

RITMO

AÑO XLVII • NUM 473 • JULIO 1977 • PRECIO: 75 PTAS.



ISAAC STERN

UNO DE LOS MAS RENOMBRADOS
VIOLINISTAS DE NUESTRO TIEMPO
CUYOS DISCOS DISTRIBUYE EN ESPAÑA

C B S



HAZEN

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

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

Juan Bravo, 33

Telfs. 275 34 24 - 225 90 33

MADRID - 6

RITMO

FUNDADA EN 1929 AL SERVICIO DE TODA LA MUSICA

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

AÑO XLVII • JULIO 1977 • NUM. 473

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

Dirección telegráfica: RITMO-Madrid

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

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

Depósito legal: TO-2-1958

Edita: RITMO, S. A.

Francisco Silvela, 15. MADRID-6

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

Fundador: Fernando Rodríguez del Río.

Director: Antonio Rodríguez Moreno.

Subdirector: Angel-Fernando Mayo Antoñanzas.

ASESORES DE DIRECCION:

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

COORDINADORES:

Angel Carrascosa Almazán.
Santiago Herrero Villa.

PROMOCION GENERAL:

Fernando Rodríguez Polo.

REDACTORES Y COLABORADORES:

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

CORRESPONSALES NACIONALES:

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

CORRESPONSALES EXTRANJEROS:

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

Sumario

	Págs.
EDITORIAL: Presupuestos para la Música	5
Noticias	7
Avance de información internacional, por Fernando Peregrín Gutiérrez	8
Música en vivo, por Arturo Reverter y Fernando Peregrín Gutiérrez	10
Diálogo con Isaac Stern, por José Luis Pérez de Arteaga ...	13
La afinación vocal: un valor cambiante a lo largo de la historia, por Ramón Regidor Arribas	18
La ópera que se perdió en el tiempo (II): Carl María von Weber (1786-1826), por Arturo Reverter	21
La Discoteca básica (5): Concierto para piano número 2 de Brahms, por Angel Carrascosa Almazán	36
Discos editados: relación por Angel Carrascosa Almazán.	37
CRITICA DISCOGRAFICA	39
ESTUDIOS:	
Gluck: Clasicismo trascendente y reforma. Hacia un nuevo enfoque en la interpretación de Haendel. Un Mahler indispensable. Escriben: Arturo Reverter, Domingo del Campo y Roberto Andrade Malde.	
Otras críticas discográficas	41
«Rock», «jazz», «pop», etc. Discos en transición. Comenta Santiago Herrero	50
De Madrid, al cielo: XIV Festival de Opera de Madrid (II). Algo que no debe repetirse, por Arturo Reverter	52
EL XXVI Festival Internacional de Música y Danza de Granada, por Enrique Pérez Adrián	55
La Música en la Galería de Exposiciones del Banco de Granada, por A. R. M.	59
Al habla con la Sociedad de Amigos de la Música de Melilla, por Fernando Rodríguez Polo	60
CRONICAS NACIONALES:	
Burgos: XII Semana de Música Antigua «Antonio de Cabezón»	61
Santiago de Compostela: De tanto calar, xa falo soio, por Xoan M. Carreira	62
Otras crónicas nacionales: Cádiz, Las Palmas, San Cugat del Vallés (Barcelona)	64
Directorio comercial	66

Nuestra portada

Desde hace varios lustros, Isaac Stern es una de las «super-estrellas» del mapa instrumental. A los nombres legendarios de Hubermann o Szigeti se une el de este ruso-americano, violinista de excepción y músico, en general, de categoría indiscutible. Personalidad exuberante y singular, en este número podrá el lector conocer un poco más al famoso artista a través de nuestra entrevista exclusiva.



el poder
musical de un
sólo dedo

PARTNER 15

FARFISA

¡Más fácil todavía! FARFISA con un sólo dedo

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

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

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

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

Toda fantasía musical es posible con Partner 15 de FARFISA.

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

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

Teléf. 2271216 - MADRID-5

PRESUPUESTOS PARA LA MUSICA

La atención que ha prestado y presta el Estado —y el conjunto de la Administración pública— a la vida musical de España es marginal. Pocas realidades más fácilmente demostrables. Basta hojear los Presupuestos generales del Estado para comprobar que hemos sido benévolos al denominar «atención» a lo que es «carga» inevitable, aceptada con evidente desgana.

En nuestro número 472, junio de 1977, el Comisario de la Música manifestaba su rotundo «NO a la pobreza de medios», y estimaba que la reactivación de la vida musical regional y provincial, por ejemplo, requiere profesionalizar y sostener a veinticinco orquestas sinfónicas, diez de ellas con plantilla de la centuria y quince de formación «clásica». También aludía el Comisario al IV Plan de Desarrollo, «non nato», que, al parecer, comprendía una valoración estimada de la «Operación orquestas» y otras acciones, entre ellas la reconversión del Teatro Real en Teatro Nacional de Opera.

Lo incuestionable es que los números cantan, y llegan a cantar más cuando, por más arcanos, son más difíciles de obtener. Hemos deambulado por los que figuran en los Presupuestos generales del Estado para 1977 —vigentes, aunque se haya producido la importante reestructuración ministerial de 4 de julio—, que están al alcance de cualquier paciente lector. También nos hemos entretenido en desvelar los de uno de los anteproyectos del ya infeliz IV Plan de Desarrollo, más recónditos, y hemos reunido unos y otros en los cuadros que incluimos en este editorial.

Debemos advertir que los números recogidos no son todos los recopilables, sin duda. Falta el detalle de las cantidades presupuestas para satisfacer los complementos de sueldo del personal docente y las retribuciones del personal contratado, así como el de los gastos de material y conservación. Faltan las cuentas de la Administración Institucional (Coro Nacional, Orquesta y Coro de Radiotelevisión). Faltan las modestas y dispersas cifras de la Administración Local.

No obstante, lo que podemos ofrecer es revelador. Próximo el presupuesto de gastos del Estado, en 1977, al billón de pesetas de antes de la devaluación; sumados casi ciento cuarenta y seis mil millones entre el Ministerio de Educación y Ciencia y el desaparecido de Información y Turismo, hay que constatar que la Música no llega a quinientos millones. Obsérvese en el primero de los cuadros que toda la docencia musical se despacha con ciento quince millones escasos (más quizá otros cien millones para complementos de sueldo), mientras que la Orquesta Nacional cuesta ochenta y dos millones en números redondos (que también nos parecen pocos). Por supuesto, no merece la pena detenerse en el solanesco detalle de los sueldos del afinador «del piano» (sic) y del copista del Conservatorio de Madrid, si no es para detectar que en los restantes Conservato-

rios no debe existir la función, ya que no están previstas las plazas presupuestarias. Supongamos ahora que debemos triplicar, cuadruplicar, sextuplicar la cifra dada para aproximarnos a la realidad nacional: aún así, es difícil que del conjunto de todos los erarios públicos salgan anualmente más de tres mil millones para la Música; es decir, poco más de noventa pesetas «per cápita», y el que no lo estime así, que nos lo demuestre, que nos dará una alegría.

La realidad justifica todo: quejas, ataques, desprecios, pesimismo e indiferencias. Porque la Administración pública española en todas sus ramas —directa, institucional y local— tiene sumida a la Música en la más triste indigencia.

Pero detengámonos un poco ante el proyecto del IV Plan de Desarrollo que hemos podido consultar. En otro proyecto figuraría la «Operación orquestas» antes aludida, porque en éste no hay rastro de ella. La llamada, con agudo sentido del humor, «Mejora de la infraestructura musical», se concreta en quinientos cincuenta millones, a invertir en un cuatrienio de fuerte localización centralista. A la vista de esta cifra —y su estructura— inadmisibles, hay que preguntarse: ¿iba a ser ésta la política musical del continuismo? Que el lector compare con otras cifras recogidas en el mismo cuadro y extraiga sus propias conclusiones.

Ya hemos dicho que los datos utilizados no son completos. Pero sí son significativos, orientadores. Sumados a otros, merecen ser analizados con extensión y más detalle. Partiendo de ellos, hoy vamos a insistir sólo en dos de las afirmaciones motrices de nuestro último editorial: es muy importante que se cree, al fin, la Dirección General de la Música, y que al frente de ella se aglutine un equipo de hombres dispuestos realmente a luchar por hacer de la «carga» enamorada atención. Golpeamos sobre el mismo clavo porque tenemos fundadas dudas sobre que la Administración pública, hoy y ahora, sea capaz de asumir la magnitud del problema y comenzar a darle respuesta satisfactoria. E incidimos por este camino en nuestra segunda afirmación: la vida musical de España ha sido encauzada más por el Ministerio de Hacienda que por los de Educación y Ciencia y de Información y Turismo, y a la vista están los resultados, y los Presupuestos. Es imprescindible una específica política musical, y aun algo más coherente: una auténtica administración pública de la Música que se marque la meta de la descentralización verdadera, precisamente desde un órgano central con medios, que son los que dan derecho material, y no sólo formal, a la voz y al voto.

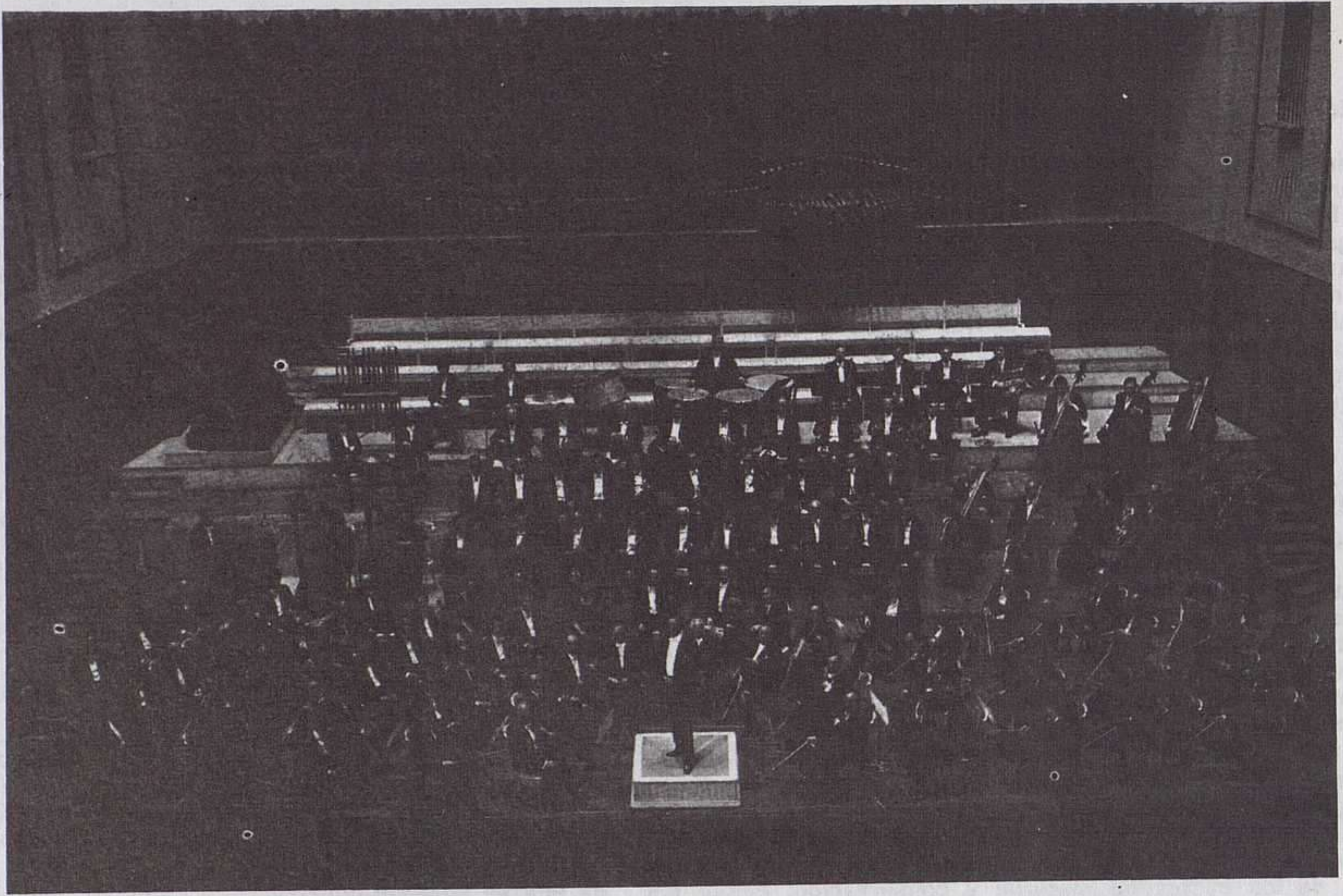
En resumen, la Música de España necesita Presupuestos y Dirección, porque no se puede ir a ninguna parte con limosnas y abandono.

PRESUPUESTOS GENERALES DEL ESTADO PARA 1977

1. MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA: Presupuesto total de gastos: 141.405.747.000 pesetas.	
	Pesetas
1.1. Docencia:	
— 111 Catedráticos Numerarios de Conservatorios de Música, Declamación y Escuela Superior de Canto de Madrid	45.639.000
— 100 Profesores Auxiliares de ídem. íd. íd.	33.399.000
— 70 Profesores Especiales de ídem íd. íd.	24.311.000
— 54 Profesores de Música de Escuelas de E. G. B.	11.152.836
Total	114.501.836
1.2. Orquesta Nacional:	
— 102 Profesores y mantenedores (sueldos)	44.456.000
— Transferencias corrientes	37.711.000
Total	82.167.000
1.3. Teatro Real de Madrid:	
— Conservación, limpieza, manutención, comunicaciones, etc.	7.838.000
— Subvención	3.000.000
Total	10.838.000
1.4. Subvenciones para Decenas, Seminarios, Conciertos, etcétera (Comisaría de la Música)	120.890.000
1.5. Varios:	
— Sueldos del Afinador del piano y del Copista del Conservatorio de Madrid	345.000
Total general	328.741.836
2. MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO: Presupuesto total de gastos: 4.547.200.000 pesetas.	
2.1. Transferencias corrientes:	
— A Teatros oficiales y Festivales de España	100.000.000
2.2. Transferencias de capital:	
— A Festivales de España	17.300.000
— Para la creación (?) del Ballet Nacional	2.100.000
Total	19.400.000
Total general	119.400.000
TOTAL PRESUPUESTOS GENERALES DEL ESTADO (MUSICA): 448.141.836 PTAS.	

IV PLAN DE DESARROLLO

1. Total de inversiones públicas previstas: 1.237.000.000.000 pesetas.	
2. Algunas inversiones en Cultura Popular:	
	Pesetas
— Premios Nacionales de Literatura	48.000.000
— Acción Cultural en Teleclubs, Aulas de Cultura y Ateneos	222.000.000
— Subvención a la J. C. I. T. E.	250.000.000
— Centros Culturales para el personal del Ejército de Tierra	50.000.000
— Subvención a la Editora Nacional	370.000.000
— Ferias y exposiciones del libro	160.000.000
— Subvención a ediciones de la Delegación Nacional del Movimiento	60.000.000
— Política cinematográfica	225.000.000
— Bibliotecas	900.000.000
— Patrimonio Histórico-Artístico	2.490.000.000
— Acción Cultural del Ministerio del Aire	80.000.000
— Acción Deportiva	16.800.000.000
Total	21.655.000.000
3. Promoción del Teatro y Espectáculos:	
— Nuevos Teatros Nacionales	100.000.000
— Mantenimiento de los Festivales de España	110.000.000
— Creación del Ballet Nacional	12.000.000
— Ballet Folklórico Nacional	60.000.000
— Ayudas al Teatro y Espectáculos	100.000.000
Total	382.000.000
4. Específica mejora de la Infraestructura Musical:	
— Construcción de un «Auditorium» en Madrid	"
— Transformación del Teatro Real en Teatro de la Opera	"
— Construcción de dos edificios para Conservatorios y reforma y mejora de los existentes	"
Total sin desglosar	550.000.000
Total general	22.587.000.000



CONCURSO DE COMPOSICION «ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA» para JOVENES AUTORES

Durante varios años, la Comisaría Nacional de la Música ha venido comisionando diversos encargos a músicos de reconocido prestigio, cuyas composiciones han sido estrenadas por la Orquesta Nacional de España en las correspondientes temporadas de conciertos en el Teatro Real de Madrid.

Estas propuestas de encargos están motivadas por la personalidad, el conjunto de la obra, el «curriculum vitae», etc., de los artistas, por lo que compositores jóvenes de indudable talento, al no ser aún suficientemente conocidos y valorados, no entran en los planes inmediatos de dichos encargos.

La Comisaría Nacional de la Música, pensando concretamente en estos jóvenes músicos, y haciendo suya la sugerencia de la Comisión de Programación de la O. N. E. para la temporada 1977-1978, crea y convoca el presente CONCURSO DE COMPOSICION «ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA» PARA JOVENES VALORES, de acuerdo con las siguientes

B A S E S

Primera. Podrán tomar parte en este Concurso los compositores españoles cuya edad no supere los treinta años el día 31 de diciembre de 1977.

Segunda. Las obras serán del género sinfónico, y podrán incluir o no solistas de cualquier instrumento o voz en el número que se desee.

Tercera. La duración aproximada será de quince minutos y no inferior a cinco.

Cuarta. Las composiciones serán originales e inéditas y no habrán sido interpretadas en conciertos públicos o privados, ni premiadas en algún concurso.

Quinta. El envío de los originales seguirá el consabido régimen de plica: partituras anónimas, contraseñadas con un lema y acompañadas de un sobre cerrado, en el que se incluirán los datos personales del compositor, su dirección actual, «currículum vitae» y fotocopia del documento de identidad o de cualquier otro documento acreditativo de la edad del concursante.

Sexta. Todo envío dirigido a la Comisaría Nacional de la Música —«Concurso de Composición O. N. E. para Jóvenes Autores» (Teatro Real. Plaza de Isabel II, s/n. Madrid-13)—, se verificará antes del 15 de septiembre de 1977, dando fe de este extremo el correspondiente matasellos de Correos.

Séptima. Un Jurado fallará en Madrid este Concurso en la segunda quincena del mes de septiembre de 1977, y determinará, con su fallo inapelable, la concesión de un Premio «Orquesta Nacional de España», dotado con la cantidad de cien mil pesetas (100.000 pesetas).

Octava. La obra premiada será incluida en los programas de la temporada de conciertos 1977-1978 de la Orquesta Nacional de España en el Teatro Real de Madrid.

Novena. El autor de la obra premiada conservará todos los derechos que la Ley de Propiedad Intelectual concede respecto a ediciones impresas, grabaciones (discos, «cassettes», etc.), audiciones y cualquier otro que reconozca la citada ley.

Décima. Los materiales necesarios para la interpretación de la obra premiada los facilitará su autor a la Comisaría Nacional de la Música antes del 1 de noviembre de 1977. Si el compositor no dispone de medios para la realización de estos materiales, la copia de los mismos correrá a cargo de la Comisaría Nacional de la Música, y en este caso su utilización se regulará por un oportuno contrato.

Undécima. 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.

EL LIM EN PORTUGAL

El LIM (Laboratorio de Interpretación Musical), según las diversas combinaciones instrumentales que lo integran, ha tenido una importante participación en los "Encuentros de Música Contemporánea", de Lisboa, organizados por la Fundación Gulbenkian, los días 22, 23 y 24 de junio.

Esta participación, que ha supuesto a la vez la exposición y presentación de buen número de obras españolas, ha consistido en la realización de un concierto del Cuarteto de Clarinetes interpretando Hoquetus, de Marco; Octet, de Cardew; De vez en cuando, de Bertomeu; Tetro, de Agúndez, y Temas, de Villa Rojo; otro concierto del Grupo Instrumental, con Oda, de Denissov; Tres piezas, de Bertolotti, Argia ezta ikusten, de Bernaola; Kangaroo hunt, de Lumsdaine; Aulaga 2, de Hidalgo, y Canto de sibila, de Peixinho. Además del recital de clarinete con cinta magnética, de Jesús Villa Rojo, interpretando Redintegrazione, de Schiaffini; Superposiciones variables, de Bernaola; Ake-larre, de Marco; Complejos X —como estreno mundial—, de Berenguer; Charme, de Grsiey, y Juegos gráficomusicales. III: estructuras I, de Villa Rojo.

EL GRUPO INSTRUMENTAL CATALA

Recientemente creado por Mestres-Quedrey, Andrés Levin Richter y Carlos Santos, se compone de diez elementos jóvenes, verdaderos especialistas de la música contemporánea, en cuyo grupo cabría destacar la presencia excepcional del percusionista Francisco Xavier Joaquín, ya situado a nivel internacional.

Después de su presentación en la Fundación Miró viene realizando el grupo conciertos, patrocinados por la obra Cultural de la Caja de Pensiones "La Caixa", en las barriadas, iniciándolos en la barriada de Gracia; en el Teatro Libre dio dos conciertos, a los que acudió mucho público, interpretándose obras de Homs, Ligeti, Marco, Stockhausen, Lewin, Robert Gerhard, Morton Feldman, Cercós, Carles Santos, etc.

El grupo G. I. C. tiene contratadas actuaciones por toda la región catalana y esperamos que Televisión Española nos lo pueda ofrecer, pues quizá sea el grupo recién surgido que más destaque en esta región dentro de la música contemporánea, con un gran porvenir.

La plantilla es la siguiente: Ignacio Alcover (violoncelo), Gabriel Broncic (oboe), Vivy Brickson (viola), Miguel Gaspá (clarinet-fagot), Lidia Guerberof (clave), Bárbara Held (flauta), F. Xavier Joaquín (percusión), Pedro J. Puértolas (violín), Fernando Quiroga (guitarra) y Carlos Santos (piano).

¿NO HAY ESTUDIANTES DE ORGANO?

Así podría parecer por la falta de afluencia a los cursos de este instrumento que debían haberse empezado a celebrar en el marco del VIII Curso Manuel de Falla, en Granada. Aparentemente, la razón ha sido el retraso en la recepción de información por parte de los Conservatorios, lo que hizo que sólo hubiese un alumno matriculado en el Curso, que habría de impartir el conocido organista Ramón González Amezá.

PROXIMA TEMPORADA EN MADRID

En el Teatro Real actuarán las dos orquestas sinfónicas madrileñas. La Orquesta Nacional de España lo hará 108 veces y 84 la Orquesta de la Radiotelevisión Española, durante la temporada 1977-78. Serán dirigidas por nueve directores españoles y siete extranjeros, en el caso de la Orquesta Nacional de España, y por ocho españoles y seis extranjeros, en el de la RTVE. En total, interpretarán obras de veintinueve autores españoles, a los que la Orquesta de la RTVE dedicará atención especial. Estos autores serán: Toldrá, Pahissa, Ernesto Halffter, Bernaola y Guinjoán. El avance de los respectivos programas está a disposición de los interesados en la sede de la Comisaría Nacional de la Música.

SIGUE SIN CLARIFICAR LA SITUACION DE LOS PROFESORES DE MUSICA

Los profesores de Música del Bachillerato, reunidos en asamblea en Madrid, han pedido una vez más al Ministerio de Educación que cumpla su promesa de nombrarles agregados interinos con efectos desde 1 de abril. Aparentemente, el Ministerio sólo ofrece sesenta plazas de ese tipo, sin saberse cómo serán adjudicadas entre el centenar largo de profesores de Instituto titulados. Estos piden su integración en los Cuerpos docentes, basada

EL CUARTETO TARRAGO



Canadá, los Estados Unidos y México han podido admirar el arte del cuarteto de guitarristas Tarragó en cerca de cincuenta conciertos en estos tres países. La originalidad de su instrumentación, el hecho de que no haya un instrumento solista y de que lo sean los cuatro, el eclecticismo de su repertorio y la profundidad de sus interpretaciones han sido quizá las notas más comentadas por la crítica y el público del continente.

Fundado en 1971 por Graciano Tarragó, catedrático y pedagogo de la guitarra, el "cuartet" está formado por Laura Almerich,

Manuel Calve, Jordi Codina y Jaume Torrent. A base de su trabajo en común, de su estudio de las partituras que interpretan y de su común escuela —Tarragó—, este grupo ocupa un lugar indiscutible entre los cuartetos de cámara internacionales. Y ello se demuestra patentemente en sus continuas giras por todo el mundo.

Entre sus proyectos, además de las giras, figura el estreno mundial, en Barcelona, de la obra, de Leonardo Balada, Concierto para cuatro guitarras y orquesta. La interpretarán junto con la Orquesta Ciudad de Barcelona, que dirigirá Ros Marbá.

en la normativa empleada para con los profesores de Idiomas y Dibujo, también clasificados como "profesores especiales", que pasaron a ser numerarios sin oposiciones.

CURSOS EN LERIDA

Desde el 17 al 27 de agosto tiene lugar en el seminario de la Seo de Urgel los XIV Cursos

Internacionales de Dirección Coral y de Pedagogía Coral Infantil. Las entidades que colaboran son el Ayuntamiento de Lérida, el de Seo de Urgel, la Caja de Ahorros Provincial de Barcelona y el Secretariado de los Orfeones de Cataluña. Los tres niveles son: Formación, Perfeccionamiento y Especialización en Técnica vocal, además de un curso de Interpretación.

CONCURSO DE COMPOSICION PARA JOVENES VALORES

La Comisaría Nacional de la Música ha convocado el "Concurso de Composición Orquesta Nacional de España" para Jóvenes Valores. Podrán tomar parte los compositores españoles cuya edad no supere los treinta años el 31 de diciembre de 1977, y el envío de las composiciones, originales e inéditas, se verificará antes del próximo 15 de septiembre. La dotación del premio es de cien mil pesetas. Su fallo será en la segunda quincena de septiembre.

MOISES Y AARON (Traducción de A. F. Mayo, número 472, junio de 1977)

FE DE ERRATAS

Página	Dice	Debe decir
— 27, columna segunda, final.	Los COROS (alternándose)	LOS COROS (alternándose)
— 27, columna segunda, final.	...camina lentamente. ¿está parado Moisés...	...camina lentamente, ¿Está parado Moisés...
— 31, primera columna, mitad.	SOLO DE SOPRANO ¡Se apaga el resplandor del oro! ¡Marcharon el placer,...	SOLO DE SOPRANO ¡Se apaga el resplandor del oro! CORO ¡Marcharon el placer,...
— 32, primera columna, mitad.	(MOISES case desesperado al suelo)	(MOISES cae, desesperado, al suelo)

FESTIVALES

BERLIN (1 de septiembre-9 de octubre).

Operas: *Salomé* (Stradella), *Los Maestros Cantores de Nuremberg* (Wagner), *Cardillac* (Hindemith y *Così fan tutte* (Mozart). **Conciertos sinfónicos**, recitales, música de cámara, etc.

Intérpretes: Janowski, Bernstein, Ferencsik, Bertini, Sawalisch, R. Peters, Barenboim, Zender, FischerDieskau, Rozhdestvensky, Abbado, Karajan, Böhm, Alfons y Aloys Kontarsky, Weissenberg, Pollini, Arrau, Gilels, etcétera.

Orquestas: Filarmónica de Israel, Ungarische National Philharmonie, Filarmónica de Berlín, Philharmonia Hungarica, Filarmónica de Viena, de París.

Cuartetos: La Salle, Haydn-Berlin, Westphal, Cleveland, etc.

DIRECCION: Auskünfte Büro Berliner Festspiele, Bundesallee 1-12, 1000 Berlin 15.

BONN (10-30 de septiembre). Festival Beethoven, ciclo II.

Intérpretes: Barenboim, Bernstein, H. Lisowska, R. Schunk, Eschbach, Weisenberg, Wangenheim, Benedetti - Michelangeli, Neumann, Arrau, Bernackova, Finnilä, Hollweg, Stamm, Gilels, Harper, Hamari, H. Steinbach, N. Hillebrand, K. Richter, etc.

Orquestas: Filarmónica de Viena, de París, del Beethovenhalle de Bonn, Filarmónica Checa, Filarmónica de Munich, etc. Coro Filarmónico de la Ciudad de Bonn, Coro Bach, de Munich, etcétera.

DIRECCION: Kulturamt der Stadt Bonn, Kurfürstenstrasse, 2, D-5300 Bonn-Bad Godesberg.

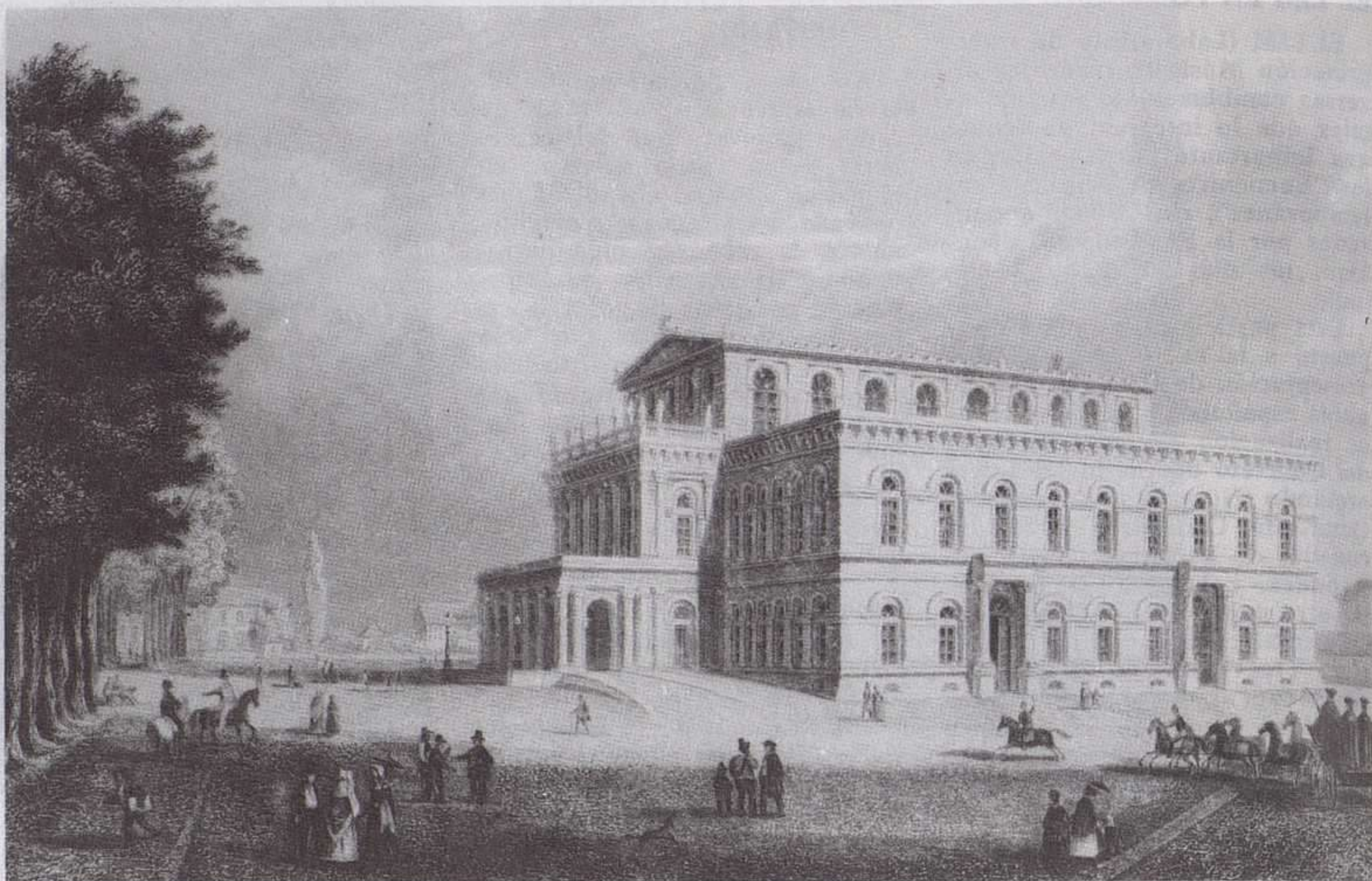
ALGUNOS ACONTECIMIENTOS MUSICALES PARA EL MES DE SEPTIEMBRE

AMSTERDAM

Stadsschouwburg. De Nederlandse Operastichting. Día 29. Estreno mundial de *Houdini* (Peter Schat). Director, Hans Vonk. Director de escena, Donya Feuer. Escenógrafos: F. Guntenaar y L. Polak. Orquesta del Concertgebouw. Intérpretes principales: E. Galama, J. Veeninga, P. van den Berg y Paul Boeken.

BERLIN OCCIDENTAL

Philharmonie. Orquesta Filarmónica de Berlín. Días 6, 7 y 8. Director, Eugen Jochum. Solista, Bruno - Leopoldo Gelber. **Dos "Vorspiele"**, de Palestrina (Pfitzner), **Concierto para piano** (Schumann) y **Sinfonía "Mathis der Maler"** (Hindemith).



Hannover: Niedersächsische Staatstheater.

CHICAGO

Lyric Opera. Día 23. Comienzo de la temporada con *L'Elisir d'amore* (Donizetti). Director, B. Bartoletti. Montaje de G. Chazaltes y U. Santicchi. Intérpretes principales: M. Rinaldi, L. Pavarotti y G. Evans.

CLEVELAND

Severance Hall. Orquesta de Cleveland. Director, Lorin Maazel. Días 29 y 30 de septiembre y 1 de octubre. **Obertura para la consagración del hogar** (Beethoven), **Sinfonía número 8, "Inacabada"** (Schubert) y **Sinfonía número 1** (Mahler).

GINEBRA

Grand Théâtre de Genève. El anillo de *Nibelungo* (Wagner). Dos ciclos: el primero, los días 16, 18, 20 y 22; el segundo, el 24, 26, 29 y 30. Dirección musical de Sixten Ehrling. Puesta en escena de Jean-Claude Riber, Josef Svoboda y Jarmila Konecna. Orquesta de la Suisse Romande.

Intérpretes principales: Hans Sotin, Peter Hofmann, Zoltan Kelemen, Karl Ridderbusch, Marita Napier, Katalin Kasza, Nadine Denize Hermin Esser, Helmut Pampuch, Ortrun Wenkel, Jerker Arvidson, Gisela Schröter.

HAMBURGO

Hamburgische Staatsoper. Un **Ballo in maschera** (Verdi). Director, Christoph von Dohnányi. Montaje de John Dexter y Julia Traveyan Oman. Hay previstas funciones también en los meses

de diciembre y enero. Para el conjunto de estas representaciones, el reparto varía, siendo éstos los intérpretes que se alternarán: Carreras / Domingo / Lloveras, Manuguerra / Milnes / Zancanaro, M. Arroyo / E. Marton / Ricciarelli, V. Cortez / M. Dunn / E. Randova, G. Fuchs / S. Ghazarian, etc. El día 20 de septiembre, concierto en la Opera. Director, Aldo Ceccato. Solista, Michel Béroff, piano. Obras de Mozart, Bartok y Tchaikowsky. El 29, recital de canto a cargo de Hermann Prey.

HANNOVER

Staatsoper. Del 10 de septiembre al 9 de octubre, gran gala conmemorativa del CL Aniversario de la Opera. Se pondrán en escena, entre otras, *Tosca* (Puccini), *Rigoletto* y *Traviata* (Verdi), *Fidelio* (Beethoven), *Elektra* y *Arabella* (Strauss) y *La flauta mágica* (Mozart). Entre los intérpretes hay que destacar a Tomowa-Sintow, Ricciarelli, Janowitz, G. Jones, Bjoner, Rysanek, Mathis, Carreras, Schreier, Moll, Cox, Cappuccilli, Wixell, L. Roar, King, etc. Los días 25 y 26, **Novena sinfonía** (Beethoven), dirigida por George Alexander Albrecht y cantada por Donath, Finnilä, Cox y Berry, con el Coro de la Ciudad de Hannover y el Hannoversche Oratorienchor. La orquesta será la de la Ciudad de Hannover.

LONDRES

Royal Opera House, Covent Garden. **Los Troyanos** (Berlioz). Dirección musical de Colin Davis. Intérpretes principales: Yvonne

Minton / Josephine Veasey, Helga Dernes / Elisabeth Vaughan, Ann Murray, Richard Cassilly, Richard Stilwell y Michael Lagdon. **Tosca** (Puccini). Dirigida por Robin Stapleton, hasta esta temporada director de Coros en la Royal Opera, y cantada por Montserrat Caballé / Galina Vishnevskaya, José Carreras / Carl Bergonzi, Peter Glossop Gwynne Howell y Eric Garrett.

London Coliseum. English National Opera. Tercer ciclo del **Anillo del Nibelungo** (Wagner) (los dos anteriores, dirigidos por Reginald Goodall). La dirección musical de dicho tercer ciclo será de Charles Mackerras. La puesta en escena es de Glen Byam Shaw y John Blatchley. Escenografía de Ralph Koltai. Intérpretes principales: Henrinx, Rivers, Walker, Remedios, Weaving, Curphey, Attfield, etc.

Royal Albert Hall. De los "Prom" —ver RITMO, en esta misma sección, en el número correspondiente al mes de junio— destacamos: día 1, Orquesta Sinfónica de la Radio de Colonia. Director, Luciano Berio. Coro de la Radio de Colonia. Estreno en Gran Bretaña de **Coro** (Berio). Día 4. Orquesta de la Royal Opera House, Covent Garden. Director, Colin Davis. Coros de la Sinfónica de Londres, BBC Choral Society y Goldsmiths' Choral Union. **Sinfonía número 6, "Pastoral"** (Beethoven), y **Te Deum** (Berlioz). Día 12. Orquesta Sinfónica de la BBC. Director, Pierre Boulez. **Rituel: In memoriam Maderna** (Boulez) y **Sinfonía número 7** (Mahler). Día 16. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Bernard Haitink. **Sonata sobre el Salmo número 94** (Reub-

ke) y **Sinfonía número 9, "Corral"** (Beethoven). Solistas: H. Harper, H. Watts, R. Tear, R. Henrinx. Coro de la Filarmonía de Londres.

Royal Festival Hall. Día 18. Orquesta y Coro de la Filarmonía de Londres. Director, Bernard Haitink. Solistas: H. Harper y H. Watts. **Sinfonía número 2** (Mahler). Día 25, a las 15 horas 15 minutos. Recital de Sviatoslav Richter. Obras de Beethoven, Chopin y Debussy. A las 19 horas 30 minutos. Royal Philharmonic Orchestra. Director, Antal Dorati. Solista, Bruno-Leonardo Gelber. Programa "Brahms": **Obertura para un Festival académico, Concierto para piano número 1 y Sinfonía número 1.** Día 29. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Eugen Jochum. **Idilio de "Sigfrido"** (Wagner), **Don Juan** (Strauss) y **Sinfonía número 7** (Beethoven).

Queen Elisabeth Hall. Cuarteto Amadeus. (Sin designar la segunda viola.) **Quintetos para cuerda K. 147, K. 499, "Hofmeister"** y **K. 515** (Mozart). El día 27.



San Francisco: War Memorial Opera House.

MUNICH

Herkulesaal der Residenz. Días 14, 15 y 16. Orquesta Filarmonía de Munich. Director, Fritz Rieger. Solista, Wilhelm Kempff. **Concierto para piano, K. 482** (Mozart) y **Sinfonía número 9** (Bruckner).

PARIS

Théâtre des Champs-Élysées. Día 28. Orquesta de París. Segundo concierto franco-americano, de la serie "Passage du XXe siècle" del I. R. C. A. M. Director, Daniel Barenboim. **Obra**

para soprano y orquesta (Crumb), encargo en conmemoración del Bicentenario americano; creación europea. Soprano, P. Bryn-Julson; **Tombeau** (Boulez) y **Sinfonía** (Berio).

NUEVA YORK

New York City Opera. Día 11. **Manon** (Massenet). Director, Julius Rudel. Montaje de Tito Capobianco y Marsha Louis Eck y José Varona. Intérpretes principales: Beverly Sills, John Alexander y Richard Fredricks. Día 22, estreno de la nueva puesta en escena de **Las bodas de Fígaro** (Mozart), debido a John Copley, quien debuta así en la "casa vecina". Copley es el director de escena permanente en el Metropolitan. La escenografía es de Carl Toms. Dirigirá Julius Rudel y cantarán, entre otros, J. Meier, C. Malfitano, S. Ramey y W. Jus.

rigida por John Pritchard. Intérpretes principales: Eric Tappy, Carol Neblett, Maria Ewing, Christiane Eda-Pierre, Frank Little y George Shirley. **Katya Kabanova** (Janacek), nueva puesta en escena de Günter Rennert y Günther Schneider-Siemssen. Dirección musical de Rafael Kubelik. Los papeles principales estarán a cargo de Elisabeth Söderström, William Cochran, William Lewis, Beverly Wolff y Susanne Marsee. **I Puritani** (Bellini). Montaje de Tito Capobianco y Ming Cho Lee. Director, Paolo Peloso. La estrella del reparto es, naturalmente, Beverly Sills. **Turandot** (Puccini), con el debut en la Opera de San Francisco de Montserrat Caballé.

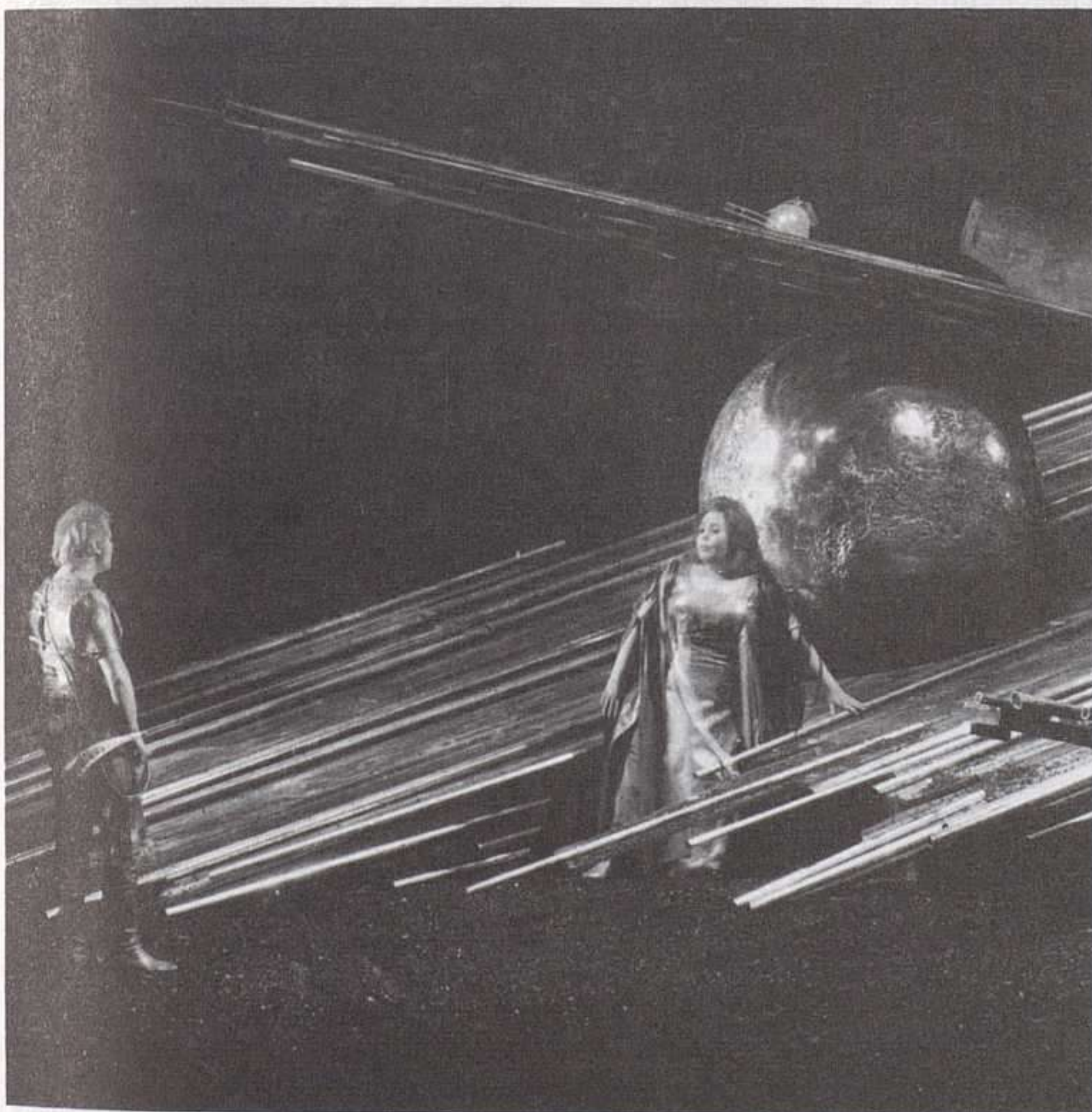
VIENA

Staatsoper. Día 1. Inicio de la temporada con **Tosca** (Puccini). Director, Giuseppe Patané. Intérpretes principales: Tomov-Sintow, José Carreras y Sherrill Milnes. Durante este mes el español Miguel Angel Gómez Martínez dirigirá varias representaciones de **Don Carlos** y **Rigoletto** (Verdi).

Gesellschaft der Musikfreunde. Grosser Saal. Día 30. Orquesta Sinfónica de la Radio Austríaca. Director, Leif Segerstam. Solistas: M. Lilowa y Werner Hollweg. **"Macbeth", Op. 23** (Strauss) y **La canción de la Tierra** (Mahler).—FERNANDO PEREGRIN GUTIERREZ.

SAN FRANCISCO

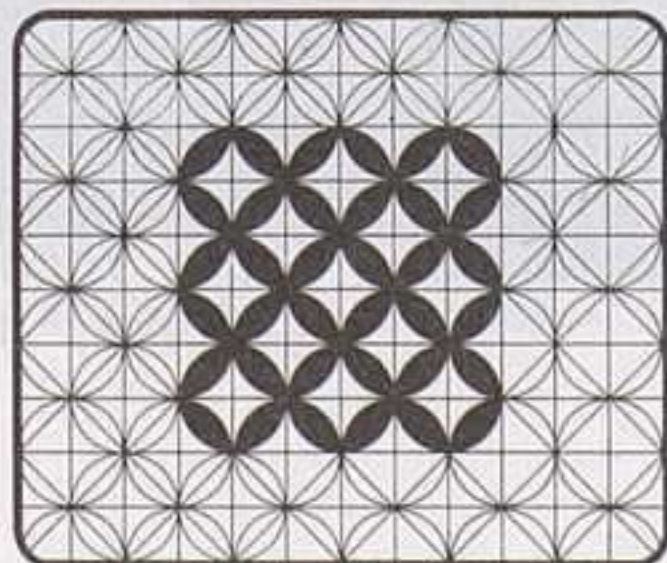
War Memorial Opera House. Del 9 de septiembre al 27 de noviembre se celebrará la 55 temporada de la Opera de San Francisco. Destacamos: **Un ballo in maschera** (Verdi), dirigida por Kurt Herbert Adler, director general de la Opera de San Francisco. Los intérpretes principales serán: Ricciarelli, Carreras, Patricia Payne y Yuri Mazurok. **Idomeneo** (Mozart), puesta en escena por Jean-Pierre Ponnelle y di-



English National Opera: Siegfried, acto III.

**QUEREMOS
VENDERLE
DISCOS DE
MUSICA
CLASICA**

ferysa



**VENTA DE DISCOS
DE MUSICA
CLASICA POR
CORRESPONDENCIA**

Información y pedidos:

**Apartado 151.036
MADRID**

música en VIVO^(*)

PARIS: "DER ROSENKAVALIER", UNA INTERESANTE EVOCACION

El Caballero de la Rosa es una ópera eminentemente femenina, en donde Richard Strauss cuidó, como solía hacerlo en sus obras dramáticas, la presencia y evolución, anímica y psicológica, de los caracteres de mujer. En esta farsa sentimental, recreación particular de una época y un estilo (la Viena de María Teresa), hay un personaje fundamental, clave de la obra, que resume en su actitud toda una filosofía vital femenina: la "Mariscal". Frente a ella, componiendo así el clásico triángulo, la pareja formada por su amante y el "nuevo amor". Aun cuando aquél es, en la ficción, un apuesto muchacho, su parte cantada está escrita para "mezzo-soprano", e incluso en determinados momentos de la acción tiene que travestirse (los viejos métodos de la antigua ópera) en fémina para ocultar su verdadera personalidad en comprometidas situaciones. Musicalmente, casi más que teatralmente, esto es muy importante y contribuye a acentuar en mayor medida el elemento femenino, al utilizar el compositor, con gran habilidad, las tres voces, cada una con sus matices e inflexiones, en un tejido armónico muy rico en combinaciones y perfectamente ensamblado con la orquesta, pleno de colorido y carga sentimental. Los dos caracteres femeninos puros —el realista, crítico, patético en su renuncia de la "Mariscal", y el cándido, tierno y entregado de "Sofía"— casan

(*) En el número 472 de RITMO, junio de 1977, la sección «Música en Vivo» iba firmada por Fernando Peregrín Gutiérrez, mientras en el sumario se hacía figurar a José Luis Pérez de Arteaga, su habitual redactor. Quede aclarado que fue, efectivamente, Fernando Peregrín el autor de este capítulo de «Música en Vivo».

bien con el masculino-femenino del apasionado e impulsivo "Octavian". El contrapunto, sabiamente previsto por Hoffmannsthal y Strauss, viene dado por la figura del "Barón de Ochs", el factor netamente, contundentemente viril, entendiendo la virilidad en su acepción más única y natural. Estos cuatro personajes, apoyados en el coro formado por los demás, tienen como fondo la galante Viena de la segunda mitad del XVIII que Strauss, jugando al anacronismo, recrea en vales del tiempo de Francisco José.

Una representación "completa" del Caballero exige una orquesta virtuosa y una batuta capaz de extraer las múltiples iridiscencias del entramado sonoro creado por el músico; batuta precisa y flexible al tiempo. Las voces no requieren un caudal extraordinario (no nos encontramos ante una ópera dramática), pero sí cualidades tímbricas especiales, afinación exacta, facilidad articulatoria, y, las femeninas, elegancia e intención al frasear. La decoración, sea del tipo que sea, debe ser sugerente, y el movimiento escénico, animado y sincronizado. Veamos hasta qué punto se dieron estos factores en la representación parisiense.

Forzosamente, hay que citar en primer lugar a Christa Ludwig como "Marschallin". Ha comenzado ya su declive vocal, pero sigue siendo cantante de gran clase, magnífica técnica y personalidad escénica. La voz, algo más pequeña, es también menos densa que antaño, encontrándose ahora mismo, por su color, casi más cerca de la cuerda de soprano que de la de "mezzo" (en realidad, el papel está escrito para una soprano lírico-dramática). Se resiente levemente en la zona aguda y encuentra, a veces, ciertas dificultades para mantener una emisión igual y regular. En cualquier



Christa Ludwig.

caso, su interpretación es de extraordinaria altura, por la sobriedad que, dentro de la mayor matización, imprime a la aristocrática figura, consiguiendo los mejores efectos a base de una contención y equilibrio muy rigurosos, huyendo del énfasis, en ocasiones excesivo (dentro de su milagrosa concepción), de una Schwarzkopff y situándose más cerca de una Reining. Su despedida (su renuncia) fue inolvidable. Tatiana Troyanos, "Octavian", apoyada en una voz de "mezzo" que podríamos calificar de "brillante", extensa, timbrada, fácil, pero tremolante, perfila un personaje decidido y fogoso, aunque sus cualidades como actriz sean relativas. Su visión, con buena administración de sus medios vocales, encaja entre la vehemencia, más dramática que lírica, de una Fassbaender y la elegancia y compostura de una Minton. Lejos, de todos modos, de las creaciones logradas en su día por la exquisita e intencionada Jurinac y la propia Ludwig, siempre musical e inteligente.

Gran revelación —aunque ya era conocida de referencias— la de Judith Blegen, joven soprano lírico-ligera norteamericana, "Sofía" afinada, segura, musical, a la altura de una Popp o una Donath, pero quizá con mayor cuerpo en la voz. Muy justo y encajado, sin abusar de lo bufo (defecto en el que incurren muchos), el "Ochs" de Hans Sotin, buen actor y excelente músico. Su voz, de bajo-cantante, es de calidad. Aunque posee extensión suficiente y volumen apreciable, se echa en falta en ella, para determinados momentos, una mayor consistencia y anchura, especialmente en la zona más grave. No hace olvidar a los grandes en este papel, como Mayr o Weber y, hoy, a Riddersbusch, pero se mantiene en un nivel muy aceptable. Bien servidos los demás personajes, con un eficaz Senechal al frente.

Ezio Frigerio, creador de los decorados y figurines, ha elegido un camino en cierto modo original, pero perfectamente lógico y admisible: el de la estilización y la sencillez (más aparente que real, sin embargo), a la búsqueda de lo que él llama "espacio onírico". Se aleja así del realismo habitual, de los salones rococó y de los lujos cegadores, empleando para ello

fondos pintados, lejanamente neblinosos y evanescentes. Me pareció especialmente conseguido el decorado del acto tercero, situando la escena al aire libre. No innovadora, pero sí ordenada y encajada en esta línea evocadora, la dirección escénica de Rudolf Steinboeck.

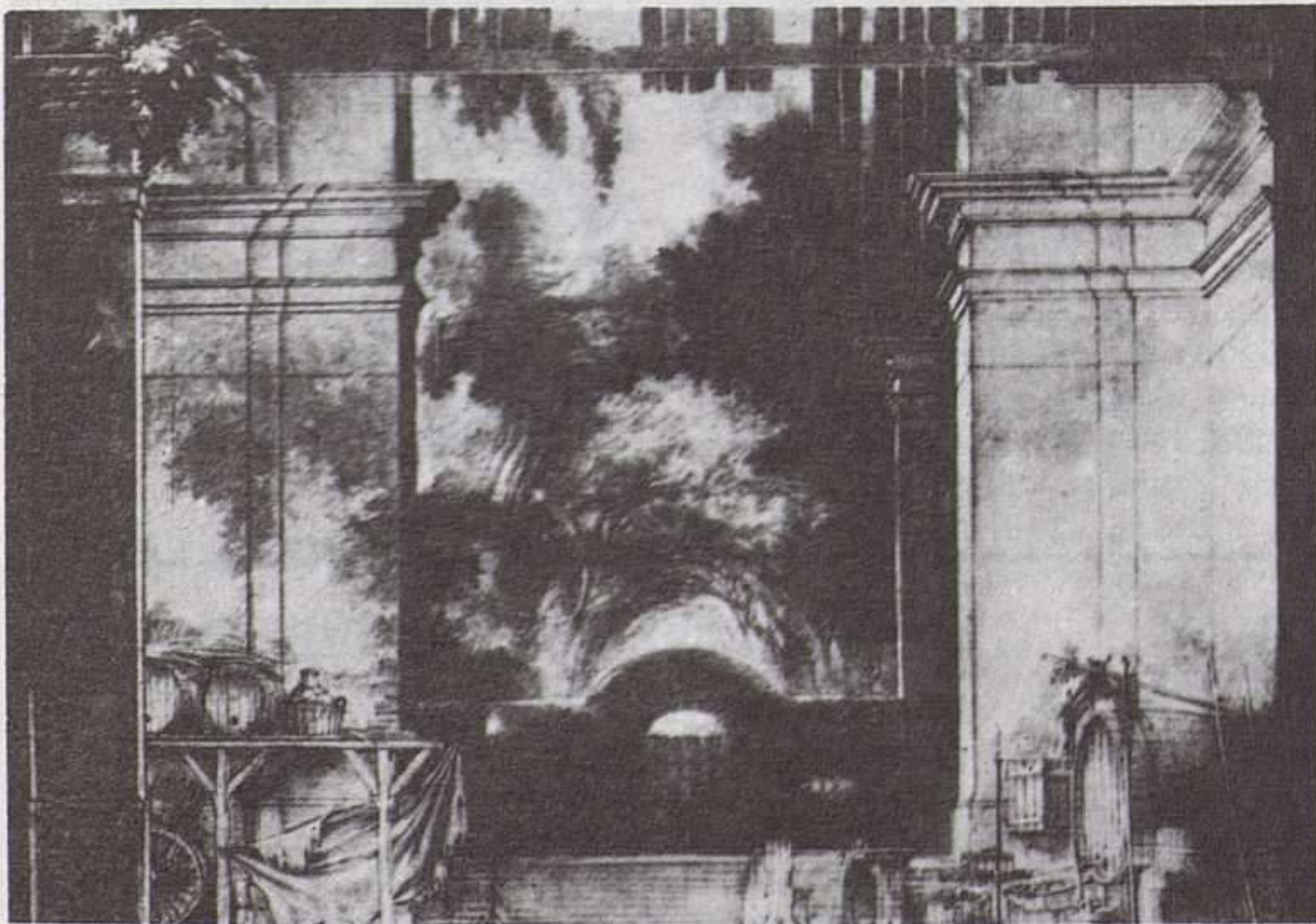
No pueden aplicarse los mismos elogios a la labor realizada desde el foso por Silvio Varviso. Su dirección musical no casó con el resto de la representación, se desgajó de ella, lo cual es grave en una obra de Richard Strauss. Le faltó no mando (que lo tiene a partir de una técnica bastante segura métricamente), sino dimensión, estilización, adecuación. Fue casi siempre demasiado prosaico, nada elegante, pesado de texturas. La orquesta, aquí sólo regular, sonó dura, a veces confusa, poco ajustada. Nada de ello, por supuesto, nos hizo evocar, real u oníricamente, a la Viena imperial. **ARTURO REVERTER.**

LONDRES: UNA "AIDA" MILLONARIA

El montaje de Aida, que se ha repuesto durante los pasados meses de junio y julio en el Covent Garden, data de principios de 1968, y fue el elegido para la primera retransmisión en directo, en color, de una ópera en Gran Bretaña, si bien el reparto fue distinto al que ahora comenta. No deja de ser curioso el que la misma obra de Verdi fuese la primera obra completa que, también en directo y en color, nos ofreciera, nueve años después, Radiotelevisión Española. Las diferencias en el tiempo y en la calidad escénica han sido enormes. Valga este juicio para afirmar la validez y dignidad de la grandiosa escenografía londinense de Nicholas Georgiadis.

Para la presente reposición se ha contado con un conjunto "millonario", quizá uno de los más caros jamás reunidos por la Royal Opera. A señalar que los tres principales protagonistas, Caballé, Cossotto y Domingo, así como el director, Muti, y el Coro de la Royal Opera figuraban ya en la magnífica grabación de esta misma obra que editó en nuestro país, hará próximamente dos años, la E. M. I.

El debut de Riccardo Muti en la Royal Opera no ha podido ser más triunfal. Su aproximación a la esencia de la partitura, tanto en los momentos extrovertidos y multitudinarios, a la manera de la "Grand Opéra", como en los marcados por el conflicto interno de los personajes o de su relaciones entre ellos, es viva, incisiva, cuidada, si bien hubo algún que otro pasaje tratado con cierto abandono. El colorido es siempre rico, y los planos sonoros quedan muy perfilados. El maestro italiano es capaz de traducir de forma totalmente convincente todos los matices dramáticos sin concesiones al efectismo. Su expresión musical está igualmente lograda, tanto en los pasajes líri-



Der Rosenkavalier, acto tercero.



Una escena de Aida.

cos, tratados con enorme delicadeza, como en los de fuerte tensión y desgarramiento, en los que se muestra tremendamente enérgico. Muti alcanza igual poder interpretativo con el rasgo vigorosamente delimitado que con el diseño velado, sugerente. Su dirección, que constituyó un tanto importante en el éxito de la grabación antes señalada, ha sido en vivo, más positiva, de mayor calidad. Gran dirección, pues, la suya.

Compartió con Muti los mayores aplausos Fiorenza Cossotto. Su voz, extensa, poderosa y llena de recursos, no es, para mi gusto, de gran belleza. Su timbre puede llegar a resultar duro y poco atractivo. Pasando por alto ciertos problemas de afinación en el registro agudo, su línea y expresión son impecables. Pero es que, además, y sobre todo, la "mezzo" italiana es una gran artista. Tal vez no demasiado sutil, sino temperamental, enormemente temperamental. Su condición de gran intérprete verdiana quedó ampliamente de manifiesto en el final de la escena del juicio, donde se entregó en forma total y realizó una intervención extraordinaria. Ha sido, en verdad, y pese a los puntos vocales reseñados, una "Amneris" para recordar.

Es difícil identificar escénicamente a "Aida" con Montserrat Caballé. Su lujoso vestuario —"à la Caballé"— hacía aún más imposible esta convención. Vocalmente, la soprano catalana alcanzó un alto nivel en la antes apuntada grabación. Ahora no parece

estar atravesando un buen momento. Su voz sigue siendo poderosa, sobresaliendo fácilmente en los grandes conjuntos del segundo acto; pero Caballé parece cansarse mucho y pronto. Su fatiga, a través de su forzada respiración, fue muy evidente. Así, tuvo serios problemas en el "O patria mía", que fueron creciendo en los dúos finales.

Plácido Domingo acaba de intervenir en Madrid en dos representaciones de *Aida* —la última de las cuales fue objeto de la retransmisión a que aludía al principio de estas líneas—; los que le oyeron, en directo o a través de la retransmisión, y compartan conmigo el desacuerdo



«Aida»: Montserrat Caballé y «Radamés»: Plácido Domingo.

con el entusiasmo manifestado por algunos críticos musicales madrileños, entenderán mi preocupación por la marcha de la carrera del admirado tenor español. En Londres, bien es cierto, mejoró sus intervenciones madrileñas; pero no deja de ser significativo el esfuerzo que necesita hacer hoy en día para interpretar peor cosas que, no hace mucho, hacía admirablemente y con esa difícil facilidad que tanta seguridad demostraba. Aunque piense que Plácido no tiene aún rival en el "Radamés", un papel más complicado de lo que generalmente se cree, me parece muy importante lo que he observado.

Otro debutante en el Covent Garden fue el bajo americano Paul Plishka ("Ramfis"), vocal y escénicamente a buen nivel. Robert Lloyd cumplió cómodamente con su cometido de "Rey". No así, pienso, Peter Glossop el suyo de "Amonasro", difícilmente imaginable, por otro lado, como padre de "Aida" tan monumental. El barítono inglés nunca me ha convencido, ni siquiera en "Rigoletto", personaje al que siempre me recuerda cuando le veo en escena (acuño un neologismo: Glossop "rigoletiza" muchos otros papeles).

Ande Anderson, encargado de dirigir la escena en esta reposi-



Fiorenza Cossotto y Riccardo Muti, terminada la representación de Aida, posan para RITMO.

ción (el director original fue Peter Potter), la ha aligerado mucho y no resultan agobiadas las escenas multitudinarias. Aceptable, simplemente, para el nivel de la representación, la coreografía de Luciana Novaro. Finalmente, hay que calificar de magnífica la contribución de la Orquesta y el Coro (¡qué forma tan delicada y extraordinaria de cantar en la escena del Templo de Vulcano!) Por la Royal Opera House han pasado en los dos últimos meses Kleiber, Mehta y Muti. Parece ser —como residente en Madrid carezco de la experiencia necesaria para afirmarlo— que los buenos directores, amén de lograr grandes creaciones, sirven para que las orquestas hagan música cada vez mejor. — FERNANDO PEREGRIN GUTIERREZ.

LIMPIADISCOS AUTOMATICO

vac o rec®

MODELO 200-E

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

EN SEGUNDOS, VAC-O-REC

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

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

¡El conservador ideal para todos sus discos!

33-1/3 -45-78 RPM

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

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



★ ¡MANTIENE LOS DISCOS EN OPTIMAS CONDICIONES!

★ ¡AÑADE AÑOS DE DURACION A TODOS LOS ALBUMS!

★ ¡REDUCE EL DESGASTE DE LA AGUJA!

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

DIALOGO CON Isaac Stern

Por José Luis Pérez de Arteaga



Es una de las luminarias de nuestro siglo en el campo de los solistas, y lo sabe. No se envanece de ello, pero Isaac Stern demuestra a cada instante conocer su posición privilegiada en el mapa musical y afirmarse en ella. Todo en él respira la conciencia de saberse en vida un clásico de la interpretación: Heifetz, Szigeti, Huberman, Milstein, Oistrakh o Menuhin son los nombres que los libros de historia colocan ya al lado de Stern. Y, repito, él lo sabe.

Stern no es simpático. O, mejor dicho, es simpático a su modo. Bromea con los músicos, se toma a sí mismo poco en serio, ironiza constantemente o gesticula con sus eternas gafas y sus enormes puros. «¿No nos veíamos hace tres años, eh?» —es su saludo—. «¡Cuántas notas falsas habré dado desde entonces!» No se resiste a la entrevista, pero tampoco da facilidades. Prefiere ser «entrevistado» en uno de sus ensayos. («En una hora no me necesitan, tendremos tiempo de sobra.») Y, efectivamente, termina la primera parte de la prueba y Stern llega al «camerino». Pero entonces decide que tiene que llamar a una vieja amiga («La mujer de un diplomático, ¿sabe?»), se pone al teléfono y pasa los siguientes veinticinco minutos en jolgoriosa conversación plagada de chistes y anécdotas. Cuando ha terminado de hablar, enciende uno de sus cigarros predilectos, mira a los interlocutores que aguardan, y dice riendo: «¿Ah, no se han ido?»

Lo más llamativo es que Stern es siempre Stern. Me explico. No espere el lector que esta entrevista vaya a desvelarle facetas

inéditas de la persona a la que tantas veces ha visto en el concierto o ha oído en el disco: Stern no tiene vueltas ni revueltas, es privadamente tal y como aparece en escena. Su capacidad de emoción es mínima; de hecho, sólo en un momento de la presente charla, al citar a David Oistrakh, fue evidente que su pensamiento iba más allá de sus propias expresiones.

En cierto sentido, a causa de su marcadísimo acento yanqui, de sus posturas desenvueltas y de su hablar cargado de chascarrillos, Stern me recuerda la propaganda de una famosa firma de tabaco porque «su sabor es inequívocamente americano».

Hombre inteligente, incluso muy inteligente, Isaac Stern se maneja con igual ductilidad en el campo de los conceptos y en el de las realidades prácticas. Sabe muy bien a dónde va, lo que quiere, y domina los medios para conseguirlo. Musicalmente, es hombre a caballo entre tendencias. Por impulso podría ser un prototipo del artista romántico; por circunstancias y avatares temporales, le ha tocado vivir, y en parte protagonizar, la era de los músicos mecanicistas. No sé en qué medida le gusta o no la música de nuestro tiempo, pero no sólo la estudia, sino que la toca. Me queda la duda de si Stern no será, en el fondo, un nostálgico de muchas cosas, incluido entre ellas el anonimato. Transmito desde aquí mi gratitud a Peter Bagney, de discos CBS, por haber propiciado y «apadrinado» esta entrevista.

ARTEAGA.—¿Podría hablarnos de las circunstancias en que llegó usted a América desde Rusia, su país de origen?

STERN.—¿Las circunstancias? **(Se queda pensativo unos instantes.)** Bien, mi familia escapaba de la Revolución de Octubre. Fuimos desde el sur de Rusia hasta un lugar llamado Nezhin. Desde allí tomamos un tren hasta Amsterdam... No, no, espere, espere, el tren nos llevó a Varsovia, eso es, y allí, en Varsovia, aguardamos, durante dos semanas, mi padre, mi madre y yo. La verdad es que no recuerdo ese viaje especialmente bien, ¿sabe usted?, porque yo entonces tenía diez meses... **(Risas.)** ... así que me cuesta un poco de esfuerzo recordarlo. De las comidas no me acuerdo, supongo que el champagne sería malo..., si es que lo había... **(Se ríe y hace una pausa para encender su cigarro.)** Como le digo, mis padres esperaron dos semanas en un espantoso hotel de Varsovia, mientras recibían el permiso de salida. Cuando lo obtuvieron tomaron un tren hasta Amsterdam; allí embarcaron en un navío holandés, llegaron a Nueva York e inmediatamente se trasladaron a San Francisco. En esta ciudad se había establecido desde hacía años un hermano de mi madre..., en otras palabras, un tío mío. **(Vuelve a reírse; ahora se arrellana en el sofá.)** Y entonces... **(Se para y se queda mirando fijamente al magnetófono.)** ¡Oiga, es muy particular este aparato! ¿Usted cree que el volumen funciona?

A.—Si esta aguja se mueve es que funciona...

S.—¡Ah, ya! La agujita... Ya, ya. Bueno, da igual cómo nos pongamos, va a salir de todas maneras. ¿No? **(Se acerca al micrófono y sopla.)** ¡Ah, pues sí que se mueve la aguja! Bueno, sigamos. Entonces le decía que llegué a San Francisco y allí pasé mi niñez y allí crecí. Vivimos en San Francisco durante los diecisiete primeros años de mi infancia americana. Allí recibí toda mi educación, quiero decir, la educación primaria. Yo empecé mis estudios de Música cuando tenía seis años, con mis padres. Empecé estudiando Piano, no porque se me invitara a estudiar Música en plan universitario, sino porque cualquier niño tenía que saber hacer música, esto era lo normal en mi casa: la Música era una manera de vivir y no una profesión. Cuando yo tenía ocho años vi a un amigo mío tocando el violín por la calle. Eso fue todo, Yo no fui a un concierto ni vi a ningún virtuoso que me levantara del asiento con su violín; tampoco gritaba de pequeño que quería un violín, ni llegué un día a casa y toqué de memoria un concierto, ¡nada de lo que se supone que yo le tendría que contar! ¿Comprende? Simplemente, mi amigo, de niño, tocaba el violín, y yo quise hacer lo mismo y tocar también un violín. Así que toqué, finalmente, el violín; de hecho, aún sigo tocando el violín y mi amigo vende seguros. **(Risas.)**

A.—De alguna manera, ¿cree que existe alguna conexión entre usted y la escuela rusa de violinistas?

S.—¡Oh, desde luego! **(Se incorpora en el asiento.)** Mi principal profesor era un genuino representante de esa escuela, se llamaba Naoum Blinder. Se lo deletrearé para que en la imprenta no pongan disparates. **(Efectivamente, lo deletrea a gran velocidad.)**

A.—Bien, gracias; pero ese nombre viene escrito en el programa de mano, en su biografía.

S.—¿Ah, sí? Bien, no importa, así hay mayor seguridad... Blinder, como le decía, era un alumno de Adolf Brodsky. **(Vuelve a deletrear ese nombre, sin preocuparse de si está escrito o no.)** Era un violinista ruso que había salido de Rusia hacia mil novecientos treinta, pasando por Japón. El estaba dando una gira de conciertos, una «tournee», y aprovechó la ocasión para marcharse definitivamente: nunca volvió a Rusia. Primero fue a Nueva York y luego se estableció en San Francisco. Fue mi maestro más importante, me dio lecciones desde que yo tenía trece años. A los diecisiete terminamos las clases por mutuo acuerdo. Desde esa fecha no he vuelto a tener ningún otro profesor, así que pasé a ser directamente responsable de mis propios errores.

A.—De los violinistas en activo al comienzo de su carrera, quiero decir las «estrellas» del momento, ¿tuvo usted especial admiración por alguno?

S.—Sí, por todos. **(Se queda callado.)**

A.—Bien, ¿puede dar algún nombre?

S.—(Se ríe.) ¿Le tengo que refrescar la memoria, eh? Digamos Heifetz, Kreisler, Szigeti... Todos ellos eran grandes figuras. Menuhin ya había aparecido en escena, Elman también merodeaba por allí, pero los grandes eran los que acabo de decirle. También pude escuchar a Huberman. Pero... Yo no creo ser el resultado de ninguna escuela específica, ni de la influencia de un violinista concreto: yo no he tenido influencias aisladas. Pienso que, probablemente, Casals tuvo tanta influencia sobre mis ideas musicales como el que más, como también la tuvo Pierre Monteux, que fue el primer gran director que conocí. Y esto pasaba con todos los músicos de San Francisco. Allí escuché mi primer **Anillo del Nibelungo**, de Wagner, con grandes cantantes, muy grandes de veras, cuando yo tenía doce o trece años. Yo tocaba música de cámara en grandes cantidades con todos los músicos de la Sinfónica de la ciudad cuando tenía apenas once años. Era como... bañarse en un océano de música, de todas clases de música. Y eso es lo importante. Yo creo que la idea de las escuelas —escuela rusa, escuela belga, escuela francesa, la escuela inglesa o la... escuela del sureste de Angola, o como quiera usted llamarlo— supone un factor



de limitación, porque eso quiere decir que usted está limitado por la idea de ser la angosta función de una escuela. Usted no toca Mozart, y Tchaikovsky, y Schubert, y Beethoven, y Wieniawsky, y Prokofiev, y Bartok, y Brahms, porque se lo indica una escuela, lo toca por los autores mismos. Usted toca por reglas musicales, por fundamentos musicales, y toca porque escucha, y repite, y comprende que no hay un único camino para hacer las cosas, y que usted puede ser el espejo de muchas, muchas cosas. Entonces usted tiene que aprender, interpretar y crear, todo al mismo tiempo.

(En este momento le avisan de que tiene una llamada telefónica. Abandona la habitación y regresa al poco rato. Antes de sentarse, toma otra vez el micrófono y da unos golpecitos sobre el mismo. Al ver que la aguja del potenciómetro señala la información recibida, sonríe satisfecho y se reanuda la conversación.)

A.—Refiriéndonos a artistas más cercanos a su generación, tengo entendido que mantuvo usted una gran amistad con David Oistrakh. A la muerte de Oistrakh usted le dedicó un emotivo recuerdo en un álbum de grabaciones realizadas en Estados Unidos por su colega.

S.—Sí, fuimos íntimos amigos...

A.—¿Podría hablarme un poco de Oistrakh y de cómo se conocieron?

S.—Bien... Nos conocimos en mil novecientos cincuenta, creo que fue ese año, sí. O quizá en el cincuenta y uno, no estoy seguro. Bueno, creo que fue en el cincuenta. En ese año se celebró el Concurso Isaye, en Bruselas, y él era uno de los miembros del Jurado. Yo, por esas fechas, daba un concierto en Amberes, el primero de una serie de tres que tenía que dar en los Países Bajos. Y de improviso este hombre vino al concierto y se presentó en los «camerinos»: era Oistrakh, que había viajado desde Bruselas hasta Amberes para escuchar el concierto y conocerme. Concertamos una entrevista más larga para unos días después. Yo tenía que ir a París y él tenía que volver a Bruselas. Decidimos encontrarnos nuevamente en Bruselas y aprovechar media hora para tomar café juntos y charlar. Esa media hora se convirtió en seis horas y media: estuvimos conversando toda la tarde y parte de la noche, y desde entonces nos hicimos íntimos amigos. Esa amistad ha durado hasta nuestro último contacto; la última carta que le escribí la recibió tres días antes de su muerte. **(Se detiene, eleva la vista hacia el techo; se ha ido emocionando a medida que hablaba y ha abandonado por completo su tono chistoso.)** ¿Sabe?, era un hombre muy especial. Era un ser humano de oro, además de ser un gran artista. Era una persona cálida, generosa...; en cierto modo, era un hombre triste. **(Muy gravemente, en voz muy baja.)** Su espíritu era extraordinario, y cualquiera que le conociese no podía dejar de amarle. **(Hay unos segundos de silencio. Luego, como**

alejando ciertas imágenes de su pensamiento, mueve la cabeza hacia los lados y me indica que podemos continuar.)

A.—Recuerdo que ustedes dos juntos grabaron un maravilloso disco de conciertos de Vivaldi con Ormandy...

S.—¡Ah, sí! Algo adorable...

A.—Esto nos lleva a su colaboración con otros grandes artistas, en particular en el campo de la música de cámara, en donde usted ha realizado numerosas grabaciones con su propio trío, el «Istomin-Stern-Rose Trio». ¿Qué papel juega en su carrera la música de cámara?

S.—Yo entiendo que no hay música sin música de cámara. Todo es música: no hay cosas tales como la música de cámara, en un compartimiento cerrado, y música sinfónica, en otro; no, la música es música, sin etiquetas. Para mí, la música de cámara es la más elevada de las formas, la forma más elocuentemente destilada del quehacer musical, porque a la vez es muy expuesta, muy compleja, y todas las reglas musicales descansan en lo «camerístico». El intercambio entre las voces, el desarrollo de los conceptos musicales, lo forma, el estilo, la esencia, todo eso está ahí, en la música de cámara, y su práctica es el mayor sustrato de enseñanza práctica para cualquier músico en toda su vida. No importa lo que se toque, la música de cámara puede ser el mejor maestro y la mejor disciplina en el arte de hacer música.

A.—Usted es uno de los pocos maestros de la música instrumental que ha tenido una colaboración fructífera con otras personas en el campo «camerístico».

S.—Eso ya se ha convertido en algo de todos los días. ¡Han aparecido tantos tríos desde que nosotros fundáramos el nuestro!

A.—¿De dónde surgió la idea de formar un trío?

S.—Surgió porque los tres éramos viejos amigos y solíamos tocar juntos por pura diversión. Un día nos dijimos: «Vamos a tratar de hacer esto en público, sólo por el placer de tocar juntos», y así empezó la cosa. Pero algo como esto sólo puede realizarse con gente con la que usted pueda hacer música cómodamente, ¿sabe? Claro que esto no es nada nuevo, porque ya había existido el famoso trío Cortot-Thibaud-Casals, y posteriormente se habían formado otros grupos, pero en nuestro tiempo había que demostrar que no bastaba con que tres solistas se juntaran para hacer música en público con éxito: nosotros sentimos que podíamos demostrar, haciendo música de cámara, que el total era más valioso que la suma de las partes. La idea salió adelante, afortunadamente.

A.—En otro plano de la actividad musical, usted ha dirigido en algunas ocasiones, incluso para el disco: tal es el caso de su versión de la Sinfonía Concertante, de Mozart, grabada en Londres.

S.—(Interrumpiendo, mientras esgrime el cigarro de un lado a otro.) No, ¡no!, yo no soy un director de orquesta, ni pretendo serlo.

A.—Bien, pero ¿piensa que la dirección podría ser para usted una segunda carrera?

S.—(Se queda pensativo. Luego se vuelve, muy serio.) ¿Es que usted piensa que mi primera carrera ha llegado ya a su fin? (Luego se ríe abiertamente.)

A.—No, ciertamente. Pero a muchos instrumentistas les gusta dirigir, lo que también ocurre cada día más frecuentemente con los cantantes. Realmente, me gustaría saber si a usted le gusta dirigir, o las veces en que lo ha hecho ha sido por accidente.

S.—Lo segundo: ha sido enteramente por accidente. Yo no me considero director en forma alguna. Verá, yo tengo un enorme respeto por todo aquello que no sé. (Guiñando un ojo. Risas.)

A.—Pero me he fijado, en el ensayo que acaba de tener con la orquesta, en que usted se sabe perfectamente todas las partes orquestales, quiero decir que las conoce de memoria.

S.—Las conozco muy bien, eso es lo que se supone que debe uno conocer, además de los pentagramas propios: en realidad, es que para tocar con orquesta hay que saber exactamente qué es lo que los otros tienen escrito delante de sí, ¡se debe saber! Pero eso no quiere decir que por conocer las partes de la escritura orquestal ya se sea director, sólo indica que usted conoce la partitura íntegramente. Yo, desde luego, me sé de memoria mis partituras, y sé lo que puedo hacer, pero dirigir es otro mundo completamente distinto, que yo tomo muy en serio. ¿Sabe cuál es la definición que yo doy de lo que es un director? Yo creo que es mucho más que marcar entradas y hacer ondas en el aire. Hay personas que dirigen que «tocan» la orquesta tal como uno toca un instrumento: eso es dirigir, hacer que la orquesta suene como un instrumento único. Pero hay muy pocas personas que puedan hacer eso. A menos que alguien pueda hacerlo al más alto nivel, creo que ni siquiera debería intentarlo.

A.—De entre los antiguos maestros, evitando los nombres de ahora para no crearle un compromiso, ¿me podría decir quiénes cree que hacían exactamente lo que acaba de describir, «tocar» la orquesta como un instrumento?

S.—¡Oh, sí! Monteux lo hacía, Reiner lo hacía, Klemperer lo hacía, Bruno Walter, **ciertamente**, lo hacía; Beecham lo hacía... Pero no me importa decirle nombres más actuales: Ormandy lo hace, Bernstein lo hace, Zubin Mehta lo hace, Barenboim también lo hace... (Se queda pensativo, dando varias chupadas al cigarro.) Y pocos más: acaso también Abbado y Colin Davis.

A.—Me extraña ver que entre todos los nombres que ha citado no figurara un artista tan famoso en Norteamérica como Arturo Toscanini.

S.—Es que nunca toqué con Toscanini, no le he visto trabajar de cerca. Yo creo que es el único gran director que haya trabajado en América con el que nunca he actuado. Con todos los otros que he nombrado trabajé con asiduidad: yo he tocado muchos conciertos con Monteux, con Reiner, con Mitropoulos, con Klemperer, ¡naturalmente, con Ormandy, al que me une una gran amistad!



De izquierda a derecha: Pérez de Arteaga, Stern y Peter Bagney, de Discos CBS.

Yo crecí, prácticamente, al lado de estas figuras, y la experiencia no se puede valorar.

A.—Su nombre ha ido unido en muchas ocasiones a estrenos o primeras audiciones de obras de autores contemporáneos, lo cual es infrecuente en el campo de los virtuosos de un instrumento. Creo recordar que usted tuvo una asociación particularmente relevante con Igor Stravinsky.

S.—Sí, aunque en el caso de Stravinsky yo no di la primera interpretación de su **Concierto para violín**: lo que ocurre es que de alguna manera resucité la obra. Sí he dado primeras audiciones del **Concierto** de William Schumann, de la **Serenata** de Bernstein (primera interpretación en Nueva York), del **Concierto** de Szymanowski—de esto hace muchos años—, o del **American Concerto**, de Rochberg, que acabo de grabar para CBS con André Previn y la Sinfónica de Pittsburgh. Ahora estoy estudiando el **Concierto para violín**, de Penderecki, que he de estrenar en breve. También di en su día primeras audiciones de los **Conciertos** de Samuel Barber, que es buen amigo mío, y de Paul Hindemith; incluso los grabé para CBS, aunque ha pasado mucho tiempo y creo que la grabación ya no está en catálogo.

A.—¿Tiene algún recuerdo en especial de su trabajo con Stravinsky?

S.—Era un hombre extraordinario, muy extraordinario, muy brillante. Yo disfruté mucho trabajando con él. ¡Bueno, en verdad ya disfruté conociéndole! Era un director de orquesta terrible, era terrible trabajar con él... (Risas.)

A.—¿Era «terrible» de bueno o de malo?

S.—(Llevándose las manos a la cabeza, casi en un grito.) ¡De malo! Era un desastre. Decía, además, que quería que todo sonase lo más seco posible, sin ninguna emoción. Poco antes de nuestra grabación, fui a verle y le dije: «Vea, aquí están mis manos: he aprendido su **Concierto** con el corazón, dígame lo que quiere y yo haré lo que me pida». Cuando empezamos a ensayar, a la vista de cómo iban las cosas, le dije: «¿Sabe, maestro?, cuando toco la obra creo que se podría hacer esto así y esto otro de esta otra forma». Y él me escuchaba y decía: «¡Oiga, Stern!, ¿sabe lo que le digo?: que eso suena muy bonito, creo que lo vamos a hacer de esa forma». (Risas.) (Ha imitado la voz de Stravinsky, pronunciando el inglés con un marcado acento ruso.) Cualquier compositor, creo yo, escucha eventualmente a alguien que conoce su obra y que cree en ella, y siempre aprende algo al oírlo.

A.—Habida cuenta de que va a tocar un Concierto de Penderecki, ¿puedo preguntarle si está interesado en la música de vanguardia?

S.—Estoy interesado en la **música**. No creo en las etiquetas. La música es buena o mala, esté escrita en un lenguaje o en otro. No creo a quien dice: «Sólo me gusta la música barroca, o sólo la clásica, o la romántica, o sólo me gusta la contemporánea, o la música de 'Avant-garde'». Todas esas palabras son etiquetas externas. La música es música de todas clases. Ha atravesado múltiples desarrollos, y ciertos colores se han ido añadiendo en ciertas épocas para expresar o suplir determinadas necesidades de expresión. Hoy Bartok está ya anticuado. Hace veinte años Bartok era vanguardista, y veinte años es un espacio de tiempo muy corto en la historia de la Música. «Avant-garde»... (Guarda silencio, luego mueve la cabeza hacia los lados.) ¡Bah! «Avant-garde» es lo que se ha escrito ayer.

A.—¿Y qué cree que se escribirá mañana?

S.—Espero que sea música, buena música. Ya veremos qué ocurre con esta obra de Penderecki.

A.—Disculpe, pero entiendo que si usted va a tocar una obra de Penderecki tendrá que conocer algo, mucho o poco, de su música. Y habrá tenido que aceptarla como tal música, aun a sabidas de que muchos de sus colegas le dirán que eso no es música, sino ruido. ¿Me equivoco?

S.—No. Penderecki es, definitivamente, un compositor con ideas musicales. Esta obra, por cierto, es diferente de todo lo que él ha escrito hasta ahora; es mucho más lírica y hay algunos momentos muy románticos. Dura unos veintisiete o veintiocho minutos, en un solo movimiento; es muy cromática, y el violín toca casi sin parar. Es una obra muy larga y muy difícil. Veremos qué ocurre. Creo que habrá muchos cambios antes de la versión impresa.

A.—Cambios en los que usted «influirá»...

S.—Es posible.

A.—Usted tiene grabado el Concierto para violín, de Alban Berg, con Bernstein. ¿Cuál es, en general, su postura hacia la Escuela de Viena?

S.—Bien; Schönberg no me gusta, me resulta muy artificioso, hay demasiada urdidumbre. En concreto, yo no he tocado nunca su **Concierto para violín**. Quizá el fallo sea mío y no de Schönberg: conozco a varios violinistas que tocan la obra y que creen firmemente en ella; no es mi caso, para mí esa música no fluye con naturalidad. No tiene la misma impronta que Webern. ¡Webern sí que es uno de mis favoritos! Hay algunas pequeñas piezas de Webern para violín que recientemente he grabado para un nuevo integral de su obra, concebido por Pierre Boulez, que aún no se ha editado. Encuentro maravillosas esas piezas: Webern es otra cosa. Berg: hay una necesidad de Berg, diría yo. Su **Concierto** es indescriptible. Hay momentos difíciles, que yo creo que él hubiese cam-



biado de haber vivido un poco más. Pero cuanto más investigo esta música tengo la sensación de que **tiene que ser así**, ¿me comprende?

A.—Creo que sí; pero ¿qué quiere usted decir con ese «tiene que ser»?

S.—Que es **inevitable**. (Silabiza la palabra cuidadosamente.) Que brota naturalmente, inevitablemente; que usted tiene la sensación de que sólo así podía emanar del interior de un hombre, de los intestinos de ese hombre: en suma, que tenía que escribir eso y así. No siente uno que el compositor se sentara ante una mesa e inventara una forma violinística por aquí y un pasaje orquestal por allá. Y esto puede predicarse de cualquier gran pieza musical, sea quien sea su compositor. Y, ciertamente, yo lo siento en el caso de Berg, o de Bartok, o de Prokofiev... Creo incluso que se siente igualmente en varias páginas de Penderecki, en los **Trenos por Hiroshima**, por ejemplo, o en la **Pasión según San Lucas**.

A.—Otra de sus facetas es la enseñanza. ¿Le gusta dar clases?

S.—Cuidado, distingamos; yo no doy clases realmente, simplemente, doy consejos.

A.—Pero usted ha enseñado a grupos de alumnos.

S.—No, insisto, he aconsejado; nunca he enseñado propiamente. Digamos que he entrenado, pero yo a eso no lo llamo enseñar. Yo entiendo la enseñanza en el sentido de tener un discípulo semana tras semana, mes tras mes, año tras año, y para esto no he tenido ni tiempo ni paciencia. Pero sí debo decirle que bastante gente joven, que hoy toca con éxito, han sido niños a los que yo conocí y aconsejé cuando apenas tenían diez años o poco más, y le adelanto que conozco a varios que aún están por ser oídos públicamente, y cuyo futuro me atrevo a avalar. Gente como Perlman, Zukerman, Miriam Fried o Serge Luca... eran unos retoños cuando yo los conocí. Yo no les he dado clases, pero les he aconsejado, y por lo que veo no les ha ido mal. Estoy muy orgulloso de eso.

A.—Entonces, ¿nunca ha tenido alumnos en sentido estricto?

S.—En el sentido de enseñanza constante, no, nunca. Pero he tenido siempre los ojos abiertos para artistas como los que acabo de citarles; les he guiado un poco, les he orientado en su repertorio, les he escuchado y estoy muy contento de ellos y les tengo un gran afecto. Cada uno es muy diferente individualmente y cada uno tiene su propio puesto.

A.—¿Advierte usted alguna diferencia en el desarrollo personal de la carrera de estos artistas jóvenes y la forma de desenvolverse hace cuarenta o cincuenta años de Oistrakh, Menuhin o usted mismo?

S.—Sí... Nosotros no tuvimos a nadie que hiciera por nosotros las cosas que hemos hecho por ellos. (Risas.) Me refiero a las oportunidades, ¿entiende? Y desde un punto de vista técnico... Bueno, ellos son mejores que nosotros.



A.—¿Lo dice en serio?

S.—Sí, son mejores en ciertos aspectos. Creo que la calidad violinística que Perlman muestra hoy en día es absolutamente extraordinaria y se halla en la gran tradición de la historia del violín. Por otro lado, la belleza de la factura sonora en un Zukerman es completamente desacostumbrada para nosotros. Pienso que ellos han tenido unas alternativas de maduración y perfeccionamiento que nosotros no tuvimos, y desde luego las han aprovechado.

(Le avisan de que en unos minutos ha de volver al ensayo.)

A.—Una última pregunta: antes, al hablar de Stravinsky, se refirió a la emoción en la música. Usted pasa por ser uno de los intérpretes más íntimos de nuestro tiempo; ¿qué importancia concede a los sentimientos a la hora de tocar, a eso que los alemanes denominan «Innigkeit»?

S.—«Innigkeit»... Interioridad... Es una pregunta muy difícil de contestar. No se trata de sentimiento. Tampoco de sentimentalismo, en modo alguno. Para mí, la música es como un lenguaje. Es uno de los grandes lenguajes del hombre. **No es**, como la gente asegura algunas veces, el lenguaje internacional por excelencia, porque hay más gente sobre la superficie de la tierra que **no comprende** nuestra forma de música occidental que personas que sí la comprenden. Pero sí es una forma de manifestarse la civilización de Occidente, o sea, un lenguaje de la civilización occidental, y como tal, para hacerlo realidad, para manejarlo, es decir, para ser lo que yo llamo un músico, hay que asimilar que aprender música es aprender a hablar con música de la misma forma que se

habla con palabras. Hacer que la interpretación de la música se eleve y decaiga de la misma manera que nuestra voz se eleva y se baja, ya sea dulcemente con alguien a quien se ama, o con ira, o con tristeza, o con alegría, o con lo que se quiera. Y en ello hay un timbre especial, que es en parte controlado por el tono, en parte por la vibración, según el cual ninguna nota es igual a otra, todo cambia constantemente. Y es preciso tener oído para comprender esta sutileza. La música «ocurre», «acontece», no tocando las notas, sino entre las notas. Es la forma en que usted va de una nota a otra, lo que ocurre en esa fracción de segundo, lo que hace la música. Una nota la puede dar una máquina mucho mejor que usted, pero creo firmemente que sólo un ser humano está capacitado para hacer música.

(Se levanta, toma su violín, echa una última mirada al magnetófono, ahora parado, y se dirige a la puerta del «camerino». Allí se detiene, se vuelve y dice: «Si no le gusta el concierto, dígamele».)

C. J. L. P. A., 1977

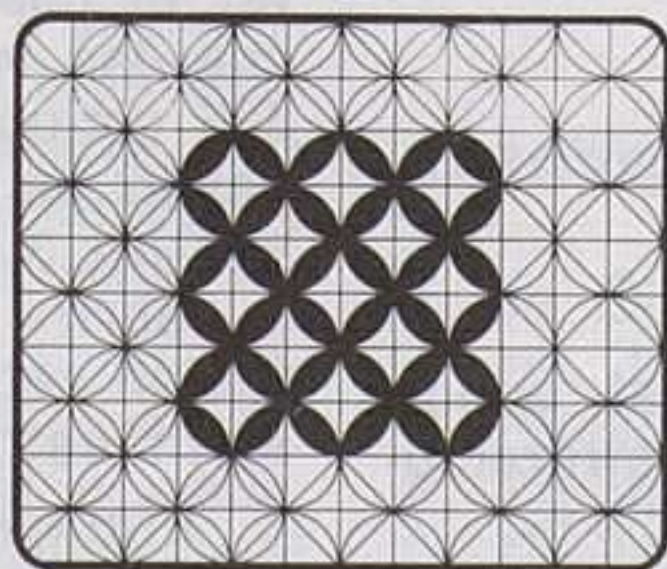
(Reportaje gráfico: Barahona.)

Discografía ISAAC STERN (CBS)

1. S 72038.—STRAVINSKY: Stravinsky dirige Stravinsky. **Concierto en Re mayor para violín y orquesta. Sinfonía en tres movimientos.** Orquesta Sinfónica Columbia.
2. S 72269.—PROKOFIEV: **Conciertos para violín números 1 y 2.** Orquesta de Filadelfia; Ormandy.
3. S 72786.—BRAHMS: **Concierto en La menor para violín, violoncelo y orquesta.** MOZART: **Sinfonía Concertante en Mi bemol mayor.** Stern, Rose, Orquesta de Filadelfia; Ormandy.
4. S 73310.—MOZART: «**Concertone**» en Do mayor, K 190. PLEYEL: **Sinfonía Concertante, op. 29.** Stern, Zukerman, Orquesta Inglesa de Cámara; Barenboim.
5. S 77386.—BEETHOVEN, BRAHMS, TCHAIKOVSKY, MENDELSSOHN: **Conciertos para violín.** Varias orquestas.
6. S 72972.—BARTOK: **Sonatas para violín y piano números 1 y 2.** Stern, violín; Zakin, piano.
7. S 78290.—«Homenaje a David Oistrakh».

**QUEREMOS
VENDERLE
DISCOS DE
MUSICA
CLASICA**

ferysa

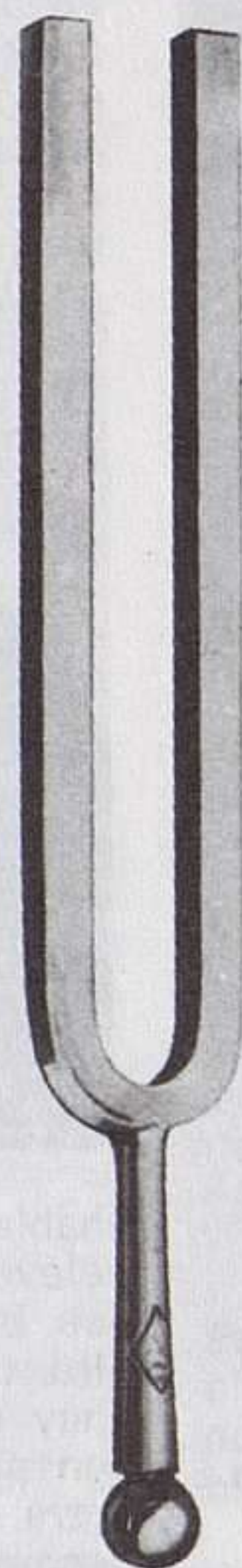


**VENTA DE DISCOS
DE MUSICA
CLASICA POR
CORRESPONDENCIA**

Información y pedidos:

**Apartado 151.036
MADRID**

LA AFINACION VOCAL: UN VALOR CAMBIANTE A LO LARGO DE LA HISTORIA



Todo profesional del arte sonoro sabe que el diapasón, es decir, el LA, 3 que sirve de referencia o medida básica para la afinación musical, no ha tenido en todos los tiempos el mismo valor de vibraciones por segundo, y que incluso varía, dentro de una misma época, en distintos puntos de la geografía y según sea el grupo orquestal que afine y el tipo de música que se interprete.

Por ejemplo, Tirso de Olazábal nos informa de que la afinación del LA, 3 «ha variado considerablemente, desde 373 ciclos (observada por Mersenne en 1648) hasta 461 ciclos durante el siglo pasado, en Norteamérica». Y añade que en el siglo XVII el desorden en lo referente a esta afinación era tal que se afinaba a distinta altura, según se ejecutara música sagrada (Chorton) o profana (Kammerton). Y sigue informando Olazábal que en Viena se reunió, en 1885, un Congreso que fijó la frecuencia del LA en 435 ciclos, llamándosele LA **normal** o internacional.

Por su parte, Husson nos cuenta que en París, en la corte de Luis XIV, el LA, 3 era de 405 ciclos, y que en 1833 se elevó a 434 ciclos, y al año siguiente el Congreso de Físicos Alemanes de Stuttgart lo fijó en 440 ciclos. Continuando esta progresión, en 1857 llegó a 448 ciclos, en París; 451 ciclos, en la Scala de Milán; 455, en Londres. En 1859, una resolución ministerial de la Convención de Francia determinó que fuera de 435 ciclos. No por eso dejó de continuar su ascenso. Fijado en 440 ciclos por el Congreso de la Organización Internacional de Normalización, en Londres (año 1939), ha seguido su trayectoria ascendente, y en los últimos años estaba próximo a 448 ciclos, en la Opera de París, y pasaba de 450 ciclos en las orquestas de radio francesas y americanas.

Parece ser que la tendencia general de la afinación ascendente ha tenido por meta la búsqueda de un mayor brillo sonoro. Pero también se ha comprendido que una excesiva altura perjudica al timbre de todos los instrumentos, volviéndole estridente.

El Congreso Técnico Internacional de Acústica adoptó definitivamente el valor de 440 ciclos para el LA, 3, en el año 1953. Y recientemente se ha ratificado en el mismo valor (440 Hz a la temperatura de 20° C) el Consejo de Europa, en resolución adoptada por los delegados de los ministros, el 30 de junio de 1971. Es muy significativo que esta resolución señale (en el apartado «c») como especial perjudicado por las alteraciones del diapasón a la **voz humana**.

VOZ Y MEMORIA MUSICAL

Efectivamente, la voz humana, como instrumento musical, puede ser perturbada gravemente en su funcionamiento por las alteraciones del diapasón, como vamos a exponer.

El gran tenor Enrico Caruso manifestaba acertadamente que él

«cantava anzitutto col cervello». En efecto, en el canto la estimulación rítmica inicial es de origen cortical y está ligada a la actividad de las células del área electromotriz. El nivel cortical en la fonación es el nivel de las representaciones voluntarias y de las intenciones expresivas. Las variadas representaciones intelectuales que el cantante realiza dependen de montajes neurológicos, de desvíos y de metacronosis, fruto de la educación musical y con tendencia a reproducirse en cadena, y que constituyen, en suma, la **memoria musical**. Esta **memoria** del sonido, también llamada «presencia psicológica», es imprescindible para el cantante, porque de ella recibe éste la información interna que necesita para coordinar los parámetros vocales con las informaciones externas, que caracterizan de modo contingente el dinamismo de cualquier ejecución musical.

Si el cantante, al realizar el aprendizaje vocal, adquiere una memoria permanente de la altura de las notas musicales y esta es posteriormente alterada, habrá de sufrir por fuerza un **choque** en su organización cerebral, que regula su conducta fonatoria, y una **resistencia inconsciente** a tal alteración, con una secuela de **fatiga** en la emisión vocal bajo estas nuevas condiciones que, si se prolonga, puede determinar daños irreversibles en el órgano de fonación.

EL DIAPASON COMO CONDICIONANTE DE LA FATIGA

Por otro lado, las condiciones fisiológicas del trabajo neuromuscular de las cuerdas vocales durante el canto son afectadas por las alteraciones del diapasón. A este respecto, Husson, desde su teoría neurocronaxica, manifiesta: «El buen sentido nos dice que las cuerdas vocales de un tenor, que emite un DO sobre 533 ciclos (diapasón a 450), se fatigan más que cuando son emitidas sobre 517 ciclos (diapasón a 435); esto se debe a que las cuerdas vocales, en el límite de su excitabilidad, tienen que contraerse **533 veces por segundo en lugar de 517 veces**. Pero es en la vecindad del «pasaje» de las vocales abiertas donde las consecuencias son más graves. Esto puede comprenderse a través del ejemplo siguiente: el caso de un tenor cuya frecuencia tetánica de fusión de las cuerdas vocales es de 328 ciclos. Con un diapasón de orquesta a 435 ciclos, podrá todavía «abrir» sus MI, 3 (326 ciclos). Si el diapasón se eleva progresivamente a 450 ciclos, seguirá «abriendo» sus MI, 3, que ahora llegan a 339 ciclos; por tanto, se verá obligado a «abrir» sus sonidos sobre una frecuencia superior a la de la fusión tetánica de sus cuerdas vocales. Ninguna laringe puede resistir esto por mucho tiempo».

Efectivamente, si la alteración del diapasón se produce hacia arriba, el cantante se ve obligado a cambios más o menos aprecia-

bles en los «pasajes» y en la cobertura de la voz, y el aumento de la altura hace más fatigoso todo el texto musical, no sólo en la parte aguda de la tesitura, aunque es ésta la que más afecta al esfuerzo conjunto del cantante. Es como si el cantante debiera encontrar una nueva y más pesada adecuación de su tesitura respecto de la altura efectiva de las notas musicales. Este aumento de la altura de los sonidos sobre un valor habitual provoca un déficit de excitabilidad de las fibras nerviosas relacionadas con la fonación, que ha de compensarse con un adecuado aumento del estímulo volitivo y con una hipertonicación de la acción ejercitada sobre las cuerdas vocales. Esta falta de excitabilidad origina una **fatiga fisiológica** que, de persistir, arrastra **tensiones psíquicas** y a su vez influye negativamente sobre el autocontrol que el cantante ha de mantener para rendir vocalmente al máximo.

Pietro Righini aconseja, en atención a todo lo dicho, que «la tesitura propia de cada sujeto, más que ser considerada en relación a la notación, deberá ser siempre evaluada en frecuencias: éstas son un dato físico constante, mientras la altura de las notas está sujeta a la afinación efectiva de los instrumentos y a las fluctuaciones del momento».

Este mismo autor manifiesta que «según las afirmaciones de Alexander Ellis, el «pianoforte» usado por Mozart, en Viena, en 1780, era un Stein acordado con la nota de un diapason de horquilla (conservado actualmente), cuyo sonido responde al LA, 3 de 421,6 períodos. Con un salto de cerca de dos siglos llegamos a un LA, 3 de 452 períodos, advertido en 1968 por Marc Sackur en la Orquesta de la ORTF, de París. Comparando estas dos medidas, la diferencia corresponde a 1,0736, o sea 123 "cents" (el "cent" es la centésima parte proporcional del semitono temperado, y su valor corresponde a la raíz milésima de la proporción de la octava); es decir, a cerca de un semitono y un cuarto de nuestra escala temperada. Para tener una idea de cuánto pesa esta diferencia en la tesitura alta de la voz humana, podemos parangonar el esfuerzo del cantante al de un corredor de cien metros invitado a cubrir la distancia en diez segundos, suponiendo que el tiempo habitual para él fuera de once segundos. Casi siempre la empresa fracasa».

En base de lo anterior, no es de extrañar que nuestro extraordinario tenor Plácido Domingo declarara en la revista musical **Mon-salvat** (año 1974) que era partidario de transportar hacia abajo algunos pasajes muy agudos de ciertas óperas, pensando que este cambio de tonalidad estaría más acorde con la afinación correspondiente a dichas obras cuando se estrenaron.

ALTERACION DEL DIAPASON E INSEGURIDAD FONATORIA

Pero, además, en otro aspecto influye la alteración del diapason sobre la conducta fonatoria del cantante. La voz humana tiene como una de sus características más peculiares la «carencia de una forma fija», al contrario que los demás instrumentos de la orquesta. Esto que, por un lado, le proporciona ciertas ventajas expresivas y personalidad, le otorga, por otro lado, un grave inconveniente (que se aprecia en la dificultad del aprendizaje vocal), cual es la necesidad constante de estar adaptando (cambiando de forma) las cavidades de resonancia (faringe y boca) a cada sonido que se emite, a cada palabra que se articula y a cada color que se exige.

El cantante realiza una actividad muscular cuando canta. **Imponer** una voz no es sino **colocar** los diferentes tonos de la escala musical en sus resonadores o, lo que es lo mismo, **adaptar** la forma y posición de faringe y boca a cada sonido. Esta **colocación** o **adaptación** es una actividad muscular, que llega a convertirse en un hábito a través de una repetición constante (esto es, el aprendizaje), de modo que cuando se dice que el cantante tiene la voz **impostada**, es cuando él efectúa una determinada acomodación muscular espontánea de su musculatura laríngea y resonancia cada vez que ha de emitir un determinado sonido de la escala musical. Naturalmente, este comportamiento muscular viene ordenado por vía nerviosa desde el cerebro, en donde se ha creado, también por repetición, una **memoria** que regula la actividad fonatoria del cantante.

En consecuencia, cada vez que el cantante **monta** una obra de su repertorio va realizando una **acomodación** de su musculatura fonatoria para cada sonido de esa obra, a través de una repetición más o menos abundante, según su facilidad y veteranía en la práctica vocal. Y es a esto a lo que él llama «meter en voz» la obra.

Por este motivo, si el cantante «ha metido en voz» una obra con referencia a un diapason de valor x (con la ayuda de un piano u otro instrumento musical afinado con esa medida) y luego ha de ejecutarla sometido a un diapason de otro valor (v. gr., con otro piano o una orquesta que afina con otra medición, mayor o menor), los acoplamientos musculares del aparato fonatorio adquiridos para la ejecución de la obra no le sirven después para interpretarla, porque la altura de los sonidos que la integran ya no será la misma y exigirá nuevos acoplamientos, a los que el cantante no está habituado.

Tal fenómeno trae unas consecuencias perniciosas al cantante. Este comienza por sentir una **desorientación** en su emisión vocal, que engendra una **inseguridad fonatoria** a la vez que **psíquica**, y al



Enrico Caruso

tratar de acoplar sus movimientos musculares a esta nueva altura tonal, como no pose el hábito de la misma, incurre en defectos de emisión y la **violenta**, con lo cual, a la par que su ejecución **pierde perfección y calidad**, su laringe sufre el atentado de un esfuerzo mal realizado, con la consiguiente **fatiga** y **malestar psicológico**. En resumen, el cantante **rinde menos**, proporciona un **peor efecto sonoro** al auditorio y puede incluso llegar a **fallar** en su emisión vocal.

EL DIAPASON NORMALIZADO: UNA NECESIDAD A NIVEL GENERAL

De aquí la importancia que tiene el estudio del repertorio con base en el diapason normalizado, es decir, con ayuda de un piano u otra referencia musical cuya afinación esté medida por dicho diapason. Montar una obra, por ejemplo, con ayuda de un piano afinado **bajo**, puede servir para aprenderla musicalmente, pero creará unos acoplamientos musculares fonatorios incorrectos, que no servirán al cantante a la hora de interpretarla sobre la base del diapason normalizado y que, además, pueden ser un obstáculo para la adquisición de una nueva **colocación** vocal y pueden causarle problemas de afinación, puesto que su **memoria** tenderá a dar órdenes a su musculatura fonatoria (sobre el aprendizaje efectuado) que no corresponderán a las necesidades de la nueva altura tonal. Y lo mismo cabe decir si el estudio se ha realizado con un piano afinado **alto**. Esto es algo que debiera tener en cuenta todo maestro de Canto y de Repertorio, para controlar la afinación del piano utilizado al enseñar, y evitar graves perjuicios a los intérpretes vocales.

El problema se manifiesta igualmente, con desconcierto para el cantante profesional que ha de cantar continuamente en distintos puntos geográficos, cuando las orquestas de esos diferentes lugares no afinan con la misma altura. Cuentan, a este respecto, el caso de una famosa soprano de nuestro tiempo que, harta de pasar malos ratos y correr riesgos por este motivo, llevaba consigo siempre su diapason a todos los teatros donde actuaba, y en el primer ensayo confrontaba su afinación con la de la orquesta, obligando a ésta, en caso de discordancia, a rectificarla y acordarla con la de su diapason, ante la amenaza de negarse a cantar si no se hacía esto. Algo similar debiéramos mantener todos los cantantes, exigiendo antes de las pruebas con orquesta y de las funciones la afinación de los instrumentos sobre la base del diapason normalizado.

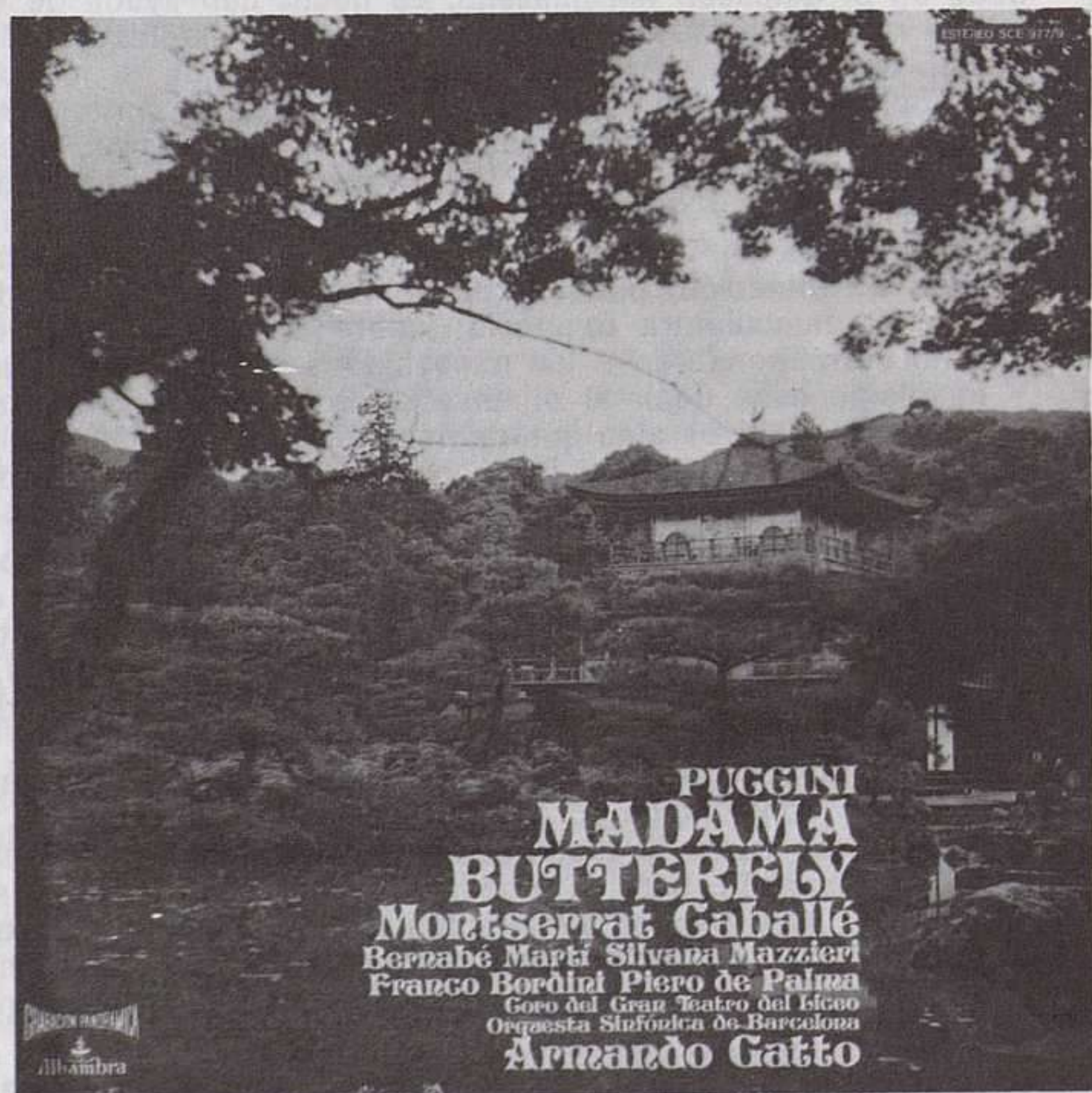
RAMON REGIDOR ARRIBAS,
Profesor de la Escuela Superior
de Canto de Madrid.

AUTORES CITADOS:

- T. de Olazábal: **Acústica Musical y Organología** (Ricordi Americana, 1954, Buenos Aires).
- R. Husson: **El Canto** (Eudeba, 1965, Buenos Aires).
- P. Righini: **Considerazioni sulla psicoacustica del cantante** (Ediz. G. Zanibon, 1972, Padova).

MONTSERRAT CABALLE ES Madama Butterfly

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



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

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

Director:
ARMANDO GATTO

Grabación y distribución:
DISCOS COLUMBIA, S. A.


Alhambra
SCE 977/8/9

LA OPERA QUE SE PERDIO EN EL TIEMPO (II)

Carl María von Weber

(1786-1826)

Por Arturo REVERTER



Con un artículo dedicado a Alessandro Scarlatti iniciábamos en nuestro número 469, marzo de 1977, una serie de estudios sobre la producción operística —y sus compositores— olvidada, poco difundida o de infrecuente programación.

En 1976 se cumplió el 150 aniversario de la muerte de Carl María von Weber. Weber no es, ciertamente, un desconocido, pero también creemos que, al menos entre nosotros, su obra en general —y la operística en particular, de capital importancia en la historia del arte lírico— no goza de la atención que se presta a otras de no mayores méritos. El caso es que, en nuestro país, la efemérides pasó casi inadvertida, salvo honrosas excepciones, e incluso RITMO no pudo prestarle entonces la atención que merecía.

Weber fue notable creador sinfónico e instrumental, si bien dio la auténtica medida de su genio en el terreno de la ópera. Por esta razón el estudio que sigue pretende situar histórica y artísticamente la personalidad teatral del autor de Euryanthe, haciendo ahora casi total abstracción de otras facetas de su arte, y se incluye en la serie «La ópera que se perdió en el tiempo» como homenaje, casi aún dentro de plazo, al padre de la Opera alemana, y en la esperanza de que su obra escénica ocupe al fin, en el repertorio lírico, el lugar que por su calidad y significación cultural merece.

LOS ALBORES DE UNA NUEVA ERA

18 de junio de 1821: se estrena en el teatro de la Nueva Opera de Berlín **Der Freischütz**, de Weber, quien por entonces ocupaba el cargo de Segundo «kapellmeister» de la corte de Dresde. Este acontecimiento ha sido tradicionalmente conectado con la creación de una ópera alemana propiamente dicha, con la colocación de la primera piedra del edificio musical romántico. Supone un momento crucial en la historia de la ópera y de toda la cultura: a grandes rasgos, la plasmación en obra de arte de una conciencia nacional. ¿A qué responde esa razón de ser? No es fácil contestar de manera escueta y simple. Son muchas las corrientes sociales, políticas y estéticas que surcan en tales momentos el territorio alemán, promovidas fundamentalmente por las enormes convulsiones que sacuden a Europa, y que tienen su origen en la Revolución Francesa de 1789. El liberalismo, la hegemonía napoleónica, los encontrados intereses de las demás naciones, la liquidación del Imperio después del Congreso de Viena de 1814 no son sino consecuencias. Consecuencias que provocarán a su vez hechos tales como la transformación de Alemania —que hasta la invasión francesa mantiene una estructura feudal— en una agrupación de pequeños estados, ducados y reinos, y posteriormente en confederación. En ella el mayor peso es de Prusia, con presiones a uno y otro lado del Elba. Las teorías liberales gozan entonces de gran difusión, especialmente en la parte occidental de la Confederación (Renania, Württemberg...). Sin embargo, frente a esta tendencia individualista había surgido, ya en 1808, la opuesta, la nacionalista, favorecida por las ideas del filósofo alemán Fichte (**Discursos a la nación alemana**), para quien su pueblo no es un producto de la Historia o de la Civilización, como predicaba el humanismo de Goethe, sino un postulado de la razón, un principio de orden metafísico. Tesis recogida más tarde por Hegel en su interpretación del Estado como expresión de Dios. Nos encontramos así, y como consecuencia de todo ello, hacia 1820, con una cierta fiebre nacionalista que, con excepciones, domina el territorio germánico; fiebre que consolidará la teoría pangermanista que tan funestos efectos tendrá en nuestro siglo. Hay, en definitiva, un deseo de dar grandeza a la idea de lo alemán, y lo curioso es que en tal anhelo se confunden los postulados metafísicos fichteanos y hegelianos con el idealismo más realista de los Schiller, Richter o Wieland, que habían recibido muy directamente las influencias liberales. La eclosión que, por tanto, se produce con una obra como el **Freischütz** es resultado del encuentro de estas líneas de pensamiento con el deseo de otorgar personalidad y entidad, presencia real al propio pueblo. Para ello nada mejor que beber en su tradición, en sus fuentes más profundas, ancestrales y prístinas. El romanticismo, que desde otra perspectiva ya alumbraba en Schiller, adalid de la libertad, sufre, por tanto, una modificación en cuanto a su naturaleza: de la lucha contra el imperialismo se pasa a un nacionalismo exacerbado, a un patriotismo que, en realidad, tiene sus raíces en el movimiento de la «Sturm und Drang», inspirado hacia 1776 por Klinger. En todo caso, hay un elemento común y siempre presente: la necesidad de crear una Alemania unida después de varios siglos de desmembración feudal.

EL CAMINO RECORRIDO. «SINGSPIEL»

Es, por ello, lógico que Weber y otros autores intenten reflejar la conciencia nacional colectiva a través de un cultivo de elementos autóctonos, exclusivamente alemanes: antiguas leyendas, figuras míticas, temas populares fuertemente arraigados, pertenecientes a la cultura más auténtica de una amplia zona geográfica y étnica. Elementos que, pese a la influencia extranjera y a la disgregación que ello conllevó, permanecían en cierto modo como nexo de unión espiritual entre los ciudadanos. Para los pueblos germánicos siempre tuvo gran atractivo, no exento de temor, la presencia de la Naturaleza: la amplitud de los bosques, los desfiladeros, la luz difusa del amanecer, la extensión de los grandes ríos... Son factores que, en combinación con los que, a partir de ellos, proporciona la leyenda, constituyen el básico cañamazo sobre el que han de edificarse las grandes óperas románticas alemanas. Sin embargo, el camino recorrido hasta ello es largo.

La manera de entocar el drama escénico-musical era bien distinta en un principio, cuando, ya en el siglo XVII, concretamente en 1678, se estrena **Adán y Eva**, de Johann Theile, que es considerada como el primer «singspiel» en lengua alemana; es decir, la primera obra detectada en la que, sobre un argumento sencillo, extraído de lo popular más cercano, se combinan simples melodías y diálogos hablados. Antes ha de ser la influencia italiana —que mucho más tarde llegaría a amenazar el mismo afianzamiento de la ópera indígena— la que marcará los primeros pasos. Así, se importan obras, como **L'inganno d'amore** (1653), de Benedetto Ferraris, o **Alcindo** (1665), de Antonio Draghi. El ejemplo cunde, y después de ellos y de Theile aparecen Strungk y Keiser, que, entrado el XVIII, perfeccionan el género. El «singspiel» alcanza su apogeo con J. Adam Hiller y con J. F. Reichardt, ya en la segunda mitad de siglo, y comienzan a sentarse las bases de las evolucionadas producciones posteriores, que recogen asimismo elementos provenientes del acervo popular entremezclados con rasgos pertenecientes a la ópera bufa o «intermezzo», e incluso al «vaudeville» francés.



Cristoph Martin Wieland.

Los largos parlamentos, sin ninguna apoyatura musical, intercalados en el discurso sonoro, completan y aclaran la acción y, generalmente, la trivializan. Distintos son los intentos de Georg Benda (**Ariadne auf Naxos**, **Medea**), creador de un verdadero melodrama a partir de la técnica expuesta, en base a una cuidada arquitectura orquestal, descriptiva y sugerente. El propio Mozart se acoge al mecanismo del «singspiel» para, en 1782 y después de diversas óperas «serias» a la italiana, componer **El rapto en el serrallo** —tan profundamente admirada años más tarde por Weber— y crear, en 1791, **La flauta mágica**. Con ella consigue el músico austriaco una obra de rara perfección, al lograr la simbiosis entre texto y música; ésta sirve a aquél, potenciándolo y sublimándolo, de tal forma que la técnica habitual del «singspiel» queda ampliamente superada al otorgársele una dimensión que va mucho más allá de lo que la propia acción plantea y prevé. Formalmente, puede considerarse también un «singspiel» **Fidelio**, de Beethoven, de 1805, aunque su enfoque y estructura pertenezcan al de la ópera de tipo francés (Paer, Méhul, Boieldieu).

En muchas de estas partituras jugaban ya un papel los aspectos sobrenaturales, mágicos, y aparecía, aunque de forma todavía pasiva, el «factor naturaleza». Las fábulas medievales de origen galo, español u oriental; las crónicas de caballería, eran sujeto de argumentos. Paulatinamente, sin embargo, la temática fue centrándose sobre todo en el elemento local, en la rica veta de la tradición germánica. A principios del siglo XIX, y como contraposición al clasicismo idealista de Goethe o Schiller, se puede hallar muy claramente recogida esta línea en obras del propio Weber, como **Das Waldmädchen** («La hija de los bosques»), de 1800, o **Silvana**, de 1810; en **Ondina**, de E. T. A. Hoffmann; en **Fausto**, de Spohr, una y otra de 1816. Son los escalones inmediatamente anteriores a la eclosión de **Der Freischütz**. Con ella se asienta definitivamente el romanticismo en la ópera. La Naturaleza deja de ser ente pasivo y se convierte en protagonista activo. Los cuentos de hadas, gnomos y ninfas, hasta entonces mero «divertimiento», empiezan a ser tratados de forma más seria, buscándose su simbolismo dramático. En contraposición al drama clásico, el romanticismo proporciona de esta manera firmeza en la descripción de las peculiaridades de una raza y de una época. Recogiendo la afirmación de Schiedermair, puede decirse que la ópera romántica alemana —de la que la de Weber es bastión inicial— se edifica en base a estos cuatro elementos: el imaginativo, el nacionalista, el cómico y el realista. Apoyado en estos pilares, particularmente en los dos primeros, el arte operístico germánico, que renacía (o, más bien, nacía) al mismo

tiempo que la poesía (Novalis, Tieck, Muller, Brentano), estaba ya en condiciones de luchar con éxito contra el invasor francés o italiano, de la misma forma que en la política se había luchado y se luchaba todavía contra la influencia napoleónica. La estructura adoptada en la composición musical era más libre, alejada de las rígidas reglas clásicas, de «corsés» previos. Casi todo se ponía al servicio de la idea, de la inspiración, del sentimiento. Armonía, ritmo, colorido instrumental, melodía, sufren grandes transformaciones y son llevadas al límite de sus posibilidades, que serían explotadas y exacerbadas al máximo a fines de siglo por Mahler, depositario, junto con Bruckner, de una rica herencia que comenzó a amasarse con las primeras luces de la centuria.

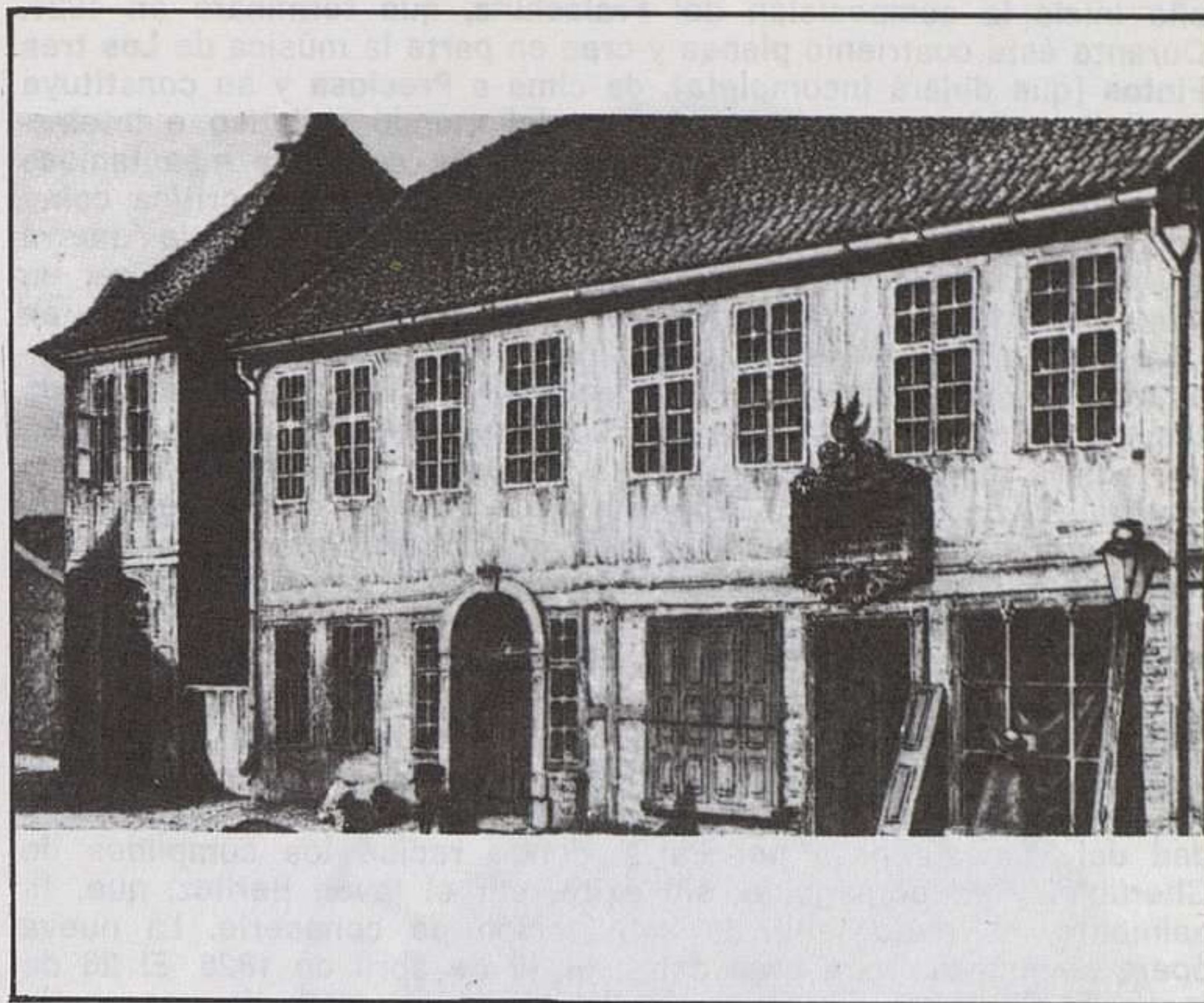
RASGOS BIOGRAFICOS

Juventud trashumante

No es extraño que Weber se dedicara a la música, si tenemos en cuenta que su árbol genealógico abundaba tanto en nobles como en practicantes del arte de los sonidos. Su bisabuelo, Joseph Franz Xaver, era un gran melómano y amante del drama. Su abuelo, Fridolin, abuelo asimismo de las hermanas Aloysa y Constance (ésta mujer de Mozart), tocaba el violín y el órgano. Su padre, Franz Anton, excelente violinista y contrabajista, era una personalidad de enorme atractivo, inquieta e itinerante, que a los cincuenta años casó en segundas nupcias con la que sería la madre de Carl María, llegado al mundo el 18 de diciembre de 1786, en Eutin. Muy pronto da muestras de una débil salud, motivada fundamentalmente por una insuficiencia cálcica en los huesos, lo que le hace retraído y ensimismado. Su instinto musical y dramático va forjándose entre bambalinas, como espectador y actor, junto con algunos de sus nueve hermanos, de la compañía de teatro que por aquel entonces dirigía su padre. Pese a los esfuerzos de éste en convertirlo en un niño prodigio, de la misma manera que había hecho con su hijo Leopoldo Mozart, Weber no siente ningún especial entusiasmo por las lecciones de música que recibe, tanto de Franz Anton como de Fritz, uno de sus hermanos; hasta el punto de que éste llega un día a afirmar que será en la vida cualquier cosa menos compositor. No obstante, comienza a despertarse su innato temperamento artístico cuando, a los nueve años, le son impartidas, en Hildburghausen, las primeras enseñanzas serias y organizadas por el oboísta, pianista y organista Johann Peter Heuchskel. A partir de este momento la vida de Carl María será un continuo ir y venir a lo largo y ancho de Centroeuropa. En 1798 lo encontramos en Salzburgo, en donde recibe clases de Michael Haydn. Escucha en Viena **La Creación**, de su hermano Joseph. Después Munich le ofrece las lecciones del cantante Wallishauser y del organista Kalcher, bajo cuya mirada compone su primera ópera, **El poder del amor y del vino**, y otras obras, como una misa, una sonata y algunas de sus primeras canciones. Poco más tarde sufre una crisis que le aparta del camino musical y le hace dedicarse a la litografía, con ocasión de haber trabado conocimiento con el inventor de esta técnica de impresión, Senefelder. Afortunadamente, pronto se le pasa esta fiebre y compone, en Freiberg, su segunda ópera, **Das Waldmädchen**, que es vapuleada por la crítica de la época. Una nueva estancia en Salzburgo, en 1801, facilita la creación de **Peter Schmoll**, tercer empeño escénico.

De nuevo en Viena, conoce, en 1802, al famoso abate Vogler, extraño personaje, teórico perspicaz y original compositor. Se convierte en su discípulo predilecto, hasta el punto de que recibe el encargo de completar y pulir la parte vocal de la ópera de aquél, **Samori**, todavía no estrenada. Cultiva la amistad de Joseph Haydn y conoce a Hummel. Después de tener en la ciudad del Danubio su primer «affaire» amoroso, Weber se asienta en Breslau, a donde llega recomendado por su maestro para cubrir el puesto vacante de «kapellmeister». Estamos en 1804. No obstante su juventud (tiene dieciocho años), se revela como un organizador nato y un director muy dotado, adquiriendo una experiencia que sería preciosa para su carrera posterior. No abandona la composición y produce, en 1805, su cuarta ópera, **Rübezahl**, que había de quedar inacabada. No dura mucho en el cargo, pues al año siguiente, movido por su temperamento inquieto y alegando problemas de orden técnico, al parecer insolubles, presenta su dimensión, trasladándose, junto con su padre, a la residencia del duque Eugenio, hermano del rey de Württemberg, en donde puede componer con cierta tranquilidad como «Músico Intendente», lejos del fragor de la guerra contra Francia, y crea, entre otras obras, sus dos **Sinfonías** para orquesta. Esta tranquilidad dura poco, ya que, tras la derrota de Prusia, ha de ir a Stuttgart, pasando al servicio del disoluto duque Ludwig, otro hermano de Eugenio. Se abren así para el músico las puertas de la alta sociedad, y con ello la vida fácil, regalada e irregular, surcada aquí y allá de superficiales aventuras amorosas, de la que es ejemplo la tenida con la cantante Margarethe Lang. Este agitado período termina con el encarcelamiento por deudas primero, una vez rotas las relaciones, nunca cordiales, con el rey Federico, y con el destierro después.

No todo ha sido negativo, sin embargo, en Stuttgart, ya que allí conoce a Franz Danzi y compone **Silvana**, ópera muy importante en su evolución dramática, que estrena poco más tarde en Francfort,



Casa natal de Weber en Eutin.

cantando la parte principal su futura mujer, Carolina Brandt. En Darmstadt reencuentra a Vogler y conoce a Jacob Beer (posteriormente, Meyerbeer), iniciando la composición del «singspiel» cómico **Abu Hassan**. Traba amistad con el extraordinario clarinetista Heinrich Bärmann en Munich, conociendo a Hoffmann en Bamberg. Con aquél, para quien habría de crear todas sus obras de clarinete, realiza diversas giras por el centro y el norte de Alemania: Leipzig, donde traba amistad con Rochlitz, crítico y libretista; Gotha, en donde encuentra a Spohr; Weimar, que le proporciona la cálida acogida de Wieland y el frío recibimiento de Goethe; Berlín, en donde puede representar **Silvana**...

La madurez artística. Praga y Dresde

En enero de 1813 Weber llega a Praga de paso para Italia. El Intendente de la Opera, Liebich, le convence, con el señuelo de un gran contrato, para que acepte el cargo de «kapellmeister». En él puede el músico desarrollar sus ideas sobre el teatro y poner en práctica sus proyectos reformistas. Revestido de plenos poderes, selecciona en Viena a los mejores cantantes —entre ellos, a su futura, Carolina—, reorganiza la orquesta, fiscaliza vestuarios, decorados; dirige los montajes, interviene en la administración. En suma, se convierte en un omnímodo «Generalmusikdirektor», sostén y guía de todas las riendas artísticas y burocráticas del Teatro de la Opera, precedente directo de figuras como Mahler en Viena y, en nuestros días, Karajan en Salzburgo. Inaugura su mandato con el **Fernand Cortez**, de Spontini, al que siguen óperas del más diverso y variado estilo. Méhul, Cherubini, Spohr, Salieri, Mozart, Paer, Weigl y otros autores desfilan por el escenario bohemio, que así es colocado a la cabeza de la ópera europea. Sin embargo, existen dificultades: su presencia y actuación en Praga es juzgada por muchos músicos locales como una intromisión, y no tardan en suscitarse enfrentamientos con los más envidiosos, como Kozeluh o Tomasek, a lo que contribuye la altanera y aristocrática actitud del propio Weber. Por eso no es de extrañar su paulatino alejamiento de la ciudad y su consiguiente acercamiento a otras latitudes, en frecuentes visitas artísticas. Después de la derrota de Napoleón en Leipzig es recibido y aclamado en Berlín, conoce a Tieck y Brentano y comienza a ser conocido como músico popular. Sus canciones, compuestas bajo la férula del rey de Prusia en momentos especialmente favorables al nacimiento de la «nueva Alemania», se convierten en símbolos patrióticos y de liberación. Estrena en Munich la cantata **Kampf und Sieg**, en conmemoración del triunfo en Waterloo.

Rompe definitivamente con Praga, y después de rechazar la oferta del conde Brühl, intendente en Berlín, es llamado por Federico Augusto, rey de Sajonia, para ocupar el puesto de «kapellmeister» en el futuro teatro de Opera Alemana de Dresde. Mientras tanto, y una vez aceptado el empleo, comparte con Francesco Morlacchi la dirección musical del Teatro de la Corte. Situación ambigua y delicada por la manifiesta hostilidad del equipo italiano, hasta entonces dueño y señor de toda actividad operística en la ciudad. Pese a ello, y después de realizar su presentación con **Joseph**, de Méhul, Carl María emprende diversas reformas, comenzando por la de la ubicación y disposición de la orquesta y continuando por la preparación de un repertorio alemán. Poco a poco va venciendo y sorteando dificultades, no obstante las intrigas de los italianos, inaugurando, en noviembre de 1817, fecha de su boda con Carolina, el período más tranquilo, feliz y fecundo de su vida. En ese mismo

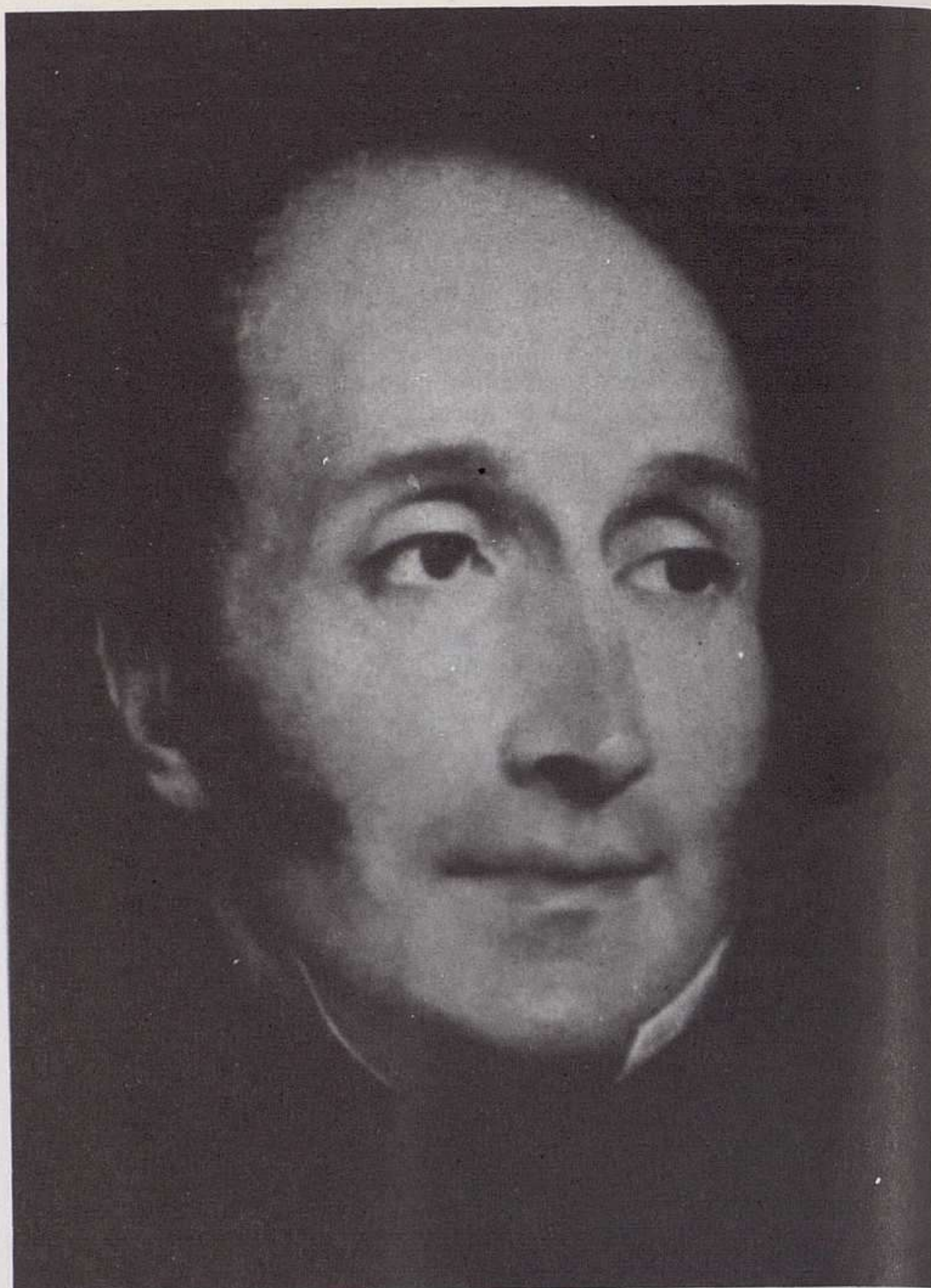
año inicia la composición del **Freischütz**, que terminará en 1821. Durante éste cuatrienio planea y crea en parte la música de **Los tres Pintos** (que dejará incompleta), da cima a **Preciosa** y se constituye en indiscutible personalidad dentro del mundo artístico e intelectual de la época. El extraordinario éxito de su ópera más famosa le otorga la definitiva consagración, tanto a nivel de crítica como popular, y su nombre empieza a ser ya asociado al de la «nueva ópera alemana». Lluveen entonces las ofertas, y ha de rechazar un ventajosísimo contrato para Cassel (pese a todo, se siente bien en Dresde), delegando en Spohr. Se compromete, en cambio, a componer una ópera para Barbaja, intendente en Viena, y nace **Euryanthe**, con la que el autor quiere alcanzar una especie de sublimación de toda la literatura caballerescas a través de un continuo discurso musical. El estreno, el 25 de octubre de 1823, no obtiene el impacto esperado, lo que supone un rudo golpe para Weber, que tantas energías físicas y mentales había perdido en el proyecto. Amargado y enfermo, regresa a Dresde y no compone prácticamente nada, hasta que decide aceptar, pese a su estado —porque necesita dinero, dice—, el encargo de Charles Kemble, director del Covent Garden de Londres, de crear una nueva ópera para dicha entidad, lo que lleva implícita una invitación a dirigirla. Elige el tema de **Oberon**, una antigua leyenda tratada por Wieland. En ruta hacia la ciudad del Támesis pasa por París, donde recibe los cumplidos de Cherubini y es perseguido, sin éxito, por el joven Berlioz, que, finalmente, no pudo tener la satisfacción de conocerle. La nueva ópera se estrena, con gran éxito, el 12 de abril de 1826. El 26 de mayo da su último concierto, y el 5 de junio, antes de que pueda emprender el viaje de regreso, muere, agotado y minado por la tuberculosis. Se le entierra con gran pompa en la capilla de Moorfields, en donde reposa hasta 1844, año en que el Estado sajón reclama el cuerpo, que hoy, y desde entonces, se encuentra en Dresde.

PERFIL HUMANO

Este breve resumen biográfico nos permite advertir lo itinerante de la vida de Weber, lo variado de los escenarios por los que discurrió su vida, lo diverso de las personas que le rodearon. Todo ello, naturalmente, tuvo una notable influencia en la conformación y desarrollo de su carácter, si algo retraído en su niñez y primera juventud, francamente abierto con posterioridad, aunque frecuentemente oscurecido por súbitas depresiones. Los cambios de humor, las contradicciones de su estado de ánimo otorgaban a su idiosincrasia un tornasolado atractivo. Han de considerarse, pues, sin excesivo fundamento los retratos que habitualmente se han hecho de su personalidad, y que nacen, según André Coeuroy, de la poca solidez de su constitución física y de la circunstancia de que muriera tísico. El Weber lánguido, apagado y sombrío puede estimarse, por tanto, un producto de la imaginación. El mismo Heine, que lo conoció en Berlín, en 1822, no captó, al lado de la serenidad de la mirada y lo meditativo de la expresión, los rasgos de humor que en buena parte le definían. Nos narra el citado Coeuroy, en su biografía sobre el músico y como ejemplo de su jovialidad, anécdotas significativas. Como la de su presentación en un baile de disfraces con un traje lleno de narices, y su afirmación consiguiente de que tenía «naricitis», lo que aludía, críticamente, a las numerosas y poco agradables observaciones (familiarmente, en alemán, «nasen», narices) que solía recibir de sus superiores en la Corte de Dresde. Es muy conocida también la broma que durante su servicio al duque Ludwig de Württemberg le gastó a su hermano, el rey, introduciendo en su habitación a una mujer que preguntaba por la lavandera de la corte. No ha sido, generalmente, comentada la vida amorosa de Weber, ya que quizá se aparta también de la habitual imagen, lánguida y etérea, blandamente romántica, que de él se fomentó durante un tiempo. Sin embargo, aun sin la desbocada intensidad de otros artistas románticos, fue un hombre que tuvo una existencia discretamente rica en experiencias sentimentales, al menos hasta que casó con Caroline Brandt. Sus devaneos, y así lo cuenta la mayoría de sus biógrafos, eran más producto de una inquietud, de una búsqueda idealizada, que de una ligereza o frivolidad permanentes. Profesó, desde luego, una clara devoción por la mujer en general, y lo demuestra destinándole los papeles protagonistas y de mayor riqueza psicológica de sus óperas. «Es necesario que yo ame —decía—; adoro a las mujeres, y al mismo tiempo las odio y las desprecio.» Y ellas le correspondían, cosa lógica teniendo en cuenta el innegable atractivo que se desprendía de su personalidad, fundamentado sobre todo, tanto para un sexo como para otro, en la ya aludida y compleja combinación de características, a veces encontradas, que le otorgaban una misteriosa y siempre interesante cambiante luz. Hombre excéntrico y a la par serio y riguroso en sus juicios e incluso actitudes vitales; jovial, pero profundo; tumultuoso y exultante, a la vez que deprimido. En definitiva, versátil y calidoscópico.

TENDENCIAS ESTÉTICAS E IDEOLÓGICAS

Estas contradicciones, muchas veces sólo aparentes, se nos muestran también en la línea de pensamiento de Weber, quien, indiscutiblemente, fue enemigo del desorden, del caos, de la irregu-



Weber en la última época de su vida. (Retrato de Sir George Hayter.)

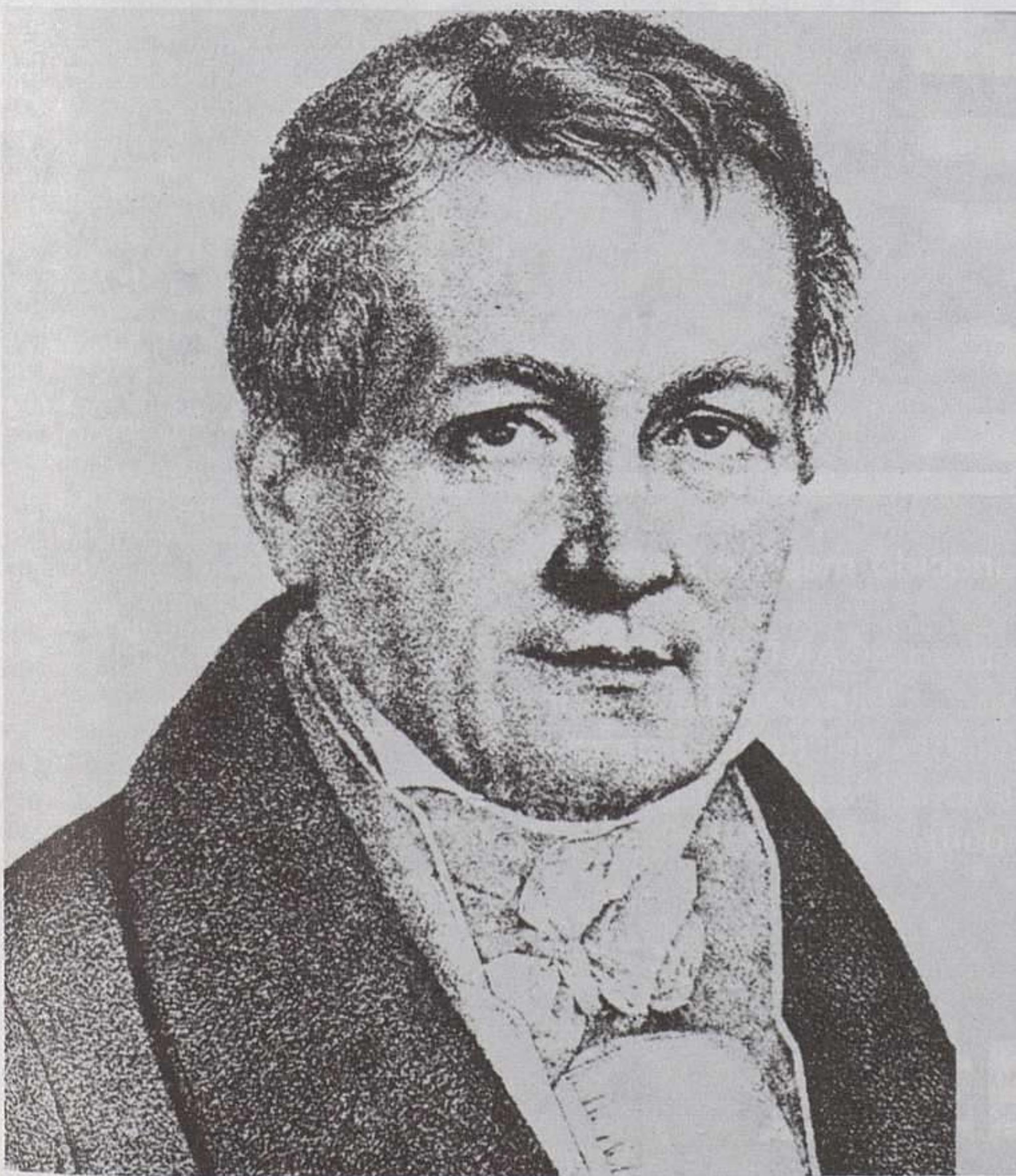
laridad, manteniendo en todo momento una conducta muy coherente y una postura formal eminentemente apolínea, en sintomática coincidencia con la de un Goethe. No obstante, su naturaleza era clara y poderosamente romántica, enlazando directamente con los postulados poéticos y filosóficos de los Tieck y Novalis, e incluso con los lemas del «Sturm und Drang» y, por supuesto, con las teorías de un Wackenroder o un Hoffmann. Para ellos la Música es la expresión de la esencia del mundo. Paisaje y sonido se funden. «La visión de un paisaje se transforma para mí en la audición de un trozo musical. Percibo el conjunto sin detenerme en los detalles, y el paisaje cambia —cosa extraña— en el tiempo. Su vista constituye para mí un placer de sucesión», nos dice el propio Weber.

Como crítico nos ha dejado importantes testimonios de sus conocimientos, intuiciones y criterios. «La crítica —expone— debe existir no para juzgar y destruir, sino para modificar, partiendo de una labor educativa y formativa.» Importantes son, cara a la conformación de estas ideas, algunas muy avanzadas para la época, los continuos contactos que, como hombre de su tiempo, mantuvo con gran parte de los intelectuales de aquella hora, intercambiando creencias y agrupándose en torno al arte alemán como fenómeno a defender. En diversos momentos de su vida encontramos al músico como organizador y fundador de movimientos asociativos de índole cultural. Así, en 1810, «con el fin de elevar el arte, en general, al lugar que le corresponde», instaura en Darmstadt, junto a su homónimo Gottfried Weber, Alexander von Dusch y Meyerbeer (todavía Beer), la sociedad llamada «Harmonischer Verein» («Asociación armónica»), que nace para «mantener dentro de lo posible lo hermoso y lo bueno en el arte y en la estética, y combatir la mediocridad y las acciones despreciables de los falsos artistas, de los críticos de pacotilla y de los hacedores de frases». Weber se convertía de esta forma en directo precursor de Schumann. En Dresde entra en otra sociedad: «Liederkreis», a la que pertenece Friedrich Kind, futuro libretista del **Freischütz**. A propósito del estreno de **Euryanthe** en Viena fue admitido en la sociedad secreta de los «Ludlamistas», que contaba entre sus miembros con escritores como Rückert o Grillparzer y músicos como Moscheles.

Muy interesante para sondear en las posturas críticas y estéticas de Weber es su obra inacabada, mitad novela, mitad biografía, **Tonkünstlers Leben**. En ella nos revela sus opiniones respecto a la música y a los músicos. Sus preferencias le inclinaban hacia una estética que enlazaba directamente con Gluck, y sobre todo con Mozart, a quien admiraba profundamente. La perfección formal, la transparencia del contenido, la continuidad expositiva son características rotundamente alabadas. Esta proclividad le hace programar con frecuencia, en los teatros donde se va desarro-

llando su actividad como director, óperas del salzburgués: en Breslau, una de las primeras obras que monta es **La clemencia de Tito**; en Praga logra vencer diversas resistencias y programa **Don Juan**. De la producción dramática de su primo político, que es la que, lógicamente, le gusta más, siente especial predilección por **El rapto en el serrallo**, de la que ya se ha hablado. De ella dice: «Se podía esperar de Mozart, si hubiera vivido, óperas de la misma categoría que **Fígaro** y **Don Juan**; pero **El rapto en el serrallo** sólo podía aparecer una vez». En cambio, y parece bastante explicable, no comulga con Beethoven, aunque representa varias veces **Fidelio** (a la que admira en algunos aspectos). Aprecia en el músico de Bonn una superabundancia de ideas y una riqueza excesivas, ya que motivan la pérdida de la lógica constructiva y de la claridad y el orden que siempre han de presidir cualquier obra de arte. El gran número de modulaciones, el cruce de las partes, los detalles de la armonía propician el caos. Son tesis adscritas, sin duda, al pensamiento y a la sistemática antibeethoveniana del abate Vogler. Como resumen de esta postura weberiana es demostrativo el siguiente fragmento de una carta dirigida, en 1810, al musicólogo y compositor suizo Nägell, en la que se acerca a la figura de Beethoven de manera algo más objetiva: «Esta opinión —la de considerarle un imitador de aquél— muy halagadora para algunos no me es muy agradable: 1.º odio todo lo que lleva el sello de la imitación; 2.º difiero demasiado de Beethoven en mis puntos de vista para poder encontrarme con él. El don brillante e increíble de inventiva que lo anima se halla acompañado por una tal confusión en sus ideas, que solamente sus primeras composiciones me agradan, mientras que las últimas no son para mí más que un caos, un esfuerzo incomprensible para hallar nuevos efectos, por encima de los cuales brillan algunas celestiales chispas de genio que demuestran cuán grande hubiera sido si hubiese querido atenuar su fantasía, demasiado rica. Mi naturaleza no me impulsa a gustar del genio de Beethoven».

El punto fundamental para Weber a la hora de juzgar a un operista es ver si ha dado con el secreto de lo que él llama «verdad dramática». El genio de Bonn, pese a ciertos hallazgos de su **Fidelio**, no lo conocía plenamente, al no encontrar esa íntima e indestructible relación entre texto y música, que supone la traducción directa, continua, **dramática** y teatral de los sentimientos humanos, insuflándoles vida y **verdad**. Todas sus críticas a Rossini y a los italianos parten de esta irreductible postura, convertida en un postulado necesario. Sobre esta columna asienta sus proyectos de reforma de las estructuras de la ópera, y sobre ella hace descansar los pilares en los que se fundamentará la ópera alemana, que, como lógica continuación y síntesis de estas ideas, habría de nacer al socaire de los movimientos políticos, sociales y filosóficos a los que más arriba se ha aludido. Se unían así revolución técnico-expresiva musical y revolución (o, al menos, evolución) política. Uniendo ambos factores era posible plantear la batalla a los «invasores» italianos y franceses, hasta entonces vencedores en ventajosa y desigual contienda con el localista y tradicional «singspiel».



Ludwig Tieck. (Litografía de L. Zöllner según un dibujo de C. Küchler.)



Friedrich Kind, autor del libro de *Der Freischütz*.

LA SINTESIS WEBERIANA. CONSTANTES TÉCNICAS Y EXPRESIVAS

Un lenguaje original

El gran mérito de Weber es el de haber creado la ópera que necesitaba Alemania por los caminos más ortodoxos, y al mismo tiempo más avanzados, consiguiendo algo muy difícil en un empeño de esta naturaleza: la síntesis de elementos desperdigados tras diversos acontecimientos políticos, sociales y militares. Síntesis rica y creadora, por cuanto con ella se pone una importante piedra para el afianzamiento, en una Europa hostil, de la nacionalidad e individualidad alemana. Se ha aludido a las líneas estéticas seguidas por el compositor. Ahora bien, ¿de qué manera se unieron estos elementos dispersos, y sobre todo cómo se utilizaron por el autor? Hemos de hablar casi exclusivamente de la obra dramática, al ser precisamente en ella donde se produce la síntesis y donde realmente podía Weber centrar su poderoso talento, su visión directa y rica de situaciones y sentimientos, su sentido unitario del drama. Estaba dotado para pintar, con medios técnicos idóneos y a despecho de las posibles debilidades temáticas o constructivas, las más diversas emociones, proporcionando, más que una definición auténtica de caracteres, una descripción muy válida de actitudes y estados de ánimo, así como una vívida pintura de los ambientes.

El lenguaje de Weber es construido a partir de un depurado dominio de la técnica armónica, contrapuntística e instrumental, y de una directa y sutil intuición para la elección de ritmos y colores orquestales. A ello ha de sumarse una fácil y expresiva vena melódica. Con esta base el músico puede permitirse, ayudado por la inspiración de cada momento, la elaboración de un tejido orquestal y vocal (aspecto éste que después estudiaremos aisladamente) pleno de colorido, fluidez y contraste. No nos encontramos ante un genio innovador absoluto, ante el creador de una ruptura total, sino ante un maestro en la combinación de factores ya existentes, a los que impulsa y renueva en extraordinaria medida, perfeccionándolos y estilizándolos. Su habilidad para captar los elementos flotantes, y en cierto modo desperdigados, de una cultura es lo que, probablemente, le ha dado un puesto de honor en la historia de la Música y le ha situado, en algunos aspectos muy concretos, al lado de los más grandes.

Lo Fantástico como elemento motor

Herederero y receptor de una riquísima tradición, proveniente en muchos casos de la Edad Media, tratada de manera epidérmica en el «singspiel», Weber utiliza la temática popular desde el principio de su carrera, buceando en las leyenda, cuentos y fantasías que habían ido sedimentándose a lo largo del tiempo en el sentir del pueblo. Las narraciones terroríficas y de hadas, a las que siempre han sido tan proclives los países del norte y del

SCANDALLI



Gervasio Marcosignori, el mundialmente conocido maestro del acordeón.

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

FARFISA

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

centro de Europa, poseían, evidentemente, junto a las de índole caballeresca, una potencialidad romántica que dependía en gran medida del enfoque y tratamiento que se les diera. Era preciso acercarse a ellas de forma menos trivial y trasladar a primer plano su problemática, haciéndola protagonista, nudo o causa de la acción dramática, y conectándola con el elemento natural derivado del paisaje. El compositor acertó plenamente en la descripción. Su primera ópera había sido, sin embargo, siguiendo la moda imperante, un «singspiel» cómico (género que más tarde, convenientemente evolucionado, proporcionaría dos obras tan interesantes como **Abu Hassan** y **Los tres Pintos**): **Die Macht der Liebe und des Weins** («El poder del amor y del vino»), compuesto en Salzburgo, en 1798, y que se ha perdido en su totalidad. La segunda obra dramática, **Das Waldmädchen** («La hija de los bosques»), es de 1800 y aparece ya en ella el elemento fantástico, constituido por la unión de lo natural y lo sobrenatural. De esta ópera se han conservado apenas 300 compases, y su importancia reside, fundamentalmente, en haber servido de base para la composición de **Silvana**. De 1804 es **Rübezahl**, que nunca llegó a ser terminada, y que utiliza la leyenda popular alusiva al gigante que da nombre a la ópera. Las situaciones descritas, de orden primordialmente sobrenatural, anticipan directamente las de **Der Freischütz** y **Oberon**. Con **Silvana** entramos de lleno en el tratamiento, con carácter protagonista, de lo excepcional a través de un lenguaje sonoro y muy desarrollado. Subtitulada —dato revelador— «ópera romántica», es la historia de una hija de los bosques, como lo era **Das Waldmädchen**, a quien un ermitaño prohíbe hablar con los extraños, con lo que ha de expresarse por medio de la música. Punto de partida realmente original, ya que ello lleva consigo que sentimientos y emociones sean expresados por los distintos colores orquestales. Se nos adelantan ya los coros de caza y el sabor agreste del **Freischütz**. Es en ésta donde se alcanzará, por fin, la plenitud de la leyenda. Su tema fue extraído por Kind de una colección de narraciones fantásticas, **Das Gespensterbuch**, recopiladas por Apel y Laun en 1810. Weber conocía ya el asunto, cuyos orígenes se remontaban al siglo XVII, y cuya publicación tuvo

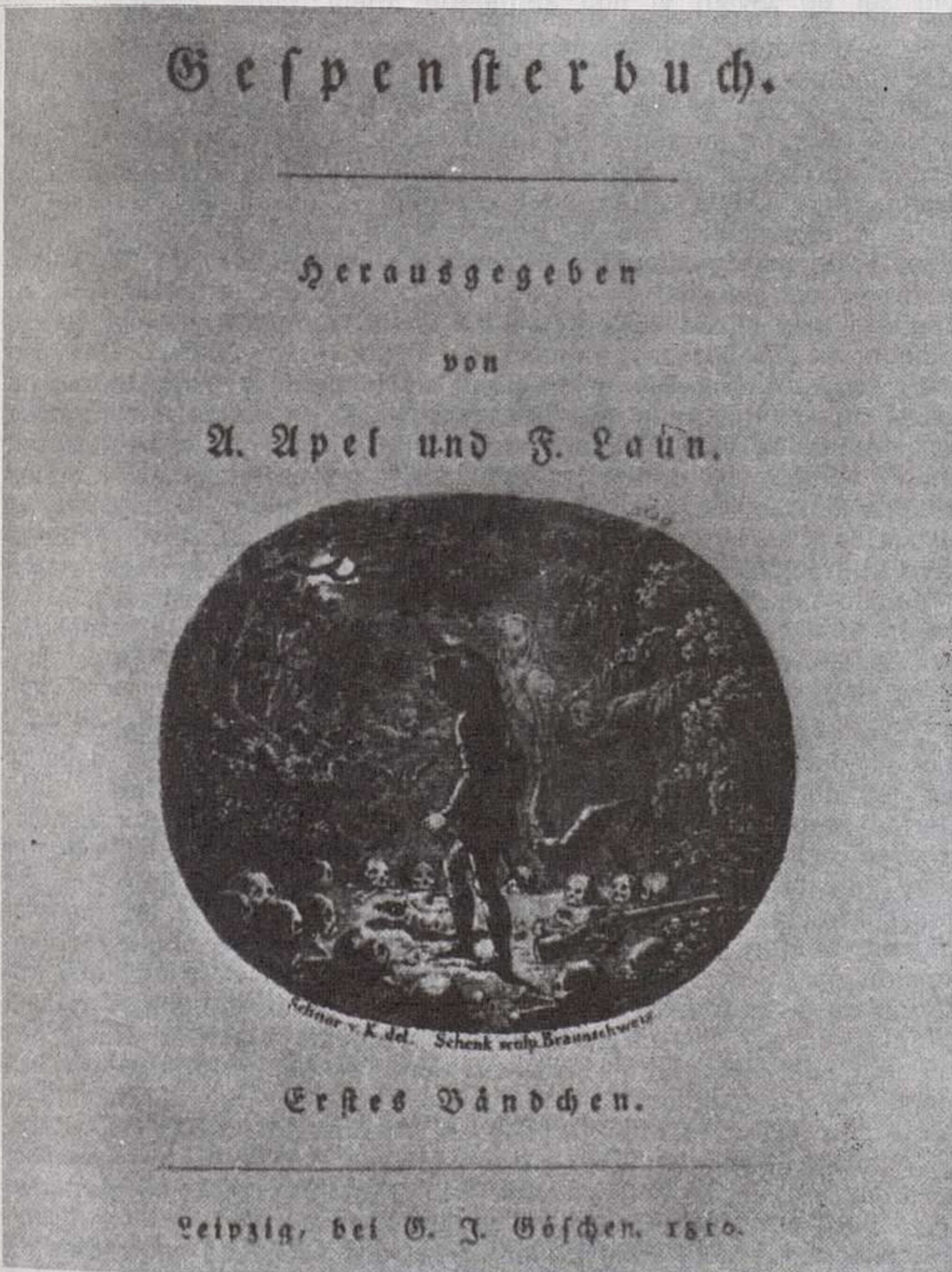


Boceto escenográfico para una representación del *Oberon* en Londres (1843).

distintas alternativas físicas y emocionales que se suceden a lo largo de la acción. Pocas veces se ha pintado con tal riqueza plástica, en música, el ambiente de los bosques y de las frondas; difícilmente se encontrará una descripción más vigorosa de la noche, con todas sus fantasmagorías y asechanzas, que en la extraordinaria escena de la «Cañada del Lobo». La magia de lo sobrenatural y lo pavoroso de los elementos naturales desencadenados son reflejados con soberana concisión dramática. Al fin, los miedos y supersticiones ancestrales, definidores y protagonistas de toda una tradición, encuentran su expresión musical. Es la expresión propia de un pueblo que se siente identificado, más que con la anécdota expuesta, con el entorno que la rodea. El triunfo final de la bondad y de la virtud sobre el pecado gracias a la protección de la Divina Providencia —modificación astutamente introducida por Kind— era el final feliz que todos esperaban.

Fantasmagorías hay también, aunque introducidas en un mundo caballeresco, en **Euryanthe**, ópera escrita sobre un libreto de Helmina von Chezy, integrante de la asociación del «Liederkreis». El tema provenía de una antigua leyenda francesa: «La historia de Gerard de Nevers y de la hermosa y virtuosa Euryanthe de Saboya». Aquí Weber se enfrentó con la necesidad de crear una obra que no sólo mantuviera el nivel de **Der Freischütz**, sino que lo superara; una ópera total en la que la unidad dramática, la fluidez del discurso musical se estableciera de principio a fin, buscando la línea conductora en algunos temas sonoros específicos y característicos («leitmotiv»). Weber sabía, sin duda, que el asunto elegido se apartaba no poco del camino de la «verdad dramática», pero deseaba ofrecer un producto grandioso en donde no cupiera más. Por ello se permitió incluso modificar varias veces el texto original, ampliándolo e incluyendo nuevos elementos, mezclando así, en combinación no muy afortunada, lo netamente caballeresco y lo decididamente fantástico. Pese a todo, **Euryanthe** se constituye, probablemente, en el aspecto puramente musical, en la obra más ambiciosa y de mayor calidad de su autor, en la que habría de tener posteriormente una más grande significación e influencia.

Lo real y lo irreal se dan la mano en su última ópera: **Oberon**, cuyo tema es extraído de la obra épico-caballeresca, así titulada, de Christoph Martin Wieland, uno de los poetas más importantes del preclasicismo alemán, junto con Klopstock o Lessing. El poema, dividido en doce cantos, apareció en 1780, y se inspira a su vez en uno de los más antiguos textos medievales que aluden a Carlomagno. Narra la historia de «Huon de Aquitania» a través de una óptica amablemente irónica, resaltando, más que las tradicionales virtudes caballerescas, las que podrían considerarse «burguesas»: constancia del corazón, ingenio para evadir los peligros, etc. Wieland otorga también una gran importancia al universo fantástico de los espíritus y de las ideas, que, en definitiva, es parte de la esencia del romanticismo. Teniendo en cuenta la riqueza de la «materia prima», es de lamentar que el libretista de Weber fuera el inglés James Robinson Planché, quien realizó un verdadero destrozo de la obra, convirtiéndola en un ramplón juego de marionetas, falto de profundidad y de poesía. Para colmo, el músico fue recibiendo por entregas el texto que había de ilustrar. En estas condiciones resultaba poco menos que imposible insuflar vida dramática a la acción y a los personajes, y eso ya lo advirtió el mismo Weber cuando escribía: «El gran número de papeles hablados, la ausencia de música en los momentos más importantes de la acción me temo que impedirán que nuestro **Oberon** pueda verdaderamente intitularse 'ópera', haciéndola impropia para otras



Das Gespensterbuch (El Libro de los Espíritus).

efecto, a principios del XVIII, con el título **Unterredungen vom Reiche der Geister**. Se trataba de la historia del «cazador que dispara con balas encantadas» (que subyace bajo el título sintético de **Der Freischütz**, evidentemente mal traducido cuando se habla de «el cazador furtivo»), con la intervención del Diablo o «cazador negro». El compositor aprovechó bien las situaciones, y aunque no existe en el libreto una verdadera definición de caracteres ni una progresión en la evolución psicológica, captó perfectamente la esencia dramática del tema y describió maravillosamente las

grandes escenas líricas europeas». De todos modos, en esta obra weberiana podemos hallar algunos fragmentos más logrados y refinados de la producción del autor. Como en ninguna otra, queda recogido el espíritu de ninfas, sílfides y elfos; espíritu «feérico» que luego aparecerá en Mendelssohn (*Sueño de una noche de verano*) y Schumann (*El paraíso y la Peri*).

Comicidad y exotismo. La pincelada española

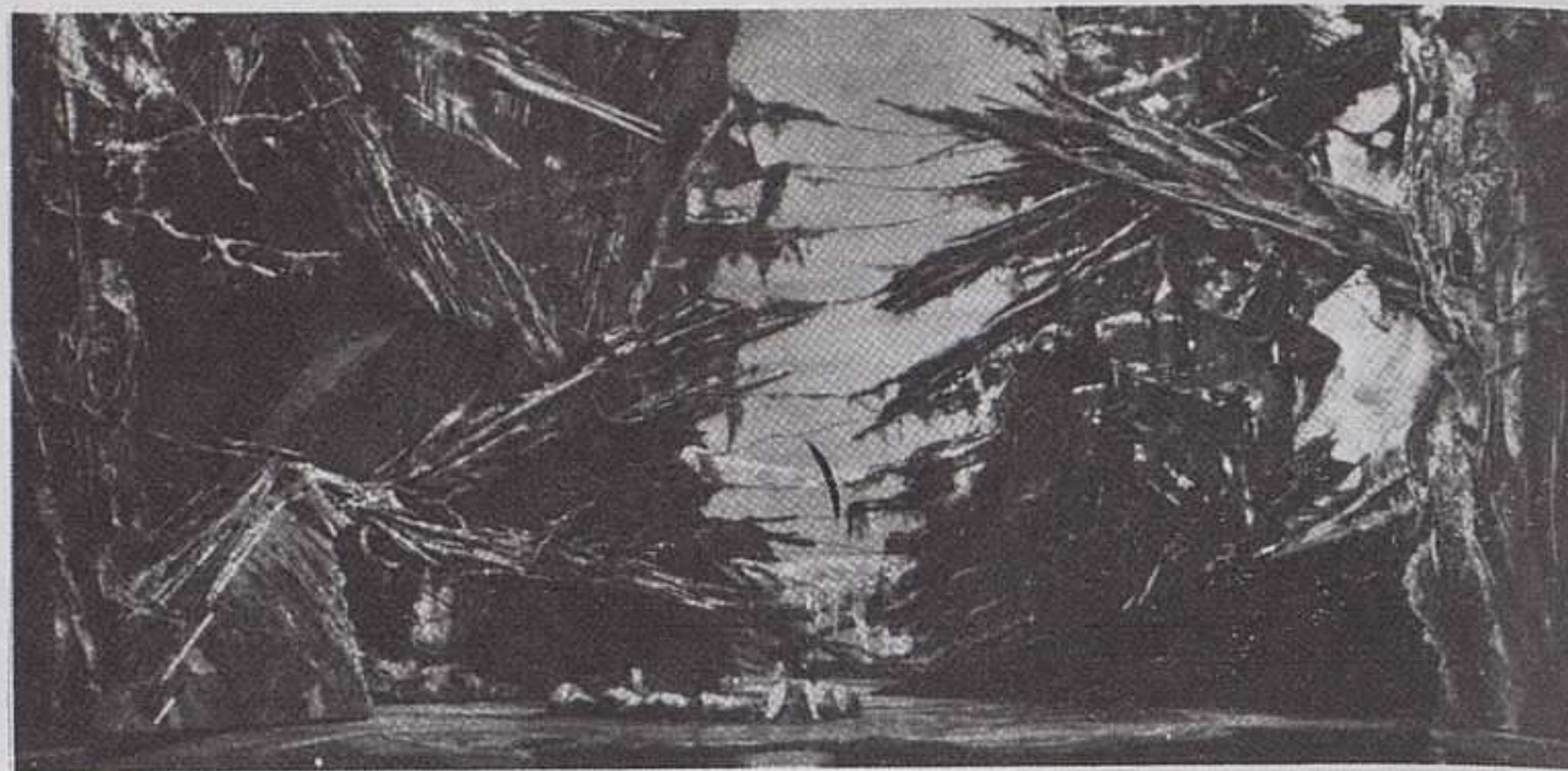
He aquí otros rasgos característicos del estilo del músico de Eutin. Lo cómico está presente en toda su obra —a excepción quizá de *Euryanthe*—, si bien en muchas ocasiones bastante diluido. En su tercera ópera, *Peter Schmoll und seine Nachbarn* («*Peter Schmoll y sus vecinos*»), un agradable «singspiel», es sorprendente el fino humor con el que está tratada la historia de tres amigos que, separados por la revolución, se vuelven a encontrar al cabo del tiempo; humor que queda reflejado a través de una instrumentación muy original. *Silvana*, obra no precisamente humorística, tiene, sin embargo, uno de los más claros personajes cómicos de Weber: el del escudero «Krips», cuya personalidad es recogida y continuada en el «Omar» de *Abu Hassan*, «singspiel» decididamente cómico, de ambiente turco y claras reminiscencias de *El rapto en el serrallo*. Se compone de obertura y nueve números vocales, entre los que destaca por su auténtica gracia y excelente construcción el tercero, «Geld! Geld! Geld!», escena entre «Abu Hassan» y sus acreedores. La peripecia, basada en un cuento de *Las mil y una noches*, es la del matrimonio que se finge muerto para poder cobrar el dinero de su funeral. Está contada con desparpajo, jovialidad y elegancia, sin cargar las tintas en lo bufo. Farsa o comedia de muerte, traducción weberiana del espíritu y encanto mozartianos, como apunta Hans Schnoor.

El humor y el rasgo español aparecen unidos en *Preciosa* y en *Los tres Pintos*. Aquélla no puede considerarse precisamente cómica, aunque tenga numerosos apuntes, sino más bien sentimental, ya que narra los amores de una gitana y un noble españoles. Es muy poco conocida, seguramente por lo desafortunado de su libreto, debido a Sternau, pero es destacable por el empleo de melodías hispano-gitanas, provenientes en su mayoría de la recopilación de Ebert. «Si *Abu Hassan* es una imitación oriental, *Preciosa* es una imitación española», afirma André Coeuroy. *Los tres Pintos*, cuya composición fue iniciada en 1820, el mismo año del estreno de la antes dicha, dejada inconclusa por el autor, es, por el contrario, una obra claramente cómica, que trata un enredo basado en la confusión de personalidades. Weber deseaba realizar una «gran ópera cómica alemana», que fuera compendio y resumen de toda una tradición ligera de «singspiel» y que en lo jocoso alcanzara a representar el mismo papel que la ópera romántica propiamente dicha. A este respecto, escribe Carl von Weber, nieto del compositor: «Siempre fue su deseo más vivo componer una ópera cómica en la que tuviera ocasión de crear personajes musicales que se movieran no en los espacios infinitos del mundo romántico, sino en el cuadro más restringido de una alegre realidad». La banalidad y endeblez dramática del libreto (el mal de tantas veces), escrito por Theodor Hell, integrante también del «Liederkreis», sobre una novela de Seidel (*Der Brautkampf*), así como los demás compromisos y obligaciones de aquella hora, impidieron que el compositor pudiera ir más allá de la creación de siete números enteros. Después de su muerte sus herederos buscaron al músico que aceptara el nada fácil encargo de completar la ópera, fracasando los sucesivos acercamientos a Meyerbeer y a Lachner. Finalmente, Carl von Weber logró convencer a Mahler, por entonces (1886) segundo director en Leipzig, de llevar a cabo el empeño. El músico bohemio utilizó para ello temas del propio Weber destinados a otros fines, en gran parte inéditos, practicando una notable labor de reordenación, instrumentación y orquestación. Modificada en parte y acortada considerablemente la acción dramática, el resultado final es, con todo, muy fluido de inspiración y especialmente jugoso de armonía y melodía. Los temas, generalmente sencillos, sirven bien al enredo escénico. Hay números verdaderamente graciosos: «Trío» «Also frisch das Werk begoneni» (6), «Arietta» «Ein Mädchen verloren» (16), «Rondó-trío» «Ihr, der so edel» (17); Terzettino con canon «Mädchen, ich leide heisse Liebespein» (15)... El humor es desenfadado y nunca grueso, siempre dentro de la contención y elegancia del autor, quien, según Richard Strauss, se nos muestra aquí de la forma más pura, «más amable y más genial», aunque hay opiniones en contrario, como la de Hans von Bülow, que tachaba a la obra de «tontería infame y anticuada» (1).

La Orquesta. Una «paleta mágica»

Muchas veces se ha comparado a Weber con un pintor en posesión de una técnica consumada y certera, dominador de la materia y genial en la combinación y elección de colores. No hay

(1) Nota de la Redacción: Cuando entra en prensa este trabajo sobre Weber acaba de editarse en España la grabación de *Los tres Pintos* (RCA, 26.35125 FX PRL 3-9063). Esta grabación será comentada en RITMO por Arturo Reverter y José Luis Pérez de Arteaga.



Boceto para «La cañada del Lobo» en el Metropolitan de Nueva York (1971).

duda, y esto es algo totalmente reconocido, que su paleta orquestal es amplia e intensa y perfectamente adecuada para describir los mundos misteriosos y fantásticos a los que ya hemos aludido. La intuición para el timbre y el color de cada momento, la soltura en el manejo de las distintas voces de la orquesta hacen posible la «puesta en escena» instantánea de cualquier situación dramática, de cualquier sensación. Weber, a través de su orquesta encuentra el camino —maravilloso camino— de la descripción del sentimiento humano ante la Naturaleza (por otro conducto que Beethoven); de la descripción de ésta no como personificación real objetiva, sino como impresión subjetiva, en la línea de identificación del hombre con su entorno. Técnicamente, como base para llegar al dominio de la expresión, utiliza una orquesta amplia, en la que adquieren inusitada importancia los instrumentos de viento, cuyos registros extremos son explorados de continuo. Cada voz adquiere una poderosa individualidad, que permanece a lo largo de la obra, aun cuando llegue a combinarse con las demás. En muchas ocasiones los timbres se asocian a una idea o personaje apareciendo en el momento oportuno. Pensemos, por ejemplo, en la utilización del clarinete o del fagot, como personificación de las fuerzas del mal, en *Der Freischütz*, o, en esta misma obra, en el empleo de las trompas aludiendo al pueblo llano; en la sorprendente aparición del trombón como definidor de la Divina Providencia (figura del «Eremita»); en la conexión de la viola o violoncello con la transparencia moral de «Agata»... La desolación es vívidamente pintada, en el tercer acto de *Euryanthe*, a través del peculiar y patético color del fagot, empleado en su registro más agudo. La agresividad de la trompeta aparece describiendo el caballeresco impulso de «Huon», en *Oberon*. Un caso muy característico de la originalidad weberiana en este campo es el de su temparana ópera *Peter Schmoll*, en donde encontramos una utilización de los timbres realmente curiosa y pintoresca. Así, en el número 14, un trío, apreciamos en el acompañamiento dos flautas dulces, dos fagotes, dos clarinetes tenor («bassethorn») y cuerdas; en el 3, combinación de flautas y violas; en el 7, atractiva utilización de los «píccolos». Spitta alude al magnífico efecto obtenido por Weber al pintar con la flauta «la desolación, la soledad y el temor silencioso» de «Minett», protagonista femenino, en pasaje directamente antecesor de aquel en que «Euryanthe» llora su abandono.

Esta «intuición tímbrica» es servida técnica y expresivamente por un dominio de todas las reglas de la armonía clásica, a partir de las que Weber sentó algunas de las bases que más tarde serían recogidas, en el ámbito concreto de la ópera, por compositores sucesivos. Es, precisamente, la utilización de una armonía muy funcional, con predominio de las tonalidades mayores, de los contrastes con las menores, del sabio empleo de las modulaciones, de un virtuosismo instrumental unido a la comentada intuición para los timbres, lo que proporciona el característico colorido de su orquesta, tan adecuado para las descripciones físicas y emocionales, y es causa de la transparencia y general fluidez de su lenguaje. Esta última alcanza pleno apogeo en *Euryanthe*, en donde la contraposición modo mayor-menor y la riqueza modulante son bases de la continuidad dramática. Los saltos de octava, la punzante armonía, los «ostinati» rítmicos contribuyen, además, a situar en un lugar muy alto un fragmento como el recitativo «Wo berg'ich mich?» y su consiguiente «aria», «So wei'ich mich», pertenecientes a la siniestra parte de «Lysiart». Los contrastes de armonía cromática y armonía diatónica, que suponen en su tiempo un claro avance técnico-expresivo, siempre en función de la «idea poética» fundamental, tienen en esta obra ejemplos notables, como muy bien señala John Warrack; emocional desolación de las lastimeras escalas cromáticas descendentes del comienzo del tercer acto (efecto que viene sugerido también, como hemos visto, por el colorido instrumental); hirientes inflexiones en la falsa marcha nupcial del cuarto acto. El refinamiento y sutileza armónicos están, por supuesto, presentes asimismo en *Oberon*, en donde podemos hallar numerosos ejemplos de «descripción exterior», en el sentido romántico del término, de la Naturaleza, del entorno y de los estados anímicos», según apunta Franz Willnauer. El «aria»

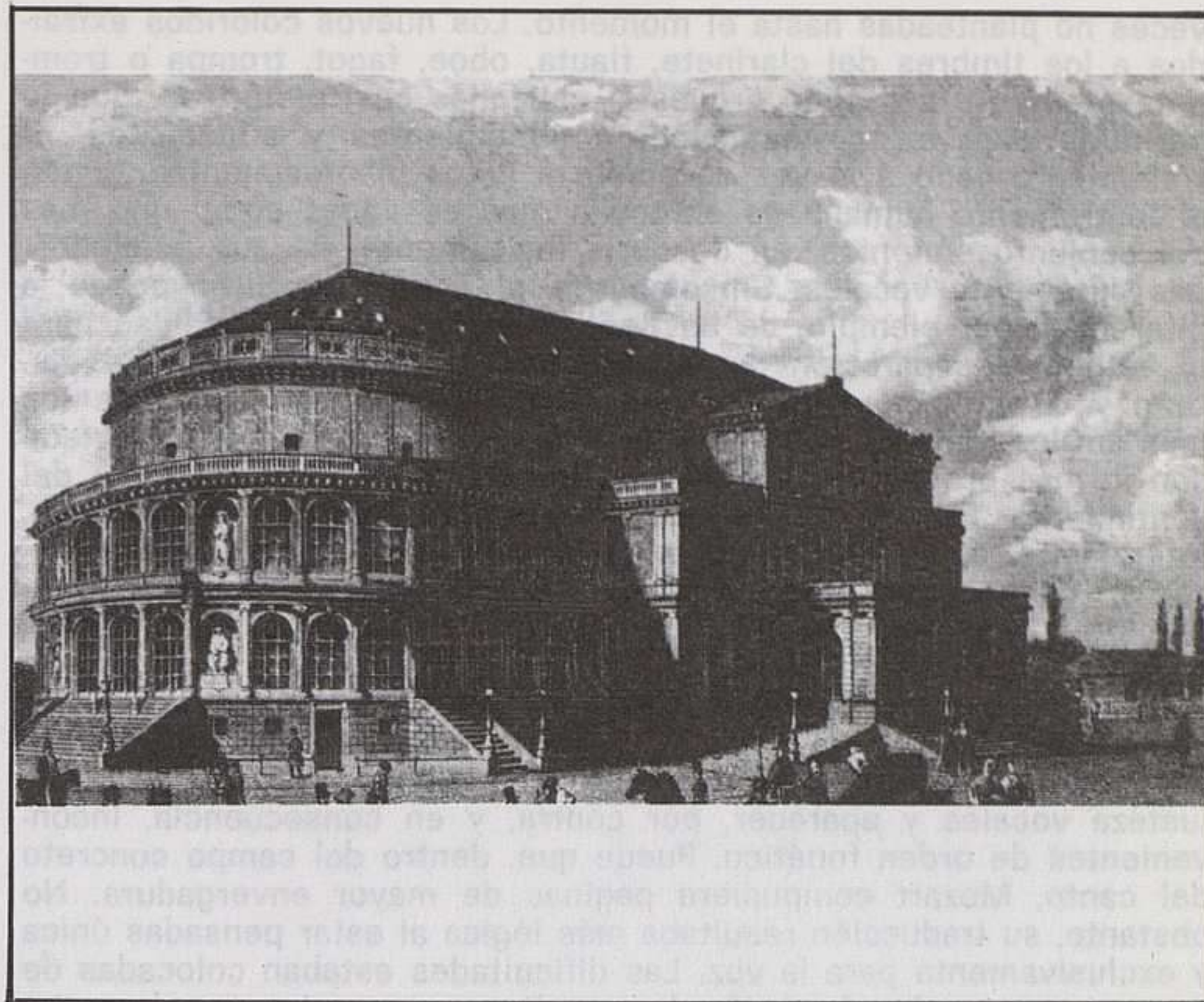
de «Rezia», «Ozean, du Ungeheuer!» es característica a este respecto.

Pero la página weberiana en que de una manera más clara se dan cita todos estos valores, aquella que mayor impacto causó en su tiempo, la que revela con mayor nitidez el genio «pictórico» del compositor, es, sin duda, la escena llamada de «La Cañada del Lobo» o de «La fundición de las balas», de **Der Freischütz**. En ella se resume toda una tradición, y al propio tiempo se la impulsa hacia el pleno romanticismo. Es, en verdad, una pintura sonora impresionante que aún hoy nos asombra. Ante nuestros oídos desfilan espíritus y fantasmas y se suceden extraños eventos: tempestad, vuelo de pájaros nocturnos, carrera de jabalíes, fantásticas cacerías, estampidas... Presidiéndolo todo, «Samiel», el «Cazador negro», el diablo, cuya personificación musical es un gran hallazgo a través de su frío y plano recitado. Leibowitz atribuye al acorde de séptima disminuida —en el que se apoya el tratamiento armónico del siniestro personaje— un auténtico valor de «leitmotiv», y resalta la contraposición de la tonalidad imperante, en Do menor, característica de las fuerzas del Mal, con el luminoso Re mayor que describe la vida sana de la foresta y el tranquilo Do mayor referido a los caracteres humanos y sencillos de los protagonistas «Agata», «Anita» y «Max», y con el que termina la obra en jubilosa explosión. Hábiles contrastes y personificaciones armónicas, que marcan eficazmente —como en **Euryanthe**— la contraposición simbólica Bien-Mal, con el esperado triunfo del primero. La pintura y descripción de los poderes malignos preocupó mucho a Weber, quien decidió, no sin dudas, aludir a este elemento fantástico y sobrenatural mediante un colorido orquestal sombrío, explicando y justificando así su decisión: «Las regiones más graves de los violines, violas, violoncellos y contrabajos, y en particular las notas bajas de los clarinetes, me parecían especialmente apropiados para pintar el siniestro elemento, además del lastimero tono del fagot, las notas profundas de las trompas, los redobles sordos de los timbales o los golpes secos sobre ellos. Cuando uno examine la partitura de la ópera difícilmente podrá encontrar un fragmento en el que no esté presente este sombrío color principal». Todos estos factores están, claro, presentes con la mayor de las intensidades en «La cañada del Lobo», escena en la que se alcanza máxima agresividad sonora en un clima continuo y creciente de tensiones, que tienen su cota y su rompimiento en el instante en que «Gaspar», culminando el mágico conjuro, derrite la séptima bala. Se anticipan aquí algunos de los efectos que más tarde serían favoritos de Berlioz, quien quedó, no hay que olvidarlo, profundamente impresionado tras escuchar esta obra. A ella se refiere frecuentemente en su **Tratado de orquestación**.

«Leitmotiv»

Según Hans von Wolzogen, es «leitmotiv» todo diseño melódico o progresión armónica (o los dos combinados) empleado sistemáticamente para describir caracteres, situaciones, personajes, objetos o ideas, esencial en una historia o drama en el que la música forma parte. No fue Weber, por supuesto, el primero que, sabiéndolo o no, utilizó esta técnica expresiva; ésta había sido empleada ya por Bach o Mozart. Con aquél adquiere, sin embargo, por vez primera, un carácter netamente dramático, abriendo el camino, a través de Spohr o Marschner, a Ricardo Wagner, verdadero recreador de la figura y con quien ésta alcanzó su máximo valor y desarrollo. En nuestro compositor encontramos, incluso en obras dramáticas de juventud, el uso de temas o motivos característicos, diseños rítmicos o armónicos. En **Freischütz** tienen tal carácter, por ejemplo, los tres «pizzicati» de contrabajo que acompañan a la aparición de «Samiel». Coeuroy otorga también categoría «leitmotivica» al diseño melódico-armónico Re-Mi-Fa sostenido con que comienza, en la trompa, **Oberon**, y que aparecerá siempre que se quiera evocar al Oriente. La mayor maestría la logra Weber a este respecto en **Euryanthe**, donde pueden detectarse al menos treinta motivos, que adquieren, por lo común, un valor sentimental.

Los temas o células conductoras se encuentran ya muchas veces en las oberturas weberianas, en las que, naturalmente, brillan su talento instrumental y melódico y su habilidad constructiva, así como, y esto es fundamental, su técnica del contraste. Partiendo de la concepción orgánica de la obertura impuesta por Cherubini —especialmente desde su **Anacreon**, de 1803—, Weber perfecciona poco a poco este método de progresión dramática edificado no sobre la continuidad, sino, precisamente, sobre la figura contraria. Por otro lado, en todas sus grandes oberturas podemos hallar —y esto no contradice lo dicho— unidad temática, concentración motivica (es decir, lo contrario de dispersión e incoherencia) y planteamiento dialéctico de la acción que ha de sobrevenir. La forma es, generalmente, la tradicional de «sonata», en la que el autor era maestro, pero con notables variaciones y originalidades, como la aplicada a la repetición. La obertura en Weber no es, pues, un «pot-pourri», una mera combinación o yuxtaposición de los motivos característicos del drama. Es mucho más. Es, como significaba él mismo refiriéndose a **Freischütz**, «la ópera en esencia». Presenta un programa que, según Coeuroy, resume toda la obra, reuniendo todos sus colores musicales. Se crea en ella, al igual que en las otras oberturas del músico, atmósfera y clima dramáticos.



Vista de la vieja Ópera de Dresde. Grabado del siglo XIX.

Personalidad melódica y rítmica. Diversidad estilística

Weber es uno de los compositores dotados de mayor facilidad melódica. Su inspiración en este campo era inagotable, y nos lo demuestra constantemente aun en sus obras instrumentales u orquestales más planas y académicas. Su melodía era fluida, clara, a veces algo superficial, pero siempre elegante y equilibrada. ¿Cómo no recordar, entre tantas, la que constituye el famoso tema de «Agata» (**Freischütz**), la que alude a «Adolar» (**Euryanthe**), la caballeresca de «Huon» (**Oberon**), la que nos describe a «Fatima» (**Abu Hassan**)? En muchas ocasiones estas melodías provienen directamente del acervo popular, en el que frecuentemente se inspira el músico, sobre todo a la hora de describir el mundo campesino o caballeresco, modificando, copiando casi literalmente o partiendo de él para crear ideas totalmente nuevas. Hemos de volver otra vez a **Der Freischütz** a la hora de señalar ejemplos concretos a este respecto y de poner de relieve de qué forma son utilizados los más diversos motivos danzables, recogidos asimismo de la rica tradición germánica. Recordemos la canción de «Gaspar» del primer acto (núm. 4), la «canción popular» de las Damas de honor del tercero (núm. 14), el famoso «Coro de Cazadores» (núm. 15), los ritmos impetuosos de la escena campestre del comienzo de la obra... Pero Weber no emplea únicamente los elementos de su propia tradición, y así, encontramos en su producción melodías de corte español, como las de **Preciosa, Tres Pintos** o el mismo **Freischütz**; o de sabor oriental (acompañadas de rasgos rítmicos y temáticos característicos), como las empleadas en **Oberon** o **Abu Hassan**. La variedad general de que el compositor hace gala en todos estos aspectos (a los que hay que unir los armónicos e instrumentales) otorga a su obra una jugosa diversidad estilística, que ha motivado incluso que se haya hablado en alguna oportunidad de falta de unidad dramática, de verdadera heterogeneidad y dispersión. Hallamos, en efecto, una impresionante mezcla de estilos y formas: gran escena de ópera italiana, como las «arias» de «Agata», «Rezia» o «Clarissa» (**Tres Pintos**); o los números de «Max» o «Adolar», con su correspondiente recitativo, «adagio»-«andante» y «allegro»; romanza francesa, como la de «Anita» (**Freischütz**), la «arietta» de «Laura» (**Tres Pintos**) o la de «Fatima» (la de **Oberon**), de resonancias árabes; el gran conjunto, el trío y el concertante, de carácter italianizante, y el «gran final». Al lado, por supuesto, los caracteres netamente alemanes, a los que ya se ha aludido en parte. Lo alemán es, en definitiva, lo que perfuma toda la obra weberiana y le otorga, en feliz simbiosis con los demás elementos, su indiscutible personalidad. Quizá podría excluirse de esta diversidad, como paradigma de producto más coherente y homogéneo, la «grand opera» que viene a ser **Euryanthe**, más unitaria dentro de su incoherencia temática. De todas formas, y esto ha sido resaltado, entre otros, por Leibowitz a propósito del **Freischütz**, si bien es perfectamente aplicable, de un modo general, a otras óperas weberianas (con los matices y salvedades oportunos), «los diversos caracteres de la ópera son fundidos con tan admirable potencia que sería absurdo hablar de falta de unidad estilística. Encrucijada, y antes verdadero y propio crisol de géneros y tendencias diversos, la ópera de Weber supera esta ambigüedad involuntaria con una ambigüedad intencional. Y con ello sienta las bases de la ópera romántica».

TRATAMIENTO DE LA VOZ. CARACTERIZACION

Ya hemos visto que Weber conocía muy bien la orquesta y que sabía obtener de sus componentes posibilidades expresivas muchas

veces no planteadas hasta el momento. Los nuevos coloridos extraídos a los timbres del clarinete, flauta, oboe, fagot, trompa o trompeta otorgan a su tejido orquestal calidades casi pictóricas, que le permiten expresar dramáticamente sentimientos y situaciones. El tratamiento dado a la voz se ajusta a estos planteamientos, y así, el instrumento humano es enfocado muchas veces como uno más del conjunto sinfónico, en desdoro, lógicamente, de sus posibilidades puramente vocales. Sin embargo, el músico de Eutin posee, a diferencia, por ejemplo, de un Beethoven, una mayor facilidad para el estudio y separación de la voz como algo verdaderamente distinto y definido por leyes propias e independientes, capaz de los más sutiles matices y variadas expresiones, íntimamente conectado con lo más profundamente lírico o lo más crudamente patético del sentimiento. El tratamiento que da a la voz humana es, por ello, interesante, a medio camino entre la «vocalidad» lograda por Mozart o Haydn (herederos en este sentido de Gluck) y la plena integración con el todo orquestal de Wagner (pasando por Beethoven). Para Edward J. Dent, en cualquier caso, «el fascinante fraseo melódico de Weber es, curiosamente, más instrumental que vocal», lo que le proporciona una dificultad supletoria desde el punto de vista estrictamente canoro, al faltar esa direccionalidad, ese encaje y justeza vocales y aparecer, por contra, y en consecuencia, inconvenientes de orden fonético. Puede que, dentro del campo concreto del canto, Mozart compusiera páginas de mayor envergadura. No obstante, su traducción resultaba más lógica al estar pensadas única y exclusivamente para la voz. Las dificultades estaban colocadas de manera más racional, siguiendo una línea progresiva y coherente, en la que la palabra quedaba perfectamente imbricada, y ello independientemente de la situación dramática concreta. La escritura de Weber es aquí más irregular, menos fluida, buscándose muchas veces una clara compenetración instrumental, en la que la línea de canto, lógicamente, pierde nitidez, adaptándose dócilmente a la del acompañamiento y conformando con él un interesante todo. Esto, naturalmente, a grandes rasgos, porque, y por ejemplo, ¿cómo no advertir fluidez, progresión y justeza vocales en el «adagio» «Leise, leise», del «aria» de «Agata», aunque después, en el «allegro», el



El tenor Brabhan, primer «Huon». Grabado de la época.

empleo de la voz se haga desde presupuestos distintos? Pero lo cierto es que esta forma general de plantear la utilización de la voz aleja a Weber de la línea de ópera italiana (aunque, en otros aspectos, le debe mucho), centrándose, como ya se ha consignado, en la derivada del «singspiel» alemán. A diferencia de Mozart, quien habiendo cultivado una parcela de esta forma musical dramática —y de qué manera!— es, sin embargo, más directamente heredero

de las técnicas operísticas napolitanas, a las que, por supuesto, otorga una dimensión sorprendente. Páginas vocales mozartianas tan difíciles como las de la «Reina de la Noche», «Constanza» o «Fiordiligi» tienen, pese a todo, una escritura que permite a la cantante dotada de una buena técnica y extensión seguir la línea melódica esencial, aparte las florituras, con relativa tranquilidad. Cosa que no puede decirse en igual medida de fragmentos weberianos, quizá menos exigentes en lo estrictamente vocal, como las grandes «arias» de «Rezia» o «Huon», o las de «Euryanthe» o «Eglantine».

Lo que, en cualquier caso, encontramos normalmente en Weber es una directa y a veces íntima unión del personaje con su verdad dramática, servida con medios vocales e instrumentales muy coherentes. Simbiosis momentánea de voz y orquesta, los dos protagonistas, aunque a nivel distinto, conectados mágicamente con la situación anímica o escénica de los personajes respecto a su entorno. Por este camino habían circulado, desde perspectivas diferentes, Gluck, con su desnudo y eficaz clasicismo; Mozart, con su infinita variedad, sutileza y ternura, y, en parte, Haydn, con su directa emotividad. Por él no pasaron —aunque lograsen efectos similares— ni Haendel, perteneciente a otras esferas más olímpicas, ni Beethoven, profundo y genial, pero, según se ha apuntado ya, no siempre hábil en este campo. De ahí las grandes dificultades que también se presentan para el cantante en **Fidelio**, emanadas, sobre todo, del planteamiento dramático de carácter instrumental antes que propia y lógicamente vocal.

Como Mozart, Weber se casó con una cantante, lo que explica que para voz de mujer escribiera la mayoría de sus canciones y sus más grandes e intensos personajes operísticos: «Agata», «Euryanthe», «Rezia», «Fatima» (**Abu Hassan**)... El color más idóneo para interpretar y traducir, exprimiéndolas suficientemente, la nitidez moral, la transparencia de sentimiento, la buena salud psíquica y física de estas criaturas femeninas es el de lírica en la totalidad de su espectro: de lírica pura a lírico-dramática pasando por «lírico-spinta». Dramáticas, dotadas, por supuesto, de flexibilidad y facilidad para la a veces comprometida «coloratura», han encajado asimismo. Voces líricas robustas, sólidas, «squillantes», de gran aliento, pero, al propio tiempo, hábiles para la introspección ensimismada, la ternura y la delicadeza, serán las que en mayor medida puedan poner de relieve los múltiples matices que, dentro de una concepción muy unitaria, encierran estos personajes, en los que, ante todo, brilla la femineidad y casi siempre la ensoñación. A estos rasgos comunes responden, con las lógicas variantes, estas mujeres. «Agata» (**Freischütz**) es un ser límpido, fiel y cálido. La voz que le dé vida ha de ser efusiva para exponer sus ruegos y esperanzas («Leise, leise»), y vibrante, dentro de un valiente, pero ordenado lirismo («Er ist's, er ist's»). «Anita» o «Annchen», en la misma obra, es el contrapunto alegre y confiado, la encargada de dar ánimos a su amiga y prima. Papel ideal para una lírico-ligera, aunque muy bien puede cantarlo una lírica, dado que sus dificultades vocales no son especiales. Necesita gracia, levedad y jugosidad en la expresión. Perfectamente factible también el que lo cante una ligera. Después de todo, se trata de un personaje que no se encuentra lejos de los mozartianos «Blondina» (**Rapto**) o «Despina» (**Così**), salvando las naturales distancias.

Euryanthe ofrece dos personajes femeninos impresionantes, definidos, hablando de forma muy esquemática, por la integridad moral y el patetismo, de un lado, y la envidia y la ambición, de otro. Dos caras de la moneda: «Euryanthe» y «Eglantine». Técnicamente, son dos partes de gran compromiso: escalas, saltos de octava, grandes contrastes dinámicos. La primera precisa, desde luego, una gran voz que sepa compaginar esas demandas («¡Zu ihm!») con los momentos de íntimo recogimiento, de patético lamento («So bin ich nun verlassen»). Resulta difícil encontrar una voz que, partiendo, además, de la escritura «instrumental», prewagneriana, de la «particella», pueda atender por igual al heroísmo que a la dulzura, que pueda recorrer de golpe todo el camino que va del grito a la desolación. «Eglantine» es personaje menos complicado, más lineal. Moral y dramáticamente, es un claro antecedente de «Ortruda», integrada en **Lohengrin**, de Wagner, ópera que recogió gran parte de la estructura formal y ambiental, así como muchos rasgos psicológicos de esta original producción weberiana. Esta «Eglantine»-«Ortruda» requiere una voz vibrante, agresiva, ágil, firme en la «coloratura» y fraseo agudos («Triumph Gerochen»). El principal personaje femenino de **Oberon**, «Rezia», suele interpretarlo, y es lógico, una voz de fuste, aunque, realmente, sólo necesita ponerse a prueba en «Ozean, du Ungeheuer!». Suficiente, desde luego, pues este fragmento, verdaderamente extraordinario como pintura de un paisaje externo e interno, exige una valentía y flexibilidad vocales fuera de lo común. Por su configuración y su escritura, esta magistral página está, a mi juicio, emparentada con la que canta «Leonora» en el segundo acto del **Fidelio**, de Beethoven: «Abscheulicher, wo eilst du hin?» «Fatima» es una «mezzo», color que, prácticamente, no utilizó Weber, a diferencia de italianos y franceses, y que tampoco emplearon, en general, otros operistas contemporáneos alemanes y austríacos. El contraste dramático y musical se buscaba contraponiendo dos tipos diferentes de soprano (recordemos también a Mozart). Voz cálida y lírica ha de ser la que otorgue vida a la otra «Fatima», la de **Abu Hassan**, con soltura para lo bufo y facilidad para, dando un giro completo, plasmar

Real Musical, S. A.

Al Servicio de la Música



CARLOS III - n.º 1, MADRID - 13

TELEFONOS. 2480924 - 2476365

el tremendo patetismo (aunque sea fingido) del «aria» «Hier liegt, welch' märttervolles Los», compuesta doce años después del estreno de la ópera. Página verdaderamente maestra por su concentración y por la utilización, en tonalidad menor, del colorido orquestal (el clarinete una vez más). Líricas o lírico-ligeras asimismo «Laura» y «Clarissa», insustanciales féminas de **Los tres Pintos**.

La voz de tenor, en Weber, suele corresponder a personajes de notable endeblez dramática, en los que resalta, en mayor medida que en los del sexo opuesto, la falta de una evolución caracterológica. Son criaturas escénicas pálidas y dubitativas. No obstante, a través de ellas, y dejando a un lado las obras puramente cómicas, se sirve una actitud vital y moral de gran nobleza, aun cuando pueda venir empañada por la intervención de fuerzas sobrenaturales malignas (**Freischütz**). Voz viril y cálida, de ancho y espontáneo lirismo, es la que piden estos personajes, antecesores directos de los héroes wagnerianos. Estamos ante lo que después va a denominarse, previa la correspondiente evolución, «heldentenor». La tesitura es amplia y en algún caso de extraordinaria extensión, como la de «Huon» (**Oberon**), que ha de reunir gran valentía y brillantez para la espectacular y marcial «aria» «Von Jugend auf...», por una parte, y delicadeza en los tonos medios para la plegaria «Vater! Hör' mich flehn zu dir!», por otro. «Adolar» (**Euryanthe**) y «Max» (**Freischütz**) mantienen grandes conexiones y se alejan ambos de aquél. Su tesitura, menos «brava» que la del valeroso caballero de Carlomagno, es similar, y sus rasgos dramáticos también, precisando por ello una voz y unas cualidades expresivas comunes: color netamente lírico, sugerente y apasionado; cuidado y flexibilidad en la matización, que ha de ser muy contrastada. Aunque se suele hacer, creo que es un error el encomendar estas partes a voces en exceso robustas. Una cosa es que puedan anunciar los grandes papeles heroicos y otra es que lo sean. Claro que tampoco debe caerse en el extremo puesto, ya que una voz demasiado ligera quita peso y consistencia expresiva a «Max» y «Adolar», y con mayor razón a «Huon». En obras cómicas como **Abu Hassan** o **Los tres Pintos** es preferible, sin embargo, contar con lírico-ligeros de fácil emisión y soltura en el fraseo, que ha de ser, por supuesto, intencionado; características que requiere asimismo el intérprete de «Oberon» y que vienen bien para muchos de los «lieder» compuestos por Weber. En alguna otra de sus composiciones vocales se precisa una voz rotundamente amplia, incluso de claros tintes dramáticos. Es el caso de la **Escena y aria de Inés de Castro**, para coros, orquesta y tenor.

Amplias y contundentes voces graves, extensas y sonoras arriba y abajo, son las apropiadas para destacar los perfiles, un tanto gruesos y voluntariamente histriónicos, de personajes como «Krips» (**Silvana**), «Omar» (**Abu Hassan**) o «Don Pizarro» (**Los tres Pintos**). Dentro de esta línea, pero con características especiales, cada uno en su estilo, se mueven «Gaspar» (**Freischütz**) y «Lysiart» (**Euryanthe**). Aquí exige una flexibilidad y agilidad desusadas y raras de hallar en un bajo propiamente dicho. Cualidades tan importantes para «ver» la figura del malévolo cazador como puedan serlo la solidez y rotundidad en los tonos graves, el mordiente general del timbre. Un bajo-cantante que reúna estas condiciones quizá llegue a cuajar una buena interpretación de este «demoníaco» individuo, dando relieve a los tintes cavernosos exigidos en «La Cañada del Lobo» y sirviendo incisivamente los ritmos fornidos de las canciones populares. Papel más complejo y rico, aun dentro de la misma vitola de «malo», es el segundo, que requiere también un bajo o bajo-cantante amplio y robusto, de gran inteligencia expresiva, para, sin apartarse de la línea un tanto monocorde del personaje, ir dando muestra de los inapreciables cambios psicológicos que animan toda su actuación, sus temores, envidias y ambiciones. Su gran «aria» del segundo acto, «So weih' ich mich', y el recitativo que la precede, «Wo berg' ich mich», son páginas maestras que obligan mucho al cantante, que ha de poseer resistencia y especial concentración. Por todo ello puede decirse que es muy directo el parentesco de este oscuro y siniestro personaje con el «Pizarro» beethoveniano y el «Telramund» wagneriano, de similares características morales y de exigencias expresivas y técnicas parejas.

El barítono puro no está muy solicitado por Weber. En esta cuerda podemos referirnos casi exclusivamente a personajes prácticamente marginales, como el «Sherasmin» de **Oberon**, lírico con rasgos bufos, o el algo más importante «Ottokar» de **Freischütz**, vibrante y noble.

Puesto que, a excepción de **Euryanthe**, todas las obras dramáticas de Weber tienen parte hablada, se comprende la importancia que posee el que los intérpretes vocales de las mismas sean no sólo buenos cantantes, sino también buenos actores, con un alemán fluido y consistente. Especial atención merece «Samiel», que sólo habla y que precisa una voz peculiar, fría y viscosa, y unos acentos de particular naturaleza, sin inflexiones, cortantes, neutros.

ALGUNAS DE LAS VOCES WEBERIANAS DEL SIGLO

Sopranos

Naturalmente, el personaje más interpretado de Weber, el más explotado por los cantantes, es el de «Agata», tanto porque **Der Freischütz** es la obra más famosa y representada de su autor, cuan-



Kirsten Flagstad.



Elisabeth Grümmer.

to porque es el que, realmente, brinda más campo de acción a la voz desde unas perspectivas «vocales» a unos niveles de dificultad inferiores a los de otras grandes óperas del músico. Por supuesto, las famosas sopranos alemanas de todos los tiempos lo han hecho suyo siempre que han encontrado posibilidad de encajar en él sus características vocales. Dentro del siglo, muy al principio, aparece la irreplicable figura de Lilli Lehmann, cuya asombrosa voz podía plegarse a cualquier estilo y época. ¿Cuántas, después de ella, han llegado a cantar, como muestra de repertorios y papeles opuestos, además de los personajes de Weber, «Brünhilde» y la «Reina de la Noche» a un mismo nivel de excelencia? Sus compatriotas Tania Lemnitz y Lotte Lehmann fueron magníficas «Agatas», en especial la segunda, con su voz de amplio, sólido y vibrante lirismo, que la facultaba asimismo para destacar como «Rezia», aun faltándole algo de robustez para ello. Robustez que poseía en grado sumo Kirsten Flagstad, que, lógicamente, se adaptaba peor a la íntima efusión de la protagonista del **Freischütz** o a las más complicadas vocalizaciones de «Euryanthe», pero cuyo milagroso instrumento hacía maravillas en el personaje aludido, aunando delicadeza y brío en base a un colorido dramático perfectamente utilizado. Escúchese si no su exposición de «Ozean, du Ungeheuer».

La «Agata» ideal de los años 45 a 65 ha sido, sin duda, Elisabeth Grümmer. Voz lírica, de pureza inigualable, timbrada y cálida. Su forma de frasear, tierna, delicada y efusiva, pero consistente; su vibración interior, sólo comparable a la de una Lotte Lehmann; su temperamento, intenso, pero nunca desbordado; su irreprochable técnica, la hicieron imprescindible para el «rôle», tan vecino en muchos aspectos al mundo de Mozart, de la que era una consumada intérprete. A un nivel muy alto se coloca también Elisabeth Schwarzkopf, quien en sus líricos comienzos fue una destacada servidora del papel, pese a la menor belleza de su voz y a lo poco ortodoxo de su emisión. La estela de estas dos grandes cantantes ha sido continuada por Anneliese Rothenberger, de colorido más ligero y menor personalidad. En la actualidad, y desde hace mucho, hay que contar con la impresionante «Rezia» de Birgit Nilsson, quien a despecho de su contundencia, sabe ser delicada, incluso para acercarse con cierta fortuna a la hija del guardabosques. Más centrada en este personaje nuestra compatriota Pilar Lorengar, que, con más trémolo, recuerda algo a la Grümmer. Junto a ella, Gundula Janowitz, de buena línea y mejor materia prima, pero relativamente efusiva. Magníficas posibilidades en este papel para Kiri te Kanawa y Margaret Price, muy buenas mozartianas. A esta última sería particularmente interesante escucharla en «Rezia» y «Euryanthe»; su voz «lírico-spinta», de aterciopelado timbre, podría dar excelente juego en esta última parte y sortear sus notorias dificultades. Lo hace con muy buen estilo, y su grabación es la mejor prueba, Jänsy Norman. Como estupenda «Fatima» (**Abu Hassan**) debe aludirse a Edda Moser.

Tenores

Habitualmente han interpretado los papeles «fuertes» de Weber tenores de gran robustez, aunque no siempre han encajado en ellos. Notables intérpretes de «Max» han sido en este siglo los legendarios Leo Slezak, voz amplia y varonil, pero al tiempo delicada y dulce, y Helge Roswaenge, cuya musculada voz de «lírico-spinto» era capaz, no obstante, de poner de relieve todos los matices y sutilezas que albergan estos pentagramas, y cuya extensión y «squillo» plasmaban un sensacional «Huon». Estas son, a mi juicio, las voces más idóneas para definir la ambivalencia y ambigüedad de estas criaturas escénico-musicales, situadas entre el lirismo elegante y algo blando de la ópera francesa y el heroísmo y vibración de las tradicionales figuras germánicas, impulsados por los nuevos aires de patriotismo y lucha que definen ya el romanticismo. La nobleza de estos seres ha de ser resaltada por voces cálidas, valientes y flexibles, no por voces heroicas al estilo wagneriano, de «heldentenor», que resultan en exceso poderosas y que otorgan a aquéllos un dramatismo muy macizo, que no les es propio y que no puede seguir la depurada línea de canto exigida. He ahí la gran



Helge Rosvaenge.



Alexander Kipnis.

ventaja de instrumentos como los de Slezak o Roswaenge (repárese en que fueron magníficos mozartianos) sobre otros más «rococós» y monolíticos, como los de Marx Lorenz, Hans Hopf o Rudolph Schock, en ocasiones destacados wagnerianos y dotados de grandes medios, pero escasamente inspirados para dar la última medida de la cálida expresividad que el propio Weber precisaba en sus personajes masculinos. Recordemos a este respecto que el compositor eligió para estrenar **Der Freischütz**, en el papel de «Max», a Carl Stürmer, un tenor nada heroico (aunque en aquella época todavía no se había dado el salto técnico que conduciría algo más tarde a la emisión «de pecho»). Escribe, a propósito del estreno de la ópera, Max María von Weber, hijo del músico: «La contribución lírica de Stürmer, con las candorosas y suaves tonalidades de su noble voz de tenor, tuvo un embeleso seductor». En este personaje, y dentro de la comentada línea que nace justamente de su creación, en la que se sitúan los citados Slezak y Roswaenge, y algún otro como Peter Anders, encontramos más modernamente a Nicolai Gedda, para mí, pese a su relativa falta de mordiente, perfectamente encajado y dotado de la inteligencia y flexibilidad requeridas. Su lirismo, nada lánguido, es de la mejor ley. Responde asimismo bien a las exigencias que plantea «Adolar», parte que casi nadie ha cantado en este siglo, aunque en la grabación que para EMI realizó recientemente no se muestre muy convincente. Espectacular, caluroso, muy «romántico» resulta Plácido Domingo en el vibrante «Huon», papel que no sé si habrá cantado alguna vez en escena, y que grabó en su mejor momento hace ya varios años. Su voz de entonces, de un lirismo amplio, valiente y penetrante, es de las más adecuadas para tan comprometido papel. No así uno de los más modernos «Max»: Peter Schreier, excesivamente ligero, sin anchura ni intensidad. Sí podría interpretar con mayor fortuna un «Abu Hassan», en el que también brilla Gedda, o un «Gaston Viratos» (**Los tres Pintos**), en donde destaca otro lírico-ligero, Werner Hollweg.

Barítonos y bajos

En las óperas weberianas hay un amplio lucimiento para las voces graves. Estas han de ser robustas, pero han de estar dotadas al mismo tiempo de rara agilidad y una especial incisividad. Aquí, evidentemente, tienen ancho campo, siempre que adecuen su estilo a la mayor ligereza y lirismo y atiendan a la fluidez de la línea de canto que se les exige, las voces habituales en Wagner. Los barítonos dramáticos extensos o los llamados bajos-cantantes encajan bien en los fundamentales papeles de «Kaspar» y «Lysiart», sin que puedan descartarse en ellos los bajos puros con medios. Estos han de servir el breve, pero sustancioso papel del «Eremita» del **Freischütz**, de exigencias similares (en lo vocal exclusivamente) a las de «Sarastro», de **La flauta mágica**. Aquí hay que citar nombres como los de Manowarda, Emanuel List, Kipnis y, posteriormente, Frick, Weber, Crass, Talvela y Moll, alguno de los que se han aproximado también a los personajes mencionados en primer lugar. Así, Kipnis, extraordinario «Lysiart» por poder, amplitud e intención, y Frick, magistral «Kaspar» de maquiavélico corte, rotundo, cavernoso y vivaz. En este personaje brilló igualmente el inteligente y teatral Michael Bohnen, como en el del siniestro «Lysiart» lo hiciera Friedrich Schorr. Después de la segunda guerra encontramos weberianos en Edelmann, Boehme y Berry, quienes junto a Christian Kohn componen excelentes visiones de los «malos» de las óperas finales del autor.

LAS OPERAS

Título	Lugar y año de estreno
Das Waldmädchen	Freiberg, Sajonia, 24-11-1800.
Peter Schmoll und seine Nachbarn	Augsburgo, ?-3-1803.

Título

Lugar y año de estreno

Rübezahl	(Dejada incompleta en 1805.)
Silvana	Frankfurt del Main, 16-9-1810.
Abu Hassan	Munich, 4-6-1811.
Preciosa	Berlín, 14-3-1821.
Der Freischütz	Berlín, 18-6-1821.
Los tres Pintos	Leipzig, 20-1-1888 (completada por Mahler).
Euryanthe	Viena, 25-10-1823.
Oberon	Londres, 12-4-1826.

BREVE DISCOGRAFIA OPERISTICA SELECCIONADA

Der Freischütz:

Keilberth/Prey, Wiemann, Grümmer, Kohn, Schock, Frick/Coro Opera Berlín, Filarmónica Berlín. Seraphim, IB-6010. Jochum/Seefried, Streich, Holm, Boehme, Waechter/Coro y Orquesta de la Radio de Baviera. DG, SLPM 138639-40.

* Heger/Nilsson, Köth, Gedda, Berry, Grass/Coro y Orquesta de la Opera de Baviera. EMI, 1 C 065 28 351.

* Kleiber/Janowitz, Mathis, Schreier, Adam, Weikl, Crass/Coro de Radio Leipzig, Orquesta del Estado de Dresde. DG, 2720071.

Euryanthe:

* Janowsky/Norman, Hunter, Gedda, Krause/Coro de Radio Leipzig, Orquesta del Estado de Dresde. EMI, 1 J 165-02 591/94 Q.

Oberon:

Kubelik/Nilsson, Hamari, Domingo, Prey, Grobe/Coro y Orquesta de la Radio de Baviera. DG, 2720 035.

Abu Hassan:

Sawallisch/Moser, Gedda, Moll/Coro y Orquesta de la Opera de Baviera. EMI, 1 C 065-30 148 Q.

Die drei Pintos:

* Bertini/Popp, Hollweg, Prey, Moll/Conjunto vocal Neerlandés, Filarmónica de Munich. RCA, 26. 35125 FX PRL 3-9063.

OBERTURAS

Kubelik/Orquesta de la Radio de Baviera. DG, 2535 136.

* Karajan/Filarmónica de Berlín. DG, 2530 315.

* Ansermet/Suisse Romande. SXL, 2112. DECCA.

Guschlbauer/Sinfónica de Bamberg. RCA, 70568.

* Editado en España

BREVE BIBLIOGRAFIA

OBRAS DE WEBER

Hinterlassene Schriften (cartas y obras literarias de diverso carácter), editada en tres volúmenes por Hell; Dresde, 1828 y 1850.

Sämtliche Schriften, G. Kaiser; Berlín, 1908.

Ausgewählte Schriften, W. Altmann; Ratisbona, 1937.

OBRAS SOBRE WEBER

H. Lobe: **Gespräche mit Weber**; Leipzig, 1853.

H. Barbedette: **Weber: essai de critique musicale**; París, 1863.

Max María von Weber: **Weber: ein Lebensbild**; ed. R. Pechel; Leipzig, 1864; Berlín, 1912 (tres volúmenes).

A. Rau: **Weber, Culturgeschichtlich-biographischer Roman**; Leipzig, 1865 (tres volúmenes).

F. W. Jähns: **Weber: ie seinen werken, Chronologisch-tematisches Verzeichnis**; Berlín, 1871.

F. W. Jähns: **Weber: eine Lebensskizze**; Leipzig, 1873.

J. Benedict: **Weber**; Londres, 1811 y 1913.

G. Servières: **Weber: biographie critique**; París, 1905.

G. Kaiser: **Beiträge zu einer Charakteristik Webers**; Berlín, 1910.

H. v. Waltershausen: **Der Freischütz**; Munich, 1920.

J. Kapp: **Weber: einne Biographie**; Stuttgart, 1922; Berlín, 1944.

E. J. Dent: **A Weber Centenary**, M. & L., II; Londres, 1921.

H. Pfitzner: **Was ist uns Weber?**; Augsburgo, 1926.

A. Coeuroy: **Weber**; París, 1925.

A. Einstein: **Weber**, M. & L., XVIII; Londres, 1937.

H. J. Moser: **Weber: Leben und Werk**; Leipzig, 1941.

H. Schnoor: **Weber: ein Lebensbild aus Dresdner Sicht**; Dresden, 1947.

H. Schnoor: **Gestalt und Schöpfung**; Dresden, 1953.

F. Grüniger: **Weber: Leben und Werk**; Freiburg, 1954.

J. Warrack: **Weber**; Londres, 1968.

OTRAS OBRAS DE INTERES

G. Bertrand: **Les Nationalités musicales étudiées dans le drame lyrique**; París, 1872.

H. v. Wolzogen: **Musik und Theater**; Ratisbona, 1930.

L. Schiedermaier: **Die deutsche Oper: Grundzüge ihres Werdens und Wesens**; Bonn y Berlín, 1940.

R. Leibowitz: **Histoire de l'Opéra**; París, 1957.

* En España, que yo sepa, no se ha editado ningún libro de los consignados más arriba. Únicamente circuló, hace ya muchos años, una edición argentina (TOR, Buenos Aires), en traducción mediocre, del interesante estudio de Andrés Coeuroy. Sería bueno que alguien se propusiera distribuir aquí, una vez traducida, la excelente biografía de John Warrack, última obra que sobre el músico se ha realizado.

SPA MUSIC, S. A.

Edificio Indubuilding

Nave 4 - 14

Vía de los Poblados, s/n.

MADRID - 33 (Hortaleza)



Modelo 100 Harmony

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



Modelo 114 Rococo

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



Modelo 112 International

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



Modelo 114 Chippendale

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

Modelo 114 Classic

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



Modelo 114 Demichippendale

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



Modelo 125 Opera

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

SPA MUSIC, S. A. UNA ORGANIZA

LOS PETROF

Modelo IV Chippendale

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



Modelo III Melody

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

Modelo IV Intermezzo

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



Modelo V Gavotta

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



Piano de Concert Modelo I

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

Piano de Concert Modelo II

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

Modelo IV Rococo

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



Modelo 100 Baroque

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



LOS PETROF

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

No importa el tamaño de su PETROF. Ni el precio. Todos los PETROF están hechos para aguantar muchas corcheas durante muchos años.

Y... una gran economía sopesando calidad y precio.

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

CION AL SERVICIO DE LA MUSICA

«Concierto para piano número 2», de Brahms



De Brahms hemos escogido una de sus obras capitales y de las más representativas de este autor, seguramente después de Beethoven el más grande de los románticos (en un sentido amplio de este término). ¿Cómo resumir las características de este *Segundo Concierto para piano y orquesta, en Si bemol mayor, op. 83*, su trascendencia capital? En primer lugar, sorprende la singularidad de constar, al igual que una sinfonía, de cuatro movimientos, en lugar de los tres de siempre. Esto, en cierto modo, acerca este concierto, en efecto, a la sinfonía: no es la primera vez que se le denomina, como también al *Primero* de Brahms, “sinfonía con piano”, y ello a causa fundamentalmente de la enorme importancia de la parte orquestal, en todos los aspectos: los dos *Conciertos de piano* de Brahms, distantes entre sí más de veinte años, son lo más alejado que puede imaginarse del “concierto para piano solista con ‘acompañamiento’ de orquesta” (como los de Chopin). Sobre el *Primero* de Brahms, obra juvenil de enorme fuerza interior, pero aún no enteramente “pulido”, puede inclusive decirse que la parte orquestal es más decisiva que la del piano, mientras que en el *Segundo*, sin que haya preponderancia del solista, tampoco la hay de la orquesta: en esta obra encontramos el equilibrio perfecto entre ambos elementos —de diálogo, colaboración u oposición—, que anteriormente sólo se había logrado en los mejores conciertos pianísticos de Mozart y en los tres últimos de Beethoven. Estas obras, evidentemente, requieren, exigen, para ser de verdad interpretadas, exactamente tanto de un gran director como de un gran pianista, a diferencia de otras célebres composiciones tituladas “concierto”.

Hecha excepción del gigantesco *Concierto para piano y orquesta, con coros*, de Busoni, el *Concierto en Si bemol* de Brahms es la más extensa de las obras de este género de las compuestas hasta la fecha. Escrito en 1881, en la época de apogeo creador de Brahms —entre el *Concierto de violín* y la *Tercera Sinfonía*—, el *Segundo Concierto* es un verdadero milagro de equilibrio entre la “ciencia” y la inspiración: todos los comentarios se hallan de acuerdo en considerarlo una obra cumbre, uno de los primerísimos, si no el primero, entre los mejores conciertos para piano que existen.

De su primer movimiento, escribe el pianista Alfred Brendel; “Aunque todos los episodios podrían ser analizados en términos de exposición, desarrollo y recapitulación, su elaboración se rige más por un principio de continuo desarrollo; tal era la habilidad que Brahms tenía para agotar todas las posibilidades de cada tema, extrayendo de él nuevos y nuevos motivos y conectándolos entre sí, de manera que las ‘suturas’ fueran inapreciables”. Como muestra de su trabajadísima elaboración, baste señalar que, a modo de célula temática, las seis primeras notas del tema que presenta la trompa aparecerán, variadas con distintos procedimientos, en los tres restantes tiempos. La inclusión de un *scherzo* como segundo movimiento hace semejante el esquema de este concierto al de una sinfonía: se trata de un *Allegro appassionato*, uno de los episodios más adustos y dramáticos de Brahms, al que Höweler califica certeramente como “danza macabra”, aunque tiene mucho más de lo segundo que de lo primero. El tercero es, por contraste, uno de los movimientos más apacibles de su autor; con un importante y bellísimo solo de violoncelo, se halla —como escribe Brendel— “transido de la serena y melancólica tibieza del sol otoñal”. En él cita Brahms temas de dos de sus “lieder”. El final, que estructuralmente se halla entre la forma sonata y el rondó, es de un carácter singularmente “vienés”, amable —con atisbos de melan-

colía— y con elementos rapsódicos “zúngaros”, tan queridos a Brahms.

Es difícil precisar cuántas grabaciones están disponibles en este momento en nuestro país, porque alguna parece haber sido retirada de catálogo recientemente: entre cinco y siete, parece ser. Por orden cronológico, la más antigua es la recién publicada en serie económica de RCA con Sviatoslav Richter y Erich Leinsdorf (1960): unagran versión, por el portentoso dominio pianístico del solista ruso, uno de los pocos que, ciertamente, supera con holgura las tremendas dificultades de la partitura. Quizá su interpretación sea en exceso “implacable” y se pueda echar de menos cierta introspección, sobre todo en el primer movimiento. La dirección de Leinsdorf, que sustituía a Reiner, es bastante mejor de lo que podía esperarse: apasionada, aunque a veces algo alejada del auténtico idioma brahmsiano; la Sinfónica de Chicago demuestra su soberbia calidad en una toma de sonido notable para su época y su precio. Richter volvió a registrarlo el año 70, para EMI (con la Orquesta de París dirigida por Lorin Maazel), interpretación más madura, pero ya descatalogada en nuestro país.

Vladimir Ashkenazy añade a la perfección suma de Richter un acercamiento más en profundidad a Brahms, logrando una versión modélica gracias a la certera colaboración de la potente y brumosa Sinfónica de Londres al frente de un Zubin Mehta entregado. No es pequeña ventaja que el *scherzo* que interpretan ambos sea uno de los dos únicos (el otro es el de Barenhoim/Barbirolli) acertados, al transmitirle toda su pasión, a ratos casi fiera, con algún momento ciertamente onírico. Entre paréntesis: este movimiento —al igual que el último de la *Cuarta Sinfonía*— suele interpretarse erróneamente, desde la perspectiva del respeto a lo estrictamente escrito en la partitura, al conferirle un aire de grandeza o bien de relativa liviandad fuera de lugar. La grabación (Decca, de 1967), muy correcta, parece que acaba de ser anulada. El otro registro presentado por Decca, del mismo año, es la decepcionante interpretación de Wilhelm Backhaus y Karl Böhm con la Filarmonica de Viena, no poco distante del espíritu, y hasta de la letra (cuando el anciano Backhaus se siente incómodo con las dificultades de su parte, o cuando a Böhm le falta ocasionalmente claridad). Lo mejor del disco, el logro global del último movimiento —deliciosamente “vienés”—, más la prestación de la maravillosa Filarmonica de Viena, y sobre todo de su violoncelo solista, Emanuel Brabec.

Claudio Arrau, en 1970, ocho años después de haberlo hecho para EMI con Giulini, volvió a grabar este *Concierto* con Bernard Haitink y la Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam, con menor suerte. Arrau, uno de los últimos pianistas auténticamente románticos vivos, de interpretación personalísima, extremadamente cantada y rica en matices dinámicos y agógicos —su constante utilización del “rubato” es muy singular e intensificada—, se entendió a la perfección con el también romántico Giulini; pero, en cambio, Haitink, director muy “objetivo”, no ha sabido plegarse a la personalidad de Arrau, y el entendimiento no se produce como fuese deseable. Al margen del enfoque diverso de uno y otro, la actuación de Arrau me parece de mayor interés que la de Haitink.

Arturo Rubinstein, que también lo había grabado en los años 50 con Josef Krips, ha vuelto a llevar al disco esta obra en 1972 con Eugene Ormandy. Rubinstein, octogenario al igual que Backhaus, ya no está en condiciones de tocar una obra tan abrumadoramente difícil como ésta, y su interpretación tampoco añade, precisamente, gloria a su gloriosa carrera. La dirección de Ormandy, con su imponente Orquesta de Filadelfia, es muy correcta, pero tampoco aporta nada especial. El sonido del disco (RCA), al menos en España, es algo gris.

(*) En el número 472 de RITMO, junio de 1977, se omitió la firma de Angel Carrascosa Almazán a los comentarios sobre *La Creación*. Imaginamos que los lectores habrán subsanado una omisión que ahora queda expresamente recogida.

Tampoco es la primera vez que Emil Gilels graba este *Concierto*. Lo había hecho para RCA, en 1958, con Fritz Reiner y la Sinfónica de Chicago (el disco estuvo editado en España), en una versión en exceso inquieta, la de "tempi" más rápidos que conozco en cada uno de los cuatro movimientos, pero no por ello exenta de valores. Para su registro con Deutsche Grammophon, quince años posterior, Gilels ha madurado en extremo la obra: los contrastes son mucho más intensos, la introspección mucho más honda. Por lo demás, la capacidad "pianística" de Gilels parece ilimitada. Únicamente podría pedírsele para que hubiese sido el "summun" —al menos, desde mi punto de vista— una mayor pasión. Eugen Jochum, con la oscura y magnífica Filarmónica de Berlín, tiene un concepto algo más germano y romántico de la partitura, pero se aviene sin problemas con el pianista ruso: el resultado está equilibrado en un auténtico diálogo de igual a igual, aunque los respectivos criterios no coincidan rigurosamente.

Alfred Brendel es uno de los primeros artistas actuales del piano, y en su labor en el disco Philips (1974, quizá el mejor grabado de los comentados) lo confirma una vez más; pero, a diferencia de Schubert, Mozart y Haydn, e incluso Beethoven, no es Brahms el autor donde mejor proyecta su personalidad, y además el despliegue técnico abrumador precisado resulta tal vez algo incómodo para sus medios, y a causa de ello, probablemente, su sonido aparece aquí —hecho que hasta ahora no le podía imputar a Brendel— más percutivo y menos redondo de lo debido. La labor de Haitink ha mejorado sensiblemente con respecto a la que efectuó con Arrau: no en vano entre ambas grabaciones ha llevado a cabo las de las cuatro *Sinfonías* de Brahms.

Ocho de al menos treinta y cuatro grabaciones de que tengo noticia, no es gran cosa. De las ausentes, merecen ser destacadas, entre las antiguas, la intensa interpretación de Elly Ney (con Max Fiedler y la Filarmónica de Berlín, DG, 1939), el interesantísimo documento de Vladimir Horowitz y Arturo Toscanini (RCA, 1940) y la portentosa recreación, de un concierto en vivo el año 1942, a cargo de Edwin Fischer y Wilhelm Furtwängler con la Filarmónica de Berlín (Unicorn). Del año 57 es —aunque parece anterior, por ser muy deficiente el sonido— la desigual versión de Clifford Curzon y Hans Knappertsbusch con la Filarmónica de Viena (Decca), más interesante, en todo caso, por la dirección que por el solista. Rudolf Serkin es uno de los pianistas que mejor ha tocado la obra, aunque pueda achacársele cierta dureza en la pulsación; llevó a cabo dos grabaciones para CBS: una, en los años 50, con Ormandy y Filadelfia, y otra —superior— contando con el inestimable George Szell y la Orquesta de Cleveland (1967), grabación

ésta una de las más competitivas, que ya ha sido retirada del mercado español. Otras tres versiones ya no disponibles aquí son las de Katchen-Sinfónica de Londres-Ferencsik (Decca, 60), en que el gran pianista brahmsiano no halla en el "podium" a un colaborador de su altura; la de Anda-Filarmónica de Berlín-Karajan, algo impersonal y falta de espontaneidad, y la muy brillante y expresiva de André Watts-Filarmónica de Nueva York-Bernstein (CBS, hacia el final de los años 60).

De las grandes interpretaciones recientes que no se han publicado en España hay que recordar, además de la presumiblemente valiosa de B. L. Gelber con Rudolf Kempe (EMI, 74), solamente la de Daniel Barenboim y Sir John Barbirolli al frente de la New Philharmonia (EMI, 68), ausencia incomprensible debido a que es un logro excepcional, con perfecto entendimiento entre solista y director, alcanzando ambos la perfección en sus cometidos, con muy honda musicalidad y una entrega total a la obra: ninguna otra interpretación capta al oyente con la fuerza que ésta. Es una de las ocasiones más felices de ambos artistas y, en mi opinión, la primera opción discográfica para el *Segundo Concierto* de Brahms. Esperamos la muy prometedora grabación de Pollini y Abbado con la Filarmónica de Viena (DG, 77).

Conclusión: A falta de la grabación en España de Barenboim/Barbirolli, las más recomendables son ahora las de Gilels/Jochum por su perfección, Ashkenazy/Mehta por su calor, y en serie económica la muy notable versión de Richter/Leinsdorf.

REFERENCIAS:

- Sviatoslav Richter, Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Erich Leinsdorf. RCA, GL-11267.
 Vladimir Ashkenazy, Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Zubin Mehta. Decca, SXL 6309.
 Wilhelm Backhaus, Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Karl Böhm. Decca, SXL 6322.
 Claudio Arrau, Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam. Director, Bernard Haitink. Philips, 67 47 270/08 (con las cuatro *Sinfonías* y los tres restantes *Conciertos* de Brahms).
 Arturo Rubinstein, Orquesta de Filadelfia. Director, Eugene Ormandy. RCA, LSC 3253.
 Emil Gilels, Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Eugen Jochum. Deutsche Grammophon, 2530 259.
 Alfred Brendel, Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam. Director, Bernard Haitink. Philips, 6500 767.

ANGEL CARRASCOSA ALMAZAN

Relación de discos aparecidos entre el 20 de junio y el 15 de julio de 1977

(Relación confeccionada por Angel Carrascosa Almazán)

I. ORQUESTAL

- BIZET: *Sinfonía. La hermosa doncella de Perth. Patria*. Orquesta de París. Director, D. Barenboim. EMI, 065-02770 Q, «cuadrafónico». 460 ptas.
 BRAHMS: *Sinfonía número 4*. Orquesta Filarmónica. Director, O. Klemperer. EMI, 063-00487. 440 ptas.
 CASTELNUOVO-TEDESCO, VIVALDI: *Conciertos para guitarra*. M. Cubedo, Orquesta Sinfónica de Barcelona. Director, J. Barcons. Belter, LC (B) 011.
 ELGAR: *Miniaturas; Chanson de matin; Chanson de nuit; Elegía para cuerda; Serenata para cuerda; Salut d'amore; Romanza para fagot; Rosemary; Carissima; Sospiri*. Orquesta Inglesa de Cámara. Director, D. Barenboim. CBS, 76423. 425 ptas.
 HAENDEL: *Música Acuática* (completa). Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director, P. Boulez. CBS, 76440. 425 ptas.
 MOZART: *Nocturno para cuatro orquestas. Serenata Nocturna K 239. Obertura de «Lucio Sila». Interludios de «Tamos»*. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, P. Maag. Decca, SDD 171. 275 ptas.
 ROSSINI: *Oberturas de «El barbero de Sevilla», «La Cenicienta», «La urraca ladrona», «La italiana en Argel», «El señor Bruschino» y «El asedio de Corinto»*. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, C. Abbado. DG, 2530 559. 450 ptas.
 ROSSINI: *Once Oberturas célebres*. Orquesta de la Academia Santa Cecilia, de Roma. Director, F. Previtali. Hispavox, 500-813/14, dos LPs. 900 ptas.
 R. STRAUSS: *El busgués gentilhombre. Concierto para trompa número 1*. M. Jones, Orquesta de Filadelfia. Director, E. Ormandy. CBS, 73433. 425 ptas.

- SAINT-SAENS: *Concierto para piano número 4. Concierto para violín número 3*. G. Johansen, R. Ricci, Orquesta de la Radio de Luxemburgo. Director, P. Cao. Hispavox, HIS 70-0001. 450 ptas.
 TCHAIKOVSKY: *Las Estaciones, op 37b*. Orquesta Sinfónica de la Academia de la URSS. Director, Y. Svetlanov. Hispavox, HMES 610-127. 450 ptas.
 TCHAIKOVSKY: *Manfredo*. Orquesta Sinfónica Nacional de la URSS. Director, Y. Svetlanov. Hispavox, HMES 610-128. 450 ptas.

II. CAMARA

- SHOSTAKOVICH: *Cuartetos de cuerda números 1 y 3*. Cuarteto Gabrieli. Decca, SDD 453. 275 ptas.

III. INSTRUMENTAL

- BEETHOVEN: *Sonatas para piano número 7, op. 10; número 3, y 23, op. 57 («Apassionata»)*. V. Ashkenazy. Decca, SXL 6603. 430 ptas.
 CASANOVES: *Sonatas para clave. VIOLA: Concierto para fagot*. M. A. Ribera, J. Carbonell, Orquesta de Cámara. Director, A. Ros Marbá. Edigsa, A 10/91.
 MOZART: *Sonata para piano número 11, K 331 («Marcha turca»). Rondó K 485. Fantasía K 475*. BACH-BUSONI: *Chacona*. A. de Larrocha. Decca, SXL 6669. 430 ptas.

IV. VOCAL Y CORAL

- HAYDN: *Pequeña Misa con órgano («Sancti Joannis de Deo»)*. MOZART: *Misa en honor de la Santísima Trinidad*. E. Ameling, P. Planavsky, Coro de la Opera Estatal de Viena, Orquesta Filarmónica de Viena. Director, K. Münchinger. Decca, SXL 6747. 430 ptas.

- SCHUBERT: *Canciones para voces mixtas*. H. Watts, R. Tear, Elizabethan Singers. Director, L. Halsey. Decca, SDD 377. 275 ptas.

VI. RECITALES

- GONZALEZ, José Luis: *El arte de la guitarra española. Piezas de ALBENIZ, FALLA, GRANADOS, MORENO TORROBA, E. y R. SAINZ DE LA MAZA, SEGOVIA y TURINA*. CBS, 73656. 425 ptas.
 STADE, Frederica von: *Arias francesas de óperas de BERLIOZ, GOUNOD, MASSENET, MEYERBEER y OFFENBACH*. Con la Orquesta Filarmónica de Londres. Director, J. Pritchard. CBS, 76522. 425 ptas.
 TANGO, nobleza del. *Tangos de ALBENIZ, CASTRO, GIACOBRE, GINASTERA, MILHAUD, NEUMAN, PIAZZOLA, SATIE y STRAVINSKY*. A. Neuman, piano. Hispavox, HARS 740-10. 450 ptas.
 TAUBER, Richard (tenor): *Arias de óperas de D'ALBERT, LEONCAVALLO, PUCCINI, SMETANA, R. STRAUSS, THOMAS, VERDI y WAGNER*. Zafiro, ZOR-274. 265 ptas.
 VALSES rusos viejos, de BAKALEINIKOV, BEKKER, DREIZEN, GAPON, IVANOVICH, JOYCE, KÜSS, LAPIDUS, ROSAS y SHATROV. Orquesta de instrumentos populares de la Radio Televisión de Moscú. Director, V. Fedoseyev. Hispavox, HIS 20-001. 450 ptas.
 VELADA MUSICAL. *Piezas para violoncelo de BACH, DEBUSSY, FAURE, HEKKING, KARTINSKY, MENDELSSOHN, NIN, POPPER, RACHMANINOV, RIMSKY, SCHUBERT, TORTELIER y WEBER*. P. y M. Tortelier, M. de la Pau. EMI, 065-06216 Q, «cuadrafónico». 460 ptas.
 YEPES, Narciso: *Música contemporánea para guitarra*. Obras de BALADA, BROUWER, KUCERA, MADERNA, POULENC y RUIZ-PIPO. DG, 2530 802. 450 ptas.

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

Bang & Olufsen



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



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

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

Solicite una demostración a su proveedor habitual de Alta Fidelidad.



Bang & Olufsen

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

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

CRITICA DISCOGRAFICA

GLUCK: CLASICISMO TRASCENDENTE Y REFORMA

Es curioso el caso de Christoph Willibald von Gluck: afamado en su tiempo, reconocido como autoridad indiscutible en el mundo literario y musical, cae más tarde en el olvido, del que le rescatan personalidades como Berlioz, sin que sus obras vuelvan en ningún caso a representarse más que en contadas oportunidades. Hoy se habla de él, se graban algunas (muy pocas) de sus obras, se montan también en mayor medida, aunque siempre de tarde en tarde, y se considera, en general, a su figura como una de las más trascendentales de la historia del género. Sin embargo, ¿quién conoce realmente hoy lo que de verdad representó?, ¿cuántos han tenido ocasión de escuchar sus dramas musicales? Se reconoce en la actualidad a Gluck como a un innovador, un reformista de excepción, aun dentro de sus limitaciones. De él bebieron, desde luego, muy directamente Mozart, Weber e incluso Wagner, y, por supuesto, los italo-franceses Puccini, Cherubini o Spontini, junto a los propiamente franceses, como Méhul.

Ha de ser recibido, por ello, el disco que origina este trabajo con todos los honores, pues nos ilustra respecto a una parcela prácticamente desconocida, y sin duda fundamental. Se nos ofrecen diversas «arias» y fragmentos de algunas de las más valiosas óperas del autor (del que se dan como seguras, al menos, 70). Escuchando estas páginas podemos advertir bastantes de las características esenciales de su movimiento reformista: muy directa conexión entre texto y música, de tal forma que ésta sirve, en cierto modo, a aquél; sobriedad y sencillez en la escritura, buscando la descripción del sentimiento por los caminos de la máxima economía y concentración; eliminación de todo lo superfluo, en un intento de hallar la «verdad dramática» (de la que hablaría más tarde Weber), partiendo de la coherencia y del equilibrio en el planteamiento. Como consecuencia de todo ello, la **pericia**, la **anécdota**, exteriores, se subsumen en la **acción**, en el juego interior del sentimiento, alcanzando el nivel poético perseguido. En definitiva, Gluck buscaba una depuración dramática que desnudara e hiciera perder artificio a la acción, con el fin de que ésta resultara más verdadera, más profunda y más nítida. Máxima expresión del clasicismo en la forma y antecedente del sentir romántico en el fondo.

Estas ideas, a cuya consolidación contribuyó grandemente la fabulosa personalidad de Calzabigi, libretista de tres de las óperas del compositor, fueron adoptadas por éste sólo en parte de su obra, fundamentalmente la creada a partir del 5 de octubre de 1762, fecha de estreno, en Viena, de **Orfeo y Eurídice**. Aun en esta parte de su producción es difícil hallar una perfecta plasmación de aquellos postulados, al existir casi siempre condicionamientos y trabas de distinto tipo: de índole económica, social o puramente artística, derivadas estas últimas de las propias limitaciones musicales del autor, quien, no obstante su solidez e inspiración dramática y su talante revolucionario, no dominaba por completo la técnica del contrapunto, sobre todo si se pone en relación con otros grandes del género. Por otra parte, y a pesar de su finura armónica, no evitaba siempre una cierta monotonía y vulgaridad, una excesiva simplicidad en el tratamiento, extendida a veces a la orquestación, como señalan, entre otros, Edward J. Dent y Paul Henry Lang. Quedan presentes, de todas formas, y constituyen rasgos positivos de su personalidad: la línea, de rara pureza clásica, de su melodía, extraordinariamente sugerente y ya por sí sola definitoria de un hecho dramático; la superación en muchos casos del «recitativo secco», convertido en «arioso» del «da capo» tradicional, que suponía la repetición íntegra de estrofas y música. Con ello, el enfoque de cada momento gana en riqueza y variedad. Ha de destacarse también el tratamiento dado a la voz, sobrio, elegante, de incontestable estilización de líneas. Los efectos dramáticos son buscados a través de un control muy riguroso del texto, sin adornos, sin otra preocupación que la de servir a la idea. Hay, en este sentido, una gran unión y coherencia entre la voz y el conjunto instrumental que la apoya y acompaña. Una y otro persiguen el mismo fin. A este respecto, y como suma de todos los valores apuntados, es ilustrativa la página recogida en este disco de **Armide** (París, 1777). En este breve fragmento existe una vigorosa descripción de estados de ánimo. Nos encontramos lejos del «aria» al uso y asistimos a un cambiante y fluido discurso musical y dramático (aquí nada superficial ni decorativo), con una utilización maestra de los aspectos orquestales y vocales. Los tonos medios de la orquesta, el martilleo rítmico, los contrastes dinámicos, por un lado, y lo cincelado y aristocrático del canto (de gran emotividad), por otro, crean un ambiente dramático de notable poder.

Al lado de esta página se nos brindan otras de similar valor, aunque de distinta significación: las dos de **Iphigenie en Aulide**, implorante la una («Vous essayez en vain»), serena y resignada la otra («Adieu, conservez dans votre âme»); la de **Iphigenie en**



Tauride («Non, cet affreux devoir»), fuertemente dramática, con un obsesivo «ritornello», tan cercana a Haendel por su nerviosidad rítmica (aunque su perfume sea más bien francés); la extraordinaria y más conocida de **Alceste**, «Divinités du Styx», en la que la invocación y la renuncia se describen a través de una espléndida construcción musical de sorprendentes giros; «Di te scordarmi», de **Paride ed Elena**, contenida al principio, en un expresivo «andante», esplendorosa al final, en un rotundo y contundente «allegro», de gran valor melódico; por fin, las famosas «Che puro ciel», de plasticidad magnífica, y «Che faró senza Euridice», desolado, pero dulce canto de amor, pertenecientes al **Orfeo**. Debe destacarse también «Oh del mio dolce ardor», de **Paride ed Elena**, con su inquietud rítmica y su lirismo. A menor nivel, los otros fragmentos de esta última ópera y los dos de **La rencontre imprévue**, única muestra que se nos ofrece del Gluck cómico, aquí más galante que bufo.

El que la intérprete de esta breve e importante selección sea Janet Baker supone una garantía de rigor y pureza estilísticos, de veracidad dramática. La cantante inglesa vuelve a brindar un curso de bien decir, de matización y de sutileza expresiva. Emplea en todos los casos —a excepción de **Alceste**, en donde se sirve de la definitiva francesa de 1776— las versiones originales en texto y música: francesa, en **Armide**, las dos **Iphigenie** y **La rencontre**; italiana, en **Paride ed Elena** y **Orfeo**. En ésta, sin embargo, con una salvedad: canta la versión musical de Berlioz prevista para «mezzosoprano» (la obra había sido estrenada en Viena por el «castrato» Guadagni y revisada y reformada por Gluck, quien, para París, la traspuso a la voz de tenor). Probablemente, Janet Baker la sube de tono. Cosa lógica, pues no es una auténtica «mezzo». La inglesa, desde luego, se encuentra a gusto en los tonos medios y primer agudo, en tesituras un tanto «indefinidas», como las propuestas por el compositor en la mayoría de las partes aquí interpretadas, en principio escritas para soprano más bien dramática, con un tope por arriba de Si bemol o Si natural. En cualquier caso, la cantante hace un maravilloso empleo de su instrumento, de color tan característico, aunque justo es decir que ha perdido algo de su fluidez de emisión anterior, de su facilidad y flexibilidad, haciéndose más «pesada», un algo estridente en la zona aguda y mostrando pequeños, pero detectables engolamientos. Poco importa, desde luego, porque continúa poseyendo una técnica prodigiosa y una envidiable facilidad para dar en seguida con la llave de la profundización dramática. En este sentido, puede preferírsela, por ejemplo, a Teresa Berganza en **Alceste** o en «Che faró...». Sin embargo, la española es más convincente, en virtud de su aterciopelado timbre y cálido fraseo, en «Che puro ciel».

Leppard y la English Chamber hacen verdaderas maravillas dentro de la contención general que precisa está música, pero atentos a sacar a la superficie, en los momentos adecuados, el fuego interno que subyace en ella, la carga emocional (semirromántica en algún aspecto) que la alimenta. El sonido de la orquesta es bellísimo, y el fraseo que le impone la batuta, nerviosa y amplia al tiempo, muy elocuente. La grabación es impecable. Textos, con aceptable traducción, incorporados, y comentario, más histórico que estético, simplemente discreto, de Nicholas Anderson.

Conclusión: En la depauperada discografía de Gluck este disco es una joya. Impagable oportunidad de acercarse a un mundo por

descubrir en su mayor parte; un mundo que nos puede ofrecer insospechadas bellezas.—**ARTURO REVERTER.**

CH. W. GLUCK: «Arias» de *Armide*, *Iphigenie en Aulide*, *Iphigenie en Tauride*, *Alceste*, *La rencontre imprévue* («El encuentro imprevisto»). *Paride ed Elena*, *Orfeo*. Janet Baker, «mezzosoprano». Orquesta Inglesa de Cámara. Director, Raymond Leppard. Philips, 95 00 23. P. V. P.: 450 pesetas.



HACIA UN NUEVO ENFOQUE EN LA INTERPRETACION DE HAENDEL

Antes de componer los oratorios ingleses, Haendel escribió una espléndida serie de Anthems para solos y coros con acompañamiento de orquesta, sobre textos procedentes de los Salmos, que en la actualidad sufre una indiferencia tan injustificada como la de algunos de los propios oratorios. Son los once **Chandos Anthems** (1716-19) destinados a la capilla de James Brydges, Duque de Chandos, en Cannons, cerca de Edgware. Un duodécimo Anthem, a veces incluido en el grupo, «O praise the Lord, ye angels of His», es considerado por algunos estudiosos de dudosa autenticidad, o bien una composición más tardía. Este James Brydges fue un gran beneficiario de la Guerra de Sucesión española. Nombrado tesorero de las fuerzas de Marlborough destacadas en el extranjero, en 1711 desapareció una importante suma de dinero, lo que produjo una tormenta parlamentaria, y Brydges fue señalado como parcialmente responsable. Sin embargo, el escándalo fue remitiendo poco a poco, y este personaje, sobre el que se encuentran muy sabrosos comentarios en escritores de la época tales como Swift o Defoe, se encontró con una gran fortuna, que utilizó para construirse un suntuoso palacio y rodearse de una verdadera corte de más de un centenar de personas. En 1712 nombró como director musical a Christopher Pepusch, que más adelante prepararía la parte musical de la *Beggar's Opera*, de John Gay, pero no satisfecho con ello consiguió contratar los servicios de Haendel, cuya fama era ya considerable por entonces, en calidad de compositor residente. Es incierto el tiempo que duró la relación de Haendel con Cannons, pero no parece que se prolongase más allá de 1719. A esos años, amén de los **Chandos Anthems**, se deben dos obras muy significativas, sobre texto en inglés: la pastoral *Acis and Galatea* y el oratorio *Haman and Mordecai*, que luego se transformaría en *Esther*, el primer verdadero oratorio inglés de Haendel.

El Anthem, impropriamente traducido por antifona, es una peculiar composición, con texto en inglés, que se desarrolló a mediados del siglo XVI en la Iglesia Anglicana como forma paralela a la del motete de la Iglesia Católica con texto latino. Al principio la escritura coral era «sobriamente, a capella» («full anthem»), pero más adelante se fueron introduciendo pasajes de solistas, y después de la Restauración fue común interpretar los Anthems con acompañamiento orquestal. Las posibilidades que ofrecía el género eran grandes, a base de enfrentar el coro por mitades o con los solistas e instrumentos mediante la escritura antifonal o utilizando sutiles efectos y contrastes de color y tonalidad. Entre los más grandes autores de Anthems se encuentran Thomas Tomkins y Henry Purcell.

Cuando Haendel afrontó el género, su experiencia en composiciones en idioma inglés era mínima. Sólo contaba en su haber con dos obras corales de 1713: la *Birthday Ode* y el *Te Deum and Jubilate de Utrecht*. En los **Chandos Anthems** se aprecian defectos de acentuación que revelan la todavía falta de familiaridad del compositor con el idioma de su país de adopción. Musicalmente son ricos y de feliz invención y constan de fragmentos orquestales, arias y coros. En muchos casos parecen esbozos de lo que serían los grandes oratorios posteriores, a los que nutren con su música. Es el caso de *Athalia* o *Josuah*, y especialmente de *Deborah*, oratorio que incorpora no menos de nueve partes de los **Chandos Anthems**. Muy interesantes son los fragmentos instrumentales. El Anthem *In the Lord I put my trust* empieza con la misma obertura con que se inicia el *Concierto en Re menor, op. 3, número 5*, bastante conocida a través de un aparatoso arreglo que le hizo

cierto mago de la batuta. Otra de estas obras —*I will magnify Thee*— se inicia con un tema al que acudió Haendel en otras ocasiones, como en la *Sonata en Mi bemol*, el *Concierto para oboe y cuerda número 2* y en el final del tercer acto de *Belshazzar*. Otras veces los Anthems sólo dejan entrever las glorias futuras. El coro final de *Let God arise* presenta una cadena de triunfantes aleluyas, y el tratamiento de la frase «y cayeron al mismo tiempo el caballo y el jinete», con su casi física evocación, es el mismo que más adelante atribuirá a idénticas palabras en *Israel in Egypt*. El familiar coro «Blessing and honour», de *El Mesías*, es anticipado en un coro del Anthem *O come let us sing unto the Lord*. Tomados en conjunto los **Chandos Anthems**, prueban la maestría de Haendel, aunque el hecho de que la escritura sea para sopranos, tenores y bajos, sin contraltos, entraña una cierta dificultad a la hora de su interpretación.

Del conjunto de **Chandos Anthems** existen seis en el mercado español. Dos en un disco independiente —Decca-Argo SXL 29103—, los números 2, *In the Lord I put my trust*, y número 5, *I will magnify Thee*, y cuatro los números 6, *As pants the hart*; número 9, *O praise the Lord with one consent*; número 10, *The Lord is my light*, y número 11, *Let God arise*, acoplados en dos discos en un álbum que incluye también otras obras más frecuentadas y conocidas, cuales son los **Cuatro Anthems para la Coronación del Rey Jorge II**, de 1727, composiciones que buscan los efectos de masa y color a través de una escritura directa y casi elemental, desdeñosa de detalles accesorios, y la extrovertida y resplandeciente *Oda a Santa Cecilia*, de 1739, sobre texto de Dryden. De la amplia nómina de ejecutantes emergen dos agrupaciones modélicas, el Coro del King's College, de Cambridge, y la Orquesta de la Academia de St. Martin-in-the-Fields, que asumen con pleno acierto la principal tarea de la interpretación, dada la índole coral-instrumental de estas obras. La dirección de David Willcocks es muy contenida, tal vez un poco austera, «camerística», evitando en todo momento ampulósidades de fácil impacto, pero que vacían en muchas ocasiones a este tipo de música de su estrato más profundo y entrañable. La grandiosidad de Haendel radica en la fuerza de sus ideas y no en la pueril acumulación meramente cuantitativa de los medios. La grabación está bien cuidada, resultando el sonido un poco apagado, pero claro, apreciándose, en suma, con nitidez, voces e instrumentos. Los comentarios del folleto y contraportada, de Charles Cudworth, Winton, Deaen y Andrew Parker, son excelentes.—**DOMINGO DEL CAMPO.**

HAENDEL, G. F.: **Antifonas de Chandos**. Coro del King's College, de Cambridge, The Academy of St. Martin-in-the-Fields. Dirección, David Willcocks. Decca División Argo, SXL 29103. 440 ptas. (1)

HAENDEL, G. F.: **Antifonas para la coronación del Rey Jorge II y de la Reina Carolina. Antifonas de Chandos. Oda a Santa Cecilia**. Coro del King's College, de Cambridge. Orquesta Inglesa de Cámara. Academy of St. Martin-in-the-Fields. Dirección, David Willcocks. Decca División Argo, 1 BBA 1001/4, cuatro Lps. 1.760 ptas.

UN MAHLER INDISPENSABLE

El caótico panorama discográfico español parece dar muestras de clarificación. De un lado, Casas como CBS y RCA, poseedoras de extraordinarios catálogos en el extranjero, acometen y anuncian publicaciones de enorme importancia, atreviéndose la segunda incluso a lanzar una excelente serie económica que compita con la soberbia —y por el momento inalcanzable— «As de diamantes» (Decca), junto a las neófitas —pero ya prometedoras— de DG y Philips. Todo esto, al tiempo que Hispavox lanza el «Bartok integral». Emi, por su parte, que hace ya mucho no publica sino, prácticamente, discos en serie «Angel» —la de precio más elevado—, nos sorprende ahora con un lanzamiento histórico que ofrece al público español la oportunidad de poseer completa la obra de Gustav Mahler.

Es literalmente increíble que un autor, apenas representado en catálogo hace diez o quince años por un par de sus sinfonías, figure hoy, merced a este disco de canciones, virtualmente completo y con triples, cuádruples o superiores opciones a la hora de adquirir alguna de sus obras... Por no extender más este preámbulo, concluyo expresando el deseo de que tal situación se vaya haciendo extensiva no sólo a los oficialmente grandes Beethoven, Bach y Mozart —éste próximamente—, sino a los «pequeños» Haydn, Haendel, Brahms, Schumann, Webern (cuya obra cabe en cuatro discos)...

Además de sus cualidades, digamos «históricas», el disco es sobresaliente, pues contiene música hermosísima, muy bien interpretada, y presentada en condiciones inmejorables para su disfrute: figuran los textos originales y traducidos, junto con una introducción general y comentarios para cada obra. El temor a que se tome como adulación a un compañero de crítica lo que es real entusiasmo, me obliga a resumir mi opinión sobre la presentación del disco: modélica.

Creo que quien se precie de mahleriano debe necesariamente conocer estas canciones juveniles: es tal la variedad temática, la

(1) Tras varios meses de ausencia, vuelve a nuestras páginas la firma DECCA. En consecuencia, algunos de nuestros comentarios corresponderán a discos publicados hace ya tiempo, pues es norma de RITMO reseñar únicamente las grabaciones entregadas a la Redacción por las Compañías discográficas.



riqueza de ideas, la espontánea fusión de la música con el texto, que el resultado es forzosamente cautivador. Pero hay más. La importancia de estas canciones no se agota en sí mismas; muy al contrario, son básicas para la comprensión del mundo sinfónico de Mahler. Ese cosmos que constituye cada **Sinfonía** del músico de Kalischt está prefigurado, arraigado, profetizado por y en muchas de las canciones aquí incluidas. Y no sólo se trata de las llamadas **Sinfonías-Wunderhorn** (las cuatro primeras), que utilizan o desarrollan algunos de estos «lieder» (caso de «Ablösung in Sommer», en la **Tercera**). No. **Quinta** y **Sexta Sinfonías** citan, respectivamente, «Lob des hohen Verstandes» y «Revelge». Y lo que es decisivo: toda la variedad temática de una **Sinfonía** de Mahler en la que se mezclan lo cómico y lo trágico, lo popular y lo «cultivado», los temas militares y los amorosos, la vida y la muerte, Kafka y Brecht, Brueghel y el Bosco; todo ese macrocosmos se encuentra prefigurado en estos **Lieder und Gesänge**. No creo que tan alta valoración de las canciones parezca exagerada al saber que el propio Mahler consideraba el tiempo inicial de la **Tercera Sinfonía** como un «simple estudio rítmico» para «Revelge», como recoge Pérez de Arteaga

en su comentario, al que me remito de nuevo para mayor información.

Es clara la necesidad de unos intérpretes realmente proteicos, capaces de expresar con un simple piano y unas cuerdas vocales una enorme gama de efectos musicales y sentimientos. Considerado esto, es claro que la labor de Geoffrey Parsons y Roland Hermann es muy buena. El primero comienza a ser considerado ya como el futuro sucesor de Gerald Moore (a quien Dios dé larga vida). El pianista australiano posee una admirable técnica y conoce ese arte tan difícil que es «acompañar», colaborando con el cantante. Todavía está fresco en Madrid el recuerdo de su concierto con Victoria de los Angeles. El barítono alemán posee una bella voz, ya madura: poderosa, pastosa, extensa y con capacidad para las medias tintas (cosa vital siempre, pero sobremanera en el dominio del «Lied»). El timbre es, en mi opinión, algo lírico, aunque la gran anchura vocal y la forma de emitir puedan inducir a pensar lo contrario. Canta con excelente línea y musicalidad, y, realmente, parece difícil encontrar hoy día un mejor intérprete para este ciclo de canciones. Sólo la comparación —dura, pero inevitable— con Fischer Dieskau evidencian dos posibles reparos. De un lado, el tipo de emisión repercute sobre la claridad del fraseo, sobre la articulación del texto. De otro, Hermann parece excesivamente serio (y algo aburrido) en canciones como «Frühlingsmorgen», «Hans und Grete» y, en general, las de vena humorística. En concreto, la sexta, que trata de «Cómo hacer obedientes a los niños malos», encuentra en Fischer-Dieskau (CBS) o Schwarzkopf (Emi, ninguno de ambos en España) traductores más jugosos, más «dialogantes» que Hermann. Ciertamente es que Dieskau es potenciado por el extraordinariamente imaginativo Bernstein (véase el delicioso «Ablösung in Sommer»). Hermann, por su parte, brinda unos poderosísimos «Revelge» y «Scheiden und Meiden» (registro agudo más robusto que el de Dieskau), hondamente sentida esta última, al igual que «En el fortín de Estrasburgo».

La conclusión es clara: se trata de un disco de capital importancia, que no puede sino recomendarse vivamente.

Finalizo preguntando a CBS: ¿Cómo es posible que la ya citada grabación de Dieskau con Bernstein al piano haya sido retirada de catálogo?—**ROBERTO ANDRADE MALDE**

MAHLER: 14 Canciones y Tonadas de juventud. Diana. El Tamborilero. Roland Hermann, barítono, y Geoffrey Parsons, piano. EMI, 10-C-065-02579 «estéreo». P. V. P.: 465 ptas.

ORQUESTAL

BRAHMS: Sinfonía número 1, en Do menor, op. 68. Philharmonia Orchestra. Director, Otto Klemperer. EMI, 063-00.466. P. V. P.: 415 pesetas.

BRAHMS: Sinfonía número 3, en Fa mayor, op. 90. Obertura Académica, op. 80. Philharmonia Orchestra. Director, Otto Klemperer. EMI, 063-00.473. P. V. P.: 415 pesetas.

Mil novecientos setenta y siete, centenario de la música grabada. Seguramente, a lo largo de estos cien años quizá haya sido la **Sinfonía en Do menor**, de Brahms, una de las obras más favorecidas por la industria fonográfica, y también una de las que más frecuentemente se programa en las salas de conciertos de todo el mundo (un ejemplo bien cercano es la soberbia versión que Daniel Barenboim ofreció al público del madrileño Teatro Real al frente de la Orquesta Filarmónica de Los Angeles). A «grosso modo», creo que pasan de la treintena los registros conteniendo esta obra, lo mismo que de la **Sinfonía en Fa mayor**, y, sin embargo, y a mi juicio personal, no creo que pasen de cinco las versiones de cada una de estas sinfonías a las que plenamente se les pueda aplicar las adjetivaciones de «modélica» o «magistral». Vaya por delante que, tanto en **Primera** como en **Tercera**, las lecturas de Klempe-

rer son de verdadera antología. Ambos registros los edita EMI ahora, por separado del álbum que contenía las **Cuatro sinfonías** y las oberturas **Académica** y **Trágica** del músico hamburgués en las históricas lecturas del legendario Klemperer (José Luis Pérez de Arteaga comentó, en el número 422 de RITMO, la trascendente publicación de este ciclo). En líneas generales comparto los criterios que José Luis expuso en aquella ocasión, aunque personalmente y como ciclo siga prefiriendo las emotivas interpretaciones del sin par Bruno Walter para CBS (comentado por Manuel Chapa Brunet en el número 411 de RITMO), y que, inexplicablemente, fue postergado por CBS española en favor de la integral de sinfonías de Brahms por Eugène Ormandy (?). Si usted, lector, ha escuchado detenidamente ambos ciclos (Walter y Ormandy), sin duda coincidirá conmigo en lo descabellado de la idea (o en las incómodas exigencias del «Marketing» de las Empresas discográficas).

Las interpretaciones de Klemperer de ambas sinfonías pueden considerarse como idóneas, auténticamente brahmsianas (la crítica francesa dijo de la **Primera** que era la mejor versión existente de entre todos los registros habidos hasta la fecha con esta **Sinfonía**); Klemperer se muestra como maestro absoluto en cuanto a clarificación de texturas orquestales. Su concepción es la invariable de todas sus lecturas; esto es, pone de manifiesto la soberbia arquitectura constructiva brahm-

siana, lo que no quiere decir que sus interpretaciones sean frías, ya que la enorme tensión interior desarrollada en, por ejemplo, los últimos movimientos de ambas sinfonías hace que sus lecturas sean de todo menos frías.

Quizá haya momentos determinados en los que el excesivo control orquestal redunde en cierta falta de espontaneidad (algo que también sucede en las versiones de George Szell, que, para mí, siguen un paralelismo evidente con las lecturas de Klemperer). No obstante, en lo que respecta a la **Primera** brahmsiana, ni la versión hondamente poética de Bruno Walter, ni la del sumo perfeccionista Szell, ni la que ahora se comenta de Klemperer poseen resultados globales tan absolutamente fuera de serie como la versión del, para mí, director de orquesta por antonomasia: Wilhelm Furtwängler (no me refiero a la grabación en estudio para EMI con la Filarmónica de Viena, sino a la editada por Deutsche Grammophon en su serie «Historisch», tomada en concierto directo desde el Titania-Palast, 10-2-1952, con la Filarmónica de Berlín). La verdad es que, desde la inmensa energía acumulada en las cuerdas hasta la insuperable conexión interna de la sinfonía, es algo difícil de explicar si antes no se ha escuchado detenidamente.

En la obertura **Académica**, conceptuada por Klemperer con exceso de grandilocuencia, los «tempi» están cambiados, dando como resultado una versión caprichosa y en extremo «pesante». La ver-

sión opuesta, repleta de encanto y modélica en cuanto a concepción, es la de Hans Knappertsbusch (no publicada aquí) con la habitual Filarmónica de Viena.

Estos dos discos de Klemperer fueron reeditados en Inglaterra a precio económico y conservando su magnífico sonido original; aquí, además de editarse a precio normal (415 pesetas), el sonido es francamente deplorable, hasta tal punto que las características directoriales de Klemperer están materialmente veladas.

Conclusión: Versiones de referencia en las dos **sinfonías**, que se complementarían a la perfección con las lecturas de Furtwängler, Walter y Szell. Discutible versión de la obertura **Académica**; preferibles Knappertsbusch o, en la misma línea, sir John Barbirolli.

VERSIONES COMPRADAS:

Sinfonías 1 y 3: a) Wilhelm Furtwängler, Filarmónica de Berlín (DG Historisch. No en España). b) Bruno Walter, Sinfónica Columbia (CBS. Descatalogado en España). c) George Szell, Orquesta de Cleveland (CBS. No en España).

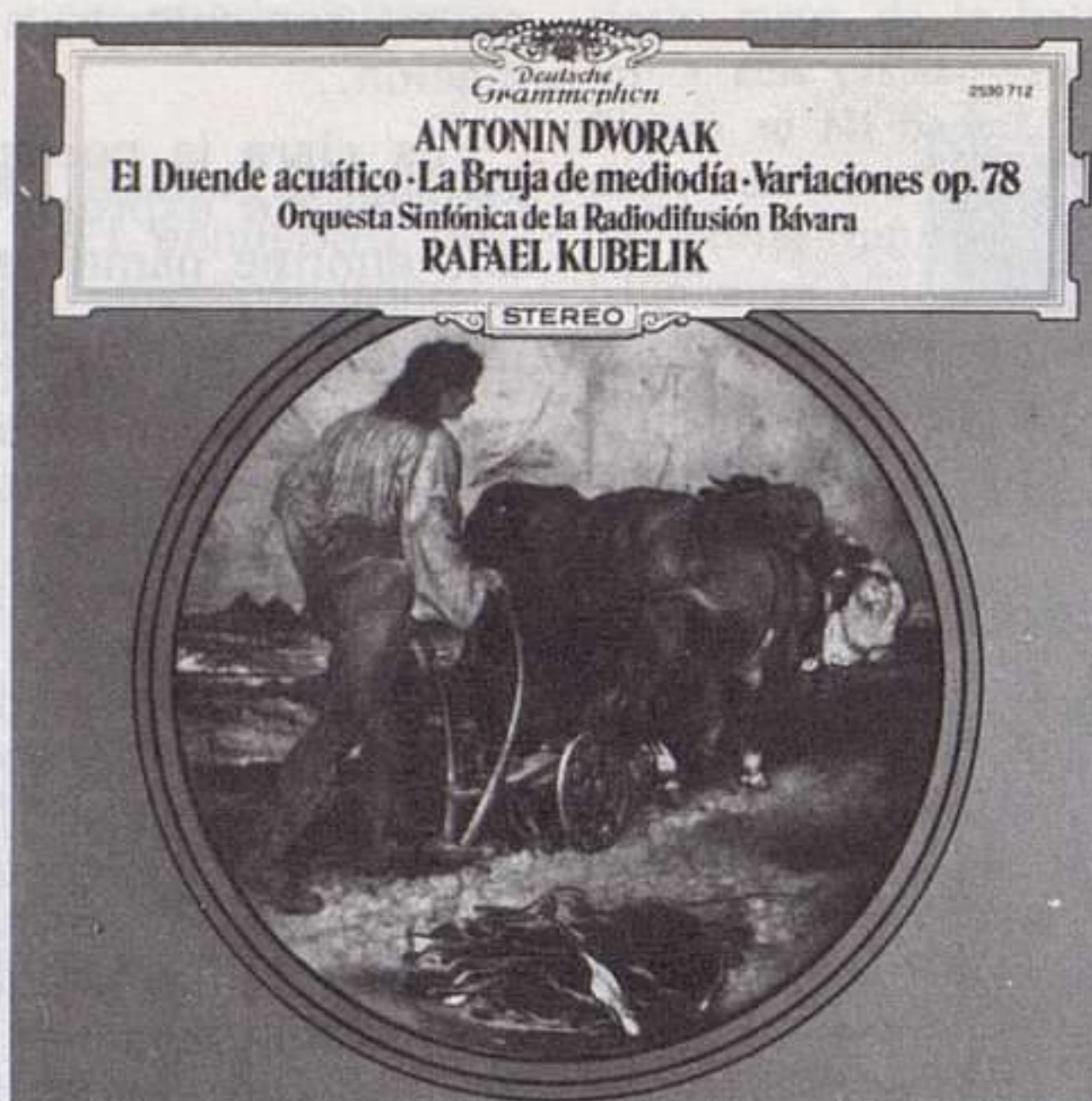
Obertura Académica: a) Filarmónica de Viena. Hans Knappertsbusch (Decca-Eclipse. No en España). b) Filarmónica de Viena. Sir John Barbirolli (EMI. Descatalogado en España).

E. P.-A.

DVORAK: El duende acuático, La bruja de mediodía, Variaciones sinfónicas sobre un tema original, opus 78; La rueda de oro y La paloma de los bosques. Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión Bávara. Director, Rafael Kubelik. Deutsche Grammophon, 25 30 712/13. Precio venta público: 450 ptas. cada uno.

He aquí dos discos que constituyen una interesantísima aportación a nuestro mercado. Anton Dvorak es «demasiado» conocido por una parte (nos referimos al abuso programador que se hace de algunas de sus obras), y muy poco por otra, siendo de agradecer que la misma Casa que nos ha acercado la bellísima producción «camerística» del autor checo nos proporcione ahora estas grabaciones de las cuatro piezas poéticas que Dvorak compusiera en 1896, según las leyendas populares escritas por Erben. Constituirán una grata sorpresa para muchos aficionados, pues en estos poemas sinfónicos puede verse, tanto la prolongación del notable ciclo sinfónico del autor, como su original y casi desconocida visión de la música de programa, y, lo que es más importante a efectos de crítica, un claro avance de su lenguaje sinfónico hacia el siglo cuyo comienzo se aproximaba.

En efecto, Dvorak muestra en estos poemas sinfónicos un modernismo muy digno de tener en cuenta, como consecuencia de la apertura hacia el futuro que Liszt llevara a cabo con sus obras orquestales del período de Weimar, y también como antecedente de músicas decididamente adscritas a estéticas del siglo XX: a este respecto no debe parecernos casual el hecho de que Leos Janacek se basara en estos poemas sinfónicos (más que en las **Sinfonías** del propio Dvorak) a la hora de hacer música propiamente checa y abiertamente «mo-



derna»; ni tampoco que Gustav Mahler se apresurara a estrenar en Viena **La paloma de los bosques** (un recuerdo a la **Waldtaube**, de Schönberg), auténtica maravilla de música orquestal, cuyo conocimiento recomiendo vivamente a cualquier aficionado.

Se nos ofrecen también las **Variaciones op. 78**, partitura más en la línea brahmásiana, pero cuya inclusión junto a estos cuatro poemas sinfónicos, de técnica compositiva tan vinculada a la variación, resulta muy coherente.

Nuestras noticias con respecto a la Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión de Baviera no hablan de una materia prima comparable, en calidad, a la de las mejores orquestas europeas o americanas; ello supone un mayor motivo de admiración al considerar el resultado que Rafael Kubelik obtiene, realmente soberbio a todos los niveles.

Por lo demás, los discos están perfectamente prensados y grabados, siendo muy bellas las ilustraciones de las portadas y justos e ilustrativos los comentarios de K. Schumann.

Conclusión: Un acierto total.

J. L. G. B.

MANUEL DE FALLA (1876-1946): Noches en los jardines de España. Clara Haskil, piano. Orquesta de Conciertos Lamoureux. Director, Igor Markevitch. **Concierto para clavecín, flauta, oboe, clarinete, violín y violoncello.** Rafael Puyana, clavecín; David Sandeman, flauta; Neil Black, oboe; Thea King, clarinete; Raymond Cohen, violín; Terence Well, «cello». Director, Charles Mac Kerras. **El sombrero de tres picos: «Danza del Molinero» y «Danza final».** Orquesta del Teatro Nacional de la Opera de París. Director, Roberto Benzi. Philips, 65 39 034. 290 ptas.

Dentro de la serie económica de Philips aparece este disco dedicado íntegramente a Manuel de Falla, reuniendo dos de sus principales obras para teclado en magníficas versiones.

En cuanto a **Las noches**, para mí una de las obras capitales de su autor, uno no sabe qué admirar más: si la labor de la Haskil o la de Markevitch. Para algunos puede sorprender «a priori» una obra de Falla en versión de una de las más grandes mozartianas de todos los tiempos. Pero el hecho es que la versión que

de esas **Impresiones sinfónicas para piano y orquesta** nos da la gran pianista rumana es verdaderamente memorable, con un sonido realmente maravilloso.

En cuanto a la actuación de Markevitch, corre pareja con la de la Haskil. Personalmente, no conozco otro acompañamiento de esta obra como el suyo. Esta espléndida labor se pone de manifiesto ya desde los primeros compases. El único «pero» que puede ponerse a la presente versión estriba en el «tempo», quizá demasiado acelerado en algunos pasajes de «Los jardines de la Sierra de Córdoba». Salvando ese detalle, creo que nos hallamos ante una versión realmente antológica.

La segunda cara del disco se abre con el **Concierto para clave y cinco instrumentos**. Son intérpretes el clavecinista Rafael Puyana y una serie de músicos ingleses, dirigidos por Charles Mac Kerras. Esta obra ya fue editada por Philips hace algunos años con el mismo reparto. Se trata de una versión llena de alegría y luminosidad, donde todos los intérpretes realizan un magnífico trabajo, siendo de destacar la aportación que realiza Puyana, que está realmente soberbio, como en todas sus grabaciones discográficas. Pienso que director e intérpretes han logrado recrear perfectamente el espíritu de la obra, y la interpretación que de ella nos ofrecen es verdaderamente magnífica.

Termina el disco con dos danzas extraídas de **El sombrero de tres picos**. La versión de Benzi resulta bastante floja, especialmente en lo que respecta a la «Danza del Molinero», con unos «tempi» bastante desafortunados. La «Jota» final resulta algo mejor, pero no es, ni mucho menos, la versión ideal.

Por otra parte, ¿era necesario completar el disco con fragmentos de una obra? ¿No tiene Falla obras cortas que íntegramente podían haber sido acopladas a la presente grabación?

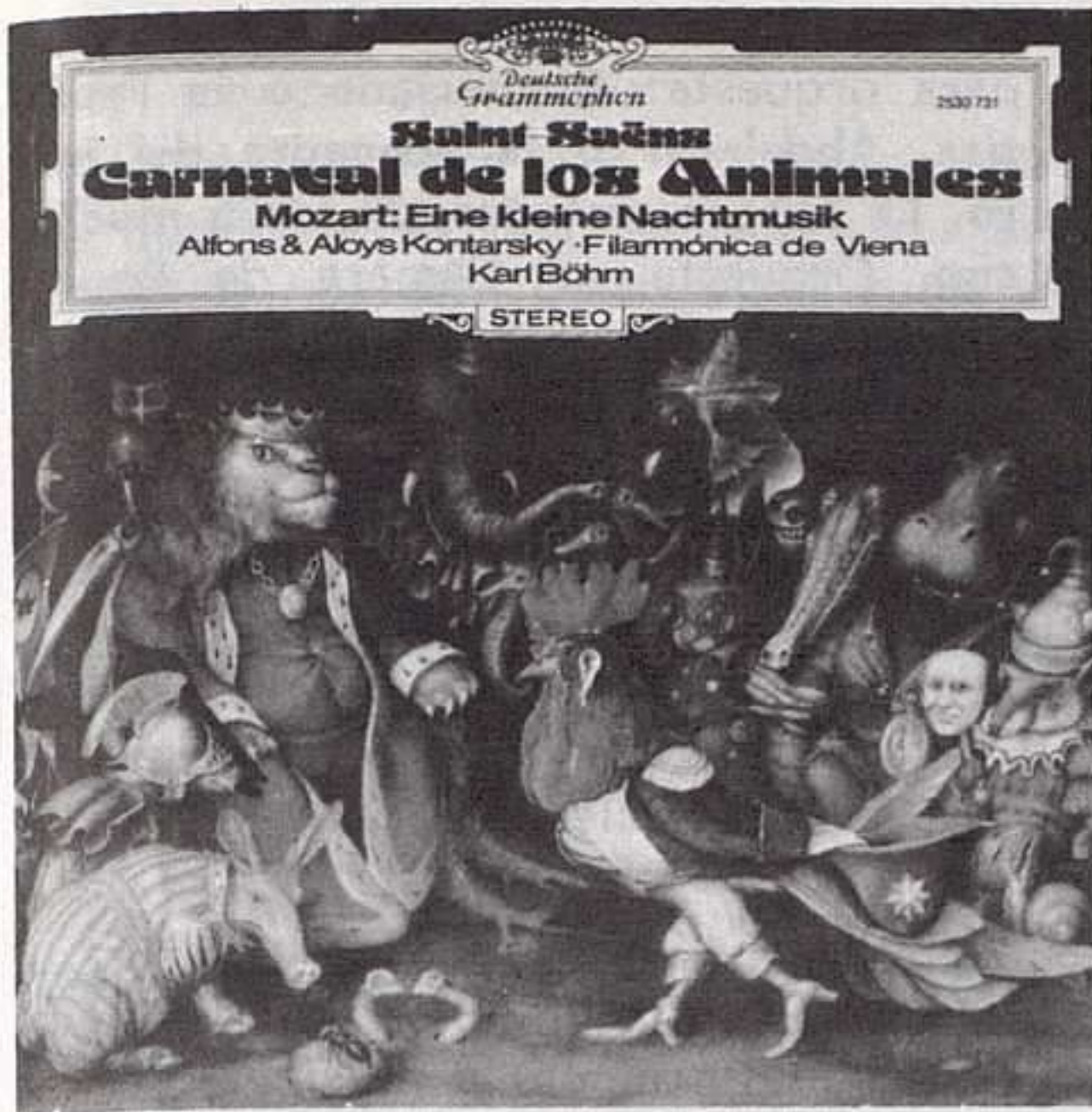
La grabación y presentación son buenas. Y, sobre todo, el precio es de lo más asequible.

En resumen, se trata de un disco muy interesante, con dos fenomenales **Noches y Concierto**.—P. C. C.

SAINT-SAENS, C.: El carnaval de los animales (+). **MOZART, W. A.: Eine kleine Nachtmusik.** Orquesta Filarmónica de Viena. Alfons y Aloys Konstarky, pianos (+). Wolfgang Herzer, violoncelo (+). Director, Karl Böhm. DGG, 2530 731. P. V. P.: 450 pesetas.

Al parecer, este disco llega a España tal como fue originariamente producido. Apunto la observación porque, en el Reino Unido, la **Serenata** ha sido sustituida por **Pedro y el lobo**, y al **Carnaval** se le ha interpolado una narradora-abuelita, indudablemente para orientar hacia el público infantil una obra perfectamente adulta —aunque los adultos la tengan por pueril—, de la que además no abundan las buenas grabaciones.

Saint-Saëns escribió su **Carnaval**, pieza de rara y genuina inspiración humorística en el contexto de la música llamada «seria», para conjunto de cámara



Con esta modesta disposición servía claramente su intención caricaturizadora de músicas que hacían furor en los gomosos salones de la burguesía francesa. Baile de máscaras zoológico, el discreto fondo armónico de una agrupación reducida —espejos, candelabros y champañá— anima a los frecuentes solos instrumentales a exhibir sus picantes y bien diferenciados disfraces, desvaídos o cargados de retórica cuando la gran orquesta hace sonar un «programa» que no existe. Baste un ejemplo clarificador: el famoso solo de violoncelo dispuesto para «El cisne» es en el origen tan humorístico —si bien con matiz nostálgico—, marchito y deliciosamente «camp» como el casi grotesco contrabajo de «El elefante». Por el contrario, cuando mal emerge tras los estallidos grasientos de una gran formación orquestal, recibe inevitablemente valores elegíacos, que a poco que «celista» y director se descuiden rayan en la cursilería.

La versión de los filarmónicos de Viena, Böhm y los Konstarky juega la baza de lo grande, aunque sin grosería ni detalles —¡faltaría más!— de mal gusto. Todas las intervenciones solistas resultan de excelente clase. Claro que del «esprit» original subsiste poco, por no decir nada. Mas la ausencia de contrincantes «serios» (entiéndase «humorísticos») en nuestro catálogo y la bella versión de la **Serenata** justifican el lanzamiento del disco, brillantemente grabado y con una interesante ilustración en portada, que firma Gerd Haase. Los comentarios de Uwe Kraemer no son rutinarios y apuntan hacia el disco de humor que podía haber resultado con otro planteamiento de **El carnaval** y la inclusión de la **Broma musical** mozartiana.

Conclusión: Pese a la leve defensa que he hecho del carácter no pueril de esta fantasía zoológica, si es usted persona de peso —de ochenta kilos para arriba—, tiene niños chicos y no teme «desmitificarse» ante ellos, cómprese este disco y márquese ante los críos unos pasos de danza sobre el ritmo del contrabajo elefantino: el efecto es soberbio, y los neños le admirarán desde entonces mucho más que antes de tener en el «salón», además de un padre, un elefante.—**A. F. M.**

SIBELIUS: Cuatro leyendas del «Kalevala», op. 22 (1.^a, «Lemminkäinen y las

doncellas de Saari»; 2.^a «Lemminkäinen en Tuonela»; 3.^a, «El cisne de Tuonela», y 4.^a, «Regreso de Lemminkäinen»). **«Suite» de Karelia, op. 11.** Orquesta Sinfónica de la Radio de Helsinki. Director, Okko Kamu. Deutsche Grammophon, 2530656. P. V. P.: 450 pesetas.

La epopeya del «Kalevala» sirvió de permanente fuente de inspiración a Sibelius, particularmente para sus poemas sinfónicos. Cuando el compositor finés decidió abandonar la composición de su ópera **Veenen luominen (La construcción del barco)**, el preludio a la misma pasó a formar parte de las **Leyendas** con el nombre de **Cisne de Tuonela**. Las cuatro leyendas describen musicalmente diversas situaciones del héroe Lemminkäinen (especie de Don Juan nórdico) y siguen los Runos XIV y XXIX del **Kalevala**, aunque Sibelius no intentó una exacta descripción de los acontecimientos, sino que se interesó más por transmitir una atmósfera que, precisamente, creo sirve de unidad interna entre las cuatro obras. Hasta hoy, en España, el aficionado sólo disponía de la tercera leyenda, o sea, del **Cisne de Tuonela**, siendo esta grabación de Okko Kamu la primera en nuestro país que incluye las cuatro en su totalidad. Desde mi punto de vista creo que es inadecuado adquirir una grabación en la que solamente figure el **Cisne de Tuonela** (como también considero erróneo poseer sólo **El Moldava**, sin conexión alguna con los cinco poemas sinfónicos de Smetana, de los seis que integran su ciclo **Má Vlast** —«Mi país»—), sin contar, claro está, con el indiscutible valor musical de los tres poemas sinfónicos que componen el total de las **Cuatro leyendas**.

Si hubiese que hablar de interpretaciones convincentes, ésta de Okko Kamu con la Orquesta de Radio Helsinki se lleva, desde luego, un indiscutible primer puesto. Su enorme conocimiento del lenguaje sibeliano, la hondura poética (que nunca raya en el amaneramiento), la intensidad emocional, siempre «in crescendo», y, en fin, su transparencia en las texturas orquestales (puestas ya de manifiesto en sus versiones de **En Saga**, **El Bardo** y las **Tres primeras sinfonías** del compositor finés), y añadiendo la espléndida toma de sonido, hacen de este disco un producto realmente ejemplar, auténtico vehículo de cultura. Otra interpretación digna de destacar de la **Op. 22** (no publicada aquí) es la de Lukas Foss al frente de la Filarmónica de Los Angeles, que puso al día la magnífica unidad del ciclo; globalmente considerada, me parece, no obstante, su lectura inferior al trabajo, realmente fuera de serie, de Okko Kamu. El disco se completa con una cristalina y juvenil versión de **Karelia**, para mí superior a la magnífica lectura de Maazel para Decca. El disco, cuidado en todos sus detalles, posee unas magníficas notas en la contracarpeta, debidas a Robert Layton.

Conclusión: Imprescindible si se quiere conocer bien a Sibelius.

VERSIONES COMPARADAS:

De las **Cuatro Leyendas**, Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Lukas Foss (Nonesuch).

De **Karelia**, Orquesta Filarmónica de Viena. Lorin Maazel (Decca).—**E. P. A.**

IGOR STRAVINSKY: **La consagración de la primavera.** Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Lorin Maazel. Decca, SXL 6735. Precio: 430 pesetas.

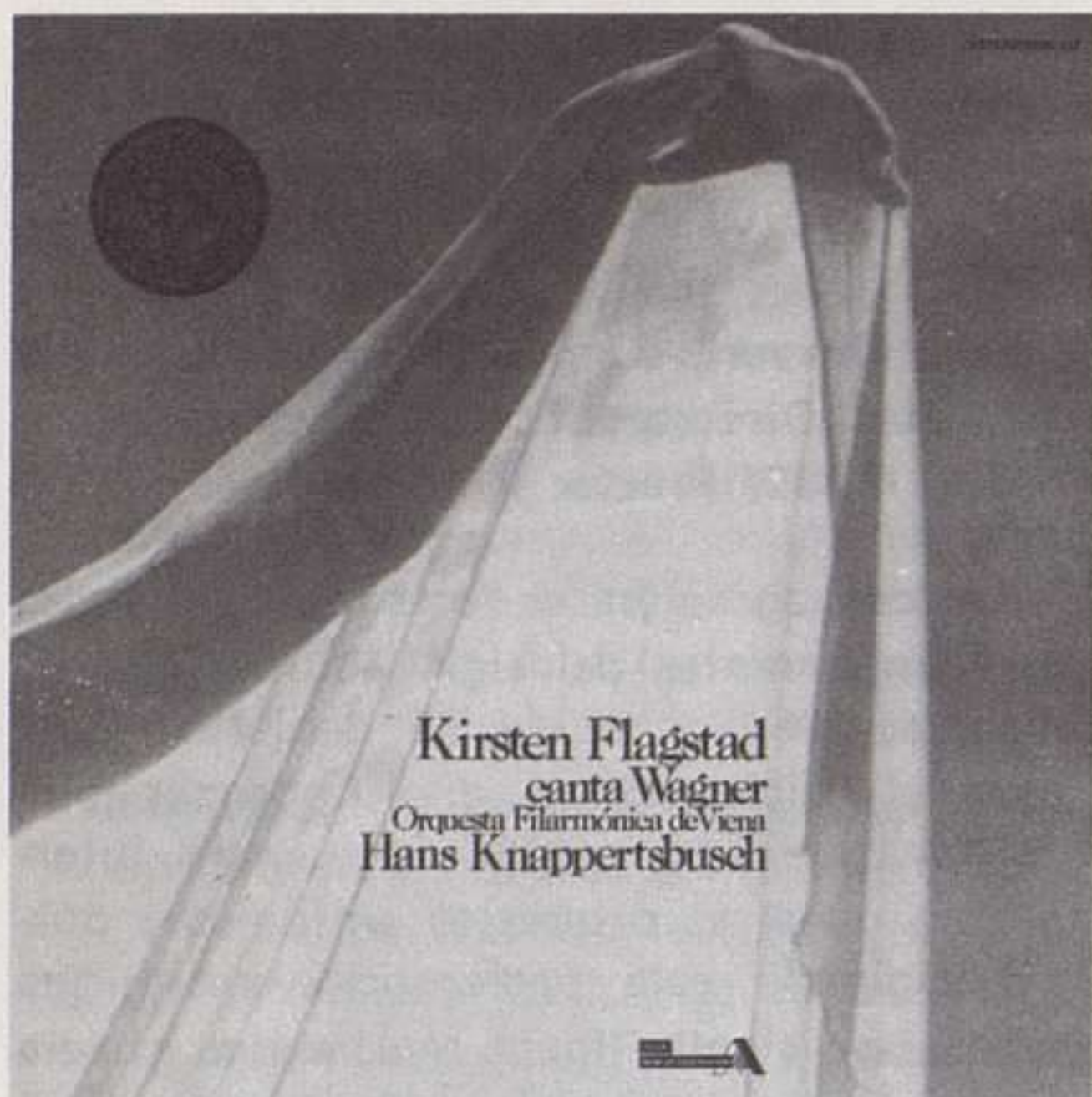
La consagración es una de las obras más importantes del siglo actual. Y, además, es bien conocida (o debiera serlo) para el aficionado español, por ser una de las que con mayor frecuencia interpretan nuestras orquestas sinfónicas; quizá originada esta preferencia en la que sentía y siente Igor Markevitch hacia Stravinsky en general y hacia esta obra en particular. Y debo referirme a Markevitch al comentar esta versión no como punto de referencia, sino de «antirreferencia»; en efecto, Maazel concibe el gran «ballet» stravinskiano de forma muy diferente, casi diría que opuesta a como lo hace el director ruso. Los contrastes rítmicos, violentos en ocasiones, de éste se atenúan, se suavizan en manos de Maazel. La organización de los planos sonoros busca más el sentimiento de continuidad que los constantes cambios de atmósfera, el papel cuasi-solista de la percusión se ve atenuado, los «tempi» son más lentos, aunque sin exagerar. La aproximación hecha por Maazel a la obra es la de desvelar, con toda nitidez, aspectos que en otras versiones sólo se divisan, medio se adivinan. Y ello a cambio de hacer pasar a un segundo término los valores por los que casi todos conocemos **La consagración**. Un compañero de RITMO me comentaba que ésta era la más bella versión existente de esta obra. No lo sé. Desde luego, sí es la más clásica, la que más ayuda a su concepción como «ballet»; me atrevería a decir que la más lírica en el sentido vulgar del término.

Utilizando una metáfora (por lo que pido perdón), diría que mientras la primavera concebida por Markevitch, e incluso por Solti, es una primavera que empieza a abrirse paso entre los hielos invernales, el despertar, los primeros bostezos de la Naturaleza tras su letargo, la versión de Maazel es una primavera bien entrada, floreciente y luminosa. Qué aproximación elegir, es cosa de cada uno. Aunque, ¿por qué elegir?

La Orquesta cumple perfectamente su labor, aunque un poco apagado el metal, seguramente por la concepción de Maazel.

La grabación es buena y el prensado también, aunque con algún soplo de fondo, que llega a molestar en los «pianos». En cuanto a la portada, encontramos («rara avis») una bella fotografía que sí tiene que ver con la obra, y unos comentarios acertados sobre el nacimiento de la obra como «ballet», algo que ha sido nublado a través del tiempo por el valor intrínseco de la partitura.

Conclusión: Una aproximación algo «diferente» y perfectamente válida (quizá por lo anterior) a una de las grandes obras de la Música.—**S. H. V.**



WAGNER, R.: **Wesendonck Lieder**, versión para orquesta. **Lohengrin**, Einsam in trüben Tagen; **Parsifal**, Ich sah'das Kind; **La Walkyria**, Der Männer Sippe-Du bist der Lenz. Kirsten Flagstad (soprano). Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Hans Knappertsbusch. Decca, Ace of Diamonds, SDD212. 275 pesetas.

Angel Carrascosa me dice que él cree que este disco ha estado editado con anterioridad en España. No diré que no, pero tampoco que sí. Recuerdo que hace ya bastantes años me hice con un ejemplar inglés de segunda mano en una tienda de antigüedades de la madrileña calle de Hortaleza. No lo había visto con anterioridad en los establecimientos habituales del disco. Más tarde, cuando se reeditó en Inglaterra en serie económica, me procuré otro ejemplar, que guardo como uno de los más preciados tesoros de mi discoteca. El sonido de este segundo disco era muy hermoso, y entre otras cosas me sirvió para constatar que la leyenda de la timidez e ineficacia de Knappertsbusch en los estudios de grabación es un infundio belicoso. Pero, a diferencia del ejemplar «de viejo», no ofrecía en la contrapartida los textos. Con estas mismas características ha alcanzado, insisto en que no sé si por primera o segunda vez, a España hace algo más de un año. Y aunque este comentario llega muy, muy tarde, me parece un acto de justicia necesario.

Kirsten Flagstad había grabado con anterioridad la versión para piano de los **Wesendonck Lieder**, con Gerald Moore. La nueva aproximación fue resultado de las fuertes, aunque ocultadas, tensiones que se produjeron en el seno de Decca a mediados de los cincuenta, reconducibles de manera algo simplista a la dialéctica «disco al servicio de la obra de arte» —«obra de arte al servicio del disco y de su técnica». Es hoy muy ilustrativo comprobar que los **Wesendonck Lieder** por la Flagstad y «Kna» han resistido inmovibles el asalto de todos los intentos posteriores de una técnica preponderante sobre el arte: Ludwig-Klemperer; Farrell-Bernstein; Nilsson-Davis; Horne-Lewis... Sólo Jessye Norman, en versión que Philips, al parecer, editará pronto en España, ha propuesto una aproximación estética propia a estas páginas cruciales del romanticismo entendido como «estilo de vida»; pero Colin Davis, pese a su sincero es-

fuerzo por descifrar los perfumados secretos de esta música hecha de miradas, silencios y compartidas soledades, no posee la pulsación cordial del prodigioso Hans de Elberfeld: ese sonido aterciopelado, recogido, dulcísimo, interiorizado, intuitivo, para vestir, como la hoja aleante al firme tronco, la pura desnudez de una voz que «en los tempranos días de la infancia / con frecuencia oyó decir de ángeles / que cambiaban las delicias de los cielos / por la luz de las cosas terrenales».

La segunda cara del disco es un importante documento sin el contenido mágico de los **Lieder**. Fragmentos dispares, mosaico antes que friso, no pueden organizarse en unidad ni alcanzar la inspiración irreplicable de las canciones. Aun así, en ellos están también los procedimientos estilísticos de Kirsten Flagstad y Hans Knappertsbusch, supremos sacerdotisa y sacerdote de la creencia wagneriana en el protagonismo histórico y moral del Arte.

Conclusión: Veinte años después, de nuevo, todavía o al fin, Kirsten Flagstad y Hans el Rubio ofician Wagner. No desaproveche usted esta penúltima oportunidad, sea creyente, agnóstico, iconoclasta o mero paseante.—A. F. M.

CAMARA

J. C. BACH: **Sinfonías op. números 1, 3 y 5**. Orquesta de Cámara de Stuttgart. Director, K. Münchinger. Decca, SXL 6638. P. V. P.: 430 ptas.

En el número 469 de RITMO comentaba la **Sinfonía op. 18, número 1**, de J. C. Bach, con elogio, elogio que se extendía igualmente a la interpretación del Collegium Aureum bajo la dirección de Reinhard Peters, en una grabación BASF. Aparece ahora un disco conteniendo los números impares de las seis sinfonías de la **Obra 18**. Como la **Número 1**, las **Números 3 y 5** responden a la tradición del galante mundo dieciochesco, pero ya con rasgos que revelan —sobre todo en los tiempos lentos— la nueva época que se avecina.

La interpretación de Münchinger al frente de sus músicos de Stuttgart es sobria, ponderada y con un hermoso sonido, pero le falta gracia, ligereza e incluso elegancia. La expresión es un algo monótona, y no creemos que haya sabido extraer el jugo galante, pero ya humanizado, de estas partituras. La interpretación del Collegium Aureum, arriba mencionado (en un álbum doble, con obras también de C. Ph. E. Bach), es netamente superior, como lo es la de las **Sinfonías op. 18, números 4 y 6**, en otro registro BASF, también del Collegium Aureum. A ellos remito a los que deseen conocer estas músicas que, por otra parte, bien merecen la pena. Desde un punto de vista sonoro, el disco que comentamos está muy bien grabado.

Conclusión: Obras interesantes en interpretación no del todo convincente.

M. C.

HENRY PURCELL (1658-1695): «Suites» para orquesta: **Diocleciano o la Profetisa**, **Abdelazar o la venganza del mo-**ro, **La esposa virtuosa**, **El viejo muchacho**. Orquesta de Cámara de Rouen. Director, Albert Beaucamp. Philips, 65 37 005. 290 ptas.

La figura de Henry Purcell es, dentro de lo que cabe, una de las más representadas en el mercado discográfico español. Tenemos **Dido y Eneas**, música para clave y cuerdas, etc. Pero en lo relativo a «Suites» orquestales, el vacío era absoluto.

Bienvenida sea, por ello, esta grabación que presenta Philips en su serie económica «Invitación a la Música». En ella se contienen cuatro «Suites» para orquesta. Dichas «suites» fueron compuestas con destino a representaciones teatrales.

Por esta razón, al observar los tiempos de que se componen, junto a tiempos tradicionalmente propios de «suites», pueden encontrarse otros que no existirían de no haberse dado esta conexión de la obra con una pieza teatral. Así, por ejemplo, «Danse des Furies», «Danse du Papillon», etc.

Por lo demás, el esquema de dichas «suites» es el de la «suite» barroca, y sus características son las de las obras de Lully, por citar un ejemplo. Son notables las influencias francesas e italianas. Pero en Purcell siempre hay un estilo propio, presente pese a ésas.

Es intérprete la Orquesta de Cámara de Rouen, bajo la dirección de Albert Beaucamp. Su interpretación es verdaderamente magnífica. Capítulo aparte merece la labor de Laurence Boulay, al clave, en la parte del continuo. La grabación recoge perfectamente el sonido del clave, y gracias a ello podemos apreciar lo fenomenalmente que está tratado.

La grabación y presentación son buenas.

Hay que terminar diciendo que es un precioso disco, de gran interés, que hará las delicias de los aficionados al barroco.—P. C. C.

JOHANN SEBASTIAN BACH: **Sinfonías con órgano sobre las «Cantatas 146, 42 y 29»**. Pierre Cochereau, órgano. Orquesta dirigida por Kurt Redel. Philips, 65 37 002. 290 ptas.

Precioso disco este que presenta Philips dentro de su serie «Invitación a la Música».

Para algunos puede resultar poco ortodoxo el hecho de adaptar composiciones de Bach, pero no estará de más recordar que el propio cantor realizó numerosas adaptaciones de obras suyas para ser interpretadas con diferentes instrumentaciones. Sin salirnos del campo de las **Cantatas**, tenemos los **Corales**, «Schübler», que no son sino reducciones orgánicas de fragmentos de **Cantatas**. También puede hablarse de sus transcripciones para órgano y clave de **Conciertos** de Vivaldi y otros autores, o de algunas de las obras de Bach para violín solo.

Por otra parte, es conocida la tremenda elasticidad de la instrumentación en el período barroco, lo que daba origen a

una gran proliferación de versiones diferentes de una misma obra.

Pasando al disco que nos ocupa, hay que decir que es una verdadera maravilla. No se nos dice quién es el autor de las adaptaciones, de modo que hay que suponer que se deben a los mismos intérpretes, cuya doble labor (teórica y puramente instrumental) es, en verdad, espléndida. Unase a ello la extraordinaria calidad del órgano de Notre Dame y resultará algo ciertamente interesante.

Una de las cosas más curiosas contenidas en el disco es la posibilidad de escuchar los dos primeros movimientos del **Concierto para clave y orquesta en Re menor**, en versión de órgano y orquesta.

Intencionadamente evito todo juicio sobre el valor de las obras que integran el presente disco; con decir el nombre de su autor, creo que huelga todo comentario.

La grabación es buena, así como la presentación.

Existe un fallo, de todos modos, bastante garrafal (a mi juicio), consistente en que no se nos dice qué orquesta es la que actúa a las órdenes de Redel.

Por lo demás, se trata de un disco de obligada e imprescindible adquisición para todos los amantes de J. S. Bach.

P. C. C.

INSTRUMENTAL

BRAHMS: Sonatas para violín y piano número 2, en La mayor, opus 100, y número 3, en Re menor, opus 108. Arthur Grumiaux, violín; Giorgy Sebok, piano. Philips, «estéreo», 95 00 108. P. V. P.: 475 ptas.

Arthur Grumiaux es uno de los grandes violinistas actuales, aunque su nombre resulte poco familiar al público español. Sus versiones de estas bellísimas obras son de una impecable musicalidad: gusto exquisito, refinamiento sonoro, elegancia. El violinista belga forma con Giorgy Sebok un dúo perfectamente equilibrado, que nos es dado escuchar en una estupenda grabación. ¿Qué sucede, entonces, para que los resultados queden por debajo de lo previsible, en especial en la **Sonata 2**? En mi opinión, que el espíritu de esta obra no ha sido captado plenamente: Su cálido lirismo, sus suaves luces otoñales no son reflejadas por unos artistas en exceso distantes. Además, la parte de piano de las tres **Sonatas** creo que sólo puede comprenderse tras una identificación plena con la totalidad de la obra pianística de Brahms (caso de Julius Katchen), o gracias a una intuición musical fuera de lo común (caso de Barenboim). El propio Rubinstein, colaborador de Szeryng, creo tampoco alcanza ese punto medio entre el «acompañamiento» y el protagonismo, entre exceso y defecto de expresividad, clave para una perfecta realización de estas obras.

Volviendo a Grumiaux y Sebok, en la **Sonata 2** parecen haber elegido unos «tempi» algo acelerados para los movimientos segundo y tercero: el primer tema de

aquél no es suficientemente apacible (escúchese a Katchen y Suk) y el «Vivace», en 3/4, es fraseado por Sebok de forma menos sutil que Katchen. Para el movimiento final, consideraciones análogas: el «tempo» básico es —creo— veloz en exceso, no el «quasi Andante» brahmsiano. Y, así, cuando —casi al final— el tema principal se fragmenta «grazioso, dulce, leggiero» en el piano, estas indicaciones son apenas atendidas por Sebok.

Los resultados son mejores en la **Sonata 3**, cuya fría belleza nórdica es mejor captada y expresada por los artistas belga y húngaro, que incluso parecen conseguir unos movimientos extremos más dramáticos que Katchen y Suk, quienes, sin embargo, son más «feéricos» en el tercero, tocado como de puntillas. En el segundo, Suk es más sobrio en el uso del «portato», pero, al tiempo, más cálido y noble que Grumiaux.

Si he elegido como referencia comparativa a Katchen y Suk es, aparte sus enormes méritos musicales, porque acoplan las tres **Sonatas** en un solo disco, que es referencia absoluta.

Del producto Philips ya se ha dicho ofrece muy alta calidad técnica. Los comentarios de carpeta son muy superiores a su traducción.

Conclusión: Queda pospuesta a la publicación del disco complementario que acopla la **Sonata 1** y el **Trío de trompa**.
R. A. M.

Otras versiones en España de las tres **Sonatas** de violín:

1. Katchen - Suk. Decca.
2. Rubinstein - Szeryng (+ Beethoven 5, 8, 9). 3 RCA.
3. Barbizet - Ferras (+ Música cámara completa). 15 DG.

Versiones en el extranjero:

1. Barenboim - Zukerman (+ **Sonatas viola opus 120**). 3 DG.
2. Zakin - Stern (+ **Opus 120, 2**). 2 CBS.

F. CHOPIN: **Polonesas**. M. Pollini. DG, 25 30 659. P. V. P.: 450 pesetas.

Continúa el ciclo de Chopin de Maurizio Pollini. A los **Estudios** y **Preludios** se suma ahora la grabación de las **Polonesas**. Sigue el gran pianista italiano la misma línea de altísima calidad que ya nos había ofrecido en sus dos muestras anteriores.

Pollini se acerca a estas **Polonesas** con una actitud de claridad, de desentrañar las enormes riquezas melódicas y armónicas del universo chopiniano. No tiene la visión sentimental o desequilibradamente romántica con que tantos pianistas han desvirtuado al genio polaco. El Chopin de Pollini es fuerte, viril, tierno y melancólico, pero siempre claro, con un cierto deje de frialdad que, creo, beneficia al conjunto de la interpretación, alejándola del amaneramiento, pero sin deshumanizarla jamás. Las **Polonesas** se nos aparecen no como meras piezas de salón, sino, fundamentalmente, como obras personalísimas, adscritas a una estética y a un mundo interior propio y confesional. Escúchese, por ejemplo, la polonesa **Op. 61**, con su



rica gama de contrastes, expresada por Pollini de modo impresionante. Lo mismo puede decirse de la polonesa **Op. 44**, de la que ofrece unos «fortísimos» verdaderamente estremecedores, sin perder por ello la redondez más perfecta.

La competencia en el catálogo español puede centrarse en torno a las versiones de G. Sziffra (Philips) y Rubinstein (RCA), faltando en ambos casos la **Polonesa-fantasia**. Sziffra da una interpretación brillante y bastante superficial, nada recomendable.

Rubinstein, en cambio, ofrece el Chopin «típico», más intuitivo que reflexivo, y dentro de una línea que él mismo ha logrado hacer clásica. Su visión de las **Polonesas** es más cálida y afectiva que la de Pollini, pero carece de su fuerza, y la construcción arquitectónica es menos perfecta. El sonido es también menos variado, y la técnica, netamente inferior. El italiano se beneficia, además, de una toma sonora más moderna y de mayor fidelidad. Mi preferencia personal se inclina definitivamente —y sin menospreciar a Rubinstein— del lado de Maurizio Pollini.

Conclusión: Las mejores **Polonesas** de Chopin que pueden encontrarse. Aguardamos las ediciones de los **Nocturnos**, los **Valses**, etc. Espléndido disco.—M. C.

A. VIVALDI: **Cuatro conciertos para oboe, Rv. 447; 450, 460 y 463.** H. Holliger. I. Musici. Philips, 95 00044. 450 ptas.

La aparición de una nueva grabación del oboísta Heinz Holliger posee habitualmente carácter de acontecimiento, pues su sonido, tan dulce como característico, unido a sus sugestivas interpretaciones, siempre tiene algo de «revelación» para el afortunado que tiene la suerte de escucharlo.

En el presente caso el acontecimiento viene reforzado por la presencia de I Musici, cuya participación es decisiva siempre que se trata del barroco italiano, y porque esperamos que dentro de poco tiempo sigan a éste los restantes volúmenes que completen el ciclo de los **Conciertos de oboe** de A. Vivaldi, ya que, como tantas veces, la única posibilidad a nuestro alcance se centra en la antigua versión, en dos volúmenes, de P. Pierlot con I Solisti Veneti (Erato), hoy prácticamente «semidescatalogados», y cuyo sonido acusa el paso del tiempo.

Los **Conciertos** elegidos en este caso, como muchos otros de su autor, provienen de obras anteriores para fagot (números 463, 447, 450) o violín (número 460). No en vano y sin ironía alguien comentó que Vivaldi compuso cuatrocientas veces el mismo concierto, pero sin olvidar que el resultado obtenido no es nunca inferior al original, máxime cuando en aquella época de busquedas y experiencias el oboe comenzaba su «carrera» como solista y no se conocían muy bien sus posibilidades técnicas.

Las interpretaciones de Holliger e I Musici las podemos considerar como una fiesta; perfectamente conjuntados, se recrean en las vivaces músicas que ejecutan, dándonos un auténtico regalo.

La grabación se beneficia de una toma de sonido muy buena, en la que se ha tenido especial cuidado en resaltar las partes del clave, que habitualmente no se perciben con claridad.

CONCLUSION:

Imprescindible para cualquier amante de la música barroca.—**A. M. J.**

OPERA

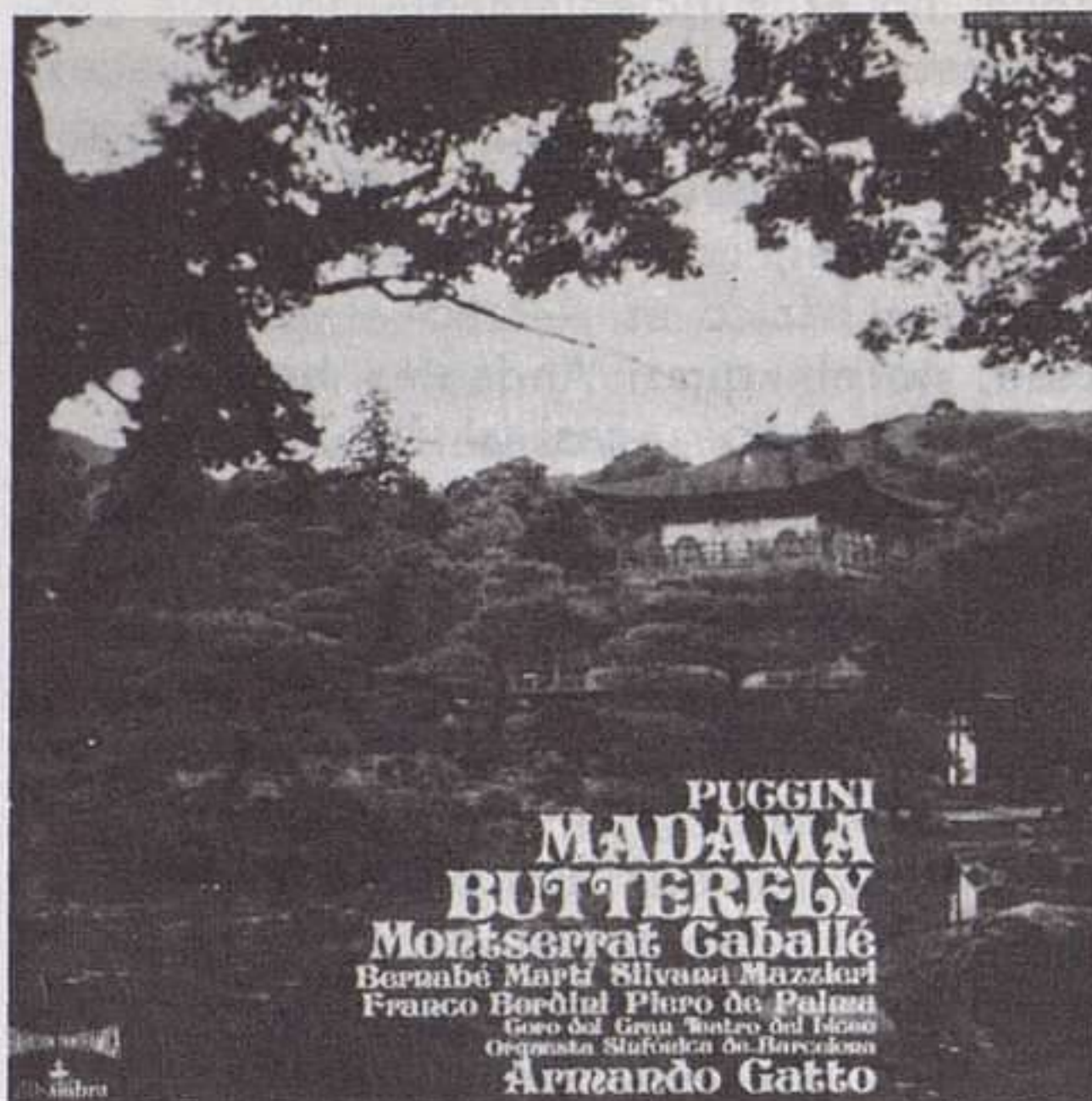
PUCCHINI: Madama Butterfly. Montserrat Caballé, Bernabé Martí, Silvana Mazzieri, Piero de Palma, Franco Bordoni. Coro del Gran Teatro del Liceo y Orquesta Sinfónica de Barcelona. Director, Armando Gatto. Alhambra, SCE 977/79, 3 Lps. 1.380 ptas.

La firma española Columbia publica la primera grabación operística realizada íntegramente en España. Tal objetivo es digno de alabanza y, por ello, al analizar la presente versión hemos de tener en cuenta el entorno en que se enmarca.

La grabación y el prensaje son muy dignos, pudiendo haberse realizado perfectamente en cualquiera de los países habituales en estas lides. Si hemos de poner algún reparo quizá se centre en el color demasiado metálico que en algunos momentos, especialmente en los «fortes» y agudos, se percibe en el registro de las voces.

La labor orquestal y su dirección no puede compararse con la de otras publicaciones correspondientes a unos conjuntos como la Filarmónica de Viena y batutas como la extraordinariamente colorista y matizada de un Barbirolli o la dramática de un Karajan, puesto que orquestas y direcciones de este tipo habían de quedar por fuerza lejos de las posibilidades con que podía contarse. El Coro del Liceo y la Orquesta Sinfónica de Barcelona cumplen dignamente dentro de un nivel de rutina, al que tampoco es ajeno Armando Gatto, quien en los últimos tiempos se prodiga mucho por nuestro país, logrando direcciones bastante positivas para el reducidísimo número de ensayos que comúnmente existe.

Evidentemente la baza fundamental de la publicación es la presencia de Montserrat Caballé, realizando una «Butterfly» que no dudaríamos en clasificar entre las de primerísima línea. Si escénicamente



puede tratarse de una obra que no se acople a sus particulares características físicas, lo cierto es que vocalmente se le aviene dado que su voz lírica, ni excesivamente pesada ni excesivamente ligera, puede acoplarse con igual justeza tanto a la ligereza del primer acto como al dramatismo del último. Y aquí sí son admisibles las comparaciones con una Callas, una Freni o una Scotto. A nuestro juicio queda muy por encima de Freni, de unas posibilidades técnicas mucho más reducidas, e incluso de una Scotto que, por la época del registro, no había alcanzado aún el cuerpo de los que hoy en día posee. Al lado de la Callas quizá su caracterización sea inferior y en algunas frases no patentice una intención siempre presente en aquella, pero, en cambio, durante el primer acto está mucho más cómoda que la griega, por cuanto la voz de ésta resulta bastante más pesada, aun y cuando en todo instante trate de dar, y en gran parte logre, un timbre infantil. Su interpretación es pródiga en «filados» y «pianísimos», sin olvidar tensarse en los instantes requeridos, encontrándose momentos interesantísimos en frases como «con gelosa custodia», de muy bello ataque, o el admirable ligado del «E venuto io non gli scendo incentro», que la Freni rehuía y la Callas no podía igualar en belleza. Su aria «Un bel día» es muy probablemente la mejor de cuantas puedan encontrarse grabadas en un registro completo de la obra; una perfecta combinación de técnica y delicadeza vocal puesta al servicio de una ingenuidad, una esperanza y una coquetería en triple conjunción. La misma entrega, esta vez en el trance dramático, puede observarse en el «Rispondi: oggi il mio nome é Doloré», o el «¡Tú! piccolo Iddio», con la única posible mácula de quedar algo justos los agudos. Es, en definitiva, una interpretación que de por sí hace recomendable esta versión. A su lado, la «mezzosoprano» Silvana Mazzieri, en labor más que aceptable, tanto en lo vocal como en el carácter.

Bordoni es un barítono, más lírico en escena que en este registro, que tiene por delante una brillantísima carrera. Lamentablemente no se puede decir lo mismo de Bernabé Martí, esposo de la Caballé, a quien curiosamente conoció en una representación de esta obra en Barcelona. A su timbre le falta pureza, el paso del registro medio al agudo no está logrado, aun cuando los agudos salgan con una

facilidad poco común; el «legato» es inexistente, y el «fiato» merma día a día. Un Aragall o un Carreras hubieran sido complemento ideal.

Loable publicación, con un punto fuertísimo en la Caballé, muy débil en Martí y gris en la orquesta.—**G. A. R.**

VOCAL Y CORAL

HASSLER, HANS LEO: Misa a ocho voces. Motetes. Intérpretes: Coro de la Catedral de Aquisgrán, Conjunto de Viento de Hamburgo para Música Antigua, Miembros del Collegium Aureum. Dirección, Dr. Rudolf Pohl. Basf-Harmonia Mundi, 37 93174. 450 ptas.

Uno de los más grandes músicos alemanes de su época, Hans Leo Hassler (Nürnberg, 1564 - Frankfurt an Main, 1612), constituye un perfecto desconocido entre nosotros y es una prueba más de la mezquindad y estrechez de una vida musical reducida a unos cuantos nombres, en su mayoría pertenecientes a unas pocas décadas supuestamente de plenitud. Antes de esa época dorada existe la «música antigua», a la que se respeta y ensalza un poco por obligación, pero sin especial fervor; después, la «música moderna», ante la cual, y salvo excepciones, la actitud es de recelo, de prudencia excesiva o de escepticismo. A romper esta visión infantil e idealista, dentro del campo discográfico, ha contribuido de forma destacada el sello Basf-Harmonia Mundi con numerosas grabaciones como la ahora comentada, que proporcionan una sensación refrescante frente al agobio que supone el enfrentarse por enésima vez con obras, sin duda fundamentales, pero a las que la rutina y la reiteración ha vaciado de todo su contenido sustancial.

Después de imponerse en las técnicas imitativas de Orlando de Lasso y el estilo policoral de los venecianos, Hassler se trasladó a la ciudad del Adriático, en 1584, para estudiar con Andrea Gabrieli. Pronto se sintió atraído por la luminosidad y elegancia de la música profana de Vecchi, Donato y Gastoldi, y por las obras para tecla de la Escuela Veneciana. En 1585 regresó a Augsburgo como organista de los Fugger, los famosos banqueros. El estilo de Hassler pretende ser una síntesis del «goticismo» contrapuntista germánico y las nuevas conquistas formales de los italianos, que ofrecían a la sazón un amplio espectro de posibilidades expresivas. Sus **Madrigales** (1596) están considerados entre los más bellos de su época, aunque evitan los experimentos armónicos de los madrigalistas del siglo XVI, tales como Marenzio. Sus canciones alemanas tienen un eco de los ritmos de danza de un Gastoldi; la colección más conocida en este campo es **Lustgarten neuer deutscher Gesäng** (1601). Cada uno de los cantos de la colección es una obra maestra en miniatura, complementándose la armonía, el contrapunto y la declamación con arte soberbio. Uno de los cantos, **Mein G'muth ist mir verwirret**, fascinó durante siglos

a los compositores alemanes. Es el aire del famoso coral de la **Pasión**, «Oh cabeza ensangrentada y herida» (**O Haupt voll Blut und Wunden**), muy conocida a través de repetidas versiones de Bach. Capítulo importante en su producción es el dedicado a la música religiosa. Las obras de este tipo que se reúnen en la presente grabación corresponden a la época de Augsburgo. La **Misa a ocho voces** es de una rica textura polifónica, y al mismo tiempo constituye fastuoso exponente en cuanto al tratamiento de masas y densidades sonoras, sin despreciarse el toque madrigalesco en algunos momentos. Los **Motetes** son no menos exuberantes, si bien en los mismos se recogen ciertas reminiscencias arcaizantes provenientes de la escuela de Lasso.

Los diversos conjuntos que intervienen en la grabación prestan a ésta todo el colorido y vitalidad que deben hacerla atractiva incluso al oyente más reacio. La toma de sonido es sólo regular, y el prensado tiene ciertos defectos, a veces muy perceptibles. La carpeta contiene unas notas informativas de Alfred Beaujean, pero no los textos de las obras interpretadas.

Conclusión: Plenamente recomendable, excepto para aficionados excesivamente conformistas.—D. C.



PERGOLESI: Stabat Mater. J. Raskin. M. Lehane. Orquesta Rossini, de Nápoles. Director, F. Caracciolo. Decca, SDD 385. P. V. P.: 275 ptas.

Giovanni Battista Pergolesi murió a los veinticinco años. La imaginación, como en tantos otros casos de músicos muertos en plena juventud, no puede por menos de preguntarse qué hubiese podido realizar de haber vivido otro cuarto de siglo. Porque Pergolesi, en su tan breve existencia, dejó prueba de un extraordi-

nario talento en los tres campos de creación más importantes de su tiempo: el instrumental, el operístico y el religioso. En este último se inscribe su precioso **Stabat Mater**, obra de encargo (1736), escrita al final de su vida y que, pese a ciertos aspectos lindantes con el teatro musical, es partitura muy personalmente religiosa, con un carácter sobriamente expresivo en su mayor parte, y en algunos momentos de auténtica unción ascética. Con una pequeña orquesta de cuerda y dos voces solistas (en principio, dos «castrati») Pergolesi logra crear una obra de hermosa inspiración y perfectamente equilibrada.

No es necesario, para interpretar el **Stabat Mater**, ni grandes «divos» vocales ni una batuta espectacular. Aquí se impone la sensibilidad antes que las grandes facultades, y un acercamiento de carácter íntimo que transmita la contenida emoción de la partitura. Todo ello se da en la grabación que en su sello ACE de diamantes presenta Decca. Ni Judith Raskin ni Maureen Lehane son grandes voces, pero su comprensión del estilo de oratorio italiano es perfectamente adecuado, y la coloración de sus timbres ofrece un buen contraste tanto en sus partes a solo como en las intervenciones a dúo. Caracciolo ofrece una interpretación expresiva y acompaña a ambas solistas con gran cuidado y discreción. El sonido y prensado del disco es bueno —como, en general, todas las grabaciones Decca—, quizá con alguna excesiva preponderancia de las solistas sobre la orquesta.

Conclusión: Una buena grabación de una obra excelente a precio adecuado.

M. C.

Una nueva sorpresa...

POLCAR 1977

- Catálogo discos, Cassettes, Cartuchos.
- Catálogo de libros de Literatura Musical
- Nuevo diseño
- Nueva tipografía

Pedidos:

RITMO. Virgen de Aránzazu, 21. Madrid-34

P. V. P.: 450 Ptas.

RECITAL

G. GABRIELI, SCHEIDT SCHÜTZ: **Festival de música veneciana.** «Obras corales e instrumentales. Coros del King's College, de la Sociedad Musical de la Universidad de Cambridge, y Bach. Solistas del Conjunto de Viento Wilbraham. Director, Willcocks. EMI, 063-02524. 425 ptas.

Entre las más singulares aportaciones musicales de Venecia destacan sus coros Spezzati o separados, cuyo origen hay que buscarlo en la basílica de San Marcos, cuya nave central poseía dos tribunas a distinto nivel, que facultaba a dos o más coros el cantar, conjunta o alternativamente, sus partes en las ceremonias religiosas, lográndose así hermosos efectos acústicos muy queridos por los artistas venecianos.

Originariamente, estos coros estaban apoyados por sendos órganos y, paulatinamente, a la vez que aumentaba la complejidad e importancia de los ceremoniales, se fueron ampliando en voces y se añadieron conjuntos de metales que alternaban o parafraseaban a los coros, no dudándose en distribuir por las áreas de la basílica diferentes grupos, obteniéndose de esta manera auténticos logros en el ámbito espacial de la música.



ULTIMAS PUBLICACIONES

HISPAVOX, S. A.



W E B E R

Gran Concierto número 1 para piano y orquesta, en do mayor, op. 11.
Konzertstück para piano y orquesta, en fa menor, op. 79.
Polonesa brillante en Mi mayor, op. 72, «La Hilaridad».

MARIA LITTAUER, piano.
Orquesta Sinfónica de Hamburgo.
Director, SIEGFRIED KOHLER.
VOX HVOS, 810-10 (LP)

MUSICA LITURGICA DE LA IGLESIA ORTODOXA RUSA

Conjunto Coral Tchaikovski.
Directora, GALINA GRIGORIEVA.
ARION HARS, 740-11 (LP)

TCHAIKOVSKI

«Manfredo»-Poema Sinfónico, op. 58.

Orquesta Sinfónica Nacional de la URSS.
Director, YEVGENI SVETLANOV.
MELODIA HMES, 610-128 (LP)

LA BRILLANTE GENERACION DE JOVENES INTERPRETES HUNGAROS ZOLTAN KOCSIS, piano.

BEETHOVEN
Concierto número 4 para piano, en sol mayor, op. 58.
Sonata número 26 para piano, en mi bemol, op. 81 a.

Orquesta de la Radio-Televisión Húngara.
Director, ERVIN LUKACS.
HUNGAROTON, 70-0002 (LP)

ORQUESTA DEL TEATRO BOLSHOI

Páginas para orquesta de Boccherini, Oginsky, Gounod, Verdi, Glinka, Rubinstein y Rebikov.

Orquesta del Teatro Bolshoi, de Moscú.
Director, BORIS KHAIKIN.
MELODIA, 20.002 (LP) 80.022 (Cassette)

Grabación realizada con ocasión del 200 aniversario de la inauguración del Teatro Bolshoi, de Moscú.

David Willcocks, al frente de solistas del grupo de viento Wilbraham, y los Coros del King's College, de la Sociedad Musical de Cambridge y de Bach, nos vuelve a recrear unos «Festivales Venecianos» preciosamente interpretados, en los que el severo contrapunto del metal y la riqueza cromática de los coros deben ser un vivo recuerdo de aquellos otros venecianos que se recreaban en sus barrocas armonías.

Los protagonistas de la grabación son G. Gabrieli, organista de San Marcos, y dos de los más grandes barrocos alemanes, H. Schütz y S. Scheidt, estudiantes de aquellas técnicas que se difundían por Europa.

De Gabrieli se han elegido varios motetes que ponen de manifiesto lo señalado más arriba, destacando la brillantez en el «motete ceremonial», para cuatro coros y vientos, «Bucinate in neomedia tuba», o el más recogido e intenso, para dos coros, «O magnum Misterium», o los festivos motetes navideños. Una severa «canzona» para grupos de viento pone de manifiesto la calidad del grupo de Wilbraham. Una hermosa versión del **Salmo 150 de David**, de Schütz, y el villancico «In dulce jubilo», de Scheidt, cierran este hermoso disco, en el que una excelente toma de sonido realza la sonoridad de los coros.

CONCLUSION:

Si cae en sus manos este «Festival Veneciano», no lo deje escapar: probablemente, le deparará momentos muy gratos.—A. M. J.

RAVENSCROFT, T.; PURCELL, H.; LAWES, W.; LANIERE, N.: «Catches» y «Part-Songs» de sociedad. Intérpretes: Conjunto Pro Cantione Antiqua. Londres. Dirección, Mark Brown. Basf-Harmonia Mundi, 37 53454. P. V. P.: 450 pesetas.

El título de gloria más grande de la **Edad de Oro** (de 1588 a 1625) es, sin duda, el incomparable desarrollo del madrigal inglés. Entre unos treinta nombres prestigiosos se destacan los de Byrd, Morley, Weelkes y Wilbye, a los que es necesario añadir inmediatamente Kirby, Bateson, Ward, Gibbons y Tomkins. Esta floración fue de duración corta, apenas treinta años, pero dio al mundo algunas de las páginas más interesantes del arte vocal de todos los tiempos. En esta época existían dos tradiciones bien definidas de música vocal profana, de conjunto; por un lado, la Escuela de Madrigalistas, y por otro, los menos «selectos» cantantes de «catches» y de «part songs».

El Madrigal —originalmente es el resultado de las formas seculares italianas, canciones francesas y música sacra— fue introducido en Inglaterra en los primeros años de la segunda mitad del siglo XVI y continuó desarrollándose en el siglo XVII. El Madrigal es, característicamente, una obra cerrada cuyas líneas vocales son de más o menos importancia, compuestas para un texto específico de cierta o pretendida calidad literaria. La forma inglesa floreció al mismo tiempo que la obra de los grandes poetas isabelinos, y a causa de su naturaleza polifó-

nica su destino era la audición sólo en círculos educados y culturalmente progresistas. En contraste, los «Part songs» y «Catches» eran de una naturaleza mucho más popular. Las palabras y las melodías de las canciones, extraídas en su mayor parte de fuentes tradicionales, resultaban más afines al trasfondo cultural de las clases comerciantes que los lamentos cortesanos y los ampulosos requiebros de los madrigalistas. Los «Part songs» y «Rounds», cuya forma más típica se llama «Catch», especie de canon a tres o más voces, derivada de la «caccia» italiana, basados frecuentemente en textos cómicos, fueron durante los siglos XVII y XVIII la diversión favorita en los locales públicos de esparcimiento. Muchas de ellas están arregladas para ser ejecutadas por entusiastas aficionados, para quienes los repliegues polifónicos de Tomkins, Weelkes o Dowland habrían resultado un impedimento para su disfrute.

El primer compositor de «Catches» parece haber sido **Thomas Ravenscroft**, igualmente conocido como teórico, que publicó tres colecciones entre 1609 y 1611. Cultivó también otro género sabroso: «Cries of London», especie de fantasía vocal e instrumental a la manera del «Quodlibet». A él pertenece la maravillosa balada «The three ravens», incluida en la presente grabación, en donde se mezclan el tinte melancólico y transfigurado de la música a la crudeza macabra del texto, en una simbiosis tan sincera y afortunada que a su lado algunas de las experiencias similares de un Mahler en su **Knaben Wunderhorn** parecen algo histriónicas y casi inauténticas. También Purcell destacó en este género, con una veta satírica de gran sutileza en la caracterización de personajes y situaciones. De él se incluyen varias obras en este disco que se completa con un exquisito «Part song» de Nicholas Lanier, compositor y cantante perteneciente a una familia de origen francés muy activa en la vida musical inglesa durante más de un siglo, y dos composiciones de William Lawes, músico de indudable categoría, tanto en el campo vocal como en el instrumental, que murió en 1645 en el sitio de Chester, luchando en la guerra civil en el bando realista.

La interpretación del Conjunto Pro Cantione Antiqua, formado exclusivamente por voces masculinas, es memorable, siendo difícil una más feliz ecuación que la aquí lograda entre obra e intérprete. Los cantantes se conducen con un espíritu lúdico y a veces desenfadado, que da por resultado los más insospechados matices, afrontando con igual acierto las canciones humorísticas, como esa filigrana de Purcell que es **When the cock begins to crow**, y las de contenido meditabundo, cuyos temas son el amor y la muerte. El nivel técnico es satisfactorio. La grabación es buena y el prensado, en general, resulta aceptable. La carpeta contiene unos breves comentarios y los textos en inglés, pero no en castellano.

CONCLUSION:

Disco importante, que nos devuelve algo de una época conflictiva, lejana en el tiempo, pero a la vez de inquietante actualidad.—D. C.

CONSERVATORIO SUPERIOR DE MUSICA

DEL

EXCMO. CABILDO INSULAR DE TENERIFE

En el Boletín Oficial del Estado del día 25 del mes de Julio, ha comenzado la publicación de las convocatorias correspondientes a los CONCURSOS-OPOSICIONES para cubrir las plazas vacantes en el CONSERVATORIO SUPERIOR DE MUSICA DEL EXCMO. CABILDO INSULAR DE TENERIFE.

Las plazas de profesores que se citan son las siguientes:

Tres auxiliares de **Solfeo**

Dos titulares de **Solfeo**

Tres auxiliares de **Piano**

Tres titulares de **Piano**

Una auxiliar de **Violín**

Una titular de **Violín**

Una titular de **Violoncello**

Una titular de **Armonía, Contrapunto y Composición**

Una titular de **Guitarra**

Una auxiliar de **Guitarra**

Una titular de **Canto** (Escuela General)

Una titular de **Música de Cámara**

Una titular de **Repentización y Transposición**

Una titular de **Estética e Historia de la Música**

Una especial de **Flauta**

Una especial de **Oboe**

Una especial de **Clarinete y Similares**

Una especial de **Trompeta y Similares**

Una especial de **Trompa**

Una especial de **Conjunto Coral**

Los programas y requisitos para tomar parte en dichas oposiciones han sido publicados en los Boletines Oficiales de la Provincia de Santa Cruz de Tenerife, números 72, 73, 75, 76, 77, 78, 79 y 84 del corriente año, facilitándose en la Secretaría de este Conservatorio, calle Teobaldo Power n.º 7, Teléfono, 24 34 32, a quienes lo soliciten, todos los datos concernientes a retribuciones y demás puntualizaciones que se precisen.

Santa Cruz de Tenerife, 26 de Julio de 1.977.

"rock", "jazz", "pop"... , etc.

DISCOS DE TRANSICION

FOREIGNER, BANDIT, PUNK ROCK
BEATLES

Salvando las figuras ya consagradas, puede decirse que estamos atravesando un largo paréntesis de transición, un período de revisión y paro en la evolución del «rock», en cuanto a la aparición de amplias corrientes o movimientos que supongan un avance, un paso hacia el futuro de esta música. Los estilos que hasta hace muy poco dominaban el cotarro se han estancado (caso del llamado «Rock sinfónico»), o muestran una evolución inesperada hacia fórmulas menos innovadoras (como el llamado «rock alemán») o, simplemente, han desaparecido, como el llamado «Gay power». Uno se pregunta si esto es, realmente, una transición o si, por fin, el «rock» ha llegado a un momento en el que cada uno hace lo que le viene en gana, sin ninguna preocupación por la adscripción a unas formas determinadas. Eso sólo el tiempo lo dirá. Pero, entre tanto, hete aquí que aparece una nueva etiqueta: el «Punk Rock», «rock» duro, «macarra» y que, sin duda, responde a unos condicionamientos sociales propios de las grandes urbes, con toda su violencia y su esquizofrenia, y también, ¿por qué no decirlo?, a unos condicionamientos de tipo mercantilista. «Siempre hace falta algo nuevo. Lo nuevo se vende bien».



Como no podía ser menos, hay «Punk» inglés y americano. Y como ya pasara con el «Gay», el parecido social de este «movimiento» (que no tardará en verse reducido a una moda, como se anuncia en algún suplemento dominical) en ambos países tiene muy poco reflejo en un parecido musical. Recientemente se han editado dos discos dentro de esta corriente: uno, inglés, el del grupo Clash; otro, americano, el de Televisión. Y, musicalmente, son muy diferentes. El disco de Clash, ya

muestra lo que es desde la foto de la contraportada (un grupo de «bobbies» persiguiendo a unos manifestantes), y los títulos de las canciones (**Odio y guerra, Londres está ardiendo, Policías y ladrones, Tierra de los garajes, Estoy harto de los USA...**) y sus duraciones, entre el minuto y medio y los dos minutos, con pocas excepciones. (He aquí un disco con **catorce** canciones.) Su contenido: un «riff» básico, duro, repetido y machacón, sin florituras instrumentales y con las voces, de las mismas características, como único contrapunto. Música de bandas callejeras, que llevan existiendo muchos años en el Reino Unido, aunque ahora se hayan multiplicado y puesto de moda. Incluso en plena época «hippie» o «freak» existían unos seres de pelo rapado llamados «skinheads», cuyos amores eran la música más bestia posible y las cadenas en torno a la cintura. Quiero decir con todo esto que la etiqueta no tiene ningún contenido real. Lennon o Keith Monn llevan muchos años siendo «punks» o haciendo música de este tipo. Pero el disco de Clash (a lo que iba) es entretenido y está bien.



Televisión.

Televisión son americanos, y su música no está tan claramente «inspirada» en el primitivo «rock and roll» o en el «R & B» aumentado de velocidad, agresividad y decibelios. Su violencia es como mucho más mental, síquica, que la pura anfetamina intramuscular de los grupos ingleses. Sus raíces están mucho más influidas por gente como los Velvet, el primer Lou Reed o Pattie Smith (aunque hay una canción en su disco, **Guiding Light**, que suena casi como el **Quadrophenia**, que era, curiosamente, la historia de un «cua-

¿Qué le falta a esta guitarra?


cuerdas
caprice

Apartado 854-Valencia.

si-punk»). Tom Verlaine es el alma de Televisión; compositor, voz y guitarra, único instrumento que destaca. Utilizan sólo estos instrumentos con algún piano ocasional, que también toca el muchacho. Las canciones más destacadas de su álbum son **Elevation**, y la que le da nombre al LP, **Marquee Moon**. El disco muestra indicios de calidad (el tal Verlaine es un gran porcentaje), y Televisión puede hacer cosas de gran interés, pero no entra de lleno en lo que en España se va a identificar como «punk».



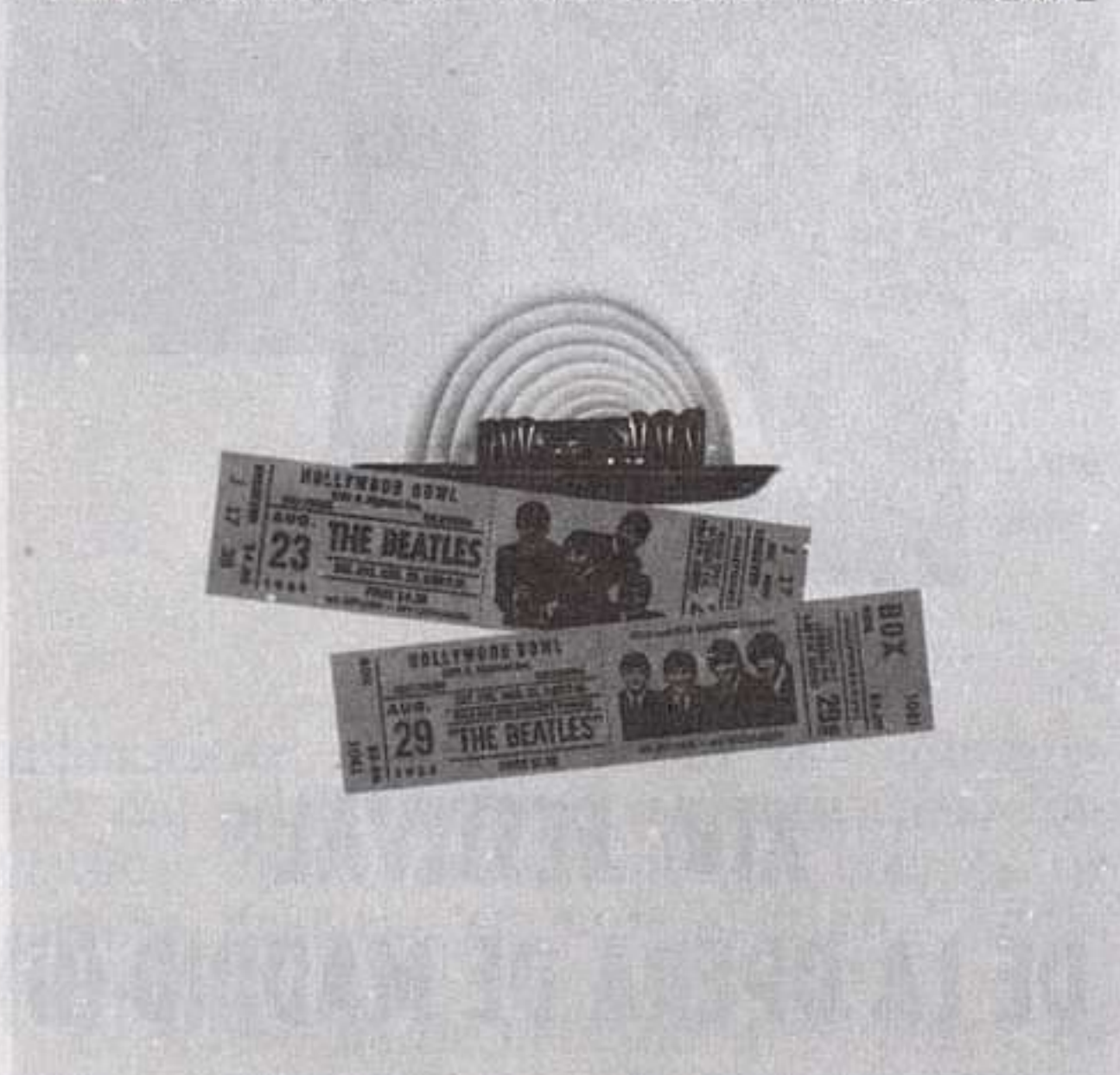
Foreigner.

Dejando aparte esta «corriente», hay una serie de grupos y de artistas de reciente aparición en el «mundo de la fama» que han vuelto sus ojos al «beat». En un número anterior se comentaba el disco de Al Stewart. Ahora es un grupo, Foreigner, el que lanza un LP. del mismo nombre con unas características parecidas. Una vuelta a los postulados del «beat», recogiendo, eso sí, toda una serie de influencias estilísticas y técnicas posteriores, con muy buenos músicos. Creo que el primer artista «a bombo y platillo» que recogía estas características fue Eric Carmen. (¿Qué ha pasado contigo?) La diferenciación entre canciones «lentas» y «rápidas» se respeta al máximo, como en los viejos tiempos en que uno ponía una R o una L junto a los títulos de las canciones en los discos, para no romper el ritmo en el guateque o en la discoteca. Las novedades técnicas a que antes aludía se usan con sobriedad, casi a lo Bad Co. o a lo Queen, pero con mucho gusto, en unos arreglos al milímetro, sin estridencias ni lucimientos excesivos, que a mí, personalmente, me gustaría escuchar a Ian McDonald (sí, señor, el de King Crimson), que forma parte de Foreigner.

Por otra parte, hay un grupo de gran éxito en el momento, cuya música es un «beat-rock» sencillo, con sobriedad de medios, pero muy bien usados, muy «milimetrado». Es Boston. Con unas características similares, sale ahora Bandit con su disco del mismo nombre. (No sé si será transición, pero imaginación...). Bandit no se parecen a Boston, aunque hagan algo muy parecido. Simplemente, tiene diferentes características externas. En principio, son más duros, más «rockeros». Pero la misión, el destino de su música es el mismo. Presentando muchas influencias, le dejan a uno perplejo si intenta clasificarlos. Lo digo por experiencia ajena. Yo nunca intento encajonar la música. Pero otros sí.

Y, lógicamente, se quedan perplejos cuando escuchan un disco planificado para que «suene a...» casi todo. De todas formas, el disco de Bandit es más simple (en este aspecto) que el de Boston, no está tan pensado en base a esos factores. El resultado es, simplemente, un buen disco más de «rock». Pero sin nada excepcional.

THE BEATLES AT THE HOLLYWOOD BOWL



Hablando de transición, a usted le habrá parecido extraño eso de encontrar ahí a Los Beatles. Pero es que ha sido necesario llegar a este momento de indecisión, de falta clara de «ídolos», para que, por fin, y tras una buena docena de años desde su grabación, se haya editado de forma legal este **Beatles at the Hollywood Bowl**. Un puñado de canciones de aquellos años dorados en los que aún se dis-

cutía sobre la longitud de los cabellos de John o Paul. En esta grabación se pueden apreciar todas las deficiencias técnicas que, ciertamente, tenían los de Liverpool. Su rudimentariedad, su falta de técnica. Pero también se oye, y casi siempre en primer plano, a los auténticos protagonistas, los «fans» (los de entonces sí lo eran). Escuchando sus berridos, uno se acuerda de tiempos pasados, y pienso que si yo hubiera podido ver a Los Beatles en directo hace trece años, probablemente hubiese gritado igual. Sin pensar que, trece años más tarde, mis berridos iban a llenar un poco más los bolsillos de una multinacional del disco, gracias a unas «háviles» mezclas.—S. H. V.

¡MARCHANDO UNA DE «BLUES»!

Y por uno de los grupos blancos que mejor ha practicado este tipo de música: Fleetwood Mac. Y quizás el que con más elegancia (en el mejor sentido de la palabra) lo ha hecho. Ahora podéis tener en España una muestra de sus primeras grabaciones para la Blue Horizon inglesa, bajo el título de **Vintage Years** («La Historia de Fleetwood Mac»). Y, de verdad, vale la pena. «Blues», R & B.s», temas del grupo y de otros, y la colaboración de Eddie Boyd en un par de temas. **Black Magic Woman, Coming Home, Albatross, Evenin' Boogie, I've lost my baby, Need your love tonight...** hasta veinticuatro temas del grupo de los tres guitarristas que hoy es historia.

RECOPILACION:

LA FUERZA DE DALILA

Así se llama el último LP, en España, de Ike y Dalila... perdón, Tina Turner. Nada nuevo en su estilo, y creo que eso es lo mejor que puede decirse del disco. El mismo tipo de «Rythm & Blues» fuerte y físico que han hecho casi siempre, ritmo al que adaptan incluso aquella «cosa» que se llamaba **Sugar Sugar** (sí, esa misma). Disco recomendabilísimo para reuniones bailables veraniegas sin tener que aguantar a la «nueva generación negra». S. H. V.

POLCAR 77

Catálogo general de discos, "cassettes", cartuchos y libros de música clásica

YA ESTA A LA VENTA

Pedidos: RITMO. Virgen de Aránzazu, 21. Madrid-34

El final del Festival, y quizá el del todo el ciclo, ha estado protagonizado por la escandalosa representación de **Fidelio**, ofrecida el 18 de junio. Con ella se ha puesto de manifiesto hasta dónde se puede llegar cuando no existe organización y seriedad y cuando no se tiene respeto al público que paga, al aficionado bueno, malo o regular. Momentos tan tristes, artísticamente hablando, como el producido en esta ocasión no pueden ni deben ser admitidos ya nunca más. Es la hora en que, aprovechando nuevos vientos políticos y culturales, han de cerrarse las puertas a espectáculos tan lamentables, a manifestaciones de tan infima categoría como la que se reseña, una de las de nivel más bajo de entre las ofrecidas a lo largo de estos festivales, tan abundosos en ejemplos poco edificantes. La responsabilidad de los que, vez tras vez, por negligencia o interés, por complacencia o desconocimiento, propician tal estado de cosas, es grande, y el daño causado (aunque no detectable material e inmediatamente) enorme. Es fundamental ordenar desde otras perspectivas el actual "establishment" musical y el operístico en particular, para impedir sucesos del calibre del que se comenta. Hay que limpiar de hojarasca el camino por donde únicamente deben transitar la claridad, la honestidad, el conocimiento y la preparación, condiciones que parecen mínimas para acometer cualquier empeño artístico de altura.

Este **Fidelio** nunca debió subir a la escena en las condiciones en que lo hizo. Ello supuso un engaño al público (que, en su mayor parte, no lo apreció), pues la obra se ofreció a través de una risible y ridícula puesta en escena y totalmente huérfana de una mano rectora en lo musical. Aceptemos que fue una imprevista desgracia el que Walter Weller, contratado inicialmente para dirigir las tres representaciones, cayera enfermo poco antes de acudir a Madrid. Aceptemos igualmente que los intentos realizados para sustituirlo por alguna batuta asequible y conocedora de la partitura (al parecer, se mantuvieron apresurados e infructuosos contactos con Gómez Martínez y Ros Marbá, que hubieron de atender compromisos anteriores) resultaran, lamentablemente, baldíos. Aceptemos, por último, la papeleta planteada a los organizadores. Aun así, no puede admitirse el que, muy irresponsablemente, se entregara el mando del espectáculo a Odón Alonso, que nunca había dirigido la ópera y que se encontró con que debía aprenderse en una semana. Tampoco es admisible la actitud suicida del director leonés, por buena que fuera su intención y su deseo de sacar de un apuro a la organización, y suponiendo que no hubiera de su parte ningún ansia de figurar. Y en el caso de que el titular de la Orquesta de la RTVE conociera la partitura con anterioridad, en contra de lo dicho, su intervención sería entonces menos salvable, por cuanto lo que a lo largo de toda la representación se brindó desde el foso no fue sino una cautelosa aproximación desprovista de la mínima coherencia; una deshilachada lectura falta de tensión, de contundencia, de vida, defectos lógicos cuando lo que no existe es la base técnica de la que han de partir aquellos factores: el mando, que proporcionan el conocimiento y la consiguiente seguridad (cosa, en principio, distinta a la mayor o menor destreza de la batuta), y la posterior conjunción de elementos. Naturalmente, estas circunstancias impidieron el que se produjera ni siquiera un mínimo acercamiento al drama representado que pudiera originar su comprensión y, por ende, la traducción y plasmación de toda la carga emocional que alberga. Al no existir contrastes, adecuada progresión dinámica; al

DE MADRID AL CIELO

Por **ARTURO REVERTER**



XIV FESTIVAL DE LA OPERA DE MADRID (II)

Algo que no debe
repetirse



darse, por el contrario, inseguridad e irregularidad agógicas, todo quedó sumergido en la más apabullante de las monotonías, en el dominio de las cosas fósiles y muertas. Un **Fidelio** en estas condiciones no es nada, al menos nada que tenga que ver con el drama beethoveniano, pleno de luz y sombra, de impulso romántico, auténtico canto a la abnegación femenina y, de un modo más general, a la libertad del individuo. La ausencia de un norte que otorgara firmeza rítmica provocó numerosísimos desajustes y una palpable falta de confianza por parte de solistas y coro, que actuaron poco menos que vendidos. El hecho más sorprendente e increíble fue, en medio del desastre general, el que toda la masa coral de la RTVE (a excepción de dos o tres voces aisladas, pronto calladas) estuviera sin cantar durante un buen número de compases, a partir del comienzo ("Heil! Heil sei dem Tag!") del último cuadro (lo que algún crítico ha definido como "¡ligero titubeo!") ¿Inexperiencia del coro? Desde luego. Pero la culpa del desaguisado hay que buscarla en el foso, en donde, como queda dicho, no se marcó con eficacia y en donde se dio la orden de iniciar el cuadro sin tiempo material para que se cambiara el decorado, y sobre todo para que los coristas salieran a escena y se prepararan suficientemente. ¡Y pensar que en cierta crítica se ha juzgado la "no dirección" de Alonso como "vital y brillante"! De auténtico asombro.

Una dirección musical como la descrita habría hecho zozobrar cualquier montaje de la obra. Sin embargo, hay que apresurarse a decir que el realizado en el angosto escenario de la Zarzuela se habría hundido por sí mismo, pues en pocas ocasiones se podrá volver a ver algo tan cursi, ridículo y falto de imaginación. El corto espacio quedó aún más empequeñecido por la utilización, en dudosa disposición, de unas "murallitas" coronadas por grotescos soldados, a modo de figuritas de plomo. La luminotecnia fue empleada ramplonamente, sin aludir nunca a la evolución dramática y psicológica (ejemplo: escena en la celda de "Florestán"). El vestuario fue impropio y desigual. La anarquía reinó en los movimientos de masas. En fin, para qué seguir. Señalemos el nombre de estos genios de la escena para olvidarnos pronto de ellos: director, Fritz-Dieter Gerhards; decorador y autor también de los bocetos, Werner Schwenke. El vestuario fue de Cornejo, quien, por supuesto, no tiene ninguna culpa.

Aun cuando el cuadro de solistas estuvo a un nivel general francamente bajo, hay que recordar en su descargo la inseguridad métrica y dinámica con la que hubieron de actuar. Lo que, de todos modos, claro, no sirve de eximente. No obstante, quiero destacar en primer lugar, pese a lo secundario de su papel, la labor de Manuel Cid, el más centrado y musical, el más ajustado de expresión y el menos desencuadrado (dentro de lo que cabe). Su voz, muy personal y cálida, aunque provista de solidez y anchura en centro y graves, está manejada con suma habilidad dentro de una línea de persuasivo lirismo, cosa que va bien al talante dramático del desdibujado "Jaquino". Me alegra reconocer este, para mí, éxito de Cid, a quien hasta el momento sólo había podido escuchar en cometidos alejados de su estilo y condiciones, y a quien debe darse ya una oportunidad importante en el campo del "lied", en el que su técnica, exquisita musicalidad y articulación vocal podrán brillar al fin. La "Leonora" de Marita Napier resultó, como se preveía, insuficiente: timbre algo gutural, centro y medio agudo de notable amplitud y vibración; calidad de lírica ancha, rozando lo

"spinto"; notable debilidad en graves y estridencia en lo alto de la segunda octava; incapacidad para "personificar", cubriendo sus exigencias dramáticas y sus alternativas anímicas, el desasosegado y complejo "travesti" creado por Beethoven. He aquí, a grandes rasgos, las características de la cantante sudafricana, alejada de la introspección y efusión de que dotaba al personaje una Gré Brouwenstijn o del dramatismo contundente (algo lineal, sin embargo) que le otorgaba una Ingrid Bjoner, las anteriores "Fidelios" madrileñas. Debe consignarse, como atenuante, que la Napier se encontraba algo indispuesta durante sus actuaciones en esta obra, lo que contribuyó también a que su prestación no alcanzase las cotas —discretas en todo caso— de su "Brünhilde" de este mismo Festival. Voz oscura, de dramático color, la de Norman Bailey; pero voz pequeña, "encerrada" y dura. Su "Pizarro" fue vulgar, sin esa dimensión "satánica" y torva que definen, en parte, al personaje. No es suficiente para ello vestirse de negro. Muy mal Peter Lager, al que ya casi no le queda ni centro; desafina y "cala" continuamente, ululando arriba y engolando abajo. Inexplicablemente, se nos birló su característica y definitoria "aria" del dinero, "Hat man nicht auch Gold beineben", corte que se sumó a los realizados en los "parlati", alguno tan poco justificable como el practicado en los breves parlamentos de "Jaquino" y "Rocco" al anunciarse la llegada del "Ministro". Centro de buena anchura, timbrado, pero algo linfático y engolado, posee la voz de Alberto Remedios, quien hace un "Florestán" verdaderamente grotesco, con un fraseo desencajado y fofo. Más allá del Sol natural pierde posición, color y dominio: no existe prácticamente. Muy poquita cosa, relativamente afinada, la "Marzelline" de Mani Mekler.

Increíble representación que, por las circunstancias apuntadas, nunca debió llevarse a cabo. Lo más racional habría sido suspenderla o aplazarla. Una pesadilla musical que esperamos no se repita.

CUANDO LAS SUSTITUCIONES VALEN LA PENA

La *Traviata* fue la última ópera del Festival. No llegó a ser redonda, ni mucho menos, su representación, pero al lado del bodrio descrito y soportado con anterioridad, resultó de antología. Hubo suerte por una vez, pues para sustituir a la Bonifaccio y a Raimondi, al parecer enfermos, se pudo contratar a Elena Mauti Nunziata y a Alfredo Kraus, éste casualmente en Madrid por motivos familiares. Ellos dos se bastaron para dar un tono de clase a la función. Maticemos, sin embargo. Ella tiene una voz preciosa de lírica-lírica, con un centro excepcional por brillo, color y solidez; centro que maneja con habilidad y que es su gran arma, y que, en parte —sólo en parte—, equilibra las graves insuficiencias de sus otros registros y su sólo discreta técnica: el grave está poco hecho y el agudo, a partir del La natural, se resiente peligrosamente, hasta el punto de que prefiere emplear con excesiva frecuencia —lo que le hace perder naturalidad y fluidez— un "filado" pocas veces canónico, especie de "appianamento" en el que la voz no acaba de pasar a la cabeza, estrangulándose en la garganta. Se entrega a fondo en escena, aunque sólo sea discreta actriz. Con todo, su composición de "Violeta", ingenuamente patética, es plausible, encontrando su mejor momento en el segundo acto, sin dar, como es lógico, la triple dimensión que pide esta compleja y difícil figura verdiana. La joven soprano italiana no pudo salvar las



Un montaje serio de *Fidelio*.
Producción de Wieland Wagner. Stuttgart, 1954 (foto Karl Schumacher).

dificultades que le planteó la "coloratura" del primer acto ni las exigencias dramáticas de los dos últimos, si bien es de justicia destacar su muy sentido "Addio del pasato".

De nuevo ha de hablarse de Kraus, y de nuevo elogiosamente. Ha de insistirse en que se encuentra en un momento de plenitud artística, en absoluto dominio de todos sus medios (aunque éstos, desde un punto de vista estrictamente vocal, no hayan sido nunca excepcionales). *Traviata* no es actualmente, en mi opinión, la obra que mejor puede convenirle. Las medias tintas que exige el papel de "Alfredo", los bruscos cambios pasionales, precisan de una voz más coloreada, de más variada gama; una voz de mayor solidez en la primera octava. No obstante, Kraus es, no lo olvidemos, un artista, un maestro del canto y, después de todo, en esta parte consiguió hace años, junto a María Callas, uno de sus primeros grandes triunfos (Lisboa, 1958). Ahora mismo, e independientemente de cualquier otra consideración, es capaz de dar una lección y extraer impensados matices a lo escrito por Verdi. Maravilloso su fraseo en "Un di felice eterea"; sensacional su intervención desde dentro contrapunteando el canto de "Violeta", con un segurísimo y soberano Do natural, repetido después, no tan bien, en la "cabaletta" del segundo acto (muchas veces suprimida), "Oh mio rimorso!", cantada sin "da capo" (repetición); medida y muy sutilísima la muy difícil "aria" "De' miei bollente", y sobre todo asombroso su soliloquio del tercer acto, "Ah si che feci!", en donde no cabe más justeza en la expresión, matización y sentimiento elegantemente contenido. El tenor canario es ahora (y ya lo demostró en *Werther*) un flexible recreador de la medida que, sin embargo, mantiene su tradicio-

nal cuadratura. Por ello su fraseo ha ganado en riqueza y variedad. Sorprendentes, pero admisibles, las libertades métricas de frases como "Questa donna conosco!", en donde las negras de las dos últimas sílabas fueron sustituidas por martilleantes corcheas.

Lo demás prácticamente no existió, aunque Sardinero, algo engolado, fatigoso de emisión y temblón, cumplió en su "Germont", visto desde un prisma en exceso esquemático y tosco. Poco afortunadas las segundas partes (con un "Gastón" inadmisibles), horrorosos los decorados, simplemente aseado el movimiento escénico y alicorta, pesada y plana la dirección musical de Francis Balagna.

UN WAGNER PARA NIÑOS

Continuando con la *Tetralogía*, iniciada el pasado año, se ha conseguido poner en escena *Sigfrido*. Se contaba con uno de los repartos más sólidos del Festival. En la práctica, el resultado final distó mucho de ser bueno. Ante todo, por la ramplonería y falta de imaginación del montaje, obra de los mismos artífices del de *Fidelio*. Llevar a escena, hoy, un *Siegfried* partiendo de una concepción naturalista y utilizando un simbolismo muy palmario es retroceder cien años y olvidarse de la evolución sufrida en la interpretación wagneriana, de las connotaciones de orden social, político o filosófico que posee la obra. Sacar, por ejemplo, en el segundo acto un dragoncito de cartón echando humo por las narices es de verdadera risa. Es reducir a ingenuo cuento una creación literaria y musical que sólo es pueril en la anécdota de base, mero pretexto de una más compleja exposición de valores. ¡Un poco de formalidad! A partir de unos



MARITA NAPIER



THOMAS STEWART.



MANUEL CID.

decorados tan pobres, feos y tan poco sugerentes como los ideados por Werner Schwenke (donde quizá quepa salvar el del primer acto) es, desde luego, problemático edificar escénicamente un **Sigfrido** en condiciones. Aquí, además, no cabe la disculpa de la estrechez del escenario.

Por otra parte, la batuta de Heinz Fricke está a siglos luz de lo que precisa la riquísima partitura. El director alemán, de acuerdo con su ya conocido estilo, llevó la obra de manera rutinaria y lineal, con un fraseo cortante y una sonoridad nada depurada, demostrando otra vez su incapacidad para crear clima, tan importante en Wagner, a partir de la necesaria ordenación de planos sonoros. Sacó poco partido, a excepción de algunos violentos, pero agrios "tutti", a una disciplinada y en muchas cosas estimable Orquesta Ciudad de Barcelona. El cartesianismo de Fricke, que recortó la partitura apreciablemente (primer cuadro del tercer acto), hizo bueno el oficio de Ehrling y se puso más de manifiesto en los finales de los actos segundo y tercero. El nivel más alto se consiguió en el primero, que tuvo al menos conjunción y unidad, lo que hizo albergar ciertas esperanzas para los otros dos.

Entre los cantantes, muy en primer lugar Thomas Stewart. Como ya pudo observarse el pasado año, no es, en origen, una voz adecuada para "Wotan", lo que se nota aún en lo débil y engolado de los graves y en la relativa ligereza de la zona aguda. Ha encontrado, no obstante, "posición" y una especial densidad en el cen-

tro, de hermoso y noble color. Tiene evidentes dificultades en el paso, y su emisión es arriba irregular, sin apoyo firme y con la extensión ya muy justa. Pese a ello, otorga al personaje un empaque y un carácter indudables. Magnífico su primer acto, en particular la formulación de las preguntas a "Mime". Este fue Ragnar Ulfung de voz suficiente y de apreciable anchura, pero fea y metálica. Actuó bien, aunque superficialmente, con un histrionismo excesivo. Jean Cox, otrora "Siegfried" en Bayreuth, mostró un alarmante descenso de sus facultades. La voz se ha empequeñecido y hecho más lírica, hasta el punto de no convenir al heroico personaje; la emisión es casi siempre fatigosa y muchas veces nasal, distando mucho de poder superar las dificultades que le plantea el papel. Aguantó, reservándose, el primer acto, cantó bastante mal, sin relieves, el segundo, y se borró en el tercero. Su monótona forma de frasear, un tanto llorona, llega a aburrir. Aceptemos, sin embargo, que da al héroe una prestancia algo "demodé". La Napier, en mejores condiciones vocales que en **Fidelio**, no es tampoco, por sus características, ni de lejos, una "Brünhilde". Para ello no basta poseer, como posee, un amplio y sonoro centro y un timbrado y potente medio agudo si no existe un grave sólido y un sobreagudo seguro y nítido, sin estridencias. (Sin embargo, ¿cuántas reúnen, hoy día, estas condiciones?) Correcta Barbro Ericson en "Erda". Tosco y desencajado, aunque potente, Bjorn Asker como "Alberich". Cumplieron, sin más, Alexander Malta en el "Dragón" (muy mal amplificado) y Jeannette Scovotti, "Pájaro del bosque".

¿UN FUTURO MEJOR?

El XIV Festival de la Opera de Madrid ha muerto. Dios lo tenga en su seno. Creo, sinceramente, contra los habituales triunfalismos (¡todavía!), que ha sido uno de los de más baja calidad, desde luego mucho peor, por ejemplo, que el del año anterior. Ni una sola batuta de categoría. Ni una representación redonda. Montajes pedestres, cuando no catastróficos. Muy pocas voces de calidad. Escasísimos cantantes que puedan calificarse de tales (llamando "cantante" a aquel que domina el arte y la técnica del canto en conexión con el rigor y la flexibilidad en la traducción musical). Salvemos únicamente, en justicia, la actuación de la Opera de Cámara de Praga, por su labor de conjunto en el programa Martínú. Para la próxima

temporada todavía no hay nada, y seguirá sin haberlo —al menos, sin saberse— hasta dos meses antes de que comience el siguiente Festival, de acuerdo con los métodos "informativos" que se han venido empleando tradicionalmente en la organización de estas manifestaciones. Y ello contando con que, efectivamente, haya un XV Festival, cosa que ahora mismo se desconoce. Todo dependerá del rumbo que en el futuro tome la cuestión musical del país, de la que pasa a hacerse cargo el flamante Ministerio de Cultura y Bienestar. Lo ideal sería, por supuesto, que, después de la necesaria reordenación, se fueran creando las condiciones mínimas que pudieran servir de base para acometer la formación de las estructuras generales de cada parcela musical, pensando, dentro de la operística, en la inexcusable construcción —con todo lo que ello lleva aparejado— del ansiado Teatro Nacional de la Opera. Podrían organizarse así temporadas serias en todos los sentidos, abandonando estos verdaderos sucedáneos constituidos por los "festivales" que habitualmente padecemos, y que en raras ocasiones parten de presupuestos rigurosos en sus planteamientos, según hemos tenido oportunidad de comentar aquí con anterioridad. En fin, aguardemos con expectación (aunque sin gran confianza) las futuras noticias y decisiones oficiales, y roguemos por que desde este momento todo, o al menos una parte, sea distinto y, por descontado, mejor.—**ARTURO REVERTER.**



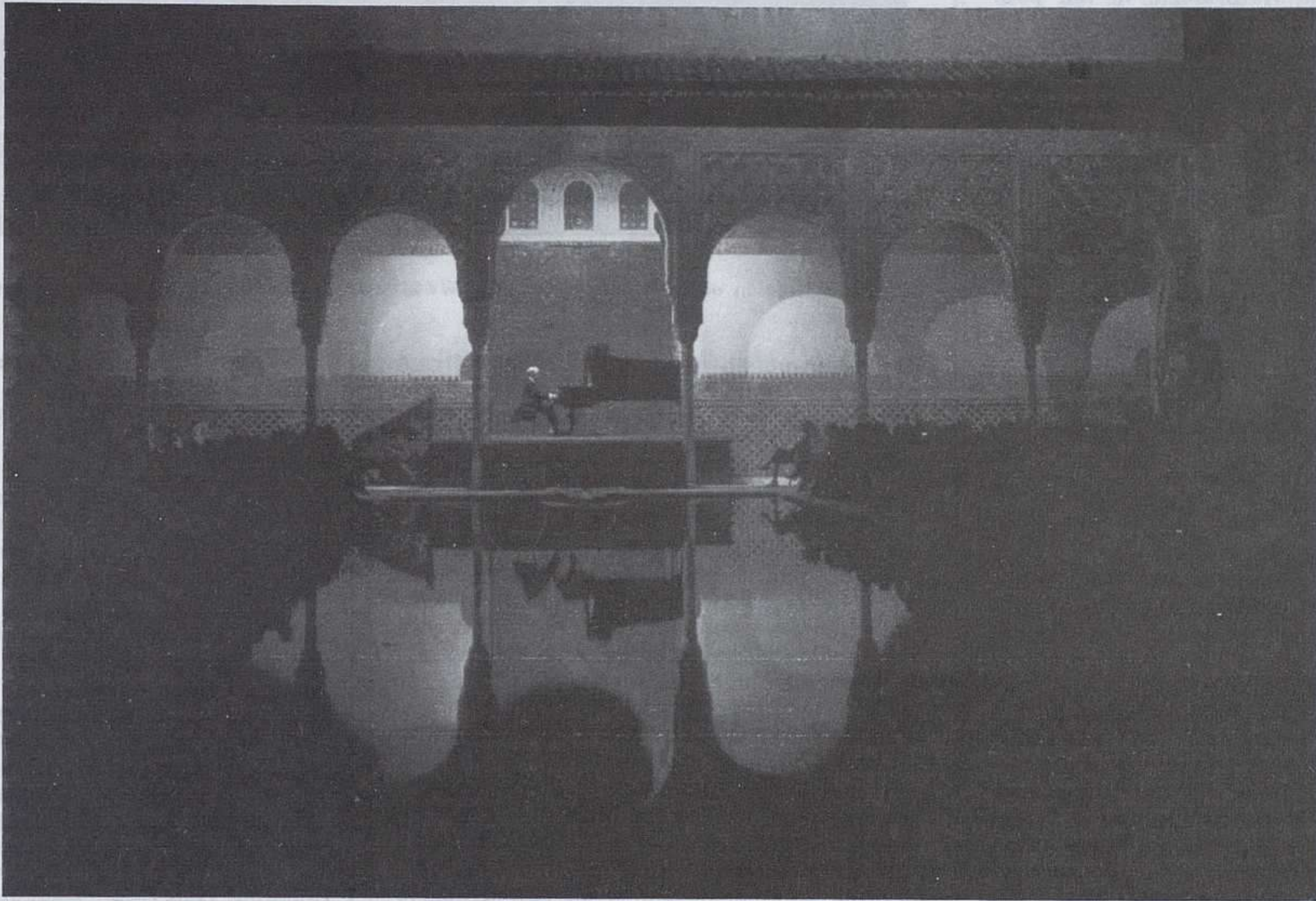
JEAN COX.



HEINZ FRICKE.

El XXVI Festival Internacional de Música y Danza de Granada

Por Enrique Pérez Adrián



El Patio de los Arrayanes, que tradicionalmente ha venido dando la imagen del festival internacional granadino durante más de veinticinco años.

Por diversas razones de variada índole, no me había animado nunca el hecho de asistir a un festival de música en territorio nacional. Entre otras cosas, siempre había dudado de que los resultados de conjunto fuesen siquiera comparables a cualquiera de los que normalmente tienen lugar durante el período estival en el resto de Europa. La sorpresa que me he llevado, después de que este año he sido espectador durante ocho días del desarrollo del Festival de Granada, ha sido mayúscula (en el más laudatorio de los términos). Con sólo algunos pequeños inconvenientes, que más adelante citaré, el altísimo nivel de interpretación artística, los diversos marcos, incomparables, en donde tenían lugar los acontecimientos y, finalmente, la contundente demostración de capacidad organizativa, comparable en perfección a cualquier festival europeo, hicieron que mis iniciales recelos desapareciesen por completo.

Otro hecho digno de destacar, insólito para mí, fue el respeto y la pasión colectiva demostrada por todos los asistentes a las diversas representaciones, que me recordaron sin exagerar un ápice el fervor demostrado por los públicos de Centroeuropa; ¡increíble..., pero cierto! Aprovecho también esta introducción para desmentir los tendenciosos y a todas luces mal informados comentarios de *Diario 16*, que aludían al Festival granadino como «elitista», «festival para madrileños», etcétera. En primer lugar, desconozco lo que se entiende por «élite» referido a un

festival de música, en donde se ven los más variados y heterogéneos grupos y personas, con indumentarias que van desde el «esmoquin» al pantalón vaquero y la camisa de flores; creo que el precio de las localidades tampoco puede ser determinante como para poder calificar al Festival como destinado a un concreto estrato social; en cuanto a lo de «Festival para madrileños», tampoco es muy afortunado: lo que es incuestionable es que si a una determinada persona residente en Granada le apetece ir una tarde a oír un concierto de, por ejemplo, la Filarmónica de Berlín, lo que no puede hacer es ir la misma tarde del concierto a sacar la entrada, como si fuese normalmente al cine; porque, en primer lugar, si la Filarmónica de Berlín está en Granada, su actuación tiene que haber sido anunciada con, al menos, tres meses de antelación; y, desde luego, los abonados berlineses se iban a enfadar muchísimo si su orquesta no regresa para la normal temporada de conciertos por estar dedicada a complacer a todos los señores que se han quedado sin poder ver ni oír (por descuido) uno de sus conciertos.

Según lo que personalmente he podido ver en Granada, y comparando con otros festivales de la Asociación Europea de Festivales de Música (A.E.F.M.), creo que un festival musical consiste en algo excepcional, que se sale de la rutinaria programación hecha en el invierno (donde la haya, claro está...), y que debe crear una atmósfera especial, a la cual

no sólo contribuyen la calidad de las obras y su interpretación, sino también el paisaje, monumentos, el ambiente de una ciudad, la tradición musical y artística, en general, de una región, etc. La formación de cualquier festival de la A.E.F.M. está presidida por una simple idea: presentar el conjunto de los festivales como una manifestación común de la música europea en su unidad fundamental y en la riqueza de sus diversidades regionales. (Como se sabe, España se halla representada en esta Asociación por partida triple: Granada, Barcelona y Santander.) Paralelo al desarrollo del Festival ha tenido también lugar, en el recientemente inaugurado Auditorio Manuel de Falla, el VIII Curso del mismo nombre, con el patrocinio del Banco de Granada y con la participación de destacados intérpretes, asignados para cada una de las materias del curso, como Pedro Corostola, Rafael Puyana, Enrique Santiago, Agustín León-Ara, dándose también clases especiales, como el seminario de Música de cámara.

A mi llegada a Granada el Festival estaba justo en la mitad de su celebración, y a pesar de haberse celebrado importantes conciertos (a destacar, sobre todos ellos, bajo mi criterio personal, un recital de Pilar Lorengar acompañada de Miguel Zanetti, con un variado programa, que incluía nada menos que seis «lieder» de Hugo Wolf y las *Zigeunermelodien*, de Dvorák, además de arias de Cesti, Paisiello y Händel, junto con canciones de Granados y Turina); como decía, a

pesar de lo atractivo de este recital y otras manifestaciones culturales, como conferencias a cargo de Federico Sopeña, Antonio Fernández-Cid, Cristóbal Halffter y Enrique Franco, creo que lo más importante del Festival todavía no había llegado.

Antes de seguir adelante, tengo que indicar una manifestación artística de primerísimo orden, a la que, aun a fuerza de estar indicada en el programa general del Festival, no se ha prestado la atención debida: la exposición, en la Galería del Banco de Granada, de obras de Marc Chagall: la Naturaleza, la luz y el paisaje en el fascinante tratamiento de uno de los creadores pictóricos más importantes de este siglo, y que, seguramente por el poco interés mostrado hasta hoy en este país por todo lo que signifique arte y cultura, ha pasado casi inadvertida.

JEAN CLAUDE MALGOIRE Y EL «ENGLISH BACH FESTIVAL»

Dado que por motivos totalmente ajenos a mi voluntad (salida de Barajas con tres horas de retraso) no pude presenciar la interpretación de **Atlántida**, paso a relatar brevemente los diversos conciertos y representaciones de ópera y «ballet» que tuvieron lugar en el Festival, teniendo que apuntar, no obstante, que el entusiasmo por conocer la obra póstuma de Falla-Halffter en Granada no tuvo impedimentos de ningún tipo para que se constituyese en desbordante; baste decir que ni el imprevisto chaparrón que interrumpió momentáneamente la audición (ver foto) consiguió que nadie abandonase el recinto al aire libre del Palacio de Carlos V. Imagino, consecuentemente, que el fervor demostrado por todos los asistentes tuvo más visos de autenticidad que el del viernes en que se estrenó oficialmente en Madrid (y aquí sí puedo atestiguar, pues la sempiterna frialdad del público de los viernes del Real estuvo omnipresente).

El conjunto de bailarines y cantantes del English Bach Festival representó la ópera, de Jean Philippe Rameau, **La princesse de Navarre**, con texto basado en una idea de Voltaire; he dicho ópera, aunque más bien sería más correcto decir «comedia-ballet». La obra no posee, realmente, un argumento definido. (Como bien señaló nuestro compañero José Luis García del Busto en sus documentadas notas del programa general del Festival, pese al importante binomio que supuso la colaboración de Rameau y Voltaire es una composición de circunstancias—«Divertimento», como el mismo Jean Claude Malgoire la denomina—, cuyo origen radica en las «pièces a tiroir», esto es, piezas teatrales compuestas por escenas aisladas sin conexión entre ellas, y que, entre otras cosas, permitió a Rameau ser nombrado compositor del gabinete de Luis XV.) Pese a todo, la obra es poseedora de una soberana inventiva melódica, portentosa audacia armónica, y todo ello, unido a su exquisitez en los diversos tratamientos, hace que se constituya de por sí en una auténtica obra maestra.

Jean Claude Malgoire dirigió el Conjunto Barroco Inglés acompañando a los diversos miembros que representaron la pieza de Rameau. Con inspirarme el nombre de Malgoire la suficiente confianza como para esperar, al menos, una representación digna, la verdad sea dicha, yo, personalmente, no había escuchado jamás una interpretación del Conjunto Barroco Inglés. En los juicios que, para bien o para mal, nos formamos antes de asistir a



Escenificación de la Cantata del Café, BWV-211, de J. S. Bach, por miembros del English Bach Festival.

un determinado espectáculo, imaginé que la citada agrupación sería un conjunto aceptable, pero sin especiales pretensiones. Cuando terminó la representación comprobé, desde luego muy felizmente, que mi juicio «a priori» no había sido afortunado, ya que el citado English Baroque Ensemble, con su director, habían logrado una versión que cualquier músico, por ejemplo, de la Orquesta Inglesa de Cámara hubiese deseado para su agrupación. Creo que esto dará idea del apabullante nivel del grupo dirigido por Malgoire. Este posee una sólida formación musical que forjó concienzudamente en el Conservatorio de París (baste decir que a los dieciséis años fue solista de oboe de la Orquesta Nacional Francesa, que dirigía entonces André Cluytens; actualmente, además de dirigir varios conjuntos como el citado, o La Grand Ecurie et la Chambre du Roy, es editor, musicólogo y primer oboe de la Orquesta de París). Aunque el repertorio que posee abarca al siglo XX incluido, normalmente se le conoce por sus interpretaciones de obras como **L'Incoronazione di Poppea**, de Monteverdi; **Alceste**, de Lully, o **Ercole amante**, de Cavalli, además, naturalmente, de numerosas obras de Rameau, de las que también tiene hechas las correspondientes grabaciones, todas en C. B. S. (por ejemplo, **Les Indes galantes**, **Hippolyte et Aricie**), y de otros compositores franceses, como Marc Antoine Charpentier (**Lecon des Ténébres**). En esta interpretación de **La princesse de Navarre** el nivel no sólo rayó a alturas insospechadas en lo referente a lo instrumental; las partes vocales y las diferentes danzas fueron realmente reencarnadas en un espíritu dieciochesco. Creo que el sortilegio ejercido sobre todo el auditorio fue de tal magnetismo que si no lo superó, sí, desde luego, igualó a los dos conciertos de la Orquesta N. D. R. de Hamburgo.

El segundo día de la intervención del English Bach Festival, el Conjunto Barroco inglés actuó sin la dirección de Jean Claude Malgoire, haciéndolo bajo las indicaciones del concertino del grupo, John Holloway. El programa comprendía la obra de Henry Purcell, **King Arthur**, que, al igual que el caso de Rameau con **La princesse de Navarre**, es un recurso a un género ambiguo de gran aceptación en la época. Es de destacar en esta obra, sobre todo, la importantísima contribución del coro. Sin llegar al grado interpretativo del primer día, tanto por instrumentistas como por el total integrante del grupo

se supo dar siempre la expresión festiva que es requerida por la composición de Purcell, pero sin el característico «esprit» que impuso Malgoire el día anterior. El programa se completó con una deliciosa interpretación escenificada de la **Cantata del café**, BWV-211, de Juan Sebastián Bach («Schweig stille, plaudert nicht») y la **«Suite» segunda, para flauta y orquesta**, BWV-1067, también de J. S. Bach, esta última danzada magistralmente por los componentes del Festival Inglés Bach; en esta **Suite** se evidenció la modélica asimilación de Bach de la «suite» de danzas que tan hondamente había arraigado en la música alemana del siglo XVIII. En la **Cantata**, la entrega y el enorme entusiasmo, sin contar con las espléndidas voces en los tres papeles que intervienen en la obra (Marilyn Hill Smith, Michael Goldthorpe y Ian Caddy—soprano, tenor y bajo, respectivamente—), fueron, para mi gusto lo más acabadamente interpretado de esta segunda sesión del English Bach Festival y el Conjunto Barroco Inglés. Dos pequeñas observaciones más, antes de pasar a los dos conciertos de Lorin Maazel; primera, la excelente traducción al castellano de los textos alemanes, hecha por Angel Carrascosa, insertos en el programa general del Festival, y segunda, los programas de mano que se repartían a la entrada al concierto, francamente desastrosos; consistían en una hoja doble, donde se detallaban las obras que iban a ser interpretadas (el programa general, en el caso de quererlo, costaba 75 pesetas), sin la menor referencia histórica (no digamos ya de análisis) de la obra que iba a ser escuchada. (La existencia de un programa total creo que no contradice que en los correspondientes de mano se informe medianamente al auditor sobre lo que está presenciando.)

DOS CASI MAGISTRALES CONCIERTOS DE LA ORQUESTA DE LA N. D. R. DE HAMBURGO. LORIN MAAZEL

Ambos conciertos tenían como programación base obras de Beethoven: el primer día, la obertura **Egmont**, **Pastoral** y **Séptima**; y el segundo, el **Emperador**, con Rafael Orozco como solista, añadiéndose también la obertura de **Oberon**, de Weber, y **Vida de héroe**, de R. Strauss. El aparente exceso de programación beethoveniana del Festival (recuerdo que días antes se habían interpretado **Fidelio**, en ver-



Orquesta de la RTVE. A su frente, Enrique García Asensio.

sión de concierto, por la Orquesta Nacional/Frühbeck, y la **Novena**, por la Orquesta de la RTVE/Odón Alonso) respondía a la celebración del CL Aniversario de la muerte del músico alemán.

La Orquesta de la Radio de Hamburgo (Nordwestdeutsche Rundfunk), la orquesta que rigió durante veinte años el ya fallecido Hans Schmidt-Isserstedt, constituyó el principal atractivo del Festival granadino (siempre hablando en términos completamente subjetivos). La sorpresa fue, si cabe, todavía mayor que la experimentada con el English Baroque Ensemble; personalmente no la había escuchado en un concierto en vivo hasta su intervención en Granada. Las grabaciones de esta agrupación sinfónica, bastante numerosas y siempre con resultados buenos, un poco grises bajo la batuta del excelente Kapellmeister que era Schmidt-Isserstedt, no tienen punto de comparación con los dos conciertos en que la Orquesta ha sido dirigida por Lorin Maazel en calidad de director invitado. La traducción de los pentagramas beethovenianos, a mi juicio, estuvo conceptualmente equivocada, sobre todo en lo que respecta a la **Pastoral**, que, evidentemente, y para no perder la inveterada costumbre de Maazel, fue de lo más elegante y aristocrático que nunca se haya oído en lo que respecta a lecturas de la **Sexta**. La dirección como tal, por supuesto, sobrecogedora; tal y como apuntaba hace poco Arturo Reverter cuando comentó desde estas páginas de RITMO la técnica directorial de Jesús López Cobos comparándola con la de Lorin Maazel: los amplios y flexibles brazos, la muñeca tremendamente persuasiva marcando implacablemente, y sobre todo el milagro que supone por parte de Maazel dar todas y cada una de las entradas en, por ejemplo, una obra como **Heldenleben**. Como decía antes, creo que en las dos sinfonías beethovenianas hubo palpables errores conceptuales, sobre todo en la **Pastoral**. La **Séptima** tuvo momentos realmente geniales, como los dos movimientos extremos, en los que Maazel logró una tensión interna próxima a la conseguida por Klemperer (primer movimiento de su versión para el disco, con la Philharmonia Orchestra), y en el «Allegro con brío» final hubo concomitancias con el de Wilhelm Furtwängler en su versión de la Filarmónica de Berlín (Olympic Records); esto es, una versión realmente volcánica. Por el contrario, en los movimientos cen-

trales no hubo la convicción puesta en los otros dos, especialmente en el «Allegretto». Naturalmente, lo dicho redundó en una absoluta y total carencia de unidad entre los cuatro movimientos, pero, a pesar de todos los pesares, la versión de conjunto fue magnífica, fuera de serie. El programa de este día se había iniciado con una brillante y extravertida obertura de **Egmont**. Otra obertura, pero de Weber, la de su ópera **Oberon**, abrió la programación del segundo y último concierto de la Orquesta hamburguesa. La versión de Maazel fue rigurosa y apasionada, enormemente persuasiva. En la obra siguiente, el **Quinto concierto** de Beethoven para piano y orquesta, actuó como solista Rafael Orozco. Es para mí bastare difícil emitir un juicio crítico laudatorio para el trabajo realizado por el joven pianista español, más aún teniendo en cuenta que un determinado sector de la crítica ensalzó su interpretación hasta aluras insospechadas. Bajo mi criterio personal, su versión fue, ante todo, de una pasmosa superficialidad, nada coincidente con una obra creada en plena etapa de madurez por el músico de Bonn. A pesar del frío virtuosismo demos-



Lorin Maazel.

trado, el acompañamiento de Lorin Maazel al frente de la Orquesta de Hamburgo fue verdaderamente magistral.

Con todo, la cota más alta de interpretación del director francés con la Orquesta alemana llegó, como ya he dicho antes, en la última obra del programa, **Vida de héroe**, de Richard Strauss. Según me indicó Juan Arnau, la interpretación de Maazel no alcanzó el magnetismo de la lectura, que muchos consideran de referencia, del poema straussiano, y que yo, desgraciadamente, no pude presenciar en su día; me refiero a la interpretación en vivo de la Orquesta Filarmónica de Berlín en el Teatro Real de Madrid, dirigida por Herbert von Karajan, hace cinco o seis años. No obstante, con el inconveniente que supone hacer referencia a un concierto de hace bastantes años, puedo asegurar que la versión de Lorin Maazel no tiene nada que envidiar a la que, también en el Real, ofreció Sir Georg Solti con la Orquesta de París, a pesar de la disparidad de concepciones que uno y otro director poseen de la obra de Strauss; por supuesto, ambas con plena validez. En definitiva, donde más se destacó la técnica directorial de Maazel, y donde la orquesta alcanzó un grado de perfección auténticamente magistral, fue en esta última obra, programada en la actuación de la Orquesta de la Radio de Hamburgo.

EL BALLET DEL GRAN TEATRO DE GINEBRA

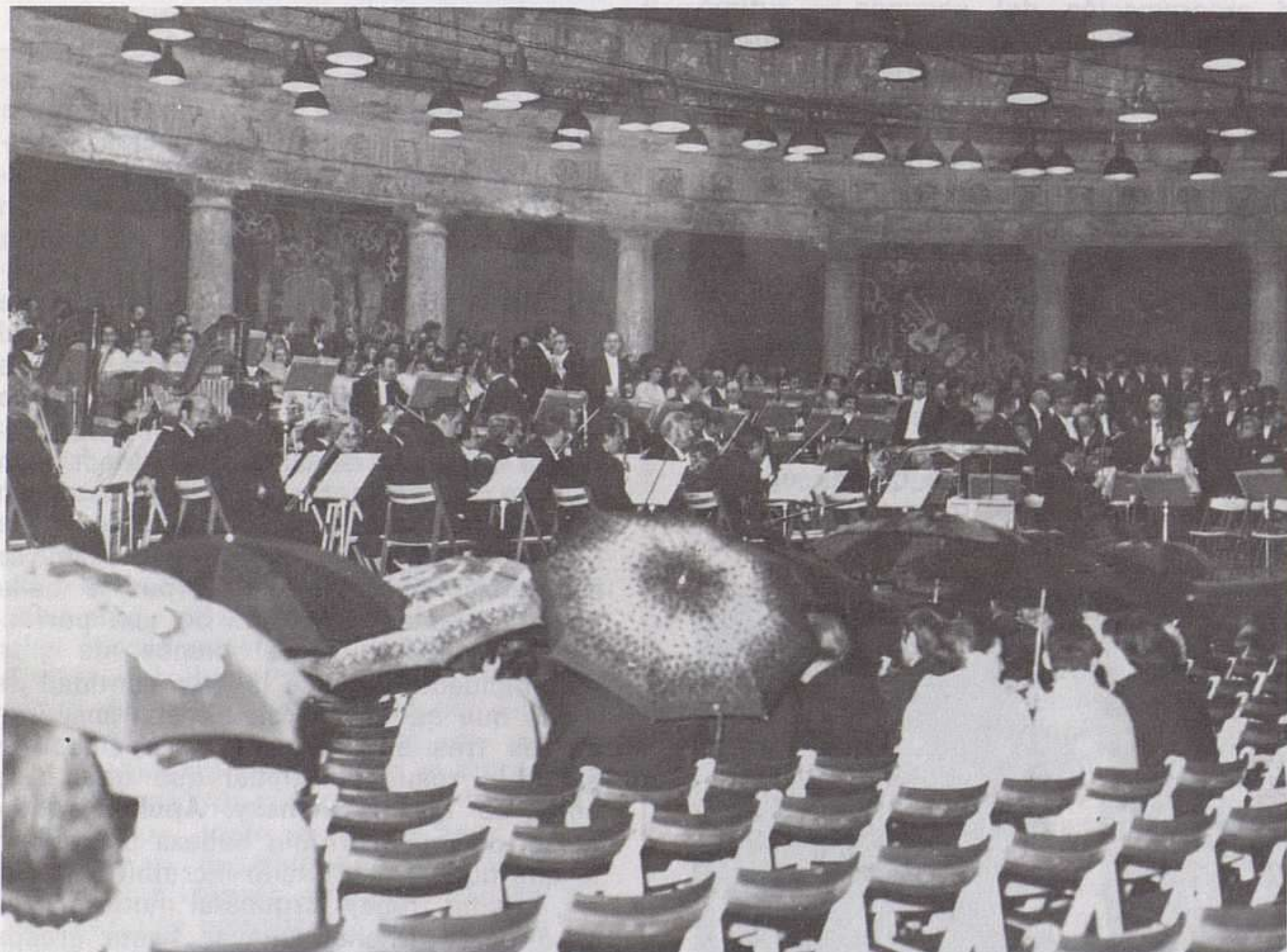
Los tres últimos días del Festival granadino estuvieron destinados a las actuaciones del Ballet del Gran Teatro de Ginebra; salvo la pareja principal (pertenecientes a la Opera de París), los demás bailarines pertenecían sin excepción a la citada entidad. A mi juicio, lo más destacable fueron las diversas coreografías de George Balanchine, de indiscutible y plena belleza. Este año la Directiva del Festival optó por una realización seria de lo que «de verdad» puede denominarse «ballet»; digo esto porque este año actuó la Orquesta de Cámara de Madrid en el foso, contra la costumbre impuesta en temporadas anteriores, consistente en la utilización de cintas magnetofónicas. La sincronización entre el cuerpo de baile y la Orquesta fue, si no de una perfección milimétrica, sí, al menos, de gran autenticidad. De entre la gran cantidad de obras que se ofrecieron en el transcurso de las tres sesiones he de destacar el soberbio resultado global que obtuvo la obra, de Igor Stravinsky, **Apollon Musagette**, de una increíble belleza plástica y, lo que hubiese resultado increíble «a priori», con un trabajo orquestal matizado por el director, Michel Queval, hasta grados elevadísimos, con una elegancia interpretativa y una precisión de ataque que si bien no pueden compararse al trabajo para el disco de Karajan con su Filarmónica de Berlín, sí, por lo menos, tuvieron la dignidad artística suficiente como para no desentonar del resto de las programaciones que hasta entonces se habían presenciado en el Festival.

En resumen, el Festival Internacional de Música y Danza granadino ha sido, para mí, ejemplo convincente del esfuerzo conjunto de la Asociación Europea de Festivales de Música, la Comisaría de la Música y la ciudad de Granada por conseguir que la Música esté presente para definir la sensibilidad y el espíritu que caracterizan a una civilización. Y como es de justicia, así lo declaro.

LA «ATLANTIDA» EN GRANADA

INICIACION

La Orquesta y Coro Nacionales, a las órdenes de Rafael Frühbeck de Burgos, en el escenario al aire libre del Palacio de Carlos V.



DESARROLLO

Ni el imprevisto chaparrón, que interrumpió momentáneamente la audición, consiguió que el auditorio abandonase el recinto.



FINAL

Ernesto Halffter recibe el aplauso del auditorio y de los intérpretes, representado este último por el de Rafael Frühbeck de Burgos.

La Música en la Galería de Exposiciones del Banco de Granada

En pro de la descentralización, por la que tanto se clama desde todos los sectores del país, en el musical han de tratar de ser protagonistas de su puesta en escena todos los organismos locales que puedan coadyuvar al mantenimiento de los efectivos que potencien una actividad musical independiente. En esta política descentralizadora deben figurar en primera línea las Corporaciones provinciales y municipales—en algunas provincias nos consta que ya figuran—, y al lado de ellas, a muy pequeña distancia, y si es posible a ninguna, los más o menos potentes organismos del crédito y del ahorro, canalizadores de las finanzas que han de permitir esa independencia musical local descentralizada.

En esta última tarea de potenciación de la vida musical local ya militan, en el curso de las últimas temporadas, algunas entidades bancarias a lo largo y a lo ancho de nuestra geografía. En Granada, el Banco que lleva su nombre constituye avanzada en la labor de mecenazgo de la Cultura y el Arte, no ya solamente por el aporte de las magníficas instalaciones que han puesto a su disposición: su Galería de Exposiciones, con su maravilloso «Auditorium» «Manuel de Falla», sino por el potencial que exclusivamente en el campo musical, que es el que a nosotros nos corresponde valorar, representan los ciclos musicales que organiza y patrocina a lo largo de los últimos cursos.

En el que acaba de finalizar, desde no-



El Yuval Trío, de Israel.

viembre a julio último, nueve manifestaciones musicales de primer rango enriquecieron la vida musical granadina, aglutinando en este ciclo de temporada agrupaciones y solistas de dentro y de fuera de España, en logrado equilibrio programático. Desde la Orquesta de Solistas de Sofía, que su Director, Kazandjiez, ha clasificado ya a nivel internacional por sus constantes éxitos en diferentes continentes, y el Yuval Trío, de Israel, que integran Uri Pianka (violín), Simca Heled («cello») y Jonathan (piano), con discografía en Deutsche Grammophon, lo que dice ya bastante de su valía, pasando por solistas y agrupaciones nacionales como Agustín León Ara y José Tordesillas, quienes ofrecieron en tres jornadas la integral de las **Sonatas para violín y piano**, de Beet-

hoven—asociando así aún más a Granada a la conmemoración universal del 150 aniversario beethoveniano—, y el Coro del Salvador, que tanto a nivel absoluto coral como al de cuarteto, y con su soprano solista, ofrecieron durante este curso un concierto coral (en Navidad), un recital en cuarteto, con sus voces solistas, y otro recital final a cargo de Dori Ferrer, su magnífica soprano solista.

Si a todo ello añadimos que el «Auditorium» «Manuel de Falla» fue la sede de los conciertos de los becarios de la Cátedra Manuel de Falla, integrados en el Festival Internacional de Granada, bien puede considerarse altamente positiva esta contribución del Banco de Granada al progreso de la vida musical granadina. A. R. M.



Dori Ferrer con Manuel Cano.



Cristina Bruno, con los Solistas de Sofía, interpretó el Concierto para piano, K. V. 415, de Mozart.

AL HABLA CON LA SOCIEDAD DE AMIGOS DE LA MÚSICA DE MELILLA

La situación de la música clásica en el territorio nacional, la gran labor de entidades y organizaciones no lucrativas que nacen en el seno de nuestras provincias con el fin de acercar la cultura a nuestro pueblo, nos han decidido a iniciar una serie de conversaciones con estas entidades y organizaciones, con el fin de divulgar su gran labor y acercarnos un poco más a sus problemas.

Nos entrevistamos con don Juan Llamas Larruga, presidente de la Sociedad Cultural Amigos de la Música, de Melilla, el cual, pese a sus múltiples ocupaciones profesionales, se ha brindado muy gentilmente a responder a nuestras preguntas:

—¿Nos podría decir en qué fecha se fundó la Sociedad y cuáles son los fines y motivos de la misma?

—Existía una fuerte inquietud musical en muchos sectores de nuestra población, y como consecuencia de ello nos pusimos de acuerdo don Manuel Requena, que fue el primer presidente; don Manuel Macías, director de la Banda Municipal; don Gregorio Arol y yo. Tuvimos nuestras primeras reuniones, y tras estudiar todos los puntos decidimos seguir adelante. Así, el día diecinueve de marzo del año mil novecientos cuarenta y nueve se dio el primer concierto, a cargo de José Cubiles. Y además le diré que estrenamos la sociedad con seis mil socios.

—Perdón, don Juan. ¿Ha dicho usted seis mil socios?

—Sí, sí, seis mil; pero tenga usted en cuenta que antes Melilla no era lo que es en la actualidad, sino bastante más territorio, que posteriormente, al pasar a Marruecos, influyó notablemente en una gran reducción en ese número de socios.

—Con el fin de seguir un poco el currir de esta veterana Sociedad, ¿podría relatarnos brevemente los detalles más característicos de la actividad de Amigos de la Música, de Melilla, en estos veintinueve años de existencia?

—Por nuestra Sociedad han pasado grandes figuras de la música clásica nacional e internacional, como el Quinteto Nacional, Joaquín Achúcarro, Leopoldo Querol, el Cuarteto Pfeifer y un largo etcétera, hasta llenar más de trescientos conciertos que llevamos organizados.

Al oír a don Juan Llamas esa cifra de trescientos conciertos se me ocurre pensar en la gran labor que, de verdad, hacen las Sociedades de Amigos de la Música españolas, pues resulta que en un país donde nunca se ha considerado a la música clásica como un elemento de importancia dentro de las disciplinas artísticas, para mantener y fomentar la cultura del pueblo; en un país donde todo o casi todo han sido trabas para el buen currir de la música, siempre han salido, diseminados por los puntos más variados de la geografía nacional, verdaderos quijotes de la cultura, que con su esfuerzo, y muchas veces con su dinero, han conseguido llevar a los rincones más insospechados de España unas cuantas gotas de cultura musical.

—Y siguiendo nuestra charla, ¿nos podría informar sobre los principales problemas que se le presentan a su Sociedad?

—Como a casi todas las organizaciones musicales serias del país, el económico, pues en la actualidad sólo tenemos cin-



El presidente de la Sociedad Amigos de la Música, don Juan Llamas, en un momento de la entrevista

cuenta y seis socios, que pagan una cuota de cien pesetas mensuales; luego recibimos una subvención del Ayuntamiento, de cincuenta mil pesetas, que se incrementan en treinta mil más, destinadas para organizar un concierto en las fiestas de Melilla. Si usted se molesta en hacer unas cuentas, verá que tenemos que realizar verdaderos milagros para poder dar nuestro o nuestros conciertos al mes. Y en honor a la verdad, le diré que, por ejemplo, este año ya llevamos organizados treinta y cuatro conciertos.

—Entonces, don Juan, en la situación actual de la Sociedad, ¿cree que van a poder aguantar?

—Todavía no se ha muerto. Aquí estamos en la situación de las madres superiores de los conventos pobres, que dicen: «Veremos a ver lo que Dios nos inspira.»

—¿Reciben ustedes algún tipo de ayuda oficial?

—El Ministerio de Educación y Ciencia, ahora de la Cultura, nos manda, a través de la Comisaría de la Música, una serie de conciertos gratuitos al año. Por ejemplo, el año pasado nos envió ocho. Últimamente han modificado esto, pues tenemos que pagar la estancia al artista, y ésta ya depende de la discreción de los mismos.

—¿Qué tipo de gente y en qué número asisten a sus conciertos?

—Creo que tenemos una buena atención con todo el público de Melilla, y es que las puertas del local están abiertas gratuitamente para todo aquel que desee asistir a nuestros conciertos, sea socio o no. Por este motivo asiste bastante gente joven, y nos hemos alejado de eso del «acto social». Quiero hacerle hincapié en que tengo puestas muchas esperanzas en la juventud de Melilla, pues les he observado durante los conciertos y he quedado muy satisfecho.

—¿Alguna vez ha pensado en la posibilidad de que las sociedades de conciertos españolas hiciesen una especie de federación o asociación, con el fin de ofrecer un frente común para conseguir un mayor apoyo oficial y privado a todas las actividades musicales que realizan?

—Claro que lo hemos pensado. Esto ya lo tuvimos organizado para las de Anda-

lucía, mejor dicho, para las del Sur, y funcionaba muy bien, ya que teníamos todos los años una reunión los delegados de cada Sociedad y se estudiaban colectivamente los ofrecimientos de los artistas, y haciendo giras conjuntas se obtenían unos «cachets» más reducidos.

—¿En la actualidad funciona algo parecido?

—No, ahora nos escribimos de cuando en cuando cartas para traer artistas en gira por el Sur, y cosas así; pero todo de forma muy esporádica, pues no hay que olvidar que en nuestras sociedades hace falta la savia de la juventud en los puestos directivos, y a los que los ocupamos ahora, las preocupaciones de los muchos años de nuestras respectivas actividades profesionales nos tienen muy gastados. También creo que esta especie de apatía que se respira en las Sociedades se debe a ese poco favorable panorama de la realidad musical española, demostrado palpablemente en el hecho de que una orquesta que se denomina «nacional» todavía no se haya dignado a visitar Melilla.

—Y ahora que el país se va encauzando en los carriles de la democracia, ¿no cree que esa asociación de la que antes le hablaba podría enviar una comisión que informase de los problemas del sector al Gobierno, con lo cual se conseguiría una mayor fuerza de cara a presentar claramente los problemas músico-culturales de todas las regiones españolas?

—Yo creo sinceramente que sí, pues hoy por hoy muchas sociedades modestas se sostienen milagrosamente, o porque tienen algún mecenas. De todas formas, yo le apuntaría el que a esa asociación se adhiriese también Juventudes Musicales, pues son muy activos, y estoy seguro que con el empuje de la juventud este proyecto se podría llevar perfectamente a feliz término.

—Para finalizar esta charla, quiero expresarle, don Juan, nuestra felicitación por esos trescientos conciertos que hasta ahora ha suministrado esta Sociedad al pueblo de Melilla, al mismo tiempo que le damos las gracias por esos minutos que nos ha dedicado.

FERNANDO RODRIGUEZ POLO

BURGOS

XII SEMANA DE MUSICA ANTIGUA «ANTONIO DE CABEZON»

Del 4 al 8 de julio ha tenido lugar la XII Semana de Música Antigua «Antonio de Cabezón», organizada por el excelentísimo Ayuntamiento de Burgos, con la colaboración de la Comisaría Nacional de la Música.

Día 4 de julio.—En la capilla de los Condestables de Castilla (Catedral), concierto a cargo del Cuarteto Polifónico de Madrid, compuesto este año por la soprano Catalina Moncloa; contratenor, Carlos Soto; tenor y director, José Foronda, y bajo, Gregorio Poblador, con obras de polifonía sacra del siglo XVII (de Juan de Castro Mallagaray), en su primera parte, y en la segunda, polifonía profana (obras de Pedro Rimonte).

Días 5 y 6 de julio.—Francisco Chapellet, organista en París, interesado en el llamado «órgano ibérico», como los de Covarrubias y Villaseñor, el primer día, en el órgano de la capilla mayor de la Catedral, y el segundo, en el del Condestable, interpretó obras de Cabezón, Buxtehude, etc.

Día 7 de julio.—En la Sala Capitular de la Catedral, conferencia de Ramón Perales de la Cal (director del Cuarteto Renacimiento y de esta Semana burgalesa en su duodécima edición), sobre la Música en la obra de Cervantes, ilustrada con diapositivas y cinta magnética. A continuación, en la capilla del Condestable, María Rosa Calvo Manzano, catedrática de Arpa del Real Conservatorio Superior de Música, de Madrid, y solista de la Orquesta Sinfónica de RTVE, con obras por ella revisadas para arpa, de L. de Millán, A. Mudarra, L. de Narváez y A. de Cabezón en la primera parte, y en la segunda, varias piezas polacas del siglo XVI y otras anónimas.

Día 8 de julio.—Finalizó la XII Semana de Música Antigua con el grupo formado por María Rosa Calvo, arpa renacentista; Francisco Martín, «viella» alto; Ramón Perales, «viella discanto», y José Foronda, tenor-contratenor, con obras de Diego Ortiz, Luis de Milán, Thomas Robinson y Luis de Narváez.

★ A lo largo del curso la Sociedad Filarmónica de Burgos ha ofrecido conciertos a cargo de Camerata de los Angeles (orquestal y coral), con obras de Vivaldi, Bach y negros espirituales; la pianista argentina Marta Noguera, con Chopin, Ravel y Ginastera; el The Omega Guitar Quartet, con obras difíciles muy bien conjuntadas.

★ Con el patrocinio del Ayuntamiento y para festejar San Lesmes actuó el Orfeón Cantabro, dirigido por el padre Ibarbia, con polifonía sacra, canciones españolas y negros espirituales; el dúo Jo-Juda (violinista holandés); Sumiko Nagoka (pianista japonesa); la pianista rumana Anda Anastasescu, cerrando la Filarmónica el curso con la presencia del gran violonchelista Henri Honegger, director de los Solistes de Genève, que interpretaron un concierto del Barroco con obras de Vivaldi, Bach, Boccherini, Couperin y Haydn.

Las principales corales burgalesas: «Schola Cantorum», del Círculo Católico de Obreros (dirigida por el señor Castañeda y el señor Zárate, y que se nutre de sus propias escuelas); «Nueva Alian-



El grupo burgalés «Antonio de Cabezón» en la Universidad de Aix-En-Provence.

za» (dirigida por el señor Del Campo), «San Esteban» (dirigida por el señor Rodríguez Villarroel), Universitaria «Francisco de Salinas», de la Escuela del Profesorado de Burgos (que dirige la profesora García de la Mora); el Orfeón Burgalés (que dirigen el señor Salvador y el señor Martínez y que se ha venido nutriendo de las Escuelas del Magisterio y del Conservatorio) han ofrecido a lo largo del curso académico varios conciertos, destacando los dos extraordinarios con la Orquesta de Bilbao, para conmemorar el 50 aniversario de la muerte del maestro Calleja (autor de la música del **Himno a Burgos**, letra de Zorita), y en las tiestas de San Pedro y San Pablo con obras polifónicas a base de Vivaldi, Haydn, Borodin, Grieg, etc., y otras folklóricas, siendo solistas las señoritas García, Martínez y Cañete y los señores Moraza, Carpintero y Portal. Según algún crítico local, está el Orfeón Burgalés en uno de sus mejores momentos, debido a la incorporación masiva de muy buenos elementos jóvenes formados en las filas de la Sección Infantil que, fundada no hace aún cinco años, como filial del veterano Orfeón, con selección de niños de todos los colegios de Educación General Básica, dirige el joven profesor Corbí Echevarrieta (del Cuerpo de Profesores de E. G. B.), especializado en Dirección coral y en Pedagogía musical.

★ Por su parte, el Grupo de Música Antigua Instrumental y Vocal «Antonio de Cabezón», de Burgos, fundado y dirigido desde hace cinco años por María Jesús García de la Mora, catedrática de la Escuela Universitaria del Profesorado y del Conservatorio, e integrado en la actualidad por las «mezzosopranos»: Mili Lanillo y María Jesús García; contraltos: Carmela Núñez y Mamen Santamaría; tenores: Alvaro Medrano de Pedro y P. López, y bajos: Carlos Martínez Pérez y J. Alvarez (con flautas de pico en sus seis tesituras, violín, vihuela renacentista y percusión) han dado conciertos en el monasterio de Guadalupe, Conservatorio de Badajoz, Juventudes Musicales de Granada, Vitoria, Burgos, Universidades y Catedrales de Aix-en-Provence (Francia) y Salamanca (Colegio Mayor Fonseca), siendo propues-

tos para dar una serie de conciertos por numerosas Universidades francesas y españolas el próximo curso.

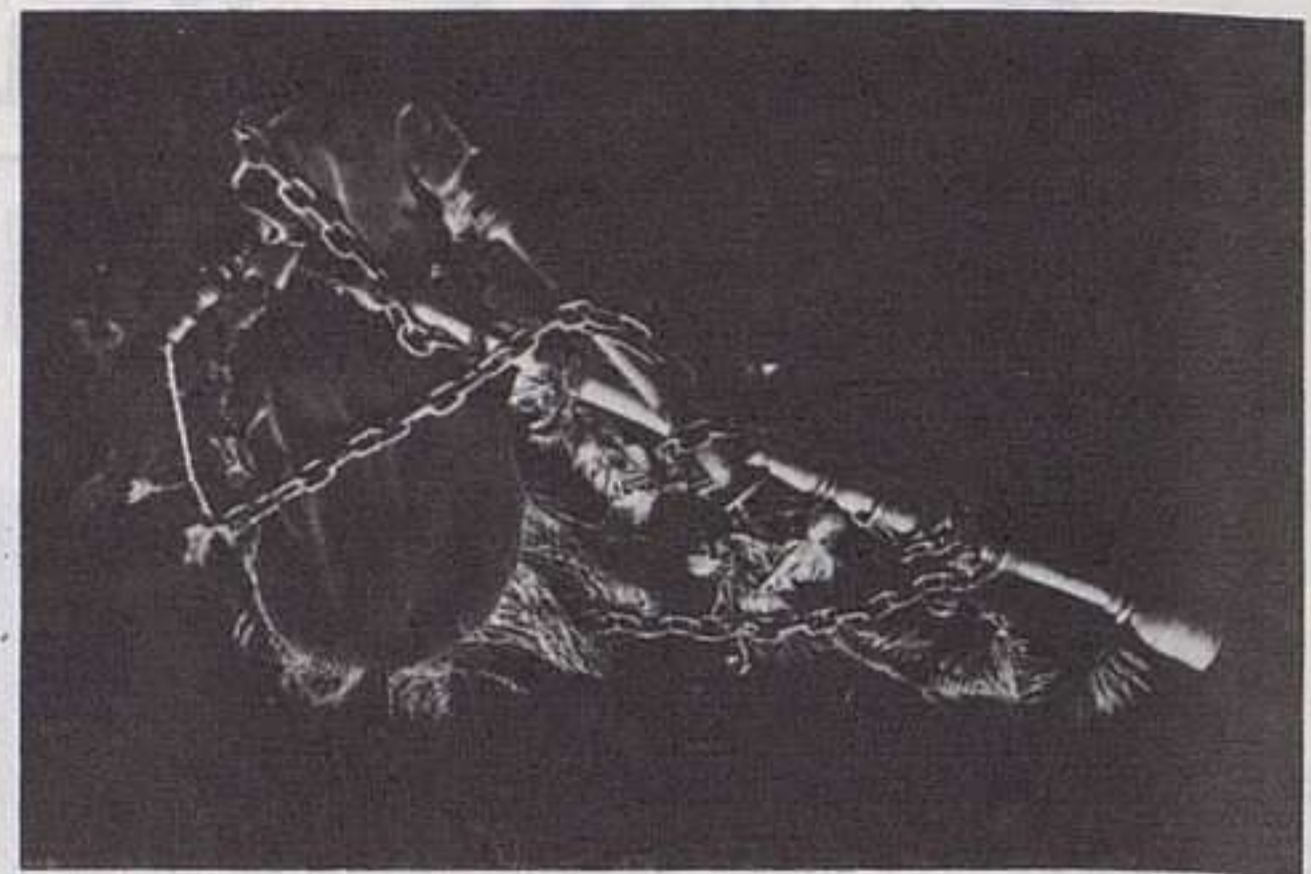
★ A su vez, la Delegación de Cultura (a cargo del ilustrísimo señor delegado del Ministerio de Educación y Ciencia, señor Rivas López) ha ofrecido numerosos conciertos en Burgos, patrocinados muchos de ellos por la Comisaría de la Música. Todo esto y la inquietud sembrada desde hace varios cursos a través de las Aulas de Música de Escuelas e Institutos está dando frutos excelentes, produciendo más y mejores intérpretes (profesionales o aficionados), que en sana y leal competencia atraen cada vez a un mayor y más selecto público, entre el que predominan los jóvenes universitarios. Prueba de ello es que el Conservatorio «Antonio de Cabezón», de Burgos, a pesar de tener dificultades en sus instalaciones, ha contado este curso con unos 1.500 alumnos, de ellos casi mil de Solfeo, unos trescientos de Piano, diez de Violín, cincuenta de Guitarra, Armonía, etc. (un 10 por 100 más que en el curso anterior).

★ Y hablando del Conservatorio, no quiero terminar sin dedicar unas palabras de sentido homenaje al maestro Sarmiento (don Jacinto), que murió a principios de año y que era querido y admirado y deja un hueco muy profundo en la sociedad de que formó parte. «Fue subdirector del Orfeón Burgalés durante muchos años, y como todos los hombres verdaderamente inteligentes, tenía las virtudes de la sencillez, la cordialidad y la modestia. Por esta última virtud rechazó el ofrecimiento que se le hizo en su día de ser el director de la citada masa coral.» Pianista, compositor y recopilador del folklore burgalés, a él se debe la recuperación de muchas canciones y danzas. Era profesor-fundador del Conservatorio y gran colaborador de su director, el maestro Quesada. Era burgalés, de Miranda de Ebro. Descanse en paz.

Y nada más. Esta ha sido, a grandes rasgos, la vida musical de Burgos y los burgaleses en el pasado curso, que finalizó con la XII Semana de Música Antigua «Antonio de Cabezón».—PATROCINIO DE LOS RIOS.

SANTIAGO

DE TANTO CALAR, XA FALO SOIO



a) Un texto redivivo

Pedrell —el musicólogo catalán, conocido, como bien sabéis, en toda Europa— se pregunta a sí mismo, en su obra *Lírica nacionalizada*, cómo es posible que una nación tan rica como España en cántigas populares no dejara un solo acento, ¡uno solo!, en un canto típicamente nacional; un solo acento, por pequeñito que fuera, desde el punto de vista musical. Y Pedrell no encuentra la respuesta. Y la respuesta es clara, la respuesta es deslumbrante. España no es una nación, sino un manojo de naciones; España podrá ser un Estado (1), un racimo político, lo que queráis; pero no es una nacionalidad. La forma política ESTADO no puede ser determinante de arte alguno. Véase la labor fecunda de Peter Benoît (2) con la música flamenca, que es un ejemplo vivo de cómo en otro Estado se dan las mismas circunstancias que en el español. Benoît, que era un nacionalista, sostenía que «Todo arte forma parte de la vida social de un pueblo, y las melodías populares, la rítmica y el color armónico de esas melodías corresponden a las particularidades étnicas de la raza que en él vive.» Los cantos populares —según Benoît— acusan claramente que la forma de la lengua, no menos que la naturaleza y el temperamento étnico, imponen una u otra forma melódica, tal o cual ritmo. Y Benoît, que hizo toda su música sobre poemas nacionales flamencos, llegó, en sus últimas disposiciones, a prohibir que se cantase su música en el país de Flandes en otra lengua que no fuese la flamenca.

Los cantos, pues, salidos de las diferentes nacionalidades ibéricas, y consustanciales con la lengua que los creó —pues,

(1) «Nación es una comunidad estable, históricamente formada de idioma, de territorio, de vida económica y de hábitos psicológicos reflejados en una comunidad de cultura.» Es decir, «nación» es un concepto que se concreta en un grupo étnicamente diferenciado, con un territorio característico, con lengua propia y con tradiciones y costumbres peculiares. Evidentemente, Euzkadi, Catalunya y Galicia son naciones. «Estado es una comunidad independiente organizada en plena soberanía sobre un territorio.» Es decir, el «estado» se constituye sobre algo tan abstracto como es la autoridad. Las condiciones «comunidad», «territorio» y «autoridad» es conseguible al margen de las nacionalidades, y así, un estado puede comprender varias naciones o una nación estar repartida en varios estados. Evidentemente, España es un ejemplo de Estado que abarca varias naciones. Pero éstas tienen la desgracia de no ser reconocidas por un sistema que, hoy por hoy, sigue siendo oligo-plutocrático. Al margen de que desconozca un poder que no lo sea.

(2) Peter Benoît (1834-1901), compositor flamenco. Director del Conservatorio de Amberes desde 1867 hasta su muerte, cabeza de la Escuela Nacional flamenca y autor de numerosas obras vocales. Es importante su legado bibliográfico sobre folclore y didáctica.

como dijo Leopardi: «Si no puede destilar de la flor de un canto el perfume de la palabra que lo evocó», no podían integrar su espíritu en un canto sintético de Iberia, canto hecho en una lengua extraña a la primera creadora. A España no se puede, por tanto, dar un solo acento musical nacional. Y el buscarlo, el tratar de crearla, es, sencillamente, un absurdo, una verdadera monstruosidad, solamente posible para artesanos, pero no para artistas, autores de todas las metempsicosis jeroglíficas.

Hay música gallega, vasca, asturiana, andaluza, castellana, catalana... Pero no hay ni puede haber música española. Fuera de España pasan por música española las granadinas, las sevillanas, las malagueñas, que tan claramente expresan con su nombre que son músicas LOCALISTAS y privativas de una sola nacionalidad ibérica. Creo que fue Barriobero quien propuso o quiso proponer a las Cortes que la jota se declarara himno nacional español. Yo le preguntaría: ¿pero qué jota, querido amigo? ¿La navarra, la aragonesa, la murciana, la valenciana? ¡Porque la «jota» española no la conoce nadie, a no ser que no sepa ni «jota» de estas cosas! ¡Y la música española no aparece por ninguna parte!

(De «O nazionalismo musical galego», artículo de Jaime Quintanilla publicado en NOS, número 2, 1920.)

b) La onfalolatría en la cultura musical española

Siento no poder reproducir el bellissimo gallego de Jaime Quintanilla, médico-escritor ferrolano colaborador en la redacción del Estatuto de 1936, director de la revista *Céltica*, miembro del P. S. O. E., y que murió en 1936, bellissima muestra del idioma de la generación de 1925; pero, sin embargo, creo que esta mediocre traducción puede servir para dar a conocer un texto especialmente clarividente.

Durante los últimos cuarenta años se nos ha estado hablando de un «nacionalismo-musical-español» especialmente expresado a través de la obra de don Manuel de Falla. A través de la música de este «español-universal» se nos intenta convencer de que unos materiales andaluces estructurados en base a una técnica compositiva predominantemente francesa son «música española». Este empeño se traduce sobre todo en el «caso Atlántida». Sea en la polémica labor comenzada en 1954 por Ernesto Halffter, sea en la carnavalesca sesión del 24 de noviembre

de 1961, sea en la exquisita fiesta de sociedad del 20 de mayo de 1977..., el empeño está latente. El caso es —parafraseando a Angel F. Mayo (3)— enseñar llaves de esa fantasmagoría llamada España.

Esta búsqueda de la «música española» tuvo un antecedente en Serrano Súñer. Este, intentando repetir el fenómeno Hitler-Orff o el Mussolini-Respighi, promovió un compositor recién vuelto de Francia, donde había estudiado con Dukas. ¿Qué mejor música para el franquismo que el *Concierto de Aranjuez*? La crítica musical, de acuerdo al momento histórico, poseía representaciones de la Iglesia —Federico Sopeña— y el Ejército —Antonio Fernández-Cid—, y aplaudió entusiasta la obra, calificándola de perfecta (4), de punto de partida para una nueva generación, de... Creo que el único que se enfrentó con la obra fue Manuel Valls, que es el crítico más desmitificador del período franquista. Sin embargo, esta obra que uncía cuidadosamente elementos como «el-instrumento-patrio», «actualización - de - temas - del - período - imperial», «gran-forma», «acendrado - españolismo», «casticismo»..., no llegó a conseguir lo que prometía: la obra matriz de una cultura musical franquista.

Lógicamente, había que buscar un compositor realmente importante al que conceder tal papel. Y apareció el «hombre-místico», el «músico-músico y no músico-ideólogo» (5), el «acendrado patriota»; Falla, en fin. Y ya que había dejado sin finalizar su «testamento-musical», su «canto-a-España», el franquismo había de ser quien la finalizase, quien la llevase a buen término. Había que buscar un hombre «Intimamente - unido - a - la - obra - de - don-Manuel»; eso era difícil, ya que los alumnos, al igual que el maestro, habían salido de España huyendo de los «muertos verdaderamente muertos» y de los «muertos que pronto lo serían» (6). Difícil era, pues, conseguir la panacea musical, pero dado que Ernesto Halffter había decidido concluir la obra..., el problema estaba solucionado. Seis años más tarde se abría la feria.

Que *Atlántida* no fue ni es panacea para nadie, es evidente. Que el franquismo des-

(3) Angel F. Mayo: «Atlántida, soñada y sumergida». RITMO, número 467. Es uno de los trabajos más lúcidos sobre el caso *Atlántida* que he leído.

(4) Federico Sopeña.

(5) Enrique Sánchez Pedrote.

(6) Rafael Alberti.



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

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

Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA

cubrió pronto otros medios sin salirse de la «música culta», es también cierto. Baste recordar el triple encargo de los «veinticinco años de paz». En el nacimiento de este grupo de madrileños «protegidos» tuvo bastante que ver Enrique Franco, quien hizo gala de clarividencia al apoyar a compositores tan indiscutibles como Cristóbal Halffter, Luis de Pablo o Tomás Marco. Enrique Franco, que es un poco o un mucho el maestro de toda la crítica joven española, no renuncia por este progresismo estético a la intervención directa en sucesos de tan penoso recordar como el certamen «Arpa de Oro» (7), y no por ser el presidente del tribunal renuncia a hacer la crítica del Certamen. El ser director de la programación musical de Radiotelevisión Española ha hecho que la música de vanguardia esté presente a diario, pero también que el favoritismo hacia ciertos compositores, madrileños o residentes en Madrid, sea metódica de rutina. Al margen de que, hoy por hoy, Enrique Franco sea uno de los máximos especialistas en **La Atlántida**, y al margen de que sus análisis de esta obra sean esenciales a la hora de enfrentarse con ella, la presentación que hizo de la obra, así como su crítica «a posteriori», sonó tan a «visión madrileña de España», como lo fue el hecho de que la presentación, en Madrid, fuera hecha por una orquesta madrileña, con coros madrileños... y con dinero de todos los españoles.

(7) Invité cordialmente a los lectores a que lean y oigan las seis obras finalistas en el certamen 1976. Acepto que las apreciaciones estéticas son subjetivas, pero me cuesta trabajo digerir los elogios que han sido dirigidos a obras como **Actus** o **Quinteto número 3**. Me cuesta más trabajo aún digerir que **Sous l'emprise d'une ombre** quedó por detrás de **Actus** y que «... y después» ni siquiera fuese premiada. La aparición en Televisión Española de Francisco Guerrero, unos días antes de la sesión final, ¿fue casual?

c) Encerrando a la música

El acérrimo madrileñismo de la música de estos últimos cuarenta años había de ser canalizado por mediación de un organismo que cumpliera las condiciones de cualquier organismo franquista: hipercentralismo, hiperautoritarismo, hiperburocratismo y absoluta ineficiencia. Para que conjugase con el ambiente, diose en llamar Comisaría Nacional de la Música; así, Euterpe recibió el mismo trato que durante cuarenta años se le propinó a tantos españoles en las comisarías. La idea funcionó y sigue funcionando; ejemplos son la Semana de Música Mediterránea 1977, la Semana del Corpus Lucense 1977, el Festival de Granada 1977, y, si no lo evitamos, la Semana de Música Española 1977...

En la Historia de la Comisaría Nacional de la Música aparece también un interesante elenco de personajes. Entre ellos creo que son dignos de mención Oscar Esplá —abanderado del reaccionarismo musical español y responsable, por muchos años, de uno de los más reaccionarios organismos del franquismo— y Antonio Iglesias —acérrimo defensor y ferviente admirador de la obra de Esplá—, subcomisario nacional de la Música (hay quien dice que a título perpetuo), director de Semanas de la Música, presidente del Curso Internacional de Música en Compostela, crítico, siempre benéfico, de aquellos conciertos que él mismo contrató, en el diario **Informaciones**; ex director del Conservatorio de Orense...

d) Hoxe ou mañán, ¿quién pode decir cando?... (Rosalía de Castro.)

Desde esta página de RITMO, abierta al equipo gallego para que periódicamente pueda dar testimonio de lo que es la

vida musical gallega, comencemos diciendo que es lo mismo que es hoy Galicia. Y Galicia es: la primera exportadora de hombres y divisas del Estado español; la primera en muertes infantiles (60 por 1.000); la más subdesarrollada y explotada. Por eso es posible que el Conservatorio de La Coruña (8) tenga que vivir con 1.400.000 pesetas/año, y con ellas mantener 20 profesores y los servicios de un centro con mil alumnos. Por ello no es raro que esté ocupando un espacio de 300 metros cuadrados, mientras el edificio que había sido comprado por el Ministerio para el Conservatorio esté ocupado en la actualidad por doña Carmen Polo (9). Y así se puede seguir con los Conservatorios de Vigo, Orense, Santiago...; con las Bandas de Música, con las Corales, con la Orquesta Sinfónica de La Coruña, con la Orquesta de Cámara de Vigo, con...

La misión de esta sección va a ser la de denunciar las irregularidades de la vida musical (o de su administración) en Galicia, pero también la de dar a conocer proyectos, ideas y personas que trabajan día a día por la Música. Particularmente pienso que de poco puede servir la denuncia si el gobernante, encima de ser sordo, vive más allá de Piedrafita del Cebreiro. Por eso, y volviendo a Jaime Quintanilla, poco podrá hacerse mientras Madrid sea lo que es. La revitalización de la música gallega pasa por el mismo punto que todo el futuro gallego; es decir, por la autodeterminación. Mientras tanto, vuelvo al título (10) de este artículo con la esperanza de no ser el único que habla solo, de tanto callar...

XOAN M. CARREIRA

- (8) «Ideal Gallego».
- (9) «Cambio 16».
- (10) Uxío Novoneira.

Nombres de Calidad en el Mundo Musical

 EMPEROR		 DOLMETSCH
 SOVEREIGN	 BEVERLEY	 BESSON
 GOLDEN STRAD	 NEW ERA MADE IN ENGLAND®	 IMPERIAL

Instrumentos educativos de percusión

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



Nombre _____
Dirección _____



CADIZ

CONCIERTO DE CLAUSURA DE LA TEMPORADA 1976-77

Las Juventudes Musicales de Cádiz han clausurado el curso actual con la actuación de la Orquesta de Cámara del Conservatorio de Sevilla.

Dicho acto revistió gran solemnidad, pues en él, en el intermedio, se entregaron varias distinciones a otras tantas personas que de algún modo han colaborado con las Juventudes Musicales en el mejor logro de conciertos o en la difusión crítica de los mismos.

El programa, explicado entre la madurez y la juventud de sus componentes, fue el siguiente: *Divertimiento*, de M. Palau; *Concierto para violoncelo*, de Vivaldi, y *Sinfonía número 1*, de Beethoven.

Bajo la batuta del joven profesor Manuel Galduf sonó la Orquesta muy felizmente, arrancando fuertes aplausos del numeroso público asistente. El solista Juan Calabuig tuvo también una noche memorable.

Hubo en la intervención expresividad, fuerza, acoplamiento, y dejaron los sevillanos, que venían acompañados del compositor y director del Conservatorio, Manuel Castillo, un recuerdo imborrable, construido sobre la base de una técnica envidiable.

Las Juventudes Musicales, que cumplen ya la friolera de dieciséis años de actividad ininterrumpida, han tenido acierto en elegir a la Orquesta sevillana para cerrar el ciclo de la temporada musical.—**DIEGO NAVARRO MOTA.**

LAS PALMAS

LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

SOCIEDAD FILARMÓNICA.—Un muy estimable recital por la pianista portuguesa María Joao Pires. Excelente actuación del Quinteto de Viento de Avignon, en una de las jornadas musicales de mayor calidad de la temporada. El tenor canario Jesús Mariátegui exhibe su buena escuela "liederística" —aparte la opacidad de su timbre y la nasalidad de algunos momentos de su fonación— en un grato recital, acompañado pianísticamente por E. Arnaltes, que no me satisfizo en esta ocasión. Mariátegui interpretó acertadamente la difícil aria de concierto, y recitativo, de Mozart, "Misero, o sogno, o son desto". Magnífica la Orquesta de Cámara de Varso-

via, dirigida con autoridad y suma eficacia por Karol Teutsch, con un programa muy ecléctico e interesante, destacando muy particularmente la violinista Kaja Danczowska en el *Concierto en Mi mayor*, de J. S. Bach. El pianista argentino Bruno Gelber protagoniza un recital Beethoven que incluía las sonatas *Claro de luna*, *Los adioses*, *Pastoral* y *Appassionata*. Grandes interpretaciones de estas obras capitales de la literatura pianística. Excelente de técnica, seguro de pulsación, claridad de digitación, Bruno Gelber es ya una figura del teclado. Supremo goce artístico en la actuación de la sencillamente magistral Teresa Berganza, que impecablemente acompañada por Félix Lavilla al piano interpreta un antológico recital, con obras de Vivaldi, Pergolesi, Rossini, Schubert, Fauré, Nin y Falla. Las versiones del Cuarteto Lasalle, en línea de la más exigente ortodoxia interpretativa, alcanzan niveles de excelencia, con reseña particular para el *Cuarteto* (1964), de Lutoslawski, obra de primera adición local, muy inspirada y atrayente por su perfecta técnica de contrastes tímbricos. Revelación de un sensacional violinista, el ruso Vladimir Spivakov, de sobresaliente técnica, brillante, coherente, impecable musicalidad, que tuvo un destacado colaborador en el pianista Boris Bejterev, también consumado artista. En las obras de Paganini exhibió un arco y una flexibilidad de muñeca prodigiosos. Magistral lección musical la dictada por la Orquesta de Cámara de Stuttgart, dirigida por su titular, el merecidamente famoso Karl Münchinger, en un concierto inolvidable —uno de los "cumbres" de la temporada—, del que, por señalar alguna interpretación, destaco muy especialmente *Ofrenda musical*, de Bach, en una versión modélica y recreante. La soprano Elisabeth Yungblut tuvo una afortunada actuación en el aria "Meim Hartz, Das schwimmin Bluf". El violinista Agustín León Ara y el pianista José Tordesillas afrontan la interpretación de la integral de sonatas para violín y piano, de Beethoven, en tres jornadas, prueba excesiva para las limitadas condiciones interpretativas del violinista tinerfeño, buen y sensible músico, pero no con la inspiración, técnica y brillantez que exige un programa de esta ambición y magnitud; así, a pesar de la estimable colaboración de José Tordesillas, la mayoría de las versiones resultaron monótonas. Clausura brillantísima de la temporada con un memorable recital del eximio tenor grancanario Alfredo Kraus, que espléndido vocalmente —en

rigor, ¿cuándo no lo ha estado?—, en la gloriosa madurez de sus excepcionales facultades, magistral técnica y refinamiento estilístico interpretó un programa —el mismo de su concierto en la Scala, en febrero último— de arias antiguas de Gluck, Pergolesi, Giordani, Scarlatti, Mozart, Donizetti, Gounod y Giordano; canciones españolas de Ruiz de Luna y romanzas de Soutullo y Vert, Serrano y Vives —con dignificación de nuestro género lírico—. Miguel Zanetti fue el exquisito e impecable acompañante, ya acreditado suficientemente.

AMIGOS CANARIOS DEL TEATRO, CINE Y MUSICA.

Con el patrocinio del Ayuntamiento y del plan cultural del Cabildo Insular se celebra el "II Festival Lírico Popular de Las Palmas" —que a partir de ahora se denominará "Alfredo Kraus", como homenaje al ilustre tenor—. Un multitudinario auditorio —más de 7.000 espectadores— se congregó en la amplia grada curva del Estadio Insular para presenciar la escenificación de la famosa obra, de Amadeo Vives, *Doña Francisquita*. Alfredo Kraus fue un excepcional "Fernando Soler", ofreciendo una antológica recreación de la célebre romanza "Por el humo se sabe...", Cecilia Núñez-Albanese fue una plausible "Francisquita", aunque sin alcanzar el notable nivel de su "Marina" del pasado año. Mary Carmen Ramírez cumplió como "Aurora la Beltrana", aunque tuvo momentos vacilantes y proclives a la destemplanza, "calando" algunas notas. La revelación de esta representación la constituyó el tenor Jesús Quevedo —solista de la Coral Polifónica de Las Palmas—, que encarnó un "Cardona" magnífico, tanto vocal como escénicamente. Manuel Bello fue un "Don Matías" muy ajustado. Tony Sánchez una muy buena "Doña Francisca". Y el barítono Francisco Kraus prestó su colaboración como "Lorenzo Pérez", papel muy corto para sus notables cualidades vocales. Sergio Calvo concibió una inspirada escenografía, refundiendo y sintetizando admirablemente, y con gran inteligencia y sabiduría escenográfica, los cuatro actos de la obra, sin que perdieran sus características, en un único decorado de gran calidad plástica. La Coral Polifónica de Las Palmas —ex Caja Insular de Ahorros— estuvo muy acertada, mejores las voces femeninas que las masculinas, en su bautizo escénico. Igualmente cumplió la Agrupación Coral Vegueta en la "Cofradía de la Bulla". Y tuvieron intervención destacada el Ballet de Trini Bo-

rrull y la Rondalla de la Universidad Laboral de Las Palmas. Los coros y la rondalla fueron dirigidos por Juan José Falcón y Francisco Pérez Ortega, respectivamente. La Orquesta Sinfónica de Las Palmas actuó bajo la batuta del maestro argentino Manfredi Argento, cuya labor como director y concertador no me satisfizo plenamente.

CONCIERTOS POPULARES.

Un nuevo concierto por la Orquesta Sinfónica de Las Palmas, dirigida por el suizocatalán Jacques Bodmer, que acredita competencia y oficio, logrando una notoria mejora del conjunto orquestal con relación al concierto de presentación. El violonchelista Rafael Ramos Ramírez tuvo una buena actuación como solista en el *Concierto número 1*, en *Re mayor*, de Haydn.

FESTIVAL DE ZARZUELA.

Un muy discretísimo nivel ha tenido este VI Festival de Zarzuela, ofrecido, como en años pretéritos, por la compañía Isaac Albéniz, con un repertorio muy trillado y convencional, del que sólo destaca la afortunada reposición de esa joya lírica de Barbieri, *El barberillo de Lavapiés*.

ARUCAS.

—"Primera Semana de la Música Romántica". El profesor Pedro Machado de Castro disertó sobre la música romántica en un ciclo de conferencias celebrado en el evocador marco de la Casa de la Cultura de la ciudad grancanaria de Arucas. El acto de clausura estuvo a cargo del barítono Francisco Kraus, que acompañado eficazmente por la pianista Nicole Postel, interpretó un recital de "lieder" y otras canciones románticas, ratificando su buen momento vocal y su conocimiento "liederístico". **CARMELO DAVILA NIETO.**

BARCELONA

SAN CUGAT DEL VALLES

Con motivo de la celebración de la Fiesta Mayor de San Cugat del Vallés, y en el Claustro del Monasterio, se celebró un recital de piano a cargo de María del Carmen Talleda, que interpretó magníficamente obras de J. S. Bach, Mozart, Liszt, Mompou, Debussy y el estreno, de Cervelló, *Improvisació*, obra dedicada a Arturo Rubinstein (1974). Todas las interpretaciones consiguieron un buen éxito, pues el estudio y la técnica de la intérprete alcanza unas elevadas cotas. El próximo otoño realizará un concierto en Barcelona, que promete un acontecimiento, pues varios autores contemporáneos le han entregado obras para su programación.



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.

directorio comercial

PIANOS, ORGANOS Y ACORDEONES

DISTRIBUIDORA GENERAL DE PIANOS

Ctra. de La Coruña, km. 17,200
Teléfs.: 637 10 04-08-012
LAS ROZAS (Madrid)

ENRIQUE KELLER

Apartado 15
Teléf.: 85 14 45
ZARAUZ (Guipúzcoa)

GARIJO

Santiago, 8
Teléfs.: 248 17 94 - 248 05 13
MADRID - 13

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88
Bailén, 19
Teléf.: 248 28 29
MADRID-13

HAMMOND IBERICA, S.A.

Bolivia, 239
Teléfs.: 308 35 62 - 308 35 66
BARCELONA-5

HAZEN

Juan Bravo, 33
Teléfs.: 275 34 24 - 225 90 33
MADRID-6

LETURIAGA

Corredera Baja, 23
Teléfs.: 222 45 08 - 232 73 55
MADRID - 13

MAXPER, S.A.

Carretera de Andalucía Km. 12, 600
Teléfs.: 695 91 00 - 04 - 08
GETAFE (Madrid)

REAL MUSICAL

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

RINCON MUSICAL

Plaza de las Salesas, 3
Teléfs.: 419 59 14 - 419 29 19
MADRID - 4

RODAMILANS

Marqués del Puerto, 9
Teléfs.: 415 52 55 - 415 52 44
BILBAO-8

RODES

Avda. Catedral, 6 y 8
Teléf.: 310 04 90
BARCELONA-2

SPA MUSIC, S.A.

Avda. de las Arboledas, 23
POL. INDUSTRIAL LA POSTURA,
Km. 25 carretera Andalucía
Teléf. 895 11 49
VALDEMORO (Madrid)

GUITARRAS, CUERDAS Y ACCESORIOS

CAPRICE

Apartado 854
VALENCIA

GARIJO

Santiago, 8
Teléfs.: 248 17 94 - 248 05 13
MADRID - 13

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88
Bailén, 19
Teléf.: 248 28 29
MADRID-13

JUAN STRUCH

General Primo de Rivera, 30-32
Teléf.: 222 98 59
BARCELONA-2

LETURIAGA

Corredera Baja, 23
Teléfs.: 222 45 08 - 232 73 55
MADRID - 13

LLUQUET

Avda. del Oeste, 43
Teléf.: 22 73 45
VALENCIA-1

REAL MUSICAL

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

INSTRUMENTOS DE VIENTO, PERCUSION Y VARIOS

GARIJO

Santiago, 8
Teléfs.: 248 17 94 - 248 05 13
MADRID - 13

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88
Bailén, 19
Teléf.: 248 28 29
MADRID-13

LETURIAGA

Corredera Baja, 23
Teléfs.: 222 45 08 - 232 73 55
MADRID - 13

LLUQUET

Avda. del Oeste, 43
Teléf.: 22 73 45
VALENCIA-1

REAL MUSICAL

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

INSTRUMENTOS DE ARCO

Violines - Violas - Violonchelos
y Contrabajos

GARIJO

Santiago, 8
Teléfs.: 248 17 94 - 248 05 13
MADRID - 13

MATERIAL DIDACTICO MUSICAL

ENRIQUE KELLER

Apartado 15
Teléf.: 85 14 45
ZARAUZ (Guipúzcoa)

GARIJO

Santiago, 8
Teléfs.: 248 17 94 - 248 05 13
MADRID - 13

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88
Bailén, 19
Teléf.: 248 28 29
MADRID-13

LLUQUET

Avda. del Oeste, 43
Teléf.: 22 73 45
VALENCIA-1

REAL MUSICAL

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

EDITORES, LIBROS Y PARTITURAS

EDICIONES QUIROGA

Alcalá, 70 Canuda, 45
Teléf.: 276 39 50 Teléf.: 231 08 86
MADRID-9 BARCELONA-2

EDITORIAL ALPUERTO

Caños del Peral, 7
Teléf.: 247 01 90
MADRID-13

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88
Bailén, 19
Teléf.: 248 28 29
MADRID-13

HAL LEONARD DE ESPAÑA, S.A.

Talleres, 9, pral.-A.
Teléfs.: 302 27 44 - 302 25 92
BARCELONA-1

REAL MUSICAL

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

DISCOS, CASSETTES Y CARTUCHOS

BASF

Paseo de Gracia, 99
Teléf.: 215 13 54
BARCELONA-6

DISCOPHON

Valencia, 288
Teléf.: 215 13 70
BARCELONA-7

DISCOS C.B.S.

Avda. Generalísimo, 25
Teléfs.: 455 38 45 - 455 40 26
MADRID-16

DISCOS COLUMBIA

Libertad, 24
Teléf.: 221 10 95
MADRID-4

EMI-ODEON

Tuset, 23-25 Plaza Ramales, 2
Teléf.: 227 31 81 Teléf.: 242 52 07
BARCELONA-6 MADRID-13

ENSAYO

Zaragoza, 16, 3.º-5.ª
Teléf.: 217 55 80
BARCELONA-6

FONOGRAM

Avda. América/Hernández de Tejada
Teléf.: 267 42 00
MADRID-27

HISPAVOX

Torrelaguna, 64
Teléf.: 415 23 04
MADRID-27

HI-FI

ATAIO INGENIEROS

Enrique Larreta, 12
Teléfs.: 733 05 62 - 733 37 00
MADRID-16

COMERCIAL EAR

Av. de Sarriá, 67 - bis
(esquina Taquígrafo Garriga)
Teléf.: 239 31 03
BARCELONA (15)

COMERICA HI-FI

General Cabrera, 21
Teléfs.: 270 28 51 - 279 80 21
MADRID - 20

EAR

H. Fournier, 21
Teléf.: 25 34 11
VITORIA

EUDEL

Ventalló, 76
Teléfs.: 213 70 76 - 257 62 03
BARCELONA-13

FOX

Calle Alta, 60
Teléf.: 23 97 66
SANTANDER

GERMAN INDUSTRIAL

Consejo de Ciento, 368
BARCELONA-9

MABEL

Ripollés, 84
Teléf.: 235 40 00
BARCELONA-13

PROSON

Rda. General Mitre, 174
Teléf.: 211 85 04
BARCELONA-6

REIEL

Manigua, 50
Teléfs.: 340 08 00 - 340 07 16
BARCELONA-16

VIETA

Bolivia, 239
Teléfs.: 307 47 12 - 307 47 16
BARCELONA-6

MECANICOS AFINADORES

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88
Bailén, 19
Teléf.: 248 28 29
MADRID-13

MAXPER, S.A.

Carretera de Andalucía Km. 12, 600
Teléfs.: 695 91 00 - 04 - 08
GETAFE (Madrid)

REAL MUSICAL

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

RINCON MUSICAL

Plaza de las Salesas, 3
Teléfs.: 419 59 14 - 419 29 19
MADRID - 4

PIANOS
BECHSTEIN

Erard

GAYEAU

PLEYEL

SCHIMMEL[®]

KAWAI

zender



Las
grandes marcas
reunidas en

GARRIDO • BAILEN

Mayor, 88 - Bailen, 19 - Tel.: 2 42 45 01/2
MADRID - 13



ORGANOS

TODA LA
GAMA DEL
INCONFUNDIBLE
SONIDO
HAMMOND

BECHSTEIN

Erard

PLEYEL

GAYEAU

SCHIMMEL®

KAWAI

zender

Arránquele mil notas a este anuncio.

Haga hablar a estos pianos.

Arránqueles una briosa entrada
de Beethoven.

Una poética melodía de Schumann.

Una polonesa de Chopin.

Un ondulante vals de Strauss.

Una marcha mendelssohniana.

El último pentagrama de Stravinsky.

O cualquier ritmo de hoy.

O cualquier ritmo de mañana.

Son todos pianos con alma de
solista.

Como sus marcas.

Marcas que sólo
puede ofrecérselas reunidas.

Siéntese delante de este anuncio.

Y pulse la tecla acertada
para comprarse un buen piano.

RODAMILANS

IMPORT - EXPORT

La tecla que hay que pulsar para comprarse un piano.

Marqués del Puerto, 9 Telfs. 415 52 44 - 55

BILBAO-8



Distribuidores en:

Albacete Algeciras Alicante Almendralejo (Badajoz) Almería Andorra Baracaldo Barcelona Bilbao Burgos Cádiz Castellón
Ciudad Real Córdoba El Ferrol del Caudillo Elda Gerona Gijón Granada Huelva La Coruña León Lérida Linares Logroño
Lugo Madrid Málaga Manacor (Mallorca) Manresa (Barcelona) Miranda de Ebro Oviedo Pamplona Reus Sabadell Salamanca
San Sebastián Santander Sevilla Tarragona Valencia Valladolid Vich Vigo Vitoria Zaragoza