcialmente la ciudad.

La gran cantidad de europeos llegados a Chicago en los últimos decenios del siglo XIX y primeros del XX propició la apertura, en 1889, del Chicago Auditorium (con **Romeo y Julieta**), lugar en el que, hasta 1910, se ofrecieron numerosas temporadas por las compañías de Abbey y Grau, Damrosch, Savage, Mascagni y Conried (el empresario de la Metropolitan Opera, de Nueva York), en gira todas ellas por las principales ciudades «europeas» de los Estados Unidos.

Una imagen infrecuente: larga cola ante las taquillas de la Civic Opera House (construida en los bajos del rascacielos de las oficinas de un millonario industrial), con motivo del anuncio de una representación adicional de **La Bohème**. En sólo dos ocasiones en toda su historia, la Lyric Opera ha faltado a la sagrada regla del abono.



En 1910 se funda la Chicago Grand Opera Company con los restos de la compañía de Oscar Hammerstein, un emigrante de origen alemán que hizo fortuna con su invento de una máquina para hacer cigarrillos. Muy aficionado al teatro, Hammerstein se interesó por la ópera hacia 1906, año en que edificó, en Nueva York, la Manhattan Opera House, que se convirtió en incómodo rival de la Metropolitan Opera. Dos años después construye la Philadelphia Opera House y funda la compañía Hammerstein, para actuar en sus teatros de Filadelfia y Manhattan. Esta compañía se deshace en 1910, cuando la Metropolitan Opera paga 1.200.000 dólares por los derechos de Hammerstein a montar óperas en la ciudad de Nueva York por un período de diez años. Entre los miembros de la disuelta compañía figuraba Mary Garden.

La Chicago Grand Opera tenía a Andreas Dippel como director artístico y a Cleofonte Campanini como director musical. Mary Garden fue la principal artista entre 1910 y 1931, llegando a ser empresaria de la compañía durante la temporada de 1921-22, tras la renuncia de Marinuzzi a dicho puesto, que sólo llegó a desempeñar durante un año, tras la muerte, en 1919, de Campanini. Entre 1922 y 1930 Samuel Insull se hace cargo de la dirección de la compañía, que había sido puesta a salvo financieramente por el millón de dólares donados por Harold McCormick, pasándose a llamar entonces Chicago Civic Opera. El día 4 de noviembre de 1929 se abre el Civic Theatre, con capacidad para 3.550 espectadores, con una representación de **Aida**. Tres años después, y debido a la depresión económica, la compañía desaparece. Se cierra así un período en el que Chicago llegó a ser la ciudad norteamericana más importante en la lírica.

Entre 1933 y 1946 se observan diversos intentos de crear una compañía estable de ópera en Chicago, pero ninguno fructifica. Y tras los años que van de 1946 a 1953, en los que sólo se registran representaciones por compañías en gira, nace, en 1954, el Lyric Theatre.

CAROL FOX, FUNDADORA Y «BOSS» DE LA LYRIC OPERA

Carol Fox, una joven natural de Chicago, perteneciente a una familia de la rica burguesía típica del medio oeste americano, educada en su ciudad natal y muy apegada a ella, decide, un buen día de 1954, que su Chicago necesita una temporada fija de ópera, pero de ópera «a la gran manera». La Fox hecha, al parecer, de la misma materia que los grandes empresarios industriales que ha producido el medio oeste americano, con la colaboración de dos jóvenes hombres, Lawrence Kelly, negociante de la propiedad inmobiliaria, y muy aficionado a la ópera, y Nicola Rescigno, director de orquesta, alquila, gracias a los 50.000 dólares prestados por su acomodado padre, el Civic Theatre (construido en los bajos del rascacielos que ocupaban las oficinas del filántropo millonario McCormick, arruinado en la crisis bursátil de 1929), y organiza, como acto de presentación de su Lyric Theatre, dos funciones de **Don Giovanni**, en las que intervienen, entre otros, Nicola Rossi-Lemeni, Eleanor Steber, Bidu Sayao, Leopold Simoneau, Irene Jordan y John Brownlee, con Nicola Rescigno como director musical. Las representaciones, que tienen lugar en febrero de 1954, obtienen un notable éxito de público, que llena las dos tardes el enorme y destartalado teatro. Pero, pese a que el 99 por 100 de los espectadores pasó por taquilla, resultó, al final, un déficit de más de 11.000 dólares. Para hacer frente a estos números rojos, así como de los futuros, Carol Fox, muy introducido en los medios financieros e industriales de la ciudad, con una tenacidad que hizo exclam-



El trio fundador de la Lyric Opera (entonces denominada Lyric Theatre): Nicola Rescigno, Carol Fox y Lawrence V. Kelly, de izquierda a derecha.

mar a un periódico local de aquella época que «era una mujer más terrible que un ejército armado», consiguió que sus amigos y conocidos aportaran fondos para la creación de una sociedad, la Lyric Guild, de finalidad no lucrativa, destinada a subvencionar su futura compañía de ópera. Puede así la señorita Fox recuperar la casi totalidad de los 11.000 dólares perdidos en las representaciones de **Don Giovanni** y anunciar una pequeña temporada de tres semanas para el otoño de ese mismo año. Es entonces cuando, con una idea muy clara de lo que demandaba un público (el que a ella le interesaba reclutar para su empresa operística) ávido de ópera «a la gran manera», marcha a Europa a contratar, al precio que sea, los cantantes más prestigiosos. Su objetivo principal es la aparentemente inconseguible María Callas, a la que, finalmente, logra convencer para que debute en los Estados Unidos con la **Norma**, que abriría la primera temporada de su compañía de Chicago, y para que cante, además, **Traviata** y **Lucia de Lammermoor** en esa misma temporada. Temporada que consistió en dieciséis representaciones de ocho óperas distintas, en las que intervinieron, amén de la Callas, nombres tan famosos como Tito Gobbi, Giulietta Simionato, Nicola Rossi-Lemeni, Giuseppe di Stefano, Leopold Simoneau y Eleanor Steber.

Duró poco, pese al éxito inicial, el triunvirato fundador del Lyric Theatre, pues en 1956 Kelly y Rescigno, descontentos, según todos los indicios, con el excesivo protagonismo de su compañera de dirección, dejan la compañía y la ciudad y fundan, en

Carol Fox, ejemplar típico de los capitanes de industria del Medio Oeste americano en versión femenina, es el supremo «boss» de la Lyric Opera.



Dallas, Texas, la Dallas Civic Opera, llevándose a María Callas a actuar en su nueva compañía. Carol Fox procede a reorganizar la compañía de Chicago, a la que cambia de nombre, pasándose a llamar entonces Lyric Opera de Chicago. Deja la presidencia, puesto de mera representación, a un rico industrial, y se hace cargo de la dirección general. Pese a la pérdida que supuso la marcha a Dallas de la Callas, Carol Fox sigue firme en su política de contratar a los más cotizados artistas, lo que le permite cerrar la temporada de 1956, primera sin la Callas y sin Rescigno, con solamente un ligero descenso en el número de entradas vendidas. Precisamente, en esa misma temporada debuta el joven director de orquesta Bruno Bartoletti, que con el tiempo llegaría a ser el director artístico de la compañía.

Desde 1956 la Lyric Opera ha tenido como único y supremo «boss» —término coloquial inglés para designar al «jefe»— a esta enérgica mujer, señora de Flanagan en su vida privada, que ha sido considerada como una de las mujeres más poderosas en su país. Larga es la lista de condecoraciones, tanto locales como nacionales e internacionales —entre las que se cuenta la de «Comendatore nell'Ordine al Merito della Repubblica Italiana»—, y los títulos doctorales con que ha sido distinguida Carol Fox, quien junto con Sarah Caldwell en Boston, y desde primeros de julio de este año Beverly Sills en Nueva York (New York City Opera), forma la terna de mujeres directoras de grandes compañías de ópera de los Estados Unidos. Este hecho, poco menos que impensable en nuestra Europa, ha merecido un interesante trabajo, publicado recientemente en la revista alemana **NZ**.

ARTISTAS, REPERTORIO, TEMPORADAS

Desde el principio, Carol Fox mostró una predilección por los artistas y el repertorio italianos, que se ha reflejado, además de en las dos condecoraciones otorgadas por el Gobierno italiano a la Fox, en una subvención oficial —la primera a una compañía de ópera extranjera y, posiblemente, la última, habida cuenta de las dificultades de la Administración italiana para sostener a flote sus propias compañías, hecho que se arrastra desde hace ya largos años— de 16.000 dólares, concedida por los italianos. Ciertamente esto se produjo en los días de la reconstrucción de Italia y, a no dudar, dicha generosidad italiana para con la rica ciudad americana (o mejor sería decir, para con los ricos de la ciudad) fue una rentable operación de relaciones públicas, como pudo comprobarse ocho años después, cuando los socios de la Lyric Opera de Chicago recaudaron 50.000 dólares para auxiliar a las regiones devastadas por las inundaciones en Italia.

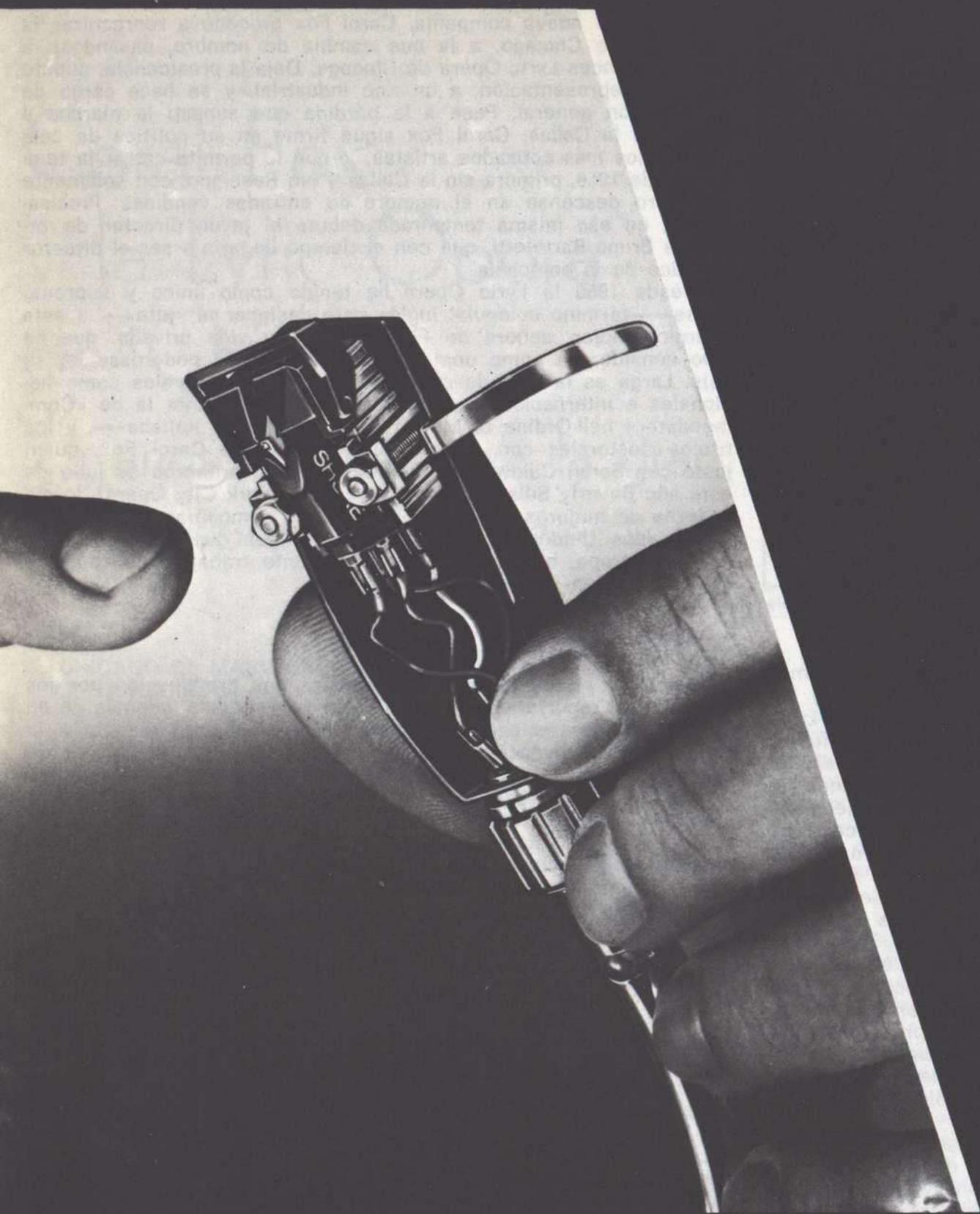
Ya ha quedado dicho que la política de la Fox ha sido siempre la de contratar a los más renombrados intérpretes. En este sentido, la Lyric Opera ha sido denominada como «ópera de estrellas», y sería más fácil y breve decir cuáles de los grandes nombres de la lírica no han figurado en los programas de la Lyric Opera que los que lo han hecho, y con qué frecuencia. Puede resultar de interés la cita de unos cuantos grandes de los que el autor de este trabajo tiene constancia de que han realizado su debut americano en Chicago. Así, además de la ya mencionada María Callas, se pueden poner en esta lista a Gian Giacomo Guelfi, Carlo Bergonzi, Anita Cerquetti, Bruno Bartoletti, Aldo Protti, Anna Moffo, Gianandrea Gavazzeni, Walter Berry, Lovro von Matacic, Margherita Wallman, Georges Prêtre, Antonino Votto, Eberhard Wächter, Renata Scotto, Ilva Ligabue, Sesto Bruscantini, Oskar Danon, Alfredo Kraus, Danica Mastilovic, Carlo Cossutta, Nicolai Ghiaurov, Mirella Freni, Fritz Rieger, Katia Ricciarelli, Ileana Cotrubas, Yvonne Minton... (1). Asimismo cabría citar a Ebbe Stignani, Teresa Stich-Randal, Georg Solti, Kirill Kondrashin, Christa Ludwig, Regine Crespin, entre los que realizaron su primera intervención operística en los Estados Unidos en el Civic Theatre de Chicago (2). Tal vez, por otro lado, la ausencia más reseñable sea la de Fritz Reiner, el creador de la moderna Sinfónica de Chicago, y que pese a los varios intentos de la Fox por conseguir su colaboración, ésta no llegó a producirse nunca.

En general, la mayoría de los más cotizados cantantes se han encontrado a gusto con los mimos que les ha prodigado la Lyric Opera, y se dan algunos casos, como el de Tito Gobbi, en los que ha existido una estrecha y continua relación entre el artista y la compañía de Chicago. En este sentido, la Lyric Opera de Chicago es, por su estructura administrativa y artística, una compañía hecha a medida de las grandes estrellas internacionales de la ópera.

Junto con el artista de gran cotización, el otro pilar sobre el que se asienta la Lyric Opera es el carácter eminentemente tradicional de su repertorio, precisamente el que se ajusta al gusto de su conservador público y ultraconservador Consejo de Administración. Puede aducirse que no podría ser de otra manera en un teatro orientado casi en exclusiva hacia la rica burguesía industrial del medio oeste de los Estados Unidos, que es la que, en definitiva, lo mantiene. O que ofreciendo ocho títulos por temporada no es posible ensanchar mucho los horizontes. Por mi parte, no deseo emitir ningún juicio de valor, sino solamente constatar un hecho. Que viene

(1) Excepto en el caso de las cantantes nombradas en los tres últimos lugares, el debut se produjo entre 1954 y 1963, único período del que poseo información fiable a este respecto.

(2) Para el período comprendido entre 1954 y 1963, por la misma razón que en la nota anterior.



Aquí nace la Alta Fidelidad.

La calidad de una cámara fotográfica nunca es superior a la de su objetivo. De igual manera, el más sofisticado equipo de Alta Fidelidad no es mejor que el resultado que le permite obtener su cápsula. No se puede sacrificar la calidad de una cápsula en el equipo de reproducción; su misión es demasiado importante: dar vida al sonido.

Si desea usted saber cuál es la cápsula SHURE adecuada a su equipo de Alta Fidelidad, remita el cupón adjunto a:
VIETA AUDIO ELECTRONICA, S. A.
Bolivia, 239 Barcelona-5.

Desearia conocer la cápsula SHURE adecuada a mi equipo de sonido, que detallo a continuación.

Brazo o tocadiscos _____

Cápsula _____

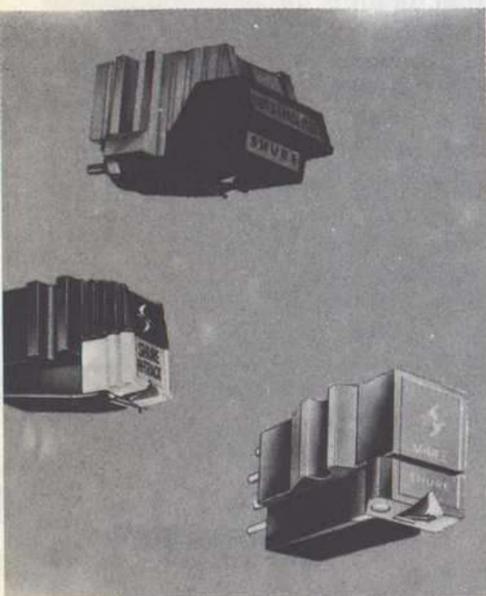
Amplificador _____

Pantallas acústicas _____

Nombre _____

Dirección _____

Población _____





El debut americano de María Callas se produjo en este montaje de **Norma**, con el que la Lyric Opera abrió su primera temporada estable. Junto a la Callas aparece Nicola Rossi-Lemeni.



Madama Butterfly es la ópera con mayor número de representaciones en las 24 primeras temporadas de la Lyric Opera. En 1955 María Callas la cantó en tres ocasiones —una de ellas fuera de abono—, únicas apariciones escénicas de la desaparecida artista en esta obra pucciniana.

avalado por las estadísticas de títulos y funciones: en las 24 temporadas que van desde 1954 a 1970 (la de 1967 no pudo celebrarse por falta de acuerdo con el Sindicato de los músicos, en el que estaban encuadrados los miembros de la orquesta) se han montado 92 óperas diferentes. De ellas, **Madama Butterfly**, con 43 representaciones en ocho temporadas (3); **La Bohème**, con 40 en diez; **Tosca**, con 39 en 10; **La Traviata**, con 36 en seis, y **El barbero de Sevilla**, de Rossini, con 36 en ocho, son las que con mayor frecuencia han estado en el escenario del Civic Theatre. Ciertamente que entre las obras representadas figuran algunas, como **Peter Grimes** o **Wozzek**, pero con un carácter claramente esporádico. El análisis de las 981 representaciones habidas en las pasadas 24 temporadas (4) no deja lugar a dudas respecto del carácter altamente rutinario de la programación. Se puede resumir, en cierta forma, la política artística de la compañía diciendo que consiste en montajes espectaculares de los títulos más populares para el lucimiento de los cantantes más renombrados.

En medio de este panorama llaman la atención los dos estrenos absolutos habidos en Chicago. El primero, en 1961, corresponde a la obra del compositor americano Vittorio Giannini, **The Harvest**, hecho posible por la generosa ayuda de la Fundación Ford como parte de un programa destinado a la promoción de la ópera ame-

(3) Entre estas, las únicas tres representaciones en teatro de María Callas como «Madama Butterfly», los días 11, 14 y 17 de noviembre de 1955.

(4) Las temporadas actuales se extienden de finales de septiembre a mediados de diciembre, y constan de siete u ocho títulos, de los que se ofrecen unas siete representaciones por cada uno.

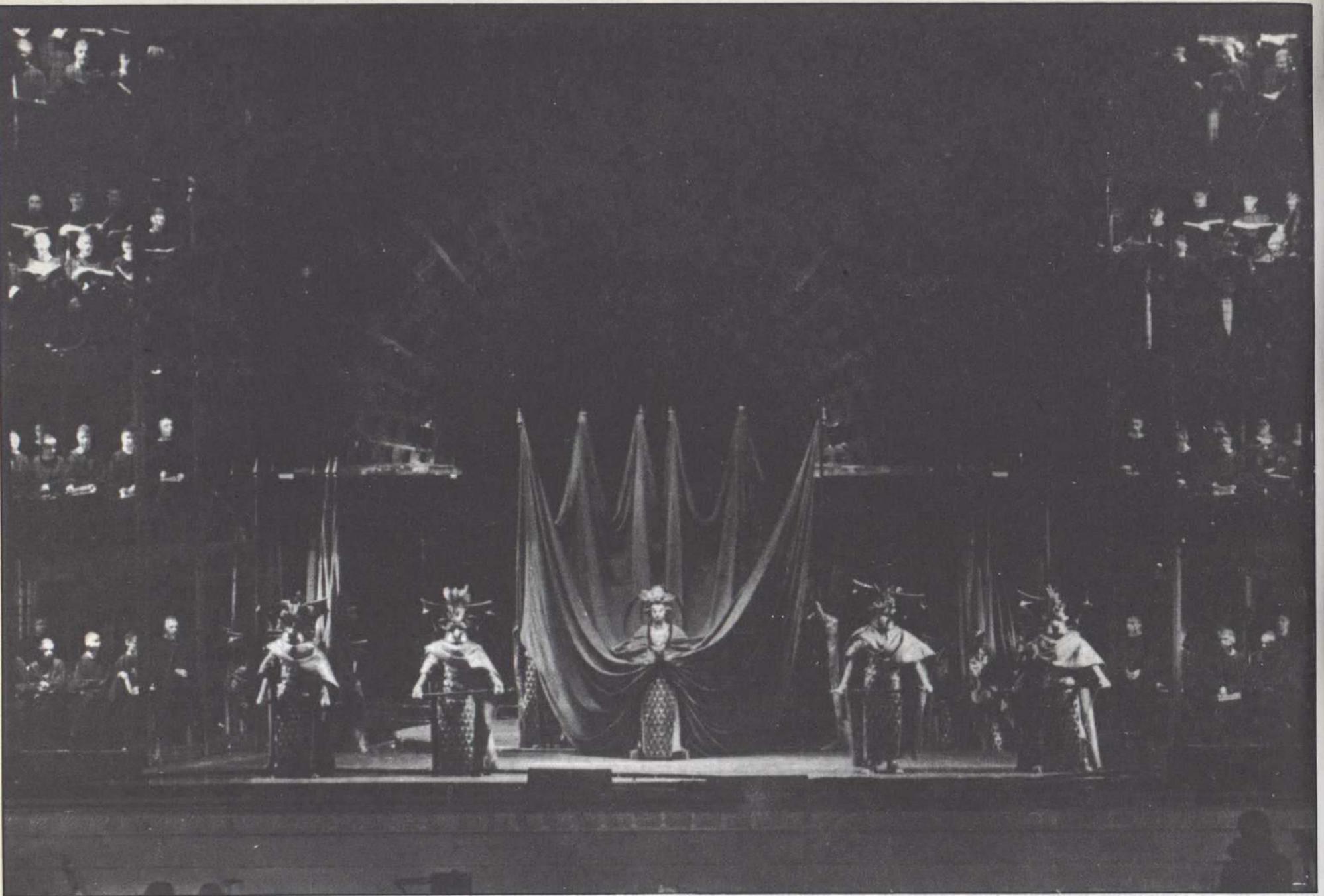
Teresa Berganza y Alfredo Kraus en **L'Heure espagnole**, en 1965.



ricana, estreno que constituyó un auténtico fracaso. El segundo es consecuencia de un encargo conjunto de la Lyric Opera y el Teatro alla Scala, de Milán. Se trata de **Paradise Lost**, de Penderecki, obra inicialmente programada por la compañía de Chicago para la temporada de 1976, año del bicentenario de los Estados Unidos, pero que se retrasó hasta la pasada temporada de 1978, permitiendo de esta manera la entrada en el proyecto del teatro milanés. En esta ocasión, y pese a las dificultades que ocasionó el montaje de un estreno absoluto a un personal administrativo, técnico de escena y musical poco habituado a las novedades, la ópera alcanzó un notable éxito, que fue constatado incluso por la crítica de Nueva York (que nunca se desplaza a Chicago y sí lo hace, sin embargo, a la vecina Boston, donde Sarah Caldwell y su Boston Opera Company siguen una política mucho más innovadora que, por supuesto, Chicago e incluso las compañías neoyorquinas). Tras el estreno en Chicago, parte de la compañía se desplazó a Milán, para montar en La Scala la obra, que fue representada parcialmente, a continuación, en el Vaticano, con el Papa Juan Pablo II y numerosos cardenales como principales espectadores. Lo que debió producir notable satisfacción y tranquilidad al público habitual de la Lyric Opera, un tanto sorprendido por el estreno de la última ópera de un compositor que, sin embargo, ha sido considerado por un importante crítico de Nueva York, tras conocer **Paradise Lost**, como, «en alguna medida, el Puccini de nuestros días; un compositor fundamentalmente conservador, capaz de asimilar y dominar todas las nuevas técnicas...» (Andrew Porter).

Anna Maria Canali, Renata Tebaldi, Tullio Serafin, Alvino Misciano y Tito Gobbi tras una representación de **Falstaff**, en 1958. La relación entre Gobbi y la Lyric Opera ha sido larga y estrecha.





El 29 de noviembre de 1978 tuvo lugar, en Chicago, el estreno absoluto de *Paradise Lost*, de Krzysztof Penderecki. Fue el segundo en los veinticinco años de la Lyric Opera. En la fotografía, Peter Van Kinkel («Satán») rodeado por los «Angeles Caídos».

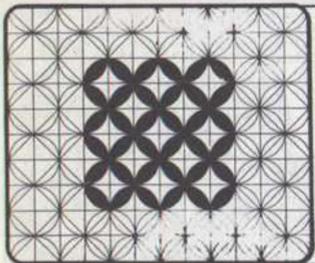
PRESUPUESTOS Y SUBVENCIONES

Las instituciones líricas americanas, de las que la Lyric Opera es un acabado ejemplo, obedecen a unos planteamientos jurídicos y administrativos que difieren notoriamente de los de sus hermanas europeas. En Estados Unidos las compañías de ópera —y, en general, todas las asociaciones dedicadas a la interpretación artística— están promovidas, dirigidas y mantenidas por la iniciativa privada. Sólo recientemente la Administración pública americana ha puesto en marcha un programa, el «Challenge Grant», que permite a las organizaciones culturales recibir ayuda de una Agencia federal, el National Endowment for the Arts, en forma de porcentaje de las subvenciones que dichas organizaciones sean capaces de obtener de otras fuentes. Así, en el caso de la Lyric Opera, el National Endowment for the Arts ofreció, en 1977, 300.000 dólares a condición de que la compañía de Chicago obtuviese 900.000 dólares en donaciones privadas. De todas formas, la ayuda oficial, si tenemos en cuenta que el presupuesto de la Lyric Opera para dicho año fue de siete millones de dólares, no supone más que un 4 por 100 del citado presupuesto. Si a esto se añade el que la venta de entradas (un 81 por 100 procede de los abonos) alcanzó la cifra de unos tres millones de dólares, nos encontramos con que más de un 53 por 100 del presupuesto tiene que cubrirse con la subvención privada.

Con estas premisas es fácil entender la existencia de toda una serie de actividades destinadas a conseguir que la rica burguesía de Chicago y de sus alrededores aporte, lo más generosamente posible, fondos para sostener su propio teatro de ópera. Muchas de estas actividades tienen una fuerte componente mundana y de fasto social, que puede resultar poco menos que anacrónica a los ojos

de los aficionados a la lírica de otros países. Así, la noche inaugural de cada temporada se convierte en función de gala, para la que las entradas pueden llegar a costar 65 dólares (eso sí, de esta suma 34,50 dólares pueden descontarse de los impuestos de cada espectador). Por otro lado, y según la importancia de la donación, existe toda una serie de categorías, que van desde simple miembro de la Guild o sociedad destinada a recaudar subvenciones hasta la de Benefactor, que da derecho a una serie de privilegios, entre los que se incluyen invitaciones a fiestas donde se consume champán en compañía de los artistas y los directivos de la compañía. Muchas de estas actividades sociales están promovidas por el Consejo de Mujeres de la Lyric Opera, especie de club femenino que desarrolla una ardua labor para sacar el dinero a sus maridos y los de sus amigas. Es este Consejo de Mujeres el que organiza el Baile de Gala de la Opera y demás «parties», en los que, a ser posible, debe estar siempre presente uno o más de los más célebres artistas que participan en la temporada operística de Chicago.

No es infrecuente el que un solo individuo o fundación corran con los gastos que ocasiona la nueva puesta en escena de una ópera. A cambio de ello, y siempre que se reponga ese montaje, constará en todos los programas y carteles anunciadores que dicha producción se debe a la generosidad de tal o cual egregio conciudadano y socio de la Lyric Opera. Aquí es necesario volver a citar a Carol Fox, quien puso en marcha, casi desde el inicio de su actividad al frente de la Lyric Opera, una política de alquiler e intercambio de puestas en escena con otros teatros de ópera, lo que permitió que el repertorio se ampliase notoriamente sin necesidad de incurrir siempre en los grandes costes que ocasionan las nuevas producciones.



ferysa

Para pedidos dirigirse por escrito a:

FERYSA

Apartado de correos 151.036

MADRID



Que más natural que manejar un sistema musical desde el lugar de escucha.

Una vez que se le hayan expuesto las posibilidades no podrá imaginar que fuera de otra forma. El desarrollo futuro de la alta fidelidad hará del control remoto un aspecto natural. Por ello es por lo que Bang & Olufsen ha desarrollado el Beosistema 2400 que se controla totalmente mediante control remoto, tanto el receptor como el tocadiscos.

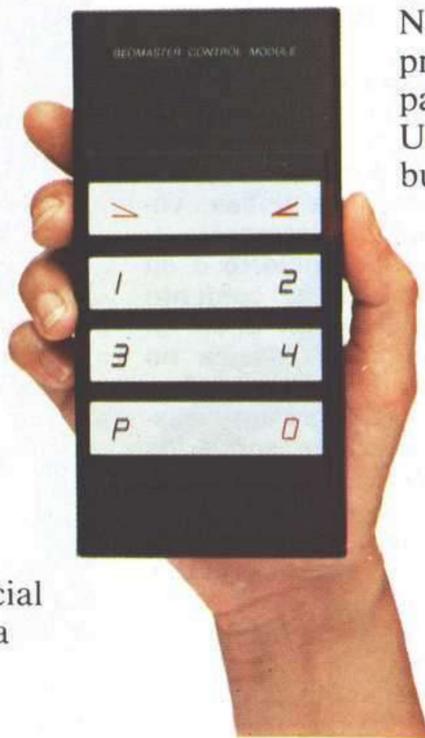
El Beomaster 2400 es un receptor FM estéreo que se distingue en diseño, tecnología y concepción de otros sistemas musicales. Con el control remoto se puede seleccionar la fuente de programa, incluso el tocadiscos, regular el volumen o apagarlo. Las mismas funciones están situadas en el frontal del Beomaster y pueden manejarse con sólo tocar con el dedo.

Todas las demás funciones que no se emplean frecuentemente, pero que un receptor de elevada tecnología debe tener, están bajo la tapa. Se puede incluso determinar el nivel de volumen a que se desea encienda el aparato.

El Beomaster 2400 tiene 5 canales de FM presintonizables y una potencia de 2×30 Watos RMS. La distorsión es menor que 0,13%. El Beogram 4004 es un nuevo desarrollo del primer tocadiscos de lectura tangencial controlado electrónicamente del mundo. Es ya una

leyenda en el campo de la alta fidelidad porque reproduce los discos en exactamente la misma forma en que fueron grabados. Esto proporciona una reproducción sonora que sólo muy pocos tocadiscos logran y una lectura suave que hace que el desgaste del disco prácticamente no exista.

Por otra parte no es exageración exclamar que el Beosistema 2400 es un sistema musical único. Pero no es el único aparato excepcional de Bang & Olufsen. Nosotros estamos especializados en desarrollar productos cuya concepción y técnica es un paso adelante sobre los de la competencia. Una variante con imaginación para quienes buscan excelencias.



Bang & Olufsen
Pensamos diferente.

Solicite una demostración en cualquier establecimiento especializado en sonido y que sea distribuidor oficial B & O.

REPRESENTANTE E IMPORTADOR EXCLUSIVO PARA ESPAÑA



ATOMIUM

Avda. Felipe II, 12
Tels. (91) 275 38 73 - 226 61 38
MADRID-9

Delegación para Cataluña:
Pza. Urquinaona, 6-12.º D
Tel. (93) 317 75 29
BARCELONA-10

BEOSISTEMA 2400

SI DESEA MAYOR INFORMACION, RELLENE ESTE CUPON

Nombre

Domicilio

Ciudad

Provincia

Wilhelm Furtwängler

(1886-1954)

TERTULIA Y RECUERDO VEINTICINCO AÑOS DESPUES

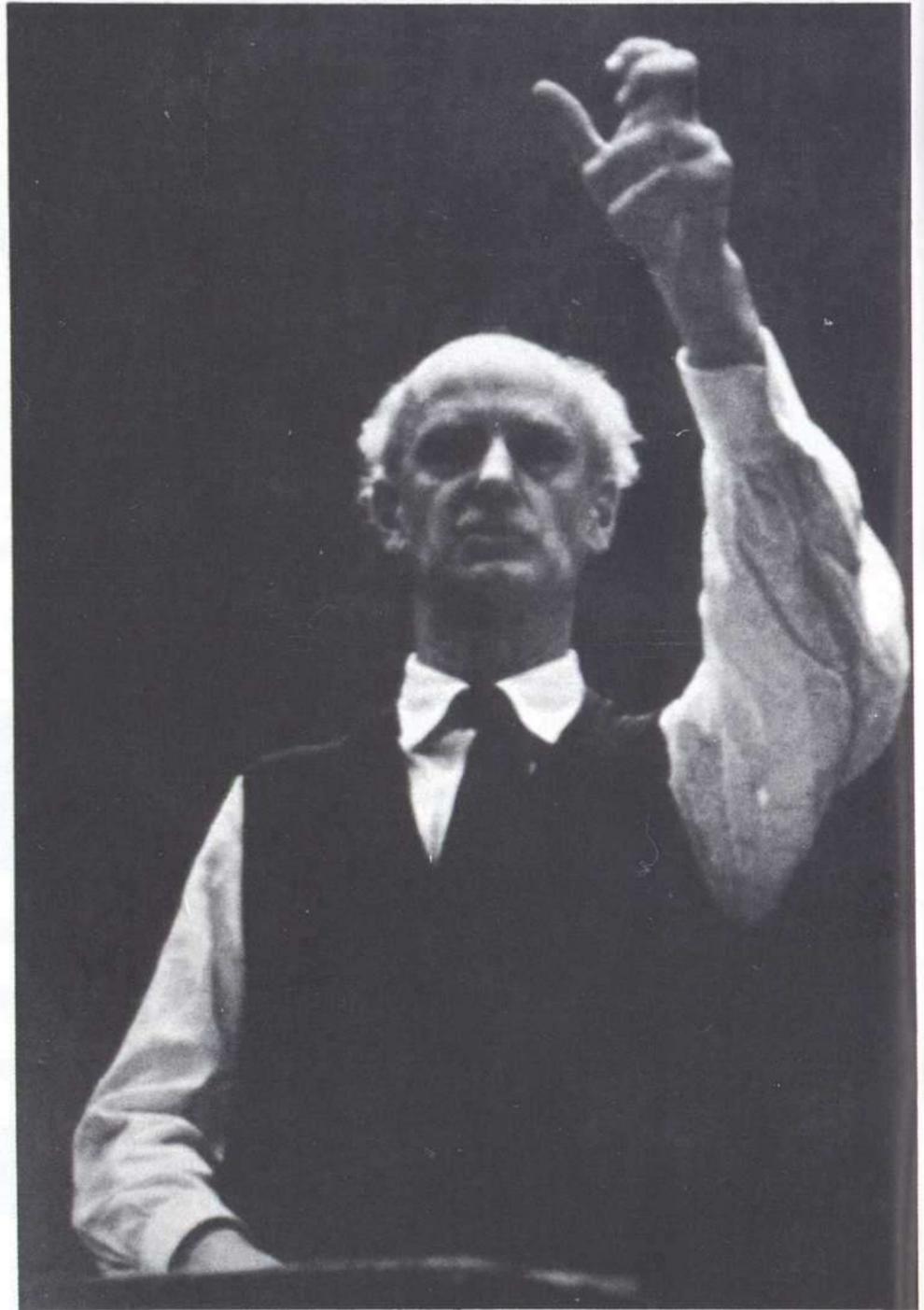
Intervienen (por orden alfabético):
Roberto Andrade (RA).
Angel-F. Mayo (AFM).
Enrique Pérez Adrián (EPA).
José Luis Pérez de Arteaga (JLPA).
Arturo Reverter (AR).

A. F. M.—Comienza a ser tradición entre nosotros reunirnos para hablar sobre música, con la finalidad de publicar en la Revista la conversación que resulte. A las charlas que dedicamos a Beethoven y Schubert va a seguir ésta en torno a Wilhelm Furtwängler. Ya sabéis que se barajó para el número extraordinario de este año la posibilidad de hacerlo monográfico sobre el director alemán, a los veinticinco años de su muerte. Pero como en 1979 celebramos nuestro propio cincuentenario, el número extraordinario será el de noviembre. En consecuencia, descartado todo un número de la Revista, si queremos dedicar a Furtwängler, músico muy querido por muchos de nosotros, aunque, afortunadamente, también tiene sus «críticos» en la Redacción, tres espacios: en octubre, esta sobremesa; en noviembre, una amplia información sobre la actividad concertística y la discografía de nuestro hombre, y en diciembre, por último, la transcripción de la conversación que sostuvo Pérez de Arteaga con la viuda del maestro, Frau Elisabeth Furtwängler, hace ya algún tiempo, y cuidadosamente guardada por José Luis para una ocasión como ésta.

Creo que el primer tema que podemos plantearnos nos viene propuesto por el hecho de que Furtwängler, como Toscanini y también otros directores, se sitúa en ese punto histórico que hace del director de orquesta la figura aglutinante de la actividad musical. ¿Por qué el director de orquesta, antes mero concertador cuyo nombre no figuraba en los programas de las veladas musicales, llega a ser con los Furtwängler y Toscanini —tras un largo proceso que pasa por Berlioz, Mendelssohn, Wagner, Bülow, Richter, Nikisch, Mahler y otros— la clave de la vida musical?

R. A.—Lo primero que se me ocurre es «constatar» una vez más ese hecho, si queréis un poco lugar común, de que la música es un arte muy especial, un arte que no existe por sí mismo. La música no es lo que está escrito en la partitura; ésta actúa como un esbozo que requiere el entendimiento de todas sus líneas, vocales o instrumentales, y una mente rectora que las interprete y aúne todas las voluntades de los participantes en el concierto o en la representación. El director de orquesta ha de dar al conjunto aquella otra dimensión que, en definitiva, se concreta un poco en esta idea que expresaba Mahler: «Lo importante de la música no es lo que está en las notas, sino lo que está detrás de ellas». Justamente, quizá sea Mahler la figura en quien por primera vez cristaliza plenamente la importancia real y el atractivo que sobre los públicos ejerce el director de orquesta. Hay un dato interesante: Mahler es el último gran músico del que no se conservan grabaciones... Por supuesto, me refiero al director, porque si nos han llegado registros suyos como pianista. De Nikisch ya hay grabaciones con orquesta.

J. L. P. A.—A mí me parece que la importancia del director ya viene de un poco más atrás. Realmente, el primer director de orquesta en sentido moderno es Beethoven. Los testimonios que conocemos son bastante claros. Y es muy significativo, desde la perspectiva del tema elegido hoy para nuestra conversación, que la dirección moderna de orquesta se inicie con Beethoven, porque, precisamente, el «buen» Furtwängler comienza un poco en Beethoven. Es decir, Furtwängler es un intérprete discutible de la música de Bach, y también lo es de la de Mozart e incluso de la de Haydn. Sin embargo, aunque también en este campo cuenta con detractores, Furtwängler conserva hoy su fama de paradigma beethoveniano. Y Beethoven es, insisto, el primer director de orquesta en sentido moderno: provocó un conflicto en el Teatro An der Wien, al estrenar *Leonora*, primera versión de *Fidelio*, cuando exigió que el director volviera la espalda al público y actuara de cara a los cantantes, posición que hoy nos parece «natural» y en aquella época fue considerada un disparate; y aún hay más: en aquel gigantesco concierto del estreno de la *Quinta* y la *Sexta sinfonías*



y un sinnúmero de otras composiciones colocó a varios músicos en gradas, y entonces hizo que le trajeran un podio para que sobre él pudiera ser visto por todos, algo que jamás hubieran hecho los directores de la época de Haydn y Mozart; en fin, se arrodillaba en los «pianísimos» y daba saltos en los «fortísimos», como hoy lo haría un Leonard Bernstein...

A. F. M.—La cita de Beethoven es oportuna. Hablando sobre él hace dos años, lo considerábamos ejemplo del ideario europeo altruista surgido de la Revolución Francesa. Beethoven es un liberal, y los liberales se fundamentan en un humanismo universal. De aquí un poco que las obras de Beethoven —las sinfónicas especialmente— requieran la participación de individuos que para formar un verdadero conjunto necesitarán una autoridad rectora. Roberto ha hablado antes de las notas que están en el pentagrama y que expresan «algo», pero no «todo», ya que un código de notas o un idioma son distintos según quien los utiliza, y no pueden ser abso-

lutamente objetivados. Los valores semánticos primeros del código de señales son de cierta manera su prehistoria; y cambiarán profundamente de significado a lo largo de la historia. En el momento del idioma musical de Occidente que ahora nos ocupa las notas y signos musicales van a ser tocados y cantados por conjuntos cada vez mayores y más próximos a la idea de la «Humanidad». Y todo eso se lleva adelante a través de una autoridad. El director está llamado a ser el coordinador, el guía, la voluntad que domina, y no sólo desde el punto de vista musical, ya que ha de obtener del grupo una respuesta coherente y psicológicamente armoniosa. La paradoja del siglo diecinueve viene dada por el binomio liberalismo y orden, libertad y mando. Así que he de relacionar el fenómeno de la ascensión del director de orquesta con la explosión de las nacionalidades, con la consolidación del Estado moderno, con la necesidad de organizar la sociedad de manera especializada. Y el problema, a nuestros fines, es saber si el director de orquesta es algo obligado, necesario e inevitable en esa organización; saber cuáles son los peligros y los riesgos para el grupo; conocer si su desarrollo y avance anticipa de alguna forma fenómenos sociales y políticos posteriores.

A. R.—Todo eso me parece hilar muy fino...

A. F. M.—No, no lo creas. Todo esto me parece que va a ser importante después, porque Furtwängler fue algo más que un músico...

J. L. P. A.—Ya veo por dónde vas...

A. F. M.—En efecto, Furtwängler tuvo problemas de «definición» política —por la que ha sido terriblemente criticado y condicionado— en una época concreta de Alemania. Lo que intento es pensar un poco sobre si la creciente autoridad del director de orquesta tiene que ver con esos fenómenos políticos.

J. L. P. A.—¿Si el director de orquesta es resultado de un autoritarismo político?

A. F. M.—Mejor, si lo anticipa de alguna manera.

R. A.—Estoy de acuerdo con Arturo en que esto es rizar el rizo.

A. R.—Yo sigo sin verlo claro.

A. F. M.—Vamos a llamar a las cosas por su nombre. Hay corrientes de análisis social que consideran la ascensión del director de orquesta como un fenómeno típicamente fascista. En RITMO hemos publicado trabajos firmados por otros autores que parten de esa premisa y llegan, describiendo un círculo, a la misma conclusión. Y mi pregunta es: ¿sí o no?

(Se escucha a todos repetir «No» con mayor o menor énfasis.)

J. L. P. A.—Bien; ha habido directores muy autoritarios, que difícilmente podrían ser relacionados con el fascismo. Pensemos en Mahler, por ejemplo...

E. P. A.—... o en Toscanini, Szell o Klemperer...

A. F. M.—Pues entonces vayamos adelante con las causas del protagonismo del director, capaz incluso de desbancar en ocasiones al autor de la obra que interpreta.

A. R.—Si podemos prescindir de la política —aunque haya presentes factores de esta naturaleza—, cabe explicar perfectamente desde otro ángulo la creciente importancia que ha adquirido el director. Primero, porque las orquestas cada vez son más grandes, como resultado de la evolución no ya de la política o la sociedad, sino de la propia música, de la forma de componer. El romanticismo como estética exige la orquesta aumentada; hay un problema de masa; la textura musical es cada vez más compleja. El director —o su voluntad— se hace necesario para sacar adelante el edificio.

J. L. P. A.—También hay otro problema. No sólo se da un parámetro de complejidad técnica, como diría Teillard, sino otro parámetro de complejidad espiritual. Evidentemente, la complejidad del «mensaje» de la *Sinfonía coral* de Beethoven rebasa las posibilidades del pobre director acostumbrado a marcar el compás en una sinfonía de Haydn. Con esto no hago detrimento alguno de la música de Haydn; no quiero decir que una sinfonía de Haydn sea peor que la *Novena* de Beethoven. Pero, claro, hay muchas cosas que decir con la *Novena*...

R. A.—Piensa en el primer violín de la orquesta de Haydn moviendo la cabeza en la *Novena*...

J. L. P. A.—Eso es: el primer violín queda rebasado por la *Novena*, y no sólo por causa de cuestiones técnicas, sino porque no parece probable que el pobre violín esté capacitado para captar y expresar todo el «mensaje» de la obra.

A. R.—Y no sólo eso; no sólo que cada vez sean más complejos y amplios el conjunto y el tejido orquestal. Sucede que a medida que pasa el tiempo tenemos más perspectiva de lo que hay detrás. Llegados a finales del siglo diecinueve y comienzos del veinte se dispone de una distancia histórica importante para interpretar la música de décadas pasadas, para enjuiciar y enfocar a Mozart, por ejemplo, de una forma ya elaborada. Es decir, el Mozart que se ha interpretado entre siglos no es igual al que se hace hoy, ni lo era el que se hacía en vida del compositor. El proceso me recuerda un poco a la bola de nieve que rueda ladera abajo, que crece por acumulación de materia; en nuestro terreno, por acumulación de perspectiva histórica.

J. L. P. A.—Me parece que lo que acabas de decir sobre el aumento de perspectiva histórica, unido a lo dicho por mí sobre la creciente complejidad espiritual de la obra musical, nos lleva a esta

Richard Wagner (1813-1883)



Hans von Bülow (1830-1894)



Hans Richter (1843-1916)



Gustav Mahler (1860-1911)



Arthur Nikisch (1855-1922)

Toque un Kimball
y quedará marcado para siempre
por un sonido inigualable



kimball

A beautiful way to express yourself



MAXPER

CARRETERA DE ANDALUCIA
Km.12,600 Teléfono 695 9100
(Getafe) MADRID

conclusión lógica: que un señor que se forma en la música y tiene la amplísima cultura que poseía Furtwängler, tenía que llegar a ser, dado el momento histórico, casi fatalmente director de orquesta.

A. R.—Sobre eso de la vasta cultura de Furtwängler hay también discusiones...

E. P. A.—Recordad lo que dice Celibidache... (1).

R. A.—Bueno, bueno, lo que diga Celibidache hay que medirlo y sopesarlo. Si oímos hablar a Furtwängler o leemos sus escritos, no creo que quepan demasiadas dudas.

A. F. M.—Conviene dejar bien claro este punto. Si consideramos el grado de información y erudición de Furtwängler, su cultura era grande. Su formación musical era amplia, pues es el heredero de toda la larga tradición alemana, y eso no se improvisa. Por otra parte, su padre era un arqueólogo famoso. En su casa vivió el ambiente artístico y cultural típico de la gran burguesía del Imperio, ambiente hoy periclitado a todos los niveles. No estamos en presencia de un matemático o un físico, pero de la consideración de estos factores, y sobre todo de sus interpretaciones, sabemos que hay un proceso de estudio intelectual previo que no oculta una de las aspiraciones goethianas: la producción de Arte. En Furtwängler, desde luego, nos interesa más el artista que el pensador o el técnico. Y nos interesa muchísimo desvelar, si nos es posible, por qué en el área germánica Furtwängler llega a ser la máxima figura en el momento del ascenso definitivo del director de orquesta y por qué aparece Toscanini como su «alter ego».

A. R.—Porque representan dos culturas...

E. P. A.—... y, en consecuencia, dos modos o estilos de interpretación. Estamos en presencia de un viejo problema: el del objetivismo, representado aquí por Toscanini, y el del subjetivismo a ultranza, representado por Furtwängler. Estos hombres son ejemplo de dos culturas diametralmente opuestas.

A. R.—Dos culturas opuestas y un solo dios verdadero...

(Murmulllos y sonrisas acogen la intervención de Reverter.)

A. F. M.—¿Cuál es ese dios, la Música?

E. P. A.—Sí, la Música.

A. R.—O un dios desconocido...

A. F. M.—Bien, volviendo al tema, ya que hablamos de culturas opuestas, ¿se trata de culturas en guerra? Tengamos en cuenta que Furtwängler y Toscanini aparecen también ligados a opciones políticas distintas y enfrentadas, y que culturalmente las relaciones entre objetivistas y subjetivistas suelen ser belicosas. ¿Así esa guerra es real o un poco ficticia?

R. A.—Son dos formas de ver las cosas.

E. P. A.—Y se da la coincidencia con los fenómenos políticos de entonces.

A. F. M.—¿Coincidencia o algo más?

E. P. A.—Sí, algo más.

A. R.—Yo creo que son dos formas de ver una misma cosa. Entonces es lógico que dos culturas tan dispares y que han caminado paralelas se concreten, alcanzado el punto de máxima evolución, en unos representantes; en este caso, para la cultura musical italiana, en Toscanini, que era el heredero de la lírica de aquel país. Toscanini comenzó con la ópera...

A. F. M.—... el heredero, el revalorizador y para algunos «el gran traidor», ya que desde él la ópera italiana dejó de ser lo que era. Toscanini, por ejemplo, wagnerizó a Verdi...

A. R.—Bien, pero Toscanini, aparte de todos los defectos que pudiera tener y de todas las discusiones que se quieran hacer sobre él, no fue un hombre que se limitase a lo que tenía en cincuenta metros a la redonda. Era un hombre que abarcaba más e intentaba dar una visión distinta a Verdi, pero siempre desde su óptica; él era un mediterráneo, un hombre que por cultura, por preparación y por técnica también era muy distinto de un germánico como Furtwängler.

E. P. A.—Toscanini decía que él no era un hombre culto, sino simplemente un músico.

J. L. P. A.—Perdonad, yo creo que hay una diferencia muy importante entre los dos directores. Y es que tengo la impresión de que Toscanini es un director más «moderno» y Furtwängler es un director más «antiguo». Vamos a ver si consigo explicarlo. Furtwängler es un hombre más romántico y renacentista, no sólo un director de orquesta; por el contrario, Toscanini es un hombre mucho más especializado...

E. P. A.—(Con leve malevolencia.) ... más tecnócrata.

J. L. P. A.—¡Bien, pero sobre todo está el dato de la especialización! Como tú acabas de decir, Toscanini no se significa por su cultura, no es poeta como Furtwängler, no es poliactivo o polivalente. Furtwängler sí lo es. La característica primera de Toscanini es su especialización, y por eso hablo de director más «moderno». Hoy los directores de orquesta son muchas veces sólo músicos, y en algunos casos de una incultura increíble. ¡Con esto no quiero decir que Toscanini sea «mejor» director que Furtwängler, pero sí que es más «moderno»!

A. F. M.—En parte, de acuerdo; de ahí que, con razón o sin ella, los músicos que no quieran saber prácticamente nada más que de su música, y que no quieran condicionar la música y ligarla



Furtwängler en su juventud...



... y con el hijo habido en su último matrimonio.

excesivamente a temas sociológicos, históricos, políticos, literarios o estéticos de otra índole vean en Toscanini quizá un poco al «redentor»...

J. L. P. A.—¡Claro, claro!

A. F. M.—... a pesar de que todos saben que Toscanini jugó un gran papel político, más agradecido de cara a la situación actual que el de Furtwängler, más definido y, en cierta medida, más fácil. Y, sin embargo, Furtwängler no transita por ahí, porque es ese puente, ese intento de gran humanista...

R. A.—Ahí está...

A. F. M.—... de gran humanista, con todas las consecuencias a favor y en contra, con todas las ambigüedades del humanismo, con toda esa indecisión del humanista auténtico; porque el intelectual auténtico no puede ser jamás un radical.

E. P. A.—Ese es el tema.

A. F. M.—En consecuencia, lleno de dudas, en posesión de una verdad muy subjetiva y enfrentado con este bagaje intelectual a realidades muy pragmáticas —a diferencia de Toscanini, el técnico, el objetivista quizá antes por sus limitaciones que por otras razones más profundas—, Furtwängler repugna o atrae a muchos por las connotaciones que supone y por la época en que vive. ¿Si Furtwängler no hubiera coincidido con los problemas de la Alemania del Tercer Reich —aunque éste era, a mi juicio, un hecho fatal— habría sido criticado por sus detractores como lo hicieron y ensalzado como lo fue por sus panegiristas? ¿Y Toscanini sería para todos el mismo sin su posición ante el fascismo, que es, hasta cierto punto, una posición racionalista? Anotemos que la superioridad cultural de Furtwängler le hace justamente más «irracional», puesto que admite y maneja elementos diversos y ambiguos, mientras que el limitado Toscanini es mucho más «racional». Por eso era también mucho más difícil seguir las indicaciones de Furtwängler que las de Toscanini, ya que correspondían a la transmisión de «mensajes» muy distintos, más amplio y difuso en el maestro alemán, y más concreto en el italiano. La toma de posición ante estos hombres nos habla, en último término, de la ambigüedad de las posturas políticas en su época.

E. P. A.—Habría que establecer la dicotomía entre Política y Música. Es evidente que, por mucho que nos esforcemos en evitar estos condicionantes extramusicales, todos vivimos en un «politicum» y en un «economicum».

A. R.—Ahí hay mucho de verdad; pero no sé hasta qué punto, para que Furtwängler fuera de una manera y Toscanini de otra, influía realmente su pasado, lo que tenían detrás, el uno como alemán y el otro como italiano. Ellos eran de esa manera, pero quizá hubieran podido ser otros directores los representantes máximos de cada tendencia, y quizá el italiano no hubiera sido tan drástico como Toscanini. Pero el hecho está ahí como las dos caras de una moneda...

A. F. M.—Pues yo estoy convencido de que en el juicio que actualmente se emite sobre estos dos hombres juega papel importante su vida política, o mejor —ya que no fueron políticos activos— la forma en que fueron llevados por la política.

E. P. A.—Pero Furtwängler tomó parte activa en la política, porque consintió muchas cosas.

A. F. M.—Parte muy limitada, Enrique.

J. L. P. A.—Antes de continuar por ese camino, y por hacer un poco la síntesis de lo dicho, quizá estaríamos todos de acuerdo en que si tomamos una obra común en el repertorio de los dos, Toscanini y Furtwängler, por ejemplo, una pieza donde claramente Toscanini llevaba ventaja —la *Patética*, de Tchaikovsky— y la escuchamos, lo que escuchamos a Toscanini es, en efecto, la *Patética*, de Tchaikovsky: gustará más o menos, pero seguramente estará muy bien ejecutada. Mas si escuchamos la *Patética* a Furtwängler, probablemente la ejecución será menos acabada, y a cambio se nos dará «algo más» que la *Patética*, de Tchaikovsky.

(1) Nota de la Redacción.—Puede consultarse la entrevista concedida a RITMO por el maestro rumano, número 486.



Furtwängler y Toscanini podían dirigir con parecida y exigente «fiereza»...

R. A.—Exactamente.

E. P. A.—¿A dónde quieres ir a parar con eso?

J. L. P. A.—Pues quiero ir a parar en que Furtwängler plantea más conflictos que Toscanini. Es decir, Toscanini y todos los directores de su línea— con sanas excepciones: pienso en Szell, por ejemplo, que hereda la técnica de Toscanini y posee al tiempo, como Furtwängler, una cultura vastísima— nos pueden ofrecer una gran versión de la obra; pero con un director como Furtwängler estamos oyendo «algo más», y eso produce una sensación de incomodidad que no se experimenta con Toscanini.

A. R.—¿Pero la versión es mejor o peor?

J. L. P. A.—¡Ah, eso no lo sé!

A. F. M.—Lo que acaba de decir José Luis es muy importante, porque con el ejemplo que ha propuesto ha avanzado hacia el núcleo del problema. Con sus interpretaciones, unas más discutibles y otras menos, Furtwängler abre cauce a estas discusiones musicales, políticas e históricas; mientras que Toscanini, más claro, más lineal, y apoyado en una «fama» política mucho más gratificante para él, no provoca esas discusiones. Y hay que hablar todavía de algo también importante: Furtwängler fue en un momento dado la figura máxima de la música alemana; ni siquiera Ricardo Strauss, gran compositor y gran intérprete, tenía el prestigio de Furtwängler. Ricardo Strauss fue muy halagado por el Tercer Reich, pero el acoso y halago a Furtwängler tuvieron mayor intensidad. Es así porque Furtwängler representaba la «conciencia» del momento. Aquel Estado quería hacer suya la gran cultura alemana de los siglos dieciocho y diecinueve, quería ser reconocido como su consecuencia natural, y así tenía que hacer suyo a Furtwängler.

A. R.—¿Hay que entender que si este hombre no hubiera sido Wilhelm Furtwängler, hijo de un famoso arqueólogo, habría aparecido otro que desempeñara la misma función?

R. A.—Habría sido necesario inventarlo.

A. F. M.—Muchos lo intentaron, pero de otra manera. Gente más joven, como un Clemens Krauss o un Karajan, que querían subir y ganar puestos en la dura lucha por el triunfo. Lo que quiero recalcar es que Furtwängler, él y no otro, era el sumo sacerdote de la gran tradición musical alemana, y que para el sistema se hacía imprescindible poseerlo, hacerlo suyo en carne y espíritu. Aquí hay que rastrear la causa de muchos de los problemas del músico y del humanista Furtwängler.

E. P. A.—Pero Furtwängler, el artista, terreno en el que no cabe dudar de su honestidad profesional, presentó a Hitler la dimisión de sus cargos y no se la aceptaron.

J. L. P. A.—La historia política de Furtwängler es complicada...

E. P. A.—Sería interesante ahondar en el tema...

A. F. M.—Por supuesto, porque nos lleva de lleno a la gran cuestión de las relaciones entre Política y Arte. Cuando un músico se dedica a la política, es un político más; pero en cuanto músico, no es político. Furtwängler no fue, a mi juicio, político. Toscanini, sí, porque adoptó en este campo una de esas posturas unilaterales típicamente suyas. Su antifascismo le da hoy y ayer un gran prestigio, pero no supone gran mérito...

R. A.—... y mucho menos en el terreno musical...

A. F. M.—... porque corresponde mucho a su personalidad. Puede ser muy encomiable...

A. R.—¡Ni que el fascismo fuera un mérito!

A. F. M.—¡Insisto en que puede ser muy encomiable, pero también repito que la militancia «anti» de Toscanini responde a una personalidad univalente y lineal! Pensad en Casals, un romántico, un conservador, alineado en el mismo «ejército» de Toscanini, mientras que Furtwängler es el hombre de la ambigüedad, al menos

aparentemente. Veremos si la tal ambigüedad existe o no existe, y no ya, por supuesto, para salvar, redimir o justificar la personalidad compleja y complicada de Furtwängler, sino por su significación en el mundo de nuestros días, que también se nos aparece ambiguo y en crisis.

A. R.—Esa ambigüedad existe en casi todo artista.

E. P. A.—Furtwängler era un hombre idealista que vivía un poco fuera de la realidad.

A. F. M.—¿Pero qué es la realidad?

E. P. A.—En este caso, la Alemania del Tercer Reich.

R. A.—Recordaréis que Hermann Hesse, en el **Juego de abalorios**, hace una ácida crítica del mundo folletinista en el que vive, y remacha el clavo de su aislamiento, de la marginación de su espíritu de la realidad, cuando dice: «Careciendo de interés para mí la llamada realidad...». El problema está en precisar en qué términos de realidad o dentro de qué límites de «eso» que conocemos como realidad se movió la actividad política de Furtwängler y se mueve, por extensión y en general, la de los músicos. Si me perdonáis la digresión, hay otra figura —muy conocida y apreciada de todos nosotros— que me ha estado rondando mientras hablábamos de este problema de la «impureza» del **artista** Furtwängler frente a la «pureza» del, llamémoslo así, **músico** Toscanini; o por esquematizar el asunto, mientras hablábamos del **artista** ambiguo, ambivalente, que encarna en sí mismo los problemas del mundo en que vive y los trasluce, puesto enfrente del profesional, del especialista que se dedica a un tema de manera unidireccional: me refiero a Visconti. Nunca, hasta ahora, se me había ocurrido relacionarlo con Furtwängler, así que la asociación entre ambos podéis considerarla como una hipótesis a dilucidar. Visconti es una persona que entiende el cine de una manera muy singular. Para clarificar lo que quiero decir habría que buscar también una antítesis a Visconti; quizá un Godard, un hombre que experimenta con el cine, un hombre muy analítico, muy frío, que cuestiona las reglas y la base semántica de su medio. En ese sentido podríamos hablar de un Godard objetivo frente a un Visconti muy subjetivo, muy polifacético o polivalente; y pienso —por supuesto, se trata de una opinión personal— que me interesa mucho más el ambiguo artista Visconti —o Thomas Mann, probablemente más asimilable a Furtwängler— que el exacto constructor de imágenes Godard. En definitiva, el «Arte» es un medio de comunicación que sirve para transmitir «algo» que el hombre lleva dentro, y por aquí es por donde me parece que el arte de Toscanini peca de ser un poco limitado, porque convierte en fin en sí mismo el lenguaje de unos compositores que en realidad es, a mí no me cabe duda, medio para expresar sus conflictos y su concepción del mundo.

A. F. M.—Es fácil rechazar aquello en lo que no se cree o aquello que no nos conviene.

R. A.—¡Esto es! Una postura mucho más fácil que la del hombre que quiere captar todo, de ese hombre que incurre en la ambigüedad porque tiene la duda hamletiana metida dentro del alma.

A. F. M.—Pues vamos entonces adelante con el tema de Furtwängler y la vida política alemana.

J. L. P. A.—Antes de entrar de lleno en ese asunto, por una vez quisiera yo romper aquí una lanza en defensa de Toscanini, pues pienso que su actitud fue realmente valiente. Hay que reconocer que pactar, pactaron muchísimos músicos... con el fascismo, con Hitler...

E. P. A.—No estoy de acuerdo con eso de «muchísimos».

R. A.—Bien; quita «muchísimos» y pon unos cuantos: es lo mismo.



... pero sólo a Furtwängler estaba reservado lo inefable.

J. L. P. A.—El caso es que a Toscanini se le hicieron multitud de ofertas desde la Italia de Mussolini. Pudo haberlas aceptado. Yo creo que este hombre tuvo un cierto mérito al tomar una decisión —no sé si muy meditada o no— y mantenerla. Pero entrando en el caso Furtwängler, yo creo que el Tercer Reich estaba dividido un poco en «familias», como esos grupos políticos que tienen dentro distintas corrientes. Se daba en el Tercer Reich una adoración fetichista por la música, y Furtwängler es el hombre de Ribbentrop, al igual que Karajan es el hombre de Goebbels. ¿Entonces hay que pensar que era «mejor» ser hombre de Ribbentrop? Pues sí, en cierta medida, dadas las características tan siniestras de Goebbels. Se dependía de estos señores, y en este medio la conducta de Furtwängler resulta extraña, como si se moviera un poco a bandazos. Presenta la dimisión, luego se queda; sale en defensa de Hindemith, pero luego deja de tocar sus obras; auxilia a los miembros judíos de la Filarmónica de Berlín... Lo que, finalmente, se le reprochó y sirvió de cargo en la prohibición de dirigir dictada por los Aliados fue que se quedó, que continuó en Alemania. Yo no sé si realmente Furtwängler pudo haberse marchado... Creo que merece la pena hablar de esto.

A. F. M.—Efectivamente, conviene desarrollarlo. Desde mil novecientos treinta y tres, desde el momento que Adolfo Hitler alcanza la Cancillería del Reich, hay una serie de músicos —entre ellos los judíos, desde luego— que saben que están predestinados al exilio, como «mal menor». Hay otros músicos que, en parte quizá por no pertenecer a una cultura netamente alemana, se sienten muy incómodos en la nueva situación: es el caso de un Erich Kleiber, por ejemplo. Y hay hombres como Furtwängler, del que hemos afirmado que es un alemán por los cuatro costados, final de un largo desarrollo histórico y figura máxima en ese mundo. Frente a otros que se marchan, Furtwängler asume una postura ingrata y muy difícil...

A. R.—No creo que sea «fácil» el exilio...

A. F. M.—Claro que no lo es. Ya hemos precisado que los judíos marcharon al exilio forzosamente, como Klemperer o Walter. Pero otros —Fritz Busch o Erich Kleiber—, que no eran judíos, no estaban obligados a marcharse...

J. L. P. A.—Tampoco era judío Paul Hindemith...

A. F. M.—El caso de Hindemith demuestra lo obtuso de la mentalidad de los dirigentes nazis...

J. L. P. A.—Para ellos, Hindemith era un compositor de izquierdas...

A. F. M.—¡Pero Furtwängler es el hombre que da la cara! Y da la cara por sus músicos judíos de la Filarmónica de Berlín; y da la cara por su secretaria, también judía, Berta Geissmar, mujer con grandes dotes de organización, que luego desempeñaría el mismo cargo junto a Sir Thomas Beecham; y también la da por los alemanes. En abril de mil novecientos treinta y tres hizo publicar en toda la prensa alemana la famosa carta abierta dirigida a Goebbels sobre el problema de la cultura alemana y la judía, en la que dice que «hombres como Walter, Klemperer, Reinhardt y otros también deben tener sitio en Alemania con su arte». Goebbels contestó con uno de los documentos más cínicos y tenebrosos en la historia de

la propaganda, intentando condicionar el Arte a su utilitarismo para el pueblo. Y en noviembre de mil novecientos treinta y cuatro de nuevo salta a la palestra Furtwängler, en el caso Hindemith, con otra carta abierta, donde defiende al compositor y plantea cuestiones importantísimas con absoluta honradez de pensamiento, asumiendo plenamente su responsabilidad de heredero de la gran tradición musical alemana, y diferenciando Política y Música: «Hindemith jamás ha intervenido en política —dice Furtwängler—. ¿A dónde iríamos a parar si las denuncias políticas llegan a influenciar el Arte?». Pero la respuesta de Goebbels y su organización hace que Furtwängler se encuentre de repente ante algo espantoso, la propaganda. Furtwängler renunció a todos sus cargos, pero no se marchó, porque era visceralmente alemán y, por tanto, a diferencia de Toscanini, absolutamente intransferible a otro medio.

E. P. A.—¿Y Erich Kleiber?

A. F. M.—Kleiber era muy distinto, mucho más cosmopolita. Vio claro que no tenía nada que hacer en Alemania, y buscó su salida. Furtwängler da la batalla, aguanta durante dos años a aquella horda, que ya es aguantar; después se queda, pero en un plano de no colaboración oficial con nada, limitándose a dirigir su Filarmónica de Berlín...

E. P. A.—Desde ese punto de vista, la postura de Kleiber me parece más coherente que la de Furtwängler. Kleiber protesta contra la censura, y después se va, aunque por su condición de ario podría quedarse.

A. F. M.—Sí, pero Kleiber protesta de manera general o abstracta. El señor Furtwängler sale en defensa de nombres concretos, que es algo más complejo. Dice: «Este, éste y éste son tan buenos como yo, y deben continuar aquí, porque son positivos para la cultura alemana». Denuncia así que lo que está pasando es absurdo. Y cuando comprueba que no logra nada, él, **que no puede irse**, trata de continuar al margen de la política. Además, recordemos que a pesar del grato recuerdo que había dejado en Nueva York, en mil novecientos veintisiete, cuando se intentó contratarle de nuevo, en mil novecientos treinta y seis, encontró tal oposición que hubo de renunciar al viaje con este telegrama: «Me desagradaba la controversia política. No soy político, sino exponente de la música alemana, que procuro hacer llegar a todos los hombres preservada de la política. Propongo posponer mi actuación, en interés de la Sociedad Filarmónica, hasta que el público comprenda la distinción entre Política y Música». He aquí todo su ideario que, por supuesto, no le libró de su vinculación al nazismo ni de la prohibición de dirigir tras la guerra. En conclusión, por unas u otras razones, repito que Furtwängler **no se podía ir**, y así su problema es el muy duro de los que se quedan.

E. P. A.—Ya sabes que en mil novecientos treinta y seis había sido nombrado sucesor de Toscanini al frente de la Filarmónica de Nueva York...

A. F. M.—Acabo de referirme a ello. ¿Y qué pasó?

E. P. A.—Pues que como la mayoría de los músicos de la Orquesta eran emigrados judíos...

A. F. M.—... Furtwängler **tuvo que quedarse**, y así quizá se perdió la gran oportunidad de sacarlo de Alemania.

J. L. P. A.—Voy a insistir en algo que Enrique ya ha apuntado: los judíos se han portado bastante mal con Furtwängler...

A. F. M.—... con la excepción de Yehudi Menuhin...

J. L. P. A.—... sí, pero incluso gentes a las que defendió se lo «desagradecieron» de muy mala manera. Recordad cómo ese hombre al que se ha citado aquí hace poco, y muy admirado por todos, Bruno Walter, devuelve la moneda a Furtwängler cuando escribe **Tema y Variaciones**, y dice de él: «Furtwängler, el gran perseguidor». Esto es muy serio.

E. P. A.—Bruno Walter era muy hiriente. Al fin y al cabo, era judío; es decir, parte interesada y afectada...

J. L. P. A.—Pero también Klemperer, del que nos queda constancia de su mordacidad —pues Walter ha pasado a la historia oficial como más «abuelito»—, ha dedicado a Furtwängler cartas, artículos y comentarios verdaderamente celestiales. Así que al menos algunos de los defendidos por Furtwängler se lo han pagado con una moneda muy singular. Y hay otro punto, que es ese de la permanencia de Furtwängler en Alemania. He hablado con su viuda varias veces, y no sé si lo que voy a decir pertenece a la larga entrevista que citaba Angel al comienzo; mas sea como fuere, yo le pregunté si la situación en la Alemania de aquella época había sido muy difícil, y si quizá Furtwängler había tenido miedo. Y ella, ya con cierta confianza, respondió: «Es que todos teníamos miedo entonces».

A. R.—Yo no conozco las distintas versiones. Aquí se están echando a Furtwängler muchos capotes, probablemente justificados; pero yo soy de la opinión de Enrique, en el sentido de que, objetivamente, haciendo abstracción de casi todo, la postura de Erich Kleiber parece más honesta.

J. L. P. A.—¡Pero si ya lo habéis definido antes! Furtwängler es el hombre de la duda hamletiana...

A. R.—¡Que conste que yo no estoy acusando a Furtwängler de nada! También tiene su mérito...

E. P. A.—Perdón, entonces habría que acusar de colaboracionismo a todos los músicos no judíos que se quedaron en Alemania. Knappertsbusch, por ejemplo...

A. F. M.—Y Karl Böhm... También les afectó la prohibición de dirigir...

R. A.—Y Karajan...

J. L. P. A.—Bueno, Karajan salió curiosamente mucho mejor librado; no sufrió proceso de desnazificación: se adujo que era muy joven...

A. F. M.—Los «grandes» que se quedaron y aguantaron cada uno su vela han sido después los escapatates contra los que lanzar todos los escupitajos, lo que me parece una bajeza. Y, además, hay algo más que quiero decir sobre Furtwängler y su postura. Conocemos, gracias a discos importantísimos, ejemplos de su tragedia personal en los años cuarenta.

J. L. P. A.—La *Novena*, de Beethoven, del cuarenta y dos...

A. F. M.—La *Novena*, de Bruckner, del cuarenta y cuatro, e incluso *Los maestros cantores* del cuarenta y tres, en Bayreuth...

R. A.—Y la *Octava*, de Bruckner, también del cuarenta y cuatro...

A. F. M.—Pero, sobre todo, la *Novena*, de Bruckner, que es el testimonio más tétrico y trágico que escucharse puede del hundimiento de un mundo. Furtwängler es el testimonio de esa carrera hacia la tragedia. ¿Por qué? Por su ambigüedad, por su condición de «medium» cultural. Fijaos en que las versiones de Furtwängler son distintas en cada época.

(Exclamaciones de general convencimiento en la importancia de este punto.)

J. L. P. A.—¡Eso es importantísimo!

A. F. M.—¿No es entonces también importante que ese hombre, al quedarse, nos haya dejado tales documentos de una tragedia histórica?

A. R.—¿Pero era consciente de ello?

A. F. M.—Quizá no puede decirse que lo fuera, como hoy se entiende el término, o como puede predicarse desde posiciones ideológicas; pero piensa en ese «adiós a la vida» que cierra la *Novena* de Bruckner, escrito «a la mayor gloria de Dios»: ¿en qué se convierte dirigido por Furtwängler, el año cuarenta y cuatro, en un Berlín bajo las bombas?

R. A.—Que fuera o no plenamente consciente es lo de menos.

A. R.—Yo lo preguntaba porque quizá era consciente, en efecto, de su condición de representante y heredero de una gran cultura, y porque quizá esto contribuyó a que Furtwängler no se marchara de Alemania.

A. F. M.—No es posible contestar con exactitud, si bien el telegrama que antes he citado me parece bastante revelador. Insisto en que para un hombre de esta naturaleza no hay escapatoria, como no la podía haber para Knappertsbusch, más limitado, menos intelectual, pero tan alemán que no podemos imaginarlo fuera de su ámbito cultural. Mas también está el hecho de cuando Furtwängler es invitado a dirigir, en Bayreuth, para la reapertura, en mil novecientos cincuenta y uno, un año ambiguo que puede ser el año de la revancha, aunque luego resultará que será el del comienzo de la «revolución» wielandiana: pues bien, Furtwängler no quiere dirigir allí Wagner, sino sólo Beethoven...

J. L. P. A.—... y Beethoven en plan devocional...

A. F. M.—Furtwängler había sido director musical del Festival de Bayreuth mediados los años treinta, y luego asumió la dirección

de *Los maestros cantores* en el llamado «Festival de Guerra»; sin embargo, no quiere volver a dirigir en Bayreuth nada más que esa obra de la que había partido Wagner, la *Novena*, de Beethoven, la obra que ensalza el altruismo. Alguien podrá decir que no podía descender al foso de Bayreuth porque estaba medio sordo...

J. L. P. A.—No, los primeros síntomas no se manifestaron hasta finales del cincuenta y dos.

A. F. M.—... pero yo estoy seguro de que no quiso dirigir Wagner no por Wagner, al que siempre admiró profundamente, sino por lo que podía significar su presencia en Bayreuth en ese momento.

E. P. A.—No es tan fácil llegar a conclusiones.

A. F. M.—Un ejemplo: si Furtwängler hubiera querido dirigir *La Tetralogía* en mil novecientos cincuenta y uno, ¿se la dan! ¿O no?

(Coincidencia general en la respuesta afirmativa.)

A. R.—Bien; yo creo que estas características de Furtwängler debemos contemplarlas ahora desde el ángulo de sus interpretaciones musicales...

(Nueva coincidencia afirmativa.)

A. F. M.—¿No os parece que sería conveniente tratar este asunto por sectores de la música?

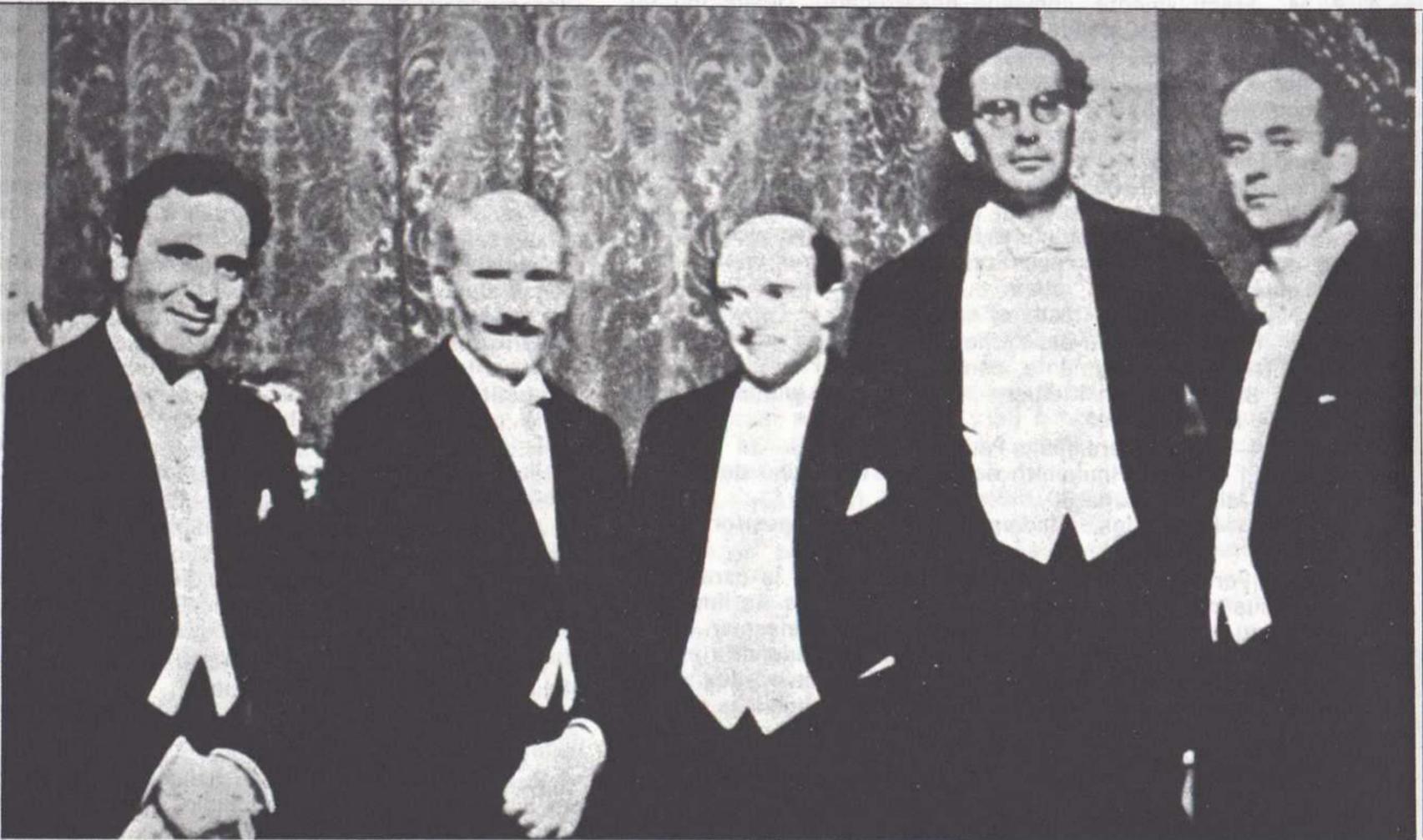
(Se acuerda hacerlo así tras corta deliberación.)

Vamos a ver entonces, Enrique: hablemos del Beethoven de Furtwängler.

E. P. A.—Sí. Ya que hemos hablado aquí y en otras ocasiones de los testimonios que se conservan de la interpretación musical en Alemania durante la segunda guerra, creo que mi opinión puede quedar clara mediante la comparación de dos de sus *Novenas*, la de mil novecientos cuarenta y dos y la de mil novecientos cincuenta y uno. En primer término, su confrontación permite apreciar algunas de las constantes interpretativas furtwänglerianas, que me parecen de un clasicismo soberano; por ejemplo, las célebres fluctuaciones en los «tempi», tan criticadas por los objetivistas, que se basan en un principio muy sencillo. Para Furtwängler, toda secuencia poseía dos «tempi» fundamentales: uno, **métrico**, que aplicaba a los episodios rítmicos, a los temas llamados «masculinos»; y otro, **melódico**, reservado a los episodios «cantables», líricos; es decir, los que podríamos denominar «femeninos». En realidad, ambos «tempi» podían encontrarse muy próximos desde el punto de vista estrictamente metronómico; pero el **fraseo**, el incomparable fraseo de Furtwängler, que estaréis de acuerdo conmigo le distingue, precisamente, del resto de los directores, permitía algo que se podría llamar, por aproximación, **la diversidad dentro de la unidad**. Furtwängler conseguía así realizar la arquitectura de la obra interpretada por el equilibrio complementario y armónico —en ningún caso excluyente— de los contrastes biológicos de la música. Y otra de las constantes a que me quiero referir es la tendencia, bajo condiciones «ambientales» distintas, a acentuar las oposiciones entre las partes o movimientos, con lo que obtiene una interpretación de conjunto mucho más viva, mucho más «real»...

A. R.—¿Y qué diferencias hallas entre las dos *Novenas* que citabas?

Berlín, 1929: Bruno Walter, Arturo Toscanini, Erich Kleiber, Otto Kemplerer y Wilhelm Furtwängler. Después, las ideologías, la diáspora, la guerra...



E. P. A.—Pues que —aparte de que ambas versiones desmienten la leyenda de Furtwängler como director lento por principio, porque si el «Adagio», en la **Novena** del cuarenta y dos, es verdad que le dura más de veinte minutos, también es imposible imaginar ejecución más rápida del «Scherzo» y del «Finale»— esta **Novena**, durante la guerra, es un **hecho de denuncia**, mientras la **Novena**, en la reapertura del Festival de Bayreuth, es un **hecho de reconciliación**. La realidad que circundaba a Furtwängler en cada momento está en su Beethoven. En la **Novena** del cuarenta y dos, como en la terrible versión de la **Novena** de Bruckner del cuarenta y cuatro, que antes hemos recordado, vivimos como denuncia la grandeza pretendida y no cierta, la fragmentariedad, la insuficiencia, la incapacidad del Reich del milenio. La contradicción entre la realidad circundante y el «mensaje» contenido en **La oda a la alegría** nos llega emotivamente gracias a Furtwängler. La **Novena** contiene una reconciliación de la individualidad particular consigo misma por medio de la sublimación musical de lo emotivo, por medio del rechazo de todo lo externo y perturbador... Así lo veo yo, y no sé si acierto a expresarlo... Pero basta con oír el primer recitativo del barítono («O Freunde, nicht diese töne!»): Furtwängler exige que se cante con rabia, y podría significar antes dolor que cualquier «mensaje» de alegría y fraternidad, como sucede también con la desenfadada y satánica «Coda». Por el contrario, en la famosa **Novena** del cincuenta y uno, la grabada por EMI, recuperamos el auténtico ideario de Schiller y de Beethoven, purificador y humano, un ideario de reconciliación.

J. L. P. A.—La **Novena** del cuarenta y dos es, para mí, el antecedente de la de Szell, la «**Novena desesperada**»; es decir, lo que quería hacer Adrian Leverkühn en el **Doctor Fausto**, de Thomas Mann.

A. R.—Vosotros veis, por tanto, en la **Novena** del cuarenta y dos una protesta...

J. L. P. A.—No, una tragedia.

A. F. M.—Exactamente. Esa versión es el **testimonio de la tragedia**. En el «Finale» el director ya no tiene «tempo», ni nada que se le parezca, y mientras las palabras nos hablan de amor, de fraternidad, de gozo, la «Coda» se precipita hacia el infierno del caos. La tarea del artista es ésta; el artista no tiene que ser confesional o seguir los dictados de una política, ésta o aquella. El artista ha de ser el «medium» de su época, el «doliente» de su cultura. Y eso es la **Novena** del cuarenta y dos: el dolor por la crisis total de una cultura, hundida y ya sin objetivos.

E. P. A.—Lo mismo sucede con el tercer acto de **Parsifal**, de Knappertsbusch, grabado en Berlín en mil novecientos cuarenta y tres y editado por Acanta.

A. F. M.—¡Sí, y muy mal entendido por los americanos, que no se enteran de nada! Hay por ahí críticas lamentables: que si no hay «melos», que si el coro no canta bien... Y lo que impresiona de esa grabación es que una obra de paz y redención también se convierte en tragedia final. Los artistas **que se quedan** sufren todas las consecuencias... Gracias a ellos tenemos hoy estos testimonios irrepetibles.

J. L. P. A.—Sigamos con Brahms, Roberto...

R. A.—Bueno, yo creo que en el Brahms de Furtwängler cabe hacer unas consideraciones relativamente parecidas a las que se han hecho sobre su Beethoven. En primer término, porque está claro que Brahms es heredero voluntario, querido, de Beethoven, y en ese sentido la riqueza y contraste que hay en la música de Brahms, como en la del gran modelo, ejerce un gran atractivo sobre Furtwängler. Hoy sabemos —mientras que no era así a principios de siglo, y de ahí el mérito aún más sobresaliente de Furtwängler— que Brahms intentó esa síntesis tan bella y tan ambiciosa de todo arte entre las realizaciones objetivas y los anhelos subjetivos, entre clasicismo y romanticismo. Pensando en términos de forma y fondo, no recuerdo ahora bien dónde Furtwängler dejó dicho que Brahms es uno de los grandes exponentes de la historia de la música, ya que trató de reunir esos elementos antitéticos, esos elementos «camerísticos» y sinfónicos, el sonido y la palabra. En mi opinión, nadie ha entendido como él la música de Brahms, aun partiendo, como siempre, de una interpretación muy libre de lo escrito en la partitura en ese sentido que yo apuntaba al principio de la charla, pues la partitura es siempre un sistema incompleto de traducir lo que el compositor quiere expresar.

A. F. M.—Muy libre, sí, pero no alterándolo demasiado; es decir, no añadiendo de su cosecha más signos ni remodelando la orquestación, etcétera.

R. A.—Claro. Toda esta materia es muy discutible, y la crítica anglosajona podrá poner el grito en el cielo y decir que Furtwängler no tenía cultura musical ni técnica de batuta... Celibidache lo ha dicho también en varias ocasiones... Pero voy a considerar una de las interpretaciones quizá más queridas por mí —o la que más, sin el quizá—, que es la **Tercera**, creo recordar, del dieciocho de diciembre de mil novecientos cuarenta y nueve, incluida en el álbum que EMI va a editar aquí pronto. Es una interpretación que, bien, la primera vez que la oí me dije: ni ésta es la **Tercera**, de Brahms, ni ésta es la **Tercera** que esperaba yo de Furtwängler. Es una interpretación, desde luego, muy libre, en la que parecen pervivir todavía algunos de los traumas de la guerra. Sobre todo, los signos de regulación del volumen devienen en **verdaderos pretextos**



Años treinta: el equipo del Festival de Bayreuth. Abajo, Tietjen. Centro, Furtwängler y Preetorius. Arriba, Eberhard y Winifred Wagner.

para introducir modificaciones de «tempo». Pero esa interpretación, que podrá parecer a algunos gratuita, y que yo voy a llamar anti-conventional, en el sentido de que se aparta de lo que tradicionalmente se entiende que deben significar esos signos, que atañen sólo al volumen y no a la agógica ni al ritmo, logra en manos de Furtwängler un grado tan poderoso de convicción que la dota de una lógica interna incomparable, e inalcanzable para sus imitadores o presuntos continuadores. Es curioso que algunas de las interpretaciones posteriores de esta **Sinfonía** por Furtwängler —y continúo con esta obra porque es la más difícil de Brahms a la hora de tocarla— son mucho más equilibradas; en la contracarpeta de una versión para DG, en el cincuenta y tres o el cincuenta y cuatro, Furtwängler hace unas declaraciones con las que expresa la creencia de haber conseguido, al fin, producir esa síntesis de elementos a que me he referido antes, «camerísticos» y de gran orquesta. Y es cierto que esa versión es menos libre, más proporcionada y armónica; sin embargo, resulta enos genial que la del cuarenta y nueve.

A. F. M.—Desde luego, no es el equilibrio ni la búsqueda de la tensión entre los extremos una característica de Furtwängler. ¿Y sobre Mozart, qué tienes que decir, Arturo? Sobre Mozart, Haydn y la música del dieciocho...

R. A.—Furtwängler sentía por Haydn verdadera pasión. En las **Conversaciones** con Abendroth le dedica grandes elogios, lamentando que no se le entienda correctamente.

R. A.—Entonces era así; no olvidemos que las **Conversaciones** son del año treinta y siete.

A. R.—Ahora bien, a mí me parece que su Haydn **no es estrictamente** clásico, porque le da otra dimensión. Igual le sucedía con Mozart. Pero como la música de Mozart es más « conflictiva » que la de Haydn, la aplicación a ambas de presupuestos interpretativos parecidos arroja resultados distintos. Por ejemplo, el **Don Juan** hecho como lo hacía Furtwängler resulta una tragedia, y en ella lo bufo, sin perder su condición, es «otra cosa». Y tampoco se trata de un **Don Juan** netamente romántico, porque más bien yo creo que es una prolongación de la línea de Gluck. Por supuesto, la interpretación es grandiosa...

R. A.—Perdona el inciso. ¿No será que en esa línea intermedia entre lo clásico y lo romántico halla Furtwängler terreno abonado para esa ambigüedad de la que hablábamos antes?

A. R.—Naturalmente. Es muy difícil definir estas interpretaciones de Furtwängler. ¿Son románticas? ¿Son clásicas? ¿Son una síntesis de distintos elementos? La dificultad proviene de que la ambigüedad personal de Furtwängler se trasluce en lo musical, y por eso la **Tercera** de Brahms del cuarenta y nueve, y el **Don Juan** de Salzburgo, que poseen su propia coherencia, no están encuadrados en este campo o en aquel. También por eso su Haydn, que tiene la gracia y la jugosidad que le son propias, nos suena en otra dimensión. Habría que hablar un poco de la técnica de Furtwängler: la

intensidad que da a cada nota, la forma de hacer los «crescendos», la manera de acelerar, son únicas, personales; no son reglas que otros directores pueden aplicar. Y, probablemente, esta técnica es resultado de la intuición antes que del análisis. Aunque creo que ensayaba mucho, sobre todo para intentar convencer a los músicos de que lo que iban a hacer era «maravilloso», supongo que los resultados de los conciertos serían distintos a los de los ensayos. Esas paradas bruscas, esos «acelerandos» repentinos, esos golpes de batuta indican que se debía dejar llevar por la inspiración del momento.

A. F. M.—Lo que dices de Furtwängler, que en los ensayos trataba de convencer a los músicos de lo magnífico de su misión, haciéndoles olvidar los aspectos rutinarios de su profesión, es típico de ciertos directores frente a otros; es, posiblemente, una característica común a los auténticos «grandes». Pero vayamos al Wagner de Furtwängler. Wagner está en el centro de la actividad furtwängleriana, entre otras razones, porque Wagner es uno de los eslabones en la historia de la gran dirección de orquesta alemana. Furtwängler ha dejado muchos discos en este terreno, y hay que anotar que aquí ha encontrado su dimensión menos discutida. La crítica al Wagner de Furtwängler es cosa de hoy mismo, y nacida para apoyar a la «bouleziana» que está padeciendo Bayreuth. Un Hans Mayer considera que Furtwängler habría cambiado gustoso toda su gloria de director por la fama como compositor. Desde luego, no comparto la tesis, porque tras todo lo dicho aquí creo que resulta evidente que Furtwängler tuvo conciencia de su importancia como director y asignó papel secundario a la tarea compositiva. Su forma de aproximarse a Wagner es algo distinta a la hasta ahora comentada. Su primer objetivo es conseguir una organización para estas obras. Mal llevados o entendidos inarticuladamente, como los predica Adorno, el «leit motiv» y la melodía infinita pueden producir una amalgama informe. Son muy pocos los directores que han conseguido dar unidad a esta estructura, y entre ellos el que ha tenido un concepto más intelectual y más acabado de la música de Wagner es Furtwängler. Y esto lo dice un señor que, como bien sabéis, defiende a ultranza las versiones de Knappertsbusch, que me siguen pareciendo las de referencia necesaria por sus valores físicos, descriptivos y dramáticos, y por la riqueza de sus resonancias. Pero es en Furtwängler donde apreciamos mejor una inteligencia musical aplicada a lograr la rigurosa organización que esas obras demandan, sobre todo en **El anillo** y en **Tristán**. Nos faltan hasta ahora ejemplos completos de **Parsifal**, de **Tannhäuser**, de **Lohengrin** y de **Holandés**, mas los fragmentos que conozco no me hacen modificar el juicio.

E. P. A.—¿Por qué no te centras en **Tristán**?

A. F. M.—Sí. El **Tristán** de Furtwängler es la cumbre de toda una forma de dirigir la orquesta. **Tristán** parece escrito para Furtwängler, porque esa metafísica de la obra, esa interpretación del cosmos como música, que es la entraña de este arte, encuentran en Furtwängler toda su racionalización. En este terreno, el concepto de **Tristán** que tenía Knappertsbusch no llega ni de lejos al de Furtwängler. Por supuesto, no creo que a su vez Furtwängler le superase en **Parsifal**, por razones que ahora sería largo explicar; y sería muy difícil establecer la primacía en la **Tetralogía**, si es que merece la pena continuar con estas tonterías de las primacías. **Tristán** es de Furtwängler, y nada más que de él; y hoy, en parte y aunque habrá que hablar de ello dentro de algunos años, de Carlos Kleiber. **Tristán** es una obra de crisis, es la obra de la ambigüedad absoluta, y por ahí penetra Furtwängler con toda su intuición y toda su capacidad de racionalización para ofrecernos la «obra única» que hay en **Tristán**. He dicho en varias ocasiones que **Tristán e Isolda** no me parece ni la más importante ni la mejor de las obras de Wagner, pero sí es esa «obra única» que no son ni la **Tetralogía** ni **Los maestros cantores**. La capacidad de Furtwängler para hacer del arte de Wagner un arte personal e intransferible me parece una de sus glorias indiscutibles, y me reafirma en lo que hemos dicho sobre la «necesidad» del fenómeno Furtwängler y sobre los resultados de su permanencia en Alemania. No es posible concretar si el Wagner de Furtwängler es el «mejor», pero sí hay que afirmar que es «único».

E. P. A.—¿Crees que hay alguna relación con el **Tristán** de De Sabata?

A. F. M.—Pues es muy distinto. Víctor de Sabata estaría más

próximo a Carlos Kleiber, seguramente. Por las grabaciones que conozco no puedo juzgar con más precisión, ya que el sonido es deficiente; pero creo «adivinar» que este **Tristán** está organizado con mayor objetividad y claridad, con mayor fidelidad a la estricta partitura. De Sabata da a la música un impulso que nos queda más inmediato y cercano, mientras que si entras en el **Tristán** de Furtwängler ya no estás ni en el mundo ni en el tiempo. Con todos sus riesgos, aquí hay que hablar de metafísica. Ya no importan ni la noche, ni los aromas, ni los colores ni el drama del noble «Tristán». Aquí hay dos seres que entran en comunicación con un cosmos metafísico del que carecemos de referencias. Esa es otra gloria inatacable de Furtwängler, y el que quiera, que vaya a descubrirla por sí mismo.

A. R.—Considero que sería interesante tocar también el tema de Furtwängler como estilista. Creo que, a diferencia de otros directores —Celibidache, por ejemplo—, Furtwängler no es hombre que respete de forma clara el estilo y las diferencias históricas de los compositores y las obras, sino que abstrae de la música una serie de valores y, tras asimilarlos, los recrea de manera muy personal. Así, como decíamos antes, Haydn no es el Haydn clásico, ni Mozart; al aplicar conceptos elaborados y propios hay muchas músicas que se le resisten. La gran música germánica entra dentro de sus coordenadas y, generalmente, «acierta». Pero se puede decir que «su» repertorio se extiende sólo de Mozart a Bruckner...

J. L. P. A.—Un poco más...

E. P. A.—... a Hindemith...

A. F. M.—Por supuesto, al impresionismo, no; los auténticos directores alemanes no tienen nada que hacer con el impresionismo...

(Hay voces discrepantes.)

... no me he olvidado de Karajan...; pero ahí está el **Concierto de violín número dos**, de Bartok, con Yehudi Menuhin, y sabemos que ha tocado cosas...

R. A.—... las **Canciones del caminante**, de Mahler, por ejemplo, en las dos versiones que conocemos, están mucho más allá de todo lo hecho antes y después...

J. L. P. A.—¡Para un hombre que nace en mil ochocientos ochenta y seis y muere en mil novecientos cincuenta y cuatro, con su formación tradicional, llegar hasta Bartok me parece bastante llegar!

A. R.—¿Vosotros creéis que la grandeza de algunas de las interpretaciones de Furtwängler pueden nacer de ese momento de inspiración, como cuando cambia de improviso el «tempo»?

A. F. M.—Sí, pero a veces caía por esta causa en la incoherencia. Por ejemplo, nunca he podido comprender cómo después del maravilloso «Adagio» de la **Octava**, de Bruckner, daba paso Furtwängler a un «Finale» tan rápido, tan poco dosificado y con tan escasa respiración.

A. R.—Técnicamente, esos cambios pueden ser reprochables, pero a veces producen resultados extraordinarios...

A. F. M.—Son como descargas de adrenalina...

A. R.—La precipitación en la «Coda» de la **Novena**, de Beethoven, del cuarenta y dos es, sin embargo, lo que da a esa música la última crispación... También se trata de saber hacer bien las cosas. En otro director, el «Adagio» de esta obra, así de lento, puede resultar plúmbeo...

A. F. M.—Todo esto es un misterio que aquí no vamos a resolver, y me parece que, para concluir este capítulo, convendría que José Luis nos dijera algo sobre Furtwängler y Bruckner.

J. L. P. A.—Desde luego, Bruckner fue uno de sus autores más queridos. Dato importante es que Furtwängler estrenó las «versiones originales» de la Sociedad Bruckner de Viena, es decir, estrenó todas las primeras versiones que hacen Robert Haas y Alfred Orel.

A. F. M.—Pero las grabaciones se basan en partituras que contienen diferencias con esas ediciones.

J. L. P. A.—No todas. La **Cuarta** de la Decca sí es espúrea, las dos **Octavas** son aceptables, la **Séptima** sí, la **Novena** fluctúa... Quiero decir que fue un hombre que se tomó la molestia —y ello demuestra una vez más su capacidad de reflexión— de estudiar las nuevas partituras tras haber utilizado veintitantos años las anteriores a la investigación filológica de Bruckner.

E. P. A.—Sin embargo, en las **Conversaciones** con Abendroth



dice que el problema de las ediciones de las **Sinfonías** de Bruckner le importa muy poco.

A. F. M.—Insisto en que las versiones utilizadas en las grabaciones que conocemos no coinciden con las ediciones Haas.

J. L. P. A.—Para mí tiene gran valor que estudiara las nuevas partituras, y que en algunos casos las apadrinara al estrenarlas, caso de la **Quinta**. Y, además, ahora recuerdo aquello que contaba Celibidache de la presión vertical y la presión horizontal, que, realmente, en Bruckner es paradigmático. Esto es difícil de explicar, pero cuando Furtwängler presiona por arriba una estructura de Bruckner —el caso de los «adagios» de las dos **Octavas**, la de Hispavox y la de Unicorn— se produce algo que **nadie** alcanza, ni siquiera directores brucknerianos tan grandes como Karajan y Böhm. Quizá sea algo distinto a lo de Wagner, pero Bruckner es también un autor ideal para que Furtwängler experimente su curiosísima técnica directorial, y sobre todo su insólita capacidad para poner en marcha una estructura. Realmente, sólo conozco una versión de una **Sinfonía** de Bruckner por Furtwängler que carece de inspiración, la **Octava** grabada para EMI en estudio. Y con ello volvemos a otro de los caballos de batalla, pues en guerra o en circunstancias problemáticas este hombre tenía inspiraciones que no le venían ni en tiempo de paz ni en los estudios de grabación.

R. A.—No hay duda que era, ante todo, hombre de sala de conciertos o de foso lírico.

J. L. P. A.—Sí, pero en estudio ha hecho también cosas importantes. Desde luego, Bruckner es un campo de experimentación de su insólita técnica, de su capacidad para darte la vuelta al edificio con eso que señalábais, un cambio de «tempo» o de presión, lo que sea, y ponerte carne de gallina.

A. R.—A Bruckner le va bien esa dirección por sus contrastes continuos, «crescendos», «diminuendos», «fortísimos», «pianísimos», como si fuera un acordeón.

J. L. P. A.—Exactamente. Creo que es un gravísimo error decir que en Bruckner hay que mantener siempre el mismo «tempo». Lo que hay que mantener es la pulsación. Bruckner necesita mucha flexibilidad.

A. F. M.—Mientras que la melodía infinita asegura en Wagner la ordenación del «leit motiv», la célula bruckneriana funciona por bloques muy contrastados. Para ver la catedral hay que mirarla desde cierta distancia; si te acercas, ves el capitel, el arbotante o la nervadura, pero no la catedral; y si no te aproximas, no aprecias la filigrana y las diferencias. Estos directores de hace treinta, cuarenta, cincuenta años tenían unas referencias distintas de las actuales. Bruckner apenas estaba incorporado a los conciertos, y los tres o cuatro directores que lo defendían tenían que «inventar» un estilo de interpretación. Aquellas versiones, aunque no se ajusten a las ediciones Nowak hoy consagradas, conservan la belleza de lo «pionero».

E. P. A.—Me gustaría, Angel, que hablases del problema de la «Coda» de la **Octava sinfonía**...

A. F. M.—¿Qué problema?

E. P. A.—Me refiero al tratamiento que de ella hacen Furtwängler y Knappertsbusch.

A. F. M.—¡Ah, sí! Ese es un problema que me trae de cabeza, sobre todo después de haber escuchado aquí, en Madrid, la **Cuarta** de Celibidache. ¿Por qué se puede hacer de forma tan distinta la misma «Coda»?

J. L. P. A.—Bueno, Furtwängler no es tan precipitado en la versión de Unicorn...

A. F. M.—Pues en la que yo conozco propone una especie de cabalgada hacia una resolución casi trágica. En Knappertsbusch, por el contrario, que nos da una versión casi «camerística» en ocasiones, la «Coda» asciende lentamente hasta la plenitud del sonido.

E. P. A.—Toda la versión de apoya en esa conclusión.

A. F. M.—¿Cuál de las versiones es más coherente? Difícil es la respuesta, pero, en todo caso, sorprende que dos directores contemporáneos entre sí y pertenecientes a un mismo área tengan conceptos musicales tan distintos. También esto nos revela que hablar de escuelas —de la germánica, en este caso— es casi una entelequia. ¿Queréis hablar de algo más antes de entrar en nuestra «coda»?

J. L. P. A.—Hombre, quizá todas las opiniones coincidirían si



Grabaciones de Furtwängler favoritas: afortunadamente, cada concertulio tiene sus propias preferencias.

Ambigüedad, distancia, proximidad... Furtwängler en «sfumato». ¿Viene o se va? Dos horas después de tomarse esta foto, había concluido la Novena de Beethoven en el Festival de Bayreuth de 1951.



comentáramos un poco las versiones que ha dejado Furtwängler de la **Sinfonía «Grande»**, de Schubert y de la **Cuarta**, de Schumann. (Murmullos admirativos.)

A. R.—Es que son obras que, por sus características, le iban como anillo al dedo. La intensidad expresiva y el nervio rítmico de Furtwängler tienen allí ancho campo para correr a su placer.

A. F. M.—A mí me parece que en esas obras, tan plenamente románticas, no hay lugar para la ambigüedad, y entonces nos encontramos allí con un Furtwängler liberado de ese problema. Sí, no hemos hablado del Schubert y el Schumann de Furtwängler, y quizá le quedaban más próximos que Beethoven, que Brahms, Wagner y Bruckner.

R. A.—No, yo creo que el epicentro del arte de Furtwängler son Brahms y Wagner, y una vez más como dos antítesis o, mejor, dos presuntas antítesis.

E. P. A.—Kubelik tiene un idioma más netamente romántico para la **Cuarta**, de Schumann. Yo estoy de acuerdo con Roberto, y quizá añadiría a Beethoven.

A. R.—La **Cuarta** por Furtwängler es una **Sinfonía** que ha pasado por músicas posteriores.

J. L. P. A.—(Entre resignado y divertido.) Veo que aquí tampoco coinciden las opiniones... Es el destino de Furtwängler, está claro.

A. F. M.—Vamos a acabar con un recuerdo al legado discográfico de Furtwängler. ¿Qué disco escogeríais?

R. A.—La **Tercera** de Brahms del cuarenta y nueve.

E. P. A.—La **Octava** de Bruckner del cuarenta y cuatro.

A. R.—**Tristán**.

J. L. P. A.—No sé, es un compromiso, son tantos los que me gustan...

A. F. M.—Piensa en el tópico ese de que se quema tu inmensa discoteca...

(Varias voces: «¡Qué desastre!»; «Se acababan los problemas de energía calorífica por varios años», etcétera.)

J. L. P. A.—Pues, puestos así, quizá el **Camarada errante** de Salzburgo.

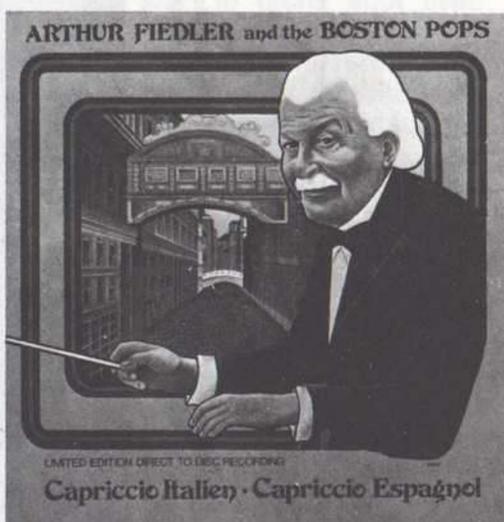
A. F. M.—Yo me quedo, al final, con la **Novena** de Bayreuth del cincuenta y uno, por lo que tiene de renuncia y a la vez de asunción del pasado y de esperanza en el futuro.

(Termina aquí la conversación «oficial», y la velada se prolonga con la audición de viejos y queridos discos de Furtwängler. La primera grabación degustada fue la de «El vals del Esperador». No era cosa de ponerse demasiado serios tan temprano.)



DISCOS DE GRABACION DIRECTA

EDICION LIMITADA



Grabación directa al disco sin utilización de cinta magnética.

Elevada dinámica respecto al disco tradicional.

Respuesta de Frecuencias extendida y muy baja distorsión.

Prensado especial en vinilo duro de alta calidad que suprime los ruidos de superficie, lo protege contra alabeos y alarga su vida.

16 ejemplares en Catálogo.

REPRESENTANTE EXCLUSIVO
PARA ESPAÑA:

Simexsa

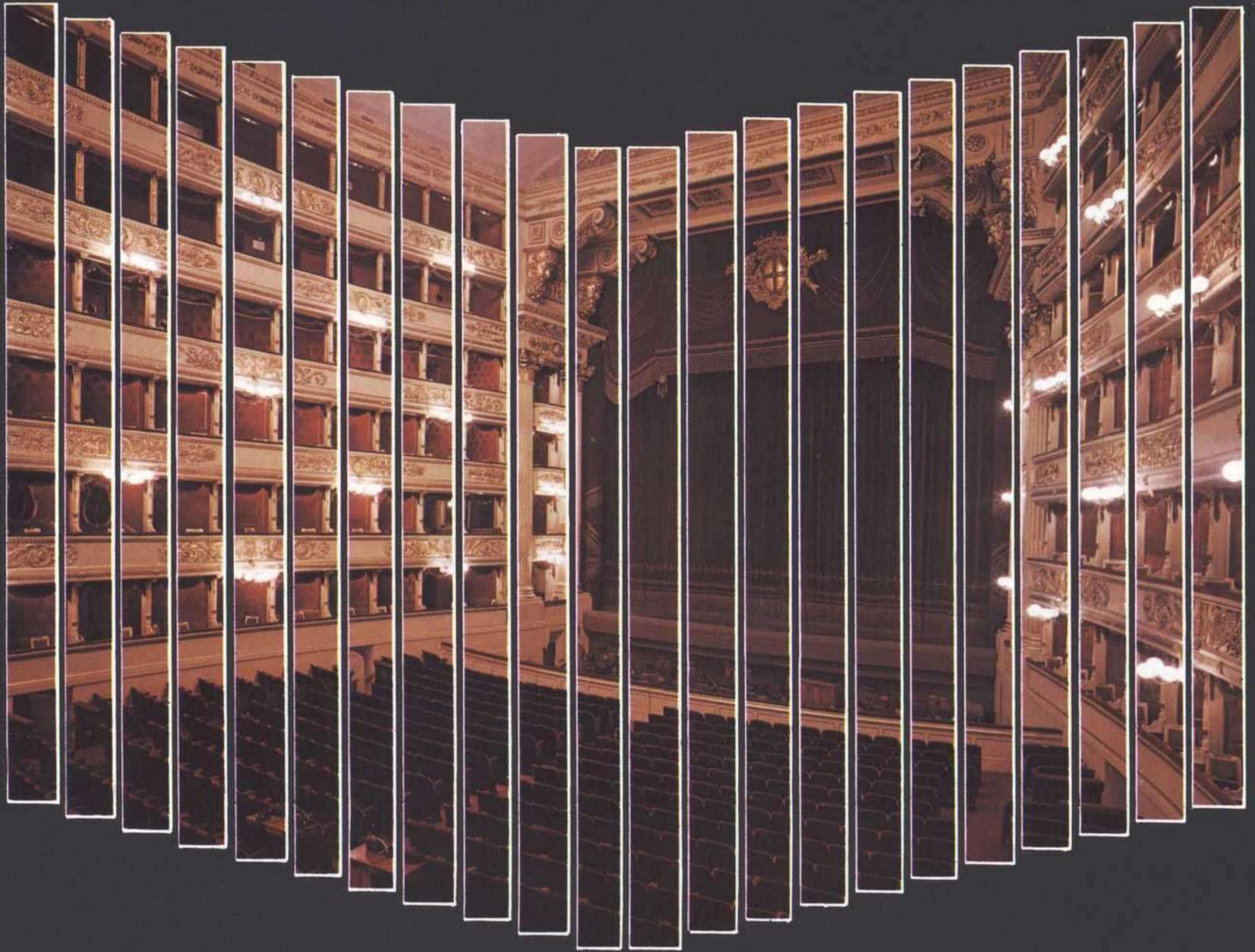
SERVICIOS DE IMPORTACION Y EXPORTACION S A

Ganduxer, 22

Barcelona - 21 (España)

Teléfs. (93)239 70 70 - (93)230 97 39

Diseño : J. Azurmendi



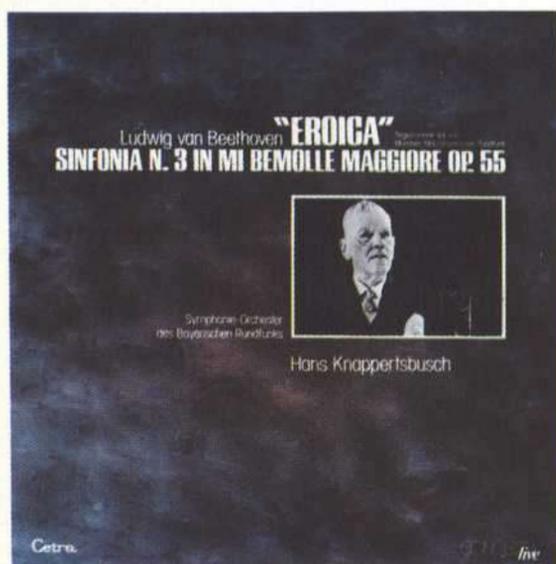
Teatro alla Scala

OPERA *live*
CONCERTO *live*
Cetra

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

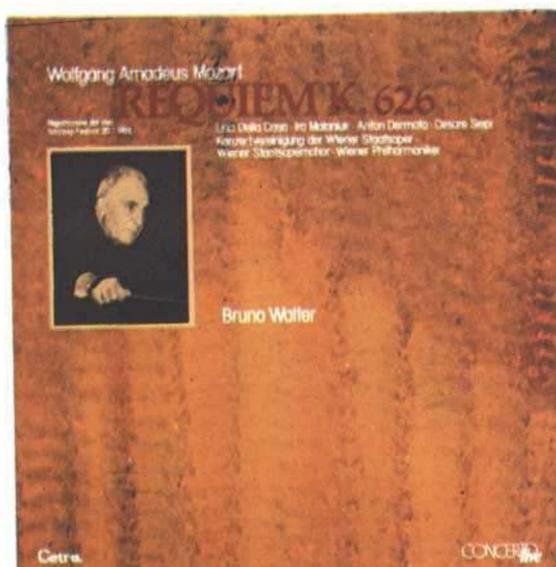
ferysa





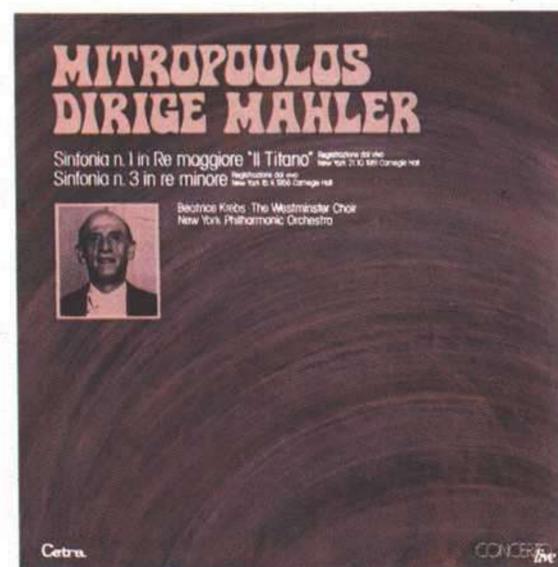
LUDWIG VAN BEETHOVEN
Sinfonia n. 3 in mi minore, op. 55
München 1950
 Sinfonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks
Hans Knappertsbusch

Cetra LO 512 (1) P. V. P.: 590 Ptas.



WOLFGANG AMADEUS MOZART
Requiem K. 626
Salzburg 26.7.1956
 Wiener Philharmoniker
Bruno Walter

Cetra LO 516 (1) P. V. P.: 590 Ptas.



GUSTAV MAHLER
Sinfonías n. 1-3
Carnegie Hall 28.5.1954
 New York Philharmonic Orchestra
Dimitri Mitropoulos

Cetra LO 514 (3) P. V. P.: 1.770 Ptas.

CUATRO INTERPRETACIONES LEGENDARIAS DE VERDI

I VESPRI SICILIANI

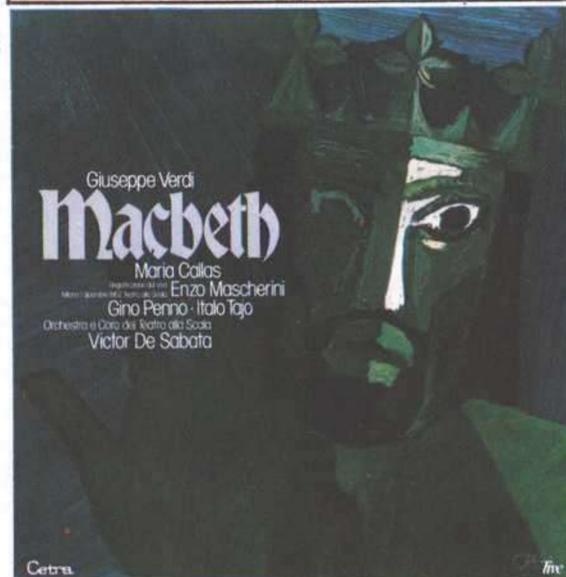
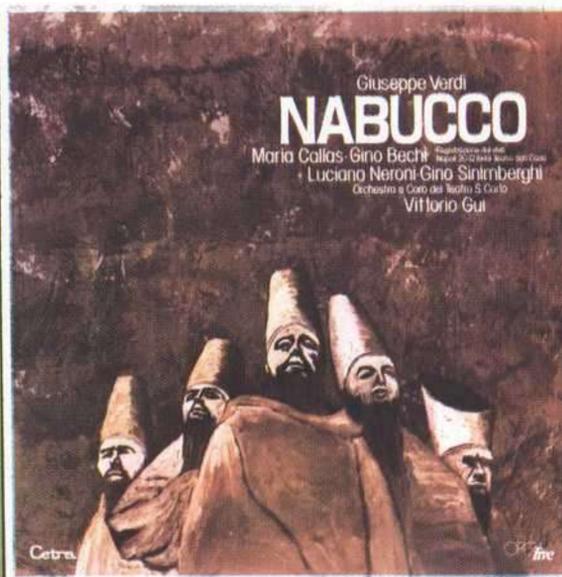
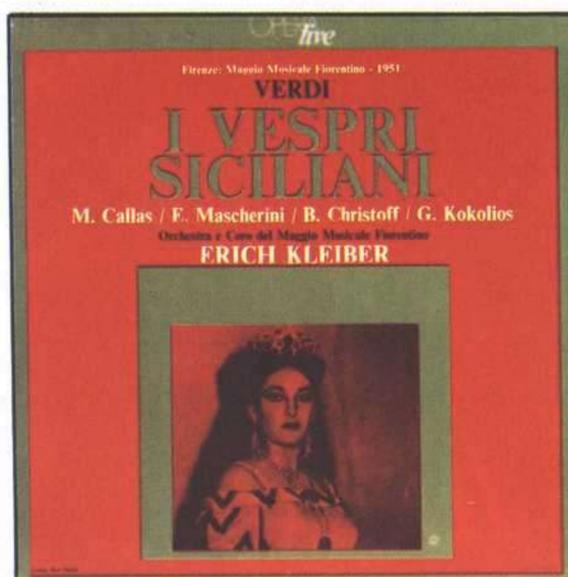
Firenze 1951. Maggio Musicale Fiorentino
Maria Callas - Boris Christoff -
Enzo Mascherini - Giorgio Kokolios
 Orchestra e Coro del Teatro Comunale
Erich Kleiber

Cetra LO 5 (3) P. V. P.: 1.770 Ptas.

NABUCCO

Napoli 20.12.1949. Teatro San Carlo
Maria Callas - Gino Bechi -
Luciano Neroni - Gino Sinimberghi
 Orchestra e Coro del Teatro S. Carlo
Vittorio Gui

Cetra LO 16 (3) P. V. P.: 1.770 Ptas.



MACBETH

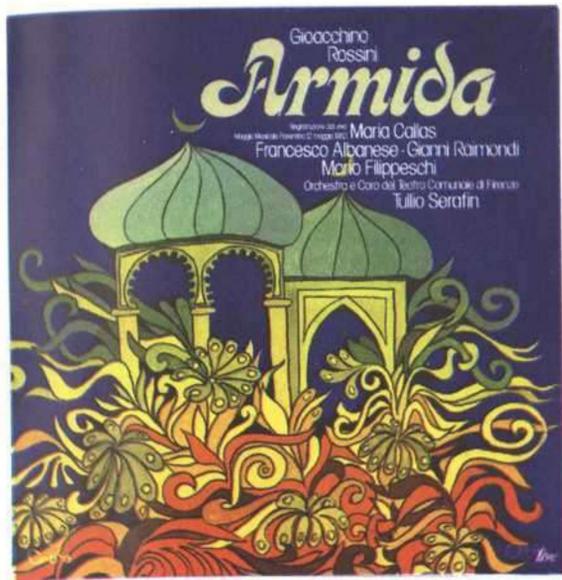
Milano 7.12.1952. Teatro alla Scala
Maria Callas - Enzo Mascherini -
Gino Penno - Italo Tajo
 Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
Victor De Sabata

Cetra LO 10 (3) P. V. P.: 1.770 Ptas.

I DUE FOSCARI

Venezia 31.12.1957. Teatro La Fenice
Leyla Gencer - Mirto Picchi -
Gian Giacomo Guelfi -
Alessandro Maddalena
 Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
Tullio Serafin

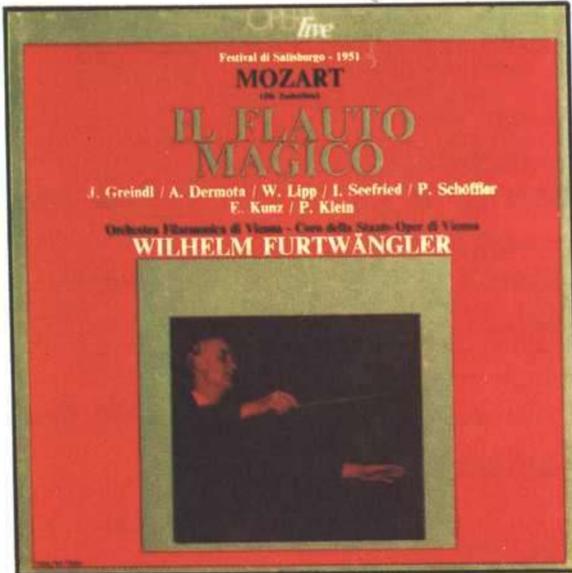
Cetra LO 67 (2) P. V. P.: 1.180 Ptas.



ARMIDA

Maggio Musicale Fiorentino 1952
**Maria Callas - F. Albanese -
 G. Raimondi - M. Filippeschi**
 Orchestra e Coro
 del Teatro Comunale di Firenze
Tullio Serafin

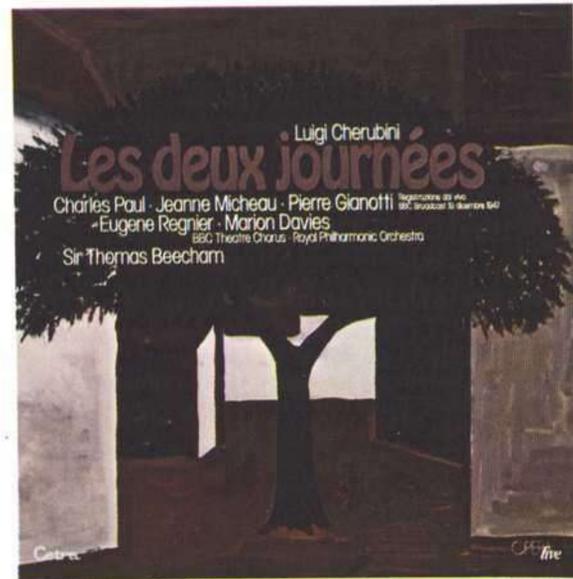
Cetra LO 39 (3) P. V. P.: 1.770 Ptas.



DIE ZAUBERFLOTE

Salzburg Festival 1951
**Josef Greindl - Anton Dermota -
 Irmgard Seefried - Wilma Lipp -
 Erich Kunz - Peter Klein**
 Wiener Philharmoniker
 Chor der Wiener Staatsoper
Wilhelm Furtwängler

Cetra LO 9 (3) P. V. P.: 1.770 Ptas.



LES DEUX JOURNÉES

London 19.12.1947. BBC Broadcast
**Pierre Gianotti - Jeanne Micheau -
 Charles Paul - Eugene Regnier -
 Marion Davies**
 BBC Theatre Chorus
 Royal Philharmonic Orchestra
Sir Thomas Beecham

Cetra LO 49 (2) P. V. P.: 1.180 Ptas.

Querido aficionado:

He aquí, entre sus manos, el detalle del tercer lanzamiento OPERA LIVE-CONCERTO LIVE, que FERYSA importa en exclusiva para España de la prestigiosa firma italiana FONIT CETRA, con la única intención de contribuir de alguna forma a ese acercamiento entre las grandes producciones discográficas mundiales y el aficionado español, contribución que prometemos incrementar muy próximamente con nuevos catálogos y exclusivas.

Esperamos que esta nueva selección de diez títulos que el equipo técnico de FERYSA ha preparado para el presente lanzamiento merezca su aprobación, pues en ella se barajan directores de talla muy prestigiosos y representativa, y comprende una selección de obras, realizada siempre pensando en el mayor interés de cada una, y en cubrir al máximo el nivel de la demanda cultural.

En el boletín de pedido podrán observar una novedad: que en él se reseñan solamente los discos correspondientes a este lanzamiento, quedando unas casillas en blanco bajo éstos para que, de interesarle algún título, editado con anterioridad, de los que están reseñados en la parte trasera de esta hoja, pueda usted mismo poner los datos en las casillas correspondientes. Esto lo hemos hecho así porque, al ir aumentando el número de títulos de nuestro catálogo, no podemos introducir todos en el boletín de pedido.

Agradeciéndole nuevamente ese reconocimiento a nuestra labor que nos muestra con cada uno de sus pedidos, se despide muy atentamente

FERYSA

**PARA REALIZAR SUS
 PEDIDOS CON
 MAYOR COMODIDAD**

Rellene el Boletín adjunto, indicando los discos que desea recibir. Póngale un sello de 5 pesetas y deposítelo en cualquier buzón de Correos.

Los discos llegarán a su domicilio contra reembolso de su importe y a vuelta de correo.

Recuerde →

Franquear
 con
5
 ptas.

TARJETA POSTAL

Apartado de Correos 151036 - Madrid

OTROS DISCOS DISPONIBLES

AIDA

Mexico City 3.7.1951
Palacio de Bellas Artes
María Callas - Mario Del Monaco -
Oralia Domínguez - Giuseppe Taddei -
Roberto Silva
Orchestra e Coro del Palacio de Bellas Artes
Oliviero De Fabritiis

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

ANNA BOLENA

Milano 14.4.1957. Teatro alla Scala
María Callas - Giulietta Simionato -
Gianni Raimondi - Nicola Rossi - Lemeni
Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
Gianandrea Gavazzeni

Cetra LO 53 (3) P. V. P.: 1.770 Ptas.

DON GIOVANNI

Salzburg Festival 1954
Cesare Siepi - Elisabeth Schwazopf -
Elisabeth Grümmer - Otto Edelman -
Anton Dermota - Erna Berger - Walter Berry -
Deszö Ernster
Chor der Wiener Staatsoper
Wiener Philharmoniker
Wilhelm Furtwängler

Cetra LO 7 (4) P. V. P.: 2.360 Ptas.

ERNANI

New York 1956. Metropolitan Opera
Mario Del Monaco - Zinka Milanov -
Leonard Warren - Cesare Siepi
Metropolitan Opera Orchestra and Chorus
Dimitri Mitropoulos

Cetra LO 12 (3) P. V. P.: 1.770 Ptas.

LA TRAVIATA

Milano 28.5.1955. Teatro alla Scala
María Callas - Giuseppe Di Stefano -
Ettore Bastianini
Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
Carlo Maria Giulini

Cetra LO 28 (2) P. V. P.: 1.180 Ptas.

LA FANCIULLA DEL WEST

Firenze 15.6.1954
Maggio Musicale Fiorentino
Eleonor Steber - Mario Del Monaco -
Gian Giacomo Guelfi - Giorgio Tozzi
Orchestra e Coro del Teatro Comunale di Firenze
Dimitri Mitropoulos

Cetra LO 64 (3) P. V. P.: 1.770 Ptas.

LUCIA DI LAMMERMOOR

Berlin 29.9.1955. Städtische Oper
María Callas - Giuseppe Di Stefano -
Rolando Panerai - Nicola Zaccaria
Coro del Teatro alla Scala
RIAS Sinfonie-Orchester
Herbert von Karajan

+ LUCIA DI LAMMERMOOR (Scene)

Cetra LO 18 (3) P. V. P.: 1.770 Ptas.

MEDEA

Milano 10.12.1953. Teatro alla Scala
María Callas - Fedora Barbieri -
María Luisa Nache - Gino Penno -
Giuseppe Modesti
Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
Leonard Bernstein

Cetra LO 36 (3) P. V. P.: 1.770 Ptas.

NORMA

Milano 7.12.1955. Teatro alla Scala
María Callas - Mario Del Monaco -
Giulietta Simionato - Nicola Zaccaria
Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
Antonio Votto

Cetra LO 31 (3) P. V. P.: 1.770 Ptas.

TRISTAN UND ISOLDE

Bayreuth Festival 4.7.1952
Ramon Vinay - Martha Mödl - Ira Malaniuk -
Hans Hotter - Ludwig Weber
Chor und Orchester der Bayreuth Festspiele
Herbert von Karajan

Cetra LO 47 (5) P. V. P.: 2.950 Ptas.

UN BALLO IN MASCHERA

Milano 7.12.1957. Teatro alla Scala
María Callas - Giuseppe Di Stefano -
Ettore Bastianini - Giulietta Simionato -
Eugenia Ratti
Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
Gianandrea Gavazzeni

Cetra LO 55 (3) P. V. P.: 1.770 Ptas.

FRYDERYK CHOPIN

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

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

GUSTAV MAHLER

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

+ MAHLER:
Lieder eines fahrenden Gesellen
Fischer-Dieskau/Furtwängler

Cetra LO 510 (1) P. V. P.: 590 Ptas.

RICHARD STRAUSS

Elektra: «Orest, Orest...»

RICHARD WAGNER

Tristan e Isolde:
«Wie lachend sie mir Lieder singen...»
«Ich bin's, ich bin's...» /
«Mild und leise...»
Götterdämmerung:
«Starke Scheite schichtet mir dort...»
Berlin 9.5.1952
Kirsten Flagstad
Orchester der Städtischen Oper Berlin
Georges Sebastian

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

JOHANN SEBASTIAN BACH

Passio Secundum Matthaeum
(Matthäuspassion) BWV 244
Wien 14/17.4.1954
Anton Dermota - Dietrich Fischer - Dieskau -
Elisabeth Grümmer - Marga Höffgen -
Otto Edelmann - Wiener Singverein -
Wiener Sängerknaben - Wiener Philharmoniker
Wilhelm Furtwängler

Cetra LO 508 (3) P. V. P.: 1.770 Ptas.

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Sinfonia n. 5 in do minore, op. 67
New York 1950
New York Philharmonic Orchestra
Victor De Sabata

Cetra LO 504 (1) P. V. P.: 590 Ptas.

DER RING DES NIBELUNGEN

Hans Knappertsbusch
Bayreuth Festival 14/18.8.1957
Cetra LO 58/61 (18)

P. V. P.: 10.620 Ptas.

Estos cuatro álbumes pueden adquirirse sueltos o bien en conjunto, presentándose en este caso la colección en una lujosa caja que contiene la tetralogía completa.

DAS RHEINGOLD

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

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

DIE WALKÜRE

Bayreuth Festival 15.8.1957
Astrid Varnay - Birgit Nilsson -
Georgine von Milinkovic - Ramon Vinay -
Hans Hotter - Josef Greindl
Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele
Hans Knappertsbusch
Bernd Aldenhoff - Astrid Varnay -
Maria von Ilosvay - Paul Kuen - Gustav Neidlinger
Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele
Hans Knappertsbusch

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

SIEGFRIED

Bayreuth Festival 16.8.1957
Bernd Aldenhoff - Astrid Varnay
Maria von Ilosvay - Paul Kuen - Gustav Neidlinger
Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele
Hans Knappertsbusch

Cetra LO 60 (5) P. V. P.: 2.950 Ptas.

GOTTERDÄMMERUNG

Bayreuth Festival 18.8.1957
Astrid Varnay - Wolfgang Windgassen -
Elisabeth Grümmer - Maria von Ilosvay -
Hermann Uhde - Gustav Neidlinger - Josef Greindl
Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele
Hans Knappertsbusch

Cetra LO 61 (5) P. V. P.: 2.950 Ptas.

| REFERENCIA | TITULO | P. V. P. | PEDIDO (X) |
|------------|--------------------------|----------|------------|
| LO-512 (1) | Sinf. núm. 3 BEETHOVEN | 590 | |
| LO-516 (1) | Requiem MOZART | 590 | |
| LO-514 (3) | Sinf. núms. 1 y 3 MAHLER | 1.770 | |
| LO-39 (3) | ARMIDA | 1.770 | |
| LO-9 (3) | DIE ZAUBERFLOTE | 1.770 | |
| LO-49 (2) | LES DEUX JOURNEES | 1.180 | |
| LO-5 (3) | I VESPRI SICILIANI | 1.770 | |
| LO-10 (3) | MACBETH | 1.770 | |
| LO-16 (3) | NABUCCO | 1.770 | |
| LO-67 (2) | I DUE FOSCARI | 1.180 | |

Orden de pedido para otros discos de nuestro catálogo.

PEDIDO DE FECHA: _____

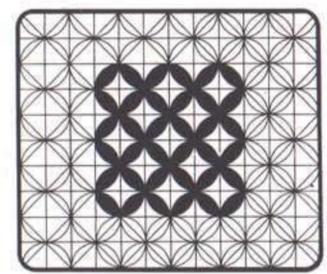
NOMBRE Y APELLIDOS _____

DIRECCION _____

CIUDAD, PROVINCIA, DISTRITO POSTAL _____

TELEFONO _____

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



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

DISCOTECA (19) BASICA

«SINFONIA NUMERO 5», DE PROKOFIEV

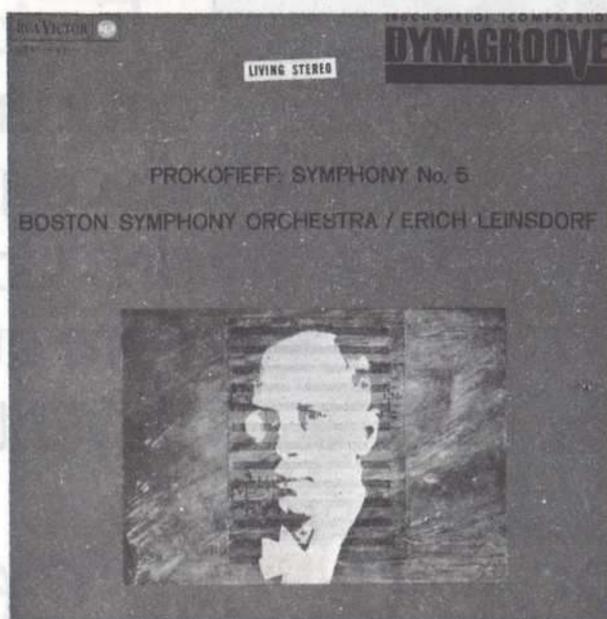
La música de Prokofiev (1891-1953) se halla siempre basamentada en fundamentos tonales y/o politonales, y su personal y peculiar lenguaje, a pesar de hallarse muy distanciado de la corrosión tonal propuesta por Schönberg y sus discípulos (contemporáneos del músico ruso), no supone ningún retroceso ni vuelta atrás. Basta examinar con un poco de detenimiento algunas de sus más célebres composiciones para darse cuenta de ello. Ejemplos: la «Suite» Escita, con un tratamiento casi sin precedentes, a la vez que el ritmo en sí es exaltado hasta extremos de poder compararlo con el stravinskyano de *La consagración de la Primavera*; otro ejemplo representativo podría ser su cantata para el filme de Eisenstein *Alexander Newsky*, composición poseedora de una evidente originalidad en los temas musicales que caracterizan a las dos fuerzas en combate (teutones y pueblo ruso); los primeros son expresados por un canto coral isorrítmico, melódicamente estático, que caracteriza a la perfección la cerrazón e injustificado ascetismo de éstos; el pueblo ruso lo describe Prokofiev con una riqueza y profundidad melódicas realmente ejemplares, totalmente carentes de retórica y énfasis; ambos se contraponen perfectamente en magistral superposición temática. O, finalmente, su obra maestra, *Romeo y Julieta*, en la que el compositor ruso consigue una síntesis admirable entre la brillante sequedad de sus primeras composiciones y su arrolladora facilidad para la improvisación melódica. Dentro del campo de la sinfonía, Prokofiev compuso siete producciones distintas, con desigual fortuna, siendo, a mi juicio, las números 1, 3 y 5 las de conocimiento obligado. La célebre *Sinfonía «Clásica»* fue concebida acorde con los modelos formales de Haydn, y buena parte de la crítica la considera todavía como ejemplo de neoclasicismo en el siglo XX; en realidad, el músico soviético compuso esta obra para polemizar con una parte de la crítica que lo había acusado de maquinismo futurista e iconoclasta, de radicalismo revolucionario incapaz de obtener resultados originales con los medios habituales (juicios emitidos a raíz del estreno de la citada «Suite» Escita, compuesta dos años antes que la *Sinfonía «Clásica»*). Prokofiev vierte en los viejos esquemas toda su capacidad humorística, de vertiginosa alegría y desprejuiciada utilización de motivos de danza, obteniendo así una obra fresca, juvenil, espontánea y auténticamente «moderna». La *Tercera sinfonía*, a mi modo de ver la mejor de las siete, supone un evidente adelanto en la búsqueda de nuevas realidades sonoras, con situaciones instrumentales que proliferan masivamente en direcciones inhabituales, sin que por ello se pierda la enorme coherencia temática y estructural que posee la composición. Finalmente, la *Quinta*, seleccionada para la actual «Discoteca básica», es, junto con la *Primera*, la más frecuentemente programada y la que con más asiduidad ha sido llevada al microsuro. Fue compuesta por Prokofiev en 1944, y la obra es poseedora de un clima pleno de dramatismo, a la vez épico y lírico. El panorama musical de los movimientos primero y

tercero es de gran amplitud, propicio a decantar las contingencias en un tiempo lento y profundo, en tanto que el segundo y cuarto son fieles exponentes del ácido, grotesco y punzante humorismo que tan frecuentemente aparece en las composiciones de Prokofiev. La melodía es, en el conjunto global de la composición, la principal característica de la misma. Precisamente, y refiriéndose a las cualidades líricas de la *Sinfonía en Si bemol mayor*, el propio compositor confesaba en sus *Memorias*: «En mucho tiempo no han sido capaces de ver mis aptitudes como compositor lírico; sin embargo, y por una falta adecuada de estímulo, mi innato talento melódico se desarrolló lentamente. Con el transcurso del tiempo presté progresiva atención a este respecto». La obra fue estrenada el 13 de enero de 1945, un poco antes del final de la segunda guerra mundial. A pesar de que en la composición no hay referencias explícitas a la guerra, el propio compositor afirmó que era «una glorificación del alma humana y un canto al hombre libre y feliz».

Como ya se ha dicho, la *Quinta*, junto a la *Sinfonía «Clásica»*, es la que más veces se ha beneficiado de los estudios de grabación. Desde la gloriosa grabación, en 1943, de Koussevitzky con la Sinfónica de Boston hasta la reciente de Lorin Maazel con la Orquesta de Cleveland, existen una veintena de grabaciones con esta partitura, todas ellas con interés más o menos relevante. Se analizan a continuación varias de las que, a mi juicio, pueden ser consideradas como importantes (de las que están —o hayan estado— publicadas en nuestro país).

Erich Leinsdorf con la Sinfónica de Boston (grabación de 1962). Sin duda, la versión, hoy por hoy, insuperada. El director austriaco-norteamericano se mostró en este registro como un grandísimo director, así como uno de los apóstoles de la música de Prokofiev de mayor consideración; rítmicamente impecable, escrupuloso hasta extremos indecibles en lo que respecta a fidelidad en lo indicado en la partitura, portentoso en la planificación sonora y con una brillantez orquestal de la Boston Symphony sencillamente deslumbrante. El disco RCA poseía muy buen sonido y estuvo publicado en España. Actualmente descatalogado, RCA española lo debía reeditar en su serie de precio medio (del mismo modo que ha hecho con las dos «suites» de *Romeo y Julieta*, de Prokofiev, dirigidas asimismo por Leinsdorf). En suma, grabación imprescindible y de lo mejor que Leinsdorf haya hecho nunca (los lectores habituales de nuestra sección de «Crítica discográfica» podrán comprobar que ésta es una de las pocas veces —si no la única— que se recomienda un registro dirigido por Erich Leinsdorf sin la menor vacilación).

La lectura de Herbert von Karajan con la habitual Filarmónica de Berlín, grabación realizada por DG en 1969, es de las pocas versiones que actualmente se pueden adquirir en España. Personalmente, no me entusiasma. Al igual que en su grabación de la *Música para cuerdas, percusión y celesta*, todo va perfectamente en los dos primeros movimientos de la obra; sin embargo, en el tercer movimiento, «Adagio», se muestra caprichoso en la elección del «tempo», justamente el doble de lento del señalado por Prokofiev. Sin embargo, no resulta amanerado, ya que ignora todas las indicaciones de expresión señaladas en la partitura, con lo cual el movimiento resulta de un aburrimiento soberano. Igualmente resulta caprichoso en la lectura, pues realiza «ritardandi» donde no los hay, y viceversa. También se omite el climax en «fortissimo» del número 74 (ver partitura). El último movimiento, de apabullante precisión y control, está totalmente desvirtuado; todo parecido con Prokofiev



es pura coincidencia. Resumiendo, dos espléndidos primeros movimientos y dos inaceptables tercero y cuarto, merced a lo cual el todo sinfónico y la coherencia interna brillan por su ausencia. Muy buena toma de sonido.

Leonard Bernstein con la Filarmónica de Nueva York (CBS, descatalogado) posee una espléndida lectura, que se coloca como la inmediata alternativa tras el rigor conceptual de la de Leinsdorf. Con una magnificente Filarmónica de Nueva York, esta versión quizá sea la más brillante y apasionada de todas las existentes, aunque en ciertos pasajes Bernstein se muestre en exceso epidérmico, y en otros tienda a acelerar sin motivo justificado. Recientemente la ha interpretado, en Salzburgo, al frente de la Filarmónica de Israel, y su concepción ha sido madurada hasta límites insospechados, si la comparamos con la versión discográfica. Volviendo al disco CBS, posee éste una toma de sonido realmente espectacular (en el más laudatorio sentido del término). En definitiva, muy buena lectura e inmejorable toma sonora. Confiamos que CBS reedite esta versión. Merece la pena.

Finalmente, la versión del —quizá— intérprete más cualificado de Prokofiev en nuestros días: Gennadi Rozhdestvensky al frente de la Sinfónica de la Radio de Moscú, editado en España, por Hispavox, en un álbum con todas las Sinfonías del compositor soviético (la Quinta no se encuentra publicada por separado). Es la interpretación idónea en cuanto al lenguaje, la más específicamente rusa y también la de mayor incisividad. Rozhdestvensky presta más atención a los aspectos estructurales, que resalta por encima de los emotivos; sin embargo, su lectura no puede calificarse de fría, gracias a la tensión interior que preside la obra a lo largo y ancho de la misma. Siendo la grabación que peor suena de las comentadas hasta aquí (debido al demencial prensado de la citada firma española), es la versión de mayor claridad de texturas orquestales. (Ejemplos: "pizzicatti" de las violas y contrabajos en el comienzo del segundo movimiento —número 27—; acompañamiento de trompas, fagot y

cuerdas en la célebre melodía a cargo del clarinete en el último movimiento; etc.) El disco, pues (los discos, ya que se trata de un álbum de seis), no se pueden recomendar debido a su elevado precio y su mal sonido, a pesar de que el ciclo Prokofiev en manos de Rozhdestvensky sea auténticamente excepcional. (En Inglaterra los discos Melodiya son prensados por EMI, y su sonido no tiene nada que ver con el que nos acostumbra a "obsequiar" Hispavox.)

Conclusión: Leinsdorf: la versión de mayor rigor conceptual. Bernstein: la más apasionada. Rozhdestvensky: la de mayor claridad. Tres visiones válidas para la Quinta de Prokofiev.—**ENRIQUE PEREZ ADRIAN.**

REFERENCIAS

- Ernest Ansermet. Orquesta de la Suisse Romande (+ Sinfonía "Clásica"). Decca.
- Leonard Bernstein. Filarmónica de Nueva York. CBS.
- Antal Dorati. Sinfónica de Minneapolis (+ Sinfonía "Clásica", por la Filarmónica de Zagreb dirigida por Milan Horvat). Philips.
- Jascha Horenstein. Orquesta Conciertos Colonne. Vox (*).
- Herbert von Karajan. Filarmónica de Berlín. DG.
- Serge Koussevitzky. Sinfónica de Boston (+ Romeo y Julieta, "Suite"). RCA (*).
- Erich Leinsdorf. Sinfónica de Boston. RCA.
- Jean Martinon. Orquesta de la ORTF. Turnabout (*).
- André Previn. Sinfónica de Londres. EMI (*).
- Gennadi Rozhdestvensky. Sinfónica Radio de la URSS. Melodiya-Hispavox.
- George Szell. Orquesta de Cleveland. CBS (*).

(*) No publicado en España.

ERNESTO BITETTI

¡PRIMICIA MUNDIAL!

Ernesto Bitetti, la famosa English Chamber Orchestra (grabando por primera vez para HISPAVOX) y Enrique García Asensio, ofrecen el estreno discográfico mundial del "Concierto aguediano" para guitarra y orquesta de Antón García Abril



Lp S 60.294 / Cassette C 60.294



DISCOS EDITADOS

ENTRE EL 16 DE JULIO Y EL 10 DE OCTUBRE DE 1979

RELACION CONFECCIONADA POR
ANGEL CARRASCOSA ALMAZAN

I. ORQUESTAL

BACH: **Cuatro Suites para orquesta.** Collegium Aureum. Director, F. J. Maier. EMI, 167-009618/9, 2 LP.

BERLIOZ: **Sinfonía fantástica.** Orquesta de París. Director, D. Barenboim. Deutsche Grammophon, 2531092. 700 ptas.

BRAHMS: **Sinfonía número 1.** Orquesta de Cleveland. Director, L. Maazel. Decca, SXL 6783.

BRAHMS: **Sinfonía número 4.** Orquesta Real Filarmónica, Londres. Director, F. Reiner. RCA, GL-11967. 400 ptas.

BRAHMS: **Las Cuatro Sinfonías. Obertura Trágica.** Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon, 2740 193, 4 LP. 2.800 ptas.

BRUCKNER: **Sinfonía número 6.** Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, D. Barenboim. Deutsche Grammophon, 2531043. 700 ptas.

BRUCKNER: **Sinfonía número 6.** Orquesta Sinfónica de la Radio de Colonia. Director, G. Wand. EMI, 065-099672.

CLEMENTI: **Las Cuatro Sinfonías.** Orquesta Philharmonia, Londres. Director, C. Scimone. Hispavox, S 66014, 2 LP. Precio oferta: 750 pesetas.

CHOPIN: **Concierto para piano número 2.**

SCHUMANN: **Concierto para piano.** M. Argerich, Orquesta Sinfónica Nacional de Washington. Director, M. Rostropovich. Deutsche Grammophon, 2531042. 700 ptas.

DVORAK: **Las Ocho Danzas Eslavas, op. 46.** Orquesta Filarmónica Checa. Director, K. Sejna. Discophon, S 4375.

HAENDEL: **12 Concerti grossi, op. 6.** Collegium Aureum. Director, F. J. Maier. EMI, 167-009645/7 Q, tres LP.

JANACEK: **Taras Bulba. La Zorrita astuta: suite.** Orquesta Sinfónica de Toronto. Director, A. Davis. CBS, S 76818.

LISZT: **Los Preludios.** SMETANA: **El Moldava.**

DVORAK: **Danzas Eslavas números 1 y 8.**

BRAHMS: **Danzas Húngaras números 1, 3 y 10.** Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, D. Barenboim. Deutsche Grammophon, 2531054. 700 ptas.

MOZART: **La Obra para conjunto de viento.** Solistas, Conjunto de viento de Holanda. Director, E. de Waart. Camerata del Mozarteum, Salzburgo. Director, B. Paumgartner. Philips, 6747379, siete LP. Precio oferta: 3.150 ptas.

MOZART: **Sinfonías números 32, 35, 36, 38, 39, 40 y 41.** Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon, 2740189, tres LP. 2.100 ptas.

PAGANINI: **Concierto para violín número 1. Las Brujas.** S. Accardo, Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Ch. Dutoit. Deutsche Grammophon, 2530714. 700 ptas.

RAVEL: **La Obra orquestal.** Orquesta Filarmónica de Nueva York y de Cleveland. Director, P. Boulez. CBS, S 79404, cuatro LP. Precio oferta: 1.940 ptas.

SAINT-SAENS: **La Obra para violín y orquesta y para violoncelo y orquesta.** R. Ricci, L. Varga. Orquesta de la Opera Nacional de Montecarlo. Director, L. de Froment. Hispavox, S 66314, tres LP. Precio oferta: 1.125 ptas.

A. SCARLATTI: **Dos Sinfonías y Cuatro Concerti grossi.** Conjunto instrumental La Folia. Director, M. de la Fuente. Hispavox, S 60222.

SHOSTAKOVICH: **Sinfonía número 9.** Orquesta Filarmónica Checa. Director, V. Neumann.

STRAVINSKY: **Sinfonía de los Salmos.** Coro

y Orquesta Filarmónica Checa. Director, K. Ancerl. Discophon, S 4332.

SHOSTAKOVICH: **Sinfonía número 10.** Orquesta Filarmónica de Londres. Director, B. Haitink. Decca, SXL 6838.

STRAVINSKY: **El Pájaro de fuego. Petrushka. La Consagración de la Primavera.** Orquestas Filarmónica de Nueva York y de Cleveland. Director, P. Boulez. CBS, S 79318, tres LP. Precio oferta: 1.500 ptas.

TCHAIKOVSKY: **Concierto para violín. Vals-scherzo.** B. Belkin, Orquesta New Philharmonia, Londres. Director, V. Ashkenazy. Decca, SXL 6854.

TCHAIKOVSKY: **Manfredo.** Orquesta New Philharmonia, Londres. Director, V. Ashkenazy. Decca, SXL 6853.

TELEMANN: **Suite en La menor.** VIVALDI: **Dos Conciertos para flauta.** J. P. Rampal, I. Stern. Orquesta de Cámara del Centro Musical de Jerusalem. Director, I. Stern. CBS, S 76798.

TELEMANN: **De Tafelmusik: Conciertos en La mayor, Fa mayor y Mi bemol mayor.** Collegium Aureum. Director, F. J. Maier. EMI, 065-099674 Q.

VERDI: **Oberturas y Preludios** (edición completa). Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon, 2707 090, dos LP. 1.400 ptas.

VIVALDI: **12 Conciertos, op. 11 y 12.** I Solisti Veneti. Director, C. Scimone. Hispavox, S 66312, tres LP. Precio oferta: 1.125 ptas.

WAGNER: **Idilio de Sigfrido. El Agape de los Apóstoles.** Coro Westminster, Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director, P. Boulez. CBS, S 76721.

II. CAMARA

BACH: **La Obra para flauta.** J. P. Rampal, R. Veyron-Lacroix, J. Savall, R. Gendre, A. Marin. Hispavox, S 66311, 3 LP. Precio oferta: 1.125 ptas.

BEETHOVEN: **Los Ultimos cuartetos de cuerda (núms. 12 al 17).** Cuarteto LaSalle. Deutsche Grammophon, 2740 168, 4 LP. 2.800 ptas.

HAENDEL: **Las Sonatas para flauta.** P. Robison, K. Cooper, T. Eddy. Hispavox, S 66015, dos LP.

MOZART: **Los Seis cuartetos dedicados a Haydn: números 14 al 19.** Cuarteto Via Nova. Hispavox, S 66313, 3 LP. Precio oferta: 1.125 pesetas.

MOZART: **Música de cámara para cuerda.** Cuarteto Italiano. Trío Grumiaux. A. Grumiaux, A. Pelliccia. Philips, 6747382, 15 LP. Precio oferta: 6.750 ptas.

MOZART: **Música de cámara para cuerda y teclado.** Szeryng, Haebler, Poulet, Verlet, Trío Beaux Arts. Philips, 6747381, 12 LP. Precio oferta: 5.400 ptas.

III. INSTRUMENTAL

BACH: **Suites inglesas.** G. Gould. CBS, S 79208, dos LP. Precio oferta: 960 ptas.

BOULEZ: **Sonata para piano número 2.** WEBER: **Variaciones, op. 27.** M. Pollini. Deutsche Grammophon, 2530803. 700 ptas.

CAPLLONCH, Miquel: **Obras para piano.** J. Moll. EMI, 063-21618.

CHOPIN: **14 Valses.** K. Zimerman. Deutsche Grammophon, 2530965. 700 ptas.

HAYDN: **La Obra para teclado, vol. 3: Sonatas números 42 al 53.** A. Szegedi, S. Falvai. Hispavox, S 66310, 3 LP. Precio oferta: 1.125 pesetas.

LISZT: **Arbol de Navidad. Hamlet. Junto a los cipreses de la Villa del Este. Marcha de los**

Reyes Magos. Miserere. Procesión fúnebre. Rapsodia húngara. E. Nyiregyhazi. CBS, S 79219, dos LP. Precio oferta: 960 ptas.

D. SCARLATTI: **12 Sonatas.** A. Schiff (piano). Hispavox, S 60260.

SCHUBERT: **Momentos Musicales. 12 Valses nobles. Dos Scherzi. Allegretto en Do menor.** D. Barenboim. Deutsche Grammophon, 2530996. 700 ptas.

SOLER: **Sonatas, vol. 1: números 1 al 10.** I. Barrio. EMI, 063-021606.

SOLER: **16 Sonatas.** A. Ruiz Pipó. EMI, 165-021582/3, dos LP.

IV. VOCAL Y CORAL

BACH: **Siete motetes.** Cantores de Barmen-Gemarke, Collegium Aureum. Director, H. Kahlhöfer. EMI, 167-099616/7, dos LP.

HAENDEL: **Salomon.** J. Díaz, Sh. Armstrong, R. Tear, F. Palmer, M. Rippon. Coro Amor Artis. Orquesta Inglesa de Cámara. Director, J. Somary. Hispavox, S 66315, tres LP. Precio oferta: 1.125 ptas.

HAENDEL: **Xerxes.** C. Watkinson, P. Esswood, O. Wenkel, B. Hendricks. Coro, La Grande Ecurie et La Chambre du Roy. Director, J. C. Malgoire. CBS, S 79325. Precio oferta: 1.500 pesetas.

MONTEVERDI: **Vespro della Beata Vergine.** Escolanía de Montserrat; Pro Cantione Antiqua, Londres. Collegium Aureum. Director, I. Segarra. EMI, 167-099681/2 Q, dos LP.

MOZART: **Arias, Cantatas, Cánones y Lieder.** Ameling, Hollweg, Prey, etc. Baldwin, Demus, Gage. Coros y Orquestas. Directores: Leppard, Knothe, Waart, Boettcher, Paumgartner. Philips, 6747389, cinco LP. Precio oferta: 2.250 pesetas.

MOZART: **La Música sacra y la Obra para órgano.** Chorzempa; Ameling, Solistas, Coros y Orquestas. Directores: Kegel, Grossmann, C. Davis, Leppard, Knothe, Winschermann. Philips, 6747384, diez LP. Precio oferta: 4.500 pesetas.

V. OPERA

BEETHOVEN: **Fidelio.** Janowitz, Kollo, Sotin, Jungwirth, Popp, Fischer-Dieskau, Dallapozza. Coro de la Opera de Viena, Orquesta Filarmónica de Viena. Deutsche Grammophon, 2740191, tres LP. 2.100 ptas.

BIZET: **Carmen.** Berganza, Domingo, Cotrubas, Milnes. Coros y Orquesta Sinfónica de Londres. Director, C. Abbado. Deutsche Grammophon, 2740192, tres LP. 2.100 ptas.

BIZET: **Los Pescadores de perlas.** Vanzo, Cotrubas, Sarabia, Soyer. Coro y Orquesta de la Opera de París. Director, G. Prêtre. EMI, 167-002961/2 Q, dos LP.

CIMAROSA: **El Matrimonio secreto (selección).** Auger, Hamari, Varady, Fischer-Dieskau, Davies, A. Rinaldi. Orquesta Inglesa de Cámara. Director, D. Barenboim. Deutsche Grammophon, 2537043. 700 ptas.

DONIZETTI: **Don Pasquale.** Kraus, Sills, Gramm, Titus. Coro Ambrosian, Orquesta Sinfónica de Londres. Director, S. Caldwell. EMI, 167-003373/4, dos LP.

GOUNOD: **Fausto.** Domingo, Ghiaurov, Freni, Allen, Command, Taillon, Vento. Coro y Orquesta de la Opera de París. Director, G. Prêtre. EMI, 167-003574/7, cuatro LP.

HAYDN: **Lo Speciale.** Solistas, Orquesta de Cámara Franz Listz, Budapest. Director, G. Lehel. Hispavox, S 66013, dos LP. Precio oferta: 750 ptas.

MASSENET: **La Cenicienta**. Stade, Gedda, Barbié, Bastin, Welting, Cahill, Bainbridge, Maloni. Coro Ambrosian, Orquesta Philharmonia, Londres. Director, J. Rudel. CBS, S 79323, tres LP. Precio oferta: 1.500 ptas.

MOZART: **Così fan tutte (selección)**. Janowitz. Fassbänder, Schreier, Prey, Grist, Panerai. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, K. Böhm. Deutsche Grammophon, 2537037. 700 pesetas.

MOZART: **Don Giovanni**. Milnes, Tomowa-Sintow, Schreier, Zylis-Gara, Berry, Mathis, Düsing, Macurdy. Coro de la Opera Estatal de Viena, Miembros de la Orquesta del Mozarteum de Salzburgo, Orquesta Filarmónica de Viena. Director, K. Böhm. Deutsche Grammophon, 2740194, tres LP. 2.100 ptas.

MOZART: **Don Giovanni**. R. Raimondi, Moser, Riegel, Te Kanawa, Van Dam, Berganza, M. King, Macurdy. Coro y Orquesta de la Opera de París. Director, L. Maazel. CBS, S 79321, tres LP. Precio oferta: 1.500 ptas.

MOZART: **El Rapto en el Serrallo**. L. Marshall, Simoneau, I. Hollweg, Unger, Frick. Coro de la Sociedad Beecham, Orquesta Real Filarmónica, Londres. Director, Sir Th. Beecham. EMI, 165-001541/2, dos LP.

MOZART: Las óperas serias: **La Clemencia de Tito**. Burrows, Baker, Minton, Von Stade, Popp, Lloyd. Coro y Orquesta de la Royal Opera House, Covent Garden. Director, C. Davis. **Idomeneo**, **Rey de Creta**. G. Shirley, M. Rinaldi, Tinsley, Davies, Tear, Pilley, Dean. Coro y Orquesta Sinfónica de la BBC, Londres. Director, C. Davis. Philips, 6747386, seis LP. Precio oferta: 2.700 ptas.

NICOLAI: **Las Alegres Comadres de Windsor (selección)**. Moll, Donath, Mathis, Schreier, Schwarz, Vogel, Weikl. Coro de la Opera de

Berlín, Orquesta Estatal de Berlín. Director, B. Klee. Deutsche Grammophon, 2537039. 700 ptas.

PUCCINI: **La Fanciulla del West**. Neblett, Domingo, Milnes. Coro y Orquesta de la Royal Opera House, Covent Garden. Director, Z. Mehta. Deutsche Grammophon, 2740186, tres LP. 2.100 ptas.

PUCCINI: **Madama Butterfly**. V. de los Angeles, Björling, Sereni, Pirazzini, De Palma, Montarsolo, Gaiotti. Coro y Orquesta de la Opera de Roma. Director, G. Santino. EMI, 165-000183/5, tres LP.

J. STRAUSS II: **El Murciélago (selección)**. Vardy, Prey, Kollo, Popp, Rebroff, Weikl. Coro y Orquesta Estatal de Baviera. Director, C. Kleiber. Deutsche Grammophon, 2537040. 700 ptas.

R. STRAUSS: **Salomé**. Behrens, K. W. Böhm, Van Dam, Baltsa, Ochman. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, K. Böhm. EMI, 167-002908/9, dos LP.

WAGNER: **Los Maestros Cantores (selección)**. Fischer-Dieskau, Domingo, Ligendza, Ludwig, Lager, Laubenthal, Feldhoff. Coro y Orquesta de la Opera de Berlín. Director, E. Jochum. Deutsche Grammophon, 2537041. 700 ptas.

VI. RECITALES

«CANCIONES Y DANZAS GALANTES DEL RENACIMIENTO». Ars Antiqua, París. Director, M. Sanvoisin. Hispavox, S 60259. 600 ptas.

«COROS CELEBRES DE OPERA»: **El Cazador furtivo, Fidelio, El Holandés errante, El Trovador, Nabucco, Las Alegres Comadres de Windsor, Los Maestros Cantores, Cavalleria rusticana y Aide**. Coros y Orquestas. Directores: C. Kleiber, K. Böhm, C. Abbado, B. Klee,

E. Jochum, H. von Karajan. Deutsche Grammophon, 2536382. 700 ptas.

«ESTAMPIES. BASSES DANSES. PAVANES. RICCERCARE». Conjunto de instrumentos antiguos de Zurich. Director, L. Rogg. Edigsa, EHM 573. Precio especial: 495 ptas.

«FESTIVAL DE BENSON & HEDGES 1977». **Obras** de BRITTEN y SCHUBERT. Ameling, Baker, Pears, Cuarteto Amadeus, Bream, Curzon, S. Richter, etc. CBS, S 79316, tres LP. Precio oferta: 1.500 ptas.

«FURTWÄGLER, WILHELM: LEGADO». HAYDN: **Sinfonía 88**. MOZART: **Sinfonía 39**. BEETHOVEN: **Sinfonía 5**. **Obertura Egmont**. SCHUBERT: **Sinfonías 8 y 9**. SCHUMANN: **Sinfonía 4**. BRAHMS: **Sinfonía 1**. BRUCKNER: **Sinfonía 7**. WAGNER: **Preludio de Los Maestros Cantores. Encantos del Viernes Santo, de Parsifal**. R. STRAUSS: **Don Juan. Till Eulenspiegel**. FURTWÄGLER: **Sinfonía 2**. «Conversaciones con Furtwängler». Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Furtwängler. Deutsche Grammophon, 2721202, diez LP. Precio especial: 4.500 ptas. (Edición especial limitada y numerada.)

«PERLAS DEL BARROCO», **Obras** de BACH, COUPERIN, MARAIS, PACHELBEL, TELEMANN y VIVALDI. Orquesta Pro Arte de Munich. Director, K. Redel. Hispavox, S 60203. 600 ptas.

«SHOWCASE». MENDELSSOHN: **Obertura y Scherzo de El Sueño de una Noche de Verano**. ROSSINI: **Obertura de La Escala de seda**. VERDI: **Obertura de Las Vísperas Sicilianas**. WEBER: **Obertura de Oberon**. Orquesta Filarmónica de Israel. Director, Z. Mehta. Decca, SXL 6843.

«LOS 12 VIOLONCELISTAS DE LA FILARMÓNICA DE BERLÍN». **Obras** de EDER, HANDY, LENNON, VILLA-LOBOS y XENAKIS. Telefunken, 6.42339.

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE MUSICOLOGIA

DANZAS CANTADAS DEL RENACIMIENTO ESPAÑOL

Autor: Juan José Rey.

Número de páginas: 104.

Precio: 250 ptas.

CATALOGO DEL ARCHIVO DE MUSICA DE LA CATEDRAL DE AVILA

Autor: José López Calo.

Número de páginas: 308.

Precio: 500 ptas.

REVISTA DE MUSICOLOGIA

Volumen I, 1978, números 1 y 2.

Número de páginas: 264.

Precio: 700 ptas.

Se remiten contra reembolso de su importe, más 50 pesetas de gastos de envío.

Pedidos: RITMO

Virgen de Aránzazu, 21 (edificio Falla).

Teléfono 734 69 37.

MADRID - 34.

CRITICA DISCOGRAFICA

ORQUESTAL

BEETHOVEN: Sinfonía número 7, en La mayor, op. 92. Obertura de «Egmont». Orquesta Filarmónica de Londres, Bernard Haitink. Philips 65 00 987. Precio: 600 ptas.

Interpretación: 6,5.
Sonido: 9.

Pocos ciclos Beethoven fueron tan esperados como el de Bernard Haitink. Aparecido en 1976, poco después del de Solti, también muy esperado, acompañó a este último al limbo de la indiferencia. Un nivel de ejecución elevado, una magnífica toma de sonido, un evidente «saber hacer» con la forma sinfónica no bastaron, en el caso de Haitink, para sacar su ciclo de una «aurea mediocritas» poco confortable para un maestro del prestigio del holandés. La filial hispana de Philips, quizá con el criterio (bastante loable) de no saturar aún más un mercado cargado de **Sinfonías** de Beethoven, no ha editado entre nosotros el álbum, y ha optado por la publicación de algunas versiones sueltas. En marzo del 78 (Cfr. RITMO, número 479), Fernando Gil Olalla comentó la interpretación de la **Heiroca** (Philips, 65 00 986), y los conceptos vertidos entonces por F. G. O. son válidamente trasladables a la **Séptima** ahora juzgada.

«Su obsesión por el equilibrio, claridad y refinamiento orquestal —cualidades siempre estimables— le resta espontaneidad, ímpetu y un mayor caudal de aportaciones personales a la interpretación, rozando ésta los límites de lo aséptico.» Así se expresaba F. G. O., y puedo suscribir exactamente las mismas palabras para definir la **Sinfonía en La mayor** ahora presentada. Quizá deba añadir que Haitink recoge todos los «tics» tradicionales a la hora de interpretar esta música archiconocida, y en algún momento incluso los amplía y magnifica. Así, por ejemplo, la detención súbita del «tempo» al llegar al «Trío» del «Scherzo», ignorando las acentuaciones del propio Beethoven, que pide que los tiempos de «Scherzo» y «Trío» sean paralelos: Haitink agranda este «ritenuto» de forma desmedida, grandilocuente, convirtiendo la secuencia en un alarde de prosopopeya victoriana, comprensible y hasta plausible en Elgar o Vaughan Williams, pero ridículo y casi hilarante en Beethoven.

En la misma línea podría señalarse el muy amplio «tempo» escogido para el «Allegretto», muy alejado del metrónomo pedido por Beethoven, que no es excesivamente rápido. Claro que aquí Haitink puede apoyarse en los ejemplos de grandes beethovenianos, como Klemperer o Furtwängler, para justificar su «tempo», pero me temo que la comparación no pasaría de ahí. Por ende, y esto es mucho más serio, la acentuación del dactilo o pie base del movimiento no siempre es exacta, cayendo a veces el impulso en la parte débil del compás.

En general, y ya sin recurrir a análisis pormenorizados, falta magia, intención, grandeza, interiorización, «Innigkeit», todas

aquellas cualidades que separan lo extraordinario de lo sencillamente bueno. Haitink hace una buena **Séptima**, nada más. ¿Es que es poco? No, si el titular del Concertgebouw fuera un debutante o un músico poco conocido; sí, cuando se trata de una de las grandes figuras actuales de la dirección de orquesta.

La **Obertura de «Egmont»** no altera la tónica del disco. Por citar una versión reciente, vecina en crítica, la de Jochum con la London Symphony para EMI resulta infinitamente más atrayente y estimulante. El Conde Egmont de Haitink jamás habría sido el héroe de San Quintín; en todo caso, un espectador interesado.

El sonido es excelente, en un prensado ejemplarmente silencioso de Fonogram. El texto de contraportada, de Hans Christoph Worbs, ha sido vertido al español con la inefable imaginación de que suelen hacer gala los traductores: «Su limitada calma inicial va rindiéndose de forma gradual hacia un modo más apasionado», o «partiendo de la forma usual, la parte principal del «scherzo» aparece «tres veces» (¿No sería «alejándose» o «separándose», en vez de partiendo?), o también «Los bosquejos del primer tema correspondientes al segundo movimiento» y «Sus temas, los suaves y ligeros motivos del **stacatto** con un salto más arriba de una tercera». En la biografía de Bernard Haitink se dice que fue nombrado director titular del Concertgebouw en 1957, para añadir a continuación que «tuvo compromisos posteriores con esta Orquesta en calidad de invitado». Con todo, no se llega al hito marcado por aquella otra carpeta de Philips en la que se indicaba que «Bernard Haitink es miembro de pleno derecho de la Asociación Internacional de Pintores» (**sic**), traducción (!) apasionante de «wurde Haitink zum Mahler Gesellschaft...».

Conclusión: Klemperer, Szell, Fricsay, Kleiber Sr., Stokowski... Otra vez será, don Bernardo.—**J. L. P. A.**

BRUCKNER: Sinfonía número 6, en La mayor. Orquesta Sinfónica de la Radio de Colonia. Director, Günter Wand. Deutsche Harmonia Mundi-EMI, 065-099.672. Precio: 625 pesetas.

Interpretación: 8,5.
Sonido: 8.

Obra infrecuentemente programada existen de ella, dentro del campo discográfico, magníficas versiones, que ya han sido comentadas desde estas mismas páginas en diversas ocasiones (Eugen Jochum y Bernard Haitink, dentro de sus dos ciclos respectivos dedicados a la integral sinfónica del compositor austríaco); en edición suelta, esta magnífica interpretación de Günter Wand se viene a sumar a las dos que actualmente podía encontrar el aficionado español en nuestro mercado del disco, debidas a Denis Zsoltay (Movieplay) y Horst Stein (Decca). Lamentablemente, la que, para mí, es versión de referencia de esta **Sinfonía**, esto es, la de Otto Klemperer con la New Philharmonia (EMI), no se encuentra publicada en nuestro país. Para

que el cómputo de registros sea completo, se anuncia una próxima publicación de la **Sexta** bruckneriana debida a Daniel Barenboim con la Sinfónica de Chicago (DG), y, finalmente, la por muchos motivos inaceptable, discutible y superficial versión del recientemente fallecido William Steinberg con la Sinfónica de Boston (RCA).

El nombre de Günter Wand siempre lo había asociado a la interpretación de la música de nuestro siglo, y, para ser sincero, jamás hubiera asociado su labor con la gran tradición romántica. Evidentemente, estaba confundido, pues su lectura de la **Sexta** de Bruckner puede colocarse perfectamente al lado (¿por encima?) de las de Jochum y Haitink, pudiéndose comparar el talante directorial del maestro alemán con el de otro enorme intérprete tanto de la tradición como de las composiciones más vanguardistas, Hermann Scherchen. El mismo Wand explica su encuentro con la música de Bruckner: «Tuve que invertir mucho tiempo no sólo en comprender las grandiosas estructuras en forma de arco presentes en la arquitectura de las obras de Bruckner, sino también en asimilarlas a mis capacidades como intérprete». Su lectura está enfocada a raíz de una cuidada preparación y un estudio en profundidad del «Urtext» (partitura original). El Bruckner de Wand no es ni enfático ni solemne; el «pathos» de la música bruckneriana lo encuentra Wand a partir de la natural y serena religiosidad que emana de los pentagramas mismos, pero no con la fría austeridad de un Jochum, sino con la humanidad y sencillez propias de la integridad musical y honestidad artística que caracterizan los trabajos de este gran director (creo que es éste el primer disco de Günter Wand que se publica en España; confiamos en que aparezcan en un futuro no muy lejano sus versiones de las sinfonías **Cuarta** y **Quinta**, también de Bruckner). El disco posee buen sonido; notas de contracarpeta, insuficientes.

Conclusión: Por el momento, y dentro del panorama discográfico español, la versión de Wand es la primera alternativa.—**E. P. A.**

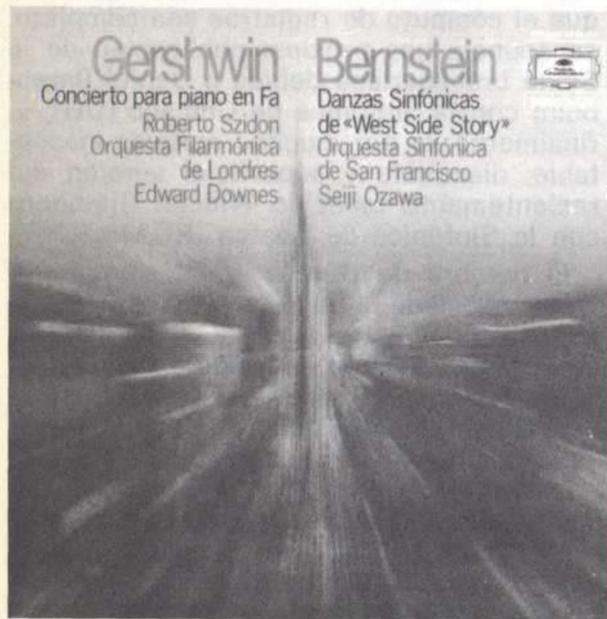
R GERSHWIN: **Concierto para piano, en Fa.** Roberto Szidon, piano; Filarmónica de Londres; Edward Downes, director.

E BERNSTEIN: **Danzas sinfónicas de «West Side Story».** Sinfónica de San Francisco; Seiji Ozawa, director. DGG Privilege, 2535210. 350 ptas.

Interpretación: 9,5.
Sonido: 9,5.

Extrapolando este disco de dos anteriores sendas obras cuya conjunción es, por lo menos, curiosa. La simetría entre ambas se convierte en un reto para el crítico, que encuentra en ella un pretexto para, de nuevo, superar el compromiso profesional de no decir nada.

Solución fácil, y muy visitada en nuestro país, es la que, barbarizando, llamaríamos «etno-geográfica». Ambos autores son norteamericanos, ambos de raza ju-



día, contradicción resuelta, y aquí paz y después gloria. No me extrañaría que esta argumentación hubiera inspirado la edición del disco.

Hay alternativas más preciosistas. Gershwin, ingenuo o hijo de otros tiempos, no quiso elevar de categoría aquello de lo cual era maestro, la canción, el entrañable **evergreen** norteamericano. Así, mientras Hyde Gershwin escribía para la escena, y no para la de Bess y Porgy, sino para la de Adele y Fred Astaire, Jekyll Gershwin se hacía una carrera de autor como es debido, creaba un **corpus** musical respetable y, de paso, dignificaba el «jazz». Manos a la obra, le salieron rapsodias, «ballets» de pretensiones sinfónicas y hasta una ópera. También le salió este **Concierto**.

Fácil es diagnosticarlo señalando tres o cuatro irregularidades nimias que desmascararían al advenedizo; un análisis técnico desapasionado, sin embargo, acaba convirtiéndose en reivindicación de un compositor que, en conjunto, da la talla. Lo uno y lo otro, y acaso más lo segundo, me parecen tarea de mártires de la objetividad crítica, o simplemente de sordos, porque no veo qué oyente puede resistirse a esta brillante sucesión de melodías ingeniosas, las cuales casi es de lamentar que tengan que articularse en una construcción formal predeterminada, como es de lamentar que las maravillosas canciones de **Porgy and Bess** tengan que rebajarse a servir a **Porgy and Bess**, una ópera. ¡Si para eso no hacía falta tanto!

Del otro lado —nunca mejor dicho— nos aparece Leonard Bernstein. Y aquí, por el camino inverso, llegamos a la misma conclusión. El niño mimado de la afición sinfónica norteamericana, el genio creador de obras sacras monumentales y sinfonías «con mensaje», nunca escribió mejor que cuando lo hizo para que bailaran los golfos de una opereta. Dicen que el «jazz» ha de enorgullecerse de que Stravinsky se fijara en él; mejor hay que decir que Stravinsky se debe enorgullecer de que un mambo nos lo recuerde. Al diablo la seriedad, la misma seriedad de **West Side Story** como transposición miserabilista de Romeo y Julieta: esta música es lo mejor de Leonard Bernstein, y todos lo sabíamos y nos avergonzábamos de saberlo hasta que vino Ozawa a darnos

una coartada con la dorada carátula de Deutsche Grammophon.

¿La interpretación? Del **Concierto** hay bastantes versiones en el mercado, y Privilege es una serie barata: baste decir, entonces, que Szidon y Downes han salvado al disco de ir a «las cenas». En cuanto al Bernstein de Ozawa, es un clásico, para sorpresa del propio don Leonardo, que toca sus danzas mucho peor.

Conclusión: Adorno criticó al **evergreen** norteamericano por tener siempre el mismo número de compases; se cargaba así al soneto por tener catorce versos. Por lo demás, los **evergreens** no son sólo canciones: también hay conciertos y danzas sinfónicas. Ahora que casi es una pena. **J. R. R.**

POULENC: «Gloria»; Concierto para piano en Do sostenido menor. Norma Burrows, soprano; Coros de la O.S.C.B.; Cristina Ortiz, piano; Sinfónica de la Ciudad de Birmingham; Louis Frémaux, director. EMI, 065-006264 Q. Precio: 630 pesetas.

Interpretación: 7.

Sonido: 9,5.

Interés de las obras: Grande por lo que respecta al «Concierto».

No entiendo cómo un compositor tan «agradecido» como Francis Poulenc no es interpretado más frecuentemente. Recuerdo una versión del **Gloria** que CBS, por una de esas coincidencias tan pintorescas como frecuentes en nuestro mercado, ha presentado hace nada entre nosotros. Iba el **Gloria** emparejado con la **Sinfonía de los salmos**, y mientras la muy celebrada pieza stravinskiana daba la impresión de que no salía del todo bien, porque no le podía salir así a nadie, la composición de Poulenc maravillaba, parecía un auténtico descubrimiento..., de lo lucida que le quedaba al intérprete en cuestión —era Bernstein—.

Poulenc, el más ligero de los descendientes espirituales de Satie, es un mú-

sico aparentemente fácil, fluido y como superficial. Esto no entiendo que sea un defecto por sí mismo, y, desde luego, en Poulenc no lo es; pero es que, además, hay veces en que la ligereza, la facilidad, la fluidez son una declaración de principios. No hay que acudir a la imagen de un dios bifronte para justificarlo, como hacen las notas de contraportada, cautelosas, aparte de pintorescamente traducidas. De acuerdo, Poulenc también lo hizo, pero ojalá fuera sólo para ahuyentar a los pesados.

No veo una personalidad diferente tras las dos composiciones que presenta este disco. Incluso reprocho a los intérpretes comunes el que hayan adoptado una actitud distinta en cada caso, cuando la única diferenciación exigible es la impuesta por las características peculiares de dos tipos de composición musical alejados entre sí. Y el que quiera puede ver más, pero le recuerdo el sabio adagio que dice «Entia non sunt multiplicanda sive neccesitate».

Celebro en ambas obras, precisamente, el poder inventivo que ahorra laboriosidad a sus resultados; me congratula que en un universo estético que escatima la novedad exista o haya existido quien la derroche. Es admirable la manera con que las partituras parecen cobrar vida, y sobre todo, alborozarse con ello; cómo las criaturas surgidas de la inspiración saludan, por fin, a las de su mismo linaje, como en ese brotar de una melodía tradicional —cuyo autor tiene nombre y apellidos—, en el último movimiento del **Concierto**. Con decir que me alegra que el autor del comentario de contraportada haya confundido el título de dicha melodía, de puro conocida que es...

Sólo me fastidia el ademán de dignidad que los intérpretes, salvo la Ortiz —que se comporta como un Poulenc redivivo—, adoptan incluso cuando quieren ponerse frívolos, como si dijeran: «Este chico...». Por lo demás, encuentro incomparable la única interpretación que —lo reconozco honestamente— podría comparar, que es la del **Gloria**. Judith Blegen, en la versión de Bernstein, cantaba como los ángeles, mientras que en ésta la Burrows canta como una señora que canta bien.

Conclusión: De momento, esto sirve, pero Dios quiera que tengamos pronto la coincidencia correspondiente al **Concierto de piano**.—**J. R. R.**



R R. MAHLER: **Sinfonía número 2, «Resurrección»**. Brigitte Fassbaender, Margaret Price. Orquesta y Coros de la Sinfónica de Londres. Leopoldo Stokowski. RCA, RL-00852 (2). (Album de dos discos.)

Interpretación: 9.

Sonido: 8,5.

¿Mahler resucitado? Puede que sí, dada la excelencia de esta interpretación, casada con una grabación de grandes valores. Creo que se trata de la primera grabación de una sinfonía de Mahler dirigida por Stokowski, quien acometió esta empresa rebasados ya los noventa años. La



grabación fue realizada, en Londres, entre julio-agosto de 1974. Esta **Segunda** mahleriana debió ser especialidad del maestro, pues se cuenta que en un concierto de los Proms londinenses se vio obligado a interpretar como «propina» toda la parte final de la **Sinfonía**, que, indudablemente, constituye lo mejor del álbum que comentamos.

Con veintitrés minutos y nueve segundos de duración, el primer movimiento resulta casi tan largo como en la versión de Bernstein; forma de hacer lenta y pausada, y con el sentido del drama presente, frase a frase. El final del movimiento está dicho de una forma soberbia y como prediciendo la pausa que recomendaba el mismo Mahler antes de iniciar el «Andante moderato». Si el primer tiempo está expresado con mayor lentitud de lo que habitualmente conocemos, el tercero, en cambio, es el más rápido que conozco; pero aquí la excepcional dinámica, privilegio exclusivo de grandes maestros, está finamente controlada, obteniendo el óptimo de los grandes recursos de la Sinfónica de Londres.

En «Urlicht», la intervención de Brigitte Fassbaender es menos susurrante de lo apetecido; es, quizás, el punto menos feliz de esta gran versión, que alcanza un climax memorable en el movimiento final, que se incorpora, a mi juicio, a lo mejor de lo mejor que se ha hecho de Mahler en discos. La voz de Margaret Price emerge gloriosamente de la masa coral, y no puede haber duda alguna de que en esta grabación el maestro Leopoldo Stokowski puso lo mejor de su rate, y nos legó un mensaje mahleriano de primer orden, que se sitúa en la cúspide junto con las versiones de Bruno Walter y Leonard Bernstein (versión de la Sinfónica de Londres).

La grabación, realizada en Walthamstow Town Hall, en el verano de 1974, como dijimos antes, es de gran mérito, dada la complejidad y dificultad para recoger en disco dignamente una obra de estas características. La situación de los planos orquestales está expresada con una gran claridad, sin la más mínima exageración. El prensado del disco es magnífico; en la copia que ha llegado a mi poder ni un solo «click» altera el discurso de la música a lo largo de las cuatro caras del álbum.

En resumen, álbum de recomendación absoluta.—**A. O. B.**

R

TCHAIKOVSKY: «Suite» número 3, op. 55. Orquesta Filarmónica de Viena. Lorin Maazel, director. DECCA, SXL 6857.

Precio: 540 pesetas.

Interpretación: 9.
Sonido: 8.

Frente a la casi escandalosa frecuencia con que las sinfonías de Tchaikovsky nos llegan en grabaciones discográficas, muchas de sus otras parcelas están escasas o mal representadas en nuestros catálogos. De ahí el interés que supone la aparición de esta **Tercera «Suite»**, una obra de no poco interés, en la que encontramos algunas de las más personales virtudes de Tchaikovsky: el dominio rítmico, la sutileza de la orquestación, la subida inspiración melódica... Si al interés de la partitura unimos el acierto interpretativo que supone la presente grabación, nada tiene de extraño el que la recomendemos abiertamente. El peculiar mundo tchaikovskyniano, con sus contradicciones y sus desequilibrios, no aparece en sus «suites», en general, ni en la **Tercera**, en particular; en este sentido, la obra que comentamos es menos representativa que, pongamos por caso, **Manfredo** o la **Patética**; pero es evidente que todo un apartado importante de ese mundo —el más leve, el más amable, el más mozartiano, pero en modo alguno el más superficial— está contenido en esta **Suite**; no crean, sin embargo, los que la desconozcan que se trata de una obra fácil, pegadiza y de «aperitivo»; no. La **Tercera «Suite»** requiere varias audiciones para poder llegar a captar la perfección y el derroche imaginativo que supone el último tiempo, o el melancólico equilibrio de su hermoso vals, o la delicadeza de tantos y tantos momentos de su textura armónica. De cualquier modo, la experiencia es útil para ir destruyendo poco a poco esa imagen tópica del Tchaikovsky facilón y populachero, destinado —como señaló algún conocido crítico con harto desprecio— a la muchedumbre. Esperemos que nuestras orquestas se decidan algún día a ofrecerla en sus programas. El olvido es absolutamente injusto.

La interpretación hace resaltar las virtudes de la partitura a lo largo de su curso. «Tempi» muy justos, precioso sonido, gracia, elegancia, refinamiento... Maazel ha logrado una de las más redondas, sensibles y adecuadas plasmaciones que le recuerdo —acaso la mejor—, y la Filarmónica de Viena —que no siempre hace honor a su fama— está en esta ocasión realmente espléndida, con una cuerda de aterciopelado sonido, un metal de gran nobleza, una madera finísima y una percusión poderosa, pero nunca gritona. En suma, una gran interpretación.

El sonido es muy claro y con amplio relieve, aunque mi ejemplar presentaba en ocasiones algún ruido de fondo. De cualquier modo, superior a los registros habituales.

Conclusión: Disco extraordinariamente recomendable tanto por la obra como por la interpretación. Uno de los mejores del año.—**M. C.**

E

TSCHAIKOVSKY: Capricho italiano. Marcha eslava. «Suite» Cascanueces. Orquesta de la Radiodifusión de Baviera. Leopold Ludwig. La Voz de su Amo (Serie Acorde), C 037-029 045. Precio: 350 pesetas.

Precio: 350 pesetas.

Interpretación: 7.
Grabación: 7.

Interés de la edición: Aceptable, dada su inclusión en serie económica y con una labor de grabación muy satisfactoria.

Obras manidísimas, editadas con gran profusión de versiones desde los comienzos del microsuro. El disco es un verdadero prototipo del clásico «puzzle» tschaikowskyano. Las versiones del maestro Ludwig son interesantes y nada almidaradas. Lo mejor del disco quizás sea la **Marcha eslava**. El **Capricho italiano** está interpretado muy «a la alemana», con tiempos más lentos de lo que es usual; particularmente feliz el sonido que obtiene de la cuerda. En **Cascanueces**, Ludwig nada nuevo aporta, pero la versión, en conjunto, es buena, aunque bajo un prisma, como en **Capricho**, netamente germánico.

La grabación es muy natural, se oye todo perfectamente sin la menor exageración ni efectismos. Esta es, en mi opinión, una calidad generalizada de todos los discos de la serie «Acorde» que conozco.—**A.O.B.**

E

TSCHAIKOVSKY: Concierto para piano número 1. Marta Argerich. Royal Philharmonic Orchestra. Charles Dutoit. DG. Privilege, 23 35 295. Precio especial de lanzamiento: 225 pesetas.

Precio especial de lanzamiento: 225 pesetas.

Interpretación: 7,5.
Grabación: 6,5.

Interés de la edición: Escaso.

He aquí una buena versión del ultrafamoso **Primer concierto** de Tschaikowsky, aunque, ciertamente, no llamada a desplazar versiones de referencia, como la de Richter-Mravinski, pongamos por ejemplo. La versión es una muestra de sumisión absoluta de la orquesta al solista; con ello queda ya hecho suficiente elogio del trabajo desplegado por Charles Dutoit. En esta grabación ha «mandado», pues, Marta Argerich, cuyo conocimiento e identificación con la obra quedan bien puestos de relieve.

La grabación es clara y sin «efectos especiales», a los que la obra se presta mucho. Desde el punto de vista tímbrico, el registro queda un poco «metalizado».—**A. O. B.**

WAGNER: «Oberturas»: El holandés errante; Tannhäuser; Los maestros cantores de Nuremberg; Tristán e Isolda: «Preludio y muerte de amor». Orquesta Sinfónica de Chicago. Sir Geog Solti, director. Decca, SXL 6856. Precio: 600 ptas.

Interpretación: Tristán, 9; Holandés, Tannhäuser, 8; Maestros, 7.
Sonido: 8.

Ya he explicado en otras ocasiones por qué no encuentro hoy justificada la constante grabación de oberturas y preludios wagnerianos. La última edición de POLCAR recoge veinticinco registros: demasiados para mercado tan raquítico como el nuestro, y a la vez muy pocos si se tiene en cuenta que sólo cuatro o cinco de ellos merecen la pena.

Sin embargo, el nuevo sumando de Solti ha de ser bienvenido, por varias razones. El director húngaro, tan ligado discográficamente a la «opera omnia» de Wagner, sólo había realizado hasta ahora un disco de oberturas, hará ya cuatro lustros (Decca, SET 227, aún en nuestro catálogo). Por otra parte, que yo sepa, no había grabado la obertura de *Tannhäuser* en su forma original. En fin, el nuevo disco pasa al primer puesto entre los disponibles, sobre todo por la atractiva versión del «Preludio y muerte» de *Tristán*, bello anticipo de los caminos que hoy transitaría Sir Georg si volviera a grabar la ópera completa.

El joven Solti, que grabó *Tristán* y *El oro del Rin* a finales de los cincuenta, pudo pasar por wagneriano «renovador», cuando, en realidad, era un director con vagas —y toscas— ideas sobre el particular. Con los años, Sir Georg ha llegado a merecer la ambigua calificación de wagneriano «tradicional», pues al ceder paso sus violentas audacias paleolíticas a un sentido claro y coherente del «tempo», de la estructura y la articulación, no han faltado voces levemente reprobatorias. Los recientes «fiascos» con *Holandés* y *Meistersinger* no pueden ocultar el buen quehacer wagneriano de Solti: sin cantantes, hay que llamarse Furtwängler para salvar al barco del naufragio. Ahí están las excelentes versiones completas de *Tannhäuser* y *Parsifal* —y de *El ocaso de los dioses*, en otro terreno— para atestiguar la evolución positiva.

No obstante, ocurre que la acentuación vigorosa de Solti, su reciedumbre dinámica, parece cerrarle a veces el acceso a las sutilezas que requieren alguna renuncia. Así, Solti casi siempre hace en exceso honor al segundo plato, y es sabido que en Wagner conviene reservarse un poco para los licores y el postre.

Las cuatro piezas aquí recogidas proponen lenguajes bien diferenciados: cuatro caminos para cuatro inspiraciones. Buen mérito del disco. Luego hay que advertir que el abuso en la contundencia resta gracia y espíritu a la obertura de *Maestros cantores* (la versión para la grabación completa con la Filarmónica de Viena posee mejor educación), mientras en *Tannhäuser* y *Holandés* casi todo está bien ordenado y en su sitio. Mas es en la selección de *Tristán* donde Solti traspasa la frontera que separa al oficio del arte: discurso claro, contenido, delicadamente graduado hacia la culminación del «Preludio». Y en la cresta de la ola, «squillante», algo que casi siempre se oye confuso: el tema del «deseo» —el inicial de la obra— que sobrenada en las trompas a los poderosos trombones. Excelente, Sir Georg, excelente.

Conclusión: He aquí a Solti devenido en «baluarte» del Wagner «tradicional». ¡Qué

milagros! ¿Será llamado a Bayreuth en 1982-83 como «Sir Georg el Restaurador»? De momento deseemos que encuentre cantantes para el nuevo *Tristán*, ya que no se merece otro fracaso.—A. F. M.

CAMARA

BOLLING: «Suite» para violín y piano de «jazz». Pinchas Zukerman, violín y viola; Bolling, piano. CBS, 73844. 600 ptas.

Sonido: 7.

Interpretación: ver texto.

Me temo que Claude Bolling no ha visitado muchas veces las páginas de RITMO, así que haré cuanto esté en mi mano por presentárselo a ustedes. Nació, en Cannes, el 10 de abril de 1930; su signo es, por tanto, el de Aries, y no es que uno crea especialmente en el Zodíaco, pero, al menos, con todo eso de las estrellas, es más poético que lo de Freud, que a lo mejor luego resulta que también es mentira.

El «jazz» tiene en Austria, Francia y los países escandinavos sus provincias europeas más destacadas, y Bolling es el típico ejemplar de *jazzman* de una de ellas. Su formación es clásica: armonía, contrapunto y todo eso. Su gusto por los estilos tradicionales revela no tanto esa formación como una iniciación en el «jazz» a través de los discos. Como pianista, ganó pronta fama en el Festival de Marigny. A los veintiséis años tuvo su primera orquesta, sólo para grabaciones; más tarde dirigía una agrupación de cierto renombre, The Show Biz Band, y también un grupo vocal, Les Parisiennes. Fortaleció su estilo conservador gracias a las visitas a Francia de los *jazzmen* de vieja escuela, a los que solía acompañar al piano. Como solista recuerda —me recuerda— a Nat «King» Cole: es más fácil escuchar en él a Teddy Wilson y Earl Hines —su ídolo de juventud— que a Bud Powell o Thelonious Monk.

Puede que le hayamos entrevistado en la televisión, en esos musicales de inter-



cambio que nos sorprenden en la pantalla doméstica en ocasiones especiales, o bien, simplemente, por necesidades de ajuste. Allí estaría, supongo, detrás de los Aznavour, Trenet, Mireille Mathieu, Sacha Distel y todos los demás. Dirigió también la orquesta para Liza Minnelli y se encargó de toda la parte musical de un *show* de Jerry Lewis. Es autor de una comedia musical, *Monsieur Pompadour*, así como de infinidad de partituras para la televisión y el cine. Hasta hace algunos años era su trabajo para este último medio, el cine, el que le había hecho más conocido internacionalmente, sobre todo gracias a su música para *Borsalino*, factor sobresaliente en una película que quizá mereció en su momento que los críticos, por unos instantes, se aparearan de trascendencias.

Se diferencia de su compatriota Jacques Loussier en que ha sido su actividad como compositor, y no la de intérprete, la que le ha ido aproximando al mundo de la música clásica. Su tema principal para *California «suite»* es una fuga; una fuga con la elegancia y el deje irónico que convenían al filme, pero una fuga con todas las de la ley. La razón principal de su renombre en Estados Unidos es un disco, la «Suite» para flauta y piano de «jazz», que grabó, en el 75, con Rampal.

Esta segunda *Suite*, ahora con violín y con Zukerman, es claramente una secuela del éxito de la primera. A nosotros nos llega antes por cuestiones de *copyright*, creo, y no caeré en el error de denunciarla por esa anomalía, porque peor hubiera sido que no tuviéramos ni una cosa ni la otra, que ese riesgo corríamos tal y como está el mercado aquí.

La *Suite* es agradable en su variedad, y Zukerman y Bolling tocan muy bien; les acompañan Max Hediguer y Marcel Sabiani, al bajo y la batería. La entidad que tenga la obra como tal depende de la actitud del oyente hacia estas cosas. Muy señores suyos serán quienes se erijan en jueces y premien unos lo que otros, por las mismas razones, van a castigar. El campo de la música es hoy de una apertura sin límites, pero se siguen exigiendo *pedigrees* de ortodoxia.

Valor experimental, creo que la *Suite* tiene poco. Formalmente, es incluso arcaica, tiende a la sucesión de danzas más que a la descripción por entregas. En cuanto al «jazz» que nos ofrecen Zukerman, Bolling y sus acompañantes, cae dentro de lo que se llama «corriente principal», tiende al clasicismo por exigencias del título y está a años luz de lo que puedan hacer un Leroy Jenkins o un Cecil Taylor. En resumidas cuentas, el hecho cierto es que hay un señor que se llama Claude Bolling, al que le da la gana de hacer cosas y se divierte y gana dinero haciéndolas, por lo cual no es de extrañar que repita la suerte.

Donde domina el «jazz», la interpretación es la obra. El juicio que les merezca una será el que otorguen a la otra; por eso no me he atrevido a dar calificación numérica en el encabezamiento. De cero a diez, todas valen igual.—J. R. R.

Dietmann

Modelo STUDIO
Medidas 108 x 142 x 55 cms



Fabricación artesana



Perfecta afinación



Control de calidad



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

MUSICA BARROCA ESPAÑOLA. M. Figueras, soprano; J. Savall, viola «da gamba»; T. Joopman, cémbalo; J. Meer, violín; P. Ros, contrabajo. Telefunken, G. 42156. Precio: 540 pesetas.

Interpretación: 7.

Sonido: 8.

Interés de la grabación: Notable.

Dentro de la parca representación que en nuestros catálogos existe de la música española del siglo XVII, este disco viene no, por supuesto, a llenar el vacío, pero sí a ofrecernos, al menos, unas muestras del quehacer musical del por tantos motivos admirable siglo XVII hispánico, que en otras artes, singularmente en la literatura y la pintura, alcanzó algunas cimas absolutas de la cultura europea.

La grabación que comentamos ofrece diversas composiciones para voz con acompañamiento, y algunos ejemplos puramente instrumentales. Nombres tan olvidados como Mateo Romero, Bartolomé de Selma y Salaverde, Juan Hidalgo, Miguel Martí Valenciano y Juan de Navas nos ilustran sobre las posibilidades, e incluso sobre la proliferación de compositores en la España del Barroco. Si la indigencia, el provincialismo y la falta de sensibilidad histórica de la vida musical española no fuesen tan desoladoramente marcados, estas músicas y otras muchas que yacen olvidadas en archivos y bibliotecas de palacios y catedrales habrían visto la luz mucho tiempo ha. Pero el aficionado medio, el crítico medio, incluso, prefiere que se hable, se comente y se escriba, pongamos por caso, sobre las grabaciones piratas de su soprano o su director predilectos, aunque sean extranjeros y su labor profesional nada haya tenido que ver con nuestro país, a que se dediquen esfuerzos por sacar a la luz creadores desconocidos o injustamente relegados de nuestra historia musical.

Y, sin embargo, las **Canzonas** de Selma y Salaverde son de una belleza equiparable a las de Purcell, y las dos muestras —como también la corriente— que se nos brinda en el presente disco nos llevan a desear ampliar nuestro conocimiento de este singular compositor. Su línea musical es de extrema sobriedad y gran nobleza, y su expresividad no es nunca pobre ni superficial. La **Fantasia sobre el canto del caballero** nos ofrece una inventiva que muestra su dominio del arte de la variación. ¡Hermosa música!

Las partes vocales no son de tanto interés, acaso porque la interpretación de Montserrat Figueras —una voz de calidad no más que discreta— incurre luego de los dos primeros romances (anónimos) en cierta monotonía; su dicción, además, dista de lo perfecto, y muchas frases son ininteligibles. Afortunadamente, la actuación de los cuatro instrumentistas es muy superior, con una mención especial para el magnífico Jordi Savall, que posee un sonido cálido y hermoso y una línea de especialista de muy alto rango.

Dadas las circunstancias de este disco, los comentarios de la contraportada resultan insuficientes, pues nada se nos dice de los compositores, y faltan, además —cosa imperdonable—, los textos de los poemas.

El sonido es muy bueno, y el equilibrio voz-instrumentos está muy bien resuelto.

Conclusión: Descubrimiento de una parcela injustamente relegada de nuestra cultura musical por la que merece la pena adentrarse. Atención especial para Bartolomé de Selma.—«M. C.»

R

MUSICA PARA ROBIN HOOD Y SU REY. St. George's Canzona; John Sothcott, director. Hispavox-Enigma, 90.105. 595 ptas.

Interpretación: 8.

Sonido: 9.

Por lo que deja ver este disco, la tarea realizada por John Sothcott es muy similar a la que desarrolla entre nosotros Gregorio Paniagua con su grupo Atrium Musicae. Dos son las razones de esa semejanza.

En primer lugar, tanto Sothcott como Paniagua disponen la música antigua recopilada según un motivo central que la unifica, y en torno a ese motivo la articulan siguiendo una línea casi narrativa. Aquí Sothcott monta una especie de comedia musical, con escenas y cuadros, en donde «entran» composiciones de distintas épocas (del siglo XII al siglo XVII) y procedencias diferentes (desde temas del folklore hasta composiciones de Adam de la Halle, Blondel de Nesle y el mismísimo Ricardo Corazón de León); el propio Sothcott no desdeña introducir alguna composición suya. Todo ello nos viene a contar las aventuras de Robin Hood y sus luchas con Juan Sin Tierra, y lo cierto es que esa narración nos interesa y nos divierte.

En segundo lugar, Sothcott reconstruye las obras interpretadas sin por ello pretender dignificarlas. Quiere esto decir que se preocupa de restaurar las piezas folklóricas, pero para que sigan siendo folklóricas. Sin recurrir al anacronismo como método de afirmación de la actualidad del material recobrado, se ocupa, sin embargo, de que ese material no pierda en ningún momento su vitalidad. Así, ocurre que no es necesario juzgar, a fin de cuentas, la ortodoxia con que los temas se interpretan, o la preparación técnica de músicos y cantantes. La interpretación es desigual, pero no importa que lo sea y tal vez quede mejor así.—J. R. R.

CORAL-VOCAL

BRAHMS: **Lieder**. Christa Ludwig («mezosoprano»). Leonard Bernstein (piano). CBS, 76379. Precio: 600 pesetas. (**Zigeunerlieder**, op. 103. **Der Tod, das ist die kühle Nacht**, op. 96-1. **Immer leiser wird mein Schlummer**, op. 105-2. **Feldeinsamkeit**, op. 86-2. **Ständchen**, op. 106-1. **Liebestreu**, op. 3-1. **Mädchenlied**, op. 107-5. **Sapphische Ode**, op. 94-4. **Ruhe, Süßliebchen, im Schatten**, op. 33-9. **Die Mainacht**, op. 43-2. **Von ewiger Liebe**, op. 43-1.)

Interpretación: 6.

Sonido: 7.

En un disco dedicado a «lieder», sea cual sea su autor, es indispensable una traducción de los poemas muy cuidada y elaborada, con el fin de acercarse, en las condiciones impuestas por las limitaciones del idioma y en la medida de las posibilidades del traductor, a la esencia última de la composición literaria, y así poder acceder a la comprensión musical del «lied» de que se trate. Lamentablemente, en este disco de CBS ocurre todo lo contrario: la traducción de los textos literarios es una verdadera calamidad (realmente, de vergüenza ajena), y el posible futuro comprador de este disco puede descartar con toda tranquilidad el llegar a vislumbrar siquiera el mínimo atisbo de comprensión, caso de guiarse por los textos incluidos en el disco. Mi opinión al respecto es que ni un alumno de primer curso de alemán lo haría tan rematadamente mal. Para que no se me tache de exagerado, ahí van un par de ejemplos: «Wie bist du so trüb» (qué triste estás), se traduce por «cómo te invade el barro» (¿?), y «Lieb' ist süß, wenn bitter auch die Reu» (Si el amor es dulce, amargo es el remordimiento), por «El amor es dulce aun cuando el arrepentimiento es amargo» (¿?) (¿qué tiene que ver el remordimiento con el arrepentimiento dentro del poema?). En definitiva, y dejando aparte el respeto debido al comprador de discos, CBS española se está ganando una «sólida y justificada» fama de Empresa que no sabe muy bien por dónde van los tiros...

Para colmo, la interpretación de los **Lieder** brahmsianos es profundamente decepcionante. Ludwig y, sobre todo, Bernstein, ambos magníficos artistas, no se hallan en este recital a la altura acostumbrada. Bernstein efectúa un acompañamiento turbio y confuso, a la vez que innecesariamente grandilocuente en los **Zigeunerlieder**; en el resto es caprichoso y amanejado (por ejemplo, la desgarradora sección central del «lied» **Von ewiger Liebe** adquiere en manos de Bernstein las características de un tímido vals; **Wisst ihr** se interpreta con una suave cadencia, que convierte el espíritu original del «lied», ligeramente sentimental, en la quintaesencia de la sacarina; en **Der Tod, das ist die kühle Nacht**, el «rinforzando» señalado en la partitura se convierte con Bernstein en un estruendo espantoso. En estas circunstancias, Christa Ludwig no canta con naturalidad. En ocasiones modela una línea de canto reposada, aunque a menudo exagera notablemente el estado anímico y caiga en lo que habitualmente se denomina «cercar la nota», es decir, resbalar. En fin, si a usted, lector, le interesan estas geniales composiciones, personalmente le recomiendo las versiones (magistrales, si las comparamos con ésta) de Hans Hotter acompañado por Gerald Moore (Seraphim, no en España), o bien el integral de los **Lieder** de Brahms por Dietrich Fischer-Dieskau con Moore, Sawallisch y Barenboim (EMI; obvio es que el álbum en cuestión no se publicará nunca por estas latitudes).

Conclusión: Pase de largo...—E. P. A.

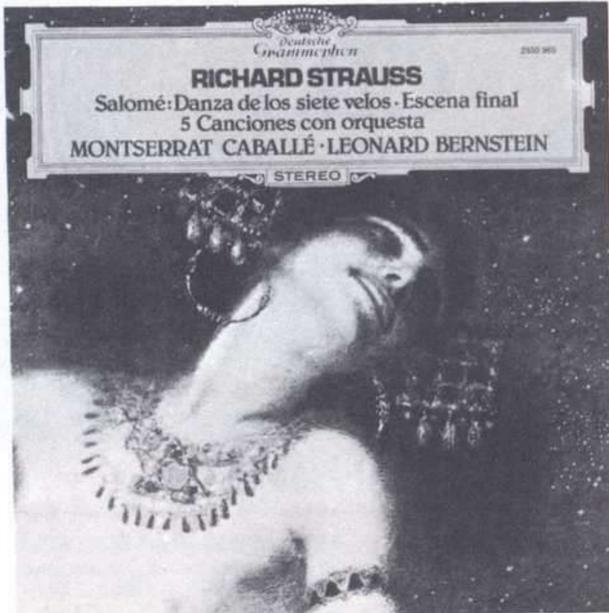
OPERA

STRAUSS: Salomé («Danza de los siete velos». «Escena final»). Cinco canciones. M. Caballé. Orquesta Nacional de Francia. L. Bernstein. DG, 2530963. Precio: 600 pesetas.

Interpretación: 7,5.
Sonido: 7.

En sus declaraciones a esta Revista (ver RITMO, junio de 1978), Montserrat Caballé hablaba de esta grabación, refiriéndose a las diferencias con su anterior interpretación de la ópera completa (RCA): «El (Bernstein) quería una "Salomé" brutal, y brutal se la he dado.» No es éste el momento de enjuiciar las muy diversas perspectivas con que el apasionante personaje creado por Strauss puede ser contemplado. No creo que haya «uno» y los demás no sirvan; en la elección puede jugar un factor tan decisivo como la realización. Y si, por ejemplo, a mi tan admirada Birgit Nilsson no se le puede pedir las sutilezas y matices que hace la Caballé en su integral (y que están en la partitura), ni a ésta el torrente sonoro de aquélla (que, aunque de forma no explícita, también está en la partitura), nos encontramos con uno de esos papeles que posiblemente nunca tengan una respuesta totalmente satisfactoria. La visión desgarrada de Bernstein me convence menos que la más refinada y sensual de Leinsdorf, y Caballé, que responde a las demandas del director, está, en efecto, más agria, desgarrada y con voz si bien más grande, menos bella que antaño. La «Salomé» de la Caballé en su edición completa es una de las grandes interpretaciones de toda la discografía de Richard Strauss, y recomiendo el álbum a todos los que se interesen por esta ópera. Pero esta escena final alcanza momentos de una intensidad dramática escalofriante. Toda esta última etapa de la gran cantante, perdida ya, como es lógico, una parte de su inigualable frescor, de la soberana belleza de su timbre y de facilidad en la zona aguda, tiene, sin embargo, momentos de una capacidad expresiva que pasa casi siempre inadvertida para los «fans» anti-Caballé. De igual modo que en su reciente y espléndida asunción de «Turandot», en esta «Salomé» el texto se ha profundizado y el valor de la palabra realzado en su verdadera importancia teatral. El que a mí me parezca mucho más atractiva una visión desde el lado de «adolescente perversa» que desde «mujer despechada» no merma el interés de esta plasmación. Bernstein ve más a «Salomé» como «Herodías», para quien la pasión por «Juan» no sería la de la primera vez, sino la de la novedad de mujer experimentada. En suma, una interpretación discutible, pero de evidente interés.

Los cinco **Lieder** con orquesta no son de lo mejor de Caballé, aunque no falten algunos momentos mágicos, y en **Wiegenlied** la voz tenga esa aterciopelada tersura, esa morbidez que han hecho la gloria de la soprano catalana. Tal vez aquí Bernstein, más apto para la brillantez, la excitación rítmica y la exuberancia que para



lo íntimo y lo refinado, no haya penetrado ni dejado penetrar en este particular mundo straussiano.

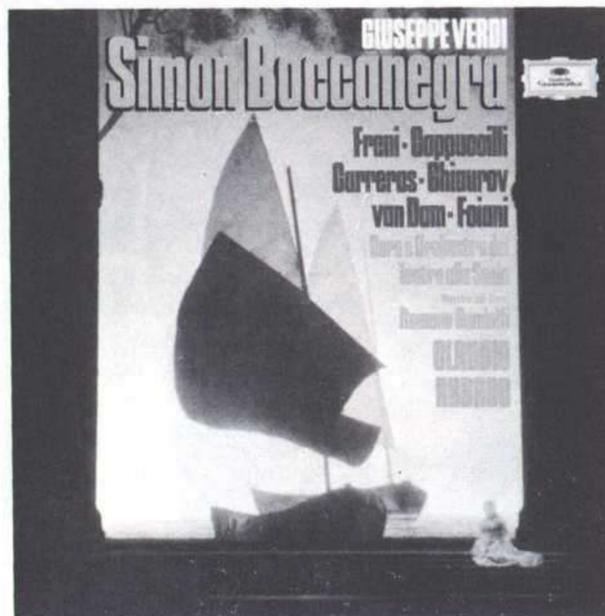
La Orquesta Nacional de Francia responde con entrega a las indicaciones de la batuta. El sonido es nítido, pero presenta, al menos mi ejemplar, cierto ruido de fondo. La carpeta incluye los textos en muy cuidada traducción de A. Carrascosa.

Conclusión: Una «Salomé» a discutir, partiendo de una realización de gran categoría.—«M. C.»

VERDI: Simon Boccanegra. Piero Cappuccilli, Nicolai Ghiaurov, Mirella Freni, José Carreras. Orquesta y Coros del Teatro de la Scala. Director, Claudio Abbado. DGG 2740169, álbum tres LP. Precio: 1.800 pesetas.

Interpretación: 9.
Sonido: 9.

Dentro de la oferta de la DGG aparece como uno de los álbumes más recomendables este **Simón**, con el que viene a reafirmarse la continuidad de la nueva colaboración entre dicho Teatro y la industria dis-



cográfica. Afortunadamente, vivimos una época de cuidadísima publicaciones operísticas: **Macbeth** (Abbado, Muti), **Fanciulla del West** (Metha), **Carmen** (Abbado), etcétera, en las que, ¡ya era hora!, el mérito principal radica en las direcciones. Algunas de estas versiones tienen, además, la indudable ventaja de una intensa preparación, proveniente de sus correspondientes representaciones escénicas; tal es el caso del **Macbeth** y la **Carmen** de Abbado, a las que ahora viene a sumarse este **Simón**. Por ello, aunque las grabaciones se efectúan en estudio, con sus innegables ventajas, por otro lado conservan una buena dosis de vida escénica.

El presente **Simón** es, indudablemente, una de las mejores publicaciones de los últimos tiempos, y en cualquier caso el más completo de los editados. La dirección de Abbado, atentísima tanto a los tintes dramáticos como a los líricos, se halla impregnada de gran intensidad, desde el matizado preludeo, con una redondez admirable en el registro grave de las cuerdas, hasta el patético final, pasando por las escenas cumbres de las manifestaciones populares. Santini y Gavazzeni quedan a enorme distancia, tanto en concepto como en soporte orquestal.

Cappuccilli ha mejorado notablemente su visión del personaje desde su anterior intervención para RCA. Las inseguridades y la falta de autoridad han quedado atrás. Si entonces no admitía comparación con Gobbi, a nuestro juicio, el **Simón** de referencia, ahora poco tiene que envidiarle, e incluso le supera en aspectos tales como belleza vocal y «flato». Ghiaurov demuestra su alta clase, aun cuando la voz se encuentre en decadencia, lo que, sin embargo, es aquí mucho menos patente que en «Zaccarias» de **Nabucco**. El registro agudo y el «vibrato» son las partes más afectadas. Sin poseer la cavernosidad vocal de Christoff ni su profunda caracterización, realiza un magnífico «Fiesco», a todas luces superior al de Raimondi. Mirella Freni dota de sentimiento a «María», siendo más segura que Victoria de los Angeles en los agudos y caracterizando mejor que Ricciarelli. José Carreras afronta uno de sus papeles más idóneos, con un resultado extraordinario, pues además de resultar el más adecuado «Gabriel» que recordamos, aporta uno de sus más cuidados registros vocales.

El sonido es francamente bueno, y la recomendabilidad de la publicación, total, porque no es ya la mejor versión de la ópera, sino una perfecta edición, que apaga las anteriores, quedando sólo el gratísimo recuerdo del antológico dúo Gobbi-Christoff.—G. A. R.

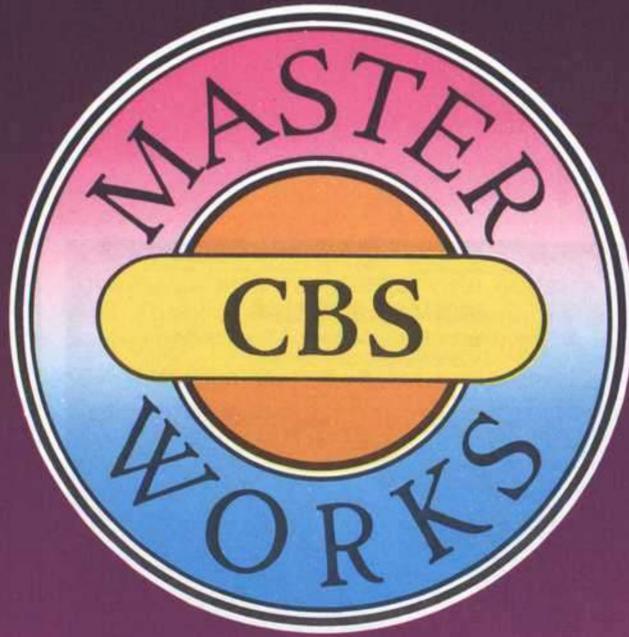
FE DE ERRATAS (CETRA)

Como fácilmente habrá captado el lector, en el pasado artículo de Roberto Andrade Malde se incluyeron, por error, las (R) de disco recomendado en las óperas **Nabucco** e **I due Foscari**, que, en realidad, sólo estaban señaladas con la (H) de «grabación histórica». Asimismo se omitieron las puntuaciones a las grabaciones de Mitropoulos de **Primera** y **Tercera** sinfonías de Mahler, en el trabajo de Enrique Pérez Adrián, que se facilitan a continuación: 9 (**Primera**) y 9,5 (**Tercera**).

OFERTA DE OTOÑO 1979

24 Septiembre 1979

26 Enero 1980



NOVEDADES

MOZART: DON GIOVANNI S 79321

Nueva versión de una vieja ópera, pero esta vez con película dirigida por **Joseph Losey**. Cantan **Teresa Berganza, Kiri Te Kanawa, Ruggero Raimondi, Edda Moser, Malcom King, Jose Van Dam**. Dirige el Coro y la Orquesta del Teatro Nacional de París, **Lorin Maazel**.

Precio Normal (Caja 3 LPs) : 1.875
Precio Oferta : 1.500

HANDEL: XERXES S 79325

Nueva grabación, con **Barbara Hendricks, Carolyn Watkinson, Ulrik Cold** y otros. Dirigido por el gran experto **Jean Claude Malgoire**, al frente de su grupo La Grande Ecurie et La Chambre du Roy.

Precio Normal (Caja 3 LPs) : 1.875
Precio Oferta : 1.500

NYIREGYHAZY: LISZT S 79219

El "descubrimiento" de un gran intérprete de Liszt que llevaba 50 años sin tocar en público. "Liszt reencarnado" para algunos.

Precio Normal (Album Doble) : 1.200
Precio Oferta : 960

RAVEL: LA OBRA SINFONICA COMPLETA S 79404

Por primera vez toda la obra sinfónica de Ravel, disponible en un sólo álbum. Dirigido por **Pierre Boulez**.

Precio Normal (Caja 4 LPs) : 2.425
Precio Oferta : 1.940

BACH: SUITES INGLESAS S 79208

Glenn Gould, uno de los máximos intérpretes de **Bach** al piano, nos brinda aquí las Suites Inglesas.

Precio Normal (Album Doble) : 1.200
Precio Oferta : 960

STRAVINSKY: BALLETS S 79315

Los tres grandes ballets de **Igor Stravinsky** en magistral interpretación de **Pierre Boulez** al frente de las orquestas de **Cleveland** y **Nueva York**.

Precio Normal (Caja 3 LPs) : 1.875
Precio Oferta : 1.500

MASSENET: CENDRILLON S 79323

Primera grabación de la Centicienta de **Massenet**, interpretada por **Frederica Von Stade; Julius Rudel** dirige la Orquesta Philharmonia.

Precio Normal (Caja 3 LPs) : 1.875
Precio Oferta : 1.500

FESTIVAL BENSON & HEDGES 1977 S 79316

Los puntos culminantes del festival, que se dedicó a **Schubert** y **Britten**. Muchos artistas conocidísimos, entre otros, **Sviatoslav Richter** y **Janet Baker**.

Precio Normal (Caja 3 LPs) : 1.875
Precio Oferta : 1.500

DE NUEVO EN OFERTA

PUCCINI: EDGAR O 79213

Primera grabación mundial, con **Renata Scotto, Carlo Bergonzi, y Eve Queler** al frente de la orquesta de la Ópera de Nueva York.

Precio Normal (Caja 2 LPs) : 1.300
Precio Oferta : 1.040

RUDOLF SERKIN EN CARNEGIE HALL S 79216

En ocasión de su 75 cumpleaños, el gran pianista **Rudolf Serkin** ofreció un concierto con obras de **Haydn, Mozart, Beethoven y Schubert**; este álbum recoge la histórica actuación en el Carnegie Hall.

Precio Normal (Album Doble) : 1.200
Precio Oferta : 960

PUCCINI: TRIPTICO S 79212

El tríptico de Puccini en las voces de **Gobbi, Cotrubas, Domingo y Scotto**. Dirige **Lorin Maazel**.

Precio Normal (Caja 3 LPs) : 1.875
Precio Oferta : 1.500

VERDI: FALSTAFF S 77354

Espléndida versión de la conocidísima ópera italiana. Dirigida por **Leonard Bernstein**, al frente de la Filarmónica de Viena y con **Dietrich Fischer-Dieskau** en el papel principal.

Precio Normal (Caja 3 LPs) : 1.875
Precio Oferta : 1.500

PAU CASALS: CENTENARIO S 78311

Reedición del álbum conmemorativo del Centenario de **Pau Casals**. Lo mejor del maestro catalán en un álbum histórico.

Precio Normal (Caja 3 LPs) : 1.875
Precio Oferta : 1.500

SCHOENBERG: CUARTETOS DE CUERDA S 79304

Magnífica versión de los cuartetos de uno de los genios del siglo XX, a cargo del **Cuarteto Juilliard**.

Precio Normal (Caja 3 LPs) : 1.875
Precio Oferta : 1.500



DISCOS PARA LAS GENAS DEL REY

ALBINONI: **Adagio**. CORELLI: **Concierto para oboe y cuerdas, en Re menor**. PACHEBEL: **Canon a tres**. VIVALDI: **Concierto para mandolinas, cuerda y continuo en Sol**. Christian Schneider y Andre Saint-Olivier, mandolinas; Maurice Bourge, oboe. Orquesta de Cámara de Toulouse. Director, Louis Auriacombe. EMI-Odeón, C 037-014 068.

Obras: «Standares» del barroco.

Interpretación: Concepción romántica. Totalmente antihistórica.

Sonido: 7,5.

Conclusión: Si tiene un supermercado, cómprelo para «ambientar».—X. M. C.

JOHANN CHRISTIAN BACH: **Tres sinfonías londinenses**. Collegium Aureum. Harmonia Mundi, 10 C 065-099759.

Obras: Recoge este disco tres **Sinfonías** compuestas en Londres por Johann Christian Bach. Se trata de obras totalmente impregnadas del estilo de su autor, con muchas afinidades con Haydn y Mozart. Estas afinidades son especialmente destacables en la **Sinfonía en Sol menor**, que podría ir firmada por el propio Mozart. Es, desde luego, música bellísima.

Interpretación: Corre a cargo del célebre Collegium Aureum, que, como siempre, utilizando instrumentos de la época, realiza aquí una versión deslumbrante de estas **Sinfonías**, dándoles toda la gracia y elegancia que estas partituras tienen (8,5).

Sonido: No desmerece de la interpretación (8).

Observaciones: Pese a la gran calidad del disco, no parece demasiado oportuna su reedición, ya que dentro del catálogo hay numerosas grabaciones de gran interés, que no aparecieron en nuestro país cuando el sello Harmonia Mundi era distribuido por Basf. Y tratándose de un repertorio más bien de «élite», es de suponer que los interesados se harían con la grabación en su día. Bien está la labor de EMI de seguir editando discos del formidable catálogo de Harmonia Mundi,

pero quizás sería preferible dar primacía a las grabaciones que en su día no fueron publicadas. Y como ejemplo, puede citarse, entre otras cosas, un soberbio disco de Leonhardt interpretando **Sonatas** de Scarlatti.

Conclusión: Se trata de un disco magnífico. Si no se hizo con él, años atrás, no dude en adquirirlo ahora.—P. C. C.

JOHANN SEBASTIAN BACH: **Sonatas para flauta y bajo continuo, BWV 1020, 1030, 1031, 1032, 1033, 1034 y 1035**. «Partita en La menor para flauta sola BWV 1013. Aurele Nicolet (flauta), Karl Richter (cémbalo), Johannes Fink (viola «da gamba»). Archiv, 2533368, 2533369. (Dos discos) «Estereo».

Obras: De grandísimo interés. A Bach hay que tenerle presente continuamente. No son éstas las más populares de entre sus compañeras de época, pero pienso que, por lo menos, están a su misma altura. Hay que insistir con mayor frecuencia en la audición de estas maravillas de la música instrumental barroca.

Interpretación: Sin poner en tela de juicio la categoría de Karl Richter como intérprete de Bach, me da la impresión de que en esta grabación el concepto está demasiado fuertemente impuesto por él, y eso perjudica notablemente al solista. Además, con todo lo que significa Richter en la historia de la interpretación de Bach, creo que sus ideas han quedado un poco atrás por un exceso de rigor que a veces se traduce en una cierta falta de emotividad.

La Nicolet es, sin duda, uno de los más grandes instrumentistas de flauta de la música de hoy, pero creo que se deja llevar demasiado por ese rigor, haciendo un Bach poco emocionante. Puntuación: 8,5.

Grabación: Sonido buenísimo. Puntuación: 9.

Observaciones: Como versión recomendable, para mí, sigue siendo la mejor la que

une a Larrieu y Puyana en una grabación Philips que, desafortunadamente, no está en la actualidad en el catálogo español.

Conclusión: A pesar de todo, una gran versión que, dada la importancia de la obra, hay que tener.—P. G. M.

LUIGI BOCCHERINI: **Concierto para violoncello y orquesta de cuerda, en La mayor**. GIUSEPPE TARTINI: **Concierto para violoncello y orquesta de cuerda y continuo en Do mayor (PV 31) y en Sol mayor (PV 120)**. Mstislav Rostropovich, violoncello. Collegium Musicum de Zurich. Director, Paul Sacher. DDG, 25 30 974.

Obras: Conciertos barrocos y preclásico para violoncello. Sumamente interesante —por el desarrollo del instrumento—, el de Boccherini; impecables —claro— los de Vivaldi; de «receta», el de Tartini.

Interpretación: Rostropovich es un musicazo indiscutible, pero la estética de estos **Conciertos** le viene estrecha a su técnica y a su expresividad; las cadencias son soberbias, pero inaceptables en estas obras. No existe una excesiva comunión espiritual entre solista y orquesta.

Sonido: 9 (mi ejemplar tiene un ruido de fondo grave, que no he podido observar en un ejemplar de disquería).

Conclusión: Hasta los maestros tienen sus limitaciones y, desde luego, el barroco veneciano lo es para Rostropovich. X. M. C.

KARL BOHM dirige a Richard Strauss: **Till Eulenspiegel, op. 28; Preludio festivo, op. 64; Don Juan, op. 20, y Danza de los siete velos (de «Salomé», op. 54)**. Filarmónica de Berlín. Deutsche Grammophon Privilege, 25 35 208.

Obras: Eternas compañeras de grabación, las **Op. 20 y 28** de Strauss sirven de contrapunto, en tanto que poema sinfónico, a la circunstancialidad de los otros registros

que las acompañan: una inauguración de origen, en el caso del **Op. 61**, y la escena en de la danza. Al mismo tiempo, los primeros pertenecen a un Strauss juvenil, y los otros al maduro y consagrado compositor. Interesante inclusión del **Preludio festivo**, acaso inferior a las otras piezas (una página excesiva, digámoslo así), y por ello apenas grabada. En todo caso, el Strauss puramente orquestal es a menudo más brillante y sugestivo que profundo.

Interpretación: ¿No sería petulante criticar al veterano y juvenil Böhm, que recrea la gracia y el vigor del primer Strauss con entusiasmo y potencia sólo superados tal vez por Karajan, y desde luego por el legendario Klemens Krauss? Primorosa «Danza», del mismo director que siete años después de esta grabación (que es de 1963) recrearía para Polydor, y en vivo, una valiosísima versión de la **Salomé**. **Conjunto:** 8. **Sonido:** 8.

Conclusión: Una vez más, **Till, Don Juan y la Danza**, pero, al menos, muy bien hechos.—S. M.

COUPERIN, François: **Ritratto dell'amore** y otros conciertos. Thomas Brandis (violín), Heinz Hollinger (oboe), Aurèle Nicolet (flauta), Josef Ulsamer y Laurenzius Stehl, violas de gamba; Manfred Sax (fagot), Christina Jaccottet, cémbalo. ARCHIV, 2533367, «stéreo». Precio: 650 ptas.

Obras: Feliz síntesis entre el rigor de las formas italianas de la época y el frescor y la elegancia del más depurado «estilo galante» francés. Sin duda, las primeras grandes obras de cámara de Couperin.

Interpretación: Técnicamente perfecta, pero algo falta de entusiasmo. Puntuación: 7,5.

Sonido: Archiv casi nunca decepciona, pero no está ésta entre sus mejores grabaciones. Puntuación: 8.

Observaciones: Para mayor información sobre estas obras véase el estudio de mi compañero Pablo Cano sobre la integral de los conciertos en el número 481 de RITMO.

ESTEREO D 82 D 1/3

VERDI
IL TROVATORE
Pavarotti/Sutherland/Horne/Wixell/Ghiaurov
Orquesta Filarmónica Nacional
RICHARD BONYNGE



ESTEREO D 24 D 1/3

WAGNER
EL HOLANDES ERRANTE
Bailey/Martin/Kollo/I. Jones/Krenn/Talvela
Orquesta Sinfónica de Chicago y Coros
SIR GEORG SOLTI



ESTEREO D 3 D 1/4

HAENDEL
LOS CONCIERTOS PARA TECLA Y ORQUESTA
Georg Malcolm
Academy of St. Martin-in-The Fields
NEVILLE MARRINER



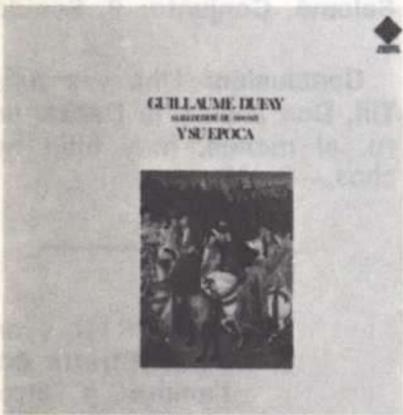
ESTEREO 2 BB 112/4

RICHARD STRAUSS
ARIADNE AUF NAXOS
Rysanek/Berry/Peerce/Peters/Jurinac
Orquesta Filarmónica de Viena
ERICH LEINSDORF



ESTEREO D 10 D 1/4

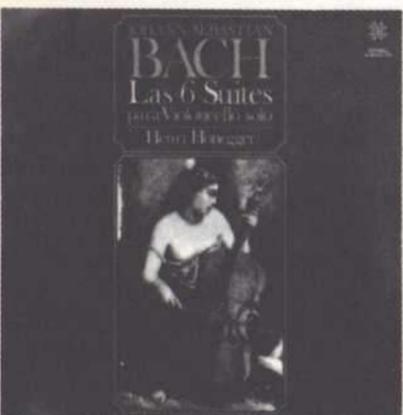
MOZART
DON GIOVANNI
Siepi/Nilsson/Price/Corena/Valletti
Orquesta Filarmónica de Viena
ERICH LEINSDORF



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



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



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



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

Discos novedad - Edición limitada

Distribución Columbia

Conclusión: Versión excesivamente «francesa» de la música instrumental de Couperin.—P. G. M.

CLAUDE DEBUSSY:

El Mar. Nocturnos, Orquesta de París. Director,

Daniel Barenboim. Deutsche Gramophon, 2531056. «Stereo». Precio: 600 pesetas.

Obras: A través de la Historia del Arte es frecuente observar cómo ciertas obras, por una fácil aceptación, etiquetan corrientes o estilos determinados sin merecerlo, pues coexisten con otras de mayor envergadura y con mayores merecimientos de representatividad. De esta forma se explica la enorme insistencia con que se graban obras como las de este disco.

Interpretación: A menos que se tenga algo nuevo que decir sobre ellas. Afortunadamente, no hay versiones «definitivas» (o por lo menos muy pocas) de nada, y en casos como éste es mejor valorar por lo que aporta de novedoso en la concepción.

Barenboim sigue en esta grabación la línea que, a mi juicio, dio un vuelco total en la interpretación de **El Mar**. Me refiero a la de Sir John Barbirolli, pero con el atractivo de ser más joven y revulsiva. Y esto lo hace posible gracias a una técnica de dirección que en esta ocasión es verdaderamente deslumbrante. (Véase el tercer movimiento.) Puntuación: 9,5.

Sonido: Impresionante toma sonora. Puntuación: 9,5.

Conclusión: Lo dicho para **El Mar** se podía hacer perfectamente extensible a **Los Nocturnos**, con lo que nos encontramos ante la versión más importante de estas obras, con las que se puede contar en la actualidad en el mercado discográfico español.—P. G. M.

FIEDLER ENCORES:

Finlandia Vltava,
«Suite» de can-

Danza eslava, Variaciones «América». The Boston Pop Orchestra: Arthur Fiedler. Decca, PFS 4426.

Una concepción inconfesa de lo popular adjudica una suerte de meningitis congénita al pueblo. De ahí que para

acercarle «la cultura» sea preciso trivializarla, deglutirla, reducirla. Es una concepción profundamente igualitaria; igualdad en la pequeñez. Surge entonces el **Readers Digest**, los Festivales de España o la Boston Pop Orchestra. Es la hora de la mediocridad triunfante, de la selección sistemática de los más aptos a pervivir bajo el rase-ro: sobra la profundidad «elitista» y antidemocrática, se hace precisa la labor campechana del «profesional» que sabe lo que el público (=pueblo) realmente desea. Y desea, entre otras cosas, aplaudir con entusiasmo, enajenado por la fuerza y potencia de una orquesta en un «tutti» al máximo de decibelios, o conocer la propia sensibilidad ante el mecer melodioso de un aire con resonancias folklórico-patrióticas.

El disco que comentamos, que nos hace recordar el lado banal de compañías del prestigio y calidad de Decca, es, precisamente, una recopilación de piezas con matiz nacional, interpretadas por una orquesta que tipifica cómo se acerca la cultura al pueblo en la sociedad de masas. Es decir, música para los que no les gusta la música, acaso el colectivo que más música consume.—S. M.

LISZT: **Rapsodias húngaras números 2, 3 y 5; Vals «Mefisto» número 1.** Filarmónica de Londres; Willi Boskovsky, director. EMI 10 c 065-002 985 Q. 660 pesetas.

Obras: Tanto en versión pianística como orquestal las conocen ustedes de sobra, así que paso a hablarles de la portada. Y qué portada, oigan: un barbas de la vida ataca por sorpresa a Esmeralda la zíngara, con ánimo de confraternizar con ella por las bravas; no sabemos la reacción de la bella, por culpa de la impericia del dibujante. ¡Atención, niñas, el violador no descansa!

Interpretación: Boskovsky combina proverbialmente, la frivolidad con la elegancia, pero aquí, como las obras son conocidas y se pueden encontrar en muchas versiones, prima el continente sobre el contenido, y la elegancia se va al garete. Son las cosas de la vida.

Grabación: Clasificada SQ.

Conclusión: Es una faena a Don Willi, pero no hay más remedio: compre otra versión, dígame a un amigo que se lo deje grabar, o aproveche la ocasión para iniciar una colección de láminas picarescas. Los estudiosos del kitsch se lo agradecerán.—J. R. R.

MAHLER: **Sinfonía número 1, en Re mayor.** Orquesta Sinfónica de Boston. Director, Seiji Ozawa. Polydor, 25 30 993. Precio: 600 pesetas.

Obra: Son ya demasiadas las «Primeras» mahlerianas llevadas al microsurco. Además, los productores se empecinan en recoger el subtítulo «Titán», que desorienta a todo cristiano —los más— sin información sobre Jean Paul.

Interpretación: Uno acaba de escapar de la cámara de los horrores de Paita, y por eso el primer contacto con este brillante disco sirve de bálsamo. Luego comienza uno a advertir que este Mahler es demasiado «bonito» y rapsódico, como un cuento «Pulgarcito» y el «Ogro». No está mal, pero la audición, al menos en mi caso, no deja poso. Puntuación: 6,5.

Sonido: El disco tiene una ingeniería de primer orden. La Sinfónica de Boston es un instrumento excepcional. Todo está claro y en su sitio. Muy bien, y, sin embargo, tanta perfección cansa. **Sonido:** 9.

Conclusión: Como disco de «repertorio», vamos a darle un aprobado alto. Ahora, si Ozawa acaricia la idea de mahlerizarnos más ampliamente, habrá que esperarle con otro cedazo.—A.-F. M.

WOLFGANG AMA-
DEUS MOZART:

Conciertos para oboe y orquesta en Do mayor, K 314, y en Mi bemol, K. Anh 294 b. Han de Vries (oboe). Orquesta de Cámara de Praga. Director, Anton Kersjes. EMI, C 067-003351 Q, Serie Angel. Precio: 660 pesetas.

Obras: Menores, dentro de la producción concertante de este autor, aunque construi-

das con una solidez y luminosidad, por lo menos, suficientes para que su audición mantenga el interés.

Interpretación: Han de Vries, primer oboe de la Orquesta del Concertgebouw, de Amsterdam, durante bastante tiempo, se revela como un solista de primera magnitud, con un sonido excelente, sobre todo en la zona media, y una técnica enormemente sólida. Lástima que el acompañamiento orquestal de Anton Kersjes sea bastante vulgar. Parece que intenta un Mozart joven y vigoroso, pero todo lo que le queda es vacío y retórico.

Puntuación: Solista (8). Acompañamiento (5).

Sonido: La grabación es brillante, aunque algo «sucia» en la separación de planos. El prensado es bastante deficiente. Puntuación: 7.

Conclusión: De las versiones existentes en el mercado español (Böhm, Barenboim), es recomendable la primera, a pesar del interés que encierra el solista en la que ocupa este comentario.—P. G. M.

MOZART: **Pequeña serenata nocturna, K 525.** GLUCK:

Danza de los espíritus bienaventurados. M. HAYDN: **Sinfonía de los juguetes.** SCHUBERT: **Entre-acto de «Rosamunda».** HAENDEL: **Largo de «Xerxes».** BACH: **Coral de la Cantata 147.** Academia de St. Martin-in-the-Fields. Neville Marriner, director. EMI, 065-002 875 Q. Precio: 660 pesetas.

Interés: Sólo para principiantes.

Obras: Dos obras breves completas (Mozart-M. Haydn) y tres fragmentos, dos operísticos y uno religioso, forman este variado conjunto. Todos son muy bellos, directos y asimilables por cualquier oído que tenga el nivel mínimo de sensibilidad auditiva.

Interpretación: Muy buena, en general, de la excelente Academia de St. Martin-in-the-Fields, aunque no siempre coincidamos con los «tempi» marcados por Marriner. Tal vez lo menos bueno, aun siéndolo, sea la **Serenata** mozartiana, a la que falta un poco de elegancia, de «sprit». Excelente el flauta del maravilloso fragmento de Gluck (8).

Nº 1

BEETHOVEN, el músico N.º 1 en todo tiempo y en todo lugar. Al margen de estilos, épocas y modas; de criterios estéticos y de listas de clasificación. Beethoven bien puede ser —por lo menos— el símbolo de la música: *el Músico*, el N.º 1.

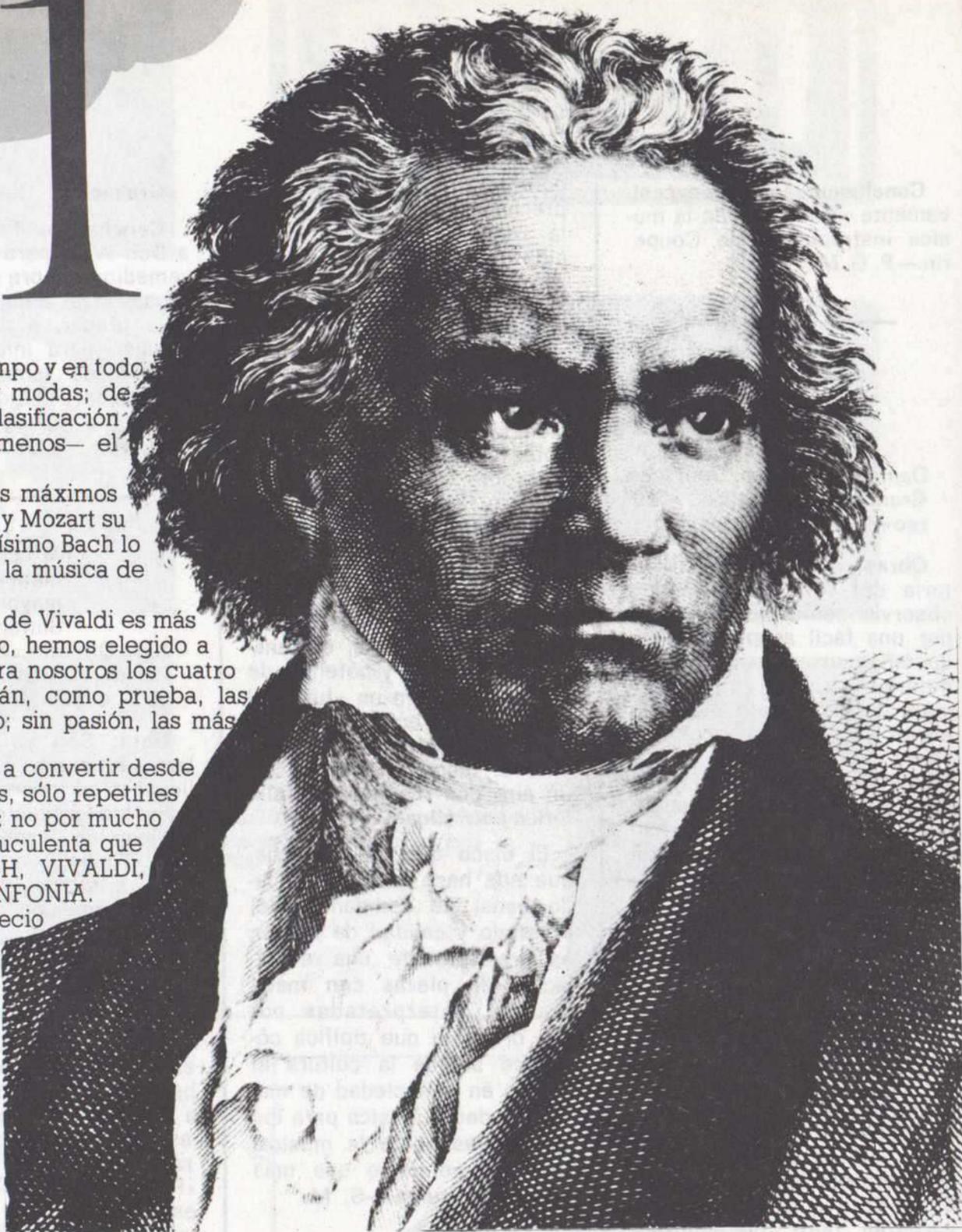
Otra cosa es que —como opina uno de los máximos violinistas de nuestro tiempo— Bach sea un dios y Mozart su hijo. O que resulte, cosa probable, que al mismísimo Bach lo que le hubiera gustado fuera haber compuesto la música de Vivaldi.

Solamente porque lo de Bach y Mozart y lo de Vivaldi es más polémico, y porque su cabeza da mejor en foto, hemos elegido a Beethoven para ilustrar este mensaje. Pues para nosotros los cuatro son lo mismo y los queremos igual. Ahí están, como prueba, las colecciones de discos que les hemos grabado; sin pasión, las más grandes y completas de la historia.

A quien no le gusta la música no lo vamos a convertir desde aquí. A los que sí gozan con estas cosas, sólo repetirles que todavía está a su alcance (atención: no por mucho tiempo ya) la oferta discográfica más suculenta que se conoce; ya saben: las ediciones de BACH, VIVALDI, MOZART, BEETHOVEN y EL MUNDO DE LA SINFONIA. con todos y cada uno de sus álbumes a un precio especialísimo de oferta.

Además —que no sólo de Bach, Vivaldi, Mozart, Beethoven y Sinfonías vive el hombre— los catálogos completos (más completos que nunca) de Philips y Deutsche Grammophon con muchos otros álbumes, discos y cassettes que Ud. puede adquirir ahora a mitad de su precio por la fórmula que ya sabe. Si no la conoce, acuda rápido a un establecimiento especializado y solicite información. Si la sabe, acuda de todas maneras; seguro que acaban de salir novedades que no conoce.

NOTA IMPORTANTE: ESTA OFERTA, LIMITADA EN NUMERO DE EJEMPLARES, FINALIZA DEFINITIVAMENTE EL 31 DE DICIEMBRE.



Edición Sinfonías

Johann Sebastian Bach

Antonio Vivaldi

Wolfgang Amadeus Mozart

Ludwig Van Beethoven



LOS SUPERVENTAS
DEL SIGLO EN



AL PRECIO DEL AÑO

Sonido: Magnífico, sin ningún problema, con cuerpo y claridad (8,5).

Conclusión: No soy muy partidario de los discos con aspecto de «potpourri». Tal vez este caso particular, si encauzamos el contenido hacia los niños, como grabación a ellos dirigida, pueda tener justificación.—M. C.

GIOACCHINO ROSSINI: **Sonatas para cuerda números 2, 3, 4 y 5.**

Orquesta Polaca de Cámara. Director, Jerzy Markymiuk. EMI-Odeón, C 065-002 971 Q.

Obras: Composiciones de un niño de doce años que resuelve una receta como si se tratara de una tarea para la escuela. Monas si se oyen fragmentariamente, soporíferas si se han de oír las cuatro seguidas.

Interpretación: Teniendo en cuenta lo sencillo de las composiciones, es correcta.

Sonido: 8,5.

Conclusión: Se trata de producciones no pertinentes para la historia de la música, e incluso escasamente pertinentes para la comprensión de la obra rossiniana. Perfectamente prescindibles.—M. C.

SIBELIUS: **Cuatro Leyendas del «Kalevala», op. 22. In Memoriam, op. 59.**

Orquesta Sinfónica del Estado Húngaro, Jussi Jalas. Decca, As de Diamantes, SDD 488. Precio: 350 ptas.

Obras: De extraordinario interés. El Op. 22 es una sinfonía potencial, una de las mejores composiciones de Sibelius. In Memoriam es una marcha fúnebre con cita incluida del segundo movimiento de la Heroica beethoveniana.

Interpretación: Jalas, yerno de Sibelius, consigue una interesante realización de las Cuatro Leyendas, si bien inferior a la de Okko Kamu (DG 2530 656, comentada en RITMO, núm. 473, julio de 1977) y muchos codos por debajo de la traducción, totalmente reveladora, de Eugène Ormandy (EMI, de futura publicación en España). Lo mejor, el tercer poema, «Lemminkäinen en Tuonela», en lectura tene-

brista y muy dramática; lo peor, el famoso «Cisne», llevado demasiado de prisa y con exagerados «fortes» del corno inglés. Para In Memoriam, Beecham sigue siendo indiscutible, en disco EMI, ausente de nuestro país (7).

Sonido: Algo opaco, pero muy claro. Registro de 1973 (7).

Conclusión: Espere a Ormandy.—J. L. P. A.

TCHAIKOVSKY: **El lago de los cisnes (selección).** Orquesta Filarmónica de la Radio de Holanda. Ruggiero Ricci, solo de violín. Director, Anatole Fistoulari. Decca, PFS 4375.

Obra: De las más válidas de su autor, pero de cuya selección ya contamos con bastantes grabaciones en nuestro país.

Interpretación: Fistoulari es conocido por su vinculación a la música de «ballet», lo que no basta para que alcance resultados de primera línea. La Orquesta no es gran cosa, pero, de todos modos, no me extrañaría que su concertino pueda tocar los solos de violín mejor que Ricci ahora, de técnica dudosa y estilo decadente (5).

Sonido: Brillante y espectacular más que real (7).

Conclusión: Para selección de El lago de los cisnes en un disco, Monteux (Philips) u Ormandy (RCA).—A. C. A.

TCHAIKOVSKY: **Romeo y Julieta. Francesca de Rimini.** Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Mstislav Rostropovich. EMI, 10 CO67-002973 Q, «estéreo-cuadrafónico». Precio: 600 ptas.

Obras: Dos de los poemas sinfónicos más conocidos y grabados de Tchaikovsky. En su apasionada aproximación al autor de la Patética, el Rostropovich director tenía que pasar alguna vez por este repertorio.

Interpretación: O la técnica directorial de Rostropovich no es muy depurada, o estas obras no facilitan la efusividad sinfónica que atesora el integral de las Sinfonías. Como existen versiones mucho más ricas de ambas partituras —recuerdo ahora la de Francesca, de Stokowski, por ejemplo—, he de inclinarme

por ratificar la primera de las sospechas (6,5).

Observaciones: Para llegar a ser un gran director de orquesta no basta, a veces, con ser el mejor violoncelista de la centuria.

Sonido: Rutinario, en el sentido profesional del término (7).

Conclusión: Disco para incondicionales del autor, curiosos o despistados que hayan creído oír hablar del Concierto de Tchaikovsky para violoncelo y orquesta «Romeo y Julieta».—A. F. M.

TCHAIKOVSKY: **Trío en La menor, op. 50.** Ensayo DAL-001 (reedición).

J. Bolet, piano; V. Martín, violín; F. Scano, «chelo».

Obra: Magnífica. Una espléndida partitura llena de inspiración y maestría técnica, que revela la gran personalidad —tan mal conocida— de Tchaikovsky en el campo de la música de cámara.

Interpretación: Más brillante que íntima; la obra pide ambas facetas, de ahí su dificultad. No obstante, la pasión y la entrega de los tres intérpretes es innegable (7).

Sonido: Un poco viejo (el registro es de 1958), aunque no carece de relieve (6,5).

Conclusión: Una obra a tener por todos, bien en esta versión o en la de Philips (Trío Beaux Arts).—M. C.

VIVALDI: **Los seis «Conciertos para flauta, op. 10».**

Jean-Claude Veilhan, flauta de pico. La Grande Ecurie et la Chambre du Roy. Director, Jean-Claude Malgoire. CBS, S 76595. 600 pesetas.

Obras: Una de las colecciones más apasionantes y modernas de Vivaldi.

Interpretación: Deliberada y rebuscadamente anticuada y tosca hasta rozar la pedantería. Así se entiende, por otra parte, que se recurra a la primitiva flauta de pico, cuando Vivaldi destina estos Conciertos específicamente a la «moderna» flauta travesera. Veilhan, que toca «Il Cardellino» al flautín de pico impecablemente y de modo decididamente imitativo, es un gran flautista: ¿son, entonces, in-

evitables en su instrumento, o acaso intencionadas, las desafinaciones? (cuatro u ocho, según gustos).

Sonido: La toma contribuye a lograr el sonido áspero y descarnado que parecen perseguir los intérpretes (7).

Conclusión: Disco para los incondicionales de Malgoire y su conjunto. Si no lo es, diríjase a Gazzelloni/I Musici, maravillosa interpretación ¿«tradicional»?—A. C. A.

VIEUXTEMPS: **Conciertos para violín y orquesta números 4 y 5.** Itzhak

Perlman, violín. Orquesta de París. Director, Daniel Barenboim. EMI 065-002970. Precios normal y especial: 625 y 500 pesetas.

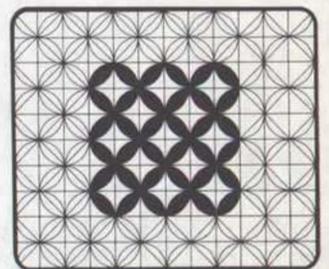
Obras: De sumo interés violinístico. Vieuxtemps fue uno de los grandes virtuosos del siglo XIX y un músico admirado por Schumann o Berlioz. «Uno no espera hallar en ellos [los Conciertos] profundidad de pensamiento o atrevidas innovaciones: lo que uno espera —y rara vez queda defraudado— es una exquisita construcción artesana y un pulido estilo.»

Interpretación: Es difícil imaginarla más perfecta o más intensa que la de Perlman. El versátil Barenboim, por su parte, no se limita, ni mucho menos, a hacer un acompañamiento rutinario (9).

Sonido: Mejor captado el violín que la orquesta. Prenso deficiente (6).

Conclusión: Magnífica interpretación de obras de segundo orden. Únicas versiones ahora en España.—A.C.A.

ferysa



M U S I C A

Primer Curso de Música Barroca y Rococó en San Lorenzo de El Escorial

NUESTRA MUSICA

Por JOAQUIN RUBIO TOBAR

Todo aquel que haya paseado alguna vez por los claustros de la Universidad María Cristina habrá notado cómo su seriedad y gravedad, que tanto la honra, se ha ido adueñando del espíritu de la casa. Por eso, todo aquel que haya paseado por estos claustros durante el Curso de Música Barroca habrá comprobado cómo se había producido una transformación. Era raro no oír una flauta, un violín, una guitarra (o los tres a la vez) a cualquier hora del día que por allí se pasase. Lo que, a mi juicio, hay que destacar es que se ha estado haciendo música, hablando de música, invadiendo todo con música de manera divertida y espontánea. Que setenta músicos se hayan reunido y hayan puesto en común lo que saben y lo que no saben, que se hayan enseñado y divertido juntos es, desde luego, lo más destacable (y hay muchos más aspectos destacables) de todo el Curso. El ambiente de amistad que ha reinado en el Curso en todo momento, en feliz unión con el enorme interés de las clases, las conferencias y los conciertos, es un buen síntoma de que el Curso, por su organización e inteligente planteamiento, ha sido un éxito importante.

Contando con el patrocinio de la Dirección General de Música del Ministerio de Cultura, con la colaboración del Excelentísimo Ayuntamiento de San Lorenzo de El Escorial y del Real Musical, un grupo de profesores, encabezados por Mariano Martín, ha organizado el Primer Curso de Música Barroca y Rococó. Hoy por hoy, que tan de moda está decir que nada rellena ningún hueco, así como antes todo disco y todo libro lo rellenaba, creo que este Curso no sólo no llena un hueco, sino que intenta arreglar una cuestión pendiente. ¿A dónde tienen que ir los músicos españoles interesados en aprender violín y travesera barrocas, viola «de gamba» o tiorba? Siempre fuera de España. A paliarlo en la medida de lo posible va este Curso, y espero que los sucesivos. Se trata de sentar las bases de una interpretación de la música barroca partiendo de las fuentes, en este caso de los tratados de la época en los que se especifica el modo de ejecución de los instrumentos. Al Curso han asistido todos los interesados en música barroca, unos setenta alumnos en total. La selección la realizaron, en realidad, los mismos alumnos desde el momento en que el nivel de las partituras que se iban a trabajar en el Curso era adecuado o no a sus diferentes capacidades. Sólo con hojear el programa del curso de violín, por ejemplo, se observa que no es para principiantes. Ahora bien, en el curso de clave se han dado casos de alumnos que no habían puesto jamás la mano sobre uno de estos teclados, y se ha dado también el caso de que algunos no tenían instrumento (clave, por ejemplo). De ahí que varios profesores trajeran los suyos para familiarizar a los no iniciados. Era, inevitablemente, el paso por donde había que empezar.

Las actividades desarrolladas han sido de tres tipos: la clase, la conferencia y el con-

cierto, a las que quizá convenga añadir la exposición de discos y partituras. Se han impartido clases de las siguientes materias: Musicología, tiorba, violín barroco, clave, travesera barroca, flauta de pico y viola «da gamba». Como ya he dicho antes, en España no se han echado todavía los cimientos mínimos en lo que a interpretación de música barroca se refiere. Se requería, por tanto, si no partir de cero, sí comenzar con los conocimientos básicos para la interpretación (ejecución) histórica rigurosa de esta música. Reseñaré, aunque sea muy brevemente, el programa de cada una de ellas. En guitarra barroca, el profesor Manuel Morais habló de la afinación, notación, la técnica del rasgueado y el punteado, y de las formas: sarabanda, española, folía... Se impartieron, además, nociones de bajo continuo aplicados a los instrumentos de cuerda: laúd, tiorba... En cuanto a la viola «da gamba», a cargo de don José Vázquez, se hizo hincapié en la técnica del instrumento, basada en los métodos del siglo XVIII: posición de la viola, del arco; la función del dedo, muñeca...; y por la tarde, conjunto de violas. La Musicología ha constado de dos cursos distintos, impartidos también por profesores distintos. Por las mañanas, don Antonio Gallego habló de Musicología barroca española, tratando desde la teoría musical y la polifonía religiosa en latín y en vulgar hasta la música escénica, el órgano, el clave, etc. Por las tardes, el padre Samuel Rubio habló de la transcripción de la cifra de órgano y vihuela del siglo XVI. Guiados por él, los alumnos visitaron, además, el Monasterio, y en particular las dependencias de mayor interés para ellos: biblioteca (exposición de partituras y obras de teoría y ejecución musical), órgano, el claustro en el que reposaron los restos del padre Soler... El padre Federico Sopena tuvo un hermoso gesto —como suyo— con el padre Rubio: al final de su conferencia sugirió regalarle un álbum con todas las firmas de los participantes en el Curso. Cualquier homenaje al padre Rubio resulta siempre merecido. Por su parte, don Emilio Moreno habló de violín barroco. Su curso, como todos los que se han impartido en El Escorial, buscó introducir a los alumnos en los secretos de la interpretación del violín barroco, partiendo de las fuentes originales de la época; de ahí el empleo de los tratados de Geminiani, de Herrando o de Léopold Mozart. Se estudiaron obras de Bach, Corelli, Händel, Leclair, Ximénez, Telemann... En las clases optativas de música de cámara se dio preferencia al estudio de partituras españolas. Por lo que respecta al clave, se dieron los fundamentos mínimos tanto de técnica como de bajo continuo. Se estudiaron sonatas de Soler, C. Baguer, Blasco de Nebra y tocatas de P. Nassarre. Siguiendo la tónica general, en la asignatura de flauta, explicada por Mariano Martín, se comenzó con las imprescindibles nociones técnicas: ornamentación, estilo, articulación, expresión... Se habló también de la música barroca para flauta en España y de los



tratados que existen sobre su interpretación (Quantz, Hotteterre...). La otra parte de la asignatura consistió en trabajar sobre un amplio repertorio formado por obras para flauta de pico y bajo continuo (Händel, Telemann, Barsanti, Veracini...), flauta de pico y traveso solo (Bach, Boismortier, Telemann...) y traveso y bajo continuo (Couperin, Telemann, Leclair...).

Los conciertos se han celebrado en el Real Coliseo de Carlos III, en el Salón de Actos de la Universidad y en el Paraninfo del Real Colegio de Alfonso XII. En ellos hemos podido escuchar interpretaciones de música barroca con instrumentos originales por músicos próximos al círculo de G. Leonhardt, a un clavecinista de la talla de Alan Curtis y, entre los españoles, a solistas como Antonio Baciero, Pablo Cano, José Miguel Moreno o al organista Miguel del Barco. Entre los grupos de cámara recordaré al Cuarteto Hispánico Numen, al Trío Argentum y a la Camerata de Madrid. No asistí a todos los conciertos, y aunque así fuera tampoco consideraría conveniente extenderme en su reseña. Los conciertos han sido un aspecto más (todo lo importante que se quiera) dentro del Curso.

Recordaré, desde luego, el inolvidable concierto del clavecinista y director de orquesta Alan Curtis. Recientemente ha montado, en Nueva York, **Poppea**, de Monteverdi, y **L'Erismena**, de Cavalli. Que yo sepa, esta es la primera vez que viene a España, retraso verdaderamente lamentable por lo que a nosotros respecta. Su programa estuvo formado por obras extraordinariamente interesantes. Interpretó, entre otras, varias piezas de Bull (1562-1628), de las que destacaré **In Nomine** (en 11/4). Curtis confesó antes de empezar el concierto que era la única obra escrita en este compás que conocía. El clave, instrumento aparentemente inexpresivo, es pieza de toque para cualquier músico. O todo es ritmo, musicalidad y precisión, o estaremos ante una interpretación vulgar. Curtis mostró, precisamente, todo lo que es un sensacional clavecinista. Siguiendo con los clavecinistas, hay que destacar la presencia en España del colaborador de Leonhardt, Bob van Asperen, quizá el mayor especialista en el mundo de bajo continuo. Si su interpretación de Cabanilles fue desacertada, reconozco que su papel en la **Sonata número 17, en Do mayor**, para violoncello y bajo continuo, de Boccherini, fue verdaderamente excepcional.

Muy asombrado —por aparentemente inesperado— dejó al público el concierto de Pablo Cano. Para los que no conocían el hacer de Pablo Cano, la sorpresa fue grande. Interpretó obras de Sweelinck, Buxtehude, Pachelbel, Böhn, Muffat y Bach; programa difícil y original, que tuvo que llevar al solista muchas horas de preparación, que desde luego se notaron, pues el resultado fue magnífico. El mejor comentario que puedo hacer de su concierto es recordar el encendido elogio que de él hizo Van Asperen, en particular de la profunda y hermosa sexta **Partita**, que tan soberbiamente interpretó nuestro músico. Por lo que respecta al concierto de Antonio Baciero, habría que añadir una apostilla: «o lo que es capaz de hacer un gran músico ante un mal instrumento». El piano del Coliseo no es, precisamente, el adecuado para el tipo de música que interpretó Baciero aquella noche; sin embargo, nos asombró a todos con su increíble musicalidad y la delicadeza con que interpretó a Cabezon, y en particular las obras de Albero, Prieto y Scarlatti.

Me iba a llevar muy lejos comentar en profundidad el concierto del grupo holandés (Lucy van Dael, Möller, van Asperen y Emilio Moreno). La interpretación de música española con instrumentos originales no es su terreno específico, y, sin embargo, fue espléndida. Destacaré dos notas: por un

lado, la interpretación gloriosa de la **Sonata** de Boccherini por Möller con un violoncello de 1742 (todavía vivía Bach), y el **Bajo continuo** de van Asperen, y por otro, la presencia de un español, ya maestro, en este grupo privilegiado, Emilio Moreno.

Posiblemente, uno de los aspectos más positivos de este Curso haya sido ayudar a desenterrar algunas obras de música española del siglo XVIII sepultadas, algunas justamente, entre otras razones, por el anatema lanzado sobre ellas por Menéndez Pelayo. Muchas de estas obras deben ser reivindicadas, como sucede con algunas de las que escuchamos al Trío Argentum o al grupo holandés (me refiero a obras de Juan Bautista o José Pla, por ejemplo); otras pueden ser conocidas, como el **Cuarteto número 2**, de C. F. Almeyda, o el **Cuarteto op. III, número 1**, de Manuel Canales.

Para enjuiciar debidamente el concierto ofrecido por los profesores del Curso, Mariano Martín, Emilio Moreno, María Luisa Cortada y José Vázquez, hay que hacer mención de la extraña infección intestinoestival que afectó a numerosos participantes; lo que en un principio fue tomado a broma por los alumnos y profesores del Curso (se hablaba del «virus barroco»), fue, con el tiempo, motivo de preocupación. El concierto estuvo a punto de suspenderse, y sólo el interés y profesionalidad de los músicos hizo que pudiera celebrarse, lo que es, desde luego, de agradecer. Poca justificación encontramos, sin embargo, a la floja actuación de la Camerata, que dirige Remartínez. Una de las obras de Telemann anunciada no fue interpretada, con la excusa de no hacer demasiado largo el programa, y una de las obras más interesantes, el **Concierto en Re menor para viola de amor, laúd, cuerda y continuo**, de Vivaldi, fue sustituida por el también vivaldiano **Concierto para dos violines**. No me gustó nada la solista de viola de amor, Neli Pinteva, que tocó (desafinó) desangeladamente y con feo sonido el **Concierto** de Vivaldi. Sólo mereció la pena el **Concerto Grosso, op. 1, en Sol mayor**, de Händel. No pude asistir a los conciertos de Pablo del Barco (órgano) y al de J. M. Moreno (laúd). Si de algo le sirve al lector, diré que de ambos me llegan inmejorables comentarios.

El Curso llevaba un subtítulo: «El padre Soler y su tiempo». Precisamente, han sido las conferencias pronunciadas en el marco del Curso las que han tratado sobre el particular. El padre Samuel Rubio, posiblemente uno de los mayores especialistas en el músico jerónimo, habló sobre «El Padre Soler y su tiempo». Antonio Bonet Correa se centró en «Las cajas de órgano en el arte español». Se refirió a los distintos artistas que colaboraron en la decoración de las cajas (de Herrera a Gaudí), y se remontó al órgano mudéjar de la catedral de Salamanca para trazar una amplia perspectiva, que llegaría hasta nuestro siglo. Antonio Martín Moreno disertó sobre «Las ideologías musicales en la España del siglo XVII y primera mitad del XVIII». Martín Moreno recordó y profundizó algunos aspectos de su extraordinaria tesis: «Las ideas musicales del padre Feijoo». Habló de las distintas actitudes ante el fenómeno musical, como estímulo de la devoción o como placer de los sentidos, y recordó la necesidad de estudiar a fondo la relación entre la prohibición de representaciones teatrales y las musicales. Ruiz Tarazona, uno de los promotores del Curso, expuso con una erudición y dominio del tema que ya ha demostrado, las «Características de la música española en el siglo XVII», centrándose en particular en los distintos compositores e intérpretes. Por su parte, Federico Sopena disertó sobre «La realidad social española a través de la tonadilla». Comenzó recordando la revisión del siglo XVIII español por parte de hispanistas franceses, y en particular se centró



Sonola

LA MARCA DE LOS FAMOSOS



Joaquín Comar

también toca

con

Sonola

LOS MAS POPULARES ELIJEN LO MEJOR

REPRESENTANTE :

Salvador Rodríguez Ubeda

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



en el libro, de Andioc, **Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín**. Junto al aspecto social, habló de la incidencia de lo italiano y lo puramente español en la tonadilla, haciéndose eco de la polémica entre Subirá y Salazar sobre estas cuestiones. No pude asistir a la conferencia de don Antonio Gallego sobre «El estilo galante», pero sí a la última exposición del ciclo, que corrió a cargo del Seminario de Estudios de la Música Antigua. Después de interpretar varias obras renacentistas (recuerdo con particular agrado la pavana **Belle qui tiens ma vie**) precedidas de los comentarios de Juan José Rey, otro de los miembros del grupo, Jacinto Torres, expuso la metodología que sigue el grupo para estudiar la iconografía de los instrumentos musicales hasta finales del siglo XVII. Esta iconografía se encuentra en capiteles de catedrales, en frescos, miniaturas, tapices, etc. Torres explicó la labor que están llevando a cabo para hacerse con la información y ordenarla. Los resultados de su ya larga investigación tendrán que ser tenidos en cuenta por musicólogos, intérpretes y constructores de instrumentos antiguos. Espléndido esfuerzo.

Creo, en definitiva, que el Curso ha sido extraordinariamente positivo. La excelente organización, la inteligente elección de temas para las conferencias, la calidad de las clases y los adecuados programas de los conciertos han sido perfectos para introducir al interesado en el barroco musical. Súmese a esto lo que decía al principio: la ocasión de que especialistas en distintos instrumentos y materias se hayan reunido para comunicar sus experiencias y conocimientos. Que frente a tanta desunión y desánimo un grupo de personas se reúna a aprender, a enseñar y a divertirse, es una noticia que trasciende el ámbito mismo de la música.

P. D.—Como avance para el año que viene, quiero adelantar que se espera aumentar el número de asignaturas e incluir en especial una, danza barroca, que impartiría Shirley Wynne, esposa de Alan Curtis. Si esto se lleva a cabo, el Curso ganaría todavía más en interés. La clase improvisada que impartió la señora Curtis en el Curso fue un verdadero descubrimiento para muchos. Adelanto, además, que se desea convocar un concurso de violín barroco.

KAWAI PIANOS

La elección de la gente que entiende



Distribuidores en:

Albacete Algeciras Alicante Almendralejo (Badajoz) Almería Andorra Badajoz Baracaldo Barcelona Bilbao Burgos Cádiz Castellón
Cartagena Ciudad Real Córdoba Eibar El Ferrol del Caudillo Elda Elche Gerona Gijón Granada Huelva Huesca La Coruña León
Lérida Linares Logroño Lugo Madrid Málaga Manacor (Mallorca) Manresa (Barcelona) Mataró (Barcelona) Miranda de Ebro Murcia
Oviedo Pamplona Reinos Reus Sabadell Salamanca San Sebastián Santander Sevilla Tarragona Valencia Valladolid Vich Vigo Vitoria
Zaragoza

Don Taddeo in Barcellona

PRESENTACION

Hace algunos meses se planteó en las páginas de RITMO la necesidad de que una sección fija de la Revista recogiera las actividades musicales de Barcelona de una manera regular y con un criterio adecuado. Como resultado de esa necesidad, sentida tanto por RITMO como por sus lectores, cuajó la idea de formar en la Ciudad Condal un equipo de seis críticos: Albert Vilar-dell, Josep Luis Vidal, Luis Sales, Miquel Lerin, Xosé Aviñoa y Roger Alier, quienes se encargarán colectivamente de la mencionada sección, cuyo lema o título, como arriba se indica, es Don Taddeo in Barcellona.

El equipo barcelonés que inicia con ésta su plena colaboración en RITMO ha escogido como símbolo y firma colectiva de sus crónicas este título, que corresponde a una antigua y olvidada ópera estrenada en 1774 por el hoy totalmente arrinconado compositor Antonio Pío (1753-1795). Barcelona es una ciudad en la que ha pesado mucho la ópera —y, especialmente, a pesar de su intensa vida wagneriana, la ópera italiana—; esa actividad operística barcelonesa tuvo, además, su reflejo en Italia, donde más de una vez los libretistas de épocas pasadas utilizaron nuestra ciudad como escenario de las andanzas de los personajes a los que daban vida. Don Taddeo in Barcellona es un ejemplo destacado de ello, y por esta razón lo elevamos a la categoría de símbolo de nuestra actividad, lo cual, naturalmente, no supone que nuestras crónicas vayan a tener necesariamente una óptica «operística» ni italianista, en detrimento de ningún otro género o corriente musical.

Iniciamos nuestra colaboración en RITMO en un momento especialmente incómodo de la vida musical barcelonesa. No hablaremos de crisis, porque, verdaderamente, si remontamos nuestra mirada a cualquier período histórico anterior tendremos que reconocer que en ninguno hubo una vida musical plenamente desarrollada, progresiva e inteligentemente organizada y vivida por todos los que en ella intervenían o intervinieron.

Sin embargo, la situación es sumamente grave. Los profundos desequilibrios de la vida musical barcelonesa son perfectamente perceptibles en el campo de la música sinfónica: coexisten a un tiempo los conciertos de superlujo, totalmente inasequibles para el ciudadano medio, y la vida poco menos que rutinaria de una Orquesta Ciudad de Barcelona cuyos miembros llevan una vida de pluriempleo que no permite más que un resignado «ir tirando»; otras instituciones musicales vegetan o desaparecen. La crea-

ción del antaño prometido coro estable en Barcelona no ha pasado, como es tan frecuente en este campo, de la promesa vaga, ineficaz y no cumplida; las formaciones estatales que llevan adjetivos que las tendrían que hacer patrimonio de todos nos visitan tan contadas veces que pueden llevarse las cuentas con los dedos de una mano mutilada. La crítica musical de los periódicos barceloneses ocupa el lugar de la cenicienta en los últimos confines de la casi totalidad de dichas publicaciones y, naturalmente, se limita a susurrar aprobaciones o levísimas y matizadas objeciones sin trascendencia alguna.

La única revista musical con consistencia y solvencia científica que tuvo Barcelona, la *Revista Musical Catalana*, desapareció en 1936, y desde entonces nadie se ha molestado en restablecerla, a pesar de que la institución que le dio vida sigue existiendo. Sólo existen, por lo tanto, *Montsalvat*, de precaria supervivencia, y la escuálida —más que hace algunos años— *Guía Musical* del Palau de la Música Catalana.

Volvamos los ojos a la vida operística, y comprobaremos que la crisis es superlativa: un simple conato de desorden público, sin ni siquiera heridos ni peligro real alguno, ha bastado para que una burguesía gallinácea y mezquina desertara casi en masa, creando serios problemas para la supervivencia de las temporadas de ópera y «ballet» del Gran Teatro del Liceo, sostenido actualmente por personas de profesiones liberales y bastantes trabajadores (hay más secretarías y oficinistas en la platea del Liceo de lo que se figuran quienes lo atacan, del mismo modo que son muchos los hijos de papá que se hallan entre éstos).

Así las cosas, no hay posibilidad, por ahora, de hallar una vía que incorpore nuestras temporadas de ópera a lo que suelen ser en ciudades más afortunadas del extranjero, y que permita convertir al único teatro de ópera verdaderamente activo de España (aunque el Principal, de Valencia, muestra claros signos de resurrección) en una entidad subvencionada por un Estado que hasta ahora merece, muy probablemente, el poco honroso título del más regresivo —en política musical— de toda Europa. Es cierto que el modo peculiar por el que se rige el Liceo dificulta considerablemente el modo de hallar una solución racional, pero, ciertamente, nos consta que tampoco por parte oficial se intenta hallar el camino para lograrla. Cuando hay voluntad e interés por resolver las cosas, siempre hay soluciones a mano. Aquello de «la imaginación, al Poder», aunque manido, resultaría aquí muy oportuno.

Por «I. TADDEI»

Esta situación es, además, sumamente perjudicial, puesto que esta crisis, añadida a la que de suyo padece económicamente el país, hace imposible exigir que el Liceo se renueve (escenográficamente, en materia de orquesta, coros, «ballet», etc.), y es triste que así sea, precisamente en un tiempo en que toda Europa, con crisis o sin ella, vive una etapa de especial interés por la ópera, con un verdadero renacimiento del género y una ampliación de los repertorios y sus recursos que no hubiese podido sospecharse hace veinticinco años.

Añádase a todo cuanto llevamos dicho la triste situación de la música en los medios de comunicación (televisión, radio, prensa), la precariedad que tiene todavía en la enseñanza (afortunadamente, faltan estadísticas del «analfabetismo musical» que nos aflige, y que causarían sonrojo), la deformación de los gustos de un sector importante del público filarmónico, y también el verdadero drama que supone para la continuidad de una política musical el éxodo masivo y automovilizado de los ciudadanos en determinados y muy prolongados períodos de vacaciones.

Resulta, pues, claro que en el momento en que iniciamos nuestra actividad crítica, cuando se agotan los meses postreros de la poco gloriosa década de los años setenta, no tiene nuestra vida musical nada de próspero, y muy poco de esperanzador. Ojalá que nuestras crónicas puedan consignar, con el paso de los meses, la renovación y revitalización de la vida musical deseada; confiamos, por todos.

EL FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA DE BARCELONA

Uno de los acontecimientos de mayor incidencia en la vida musical de Barcelona es, sin duda, su Festival Internacional de Música, que este año llega a su XVII edición. El Festival (FIMB), miembro de la Association Européenne des Festivals de Musique, está patrocinado este año por un gran número de instituciones ciudadanas, entre las que se cuentan las políticas (Generalitat, Ayuntamiento, Dirección General de Música), las culturales (Juventudes Musicales, Conservatorio, Institut d'Estudis Catalans, Institutos Alemán, Francés, Británico) y las populares, como la Federación de Asociaciones de Vecinos. Ello es una buena prueba del alcance de dicho certamen, que, como en años anteriores, pretende una atención constante a la música como un bien que debe integrarse al patrimonio espiritual del pueblo.

La organización del Festival corresponde, desde 1976, a la entidad Forum Musical, con sede en la calle de Amadeu Vives, número 3, 3.º, 3.ª, teléfono 317 99 82, administradora del Palau de la Música Catalana, y se desarrollará en el ya citado Palau, en el Saló del Tinell y en el «auditorium» del Teatre Lliure (del barrio de Gracia), del 1 al 30 de octubre próximo.

La programación

En el Palau de la Música, sede del Orfeo Català, tendremos ocasión de asistir a lo más variado del repertorio del Festival: se inicia éste con la **Misa en Mi bemol, D. 950**, de Schubert, a cargo de la Orquesta Ciutat de Barcelona y el Coro de la Radio-Televisión Española, bajo la batuta del novel director de la Orquesta Salvador Más, con-

Consort, dirigido por su titular y promotor, Alfred Deller (*).

El día 8 habrá un concierto fuera de abono: Concierto Pau Casals, ofrenda de la ciudad de Barcelona a la XXVII Asamblea Plenaria de la Federación Mundial de Asociaciones de las Naciones Unidas, en el que intervendrán la Cobla Principal, de La Bisbal (conjunto oficial de la Generalitat); la Orquesta Ciutat de Barcelona, la Coral Sant Jordi y el Orfeo Català, entre otros, y que interpretarán, bajo la batuta de Enric Casals, obras de Garreta, Enric y Pau Casals. El día 29, por otra parte, en colaboración con Amnesty International, se celebrará un concierto de la Coral Sant Jordi, el grupo Diabolus in Musica, Anna Ricci, «mezzosoprano», y Ovidi Montllor, recitador, dirigidos por Oriol Martorell y Joan Guinjoan, inter-

terpretado por el Trío de Violas «da Gamba», con obras de Tye, Byrd, Coperario, Gibbons, Lupo, Purcell y J. S. Bach; el segundo miércoles, día 10, oiremos a Frans Brüggen, flauta, y Gustav Leonhardt, clave, con obras de Dieupart, J. S. Bach y Mancini; el día 17 tendrá lugar el concierto en conmemoración del 250 aniversario del Padre Antoni Soler, con el Quartet Sonor, la Coral Canigó, María Lluïsa Cortada al clave y Montserrat Torrent al órgano. Finalmente, el día 24, actuará el Cor Madrigal de Budapest, con obras renacentistas.

Finalmente, y en los locales que el Teatre Lliure tiene en el barrio de Gracia, se ofrecerán dos conciertos de autores contemporáneos. El primero, el día 9, por el Grupo de Percusionistas de Madrid, dirigido por su titular, J. L. Temes. Interpretarán obras de Ibarrondo, Ohana, Cage y Bertomeu. El segundo tendrá lugar el día 16, con un programa muy ambicioso de música atonal: Schönberg (**Pierrot Lunaire**) y Boulez (**Le marteau sans maître**), obras ambas muy representativas de dos teóricos de la atonalidad, no siempre muy bien avenidos, interpretadas por el Grupo Bartók, de Barcelona, y Esperanza Abad, soprano, dirigidos por J. Luis Moraleda.

En el ámbito de la música al alcance de todos el Festival ofrece, como en años anteriores, cinco conciertos gratuitos en sendos centros de los barrios barceloneses, actividad ésta que ha sido siempre muy bien acogida por los aficionados. En el «Festival als Barris» participan algunos de los intérpretes de los conciertos de abono, la Orquesta Sinfónica de Bamberg, la Orquesta de Cámara de Moscú, el Cor Madrigal de Budapest y, además, el Orfeo Laudate, dirigido por Angel Colomer, que tanto hiciera por Victoria de los Angeles en sus comienzos, así como el grupo Musica Antiqua, de Amsterdam.

Exposiciones y otros actos

Pero las actividades del Festival no se quedan en audiciones musicales a cargo de primeras figuras. Son muy oportunas las exposiciones que tendrán lugar durante todo el mes: una, en la Biblioteca de Catalunya, sobre **El Pare Antoni Soler i la seva època**; otra, en el Palau Güell, sede del Museu del Teatre, sobre **L'òpera a Barcelona, Bruxelles i Múnic**, además de las sesiones de cine musical gratuito que tendrá lugar en el Instituto Francés, en las que se proyectarán películas musicales: **Fidelio**, de Beethoven; **Las bodas de Figaro**, de Mozart; la **Crónica de Ana Magdalena Bach** y **Die Dreigroschenoper**, de Kurt Weill.

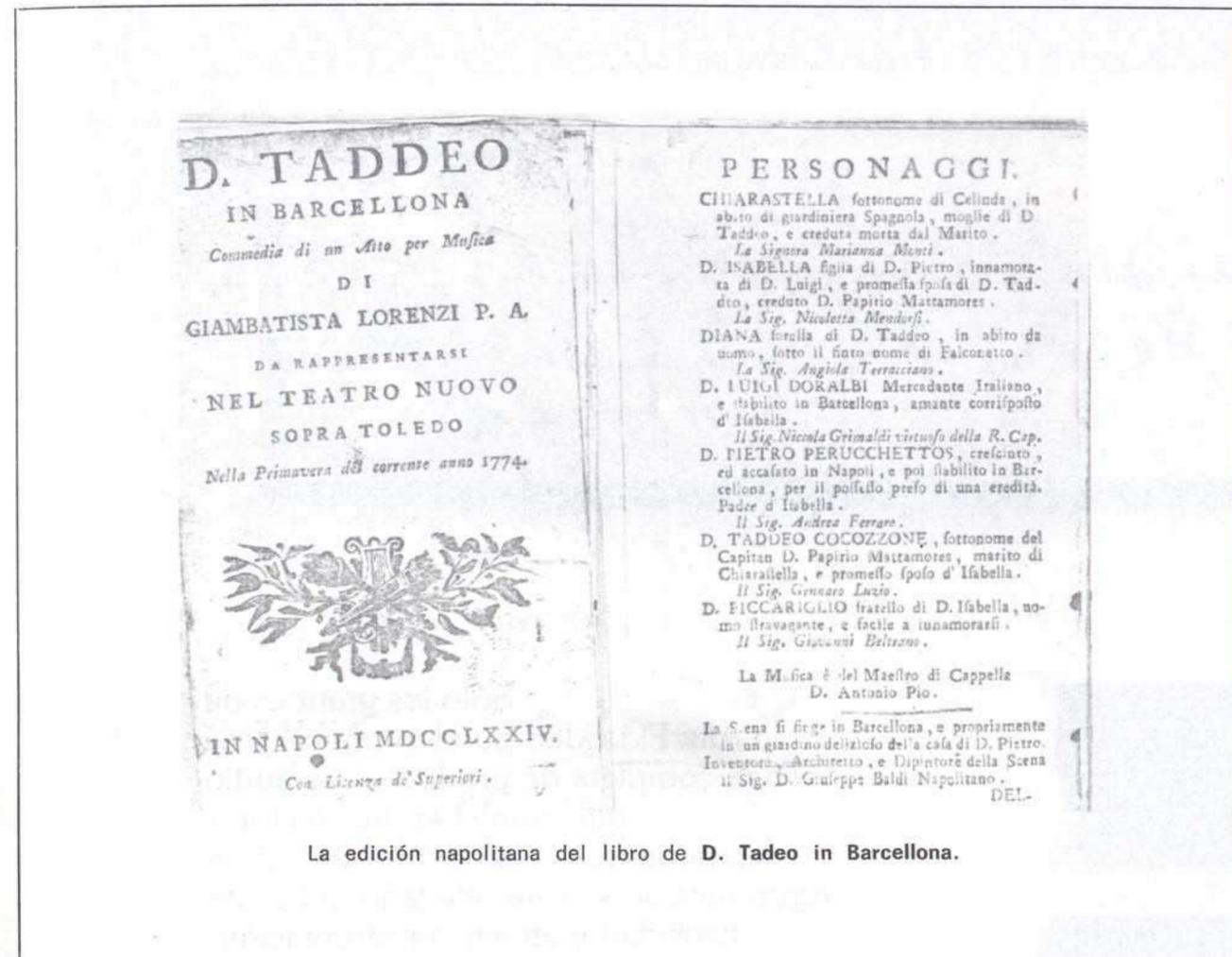
También el mundo de la enseñanza ofrece su colaboración al Festival: los alumnos del Conservatorio darán conciertos los días 4, 18 y 25 sobre compositores catalanes de los siglos XIX y XX, y bajo el lema «Música a l'escola»; los recién ingresados escolares podrán asistir a ensayos, conciertos, visitas colectivas a las exposiciones, etcétera. Se establecerá, además, un concurso de redacción y de dibujo con el tema del Festival.

En conjunto, y como puede intuirse de resultados de este avance, el Festival Internacional de Música de Barcelona mueve actualmente muchos resortes y llega a todos los niveles del mundo cultural y artístico barcelonés. Efectivamente, se ha convertido en uno de los ejes de la vida musical catalana al dar comienzo la temporada, tras el prolongado letargo estival.

Veremos cómo resulta.

LA PROXIMA TEMPORADA DEL GRAN TEATRO DEL LICEO

Según nuestras noticias, el próximo día 27 de noviembre se producirá el milagro anual de la inauguración de la temporada del Gran



La edición napolitana del libro de D. Tadeo in Barcellona.

junto que volveremos a escuchar el día 19 de octubre con Carmen Bustamante, soprano, y David van Asch, bajo, en **Kindertotenlieder** y la **Sinfonía número 4, en Sol mayor**, de Gustav Mahler.

Los días 11 y 12, la Orquesta de París, bajo la dirección de Daniel Barenboim, interpretará **La Mer** (Debussy), la **Sinfonía «Fantástica»**, de Berlioz, y la **Sinfonía número 5, en Do sostenido mayor**, de Mahler.

El día 21, la Orquesta Sinfónica de Bamberg, con James Loughran en la dirección, nos ofrecerá obras de Mozart («**Divertimento**» en **Re mayor, K. 136**), Hindemith (**Mathis der Maler**) y Brahms (**Sinfonía número 2, en Re mayor, op. 73**).

La Orquesta de Cámara de Moscú, con Albert Ratzbaum, flauta, e Igor Besrodny en la dirección, interpretará Bach («**Suite**» número 2, en **Si menor, BWV 1067**), Shostakovich (**Nueve preludios**) y Haydn (**Sinfonía número 45, «La Despedida»**).

El último día del Festival actuará la Orquesta Sinfónica de Detroit, dirigida por Antal Dorati, y ofrecerá al público del Palau la obertura de **L'isola disabitata**, de F. J. Haydn; **El despertar de Helena**, de Strauss, y el **Concierto para orquesta**, de Bartók.

Asimismo el día 26 se oirá en ese escenario la música para laúd y madrigales ingleses e italianos de la mano del Deller

pretando a Sardá y Homs, que han compuesto obras encargadas especialmente para el Festival, a Guinjoan, y una obra de Manuel Valls con texto del poeta catalán Salvador Espriu: **D'una vella i encerclada terra** («De una antigua y rodeada tierra»).

También tendremos ocasión de escuchar a solistas de categoría: el día 2, a Ingrid Häbler interpretando Bach, Haydn y Mozart al piano; el día 5, a Maurice André, trompeta, y Edwige Bilgram, órgano, quienes ofrecerán obras de Loeillet, Giovanni Battista Martini, Leffloth y Albinoni; el día 15, a Maurizio Pollini, intérprete de Chopin y Schumann, y el día 28, a Brigitte Fassbänder, con Irwin Gage al piano, quien nos ofrecerá **Lieder** de Mahler, Liszt y Hilhaud.

Por último, cabe resaltar la actuación, en el Palau, del Batseva Dance Company, que ofrecerá, bajo la dirección artística de Paul Sanasardo, piezas judías, bíblicas y originales del conjunto israelita, el día 23.

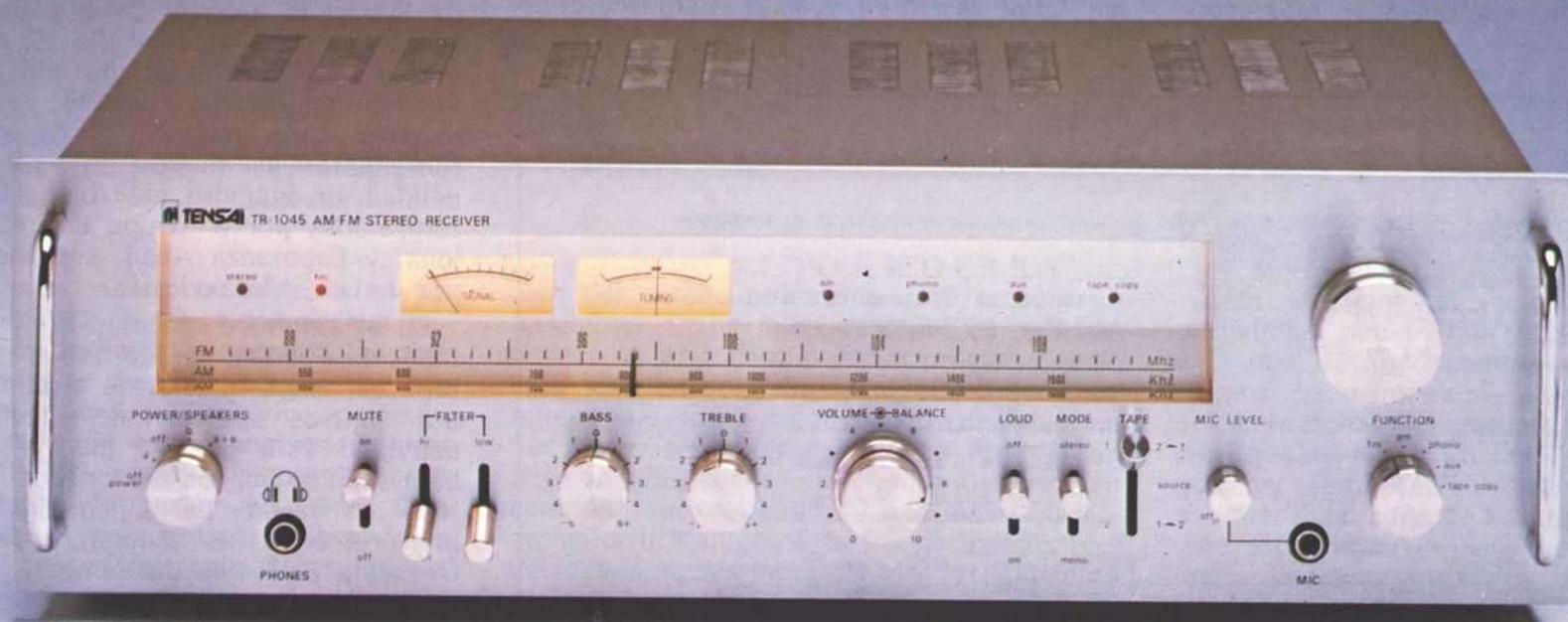
La programación del Tinell

En el marco medieval del Saló del Tinell tendrán lugar todos los miércoles sendos conciertos de música de los siglos XVI al XVIII, el primero de los cuales será in-

(*) La noticia del fallecimiento de Alfred Deller, que se recoge en este mismo número de RITMO, llegó a nuestra Redacción con posterioridad a la elaboración de esta crónica. (N. de la R.)

TENSAI

el nuevo grande de la alta fidelidad



TR-1045

Receptor estéreo (AM/FM). 2 x 35 W RMS
(8 ohm, 20 Hz - 20 KHz). Sensibilidad FM 1,5 μ V

TD-855D

Giradiscos automático de
transmisión directa.

TA-2030

Amplificador estéreo.
2 x 23 W RMS
(8 ohm, 20 Hz - 20 KHz)

TT-3045

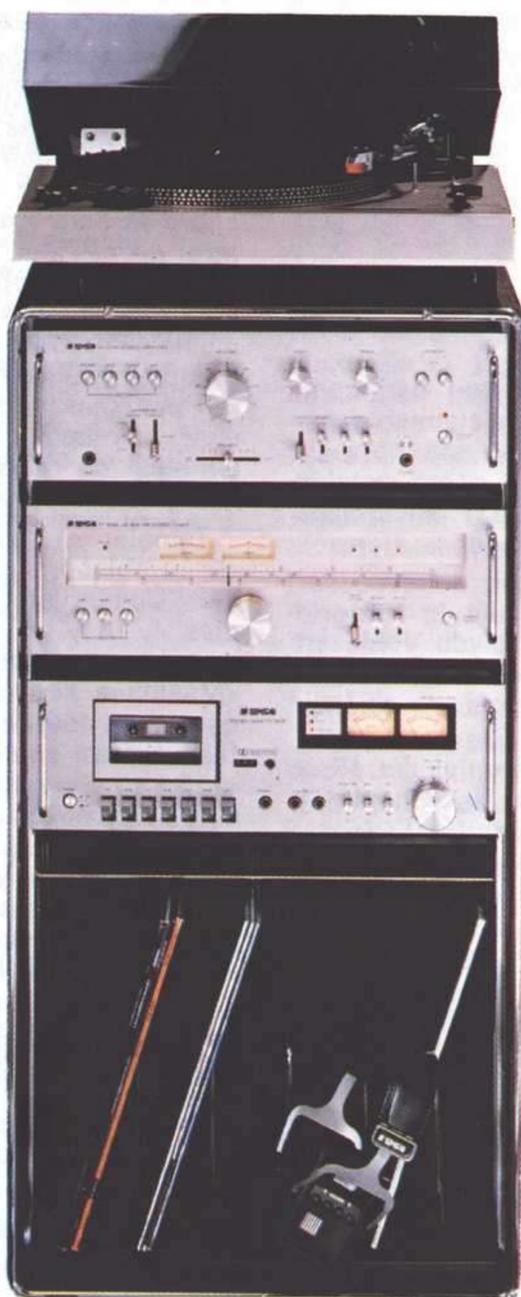
Sintonizador estéreo.
Sensibilidad FM 1,5 μ V

TFL-805

Pletina a cassette estéreo.
Sistema Dolby

THP-202

Auriculares estéreo con
control de volumen



Sólo los grandes de la Alta Fidelidad pueden ofrecer una línea completa de productos de audio que combinen tres factores fundamentales: excelente calidad de reproducción sonora, elevado índice de fiabilidad y atractiva presentación.

Los equipos TENSAI cumplen estos objetivos básicos gracias al empleo de la más avanzada tecnología, incorporando al mismo tiempo las ideas más actuales en cuanto a diseño y funcionalidad.

El resultado es auténtica Alta Fidelidad, sin compromisos. Y, además, a un precio realmente competitivo.

Representante exclusivo para España

ASTEC
actividades
electrónicas sa

Avda. del Generalísimo, 140 - MADRID-16
Telf. 733 67 42 • TELEX: 44481 ASTC E

Teatro del Liceo, y decimos milagro, porque mantener una temporada de ópera sin ningún tipo de ayuda oficial, año tras año, lo es, en verdad.

Esta próxima temporada se caracteriza por la repetición de éxitos de público de anteriores temporadas, y en un repertorio de obras tradicionales, aunque algunas llevaban años sin aparecer en cartel.

La temporada se inaugurará con **Lohengrin**, de Wagner (rompiendo una larga tradición de inauguraciones con óperas italianas). Tendremos, pues, la ocasión de deleitarnos con una interesante «Elsa» de Marita Napier, y una versión del director, Matthias Aesbacher, que dentro de lo que permita la orquesta del teatro puede resultar bastante positiva. El personaje titular de la obra lo interpretará Pentti Perksalo, no conocido en Barcelona, pero sí en Madrid, donde cantó el **Tristán** del último Festival, al parecer sin resultados brillantes.

El repertorio verdiano estará representado este año por cuatro óperas: tres del repertorio habitual, **Otello**, **Aida** y **Rigoletto**, y otra, **Macbeth**, menos frecuente. En la primera de dichas obras se podrá comprobar hasta qué punto es un hecho la recuperación de Pedro Lavirgen, en un personaje difícil y, en nuestra opinión, no adecuado a sus características vocales. Lo acompañará Giampeiro Mastromei, con un «Yago» que puede ser interesante, y la intervención de Aurea Gómez como «Desdémona». En **Aida** tendrá lugar la presentación de Lorenza Canepa y Nicola Martinucci en los papeles protagonistas, junto a Fiorenza Cossotto, que cantará en alguna función el papel de «Amneris», cuya presencia asegura el interés de las representaciones, pese a algún síntoma de desgaste que su voz pueda presentar actualmente después de una tan larga carrera. Alternará con ella en este papel Stella Silva, ya conocida en el Liceo. Completan el reparto Juan Pons, en «Amonasro», interesante por ver su evolución desde su brillante **Traviata** en el Liceo, y a pesar de su no tan brillante **Pagliacci** de Madrid, además del veterano Ivo Vinco.

En **Macbeth** será muy interesante oír a Angeles Gulín, cuya **Gioconda** del año último fue muy completa, y que en esta obra tendrá que demostrar que realmente domina ya su portentosa voz. El resto del reparto no es, aparentemente, muy brillante, con un Benito di Bella que, por lo que hemos visto, podría tener sus dificultades, y un Marc Alexander que cantó un «Enzo» de **La Gioconda** más que discreto.

Finalmente, reaparecerá **Rigoletto** con el gran triunfador del año pasado en el mismo papel, Matteo Manuguerra, con una «Gilda» que, a pesar de su triunfo de la temporada

El Palau acoge el repertorio más variado del F. I. M. S. (XVII edición).



anterior, consideramos discreta, Adriana Anelli, y con un «Duque de Mantua» nuevo en la voz de Umberto Grilli, tenor de voz valiente, que sin grandes brillantes cumple con su actuación. Completarán el reparto la consabida «Maddalena» de Montserrat Aparici y el muy discreto Antoni Borrás.

El repertorio verista

Otro capítulo importante de la temporada será el repertorio verista, sumamente extenso. De Giacomo Puccini se programarán tres de sus óperas más conocidas: **La Bohème**, **Madama Butterfly** y **Turandot**.

La Bohème contará con Yasuko Hayashi, probablemente una discreta «Mimí», junto con Jaime Aragall en el papel de «Rodolfo», si éste consigue superar su nerviosismo y no anular sus actuaciones, como ocurre cada año. Aragall es una de las mejores voces que hay en la actualidad, pero, en nuestra opinión, ha cantado lo que le ha gustado, pero su técnica no ha evolucionado, dando lugar a dificultades de emisión. Completan el reparto Nancy Shade, Franco Sioli y Giannicola Pigliucci. En cuanto a **Madama Butterfly**, supondrá la reaparición de los discretos Mawako Matsumoto y Gaetano Scano.

Completa el repertorio pucciniano la **Turandot**, con la interpretación, primera en Europa, del papel titular por Montserrat Caballé, así como con el «Calaf» de Pedro Lavirgen.

Hablar de Montserrat Caballé merece siempre párrafo aparte, ya que nuestra gran soprano tiene frecuentemente el deseo de afrontar obras que, en nuestra opinión, no son las más adecuadas a su timbre vocal, su estilo interpretativo y sus cualidades técnicas. Todas estas características la hacen la intérprete ideal de Bellini y Donizetti, y quizá no permitan que pueda afrontar el personaje de «Turandot» con la amplitud vocal e intensidad interpretativa que el personaje requiere. La dulce voz de la Caballé y su línea lírica no parecen cuadrar, a pesar de su gran inteligencia, ni con la dura «Turandot» ni con la «Maddalena» de **Andrea Chénier**, que también interpreta este año. En nuestra opinión, su voluntad de interpretar estos papeles está perjudicando su nítido timbre. No obstante, no dudamos que su inteligencia y maestría le permitirán afrontar ambos papeles sin grandes riesgos.

En **Andrea Chénier** la parte del tenor corresponderá a José Carreras, muy querido en América, pero que, realmente, a través de sus interpretaciones en Barcelona no nos ha acabado de convencer de la altura a que raya su fama. Esperemos este año para ver si podemos entender su fabuloso éxito americano, aunque creemos que ésta no es la mejor ópera para ello. Completará el reparto Juan Pons, en un papel que pondrá a prueba sus cualidades de cantante.

El resto del repertorio italiano y el repertorio francés

Las restantes óperas italianas de la próxima temporada incluyen una nueva aparición de **Lucia di Lammermoor** con Adriana Anelli, cuya interpretación no sabemos si quedará suficientemente encuadrada, y Beniamino Prior, tenor hasta ahora un tanto discreto en sus intervenciones liceístas. Completan el reparto Leo Nucci y el bajo Giovanni Gusmeroli. Por otra parte, se representará **La Cenerentola**, bella joya rossiniana, con la siempre inteligente intervención de Eduardo Giménez, el gran caricato que es Paolo Montarsolo (a cuyo cargo funcionará la dirección de escena), el discreto barítono Alberto Rinaldi y la incógnita de Juanita Porras en el difícil papel titular.

Dentro del repertorio francés está prevista la representación de dos óperas nada habituales en el Liceo: **Los cuentos de**

Hoffmann, de Offenbach, y **Lakmé**, no representada desde 1949. Intervendrá en ambas Chantal Bastide, desconocida en Barcelona, y el poco brillante Gian Koral. Completarán el reparto de la ópera de Offenbach, Héliá T'Hézan, Elena Beggioro, Jean Brazzy, y, en la de Delibes, Ginés Sirera.

Repertorio germánico

Este año se representa una única ópera de Mozart, que es la deliciosa **Così fan tutte**, con la intervención, siempre eficaz, de Eduardo Giménez y de Sesto Bruscantini, este último ya en declive, así como la presentación esperada del caricato Domenico Trimarchi. El reparto femenino estará compuesto por Norma Giusti, Bianca Maria Casoni y Edith Martelli.

Reaparecerá la **Elektra**, de Richard Strauss, con Danika Mastilovic, cuya brillante intervención tanto recordamos. El reparto se completará con Gerlinde Lorenz, Anny Schlemm, Fritz Uhl (en su papel, ya conocido, de «Egisto») y Theo van Gemert. Dirigirá el maestro János Kulka. Como complemento de esta obra se escenificará **Adiós a la bohemia**, de Pablo Sorozábal, compositor de indudables cualidades, si bien dudamos de que sea el más adecuado para acompañar a Strauss.

Acabarán la temporada unas representaciones de **La viuda alegre** por la compañía de la Opera de Graz, siempre interesante, sobre todo porque acostumbra a realizar una presentación cuidada y con artistas quizá no brillantes, pero conjuntados.

Los directores de orquesta

Hemos dejado para el final el comentario de los directores de orquesta (salvo la mención de Aesbacher), y ello es debido a que los cuerpos estables del Liceo presentan serias deficiencias como consecuencia del **status** bajo el cual se rige el teatro. Por ello, en el caso de la orquesta, hablar de la labor de los maestros concertadores siempre se hace teniendo en cuenta el limitado número de ensayos de que disponen, la cantidad de óperas que se representan, la poca calidad de los instrumentos, y también la falta de profesionalidad de algunos de sus componentes. No obstante, es una orquesta que en determinadas circunstancias ha sonado, no desde luego como la Filarmonía de Berlín, pero sí con corrección, y se ha conseguido el milagro de que son muy pocos medios se obtuviera un resultado discreto. Este año veremos en el foso del Liceo a Giuseppe Morelli dirigiendo **Otello** y **Macbeth**; Morelli acostumbra a ser, junto con Anton Guadagno (quien dirige **Rigoletto**) y el referido Matthias Aesbacher, los que consiguen a veces el antedicho milagro. Junto a ellos tendremos a los irregulares Gianfranco Rivoli y Carlo Felice Cillario, el primero de ellos con **Lucia di Lammermoor** y **Los cuentos de Hoffmann**, y el segundo las clásicas **Aida** y **La Bohème**. Completarán el cuadro de directores italianos Enrico de Mori, quien dirigirá **La Cenerentola**. Muy interesantes pueden ser la dirección de János Kulka en **Elektra** y la de Jesús Etcheverry en **Lakmé**. Completan la lista de directores extranjeros Alexander Sander, previsto para dirigir **Così fan tutte**.

En el grupo de directores nacionales tenemos a Eugenio M. Marco, quien dirigirá las dos óperas que interpreta Montserrat Caballé, o sea, **Andrea Chénier** y **Turandot**, en las que puede conseguir algunos resultados. Debutará oficialmente Alberto Argudo en la obra de Sorozábal, y actuará nuevamente Gerardo Pérez Busquier, de quien preferiríamos olvidar la **Maruxa** del año pasado.

En resumen: una temporada previsiblemente algo discreta, con algunos títulos interesantes y la posibilidad de sorpresas en los cantantes que se oirán por primera vez.

LA TEMPORADA DEL PATRONATO PRO MUSICA

Como avance a su habitual temporada, que comienza en el mes de enero, el Patronato Pro Música presenta en septiembre, en el Palau de la Música Catalana, a la Orquesta Filarmónica de Israel, dirigida por Zubin Mehta, con programas arquetípicos: **Primera sinfonía** de Brahms y **Octava** de Dvorák, con inclusión de algunas obras más breves de compositores israelíes. Zubin Mehta obtuvo un gran éxito en Barcelona cuando se presentó, hace dos años, al frente de la Orquesta Filarmónica de Los Angeles, de la que por aquel entonces era director titular.

Por otra parte, el Patronato anunció su colaboración en tres conciertos del Festival Internacional de Música, y que comentamos en otro apartado de esta crónica: los dos que ofrecerá la Orquesta de París, dirigida por Daniel Barenboim, y el recital de Brigitte Fassbänder, que fue anulado la pasada temporada por indisposición de la artista.

Como es sabido, el Patronato no acostumbra a anunciar oficialmente su programación de invierno hasta finales de año, pero corren rumores sobre lo que la constituirá, rumores que, de confirmarse, convertirán, una vez más, la serie de conciertos en un auténtico festival internacional, y, por lo que respecta a 1980, en un festival internacional de orquestas de primerísima calidad.

Eugen Jochum reaparecería en Barcelona (su última actuación aquí fue en uno de los primeros Festivales de Música, al frente de la Orquesta del Concertgebouw, de Amsterdam), con la Orquesta Nacional de Francia, ofreciendo la **Séptima sinfonía** de Bruckner. También Bruckner estaría presente, pero con la **Novena sinfonía**, en uno de los dos programas de la Orquesta Filarmónica de Los Angeles, dirigida por su titular actual, Carlo María Giulini (Giulini estuvo la última vez en Barcelona, hace dos años, dirigiendo la Philharmonia Orchestra).

Siguiendo los rumores que, con toda probabilidad, se convertirán en realidad, la Philharmonia Orchestra será el vehículo de presentación, en Barcelona, de un célebre director italiano actual: Riccardo Muti, conocido, sobre todo en España, por sus grabaciones de óperas. En uno de sus dos conciertos intervendrá el violinista Salvatore Accardo como solista del **Concierto** de Brahms. Otra presentación será la del español Jesús López-Cobos al frente de la Royal Philharmonic Orchestra (Jesús López-Cobos, como es sabido, está realizando una importantísima carrera internacional en los primeros teatros de ópera mundiales, y recientemente ha sido confirmado en el cargo de director del Teatro de la Ópera de Berlín).

Otras dos orquestas visitantes serán la Nacional de la U.R.S.S., dirigida por Svetlanov, y la de la R.I.A.S. de Berlín, con Rafael Frühbeck. Charles Mackerras dirigirá una de sus «especialidades»: **El Mesías**, de Händel, y en otro concierto ofrecerá **La Creación**, de Haydn, con la Scottish Chamber Orchestra y los Philharmonia Chorus,

estos últimos grandes favoritos del público barcelonés.

En sendos conciertos intervendrán el Coro de Cámara de Moscú (en la interpretación de **Las bodas**, de Stravinsky), los Solistas de Zagreb, el Cuarteto Borodín y el pianista André Watts.

Capítulo aparte merecen los cantantes que ofrecerán recitales acompañados de piano. Tendrá lugar la reaparición de Helen Donath (antes siempre escuchada en Barcelona con orquesta) y de Dame Janet Baker (cuya última actuación en la Ciudad Condal fue, en 1963, como solista de la **Canción de la Tierra**, de Mahler), y presentación nada menos que de Marilyn Horne y de Martti Talvela. Por último, Montserrat Caballé ofrecerá un recital en una espectacular colaboración con Alexis Weissenberg, con una primera parte dedicada a Richard Strauss y la inclusión, en la segunda, de la versión original del **Canto a Sevilla**, de Joaquín Turina.

EL CONCURSO INTERNACIONAL DE CANTO «FRANCISCO VIÑAS»

El Concurso Internacional de Canto «Francisco Viñas» ha convocado su XVII edición para el mes de noviembre del corriente año. El certamen se desarrollará del 17 al 25 del citado mes. Tras el pregón del Concurso, pronunciado por el alcalde de Barcelona, Narcís Serra, y con la intervención musical de alguna figura operística, aún no confirmada, las diversas sesiones de las pruebas tendrán lugar en los habituales escenarios del Muy Ilustre Colegio de Abogados, el Palau de la Música Catalana y el Gran Teatro del Liceo, éste para el concierto de clausura, con orquesta.

Las bases limitan las edades a treinta y dos años para las voces femeninas, y a treinta y cinco para las masculinas. Se puede concurrir en dos modalidades: categoría de Ópera y categoría de Oratorio-«Lied», según programas y obras exigidos por el Reglamento. Los premios ofrecidos superan el millón de pesetas (además de contratos y actuaciones), dotados mayormente por la Dirección General de Música, Banca Catalana, Plácido Domingo, Montserrat Caballé y un gran número de entidades oficiales y particulares.

Presidencia y Jurado

Bajo la Presidencia de Honor de S. M. la Reina, patrocinan el Concurso el Ayuntamiento de la Ciudad, la Generalitat de Catalunya, la Dirección General de Música, el Patronat «Francisco Viñas» y un largo etcétera. Colaboran en el mismo la Accademia Chigiana de Siena y el Mozarteum de Salzburgo, ambos otorgando bolsas de estudio a determinados cantantes premiados.

En el Jurado destacan los nombres de los directores del Maggio Musicale Fiorentino y Teatro Comunale de Florencia, y del Teatro São Carlos de Lisboa; directores de orquesta, compositores, y especialmente dos «estrellas» hoy ya retiradas de los esce-

XVII Concurso Internacional de Canto

FRANCISCO VIÑAS
BARCELONA

del 17 al 25 de Noviembre de 1979
Cierre de inscripción: 29 de Octubre de 1979

IX CURSOS INTERNACIONALES DE INTERPRETACION MUSICAL

del 25 de Octubre al 16 de Noviembre de 1979
Cierre de inscripción: 8 de Octubre de 1979

INFORMACION E INSCRIPCION:
Bruch, 125 (Secretaría)
BARCELONA 37 - España



narios: las celeberrimas Giulietta Simionato (quien, además, ofrece un premio en metálico a una joven «mezzosoprano») y Elisabeth Schwarzkopf. El Comité Organizador del Concurso ha manifestado públicamente su pesar por el fallecimiento de Walter Legge, el fundador de la Philharmonia Orchestra y director de las entidades discográficas La Voz de su Amo, Angel, etc., quien también era miembro del Jurado.

El Concurso ha organizado, una vez más, los Cursos Internacionales de Interpretación Musical, patrocinados por la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Barcelona, y dedicados en su novena convocatoria a la Ópera Italiana y Arte Escénico, y a la Música Española (en el mes de mayo pasado tuvo lugar un curso de Lied Clásico Alemán y acompañamiento de piano, a cargo de Paul Schilhawsky, actual director del Mozarteum de Salzburgo). El barítono Gino Bechi impartirá el curso de Ópera Italiana y Arte Escénico, cuidando la soprana Ana María Iriarte del de Música Española. Los cursos tendrán lugar del 25 de octubre al 26 de noviembre de 1979, y constituyen una importantísima (y económica) oportunidad de perfeccionamiento para los jóvenes cantantes.

Cualquier información adicional sobre el Concurso y Cursos debe solicitarse a la Secretaría del Certamen, calle Bruch, 125, Barcelona-37.



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

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

DE MADRID AL CIELO

Por ARTURO REVERTER



TEMPORADA 1979-1980 ORQUESTAS NACIONAL Y DE LA RADIOTELEVISION

Hace ya algunos años que poco antes o al tiempo de que comience a desarrollarse la temporada madrileña se hacen en esta sección algunas consideraciones críticas a la misma, fundamentalmente en lo que se refiere a la actividad prevista para los dos conjuntos sinfónicos (y sus correspondientes formaciones corales) de la capital. No se trata de hacer una crítica de algo que todavía no ha sucedido (cosa muy difícil), ni siquiera una «pre-crítica» (lo mismo cabe decir respecto al examen de las temporadas de ópera), sino de analizar, con la mayor objetividad posible, los criterios programáticos, el equilibrio, el interés y/o novedad de los títulos, la coherencia general, el valor didáctico de lo planificado, la altura de los intérpretes. Naturalmente—y esto es algo inherente a toda labor crítica—, se emiten juicios, se sancionan planteamientos y se apuntan comportamientos fácilmente previsibles. No es una crítica previa, pues, sino un examen de elementos y factores—muchos ya conocidos—, con la extracción de las posibles consecuencias prácticas (a nivel concreto y general). Ello, claro, conlleva sus peligros. Pero es un riesgo que ha de asumirse. En todo caso, hay cuestiones de tan clara definición que su solo enunciado es la mejor crítica (positiva o negativa). Un programa—o una programación—mal hecho, es defectuoso antes y después de llevado a la práctica; un cantante o un instrumentista cualquiera poseen unas características personales, unas condiciones que los hacen aptos o no para un cometido determinado. Ello debe apuntarse; aun cuando siempre sea posible que después los resultados sean inesperadamente distintos.

Por supuesto, tiempo hay de reconocerlo. Y de congratularse o de lamentarse.

CONDICIONES DE UNA PROGRAMACION

Es un tema difuso, de difícil precisión, que no admite un enfoque unitario. Pero puede ser interesante y orientador centrar, de modo muy general y esquemático, algunas de las condiciones que debe reunir, desde diversos puntos de vista, una programación de conciertos como la que desarrollan nuestras orquestas.

Coherencia.—Ya que no cíclica (lo que supondría otra óptica), al menos ha de mantenerse un equilibrio entre los distintos conciertos y entre las obras que los com-

ponen. Ha de buscarse la proporción (lo que no quiere decir forzosamente eclecticismo a ultranza), la lógica combinatoria y estilística sin romper la armonía constructiva. Variedad general, dosificación histórico-artística, casación (por estilo, tonalidad, valor complementario...) permanente de cada partitura con sus acompañantes en cada concierto.

Servicio al gran repertorio.—Naturalmente, en este tipo de manifestaciones es fundamental—para el conjunto, el público y la entidad global del ciclo—atender al gran repertorio que, ojo, no viene formado únicamente por obras románticas. Hay que referirse al repertorio sinfónico de todas las épocas, desde el siglo XVIII hasta hoy. Es una manera, además, de ayudar a la construcción del todo a partir de un eje vertebral.

Obras poco conocidas.—Hay partituras fundamentales en la historia de la música, o al menos de decidido interés, que—a veces sin razón aparente—son marginadas y casi nunca incluidas. Estas obras forman, en realidad, parte del gran repertorio. Hay que darlas a conocer para que en seguida accedan a él.

Novedad.—Hay que atender especialmente a lo nuevo como base para mantener el necesario equilibrio, la saludable dialéctica de la programación. Algunas obras no conocidas—y, en tal sentido, nuevas—entrarán a formar parte del repertorio de base; otras, por sus características, no lo harán, pero contribuirán a ampliar horizontes, a formar e informar, a divulgar. Por supuesto, dentro del concepto «nuevo» hay que encuadrar a las composiciones totalmente originales, a los estrenos. Ello debe fomentar, en mayor medida que hasta ahora, una política de encargos, especialmente a nuestros músicos, que podrán encontrarse bien representados en este epígrafe.

Nivel interpretativo.—Para que la música sea servida con altura, con una mínima calidad—suficiente para traducir con la mayor propiedad e inspiración lo escrito y para que la misión cultural pueda ser desarrollada así con el máximo de garantías—, es preciso contar con intérpretes sólidos, conocedores, eficaces, idóneos. No es necesario (aunque, por supuesto, siempre deseable) que sean excepcionales. Las dos Orquestas madrileñas, aquejadas por muchos problemas y po-

seedoras de numerosas limitaciones, cada una en su estilo, tienen, sin embargo—aunque muchas veces no se ponga de manifiesto—, condiciones y posibilidades para proporcionar prestaciones aceptables. Para que estas expectativas cuajen hace falta que se les dote de los medios adecuados, que se las reorganice, si preciso fuera; que se mantenga una programación con arreglo a las condiciones que se vienen exponiendo, que se las cuide—se las mime incluso—y, sobre todo, se las trabaje a conciencia de la manera más conveniente. Partiendo de la base orquestal, mejorándola, se podrá avanzar mucho. Por eso es de todo punto necesario contar con batutas expertas, que luego de una labor profunda, y si puede ser inspirada, den el impulso exigible a los conjuntos. En aras de un más alto servicio a la música.

Son algunas de las condiciones mínimas que deberían tener y no tienen los planteamientos y previsiones programadores de nuestras Orquestas. Como base fundamental ha de estar siempre un propósito didáctico, ya que de lo que se trata es de difundir una parcela cultural.

LO QUE LA TEMPORADA NOS RESERVA

NACIONAL

Ninguna de las dos Orquestas (aunque tienen una actividad prácticamente paralela) ha dispuesto una programación que, de acuerdo con lo manifestado, pueda considerarse óptima o suficientemente satisfactoria. Hay, al igual que en el curso pasado, una mayor coherencia y consistencia en la de la Nacional, que al menos sigue en la misma línea ya iniciada desde la venida de Ros Marbá, si bien era lógico esperar algo más de lo que nos va a ofrecer. Aunque el nivel, hay que repetirlo, es bueno, podría esperarse algo más. Debe esperarse algo más.

Programas

Hay de todo. Aunque predomina lo que podríamos denominar «standard», configurado por programas tipo no mal contruidos, pueden señalarse excepciones, tanto en lo malo (por la calidad de las obras o la mala combinación de las mismas):

- Moreno Torroba: **Concierto ibérico** (para cuatro guitarras); Tchaikowsky: **Sinfonía número 2** (Alcántara);



OFERTA

OTOÑO 79



GOUNOD
FAUSTO
PLACIDO DOMINGO - MIRELLA FRENI - NICOLAI GHIAUROV - MICHELE COMMAND - JOCELYNE TAILLON Y SOLISTAS
ORQUESTA Y COROS DEL TEATRO NACIONAL DE LA OPERA DE PARIS
 Director **GEORGES PRETRE**
 Precio normal 2600 Ptas.
PRECIO OFERTA 2080 Ptas.

10C 167-003 574/7



10C 167-002 908/9

STRAUSS
SALOME
WIESLAW OCHMAN - JOSE VAN DAM - HILDEGARD BEHRENS - KARL-WALTER BOHM - AGNES BAL-TSA Y SOLISTAS.
ORQUESTA FILARMONICA DE VIENA
 Director **HERBERT VON KARAJAN**
 Precio normal 1300 Ptas.
PRECIO OFERTA 1040 Ptas.



BIZET
LOS PESCADORES DE PER-LAS
ILEANA COTRUBAS - ALAIN VANZO - GUILLERMO SARABIA - ROGER SOYER
ORQUESTA Y COROS DEL TEATRO NACIONAL DE LA OPERA DE PARIS
 Director **GEORGES PRETRE**
 Precio normal 1300 Ptas.
PRECIO OFERTA 1040 Ptas.

10C 167-002 961/20



10C 167-003 372/3

DONIZETTI
DON PASQUALE
DONALD GRAMM - ALAN TITUS - ALFREDO KRAUS - BEVERLY SILLS - HENRY NEWMAN.
ORQUESTA SINFONICA DE LONDRES
 Director **SARAH CALDWELL**
 Precio normal 1300 Ptas.
PRECIO OFERTA 1040 Ptas.



MOZART
EL RAPTO EN EL SERRA-LLO
LEOPOLD SIMONEAU - GOTTLOB FRICK - LOIS MARSHALL Y SOLISTAS
SOCIEDAD CORAL BEE-CHAM
REAL ORQUESTA FILAR-MONICA DE LONDRES
 Director **SIR THOMAS BEE-CHAM**
 Precio normal 1250 Ptas.
PRECIO OFERTA 1000 Ptas.

10C 165-001 541/2



10C 165-000 183/5

PUCCINI
MADAMA BUTTERFLY
JUSSI BJORLING - MIRIAM PIRAZZINI - MARIO SERENI - VICTORIA DE LOS AN-GELES Y SOLISTAS.
ORQUESTA Y COROS DEL TEATRO DE LA OPERA DE ROMA.
 Director **GABRIELE SANTI-NI**
 Precio normal 1875 Ptas.
PRECIO OFERTA 1500 Ptas.



como en lo bueno:

- Mozart: **Sinfonía número 15, Concierto para violín y orquesta, Tres motetes, Misa Solemnis K. 337** (Ros Marbá);
- Bach-Webern: **Ricercare**; Berg: **Tres canciones de «Wozzeck»**; Schönberg: **Kol Nidre**; Bach: **Magnificat** (Ros Marbá);
- Brahms: **Obertura «Trágica», Réquiem alemán** (Celibidache);

(en este último influye la categoría de la batuta, ya que el programa en sí no es especialmente nuevo).

He aquí ahora alguno de los programas que pueden considerarse «normales», que no muestran ninguna novedad especial en su conjunto (aunque puedan incorporar alguna obra nueva), ni una estructura fuera de lo común, pero que están contruidos con cierta coherencia y cierta dosis de lógica. Son la mayoría. Su mayor o menor interés depende, «a priori», de la calidad—también «a priori»—que tenga la batuta elegida para servirlo:

- E. Halffter: **Dos Salmos (XXII y CXVI)**; Stravinsky: **Sinfonía de los Salmos**; Schumann: **Sinfonía número 2** (Celibidache).
- Balada: **Homenaje a Sarasate**; Prokofiev: **Concierto número 3 para piano**; Mahler: **Sinfonía número 1** (L. Cobos).

Hay tres programas contruidos por una sola obra. Dos de Ros Marbá: **Réquiem Guerrero**, de Britten, y **La canción de la Tierra**, de Mahler. Uno del ruso Tchakarov: **Sinfonía número 7**, de Shostakovitch.

Sin duda, el más interesante es el segundo, por el valor de la partitura mahleriana (que ya dirigió, hace años, Ros Marbá a la Radiotelevisión), aunque tenga más dosis de novedad el **Réquiem** de Britten. O incluso la mediocre **Sinfonía** de Shostakovitch (*).

Novedades

Las más importantes se dan en dos de los programas citados, los dos de Ros: los **tres Motetes** y la **Misa Solemnis**, de Mozart, por un lado; **Ricercare**, de Bach-Webern; las **tres Canciones de «Wozzeck»** (aunque ya se interpretaron hace años), y el **Kol Nidre**, de Schönberg. Es novedad curiosa **El Paraíso Perdido**, de Markevitch, que nos revelará el valor que tiene hoy la música del que fuera casi niño prodigio en el París de Cocteau. Ros Marbá (en parte porque, como titular, es quien más conciertos dirige, en parte porque es un hombre inquieto) ofrece dos programas seguidos, no muy bien contruidos, pero provistos, entre los dos, de cuatro novedades indudables, tres de ellas (lo que está muy bien) españolas: **Espadantza**, de Larrauri; **Canto**, de Olavide, y **Cántico de las soledades**, de Alis; las dos últimas estrenos absolutos, producto de sendos encargos de la Orquesta. Olavide vuelve así a ser programado por segundo año consecutivo, con todo merecimiento, pues se trata de uno de nuestros mejores compositores. Pero, cuidado, hay otros muchos que están esperando todavía su oportunidad. González Acilu, otro de nuestros hombres más inquietos, estrena igualmente obra «encargo», dirigida también por Ros Marbá: **Interacciones**. Siguiendo con las novedades españolas encontramos dos relativas (que son interpre-

(*) A última hora se anuncia que los dos conciertos dedicados a Mahler y Shostakovitch se abrirán, respectivamente, con **Mahleriana**, de Marco, y **Concierto K. 447**, de Mozart.



Federico Mompou: Con sus **Improperios** vuelve a los programas de la Nacional un «clásico». Meditativo y siempre coherente compositor.

tadas por primera vez por la Orquesta), de interés discutible, pertenecientes a dos «clásicos» vivos: **Concierto ibérico** (Moreno Torroba) y **Salmos** (Ernesto Halffter). Y una indudable (tampoco estreno), asimismo de otro «clásico»: **Improperios**, de Mompou. Y, todavía dentro de lo «hispanico», otra composición, aún sin determinar, debida al cubano Orbon. Buena, bastante buena política, aunque es preciso ir abriendo aún algo más el campo.

Solistas

Sin duda, el nombre más importante que puede registrarse es el de Gidon Kremer, interesantísimo y original violinista (si es que, finalmente, puede contarse con él), que posee una de las más perfectas, singulares y modernas técnicas. Magnífico violinista también Tretiakov (Mozart), aunque dotado de menor personalidad. Al lado de ellos, dos violinistas españoles: Víctor Martín, concertino de la Orquesta (**Serenata Haffner**, de Mozart) y José Luis García Asensio (Mendelssohn). De entre los pianistas, en primer lugar, la imprevisible Marta Argerich (Prokofiev), seguida de los españoles Joaquín Achúcarro (Ravel) y Rafael Orozco (27, de Mozart). En otros aspectos instrumentales resalta la participación del «cellista» Rafael Ramos (Walton) y del trompetista José María Ortí (Hummel), ambos destacados profesores de la Orquesta. Dentro del campo vocal, lo más significativo es la presencia de Peter Pears, veterano tenor y excelente artista (más por su expresiva musicalidad e inteligencia que por su voz), colaborador de tantos años de Britten, de quien interpreta el **Réquiem**. Con él una joven e interesante soprano: Jennifer Smith.

Un buen barítono, Philippe Hüttenlocher, para el **Réquiem** de Brahms, junto a Carmen Bustamante (que lo tiene más difícil aquí que en Fauré). Hay que aguardar con expectación la intervención de María Coronado (**Canciones**, de Mussorgsky), voz importante, para ver si puede sacarse la espina de su «Dido» de la pasada temporada, con la Radiotelevisión. Como se ve, no demasiadas luminarias, pero, en conjunto, una apañada selección. Faltan aún, de todas maneras, diversos nombres por conocer (un solista del **Réquiem** de Britten, solistas de la **Canción de la Tierra**, solistas de **El niño y los sortilegios**).

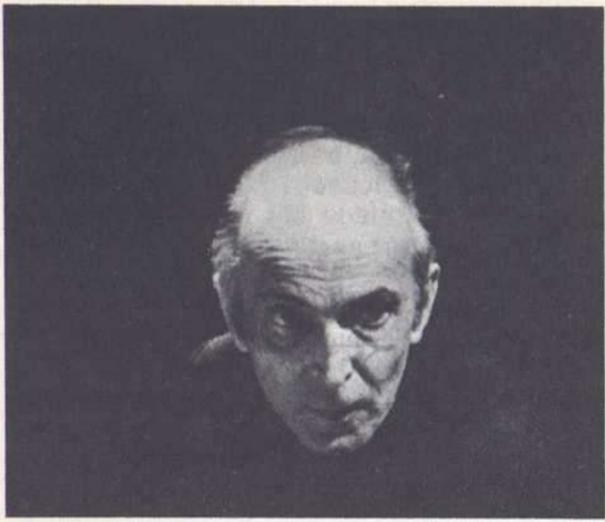
Batutas

Una figura indiscutible: Celibidache. Luego, ya a distancia, un excelente director: López Cobos, claramente triunfador el año pasado ante la Radiotelevisión. Lástima que esta temporada nos ofrezca un programa tan manido como el que incluye el **Tercer Concierto para piano**, de Prokofiev, y la **Primera sinfonía** de Mahler. Los demás bajan mucho, a no ser que se quiera incluir en una selección de mejores a Igor Markevitch, otrora grande y hoy en franco declive. De todas formas, quién sabe, de hombres como él pueden esperarse las cosas más agradablemente sorprendentes. Vuelve con la Nacional después de muchísimos años. Desde 1965 todas las veces que visitó nuestro país fue para actuar con la Radiotelevisión. Demos los nombres de los demás: Gilbert Amy, correcto, y sobre todo conocedor, como buen compositor que es, de la música de hoy (aparece en lugar del previsto Blomstedt); el ruso Tchakarov, el mejicano Mata (otros años ante la Radiotelevisión) y el español Alcántara. Como base, junto a las vitales de Celibidache, las actuaciones de Ros Marbá, que a la vista de los programas anunciados (algunos muy bellos), y conociendo sus defectos y virtudes, puede brindar algún excelente concierto. El tiempo tiene la palabra.

Conjuntos extranjeros (**)

Aquí, hay que destacarlo, se ofrecen conciertos de gran interés, ya que las ausencias de la Nacional (por excursión a provincias o ensayos de Celibidache) van a servir esta temporada para recibir nada menos que a la Orquesta de Cámara de Moscú, con Besrodny; a la Tonhalle de Zurich, con Albrecht; a la Nacional Francesa, con Jochum, y a la del Estado de la URSS, con Svetlanov. Ninguna de estas formaciones, si se exceptúa la de Cámara (en caso de que siga manteniendo su extraordinario nivel de hace años con Barshai) es de auténtica primera fila, pero—sobre todo la estatal de la URSS—se colocan en un excelente lugar en el «ranking» mundial. Destaca poderosamente el concierto de la Orquesta parisienne, que al mando del veterano maestro Eugene Jochum nos ofrecerá la **Séptima sinfonía** de Bruckner y el **Preludio y muerte de Isolda**, de Wagner, compositores en los que el viejo director alemán siempre ha sido especialista. Muy bello el programa de Albrecht (varias veces en el podio de la Nacional): Gluck: **Obertura de «Alceste»**; Beethoven: **Concierto número 2 para piano** (con un buen pianista: Justus Frantz); Bruckner: **Sinfonía número 9**. Una pena, sin embargo, el programa ruso de Svetlanov: Prokofiev: **Sinfonía número 1**; Rachmaninov: **Sinfonía**

(**) Jochum y los parisinos se han caído del «cartellone» definitivo, conocido después de estar cerrada la edición de este número. En su lugar se anuncia a la Orquesta Sinfónica de Radio Hamburgo, dirigida por Y. Ahronovitch, con un programa R. Strauss/Dvorak.



Vuelve Igor Markevitch a la Nacional (esta vez como director y compositor) después de treinta años de no situarse ante ella.

número 2. ¿No había otra sinfonía más insoportable que la de Rachmaninov?... Por el contrario, precioso el programa de Besrodny: tres **Sinfonías** de Haydn: **28, 49 («La Pasión»)** y **45 («La Despedida»)**.

Música de cámara y polifonía (***)

Esta programación estará combinada a lo largo de la temporada con la que conforma el Ciclo de Música de Cámara y Polifonía, con un total de 24 conciertos, repartidos en tres abonos de ocho sesiones cada uno.

El programa general está todavía en muchos aspectos a nivel de esbozo, aunque en él aparecen ya los nombres de la mayoría de los intérpretes. Destacan poderosamente dos: el pianista Maurizio Pollini, que, por fin, viene a España, y el arriba citado Kremer. Están también Argerich, Achúcarro y Orozco. Orquestalmente, el peso recae sobre la Orquesta de Cámara Española, que dirige Víctor Martín, su concertino. Hay actuaciones del Coro Nacional y de la Coral San Jordi, así como del Quinteto de Viento de la Nacional y de José Ramón Encinar, éste en misiones de vanguardia. Están previstos también algunos conciertos de cuarteto de cuerda, sin que se haya revelado todavía el nombre de los que van a participar. A pesar de lo borroso que todavía es este programa, no deja de tener un decidido interés. Sobre todo por el mismo hecho de que, de manera organizada, se planea un amplio ciclo en el que la música de cámara, tan maltratada en nuestro país, es protagonista.

Abonos

Ha despertado cierta polémica y descontento la decisión de la Dirección General de la Música de variar el sistema de abonos que hasta el momento, después de muchos años de intocabilidad, venía rigiendo. Ahora el abonado de siempre a los conciertos de viernes o sábado está obligado, para conservar su plaza reservada, a abonarse (en una de sus variantes) al ciclo de cámara. Parece así, en principio, una medida de sana política, que puede acabar con tradicionales situaciones de privilegio e iniciar una tímida renovación del público (aunque, teniendo en cuenta los precios, quizá la renovación sólo alcance a las personas y no, también, como sería deseable, a los estamentos). Es cierto que el abonado antiguo pondrá el grito en el cielo—muchos ya lo han hecho, a pesar de lo tímido de la medida—, esgrimiendo derechos adquiridos. Muy respetables; pero más respetable e importante es dar ocasión a todo el que quiera (y pueda) degustar los «grandes manjares musicales del Real». Habrá que avanzar aún más en este camino, para lo que no parece necesario eliminar del todo el sis-

tema de abono; si acaso, al lado de distintos modos de suscripción, planear conciertos a taquilla abierta. Aunque ya se sabe lo veleidoso que es el aficionado: cuando uno menos se lo espera, da la espantada. Tenemos muchos ejemplos.

RADIOTELEVISION

Este año la temporada de la Orquesta dependiente de la Dirección General de Radiotelevisión es más corta: sólo 21 conciertos. En principio, y aun ignorando las causas (puede que una gira por el extranjero, sustitutiva de la que no llegó a realizarse por Alemania), es una cifra válida. En realidad, ¿para qué temporadas tan largas y agotadoras? Y lo mismo reza, claro está, para la Nacional (que, de hecho, actúa menos teniendo en cuenta sus visitas a provincias). Más vale —y esto puede tenerse como norma general— dar menos conciertos y cuidar más, en programación e interpretación, cada uno de ellos. Si muchos de los programas de la Nacional se caracterizan por su «normalidad», por su construcción «standard», en la de la Radiotelevisión, en donde se pretende una mayor novedad general (sin que, realmente, se consiga del todo), tal característica no se da, pues muchos de los programas son atípicos, no están contruidos, equilibrados, meditados. Al menos, no de un modo global, como debería ser norma. En este aspecto, no obstante, se ha mejorado respecto al pasado año. No se encuentran ya aquellos típicos programas-«collage». Programas evidentemente mal hechos pueden ser, por ejemplo:



Buen compositor y correcto director, Gilbert Amy nos ofrecerá una de sus obras: **Adagio estreto**.

- Coria: **Homenaje a Soler**; Beethoven: **Concierto número 1 para piano**; Vivaldi: **Gloria** (Alonso).
- Brahms: **Sinfonía número 3**; Williams: **Concierto para oboe**; Wagner: **Maestros cantores** («suite») (Alonso).

Hay otros cuya construcción puede considerarse bastante lógica, aunque muy rutinaria:

- Guridi: **El barco fenicio**; Beethoven: **Concierto para violín**; Mendelssohn: **Sinfonía número 5** (Lauret).
- Villa Rojo: **Rupturas**; Vieuxtemps: **Concierto para violín**; Brahms: **Sinfonía número 4** (García Asensio).

Pero el interés no se despierta si no existe, aparte la mayor o menor lógica constructiva, una altura artística, una relación, dialéctica incluso, entre las composiciones integrantes. En este sentido, un programa muy bien estructurado puede ser el de Spiteri:

- I. Albéniz-E. Fernández Arbós: **Triana, Corpus en Sevilla y Navarra**; Respighi: **Pinos de Roma**.



Mauricio Pollini: Divo indiscutible del pianismo de hoy, al fin en Madrid.

Pero el conjunto se cae por su base debido (independientemente de la posible prestación del director) a la calidad media de las obras. Un programa coherente, muy «clásico» (nada original, por tanto), es el de Peter Maag:

- W. A. Mozart: **Sinfonía número 38 («Praga»)**; F. Mendelssohn: **El sueño de una noche de verano**.

Más original, e igualmente interesante (por novedad, valor y contraste) es el segundo de Blancafort:

- R. Gerhard: **Concierto para piano y orquesta**; Schubert: **Cuarta misa en mi bemol mayor**.

Aunque también su primer concierto, fundamentado en el coro y el piano, es excelente (a pesar de la obra de Guastavino):

- J. Brahms: **Canciones de amor**; C. Guastavino: **Romance de ausencias**; Strawinsky: **Las bodas**.

Las grandes novedades son los dos estrenos absolutos de sendas **Cantatas** de García Abril y de Blanquer, con escolanía la primera y con escolanía, solistas y coro la segunda. Ambas están encargadas por Radio Nacional de España. Con motivo del Año Internacional del Niño (la **Cantata** de García Abril está dedicada, precisamente, al niño), Odón Alonso tiene previsto un oportunista y bonito concierto:

- L. Mozart: **Sinfonía de los juguetes**; G. C. Menotti: **Amahls y los visitantes nocturnos**.

Se cuenta también, dentro de los encargos de Radio Nacional de España, con un **Concierto para piano**, de Luis de Pablo, y un **Homenaje a Soler**, de Coria. Es también encargo, aunque sin título todavía, una obra de Bernaola. Hay también una composición del siempre interesante Cruz de Castro (**Capricornio**) y una muestra del buen hacer de Villa Rojo (**Rupturas**). Con ello nues-

Irregular, apasionada y siempre buena pianista, la Argerich interpretará a Prokofiev.



(***) La programación definitiva ha llegado a la Redacción demasiado tarde para modificar el breve comentario que aquí incluimos.



Un joven director-compositor español para programas de vanguardia: José Ramón Encinar.



Alicia de Larrocha quizá nuestro primer (y más exportable) valor pianístico.



Uno de los mejores y más interesantes programas de la temporada de la RTVE es el compuesto por obras del italiano Luciano Berio.

tros jóvenes compositores están bastante bien atendidos, aunque falten títulos de los más recientes valores. Sin embargo, el programa realmente importante, desde el punto de vista de la novedad (aunque no sea novedad mundial), es el dedicado íntegramente a Luciano Berio, que dirige el propio compositor:

— L. Berio: **Calmo, Folk songs, Concierto para dos pianos y orquesta y Transcripción de «Cuatro Pezzi», de Frescobaldi-Ghedini.**

Solistas

Dos excelentes violinistas, Salvatore Accardo (Beethoven) y Wladimir Spivakov (obra a determinar) abren este apartado. Les acompaña el fenómeno chino Chu-Liang Lin (Vieuxtemps), cuya meteórica carrera, iniciada con el premio Reina Sofía, debe seguir confirmándose. Dos buenos y reconocidos pianistas a continuación: André Watts (¡otra vez Tchaikovsky!) y Alicia de Larrocha (**Número 1**, de Beethoven). Otros dos pianistas de reconocida solvencia en música de hoy se enfrentarán con Luis de Pa-

blo y Robert Gerhard: Claude Helffer y Perfecto García Chornet, mientras que Enrique Pérez de Guzmán interpretará el insulso **Capriccio**, de Strawinsky. Hay que mencionar también la intervención de algunos de los solistas de la propia Orquesta: Vicente Martínez, flauta, y Jesús María Corral, oboe. En el campo vocal poca cosa, al menos teniendo en cuenta los nombres que hasta el momento están anunciados. El más interesante es el de la «mezzosoprano» Cathy Berberian, que intervendrá —con su gracia y multiplicidad de resortes habituales— en el programa de su marido, Luciano Berio.

Directores

Tres nombres por encima de todo: Lorin Maazel (sin programa todavía), muy en primer lugar; Eliahu Inbal, tan próximo a aquél en ciertos aspectos, que ofrecerá nada menos que la **Novena sinfonía** de Mahler, y Peter Maag (Mozart, Mendelssohn). Interesante también Witold Rowicki (**Séptima** de Dvorak), a pesar de su irregularidad. A resaltar asimismo la presencia de Aldo Ceccato, director en alza (Webern, Szymanowsky, Brahms). De extranjeros sólo quedan

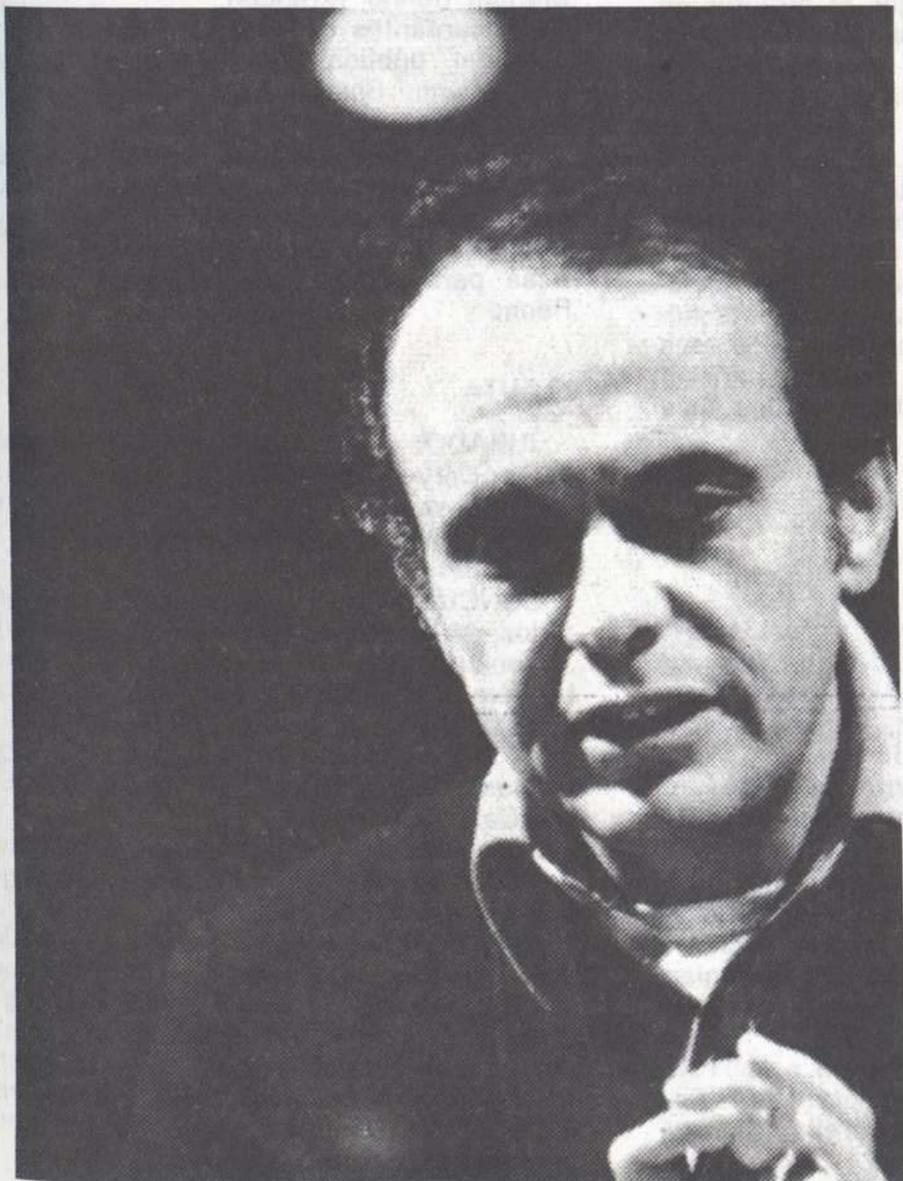
Berio, que dirige su propia obra, según se ha dicho, y el norteamericano Lukas Foss, hombre extraño e imprevisible, que también es compositor no despreciable. Por lo que hasta ahora se conoce de su programa (Turina y Rheinecke), no nos va a ofrecer nada realmente interesante dentro de la música de hoy. De los españoles destaca, ante todo, Miguel Angel Gómez Martínez, aunque plantea un programa totalmente defraudador:

— Turina: **Oración del torero**; obra a determinar; Tchaikowsky: **Sinfonía número 5.**

El resto de los conciertos se los reparten Benito Lauret (uno), Vicente Spiteri (uno), Alberto Blancafort (dos), Enrique García Asensio (cuatro) y Odón Alonso (cinco). El plantel es, en su conjunto y con todas las limitaciones conocidas, superior al del año pasado. Como lo es la temporada en sí, juzgada de un modo general. Lo que no quiere decir que se hayan superado todos los vicios que de raíz sigue teniendo el planteamiento de la actividad de la Orquesta y Coros de la Radiotelevisión.

Lorin Maazel: pudo ser titular de la Orquesta de la RTVE. Una vez más, habrá que contentarse con su simple y rápida visita.

La singular Cathy Berberian actuará en el concierto de su marido, Luciano Berio.



SEGUNDO CONCURSO INTERNACIONAL DE INTERPRETACION MUSICAL «REINA SOFIA»



Janis Vakarelis, Primer Premio de Piano.



Diego Blanco, Primer Premio de Guitarra.



José Feghali, Segundo Premio de Piano.



Sharon Isbin, Segundo Premio de Guitarra.



Jadwiga Kotnowska, Segundo Premio de Flauta.



Ellen Cash, Segundo Premio de Flauta.

Primera aproximación informativa

El Concurso Internacional de Interpretación Musical «Reina Sofía», en su segunda edición, ha constituido el primer acontecimiento musical de la temporada 1979-80. Entre los días 3 y 18 de septiembre ha polarizado la atención de numerosísimos aficionados madrileños que han asistido a las pruebas semifinales en el Conservatorio, a las finales con la Orquesta Sinfónica de la Radiotelevisión Española en el Teatro Real, y al concierto de clausura, protagonizado por los seis concursantes que resultaron galardonados. Radio Nacional de España —organizadora del certamen— llevó a los receptores de todo el país las pruebas finales y el concierto de los laureados, programando después, en diversas emisiones, amplios resúmenes de las actuaciones más destacadas. También la Televisión estuvo presente, grabando el recital de los ganadores y la entrega de premios, que, en ausencia de S. M. la Reina, fue llevada a cabo por el director de Radio Nacional de España, don Luis Angel de la Viuda, en uno de los «camerinos» del Teatro Real. La crítica musical de Madrid ha sido unánime en el elogio a la organización del Concurso, y ha subrayado la brillantez de los resultados y la solvencia con que se han producido los respectivos Jurados internacionales.

Nuestra Revista ha querido dejar constancia meramente informativa en este número, que entraba en imprenta nada más finalizar el Concurso, y anuncia, para el próximo mes, un comentario crítico más detenido.

He aquí los datos más significativos del II Concurso «Reina Sofía»:

PIANO

JURADO: Lionel Salter (presidente), Manuel Castillo, Helena Costa, Alfonso Gallego, Marie-Antoinette Levêcque, Massimo Mila, Rosa Sabater, Miguel Alonso (secretario).

CONCURSANTES: Inscritos, 52. Presentados, 33; el 63,6 por 100 (cinco españoles).

Concursantes que accedieron a la Prueba semifinal pública: Liora Ziv-Li (Israel), Yuri Rozum (URSS), José Feghali (Brasil), Janis Vakarelis (Grecia), Marina Abramian (URSS), Vladimir Levtoy (Israel), Michael Korstick (Alemania).

Concursantes que accedieron a la Prueba final pública, con orquesta: Yuri Rozum, José Feghali, Janis Vakarelis, Michael Korstick.

«PALMARES»: Primer premio, dotado con 800.000 pesetas, para Janis Vakarelis. Segundo premio, dotado con 500.000 pesetas, para José Feghali. Menciones honoríficas para Yuri Rozum y Michael Korstick.

GUIARRA

JURADO: Alexander Tansman (presidente), Alcides Lanza, Tomás Marco, Maurice Ohana, Alberto Ponce, José Luis Rodrigo, Robert Vidal, José Luis García del Busto (secretario).

CONCURSANTES: Inscritos, 59. Presentados, 24; el 40,6 por 100 (cuatro españoles).

Concursantes que accedieron a la Prueba semifinal pública: Stefano Grondona (Italia), Jürgen Schollmann (Alemania), Sharon Isbin (Estados Unidos), Jesús Castro Balbi (Perú), Michael Dezavelle (Estados Unidos), Diego Blanco (España), Mariam Renno (Francia).

Concursantes que accedieron a la Prueba final pública, con orquesta: Jürgen Schollmann, Sharon Isbin, Diego Blanco, Mariam Renno.

«PALMARES»: Primer premio, dotado con 800.000 pesetas, para Diego Blanco. Segundo premio, dotado con 500.000 pesetas, para Sharon Isbin. Menciones honoríficas para Jürgen Schollmann y Mariam Renno.

FLAUTA

JURADO: Alain Weber (presidente), Jorge Caryevski, Salvador Gratacós, Rafael López del Cid, Machteld Miechels, Gabriel Vivó, Jan Weber, José Luis García del Busto (secretario).

CONCURSANTES: Inscritos, 28. Presentados, 14; el 50 por 100 (cinco españoles).

Concursantes que accedieron a la Prueba semifinal pública: Kevin Hosten (Estados Unidos), Jadwiga Kotnowska (Polonia), Jeffrey Andrew Cleveland (Estados Unidos), Eveline C. Poser (Holanda), Ellen Cash (Canadá).

Concursantes que accedieron a la Prueba final pública, con orquesta: Jadwiga Kotnowska, Ellen Cash.

«PALMARES»: Primer premio, declarado desierto. Segundos premios, dotados con 500.000 pesetas cada uno, para Jadwiga Kotnowska y Ellen Cash. Premio especial, dotado con 100.000 pesetas, por su interpretación de la **Sonatine**, de Pierre Boulez, en la Prueba semifinal, para Jadwiga Kotnowska.—J. L. G. B.

Phase Linear

Gama: Preamplificadores, sintonizadores, etapas de potencia, reductores de ruido y expansores dinámicos ofrecen un equilibrado conjunto de posibilidades de funcionamiento, prestaciones y calidad.

Servicio: Con los equipos PHASE LINEAR no sólo obtendrá elevadas potencias prácticamente exentas de distorsión, sino que además dispondrá de auténticos centros de control capaces de asegurar el tratamiento más adecuado de la señal con el fin de compensar las limitaciones introducidas en el proceso de grabación de cintas y discos.

Exigencia: Si realmente pertenece al grupo de aficionados que persiguen la máxima categoría de escucha en alta fidelidad, acuda a PHASE LINEAR. Al escuchar nuestros equipos quedará plenamente satisfecho. Al conocer su precio, agradablemente sorprendido.

Representada 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

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

VALENCIA -8

Av. del Cid, 2
Tel. 326 02 00

EL ORGANO Caravan DE Kimball

La orquesta más completa en el más reducido espacio

EL ENTRETENEDOR

Te permite tocar con un solo dedo un acorde constituido por un bajo que lleva un ritmo de "swing", tres distintos tonos y un ritmo de acompañamiento. Es un acorde mágico (13 acordes para el acompañamiento), con un bajo automático y acordes alternando su ritmo. El acorde solista (añadiendo la mano derecha) forma sus acordes de la melodía. El movimiento de los dedos añade un escarceo a las notas que siguen una sucesión de subidas de tono. Una memoria mágica. Programador del ritmo de "swing".

CREACION DE AMBIENTE

Simplemente usando un dedo, cambia el ritmo de un vals a un "rock" discotequero. Puedes escoger de los diez ritmos más populares: vals, "rock" lento, "swing", "rock n' roll", disco "rock", marchas, "bosa nova", samba "beguine". ACOMPAÑAMIENTO: Piano, Guitarra, Banjo.

ILUMINACION DEL NOMBRE DEL TECLADO CON VARIOS ACORDES

Situado Justamente encima del teclado y sirve para ayudar a tocar bien desde un principio.

VOCES DE ACOMPAÑAMIENTO

Nos provee con un ambiente de abundantes tonos para ayudar al solista.

VOZ SOLISTA

Nos abastece los sonidos de los instrumentos de la melodía, auténticos y de brillante tonalidad. Flauta orquestal, flauta, acordeón, violín, trompeta, clarinete, vibrato.

CREADORES DE LA MUSICA

Añade, auténtico sonido de percusión al acompañamiento del solista (o la mano derecha). Sonidos Staccato, Legato, Repetidor. Larga y corta duración de la percusión. El arpa. El Piano, El Banjo. El ritmo de piano de los "50", El Clavicordio y la Guitarra Hawaiana.



MAXPER

CARRETERA DE ANDALUCIA
Km.12,600 Teléfono 695 9100
(Getafe) MADRID

- Alberto Alcocer, 28 tfs. 458 69 03 - 458 69 05
- Francisco Silvela, 21 tfs. 401 52 48 - 402 03 45
- Leganitos, 12 tfs. 241 98 70 - 248 00 86
- Cea Bermúdez, 51 tfs. 243 38 92 - 244 48 69
(ENTRADA por ANDRES MELLADO, 73)
- Espejo, 9 tfs. 241 47 64 - 247 20 45

...y en toda España, en tiendas de música muy especializadas.

DON EL.

DOMICILIO

CIUDAD

TELEFONO

Para información, recorte y envíe a MAXPER.
Ctra. Andalucía, Km. 12,600. GETAFE (Madrid)



TRANSMISIONES POR EL 2.º PROGRAMA DE RNE (FM)

DEL 15 DE OCTUBRE AL 30 DE NOVIEMBRE

| Día | Hora | Lugar | Autor | Título | Principales intérpretes |
|-----|-------|-----------|---|--|---|
| 15 | 23,00 | Bilbao | (Varios) | Transcripciones de autor. | Pedro León y Luis Rego. |
| 17 | 23,00 | Sevilla | (Varios) | El violonchelo romántico. | Luis Claret y Rose Cabestany. |
| 22 | 23,00 | Bilbao | Brahms | Sextetos. | Conjunto Bell'Arte. |
| 24 | 23,00 | Sevilla | (Varios) | El piano virtuoso. | Rafael Orozco. |
| 27 | 22,00 | Madrid | Brahms Guastavino Stravinsky | Canciones de amor. Romance de ausencias. Bodas. | Coro y Orquesta de la RTVE. Director, Alberto Blancafort. |
| 29 | 23,00 | Bilbao | (Varios) | Polifonía. | Coro de la RTVE. Director, Pascual Ortega. |
| 31 | 23,00 | Sevilla | (Varios) | Polifonía española actual. | Agrupación Coral de Cámara. Director, Luis Morondo. |
| 1 | 20,05 | Munich | Dvorak Mahler | Concierto violín. Sinfonía número 1. | Yuuko Shiokawa, violín. Orquesta de Radio Baviera. Director, Rafael Kubelik. |
| 2 | 20,15 | Hilversum | Sibelius | Sinfonía «Kullervo». | H. Angervo y U. Viitamen. Coro y Orquesta de Radio Holanda. Director, Okko Kamu. |
| 2 | 22,15 | Utrecht | Bergman Escher | Artica. Himno del gran Meaulnes. | Orquesta Sinfónica de Utrecht. Director, Hans Vonk. |
| 3 | 22,00 | Madrid | Soler Falla | Quinteto. La vida breve. | María T. Carbonell, órgano. Coro y Orquesta de la RTVE. Director, Odón Alonso. |
| 4 | 11,00 | Barcelona | Beethoven | Obertura «Leonora». Concierto piano número 4. Sinfonía «Heroica». | Rudolf Buchbinder, piano. Orquesta Ciudad de Barcelona. Director, Salvador Mas. |
| 5 | 22,00 | Madrid | Juan del Encina | (Varias). | Pro Música Antigua de Madrid. Director, Miguel A. Tallante. |
| 7 | 20,00 | Barcelona | (Varios) | Música francesa de viento. | Quinteto Koan. |
| 10 | 22,00 | Madrid | Cruz de Castro Bardwell Ravel | Capricornio. Sinfonía número 1. «Suite» Daphnis et Chloe. | Coro y Orquesta de la RTVE. Director, Enrique García Asensio. |
| 11 | 11,00 | Barcelona | Dvorak Dvorak Beethoven | Rapsodia eslava número 2. Concierto de violín. Sinfonía número 7. | Yuuko Shiokawa, violín. Orquesta Ciudad de Barcelona. Director, Miguel A. Gómez Martínez. |
| 12 | 20,00 | Madrid | (Varios) | Virtuosismo de América. | Arturo Amardo, piano. |
| 14 | 20,00 | Barcelona | (Varios) | El «Lied» alemán. | Paloma Pérez Iñigo, soprano. Julio García Casas, piano. |
| 17 | 22,00 | Madrid | Britten Stravinsky García Abril | Montjuic. Capriccio. Cantata. | Enrique Pérez de Guzmán, piano. Orquesta de la RTVE. Director, Enrique García Asensio. |
| 18 | 11,00 | Barcelona | Glinka Tchaikovsky Falla | Ruslan y Ludmila. Concierto de piano número 1. El sombrero de tres picos. | Alexis Weissenberg, piano. Orquesta Ciudad de Barcelona. Director, Antoni Ros Marbá. |
| 19 | 20,30 | Viena | Monteverdi | Vísperas de la Beata Virgen. | Coro de la Radio sueca. Niños Cantores de Viena. Concentus Musicus. Director, Nicolás Harnoncourt. |
| 19 | 20,00 | Madrid | (Varios) | Virtuosismo en el violín. | Adele Aurioly y B. Fauchet. |
| 21 | 20,00 | Barcelona | (Varios) | El dúo de pianos. | Javier Alfonso y María T. de los Angeles. |
| 22 | 20,05 | Munich | Mozart Stravinsky Bruckner Verdi | Concierto de piano número 21. Sinfonía de los Salmos. Dos Motetes. Te Deum. | Eugene Istomin, piano. Coro y Orquesta de la Radio de Baviera. Director, Rafael Kubelik. |
| 24 | 22,00 | Madrid | Turina Reinecke Saint-Saëns | Ritmos. Concierto de flauta. Sinfonía número 3. | Vicente Martínez, flauta. Orquesta de la RTVE. Director, Lucas Foss. |
| 26 | 20,00 | Madrid | (Varios) | El dúo vocal. | Ana Higuera y María Aragón. Félix Lavilla, piano. |
| 27 | 21,30 | Barcelona | Wagner | Lohengrin. | M. Napier y P. Perksalo. Director, Mattias Aeschbacher. |
| 28 | 20,00 | Barcelona | (Varios) | El violonchelo romántico. | Dúo Ramos-Ferrer. |
| 30 | 20,05 | Munich | Zimmermann Veerhoff Partos Seter | Sinfonía a García Lorca. Concierto de piano. Elegía. Sinfonía «Jerusalén». | Homero Francesch, piano. Coro y Orquesta de la Radio de Baviera. Director, Gary Bertini. |

TRANSMISIONES FOR
EL PROGRAMA DE RNE (FM)
DEL 15 DE OCTUBRE AL 10 DE NOVIEMBRE

ONKYO®

Artistas en Sonido



DISTRIBUCION: **EAB** H. Fournier, 21 - Teléf. 25-34-11 - VITORIA

¡JO, QUE VIENEN LOS CELTAS



20 CIGARRILLOS
HEBRA

En los días en los que escribo este artículo se puede leer, en **El País**, un interesante reportaje sobre el despertar de las nacionalidades en Francia, de seguro el Estado más furibundamente centralista de toda Europa. En las declaraciones de todos los líderes políticos de los grupos nacionalistas se puede ver el pensamiento de la imposibilidad de una Europa comunitaria que no esté basada en las unidades reales y no en las entelequias, aun en el caso, como el francés, en el cual se lleve tras de esa entelequia varios siglos de historia. Lo cierto es que la reorganización del mapa europeo tras la segunda guerra mundial, la «constatación» por parte de la comunidad científica (lingüistas, antropólogos, sociólogos...) de los caracteres diferenciales de las diversas naciones, la revisión por los ideólogos de sus análisis sobre este fenómeno y toda una larga cadena de sucesos políticos y culturales han calado en la conciencia de estos pueblos, y mucho más rápidamente de lo que cupiera esperar aparecen en toda Europa movimientos nacionalistas que, pese a los matices en la relación postulada con las otras comunidades, tienen unos fundamentos comunes lo suficientemente significativos como para permitir su estudio conjunto.

Todas las tesis nacionalistas se apoyan en la diferenciación con las comunidades vecinas; en la mayoría de los casos, esas diferencias son fácilmente evidenciables, pero no faltan quienes, al confundir el culo con las témporas, al decir de García Márquez, no tienen apuro en acudir a pasados míticos difícilmente «constatables», y remiten a esas eras las diferencias. Durante el romanticismo nació la moda del celtismo, a partir de una ya famosa falsificación de manuscritos poéticos. En Galicia también nos cogió la gripe, si bien en forma ciertamente benéfica, ya que la teima pareció afectar más a algunos poetas, Pondal, que a nuestros políticos y científicos. Lo históricamente «constatable» es que el papel jugado por los celtas en Galicia fue el exterminio de la población anterior —que diera lugar a la cultura que realizó esas joyas de orfebrería reunidas en el tesoro de Caldas de Reid—, para, a los pocos años, ser expulsados por los romanos, quienes configuraron lo que daría lugar a lo que podemos considerar Galicia. Salvo algunos alucinados y algunos ignorantes, a nadie se le ocurría, pasada la gripe aludida, reivindicar el celtismo como característica fundamental del gallego. Mas de un tiempo a esta parte, y procedente de Madrid, vuelve la gripe de la mano de la música. Sí, hombre; la música celta, ni más ni menos, un invento de un parisiense de ascendencia bretona que pretende ser un buen arpista y haber recobrado para la actualidad los elementos musicales de una cultura exterminada por el imperialismo romano. Al parecer, los susodichos celtas, además de guapetones, altos y rubios, eran pacifistas, ecologistas, enemigos de una sociedad tecnificada y vivían en contacto permanente con la Naturaleza; luego llegaron los romanos y, supongo, querían venderles lavadoras, neveras y televisores. Como se puede apreciar, existe un curioso puente histórico con el momento actual, en el que el capital monopolista internacional desea industrializar con nucleares, celulosas..., los países más subdesarrollados de Europa; lo malo es que creo de difícil trasposición el esquema socio-político actual a la época de Julio César. Nuestro parisiense, Allan Stivell, ha olvidado que el esquematismo «chauvinista» de Asterix, si bien puede dar un «comic» magistral, en la realidad da una aberración histórica.

Pero no es mi papel el analizar las razones por las cuales el reivindicar entelequias es reaccionario, y sí lo es apreciar las razones por las que no se puede hablar de música celta. En primer lugar, por carecer de documentos (partituras, discos, cintas, testimonios orales...) que nos puedan hacer saber cómo era la música de los cel-

tas. Únicamente un historiador romano nos habla de cómo era esta música, y nos relata que utilizaban cuernos y tambores; pero como lo mismo dice de los otros pueblos bárbaros, lo único que podemos deducir es el ya mencionado imperialismo romano, que no reconocía diferencias entre los diversos pueblos bárbaros. ¡Vale! En su inefable libro sobre la música popular gallega, Rodrigo de Santiago, entre otras veleidades más discutibles, toma por antigua la afirmación de un historiador romántico de que los celtas bailaban dando grandes saltos, y de ahí deduce el origen de la muiñeira. Pero lo mejor del asunto no es lo hasta aquí dicho, lo insuperable es un artículo publicado hace un año y medio en una revista ya desaparecida, **Punto y Coma**, en la cual el prestigioso comentarista radiofónico Victorino del Pozo se permitía mezclar lujuriosamente Bretaña con Galicia, y sacaba celtas hasta de un extraordinario poema de Celso Emilio Ferreiro, para terminar metiendo en el mismo bollo a All Stivell y a don Emilio Corral, nuestro mejor virtuosó de gaita; todos ellos hacían cultura celta.

Cuando uno compra inocentemente un disco de monsieur Stivell cuenta con escuchar emocionado la solución que ese especialista en celtismos ha dado al arduo problema de afinación, modalidad, rítmica, tímbrica, melodías... de la música para cuerno y tambores. Pero lo que uno escucha, haciendo caso omiso de la discutible afinación y otros defectos menudos, es una guitarra eléctrica, un dulcimer, un sintetizador, un arpa y varios tipos de flautas y oboes. Las melodías son de la más pura estirpe gregoriana, al grado de poder reconocer «a oreja» los modos eclesiásticos, y así siguiendo... Aun sin admitir que nos están tomando descaradamente el pelo, compramos un disco de «Boys of the Lough», y lo que oímos es un magnífico recital de música de «pub» irlandés, pero no vemos por dónde andan los celtas. Y por ese camino les podría hablar de numerosos grupos folklóricos o de «rock», excelentísimos, pero que tienen tanto que ver con los celtas como los dos elementos de la comparación arriba enunciada.

Bueno, dirá usted, cándido lector, pero lo de la música celta es tan burdo, de tal desfachatez, que no se lo creen ni los asilados del cotolengo de mi pueblo. Pues mire por dónde el inventito tuvo éxito, y puede usted ver a los más diversos estamentos políticos y sociales liados en el asunto. El Ayuntamiento de Pontevedra y el de Ortigueira, la Xunta de Galicia, el Ministerio de Cultura —sí, de Cultura, entendió bien— se afanan por apoyar el cachondeo, mientras los conservatorios y las orquestas se pudren de puro asco e inanición. Pero, por si les sirve de consuelo, también se aprestan los chavales de la Joven Guardia Roja a montar un numerito parecido, e incluyen en el mismo a Bibiano —cantautor gallego, buen amigo del equipo RITMO de Galicia— que se «esmendrella» de sólo oír hablar de los celtas, ya que en su vigués barrio de Alcabre los únicos Celtas son los que fuman los trabajadores, que con la crisis no tienen ni para Ducados. Y, mejor aún, en RITMO se cuela de rondón un artículo sobre la cosa, eso sí, aclarando que si bien Stivell es bretón —no francés—, Bibiano es español —no gallego—.

Lo que no cuentan los que apoyan este movimiento es que tras de todo esto está la internacional discográfica, que en su empeño por encontrar productos vendibles dio con la mina del celtismo, y, ¡vaya resultado! Pregunten, pregunten a Fonogram y a Zafiro por el número de fonogramas vendidos de este producto, anden. Y luego comenzarán a no preguntarse el porqué de muchas cosas. Y si es que los tiros no van por ahí, me comprometo a pasearme por la calle vestido igual que el señor de las cajetillas, palabra.—**XOAN M. CARRERA**.

PAIS MUSICAL

Valencia

CERTAMEN DE BANDAS DE MUSICA

En la Feria de Julio, que organiza el Excmo. Ayuntamiento de esta capital, ha tenido lugar el tradicional Certamen de Bandas de Música.

Para quienes venimos asistiendo a este Certamen desde hace muchísimos años, poco hay de nuevo que consideremos digno de mención. Incluso la organización, que prepara sesiones larguísimas, con más de cinco horas de duración, lo que, a pesar de dar comienzo a las nueve de la noche, hace que las actuaciones de las Bandas finalicen a altas horas de la madrugada, y que estas sesiones se prolonguen cerca de una hora más para quienes desean conocer el fallo del Tribunal. En una palabra, el Certamen viene celebrándose como siempre, en el lugar de siempre, con las virtudes y defectos de siempre, etc. Pienso que habrá que poner algo de imaginación por parte de quien corresponda (basta recordar las interrupciones habidas por culpa de las tormentas de verano y que, afortunadamente, sólo fueron eso, interrupciones, aunque en la noche de la Sección Especial A eran más de las tres cuando se reanudaba la sesión) para conseguir, dentro del clima que le es característico, una realización más ágil, mejor audición; en fin, todo aquello que pueda mejorar este festejo, único en su calidad que se celebra en España, y que bien se lo merece por el esfuerzo que todas las Bandas concurrentes realizan.

Dentro de lo poco nuevo a que hacía mención antes, cabe señalar la presencia en el programa, no sólo en alguna de las obras impuestas, sino también en las elegidas libremente, de títulos que corresponden a obras originales de Banda, lo que es muy interesante, a nuestro parecer. Entre éstas recordamos **Sicania**, del culle-rensense Talens; **Cap Kennedy**, de Lancen (obra obligada que fue en el Concurso Internacional de Kerkrade —Holanda—), y **Praga, 1968**, de Husa. De todos modos, los nombres de Beethoven, Respighi, Tchaikowsky, Bartok, Stravinsky, Hindemith, figuraban entre las obras preparadas para este Certamen, pues, como ya he manifestado en otras ocasiones, el afán de superación de las Bandas obliga a presentar obras de extrema dificultad, y muchas veces hasta de rara programación en las orquestas.

El número de Bandas inscritas fue de veinticuatro, y el Certamen se celebró en tres sesiones, que tuvieron lugar los días 16, 17 y 18, actuando el primer día las correspondientes a la Sección Segunda. Tras el clásico desfile de las ocho Bandas pertenecientes a esta Sección, dio comienzo la audición de las mismas, que interpretaron como obra obligada **Le journal du Printemps**, de Fischer, «Suite número 3». Figuraban en esta Sección las Bandas: Sociedad Musical «La Entusiasta», de Benifairó de Valldigna; director, Francisco Moral. Unión Musical Utielana, de Utiel; director, Miguel Gorrea. «La Primitiva», de Rafelbuñol; director, Vicente Alonso. Cen-

tro Instructivo Musical, de Onil; director, Tomás Valero. Sociedad Musical Lira Carcagentina, de Carcagente; director, Jesús Muñoz. Sociedad Instructivo Musical «La Primitiva», de Alborache; director, Segismundo Hurtado. Agrupación Musical «La Lírica», de Silla; director, Francisco R. Forés, y La Artística Manisense, de Manises; director, José M. Micó.

El día 17 tuvo lugar la segunda audición, en la que actuarían cuatro Bandas de la Sección Primera y cinco de la Sección Especial B. Como obra obligada para las de la Sección Primera se había impuesto **Danzas valencianas**, de Adam Ferrero. Obra original para Banda y escrita sobre temas populares, como el «Ball dels bastonets» y la «Jota valenciana». Para las de la Sección Especial B se eligió **Trois danses**, de Khachaturian.

Estaban inscritas en la Sección Primera las Bandas: «Primitiva», de Paiporta; director, Vicente Prats. Unión Musical, de Albuñol; director, Emilio Mínguez. Santa Cecilia, de Alcácer; director, Francisco Fort, y Unión Musical, de Sueca; director, Nicanor Sanz.

Pertenecían a la Sección Especial B las Bandas: Arte Musical, de Rafal; director, Gabriel García. Sociedad Musical «La Artesana», de Catarroja; director, Salvador Chuliá. Centro Instructivo Musical, de Mislata; director, Roberto Sáez. Sociedad Artístico Musical, de Picasent; director, José O. Díez, y Unión Musical, de Torrente; director, Enrique Andreu.

El día 18, último del Certamen, fue para las siete Bandas incluidas en la Sección Especial A. También para esta Sección se había elegido obra original de Banda, **Soleriana**, de Carlos Suriñach. Versión para Banda del **Fandango** del Padre Soler, si bien el conjunto para la que está instrumentada esta obra es tipo norteamericano, con amplias intervenciones de cornetas, que algunas Bandas escamotearon, en parte, y, algo incomprensible en Bandas a las que no importa añadir a su plantilla toda clase de instrumentos extraños —«cellos», arpa, celesta, piano, etc.—, algunas también sustituyeron el clarinete contralto de la partitura por un clarinete bajo. En esta tercera y última audición actuaron: Sociedad Instructivo Unión Artístico Musical, de Tabernes de Valldigna; director, Eduardo Arnau. Unión Musical, de Liria; director, Pablo Sánchez. Sociedad Musical Instructiva «Santa Cecilia», de Cullera; director, Luis Sanjaime. Sociedad Musical, de Alcira; director, Francisco Hernández. Ateneo Musical Cullerense, de Cullera; director, Daniel Martínez. Sociedad Musical «La Artística», de Buñol; director, Ramón Herrero, y Centro Instructivo Musical «La Armónica», de Buñol; director, Francisco Tamarit.

Como en años anteriores, la Federación Regional de Sociedades Musicales colaboró con el Ayuntamiento para el control de los participantes, así como hubo la actuación extraordinaria de la Banda Municipal, que bajo la dirección de su titular, maestro Ferriz, interpretó la «Sinfonía» de la ópera **Dinorah**, de Meyerbeer, cerrando así con toda brillantez este Certamen 1979.

El Tribunal, presidido por el concejal señor Real, estuvo formado por los señores Halffter (Ernesto), Pich Santasusana y Blanquer Ponsoda. Para la tercera audición,

el director de música de la Armada, señor Montalbán, sustituyó al señor Blanquer. El fallo correspondiente a las distintas secciones fue el siguiente: Sección Especial A, premio primero, Unión Musical, de Liria, que como obra de libre elección había interpretado **Daphnis et Chloe**, de Ravel, «Segunda suite». Segundo, Sociedad Musical Instructiva «Santa Cecilia», de Cullera; obra libre, **«Suite» de Danzas**, de Bartok, y tercero, Sociedad Musical, de Alcira; obra libre, **Matías, el Pintor**, de Hindemith.

Sección Especial B: Primero, Sociedad Artístico Musical, de Picasent; obra libre, segundo y cuarto tiempos de la **IV Sinfonía** de Tchaikowsky. Segundo, Sociedad Musical «La Artesana», de Catarroja, obra libre **Spartaco**, de Khachaturian, y tercero, Unión Musical, de Torrente; obra libre, tercer y cuarto tiempos de la **V Sinfonía** de Beethoven.

Sección Primera: Primero, Santa Cecilia, de Alcácer; obra libre, **Cap Kennedy**, de Lancen. Segundo, Unión Musical, de Sueca; obra libre, **Boris Godunow**, de Musorgsky, y tercero, Primitiva, de Paiporta; obra libre, **Los Preludios**, Liszt.

Sección Especial B: Primero, Sociedad Musical Lira Carcagentina, de Carcagente; obra libre, cuarto tiempo de **Los Planetas**, de Holst. Segundo, La Artístico Manisense, de Manises; obra libre, **Spartaco** (primero, segundo y quinto tiempos), de Khachaturian, y tercero, Agrupación Musical «La Lírica», de Silla; obra libre, **Sicania**, de Talens.—**JUAN VICENTE MAS QUILES.**

Vigo

INFORME SOBRE EL FESTIVAL MUSICAL DO VRAN «CIDADE DE VIGO», 1979

En su segunda edición, y a pesar de los muchos atrancos que vio en su camino, el Festival de Vran «Cidade de Vigo» ha traspasado la leve frontera de la utopía. Quisiera señalar que este ambicioso proyecto es obra exclusiva de Manolo Alvarez —presidente de Xuventudes Musicales de Vigo—, apoyado por un eficaz y minúsculo equipo de colaboradores. Efectivamente, la incomprensión y la desidia —por nombrar bondadosamente el comportamiento de aquellos que, teóricamente, corren con la responsabilidad de desarrollar la vida cultural de la comunidad— no fueron suficiente barrera y, a trancas y a barrancas, desconociendo hasta última hora las posibilidades reales de actuación, entre el 3 y el 18 de julio asistimos a un pequeño milagro, consistente en catorce conciertos y tres actos paramusicales. En un calendario de RITMO se indicaba que se trataba de un Festival de música gallega y portuguesa, lo que implica una limitación de un calendario en el cual si bien actuaron casi doscientos músicos gallegos y se interpretaron treinta y tantas partituras gallegas —y

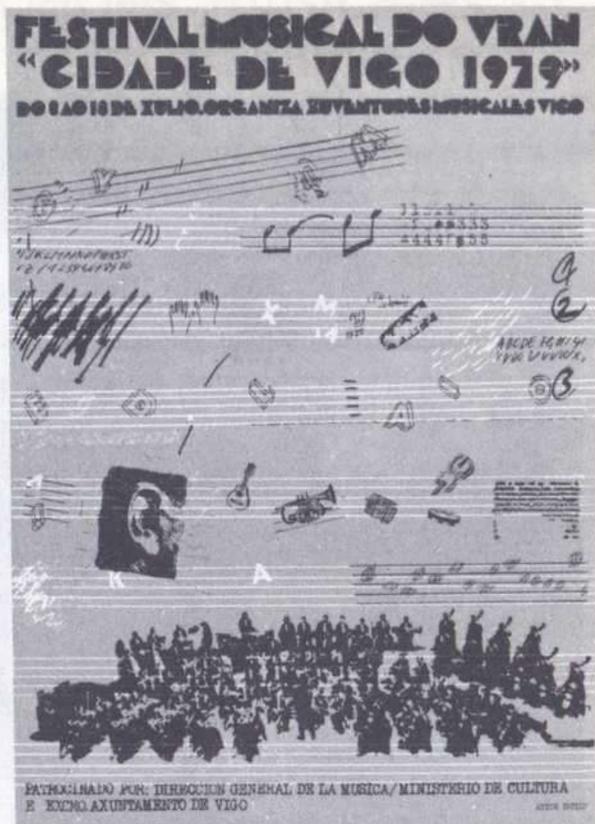
seis portuguesas, todas ellas contemporáneas—, no se olvidó la gran tradición occidental ni la vanguardia internacional. Asimismo se cubrieron campos tan diversos como la música de cámara, la de solista, la coral y la sinfónica. Dado que se demostró una capacidad organizativa, pese a los problemas pre-expuestos, que alcanzará en 1980 una plena madurez y efectividad si se cumplen los proyectos de Manolo Alvarez, la colaboración de instituciones portuguesas —privadas y públicas— es ya un hecho, y prefiero aceptar como «fáctica» una colaboración superior del Ministerio de Cultural, el cual debiera confirmarla cuanto antes, y al cual propongo la concesión de —al menos— un concierto de la Orquesta Nacional de España con una programación que incluya un 50 por 100 de música gallega inédita.

A continuación intentaré desglosar los aspectos principales del Festival, aclarando que no pude, por razones de trabajo, asistir a todos los conciertos, por lo cual no podré comentar en su totalidad el ámbito interpretativo; por lo que se refiere al compositivo, dado que me fueron facilitadas partituras de algunas de las obras presentadas, se hace posible comentar lo no oído. Pienso, sin embargo, que me encuentro informado suficientemente acerca del desarrollo y entresijos del Festival, por lo cual no creo pecar de osadía al redactar este amplio informe.

PROGRAMACION DE CONCIERTOS E INTERPRETACIONES

La distribución de los conciertos se realizó de la siguiente manera: Orquesta da Coruña (2), Orquesta de Cámara de Vigo (1), Grupo de Música Contemporánea de Lisboa (1), Grupo LIM (1), Agrupación Guitarrística Galega y solistas de la misma (3)*, Coro de Cámara «Ars Musicae» (1), Coral Polifónica Casablanca (1)*, Dúo Juan Linares-Ludovica Mosca (2)*, Dúo Villa Rojo-Rego (1) y Jorge Peixinho (1). Además se celebró una mesa redonda sobre la problemática de la vida musical gallega, una conferencia de Enrique X. Macías sobre el pensamiento musical de Bal y Gay, y un Recital Poético-Musical por el colectivo poético Rompente y algunos colaboradores. Casi todos los actos se celebraron utilizando el Auditorio Municipal, sala que, evidentemente, no ha sido diseñada para lo que su nombre parece indicar; a sus defectos acústicos ha de añadirse la deficiente ventilación, lo que la convierte en una especie de sauna, en la cual es incómodo hacer música —al margen de los efectos sobre los instrumentos más sensibles: guitarra, arpa y maderas—. La situación de Vigo no permite proponer una sala alternativa, por lo cual resulta difícil solucionar un problema de indudable gravedad.

Las actuaciones de las dos orquestas —la de Coruña, bajo la dirección de Roxelio Groba, y la de Vigo, bajo la de David Feldman— estuvieron por debajo de la media normal en ambas agrupaciones. Cuando se trata de conjuntos no profesionales aparecen numerosísimos factores que influyen negativamente sobre el nivel alcanzado; uno de estos va a ser el estacional, dado que la actualidad o la proximidad de las vacaciones viene a sumarse al muy grave problema de la no dedicación exclusiva a la música. Además, la necesidad de estrenar obras y el desconocer hasta fecha relativamente cercana la realidad o no de las actuaciones origina unos ensayos comprimidos, que se revelan en fallos que en condiciones normales no existirían. Ahora bien, estos conciertos son muy impor-



Portada del programa general del Festival.

tantes para las orquestas, no sólo por la mayor exigencia de calidad, sino por la necesidad de enriquecer el repertorio y la posibilidad de actuar con solistas.

Por lo que respecta a «Ars Musicae», dirigidos por Margarita Guerra, tuvieron una muy afortunada actuación, que demostró la capacitación técnica adquirida tras la interpretación de la *Misa «Scala Aretina»*, que equipara este coro de cámara a cualquier coro peninsular de la especialidad. La aparición de este Coro en el adormecido medio musical gallego ha resultado molesta en ambientes muy concretos que, por vivir de viejas glorias ganadas muy justificadamente, han olvidado paulatinamente que las medallas han de merecerse y que el mérito musical de una agrupación depende de su presente y nunca de su pasado.

Por lo que se refiere a los profesionales que participaron en el Festival, creo que es innecesario hacer el elogio del LIM, auténtico modelo interpretativo; quisiera hacer hincapié en la magnífica versión de la *Sonata* de Bal y Gay que hicieron Villa Rojo y Rego, versión que, próximamente, repetirán para Radio Nacional de España. Por lo que se refiere al Grupo de Música Contemporánea de Lisboa, una desgraciada programación de obras nos impidió comprobar el prestigio de sus componentes; lo que resultó indiscutible fue la seriedad con la que interpretaron una pieza de teatro musical de Schwartz. Si tuvimos la oportunidad de comprobar la calidad de sonido e intensidad emotiva que caracterizan las magníficas interpretaciones de Jorge Peixinho en obras claves como el *Op. 18* de Schönberg o el *Klavierstück VII*, de Stockhausen.

LAS OBRAS PRESENTADAS Y LOS ESTRENOS

Al margen de las partituras medievales y de maestros de capilla de la basílica compostelana, haré la estadística de las obras gallegas de los siglos XIX y XX presentadas, siguiendo un orden cuantitativo: Roxelio Groba (7), Enrique X. Macías (4), Daniel Quintas (3), García de Cote, Andrés Gaos y Rey Rivero (2), y con una Xesús Quiroga, «Chané», Baldomir, Xiao Hernández, Paz Valverde y Bal y Gay. De inmediato se notan en falta nombres de la importancia de Adalid, o de la actualidad, como Trillo —aparte del olvido de una larga se-

rie de jóvenes, como Soutelo, Prieto, Balboa...—, en contraste con lo reiterativo de otros. Concretamente, Groba fue programado cuatro veces por la Orquesta da Coruña, ocupando un cincuenta por ciento de las interpretaciones de ésta. Por lo que se refiere a Macías, cuyas *Polifonías III* fueron retiradas por el autor, obtuvo una interpretación por orquesta, una por el Grupo de Música Contemporánea de Lisboa, una por Jorge Peixinho y otra por él mismo con Blanca Lorenzo; pero como al margen de estas interpretaciones estuvo presente en los tres actos paramusicales (mesa redonda, conferencia y recital) y desempeña el cargo de vicepresidente primero de Juventudes Musicales, ocupó un alto porcentaje del tiempo general en torno a su persona y/o a su obra. Quizás fuesen estos dos casos los más polémicos del Festival, especialmente el segundo, por más evidente, si bien es difícilmente justificable tal alarde en un director de orquesta. (Existe el atenuante de que una de las obras incluidas lo fue a última hora para cubrir el espacio vacío dejado por Macías al retirar sus *Polifonías III*.) Particularmente, pienso que este tipo de problemas, casi infantiles, serían inexistentes si se hubiera dispuesto de mayor tiempo para programar las obras.

Por lo que se refiere a los compositores portugueses, fueron presentadas obras de Lopes e Silva, Pires, Peixinho, Clotilde Rosa y Lourdes Martins. Me decepcionó profundamente el nivel compositivo del país vecino, nivel que se corresponde, por otra parte, con la realidad socio-económica. Incluso Peixinho, autor de una partitura de interés, como *Canto da Sibila* —dedicada al LIM—, me defraudó con la aburridísima *Música em água e mármore*, que participa del defecto de las otras partituras oídas, la gratuidad, que en ocasiones se acerca peligrosamente a lo que Margarita Soto llama gráficamente «chorradas musicales». Creo que se justifican difícilmente productos como *Epígono I*, de Lopes e Silva, o *Toccatina*, de María Lourdes Martins.

Dos compositores neoclásicos, Bal y Gay (n. 1905) y Quintas (n. 1918), tuvieron ocasión de presentar sus obras. Bal y Gay es conocido internacionalmente como musicólogo, y su música parte de presupuestos artesanales que comulgan perfectamente con los postulados de Strawinsky, autor del cual fue gran amigo. Muestra idónea de su quehacer es la *Sonata para clarinete y piano*, partitura muy difícil para los solistas, en la que plantea juegos politónicos y polirrítmicos sin renuncia de la sintaxis heredera del racionalismo cartesiano. Daniel Quintas es persona muy querida en su ciudad, Vigo, tanto por su trabajo con la orquesta como por la labor desarrollada al frente de la Sociedad Filarmónica. Tras largos años de silencioso trabajo se animó a presentar, con la sencillez que le caracteriza, tres partituras: *Sinfonietta*, *Apunte dodecafónico*, para violín y piano, y *Anceio*, para flauta, guitarra y cuarteto de cuerda. Quintas declara ser autodidacta en armonía y composición, y remite su aprendizaje a los tratados clásicos. Particularmente, creo que revela otras fuentes de aprendizaje inconscientes, cuales son la lectura continuada de partituras y su experiencia como director de música de cámara. Sólo así se explica su conocimiento de las posibilidades sonoras de los instrumentos y su sintaxis impecable en su relativa sencillez, las cuales no son virtudes comunes en un compositor no profesional. Un sentido de autocrítica, que le impide arriesgarse con formas que no puede controlar, y una honda musicalidad se unen a las características antedichas, por lo que su música, de procedencia claramente romántica, resulta grata y presenta momentos de clara ins-

* No he asistido a estos conciertos.

piración, como el recitativo del segundo movimiento de la **Sinfonietta** o las alteraciones agógicas y rítmicas del tercer movimiento de la misma, en las que imita algunos aires folklóricos gallegos. Dentro de un catálogo de estas características resulta sorprendente encontrarse con el rigor del **Apunte dodecafónico**, obra en la que, gracias a la dinámica y a la rítmica, consigue un adagio especialmente lírico, condensado en un emocionado minuto; el silencio que rodea su obra y la fecha de composición (1960) nos demuestran que esta obra respondió a una necesidad expresiva, lo mismo que cualquier otra de su catálogo, lo cual habla de su postura vital de enamorado de la música sin más.

Enrique X. Macías es, a sus veinte años, el compositor gallego más promocionado y, desde luego, el más prolífico, ya que alcanza las veintitantas obras en sólo cuatro años de trabajo. Caracterizado por un desprecio profundo por las virtudes pedagógicas de la tradición, se ha negado y se niega a la realización de los estudios musicales básicos, afirmando la prepotencia del autodidactismo a todos los niveles. Resulta, pues, un músico de facilidad poco común, con una rica intuición, no equilibrada por un conocimiento técnico mínimo. Debido a eso, sus obras muestran, desde hace seis meses, un «impasse» creativo, caracterizado por la falta de ideas y las constantes referencias bien a su propia obra, bien a la de otros, todo ello presentado en un sistema sintáctico que prescinde de la coherencia y, desde luego, de cualquier mínima atadura formal. **Alternancias**, para orquesta, es, junto al **Quinteto para Lola C**, la partitura más interesante que ha escrito en el último año; esta obra, estrenada en el pasado Festival, intenta alternar dos tipos de sintaxis: la contrapuntística, identificada al timbre de las maderas barrocas (flauta, oboe, fagot), y la línea armónica, identificada con la cuerda romántica. A nivel estructural recuerda vagamente un «concerto grosso» y, como en éstos, las alternancias se resuelven en el «tutti». **Polifonías II**, escrita para el Grupo de Música Contemporánea de Lisboa, concretamente para cuarteto con piano, es una obra mucho más informal, en la cual el piano sirve de fondo sonoro para las frases del trío de cuerda, que van evolucionando tímbricamente por las variaciones de ataque; la pieza —de cuya partitura no dispongo— me pareció aburrida por lo conocido de los materiales utilizados, que en último extremo son los tópicos que presuntamente ha de utilizar un compositor para denominarse vanguardista. Al margen de esto, la pieza posee un sentido interno que sirve de referencia y permite el seguimiento del desarrollo. Su principal defecto reside en la utilización del piano, instrumento que Macías no acaba de conocer. Este es el problema fundamental de **Cuéntame**, obra para piano, de catorce minutos de duración, en la cual lo gratuito, lo tópico, lo repetitivo, la impotencia creativa más absoluta, unida a un profundo desconocimiento de las propiedades acústicas del instrumento, se unen a un uso exhaustivo de la cita —**Alalá de Viso** y **La muchacha de los cabellos de lino**— y de los recortes —Nono, Ligueti, Macías...—, para conseguir una obra absurda en su vacuidad y prosopopeya. Dado que **Cuéntame** se estrenara en Vigo el 16 de mayo, ignoro qué extraño sentimiento de sadismo acústico pudo llevar a hacer sufrir una nueva audición mes y medio después del estreno.



La Orquesta de Cámara de Vigo.

Julián Hernández es un estudiante del Conservatorio madrileño que vio estrenada su primera pieza, **Minué**, para piano. Es de destacar el afán constructivo y el conocimiento del sonido que se debe obtener a cada momento; quizás la obra resulte un tanto distante, debido a su preocupación constructivista, pero es, desde luego, una obra de interés en un estudiante de diecinueve años, y anuncio de un trabajo y una preocupación. Por lo que se refiere a García de Cote (n. 1909), es un compositor vigués residente desde hace mucho en Madrid, que se ha dedicado a la música ligera y funcional, lo cual recae sobre su obra «seria» en forma demasiado pesada. En las **Tres canciones de las Rías Bajas** se observa un cierto olor a naftalina, semejante al del arcón donde la abuelita guardaba sus trapitos y objetos más o menos «kitsch».

La composición más polémica del Festival fue, a no dudarlo, el **Concierto Gulansés**, para flauta y orquesta, de Roxelio Groba. Creo que el plantear la negación a este concierto supone plantear la crítica a la obra entera de este autor. Evidentemente, esta negación es imposible desde el punto de vista técnico, ya que Groba es un magnífico contrapuntista y un excelente conocedor del material. Los ataques se plantean desde dos aspectos: el primero es el del gusto musical, y el segundo es la elección de línea estética. Sobre lo primero, cualquier discusión es gratuita. Lo segundo es tema polémico, pues, efectivamente, la línea estética, la sintaxis, responde a unas necesidades de una sociedad y una época; según hable o no de las contradicciones de esa sociedad, la música será verdadera o no. Por eso decía Adorno que Schönberg era un testimonio de la verdad, y Stravinsky, con sus «pastiche», era el símbolo de la burguesía reaccionaria. Es bastante evidente que la utilización de cierto tipo de lenguajes, sean tonales, sean más o menos «modernistas», resulta, cuanto menos, anacrónico en Europa —léase Barcelona, Royan o Darmstadt—, pero creo que no está tan claro que lo sea en ciertas sociedades subdesarrolladas, como la gallega. De la misma forma que la música de Chávez es «auténtica» en México —algún día les hablaré de la «verdad» en el caso Britten—, hay que plantearse hasta qué punto tiene sentido hablar en Galicia

de criterios semejantes a los empleados en sociedades poseedoras de una tradición musical que sufrió aquello que Hans Keller llama «crisis atonal». En caso contrario, las afirmaciones acerca de «anacronismo» en la obra de Groba pecarán de imperialistas —empleo este término en su estricto sentido político—, ya que se realizan desde fuera de la sociedad gallega, imponiendo módulos extraños a ella. Cuando un país carece de tradición musical propia en el ámbito de la alta cultura, cuando apenas se está comenzando a pagar el precio de una industrialización disparatada, no se puede exigir a un compositor de cincuenta años firmemente unido a su país que adopte lenguajes que no corresponden a su generación, en Galicia. Quienes sufren la «crisis» somos los de nuestra generación —les invito a echar una mirada por los medios juveniles urbanos en Galicia—, y es en ésta en la que resulta incongruente y anacrónico el hablar esos lenguajes. Creo que estas consideraciones son fundamentales a la hora de analizar las creaciones de Roxelio Groba.

RESUMEN

El Festival de Vran «Cidade de Vigo», 1979, es, con evidencia, el empeño organizativo más importante de los últimos años de la música gallega. Su evolución depende de la pérdida de ingenuidad por el lado de Manolo Alvarez y la exigencia de que todos estén representados por igual —por lo menos, los vivos—, así como la dinamización de las polémicas. La vida musical gallega, al igual que el país, está llena de pequeñas miserias, de pequeñas puñeterías causadas por una lucha fratricida por la conservación de una parcelita de poder ilusorio. En el Festival asomaron muchas de estas contradicciones adormecidas por falta de ocasión de manifestarse. Como estas contradicciones son reflejo de las contradicciones de la vida general de Galicia y, desde luego, forman parte de eso tan temido que se llama política. Y la solución sólo podrá empezar a vislumbrarse el día que Galicia comience a ser una realidad en todos los aspectos, y no sólo en el subterráneo en el que discurre la vida real frente a la oficial, y en los sueños ucrónicos de algunos de nosotros.—**XOAN M. CARREIRA.**

ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA

TEMPORADA 1979-80*

| FECHA | OBRA | AUTOR | DIRECTOR | INTERPRETES |
|----------------------------------|---|--|-----------------------|---|
| Año 1979: | | | | |
| 12, 13, 14 octubre. | War Requiem. | B. Britten. | A. Ros Marbá. | Orquesta Nacional de España. Jennifer Smith, Peter Pears. Orquesta Nacional de España. |
| 19, 20, 21 octubre. | Internaciones (encargo Orquesta Nacional de España). Concierto en Sol mayor (para piano y orquesta). Sinfonía número 2 en Re mayor, op. 43. | González Acilu. Ravel. Sibelius. | A. Ros Marbá. | Orquesta Nacional de España. J. Achúcarro. |
| 26, 27, 28 octubre. | Sinfonía número 28, en La mayor. Sinfonía número 49, en Fa menor. Sinfonía número 45, en Fa sostenido menor, «La Despedida». | Haydn. Haydn. Haydn. | I. Besrodny. | Orquesta de Cámara de Moscú. |
| 2, 3, 4 noviembre. | Viaje en trineo. Concierto para violín y orquesta. Tres Motetes: K.47, K.618, K.222. Misa Solemnis, en Do mayor, K.337 (con Sonata de chiesa en Do mayor, K.336). | Mozart. Mozart. Mozart. Mozart. | A. Ros Marbá. | Orquesta Nacional de España. G. Kremer. Coro Nacional de España. |
| 9, 10, 11 noviembre. | Obra a determinar. Concierto número 3, en Do mayor, op. 26 (para piano y orquesta). Sinfonía número 1, en Re mayor, «Titán». | Autor español. Prokofieff. Mahler. | J. López Cobos. | Orquesta Nacional de España. M. Argerich. |
| 16, 17, 18 noviembre. | Concierto Ibérico (para cuatro guitarras y orquesta). Sinfonía número 2, en Do menor, op. 17, «Pequeña Rusia». | M. Torroba. Tchaikowsky. | T. Alcántara. | Orquesta Nacional de España. Los Romero. |
| 23, 24, 25 noviembre. | Alceste (obertura). Concierto número 2, en Si bemol mayor (para piano y orquesta). Sinfonía número 9, en Re menor. | Gluck. Beethoven. Bruckner. | G. Albrecht. | Orquesta Tonhalle, de Zurich. J. Frantz. |
| 30 noviembre. 1, 2 diciembre. | Serenata «Haffner». La Mer. Boiero. | Mozart. Debussy. Ravel. | S. Celibidache. | Orquesta Nacional de España. V. Martín. |
| 7, 8, 9 diciembre. | Dos Salmos (XXII y CXVI). Sinfonía de los Salmos. Sinfonía número 2, en Do mayor, op. 61. | E. Halffter. Stravinsky. Schumann. | S. Celibidache. | Orquesta Nacional de España. Coro Nacional de España. |
| 14, 15, 16 diciembre. | Obra a determinar. Concierto en Mi menor, op. 64 (para violín y orquesta). Obra a determinar. | J. Orbón. Mendelssohn. | E. Mata. | Orquesta Nacional de España. J. L. García Asensio. |
| Año 1980: | | | | |
| 11, 12, 13 enero. | La Canción de la Tierra (sinfonía para tenor, contralto y orquesta). | Mahler. | A. Ros Marbá. | Orquesta Nacional de España. (A determinar.) |
| 18, 19, 20 enero. | Ricercare. Tres canciones de Wozzeck . Schema Israel. Magnificat. | Bach-Webern. Berg. Schönberg. Bach. | A. Ros Marbá. | Orquesta Nacional de España. (A determinar.) Coro Nacional de España. |
| 25, 26, 27 enero. | Sinfonía número 7. | Schostakovitch. | E. Tchakarov. | Orquesta Nacional de España. |
| 1, 2, 3 febrero. | L'Arlesienne («suite»). Tres canciones. Sinfonía «Fantástica». | Bizet. Mussorgsky-Markevitch. Berlioz. | I. Markevitch. | Orquesta Nacional de España. M. Coronada. |
| 8, 9, 10 febrero. | Misa en Do mayor, K.317, «De la Coronación». Le Paradis perdu. | Mozart. Markevitch. | I. Markevitch. | Orquesta Nacional de España. (A determinar.) Coro Nacional de España. |
| 15, 16, 17 febrero. | Preludio y muerte de Isolda. Sinfonía número 7, en Mi mayor. | Wagner. Bruckner. | E. Jochum. | Orquesta Nacional Francesa. |
| 22, 23, 24 febrero. | Oberon (obertura). Concierto en Re mayor, op. 47 (para violín y orquesta). Cante (encargo Orquesta Nacional de España). Espatadantza. | Weber. Sibelius. Olavide. Larrauri. | A. Ros Marbá. | Orquesta Nacional de España. V. Tretiakov. Coro Nacional de España. |
| 29 febrero. 1, 2 marzo. | Estreno (encargo Orquesta Nacional de España). Concierto para violoncello y orquesta. Sinfonía número 4, en Fa menor. | R. Alís. Walton. Tchaikowsky. | A. Ros Marbá. | Orquesta Nacional de España. R. Ramos. |
| 7, 8, 9 marzo. | Ciclo cadencial en torno a Falla. Concierto en Mi mayor (para trompeta y orquesta). Sinfonía número 3. | Rodríguez Albert. Hummel. Saint-Saëns. | L. A. García Navarro. | Orquesta Nacional de España. J. Orti. |
| 14, 15, 16 marzo. | Sinfonía número 1, «Clásica», op. 25. Sinfonía número 2, en Mi menor, op. 27. | Prokofieff. Rachmaninof. | Y. Svetlanov. | Orquesta del Estado de la URSS. |
| 21, 22, 23 marzo. | Sinfonía número 104, en Re mayor, «Londres». Vida de héroe. | Haydn. Strauss. | S. Celibidache. | Orquesta Nacional de España. |
| 28, 29, 30 marzo. | Obertura «Trágica». Requiem alemán. | Brahms. Brahms. | S. Celibidache. | Orquesta Nacional de España. C. Bustamante, Ph. Hunterlocher. Coro Nacional de España. |
| 11, 12, 13 abril. | Concierto número 27, en Si bemol mayor, K.595 (piano y orquesta). Obra a determinar. Adagio Stretto. | Mozart. Autor español. G. Amy. | G. Amy. | Orquesta Nacional de España. R. Orozco. |
| 18, 19, 20 abril. | Improperios. L'enfant et les sortilèges. | Mompou. Ravel. | A. Ros Marbá. | Orquesta Nacional de España. (A determinar.) Coro Nacional de España. |

(*) Este programa ha experimentado algunas modificaciones que recogeremos en el próximo número.

ORQUESTA Y CORO RTVE

MADRID

| FECHA | O B R A | AUTOR | DIRECTOR | INTERPRETES |
|-------------------|---|--|------------------------------------|---|
| Año 1979: | | | | |
| 27, 28 octubre. | Canciones de amor (coro y dos pianos). Romance de ausencias (coro y dos pianos). Las bodas (coro, cuatro pianos y solistas). | J. Brahms. C. Guastavino. I. Strawinsky. | A. Blancafort. | Radiotelevisión Española. Coro de Radiotelevisión Española. |
| 3, 4 noviembre. | Quinteto para órgano y cuerda. La vida breve. | A. Soler. M. de Falla. | Odón Alonso. | Radiotelevisión Española. M.ª T. Mnez. Carbonell. (A determinar.) Coro de Radiotelevisión Española. |
| 10, 11 noviembre. | Capricornio. Carmina Burana. | C. Cruz Castro. C. Orff. | E. García Asensio. | Radiotelevisión Española. (A determinar.) Coro de Radiotelevisión Española. |
| 17, 18 noviembre. | Mont Juic. Capriccio. Cantata (encargo de Radio Nacional de España, conmemorativo del Año Internacional del Niño). | B. Britten. I. Strawinsky. A. García Abril. | César Sánchez y E. García Asensio. | Radiotelevisión Española. E. Pérez de Guzmán. Escolanía de Nuestra Señora del Recuerdo. |
| 24, 25 noviembre. | Ritmos. Concierto en Re mayor (arpa, flauta y orquesta). Obra a determinar. | J. Turina. C. Rheincke. | Lukas Foss. | Radiotelevisión Española. Vicente Martínez. |
| 1, 2 diciembre. | El barco fenicio. Concierto para violín y orquesta. Sinfonía número 5, «De la Reforma». | J. Guridi. L. van Beethoven. F. Mendelssohn. | Benito Lauret. | Radiotelevisión Española. Salvatore Accardo. |
| 8, 9 diciembre. | Triana, Corpus en Sevilla y Navarra. Sinfonía Ricordiana. Obra a determinar. Pinos de Roma. | I. Albéniz-E. Fernández Arbós. J. Bautista. O. Respighi. | Vicente Spiteri. | |
| 15, 16 diciembre. | Sinfonía número 9. | G. Mahler. | Eliahu Inbal. | Radiotelevisión Española. |
| 22, 23 diciembre. | Sinfonía de los juguetes. Amahl y los visitantes nocturnos. | L. Mozart. G. C. Menotti. | Odón Alonso. | Radiotelevisión Española. (A determinar.) Coro de Radiotelevisión Española. |
| Año 1980: | | | | |
| 12, 13 enero. | Rupturas. Concierto número 5 (para violín y orquesta). Sinfonía número 4. | J. Villa Rojo. H. Vieuxtemps. J. Brahms. | E. García Asensio. | Radiotelevisión Española. Cho Liang Lin. |
| 19, 20 enero. | Concierto número 1 (para piano y orquesta). Cantata (estreno mundial). | P. I. Tchaikowsky. A. Blanquer. | E. García Asensio y César Sánchez. | Radiotelevisión Española. André Watts. (A determinar.) Coro de Radiotelevisión Española y Escolanía de Nuestra Señora del Remedio. |
| 26, 27 enero. | Homenaje a Soler (encargo de Radio Nacional de España). Concierto número 1 (para piano y orquesta). Gloria. | M. A. Coria. L. van Beethoven. Vivaldi. | Odón Alonso. | Radiotelevisión Española. Alicia de Larrocha. (A determinar.) Coro de Radiotelevisión Española. |
| 2, 3 febrero. | Calmó. Folk Songs. Concierto para dos pianos y orquesta. Transcripción de Quatro pezzi , de Frescobaldi-Ghedini. | L. Berio. L. Berio. L. Berio. L. Berio. | Luciano Berio. | Radiotelevisión Española. Cathy Berberian, Katia Labeque, Marielle Labeque. |
| 9, 10 febrero | Sinfonía número 38, «Praga». El sueño de una noche de verano. | W. A. Mozart. F. Mendelssohn. | Peter Maag. | Radiotelevisión Española. (A determinar.) Coro de Radiotelevisión Española. |
| 16, 17 febrero. | Sinfonía número 3. Concierto para oboe y orquesta. «Suite» de «Los maestros cantores». | J. Brahms. V. Williams. R. Wagner. | Odón Alonso. | Radiotelevisión Española. Jesús M.ª Corral. |
| 23, 24 febrero. | Programa a determinar. | | Lorin Maazel. | Radiotelevisión Española. |
| 1, 2 marzo. | Obertura. Concierto para piano y orquesta (encargo de Radio Nacional de España). Sinfonía número 7. | C. M. Weber. L. de Pablo. A. Dvorak. | Witold Rowicki. | Radiotelevisión Española. Clude Helffer. |
| 8, 9 marzo. | Concierto para piano y orquesta. VI Misa en Mi bemol mayor. | R. Gerhard. F. Schubert. | A. Blancafort. | Radiotelevisión Española. Perfecto García Chornet. (A determinar.) Coro de Radiotelevisión Española. |
| 15, 16 marzo. | La oración del torero. Obra a determinar. Sinfonía número 5. | J. Turina. P. I. Tchaikowsky. | M. A. Gómez Martínez. | Radiotelevisión Española. |
| 22, 23 marzo. | Obra a determinar. Encargo de Radio Nacional de España. Muerte y transfiguración. | C. Bernaola. R. Strauss. | Odón Alonso. | Radiotelevisión Española. Wladimir Spivakov. |
| 29, 30 marzo. | Passacaglia. Stabat Mater. Sinfonía número 1. | A. Weber. K. Szymanowsky. J. Brahms. | | Aldo Ceccato. Radiotelevisión Española. (A determinar.) Coro de Radiotelevisión Española. |

directorio

comercial

PIANOS, ORGANOS Y ACORDEONES

BILBAO TRADING, S. A.
Marqués del Puerto, 9.
Teléfonos 415 52 55 - 415 52 44.
BILBAO-8.

BILBAO TRADING, S. A.
Caracas, 6.
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

DISTRIBUIDORA GENERAL DE PIANOS

Carretera de La Coruña, Km. 17,200.
Teléfs. 637 10 04-08-012.
LAS ROZAS (Madrid).

ENRIQUE KELLER

Apartado 15.
Teléf. 85 14 45. ZARAUZ (Guipúzcoa).

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83 - 42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88.
Bailén, 19.
Teléfono 248 28 29. MADRID-13.

HAMMOND IBERICA, S. A.

Bolivia, 239.
Teléfonos 308 35 62 - 308 35 66.
BARCELONA-20.

HAZEN

Juan Bravo, 33.
Teléfonos 411 28 48 - 411 24 06.
MADRID-6.

LETURIAGA

Corredera Baja, 23.
Teléfonos 222 45 08 - 232 73 55.
MADRID-13.

MAXPER, S. A.

Carretera de Andalucía, Km. 12,600.
Teléfonos 695 91 00 - 04 - 08.
GETAFE (Madrid).

POLIMUSICA, S. A.

Caracas, 6.
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14).
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

RINCON MUSICAL

Plaza de las Salesas, 3.
Teléfonos 419 59-14 - 419 29 19.
MADRID-4.

SPA MUSIC, S. A.

Edificio Indubuilding. Naves 4-14.
Vía de los Poblados, s/n.
Teléfonos 763 82 02 - 763 85 72.
MADRID-33 (Hortaleza).

VELLIDO, S. A.

Gran Vía, 77.
Teléfono 441 51 66. BILBAO.

VELLIDO, S. A.

Avda. Carlos III, 46.
Teléfono 24 17 21. PAMPLONA.

VELLIDO, S. A.

Calle del Roso, 13.
Teléfono 82 22 66. TUDELA.

GUITARRAS, CUERDAS Y ACCESORIOS

J. L. ALBERDI

Instrumentos de música

Avda. Príncipe de Asturias, 8 bis.
Teléfonos 228 81 02 - 228 81 34.
BARCELONA-12.
Calle Galileo, 26-28.
Teléfonos 448 85 64 - 448 86 64.
MADRID-15.

CAPRICE, S. A.

Cuerdas para guitarra

Padre Urbano, 1.
Teléfono (96) 366 80 12. VALENCIA-9.

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83 - 42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88.
Bailén, 19.
Teléfono 248 28 29. MADRID-13.

GARRIDO

Instrumentos de música

Guitarras españolas y acústicas.
Desengaño, 2. Valverde, 3
(detrás Telefónica).
Teléfono 222 72 02. MADRID-13.

JUAN ESTRUCH

General Primo de Rivera, 30-32.
Teléfonos 301 98 41 - 302 32 97.
BARCELONA-2.

LETURIAGA

Corredera Baja, 23.
Teléfonos 222 45 08 - 232 73 55.
MADRID-13.

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14).
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

VELLIDO, S. A.

Plaza Moyua, 4.
Teléfs. 441 63 11 - 441 62 00. BILBAO.

VELLIDO, S. A.

Avda. Carlos III, 46.
Teléfono 24 17 21. PAMPLONA.

VELLIDO, S. A.

Calle del Roso, 13.
Teléfono 82 22 66. TUDELA.

INSTRUMENTOS DE VIENTO, PERCUSION Y VARIOS

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83 - 42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88.
Bailén, 19.
Teléfono 248 28 29. MADRID-13.

LETURIAGA

Corredera Baja, 23.
Teléfonos 222 45 08 - 232 73 55.
MADRID-13.

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14).
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

INSTRUMENTOS DE ARCO

Violines, violas, violonchelos
y contrabajos

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83 - 42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14).
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

**MATERIAL DIDACTICO
MUSICAL**

ENRIQUE KELLER

Apartado 15.
Teléf. 85 14 45. ZARAUZ (Guipúzcoa).

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83 - 42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88.
Bailén, 19.
Teléfono 248 28 29. MADRID-13.

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14).
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

**EDITORES, LIBROS Y
PARTITURAS**

EDICIONES QUIROGA

Alcalá, 70.
Teléf. 276 39 50.
MADRID-9.
Canuda, 45.
Teléf. 231 08 86.
BARCELONA-2.

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88.
Bailén, 19.
Teléfono 248 28 29. MADRID-13.

MUSIC DISTRIBUCION, S. A.

Tallers, 9, pral. A.
Teléfonos 302 27 44 - 302 25 92.
BARCELONA-1.

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14).
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

**DISCOS, CASSETTES,
MUSICA CLASICA
COMERCIOS ESPECIALIZADOS**

LINACERO

San Miguel, 49.
Teléfono 23 75 26. ZARAGOZA-1.

VELLIDO, S. A.

Plaza Moyua, 4.
Teléfs. 441 63 11 - 441 62 00. BILBAO.

VELLIDO, S. A.

Calle del Roso, 13.
Teléfono 82 22 66. TUDELA.

**EMPRESAS
DISCOGRAFICAS**

DISCOS COLUMBIA, S. A.

Avda de los Madroños, 27.
Parque Conde de Orgaz.
Teléfono 200 80 40. MADRID-33.

HI-FI**ATAIO INGENIEROS**

Enrique Larreta, 12.
Teléfonos 733 05 62 - 733 37 00.
MADRID-16.

CEHASA

Foto - Cine.
Sonido - Alta Fidelidad.
Discos - Cassettes.
Laboratorio - Pista magnética.
Intercomunicación.
Villanueva, 3.
Teléfono 226 97 38. MADRID-1.

COMERICA HI-FI

General Cabrera, 21.
Teléfonos 270 28 51 - 279 80 21.
MADRID-20.

COMERCIAL EAR

Avda. de Sarriá, 67 bis
(esquina Taquígrafo Garriga).
Teléfono 239 31 03. BARCELONA-29.

DEEP SOUND HI-FI

Un nuevo concepto de «ver»
la música

Amplificadores. Receptores.
Grabadoras. Video tapes.
Giradiscos. Discos.
Goya, 5 (Pasaje Carlos III).
Teléfono 276 16 47. MADRID-1.

EAR

H. Fournier, 21.
Teléfono 25 34 11. VITORIA.

FOX IN-DEL-SON

Agujas y fonocápsulas
Calle Alta, 58.
Teléfono 23 97 66. SANTANDER.

TRINGENIER

Compañía de Electroacústica
Española, S. L.

Gruce, 3.
Teléfono 255 53 84. MADRID-17.

**COMERCIOS DE ALTA
FIDELIDAD**

VELLIDO, S. A.

Plaza Moyua, 4.
Teléfs. 441 63 11 - 441 62 00. BILBAO.

VELLIDO, S. A.

Avda. Carlos III, 46.
Teléfono 24 17 21. PAMPLONA.

VELLIDO, S. A.

Calle del Roso, 13.
Teléfono 82 22 66. TUDELA.

VIETA

Bolivia, 239.
Teléfonos 307 47 12 - 307 47 16.
BARCELONA-20.

MECANICOS AFINADORES

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88.
Bailén, 19.
Teléfono 248 28 29. MADRID-13.

MAXPER, S. A.

Carretera Andalucía, Km. 12,600.
Teléfonos 695 91 00 - 04 - 08.
GETAFE (Madrid).

RINCON MUSICAL

Plaza de las Salesas, 3.
Teléfonos 419 59-14 - 419 29 19.
MADRID-4.

POLIMUSICA, S. A.

Caracas, 6.
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

PIANOS
BECHSTEIN

Grard

GAYEAU

PLEYEL

SCHIMMEL®

KAWAI

zender



Las
grandes marcas
reunidas en

GARRIDO • BAILEN

Mayor, 88 - Bailen, 19 - Tel.: 2 42 45 01/2
MADRID - 13



ORGANOS

TODA LA
GAMA DEL
INCONFUNDIBLE
SONIDO
HAMMOND



SCHIMMEL
Pianos

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

Distribuidores en:

Albacete Algeciras Alicante Almendralejo (Badajoz) Almería Andorra Badajoz Baracaldo Barcelona Bilbao Burgos Cádiz Castellón
Cartagena Ciudad Real Córdoba Eibar El Ferrol del Caudillo Elda Elche Gerona Gijón Granada Huelva Huesca La Coruña León
Lérida Linares Logroño Lugo Madrid Málaga Manacor (Mallorca) Manresa (Barcelona) Mataró (Barcelona) Miranda de Ebro Murcia
Oviedo Pamplona Reinoso Reus Sabadell Salamanca San Sebastián Santander Sevilla Tarragona Valencia Valladolid Vich Vigo Vitoria
Zaragoza