

RITMO

AÑO XLVIII • NUM. 485 • OCTUBRE 1978 • PRECIO: 125 PTAS.

GALICIA: CONSEJERO DE CULTURA
HABLA EL CONSEJERO DE CULTURA
OPERA-CONCIERTOS: CARTELETA INTERNACIONAL
ORQUESTA NACIONAL: ANALISIS DE LA TEMPORADA 78-79
HI-FI: MISCELANEA DE NOVEDADES

maurice
BEJART





HAZEN

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

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

Juan Bravo, 33

Telfs. 411 28 48 - 411 24 06

MADRID - 6

RITMO

FUNDADA EN 1929 AL SERVICIO DE TODA LA MUSICA

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

AÑO XLVIII • OCTUBRE 1978 • NUM. 485

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, 1.000 ptas.

Número suelto, 125 ptas. Atrasado, 150 ptas.

Extraordinarios, 350 ptas.

EXTRANJERO: Vía terrestre o marítima, 20 dólares USA.
Vía aérea, 40 dólares USA.

Depósito legal: TO-2-1958

Fundador: Fernando Rodríguez del Río

Director: Antonio Rodríguez Moreno.

Subdirector: Angel-Fernando Mayo Antoñanzas.

REDACTORES:

Angel Carrascosa Almazán.

José Luis García del Busto.

José Luis Pérez de Arteaga.

Arturo Reverter Gutiérrez de Terán.

Secretario de Redacción:

Fernando Peregrín Gutiérrez.

COLABORADORES:

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

Director comercial: Fernando Rodríguez Polo.

Publicidad: José María Ketterer.

CORRESPONSALES NACIONALES:

Ricardo Ruiz Baquero (Alicante), Pedro Luis Menéndez (Asturias), Lorenzo Galmés (Baleares), P. Inglés y AM (Barcelona), Patrocinio de los Ríos (Burgos), Diego Navarro Mota (Cádiz), Francisco Vicent Doménech (Castellón), Julio Andrade Malde, Xoan Manuel Carreira, Enrique X. Macías, Alonso y Lois Rodríguez Andrade (Galicia), Carmelo Dávila Nieto (Las Palmas de Gran Canaria), Alicia Font Puig (Lérida), Gloria Vignau (San Sebastián), Luis Martínez Richart (Valencia), José Urquijo Respaldiza (Bilbao), Angel Luis García Fraile (Valladolid).

CORRESPONSALES EXTRANJEROS:

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

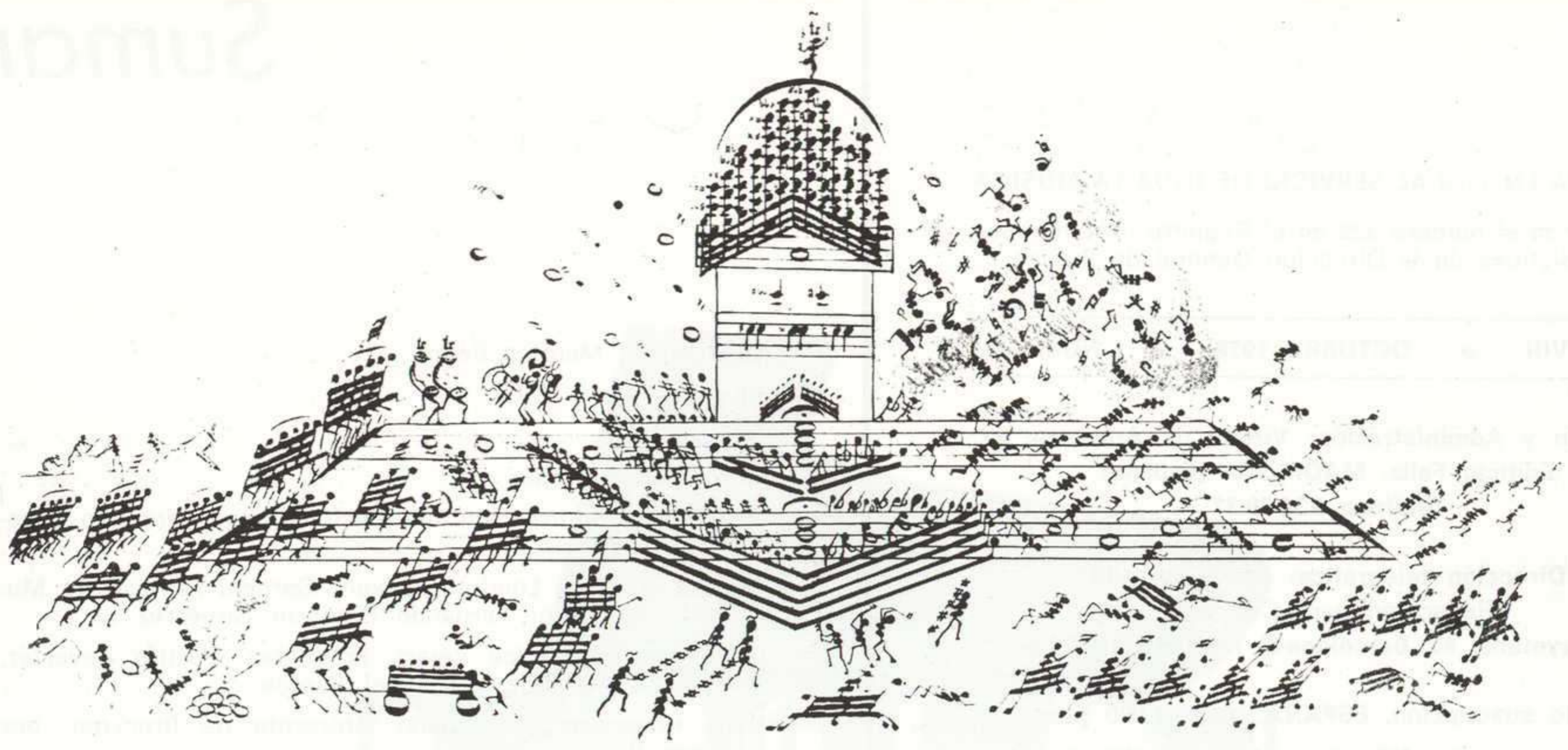
Equipos gráficos: J. Azurmendi y A. Muñoz. Rótulos: Manuel Pliego.
Diseños portada: J. Azurmendi.

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

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

Sumario

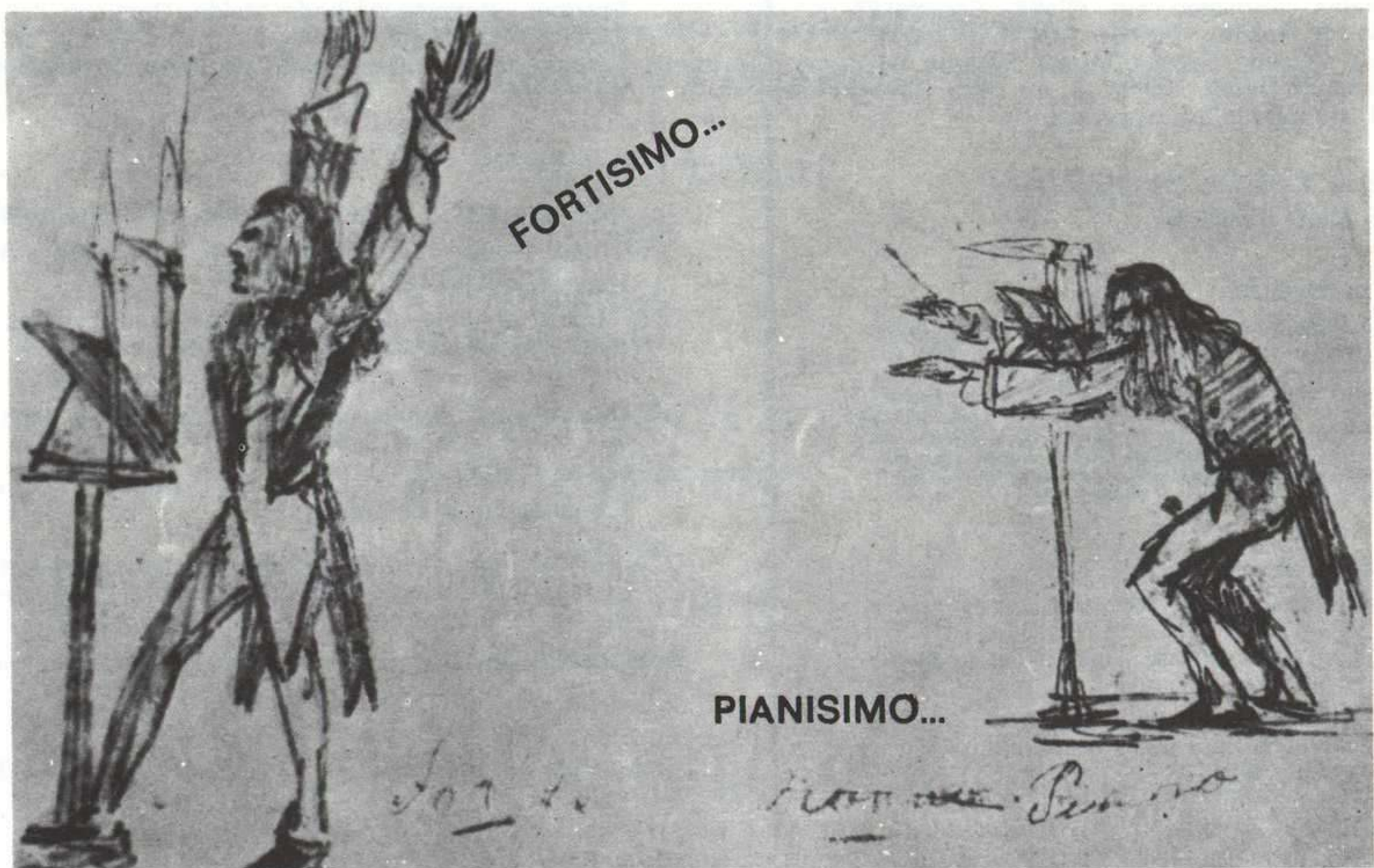
	Págs.
EDITORIAL: Maurice Béjart	5
El correo de RITMO	6
Noticias	8
Con nombre propio	9
Avance de información internacional, por Fernando Peregrín Gutiérrez	10
Música en vivo: Londres, Covent Garden. Festival de Munich, 1978, por Fernando Peregrín Gutiérrez	16
Entrevista a Maurice Béjart. Preguntas: Arturo Reverter, Roberto Andrade y Manuel Santos	23
Hans Knappertsbusch como intérprete de Bruckner, por Franz Braun	31
Hamburgo: Trescientos años de ópera, por Fernando Peregrín Gutiérrez	36
Entrevista con Marino Dónega, Conselleiro de Cultura da Xunta Preautonómica de Galicia, por Margarita Soto y Xoan M. Carreira	43
El Papa Pablo VI y la Música. Semilla musical de su pontificado, por Andrés Temprano, O. Carm.	47
Conozcamos a las agrupaciones musicales españolas: IV, El Dúo Badía-Herraz, violonchelo y piano, por José Luis García del Busto	50
Discos editados. Relación confeccionada por Angel Carrascosa Almazán	52
CRITICA DISCOGRAFICA:	
Polydor, la novedad del mes (octubre)	53
Carlos Kleiber y <i>La Traviata</i> , de Verdi.	
Comentario de Enrique Pérez Adrián.	
Oferta CBS otoño 1978	55
Los Cuartetos de Schoenberg: Tradición y renovación. Las Sonatas para «cello» y piano de Beethoven: lección interpretativa a cargo de dos amigos. Rudolf Serkin a los setenta y cinco años: el «salvajismo de la ancianidad» se interioriza. Los Conciertos de Brandemburgo: el excelente Bach de Claudio Abbado. La efusividad interpretativa de un mahleriano de siempre. El Falstaff de Bernstein-Dieskau: brillo y elocuencia. Un viaje por las estepas del Asia Central.	
Escriben: Roberto Andrade Malde, Domingo del Campo Castel, Pablo Cano Capella, José Luis García del Busto, Enrique Pérez Adrián, José Luis Pérez de Arteaga y Arturo Reverter.	
Otros estudios:	
Una excelente colección, por José Luis García del Busto	65
HI-FI para todos (10): Miscelánea de novedades y noticias, por Alfredo Orozco	67
De Madrid al cielo: Temporada 1978-79. Orquestas madrileñas (I). Nacional: ¿Comienzo de una nueva etapa?, por Arturo Reverter	72
XII Certamen Internacional de Guitarra «Francisco Tárrega», por F. Vicent Domenech	77
V Concurso internacional de Piano «Paloma O'Shea», por Fernando Lerdo de Tejada	81
CRONICAS NACIONALES.—Galicia: Lasrr wenn trunken von Wein, das Haupt in die Gosse sinkt. Le discret charme de la Burgeoise, por Xoan M. Careira	
Las Palmas de Gran Canaria, por Carmelo Dávila Nieto ...	86
Valencia, por Luis Martínez Richart	87
Otras crónicas nacionales:	
Cataluña y Castellón	88
Directorio comercial	89



Real Musical

Frente al Teatro Real
C/ Carlos III, 1 - Madrid (13)
Teléfs. 248 09 24 - 247 63 65

AL SERVICIO DE LA MUSICA



MAURICE BÉJART

En nuestro número anterior, Arturo Reverter comentaba ampliamente los espectáculos ofrecidos en junio último, en Madrid, por el Ballet del Siglo XX, del Teatro de la Moneda, de Bruselas. Hoy publicamos la entrevista que su director, Maurice Béjart, tuvo la amabilidad de conceder a RITMO en aquellos días. Cubierto así el espacio informativo, la importancia de esta visita del artista marsellés y sus huestes nos ha aconsejado algunas consideraciones editoriales.

Ausente de España desde hace algún tiempo, tras actuaciones frecuentes en la década de los sesenta, el reencuentro con Maurice Béjart ha tenido olor de multitud. Nos referimos al reencuentro con Madrid, donde, como en otras localidades, se recordaba y añoraba a Béjart. Desde aquella **Sinfonía para un hombre sólo**, que nos reveló las posibilidades estéticas ciertas de la música concreta y de la electrónica, hasta las prodigiosas **Bodas**, de Stravinsky, o el indescriptible **Bolero**, de Ravel, sus apariciones en el Retiro, al aire libre, o en el Teatro de la Zarzuela lograron que el público madrileño disfrutase primicias de un arte nuevo, y esto no podía olvidarse en una tierra que no estaba acostumbrada antes ni después a tanta ventura.

Sorprende entonces la desorientación de parte de la crítica. Para algunos comentaristas Béjart debe ser un extraterrestre, a juzgar por los esoterismos que han arrojado sobre el llano lector al «explicarle» de qué iba el asunto. Para otros —pocos, por fortuna— resulta que Béjart se ha convertido en un monstruo sagrado, en un mito de nuestro tiempo, que ha generado su propio y empobrecedor academicismo. Se argumenta que antes trabajaba con música de nuestra época —Pierre Henry, Xenakis, Webern, Berio—, mientras busca ahora el éxito fácil con producciones sobre Beethoven, Berlioz, Mahler y hasta —¡qué horror!— Offenbach. Complementariamente, en círculos iniciáticos se dice que Béjart tiene a su disposición todos los medios que desea, y que así se las ponían a Fernando VII, mientras andan por ahí genios que harían maravillas con la décima parte.

Estas actitudes son radicalmente obtusas. Béjart habla en sus declaraciones de la formación, consolidación y renovación de su repertorio. Tan pronto explica por qué ha prescindido de coreografías que considera ya caducadas, como se extiende sobre «ballets» que utilizan partituras de Stockhausen, Tomás Luis de Victoria o el citado Offenbach: la «modernidad», para él, no viene predeterminada por la partitura, sino establecida por el concepto total del espectáculo. Ocurre, sencillamente, que Béjart ha alcanzado el estilo, que sus coreografías poseen un idioma propio, y que ha producido un clasicismo de su arte. Para llegar a este resultado se necesita, indiscutiblemente, genio; pero también trabajo, continuidad, repetición, poso. Béjart no tiene inconveniente en reconocer el fundamento clásico de su Ballet, y sus bailarines ensayan diariamente en la barra de acuerdo con las viejas tradiciones. Apoyadas en bases técnicas, muy sólidas, corren luego libres la imaginación, la sensibilidad, la cultura; en definitiva, la expresión actual. Al final de la charla, este gran hombre del teatro habla así del trabajo de sus bailarines: «... un bailarín tiene que bailar mucho, continuamente... en el mundo moderno, y hablando de un modo general, hay que definir claramente estas dos cosas: luchar para que el trabajador pueda tener seguridad (social, económica, humana), y también para que trabaje. Si no, se pierde la calidad humana». En un tiempo dado a la improvisación, a la minusvaloración de la autodisciplina, a la irresponsabilidad personal, Béjart acaba de descubrirnos el secreto de su mito. Los medios —y los bailarines— salen al encuentro del maestro marsellés porque es solvente: su mito es la suma de talento y profesionalidad. Afirmar otra cosa son ganas de engañarse.

Los espectáculos del Ballet del Siglo XX están pensados, en su mayoría, para el Teatro de la Moneda. Allí cuenta con el conjunto orquestal estable del Teatro. Viaja con grabaciones en cinta y un equipo luminotécnico. En las giras escoge grandes locales —en Madrid, el Palacio de los Deportes—, que pueden cobijar audiencias numerosas y permiten abaratar las localidades. Su reciente visita ha puesto en evidencia la indigencia que padecemos en esta materia. Sin locales adecuados, que son los que estabilizan de verdad a los conjuntos, es imposible que los espectáculos musicales alcancen la divulgación que hoy requieren. Madrid —cuatro millones de habitantes— necesita como el comer un espacio moderno, con escenarios y salas variables y condiciones visuales y acústicas puestas al día. Si hace quince años la Orquesta Nacional atraía al Monumental tres mil quinientos aficionados, se acaba de comprobar que hoy potencialmente hay siete u ocho mil espectadores para la música.

Y esto nos lleva a hablar del público de Béjart. La explica-

ción mítica no nos sirve para justificar las treinta mil localidades ocupadas en seis tardes. Ciertamente, vino público de otras ciudades, pero el cuerpo mayoritario procedía del asfalto madrileño. Es probable que gentes que no habrían intentado presenciar los programas en los teatros al uso sí han pasado por la taquilla del Palacio de los Deportes, precisamente porque el marco, muy incómodo para los iniciados, resulta más próximo a la mentalidad media: algo similar, si bien en menor escala, ocurrió hace años con el **Orlando Furioso**, que montó Luca Ronconi. Desde luego, los precios han sido factor coadyuvante, y también la seguridad de que había entradas para todos dados el aforo y la inexistencia de abonos. No debe olvidarse que el Ministerio de Cultura repartió por los Ministerios y otros entes públicos —al parecer, no hay vías de comunicación con el mundo laboral— numerosas localidades bonificadas. Algún sector vendría movido por ideas morbosas que son resultado de la mala digestión de **Muerte en Venecia**, el filme de Visconti con resonancias mahlerianas. También se advertía la concurrencia de bastantes jóvenes que no sabían bien lo que iban a ver. Y para terminar de rematar el apasionante espectáculo paralelo de los graderíos, pudo notarse «de oído» la presencia de grupos politizados.

Hace quince años —como señalaba Lorenzo López Sancho en su «Planetario» de **A B C**, el día 25 de junio— Béjart soportaba las protestas y risas del público parisiense, en el teatro de los Campos Elíseos, dirigidas a **Variaciones para una puerta y un suspiro**, «ballet» con música electrónica de Pierre Henry. Mucho ha llovido desde entonces. Béjart recoge hoy por doquier la cosecha de la autenticidad. Pero en Madrid hubo algunas —pocas, desde luego— disidencias. Al concluir el programa dedicado a Stravinsky, Béjart recibió, al saludar, pitos dispersos. Esta protesta podría explicarse por la acción de grupos de extrema derecha que no perdonan la negativa del marsellés a venir a Madrid en el otoño de 1975. Ya es más complicado aventurar la motivación de algunos gritos oídos al concluir el programa Mahler. Ciertamente, no es probable que el Ballet del Siglo XX haya escuchado en ningún otro lugar del mundo más o menos civilizado voces de: «¡Maricones, maricas, maricones!», salvo en este inefable Madrid, capital de la no menos inefable España. Insistimos en que el viril orfeón —por llamarlo muy asépticamente— era minoritario; pero hay que tenerlo en cuenta, entre otras razones, por lo que revela sobre el grado de provocativa imbecilidad de algunos de nuestros conciudadanos. En este país hay gentes empeñadas en devolvernos a todos al paleolítico, del que ellas parecen no haber salido. Han ido a dar coces a un arte que es hoy el ejemplo más limpio de humanismo libre de cualquier servidumbre política y sus condicionamientos, un arte que sólo obedece a sus propias exigencias o reglas. Y han ido a enturbiar la serena superficie de ese emotivo y arquetípico canto al amor como necesidad, como lenguaje, como comunicación, que es el «ballet» **Lo que el amor me dice**, sobre la **Tercera Sinfonía** de Gustav Mahler, cuyo «mensaje» es la esperanza en la continuidad física y espiritual, por vía del amor, de la especie humana, ampliando ahora el diseño que Béjart realizó hace años con el delicado paso a dos montado sobre el **Idilio de Sigfrido**, de Wagner.

Pero el magnífico espectáculo que se ha disfrutado en el ocasional escenario y el abierto gozo de la gran mayoría del público nos hacen desear que el Ballet del Siglo XX recorra de nuevo nuestra geografía. Hecha abstracción de la calidad de sus programas, la visita habitual de este Ballet conviene por lo que la formación tiene de modelo. Si Béjart se decide a montar aquí **El mito de Don Juan**, sobre textos de San Juan de la Cruz, será importante conocer su aproximación a los temas y modos españoles, sobre todo cuando está anunciada la constitución y puesta en marcha del Ballet Nacional. No se trata obviamente de que nuestro incipiente Ballet intente imitar al extraordinario e intransferible conjunto belga. Más si entre los objetivos del Ballet Nacional figura la exportación de coreografías sustantivamente españolas, bueno será conocer el tratamiento que da a un tema nuestro el más importante coreógrafo europeo de los últimos veinte años, porque por el mundo nos van a pedir cosas de parecida calidad.

¿Maurice Béjart un mito del siglo XX? No, un gran artista vivo, uno de los contados que tienen hoy legítimo derecho al título. Conviene que no vuelvan a olvidarlo nuestros aburridos salomones y nuestros recios trogolditas. Vamos a ver si la próxima vez estamos todos a la altura moral que su Ballet nos propone. De momento, lo han estado casi treinta mil asombrados ciudadanos en unas jornadas que hicieron de Madrid por un instante algo más que la insufrible caverna cotidiana.

EL CORREO DE «RITMO»

Señor don Antonio Rodríguez Moreno
Director de la Revista RITMO

Distinguido amigo:

Mucho le agradecería la publicación en RITMO de la nota que le adjunto con las presentes líneas, que aprovecho para felicitarle por el desarrollo editorial, cada vez más interesante, de esta Revista de la que soy antiguo suscriptor.

Con un atento saludo, queda de usted afectísimo amigo

PEDRO VALLRIBERA

Director del Conservatorio Superior
de Música del Liceo de Barcelona

ACLARACION

En RITMO del pasado mes de junio, y en el artículo «Barcelona en pro de la pedagogía musical», comentando las gestiones realizadas por el director del Conservatorio Superior Municipal de Música a favor de esta enseñanza en las escuelas «a cargo de pedagogos especializados», dice su autor, refiriéndose a este proyecto: «El Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona tiene una participación directa que contrasta con el silencio total del Conservatorio Superior de Música del Liceo».

A este respecto debo aclarar que tanto en las gestiones efectuadas en Madrid como en Barcelona en materia de enseñanza musical el director del Conservatorio Superior Municipal ha llevado siempre la representación del Liceo, en cuyo Centro docente, además de unos cursos preparatorios para esta enseñanza en el B. U. P., a cargo del musicólogo Dr. José María Lloréns, se vienen impartiendo las enseñanzas de Pedagogía especializada, a cargo de la profesora doña Isabel Rocha, y de las de Prácticas de Profesorado, establecidas ambas oficialmente en la Reglamentación general de los Conservatorios de Música.

PEDRO VALLRIBERA

Director del Conservatorio Superior
de Música del Liceo de Barcelona

Muy señores míos:

Mis felicitaciones por el artículo, de Enrique Pérez Adrián, «La Era de los directores», que espero un día alcance dimensiones de libro, el cual puede estar seguro adquiriré en cuanto vea la luz.

Cada una de sus revistas la espero con una gran impaciencia, y en cuanto llegan las devoro con avidez. Cual no sería mi sorpresa al ver que en el número 480 aparecía la crítica sobre el disco de RCA: «Heifetz interpreta Bach». Ref.: R 42324.

Dicho disco lo había adquirido hacía poco tiempo y escuchado repetidas veces, comparándolo con otras grabaciones que poseo de las obras que se incluyen en él; con intérpretes de la altura de Oistrakh.

Aunque no puedo considerarme un técnico musical, pues sólo cuento quince años de edad, discrepo totalmente con la crítica que de este disco hace, en la Revista, Pablo Cano Capella.

Estoy completamente de acuerdo con que hoy se interpreta Bach de otro modo distinto. Puede que se aproxime más a la «forma de interpretación de la época» de Bach que la de Heifetz, pero una cosa es la interpretación que se hacía en su época de las obras, y otra la que el autor deseara, y ésta nadie la puede

conocer con entera certeza. Entonces el intérprete que dando la personalidad que se desprende de la partitura logre una expresión más perfecta y bella será el mejor. Por ello veo fuera de lugar la expresión de «un Bach pasado de moda»; una buena interpretación jamás puede pasar de moda.

En cuanto a la expresión de «Bach romántico», ¿en qué quedaría ese delicioso «Adagio» del **Concierto en Mi**? Lo he escuchado en muchas ocasiones a otros violinistas como Oistrakh, Szering, Menuhin, etc., y resulta tedioso y sin sentido, todo lo contrario de la grabación que comento, donde Heifetz da una versión divina bajo todos los aspectos.

Como grabación, se acusa su antigüedad, pero, desgraciadamente, no podemos escuchar a Heifetz en mejores condiciones. Qué duda cabe que la orquesta no suena como debiera, pero sí hay que resaltar la perfecta penetración orquesta-solista en obras donde ello resulta tan difícil (recuérdese esa desastrosa interpretación del **Concierto para dos violines** en el «Concierto del Siglo», donde Bernstein, Menuhin y Stern van cada uno por su lado).

Desde luego, el violín de Heifetz se «oye» diferente en el **Concierto para dos violines** y en los conciertos en **La menor** y en **Mi mayor**.

Téngase en cuenta que las grabaciones originales de los conciertos en **La** y en **Mi** son de 1953, y la correspondiente al de **Dos violines** es de 1961. Opino que la diferencia consiste en la grabación, pero el violín de Heifetz es el mismo.

En cuanto a la «Chacona» de la **Partitura número 2, en Re menor**, es diferente a la que aparece en la colección de **Sonatas y Partitas** del año 1958. Pese a sus sesenta y nueve años de edad, no veo a Heifetz falto de fuerza, y mucho menos he podido encontrar esos problemas de afinación que el señor Capella ha encontrado y que, según él, son muy frecuentes.

EDUARDO R. BOIX CASTILLO
Valencia

RESPUESTA DE NUESTRO COLABORADOR SR. CANO

Estimado amigo:

Primeramente, déjeme decirle que las dos cartas que ha dirigido a esta Revista en defensa de Heifetz me han alegrado muchísimo, porque es estupendo comprobar que hoy en día hay en España jóvenes que aman la Música hasta esos extremos. Ojalá hubiese muchos como usted.

Respecto a su carta del 24 del pasado mes de julio, poco es lo que puedo añadir. Como asiduo lector de nuestra Revista, sabra usted que las opiniones aparecidas en la sección de crítica de discos son, únicamente, **JUICIOS PERSONALES** de quien comenta la grabación de que se trate.

De modo que, pese a su carta, yo sigo pensando que las versiones comentadas de Heifetz son inferiores a otras que conozco. Fíjese que no digo que Heifetz sea peor que Oistrakh o Szeryng. Simplemente, repito, me limito a decir que en esas obras concretas prefiero a otros violinistas. Así de sencillo.

¿Que usted prefiera las versiones de Heifetz? Pues magnífico.

Totalmente de acuerdo con su frase de que: «... el intérprete que dando la personalidad que se desprende de la partitura logre una expresión más perfecta y bella, será el mejor». Lo que sucede es que, en el caso del disco que nos ocupa, personalmente no creo que Heifetz dé

la personalidad que se desprende de la partitura. Es normal que una interpretación no sea del agrado de todo el mundo. Yo, en mis críticas, no pretendo sentar cátedra, limitándome a expresar mi opinión personal, que puede ser o no compartida por los lectores.

Por eso, tan absurdo es que yo intente convencerle de que las versiones de Szeryng son mejores que las de Heifetz como que usted trate de convencerme de lo contrario.

Disfrute usted con Heifetz, que yo disfrutaré con Szeryng, y todos contentos. ¿No le parece? Así que siga usted gozando con la Música y procure no preocuparse de si los demás tienen o no sus mismos gustos.

Y nada más. El tema da para mucho, pero el espacio es corto. Tendré mucho gusto en continuar con usted esta correspondencia sobre el tema (o sobrará el que usted prefiera), si lo estima necesario. A tal efecto, en la Redacción de RITMO le facilitarán a usted mis señas particulares.

Un cordial saludo.

PABLO CANO

Orense, 7 de julio de 1978.
RITMO. Madrid.

Muy señores nuestros:

Después de una ausencia prolongada me encuentro en el apartado su atenta de 14 de junio, así como los avisos de reembolso que en su momento tuvieron a bien emitir, por la suscripción de la Revista.

Habida cuenta de la cada vez más precaria situación económica de esta Sociedad, se acordó el imponer una política de ahorro drástica, con supresión de todos los gastos que no fuesen absolutamente necesarios para la programación de conciertos, fin esencial de esta Filarmónica. A pesar del incuestionable valor y máximo interés que la Revista RITMO posee, y lamentándolo sinceramente, se ha llegado a la conclusión de que este gasto no podía superar el examen crítico a que fue sometido nuestro presupuesto de gastos.

Lamentamos sinceramente la resolución adoptada. Y le ruego me diga el importe de los gastos que han tenido al emitir los dos reembolsos, para reponerle seguidamente por giro postal dicho importe.

Afectuosamente,

SOCIEDAD FILARMÓNICA ORENSANA.

COMENTARIO

Recibir peticiones de baja en la suscripción a nuestra Revista es normal, como lo es recibirlas de alta. Afortunadamente, las positivas superan a las negativas. Pero no se trata ahora de distraer a los lectores con nuestros pequeños problemas de administración. Reproducimos la solicitud de baja de la Sociedad Filarmónica Orensana por lo que tiene de significativa, de «expresiva», en un momento de creciente atención de nuestra Revista a la vida musical gallega a través del joven equipo de colaboradores que mensualmente nos envían sus comentarios. La suscripción a RITMO cuesta anualmente 1.032 pesetas. También nosotros lamentamos que tan oneroso gasto no haya podido superar el examen crítico del presupuesto de gastos de la Sociedad Filarmónica Orensana; pero como con éste y otros ahorros la Sociedad va a mantener su actividad concertística, damos por buena la baja, aunque nos entristezca.—LA REDACCION.

Figueras, 5 de agosto de 1978.

Señor director:

Me dirijo a usted en prueba de un catalán agradecido: jamás la prensa de Cataluña ha hablado de un gran músico catalán muerto en el exilio, Jaume Pahissa, con repercusión internacional, pero que el franquismo marginó, vetó y prohibió que se escuchase su música; precisamente, ustedes, una revista madrileña, nos relatan parte de su gran obra, que era desconocida por las circunstancias antedichas, cosa que muchos catalanes les agradecemos.

Observo en su Revista que prestan mucha atención a la Música y los problemas que tenemos los músicos y amantes de la Música en Cataluña; sigo con interés su Revista y observo una descentralización que pesaba antaño sobre ustedes; pero ante el artículo sobre Pahissa no puedo por menos que escribirles y demostrar el agradecimiento de muchos catalanes del Ampurdá, a los que nos gustaría saber más cosas acerca de él.

Le saluda,

ERNESTO FRONTONS

Madrid, 18 de agosto de 1978.

Señor director de RITMO:

Es ésta la segunda vez que le escribo para felicitarle por la marcha de su revista. Quiero hacerlo ahora en general y muy en particular por la extraordinaria e interesantísima entrevista con Moserrat Caballé, aparecida en el número de junio de RITMO. La verdad es que creo francamente que la soprano catalana se merecía este «a fondo», ya que, a mi modesto juicio de aficionado, es una de las grandes cantantes españolas de todos los tiempos, y ha aportado, como dice muy bien la entrevista, cosas que ninguna otra cantante había podido hacer, y esto debido a una voz realmente única.

Enhorabuena, pues, y dé mi felicitación a los autores de la entrevista.

Un saludo muy cordial.

JESUS NOGUERIZO

RITMO.

Madrid-34.

Muy señores míos:

Nuevamente me dirijo a ustedes para ver si me pueden informar de alguna biografía, lo más detallada posible, del maestro austríaco Herbert von Karajan. Tengo entendido que en Alemania ha salido un libro dedicado a este director por Paul Robinson. Si además existe en España (cosa que no creo) alguna otra pequeña biografía, les agradecería que me lo indicasen.

Al mismo tiempo quisiera saber si todavía existe en España la versión del mismo director de la *Misa en Si menor*, BWV 232, de Johann Sebastian Bach, que grabó para DG.

Agradeciéndoles de antemano la atención prestada, se despide s. s.

FRANCISCO J. CUESTA OCHOA

Cádiz

RESPUESTA

El director me pasa su carta para que conteste a sus preguntas. Como a otro comunicante de Barcelona, le pido excusas por no haberme podido ocupar antes de su amable requerimiento, en parte por el retraso endémico del correo, en parte porque me he visto muy limitado de tiempo hasta ahora.

En respuesta a su primera cuestión, debo decirle que sí, que existe un libro de Paul Robinson, escrito originalmente en inglés, donde se analizan con bastante rigor la carrera y el estilo de Karajan. Se trata del primer volumen de una serie denominada «The Art of the Conductor», de la que ya ha aparecido el segundo tomo, dedicado a Stokowski, y que proseguirá con monografías consagradas a Böhm, Solti y Furtwängler. En contraste con la triste ausencia de seriedad y conocimiento de que hace gala, en el libro dedicado a Stokowski, el mismo Paul Robinson, el trabajo sobre Karajan es muy aceptable y bastante imparcial (lo que no es el segundo volumen de la colección, que más que un libro *sobre* Stokowski es una obra *contra* Stokowski). El libro sobre Karajan, que se titula simplemente *Karajan*, está publicado por Lester y Orpen, de Londres, y no hace falta que se lo encargue usted a alguien del extranjero: en las librerías importantes de Madrid y Barcelona he visto copias importadas de la obra.

En castellano, ciertamente, no hay ninguna biografía sobre Karajan, aunque se le cita en algunos volúmenes o enciclopedias de carácter general. Sí hay varias biografías en lengua alemana: si lo desea, le facilitaremos las referencias.

En cuanto a la *Misa en Si menor* de D. G., está, efectivamente, descatalogada, y es una pena, porque si bien las aproximaciones de Karajan a Bach no han sido especialmente afortunadas, ésta es, con diferencia, la más válida de todas. Confiemos en alguna reposición por parte de Polydor.

JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA

Hola, José Luis.

Me llamo Miguel Angel, y como sé que eres el especialista en discografía extranjera, amante del atonalismo y demás derivaciones, y jurado en Montreux, pues me he decidido a escribirte por ver si puedes ayudarme.

Resulta que yo tenía los *Klavierstücke VIII* (STGBY 637) y el *X* (Wergo 60010) y, de repente, en el libro Salvat qt 22 veo que en 1968 el gran premio del Disco es la obra completa de piano de Stockhausen, por A. Kontarsky y en CBS.

Bien; pues este disco, que no está disponible ni en Alemania ni en Inglaterra, ¿sabes dónde lo podría conseguir?

Claro, si fuera optimista esperaría que lo editaran en España. No lo soy, pero sí tengo sentido del humor.

La segunda parte es que es evidente que a nivel actual, y dados tus gustos y el de otros colaboradores de RITMO, no dediquéis más espacio en vuestras páginas. Por ejemplo, fue interesante, en mayo 76, que el señor García del Busto dedicara unas hojas a la obra de Varese, y digo yo que dicha colaboración ya no se ha vuelto a repetir. A lo largo de tus páginas, comentarios..., yo creo que, por ejem-

plo, se podría incidir en esta línea, y así, dado que aquí «nadie» conoce a Boulez, por citar uno, pues presentarlo tanto como compositor, y ahí entra la ¡discografía extranjera!, así como escritor. Que conste que siempre he esperado cosas así de ti.

Bien, pues no te hago perder más tiempo. Gracias anticipadas.

M. ALAPONT

RESPUESTA

Bueno, gracias por tu carta, que me llega casi un año después de que la echaras al correo: deduzco que previamente ha pasado por Islandia, Nueva Zelanda y Laponia antes de llegar a la Revista, pero yo estoy empezando a no extrañarme de nada en lo que al correo se refiere.

Lo de la «obra completa» para piano de Stockhausen habría que puntualizarlo un poco. Ese disco de CBS, efectivamente premiado por la Academia Charles Cros en 1968, contiene lo que, hasta esa fecha, era la «obra» pianística de Stockhausen: abarcaba, creo recordar (te hablo de memoria, porque yo no tengo el disco en cuestión), hasta la *Klavierstücke X*. Todo lo que Stockhausen ha escrito con posterioridad para el teclado apenas ha sido grabado. La EMI alemana, por ejemplo, tiene editado un doble LP en el que figura una de las transcripciones instrumentales que Stockhausen ha hecho de una pieza tan importante como *Spiral*.

En la actualidad creo que las posibilidades de adquirir el disco de CBS que mencionas son casi nulas: no lo he encontrado en ninguno de los catálogos que he consultado, tanto europeos como americanos. En cuanto a una posible edición de la CBS española..., bien, creo que debes seguir conservando tu sentido del humor.

Entiendo, por tu carta, que desearías ver en la Revista una sección permanente dedicada a la música contemporánea. No te discuto lo atractivo de la idea *en teoría*, pero debo decirte lo difícil que es llevarla a la *práctica* de forma continuada. Ten por seguro que no sólo García del Busto y yo estamos interesados en el tema, pero, te insisto, una revista de arte, y aún más de música, está sometida a servidumbres y limitaciones incontables. Trataremos, no obstante, de cubrir en la medida de nuestras posibilidades esa parcela que tanto te interesa. Sobre Pierre Boulez en concreto, aparte del trabajo que José Manuel Berea dedicó al Boulez escritor en el mismo número (461, mayo de 1976), en el que J. L. G. B. publicaba el artículo sobre Varese que tú citabas, hemos editado un importante estudio de Fernando Peregrín sobre el IRCAM (núm. 479, marzo de 1978), que seguramente habrás leído. Yo creo que actualmente Boulez ya no es tan «desconocido»: lo que haría falta es que CBS comercializara entre nosotros las grabaciones de *Pli selon Pli* o de las *Sonatas* de piano por Rosen; que alguna Empresa «conectara» con Harmonie Mundi para la edición de *Domaines*; que Columbia publicase la interpretación, en Telefunken, de *cummings ist der dichter* realizada por Maderna, y un etcétera demasiado largo, porque tampoco es enorme la discografía de Boulez como compositor. Entre paréntesis, te diré que cada día mi interés por Boulez-creador aumenta en la medida que desciendo el que siento por Boulez-intérprete, pero esto, como casi todo, es cuestión de gustos. Gracias por decirme los tuyos.

JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA



VISITA A BARCELONA DEL DIRECTOR GENERAL DE MUSICA

La visita a Barcelona de don Jesús Aguirre, Director general de Música, ha sido, posiblemente en muchos años, la ocasión única en que una personalidad de la Música representante de la Administración Central ha venido sin espectacularidad, llena de sencillez y con hechos positivos y esperanzadores, ya que los muchos comisarios anteriores que nos visitaron nos tenían acostumbrados a traernos promesas, proyectos y pocas realidades.

En el Ayuntamiento de Barcelona se firmó el compromiso por parte del Alcalde, don José María Socías Humbert, y don Jesús Aguirre, como Director general de Música, por el que entra a formar parte del Patronato de la Orquesta Ciutat de Barcelona; un compromiso amplio, que precisamente hace frente a una serie de problemas que nunca se habían resuelto, y que a nivel oficial jamás se habían tratado.

La Orquesta Ciutat de Barcelona se compromete, entre otras cosas, a estrenar un número determinado de obras de autores españoles; a realizar conciertos fuera de su habitual feudo, el Palau de la Música, desplazándose a otras poblaciones donde no llega la música en vivo (lo que significará la probabilidad de que orquestas como la del Teatro del Liceo, Solistas de Cataluña... sean contratadas para otros desplazamientos). También habrá un pacto para que los conciertos de la Orquesta Ciutat de Barcelona sean radiados y televisados en condiciones a pactar; la posibilidad de que la Orquesta se desplace a otras regiones del Estado español; que se faciliten localidades, a precios re-

ducidos, al público juvenil; se contratarán directores españoles propuestos por la Dirección General, y, lo que es muy significativo y esperanzador, que sean jóvenes directores en período de formación, lo que demuestra que existe la posibilidad de creación de nuevas orquestas, pues uno de los grandes problemas actuales es la falta de directores y músicos de cuerda.

La subvención que aportará la Dirección de Música será de diez millones de pesetas; el contrato tiene una vigencia de un año, con la probabilidad de que pasado el verano haya una nueva aportación económica para la creación de un coro oficial de la Orquesta; todo esto significa una buena ayuda a la Música, y planeada de una manera muy inteligente, efectiva y, sobre todo, esperanzadora.

Da la impresión de que este desarrollo o planteamiento que se ha realizado puede ser el modelo para otras orquestas, como la de Bilbao, Valencia, Sevilla, etc. Si las pocas orquestas que tenemos en España realizan periódicamente desplazamientos a ciudades sin orquesta, es de presumir que el interés por los conciertos irá en continuo aumento, lo que hace pensar que el planteamiento de don Jesús Aguirre es altamente prometedor y puede ser muy positivo. Lo que verdaderamente ha llamado la atención del mundo musical de Barcelona es la sencillez con que se ha realizado todo, sin triunfalismos, sin interrogatorios ni ruedas de prensa, y, como los hechos demuestran, trabajando bien en favor de la Música.

CINCUNETENARIO DE LA MUERTE DE LEOS JANACEK

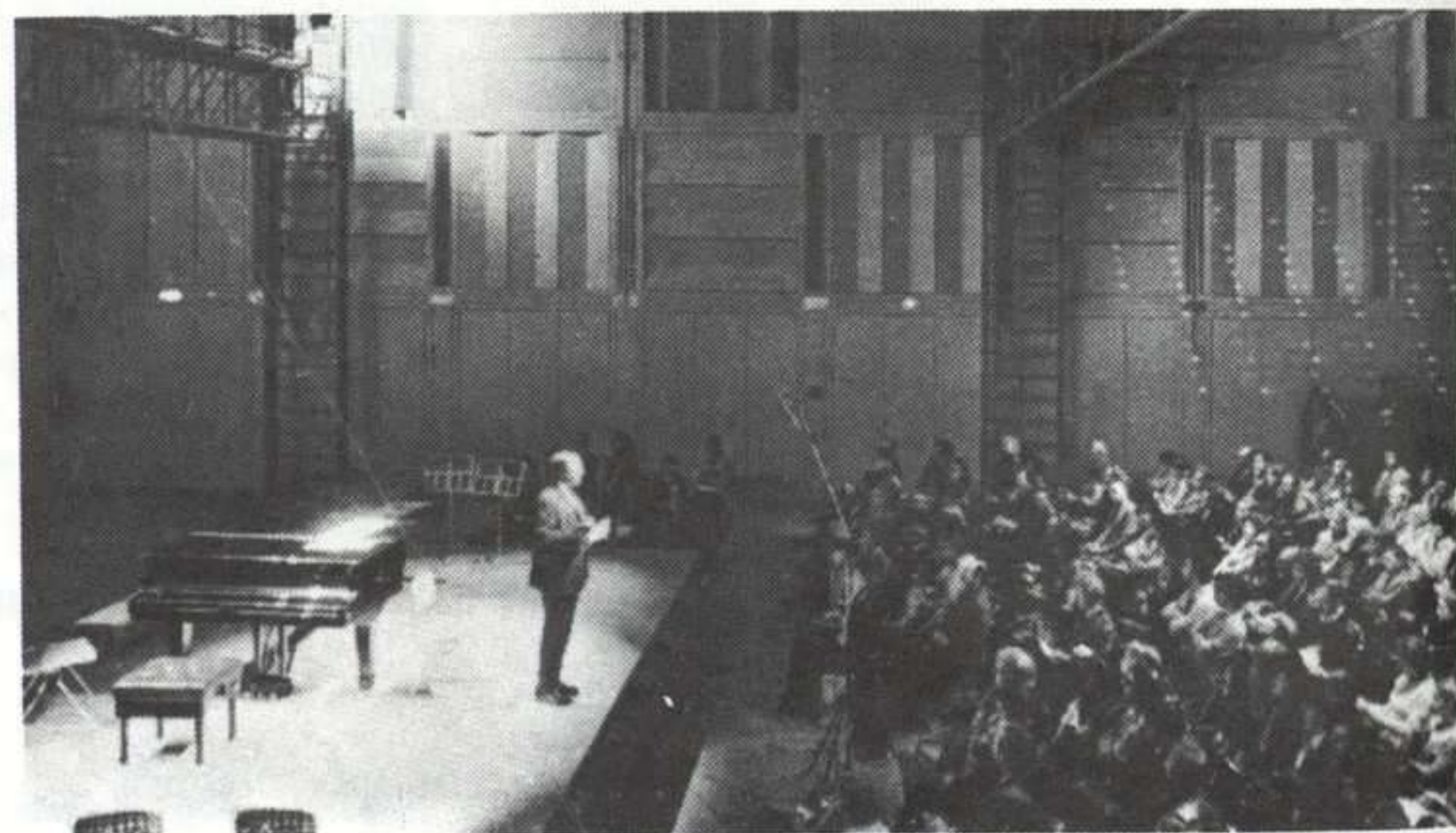
El pasado 12 de agosto se cumplieron los cincuenta años del fallecimiento del compositor checo Leos Janáček. Nacido en Hukvaldy, el 3 de julio de 1854, tuvo que esperar a que su ópera *Jenufa* (1904, Brno) llegase, en 1916, al Teatro Nacional de Ópera de Praga para que fueran internacionalmente reconocidos sus méritos como operista. Es en esta faceta en la que Janáček mantiene hoy día una vigencia extraordinaria a nivel mundial. Además de la ya citada *Jenufa*, otras óperas suyas, como *La excursión de Mr. Broucek* (1920), *Katia Kabanova* (1921), *La zorrilla astuta* (1924), *El asunto Makropoulos* (1926) y *Desde la Casa de la Muerte* (1930), se representan con frecuencia en los distintos teatros líricos no sólo de su país natal, sino de otros muchos. En especial, *Jenufa* es obra generalmente considerada como de repertorio en la mayoría de los teatros estables de ópera. De entre la música no escénica, son la *Sinfonietta*, la *Misa glagolítica* y *Taras Bulba* sus composiciones más difundidas.

MARIA ROSA CALVO-MANZANO, PROFESORA RESIDENTE DEL CONSERVATORIO DE MEXICO

Por vez primera una española ha sido designada profesora residente del Conservatorio de Música de México. La designación ha recaído en la Catedrática de Arpa del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, María Rosa Calvo-Manzano. La arpista española goza de gran prestigio en México, cuyo Gobierno le otorgó recientemente el "Aguila de Tlatelolco", condecoración máxima que se concede a los artistas extranjeros en reconocimiento a sus aportes a la cultura.

CONCURSO INTERNACIONAL DE CANTO "FRANCISCO VIÑAS"

Entre el 19 y el 26 de noviembre próximo se llevará a efecto la decimosexta edición de este internacional certamen de Canto, que tiene su sede en Barcelona, y al que tradicionalmente acuden gran número de profesionales de todo el mundo, que desean potenciar su carrera artística con la titularidad de dicho premio.



Pierre Boulez presenta a autoridades y periodistas el "Espace de Projection" del IRCAM en una sesión previa a la inauguración oficial.

INAUGURACION DEL "ESPACE DE PROJECTION", DEL IRCAM

El día 13 de octubre se inaugura, con un concierto a cargo del Ensemble Inter Contemporain, el "Espace de Projection", sala de audiciones del IRCAM (Instituto para la Investigación y Coordinación de la Acústica/Música), de París, que, como se sabe, preside Pierre Boulez. El programa, que estará dirigido por Peter Eötvös, incluye dos estrenos mundiales, frutos de sendos encargos del IRCAM: *Arcus*, de York Höller, y una creación de Baltz Trümpy cuyo nombre desconocemos al preparar esta información. Este concierto se repetirá los días 14, 15 y 16 de este mismo mes. Entre las actividades para octubre y noviembre en el "Espace de Projection" destaca-

mos el concierto de los días 25, 26, 17 y 28, también a cargo del Ensemble Inter Contemporain, con estrenos absolutos de Karlheinz Stockhausen y Jean-Claude Risset, encargos del Festival de Donaueschingen, dirigidos por el propio Stockhausen y Peter Eötvös, respectivamente, y el concierto de los días 24, 25, 26, 27 y 28 de noviembre, con el estreno, en Francia, de *Ex-Position*, de Mauricio Kagel, bajo la dirección del propio compositor. Recordamos a nuestros lectores que RITMO dedicó en su número 479, de marzo de 1978, un extenso espacio al IRCAM, con lo que nos permitimos remitir a dicho trabajo a todos los que deseen información sobre la sala que ahora se inaugura, y que completa las instalaciones del IRCAM de Boulez.

NUMEROSOS PUESTOS VACANTES EN LA ORQUESTA SINFONICA DE BILBAO

Nos llegan noticias de que el número de vacantes en la plantilla de la Orquesta Sinfónica bilbaína se acerca ya a la cifra de 25, cuya cobertura resulta dificultosa como consecuencia del desinterés de los profesionales ante la restringida retribución económica que perciben los profesores de dicha agrupación sinfónica.

COMUSICA, LEGALIZADA

De acuerdo con la Ley sobre regulación del derecho de asociación sindical, ha quedado constituida la Asociación de Comerciantes de Importadores y Exportadores de Instrumentos de Música (COMUSICA).

Este organismo integrará a los empresarios del comercio del ramo de la Música establecidos en cualquier parte del territorio nacional, y su fin principal será la unión de los comerciantes de todo el sector con el fin de hacer frente a los problemas comunes que se les presenten para el desempeño de su actividad, en favor del desarrollo de la industria y el comercio de la Música en España.

Con la aprobación de sus estatutos por la Oficina Central de Depósito de Estatutos de Organizaciones Profesionales, ha quedado legalizada esta Asociación, cuya sede ha sido fijada en Madrid, en la calle de Hermosilla, número 20.

SEGUNDO CONCURSO INFANTIL DE PIANO "CASA VIENA", EN OVIEDO

Entre el 4 y el 7 de diciembre próximo se celebrará la segunda edición de este concurso pianístico infantil que organiza la Casa Viena, de Oviedo, en colaboración con el Conservatorio Provincial y Profesional de Música de la capital asturiana. Estará dedicado a jóvenes que no hayan cumplido los dieciséis años de edad en la fecha del concurso y hayan realizado estudios en el Conservatorio de Oviedo o en cualquier otro español, pero siempre que residan en la capital ovetense.

Los interesados pueden obtener información dirigiéndose a la Casa Viena, calle Melquíades Álvarez, número 26, Oviedo. Concurso Infantil de Piano.

UN FILME DE TVE SOBRE VICTORIA DE LOS ANGELES

Televisión Española está realizando un filme —como lo ha hecho con otras figuras de nivel internacional— sobre la vida de nuestra famosa soprano. El 12 de agosto último, Victoria de los Angeles estuvo en Buenos Aires para actuar en un concierto en el Teatro Colón, organizado con el fin de que pudiera ser filmada una actuación de la cantante en Buenos Aires, por expreso deseo de la misma de que Argentina no estuviese ausente en esta evocación de su vida artística. Ya están realizadas filmaciones de Tannhäuser, Madame Butterfly, Carmen y Manon en escenarios naturales, que se incorporarán a la película.

Victoria de los Angeles, tras un mes de descanso en España, formará parte del Jurado del Festival Britten, y marchará después a los Estados Unidos para cumplir diversos contratos. Entre sus proyectos figura la grabación de un "long-play" con obras de Vivaldi.

SUBVENCIONES DE LA DIRECCION GENERAL DE MUSICA

La Sociedad Internacional para la Educación Musical (ISME), Sección Española, ha obtenido una importante subvención de la Dirección General de Música para llevar adelante una campaña de iniciación musical para escolares, que se desarrollará en una veintena de localidades durante el primer trimestre del curso escolar 1978-79, y con la que se pretende llevar la Música a zonas poco favorecidas hasta ahora con el conocimiento directo de la música culta. ISME-España, que preside la pianista Rosa María Kucharsky, comienza así a potenciar su importante labor en pro de la educación musical en nuestro país.

• La Dirección General de Música ha subvencionado a la Comisión para la Defensa y Fomento del Organo español, con objeto de que lleve adelante un programa de catalogación de órganos españoles y una serie de conciertos de divulgación de los fines que animan a dicha Sociedad. Se trata de una Asociación, en fase de constitución con personalidad jurídica, presidida por el musicólogo don Samuel Rubio, y de la que forman parte historiadores, organistas y organeros, que desean llevar a cabo una sistemática tarea de catalogación y restauración del tesoro musical y artístico que suponen los órganos españoles, muchos de los cuales necesitan ser puestos en condiciones de uso, con objeto de que la música de órgano vuelva a renacer y a ser conocida por los aficionados.

CON NOMBRE PROPIO

Peter Girth ha sido nombrado intendente de la Orquesta Filarmonica de Berlín, en sustitución del jubilado Wolfgang Stresemann. El nombramiento se ha producido con el acuerdo previo de Herbert von Karajan, director titular de la Orquesta, y de los miembros de ésta.

María Antonia Escribano Sánchez y Francisco Otero Pérez han obtenido sendas becas de la Fundación Juan March en el apartado de creación musical. El Jurado que ha seleccionado a estos dos jóvenes compositores estaba formado por Cristóbal Halffter, Carmelo Bernaola y Manuel Castillo Navarro-Aguilera. Las obras presentadas por los nuevos becados se titulaban *Singing lesson* (una pieza de teatro musical) y *Dimensional: dimensiones de un nuevo guitarrismo*, respectivamente.

Gennadi Rozhdestvensky ha dirigido, el pasado 9 de septiembre, a la Orquesta Sinfónica de la BBC, de Londres, siendo ésta la primera vez que lo hacía en su condición de nuevo director titular de esta Orquesta. También a partir del pasado septiembre la Sinfónica de la BBC cuenta con un nuevo director invitado principal, Michael Gielen, actual director de la Opera de Frankfurt. Gielen sustituye en este puesto londinense a Pierre Boulez.

Aribert Reimann, compositor berlinés, es el autor de la ópera *Lear*, cuyo estreno mundial ha tenido lugar, en Munich, el pasado 9 de julio. Esta obra, que abría el Festival de Opera de la capital de Baviera, ha sido compuesta para el barítono Dietrich Fischer-Dieskau por encargo de la Bayerische Staatsoper. Intervinieron en este estreno, además del protagonista, el ya citado Fischer-Dieskau, Julia Varady, Helga Dernesch, Colette Lorand, Rolf Boyesen y Richard Holm. El montaje estuvo a cargo de Jean-Pierre Ponnelle, y la dirección musical, de Gerd Albrecht.

Antoni Ros Marbá y la Orquesta Nacional de España grabarán

el próximo mes de diciembre un disco con obras poco conocidas, e incluso olvidadas, de autores españoles. Estas composiciones —*Danza burgalesa* (evocaciones), de Antonio José; *Fantasia castellana* (para piano y orquesta), de Conrado del Campo; *Pedreliana*, de Roberto Gerhard; *Poema de niños*, de Oscar Esplá, y *Viento Sur*, de J. Arámbarri— se registran fonográficamente por vez primera. La producción del disco está a cargo de la Dirección General de Música, y forma parte de un acuerdo de cooperación entre este Organismo y la Organización de Estados Americanos (O. E. A.), que a su vez encomendará a la Orquesta Nacional de España un segundo disco con obras de compositores americanos contemporáneos.

Karl Böhm continúa, pese a su elevada edad, su intensa actividad fonográfica. Así, la Deutsche Grammophon ha anunciado la próxima edición, entre otras, de las dos óperas de Mozart, *Idomeneo* y *La clemencia de Tito*. En ambas la orquesta es la Staatskapelle, de Dresde, y entre los intérpretes figuran Teresa Berganza, Edith Mathis, Julia Varady, Theo Adam, Peter Schreier. Con estas dos grabaciones, la discografía de Karl Böhm incluye toda la producción operística de importancia de Mozart. También se anuncia la próxima aparición en el mercado internacional del *Concierto número 5 para piano y orquesta* («Emperador»), de Beethoven, con Maurizio Pollini como solista y la Orquesta Filarmonica de Viena.

Arturo Benedetti Michelangeli, pianista italiano, parece que volverá en breve a los estudios de grabación, tras larga ausencia. La firma alemana Deutsche Grammophon espera poder editar en breve el *Primer Libro de «Preludios»*, de Debussy, y los *Conciertos tercero y quinto* («Emperador»), de Beethoven, en los que contará como acompañantes a Carlo Maria Giulini y la Orquesta Sinfónica de Viena.



Carlos Kleiber (a la derecha), director de orquesta, recibe del alcalde de Munich, Erich Kiesl, el Premio de Honor a la labor cultural de la Ciudad de Munich. Dicho premio está dotado con 10.000 marcos.

AVANCE DE INFORMACION INTERNACIONAL

(Programas susceptibles de modificaciones. Redacción cerrada al 1 de septiembre).

FESTIVALES

VIENA (19 de mayo - 24 de junio 1979).

Podemos ofrecer los primeros datos sobre este Festival. Así, en la Staatsoper, se repondrá el montaje salzburgués de **Don Carlo** (Verdi), que dirigirá Herbert von Karajan. En la Konzerthaus habrá conciertos de las Orquestas Filarmónica Húngara, Filarmónica Checa y Filarmónica de Eslovaquia, así como un ciclo de la Staatskapelle de Dresde. Leonard Bernstein dirigirá el concierto de la Orquesta Filarmónica de Viena, que ofrecerá también un concierto bajo la dirección de Karl Böhm. Carlo Maria Giulini dirigirá a su vez el conciereto final de la Orquesta Sinfónica de Viena.

Aunque en su día, y cuando quede ultimada la programación, ofreceremos más detalles, éstos se pueden obtener directamente, así como la reserva de entradas, en la siguiente:

DIRECCION: Wiener Festwochen, Rathausstresse, 9; 1082 Wien (Austria).

También se pueden obtener estas facilidades solicitándolas a la Oficina de Turismo Austríaco, Edificio Torre de Madrid, Princesa, 1; Madrid-13.

ALGUNOS ACONTECIMIENTOS MUSICALES PARA EL MES DE NOVIEMBRE AMSTERDAM

Stadsschouwburg. De Nederlandse Operastichting. Días 6, 8 y 12, **La Traviata** (Verdi), cuyos detalles ofrecíamos el pasado mes en esta misma sección. Días 3, 5 y 13, **Of mice and men** (Carlisle Floyd), nuevo montaje debido a Rhoda Levine y Lewis Brown. Dirección musical de Michael Charry. Con Riki Turofsky, Jan Blinkhof, Frederick Burchinal, Thomas McKinney, William Neill, Julián Patrick, Nice Schaap, André Spijker.

Concertgebouw. Sala Grande. Días 1 y 2, Orquesta del Concertgebouw. Colin Davis, director; Rudolf Serkin, solista. **Suite on English Folk Tunes, op. 90** (Britten), **Concierto para piano, KV 482** (Mozart), y **Octava sinfonía** (Dvorak). Día 10, Orquesta de Cámara de Holanda. Ronald Zellman, director; Jean-Jacques Kantorow, violín. Obras de Schubert y **Concierto para violín** (Mendelssohn). Día 11, Radio Filharmonisch Orkest, Amsterdam. Hans Konk, director; Steve de Groote, solista. **Concierto para piano, KV 459** (Mozart), y **Octava sinfonía** (Bruckner). Días 15 y 16, Orquesta del Concertgebouw. Hans Vonk, director; Julia Studebaker, solista. **Primer concierto para trompa** (R. Strauss) y **Segunda sinfonía** (Schumann). Día 22, recital de Frederica von Stade, con

Martin Katz al piano. Día 25, Radio Filharmonisch Orkest, Amsterdam. Hans Vonk, director; Birgit Finnilä, solista. Cinco **Rückertlieder** (Mahler) y **An die Hoffnung** (Reger). Día 26, Orquesta del Concertgebouw. Kyril Kondrashin, director; Janina Fialkowska, solista. **Three places in New England** (Ives), **Primer concierto para piano** (Liszt) y **Scheherezade** (Rimsky - Korsakov). Días 29 y 30, Orquesta del Concertgebouw. Kyril Kondrashin, director; Gidon Kremer, solista. **Coriolano**, obertura (Beethoven), **Concierto para violín** (Sibelius) y **Octava sinfonía** (Shostakovich).

BERLIN OCCIDENTAL

Philharmonie. Día 12, Orquesta Sinfónica de Berlín. Theodore Bloomfield, director; Konstanty Kulka, solista. **La noche de mayo**, obertura (Rimsky-Korsakov), **Sinfonía española** (Lalo) y **Séptima sinfonía** (Dvorak). Día 13, Orquesta Filarmónica de Hamburgo. Aldo Ceccato, director. **Quinta sinfonía** (Schubert) y **Quinta sinfonía** (Mahler). Días 20 y 28, recitales de Daniel Barenboim al piano. Días 26 y 27, Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín. Erich Leinsdorf, director; solistas, sin designar al cierre de esta información. Coro de St.-Hedwig-Kathedrale, Berlín. En el programa, **Un Réquiem alemán** (Brahms).

Haus des Rundfunks. Días 19 y 20, Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín. Erich Leinsdorf, director. **Octava sinfonía**, "Incompleta" (Schubert), y **Cuarta sinfonía**, "Romántica" (Bruckner).

CHICAGO

Lyric Opera. Días 3, 7, 10 y 13, **Werther** (Massenet), cuyos detalles ya publicamos en nuestro número del pasado mes. Día 6, **Madame Butterfly** (Puccini), también anunciado su reparto en el pasado número de RITMO. Días 8, 11, 17, 20, 24 y 28, **Cavalleria rusticana** (Mascagni), montaje de Luciana Novaro y Lorenzo Ghiglia, dirección musical de Riccardo Chailly y con Cossotto, Boozer, Decker, Merighi, Manuguerra, e **I Pagliacci** (Leoncavallo), montaje de Franco Zeffirelli y dirección musical de Riccardo Chailly e interpretada por Kubiak, Andreolli, Quillin, Manuguerra, Holloway, Marshall. Día 22, **Don Pasquale** (Donizetti), montaje de Eduardo de Filippo y Ezio Frigerio, dirección musical de John Pritchard y con Blegen, Kraus, Stilwell, Evans, Glaum. Día 29, estreno absoluto de **Paradise Lost** (Krystof Penderecki), montaje de Virginio Puecher y Ezio Frigerio, dirección musical de Bruno Bartoletti y con Shade, Davidson, Esswood, Thomas, Little,

Ballam, Lowery, Scwisow, Stone, Van Ginkel, Opie, Powers.

DÜSSELDORF

Deutsche Oper am Rhein. Día 11, estreno del nuevo montaje de **L'Heure espagnole** y **L'Enfant et les sortilèges** (Ravel), ambas óperas en un solo programa. Puesta en escena de Otto Schenk y Günther Schneider-Siemssen. Dirección musical de Kout.

Tonhalle. Día 6, Orquesta Filarmónica Nacional de Varsovia. Witold Rowicki, director; Wanda Wilkomirska, solista. **Leonora III**, obertura (Beethoven), **Concierto para violín, op. 64** (Mendelssohn), y **Krzesany** (Wojciech Kilar). Días 15 y 16, Orquesta Sinfónica de Düsseldorf. Bernhard Klee, director; Igor Ozim, solista. **Concierto para violín**—estreno mundial—(Jürg Baur) y **Novena sinfonía** (Bruckner). Día 25, recital de piano de Daniel Barenboim, con obras todas de Beethoven. Día 27, recital de piano de Alfred Brendel, con un programa Schubert.

GINEBRA

Grand Théâtre de Genève. Días 7, 9, 11, 13, 16, 18 y 20, **La Figlia del Reggimento** (Donizetti), montaje de Filippo Crivelli y Franco Zeffirelli. Dirección musical de Bruno Martinotti. Con Reri Grist, Anna di Stasio, Luigi Alva, Vladimiro Ganzaroli, François Castel, Michel Bouvier. Día 14, recital de Jessye Norman, con Phillip Moll al piano.

Victoria Hall. Orchestre de la Suisse Romande. Día 15, Georg Schmöhe, director; Michel Beroff, solista. **Tercer concierto para piano** (Bartok) y **Tercera sinfonía**, "Heroica" (Beethoven).

HAMBURGO

Hamburgische Staatsoper. Día 5, estreno, en Alemania, de **Kabale und Liebe** (G. von Einem). Montaje de Kurt Horres y Hanna Jordan. Dirección musical de Theodor Guschlbauer. Con Thomas Herden, Franz Grundheber, Peter Haage, Carol Wyatt, Dieter Weller, Franz Ferdinand Eentwig, Ursula Boese, Edda Moser, Audrey Michael, Toni Blankenheim. De las óperas en cartel durante este mes, destacamos: **Il Trovatore** (Verdi), montaje de Wolfgang Bucker y Toni Businger, dirección musical de Nello Santi y con Martina Arroyo, Ruza Baldani, Plácido Domingo/Francisco Ortiz, Giorgio Zancanaro, Agostino Ferrin; **Der Freischütz** (Weber), montaje de Götz Friedrich y Günther Schneider-Siemssen, dirección musical de Klauspeter Seibel y con Judith Beckmann, Jutta-Renate Ihloff, William Workman, Ude Krekow, Donald McIntyre, Peter Hofmann, Kurt Moll; **Pélleas**

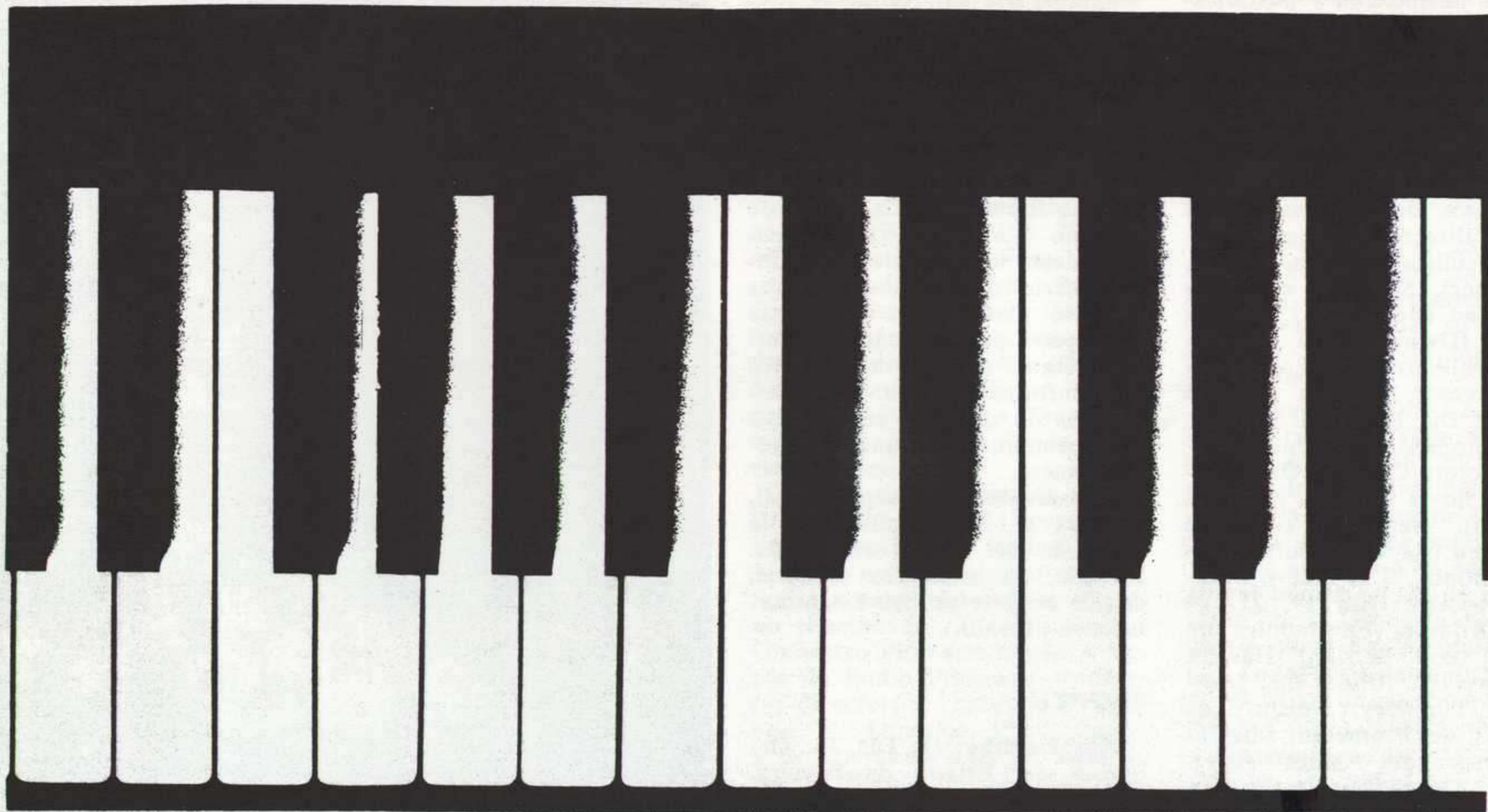
und **Mélisande** (Debussy), montaje de Gilbert Deflo y Ezio Frigerio, dirección musical de Hans Zender y con Jeannette Pilou, Ursula Boese, Audrey Michael, Jorma Hynninen, Harald Stamm, Bernd Weikl; **Parsifa** (Wagner), montaje de August Everding y Ernst Fuchs, dirección musical de Eugen Jochum y con Janis Martin, Thomas Stewart, Kurt Moll/Hans Sotin, Peter Hofmann, Dieter Weller, Harald Stamm; **Orfeo y Euridice** (Gluck), montaje de John Neumeier y Marco Arturo Marelli, dirección musical de Eugen Jochum y con Judith Beckmann, Gabriele Fuchs, Wolfgang Schöne, **Roberto Devereux** (Donizetti), en versión de concierto dirigida por Julius Rudel y con Montserrat Caballé, Alicia Nafé, Vicente Sardinero, Juan Lloveras. Recitales: día 13, Edith Mathis y día 17, Montserrat Caballé.

Musikhalle. Orquesta Filarmónica de Hamburgo. Aldo Ceccato, director. Días 12 y 15, **Quinta sinfonía** (Schubert) y **Quinta sinfonía** (Mahler). Días 26 y 27, Justus Frantz, solista. **Atmosphères** (Ligeti), **Primer concierto para piano** (Mendelssohn) y **Primera sinfonía** (Brahms).

LONDRES

Covent Garden. Royal Opera. Nuevo montaje de **L'Africaine** (Meyerbeer), original del Festival Maggio Musicale, de Florencia. Puesta en escena de Franco Enríquez y Fiorella Mariani, dirección musical de Peter Maag. Con Grace Bumbry, Margherita Rinaldi, Elizabeth Bainbridge, Plácido Domingo, Silvano Carroli, Pierre Thau, Richard Van Allan, Robin Leggate, David Ward. Reposición del montaje de John Copley y Henry Bardone y David Walker de **Così fan tutte** (Mozart), con dirección musical de Lawrence Foster y con Margaret Price, Agnes Baltsa, Daniela Mazzucato, Ryszard Karczykowski, Thomas Allen, Donald Gramm.

Royal Festival Hall. Día 2, Orquesta Philharmonia. Lorin Maazel, director; Janet Baker, solista. **Kindertotenlieder** (Mahler) y **Primera sinfonía** (Mahler). Día 5, Royal Philharmonic Orchestra. Lawrence Foster, director; Roger Woodward, solista. **Concierto para piano** (Schönberg) y **Séptima sinfonía**, "Leningrado" (Shostakovich). Día 7, esta misma Orquesta con Walter Weller, director; Garrick Ohlsson, solista. **Bacchus and Ariadne**, "suite" número 2 (Roussel), **Rapsodia sobre un tema de Paganini** (Rachmaninoff) y **Sexta sinfonía**, "Pátetica" (Tchaikovsky). Día 9, Orquesta Philharmonia. Lorin Maazel, director. **Quinta sinfonía** (Mahler). Día 12, a primera hora de la tarde, nuevamente la citada Orquesta con el mismo di-



**LA 1ª
VEZ
EN
MADRID
18 al 24 de
octubre**

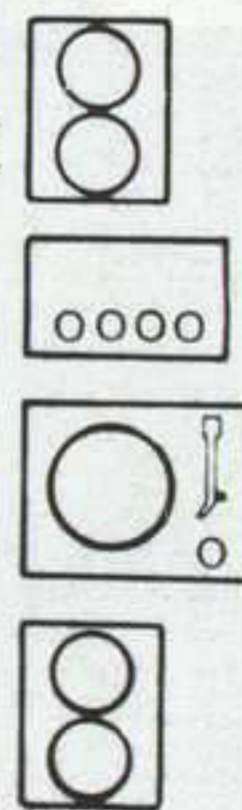


MADRID*PALACIO DE CRISTAL 18 - 24 OCTUBRE

AUDIORAMA

1ª SEMANA INTERNACIONAL DE LA
ALTA FIDELIDAD
MUSICA GRABADA
MATERIAL FOTOGRAFICO
Y MEDIOS AUDIOVISUALES

* I- FESTIVAL DE CINE Y FILM MUSICAL



informatodo del audio

rector. **Séptima sinfonía** (Mahler). Ese mismo día, y posteriormente, Royal Philharmonic Orchestra. Zdenek Macal, director; Bruno Rigutto, solista. **El barbero de Sevilla**, obertura (Rossini), **Tercer concierto para piano** (Rachmaninoff) y **Octava sinfonía** (Dvorak). Día 13, Orquesta Filarmónica de Londres. James Conlon, director; Christian Zacharias, solista. **Oberon**, obertura (Weber), **Segundo concierto para piano** (Beethoven) y **Sexta sinfonía** (Dvorak). Día 14, Orquesta Philharmonia. Lorin Mazel, director. **Novena sinfonía** (Mahler). Día 16, Royal Philharmonic Orchestra. Zdenek Macal, director; Cristina Ortiz, solista. **La novia vendida**, obertura (Smetana), **Segundo concierto para piano** (Rachmaninoff) y **Novena sinfonía**, "Del Nuevo Mundo" (Dvorak). Días 19, 21, 24 y 26, Orquesta Filarmónica de Londres, con Bernard Haitink como director. Primer día, Jean-Bernard Pommier, solista. **Las Criaturas de Prometeo**, obertura y música del "ballet" (Beethoven), **Tercer concierto para piano** (Beethoven), **Dumbarton Oaks Concerto** (Stravinsky) y **Sinfonía número 41**, "Júpiter" (Mozart); segundo día, Salvatore Accardo, solista. **Appalachian Spring** (Copland), **Concierto para violín número 2** (Mendelssohn) y **Cuarta sinfonía** (Brahms); tercer día, Heather Harper, solista. **Our Hunting Fathers** (Britten) y **Octava sinfonía** (Bruckner); cuarto día, Margaret Marshall y Ann Murray, solistas; voces femeninas del Coro London Philharmonic. **Sueño de una noche de verano** (Mendelssohn) y **Tercera sinfonía** (Saint-Saëns).

Royal Albert Hall. Día 5, Orquesta y Coro Philharmonia. The Southend Boys' Choir. Lorin Mazel, director; Alfreda Hodgson, solista. **Tercera sinfonía** (Mahler).

MILAN

Teatro alla Scala. Días 6 y 13, el Cuarteto Italiano, con obras de Haydn, Schumann y Brahms

el primer día, y de Schubert, el segundo. Día 20, recital de Frederica von Stade, acompañada al piano por Martin Katz. Días 24, 25 y 26, Orquesta del Teatro. Claudio Abbado, director; Maurizio Pollini, solista. **Segundo concierto para piano** (Brahms) y **Segunda sinfonía** (Schubert). El estreno mundial de la ópera, de Luciano Berio, **La vera storia**, compuesta con motivo del Bicentenario de La Scala, estaba previsto para el día 8 de este mes, pero, por razones que desconocemos cuando elaboramos esta información, ha sido pospuesto, sin que nos sea factible en este momento anunciar su fecha exacta.

Conservatorio Giuseppe Verdi. Días 11 y 12, los solistas de la Orquesta del Teatro alla Scala. Integral, en estas dos sesiones, de los conciertos del **Estro Armonico** (Vivaldi).

MUNICH

Nationaltheater. Día 13, Orquesta del Estado de Baviera. Wolfgang Sawallisch, director; Edith Mathis, Peter Schreier y Kurt Moll, solistas. Coro Lehrer-gesangverein München. **Las Estaciones** (Haydn). Día 19, recital de Montserrat Caballé.

Cuivillies-Theater. Día 18, la Opera del Estado de Baviera presenta el nuevo montaje de **Das Labyrinth** (Peter von Winter/Emanuel Sshikaneder), debido a August Everding y Jürgen Rose. Dirección musical de Wolfgang Sawallisch. Con Nikolaus Hillebrand, Claes H. Ahnsjö, Deborah Cook, Patricia Wise, Bodo Brinkmann, Helena Jungwirth y Raimund Grumbach.

Kongress-Saal des Deutschen Museums. Orquesta Filarmónica de Munich. Días 8 y 9, Jesús López Cobos, director; Vladimir Spivakov, solista. **Concierto para violín** (Tchaikovsky) y **Novena sinfonía** (Schubert). Este concierto se repetirá, el día 10, en Garmisch-Partenkirchen.

Herkulesaal der Residenz. Día 17, Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión de Baviera. Leif Seger-



Munich: Cuivillies-Theater (o Antiguo Teatro de la Residencia).

gerstam, director; Erich Keller, solista. **Nocturne** (Leif Segerstam), **Música de cámara número 4**, op. 36/3 (Hindemith), **Variaciones sobre un tema de Mozart** (Wolfgang von Schweinitz) y **Three Questions with two Answers**—estreno en Alemania—(Dallapiccola). Días 22 y 23, Orquesta Filarmónica de Munich. Yoav Talmi, director; Victor Tretjakov, solista. **Concierto para violín** (Sibelius) y **Cuarta sinfonía** (Bruckner).

NUEVA YORK

Metropolitan Opera House. Durante este mes estarán en cartel, además de **La novia vendida** (Smetana), **Rigoletto** (Verdi) y **La Traviata** (Verdi), cuyos elencos ofrecimos ya en nuestra anterior edición de "Avance de información internacional", las

siguientes óperas: **Aida** (Verdi), montaje de John Dexter y David Reppa, dirección musical de Giuseppe Patané y con Gilda Cruz-Romo, Mignon Dunn-Tatiana Troyanos-Fiorenza Cossotto, Guy Chauvet, James McCracken Louis Quilico-Ingvar Wixell, Jerome Hines-Ezio Flagello-Paul Plishka; **Carmen** (Bizet), montaje de Goeran Gentile y Josef Svoboda, dirección musical de Giuseppe Patané y con Elena Obraztsova-Régine Crespin, Leona Mitchell, Vladimir Atlantov - Guy Chauvet-James McCracken, James Morris-Michael Devlin; **Luisa Miller** (Verdi), montaje de Nathaniel Merrill y Attilio Colonello, dirección musical de James Levine, con Renata Scottokatia Ricciarelli, José Carreras-Plácido Domingo, Corneil MacNeil-Ingvar Wixell-Sherrill Milnes, Paul Plishka- Bonaldo Giamenti.

Avery Fisher Hall. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Días 2, 3 y 7 James Levine, director; Sol Greitzer, solista. **Rienzi**, obertura (Wagner), **Concierto para viola** (Druckman, estreno mundial) y **Cuarta sinfonía** (Brahms). Días 9, 10 y 11, Zubin Mehta, director; Yvonne Loriod, solista. **Les Offrandes oubliées** (Messiaen), **Oiseaux Exotiques** (Messiaen), **Et Exspecto Resurrectionem Mortuorum** (Messiaen) y **Quinta sinfonía** (Beethoven). Días 16, 17, 18 y 21, Zubin Mehta, director; Alicia de Larrocha, solista. Obras de Gabrieli para instrumentos de metal, **Concierto para piano** (Schumann) y **Novena sinfonía** (Schubert). Días 22, 24, 25 y 28, Zubin Mehta, director; Kathleen Battle, Beverly Wolff, Seth McCoy, Simon Estes, solistas; Coro a anunciar posteriormente. **Misa número 5** (Schubert) y **Te Deum** (Bruckner). Días 30 de noviembre y 1 y 2 de diciembre, Zubin



Londres: L'Africaine (Meyerbeer). El montaje que se estrena en noviembre, en el Covent Garden, procede del Festival del Maggio Musicale, de Florencia.

Mehta, director; Ursula Oppens y Joseph Robinson, solistas. **Concierto para oboe en Re menor** (Vivaldi), **Concierto para piano** (Carter) y **Segunda sinfonía** (Brahms).

Carnegie Hall. Días 1 y 8, I Musici, con programas dedicados íntegramente a Vivaldi y Bach, respectivamente. Día 16, Orquesta Sinfónica de Toronto. Andrew Davis, director; Arthur Ozolins, solista. **Leonora II**, obertura (Beethoven), **Segundo concierto para piano** (Prokofiev) y **Primera sinfonía** (Brahms). Día 30, recital de Isaac Stern.

PARIS

Théâtre National de l'Opéra. Días 3, 6, 9, 15, 18, 22, 25, 28 y 30, **Simon Boccanegra** (Verdi). En nuestro número pasado dábamos los nombres de los autores del montaje y de la compañía de canto. En cuanto a la dirección musical, esta estará a cargo de Claudio Abbado los días 3, 6 y 9, y de Nello Santi, los restantes. También estará en cartel este mes, concretamente los días 1, 4, 8 y 11, la reposición del montaje de **Die Entführung aus dem Serail** (Mozart) debido a Günther Rennert y Bernard Dayde. Dirección musical de Charles Mackerras. Con Christiane Eda-Pierre, Danièle Perriers, Ryland Davies, Heinz Kruse y Peter Meven. El día 7, recital de Leontyne Price, con Irwin Gage al piano. Día 17, recital de Christa Ludwig, con Eric Werba, piano. Día 27, recital de Frederica von Stade, con el pianista Martin Katz.

Salle Favart (Opéra-comique). Los días 22, 25, 28 y 30, **Le Médecin malgré lui** (Gounod) con el mismo reparto que el anunciado el pasado mes en esta misma sección, excepto Jules Bastin y Danièle Perriers, sustituidos por Jean-Louis Soumagnas y Eliane Lublin, respectivamente. Días 16, 17 y 18, Ensem-

ble InterContemporain en un programa de teatro musical montado por Jean-Marie Simon y Georges Lafaye. Dirección musical de Lucas Vis (y Claire Gibaudo, en la primera de las obras del programa, dirigida por ambos). **Mots crisis** (Claude Prey) —estreno absoluto de la versión escénica— y **Noboth's Vineyards, Shadow Play** y **Sonata about Jerusalem**, tríptico de Alexander Goehr, estreno en Francia.

Palais des Congrès. Orquesta de París. Día 2, Claudio Abbado, director; Lucia Valentini, solista; Coro de la Orquesta de París. **Leonora III** (Beethoven), **Octava sinfonía**, "Incompleta" (Schubert), y **Alexander Nevsky** (Prokofiev). Día 16, Pierre Boulez, director. **Valses nobles et sentimentales** (Ravel), **Tres piezas, op. 6** (Berg), y **Primera sinfonía** (Mahler). Día 23, Klaus Tennstedt, director. **Variaciones sobre un tema de Haydn** (Brahms), **Muerte y transfiguración** (R. Strauss) y **Quinta sinfonía** (Beethoven). Día 30, Pierre Desvaux, director; Monique Haas, solista. **Gwendoline**, obertura (Chabrier), **Tercera sinfonía** (Roussel), **Capricho para piano y orquesta** (Stravinsky) y **Capricho español** (Rimsky-Korsakov).

Théâtre des Champs-Élysées. Días 4 y 25, repetición, respectivamente, de los conciertos que tendrán lugar los días 2 y 23 en el Palais des Congrès. Día 8, Orquesta Nacional de Francia. Charles Dutoit, director; Kyng Wha Chung, solista. **El Corsario**, obertura (Berlioz), **Concierto para violín** (Tchaikovsky) y **Concierto para orquesta** (Bartok). Día 25, Orquesta Nacional de Francia. Lorin Maazel, director. **Sinfonías números 2 y 6** (Beethoven).

Salle Pleyel. Día 19, Orquesta Filarmonica Checa. Vaclav Neumann, director. **Tercera sinfonía** (Martinu) y **Octava sinfonía** (Dvorak). Día 21, Orquesta Nacional de Francia. Lorin Maazel,

director; Horacio Gutiérrez, solista. **Tercer concierto para piano** (Rachmaninoff) y **Quinta sinfonía** (Prokofiev).

Iglesia de Saint-Louis des Invalides. Día 9, Nouvel Orchestre Philharmonique y Coros de Radio France. Juan Pablo Izquierdo, director; I. Garcisanz, R. Tear y B. Weikl, solistas. **War Requiem** (Britten). Día 29, Orquesta Nacional de Francia. Lorin Maazel, director; Patricia Gallois, Guy Dangain, Bernard Balet, Lucien Lemaire, Jean-Claude Tavernier, Roger Albin e Yvonne Loriod, solistas; Coros de Radio France. **La Transfiguración de Nuestro Señor Jesucristo** (Messiaen).

Grand Auditorium de Radio France. Días 6 y 7, Janos Starker, violonchelo, y Rudolf Buchbinder, piano. Integral de las **Sonatas para violonchelo y piano** (Beethoven). Día 22, Nouvel Orchestre Philharmonique y Coros de Radio France. J.-P. Marty, director; L. Lebrun, I. Ligabue, C. Ahnesjoe, P. C. Runge y D. Kovrakos, solistas. **Thamos, rey de Egipto** (Mozart), en versión de concierto. Día 28, Nouvel Orchestre Philharmonique. Gilbert Amy, director; Oleg Kagan, solista. **Rituel** (Boulez), **Concierto para violín** (Stravinsky) y **Trois images** (Debussy).

SAN FRANCISCO

War Memorial Opera House. Días 4, 6, 12, 14 y 17, **Der Rosenkavalier** (R. Strauss), montaje de Hager y Bauer-Ecsy, dirección musical de Ferencsik. Con Rysanek, Schwarz, Malone, Berry, Ludgin, Pruett, Egerton. Días 1, 4 ("matinée"), 7, 10, 13, 18, 23 y 26, **La Bohème** (Puccini), en la nueva puesta en escena de Jean-Pierre Ponnelle, procedente de la Opera du Rhin. Dirección musical de Varviso (1, 4, 7, 10, 13, 18) y Simmons (23, 26). Con Cotrubas, South, Aragall, Ellis, Duesing, Ramey, Da-

via. Días 11, 15, 18, 21 y 24, **Fidelio** (Beethoven), montaje de Mirdita y Skalicki, dirección musical de Wich. Con Gwyneth Jones, Greenawald, Wenkoff, Pruett, Nimsgern, Rintzler, Malta.

VIENA

Entre el 12 y el 28 de noviembre tendrá lugar un Festival Schubert para conmemorar el CL aniversario de su muerte, acaecida un 19 de noviembre. Destacamos:

Musikverein. Día 12, Christa Ludwig canta **El viaje de invierno**; los días 14, 18, 20 y 22, recitales de Alfred Brendel; el día 16, la Orquesta de la Radiodifusión Austríaca interpreta la **Tercera sinfonía** y la **Misa en Si bemol mayor**; el 28 se interpretarán por la Orquesta de la Academia obras del compositor vienes cuyos originales figuran en el archivo de la Sociedad de Amigos de la Música, de Viena.

Konzerthaus. Día 19, **Lazarus**, oratorio de Schubert. Orquesta Sinfónica de Viena y Coro Jeunesse de Viena. Günther Theuring, director. Los días 21, 24 y 28, el Cuarteto Schubert. El día 23, Anton Dermota canta y el profesor doctor Erwin Ringel analiza los aspectos psicoanalíticos del **Winterreise**.

Otros acontecimientos:

Konzerthaus. Día 27, Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión de Baviera. Leonard Bernstein, director. "Preludio" y "Muerte de amor" de **Tristán e Isolda** (Wagner), **Cuarta sinfonía** (Mendelssohn) y **Songfest** (Bernstein).

ZURICH

Opernhaus. Día 11, estreno del nuevo montaje de **Desde la Casa de la Muerte** (Janacek), debido a Götz Friedrich y Josef Svoboda y Jan Skalicky. Dirección musical de Bohumil Gregor. Con Hermin Esser, Peter Keller, Sven Olof Eliasson, Arley Reece, Roland Hermann, Josef Dene, Christian Boesch y Hans Franzen.

Tonhalle. Día 2, Orquesta Tonhalle. Gord Albrecht, director; Bruno Leonard Gelber, solista. **Taras Bulba**, rapsodia para orquesta (Janacek), **Segundo concierto para piano** (Beethoven) y **Segunda sinfonía**, "Pequeña Rusia" (Tchaikovsky). Días 14 y 15, Orquesta Tonhalle. Armin Jordan, director; Margrit Weber, Alexander Stein, Robert Lüthi, solistas; Ars Cantata Zürich. **Fantasia coral** (Beethoven), **Burlesca para piano** (R. Strauss) y **Don Quijote** (R. Strauss). Día 16, el Cuarteto Juilliard, en un programa Beethoven. Día 19, "Schubertiade" a cargo de Elisabeth Speiser, Wolfgang Reichmann e Irwin Gage. Días 21, 22 y 23, Orquesta Tonhalle. Horst Stein, director; Josef Suk, violín. **Die drei Pintos**, obertura (Weber), **Concierto para violín**, KV 216 (Mozart), y **Sexta sinfonía** (Bruckner). — FERNANDO PEREGRIN GUTIERREZ.



Paris: Palais des Congrès.

Gpa Music, s. a.

WEINBACH

ACCORD

BÖSENDORFER

BELARUSJ

PETROF

CHAIKOVSKY

ETYDE

RÖSLER

CHERNY

TCHAIKA

WLADIMIR

SCHOLZE

UNA ORGANIZACION AL

PETROF



TROFEO INTERNACIONAL A LA CALIDAD 1974 - 75

(Por decisión de las revistas: Mercado Mundial,
African Trade Review, Euroussa, The East Trade)

PREMIO CALIDAD EUROPA 1975

(Por referendum realizado por Compiter internacional)

importador: **SPA MUSIC, S. A.** EDIFICIO INDUBUILDING - NAVE 4 - 14

Vía de los Poblados s/n.

Tels. 763 82 02 - 763 85 72

MADRID - 33 (Hortaleza)



SERVICIO DE LA MUSICA

música en VIVO

LONDRES: COVENT GARDEN

EL ÚLTIMO "FALSTAFF" DE GERAINT EVANS

El estreno del montaje de *Falstaff*, actualmente en el repertorio de la Royal Opera, tuvo lugar en el Covent Garden, el 10 de mayo de 1961. Dirigido escénicamente por Zeffirelli, y con Geraint Evans como "Falstaff", contó con la presencia en el foso de otro nombre prestigioso: Carlo Maria Giulini. A finales de la recién terminada temporada se ha repuesto la obra de Verdi, a fin de permitir los adioses de Geraint Evans ante su público a un papel al que ha estado íntimamente ligado a lo largo de su carrera artística —incluso ha llegado a dirigir escénicamente la ópera—, y que le ha propiciado alguno de sus mayores éxitos.

Está muy generalmente admitido que el cantante galés ha sido uno de los mejores "Falstaff" de estos últimos veinte años. Esto se debe, en mi opinión, más que a sus condiciones vocales, a sus indudables cualidades histriónicas. Por ello, en el momento de la despedida parece más indicado hacer hincapié en su portentosa caracterización del personaje que detallar sus posibles limitaciones técnicas y vocales (señalo, de pasada, que Evans asume por última vez este "rôle" cuando aún mantiene en buenas condiciones su voz). Es su "Falstaff" un personaje de carne y hueso, rudo y fanfarrón, sensual y apasionado perseguidor de placeres. El grotesco personaje, pese a estar presentado como truhán y vividor, conserva todavía una cierta pátina de dignidad formal, reminiscencia de días mejores,

más acordes con su condición de caballero. El humor brota natural y, pese a las abundantes situaciones límites, nunca cae Evans en la vulgaridad de los efectismos cómicos. Parece evidente que sobre las espaldas de Geraint Evans pesa, bien asumida, la gran tradición interpretativa británica de la dramaturgia de Shakespeare. Un momento de especial intensidad en la intervención de Evans se produjo al inicio de la primera escena del tercer acto, concretamente, en el "Mondo ladro". Vocalmente fue también un punto culminante en las muchas ocasiones en que he podido ver a este gran cantante-actor en escena.

A su lado brilló con intensidad la "Alice Ford" de Pilar Lorengar, alegre y luminosa. La soprano española se desenvolvió vocal y escénicamente con el mayor encanto y elegancia. Sería y alegre a la vez, llevó con firme flexibilidad (valgan las paradojas) las riendas de la parte pragmática y realista de la acción ("Alice Ford" es, en cierta manera, el contrapunto de "Falstaff"). Ella encarna todas las virtudes de la clase, la burguesía, que ascendía a costa de la cada vez más empobrecida nobleza). En los conjuntos, su extraordinariamente timbrada voz, proyectada espléndidamente, destacó siempre de forma clara, sin que la cantante hiciese jamás esfuerzos por elevar su volumen. Prodigiosa, a este respecto, la forma en que cantó, en la fuga final, "Tutto nel monde è burla": se podía seguir el texto, palabra por palabra, a través de su canto, tal era la facilidad con que se percibía su voz y la cla-



Richard Stilwell («Ford») y Geraint Evans («Falstaff»).

ridad de su articulación. También a gran altura estuvo Richard Stilwell en el papel de "Ford", triste, pero contenido en su monólogo "de los celos" ("E sogno, o realtà?"). Gran actriz cómica resultó ser Marta Szirmay, "Mistres Quickly", auténtica alegre comadre. Mostró buenas condiciones técnicas para acomodarse con su canto —aunque se la entendiese poco— a la vertiginosa música que Verdi escribió en varios pasajes para este personaje (la Szirmay ha hecho de este papel una de sus grandes creaciones, lo que no se puede decir de otros papeles de carácter, en los que resulta poco convincente).

Gillian Knight cantó toda la serie de representaciones, por encontrarse Anne Howells indisputada, y en la que es objeto de este comentario, la correspondiente al pasado 23 de junio, fue una "Meg Page" digna de elogio. "Nannetta" estuvo en la voz y en la bella figura de la joven Norma Burrowes, que lo hizo casi siempre con propiedad y soltura. No así, sólo estuvo discreto, Ryland Davies como

"Fenton". De todas formas, es de lo mejorcito que he oído a este mediocre cantante. Michael Langdon, Paul Crook y John Langan, "Pistol", "Bardolph" y "Doctor Caius", respectivamente, completaron la alta calidad media del reparto.

La representación estuvo dirigida musicalmente por Georg Solti, cuya labor puede considerarse, sin temor a exagerar, como magnífica. Más relajado que en otras ocasiones, dirigió con firmeza y precisión, cuidando de hacer resaltar el amor que Verdi, más que Shakespeare, tiene por su protagonista. En la orquesta se produjeron momentos de increíble belleza sonora (extraordinarias las secciones de viento y madera). Solti, dominador del difícil arte de dirigir ópera (¡qué claridad en su batuta en los concertantes!), empleó unos "tempi" amplios, aunque de gran viveza interna, y ayudó mucho a los cantantes, que cantaron, en general, con gran facilidad. Puede quedar, al final, la sensación de que la música de Verdi tiene más matices que los expuestos por el maestro, pero, indudablemente, su dirección es muy buena y confirma su condición de gran intérprete verdiano.

Muy lograda, en general, la puesta en escena de Zeffirelli, con sus puntos más bajos en la excesivamente tumultuosa y llena de poco sutiles acciones cómicas escena inicial, y en la poco inspirada y falta de sugestión y encanto feérico escena final (gran parte de los fallos de esta última escena la tiene la rutinaria coreografía de Romaine Grigorova). Quitando, pues, estos dos lunares —mucho más el primero que el segundo—, el montaje, repito, es acertado, con momentos realmente ejemplares, como son las escenas del jardín y del interior de la casa de los "Ford". Los decorados —así como el vestuario— son también obra de Zeffirelli y tienen un carácter naturalista y algo convencional. Evocan clara-



Falstaff (Verdi), escena final. Sir Geraint Evans (centro) encarna, según decisión propia, por última vez, a la genial criatura de Shakespeare-Boite-Verdi. Pilar Lorengar (izquierda) fue una modélica «Alice Ford».

mente las "Inn" (posadas), las casas y los patios y jardines de los tiempos de los Tudor. En los días en que fueron diseñados, Zeffirelli no era aún el detallado y exquisito preciosista que aboca con frecuencia en el esteticismo retórico, en que parece haberse convertido últimamente.

Finalizada la representación hubo un emotivo homenaje a Geraint Evans, ofrecido por John Tooley, administrador general de la Royal Opera House Covent Garden. Con el telón corrido y con Solti y los principales intérpretes en la boca del escenario, John Tooley dirigió unas palabras a Sir Geraint Evans en ese tono humorístico y hogareño que los británicos acostumbran a usar aun en las ocasiones más solemnes.

"LUIA MILLER"

Si consideramos *I Lombardi* y su revisión, *Jerusalem*, como dos obras distintas, *Luisa Miller* es la décimo quinta ópera creada por Verdi. Es también otras varias cosas: la tercera de las cuatro óperas de Verdi basadas en obras de Schiller; la última de las cuatro de los primeros tiempos del compositor, que mantuvo siempre una cierta estima popular (las otras son *Nabucco*, *Ernani* y *Machbeth*); la primera de la que existen continuos y completos esbozos. ... Y sobre todo la primera que abre una nueva, más íntima manera, que ha de tener su apogeo en *La Traviata*.

Las razones por las que *Luisa Miller* —basada en *Kabale und Liebe*, de Schiller, según un libreto de Salvatore Cammarano— no haya ocupado el puesto que merece en el repertorio lírico son múltiples y de distinta naturaleza. Tal vez la más importante provenga del hecho mismo de la necesidad de contar con cuatro intérpretes de auténtica primera clase y dos más de gran categoría. Por contra, para su montaje no se requieren grandes medios. Esta es, al menos, la lección que parece desprenderse del excelente trabajo de



Luisa Miller (Verdi), nueva puesta en escena de la Royal Opera en el Covent Garden, debida a Philippe Sanjust. La reducción drástica del presupuesto habilitado para la escenografía de este montaje no fue impedimento para que Sanjust demostrara, una vez más, su gran profesionalidad artística.

Filippo Sanjust —antiguo colaborador de Visconti— con ocasión de su presentación como director escénico en el Covent Garden. El "regista" italiano ha tenido que llevar a cabo su montaje con el presupuesto económico drásticamente reducido a la mitad. Esta reducción, que ha afectado de forma notable a las posibilidades de disponer de decorados y vestuarios de gran lujo, no ha impedido que, merced al buen oficio de Sanjust, el resultado global de la escenificación haya sido espléndido. Gran parte del éxito se debe a la magnífica iluminación dispuesta por Sanjust en torno a unos decorados diseñados sin pretensiones. Otro acierto ha sido, a mi entender, llevar la acción al siglo XVII, en una especie de búsqueda de Víctor Hugo, lo que a su vez ha dado más sentido a los amplios, desnudos y severos decorados del castillo del "Conde Walter" (incidentalmente, Verdi quería la acción,

precisamente, en el citado siglo). Abundando en el decorado, el reducido espacio que ocupa la casa de "Miller" permite, por contraste, resaltar los aspectos de lucha de clases, así como hacer más opresivo el drama doméstico. La dirección de los intérpretes está orientada a mostrar lo más convincentemente posible el carácter monotemático de los personajes. El movimiento escénico es preciso y cuidado en sus detalles. Lamentablemente, no siempre los cantantes —Pavarotti y Nucci, por ejemplo, en la escena final— estuvieron a la altura de lo que se les pedía, y cayeron ocasionalmente en un cierto amaneramiento rutinario y poco persuasivo.

Lorin Maazel hizo su primera aparición en la Royal Opera con esta obra. El director presenta *Luisa Miller* como un drama musical, compacto e intenso. Exige de los músicos unas cualidades de refinamiento sonoro, que éstos no están siempre en condiciones de ofrecer (la Orquesta del Covent Garden es una buena orquesta, pero no es la de Cleveland, por ejemplo). Esto originó, al parecer, ciertos roces entre el director y la Orquesta. Maazel insiste, además, en la fuerza juvenil de la partitura, aun a costa de perder en parte esos detalles de intimismo en la caracterización musical de los personajes, que anuncian las formas de la llamada "segunda manera" de Verdi. En los conjuntos, donde tal vez estén los momentos de mejor calidad dramática de la ópera, Maazel actuó con mano firme y clara, teniendo el soporte orquestal gran riqueza de matices. En resumen, una viva, nerviosa, juvenil, elegante y tremendamente exigente dirección musical de Lorin Maazel.

¿Hubo, realmente, un reparto de primera clase? Depende de lo exigente que seamos al res-

pecto. Pero lo que, indudablemente, no hubo fue un reparto ideal, si es que hoy día existe dicho reparto. Empecemos por los protagonistas, Katia Ricciarelli ("Luisa") y Luciano Pavarotti ("Rodolfo"). De la primera, algo floja en su primer aria ("Tu puniscimi, O signore"; realmente endiablada), se puede decir que alcanzó el nivel mínimo necesario por debajo del cual se entra de lleno en lo discreto. Mejor, bastante mejor, se puede hablar del segundo. Cantó con calor y claridad, aunque recurrió ocasionalmente a cosas no muy ortodoxas para salvar los escollos de la partitura. De todas formas, fueron buenas, que no excelentes, su aria "Quando le sere al placido" y la "caballeta" siguiente ("L'ara, o l'avello apprestami"), ambas de la tercera escena del acto segundo y difíciles donde las haya. (A Pavarotti le sustituyó en las dos últimas representaciones de esta serie el español José Carreras, cuya caracterización ha sido calificada, por fuentes que me merecen todo crédito, de superficial y anodina, mostrando, además, graves problemas en el registro agudo.)

Por indisposición de Ingvar Wixell, "Miller" fue cantado por el prácticamente desconocido Leo Nucci. Creo que nos encontramos ante uno de los barítonos más importantes del momento por lo que respeta a su posible futuro (aunque la ausencia de voces haga pensar que ya es completa realidad). En posesión de un buen y timbrado instrumento vocal, su técnica, no muy depurada todavía, está muy por encima de lo que se ha convertido en nivel medio. Es de esperar que trabaje seriamente, sobre todo la correcta emisión, y que no se lance desesperadamente a arruinar su buena materia prima a cambio de enriquecerse a marchas forzadas. Sus actuaciones en la *Luisa Miller* de Londres han sido, al parecer, trampolín de su posible gran carrera internacional (Leo Nucci, que ha aparecido algunas veces en España a lo largo de estos dos últimos años, era, hasta 1976, miembro del coro del Teatro alla Scala). Elizabeth Connell ("Federica"), por su parte, fue también, aunque en menor medida, una agradable sorpresa. Miembro de la vecina compañía de la English National Opera, se trata de una buena cantante, bastante segura, y de la que es posible esperar cosas interesantes. Gwynne Howell ("Conde Walter") y Richard van Allan ("Wurm"), ambos miembros de la Royal Opera, tuvieron muy diferentes intervenciones: bien el primero, en franca y continua superación, y desafortunado el segundo. Otro artista de la casa, Patricia Payne, cumplió con suficiencia como "Laura", papel breve, pero de gran contenido humano.



Katia Ricciarelli («Luisa») y Luciano Pavarotti («Rodolfo»).

UN CLASICO EN VANGUARDIA



PIONEER®
si busca lo mejor

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

Representado en España por:



ATAIO INGENIEROS S.A.

DIVISION DE AUDIO

MADRID-16

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

BARCELONA-21

Ganduxer, 76
Tel. 211 44 66

BILBAO-13

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

SEVILLA-11

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

VALENCIA-8

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

FESTIVAL DE MUNICH, 1978

UN CLASICO: "DER ROSENKAVALIER", MAGICA INTERPRETACION DE CARLOS KLEIBER

El montaje de *El Caballero de la Rosa*, de la Opera del Estado de Baviera, se ha convertido ya en un clásico del Festival de Munich y de los Festivales Internacionales de Música que se desarrollan durante la temporada veraniega. Estrenado hace seis años, en RITMO apareció, mencionado en esta misma sección, en el número 465, octubre de 1976, en comentario firmado por Pérez de Arteaga. Esta ópera es una de las escasas oportunidades de conocer el genio artístico de Carlos Kleiber, quien prácticamente recluido en Munich y con nula actividad concertista entra con relativa frecuencia en el foso del National-Theater de la capital bávara para asombrar a los oyentes con unas direcciones que combinan de forma absolutamente increíble el máximo de rigor analítico con la mayor sensibilidad musical, y que están haciendo historia en las modernas representaciones de ópera. La bella obra de Strauss sirve para que Kleiber nos ofrezca toda una lección de apasionada entrega a la música, que extrae con precisión de cada compás del pentagrama, y que eleva hasta nosotros con un fraseo nervioso e intenso, lleno de vida y movimiento inte-

rior. La riqueza de las texturas orquestales de Strauss está resaltada con absoluta claridad, y su control sobre cantantes y orquesta permite que aquéllos intervengan con la seguridad de que el director acudirá siempre en su ayuda, abriendo literalmente la orquesta para permitir, en su momento, que la expresión vocal llegue nítida al espectador en medio de no importa que tan intensa sea la interpretación orquestal.

Hablando con mi compañero en estas páginas de RITMO, Arturo Reverter —que también conoce este montaje—, sobre los cantantes reunidos por la Opera del Estado de Baviera para estas representaciones, me comentaba que para encontrar un reparto digno de la dirección de Carlos Kleiber había que remontarse a los históricos Lehmann, Mayr, Oleczewska (o, mejor, la más reciente Jurinac), Schumann... Por mi parte, he tenido ocasión de asistir a tres representaciones de *Der Rosenkavalier*, en Munich, en estos últimos años, y en ninguna he tenido la impresión de estar ante una compañía de canto completa y de auténtica primera clase. Tal vez el mejor de los repartos que he conocido, en Munich, en este montaje sea el que podríamos llamar habitual, y que tiene a Gwyneth Jones ("Mariscala"), Karl Ridderbusch ("Barón Ochs"), Brigitte Fassbaender ("Octavian") y Lucia Popp ("So-

phie") como protagonistas. De todos ellos, sólo Ridderbusch puede, en mi opinión, codearse con los grandes intérpretes de su parte correspondiente de todos los tiempos. De las demás, la Fassbaender y la Popp han logrado, en una de las representaciones en que las escuché, convencerme casi plenamente, si bien en esta última del pasado mes de julio tuve la impresión de un claro descenso vocal de ambas, bastante más acusado en "Sophie" que en "Octavian". Gwyneth Jones es una bella y atractiva "Mariscala", de imponente presencia escénica y con unas características físicas muy en consonancia con lo que deseaba Strauss para su heroína. Canta bien, arropada y controlada por Kleiber, y tiene la fortuna de que la partitura no le ofrece ocasiones para las destemplanzas y los gritos. Y poco más. Bueno, sí; posiblemente sea, hoy por hoy, lo mejor que interpreta la cantante británica. De hecho, el pasado 16 de julio cantó en algunos momentos con suficiente intención, gracia y hasta con detalles de delicadeza.

De la otra "Mariscala" que he conocido en esta puesta en escena, Claire Watson (julio de 1976), es mejor no decir nada, pues la soprano estaba ya, realmente, con el final de su carrera muy sobrepasado. El "Ochs" de la función que acabo de presenciar, la del citado 16 de julio, fue Hans Sotin, sustituto a última hora de Ridderbusch. El bajo-cantante es un buen actor y un gran intérprete de este papel, aunque, para mí, sea algo inferior al cantante que susti-

tuía, el gran Ridderbusch. Muy alto el nivel de los secundarios, con la destacada presencia de Gerhard Unger ("Un cantante") y Gudrum Wewezow ("Anni-na").

La dirección escénica de Otto Schenk es ejemplar, en el estilo de las buenas "Inszenierung" tradicionales de la escuela austro-germana. El ritmo es vivo, y todo se desarrolla con la mayor fidelidad al espíritu y a la letra de la obra. Bellísimos los decorados de Jürgen Rose, naturalistas, elegantes y verdaderamente lujosos, con sabia utilización de la iluminación. A este esplendor escénico, lleno de sugerentes detalles plásticos cargados de sensualidad, contribuye notoriamente el vestuario, también creación de Rose.

UN RECIEN LLEGADO: "FIDELIO", DE BOEHM Y FRIEDRICH

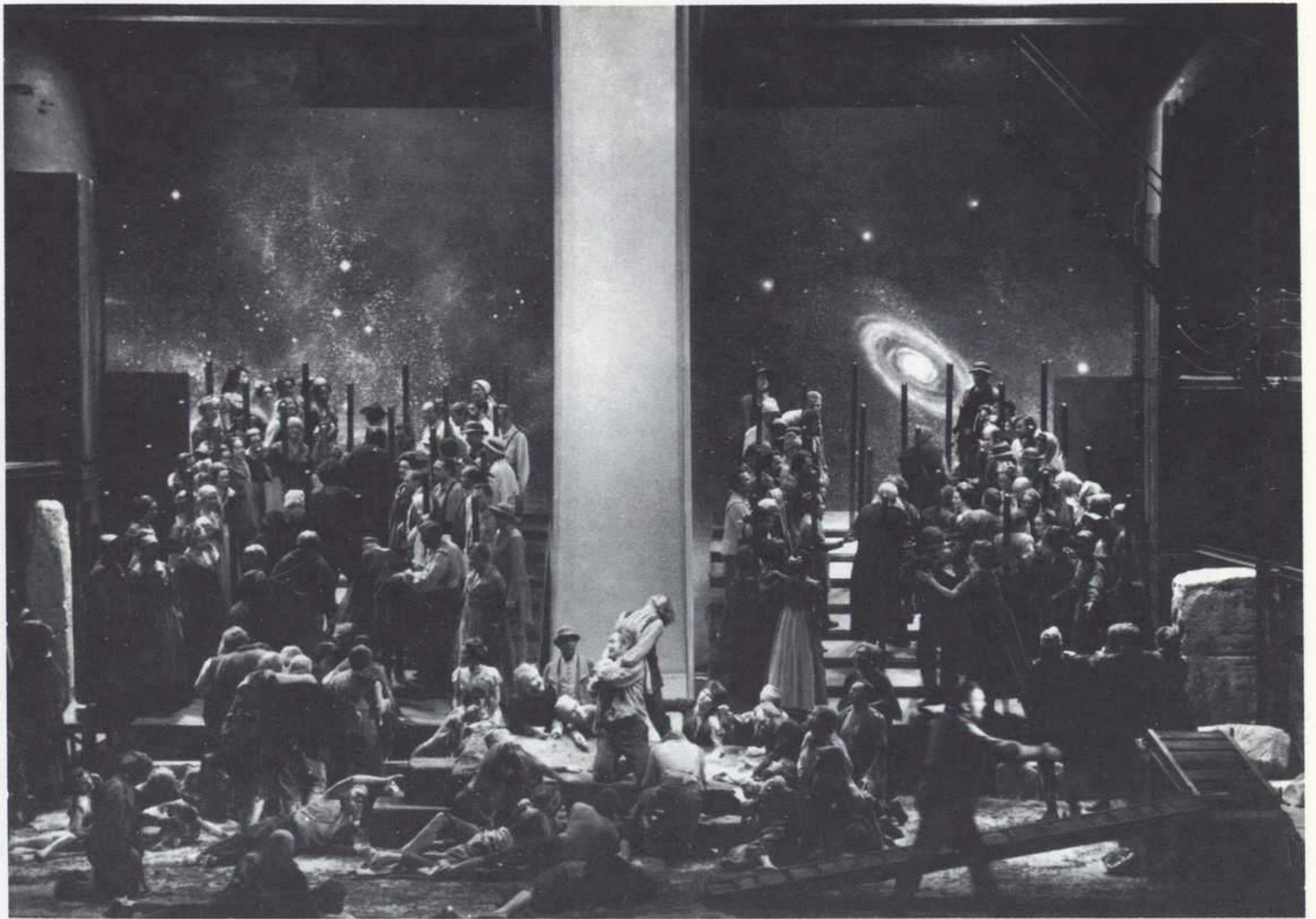
Salió Karl Böhm —ochenta y tres años de edad, más de seiscientas cincuenta direcciones orquestales en la Bayerische Staatsoper, de Munich— al foso del Teatro Nacional, y se hizo una enorme ovación, que duró por espacio de varios minutos. Cuando se lo permitió el público, que tan calurosamente le había recibido, el anciano maestro se dispuso a dirigir *Fidelio*, la ópera que Böhm considera su "Schicksaloper" u ópera de su destino, en la nueva puesta en escena de la Opera de Baviera, que fue estrenada el pasado 30 de enero. Böhm —de quien uno no puede por menos que sentir siempre la sensación de estar oyéndole "zum letzten Mal" (por última vez)— dirige *Fidelio* a partir del "Singspiel" mozartiano más que desde los posteriores presupuestos interpretativos de la ópera romántica alemana. Busca en la música, más que constantes grandezas metafísicas o épicos ecos de la tragedia griega, el hondo palpitar del corazón humano que ama con pasión y que protesta contra la opresión, sin que el misterio que aflora muchas veces a la partitura, fruto de los intentos del compositor de calar en las profundidades insondables del Hombre y de su destino, sea por ello despreciado o minimizado. Es más, en pocas oportunidades he sentido una mayor emoción en la escena final, donde Böhm logra conciliar los distintos elementos sinfónicos y teatrales, que expresan desde sentimientos directos, simples, pero dichos por Beethoven con la inmediatez y fuerza que dan la fe ciega, casi infantil, hasta los grandes y sublimes anhelos supraindividuales cuya conquista es meta irrenunciable de un género humano libre y feliz. La dirección de Böhm transpira calor e intensidad por todos lados. Hay mayor reposo en los "tempi", aunque, como siempre, sus interpretaciones sean de gran viveza y profundo sentido dramático. Enorme, grandiosa la versión de la *Leonora III*, con una orquesta vibrando con el pode-



El Caballero de la Rosa (R. Strauss) de Munich es un clásico de los Festivales Internacionales de Música de la temporada estival. La dirección escénica de Otto Schenk, con decorados y vestuario de Jürgen Rose, es espléndida, sólo superada por la genial dirección musical de Carlos Kleiber.

roso lenguaje beethoveniano. Desconozco el nombre del trompeta, que tanto antes, en la representación como después en la *Leonora III* tuvo una intervención impecable; pero, de verdad, que hice por saberlo para citándolo, rendirle tributo. Ambas veces, los dos toques de trompeta se hicieron desde lugares distintos, lográndose un gran efecto espacial de acercamiento del "Ministro".

Götz Friedrich ha dirigido la escena. Ha intentado presentarla como un espacio lleno de miedo y violencia. Usa de la narración histórica y de la parábola de lo actual como urdimbre de su tejido teatral. La morada de "Rocco", símbolo de la concha protectora que permite al pequeño-burgués que hay en todo ser humano aislarse de la desgracia y de la injusticia que le rodean, muchas veces propiciada o mantenida por él mismo, es parte integrante de la cárcel, que ocupa todo el escenario, y está aislada de ese espacio de terror por unos simbólicos velos blancos, a modo de paredes. "Marcelline" tiende la ropa, durante la escena inicial, entre unos postes, cuyas manchas de sangre y cabos de cuerdas a ellos colgados parecen indicar bien a las claras su destino como instrumentos de tortura. La acción es muy realista, y salvo la excepción de Donald McIntyre, "Pizarro" muchas veces espectral, los cantantes se mostraron como consumados actores. Interesante también el proceso de concienciación de "Rocco" y su familia, que, finalmente, logran abrir los ojos a la violencia que les rodea. Algo ridículo, por contra, el deambular —no me atrevo a llamar marcha a su andar— de los soldados de la prisión, de los que hubo en número suficiente para formar una compañía. Tampoco estuvo acertado Friedrich en el final, por lo que a los movimientos y disposición del coro y los actores se refiere. La *Leonora III* fue interpretada parcialmente a telón abierto, con "Leonora" y su marido, tendidos y fundidos



Fidelio (Beethoven), inicio del «Finale» del segundo acto. En el centro se puede observar el rayo de «luz celestial» ideado por Erich Wender, diseñador de los decorados. Desde la sala, el efecto no fue tan logrado como puede pensarse por la presente instantánea. Sólo los espectadores situados en el mismísimo eje central del National Theater obtuvieron una imagen semejante. Para el resto, la gran mayoría, todo fue más confuso.

en un abrazo, en el centro del escenario, donde había yacido con anterioridad "Florestan" durante la escena del subterráneo. La idea, en principio, me parece de interés, ya que se puede considerar la obertura *Leonora III* como una recapitulación psicológica de lo sucedido. Pero esta situación se alargó, para mi gusto, más compases de lo debido, y al hacer que apareciese la "luz celestial", de la que hablaré en seguida, me dio la impresión de que Friedrich intentaba, en cierta forma, programatizar la obertura, con lo que no estoy muy de acuerdo. El negro telón, que recogía, desde la izquierda hasta

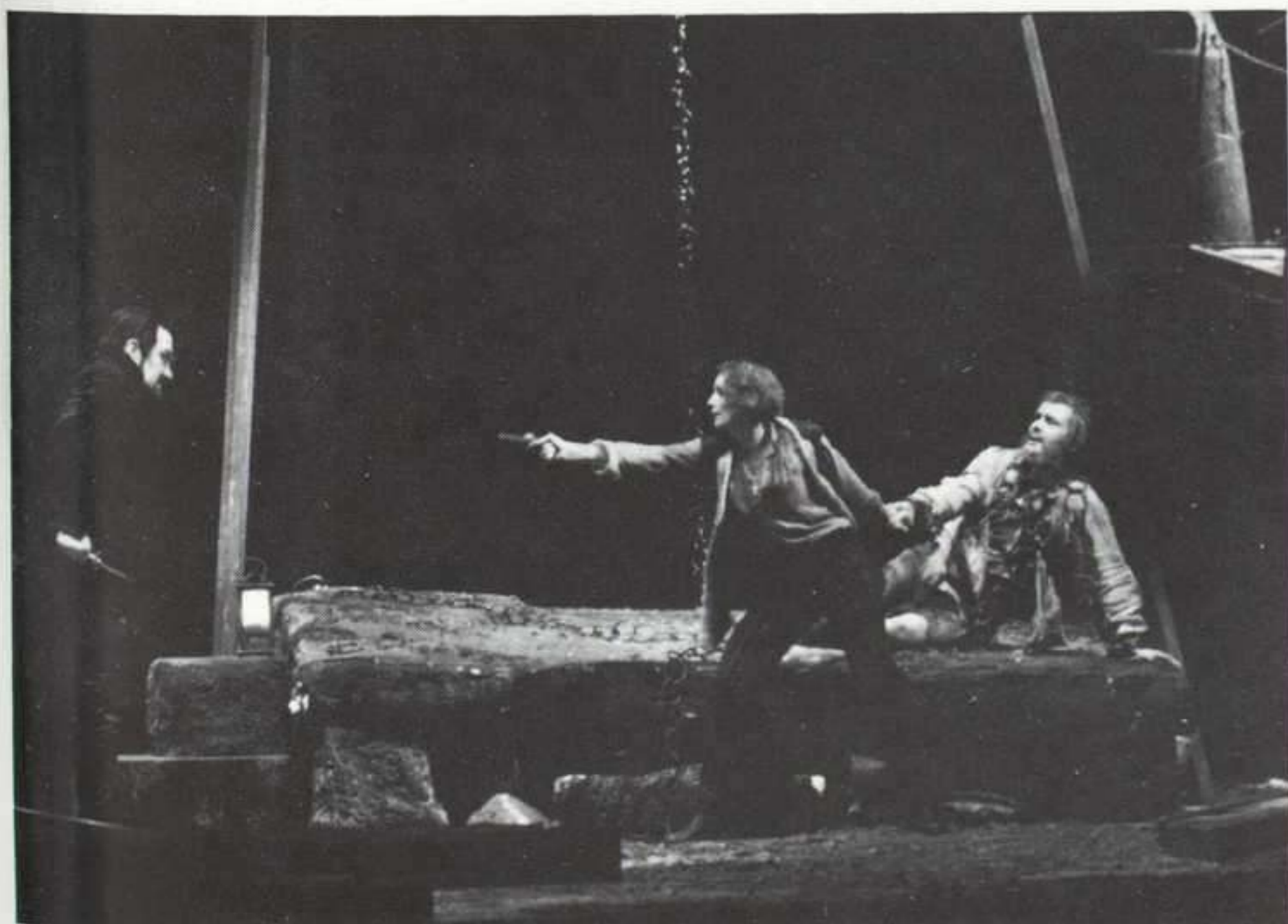
el centro, cinco reproducciones, con grado de difuminación creciente hacia el borde de la boca escénica, del conocido grabado de Wilhelmine Schröder-Devrient, tal vez la más grande "Leonore" de todos los tiempos, en el momento de esgrimir su pistola en defensa de "Florestan", me pareció, por su carácter simbólico, marco más apropiado para seguir la gran interpretación de Böhm de la obertura citada.

Fuera del diseño de este telón, el trabajo de Erich Wonder para los decorados me pareció muy impersonal. La prisión parece sacada, en parte, de un "western" italiano —por el sabor colonial hispánico de las construcciones en estas películas—, y en parte de una película de "ciencia-ficción". No entendí bien el porqué del paralelepípedo de caras de telas blancas transparentes, que llegaba del techo al suelo del escenario, y que, situado en su centro, se encendía y se apagaba, hasta que lo leí en alguna parte del programa. Al parecer, significaba un rayo de luz celestial o algo parecido. Puede que desde el centro exacto de la platea el efecto fuese bueno, pero en cuanto uno estuviese situado tan sólo un poco lateralmente, el artificio resultaba poco logrado.

Vayamos con los intérpretes. Munich ha reunido un gran reparto, uno de los mejores que se pueda actualmente. Hildegard Behrens, muy musical e inteligente actriz, se ha convertido en la "Leonore" por excelencia de nuestros días. Pese a parecerme su labor como sobresaliente, no creo que sea una "Leonore" pa-

ra la historia. James King ha sido un cotizado "Florestan" durante mucho tiempo. Su voz y su forma de cantar encajan bien en la imagen del prisionero abatido y un tanto conformado con su suerte, que espera el milagro de su liberación. Dice su parte con humanidad y calor, enfocando el papel desde una perspectiva más lírica que dramática. Su voz se endurece y decolora pronto, por lo que los apuros al final de su aria fueron notorios. Gran "Rocco" el de Kurt Moll, el mejor intérprete, en mi opinión, de todo el reparto. Antológico. Magnífica Helen Donath como "Marzelline". La Donath es una de las grandes cantantes de nuestros días por su voz y su arte. Histriónico, caricaturesco, como ya he tenido ocasión de comentar antes, el "Pizarro" de Donald McIntyre. Mal en los diálogos, cumplió en lo vocal, pero no llegó nunca a caracterizar con convicción al villano de la obra (cosa nada fácil, por cierto, como es posible comprobar en casi todos los montajes de *Fidelio*). Algo superficial el "Don Fernando" de Nikolaus Hillebrand, importante voz, sin embargo. A buen nivel el "Jacquino" de Norbert Orth.

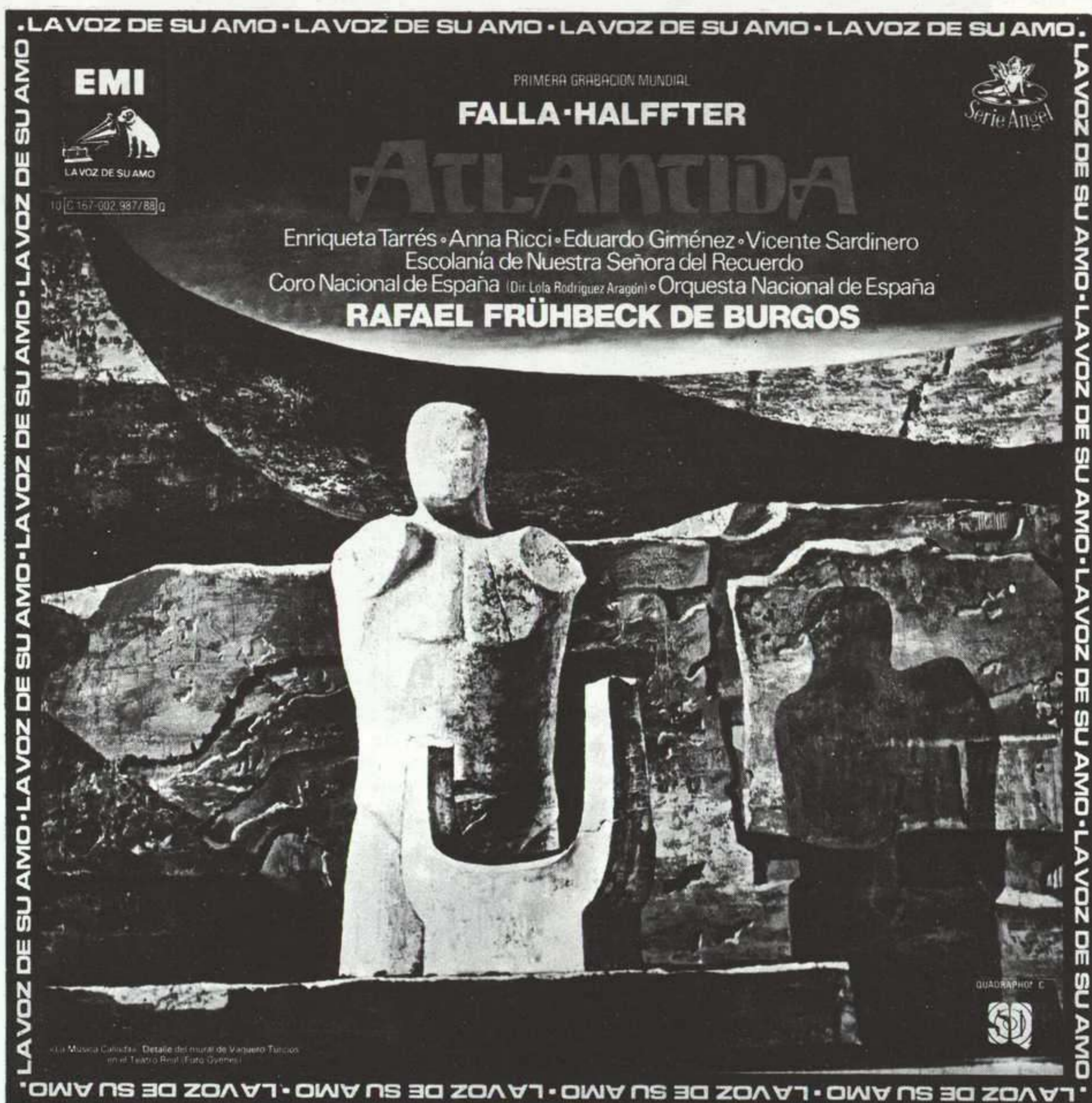
La Orquesta sonó extraordinariamente bien toda la tarde, en especial en la *Leonora III*, tal y como ha quedado apuntado. Muy bien también el Coro, en la escena de los prisioneros, y sobre todo en la final. En Munich pueden estar contentos: su *Fidelio* es uno de los más importantes de estas últimas temporadas. —**FERNANDO PEREGRIN GUTIERREZ.**



«Noch einen Laut—und du bist tot!» (¡Una sola palabra—y eres muerto!). Con esta frase, «Leonora» (centro, Hildegard Behrens) se interpone entre «Pizarro» (izquierda, Donald McIntyre) y su esposo, «Florestan» (derecha, James King).

EL ACONTECIMIENTO MUSICAL DEL AÑO

PRIMERA GRABACION MUNDIAL



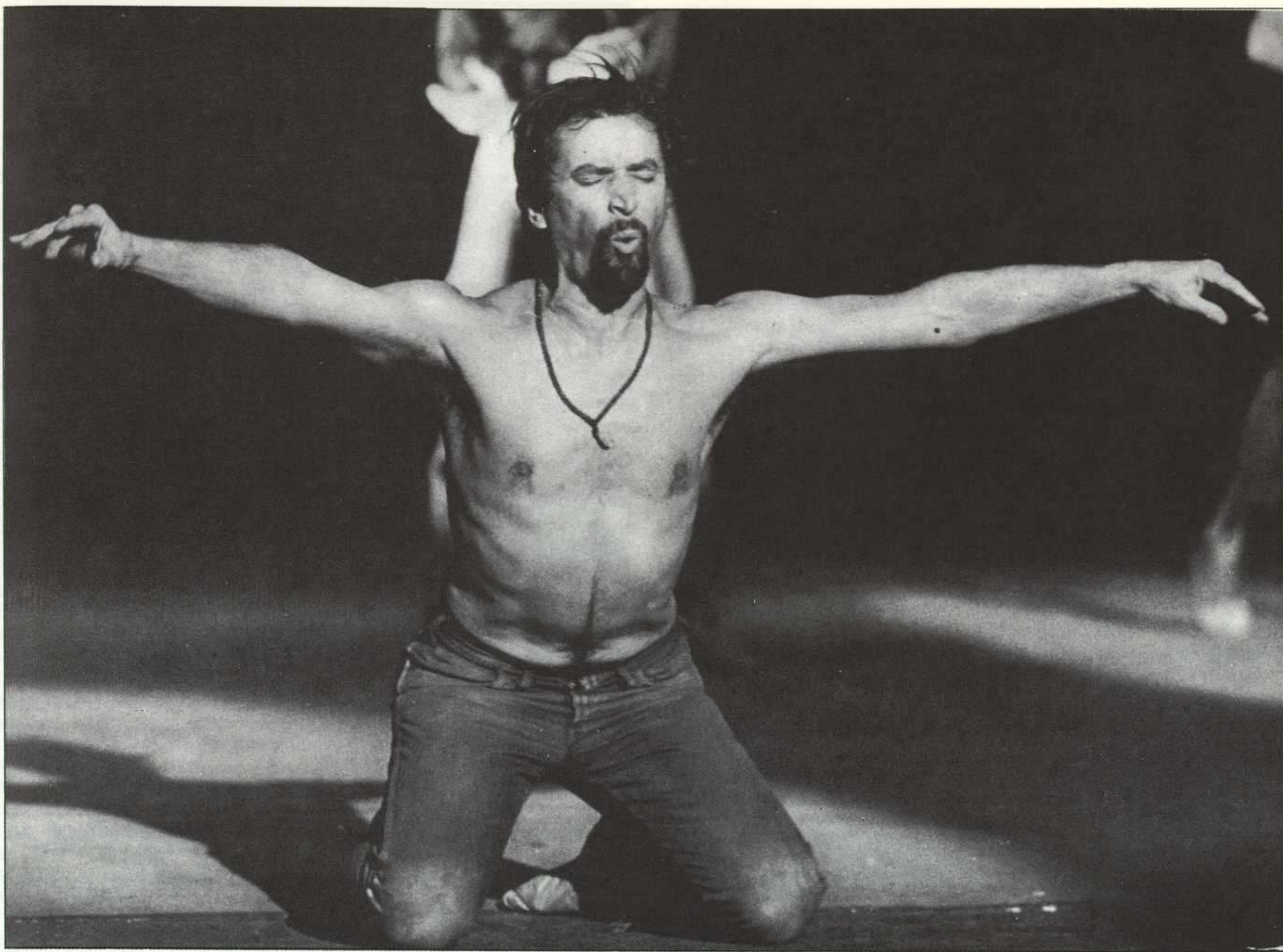
REALIZADA EN EL TEATRO REAL DE MADRID EN COOPERACION CON LA DIRECCION GRAL. DEL PATRIMONIO ARTISTICO Y CULTURAL DEL MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA.

EXCLUSIVAMENTE EN DISCOS

10 C 167-002.987/88 Q

EN VENTA EN TODAS LAS TIENDAS





Maurice Béjart: La noche oscura, sobre textos de San Juan de la Cruz.

ENTREVISTA A

MAURICE BÉJART

PREGUNTAN:

**ARTURO REVERTER (R.)
ROBERTO ANDRADE (A.)
MANUEL SANTOS (S.)**

Maurice Béjart es uno de los más famosos artistas de este siglo. Su labor al frente del Ballet del Siglo XX, dependiente del Teatro de la Moneda, de Bruselas, ha sido reconocida como fundamental en la evolución de la danza contemporánea, en la evolución teatral más avanzada. A raíz de su visita a Madrid, del 20 al 25 de junio de este año, pudimos entablar con él la conversación que a continuación se desarrolla. El coreógrafo francés nos da en ella alguna de las ideas fundamentales sobre las que basa su arte, algunas de las pautas estéticas que le otorgan personalidad y originalidad. Como se observará, la claridad de sus concepciones, la incisividad de sus juicios, la solidez intelectual —combinada con

una rara intuición— de sus manifestaciones son incontestables. A lo largo del siguiente diálogo —mantenido bajo la amplia bóveda del Palacio de los Deportes, de Madrid, con el fondo sonoro del piano acompañante de las evoluciones y ejercicios de los bailarines—, Béjart, conciso, vehemente, animado, rotundo, se nos revela como un notable conversador. Al trasladar la charla al papel se ha intentado que el estilo expresivo del artista, que habla un castellano muy aceptable, quede reflejado de la manera más fiel posible, con las mínimas y necesarias correcciones morfológicas y sintácticas.

COMPRESION ARTISTICA. SENTIMIENTO

REVERTER.—Quizá en esta época ya no, pero cuando usted comenzó a darse a conocer en Bélgica no hay duda de que sus concepciones supusieron una ruptura, algo totalmente nuevo para el «ballet» de este siglo. ¿A través de qué caminos enlazó con la tradición?

BEJART.—Para mí es muy difícil definir esto. No soy hombre de teorías. Cada obra, cada «ballet», cada música tienen su propio problema, y yo no lo puedo resolver con definiciones generales. Así, mi arte está cambiando día a día, yendo de una a otra dirección. Es como un zig-zag. Porque pienso que no hay posiciones definitivas en arte. Yo, insisto, no soy un teórico. Puedo hablar solamente de casos particulares, pero no sería quizá correcto, ya que he trabajado con cada obra de un modo distinto. Lo único que, en realidad, se ha mantenido igual a lo largo de mi carrera es el modo de emplear al intérprete, que es verdaderamente fundamental. Suelo pensar mis «ballets» para personas concretas. Es muy difícil cambiar un papel asignado previamente sin que la idea inicial sufra menoscabo.

R.—Este sistema, desde luego, conecta con la tradición, porque antiguamente era corriente que se escribieran «ballets» para bailarines determinados. Lo mismo que óperas para cantantes prefijados.

B.—Sí. Yo también, las pocas veces que he hecho ópera, la he hecho para un cantante concreto. Actualmente no dirijo, porque los cantantes están siempre cambiando; nunca son los mismos. Y cada uno es diferente a todos los otros. Si tal sucede, el montaje, pensado cuidadosamente para una voz determinada, con su estilo y características, está perdido, no existe. Sobre todo si la ópera montada es italiana.

ANDRADE.—Usted nos ha ofrecido aquí dos magníficos programas, uno dedicado a Stravinsky y otro a Mahler. El principal problema que nosotros hemos visto es que estos montajes son muy difíciles de apreciar por un público que, por ejemplo, para el caso concreto de Mahler, no esté un poco advertido del posible significado de la coreografía o del concreto sentido de los textos utilizados. La elección por parte de usted de los «lieder» del ciclo **Des Knaben Wunderhorn** («El Cuerno Mágico del muchacho») no es, naturalmente, casual teniendo en cuenta que tratan, en líneas muy generales, de lo grotesco y la muerte desde un punto de vista popular. Pero ¿cómo cree usted que un público que desconoce el tema Mahler, que desconoce los textos de las canciones puede aprehender el mensaje, puede calar en la entraña del montaje?

B.—El arte no debe estudiarse y valorarse solamente desde el punto de vista de la comprensión, sino, sobre todo, desde el del sentimiento. El público debe sentir. Si no siente, se duerme o se marcha. Si aquí la gente se ha quedado es porque ha sentido algo. Por ello puede decirse que la comprensión no es de carácter intelectual. Esta quizá valga para los críticos. El arte es independiente del significado de las palabras (y, específicamente, el arte de la danza). Claro que muchas veces la inspiración nace conjuntamente con aquéllas (o gracias a ellas). Pero, en definitiva, las palabras han proporcionado la inspiración al compositor, que ha tomado su jugo, su esencia para crear la música, que es más importante. Por eso creo que el «ballet» (el basado en composiciones vocales integradas por música y texto) se comprende o siente perfectamente sin necesidad de entender lo que se dice. Las obras tienen diferentes significaciones, diferentes niveles de lectura, y no tiene más valor el captar lo que se dice en el segundo o tercero que en el primero. El valor es el mismo, aunque la comprensión pueda ser diferente. Cabe así contemplar imágenes que pueden causar emociones o hacer pensar en cosas muy personales sin que haya sido necesario comprender algo de la historia o de los símbolos empleados en ella. Y esto porque se goza, a niveles si se quiere más primarios, pero no por ello menos auténticos. Pensemos por un momento en lo que acontecía en siglos pasados cuando se contemplaba una catedral, obra de arte poseedora de unos atributos que todo el mundo podía ver y de un sentimiento que todo el mundo podía sentir. Había, sin embargo, un lenguaje preciso, religioso, metafísico, alquímico; un lenguaje muy cerrado, que quizá se escapara al hombre medio de la calle. Pero la misma comprensión podía tener éste observando la construcción con su sentimiento que un gran científico de la época, conocedor e intérprete de cada símbolo. Lo que puede, por supuesto, trasladarse a la época presente. Creo que el «ballet» es un arte que llega muy directamente a la gente y que admite, como digo, diversas formas de comprensión, sin que unas sean superiores a otras.

R.—De todas formas, quizá sea válido decir que la comprensión definitiva es la resultante de la unión de todas ellas. Por ejemplo, cuando lo estético (en su acepción de visual), lo que se capta «prima facie» a través del gesto, de la mímica, se compenetra con la clave intelectual que pueda existir.

B.—Sí, pero, en realidad, el conocimiento de las claves, su interpretación, viene después. A mí no me gustan las obras que se explican demasiado «a priori». Hay que recibirlas antes (o no recibirlas). Sólo después pueden buscarse esas claves.



«Pienso que no hay posiciones definitivas en arte. Yo, insisto, no soy un teórico».

A.—Es decir, lo que usted trata es de reflejar unos textos por medio de la imagen, por lo que quizá una explicación previa sería contraproducente.

B.—El sentimiento del texto está aquí, a veces, a flor de piel. Por ejemplo, en **Des Knaben Wunderhorn**, el segundo «*lied*», *Revelge* («La diana»), con un ambiente militar, de guerra, de sufrimiento, de muerte, de guerra nuevamente, se comprende sin conocer el significado de las palabras cantadas. Después viene esa canción que me gusta tanto, *Das irdische Leben* («La vida terrenal»), en la que el niño quiere pan y la madre no se lo da (no puede dárselo), y, finalmente, cuando lo hace, el niño ya ha muerto... En el montaje que he hecho no hay niño. Es la madre, la mujer, la que está buscando algo, no se sabe qué, y la que muere. Se ve que de hambre, porque el autor (Mahler) está tirando pan fuera del escenario, como si lo arrojara a los animales; a los pájaros, a los cisnes. Son símbolos, sí, pero no necesariamente conectados de modo directo con las palabras.

R.—Sin embargo, yo creo que en este caso concreto la mayoría del público no captó este significado, al desconocer el sentido del texto.

B.—Puede ser... Pero yo creo que lo único que realmente ha sido un problema para la comprensión del público —me refiero, concretamente, a *Knaben Wunderhorn*— es que el espectáculo está pensado y hecho para un teatro más pequeño, y por eso hay cosas que quedan muy claras cuando se ven de cerca, y escapan contempladas en un recinto tan grande como éste. Por el contrario, los *Eines fahrenden Gesellen* («Canciones del compañero errante») están trabajadas más con la línea y el esfuerzo general. Cuando ayer, en el ensayo, contemplé el «ballet» desde arriba vi que, pese al cambio de escenario, no había perdido nada de su fuerza. No se ven las caras, pero no importa en absoluto. En este caso los bailarines son piernas, no caras. Pero en *Knaben* he trabajado en una cosa muy importante, que son los silencios entre las canciones; silencios que en un teatro pequeño tienen un gran valor emotivo, pero que en esta sala se pierden y tienen un valor más bien negativo. Esto es lo que el público, en mi opinión, no ha podido captar. Era, de todas formas, necesario afrontar el riesgo.

TECNICA Y MODERNIDAD

R.—La obra que ha causado en España más impacto de las montadas por usted es *La consagración de la primavera*. ¿Viene esto motivado por la fuerza que posee todavía la música?

B.—Sí. La música, en efecto, resulta aún hoy tremendamente revolucionaria.

A.—¿El montaje actual es el mismo que el empleado hace años en el Teatro de la Zarzuela?

B.—Sí. La única variación es la que supone el cambio de escenario. En el Palacio de los Deportes hemos salido ganando.

SANTOS.—Quisiera hacer una profesión de fe y decir que el espectáculo contemplado el otro día supuso uno de los acontecimientos artísticos más importantes que he visto en mi vida. Me refiero al programa Mahler.

A. y R.—Lo suscribimos.

S.—Aparte de esto, me interesaría saber el porqué de la elección de los fragmentos mahlerianos de *Des Knaben* y no de otros, como, por ejemplo, los *Kindertotenlieder* o el «Adagio» de la *No-vena sinfonía*. Por citar dos casos significativos.

B.—Mahler es un mundo y resulta realmente difícil. Hace nueve años monté el paso a dos del Compañero errante, la primera obra que hacía de él. Después, los tres últimos movimientos de la Tercera sinfonía. Más tarde quise completarla con los tres primeros, y me encontré con que no tenía el sentimiento que yo quería. El primero resulta demasiado largo y —con todo el respeto que debo a Mahler— con muchas repeticiones que no me gustan, con mucha «paja». Ello me impedía resolver el problema planteado. Por otro lado, yo siempre he sentido gran predilección por el ciclo de El cuerno maravilloso, obra capital en la vida del músico. Así que pensé que sería más interesante y más fiel, caso de realizar un espectáculo Mahler, hacerlo a partir de otras distintas y no en función de una sola. Porque Mahler se copia a sí mismo continuamente: toma un tema de un «lied» y lo pone en una sinfonía, un tema de una sinfonía para ponerlo en un «lied»...

R.—La temática es la misma.

B.—Exacto. Por eso es mejor realizar un montaje de obras diferentes.

S.—A mí me ha parecido el montaje Mahler, tanto de concepción como de técnica propiamente «balletística», mucho más moderno que el de Stravinsky. Sobre todo, la Tercera sinfonía. El «Adagio» final, en particular, tremendamente difícil.

B.—Es muy difícil decir lo que es moderno o no en «ballet». Hay grandes discusiones al respecto. Para unos, por ejemplo, lo moderno se identifica con la actuación de los bailarines descalzos, y lo clásico con la utilización de las puntas. Esto es una tontería, porque, en realidad, en los tiempos más antiguos ya se bailaba descalzo. Por otro lado, hay grupos americanos que emplean las puntas y no tienen nada de anticuados. Hace poco tuve oportunidad de ver a uno de ellos, y me pareció lo más moderno que hasta entonces había podido contemplar. Desde luego que se puede hacer «ballet» moderno con puntas. Nosotros basamos nuestra técnica en el clásico, con conocimiento y uso de lo que se denomina danza moderna alemana o americana, que muchas veces no es, realmente, moderna, sino de los años treinta o treinta y cinco. Buscamos un desarrollo técnicamente diferente en cada «ballet». Así, en La consagración no usamos puntas; en Mahler, puntas, zapatillas sin ellas y pies descalzos. Tres formas distintas de bailar. Yo pienso, en definitiva, que la música y la intención dramática son las que deben dar el estilo. A veces se logra, a veces no. No puede hablarse, por lo tanto, de «ballet» moderno o antiguo: la diferencia es bastante menos esquemática. Se trata de buscar caminos. La modernidad tampoco debe venir dada por el tipo o el estilo de la música. Un «ballet» no es más moderno porque utilice una composición de Stockhausen o de Boulez si su forma o estilo son muy atrasados. Se puede plantear a la inversa: un montaje no es anticuado porque emplee música de Bach o de Beethoven. Se puede poner también un decorado de Miró y no adquirir por ello modernidad. Esta no viene dada por los medios externos.

S.—Quizá yo no me refería tanto al concepto de modernidad cuanto al hecho de que ciertos pasos y gestos, si no estuvieran integrados en el contexto coreográfico total, podrían, aisladamente considerados, ser antiestéticos. Desde este punto de vista, a mí me ha parecido más nuevo lo que he visto en Mahler que muchos pasos de La consagración, que posteriormente, incluso, se han visto en películas norteamericanas, como West side Story.

B.—La consagración tiene ya dieciocho años.

S.—Por eso, evidentemente, su coreografía está más desgastada. Sin embargo, me parece que la de la Tercera, de Mahler, está menos vista; es más moderna.

B.—Lo que ocurre —y por eso hay «ballets» que no he vuelto a poner— es que se hace un montaje cuyo efecto principal es el de tener pasos nuevos. Pero éstos son en seguida recogidos por otros, de manera que cuando se ve la obra original algo después parece ya «demodée», porque sus pasos están muy usados. Me preguntaba el otro día una periodista que por qué no he traído a Madrid la Novena sinfonía de Beethoven. Le contesté que esta obra no la hacemos ya más porque, cuando la creamos, su lenguaje era muy nuevo, pero posteriormente ha perdido actualidad, está «muy visto».

S.—Sin embargo, ha traído La consagración.

B.—Sí, porque en esta coreografía existe una fuerza imperecedera, que continúa. Sigue siendo actual. La Novena, por el contrario, la ha perdido.

R.—Lo que es admirable de sus planteamientos es la aplicación de una estética, de una técnica de «ballet» que busca siempre el fondo musical de una composición. Pero no sólo el fondo que haya querido expresar en ella su autor, sino el que usted ve. De tal forma que hay una unión entre esa técnica mímica o gestual y esa anécdota; una anécdota que a lo mejor no está implícita en la propia obra.

B.—Sí. No hay ningún discurso objetivo. La realidad está en todas partes. Por eso si yo elijo una música, lo que busco y destaco de ella es mi impresión personal, diferente, por supuesto, a la que pueda tener otra persona. El único valor es creer en el propio planteamiento y hacer que por unos minutos o por unas horas el público lo crea también.

S.—¿Cómo se siente más libre: montando un espectáculo con música pura o haciéndolo con música escrita originariamente para «ballet»?



«Buscamos un desarrollo técnicamente diferente en cada «ballet»»

B.—Es igual. He hecho de todo. Podemos contemplar tres posibilidades: a) tomar una música de un «ballet» ya escrita, como puede ser Petrouchka. Lo que he hecho aquí ha sido cambiar la historia, conservando el fondo psicológico de la feria, de los muñecos; b) utilizar una composición sinfónica, cosa que en los últimos tiempos he hecho mucho, especialmente con Boulez; c) partir de una composición original para «ballet», previo encargo. De esta manera he realizado trece «ballets» con música de Pierre Henry, he montado con Berio El triunfo de Petrarca, obra de dos horas de duración, para la que el italiano compuso expresamente la partitura. He creado otros muchos espectáculos de este modo.

S.—¿También con la colaboración de Stockhausen y Boulez?

B.—Boulez, no. El primero sí hizo una obra para mí, pero al final yo no la monté. La montó un alumno mío.



«El único valor es creer en el propio planteamiento y hacer que por unos minutos o por unas horas el público lo crea también.»

S.—¿Qué ha hecho para el cine?

B.—Unas tres películas. La más importante es la que se llama *El bailarín*, que dura una hora y fue realizada para la Televisión francesa. Es el retrato psicológico de un bailarín. Se toma su trabajo en tono de documental, de reportaje, y se le da al mismo un tratamiento combinado con un «ballet» hecho como ficción expresamente para la cámara. Hace dos años hice una película titulada *Nacido en Venecia*, de una hora y media de duración, con destino al cine comercial. Es también la descripción de un personaje: un adolescente que tiene dos vidas, una real y otra onírica. Sólo se baila la segunda. He realizado también adaptaciones cinematográficas de alguno de mis «ballets», como la de *Bhakti*, que en el teatro dura tres cuartos de hora y en la película el doble. El «ballet» se funde aquí con una cierta realidad cotidiana.

«SUMMA ARTIS»

R.—Para usted el «ballet» puede suponer algo similar a lo que la ópera supone para Wagner. ¿Lo concibe realmente así, como una suma de elementos que antes se encontraban separados?

B.—Son cosas distintas: una es el arte de la danza, puro y abstracto; el «ballet» se aproxima bastante a él: bailarines con mallas, sin historia, sin decorados, sin argumento, que bailan con o sin música; es danza. Otro es el «ballet» como arte impuro, que conecta con el «ballet» tradicional. Hay decorados, música, historia, mímica, elementos aislados. Ya hay impureza porque se toman factores de otras artes. Lo mejor entonces es hacerlo lo más impuro posible para que se llegue a la totalidad. Así he montado muchos «ballets» en donde se baila, se habla, se actúa; donde están todos los elementos mezclados. Se puede llamar teatro total o como se quiera. A mí no me importa la denominación, pero es una forma de expresión teatral tradicional. En todas las culturas auténticas, en el momento más alto, siempre ha existido una forma de teatro que, como el griego para la civilización occidental, ha empleado diversos modos expresivos: palabra, música, canto, baile; un poco al estilo del teatro japonés. Un teatro donde todos los elementos se mezclan.

R.—Estas ideas conectan, desde luego, en líneas generales, con las que vertebraban gran parte de la concepción wagneriana, expresada también, en buena medida, con un sentido más moderno, por Wieland Wagner. ¿Puede hablarnos un poco de su relación con él y de la significación que tuvo para su evolución? ¿Llegaron realmente a mantener afinidades de tipo artístico-estético?

B.—Era un hombre fantástico, del que yo he aprendido mucho. Eramos muy amigos. El venía bastante a Bruselas, a montar obras de su abuelo, y yo colaboré con él en Bayreuth, donde dirigí la coreografía de «*La Bacanal*», de Tannhäuser. Su contacto fue muy beneficioso para mí.

R.—Quizá haya seguido alguno de sus postulados estéticos en cuanto a esencializar una serie de elementos de forma arquetípica.

B.—Desde luego, son ideas que teníamos al principio en común. Pero él poseía un arte mucho más desarrollado, al ser mayor que yo y tener superior altura técnica. No obstante, al comienzo los sentimientos eran los mismos. De hecho, el encuentro se produjo porque participábamos de idénticas creencias artísticas.

A.—Pasando a otra cuestión, uno de los temas que más nos ha interesado, y que observamos que es, en cierto modo, recurrente en varias de sus producciones es el del desdoblamiento de la personalidad. Nos ha parecido entenderlo así en *Petrouchka*, cosa que usted, además, destaca en el programa; y también, de forma todavía más lograda y brillante, en las canciones del *Compañero errante*. Claramente, en el programa se habla de «él» y de «el otro». ¿Puede ponerse esto también en relación con el tema del autor y su criatura?

B.—¡Son tantas ideas! ¡Tantas formas! (Medita unos instantes.) Nosotros nunca somos uno solo, somos muchos a la vez. Mi «ballet» más ilustrativo es, probablemente, Baudelaire. Es un montaje dedicado al gran poeta. Había siete bailarines, vestidos igual. Y los siete eran Baudelaire. Unas veces aparecía uno en escena; otras, dos, o tres. Incluso llegan a estar los siete a la vez. Este tema es algo que siempre me ha preocupado, porque la verdad es que, en ocasiones, me da la sensación de no ser una, sino varias personas, la lucha entre las diversas tendencias de la persona, entre las diversas personas, o bien expresando los momentos de armonía, de unión, de actuación paralela.

A.—¿De quién era la música?

B.—Era un montaje en el que intervenían diversos elementos: por un lado, palabra, tomada de las cartas, de las confidencias del poeta; por otro, música: un poco de Wagner, claro (Baudelaire fue el primero que escribió sobre el alemán cosas fantásticas, realmente buenas), y de Debussy, ya que éste hizo música sobre textos del poeta...

R.—Curiosa la mezcla de estos dos compositores, tan opuestos y contradictorios en muchos aspectos, como el propio Debussy se cuidó de resaltar...



El encuentro de dos genios: Tannhäuser (Bayreuth, 1961-1962).

B.—Sí, en efecto... Y, finalmente, había mucho «rock», que comenzaba a adquirir significación por entonces. Es ya un «ballet» bastante anticuado, como se puede colegir.

R.—A la hora de montar un «ballet», ¿cuál es el camino que sigue? ¿Escoge primero una música que considera ilustrativa, o piensa antes en un tema y después pone la música?

B.—Depende. Si pienso primero un tema, ocurren dos cosas: o pido una partitura original, según he comentado ya antes, o hago un montaje de composiciones distintas. Si estoy enamorado previamente de una música determinada, entonces no tengo ideas. Estas vienen mucho más tarde. Yo comienzo con la música...

R.—Cuando sucede esto, ¿cómo trabaja? ¿Con la partitura en la mano? ¿Escuchando, al mismo tiempo, discos...?

B.—Partitura y discos. Las ideas, como digo, vienen mucho más tarde. A veces hago primero los pasos, y hacia la mitad veo en qué dirección psicológica van. Esto si se trata de un «ballet» con historia, como Petrouchka, sobre el que pueden tener ideas muy claras. Pero si es un «ballet» del tipo, por ejemplo, de Pli selon Pli, de Boulez, solamente trabajo con la partitura y pasos y formas abstractos. Hay, sin embargo, un momento en el que veo que las formas quieren decir algo, y voy siguiendo este camino de comprensión, aunque sin hacer nunca una historia primero. Son «ballets» que empiezan abstractos y que luego tienen un cierto sentimiento, que puede ser difuso o realista.

S.—Por lo visto, aquí da la impresión de que usted pocas veces utiliza colores fuertes, naturales. Más bien parece observarse una cierta predilección por los tonos suaves...

B.—Bueno... (Meditando.) No creo que pueda decirse esto tan tajantemente. Quizá en este espectáculo, en efecto, por conveniencias de montaje, el cromatismo sea discreto. Pero, en realidad, no tengo ninguna idea previa en este sentido. Depende, en todo caso, de la naturaleza de las obras montadas.

A.—Aunque este tema lo hemos ya tocado antes en parte, quisiéramos que nos puntualizara si cree que el arte debe ser mayoritario. Es decir: ¿ha de procurarse que llegue al mayor número de espectadores?

B.—Aquí hay que señalar dos problemas. El primero, la renovación del público de ciertas formas de arte. Cuando yo era joven siempre iba al «ballet» el mismo público, y por eso me he esforzado en crear uno diferente. El segundo problema es el social, el de dar posibilidad al público de ver «ballet» mediante una política de precios reducidos, y hacerle perder así el miedo a los teatros. Ultimamente la cosa ha cambiado algo, pero antes, en la «época dorada» era difícil animar a la gente. Incluso regalándole entradas era muy raro conseguir empujarla a la ópera o al «ballet». Pensaban que se iban a sentir acomplejados, disminuidos en el marco en que se producía este tipo de espectáculos. Nos enfrentamos así a un problema social doble: cambiar la mentalidad y cambiar los precios. Por eso hay que actuar en lugares grandes y espaciosos, como palacios de deportes. Yo, hace diecisiete años, ya tuve esta idea, y la puse en práctica, con gran escándalo. Pero no hay que exagerar, pues en lugares demasiado grandes se pierde, lógicamente, concentración, intensidad, emoción y vista. Creo (Dice extendiendo la mirada alrededor.) que no debería utilizarse un local mayor que éste.

R.—Usted ha exigido precios populares, ¿no?

B.—Sí, por supuesto... (Se queda un momento pensativo, mirando hacia lo alto.) En este caso, hay que admitirlo, hemos empleado mal la disponibilidad del espacio. Si actuamos aquí otra vez, enfocaremos de otra forma las posibilidades del recinto. El escenario debe situarse en otra dirección. En vez de colocarse en un fondo, como ahora, debe ponerse en un lateral. (Se levanta y empieza a señalar y a marcar espacios.) El público podrá estar así más cerca y mejorar su perspectiva visual, a la par que podrá ganar el montaje, pues para nosotros habrá, evidentemente, más amplitud y anchura.

R.—Usted actuó por primera vez en España en Puertollano. ¿Cuánto hace de ello?

B.—Unos dieciocho años. Fue inmediatamente antes de ir a Bruselas. Hicimos una gira por unas treinta ciudades españolas. Todavía no se había fundado el Ballet del Siglo XX, claro.

R.—Estuvo varios años sin venir aquí por razones políticas, ¿verdad?

B.—Por una parte, sí, y por otra, no. Actuamos bastante en Barcelona, por ejemplo. En realidad, la única oportunidad en que no llegamos a venir por cuestiones políticas fue hace tres años, a raíz de los fusilamientos de septiembre de mil novecientos setenta y cinco.

S.—A pesar de lo que nos dice sobre la forma más idónea de ver el «ballet», hemos quedado realmente impresionados observándolo desde muy arriba. Allí resalta poderosamente lo que podría denominarse la estética de la geometría. ¿Cómo consigue la perspectiva más adecuada en los ensayos, para dominar el conjunto y construir, paso a paso, el movimiento general?

B.—Me pongo en el lugar en que se pondrá un compositor para componer. Escribe en un papel, en una partitura para cien instrumentos, y sabe «a priori», en líneas generales, el efecto que producirá lo escrito al ser reproducido por una orquesta en la sala de conciertos. Yo, desde luego, no monto un «ballet» ensayando



«Nos enfrentamos así a un problema social doble: cambiar la mentalidad y cambiar los precios. Por eso hay que actuar en lugares grandes y espaciosos, como palacios de deportes.»

directamente sobre un escenario o sobre una plataforma como la construida para las representaciones en este palacio de los deportes. Yo he de prever el efecto. Es, realmente, lo mismo que le acontece al compositor: no puede oír lo que está escribiendo, pero si tiene técnica puede imaginarse perfectamente el resultado sonoro. El crear unos pasos, un movimiento, yo he de prever, de la misma manera, el efecto que va a producirse. Da igual que lo observe antes o no, o que lo vea desde diez, quince o treinta metros.

A.—Es difícil, desde luego. Hay que tener lo que se llama un oficio, un «metier» muy desarrollado.

VISCONTI. DOS VISIONES DE MAHLER

R.—Como director de ópera que usted ha sido y es, quisiéramos que nos diera su opinión sobre Luchino Visconti.

B.—Me gustaban ciertas cosas de él, pero no todo. Algunas, desde luego, las ha hecho muy bien.

S.—No es usted lo que se dice un admirador «enragé».

A.—Son cosas distintas, por supuesto, pero en algún momento su montaje de Mahler nos hizo pensar en Muerte en Venecia.

B.—Es lógico. Hay un mundo mahleriano que está ahí, y que cuando uno se acerca a él, sea por un camino o por otro, sale a la superficie.

R.—Quizá es más decadente el mundo de Visconti.

B.—Sí, porque él veía de la muerte solamente el aspecto relativo a la descomposición de una época. Pero en Mahler también existe otro «côté»: el del inicio de una nueva era, lo que es muy importante. No es únicamente un músico que mira hacia atrás con desilusión, sino que también es un músico muy incisivo, muy irónico, que aporta dimensión moderna de la música en sus últimas obras. Por eso no se puede decir que sea un compositor negativo. En mi Mahler habrán observado algunas visiones un tanto irónicas del pasado, como las chicas con las velas y las flores. Pero también los momentos amorosos son ejemplos de un Mahler profeta de un futuro nuevo, cálido y tierno en su desnudez.

R.—La Tercera sinfonía es, así lo vemos nosotros, una visión del mundo y de la vida realmente optimista.

B.—Sin duda. Mucha gente se pregunta qué significan esos extraños personajes que aparecen al principio, en medio y al final del espectáculo Mahler. Figuras hieráticas que se cambian de vestimenta cada vez que salen. El cambio de color en los trajes marca una evolución hacia la luz. Primero son negros; después, rojos; por fin, amarillos como el sol. Hay que insistir: evolución positiva, no negativa. Justamente lo contrario de Visconti.

S.—¿Qué prepara ahora?

B.—Otro Stravinsky para el Bolshoi, a donde iré en diciembre para iniciar los trabajos de montaje. El espectáculo lo integran la Petrouchka que ustedes ya conocen y dos novedades que todavía no tengo decididas. Estoy trabajando en cuatro obras, de las que escogeré dos: Sinfonía en tres movimientos, Concierto de violín, Concierto para piano y El beso del hada. Esta última me interesa mucho, porque Tchaikovsky, que es una especie de dios en Rusia, puede causar gran impacto adaptado por Stravinsky.

A.—A propósito de Tchaikovsky, compositor fundamental en el «ballet» tradicional. ¿Le interesa especialmente? ¿Lo ha hecho mucho?

B.—Sólo una vez. Utilicé su música en mi «ballet» Nijinsky. Pero de forma muy extraña, ya que mezclé su Sinfonía Patética con música electrónica de Pierre Henry. Las dos obras chocaban a lo largo del espectáculo, perdiendo al principio la electrónica, pero venciendo claramente al final.

R.—En conexión con esto, quisiéramos tratar la cuestión de la forma de encaje o acoplamiento entre el movimiento y el sonido. Parece que hay un momento en que la unión existente en el «ballet» clásico (ritmo, ataques instrumentales, por un lado; gestos, posturas corporales, por otro) se pierde en la moderna concepción, sobre todo cuando se parte de la utilización de música electrónica o concreta. La aplicación del movimiento a esta música, ¿tiene límites definidos?

B.—Hay que controlar otros caminos, otras formas. Pero de lo que no hay duda es de que siempre existe un ritmo, aunque éste pueda ser interior. Es necesario encontrarlo. A veces se dará una contraposición, una lucha entre el ritmo interior y el que puede emanar de la propia música, lo que plantea problemas muy interesantes. Se puede bailar con el ritmo o se puede bailar contra el ritmo. Por ejemplo, precisamente en El beso del hada hay un momento musical en que se contraponen un tema a cuatro y un vals. Es decir, se está oyendo un tema a cuatro por cuatro y se baila un ritmo de tres por cuatro.

VOZ Y TEATRO. LO ESPAÑOL

R.—Como elemento expresivo, no sólo como portadora de unas palabras —problema que ya hemos tratado en parte—, de un texto cantado con un significado concreto, parece que es usted muy aficionado al empleo de la voz humana por sus propias características tímbricas.

B.—Por supuesto. A mí me encanta la voz humana. De hecho, si se repasa la lista de mis «ballets», se verá que más de la mitad están montados sobre composiciones en las que interviene la voz.

R.—Aparte lo que pueda cantar, decir la voz, le interesa, le atrae, por tanto, tímbricamente como instrumento. E insisto en lo dicho más arriba.

B.—En efecto. Es un instrumento tan perfecto, tan convincente... El baile supone contemplar un cuerpo humano en movimiento. La voz completa este efecto extraordinariamente.

S.—A lo que contribuye el que la voz tenga grandes conexiones y similitudes con el ritmo de la danza, según apuntaba usted no hace mucho en una publicación francesa.

B.—Exacto. No por el timbre, sino por el acento y la articulación.

R.—¿Ha compuesto algún «ballet» utilizando únicamente música de Verdi?

B.—Claro. El año pasado en la Arena de Verona. Se llamaba V'. Con coros y oberturas del compositor italiano. Es un montaje creado exclusivamente para el citado teatro al aire libre. En otro lugar no tendría sentido. Los coros y la orquesta han de estar presentes, en vivo, ya que el espectáculo no admite grabación. Es muy italiano. Tanto, que a los italianos les ha encantado y les ha molestado al mismo tiempo. (Se ríe con ganas.) Como he dicho, no se puede hacer fuera de Verona. Ni fuera de «La Arena».

R.—¿Es obra teatral en su planteamiento o en su forma? No me refiero ahora al hecho de que sirva a un texto, naturalmente.

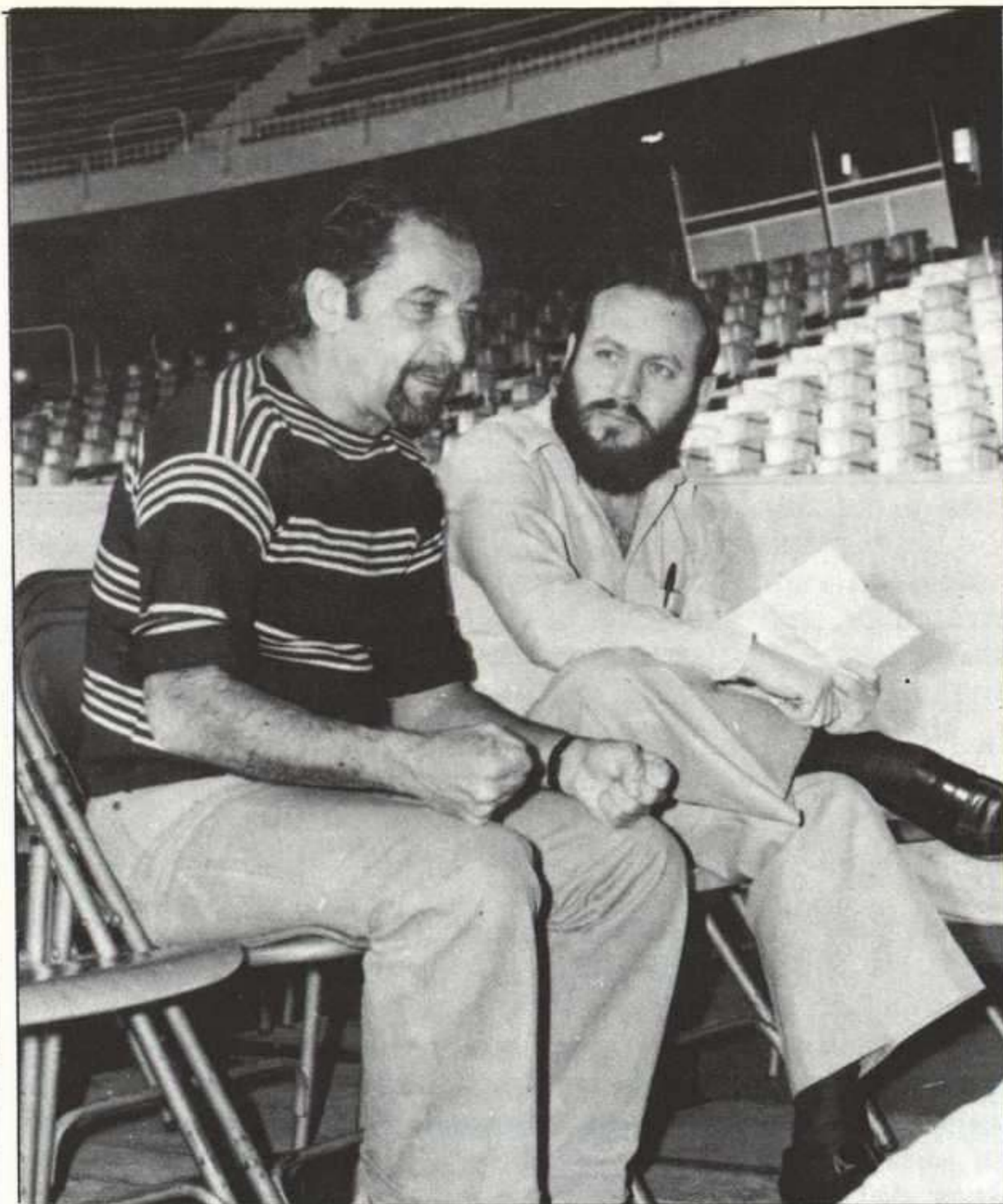
B.—Sí; en ese sentido, sí. Los bailarines salen con mallas. Es una visión un tanto irónica sobre la época verdiana: Vittorio Emanuele, Garibaldi... Una obra «garibaldiana» (Ríe al recordarla), con banderas, con mucha gente en escena... Muchos no la comprendieron, e incluso hubo reacciones contrarias. El público, sin embargo, en su mayoría, loco. Algunos críticos pusieron el grito en el cielo. Decían que cómo se podía montar un espectáculo tan iconoclasta. Estaban confundidos, pues era una obra crítica, pero hecha con amor. A mí, verdaderamente, me encanta este sentimiento de «grandeur» visto con una lente un tanto distorsionada. «¡Papapá, Papapapapapá!» (Tararea unos compases de un típico tema verdiano para trombones.)

R.—Verdi, para usted, tiene por ello grandes valores teatrales.

B.—Sí, por supuesto.

A.—Es una pena que no podamos ver este bienhumorado espectáculo en España. ¿Qué nos ofrecerá en su próxima visita?

B.—Es difícil ahora precisarlo. Tenemos el Fausto, que creo gustaría mucho aquí. Para una sala pequeña podríamos poner Stimmung, de Stockhausen, obra para voces solas, que han de incorporarse al espectáculo en el propio escenario. El compositor así lo exige. No quiere que se utilice grabación por una razón fundamental: se trata de una obra abierta, que cambia cada noche. Puede durar lo mismo una hora que diez. Hay, sin embargo, un «ballet» que me gustaría mucho montar aquí, y que tiene un tema concretamente español. Se llama El mito de Don Juan, y está basado en poemas de San Juan de la Cruz. El día del estreno



«Se puede bailar con el ritmo o se puede bailar contra el ritmo.»

la recitadora fue María Casares. Tiene tres partes: la primera, con música flamenca interpretada directamente en el escenario por dos guitarristas; la segunda, con grabaciones de música española del siglo dieciséis, y la tercera, con la Misa de Victoria cantada en escena por un coro. Obra interesante, pero de cierta dificultad para el público. Durante su representación conocí a Vilar, muy amigo de la Casares, que vino expresamente a verla. Le gustó tanto que inmediatamente me contrató para Avignon. Había, no obstante, dificultades en el montaje para llevar fuera el espectáculo. En primer lugar, la propia naturaleza del lenguaje, de no fácil aprehensión; después, los elementos a emplear. Se necesitan tres pantallas cinematográficas, en las que se va proyectando una película hecha por mí sobre pinturas del Greco, tratadas desde un punto de vista abstracto. El filme se proyecta en ocasiones en primer plano, al mismo tiempo que los bailarines están actuando, lo que supone una notable dificultad técnica. Difícil y complicado resulta conjuntar y trasladar todos los elementos: cámaras de cine, pantallas, actores... Por todo ello, lo hemos hecho dos años en Bruselas, pero no lo hemos llevado de gira. Cuesta mucho dinero. Con todo, me gustaría montarlo de nuevo, y, a ser posible, aquí. Realmente, es un espectáculo que aún hoy posee una gran originalidad. La idea de combinar danza y cine se ha hecho después, pero de otra forma.

S.—Pues a ver si lo podemos contemplar en España el año próximo. Porque viene, ¿no?

B.—No está todavía precisado del todo.

AUTOBIOGRAFIA Y MITO

A.—¿Qué lleva ahora a Granada?

B.—No lo mismo que aquí. Llevamos Gaité parisienne, un «ballet» que hizo Manuel Rosenthal sobre temas de Offenbach. Le tengo especial cariño, porque fue, precisamente, el primer «ballet» que yo bailé cuando, aún muy joven, estaba en el conjunto de una compañía inglesa. La coreografía era de Massine. Hace poco volví a escuchar esta música, y tuve entonces una sensación proustiana. Se me vinieron a la mente ciertas escenas de mi vida pasada. Por ello quise hacer «ballet» personal, autobiográfico. En él se ve a un joven que quiere ser bailarín, que trabaja y tiene muchas dificultades para empezar. La música de Offenbach es utilizada para vestir, ilustrar cuadros de la época: se ve a la emperatriz Eugenia, a Napoleón III, al mismo Offenbach. Es una especie de diario de un tiempo. Al fondo se ve al joven bailarín, en la época presente. Quiere ser alguien y encuentra muchas trabas. Me preguntarán el porqué de la elección de esta época histórica. He aquí la explicación: yo venía de Marsella y llegaba a París. El Teatro de la Opera me dejó impresionado. Me enfrentaba con un mundo en cierto modo inesperado por su falta de modernismo. Viendo el teatro, la vida de la ópera, tan atrasada, con un «ballet» todavía con el regusto de la época imperial, me sentí muy sorprendido. Era distinto a lo que esperaba y a lo que conocía. Así, la idea de realizar una mezcla con la música de Offenbach, revisada por Rosenthal, con el fondo del Imperio, y mis recuerdos, mis «souvenirs de jeunesse» del París de hace treinta años, me pareció muy interesante. Hablé con Rosenthal para que me hiciera dos números más, y darle así mayor duración a la partitura.

R.—Usted habló en cierta ocasión de la necesidad de remiti-
ficar, en contra de la tendencia actual a desmitificar.

B.—Odio el concepto desmitificar. Es una gran tontería del hom-
bre moderno. En realidad, éste está tan necesitado de mitología
como el antiguo. Si le quitamos los mitos es como si le quitáramos
el pan.

R.—Esta mitificación, ¿debe extenderse tanto a los valores que
podríamos definir como eternos, que subyacen en la mayoría de las
obras de arte, como a los encargados de servirlos? En definitiva,
¿es usted amigo de la mitificación del intérprete?

B.—Sí y no. Hay algunos que llevan consigo un poder de mito
auténtico, que a mí me entusiasma. Un caso muy concreto es el de
la bailarina soviética Plisetskaya. Precisamente, en relación con
este tema he hecho un «ballet», que se llama Isadora, referido tanto
al mito de la Duncan como al más general de la mujer moderna. La
bailarina norteamericana es una de las mujeres más importantes
del siglo veinte, una verdadera revolucionaria de su arte, practicante
de una forma de bailar muy libre. La rusa es, por el contrario, una
especialista rigurosa del «ballet» más clásico. Pero mito igualmente,
y ahí se establece la relación entre ambas figuras. Sin embargo, a
pesar de la envergadura de la soviética, el interés humano y «mí-
tico» de la americana es mayor. Hemos presentado este montaje
en Nueva York con gran éxito.

LA CUESTION DE LAS GRABACIONES. RIGOR EN EL TRABAJO

R.—El utilizar cinta, grabación o sonido directo en sus montajes,
¿depende de las posibilidades o de que usted prefiere, realmente,
el sonido «en conserva»?

B.—En primer lugar, depende de las posibilidades fundamental-
mente. Cuando se puede contar con una buena orquesta y un buen
maestro, evidentemente es mucho mejor. Pero es muy problemá-
tico poseer estos elementos normalmente. Yendo de gira, con pocos
ensayos y una orquesta mediocre, todo resulta mucho peor, y los
bailarines no se encuentran a gusto. Otro problema es el de que
tenemos, en ocasiones, obras complejas, con coros, con solistas.
Es raro encontrar los distintos elementos a un nivel similar de
calidad. La Tercera de Mahler sí la hemos podido hacer en Bruselas
con orquesta y coro, los del Teatro de La Moneda. En cambio, los
Wunderhorn, siempre con grabación, pues las partes solistas son
muy difíciles. No vale la pena hacerlos con cantantes de tercera
clase.

R.—A este respecto, buen acierto el de emplear la grabación
de Szell, con Dieskau y Schwarzkopf.

A.—¿Qué grabación ha empleado para la sinfonía? No hemos
logrado descubrirla.

B.—Es la Bernstein con Marta Lipton.

A.—¿Y la del Compañero errante? Desde luego, el barítono era
Dieskau.

B.—Sí. Dieskau con Furtwängler.

A.—¡Furtwängler! Sí, parecía, pero la verdad es que sonaba
como una grabación más moderna. Por eso pensamos que podía
ser Kubelik.

B.—La razón de que suene tan bien para lo antigua que es se
puede explicar fácilmente. A veces tenemos acuerdos con las
Casas grabadoras. Pagamos unos derechos y obtenemos la cinta
original. El sonido resulta de muy baja calidad tomado de un disco.
Por eso lo mejor es poder contar con la grabación original sin
pasar por él.

A.—Y volviendo atrás, ¿por qué la versión de Bernstein para la
Tercera? ¿Es, realmente, la que más le gusta?

B.—Sí. Encuentro que es el único que la hace como creo que
se debe hacer el final: muy lento, pero intenso. Hermosísimo.

A.—Respecto a esta sinfonía, y aunque ya hemos hablado de
ella anteriormente, queremos que nos diga algo sobre su concep-
ción del último movimiento. Concepción que, sin duda, parte de la
idea, un tanto panteísta, que Mahler tenía de la existencia. ¿Cómo
encontró usted la expresión de ese amor total, definitivo, sin ba-
rreras? ¿Qué nos podría decir sobre ello?

B.—Creo que poco más. Usted lo ha expuesto muy bien.

S.—Realmente, el espectáculo hay que verlo. Es difícilmente
explicable.

B.—Ustedes saben que a la obra le faltaba un movimiento, pre-
visto en principio por Mahler: «Lo que me dice el niño».

A.—El final de la cuarta.

R.—Y por eso, poco antes de acabar aparece aquel niño.

B.—Sí. Un niño que puede ser el que sueña cada uno. Algo que
puede ser el futuro. La renovación constante.



«Ya para terminar, pues vemos que le están esperando a usted para ensayar, y ya nos ha concedido más tiempo del previsto...»

R.—Ya para terminar, pues vemos que le están esperando a
usted para ensayar, y ya nos ha concedido más tiempo del pre-
visto...

B.—Bueno... (Interrumpe rápidamente.) Es cierto, tengo que en-
sayar ahora, pero si no, no habría problema para seguir hablando.

A.—Lo comprendemos perfectamente, y hemos de agradecerle
el que nos haya dedicado todo este tiempo, que ha sobrepasado,
con mucho, el cuarto de hora que en principio había usted fijado.

B.—No ha importado en absoluto, porque la conversación ha te-
nido interés.

R.—Volviendo a la cuestión que yo quería plantear: para man-
tener la calidad de los espectáculos es imprescindible mantener al
mismo tiempo la calidad de los bailarines, su altura técnica y su
forma física permanente. Usted ha conseguido sostener esta calidad
a lo largo de los años. ¿Hay un método o escuela especial para ello?

B.—Esto, en efecto, es muy importante. La vida de un bailarín
es muy dura, hay que decirlo. Exige mucho trabajo continuo. Mu-
chas compañías se hunden por falta de dedicación y de constancia,
y porque no han sabido hallar el justo equilibrio en una cuestión
tan importante como es la sindical. Yo estoy luchando continua-
mente para mantener el bienestar sindical de los componentes del
grupo. Es necesario, sin embargo, aclarar las cosas, para que no
se confunda este bienestar con la molición, con el no hacer nada.
Veo a muchas compañías que están decaídas. Un ejemplo muy claro
es el del Ballet de la Opera de París. Actualmente es un grupo
horrible, cada año peor. Ahí los trabajadores (un bailarín lo es,
naturalmente) no están bien pagados, no tienen posibilidades de
ascenso. Tienen, eso sí, mucho tiempo libre. Trabajan poco, en
una palabra. Esto es algo que odio. Mis bailarines trabajan más
de lo que pueden sus fuerzas, pero ha de ser así, pues un bailarín
tiene que bailar mucho, continuamente. En la Opera de París no se
hace así; prácticamente, no ensayan. Dicen que no se puede tomar
una lección diaria, que es demasiado. Esto es ir en contra del arte
y matar su propio trabajo. En el mundo moderno, y hablando de
un modo general, hay que definir claramente estas dos cosas: lu-
char para que el trabajador pueda tener seguridad (social, económi-
ca, humana), y también para que trabaje. Si no, se pierde la calidad
humana.

R.—En su compañía no se integran únicamente artistas belgas,
lógicamente.

B.—No hay fronteras. Lo que manda es la calidad... (Levanta la
vista hacia el escenario, en el que están ya situados los bailarines
para iniciar el ensayo de un paso a dos de Gaité parisienne.) Me
van a perdonar, pero, lamentablemente, tengo que irme...

A.—¡No faltaba más! Esperamos poder verle de nuevo el año
próximo y, si cabe, volver a charlar con usted.

B.—A ver si es posible. Gracias a ustedes.

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

(En uno de los vestíbulos del Festspielhaus de Bayreuth un solitario y ligero pedestal sostiene la cabeza esculpida de un hombre magro y maduro. La calidad terrosa del material y el hieratismo del anguloso rostro, como mineralizado, hacen pensar en las misteriosas cabezas de la isla de Pascua o en un santo solemne en un pórtico del gótico primitivo. Mas cuando miramos a sus ojos y sentimos que todo el rostro está en ellos, dejamos de soñar con lejanos dioses y santos para preguntarnos quién era este hombre sereno y cómo serían sus manos.)

(En torno a Hans Knappertsbusch, RITMO, octubre de 1975.)

HANS KNAPPERTSBUSCH COMO INTERPRETE DE BRUCKNER (*)



Por **FRANZ BRAUN**
Presidente de la Sociedad Hans
Knappertsbusch, de Munich

Entre los «grandes» de la dirección de orquesta, Hans Knappertsbusch es uno de los maestros peor conocidos. La sabiduría en torno a él no suele ir más allá de su condición de director wagneriano chapado a la antigua. Algunos han leído que representaba una tradición directorial romántica, con resultados sonoros poco refinados, «al fresco», pastosotes y un tanto confusos. Al reino del mito pertenecen su Parsifal y los «tempi» que disponía, lentísimos según las fuentes generalmente bien informadas.

Si algún mérito tuvo mi artículo «En torno a Hans Knappertsbusch» (RITMO, octubre de 1975), en muy sentido recuerdo diez años después de su muerte, creo que éste fue proporcionar información e introducir fisuras en la muralla de tópicos ante él levantada. Debo advertir que la muralla subsiste en sectores mayoritarios de la crítica alemana y anglosajona. Si John Culshaw puso las primeras y sólidas piedras, no faltan hoy detractores interesados en reforzarla.

Desde hace un par de años —o quizá tres— funciona en Munich, donde fue director de la Opera del Estado durante catorce años, una Sociedad Hans Knappertsbusch. Su actividad ha sido hasta ahora de reducido alcance. Va a ser difícil que la Sociedad llegue a montar una estructura comercial y de divulgación como la lograda por la Sociedad Furtwängler o la Bruno Walter. Falla la historia y la personalidad del maestro venerado; ésta es genial e irrepetible en algunos campos muy específicos, pero resulta menos universal, mucho más del terruño.

Franz Braun, el presidente de la Sociedad, ama el recuerdo de «Kna». Esto nos sucede a todos los que un día quisimos dejarnos atrapar por la magia de este poeta del sonido. Nuestras relaciones con sus discos y cintas —el testimonio físico que nos queda de su paso por el mundo— son profundamente afectivas. «Kna» es para nosotros un amigo entrañable al que debemos algunas de nuestras alegrías mejores.

Ocurre que Knappertsbusch, además de visionario wagneriano, fue el verdadero profeta de Bruckner. Hoy otros directores pasan por apóstoles de la actual buena nueva; mas la verdad es que ninguno consagró, a lo largo de su carrera, tanta y tan devota atención al maestro de San Florián. En sus últimos años, «Kna» ponía en los atriles un repertorio cuantitativamente muy reducido, pero rico e intenso. A ese repertorio pertenecían las sinfonías de Bruckner, que no se cansaba de programar una y otra vez en recreaciones siempre lozanas y emotivas. De hecho, se despidió de su profesión y de la vida con conciertos brucknerianos en Munich y Viena, y con el Parsifal de Bayreuth.

Knappertsbusch permaneció siempre fiel a las versiones que estudió en su juventud. Estas versiones corresponden básicamente a las primeras ediciones impresas, que son las aparecidas en vida de Bruckner y con su autorización. Los filólogos de la Sociedad Bruckner han sentido que aquellas primeras ediciones no responden a las verdaderas intenciones del compositor, quien introdujo cortes y cambios, y aun consintió que manos ajenas añadieran o quitaran, probablemente para plegarse a los gustos de los directores de su época y lograr así que estrenasen sus monumentales sinfonías. Pero, como muy bien dice Franz Braun, no se trata de polemizar. La realidad es que hoy se graban exclusivamente las versiones eruditas de Novak o Haas, mientras no es infrecuente que en los conciertos se ejecuten las ediciones heterodoxas, a veces más atractivas para el temperamento de los directores.

Con las grabaciones discográficas de Furtwängler, las cuatro que dejó Knappertsbusch han salvado para la posteridad el Bruckner que comenzó a abrirse paso a finales del pasado siglo y en los primeros treinta años del presente. Su valor documental —y repito que no se trata ahora de polemizar— me parece obvio. El breve artículo de Franz Braun, con sus excepcionales ilustraciones, nos reafirma en la importancia histórica de estas interpretaciones. Por mi parte, he creído útil añadir la relación de las cintas «piratas» que conozco —y guardo, literalmente, como oro en paño— con interpretaciones «en vivo» de sinfonías de Bruckner por Hans Knappertsbusch, un hombre que dijo conscientemente no a la «Objektmusik», porque, en expresión suya, la «Substanzmusik» era su medio.—A. F. M.

(*) Primera impresión, en alemán, en la Mitteilungsblatt de la Sociedad Bruckner, de Viena, número 12, diciembre de 1977. Traducción en exclusiva para RITMO de Angel-F. Mayo, por gentileza de Franz Braun. Todas las fotos e ilustraciones marcadas (*) son propiedad del autor.

Cuando el Domingo de Pascua del año 1948 se celebró un concierto, en el Aula Mayor de la Universidad de Munich, con la **Séptima Sinfonía** de Bruckner dirigida por Hans Knappertsbusch, en el programa aparecía tachada la indicación «versión original». En un tiempo en el que la acertada y completa investigación de las versiones originales de las sinfonías de Bruckner había alcanzado ya el fruto de su generalizada interpretación en los conciertos, la actitud de Knappertsbusch podía parecer un anacronismo. Pero quien le conociera sabía bien que no intentaba así «contestar», sino expresar su consciente apego a una tradición de cuyo valor estaba absolutamente convencido, y con la que se sentía comprometido. Se basaba a la vez en un hecho, es decir, en lo que el propio Bruckner había aprobado, y, en consecuencia, para él sólo estas versiones eran las ejecutables. Obviamente, no era éste el único fundamento de Knappertsbusch; como romántico total, también le quedaban mucho más próximas estas versiones, en lo que, dicho sea de pasada, ciertamente se sabía unido a Furtwängler. Por encima de todo ello, cuando Knappertsbusch dirigía una sinfonía de Bruckner, el oyente atento obtenía la vivencia de que la obra, con esta dirección, sólo podía sonar de esta manera, y no de otra. Todos los prejuicios contra lo que supuestamente era ajeno a Bruckner desaparecían en este momento sin dejar rastro. Mas no es el objeto de estas consideraciones terciar a favor o en contra de las versiones retocadas, que en la actualidad son conocidas como «primeras ediciones».

Knappertsbusch, cuando dirigía una sinfonía de Bruckner, sabía de antemano cómo disponer a lo largo de toda la obra desde el principio el recorrido que estimaba correcto para lograr la arquitectura del edificio gigantesco. En consecuencia, jamás incurría en el fácil y capital error —que en estas sinfonías cometen muchos, incluso algunos directores reputados como brucknerianos— de forzar de repente el «tempo» en un «crescendo», para obtener así en los «fortissimo» una potencia adicional. Con Knappertsbusch el caso era, justamente, el contrario. La expansión de sus «crescendos», como, por ejemplo, en el «Adagio» de la **Séptima**, llegaba por su propio impulso hasta las más resplandecientes cimas sin la menor precipitación. Aun en el «fortissimo» más poderoso su interpretación venía transida de un reposo único y sano. Al lado de esto es interesante advertir que en la **Quinta**, que casi siempre iniciaba relativamente rápida, compensaba magistralmente el «tempo» a lo largo de la obra, en numerosos pasajes. Con su conocida y sobria técnica del gesto conseguía expresar mucho más que otros con su exuberante gesticulación. Sus expresivos ojos o la leve indicación de uno de sus dedos le bastaban para hacer comprensible su voluntad a las orquestas. Y cuando se mostraba plenamente entregado al servicio de la obra, entonces podía obtener con el mínimo esfuerzo resplandecientes emisiones del metal, sin caer jamás en banales histrionismos.

Knappertsbusch entendía las sinfonías de Bruckner como un poder espiritual, cuyo espacio sabía conjurar mediante una amplia y monumental disposición sonora. De ello es claro testimonio el estudio que de sus partituras de dirección, donadas por su viuda a la Biblioteca de Música de Munich, he podido realizar. Las numerosas anotaciones que se encuentran en ellas de mano de Knappertsbusch no sólo proporcionan interesantísima información sobre su profunda inmersión en la mística del lenguaje sonoro de Bruckner, sino que también demuestran hoy, con la misma precisión que ayer las audiciones, por qué estas interpretaciones eran tan concluyentemente **correctas**. Ante todo, las indicaciones iban dirigidas principalmente a mantener la gran línea de la interpretación monumental desde el primer trémolo de las cuerdas hasta la conclusión del «Finale». Veamos algunos ejemplos de ello: 21 compases antes del término del primer movimiento de la **Cuarta Sinfonía**

(*) Octava sinfonía. «Finale». La indicación «ein wenig beschleunigend» (poco acelerando), seis compases antes del conclusivo, tachada por Hans Knappertsbusch.

escribió Knappertsbusch entre las líneas «Poco ritardando». Un poco más allá, 17 compases antes de la conclusión del mismo movimiento, tachó la indicación impresa «Tempo I», lo que quiere decir que en ningún caso ha de acelerarse el «tempo». De mano del director, tres compases antes de finalizar el movimiento, se lee «Quasi majestoso» antes de la entrada de las trompetas en lento «crescendo», que no existe en la «versión original», como refuerzo del unísono de las trompas en «fortissimo» sobre el Si bemol. En el «fortissimo» del segundo movimiento, 27 compases antes de su final —señalado con la letra P en la edición crítica de Novak—, también se lee la anotación autógrafa «Molto majestoso». Casi a la terminación del cuarto movimiento aparece tachada, igualmente a mano, la indicación impresa «Muy vivo». Parecidas advertencias se encuentran a lo largo de la **Tercera, Quinta, Séptima y Novena**, así como, naturalmente, en la grandiosa **Octava**; en su poderosa coda conclusiva, 14 compases antes del final, de nuevo se indica «Majestoso», y está tachada la anotación impresa seis compases antes de la terminación, «Poco acelerando».

Mucho habría que hablar del característico tratamiento de las cuerdas. Un ejemplo destacado aparece nuevamente en el último movimiento de la **Sinfonía en Mi bemol mayor (Cuarta)**, donde Knappertsbusch entendía que la entrada «ff» de toda la cuerda, en el compás 245, descendente y frecuentemente confusa, debe realizarse marcada y ascendente, para hacerla significativa y más clara. En su partitura, la parte aparece incluso reescrita. Cuán sutil podía

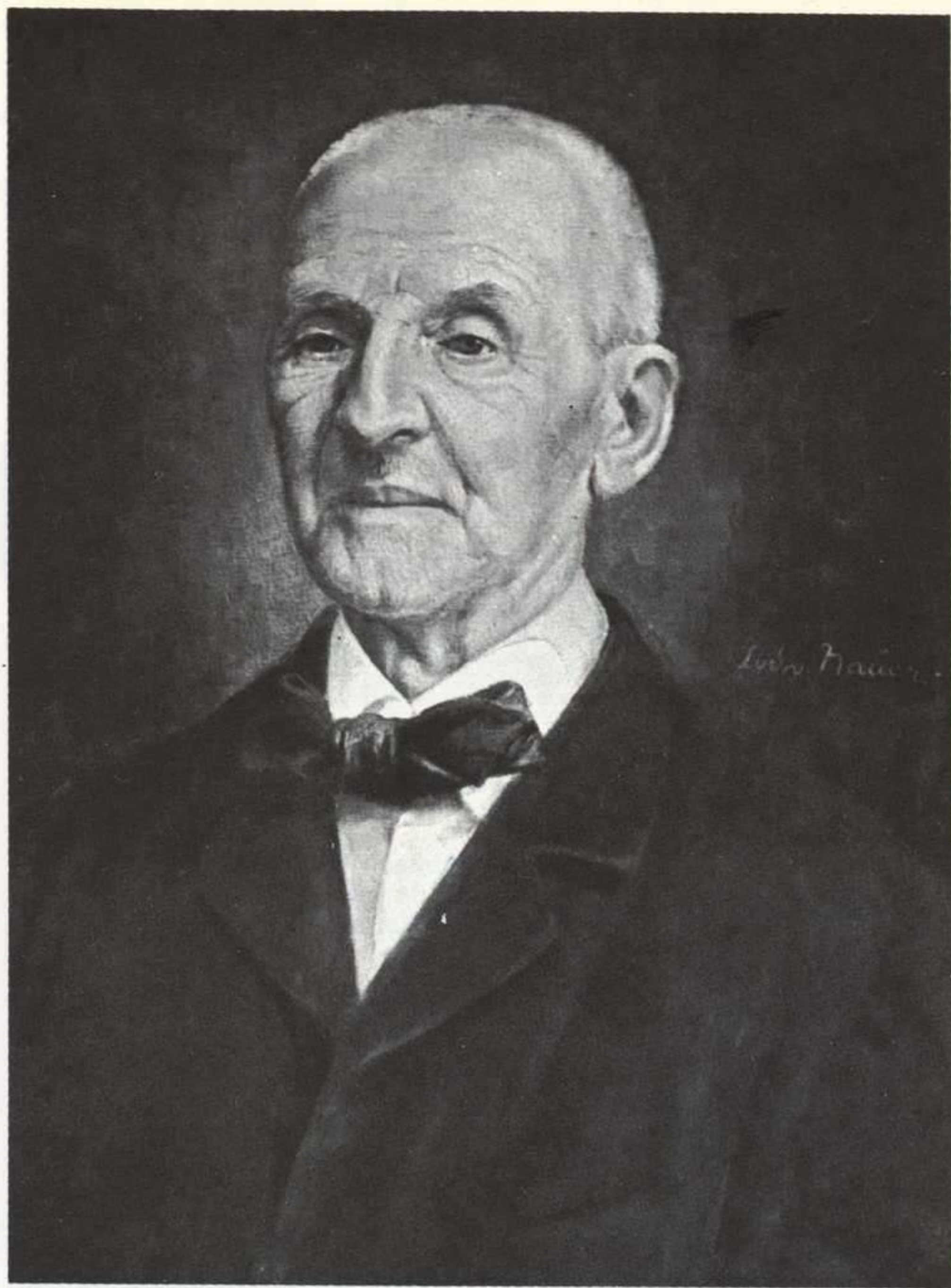
(*) Cuarta sinfonía. Cuarto movimiento. Entrada de cuerda en el compás 245.

llegar a ser con las cuerdas se aprecia al final del «trío» de la **Quinta Sinfonía**; hacía «ritardando» los dos o tres últimos compases, y conseguía así un extraordinario efecto, que dotaba a la repetición «de capo» del «Scherzo» de una nueva y personal dimensión. De la misma manera que al comienzo del «Adagio» de la **Novena Sinfonía** —compás 7 de su partitura— Knappertsbusch anotaba «> pp», para hacer que las cuerdas ascendieran como transfiguradas, así, tras su entrada en «forte», en el compás 155 del de suyo celestial último tiempo de la obra —correspondiente a la letra L de la edición de Novak—, volvía a hacerlas disminuir de manera indescriptiblemente etérea, repitiendo el diseño cinco compases después en «mezzoforte».

(*) Novena sinfonía. Tercer movimiento. Compás 7: > pp.



(*) «Amaba a la Octava tanto como el Parsifal en Bayreuth...».



... Últimos conciertos en Munich y Viena: El último Bruckner.

Los timbales lograban especial significación en las interpretaciones de Knappertsbusch. Por ejemplo, en la conclusión del «Scherzo» de la **Cuarta Sinfonía** no sostenía hasta el final el redoble; los hacía golpear en estos últimos compases con el ritmo en tresillos de trompas y maderas, en resonante «fortissimo». Qué efecto podía obtener con sólo dos golpes de timbal, marcados y destacados, lo testimonia el pasaje, en el compás 290 del primer movimiento, de la **Sinfonía en Si bemol mayor (Quinta)**, en el que los timbales, como confirmación del tema, alcanzaban una significación solista, y a la vez plenamente consecuente con el conjunto, con dos golpes «fortissimo» en semicorcheas. Al final del mismo movimiento hacía que, en la segunda parte del sexto compás, antes del término, el timbal puntease en «fortissimo» las características cuatro notas del tema, al igual que exige la notación de las trompas.

Especial peso ponía Knappertsbusch, tras soberbios y dilatados «crescendos» —nunca forzados en el «tempo», como ya se ha dicho—, en relampagueantes golpes de los platos entendidos como puntos culminantes. Estas entradas aparecen marcadas en sus partituras con un círculo rojo, incluyendo los golpes de platos que no se contienen en las «versiones originales», como en la **Cuarta**, o los seis que resuenan al final de la **Quinta**, así como los más conocidos de la **Séptima** y la **Octava**. Sí, Knappertsbusch otorgaba especial expresión a la majestuosa coronación de las sinfonías de Bruckner —caso de la **Séptima** y la **Octava**— con algunos golpes de plato, que en ocasiones doblaba. Nadie que lo haya vivido podía sustraerse al imperio de su fuerza, cuando dos percusionistas se ponían de pie y golpeaban al unísono sus platos, como fue mi caso, todavía en octubre de 1961, en Viena, con la Filarmónica, en los movimientos tercero y cuarto de la **Octava**.

(*) Novena sinfonía. Tercer movimiento. Compás 155: las cuerdas ascendían como transfiguradas.



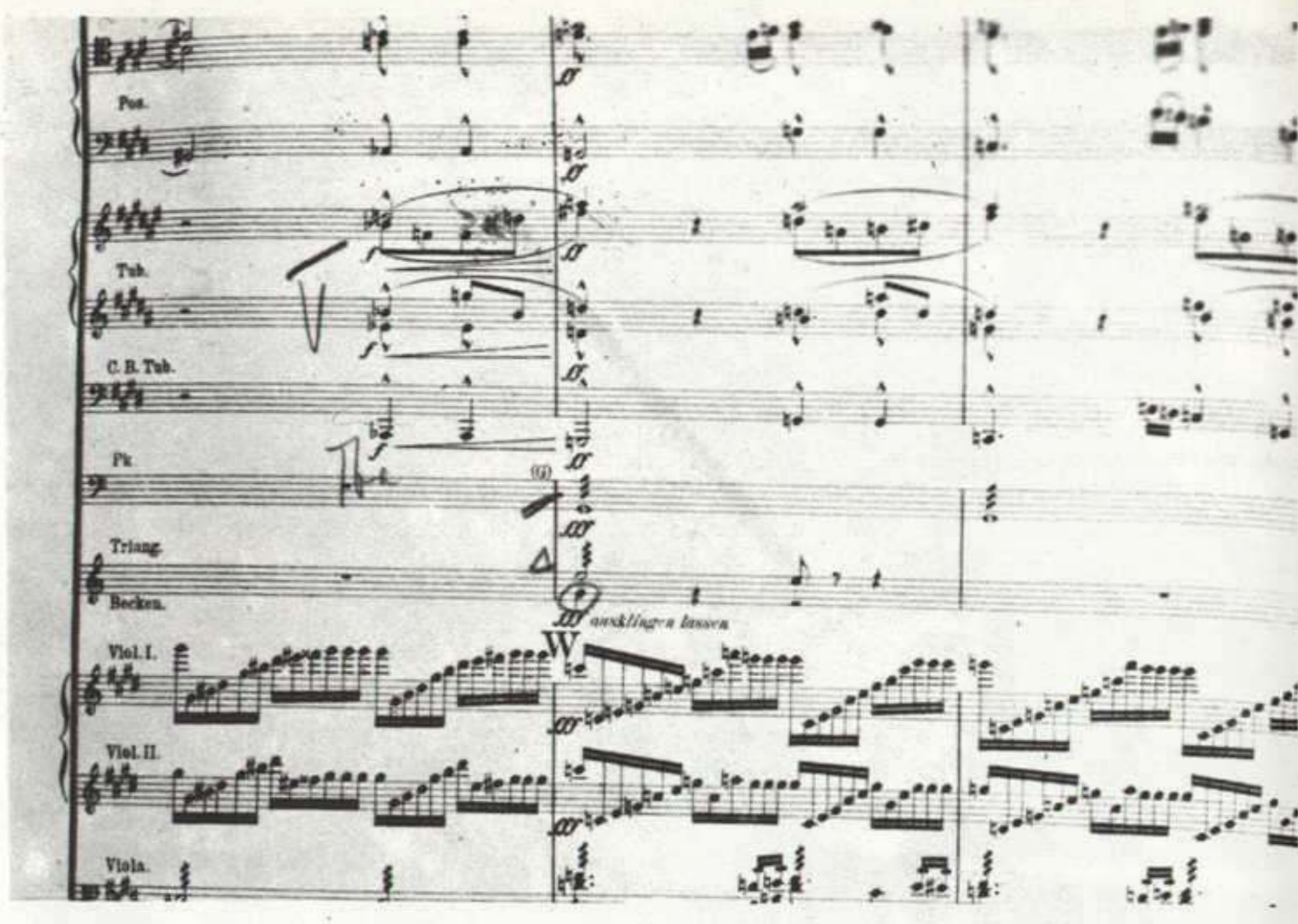
(*) Cuarta sinfonía. Cuarto movimiento. Golpe de timbal.

Como es bien sabido, Knappertsbusch repudiaba el exceso de ensayos y, confiado en la capacidad de sus músicos, que lo veneraban, conseguía en el momento de la ejecución un máximo de esfuerzo y concentración con la fuerza del mágico fluido de su personalidad. Tampoco era, precisamente, amigo de las grabaciones en estudio. Al contrario, prefería la atmósfera feliz de una actuación directa antes que someterse a las exigencias técnicas de los ingenieros de sonido. De aquí que sus grabaciones sean, relativa y desgraciadamente, escasas. De las sinfonías de Bruckner sólo contamos con **Tercera, Cuarta y Quinta**, con la Filarmónica de Viena (Decca), y la **Octava**, con la Filarmónica de Munich (Westminster). Tenemos así preclaros ejemplos —aunque en estudio— de la genial interpretación bruckneriana de Knappertsbusch. Quien, no obstante, tenga la posibilidad, como en mi caso, de escuchar **Tercera, Cuarta u Octava** en cintas magnéticas tomadas de interpretaciones «en vivo» durante los últimos años de su actividad, puede comprobar que es tal la elevación en los resultados frente a las grabaciones en estudio, que su visión de Bruckner entra en la región de la solitaria grandeza.

¿No parece, ciertamente, simbólico que los últimos conciertos de Knappertsbusch con las Filarmónicas de Munich y de Viena estuvieran consagrados a la creación de Bruckner? ¿Quién hubiera podido pensar que la **Tercera**, el 16 de enero de 1964, en Munich, y la **Cuarta**, el 12 de abril del mismo año, en Viena, eran las últimas confrontaciones espirituales de Knappertsbusch con Anton Bruckner?

Todo lo que antecede podría hacer pensar que, con estas «especialidades», Knappertsbusch trataba, en cierta medida, de hacer experimentos con Bruckner. Nada más erróneo. Aparte de que un Klemperer, con Brahms, o un Stokowski, con Bach, han introducido muchas más alteraciones sin causa justificada, la intención de Knappertsbusch era únicamente mostrar a los oyentes la inmensa majestad, la sublime belleza de las sinfonías de Bruckner, profundizando en ellas y aumentándolas con su incomparable arte.

Una sola anécdota basta para expresar lo íntimamente unido que estaba Knappertsbusch a la obra sinfónica de Bruckner: cual-



(*) Séptima sinfonía. Segundo movimiento. Culminación con platos, triángulo y timbales.

quiera que conociera al maestro sabe que éste entendía su actividad en el Festival de Bayreuth como la coronación de su carrera de director wagneriano, y que allí dirigió su amadísimo **Parsifal** más de cincuenta veces. Pues bien, cuando hace algún tiempo visité a la viuda del maestro, para hablar con ella de su interpretación de las sinfonías de Bruckner, así se expresó espontáneamente Frau Knappertsbusch: «Amaba a la **Octava** tanto como el **Parsifal** en Bayreuth». Creo que con esto está dicho todo sobre la relación espiritual de Knappertsbusch con la obra sinfónica del maestro de San Florián.

© Franz Braun, 1977.

© Por la traducción, Angel F. Mayo, 1978.

1. Relación de las grabaciones discográficas de sinfonías de Bruckner por Hans Knappertsbusch (referencia alemana).

Tercera Sinfonía: Tercera versión (1890). Orquesta Filarmónica de Viena (1954*). Decca, LXT 2967.

Cuarta Sinfonía: Versión de 1889. Orquesta Filarmónica de Viena (1955*). Decca, LXT 5065/66 H.

Quinta Sinfonía: Versión de 1894. Orquesta Filarmónica de Viena (1956*). Decca, LXT 5255/56 H.

Octava Sinfonía: Versión de 1892. Orquesta Filarmónica de Munich (1963*). Westminster, 235/S 72486/87.

2. Relación de cintas piratas (Good Sound Associates).

Tercera Sinfonía: Tercera versión (1890). Orquesta de la Radio Alemana del Sur (1962*).

Cuarta Sinfonía: Versión de 1889 (se aprecian algunas diferencias con el disco). Orquesta Filarmónica de Viena. Último concierto de «Kna» (1964*).

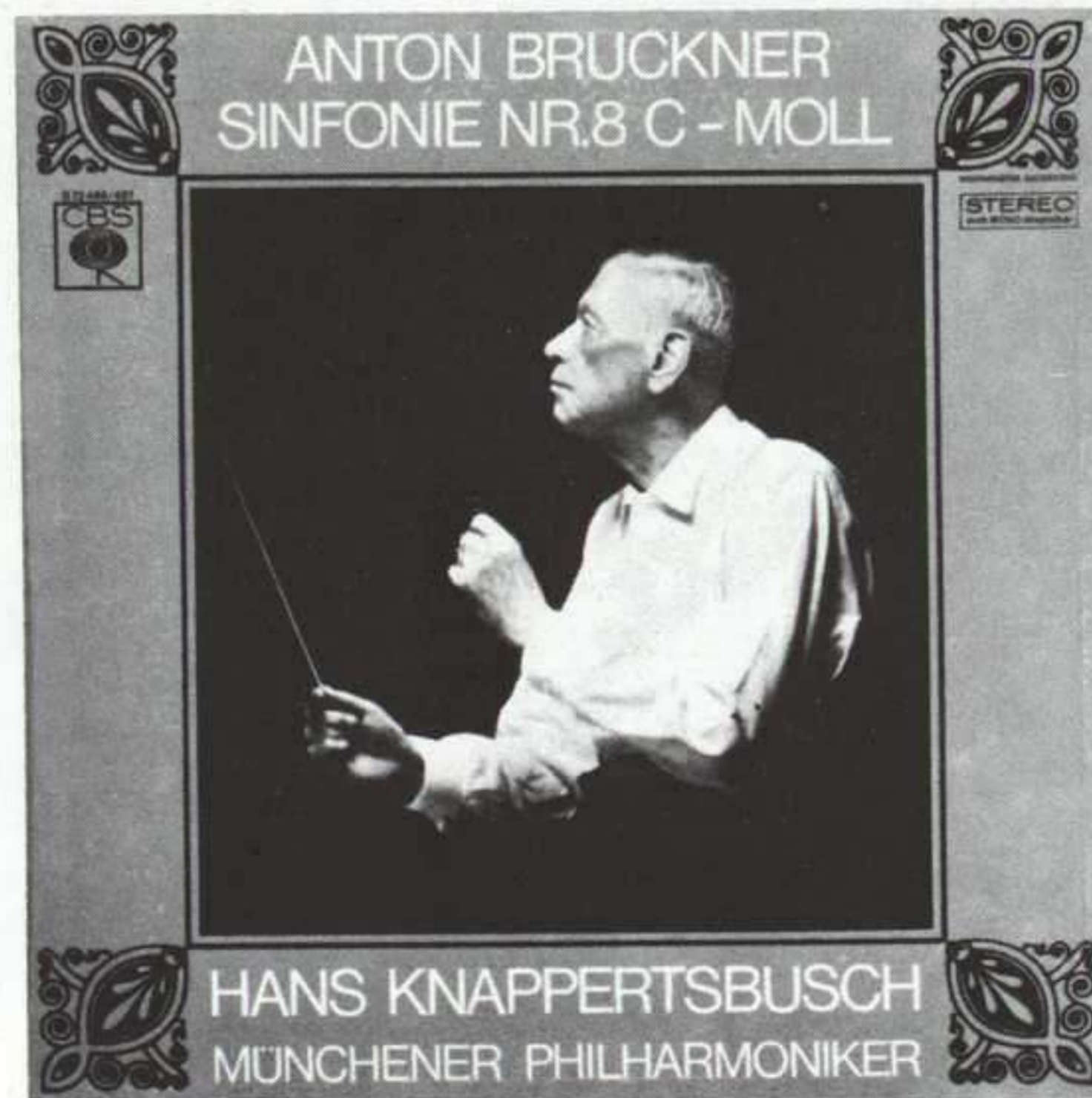
Quinta Sinfonía: Versión de 1894. Orquesta Filarmónica de Munich (1961*).

Séptima Sinfonía: Versión de (?). Orquesta de la Radio Alemana del Oeste (1963*).

Octava Sinfonía: Versión de 1892. Orquesta Filarmónica de Munich (1963*). La grabación de Westminster se hizo después de este concierto.

Novena Sinfonía: Revisión de Hermann Levy. Orquesta Filarmónica de Munich (1958*).

* Año de grabación o toma.



ORGANOS - LIRA

Tecnología de vanguardia, al servicio del órgano de hogar

Organo portatil 61 PRS



El órgano para transportar
a todas las fiestas

60 R



El órgano que se convierte en Piano.
Clavicordio. Onki-Tonki. etc.

- Con memoria.
- Acorde a un dedo.
- Bajo automático. etc.

90 R



LA GRAN ORQUESTA
al precio de un "solo" instrumento

Distribuidor para España:

SPA MUSIC

Vía de los Poblados s/n - Tel. 763 82 02 - 763 85 72

Exposición y venta en:

REAL MUSICAL, S. A. Frente al Teatro Real
Carlos III n.º 1 - Madrid-13 - Tel. 248 09 24 - 247 63 65

300 AÑOS DE OPERA HAMBURGO

Fernando Peregrín Gutiérrez

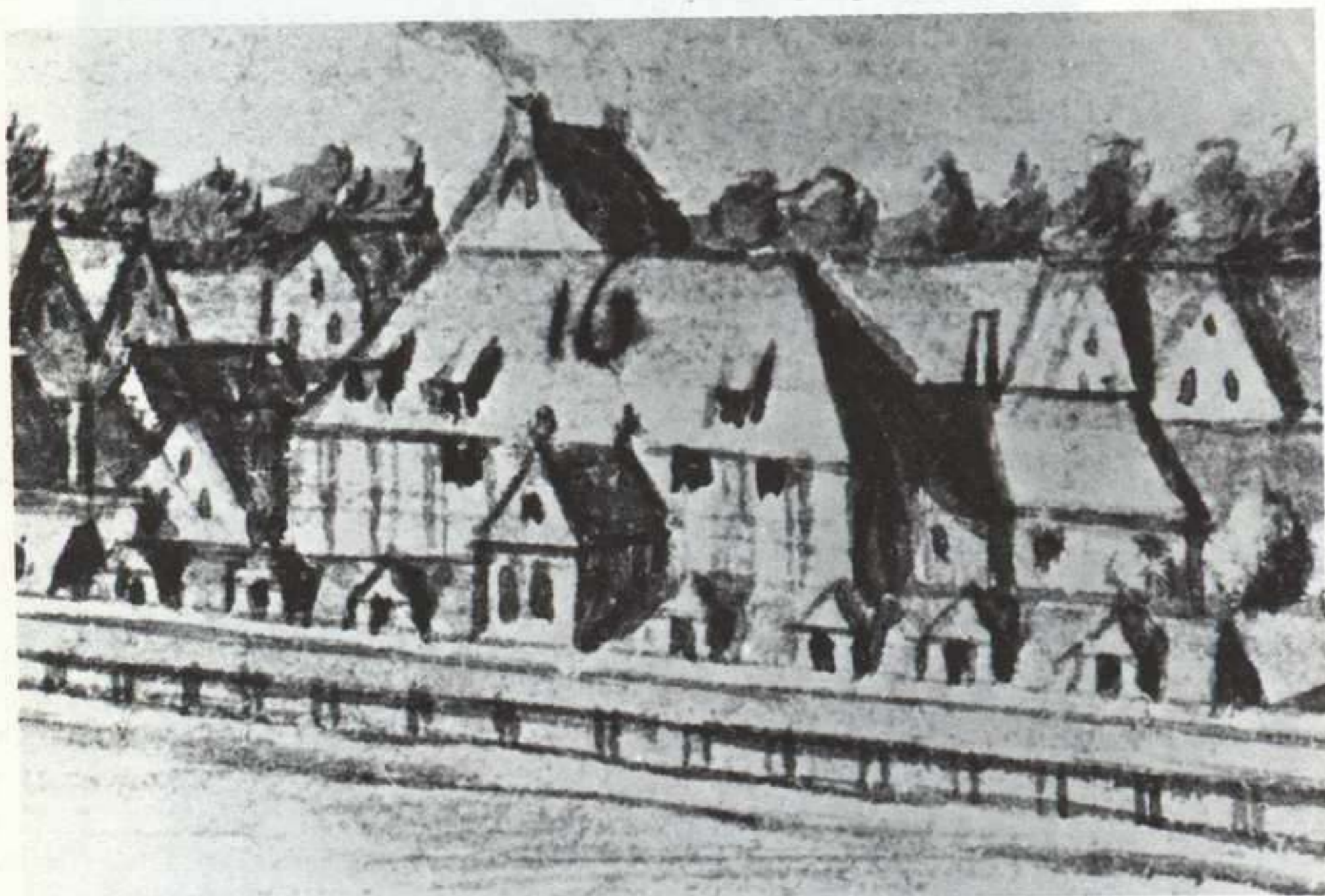
EL PRIMER NACIMIENTO DE LA OPERA ALEMANA

En 1677, los licenciados Gerhard Schott y Peter Lütjens, el organista Johann Adam Reinken y otros ciudadanos hamburgueses amantes del arte decidieron crear una compañía estable de ópera. El día 2 de enero de 1678 tiene lugar, en el Theater am Gänsemarkt, la que se considera generalmente como primera representación de una ópera alemana por una compañía estable también alemana. La obra representada se titulaba **Adam und Eva, oder Der erschaffene, gefallene und wiederaufgerichtete Mensch** («Adán y Eva, o La creación, caída y regeneración del Hombre»), un «Singspiel» con texto de Richter y música del «Kapellmeister» Johann Theile. Los decorados fueron obra del por entonces reputado pintor Kamphusen. Pronto el recién creado «Operntheatrum» alcanza una popularidad notable. En 1680 se da la primera temporada de repertorio, con obras de Johann Theile, Nicolaus A. Strungk y Johann Wolfgang Frank. Una obra de este último, **Alceste**, atrae la atención de gentes de otras ciudades, que se desplazan a Hamburgo para asistir a sus representaciones. Entre los visitantes ilustres figura el Elector Friedrich Wilhelm, de Brandenburgo. El nuevo género incide fuertemente en las clases ilustradas de la ciudad. Entre 1684 y 1687 tiene lugar un amplio y acalorado debate sobre la ópera. El pastor de la iglesia de St. Michaelis declara la ópera «ofensa pública». Por contra, las Universidades de Rostock y Jena se suman al debate en apoyo de la ópera con sendos manifiestos. Los años siguientes marcarán un claro triunfo del género, apoyado por fastuosas escenografías, con las que se intenta sorprender constantemente a los espectadores. Una de éstas, consistente en un modelo a gran escala del Templo de Salomón, concebida por Gerhard Shott para la obra, de Johann Georg Conradi, **Die Zerstörung der Stadt Jerusalem**, fue particularmente célebre, y puede aún hoy día contemplarse en el Museum für Hamburgische Geschichte (Museo Histórico de Hamburgo). La naciente ópera alemana derivaba pronto, en parte merced a la pobreza de sus libretos, hacia lo espectacular, que rozaba algunas veces lo circense.

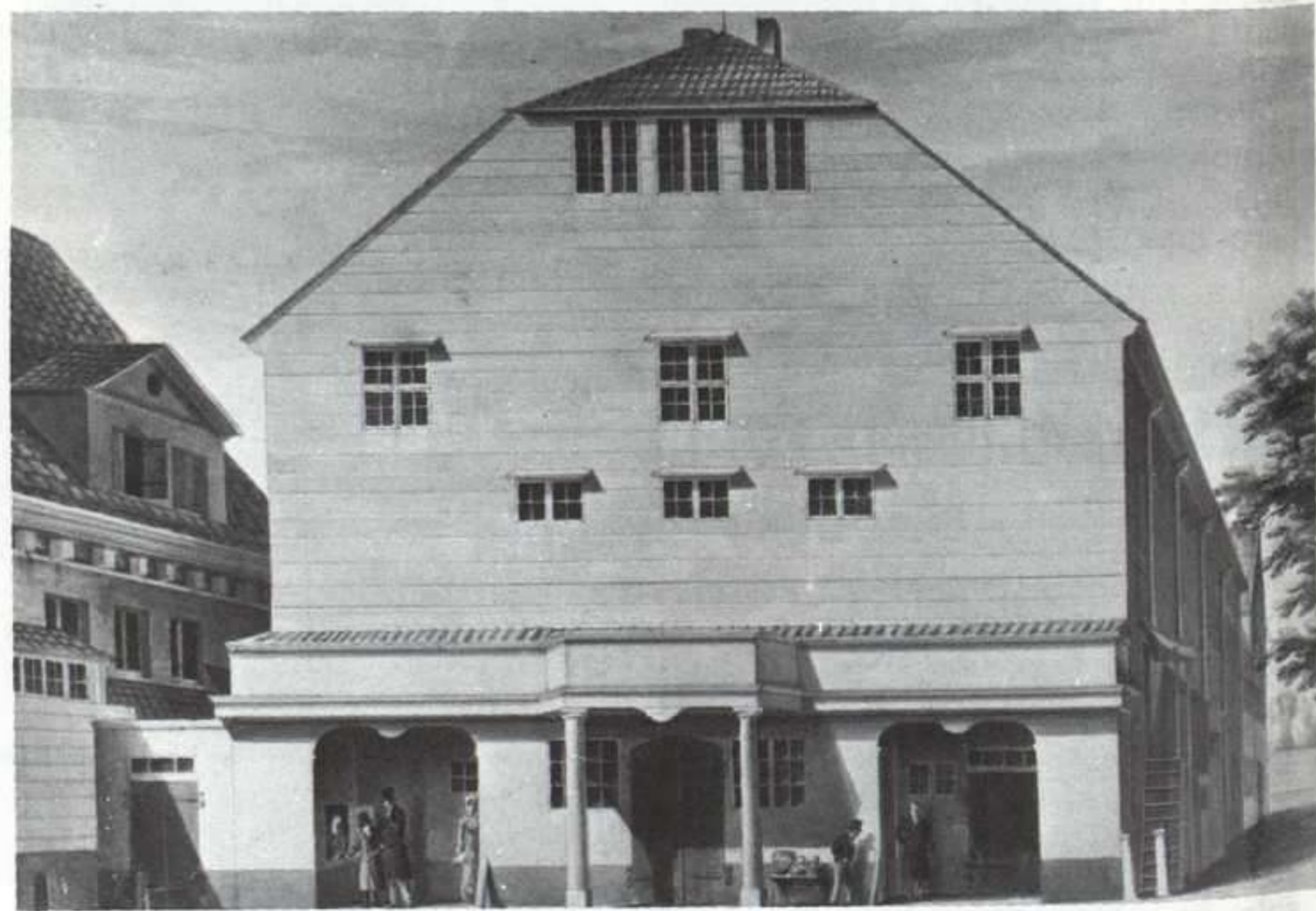
Entre 1694 y 1699 se representan numerosas obras, que de alguna manera se pueden considerar como primitivas óperas alemanas. Los compositores de mayor éxito son Johann Sigmund

Kusser, Johann Mattheson y Reinhard Keiser. Este último compositor va a destacar también como eficiente director de compañías. Su contribución al desarrollo de la ópera en Alemania y sus esfuerzos por crear una ópera nacional no deben verse disminuidos por el hecho mismo de su poco ortodoxo método de trabajar, ya que con frecuencia se limitaba a adaptar obras francesas e italianas, plagiando pasajes enteros, con lo que resultaba un libreto con fragmentos en alemán, italiano y francés. Keiser se hará cargo de la dirección de la Opera de Hamburgo en 1703, año en que Georg Friedrich Händel entra a formar parte de ella como violinista. La asociación de Händel con la Opera de Hamburgo, de la que llegó a ser clavicembalista —puesto muy importante en aquellos días—, duró hasta 1706. Un año antes de su marcha, estrena sus dos primeras óperas: **Almira** y **Nero**.

Los años que van de 1710 a 1724 ven languidecer a la Opera de Hamburgo, sin que la ópera alemana pueda consolidarse. El último destello de esplendor de esta primera época se produce entre 1724 y 1728. Las obras de Keiser, quien había regresado por esas fechas a Hamburgo, **Der Hamburger Jahrmarkt** («La Feria anual de Hamburgo») y **Die Hamburger Schlachtzeit** («La Batalla de Hamburgo»), logran enorme popularidad, debido sobre todo a su carácter satírico y localista. Pero sus libretos son endebles y el elemento nacional quedaba reducido a una simple parodia de la vida cotidiana. La segunda de las obras citadas fue, finalmente, prohibida por las autoridades, debido a su ordinaria soez. Bien es cierto que, a pesar de ello, algunas de sus melodías —de inspiración claramente italiana— eran entonadas frecuentemente en todos los barrios de Hamburgo. De mayor consistencia artística pueden considerarse las obras de Georg Philipp Telemann: **Pimpione** (1725), **Das jauchzende Gross-Britannien** (1727), **Miriways** y **Emma und Eginhard** (1728), que, empero, no aportan nada nuevo a la ópera alemana, ya que su principal mérito consistía en la perfecta fusión de los estilos franceses e italianos, entonces de moda. A partir de estas fechas, el vacilante curso de la ópera alemana entra en franca decadencia, y con ella su primera sede: la Opera de Hamburgo. Que se cierra, tras una prolongada crisis, en 1738. El «Operntheatrum» se alquila temporalmente por la baja suma de 150 táleros. (Solamente el mencionado decorado del Templo de Salomón había costado 15.000 táleros.)



Primer teatro de la Opera de Hamburgo. Construido según planes del arquitecto italiano Sartorio, se inauguró el día 2 de enero de 1678.



La segunda sede de la Opera de Hamburgo ocupaba el mismo lugar que el derruido primer teatro, en la Gänsemarkt.

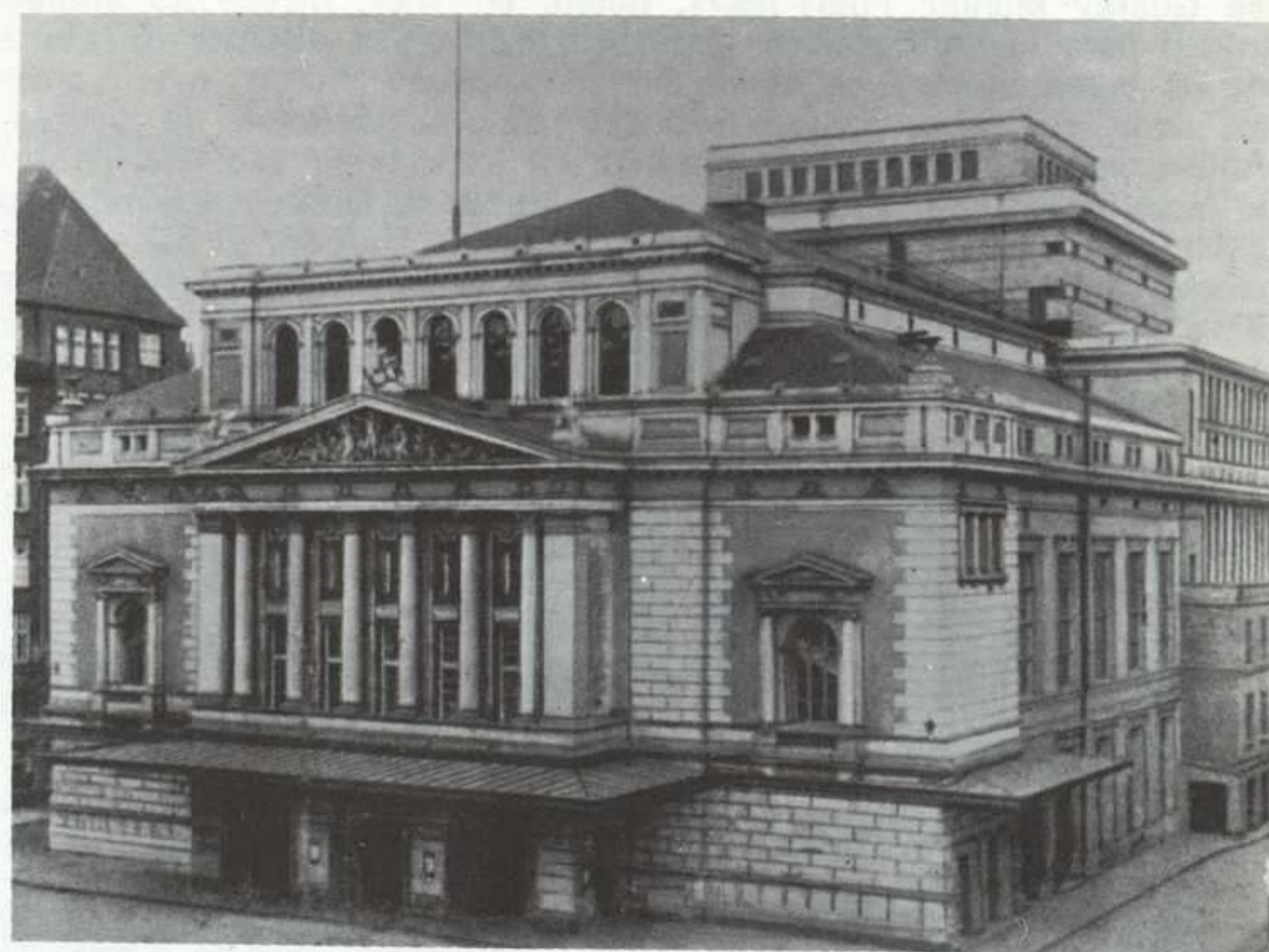
Es conveniente que nos detengamos brevemente aquí para tratar de analizar, siquiera sucintamente, las causas de este nacimiento, esplendor y muerte, en tan corto espacio de tiempo, de la primera ópera alemana. Ante todo, su nacimiento, paralelo al de la ópera veneciana unos años antes, es «republicano», en contraposición al de la ópera florentina, por ejemplo, que es de origen cortesano. Hamburgo, en 1678, era una ciudad libre, regentada por un Consejo de Ciudadanos, y que albergaba una creciente y próspera clase burguesa. Tras el fin de la Guerra de los Treinta Años (1648) se extiende por la Europa abierta al Atlántico una corriente filosófica, el liberalismo, y su consecuencia económica, el capitalismo burgués. Hamburgo, bajo la influencia directa de Inglaterra, pasa a ser el primer puerto continental. En estas condiciones sociales y económicas nace la ópera alemana de Hamburgo, que llegó a desarrollar una cierta individualidad estilista, constituyendo un esparcimiento popular, brillante y policromo para amplias capas de la burguesía. Hoy día, cuando sabemos cómo se formó el estilo alemán en la ópera y, en general, en otras artes, nos parece obvio que una ciudad fuertemente influida por los ingleses, dominada por el espíritu pragmático de los comerciantes, con una burguesía refinada y cosmopolita de gusto variable y caprichoso, cuya cultura estaba imbuida de un fuerte «republicanismo», era el lugar menos apropiado para que se consolidase lo que hoy entendemos por ópera alemana. Que, sin embargo, no debe ser considerada como expresión de una característica nacional constante, sino, simplemente, como un estilo, una forma que surge en un determinado período de tiempo de la historia cultural alemana, producto de una determinada confluencia de circunstancias políticas y sociales que, evidentemente, no se daban en Hamburgo a fines del siglo XVII. Así, aun admitiendo que el fracaso del intento hamburgués de fundar la ópera alemana fuese consecuencia de la falta de calidad de las producciones, resulta evidente, a la luz del desarrollo posterior de los acontecimientos, que, de haber prosperado este intento de crear una ópera nacional, se habría llegado a un resultado muy distinto del que hoy conocemos. Pero dejemos las disquisiciones sobre lo que pudo ser y no fue, y fijemos nuestra atención en que, en realidad, la ópera alemana de Hamburgo quedó pronto convertida en simple moda musical de una sociedad eminentemente ciudadana, que apetecía de las novedades, y que, al no evolucionar, sucumbió ante el avasallador empuje de las óperas francesa y sobre todo italiana. No hay que olvidar a este respecto lo que ambas, Francia e Italia, representaban, en cuanto a cultura y refinamiento social, en una época en que el núcleo alemán de Centroeuropa se iba cerrando sobre sí mismo, en clara regresión económica y social.

La Ópera de Hamburgo no jugó un papel de importancia en la posterior creación de lo que conocemos por ópera alemana. Sin embargo, su historia es de gran riqueza e interés, como corresponde a una ciudad de la importancia económica y cultural de Hamburgo. A intentar resumirla y presentarla en la forma más concisa y amena a la vez están dedicados los siguientes capítulos.

LOS TEATROS DE LA OPERA DE HAMBURGO

El viejo Theater am Gänsemarkt —proyectado por Sartorius—, que con posterioridad a la disolución de la compañía estable hamburguesa había dado cobijo a la compañía italiana de Piero Mingotti, es vendido, en estado de ruina, en 1754, a un carpintero. La que iba a ser segunda sede de la Ópera de Hamburgo se construye según un proyecto de David Fischer con destino a la compañía teatral de Konrad Ackermann. Ocupaba el solar del derribado primer Theater am Gänsemarkt, y se inaugura, el 31 de julio de 1765, con *Die Comödie in Tempel der Tugend* («La Comedia en el Templo de la Virtud»). La última representación en este local tuvo lugar el día primero de mayo de 1827. Fue derruido, en 1877, para permitir el trazado de la calle Colonnaden.

La primera piedra de la tercera sede de la Ópera de Hamburgo, el Neue Stadttheater, se coloca, en marzo de 1826, en Kalkhof, en la Damntorstrasse. Los planos diseñados por Carl Friedrich Schinkel son alterados por el director de la construcción, Carl Ludwig Wimmel. El día 3 de mayo de 1827 tiene lugar la primera representación: *Egmont*, de Goethe, con música incidental del mismo título, de Beethoven. En 1873 se cierra el teatro durante una temporada para proceder a su renovación. Nuevas mejoras se introducen en 1891, entre las que destaca la instalación, por primera vez, de luces eléctricas. A partir de 1920 el Stadttheater se dedica exclusivamente a ópera y «ballet», y en 1926 se inauguran las nuevas instalaciones escénicas —aún en uso hoy día—, diseñadas por el profesor Linnebach. Durante los días 2 y 3 de agosto de 1943 la sala es destruida por las bombas, salvándose gran parte del palco escénico. Al terminar la guerra, en 1946, se improvisa una nueva sala con capacidad para 606 espectadores, aprovechando parte del intacto recinto escénico. Tres años después el escenario de emer-



Arriba, la tercera sede de la Ópera de Hamburgo (el Stadt-Theater), que fue inaugurado el 3 de mayo de 1827. Abajo, aspecto que ofrecía el Stadt-Theater (llamado a partir de 1934 Hamburgische Staatsoper —Ópera del Estado de Hamburgo, en castellano—) tras las reformas efectuadas en 1874.

gencia y el improvisado auditorio se agrandan. La capacidad del teatro se ha duplicado. Finalmente, el día 15 de octubre de 1955 se inaugura la nueva sala, proyectada por Gerhard Weber, recuperando el palco escénico su configuración de 1926. La obra representada fue *Die Zauberflöte*.

La Hamburgische Staatsoper tiene hoy una capacidad de 1.673 localidades, todas ellas de espléndida visión. La acústica es, igualmente, excelente. El foso, provisto de mecanismo hidráulico elevador, es amplio (129 metros cuadrados). La escena tiene 37 metros de ancho y 26 de profundidad. Las dimensiones de la boca son 12 metros de ancha y 8 de alta. Todos estos datos técnicos, además de otros, no mencionados, sobre instalaciones eléctricas, electrónicas y mecánicas, pueden resumirse diciendo que, en opinión del autor, este teatro es uno de los más perfectos para asistir y representar una obra lírica.

ADMINISTRADORES Y DIRECTORES ARTÍSTICOS

Tras un breve intermedio, que registra el establecimiento de la compañía de ópera italiana de Pietro Mingotti en la vieja sala de Gänsemarkt, y posteriormente, de la de Giovanni Battista Locatelli en la Comödienhaus am Dragonerstell (ya que, por entonces, 1754, el recinto teatral de Gänsemarkt había sido cerrado en estado ruinoso), la que podríamos llamar segunda etapa de la Ópera de Hamburgo se inicia, en 1765, en la nueva Comödienhaus de Ackermann, bajo la dirección de éste. Konrad Ackermann orienta su gestión, fundamentalmente, hacia el teatro dramático, en detrimento del lírico. Así, a los dos años de la apertura del nuevo teatro, Gotthold Ephraim Lessing inicia la publicación de su *Hamburgische Dramaturgie*, y el teatro cambia su denominación por la de Deutsches Nationaltheater. El sucesor, en 1771, de Ackermann,

Friedrich Ludwig Schröder, es también hombre más de teatro que de ópera. Primer traductor de dramas de Shakespeare al alemán, Schröder ocupará durante tres períodos diferentes la dirección del teatro de Hamburgo. Es él quien, en 1793, institucionaliza la provisión de fondos para las pensiones de los miembros de la compañía. Su tercera etapa directiva coincide con la ocupación de la ciudad por los franceses.

Se considera, generalmente, a Bernhard Pollini, director en Hamburgo desde 1874 a 1897, como el creador de la moderna Opera de Hamburgo. Antiguo director de los teatros de ópera de Moscú, Petersburgo y Breslau, y de los teatros de Altona y Thalia, de Hamburgo este último, es llamado por la recientemente creada Stadttheater Gesellschaft (Sociedad del Teatro de la Ciudad) para ponerse al frente de los dos teatros de Hamburgo, el Neue Stadttheater y el Thalia Theatre, que formaban asociación con el de la vecina ciudad de Altona. El Neue Stadttheater, el más importante de los tres, se convierte en la sede principal de la Opera de Hamburgo. Durante los casi veinticinco años de mandato de Pollini se estrenan, con carácter absoluto, cincuenta y una óperas, y ciento veinticuatro más se ofrecen por vez primera en Hamburgo. A la última parte de la estancia de Pollini en Hamburgo está asociada la presencia, como director musical de la Opera de Hamburgo, de Gustav Mahler (1891-1897), quien, en 1894, ofrece su conformidad para la contratación como «répétiteur» y director de coros de un joven músico de dieciocho años, Bruno Walter, quien pronto, dada su valía, pasará a dirigir representaciones de óperas. Anteriormente, en 1892, se produce un importante acontecimiento: la larga visita realizada por la compañía de la Opera de Hamburgo a Londres, donde, en el teatro del Covent Garden, y bajo la dirección musical de Mahler, se ponen en escena, entre otras, **Der Ring des Nibelungen** (primera interpretación, en Londres, en lengua original), **Tannhäuser** y **Fidelio**, representaciones que inciden profundamente en la vida musical londinense.

Tras la muerte de Pollini, en 1912, y hasta 1922 asume la dirección de la Asociación de Teatros de Hamburgo y Altona el doctor Hans Löwenfeld. En 1919 se interrumpe la asociación con el teatro de Altona, y en 1920, tras una reorganización de la Stadttheater Gesellschaft, por la que la financiación recae fundamentalmente sobre los presupuestos municipales, el Stadttheater se dedica en exclusiva al teatro lírico y al «ballet», ofreciéndose también en él conciertos sinfónicos y recitales de canto.

Al doctor Löwenfeld le sucede Leopold Sachse. Tal vez lo más destacado, desde el punto de vista de la administración del teatro, que ocurre durante los años que anteceden al estallido de la segunda guerra mundial, sean la remodelación del palco escénico (1926), el cambio de denominación del teatro, que a partir de 1934 adopta la actual de Hamburgische Staatsoper, y la fusión de la orquesta del teatro con la Orquesta Filarmónica de la ciudad de Hamburgo.

Si Bernhard Pollini fue el creador de la moderna Opera de Hamburgo, Günther Rennert fue quien la rescató de la ruina moral y material ocasionada por la última conflagración bélica mundial, Pese a la penuria económica y a los graves problemas de suministro de los elementos esenciales para tan siquiera poder abrir las puertas del teatro (en 1947 faltó el carbón para la calefacción, lo que se pudo solucionar gracias a que los mineros de Reckling-

hausen realizaron horas extraordinarias para la provisión de los teatros de Hamburgo. En verano, y como agradecimiento, la Opera de Hamburgo se trasladó a la localidad carbonífera y ofreció cinco representaciones de ópera: fue el inicio del Festival del Ruhr), Rennert, que toma el mando, en Hamburgo, al iniciarse el año 1946, logra formar en poco tiempo, gracias a la disciplina y al entusiasmo de unos y de otros, la mejor compañía de ópera de Alemania. En cierta manera, Hamburgo prelude así el renacer que va a experimentar a renglón seguido la ópera —y, en general, la Música— en el área germana. Es interesante a este respecto observar cómo los pueblos de Centroeuropa, de rancia tradición musical, parecen buscar en este arte el bálsamo a sus heridas abiertas por la cruel guerra. (Algún día habrá que estudiar el fervor con que artistas y público se entregaron a rehacer sus maltrechas instituciones musicales, principalmente en Alemania, Austria y norte de Italia.) Durante el período Rennert, la Opera de Hamburgo realiza su primera visita al Festival de Edimburgo (1952), hecho de gran significado político y cultural, y tres años después, la compañía, al completo, se traslada a París, donde ofrece varias representaciones. En este mismo año de 1955 tiene lugar, como ya se ha visto en otro apartado de este trabajo, la apertura del actual teatro de la Opera de Hamburgo. (Remito al lector al capítulo final, dedicado al repertorio, para conocer los estrenos más importantes habidos durante la rectoría de Rennert.)

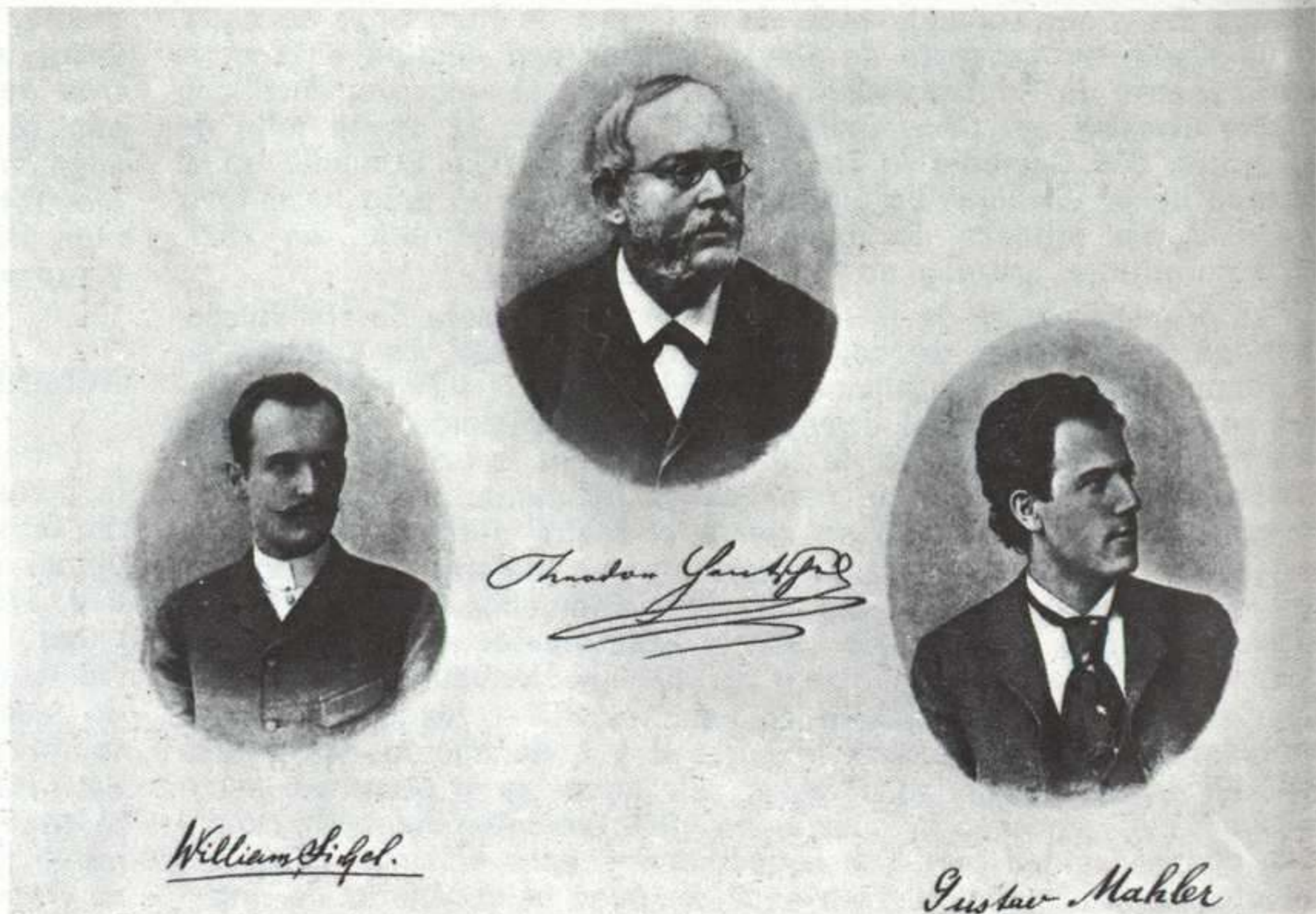
Heinz Tietjen es director general entre 1956 y 1958, años en que la compañía incorpora a nuevos e importantes miembros, tal y como veremos posteriormente, y consolida su prestigio. A Tietjen le sucede Rolf Liebermann, quien permanecerá al frente de la Opera de Hamburgo hasta su marcha definitiva a L'Opéra, de París, en 1973. Se trata de un período interesante de Liebermann. Por su faceta de compositor, el nuevo director se interesa, ya desde un principio, por dar entrada en el repertorio de la Opera de Hamburgo a nuevas obras, muchas de ellas creadas por expreso encargo de la Opera de Hamburgo. Como ejemplo de este interés por los compositores actuales está la Semana de Teatro Musical Contemporáneo, creada en 1961, y que, en 1964, duplicó su duración, ofreciéndose a lo largo de esos quince días trece óperas contemporáneas, dos de ellas estrenos absolutos. Son frecuentes los viajes de la compañía durante esta época, principalmente entre 1962 y 1972. Así, se montan óperas en Londres (Sadler's Wells), Milán (La Scala), Zagreb (Bienal de Música), Estocolmo, Montreal (durante la Feria Mundial), Nueva York (con motivo de la apertura del nuevo Metropolitan), Roma, Edimburgo, Holanda (Festival de Holanda, en varias ciudades).

En agosto de 1973 August Everding se hace cargo de la dirección, y un año después es el encargado, como «regista», de poner en escena el primer montaje de la Opera mobile: **Pimpinone**, de Telemann. En 1975 se abre el nuevo estudio, llamado Opera stabile, situado en lugar muy próximo al teatro principal y destinado a obras experimentales y de cámara. Ese mismo año, un empleado que acababa de ser despedido prende fuego a los almacenes, destruyéndose, parcial o totalmente, todos los decorados y vestuarios del repertorio. Las representaciones se ofrecieron durante unos meses con escenarios improvisados y, a veces, con fondos cubiertos con grandes velos negros. En 1977, al finalizar la temporada, Everding pasa a ocuparse de la Opera del Estado de Baviera, en Munich, sucediéndole, en Hamburgo, el hasta entonces director de la Opera de Frankfurt, Christoph von Dohnányi.



A la izquierda, Bernhard Pollini, intendente de Hamburgo de 1874 a 1897.

A la derecha, los directores musicales durante la temporada 1892-93: William Sichel, director del coro; Theodor Henstchel, «Kapellmeister» y Gustav Mahler.



KAWAI PIANOS

La elección de la gente que entiende.

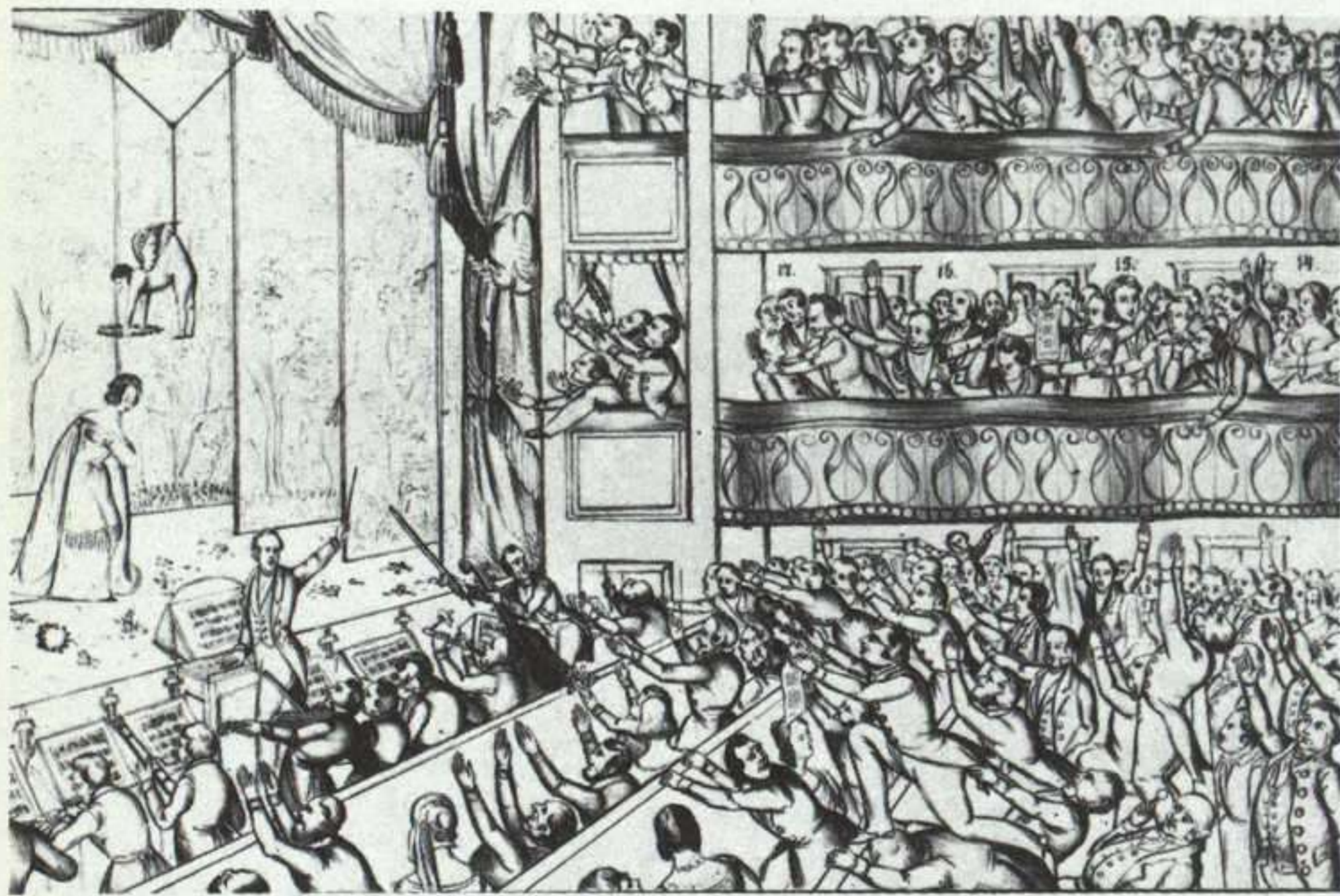


Distribuidores en:

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

LOS INTERPRETES

Ya vimos cómo, en 1703, Händel fue contratado por la Opera de Hamburgo como violinista. Posteriormente, y durante la época de la compañía italiana de Mingotti, aparecen en las crónicas dos nombres importantes: el del tenor Johann Adolph Haase, nacido en Bergedorf, pueblo vecino a Hamburgo, quien también destacó como compositor de óperas para la compañía (**Antigono** y **Demetri**, ambas de 1744), y el de Christoph Willibald Glück, quien, a partir de 1784, permaneció algún tiempo con la citada compañía. Ya en el nuevo teatro de Ackermann, segunda sede de la Opera de Hamburgo, se produce la aparición de Aloysia Lange, cuñada de Mozart (1789). Siete años después es la propia viuda de Mozart la que interviene en conciertos. También en conciertos —llamados entonces *Musikalische Akademie*— aparecen Carlo Maria von Weber (1802) y Niccolò Paganini, este último, en tres ocasiones, en 1830. Dos años después, los espectadores del *Neue Stadttheater* tienen oportunidad de conocer, en ese y otros papeles, a una de las «Leonore» (**Fidelio**) más grandes de la historia: Wilhelmine Schröder-Devrient. En 1840 Franz Liszt ofrece un concierto y, simultáneamente, dona dinero para el establecimiento de unos fondos para pensiones de los músicos del teatro. Cinco años después tiene lugar un esperadísimo y turbulento «début»: el de la célebre soprano Jenny Lind, quien en dicha oportunidad canta «Norma». En los años siguientes esta artista aparecerá en Hamburgo hasta dieciséis veces, cobrando 1.400 marcos por actuación, lo que representaba algo fuera de lo común en aquella época. 1835 es el año de la primera aparición del director alemán Hans von Bülow, que se produce en un concierto. Désirée Artôt, Adelina Patti, Marie Geistinger y Albert Niemann son algunos de los más famosos cantantes que visitan Hamburgo durante la década de 1860-70. Hacia 1882 se incorporan a la compañía, entre otros, los siguientes intérpretes: Rosa Sucher, Ernestine Heink, Katharine Klafsky, Max Alvary y Heinrich Bötzel.



Caricatura del debut de la soprano Jenny Lind en Hamburgo (1845).

Como ya ha quedado apuntado, entre 1891 y 1897 se desarrolla la época Mahler, produciéndose, en 1894, al incorporarse Bruno Walter a la compañía, el encuentro entre el maestro y el discípulo. A principios del presente siglo figuraban como miembros destacados de la compañía los cantantes Katharina Fleischer-Edel, Otilie Metzger, Willy Birrenkoven, Otto Gortz y Max Lohfing. El gran tenor italiano Enrico Caruso debutaba, en Hamburgo, en 1907, el mismo año en que la soprano Edyth Walker, famosa por sus interpretaciones wagnerianas («Kundry», «Ortrud» e «Isolde»), se une a la compañía de la Opera de Hamburgo. También en dicho año de 1907 destaca la presencia de Eugen d'Albert y Arthur Nikisch como directores invitados.

Otto Klemperer llega a Hamburgo, contratado como director general de Música de la Opera, en 1910, justamente el mismo año en que se produce la primera aparición de Lotte Lehmann en Hamburgo. Durante el período Klemperer, que dura hasta 1914, se incorporan a la compañía Félix Weingartner —como primer «Kapellmeister»—, Karl Armster, Carl Günther, Heinrich Hensel, Paul Schwarz, Hedwig Fracillo Kauffmann, Lucile Marcel, Florence Easton y Francis MacLennan. De los cantantes invitados por estos mismos años hay que resaltar a Leo Slezak, quien, en 1913, interviene en **Les Huguenots**, de Meyerbeer.



Reproducción, en papel, de una escena de la ópera *La Africana*, de Meyerbeer (hacia 1870).

Tras la primera guerra mundial encontramos en la compañía nombres como Frida Leider, Rose Ader, Sabine Kalter, Elisabeth Schumann, Tino Pattiera y George Baklanoff. Desde 1917, el director general de Música de la Opera de Hamburgo es Egon Pollak, quien, en 1922, se convertirá en el primer director general de Música de Hamburgo. Pollak permanecerá en este puesto hasta 1930, y durante su mandato visitan la Opera de Hamburgo artistas de la talla de sir Thomas Beecham, Ernst von Reznicek, Bruno Walter, Dusolina Giannini, Nanny Larsen-Tossen, Maria Ivogün, Beniamino Gigli, Lauritz Melchior y Max Lorenz. A Pollak le sucede Karl Böhm, quien a su vez abandona el cargo en 1933. En dicho año, en la nómina de la compañía figuraban, entre otros, Erna Berger, Maria Reining, Erna Schlüter, Rudolf Bockelmann, Hans Hotter, Jaro Prohaska y Helge Roswaenge. El sucesor de Böhm es Eugen Jochum, quien tiene a Hans Schmidt-Isserstedt como primer ayudante.

Tras la segunda guerra mundial es Arthur Gruber el nuevo director general de Música, y durante su rectoría, que dura hasta 1952, se incorporan a la compañía artistas como Clara Elbers, Anneliese Rothenberger, Martha Mödl, Peter Anders, Richard Holm y Hermann Uhde. Entre 1952 y 1971 es Leopold Ludwig el director musical. Durante el bienio 1955-57 se producen las importantes incorporaciones a la compañía de Edith Lang, Helga Pilarczyk, Elisabeth Grümmer, Astrid Varnay, Gotlob Frick, James Pearce, Hermann Prey, Vladimir Ruzdak, Hans Beirer, Sandor Konya y Arthur Sergi.

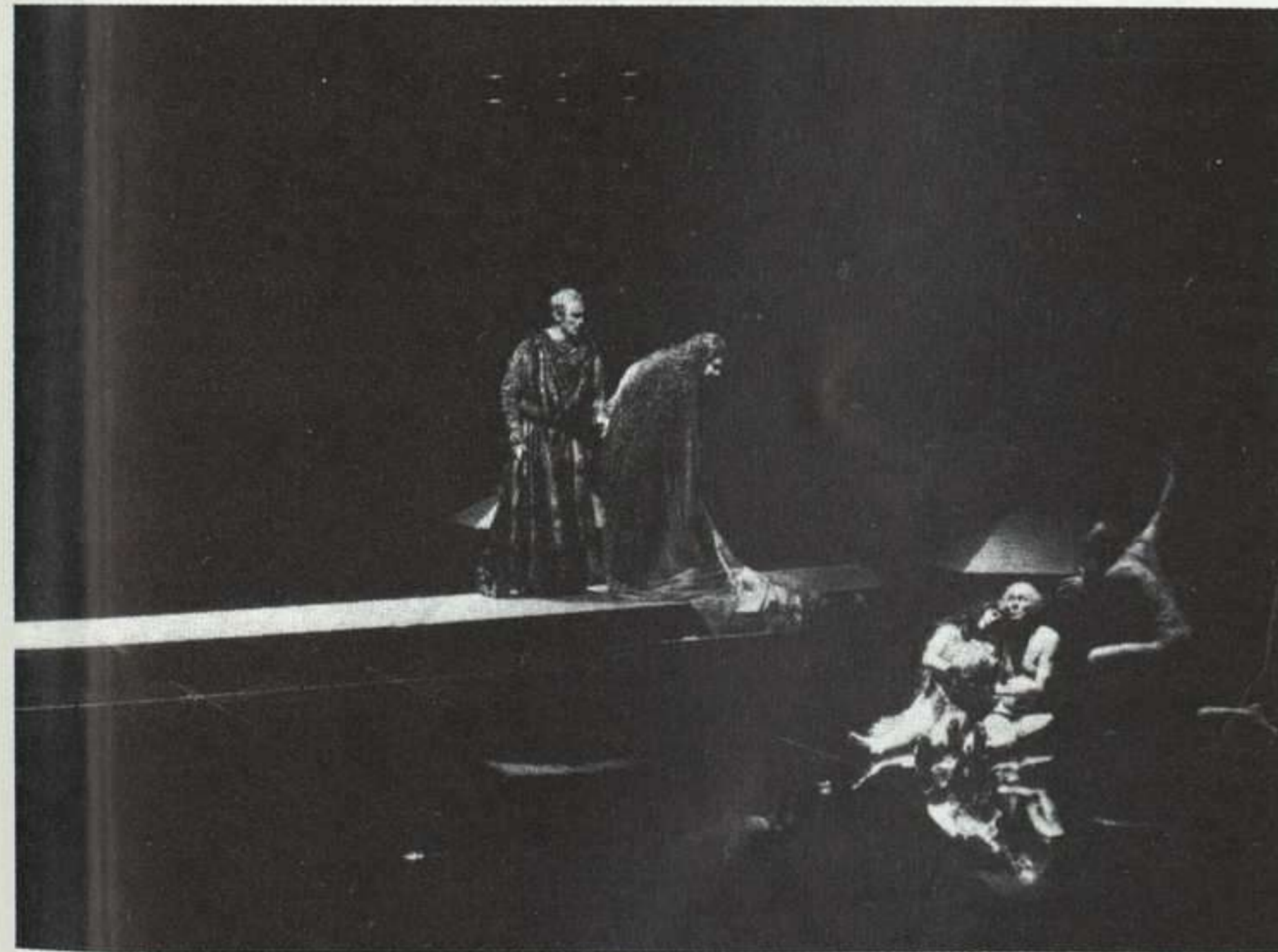
En 1973, Horst Stein es nombrado director general de Música, puesto que cede, en 1977, a Christoph von Dohnányi, reuniéndose así, en su persona, los cargos de director artístico y director musical. Huelga decir que, en años recientes, prácticamente la totalidad de los grandes cantantes y directores, tanto musicales como de escena, han pasado por la Opera de Hamburgo, que ocupa hoy, trescientos años después de que en la ciudad hanseática se crease la primera compañía estable de ópera en Alemania, un importante lugar entre las primerísimas instituciones líricas del mundo.

Para finalizar este capítulo, un breve párrafo para recoger algunas de las ocasiones en que el compositor ha dirigido obras propias en la Opera de Hamburgo. Empecemos por Gasparo Spont



Interior de la Opera de Hamburgo en la actualidad.

tini, quien, en 1834, dirige *La Vestale*. Diez años después, en 1844, Wagner dirige los ensayos y la primera representación, en Hamburgo, de su ópera *Rienzi*, y al año siguiente Heinrich Marschner dirige *Kaiser Adolf von Nassau*, y Albert Lortzing su *Udine*. En 1862 Gounod dirige el estreno hamburgués de *Faust*, y en 1904, Richard Strauss hace lo mismo con su *Feuersnot*. Cuatro años después, Leo Blech dirige, en Hamburgo, el estreno mundial de su ópera *Versiegelt*. Muchos han sido los compositores que en épocas recientes han dirigido obras propias en Hamburgo, algunas de ellas novedades absolutas mundiales. Sirva como ejemplo el caso de Paul Burkhard, en 1970, con su obra, encargo de la Opera de Hamburgo, *Ein Stern geht auf aus Jaakob*.



Un reciente montaje de la Opera de Hamburgo: *Pelléas et Mélisande* (Debussy). La dirección escénica es de Gilbert Defle, y los decorados, de Ezio Frigerio (1977).

EL REPERTORIO DE LA OPERA DE HAMBURGO

- 1678.—*Adam und Eva*, de Johann Theile (*).
 1680.—Primer repertorio con obras de Johann Theile, Nicolaus A. Strungk y Johann Wolfgang Frank.
 1694-99.—Operas de Johann Sigmund Kusser, Reinhard Keiser y Johann Mattheson.
 1705.—*Almira y Nero*, ambas de Händel (*).
 1725.—*Der Hamburger Jahrmart* y *Die Hamburger Schachtzeit*, ambas de Reinhard Keiser.
 1725-28.—*Pimpinone*, *Das jauchzende Gross-Britannien*, *Miriways* y *Emma und Eginhard*, óperas de Georg Philip Telemann (*).
 1743.—*La serva padrona*, de Pergolesi. Operas de Karl Heinrich Graun.
 1769.—«Singspiele» alemanes de Christian Weisse y Johann Adam Hiller.
 1771.—*Die Jagd*, de Hiller (***).
 1772-76.—Operas de Pierre Alexander Monsigny y André E. M. Grétry.
 1787.—*Die Entführung aus dem Serail*, de Mozart (***). Primera ópera de Mozart en Hamburgo.
 1789.—*Don Giovanni*, de Mozart (***).

- 1791.—*Le Nozze di Figaro*, de Mozart (***).
 1793.—*Die Zauberflöte*, de Mozart (***).
 1796.—*Così fan tutte* y *La clemenza di Tito*, ambas de Mozart (***). La segunda se estrena en versión de concierto.
 1802.—Obras de Francois-Adrien Boieldieu, Etienne N. Méhul, Luigi Cherubini, Ferdinand Paer y Antonio Salieri.
 1816.—*Fidelio*, de Beethoven (***).
 1821-23.—*Il Barbiere di Siviglia* (***), y *Otello* (***), de Rossini, y *Der Freischütz*, de Weber (***).
 1827.—*Jessonda*, de Spohr (***); *Armida* (***), y *Semiramis* (***), de Rossini; *La Muette de Portici*, de Auber (***), y *Oberon*, de Weber (***).
 1830.—*Fra Diavolo*, de Auber (***), y *Guillermo Tell*, de Rossini (***).
 1832.—*Robert le Diable*, de Meyerbeer (***), y *Euryanthe*, de Weber (***).
 1844.—*Rienzi*, de Wagner (***), y *Alessandro Stradella*, de Flotow (*).
 1845.—*Nabucco*, de Verdi (**). Primera ópera de Verdi montada en Alemania.
 1850.—*Le Prophete*, de Meyerbeer (**).
 1853.—*Tannhäuser*, de Wagner (***).
 1855.—*Lohengrin*, de Wagner (***), y *Rigoletto*, de Verdi (***).
 1862.—*Faust*, de Gounod (***). Operetas de Jacques Offenbach, por vez primera en Hamburgo.
 1870.—*Der fliegende Holländer*, de Wagner (***).
 1871.—*Die Meistersinger von Nürnberg*, de Wagner (***).
 1876.—*Aida*, de Verdi (***).
 1879.—*Ring des Nibelungen*, de Wagner, dado por primera vez, en Hamburgo, como ciclo.
 1880.—*Carmen*, de Bizet (***).
 1882.—*Samson et Dalila*, de Saint-Saëns (***), y *Tristan und Isolde*, de Wagner (***).
 1888.—*Otello*, de Verdi (**), y *Die drei Pintos*, de Weber-Mahler (***).
 1891.—*Cavalleria rusticana*, de Mascagni (**).
 1892.—*Eugene Onegin*, de Tchaikovsky (**).
 1893-1894.—*Pagliacci*, de Leoncavallo (***); *Manon Lescaut*, de Puccini (***); *Falstaff*, de Verdi (***); *La novia vendida*, de Smetana (***), y *Hänsel und Gretel*, de Humperdink (***).
 1902.—*Louise*, de G. Charpentier (***).
 1908.—*Versiegelt*, de Leo Blech (*), y *La Bohème* (***), y *Madama Butterfly* (***), de Puccini.
 1911.—*Der Rosenkavalier*, de Strauss (***). Este estreno se produce a las tres semanas del absoluto de Dresde.
 1914.—*Parsifal*, de Wagner (***), y *Der ferne Klang*, de Franz Schrekers (***).
 1925-27.—*Santa Susanna*, de Hindemith (***); *La historia de un soldado*, de Stravinsky (***); *Jenufa*, de Janacek (***), y *Doktor Faust*, de Busoni (***).
 1930.—*Leben des Orest*, de Ernst Krenek (***).
 1936-39.—*Zauberflöte*, de Werner Egk (***), y *Príncipe Igor*, de Borodin (***).
 1946.—*Peter Grimes*, de Britten (**).
 1948.—*Trotz gegen Trotz*, de Arthur Grüber (*), y *Dantons Tod*, de Gottfried von Einem (**).
 1949.—*Raskolnikoff*, de Heinrich Sutermeister (**).
 1950.—*Beggar's Opera*, de Britten (**), y *Juana de Arco en la hoguera*, de Honegger (***).
 1951.—*El Cónsul*, de Gian-Carlo Menotti (**), y *The Rake's Progress*, de Stravinsky (***).
 1952.—*Mathis der Maler*, de Hindemith (***).
 1953.—*Rape of Lucretia*, de Britten (***); *Wozzeck*, de Berg (***), y *Der Prozess*, Einem (***).
 1954.—*Aroldo*, de Verdi (**); *Volo di notte*, de Dallapiccola (***), y *Erwartung*, de Schönberg (***).
 1955.—*Oedipus Rex* y *Renard*, ambas de Stravinsky (***); *Las aventuras del Rey Pausole*, de Honegger (**); *Pallas Athene weint*, de Krenek (*), y *Leyenda irlandesa*, de Egk (**).
 1957.—*Lulu*, de Berg (***); *Capriccio*, de R. Strauss (***), y *Revisor*, de Egk (***).
 1958.—*Der Schule der Frauen*, de Rolf Liebermann (***), y *Der grüne Kakadu*, de Richard Mohaupt (*).
 1959.—*Dimitrij*, de Dvorak (**), y *L'Incoronazione di Poppea*, de Monteverdi (***), en la edición, esta última ópera, de Alexander Goer.
 1960.—*Aniara*, de Blomdahl (**), y *Der Prinz von Homburg*, de Werner Henze (*).
 1961.—*Antigone*, de Honegger (***); *Pelleas et Melisande*, de Debussy (***); *Midsummer Night's Dream*, de Britten (**), y *Cardillac*, de Hindemith (***).
 1962.—*Vom Fischer un syner Fru*, de Schoeck (***); *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, de Kurt Weill (***), y *La pietra del Paragone*, de Rossini (**).
 1963.—Primera escenificación mundial de *The Flood*, de Stravinsky. *Il Prigioniero*, de Dallapiccola (***); *Figaro lässt sich scheiden*, de Giselher Klebe (*, encargo), y *Orfeo y Euridice*, de Gluck (***).
 1964.—*Der golden Bock*, de Krenek (*, encargo), y *Der Zerrissene*, de Einem —con texto de Nestroy— (*, encargo).
 1965.—*Il Ritorno d'Ulisse in Patria*, de Monteverdi (***); *Das Lächeln am Fusse der Leiter*, de Bibalo —con texto de Henry Miller— (*), y *Jacobowsky*, de Giselher Klebe (*, encargo).
 1966.—*Zwischenfälle bei einer Notlandung*, de Boris Blacher (*, encargo), y *The Visitation*, de Gunther Schuller —en inglés— (*, encargo).
 1967.—*Arden muss sterben*, de Goehr (*, encargo).
 1968.—*Hamlet*, de Humphrey Searle (*, encargo), y *Hilfe, Hilfe, die Globolinks*, de Menotti (*, encargo).
 1969.—*Die Reise*, de Lars Johan Werle (*, encargo) y *Los Diablos de Loudun*, de Penderecki (*, encargo).
 1970.—*Der Belagerungszustand*, de Milko Kelemen (*, encargo); *Das kommt davon oder Wenn Sardakai auf Reisen geht*, de Krenek (*, encargo), y *Ein Stern geht auf aus Jaakob*, de Paul Burkhard (*, encargo).
 1971.—*Staatstheater*, de Mauricio Kagel —composición escénica— (*); *Ashmedai*, de Josef Tal (*), y *Candide*, de Marius Contant —mimodrama— (*).
 1973.—*Lorenzaccio*, de Bussotti (**); *Kyldex*, de Nicolas Schöffer —experimento cibernético-luminidámico— (*, encargo), y *Under the Milkwood Tree*, de Steffen (*, encargo).
 1974.—*Moses und Aron*, de Schönberg (***), y *Kovanshchina*, de Mussorgsky (***).
 1975.—*Don Quixote*, de Massenet (***); *So oder so*, de Diether de la Motte (*, en la Opera stabile), y *Der gestiefelte Kater oder Wie man das Spiel spielt*, de Günter Bialas (*, con ocasión del Schwetzingen Festspielen).
 1976.—*Viva la Mamma*, de Donizetti (***); *Señorita Julia*, de Bibalo (***, en la Opera stabile); *Aventures et Nouvelles aventures*, de Ligeti (***, en la Opera stabile); *La zorrilla astuta*, de Janacek (***), y *Die Soldaten*, de Alois Zimmermann (***).
 1977.—*Die Trauung*, de David Kirchner (***, montaje del Hessischen Staatstheaters Wiesbaden); *Blutbund*, de Hans-Jürgen von Bose (*, encargo), y *Euridice*, de Bent Lorenzen (***).

- (*) Estreno mundial.
 (**) Estreno en Alemania.
 (***) Estreno en Hamburgo.

ORGANOS CONN



Solo en AUSTRALIA:
Mas de 700 Iglesias
han instalado el
**ORGANO
CONN**

CONN ORGAN

**EL ORGANO ELECTRONICO CON
«PROFESOR INCORPORADO»**

Modelo Clásico { Con tubos
Pedal completo
Teclados de 5 octavas
Para Iglesias, Conservatorios, Capillas...

Modelos de Hogar { El más sencillo: «con profesor incorporado»
La mejor técnica: un generador por nota
Los mejores materiales: Teclado incombustible.
Contactos en oro. Madera nogal



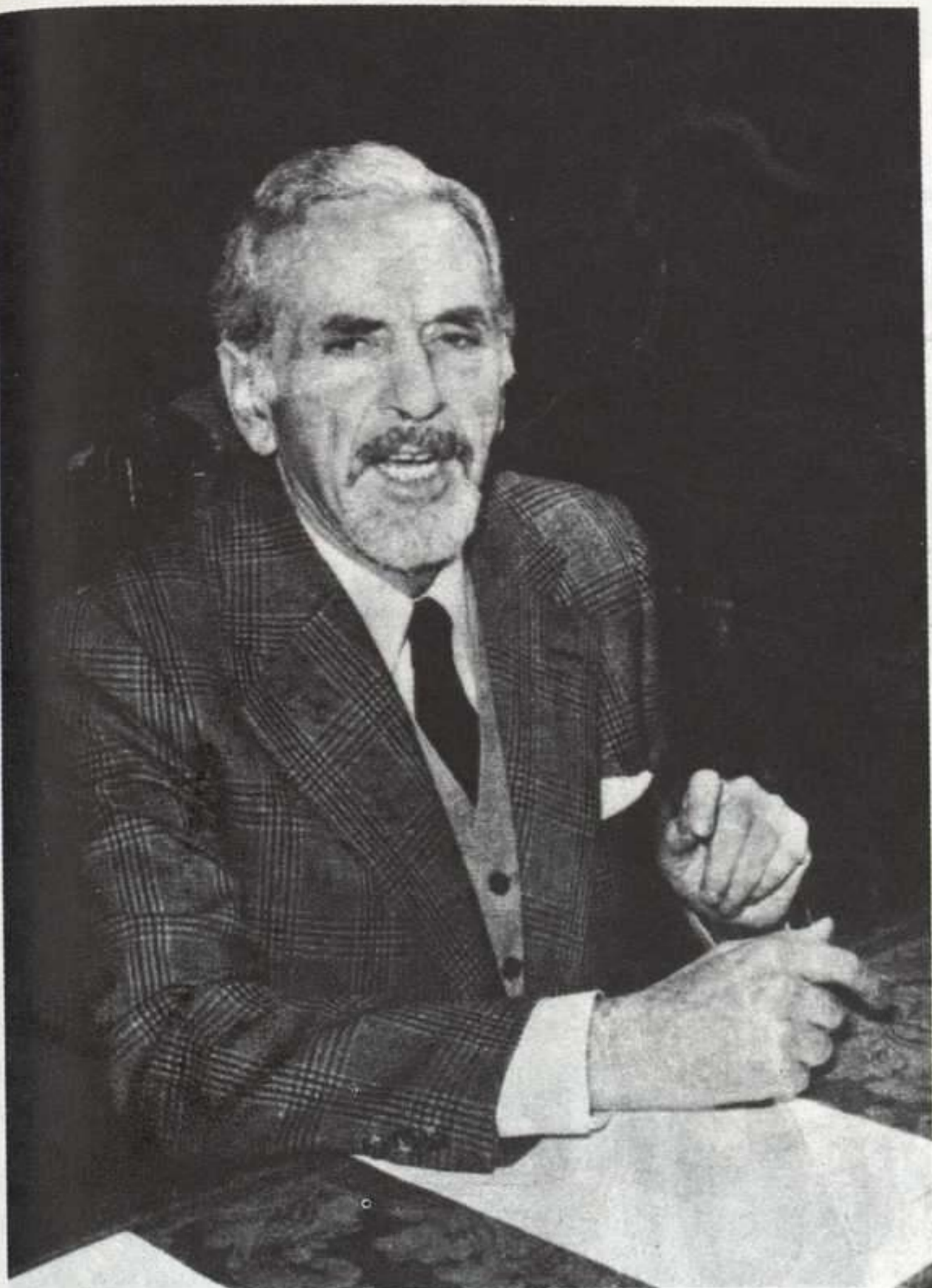
CONN

- El órgano clásico y moderno a un mismo tiempo.
- Ideal para interpretar música Barroca, Contemporánea, Moderna.
- Sonido y timbre excepcionales.
- Cuando se «cansan» de «cositas»... Reclamará sonido. Buscará **CONN**.

PROFESOR INCORPORADO

Distribuidor para España:
SPA MUSIC
Vía de los Poblados s/n - Tel. 763 82 02 - 763 85 72

Exposición y venta en:
REAL MUSICAL, S. A. Frente al Teatro Real
Carlos III n.º 1 - Madrid-13 - Tel. 248 09 24 - 247 63 65



**ENTREVISTA CON
MARINO DONEGA
CONSELLEIRO DE CULTURA DA XUNTA
PREAUTONOMICA DE GALICIA**

Con vivo placer escribo estas líneas de presentación para la interesante entrevista que Xoan M. Carreira y Margarita Soto han hecho a Marino Dónega, "Conselleiro" de Cultura de la actual "Xunta Preautonómica de Galicia". Porque por vez primera desde hace muchos años, con el único antecedente de la mesa redonda de Santiago, todos los grandes problemas de la Música en nuestro país gallego se abordan con lucidez: la enseñanza en el Bachillerato, los Conservatorios en su dimensión universitaria, los archivos y bibliotecas, la investigación, las publicaciones (el anhelado Cancioneiro), las corales, las bandas, las orquestas, el "ballet", los medios de difusión, los auditorios...

Dos ideas fundamentales destacaría de esta conversación con Dónega, dos frases claves del "Conselleiro". Son éstas: "La Música forma parte importantísima del campo de la enseñanza", y "Galicia es un viejo pueblo europeo que no ha dicho todavía su última palabra". La primera frase revela hasta qué punto Dónega contempla el problema en profundidad, ya que no puede hacerse cultura musical sin antes crear el soporte socio-lógico por medio de la enseñanza.

La segunda —totalmente en línea con otra muy similar de Unamuno— muestra un optimismo hacia el porvenir y una fe en nuestra tierra que estimo indispensable para devolver a un pueblo tradicionalmente musical la confianza en su propia Música. Que es lo mismo que devolverle la confianza en sí mismo, en su propia identidad.—JULIO ANDRADE MALDE.

por Margarita SOTO y Xoan M. CARREIRA

La personalidad de Marino Dónega está indisolublemente unida a Galicia. Su relación constante con el galeguismo clásico —especialmente su ligazón con el llorado don Sebastián Martínez Risco, anterior presidente de la Academia Galega—, así como una postura de intachable «eticidad» a lo largo de estos años de silencioso dolor llegarían para hacerlo «acreditador» de todo tipo de votos de confianza. Su entrada en la Xunta como representante del sector más nacionalista de los parlamentarios gallegos —el de los senadores independientes— y su designación como conselleiro de Cultura significó el renacer de una esperanza en el mundo cultural del país.

En varias ocasiones nos pusimos en contacto con él para realizar esta entrevista. Por unas y otras razones no se hizo posible hasta que —dos días después de la celebración del Día da Patria Galega— nos recibió en su despacho de A Coruña. El texto que sigue es traducido (1) de parte de una larga conversación en la que se evidenció la sensibilidad de Dónega ante los graves problemas con los que ha de enfrentarse su Departamento. En el momento de la entrevista, el Conselleiro desconocía todo lo referido a la

(1) No sin dolor nos vemos obligados a transcribir en castellano esta conversación. Esperemos que no esté lejano el día en el que todos los españoles tengan conocimientos de los idiomas periféricos, y las revistas como RITMO puedan permitir en sus páginas que sus colaboradores se expresen en su idioma. Aquel día España estará en el camino de comunión que tantos soñamos, y estaremos cerca del «emerger de Atlántida». (Nota de los autores.)

mesa redonda de Santiago. Su coincidencia con lo allí dicho es, pues, una garantía para los músicos gallegos.

XOAN M. CARREIRA.—¿Cuál es la situación política actual de la Xunta de Galicia respecto a la estructura política del Estado?

MARINO DONEGA.—De momento, la Xunta de Galicia no es más que un ente embrionario de lo que será un futuro Gobierno gallego. Por consiguiente, carece en la actualidad de un espacio político claramente acotado, y, por tanto, no dispone de un campo administrativo bien delimitado. Así, pues, todo dependerá de las facultades y competencias que la Administración central y provinciales traspasen al ente preautonómico. Facultades y competencias que en la actualidad son objeto de negociaciones llevadas a cabo por las Comisiones mixtas nombradas al efecto. Creo, en principio, que entre esas competencias y facultades objeto de traspaso figurarán las relativas a archivos, museos y bibliotecas, y algunas otras, aún no bien determinadas, correspondientes al patrimonio artístico. Todo ello, claro está, por lo que se refiere a esta Conselleiría de Cultura.

X. M. C.—¿Cuál es el organigrama administrativo que, «a priori», tiene pensado el Conselleiro de Cultura para su Departamento y, concretamente, qué tipo de administración política corresponderá a la Música?

M. D.—Está aún sin determinar ese organigrama por dos razones principales: la primera, por la ya apuntada de ser desconocidas

hasta el momento las competencias y facultades propias de la Conselleiría, y la segunda, para no condicionar con un organismo ya estructurado, y que ha de ser necesariamente provisional en estos momentos, a los que me hayan de suceder en un Gobierno autonómico pleno. Pero sí, sobre el papel, esta Conselleiría tiene planificada la existencia de Departamento o Direcciones generales —en fin, el nombre no está todavía bien determinado— correspondientes a museos, archivos y bibliotecas, y otros organismos destinados a integrar todo lo relativo al teatro, al cine y, por supuesto, a la música. Todos ellos autónomos, aunque coordinados por una Secretaría general técnica, de la que dependería una Sección de Publicaciones, relacionada a su vez con los distintos Departamentos o Direcciones generales. Al propio tiempo, con plena autonomía y a nivel del conselleiro, se establecería un Comité o Consejo asesor, formado por diferentes personalidades en el campo de las artes, de las letras y de las ciencias en Galicia, con una misión principalmente consultiva y propiciadora de ideas.

X. M. C.—¿Qué importancia concede el conselleiro de Cultura a la investigación musical, y concretamente a ésta en los campos del folklore y de la música llamada culta?

M. D.—¡Toda! Entiendo que es preciso agotar hasta donde sea posible el campo de la investigación musical en sus facetas popular y culta. En cuanto a la primera, considero necesario y urgente completar la recogida del material disperso y en gran parte desconocido, ordenándolo y clasificándolo debidamente (romances, alalás, reises, cantigas, berces, aguinaldos, etcétera), para integrarlo en un «corpus» o romancero popular gallego, con lo que se evitaría la pérdida definitiva de esa creación cultural de nuestro pueblo, que constituye un instrumento inestimable para el estudio y la investigación. A este respecto es imprescindible, creo, continuar la labor realizada por musicólogos como Sampedro, Said, Torner y Bal, siendo de lamentar que el trabajo de estos dos últimos haya aparecido incompleto, por haberse extraviado gran parte del material por ellos recogido, como consecuencia de la guerra civil. Y por lo que se refiere a nuestra música culta, será también necesario el estudio de la misma, sacando del inédito la producida por nuestros compositores, poca o mucha, buena o menos buena —que esto es otro cantar—, para investigar sus raíces, averiguar lo que de ella permanece vivo o contenga gérmenes de futuro, y en todo caso situarla en el contexto cultural de su tiempo en Galicia. Me parece, en definitiva, que el terreno de la investigación es primordial. Es conveniente interesar al pueblo gallego en los estudios musicales, por lo que, además, me atrevería a postular la necesidad de incorporar los estudios musicales a los de la Enseñanza General Básica y del Bachillerato, y evitar el contrasentido de que un muchacho termine tales estudios sabiendo lo que es un hemistiquio o un soneto, e ignore, en cambio, lo que es una fusa o una semifusa, y confunda un trombón con una tuba.

MARGARITA SOTO.—Esto nos lleva a un nuevo tema, el de los problemas de los Conservatorios. ¿Habría posibilidades de hacer estatal la enseñanza de la Música? Actualmente los Conservatorios no lo son y sus medios de subsistencia —subvenciones— son miserables limosnas. ¿Yo creo que debieran ser estatales! Al margen



RETRATO DE CASTELAO, POR MASIDE

«Daniel Castelao es la figura central del nacionalismo gallego histórico. Su personalidad ha sido y sigue siendo símbolo de un pueblo gallego que lucha por su libertad.»

de esto, y como una idea utópica mía, se me ocurre preguntarle sobre la creación de la Facultad de Música en la que estudiaran aquellas personas que quisieran hacer la carrera musical trayendo las nociones básicas de Enseñanza General Básica y el Bachillerato, tal como se hace con la Facultad de Ciencias, pongo por caso.

M. D.—Si la Música ha de constituir una parte importantísima en el campo general de la enseñanza, como creo, habría de organizarse aquélla bajo la tutela estatal. Y si, como también antes decía, es necesario que se impartan conocimientos musicales a nivel de Enseñanza General Básica y de Bachillerato, parece lógico concluir que, posteriormente, tales estudios debieran integrarse en un Centro superior de carácter universitario. La forma en que debiera hacerse sería objeto de un estudio serio y meditado.

«... es preciso que todo el pueblo se integre comunitariamente para entonar la gran sinfonía general de nuestra Galicia.»



Coral Casablanca, de Vigo.

M. S.—¿Ha pensado en la creación de la Orquesta Sinfónica Gallega, con el fin de difusión musical por todos los rincones de Galicia, como, en otras dimensiones, tiene la Orquesta Nacional de España?

M. D.—La creación de una gran orquesta sinfónica constituiría una ambiciosa aspiración cultural. Pero ni he reparado en el tema con la debida atención ni tengo en orden mis ideas sobre el particular. Sin embargo, parece que la creación de ese gran conjunto sinfónico vendría a ser algo así como la culminación armónica de ese bello y equilibrado edificio musical que, con el esfuerzo de todos, estamos obligados moralmente a levantar en nuestro pequeño y entrañable país gallego.

X. M. C.—Continuando con el marco interpretativo, creo que es hora de recordarse de las bandas de música.

M. D.—Las bandas de música tienen una gran tradición popular. Muchas pequeñas villas tenían su banda, algunas con gran prestigio, sin olvidar las municipales, en las ciudades más importantes. Sería, por tanto, muy conveniente propiciar y fomentar su creación y sostenimiento. Lo aconseja así su fácil inserción popular, por una parte, y por otra sus posibilidades para la difusión musical en su medio de actuación. Despertarían, en fin, muchas vocaciones y animarían a los muchachos, desde la edad escolar, a familiarizarse con la utilización de un instrumento, e incluso a formar parte de una banda. Se fomentaría, en definitiva, un sentimiento comunitario dentro de la colectividad.

X. M. C.—¿Y las corales?

M. D.—Exactamente lo mismo. Porque, como antes le decía, es preciso que todo el pueblo se integre comunitariamente para entonar la gran sinfonía general de nuestra Galicia. Tenga en cuenta la inestimable característica coral de nuestro canto, importantísimo dato que conviene no olvidar.

X. M. C.—Para que haya interpretaciones ha de haber obras, y éstas han de divulgarse. Ya hemos hablado del archivo; ¿éste sería centralizado y especializado? Hay en Galicia muchos documentos

menos que se considere al Ballet Gallego de Rey de Viana, del cual, personalmente, disiento absolutamente. ¿Qué posibilidades habría de crear—aunque exigiera la contratación de profesorado no gallego—una escuela de «Ballet» para llegar a formar en un futuro una compañía que fuera capaz de dar representaciones de baile clásico, atendiera a las necesidades de la ópera, así como, por otra parte, formar un «ballet» folklórico que tuviera la dignidad que Galicia exige?

M. D.—El «ballet» que usted ha citado supone, a mi entender, un esfuerzo muy meritorio en la búsqueda de sus propios fines. Pero el «ballet» en general exige un esfuerzo coordinado de organización, de medios de toda clase, de sacrificios, de colaboraciones y de disciplina tales que no sería muy aventurado afirmar que, de momento, no estamos preparados para abordar una labor de tal envergadura. Por lo demás, hace ya más de cuarenta años que Xesús Bal y Gay publicó una monografía titulada **Hacia un «ballet» gallego**, en el que aporta ideas aún válidas acerca de lo que ha de ser un «ballet» nuestro. Y, por cierto, ahí tiene usted un libro, hace tiempo agotado—es hoy una rareza bibliográfica—, que merecería los honores de una reedición por parte de la Sección de Publicaciones de la Conselleiría de Cultura.

X. M. C.—Una última pregunta. ¿Cuáles son las relaciones futuras probables entre la Televisión y la Radio pública y la Xunta? Ello interesa, especialmente desde la dimensión musical, por la capacidad inmensa de difusión masiva que poseen estos dos medios.

M. D.—No sabemos hasta qué grado el Estado cederá a los entes autonómicos la utilización de la radio y de la televisión. Pero, evidentemente, estos dos poderosísimos medios de difusión y de comunicación social debieran estar al servicio de la cultura del país y, por consiguiente, de manera principal al servicio de la Música. Cuentan para ello, en efecto, con medios técnicos inapreciables. El «video», por ejemplo, permite la grabación de conciertos que, interrumpidos en ciertos momentos, permitan al especialista de turno



«La última lección del maestro» (Daniel Castelao: Galicia mártir).



«Así aprenderán a no tener ideas» (Daniel Castelao: Atila en Galicia).



«Este dolor no se cura con resignación».



«Todo por la patria, la religión y la familia».

aún inéditos, ya sean catalogados por el Departamento de Música de la Universidad o aún sin catalogar.

M. D.—Aquella labor investigadora a la que antes me referí exige, claro está, la previa recogida de datos y, una vez debidamente ordenados y clasificados, su posterior depósito en un archivo especializado, que como sección autónoma se integraría dentro del propio Departamento o Dirección General de Música de la Conselleiría; archivo que, por otra parte, estaría atendido por personal técnico especializado, tanto para la formación y conservación de aquél como para prestar la ayuda y colaboración necesaria a los estudiosos e investigadores que a él acudan.

X. M. C.—En paralelo con este Archivo, lógicamente, estaría el Departamento de Publicaciones...

M. D.—La pregunta me parece que queda contestada, al menos implícitamente. No sólo debe ser objeto de atención la obra inédita que citaba, sino también aquella otra que, no siéndolo, sea poco o nada conocida. Porque, como antes le decía, ese Servicio de Publicaciones estaría a disposición de los diferentes Departamentos o Direcciones generales integrados en la Conselleiría, entre los que se encontraría el correspondiente a la Música. Y no sólo debe ser publicada la obra de nuestros compositores, sino también todos los trabajos de investigación musical que alcancen el rigor técnico y científico deseable.

X. M. C.—¿Qué perspectivas hay con respecto a los materiales fonográficos? ¿Podrían editarse discos y «cassettes»?

M. D.—Desde luego. Aunque creo que, dadas las complejas implicaciones comerciales que comporta la creación y distribución del material discográfico, será más factible la recogida y archivo del que se produzca. Y este material, en unión del restante que se recoja y archive, constituiría un inestimable banco de datos para el futuro investigador.

X. M. C.—Al hablar de la interpretación olvidé intencionadamente mencionar el problema del «ballet». En estos momentos, en Galicia, no se cuenta con ninguna posibilidad de hacer «ballet», a

explicar lo que acaba de ocurrir, lo que va a suceder, por qué ocurrió y por qué va a suceder en la orquesta, o solistas, que interpretan el concierto. Se trata, digo, de un ejemplo.

X. M. C.—Si queda algo por decir...

M. D.—Pues que, en general, tenemos que ser optimistas, aunque con la debida medida, acerca de nuestro porvenir como pueblo. Y no sólo en cuanto al futuro cultural, sino también en cuanto al general como comunidad humana. Formamos parte de un viejo pueblo europeo que aún no ha dicho su última palabra, porque durante los últimos cinco siglos no tuvo la oportunidad histórica necesaria para hacerlo. Y es de esperar que ahora, si llega tal oportunidad, pueda hablar y actuar por sí mismo. Esta es la gran tarea que a todos los gallegos alcanza y de la que nadie, moralmente, podrá dimitir.

* * *

Cuando esta entrevista vea la luz estará próxima la celebración del referéndum constitucional. Si la Constitución es refrendada, Galicia estará a las puertas de la autonomía, y será momento adecuado para volver a reunirse alrededor de una mesa a discutir los problemas de nuestra música y sus soluciones. Una vez más, RITMO se compromete a ser motor de esta reunión. Pensamos que así como el marco de la primera fue el Colegio de San Jerónimo, sede del Rectorado de la Universidad, sería hermoso que el marco de la segunda fuera la Casa da Parra, futura sede de la Conselleiría de Cultura. Si, como esperamos, la reunión se celebra antes de Navidad, el número de marzo del 79 se hará eco de esta reunión. Mientras...

Agora somentes sinto arelas de afogar a miña ternura de xilgaro enxaulado e de ser home—somentes ser un home— pra gardar os meus sagrados mouros, calcados de branco (2).

(2) Ahora sólo siento deseo de ahogar mi ternura / de jilguero enjaulado / y ser hombre—sólo ser hombre— / para guardar mis negros secretos, calcados de blanco. (Manuel María.)



todos los sonidos de una gran orquesta

El órgano electrónico más completo. Ofrece más posibilidades de interpretar música. Es como tener la mayor orquesta. Permite obtener los sonidos de instrumentos de viento, cuerda, y de percusión. Partner 259-R FARFISA posee mil recursos sonoros: Arpegios automáticos, bajos y acordes rítmicos, etc. Póngase al teclado de FARFISA. Suena la mayor orquesta.

**ENRIQUE
KELLER, S.A.**
ZARAUZ (GUIPUZCOA)

**PARTNER
259/R**



FARFISA

DISTRIBUIDORES

- UNION MUSICAL ESPAÑOLA, S. A.—Carrera de San Jerónimo, 26 - MADRID-14
 Pedro LETURIAGA.—Corredera Baja, 23 - MADRID-13
 RINCON MUSICAL.—Pza. de las Salesas, 3 - MADRID-4
 CASA GARIJO.—Santiago, 8 - MADRID-13
 CASA ARILLA.—Zapatería, 58 - PAMPLONA
 CASA NEW-PHONO.—Gral. Primo de Rivera, 37 - BARCELONA-2
 Emilio JUAN.—Almirante Cadarso, 3 - VALENCIA
 José SAVALL.—Avda. de Jijona, 8 - ALICANTE
 José Antonio JIMENEZ.—Sagasta, 2, dpdo. (Entrada por Pza. Calvo Sotelo) - CADIZ
 MUSICAL-47.—Gral. Sanjurjo, 47 - LA CORUÑA
 CASA DE LA MUSICA.—Carretería, 59 - MALAGA
 Antonio CALLEJA.—Joaquín Costa, 3 - GRANADA
 MUSICAL PORTOLES.—Enmedio, 152 - CASTELLON DE LA PLANA
 ARPEGIO, S. L.—Madre Rafols, 19 (Los Remedios) - SEVILLA



EL PAPA PABLO VI Y LA MUSICA

SEMILLA MUSICAL DE SU PONTIFICADO

Por Andrés TEMPRANO, O. Carm.

Como a la salud, que mejor y más la apreciamos cuando se nos va, así al Papa Pablo VI los cristianos estamos aprendiendo a querer de verdad ahora. Una como revelación, maravilla de milagro, ha inundado la tierra con su muerte: ¡el fulgor de su sabiduría y universal bondad, como transfiguración-resurrección de su auténtico ser de hombre singular para la eternidad...!

El pontificado de Pablo VI —desarrollo valiente de lo más positivo de tres herencias, más la de Pío X en lo musical, soberanamente ricas y variadas, «in crescendo» sucesivo: las de Pío XI, Pío XII y Juan XXIII (Montini, amigo personal de los tres)— ha sido en todos los órdenes, pero más notorio, si cabe, en la parcela litúrgico-musical, como una liberación de mil perezas-comodidad; liberación-motor desencadenante de la más fecunda realidad pastoral vivida por la Iglesia.

PABLO VI Y LA MUSICA

Buscando en la montaña ingente de discursos, alocuciones, et-cétera, del Papa Pablo a los distintos grupos humanos que a él se acercaban con la esperanza de enriquecerse con la luz auténtica que de su singular y anchuroso magisterio brotaba, he encontrado testimonios concluyentes de su profunda sensibilidad artística: discurso, por ejemplo, del 7 de mayo de 1964, en la Capilla Sixtina, dirigido a un numeroso grupo de artistas italianos.

En lo que a la música respecta, los ejemplos son gratificadamente copiosos. Veamos algunos:

— «Una misa sin canto es como una jornada sin sol. Una parroquia que no canta, no canta de ninguna manera», solía decir el Padre Santo Pablo VI ya cuando era arzobispo de Milán.

— En los últimos tiempos de su gestión en la diócesis de Milán tomó como propia empresa el resurgimiento del Instituto de Música Sagrada de aquella diócesis.

— Con ocasión del tradicional concierto que la RAI ofrece cada año al Sumo Pontífice, Pablo VI, en el breve discurso final, puso de manifiesto «la íntima analogía que hay entre la inspiración artística y la sublimidad de la plegaria», continuando: «Una sociedad capaz de gustar la verdadera expresión del arte es una sociedad capaz de superación humana y cultural; y por eso mismo, para el creyente es una prueba más de su fe, que señala a Cristo como el vértice de todo consuelo y de toda esperanza». El Santo Padre acababa de escuchar la cantata *Jesucristo, Señor de la Alegría*, de J. S. Bach, y el oratorio *In terra Pax*, de Frank Martin.

— Alocución de Su Santidad el Papa Pablo VI con ocasión de la peregrinación del Instituto Gregoriano de París a Roma (Basílica de San Pedro, lunes 6 de abril de 1964).

— A los profesores y alumnos del Conservatorio de Milán (*L'Osservatore Romano*, 31 de marzo de 1965), Pablo VI decía: «La vuest-

tra es una gran misión: la Música, la más inmaterial y arcana expresión del arte, que puede transportar al alma hasta los confines de las más elevadas expresiones espirituales, tiene también algo que decir al mundo de hoy; tiene la tarea tremenda y fascinadora de interpretar sus activaciones, sus inquietudes, sus ansias de absoluto; de aplacar con un mensaje de serenidad sus oscuras crisis de pensamiento y sentimiento; de templar la aridez y el frío, en lo que pueden envolver los más refinados instrumentos de su tecnicismo...»

Y en otro párrafo, sigue diciendo el Papa:

«... la Iglesia espera de vuestro magisterio artístico algo grande, hermoso, humano, sencillo, sufrido; porque las nuevas exigencias, introducidas en el culto de la reciente reforma litúrgica, requieren la contribución personal, válida y experta de los músicos de nuestro tiempo, para poder dejar un testimonio de arte y de fe, que no sea indigno del pasado; porque es hoy más necesario que nunca un estrecho y eficaz acuerdo entre los hombres de la Iglesia y los hombres del arte... Os podríamos confiar muchas cosas sobre este tema, POR EL QUE SENTIMOS ESPECIAL AFECTO...»

— A un grupo de niños cantores (*L'Osservatore Romano* del 23 de marzo de 1966):

«... habéis hallado la fórmula buena: sencillez, espontaneidad, candor, huyendo de toda contaminación mundana y artificiosa, con un estilo ágil y sereno, de timbre familiar...»

— En la alocución de Pablo VI a la Academia Nacional de Santa Cecilia, de Roma (22 de noviembre de 1966), el Pontífice reitera con especial emoción su amor y aprecio, admiración y respeto agradecidos por la música y sus artífices.

— Alocución del Papa a las Scholae Cantorum de Francia, el 5 de marzo de 1967.

— El 23 de mayo de 1970, con motivo de sus Bodas de Oro sacerdotales, y conmemorando el bicentenario del nacimiento de Beethoven, el Papa intercambió regalos con el tenor español Plácido Domingo, que había actuado en la interpretación de la **Missa solemnis**, de Beethoven, cantada en la Basílica de San Pedro.

— Al día siguiente, domingo, 24 de mayo, en el tradicional «Angelus», el Papa lo abrió con estas palabras: «**Nos sentimos todavía emocionados con el concierto al que asistimos ayer por la tarde, aquí, en la Basílica de San Pedro, y en el que se interpretó la «Misa solemne» de Beethoven.**» Para, seguidamente, explayarse en conceptos sobre el relevante puesto del arte en el espíritu humano, y sobre su influjo social y ético.

— Y antes, en el discurso del 6 de abril, a los participantes en el X Congreso Internacional de las Capillas Musicales, de Loreto: «**Haced de la Música un instrumento para la gloria de Dios, una expresión y una profesión de fe. Abriros a los problemas nuevos...**»

La lista demostrativa de la esperanzada y gozosa vibración de Pablo VI en vivencias musicales, dialogante ejemplar y cercano siempre, en acto perpetuo sus virtualidades hacia el estímulo ideal en toda dirección, podríamos —en fin— ampliarla «**husque ad infinitum**»: saludo a la Escolanía de Montserrat, con motivo de grabar la **Missa Romana**, de Pergolesi (1-III-72); saludo a los componentes de la Banda «**Marching Kings**», de Rochester, Nueva York, en la audiencia semanal del 22 de marzo de 1972; «**Angelus**» del 24 de septiembre de ese mismo año, en el que Pablo VI se emociona evocando su Misa de ese día, rodeado de «**Pueri Cantores**» llegados a Roma para conmemorar el centenario de Lorenzo Perosi; obsequio del Papa al director de orquesta L. Bernstein, que acababa de dirigir el concierto para celebrar el décimo aniversario de su elevación al solio pontificio; carta al Congreso Nacional de Música Sagrada celebrado en Génova del 26 al 30 de septiembre de 1973; discurso a un grupo de masas corales europeas (12-X-73); o la perla de su espontáneo cariño por la Música y los niños, en la audiencia general del 3 de julio de 1975, dirigida a los Escolanos de Nuestra Señora de los Desamparados, de Valencia: «**¡Oh, niños de la Escolanía de la Virgen de Valencia! ¡Yo quiero oírlos cantar!**», etcétera, etc.

EL PONTIFICADO DE PABLO VI Y LA MUSICA

De entrada, nada en el quehacer humano de la nada surge; por ello, quien quiera acercarse al entendimiento de la luz que irradia el pontificado de Pablo VI deberá no olvidar las raíces que lo sustentan y nutren. En lo musical —liturgia y música hermanadas y, para gozo, hoy más que ayer...— entiendo que esas raíces son: el «**Motu Proprio**» **Tra le sollecitudine** (1903), de Pío X; el «**Encuentro Internacional de Lugano**» (liturgistas), en 1953, y el «**Congreso Internacional de Pastoral Litúrgica de Asís**» (1956); la encíclica de Pío XII **Musicae sacrae disciplina** (1955) y la **Instrucción sobre Música Sagrada y Liturgia**, del mismo Papa (1958); la carta **lucunda laudatio**, de Juan XXIII, dirigida a monseñor Anglés, en 1961, y el «**IV Congreso Internacional de Música Sagrada**», reunido en Colonia (Alemania), del 22 al 30 de junio de 1961.

(La lógica que engarza cada uno de los documentos pontificios apuntados con el siguiente me parece clara. Otro asunto sería analizar el «tempo» sucesivo de los mismos, que más de uno calificaría de «**molto adagio**»; pero no voy a entrar en el tema.)

Todo, desembocando en el intuitivo, valiente, carismático milagro de Juan XXIII: el Concilio Vaticano II, desarrollado y concluso en su mayor parte en el pontificado de Pablo VI. Y del Concilio Vaticano II, para nosotros y ahora, el documento base es la Constitución **Sacrosantum Concilium**, sobre la Sagrada Liturgia (4-XII-63), y, más concretamente, todo el capítulo VI, que trata de la Música sagrada. Jamás un Concilio se paró antes con tal detenimiento a reflexionar y programar sobre la Música en la Liturgia. Además, el clarividente documento sobre liturgia fue el primer fruto del Concilio, «**la primera golondrina**—según bella imagen de Martín Descalzo, y que sí hizo verano— en la primavera del Concilio».

En lo que atañe a la Música, he aquí la semilla depositada por el Concilio en el pluriforme y polivalente agro católico:

- «...el canto sagrado... constituye una parte necesaria o integral de la liturgia solemne».

- «La música sagrada... será tanto más santa cuanto más íntimamente esté unida a la acción litúrgica.» «... la Iglesia aprueba y admite en el culto divino todas las formas de arte auténtico...» (Artículo 112.)

Y establece lo siguiente:

- Conservar y cultivar con sumo cuidado el tesoro de la música sacra. (Art. 114.)

- Dar importancia a la enseñanza y práctica musical. (Art. 115.)

- Cuidar el canto gregoriano y los demás géneros de música sagrada. (Arts. 116 y 117.)

- Fomentar el canto religioso popular. (Art. 118.)

- Promocionar la música autóctona, principalmente en misiones. (Art. 119.)

- Uso del órgano y de otros instrumentos en el culto divino. (Artículo 120.)

- Finalizando con unas normas para los compositores: «Compongan obras que presenten las características de verdadera música sacra y que no sólo puedan ser cantadas por los mayores, «**Schola cantorum**», sino que también estén al alcance de los coros más modestos y fomenten la participación activa de toda la asamblea de fieles». (Art. 121.)

En el deseo, la renovación se pone en marcha «**quasi vivace**». Los documentos desarrollando y clarificando el documento se agolpan.

— Días antes de ese 4 de diciembre de 1963—el 22 de noviembre—, en la fiesta de Santa Cecilia, Pablo VI firma el Quirógrafo **Nobile subsidium Liturgiae**, con el que establecía jurídicamente la Consociatio Internationalis Musicae Sacrae, «para el fomento y progreso de la música sagrada».

— El 25 de enero de 1964 ya fenemos Letras Apostólicas dadas «**Motu Proprio**» de Nuestro Santísimo Señor Papa por la Divina Providencia, Paulo VI, por las que, entre otras cosas, se determina se establezcan en cada diócesis Comisiones de Liturgia, Música y Arte sagrados. Dispone también que a partir del 16 de febrero entren en vigor las primeras prescripciones referentes a liturgia y música.



Pablo VI conversa con la soprano norteamericana Annabelle Bernard, mientras el director Lorin Maazel contempla la escena. Ambos habían sido invitados por la Orquesta de Radio Televisión Italiana para actuar en el tradicional concierto anual que la RAI ofrece al Sumo Pontífice en el Auditorio Pio XII. (Foto Cifra.)

— El día 26 de septiembre de 1964 el Santo Padre aprobaba, confirmaba con su autoridad y mandaba publicar la Instrucción **Inter oecumenici**, para aplicar debidamente la Constitución sobre Sagrada Liturgia.

— Alocución del Papa al «Consilium» para la aplicación de la Constitución Conciliar sobre la Sagrada Liturgia (13 de octubre de 1966), en la que, con visión realista encomiable, señala: «Hay algunos problemas de gran interés... Uno de ellos se refiere a la música sagrada. Es un problema digno de gran estudio, que se prolongará a medida que la experiencia pastoral, por un lado, y el genio musical, por otro, continúen en diálogo, que auguramos amistoso y fecundo. La instrucción, que ha de reglamentar el acuerdo entre Liturgia y Música, facilitará el buen entendimiento y restablecerá, lo esperamos, una nueva colaboración entre estas dos voces del espíritu humano, la oración y el arte».

— Roma, 5 de marzo de 1967: Instrucción **Musiam in Sacram Liturgiam**, firmada por Lercaro, Larraona y Antonelli, aprobada por Pablo VI y mandada publicar en la audiencia concedida por el Papa al cardenal Larraona, el día 9 de febrero.

— El 18 de septiembre de 1968, el Papa, en su alocución a los participantes en la Asamblea general de la Asociación Italiana de Santa Cecilia, dice, tras inculcar fidelidad a las gloriosas tradiciones corales y musicales: «... se han introducido composiciones muy simples y accesibles; pero algunas veces pobres de inspiración o privadas de toda elevación... Os pertenece a vosotros, por tanto, prestar vuestra colaboración a esta obra delicada y urgente, obra de reflexión y de discernimiento y, según los casos, de impulsión o de corrección».

Y, naturalmente, no hemos agotado todas las posibles citas pontificias; sí se encuentra en las apuntas lo esencial.

¿Resultados prácticos?

Nos limitamos a la respuesta española y al ámbito puramente litúrgico o cultural.

Dejado en la práctica el latín como lengua viva de la liturgia católica y abierto generosamente el cauce de servicio para las lenguas vernáculas, el casi total abandono del anterior repertorio musical fue y es un hecho; realidad que, desde luego, tampoco entramos a comentar ahora ni de forma directa ni tampoco señalada. Las virtualidades positivas y negativas de tal evento se hacen y son experiencias vividas en gozo y dolor a diario. Así son los nacimientos: con la alegría y la esperanza en la sustancia a niveles de categoría; que la anécdota cae, y en otra dirección. A textos nuevos —¡cuánto se gana, pedagógica y pastoralmente, en este aspecto!—, música nueva, más desigual ahora, por empezar casi desde cero. La palabra sigue encontrándose con menos dificultad. Urge dar a luz un repertorio musical nuevo.

Ya con la traducción castellana de algunas partes del «Ordinario de la Misa», la Comisión Episcopal de Liturgia invitó a un nutrido grupo de compositores a unas «conversaciones» de trabajo, habidas en la Casa de Ejercicios de El Pinar de Chamartín (Madrid).

Desde entonces hasta hoy, tras una original obertura de esperanzas, deseos, dudas, y más de dos silencios de redonda y hasta con calderón a modo de pedal obstinado, la respuesta de los compositores se hace progresivamente generosa, en el mejor de los sentidos; y, por el lado de los «compositores», hasta pródiga, en la ahora casi más negativa acepción del término. Estudiar en profundidad todo el proceso resultaría complicado y largo; de todos modos, me parece poder decir que, después de tres lustros transcurridos, el repertorio de música sagrada nacido en esos años es lo suficientemente extenso y variado como para que cualquier hombre músico inteligente y con buena voluntad entresaque abundante trigo de entre también copiosa paja. Personalmente, apruebo el esfuerzo realizado y, apoyado en el corto tiempo, hasta califico de notable el logro positivo.

A los textos y música del «Ordinario de la Misa» siguieron texto y música para el «Propio de la Misa», «Liturgia de las Horas», «Liturgia de Difuntos», «Tiempos litúrgicos y festividades», etc.

He aquí algunos de los compositores protagonistas del trabajo musical hecho, prescindiendo de cualquier tipo de orden en la lista: Tomás y Francisco Aragüés, J. M.º Álvarez, P. Ignacio Prieto, C. Halffter, Pérez-Jorge, Juan-Alfonso, M. Alonso, L. Elizalde, J. A. Chica, M. Vega, J. Muneta, R. Medina, P. Aizpurúa, L. Bedmar, B. Echarri, E. Ibarguchi, A. Barja-Iglesias, J. M.º Alcácer, D. Cols, M. Manzano, J. A. Espinosa, C. Gabarain, A. Bravo, J. Jordán, J. I. Errandonea, M. Castillo, I. Segarra, G. Estrada, T. Garbizu, F. Escudero, J. Urteaga, L. Aramburu, J. Ezcurra, A. García-Abril, F. Remacha, C. Bernola, G. Gombau, etcétera, etc.

Fuentes para un conocimiento directo de dicho trabajo, en los aspectos literario y musical: revistas **Tesoro Sacro Musical**, **Melodías**, **Ecclesia**, **Phase**, **Incunable**. Publicaciones de P. P. C. de Madrid; Ediciones del Instituto «San Pío X», de Salamanca; Ediciones Paulinas, de Madrid; Ediciones «Monte Carmelo», de Burgos; Ed. Regina, de Barcelona, etc.

A. T., O. C.

Sonola

LA MARCA DE LOS FAMOSOS



Maria Jesús

TAMBIEN TOCA CON

Sonola

LOS MAS POPULARES ELIJEN LO MEJOR

REPRESENTANTE :

Salvador Rodríguez Ubeda

Vergara, 1 - Tel. 302.54.91 - BARCELONA (7)

Conozcamos a

Las Agrupaciones Musicales Españolas

IV. EL DUO BADIA-HERRANZ, violonchelo y piano

Por JOSE LUIS GARCIA DEL BUSTO



El dúo de violonchelo y piano formado por Fernando Badía y Miguel Angel Herranz germinó hacia la mitad de los años sesenta, muy jóvenes ambos instrumentistas. Cabe registrar una primera etapa de trabajo, que sería interrumpida por la actividad de la Orquesta Mozart que formó y dirigió Fernando Badía, para reemprenderse el trabajo regular como tal dúo hacia 1973, en una segunda etapa que ya no ha conocido pausa.

Badía y Herranz, por propia inclinación y por la necesidad de compatibilidad con la docencia en el Conservatorio valenciano, no actúan exhaustivamente sobre el repertorio de «cello» y piano, sino que maduran detenidamente un repertorio en el que es exigencia ineludible el goce de los instrumentistas en la práctica de la música seleccionada, el propio convencimiento del interés de los resultados antes de presentarlos en público, la voluntad —en fin— de poder aportar algo personal y sustancioso en cada interpretación.

Han ofrecido multitud de conciertos por casi toda la geografía española (Valencia, Cataluña, Andalucía, Murcia, las Castillas, Extremadura, Aragón...), más una salida europea que se vio afectada por los acontecimientos políticos de nuestro país en el otoño de 1975. En su repertorio pueden observarse «constantes» en cada temporada, producto de sus intereses musicales en el momento: Schubert, Schumann, Saint-Saëns, Strauss..., junto a autores preclásicos y contemporáneos, con espe-

cial atención a los autores valencianos que han compuesto obras para esta especialidad de cámara.

La fina sensibilidad musical y la vocación «camerística», ajena a cualquier tipo de protagonismo personal, pueden ser los caracteres más sobresalientes de esta espléndida realidad musical que constituye el dúo Badía-Herranz, de cuyos componentes pasamos a ofrecer sendos perfiles biográficos.

Fernando Badía nació, en Valencia, en enero de 1937, hijo de un notable periodista de la región. Se inició a la música muy tempranamente a través de Carmen Andújar de Chavarrí y de Vicente Hurtado. Tras aprender en Valencia los rudimentos del violonchelo, se trasladó a Madrid para estudiar con Enrique Correa, maestro hacia el que guarda enorme afecto y agradecimiento. El propio Correa fue quien le presentó a Gaspar Cassadó en un curso de «Música en Compostela», hecho decisivo en su formación, pues con el maestro Cassadó trabajó Badía tres cursos muy fructíferos en Colonia, en el transcurso de los cuales hay que subrayar un desplazamiento a Siena, donde alcanzó a recibir alguna lección de Pablo Casals. En Lausanne, Badía trabajó las **Suites** de Bach para violonchelo solo con Marçal Cervera.

A los veinticinco años de edad Fernando Badía obtuvo, por oposición, una cátedra de Violonchelo en el Conservatorio de Sevilla, ciudad en la que ejerció la enseñanza durante un año. Una nueva ope-

sición le proporcionó la cátedra de Violonchelo del Conservatorio de Valencia, puesto docente que ejerce desde el curso 1963-64.

Con su primer alumno notable —Vicente Perelló—, Badía formó un dúo de violonchelos que se presentó en España y América en recitales y conferencias-concierto. Su interés por la música de cámara le llevó a la formación de otros conjuntos antes de establecerse el dúo con Herranz: así, el Cuarteto Universitario de Valencia, o el Cuarteto Arriaga, este último durante su etapa de estudios en Madrid. Más adelante, en 1967, fundó la Orquesta Mozart, conjunto que Fernando Badía ha dirigido hasta 1973, con buen número de actuaciones, alguna de las cuales fue grabada por RTVE. En 1975, el maestro Badía presentó con gran éxito la cátedra de Violonchelos del Conservatorio de Valencia, conjunto formado exclusivamente por alumnos suyos de Violonchelo y Contrabajo, que más



FERNANDO BADIA, violonchelo.

LA RIQUEZA DE SONIDOS ARMONICOS
DEL "KIMBALL" LLEVAN EL MENSAJE
AL MUNDO DESDE VIENA, ESTA CIUDAD
DE LA MUSICA.

Kimball

MAXPER

"LA MUSICA"

MUCHAS NOVEDADES EN:
ORGANOS
PIANOS

EN EL CENTRO
GEOGRAFICO DE ESPAÑA

CENTRO MUSICAL
MAXPER

CERRO DE LOS ANGELES -

- Los pianos Kimball son los más hermosos del mundo
- Terminados en madera de nogal
- 5 años de garantía absoluta
- Diferentes estilos para la decoración de su hogar
- Con un sonido inigualable
- Con la experiencia de más de CIEN AÑOS de fabricación

CRUMAR

2003

MAXPER

Francisco Silvela, 15. Teléfs. 401 52 48 y 402 03 45.
Alberto Alcocer, 28. Teléfs. 458 69 03 y 458 69 05.
Espejo, 9. Teléfs. 247 20 45 y 241 47 64.
Cea Bermúdez, 51. Teléfs. 243 38 92 y 244 48 69.
Leganitos, 12. Teléfs. 241 98 70/8/9.

Recorte este cupón y pida información, sin compromiso, a
CENTRO MUSICAL MAXPER
Carretera de Andalucía, Km. 12,600
Getafe (Madrid)

Nombre

Dirección

..... D. P.



recientemente se establece con el nombre de «Camerata Gaspar Cassadó», en memoria del inolvidable maestro y amigo: breve es el repertorio de la Camerata, por supuesto, pero la originalidad de la formación y el placer de hacer música de conjunto con la homogeneidad que se deriva de una misma técnica instrumental en todos los componentes convierte la experiencia en algo muy interesante.

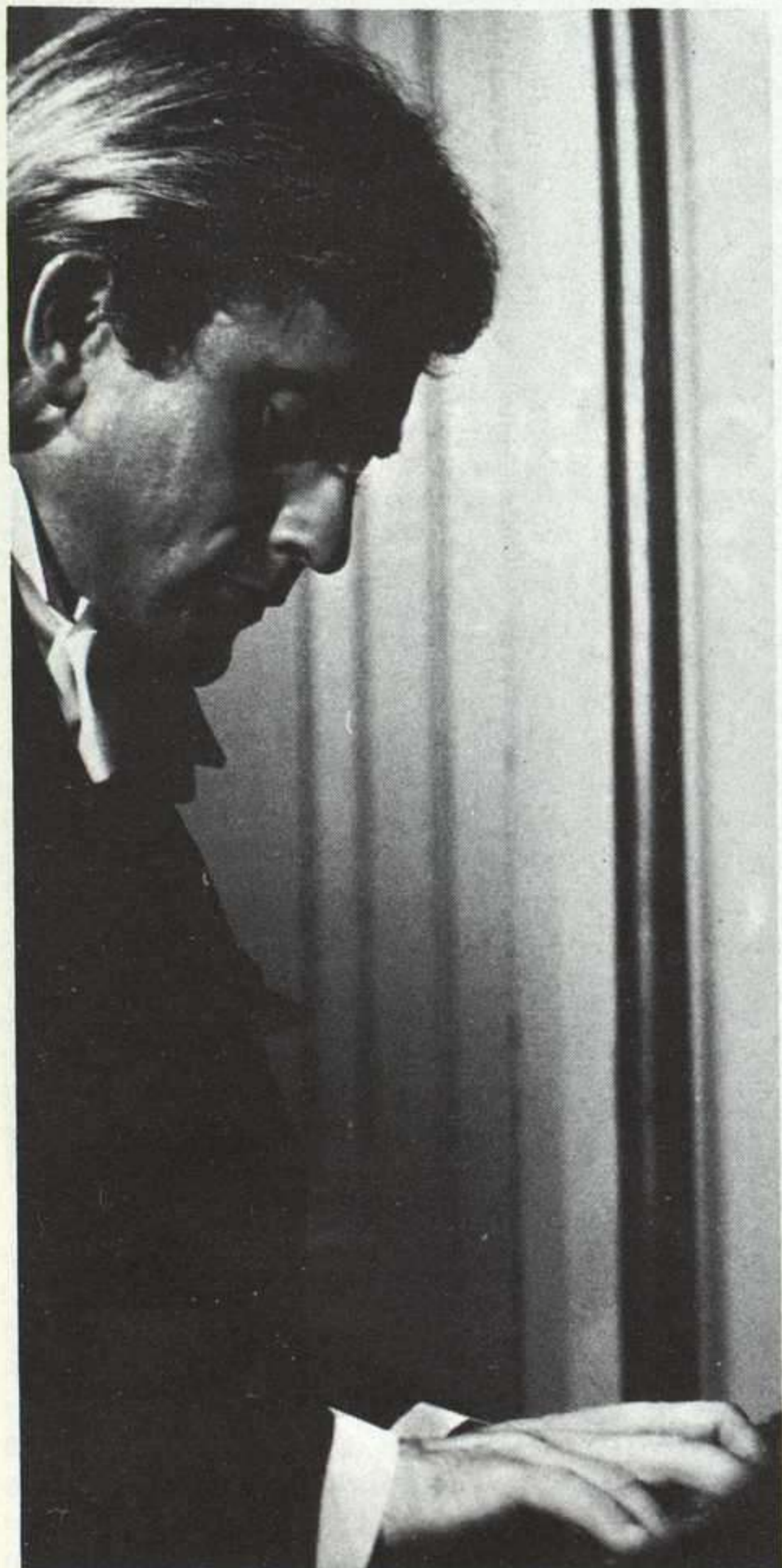
Para el violonchelo de Fernando Badía han escrito obras expresamente López Chavarri, Báguena Soler, Gomá, Josep Soler, Marco, Cruz de Castro, Cano y otros autores.

Miguel Angel Herranz nació en la capital levantina, en diciembre de 1944. Estudió el piano en el Conservatorio de su ciudad con el maestro De Nueda, perfeccionándose después durante dos cursos con Margot Pinter, en Austria. Más recientemente ha recibido consejos de su colega y amigo Joaquín Soriano.

El repertorio de Herranz es muy vario: siente especial inclinación por el piano de Schubert y el de Ravel, pero también por parte de la obra de los grandes compositores-pianistas románticos (Chopin, Schumann, Liszt) y post-románticos (Scriabin, Albéniz), así como por autores contemporáneos, como los de la Escuela de Viena y el francés Messiaen.

Ha ofrecido numerosos conciertos como solista y esporádicas actuaciones «camerísticas», hasta trabajar regularmente con Fernando Badía. En el próximo mes de noviembre hará su presentación con orquesta, interpretando el **Concierto para la mano izquierda**, de Ravel, con la Municipal de Valencia.

Desde 1972 es profesor de Piano en el Conservatorio valenciano.



MIGUEL ANGEL HERRANZ, piano.

DISCOS EDITADOS ENTRE EL 1 DE AGOSTO Y EL 10 DE SEPTIEMBRE DE 1978

(Relación confeccionada por Angel Carrascosa Almazán)

I. ORQUESTAL

BARTOK: **Cuatro piezas op. 12. Dos retratos. Dos imágenes.** Orquesta Sinfónica de la Radio de Frankfurt. Director, E. Inbal. Philips, 6500781. 600 ptas.

BEETHOVEN: **Concierto para piano número 1. Bagatelas.** R. Serkin, Orquesta de Filadelfia. Director, E. Ormandy. CBS 61915. 350 ptas.

BEETHOVEN: **Conciertos para piano números 2 y 4.** R. Serkin, Orquesta de Filadelfia. Director, E. Ormandy. CBS S 61916. 350 ptas.

BEETHOVEN: **Concierto para piano número 3. Fantasía coral.** R. Serkin. Coro Westminster. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director, L. Bernstein. CBS S 61917. 350 ptas.

BEETHOVEN: **Concierto para piano número 3. Sonata número 26 («Los adioses»).** V. Ashkenazy. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Sir G. Solti. Decca, SXL 6653. 540 ptas.

BEETHOVEN: **Concierto para piano número 5. «Emperador».** R. Serkin. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director, L. Bernstein. CBS S 61918. 350 ptas.

BEETHOVEN: **Sinfonías números 1 y 2.** Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon, 2531101 (nueva grabación). 600 ptas.

BEETHOVEN: **Sinfonía número 3 («Heroica»).** Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon, 2531103 (nueva grabación). 600 ptas.

BEETHOVEN: **Sinfonía número 4.** Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon, 2535104 (nueva grabación). 600 ptas.

BEETHOVEN: **Sinfonía número 5.** Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon, 2535105 (nueva grabación). 600 ptas.

BEETHOVEN: **Sinfonía número 6 («Pastoral»).** Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon, 2535106 (nueva grabación). 600 ptas.

BEETHOVEN: **Sinfonía número 7.** Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon, 2535107 (nueva grabación). 600 ptas.

BEETHOVEN: **Sinfonía número 7. Obertura Egmont.** Orquesta New Philharmonia. Director, L. Stokowski. Decca, PFS 4342.

BEETHOVEN: **Sinfonías números 8 y 9 («Coral»).** Tomowa-Sintow, Baltsa, Schreier, Van Dam. Cantores de Viena. Orquesta Filarmónica de Berlín. Deutsche Grammophon, 2707109. Dos Lps. Precios normal y oferta: 1.200 y 985 ptas.

BRAHMS: **Serenata número 1.** Orquesta del Concertgebouw. Director, B. Haitink. Philips, 9500322. 600 ptas.

CHOPIN: **Concierto para piano número 1.** C. Arrau. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, E. Inbal. Philips, 6500255. 600 ptas.

HAYDN: **Sinfonías números 44 («Fúnebre») y 45 («Los adioses»).** Orquesta Sinfónica de Radio Zagreb. Director, A. Janigro. Hispavox, S 60036. 500 ptas.

HAYDN: **Sinfonías números 60 («Il Distratto») y 67.** Orquesta Philharmonia Hungarica. Director, A. Dorati. Decca, SDD 358. 350 ptas.

MOZART: **Concierto para dos pianos. Concierto para tres pianos.** V. Ashkenazy, D. Barenboim, Fou Ts'ong. Orquesta Inglesa de Cámara. Director, D. Barenboim. Decca, SXL 6716. 540 ptas.

PAGANINI: **Los seis conciertos para violín.** S. Accardo. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Ch. Dutoit. Deutsche Grammophon 2740121. Cinco Lps. Precio oferta: 2.250 pesetas.

RACHMANINOV: **Sinfonía número 3. La Roca.** Orquesta Filarmónica de Londres. Director, W. Weller. Decca, SXL 6720. 540 ptas.

R. STRAUSS: **Introducción para sexteto de cuerda de «Capriccio».** SUK: **Serenata para cuerda.** WOLF: **Serenata Italiana.** Orquesta de Cámara de Stuttgart. Director, K. Münchinger. Decca, SXL 6533. 540 ptas.

TCHAIKOSVSKY: **Fatum. Romeo y Julieta. La tempestad.** Orquesta Sinfónica Nacional de Washington. Director, A. Dorati. Decca, SXL 6694. 540 ptas.

TCHAIKOSVSKY: **Sinfonía número 4.** Orquesta Sinfónica Nacional de Washington. Director, A. Dorati. Decca, SXL 6574. 540 ptas.

II. CAMARA

HAYDN: **Los doce cuartetos «Tost» (op. 54, 55 y 64).** Cuarteto Amadeus. Deutsche Grammophon, 2740107, seis Lps. Precio oferta: 2.700 pesetas.

III. INSTRUMENTAL

MENDELSSOHN: **Romanzas sin palabras (edición completa). Seis piezas infantiles. Canción del gondolero. Dos piezas para piano. Hoja del álbum.** D. Barenboim. Deutsche Grammophon, 2740104, tres Lps. Precio oferta: 1.450 ptas.

IV. VOCAL Y CORAL

FALLA/E. HALFFTER: **La Atlántida.** E. Tarrés, V. Sardinero, A. Ricci, E. Giménez, P. Pérez Iñigo. Escolanía Nuestra Señora del Recuerdo. Coro y Orquesta Nacionales de España. Director, R. Frühbeck de Burgos. EMI, 167-002987/8, dos Lps «estéreo-cuadrafónicos».

V. OPERA

CIMAROSA: **El matrimonio secreto.** D. Fischer-Dieskau, A. Auger, J. Varady, R. Davies, J. Hamari, A. Rinaldi. Orquesta Inglesa de Cámara. Director, D. Barenboim. Deutsche Grammophon, 2740171, tres Lps. 1.800 ptas.

JOPLIN: **Treemonisha.** Solistas, Coro y Orquesta de la Opera de Houston. Director, G. Schuller. Deutsche Gramophon, 2707083, dos Lps. Precio oferta: 985 ptas.

VERDI: **Rigoletto.** D. Fischer-Dieskau, R. Scotto, C. Bergonzini, F. Cossotto, I. Vinco. Coro y Orquesta de la Scala de Milán. Director, R. Kubelik. Deutsche Grammophon, 2720083, tres Lps. Precio oferta: 1.450 ptas.

VI. RECITALES

ARAGALL, Jaime, y LORANGE, Nicole, cantan **Dúos de óperas** de VERDI y PUCCINI. Con la Orquesta New Philharmonia. Director, A. Guadagno. Columbia, SCE 983. 540 ptas.

COSSOTTO, Fiorenza: **Arias** de BELLINI, CILEA, CHERUBINI, DONIZETTI, MASCAGNI, PONCHIELLI, ROSSINI y VERDI. Con la Orquesta Sinfónica Ricordi. Director, G. Gavazzeni. Hispavox, S 60041. 550 ptas.

MUSICA DE LA ERA GOTICA. The Early Music Consort of London. Solista y director, D. Munrow. Archiv, 2723045, tres Lps. Precio oferta: 1.450 ptas.

MUSICA IBERICA (V): **EL CAMINO DE SANTIAGO, I: Navarra, Castilla.** Estudio de Música Antigua. Munich. Director, Th. Binkley. EMI, 065-030107. 595 ptas.

MUSICA IBERICA (VI): **EL CAMINO DE SANTIAGO, II: León, Galicia.** Estudio de Música Antigua. Munich. Director, Th. Binkley. EMI, 065-030108. 595 ptas.

MUSICOS DE PROVENZA (IV): **Canciones y danzas de los siglos XII al XVII.** Hispavox, S 60027. 550 ptas.

RAMPAL, La flauta mágica de». **Piezas** de DOPPLER, GLUCK, HAYDN, MARCELLO, TARTINI y VIVALDI. Con I Solisti Veneti. Director, S. Scimone. Hispavox, S 60035. 550 pesetas.

POLYDOR - LA NOVEDAD DEL MES (OCTUBRE)

CARLOS KLEIBER Y «LA TRAVIATA», DE VERDI

Desde su estreno, en Venecia, hace ciento veinticinco años, se han gastado ríos de tinta sobre esta ópera y su trascendencia y significación para el teatro lírico de todos los tiempos. Curiosamente, los juicios emitidos son manifiestamente contradictorios. Las modernas puestas en escena subrayan los diferentes puntos de vista y testimonian las mismas oposiciones: para Visconti, por ejemplo, la célebre ópera era un pretexto para la reconstrucción filológica; para Zeffirelli, es vehículo para una concepción irreal y onírica; para otros, como Felsenstein, *La Traviata* es, ante todo, un drama social. Musicólogos tan prestigiosos como René Leibowitz o Attila Csampai ven en esta ópera el comienzo del Verismo... Lo que es evidente es que, como toda obra maestra, está sujeta a las más diversas interpretaciones, entre las cuales todas pueden aspirar a poseer la autenticidad en mayor o menor grado. Con el disco sucede otro tanto, aunque muy pocas producciones fonográficas —ninguna, diría yo— pueden preciarse de haber conseguido la grabación ideal; a este respecto, remito al lector interesado en los registros existentes con esta obra al trabajo de Angel Carrasosa publicado en el número 476 de RITMO (noviembre 1977), en la sección «Discoteca básica». Por lo que hace a esta nueva producción de Deutsche Grammophon, prometía ser definitiva (dentro de la ambigüedad que comporta el término «definitiva»), aunque, como se verá más adelante, la grabación se ha quedado solamente en promesa de versión definitiva.

Ileana Cotrubas encarna magistralmente a «Violetta», dramáticamente irreprochable. Sin embargo, el papel le viene grande vocalmente; hay varios momentos en que su natural emisión está forzada, sobre todo en el registro medio, como, por ejemplo, el *La natural* en «O misterioso altero», en la célebre aria del primer acto, o en «Dite alla giovine», en su dúo con «Germont». A pesar de lo cual su sentido dramático y la espontaneidad conferida al personaje creo que jamás han sido superados en lo que al disco respecta (Callas aparte); personalmente, prefiero humanidad en la interpretación, aunque sea con relativos fallos vocales, a una deslumbrante interpretación vocal (caso de la Caballé en su encarnación de «Violetta» para RCA), pero sin saber muy bien por dónde van los tiros; a menudo se cae en banalidades y lugares comunes, diciendo que el cantante debe ser libre; que el director de orquesta debe saber respirar con él (o ella); que tal o cual palabra habría que acentuarla, lo que implicaría una modificación en la línea melódica, y un largo etcétera. Curiosamente, no se dice hasta dónde debe o puede llegar la libertad del cantante, que no se preocupa —en la mayoría de los casos— del sentido musical de lo que canta.

El punto por el cual esta grabación de *La Traviata* no pasa de ser promesa de versión definitiva viene a continuación: Plácido Domingo. De ningún modo se atiene a lo escrito por Verdi, y las indicaciones (muy numerosas) existentes en la partitura para el «rôle» de «Alfredo» son caprichosamente pasadas por alto. Ejemplos clarificadores de lo dicho: ya a partir de su segunda intervención, «Sì, egli è ver», Verdi indica «sospirando» y no «a trompicones»; posteriormente, en «E ch'io bramo immortal come quella», se expresa clarísimamente «con galantería», cosa que aquí brilla por su ausencia; en el brindis «Libiamo ne lieti calici» se pide «con grazia, leggerissimo», que Domingo entiende como «sin gracia y a pleno pulmón»; su fraseo, por denominarlo de algún modo, en «Un di felice eterea» es, realmente, penoso. En el aria del segundo acto («De' miei bollente»), Domingo la canta sin la exquisita sutileza que requiere la difícil página, y nuevamente aquí las expresadas indicaciones, señaladas por Verdi, de «piú ppp, morendo, dolcissimo», sirven solamente para adornar la partitura. En la «cabaletta», además de que la última nota —Do natural sobreagudo— no está escrita por el compositor, si se opta, y Domingo lo hace, por cantarla, sería mejor el cantarla junto con lo que va delante, y digo esto porque en la grabación da la impresión de un pegote que no tiene nada que ver con lo anterior. Siguiendo, en el dúo del tercer acto con «Violetta», «Parigi, o cara», Verdi indicó «dolcissimo, a mezza voce», que el célebre tenor entiende como «forte», sin más... Dramáticamente, para colmo, tampoco logra, a mi juicio, dar con la esencia del personaje que encarna; al lado de la cautivadora femineidad de la Cotrubas, el «Alfredo» de Plácido Domingo es tosco, si bien muy apasionado; se echa de menos la soberana elegancia de Carlo Bergonzi en cualquiera de sus dos grabaciones para el disco (con Sutherland para Decca, o con Caballé para RCA). Bueno, con lo expuesto creo que se pueden dar una idea de la conclusión...



Sherrill Milnes mejora en este registro su «Germont» grabado para RCA (con Caballé-Bergonzi-Prêtre); su vocalización es buena, y se aprecia una notable mejora en su dominio del idioma italiano, cosa que no se podía decir del registro de RCA. Su caracterización del personaje es de gran inteligencia, muy sutil y convincente. Magnífica en todos los aspectos la intervención de Stefania Malagù en su papel de «Flora», y buenas las intervenciones de los secundarios. Por último, queda lo más importante de esta nueva grabación de *La Traviata*: la dirección de Carlos Kleiber, no superada en toda la historia del disco (exceptuada la de Carlo Maria Giulini, en La Scala, el 28 de mayo de 1955, en la histórica producción de Luchino Visconti, con Callas-Di Stefano-Bastianini, grabación Cetra italiana que, si no fuese por lo deficiente del sonido, sería, sin ninguna duda, la versión de referencia). Carlos Kleiber observa primeramente una estricta escrupulosidad en todas y cada una de las indicaciones metronómicas que existen en la partitura, y una fidelidad nunca vista en lo que se refiere a los ángulos reguladores de intensidad. Su compenetración con los cantantes, especialmente con la Cotrubas, demuestra bien a las claras la seriedad con la que Kleiber ha abordado la interpretación de la partitura verdiana. Se podrían poner bastantes ejemplos; a título demostrativo, el acompañamiento a la Cotrubas en «Sempre libera», en donde Verdi señala «con effetto questo ripiglio» al llegar a la frase «a diletti sempre nuovi», estrictamente observado en esta versión; o donde se especifica «incominciando ppp per fare un crescendo», se empieza, efectivamente, en ppp, yendo a desembocar en modo progresivo al climax en ff (y no, como sucede a menudo, empezar en f para desembocar en fff). Pero hay algo más que una lectura correcta; a mi modo de ver, la dirección de Kleiber logra revelar la doble identidad musical y dramática de esta ópera. Después de varias audiciones, el discutido final del acto segundo, por ejemplo, creo que no puede ser de otra forma. Naturalmente, Verdi sabía lo que hacía al indicar un «tempo» tan rápido, y Kleiber lo ha seguido escrupulosamente. A partir de la escena del juego en casa de «Flora», Verdi señala «Allegro agitato», que Kleiber presenta en forma de un verdadero «ostinato», con lo cual subraya el carácter fatal de los acontecimientos escénicos, manteniendo, además del sesgo fatal de la escena, la agitación interior que anima a los personajes. La construcción musical se realiza a base de pequeños motivos de carácter un tanto banal; y dando a los mismos la velocidad y constancia de «tempo» adecuadas, se convierten en algo admirable, que crea el carácter general adecuado, y así, las frases de «Violetta» («Ah perchè vienni, incauta! Pietà gran Dio», etc.) encuentran su sentido más profundo en la admirable y «metronómica» dirección de Carlos Kleiber. Si el pasaje se interpretase más lento, además de exagerar la expresión, el motivo rítmico sería como una especie de vals frívolo... Creo que no es difícil imaginárselo.

La excelente tónica general interpretativa va acompañada de muy buen sonido de los discos, con un libreto que incluye un soberbio ensayo sobre Verdi y su ópera, firmado por Attila Csampai, además de una inteligente adaptación al castellano del texto original, realizada por Roberto Andrade.

Conclusión: Buena realización general. Si Domingo hubiese querido (o podido), quizá hubiese sido ésta *La Traviata* ideal. No ha sido así y, en consecuencia, el tiempo decidirá.—ENRIQUE PEREZ-ADRIAN.

Interpretación: 8.

Sonido: 9.

OFERTA DE OTOÑO 1978

CBS MASTERWORKS

Del 25 de Septiembre 1978 al 27 de Enero 1979



VERDI: FALSTAFF S 77354
Reeditamos esta espléndida versión de la conocida ópera italiana, Dirigida por **Leonard Bernstein** al frente de la **Filarmónica de Viena** y con **Dietrich Fischer-Dieskau** en el papel principal.

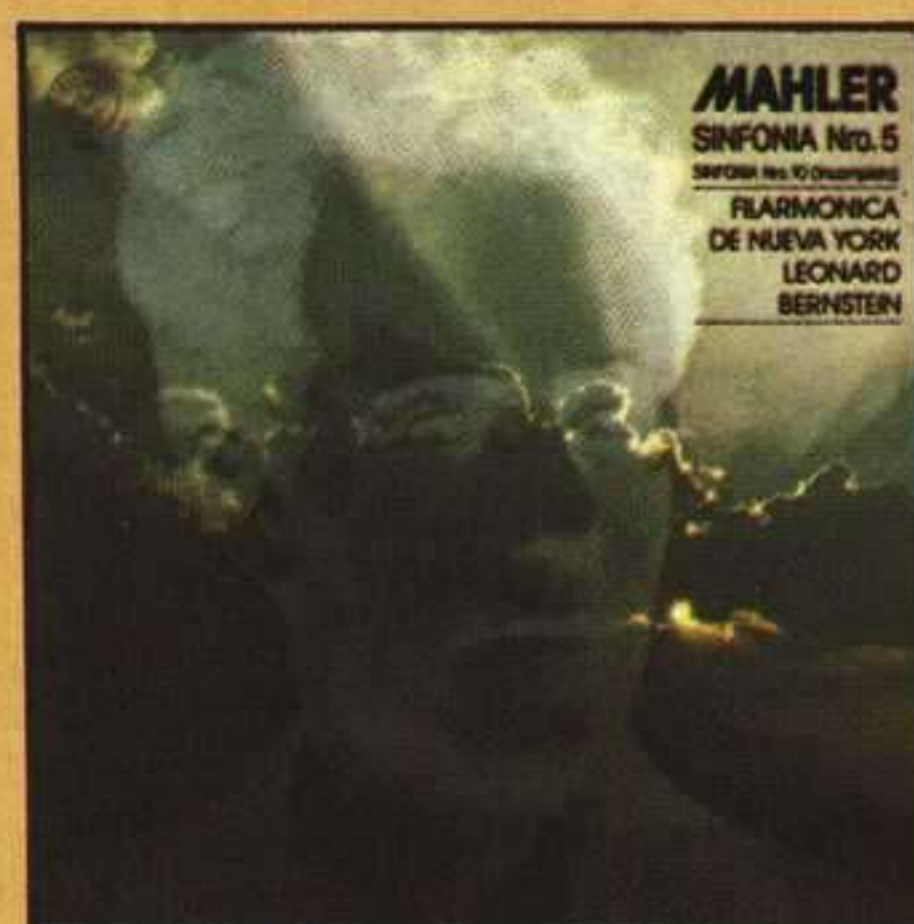
Precio Normal (Caja 3 LPs): 1.875
Precio Oferta: 1.500



BEETHOVEN: SONATAS COMPLETAS PARA VIOLONCELLO S 78291

Históricas grabaciones con **Pau Casals** y **Rudolf Serkin**, hechas en Francia en 1951 y 1953.

Precio Normal (Album Doble): 1.200
Precio Oferta: 960



MAHLER: SINFONIAS N.º 5 Y N.º 10 (INCOMPLETA) S 79006

Magníficas versiones de dos Sinfonías del genio alemán, por la **Filarmónica de Nueva York** bajo la batuta de **Leonard Bernstein**.

Precio Normal (Album Doble): 1.200
Precio Oferta: 960



EL CONCIERTO DEL SIGLO Q 79200 y 40-79200

De nuevo en oferta, álbum y cassette dobles del extraordinario concierto en Carnegie Hall, celebrado el 18 de mayo de 1976. Premios **RITMO** y **SONINTER**, 1977.

Precio Normal (Album Doble): 1.200
Precio Oferta: 960



BORODIN: LAS TRES SINFONIAS S 79214

Andrew Davis al frente de la **Orquesta Sinfónica de Toronto** trae a España por primera vez las sinfonías completas de Borodin.

Precio Normal (Album Doble): 1.200
Precio Oferta: 960



J. S. BACH: LOS CONCIERTOS DE BRANDENBURGO S 79215

Los solistas del teatro La Scala de Milan, dirigidos por **Claudio Abbado**, nos ofrecen una versión diferente de J. S. BACH.

Precio Normal (Album Doble): 1.200
Precio Oferta: 960



RUDOLF SERKIN EN CARNEGIE HALL S 79216

En ocasión de su 75 cumpleaños, el gran pianista **Rudolf Serkin** ofreció un concierto con obras de Haydn, Mozart, Beethoven y Schubert; este álbum recoge la histórica actuación en el Carnegie Hall.

Precio Normal (Album Doble): 1.200
Precio Oferta: 960



SCHOENBERG: CUARTETOS DE CUERDA S 79304

El **Cuarteto Juilliard** ofrece una magnífica versión de la obra integral para cuartetos de cuerda de Arnold Schoenberg.

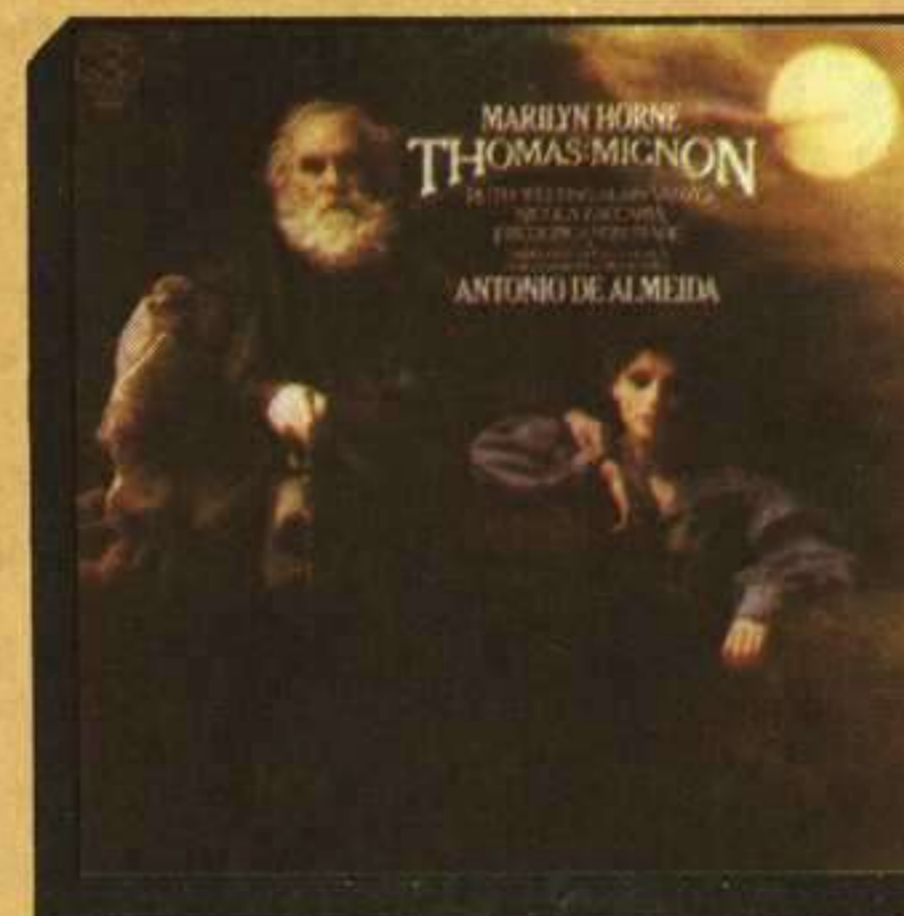
Precio Normal (Caja 3 LPs): 1.875
Precio Oferta: 1.500



HAYDN: CUARTETOS DE CUERDA, OP. 20 S 79305

Primera versión disponible en España del Op. 20 de Haydn, interpretado por el **Cuarteto Juilliard**.

Precio Normal (Caja 3 LPs): 1.875
Precio Oferta: 1.500



THOMAS: MIGNON S 79401

Primera versión completa en estereo de esta bella ópera de Ambroise Thomas. **Marilyn Horne** y **Frederica Von Stade** son las estrellas principales en esta grabación de la **Orquesta Philharmonica** bajo la dirección de **Antonio de Almeida**.

Precio Normal (Caja 4 LPs): 2.425
Precio Oferta: 1.940

CRITICA DISCOGRAFICA

VERDI: **La Traviata**. Ileana Cotrubas («Violetta»); Plácido Domingo («Alfredo»); Sherrill Milnes («Germont»); Stefania Malagù («Flora Bervoix»); Helena Jungwirth («Annina»); Walter Gullino («Gaston», «Giuseppe»); Bruno Grella («Baron Douphol»); Alfredo Giacomotti («Marquis d'Obigny»); Giovanni Foiani («Dottore Grenvil»); Paul Friess («Domestico» di «Flora»); Paul Winter («Il Comisionario»); Coros de la Opera del Estado de Baviera. Director de coro, Wolfgang Baumgart. Orquesta del Estado de Baviera. Director, Carlos Kleiber. DG, 2707103. Precio: 1.200 pesetas (álbum dos LPs).

DISCOS QUE ACOMPAÑAN AL ALBUM DEL MES DE OCTUBRE

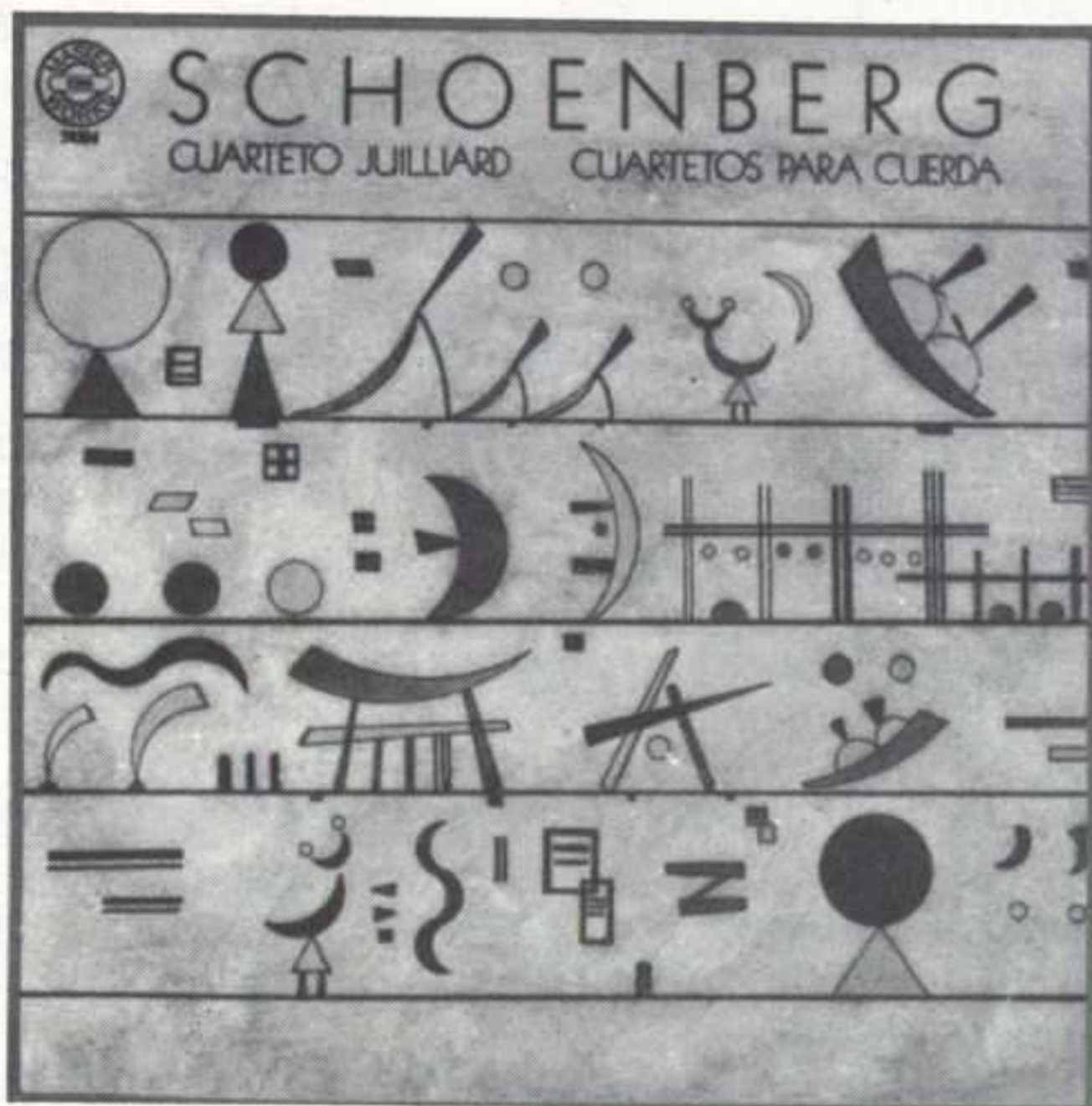
MACHAUT: **Misa de Nuestra Señora. Baladas. Rondós. Virelai**. Haefliger, Stämpfli, Schola Cantorum Basiliensis. Wenzinger. Archiv, 2533054.

MAHLER: **Canciones de un camarada errante**. F. MARTIN: **Seis monólogos de Jedermann**. Fischer-Dieskau. Orquestas Sinfónica de la Radio de Baviera y Filarmónica de Berlín. Kubelik y F. Martín. DG 2530630.

PAGANINI: **Sonata Napoleone. I Palpiti. Perpetuela. Sonata con variaciones. Maestosa sonata sentimentale**. Accardo. Orquesta Filarmónica de Londres. Dutoit. DG, 2536376.

RAVEL: **Dafnis y Cloe** («ballet» completo). Coro del Festival de Tanglewood. Orquesta Sinfónica de Boston. Ozawa. DG, 2530563.

OFERTA CBS - OTOÑO 1978 (*)



LOS «CUARTETOS» DE SCHOENBERG: TRADICION Y RENOVACION.

Antes de los nueve años Schoenberg compuso pequeñas piezas, y más adelante tríos y cuartetos. Por esa época sus modelos de composición no eran otros que «potpourris» de óperas y la música de banda que se podía oír en parques y jardines públicos. Tal vez el estilo «camerístico», que es una constante de lo mejor de su producción, incluso de la orquestal, procede de estos tanteos juveniles de autodidacta. En todo caso, a través de sus **Cuartetos de cuerda** refleja de forma puntual una evolución que no por audaz y novedosa deja de asentarse en el pasado y de ser heredera de la gran tradición centroeuropea. «Soy un conservador que se ha visto forzado a convertirse en un radical», dijo una vez Schoenberg, y lo cierto es que su lenguaje, difícil y original desde sus comienzos, está más enraizado en la obra de sus grandes predecesores de lo que normalmente quiere admitirse. Y ello en aspectos distintos y fundamentales, como son la disolución de las funciones de la armonía tonal, el significado del retorno a las prácticas contrapuntísticas y, finalmente, el carácter de sus estructuras rítmicas.

En cuanto al primer punto, el siglo XIX conoció la marcha continua e inexorable del sistema tonal hacia su degradación, desde Schubert y Chopin hasta Reger y sus coetáneos de las Escuelas Francesa y Rusa. La modulación, cada vez más omnipresente, había contribuido a debilitar de modo decisivo la polaridad tonal y todo el sistema de relaciones establecido en torno a ella. En ese preciso instante se inicia la acción renovadora de Schoenberg no con un sentido de ruptura, sino de aceleración del proceso en marcha. Se llega así a una especie de «relativismo» definido por la autonomía total de las doce notas de la escala temperada, la completa liberación de la disonancia y un estilo de composición basado en formas individuales irrepitibles, derivadas de la pura expresión. Naturalmente, se hace necesario sustituir la armonía funcional con ciertos elementos, y para ello Schoenberg acude al pasado, y más

concretamente a la escritura contrapuntística, cosa menos paradójica de lo que pueda parecer a primera vista. El contrapunto estricto fue el producto de una época musical centrada en la modalidad y anterior al período del sistema tonal mayor-menor. Al liberarse de este sistema, Schoenberg puede reasumir con plena autoridad una técnica de estricto contrapunto con mucha mayor facilidad y propiedad que sus antecesores inmediatos.

En el aspecto rítmico, Schoenberg se muestra, si cabe, más tradicional que en otros aspectos. Ignorando las peculiaridades del área cultural a la que perteneció, ha sido frecuente criticar su aparente falta de método en la construcción rítmica, y sobre todo se le ha comparado desfavorablemente con otros compositores contemporáneos de otros países. Se olvida a menudo la secular simplicidad rítmica de la música germánica. Así, por ejemplo, los himnos de Lutero constituyen una simplificación, a veces muy elemental, de las sutilezas que comporta el canto gregoriano. La esencia de la música germánica se ha basado históricamente en ritmos de modelos más o menos regulares, dentro de formas binarias o ternarias, frente a la mayor variedad y riqueza que en este punto se aprecia en los ritmos del sur o del este de Europa. El mundo germánico ha aceptado las simples danzas de origen campesino propias o de ciertas zonas vecinas, y así se ha sostenido con cierta exageración que la marcha y el «ländler» forman la principal fuente de su inspiración rítmica. El desafío que esta grave limitación supone sólo puede afrontarse con una gran dosis de sutileza e imaginación. Los compositores germánicos han acudido, a tal efecto, a la asimetría o combinación de frases de distinta extensión, formadas por un número de compases indivisible por ocho, por cuatro y hasta por dos, dando lugar a lo que se ha llamado «prosa musical», frente al «verso», que resulta de la pura simetría. Schoenberg se declara legítimo sucesor en este proceso, invocando como ilustres antecesores en este punto a Haydn, Mozart y Brahms.

Desde estas premisas, Schoenberg alcanzará una técnica original, la del llamado período dodecafónico, en cuyas rigurosas formulaciones no se estanca, pues aún es posible el retorno a un nuevo expresionismo, unido al continuo estudio de nuevos problemas de índole funcional.

Las experiencias que comporta esta fascinante evolución enriquecen las páginas de los **Cuartetos de cuerda**, los cuales se inscriben en varias épocas creadoras. El en **Re mayor**, de 1897, tiene en su correcto academicismo un valor documental, pero es innegable el encanto y la fresca espontaneidad de su material temático, cercano a Dvorak y Brahms. Muy distinto en contenido y valor es el **Cuarteto en Re menor, op. 7** (1904-5), obra de notable madurez. Se interpreta sin solución de continuidad, a pesar de que comprende cuatro movimientos perfectamente diferenciados. Las secciones de desarrollo contribuyen a crear grandes tensiones, y es de destacar que la primera de ellas toma deliberadamente como modelo la correspondiente de la **Sinfonía «Heroica»**. El **Cuarteto en Fa sostenido menor, op. 10** (1907-8, revisado en 1921), es importante por diversos motivos. Se omiten las secciones de desarrollo en los dos primeros movimientos, cuyo material temático es objeto de una alambicada manipulación en el tercero. Pero lo más llamativo del cuarteto es que incorpora, en sus dos últimos tiempos, al grupo instrumental una voz de soprano con textos de Stefan George. El «Finale» es especialmente importante; escrito con total libertad, no se asienta en ninguna tonalidad, y sólo antes de su término vuelve al Fa sostenido menor. La soprano inicia su intervención con una frase que resulta simbólica: «Percibo el aire de otro planeta», y más adelante: «Me diluyo en un torbellino sonoro.» El **Cuarteto op. 30**, de 1927, entra de lleno en el período dodecafónico más ortodoxo. Se trata de una obra en cuatro movimientos, extensa y difícil, por cuanto en la misma se elimina cual-

(*) Esta oferta comprende también la reedición del álbum de dos discos titulado **El Concierto del Siglo** (Q 79200), cuya crítica encontrará el lector en el número 474 de RITMO (agosto-septiembre de 1977), así como otros dos álbumes, conteniendo, respectivamente, los **Cuartetos de cuerda, op. 20**, de Haydn (S 79305), y **Mignon**, de Thomas (S 79401), cuya crítica diferimos hasta el momento de que lleguen a nuestra Redacción los ejemplares correspondientes. (N. de la R.)

quier sugestión de tipo sensorial, en beneficio de la más pura especulación. El contrapunto constante y la variación incesante del motivo «ostinato» son los recursos predominantes de la obra, que debe considerarse como una consecuencia espléndida del impulso emanado del **Quinteto para vientos, op. 26**. El último **Cuarteto, op. 37**, es de 1936. Está dividido en cuatro tiempos, y aporta nuevas posibilidades dentro de la técnica dodecafónica. Se ha dicho que implica un viraje hacia los valores melódicos, pero, en todo caso, su preponderancia no anula otros aspectos. El resultado de este soberano ejercicio compositivo es deslumbrador.

La interpretación del Juilliard Quartett es modélica; seguridad en el ataque, empaste, sensualidad sonora y una notable flexibilidad rítmica son sus principales virtudes, que se hacen patentes, sobre todo, en los primeros cuartetos. Repárese, por ejemplo, en la estimulante jovialidad que se desprende del temprano **Cuarteto en Re mayor**, o el clima que emerge desde los primeros compases del **Cuarteto op. 10**, en el que la contención jamás constituye un impedimento para la libre efusión lírica. Naturalmente, estamos ante una gran técnica instrumental, pero lo importante es ese sensible buceo en las partituras, que permite al intérprete ser consciente de su contenido último, lo que facilita su comunicación. En esta última obra colabora discretamente la soprano Benita Valente. Acertada desde un punto de vista estilístico, no se remonta, empero, a la magia palpable de esos dos últimos movimientos. En los **Cuartetos op. 30 y 37**, siendo excelentes las versiones, hay que contar, a mi juicio, con la seria competencia que ofrece el Lasalle Quartett, quien en el álbum dedicado a la Nueva Escuela de Viena (D. G., 27/20/029) ofrece unas interpretaciones más homogéneas y dotadas de un control sobre el discurso sonoro casi infalible. Claro que se beneficia de una grabación de mucha mayor calidad técnica que la que ofrece el presente álbum.—**DOMINGO DEL CAMPO**.

Interpretación: 8.

Sonido: 6.

O ARNOLD SCHOENBERG: **Cuartetos para cuerda**. The Juilliard Quartett. Tres Lps. CBS, S 79304. Álbum de tres discos. Precios normal y oferta: 1.875 y 1.500 ptas.

LAS «SONATAS» PARA «CELLO» Y PIANO DE BEETHOVEN: LECION INTERPRETATIVA A CARGO DE DOS AMIGOS

Es indudable la importancia de esta grabación que presenta CBS dentro de su Oferta. Creo que será difícil arrebatarle el Premio RITMO a la mejor grabación histórica en su edición de 1978.

Parece mentira, pero, pese a haberse publicado numerosos discos de Casals (sobre todo, después de su fallecimiento), hasta ahora no había aparecido en España su versión de algo tan fundamental en el repertorio violoncellístico como las **Sonatas** de Beethoven. Y ocurre, además, que junto a Casals aparece en esta grabación una figura que, pese a que en España no goza de la debida popularidad, es, indudablemente, uno de los grandes pianistas del siglo; me refiero a Rudolf Serkin, íntimo amigo de Casals. Como botón de muestra, remito al lector a sus **Conciertos** de Brahms con Szell (CBS).

Las **Sonatas** fueron grabadas en los festivales de Prades, en 1953 (**Números 1, 3, 4 y 5**), y Perpignan, en 1951 (**Número 2**). La antigüedad de los registros, unida al hecho de tratarse de grabaciones «en vivo», hace que la calidad sonora sea inferior a lo deseable. Abundan los ruidos, y el piano suena, generalmente, algo confuso, habiendo sido peor recogido que el «cello». Omito referirme a los característicos «mugidos» del Casals anciano, los cuales, aparte de ser inevitables, a mí, personalmente, no me molestan en absoluto.

Pero tratándose de discos de tanta importancia como los que comento, la cuestión de la calidad técnica creo que pasa a un segundo plano.

Lo importante es la **MUSICA**. Y de eso, amigos, están llenos los dos discos que componen esta integral. Podrá estarse o no de acuerdo con los criterios interpretativos, como ocurre, por ejemplo, cuando se escucha el Bach de Wanda Landowska. Es evidente que hoy se interpreta de otro modo. Pero es evidente el respeto y admiración que siempre deberemos a semejantes monstruos de la historia de la Música.

Habrán quien prefiera la versión que de estas **Sonatas** de Beethoven tienen el dúo Rostropovitch-Richter (PHILIPS), técnicamente mejor, y además beneficiada de una espléndida toma de sonido. Pero la emotividad que se desprende del «equipo» Casals-Serkin no se encuentra en ninguna otra grabación.

Con respecto a la labor de Casals, pocas palabras bastan: su sonido, técnica, expresividad, junto con esos detalles que sola-



mente él tenía, todo está presente en esta integral de las **Sonatas** beethovenianas.

En la grabación que comento llama poderosamente la atención el alto grado de **COMPENETRACION** que existe entre ambos intérpretes. Ya se sabe que en estas **Sonatas** el piano no es, ni mucho menos, un mero acompañante-comparsa, sino que, al contrario, su papel tiene tanta importancia como el del «cello» (y a veces, más).

Pues bien, la actuación de Serkin es asimismo impresionante, sin desmerecer en absoluto de la labor de Casals. Puede decirse que ambos músicos están a igual altura, que, por cierto, es verdaderamente grande.

Es admirable ver cómo dos grandes solistas llegan a aunar sus esfuerzos, convirtiéndose en insuperables músicos de cámara. Y ello no es, ni mucho menos, fácil. Pues es muy frecuente comprobar que la reunión de varios «solistas» para interpretar música de cámara da como resultado una música en la que cada uno busca su lucimiento personal, tratando de destacar por encima de sus colaboradores, con lo que las versiones así planteadas suelen resultar, en verdad, decepcionantes.

Conclusión: Música en el sentido literal de la palabra. Uno de los eventos discográficos del año. No se lo pierda.—**PABLO CANO CAPELLA**.

Sonido: 5.

Interpretación: 9.

O BEETHOVEN: **Sonatas para violoncello y piano** (Versión integral). Pablo Casals, violoncello. Rudolf Serkin, piano. CBS, S 78291 (dos discos). Precios normal y oferta: 1.200 y 900 pesetas.

RUDOLF SERKIN A LOS SETENTA Y CINCO AÑOS: EL «SALVAJISMO DE LA ANCIANIDAD» SE INTERIORIZA

CBS parece tener una especial «querencia» hacia el Carnegie Hall neoyorquino. En 1965 y 1966 instaló en la vieja sala sus micrófonos para grabar los históricos álbumes del retorno de Wladimir Horowitz. (Inciso necesario y previsible: ¿para cuándo, señores de CBS española, la publicación en nuestro país de esos célebres registros? ¿Quizá antes de que Horowitz cumpla cien años, en el 2004? Gracias por adelantado.) En 1976 CBS grabó, en Carnegie Hall, el llamado **Concierto del Siglo** (éste sí editado en España, y reeditado en esta misma Oferta de Otoño de CBS). En fin, en diciembre de 1977, los ingenieros de la firma americana retornaron a la sala de la Calle 57 para registrar los recitales de Rudolf Serkin que ahora se publican entre nosotros; en Estados Unidos se lanzaron al mercado en el mes de junio, coincidiendo con el cumpleaños del artista, que celebra sus setenta y cinco años.

Queda fuera de toda especulación que Rudolf Serkin es uno de los grandes intérpretes de nuestro tiempo, aunque su conocimiento en nuestro país sea más bien precario. Ciertamente, Serkin no ha sido un asiduo (ni siquiera un «merodeador accidental») de nuestra vida musical, y sus discos tampoco han sido abundantes entre nosotros. Para muchos será sorpresa saber que Serkin nace a la vida musical de la mano de un artista llamado Arnold Schönberg: es curioso que, tras haber sido durante años un intérprete estrechamente vinculado al círculo de Schönberg, Serkin apenas haya tocado en su madurez las obras de los creadores de la Segunda Escuela de

¿Por qué no aprovecha ahora la ocasión de ampliar su discoteca de Música Clásica?

Sí, porque ahora, además de presentarle esta magnífica Oferta Especial 1978, compuesta de 32 álbumes a precio reducido, hemos incluido en cada uno de ellos un Catálogo completo de nuestro repertorio y 10 cheques-descuento por

un valor total de 4.000 ptas. para que pueda Vd. beneficiarse en sus próximas compras de cualquier álbum, disco o musicassette contenidos en el Catálogo Philips Música Clásica.

ALBINONI

12 Concerti, Op. 9
12 Concerti, Op. 10
6 LP's Precio Oferta: 3.300 ptas.

BACH

El Arte de la Fuga
2 LP's Precio Oferta: 1.100 ptas.

BACH

Pasiones (San Mateo y San Juan)
7 LP's Precio Oferta: 3.750 ptas.

BACH

Los 6 Conciertos de Brandeburgo
2 LP's Precio Oferta: 1.100 ptas.

BACH

Obras Orquestales
9 LP's Precio Oferta: 4.850 ptas.

JANET BAKER CANTA ARIAS DE:

BEETHOVEN / GLUCK /
HAENDEL / HAYDN / MOZART /
SCHUBERT
4 LP's Precio Oferta: 2.200 ptas.

BEETHOVEN

Las 9 Sinfonías
9 LP's Precio Oferta: 4.850 ptas.

BEETHOVEN

Los 5 Conciertos para Piano y la
Fantasía para Piano, Coros y Orquesta
5 LP's Precio Oferta: 2.650 ptas.

BEETHOVEN

Las Sonatas para Violín y Piano
4 LP's Precio Oferta: 2.200 ptas.

BERLIOZ

La Obra Sinfónica
5 LP's Precio Oferta: 2.650 ptas.

BRAHMS / SCHUMANN

Integral Cuartetos para Cuerda
3 LP's Precio Oferta: 1.550 ptas.

BRAHMS

Integral Sinfonías y Conciertos
8 LP's Precio Oferta: 4.400 ptas.

BRUCKNER

Integral Sinfonías
12 LP's Precio Oferta: 6.400 ptas.

HOMENAJE A PABLO CASALS

7 LP's Precio Oferta: 3.750 ptas.

CHOPIN

La Obra completa para Piano
y Orquesta
3 LP's Precio Oferta: 1.550 ptas.

DONIZETTI

Lucia di Lammermoor
(Montserrat Caballé / José Carreras)
3 LP's Precio Oferta: 1.550 ptas.

HAENDEL

Los 16 Conciertos para Organo
5 LP's Precio Oferta: 2.650 ptas.

HAENDEL

El Mesías
3 LP's Precio Oferta: 1.550 ptas.

HAENDEL

Obra Orquestal
9 LP's Precio Oferta: 4.850 ptas.

MAHLER

Integral Sinfonías
16 LP's Precio Oferta: 8.200 ptas.

MOZART

Las 20 Grandes Sinfonías
8 LP's Precio Oferta: 4.400 ptas.

MOZART

Integral Conciertos para Viento
4 LP's Precio Oferta: 2.200 ptas.

MOZART

Los Conciertos para Piano y Orquesta
12 LP's Precio Oferta: 6.400 ptas.

PUCCINI

Tosca
(Montserrat Caballé / José Carreras)
2 LP's Precio Oferta: 1.100 ptas.

J. RODRIGO

Obras para Guitarra y Orquesta
(incluyendo el
"Concierto de Aranjuez")
2 LP's Precio Oferta: 1.100 ptas.

SCHUBERT

Música para Piano (1822-1828)
8 LP's Precio Oferta: 4.400 ptas.

SIBELIUS

Integral Sinfonías
5 LP's Precio Oferta: 2.650 ptas.

TCHAIKOVSKY

Cascanueces / El Lago de los
Cisnes / La Bella Durmiente
6 LP's Precio Oferta: 3.300 ptas.

VERDI

El Corsario
(Montserrat Caballé / José Carreras)
2 LP's Precio Oferta: 1.100 ptas.

ANTOLOGIA DE LA ZARZUELA

Orquesta y Coros RTVE
Igor Markevitch
2 LP's Precio Oferta: 1.100 ptas.

MUSICA DE ESPAÑA

Orquesta y Coros RTVE
Igor Markevitch
6 LP's Precio Oferta: 3.300 ptas.

EL TRIUNFO DEL BARROCO

6 LP's Precio Oferta: 3.300 ptas.

Y como Oferta extraordinaria para aquellos que inician su discoteca, una joya de la Historia de la Música: El Adagio de Albinoni, en versión de I Musici, al precio de promoción de 295 ptas, y conteniendo en su interior también un Catálogo completo y otros 10 cheques-descuento por valor de 4.000 ptas. para hacerle más atractiva la iniciación a la buena música, tanto a usted como a los suyos y también a sus amigos.



*Música
Clásica*



Viena. Sus primeros discos, una importante grabación del integral de las **Sonatas para violín y piano**, de Brahms, realizada con Adolf Busch, coinciden con el exilio de Europa a causa del nazismo imperante. La carrera americana de Serkin es ya más del dominio público: de su colaboración con músicos eminentes, como Casals, Szell, el Cuarteto de Budapest, los hermanos Busch, nos ha dejado testimonio el disco; también poseemos relevantes documentos de sus actuaciones en solitario, aunque aquí sea importante señalar que no siempre los micrófonos han hecho justicia al sonido de Serkin. Como Joachim Kaiser ha indicado en su excelente libro sobre los **Grandes pianistas de nuestro tiempo**, Serkin, a medida que envejecía, iba siendo poseído por el «salvajismo de la ancianidad». La mayor parte de los discos de CBS nos han dado la imagen de un pianista mesurado, íntimo, reflexivo, cuando la realidad de los conciertos y recitales en público descubría a un intérprete férreo, en ocasiones brutal, que —como muy bien apunta Kaiser— «convertía las últimas **Sonatas** de Beethoven en dramas escénicos» y los **Conciertos** de Mozart en «abruptos abismos».

Quizá por esto revistan especial importancia los discos que ahora edita CBS entre nosotros, ya que en ellos no existe el factor tamizador del estudio de grabación, el filtro de la «luz roja», sino que el pianista se presenta ante nosotros en una actuación tomada en directo. Y la primera constatación es la de que, si bien el síndrome «animal» de Serkin se mantiene en ciertos instantes, la antigua chispa prometeica se ha remansado considerablemente, se ha interiorizado. A Serkin se le ha reprochado, en ocasiones, estar tocado de superficialidad, ser un intérprete «banal»: nada de esto puede predicarse del traductor de estos discos, muy en especial del Schubert que en ellos se contiene (justamente, lo que hace al álbum casi imprescindible).

Es significativo que la audición del registro vaya adquiriendo nivel de manera progresiva. Desde un Haydn simplemente «bueno» llegamos hasta un Schubert que entra de lleno en la esfera de lo genial. Todo ello contribuye a reforzar la impresión de espontaneidad, de superación del intérprete, característica de un concierto en vivo. Bien la **Sonata 49** de Haydn, y más que bien el **Rondó en La mayor**, de Mozart. Grande de veras la lectura de la **Sonata «Les Adieux»**, de Beethoven. El «Adagio» de la introducción lo dice Serkin «sehr Adagio», a 'tempo' lentísimo, en máximo contraste con el ataque inmediato al «Allegro», en el que la exposición es acertadamente repetida. Lo mejor del movimiento: la dicción en 'piano' de las notas largas (redondas en escala descendente) que preludian la «Coda». Ha anotado Beethoven «Andante espresivo» en el tiempo lento, y Serkin fija su atención prioritaria en la segunda palabra, llegando a detalles de puntillismo, tales como el hacer en 'pp' las fusas que cierran período en el compás 26, o el elaborado 'ritardando' que precede al «cantabile» cuatro compases después. 'Tempo' increíble por rapidez para el «Finale», siguiendo la anotación beethoveniana «Vivacissimamente», leído, sin embargo, con claridad de líneas melódica.

Ya he adelantado el término «genial» para referirme a la versión de la **Sonata en Si bemol mayor**, de Schubert: la lectura justifica con creces la escucha del álbum. Ya desde las primeras notas impresiona en qué medida Serkin se ciñe al «ligato» anotado por Schubert, que en la exposición del tema principal (compás 21 en adelante) toma tintes de milagro. Como Sviatoslav Richter, Serkin opta por un tratamiento sinfónico del primer movimiento, repitiendo la exposición, lo que da al tiempo una duración superior a los veinte minutos. En el desarrollo, la lente de Serkin se centra en los trémolos que la mano izquierda ejecuta en la región más grave del teclado, entonados como signo de callada rebeldía. Visión sórdida

del pasaje, que se contagia a toda la obra. En el «Andante» son particularmente densas las secciones extremas (A-B-A), tocadas a modo de persistente e inexorable marcha fúnebre. Schubert ha anotado para el «Scherzo» «Allegro vivace con delicatezza», y ésta no falta en la lectura de Serkin, pero a la vez subsiste un tono mórbido, melancólico, que transforma a la secuencia de intermedio luminoso en progresión hacia la sombra. El «Finale» se presenta como externamente tranquilo, pero está tocado por chispazos de furia, como los que Serkin desencadena a partir del compás 155, tremendas reminiscencias del «salvajismo de la ancianidad» señalado por Kaiser. Para Serkin el Schubert agonizante de septiembre de 1828 ha escrito su última **Sonata** con una sonrisa quebrada en los labios. Lectura desabrida, amarga, lírica sólo moderadamente, agobiante en algunos momentos (el tiempo lento), impresionante testimonio de los setenta y cinco años de un intérprete que merecería gozar de mayor predicamento entre nosotros.

Conclusión: El buen vino, cuantos más años tenga encima, más puede deparar experiencias inolvidables.—**JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA.**

Interpretación: 9,5 (Schubert); 8 (Resto del recital).

Sonido: 7,5.

- O** RUDOLF SERKIN: **Recital en el Carnegie Hall, 1977.** HAYDN: **Sonata número 49, en Mi bemol mayor.** MOZART: **Rondó en La mayor, K. 511.** BEETHOVEN: **Sonata número 26, en Mi bemol mayor, «Les Adieux».** SCHUBERT: **Sonata póstuma, en Si bemol mayor, D. 960.** Rudolf Serkin, piano. Dos LPs. CBS, S-79 216. Precios normal y de oferta: 1.200 y 960 ptas.



«LOS CONCIERTOS DE BRANDEMBURGO»: EL EXCELENTE BACH DE CLAUDIO ABBADO

A la vista de la lista de grabaciones con los **Conciertos de Brandeburgo** incluida al final de este artículo, la primera y principal cuestión a dilucidar «a priori» es que Claudio Abbado se ha tenido que enfrentar a unas obras que son de las más veces registradas en toda la historia de la música grabada y, en consecuencia, ¿qué se puede aportar de nuevo que no haya sido dicho ya? Además, existen factores claramente negativos al enjuiciar el trabajo directorial del célebre maestro italiano, pues es evidente que Abbado ha probado en numerosas ocasiones ser un enorme y hasta genial director de la música romántica y postromántica, pero nunca, que yo sepa, se mostró especialmente atraído por la música del Barroco. Así, pues, los dos puntos indicados inclinaban la balanza personal hacia resultados más negativos que otra cosa (también es importante apuntar que en la relación de grabaciones no se han incluido las descatalogadas —por ejemplo, Klemperer— susceptibles de reeditarse en un futuro más o menos lejano); sin embargo, después de una detenida audición, los recelos iniciales han desaparecido por completo. Abbado se muestra como consumado intérprete de estos **Conciertos**; la versión de los mismos quizá no supere la energía y dulzura de las lecturas, perfectamente equilibradas, de un Raymond Leppard (no editado en España) o la increíble elasticidad rítmica de un Benjamín Britten, ambos —Leppard y Britten— dirigiendo la misma orquesta, Inglesa de Cámara; pero,

en cualquier caso, el trabajo de Abbado con los solistas de la Orquesta de La Scala es realmente ejemplar: su estilo se identifica plenamente con la sobria atmósfera de Anhalt-Cöthen, y los instrumentistas de la orquesta milanesa que intervienen en la grabación tocan con calor, convicción y fresca espontaneidad, destacando en primer término al soberbio flauta (conciertos **Segundo, Cuarto y Quinto**), un admirable trompeta (**Segundo concierto**) y un magnífico clavecinista, verdadero virtuoso (en el más laudatorio de los términos) en su intervención en el **Quinto concierto**. Las cotas interpretativas más altas se logran en los conciertos **Segundo, Cuarto y Quinto**. Globalmente considerados, como ya he apuntado más arriba, quedan por debajo de Leppard y Britten. Personalmente, los situaría en un tercer puesto, detrás de los dos citados, pero, sin ninguna duda, por encima de versiones tan «autorizadas» como las de Karl Münchinger, irreprochable, pero aburrido en grado sumo; Marriner —con instrumentos originales—, no especialmente afortunado en su grabación para Philips, o Karajan, de concepción ultraromántica, con una Filarmónica de Berlín desmesuradamente amplia y con resultados que van desde lo plúmbeo a lo sencillamente inaguantable.

Conclusión: Positiva. Interpretaciones convincentes. Un único reparo podría ser la toma de sonido, excesivamente opaca.—**ENRIQUE PEREZ ADRIAN.**

Interpretación: 8.

Sonido: 8.

GRABACIONES ACTUALMENTE DISPONIBLES EN EUROPA DE ESTOS CONCIERTOS

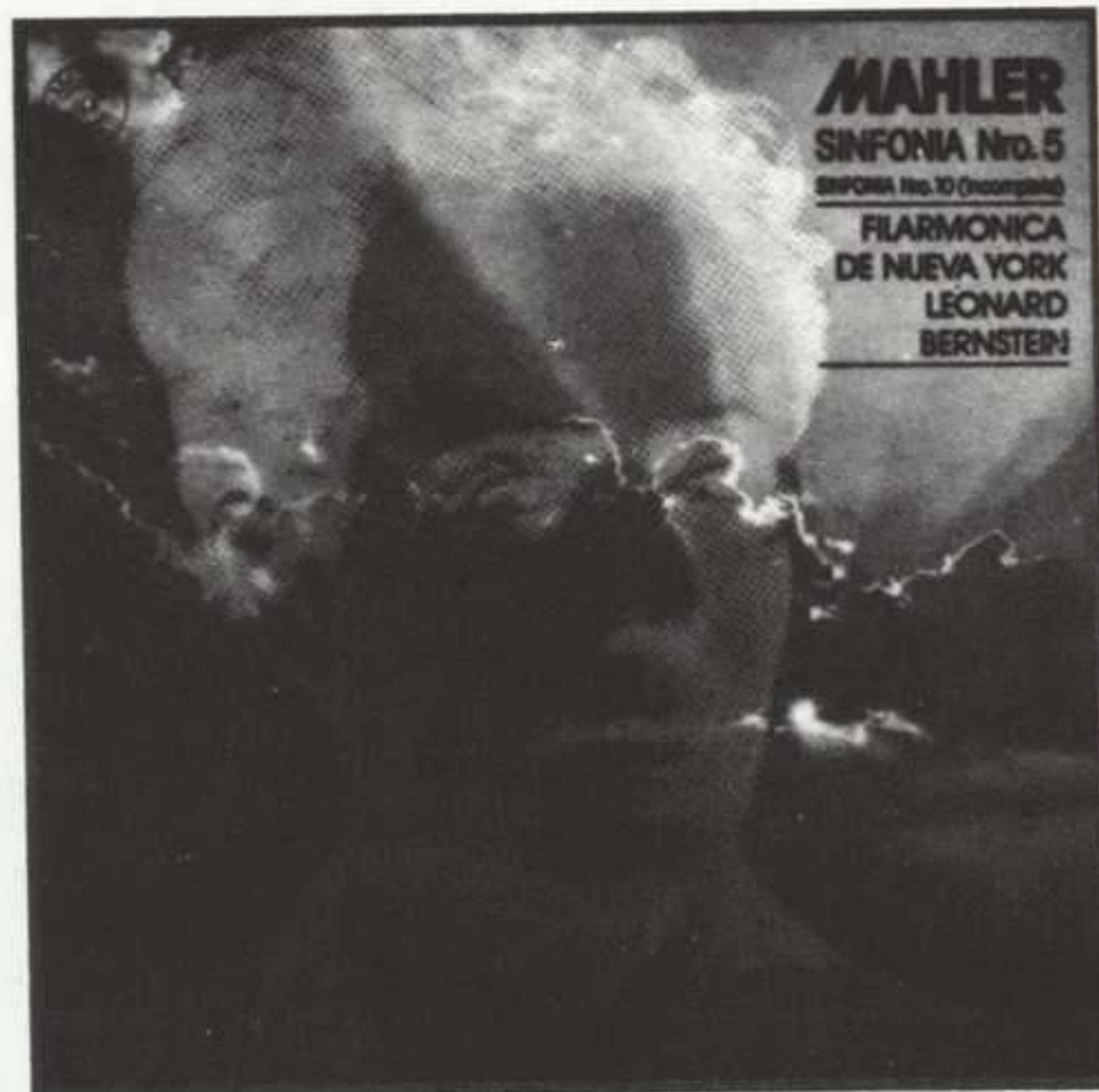
Año de grabación	Director	Conjunto orquestal	Grabación
1954	Ristenpart	Radio del Sarre	Musidisc
1955	Redel	Pro Arte de Munich	Erato
1956	Schüchter	Cámara de Hamburgo	Trianon
1959	Münchinger	Cámara de Stuttgart	Decca
1959	Kehr	Cámara de Maguncia	Vox
1960	Menuhin	Cámara del Festival Bach	EMI
1960	Goldberg	Cámara Neerlandesa	Fontana
1961	Couraud	Solistas de Stuttgart	Philips
1961	Baumgartner	Festival Strings, Lucerna	DG
1964	Harnoncourt	Concentus Musicus, Viena	Telefunken
1964	Schuricht	Barroco de Zürich	Concert Hall
1965	Karajan	Filarmónica de Berlín	DG
1967	K. Richter	Bach de Munich	Archiv
1968	—	Collegium Aureum	Basf
1969	—	I Musici	Philips
1969	Britten	O. Inglesa de Cámara	Decca
1971	Munchinger	Ars Rediviva, Praga	Supraphon
1972	Marriner	St. Martin-in-the Fields	Philips
1974	Wallez	Instrumental de France	Decca
1974	Paillard	Cámara J. F. Paillard	Erato
1976	Leppard	O. Inglesa de Cámara	Philips
1977	Zukerman	Filarm. de Los Angeles	DG
1978	Abbado	Miembros La Scala, Milán	CBS

O

J. S. BACH: **Conciertos de Brandemburgo, Números 1 a 6, BWV-1046/51.** Miembros de la Orquesta del Teatro de La Scala, Milán. Director, Claudio Abbado, CBS, S-79215. Album de dos discos. Precios normal y oferta: 1.200 y 960 ptas.

LA EFUSIVIDAD INTERPRETATIVA DE UN MAHLERIANO DE SIEMPRE

La CBS española edita ahora las **Sinfonías 5 y 10** de Gustav Mahler, desgajadas del álbum que contiene la primera versión integral de las sinfonías mahlerianas que se ha llevado al disco, la de Leonard Bernstein. El maestro americano, devoto admirador, constante y difusor y perfecto conocedor de las sinfonías de Mahler, se acerca a la **Quinta** desde un profundo amor por esta música. Resulta evidente su entrega a los propios problemas de la obra, sin ánimo de enmendar la plana a la partitura, sino más bien de reflejarla en todo su ser: si hay una disociación esquizoide en ella, ni se pretende limar ni se pretende exasperar; sencillamente, se la muestra tal cual. Tengo la impresión, incluso, de que la labor de montaje ha debido ser escasa, es decir, que en la grabación hay mucho «de un tirón». No es ésta una versión analítica, sino efusiva, y entiéndase esto en su justa medida, pues la calidad impresionante de la Filarmónica de Nueva York y el rigor técnico de Bernstein no dan opción a imprecisiones, y menos a fallos: lo que quiero decir es que, posiblemente, hay compases «perfeccionables», y que no se han sometido a mejoras para no dañar la tensión interpretativa sólo propia de la lectura ininterrumpida. Naturalmente,



te, podría equivocarme de plano si afirmara que la grabación se ha hecho así... Soy más modesto, y digo que la audición me ha transmitido esa sensación, lo que puede valer como aproximación crítica.

El «Scherzo», piedra de toque para cualquier director (junto al primer tiempo de la **Tercera**, estimo que éste es el movimiento más conflictivo de todos los mahlerianos), respira naturalidad y convicción, y en este sentido aventaja a la versión de Karajan, acaso la mejor en cuanto a realización sonora. El célebre, el divino «Adagietto» es aquí una maravilla de emotividad y de ausencia de «desmelenamiento» expresivo. También es intenso, y al margen de cualquier exceso, el singular bloque sinfónico que constituyen los dos primeros tiempos de la obra. ¿Y qué decir de la admirable lección interpretativa del «fugato» del último movimiento?

Tendré que decepcionar ahora a los amantes de la crítica comparada, a los que son —como yo— admiradores de la capacidad que en este terreno demuestran algunos de mis colegas, como Carrasosa y Arteaga. El caso es que ante una obra de la complejidad, extensión y hondura de la **Quinta sinfonía** de Mahler, me resulta imposible elegir abiertamente entre las grandes versiones existentes: Walter, Barbirolli, Solti, Haitink, Kubelik, Karajan... En todas ellas cabe preferir «algo» con respecto a las otras, y ninguna me parece definitivamente superior ni inferior. En lo que no dudo es en incorporar la versión de Bernstein al puñado de las interpretaciones magistrales, al grupo de las primerísimas.

El «Adagio» de la **Décima** inacabada, condenado por su propia extensión a ser presentado como «complemento» de alguna otra sinfonía, no debe recibirse como tal por el buen aficionado. Música intensa y sublime donde las haya, posee el inmenso valor de colocarse en pleno expresionismo y a las puertas de las sustanciosas innovaciones de la Escuela de Viena: tan a las puertas, que creo, sinceramente, que Schoenberg no llegó a avanzar con respecto al «Adagio» mahleriano en sus primeras obras significativas, incluyendo la **Noche transfigurada**. Pues bien, la versión de Leonard Bernstein, quien se ha acercado al último Mahler después de bien digerido todo el grueso sinfónico, es realmente soberbia, pletórica de tensión, emocionante por su expresividad doliente y desolada; por descontento, está realizada magistralmente.

Para juzgar el aspecto sonoro, con base en los ejemplares que nos ha adelantado CBS, hay que partir de la notoria diferencia de fechas que hay entre las dos grabaciones: la **Quinta** es de 1963, y la **Décima** de 1975. En ambos casos, la grabación es limpia y clara, con una magnífica y «realísima» distribución estereofónica; pero la **Quinta** resulta un poco plana, en el sentido de que hay menor distancia cuantitativa de sonido entre el «piano» y el «forte» de lo que acostumbramos a escuchar últimamente. Esta comprensible deficiencia no existe en absoluto en el caso de la **Décima**, grabación espléndida en el 75 y hoy.

Conclusión: La de Bernstein es una de las mejores **Quintas** de Mahler conocidas. En cuanto al «Adagio» de la **Décima**, por sí solo justificaría la recomendación de este álbum doble.—**JOSE LUIS GARCIA DEL BUSTO.**

Interpretación: 8 (**Quinta**) y 9 (**Décima**).

Sonido: 7 (**Quinta**) y 9 (**Décima**).

O

MAHLER, G.: **Sinfonía número 5 y «Adagio» de la Sinfonía número 10.** Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director, Leonard Bernstein. CBS, S 79006. Album de dos discos, precios normal y oferta: 1.200 y 960 ptas.

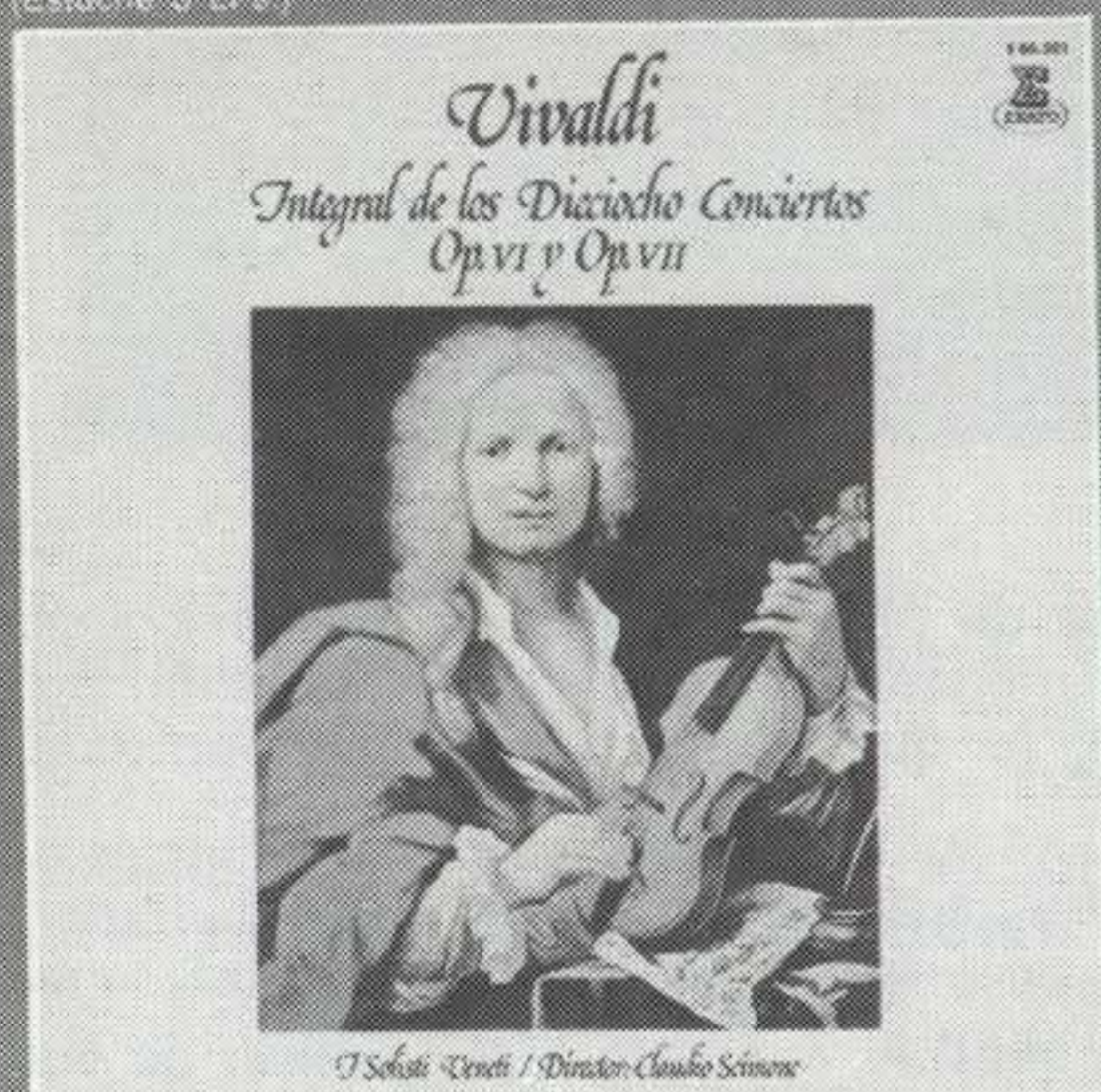


OFERTA ESPECIAL CLASICO

OTOÑO 1978

Hasta el 31 de Enero de 1979

ERATO S 66.301
(Estuche 3 LPs.)



PRECIO OFERTA
Ptas. 1.080

ERATO S 66.302
(Estuche 3 LPs.)



PRECIO OFERTA
Ptas. 1.080

VANGUARD S 66.304
(Estuche 3 LPs.)



PRECIO OFERTA
Ptas. 1.080

ARION S 66.303
(Estuche 3 LPs.)



PRECIO OFERTA
Ptas. 1.080

HUNGAROTON S 66.401
(Estuche 4 LPs.)



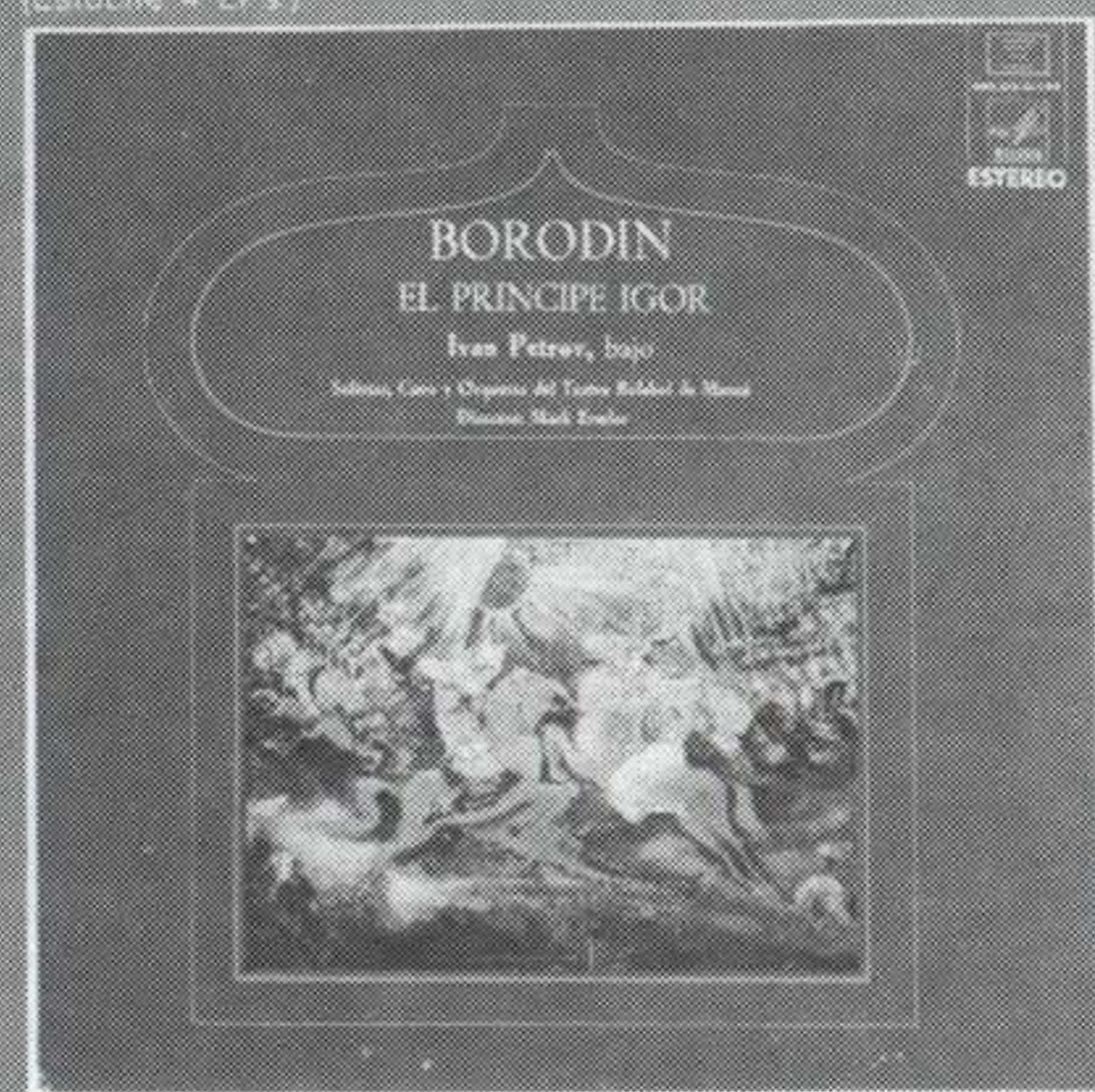
PRECIO OFERTA
Ptas. 1.440

VOX S 66.501
(Estuche 5 LPs.)



PRECIO OFERTA
Ptas. 1.800

MELODIA HMES 610-66/67/68/69
(Estuche 4 LPs.)



PRECIO OFERTA
Ptas. 1.440

MELODIA HMES 610-723
(Album 2 LPs.)



PRECIO OFERTA
Ptas. 720

EL «FALSTAFF» DE BERNSTEIN-DIESKAU, BRILLO Y ELOCUENCIA

No hace mucho recogía aquí mis impresiones de **Las alegres comadres de Windsor**, ópera de Nicolai, felizmente grabada por DG. Me refería, al enunciar alguna de las obras compuestas sobre el mismo tema, a la más famosa de ellas: el **Falstaff**, de Verdi, señalando de paso las diferencias que la separaban de la del operista alemán. Diferencias que se centraban fundamentalmente en la diversa época de composición, en la distinta óptica y planteamientos con que se producía la aproximación. En líneas generales, y repitiendo conceptos, puede hablarse de una mayor tonalidad bufa y de una visión más chispeante y superficial en la obra de Nicolai, que observa principalmente la estructura de la típica comedia de enredo, atendiendo más al chisporroteo de las situaciones que a la prospección humana y psicológica de los personajes. Una hábil construcción —síntesis, como ya se dijo, del «singspiel» (o «spieloper») alemán y de la ópera bufa italiana— contribuye a otorgar valor y entidad al producto. La lente verdiana es, por el contrario, más profunda, ya que partiendo del mismo sujeto (**The merry wives of Windsor**, de Shakespeare), lo adereza y complementa, tamizándolo inteligentemente con rasgos y situaciones muy significativos de otro drama shakespeariano: **Henry IV** (extrayendo incluso algunos elementos de su continuación, **Henry V**). Para ello, Verdi contó con la inapreciable ayuda de Boito, magnífico sintetizador e inspirado hombre de teatro, quien le incitó a componer, a los ochenta años, su última obra maestra, sirviéndole el libreto ya confeccionado y consiguiendo prender el interés del anciano, como ya lo hiciera años atrás con **Otello**. El músico italiano, siempre profundamente atraído por la obra del dramaturgo inglés, encontró aquí una ocasión de oro, que supo aprovechar, dentro de su estilo y coordinadas compositivas, al máximo.

La figura del viejo borrachín está tratada en la aproximación Verdi-Boito con crudeza, no disimulando ninguno de sus muchos defectos; pero también con ternura, encontrando explicación, y a veces justificación a los mismos. La peripecia dramática externa —los brujuleos y artimañas del gordinflón para conquistar a «Alice Ford», las maniobras de ésta y sus amigas, el flirteo de «Nannetta» con «Fenton», las entradas y salidas de comedia de enredo que todo ello motiva...— se amalgaman con la interna —los soliloquios del protagonista, su amarga queja del mundo, los celos de «Ford», la astucia de su mujer, la ternura amorosa, a espaldas de todo, del dúo «Nannetta»-«Fenton»; la picaresca de «Bardolfo» y «Pistola»...—, dando una obra de ejemplar construcción, de coherencia y unidad impresionantes, de concisión insuperable. Obra que, a la postre, entre bromas y veras, nos ofrece una tornasolada y profunda meditación sobre la condición humana, lo que la sitúa, pese a las modificaciones y a las diferentes condiciones y circunstancias de producción y de lenguaje, en la órbita shakespeariana. ¿No es esa su mejor virtud y lo que, en todo caso, pretendía el operista italiano?

Verdi, en efecto, consiguió con este canto del cisne una obra que, sin traicionar en absoluto sus presupuestos creativos, puede tacharse de revolucionaria. Continuación lógica y evidente de **Otello**, lleva a sus últimas consecuencias los avances que el compositor había venido imprimiendo a su lenguaje dramático, paulatinamente enriquecido tanto en la forma como en el fondo. La fluidez, la unidad logradas en la ópera anterior, alcanzan aquí la cima. **Falstaff**, en efecto, es una tonalidad sin fisuras, un discurso lírico-musical cerrado de imposible disgregación. Cada nota está sabiamente integrada en el todo, en el lugar adecuado para que la suma global adquiera la necesaria expresividad y continuidad. Todo está pensado y calibrado al máximo, medido como un mecanismo de relojería. Nada está dejado al azar, y hasta los más mínimos matices aparecen señalados en la partitura. La sutileza con la que Verdi maneja todos los elementos es admirable: la instrumentación es incisiva, transparente y delicada; la rítmica es empleada (¡esos «scherzi» verdianos de la última época!) con soltura e intención expresivas sin iguales en un juego animado y perpetuo. No hay tiempos muertos, y se aprecia la sabiduría del viejo maestro en la utilización de formas tradicionalmente queridas para él: cánones, fugas, fugatos... La ópera es funcional de arriba a abajo.

Una traducción de edificio tan delicado ha de partir, claro, de un servicio escrupuloso a todas las indicaciones previstas por Verdi. Esto es una ventaja en lo que actúa de guía (la duración de los «tempi», su acentuación, está perfectamente medida y señalada), pero también es un inconveniente, por la dificultad que entraña atender con precisión las múltiples exigencias y matices prescritos. El encaje de todas las voces, el virtuosismo y refinamiento orquestales exigidos, la técnica vocal, la exactitud, la fluidez expositiva, la ligereza y el brillo son aspectos que deben cubrirse para que el personaje central y todo lo que le rodea y conforma revivan ante nosotros con verdad y sentido. Ha de pedirse, pues, precisión de mecanismo, pero también gracia, elegancia y espontaneidad; atributos propios de las antiguas comedias, factores esenciales en una



interpretación del verdadero significado de una obra resumen de toda la literatura operística italiana, en la línea que un siglo atrás había cultivado (siguiendo los postulados de la escuela napolitana) Mozart. En este sentido puede hablarse de una vuelta al pasado por parte de Verdi; una vuelta que supone la recuperación y el relanzamiento, con un nuevo lenguaje, de valores ya tratados por el austríaco, inmersos de uno u otro modo, más o menos disimulados, en la ópera del «Ottocento». No es, por ello, de extrañar que, además de resaltar, como lo hacen otros autores, las influencias beethovenianas y wagnerianas (**Meistersinger**), Charles Osborne establezca más de un paralelismo entre este último fruto del genio verdiano y las tres grandes óperas italianas de Mozart.

Leonard Bernstein, rector de esta grabación —ya aparecida en España hace unos años y relanzada ahora con libreto traducido al castellano—, es un músico muy preparado, que auna un conocimiento técnico de primer orden con un temperamento y fogosidad muy característicos. En principio, y a pesar de su reconocido instinto teatral, no parecía —a mí, al menos— el director más idóneo para esta ópera, que requiere, sí, una «puesta en escena» y un enfoque muy teatrales, pero que pide también un especial y cuidadoso control de todos los elementos y una coherencia y rigor sin espectaculares desbordamientos. Sin embargo, el director norteamericano ha sabido enfocar la partitura verdiana de la mejor forma y sin renunciar a su peculiar personalidad. Precisamente, con esta obra ha tenido grandes éxitos (la grabación recoge la versión de 1965, tras la que Bernstein quedó consagrado como extraordinario maestro de foso). Sorprende sobre todo el respeto con que el director ha estudiado y servido cada compás, atendiendo con exquisitez y primor los matices planteados. Dinámicamente, es ésta una aproximación de notables riqueza y vigor, que destaca tanto en los pasajes delicados como en los de exultante sonoridad. Las exigencias de Verdi, que demanda continuos cambios dinámicos (de «ppp» a «ff», «cresc», «morendo», «sotto-voce»...) y agógicos («staccato», «legato», «rallentando», «allargando»...), junto a los más variados matices expresivos y acentuales, aparecen perfectamente y fielmente recogidas. La transparencia y ligereza del tejido orquestal están siempre presentes. La exactitud en los ataques es ejemplar, como el brillo alcanzado en determinados instantes. Dirección, por lo tanto, muy elocuente. Hay, de todas formas, en ella como un deseo de «epatar», como un prurito de marcar, quizá excesivamente, los contrastes; de poner ante todo en evidencia, de manera algo retórica, los fulgores (impresionantes, desde luego) de la orquestación y el poder de la formación que los despide (la fabulosa Filarmonica de Viena). Puede que esto haga perder a la interpretación espontaneidad, y que la obra se nos ofrezca así más como una suma de escenas de variado signo que como una absoluta totalidad, dotada de principio a fin de implacable unidad. Unidad rota también por las desigualdades vocales, que en seguida se comentarán. En definitiva, dirección elocuente, brillante, de gran anchura expresiva y cuidada matización. Entre la más monolítica y violenta de Solti (Decca) y la más interiorizada y expresiva, de gran belleza sonora también (EMI), de Karajan. Lejos, como aquéllas, de la de Toscanini (RCA), menos exquisita y variada, pero más férrea y unitaria, perfectamente equilibrada.

La interpretación de Fischer-Dieskau puede calificarse de apabullante, por la riqueza extraordinaria de su matización, por la prodigiosa manera de bucear en lo escrito y por la impresionante variedad en la dicción, en el tono, en el colorido. Es una de esas inter-

pretaciones-caracterizaciones de las que uno puede decir, después de haberlas escuchado: «No va más». La extrema facilidad del barítono alemán para apianar, adelgazar, estirar y modular su instrumento, dotado de ese timbre tan especial y personal; su habilidad para acercarnos a un «Sir John» semifilosófico, dialécticamente planificado, nos cautivan. Aunque podamos reconocer que quizá no sea su color (falto a veces de incisividad, de «squillo») el más adecuado, o que aceptemos que su técnica, tan completa, no pueda evitar la emisión de sonidos poco ortodoxos, o que convengamos en que su concepción general pueda rozar en ciertos momentos el artificio, al quedar bastante alejada de la simplicidad que, con todo, parecía desear Verdi. Aquí reside uno de los peligros en la caracterización del personaje. La de Fischer-Dieskau, aun contando con esa perenne peculiaridad suya de «rizar el rizo», es, por supuesto, muy válida y definitiva en algunos aspectos. Distinta (y mejor, según las preferencias de cada uno) a la más histriónica y, a pesar de ello (o por ello), más patética de Gobbi (Karajan), y a la más contenida y sobria de Valdengo (Toscanini). Superior, en todo caso, a la excesivamente bufa y externa de Evans (Solti). Reconozcamos la gran dificultad de la parte, no ya por los problemas de caracterización, sino por los planteados, en lo técnico-vocal, en una escritura muy tirante y compleja por la necesidad de mantener una continua línea de canto en creciente tensión expresiva.

No hay duda de que Verdi, a través de los extensos parlamentos y fluida declamación del personaje, logra dar vigor y carácter a su figura, al mismo tiempo que lo convierte en verdadero protagonista de la farsa, quedando en segundo plano los demás, que constituyen una especie de coro en su torno. Ahora bien, ello no supone que el único personaje definido sea «Falstaff». Tanto las damas («Alice», «Mrs. Quickly», «Mrs. Page», «Nannetta») como los caballeros («Ford», «Dr. Cajus», «Fenton»), e incluso los truhanes «Bardolfo» y «Pistola», tienen una entidad precisa y una personalidad bien dibujada, aunque sea con trazo breve. Por eso debe darse también vigor y relieve, dentro de sus peculiaridades, a estas «segundas partes», colocadas ahí por el compositor y el libretista para cumplir una función muy específica, si bien ésta quede establecida en relación con la figura central. No han de existir, por lo tanto, en una interpretación equilibrada de esta «comedia lírica», demasiadas desigualdades (de enfoque, de técnica, de voz) entre el protagonista y los restantes elementos del reparto. He aquí uno de los lunares de este registro: la prodigiosa caracterización de Dieskau resplandece con una luz singular e inigualable, y deja a veces excesivamente en la sombra a los demás, incluso a la excelente Ilva Ligabue, que dibuja con exquisito arte, intención y elegancia, ayudada por su atractivo color y sentido del acento, una «Mrs. Ford» perfectamente parangonable a la supermatizada de la Schwarzkopf (Karajan). A excelente nivel también, aun dentro de estas coordenadas de dependencia, la rotunda «Mrs. Quickly» de la Resnik. Aceptable Panerai en «Ford». Bastante mal, por el contrario, Juan Oncina, que no puede atender las exigencias de levedad y ligereza pedidas y canta casi siempre con torpeza y, cosa curiosa, amaramiento. Desafina en más de una ocasión, lo que le sucede asimismo con frecuencia a Graziella Sciutti, «Nannetta» adecuada en cuanto a dicción y color, pero en exceso tremolante, corta de facultades e incapaz de exponer con la necesaria dulzura y nitidez tonal pasajes de cierta dificultad arriba (La natural de «... come fa la luna», mantenido en «piano» durante varios compases).

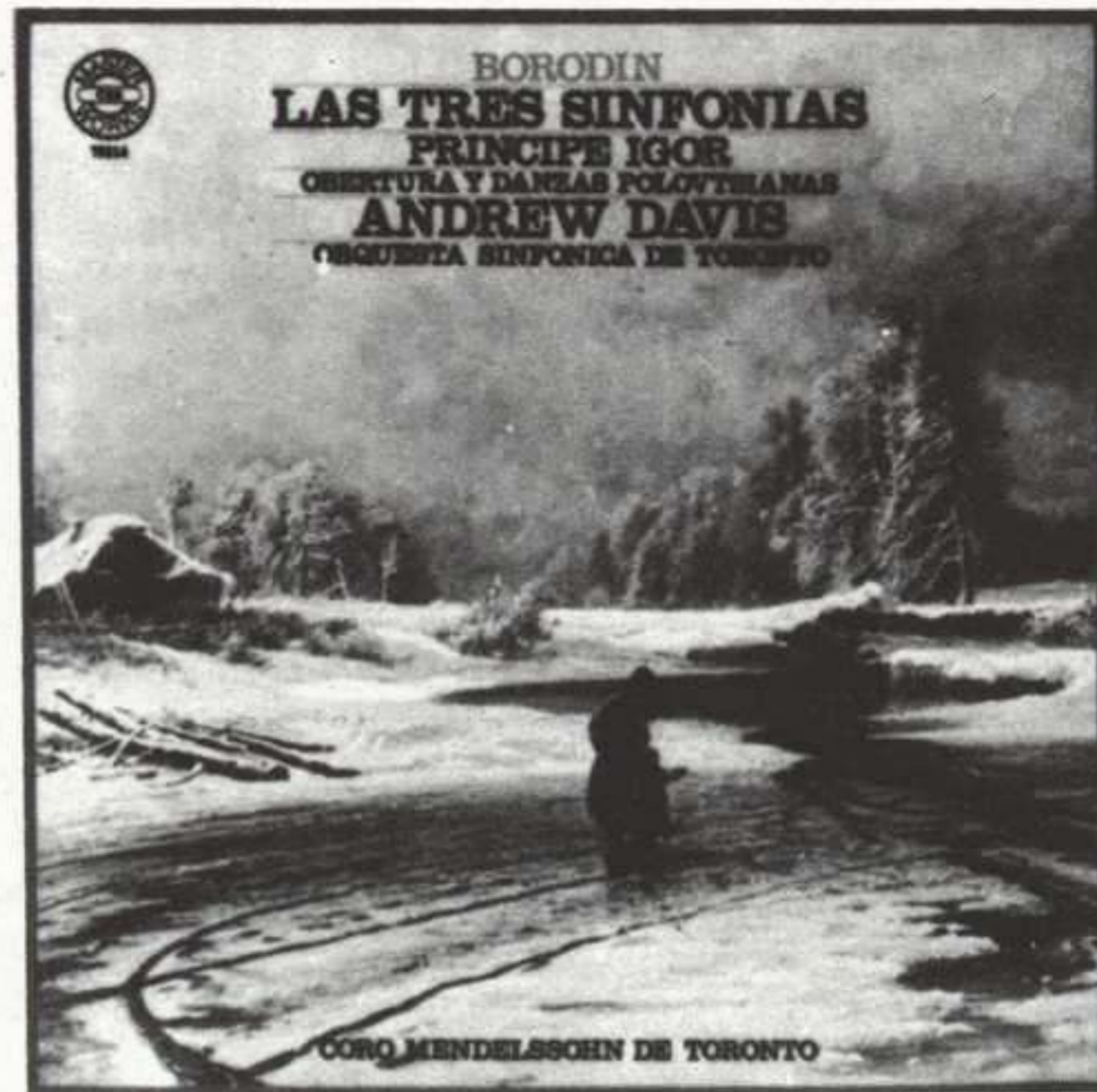
Los discos utilizados para realizar este comentario gozan de un buen prensado y poseen una sonoridad brillante y clara, aun sin ofrecer toda la transparencia deseable.

Conclusión: Un excelente **Falstaff**, extraordinario en algunos puntos, aun sin llegar a ser totalmente redondo. Bajas fundamentales: completísima caracterización del protagonista y presencia de una fabulosa orquesta, muy hábil y contundentemente conducida.—**ARTURO REVERTER.**

Interpretación: 8.

Sonido: 7,5.

O VERDI: **Falstaff**. Dietrich Fischer-Dieskau («Falstaff»), Ilva Ligabue («Alice»), Graziella Sciutti («Nannetta»), Regina Resnik («Quickly»), Juan Oncina («Fenton»), Hilde Rossel-Majdan («Page»), Rolando Panerai («Ford»), Erich Kunz («Pistola»).... Coro de la Opera de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Leonard Bernstein. CBS, S-77354. Album de tres discos. Precios normal y oferta: 1.875 y 1.500 ptas.



UN VIAJE POR LAS ESTEPAS DEL ASIA CENTRAL

Nace Alexei Porfirievich Borodin el 12 de noviembre de 1833, en San Petersburgo. Hijo natural de un príncipe, recibe esmerada educación científica y musical: a la edad de trece años domina el «cello», la flauta y el piano, escribiendo un **Concierto doble** para estos dos últimos instrumentos, seguramente en el estilo de Mendelssohn, primera y duradera influencia en el terreno musical; diez años más tarde, médico ya, colabora en el Hospital Militar de su ciudad natal, en el que, precisamente, conoce a Mussorgsky, a través del cual va a tomar contacto con la música de Schumann y, posteriormente, entrar en el grupo que, capitaneado por Balakirev y completado por Cui y Rimsky Korsakov, llegaría a llamarse «De los Cinco».

Sus vocaciones científica y musical siguen—seguirán hasta el fin de sus días, en 1887—, cursos paralelos: en 1861, ampliando estudios de Medicina y Química en Heidelberg, conoce a su futura esposa, la pianista Catalina Protopopova, que le descubre a Chopin y Wagner. De vuelta a San Petersburgo, en donde llega a ser catedrático de Química en la Academia Médica, continúa desarrollando su gran talento musical innato, componiendo como aficionado, «a ratos perdidos». Pese a tal limitación, y a su corto período vital (cuarenta y cuatro años), crea, en el campo puramente orquestal, tres **Sinfonías** y el poema **En las estepas del Asia Central**; una hermosa ópera, **El príncipe Igor**; dos **Cuartetos de cuerda**; buenas colecciones de música vocal y pianística, amén de otras obras menores: producción no extensa en cantidad, pero de buen nivel medio cualitativo que—en rigor—habría de ser calificado de excelente para un aficionado. Sin duda, debemos a su alto espíritu científico el gusto por pulir y perfeccionar sus partituras, nunca publicadas sino después de una trabajosa gestación: cinco años para la **Primera sinfonía**, siete para la **Segunda**, catorce para **El príncipe Igor**, inconcluso...

Su posición en la historia de la música rusa, en tanto que miembro del «Grupo de los Cinco», se enfrenta a la de Tchaikovsky, quien, aunque visceralmente ruso, acepta y asume la influencia de la escuela europea, que los otros, aferrados a las tradiciones eslavo-bizantinas y al concepto nacional de la historia, rechazan de plano, convencidos, además, de que el aprendizaje teórico seca la fuente creadora, cuyos orígenes han de hallarse, necesariamente, en el folklore puro. Simplificando, tenemos planteado el conflicto entre el nacionalismo y cosmopolitismo. Subraya el propio Tchaikovsky en una carta a madame von Meck, su amiga y protectora, lo lastimoso del hecho de que Borodin desperdicie su gran talento por falta de estudio sistemático, lo que le imposibilita escribir un solo compás sin ayuda ajena. Tal vez esto sea exagerado, pero sí es rigurosamente exacto que buena parte de la música contenida en este álbum no sería conocida sin los buenos oficios de Glazunov, quien fue capaz de reproducir de memoria el primer movimiento de la **Tercera sinfonía** y toda la obertura de **Igor**, tras de habérselas escuchado en el piano al propio Borodin, poco antes de su muerte. Operación similar a la realizada con el segundo tiempo de dicha **Sinfonía**, o con mucha música de la citada ópera, orquestada o completada por el propio Glazunov y por Rimsky.

De todo lo dicho no resulta difícil adivinar las virtudes y defectos de la música de Borodin. Mas cedamos la palabra a César Cui, que hablaba así, en 1880, de la música de su amigo (1): «Gran

(1) CESAR CUI: **La Música en Rusia**. Espasa-Calpé. Madrid.



ESTOS DOS GENIOS ESTAN EN OFERTA.

Y también en oferta especial limitada:

Couperin: Conciertos Reales. Nuevos
Conciertos (grabación
completa). 4 Lp.
Música de danza desde el Renacimiento
hasta la época de Biedermeier. 6 Lp.
Dvorak: Todos los Cuartetos para
cuerda, Cuarteto de Praga. 12 Lp.
Mozart: Mitridate, Re di Ponto,
Orquesta del Mozarteum
Leopold Hager. 4 Lp.
Beethoven: Sinfonías 8 y 9,
Karajan. 2 Lp.
Treemoniska, Scott Joplin. 2 Lp.
Mendelssohn: Romanzas sin palabras,
Daniel Barenboim. 3 Lp.
Paganini: Los Conciertos para violín,
Accardo y Dutoit. 5 Lp.
Verdi: Rigoletto, Kubelik. 3 Lp.
Weber: El cazador furtivo,
Kleiber. 3 Lp.

Nueva
y exclusiva versión
de las 9 Sinfonías
de Beethoven
por la Orquesta
Filarmónica de Berlín
bajo la dirección de
Herbert von Karajan.
OFERTA ESPECIAL
en álbum
de 8 Lp. o estuche
de 6 cassettes.

Bach: Conciertos de Brandemburgo,
Karl Richter. 2 Lp.
Bizet: Carmen, Leonard Bernstein. 3 Lp.
Haendel: El Mesías, Karl Richter. 3 Lp.
Mozart: Conciertos para violín,
W Schneiderhan. 3 Lp.
Rossini: El Barbero de Sevilla,
Claudio Abbado. 3 Lp.

Haydn: Las Estaciones, Karajan. 3 Lp.
Corelli: Concerti grossi. Ettore
Gracis. 3 Lp.
Bach: Pasión según San Mateo,
Karajan. 4 Lp.
Mozart: Don Giovanni, Karl Bohm. 4 Lp.
Pfitzner: Palestrina,
Rafael Kubelik. 4 Lp.
Haendel: Conciertos para órgano,
A. Wenzinger. 5 Lp.
Cuartetos Escuela de Viena,
Cuarteto Lasalle. 5 Lp.
Wagner: Tristán e Isolda,
Karl Bohm. 5 Lp.
Haendel: Concerti grossi,
Karl Richter. 6 Lp.
Mozart: Sonatas para piano,
Christoph Eschenbach. 7 Lp.
Schubert: Sonatas completas para piano,
Kempff. 9 Lp.
Mozart: Conciertos para piano,
Geza Anda. 12 Lp.

**Infórmese de las condiciones de esta oferta limitada en cualquier
establecimiento especializado.**

Hay un importante ahorro para Vd.



Destaca la música.

CRITICA DISCOGRAFICA

melodista y armonista sin igual, al que son familiares ricas combinaciones sonoras... Lanza, por decirlo así, sus frases melódicas una tras otra, haciéndolas chocar y entrecruzarse con una destreza prodigiosa y con una pureza armónica irreprochable. El defecto de las **Sinfonías** de Borodin es una especie de inquietud nerviosa que le hace cambiar a cada paso de compás y de ritmo, sobre todo en los «andantes». En la música vocal son a veces indispensables..., pero en la música instrumental tales cambios deben usarse con gran reserva... A pesar de esto... las **Sinfonías** de Borodin son dos obras que abundan el talento y la originalidad, y donde el músico estudiará con interés la riqueza de detalles». Quizá el detalle de mayor interés sea, en mi opinión, la técnica variativa y de desarrollo utilizada por el compositor petersburgués, que, aun trabajando con temas largos, típicamente eslavos y de sinuosos e imprevisibles contornos melódicos, sabe extraer de ellos los motivos o células parciales más aptos para el desarrollo sinfónico. Véanse, a tal efecto, los tratamientos recibidos por los temas iniciales de los primeros tiempos de las **Sinfonías 1 y 2**. Quiérase o no, aprendidas o innatas, estas cualidades son la «marca de fábrica» del buen músico. Y aún más: sin tratar de enmendar la plana a Cui, esas asimetrías rítmicas constituyen otra de las fuentes de interés de la música borodiana: por ejemplo, la atractiva melodía del «Trío» del «Scherzo» de la **Sinfonía 1**, que oscila entre 4/4, 3/4 y 2/4. Interés grande también el de una orquestación —propia o ajena— a veces brillantísima (**Danzas polovsianas**), a veces «camerística» (dúo arpa-clarinete al comienzo del «Andante» de la **Segunda Sinfonía**), o de ligereza casi mendelssohniana («Scherzo» de la **Tercera**). Personalmente, estimo como principal defecto la retórica, no siempre dominada —como ocurre en buena parte de la **Primera sinfonía**— fruto, sin duda, de una técnica no suficientemente depurada, indispensable

para la gran forma; defecto también apreciable en una ópera como **Igor**, en la que los actos se suceden «sin que pase nada», si bien aquí la carencia de estructura dramática es casi consustancial al tratamiento épico —narrativo, no dramático— adoptado.

Atractiva versión la que el joven director británico nos ofrece de la obra orquestal «casi» completa de Borodin (lástima que el «casi» suponga la omisión del muy bello poema sinfónico **En las estepas del Asia central**). Versión brillante, precisa, rica de colorido y rítmicamente sugestiva del aspecto folklórico que tiñe, invariablemente, una música nacionalista, profundamente enraizada en lo popular. Falta, como es previsible, el acento nativo, autóctono, de difícil aprendizaje, que comunica un Markevitch a las **Danzas**, o un Svetlanov a la **Segunda sinfonía** (de la que, paradójicamente, sea quizá el intérprete ideal Silvio Varviso). Buena calidad de grabación, duración media de unos veinticinco minutos por cara, y precio de oferta, pueden hacer recomendable este álbum para quienes deseen un «viaje al Oriente»... En todo caso, una novedad interesante.

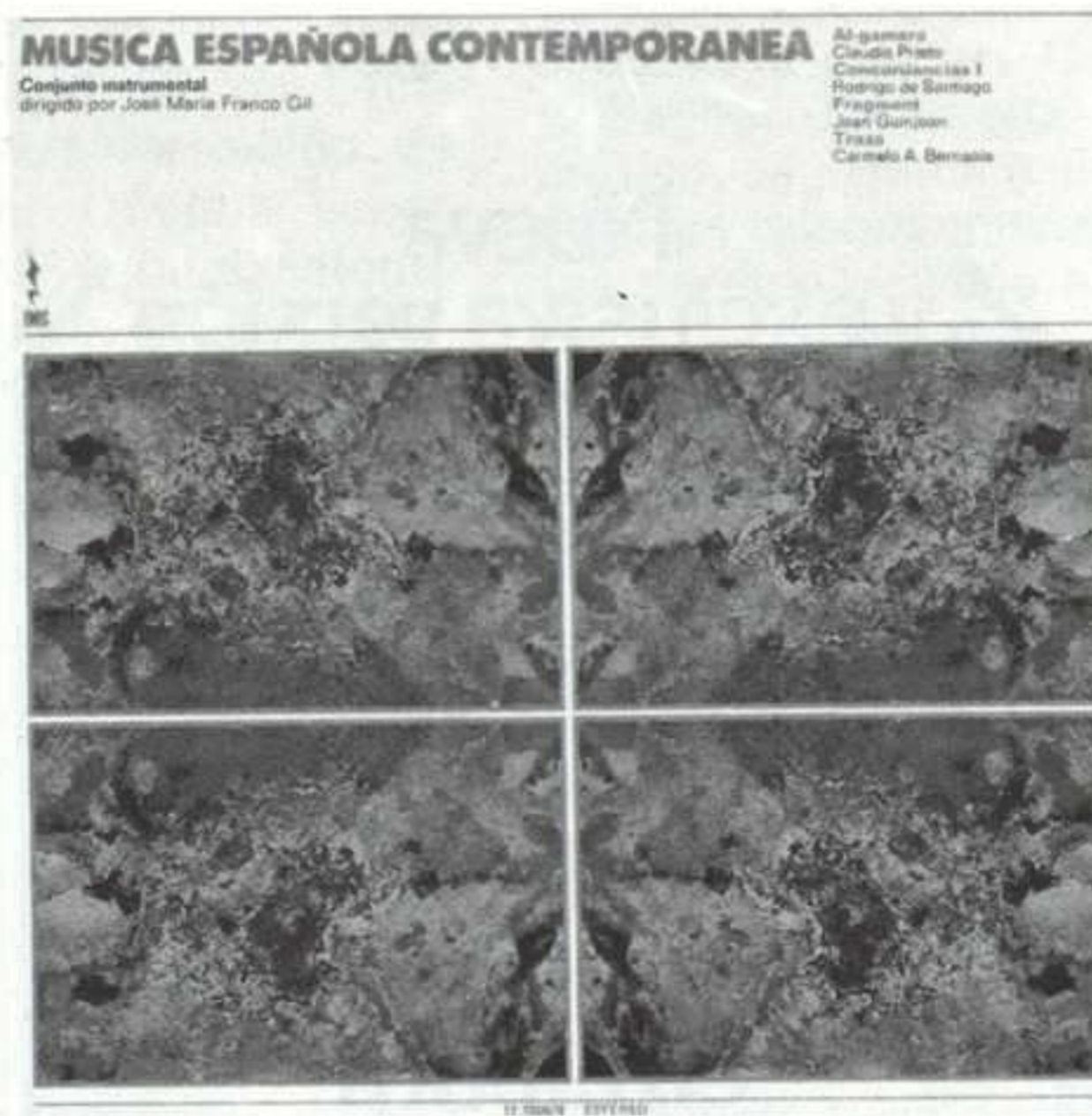
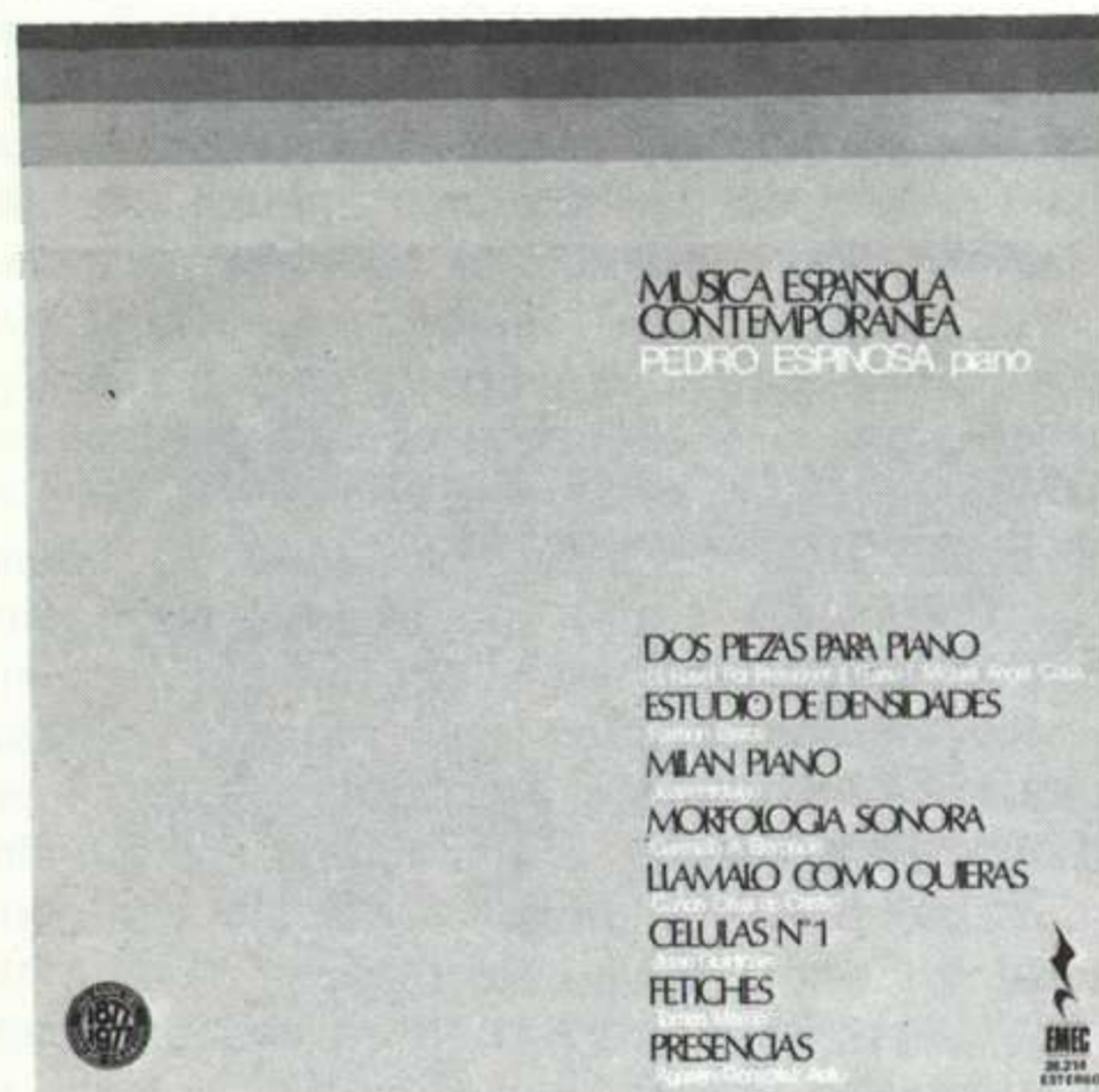
Conclusión: Buena ocasión para hacer sitio en la discoteca para estas agradables páginas.—**ROBERTO ANDRADE MALDE.**

Interpretación: 7,5.

Sonido: 8.

O BORODIN: **Sinfonías números 1, 2 y 3.** «Obertura» y «Danzas polovsianas» de **El príncipe Igor**. Coro Mendelssohn y Orquesta Sinfónica de Toronto. Director, Andrew Davis. CBS, S-79214. Album de dos discos. Precios normal y oferta: 1.200 y 960 pts.

UNA EXCELENTE COLECCION



Con una breve introducción queremos saludar aquí la aparición de la serie de discos sobre Música Española Contemporánea que edita la EMEC, colección admirable en la que se ofrecen páginas bien significativas de nuestro hoy musical en versiones de intérpretes españoles máximamente cualificados. Si la dispersa y querida colección de Hispavox viene atendiendo a la música contemporánea con discos monográficos dedicados a relevantes maestros contemporáneos europeos (incluyendo a alguno de los españoles), esta serie de EMEC —distribuida por Movieplay— cubre un importante hueco del panorama discográfico, al abrirse a tantos compositores españoles cuya categoría está más que probada, aunque la industria discográfica pareciera dudarlos.

En realidad, las dudas no irán por ese camino, sino que tendrán un signo netamente comercial. Por eso, convencidos como estamos de que la música contemporánea española está a una altura extraordinaria considerada a nivel mundial, y convencidos también de que no alcanzará entre el gran público un respaldo acorde con sus valores hasta que reciba un tratamiento adecuado (estabilidad en el repertorio de las orquestas, atención por parte de las radios no estatales, plasmación en discos de amplia distribución, etcétera), creemos un deber llamar la atención a nuestros lectores

acerca de esta serie, que es todo un servicio a nuestro arte, una colección que les permitirá hacerse con una buena base para entrar definitivamente en el mundo de la actual creación musical española; éste es un compromiso al que no puede renunciar quien se tenga por amante de un arte que es **grande** porque está **vivo**.

* * *

El primer disco reseñado abajo incluye ocho composiciones interpretadas al piano por Pedro Espinosa. Pianista de amplia formación y vario repertorio, Espinosa ha obtenido un puesto privilegiado en los ambientes musicales europeos como intérprete destacadísimo de la música de nuestro siglo. Pocos pianistas actuales superarían la prueba con la que él nos ha asombrado y ha asombrado a públicos diversos, a saber, la interpretación en un solo concierto de la obra pianística completa de los tres maestros de la Escuela de Viena: Schönberg, Webern, Berg. Pocos pianistas como él han supuesto tan gran apoyo a talentos musicales hoy super-reconocidos, en los momentos de su difícil «despegue». La presencia de Pedro Espinosa en este disco es, en fin, garantía de la máxima comprensión del espíritu de estas músicas y de la más brillante ejecución.

Se inicia el volumen con **Dos piezas** de Miguel Angel Coria: **Ravel for President** y **Frase**. A pesar de su origen distante, aparecen aunadas por criterios compositivos y expresivos: gusto por la sonoridad pianística, brevedad, y la ironía que supone la cita raveliana en la primera y el brote de un vals en la segunda. Su audición es fácil y grata. **Estudio de densidades**, de Ramón Barce, posee un planteamiento revelado por el título y pormenorizado en las notas de la carpeta por el autor. A favor de estas páginas hay que decir que el cerebralismo existente en la base de la composición no es ninguna barrera entre la partitura y el oyente llano, pues la lógica sonora de la obra se impone desde la primera audición. Sigue **Milán Piano**, del hispano-italiano Juan Hidalgo; el piano se maneja accionando normalmente sobre las teclas, directamente sobre las cuerdas, golpeando la caja, haciendo sonar objetos indeterminados, etc. Es un modelo de música abierta, esto es, de composición que deja a la personalidad del intérprete la ordenación definitiva de un mundo sonoro no estrictamente fijado por el autor en todos sus extremos. La **Morfología sonora**, de Carmelo Bernaola, es también «música abierta», aunque el papel del intérprete se reduzca aquí a ordenar, finalmente, la sucesión de unos materiales móviles en cuanto a su situación, pero fijados por el autor en los pentagramas. El talante musical de Bernaola posee un sello especial de «garra», que en buena medida queda caracterizado por la riqueza de hechos sonoros que se suceden en sus páginas: de ahí que esta **Morfología sonora** nos ofrezca una faz de «mucha música» en corto espacio de tiempo.

Llámalo como quieras, de Carlos Cruz de Castro, es una imaginativa pieza, que podría ser presentada como «para metrónomo y piano», habida cuenta de la constante presencia de un pulso metronómico que sirve de referencia al intérprete y aporta un especial clima de ansiedad. El pianista ha de ordenar un cosmos sonoro muy vario, en el que se incluye su propia voz, chasquidos, palmadas, etc. Las **Células número 1**, de Guinjoán, pertenecen al período de asimilación del serialismo, por el que, casi invariablemente, han pasado todos los compositores que hoy se integran en el amplio concepto de vanguardia. El compositor catalán se ha valido del serialismo sin hacer «música serial»; queda, no obstante, como reflejo, la concisión propia del método. En **Fetiches**, Tomás Marco ha logrado el control total de un serial que, sin embargo, deja cierto margen organizativo al intérprete. Como en tantas otras ocasiones, Marco parte de una «idea» para componer sin ningún síntoma aparente de sometimiento a la misma, pues la sonoridad imaginativa parece primar siempre. La sencillez de la página se traduce en eficacia comunicativa. Se cierra el disco con las **Presencias**, de Agustín González Acilu, página que posee el nervio, la fuerza que parece norma de los compositores norteamericanos, y a la vez un pensamiento «muy pianístico»: en este sentido, diríamos que es la página más apegada a la tradición instrumental de las que se contienen en este disco.

* * *

Comentemos ahora el disco del conjunto instrumental que dirige José María Franco Gil. La presencia ininterrumpida de este maestro en las manifestaciones musicales más progresistas que desde los años sesenta tienen lugar en nuestro país con creciente frecuencia nos excusa de cualquier insistencia sobre su probada solvencia en la interpretación de la música contemporánea. La honda variedad de las obras contenidas en este disco, por otra parte, habla bien a las claras de su versatilidad.

En los últimos años, el talento musical de Claudio Prieto está produciendo una de las parcelas más originales e interesantes de la vanguardia musical española. La fuerza de su irrupción no puede explicarse sino en base a una dotadísima disposición para el arte compositivo, que ha madurado con pausa y con evidente personalidad. **Al-Gamara** es una ejemplar muestra de solidez de oficio y de capacidad para manejar los elementos primarios de la música con elevado poder de sugestión. El resultado global es tan atractivo como admirable resulta la observación de la idoneidad con que está trabajada cada parte instrumental. El notable papel del piano corre a cargo de Elena Barrientos. Las **Concordancias I**, de Rodrigo de Santiago, interpretadas por el Quinteto Koan, parten de una sonoridad stravinskyana y desarrollan una suerte de divertimento sonoro, en cuyo curso queda patente el reconocido oficio del maestro De Santiago, así como la sinceridad de su militancia en lo que podríamos denominar composición tradicional. El **Fragment**, de Joan Guinjoán, es una nueva muestra de personal utilización del serialismo para una composición que se nos aparece muy viva —tanto en el aspecto rítmico como en el tímbrico— y con la virtud de la concisión. Resulta especialmente atractivo el final, muy rico de efectos instrumentales. **Traza** es una de las más espectaculares y hermosas obras para percusión de autor español (lo que escribo consciente de la abundancia de excelentes composiciones para este ámbito instrumental que ha dado y da nuestra vanguardia); su autor, Carmelo Bernaola. La coherencia del curso musical es tan grande que **Traza** se hace «capturable» desde la primera audición, cautivando continuamente por la riqueza y la variedad de hechos sonoros que

se suceden, desde secciones casi estáticas, en los límites del silencio, hasta el más abrumador caudal sonoro obtenible con el material instrumental y humano de que se dispone en el plantel. La versión de Franco Gil, perfectamente válida, estimo que no ha querido ir todo lo lejos que se puede en el aspecto de extremar las tensiones que la partitura propone.

* * *

Por último, nos referiremos al disco de Villa Rojo, clarinetista y compositor, del que nuestros lectores tienen reciente y amplia noticia. Este volumen se abre con los **Reflejos**, de Claudio Prieto, obra inicialmente escrita para clarinete solo y después reelaborada por el autor para cuatro clarinetes, sin pérdida de su cualidad solista (un clarinetista en escena y cinta electromagnética que recoge los otros tres papeles que han podido ser previamente registrados por el mismo instrumentista); por otra parte, la nueva versión se presta mejor a la cualidad «reflejo» aludida por el título. Obra bien pensada y realizada en función de las amplias posibilidades técnicas del intérprete y dedicatario, Jesús Villa Rojo. **Siala**, de Ramón Barce, es una obra de notoria significación en el catálogo del autor, pues, como él mismo explica, no sólo marca un precedente de su «sistema de niveles», sino que inicia un nuevo plan de «grafización» de la música actual, aspecto éste de gran interés teórico y técnico que, lógicamente, preocupa a muchos creadores. En lo puramente sonoro, **Siala** ofrece un curso muy sugerente, que, en mi opinión, alcanza su máxima cota de interés en la fusión de sonoridades clarinete-piano a que se asiste al final. Siguen las **Tres Piezas** («Micrón», «Líneas», «Parámetros») para clarinete solo, de Guinjoán, con títulos que son suficientemente vagos como para no condicionar la audición de unas páginas cuyo planteamiento no puede ser más abstracto. El título de la obra de Villa Rojo, **Música para obtener equis resultados**, insinúa lo que de experimental hay en este trabajo del autor, quien —como en el caso de Barce, antes comentado— elaboró esta obra en un período de investigación que le conduciría poco después a la sistematización de nuevas aportaciones instrumentales que han enriquecido considerablemente las posibilidades del clarinete en el ámbito de la música contemporánea. Este mismo carácter, tan «físico», creo que confiere a la página un exceso de rigidez, de sequedad, del que Villa Rojo se ha despedido en composiciones más recientes. **Hoquetus**, de Tomás Marco, es otra de las ya muchas composiciones clarinetísticas nacidas con destino a las cualidades virtuosísticas de Villa Rojo. En ella, el autor ofrece diversas alternativas interpretativas, sin menoscabo de la sustancia creadora vertida en el papel, suficiente para que sea siempre reconocible la autoría. Es obra breve, pero imaginativa, cualidad ésta que nunca falta en los trabajos de Marco. Concluye el disco con **Aulaga 2**, de Juan Hidalgo, que es otra manifestación de la inventiva musical de nuestro compositor, más próximo a las formas abiertas de sello americano (Cage, Tudor). La versión de Villa Rojo y Elisa Ibáñez transmite una sensación atractiva y extraña, como de congelación del tiempo musical, cobrando los silencios verdadera dimensión estructural.

* * *

En general, es buena la toma de sonido, pero hemos de señalar cierta presencia de soplo de fondo en el disco de Espinosa (de edición anterior a los otros), así como la existencia de ecos leves en el volumen dedicado al clarinete. Y una consideración muy fácil de tener en cuenta: se debería procurar una separación algo mayor entre cada obra, pues, en los tres discos, la pausa entre composición y composición es casi inexistente. Ello es molesto y, como decíamos, muy fácil de evitar. En todo caso, es correcta la presentación de carpeta, con comentarios de los propios autores.—**JOSE LUIS GARCIA DEL BUSTO**.

Interpretación: 9.

Sonido: 6.

Interés de la publicación: Muy alto.

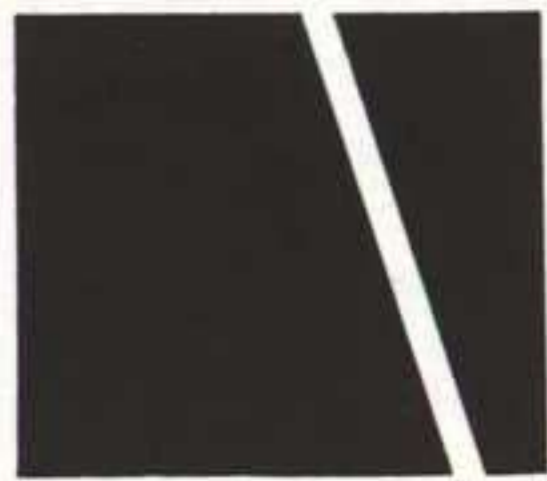
(Valoración para las tres grabaciones.)

R CORIA: **Dos piezas para piano**; BARCE: **Estudio de densidades**; HIDALGO: **Milán Piano**; BERNAOLA: **Morfología sonora**; CRUZ DE CASTRO: **Llámalo como quieras**;

GUINJOAN: **Células número 1**; MARCO: **Fetiches**; ACILU: **Presencias**. Pedro Espinosa, piano. EMEC, 26.214.

R PRIETO: **Al-Gamara**; DE SANTIAGO: **Concordancias I**; GUINJOAN: **Fragment**; BERNAOLA: **Traza**. Elena Barrientos, piano; Quinteto Koan; Conjunto Instrumental. Director, José María Franco Gil. EMEC, 17.1306/4.

R PRIETO: **Reflejos**; BARCE: **Siala**; GUINJOAN: **Tres piezas para clarinete solo**; VILLA ROJO: **Música para obtener equis resultados**; MARCO: **Hoquetus**; HIDALGO: **Aulaga 2**. Jesús Villa Rojo, clarinete; Elisa Ibáñez, piano. EMEC, 17.1303/8.



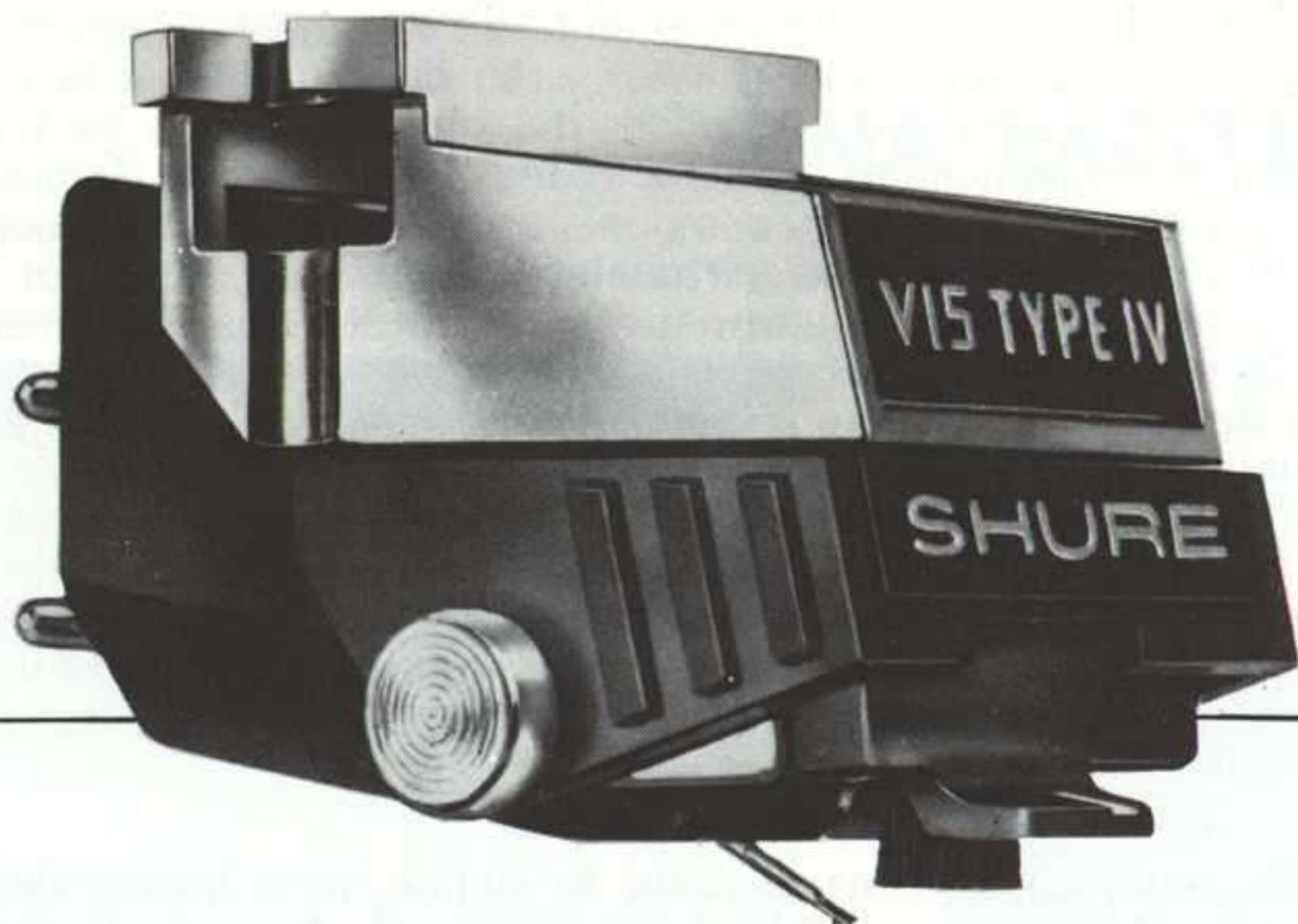
Comprobado: ¡la IV ofrece más... mucho más!

Nueva

Shure V15 Type IV

SUPER TRACK IV™

Cápsula magnética estereofónica

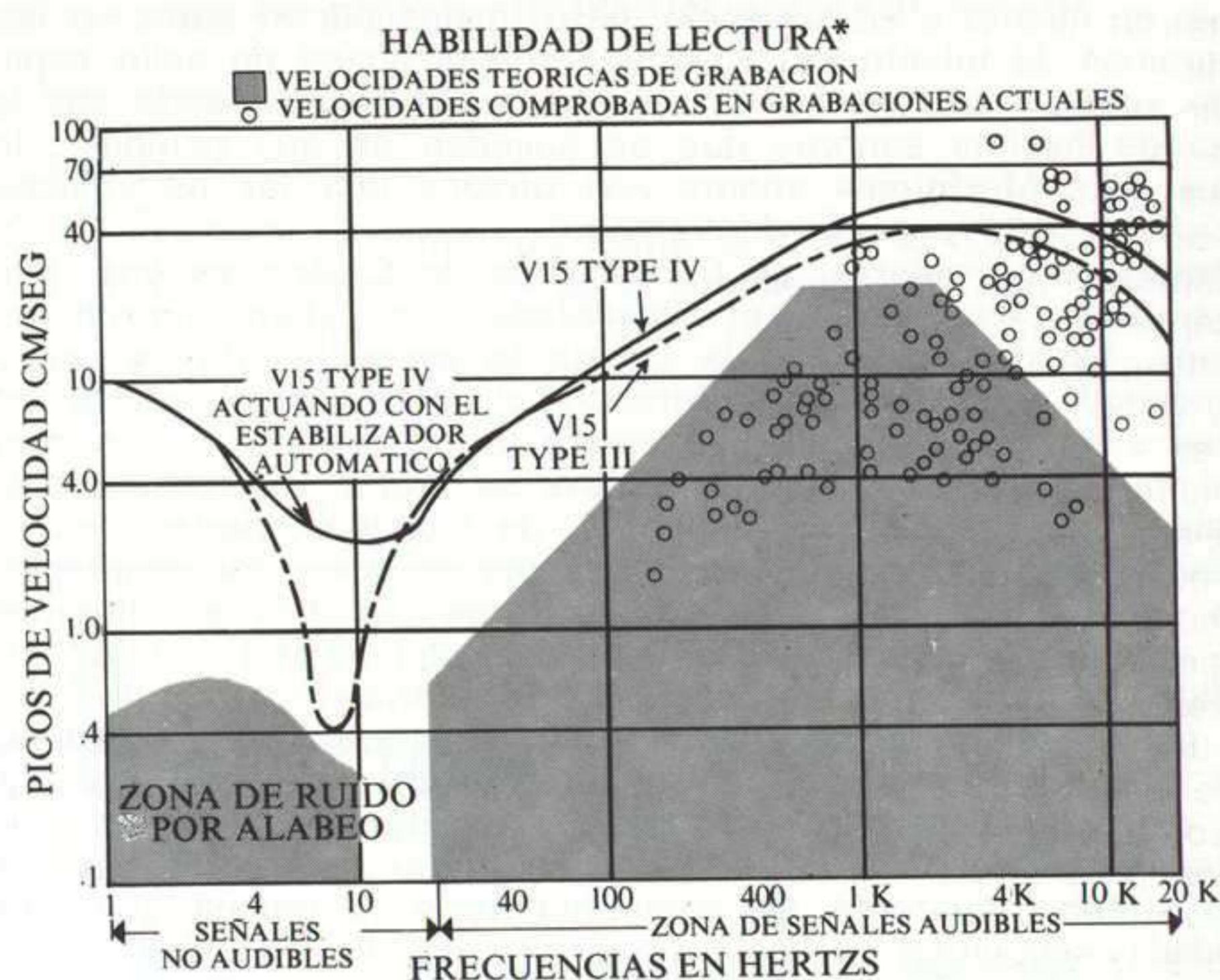


La creación de la nueva V15 Type IV es un gran logro de la tecnología de la innovación. El desafío era diseñar una cápsula que superara a las existentes en transparencia musical, excelencia técnica y uniformidad. La investigación sin precedentes y el rigor en el diseño que durante varios años abordaron este desafío, han fructificado en un elemento lector que supera, de un modo apreciable, las realizaciones anteriores y no sólo en un aspecto, sino en su totalidad.

De hecho, esta cápsula ha superado cada uno de los problemas, extremadamente difíciles, de la reproducción de la música y que no habían encontrado solución. Por encima de todo, ésta es una cápsula eminentemente musical; es una delicia para el oído crítico, indiferente al contenido del programa o a las exigentes demandas de las grabaciones técnicamente más avanzadas de hoy día.

LA V15 TYPE IV OFRECE:

- Una habilidad de lectura mejorada y demostrable, en todo el espectro audible y muy especialmente en las zonas más críticas: las frecuencias agudas y medias.



* Habilidad del conjunto -cápsula V15 TYPE IV/brazo SME 3009- a 1 gr. de fuerza de apoyo.

- La lectura, estabilizada dinámicamente, supera los problemas causados por la deformación del disco (alabeo), tales como: fluctuación de la fuerza de apoyo, variaciones del ángulo de lectura y lloriqueo (wow).
- La neutralización electrostática de la superficie del disco elimina tres problemas diferentes: las descargas de la corriente estática, la atracción electrostática de la cápsula hacia el disco y la atracción del polvo hacia el disco.
- Un sistema efectivo de eliminar polvo y suciedad.
- La configuración hiperelíptica de la punta de la aguja, reduce tanto la distorsión armónica como la de intermodulación.
- Respuesta plana, comprobada individualmente, en 1 dB.
- Se ha disminuido la masa efectiva del elemento móvil, lo que repercute en la reducción de la impedancia tanto mecánica como dinámica, y en alcanzar unos resultados sobresalientes en ligerísimas fuerzas de apoyo.

Para más información sobre esta notable cápsula, solicítenos el folleto de la V15 Type IV (referencia AL 569) y conozca usted mismo en qué cima tan alta ha colocado, la investigación y desarrollo de Shure, la norma de calidad.



Distribuye en España VIETA AUDIO ELECTRONICA, S.A.
Bolivia, 239 - BARCELONA - ESPAÑA

MISCELANEA DE NOVEDADES Y NOTICIAS

NOVEDAD SHURE: CAPSULA V15 IV

Cuando se habla de cápsulas, uno de los primeros nombres que se vienen a la memoria es el de Shure, que constituye casi un lugar común en Alta Fidelidad, y es evidente que no se consigue un tal grado de renombre y prestigio sin una fuerte dosis de experiencia y un largo catálogo de éxitos en la materia. Se trata, indudablemente, de una de las firmas más veteranas en la fabricación de cápsulas lectoras de discos, y en los heroicos tiempos de los comienzos de la Alta Fidelidad las cápsulas de imán móvil Shure ya equiparon la inmensa mayoría de los brazos lectores. Los laboratorios de investigación técnica de Shure han evolucionado constantemente, con objeto de dotar a sus cápsulas de unas condiciones óptimas de lectura en función de la propia estructura y geometría de los surcos del disco, y en este sentido una de las mayores dificultades con que tropieza un diseñador de cápsulas es conseguir la mayor perfección posible en el contacto aguja-surco bajo cualquier tipo de condiciones; es lo que, en términos británicos, se denomina «trackability». Este principio esencial ha sido una de las bases de la filosofía «Shure», y desde este punto de vista sus técnicos han demostrado siempre ser verdaderos maestros en conseguir unos niveles de habilidad de lectura auténticamente a la vanguardia de la técnica.

Ya constituyó en su día verdadero acontecimiento en el mundo de la Alta Fidelidad el lanzamiento de la cápsula V15 III, que con respecto a sus modelos precedentes implicó un notable avance en lo concerniente a suavidad de respuesta y realismo de sonido. La propia V15 III fue objeto de algunos perfeccionamientos a lo largo de su historia, y por eso no es de extrañar que la aparición del nuevo modelo V15 IV en el mercado Alta Fidelidad haya ido precedida de la correspondiente dosis de expectación e interés. Dicha expectación no defrauda en absoluto. Lo más interesante, y desde luego lo más original, de este modelo es su sistema de amortiguamiento (cualidad esencial para obtener una buena capacidad de lectura). La parte anterior de esta cápsula lleva instalada una escobilla de fibra de carbón, que es solidaria de un estribo cuyas articulaciones van amortiguadas por un freno viscoso gracias a una composición de aceite de silicona. La citada escobilla cumple una doble función de la mayor importancia:

1. En primer lugar, sirve para la limpieza del surco inmediatamente antes de su lectura por la aguja, con desprovisión, por añadidura, de las cargas de electricidad estática almacenadas en el surco. Dichas cargas de electricidad son conducidas por medio de las fibras de carbón, en número de diez mil, hacia la masa eléctrica de la cápsula. El procedimiento no puede ser más ingenioso, y al propio tiempo se revela tremendamente eficaz.

2. En segundo lugar, juega un papel de la mayor importancia como «amortiguador», con objeto de que la lectura pueda efectuarse en condiciones óptimas cualquiera que sea el estado de horizontalidad

del disco, y ya es sabido que la inmensa mayoría de los discos no están rigurosamente planos. Bajo este aspecto, la V15 IV es capaz de realizar verdaderas proezas de habilidad de lectura. Gracias a esa escobilla amortiguante, la cápsula se mantiene siempre a una distancia idéntica del surco del disco, cualquiera que sea el perfil de éste.

Otro factor de originalidad, que influye poderosamente en su habilidad de lectura, ha sido la reducción de la masa del equipo móvil de la cápsula gracias al empleo de un pequeño «tronco» telescópico que sirve como soporte de la aguja y cuya estructura ha sido estudiada mediante ordenador. De este modo se ha conseguido una masa efectiva de equipo móvil de 0,29 gramos, lo que constituye una verdadera proeza en la tecnología en este campo. La V15 III tenía una masa efectiva de 0,33 gramos, que ya entonces era considerada como algo extraordinario.

¿Suponen todos estos inventos y perfeccionamientos unos resultados verdadera y tangiblemente gratificantes al oído? La respuesta es, sin la menor reserva, afirmativa, aunque es preciso observar que calibrar auditivamente una cápsula lectora no es tarea fácil, a causa de las implicaciones e influencias de los otros elementos de la cadena, y muy en particular del brazo lector. A este respecto hay que señalar que la V15 IV exige y merece un brazo de altas prestaciones, y que seguramente su «compañero» ideal es el SME

Serie III, aunque no creo que desmerezca demasiado con algún modelo anterior del prestigioso fabricante británico. Los aspectos más destacables de la Shure V15 IV, desde el punto de vista de su audición real, son los siguientes:

1. Excepcional definición de graves, que hace dudar de si realmente puede mejorarse en el futuro este nivel de respuesta.

2. Medios de gran limpieza, aunque sin llegar al nivel de excepción que suministra el registro grave.

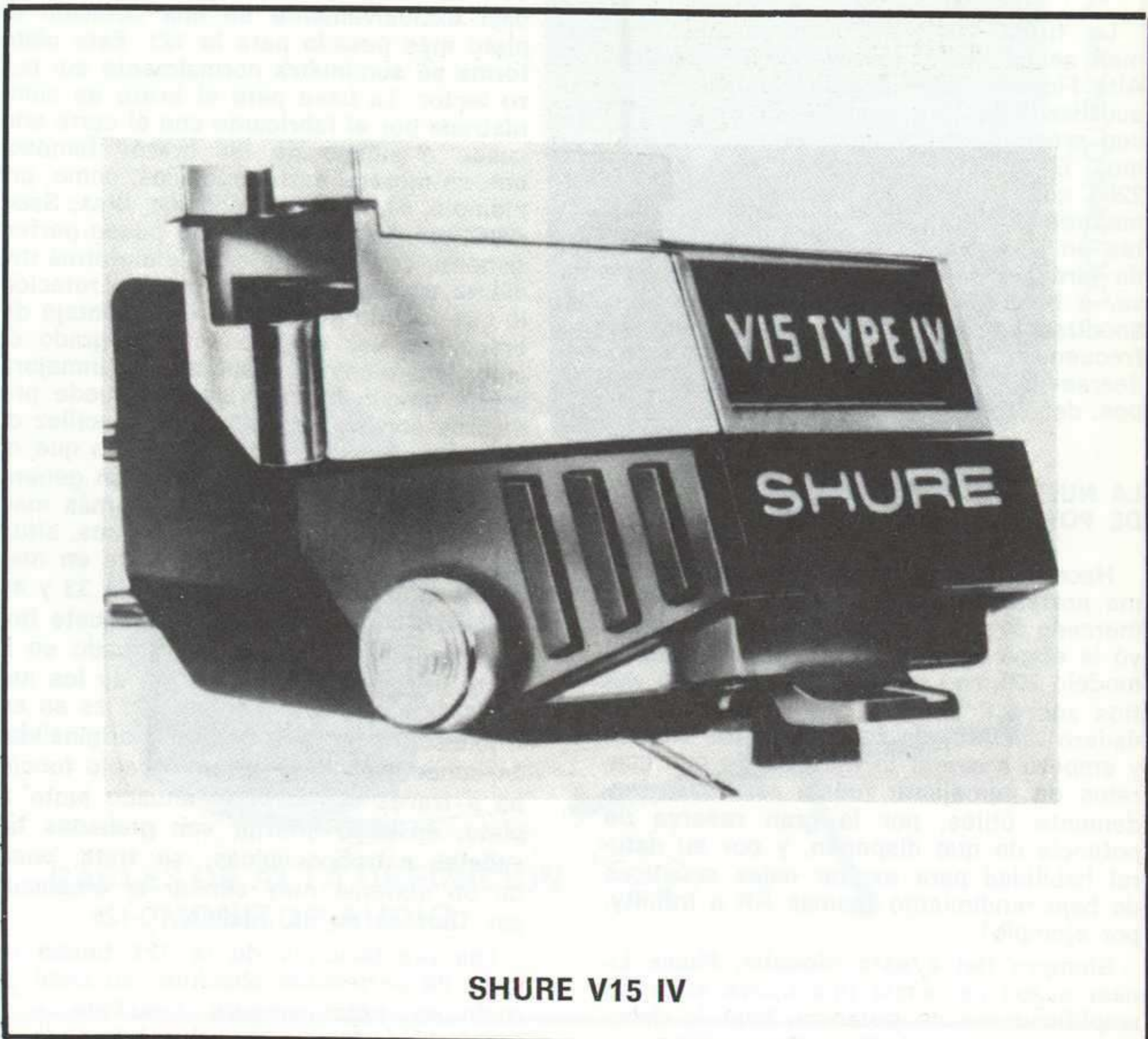
3. Un agudo rutilante, pero sin excesos ni acritudes.

4. El equilibrio tonal es, en líneas generales, excelentes, sin cargar las tintas en ningún sector instrumental de los que componen normalmente una orquesta.

Puede decirse, a título de conclusión, que aquí los trabajos de laboratorio han conducido a un resultado práctico de lo más relevante. El precio de este componente es algo elevado, aunque también es preciso aclarar que en este caso estamos ante una relación calidad-precio bastante proporcionada.

PIONEER EN LA CARRERA DE LOS WATIOS

La famosa firma japonesa Pioneer de componentes Hi-Fi ha alcanzado el mayor volumen de ventas en algunos países de gran consumo de aparatos, como Francia y Estados Unidos. Esta primacía ha sido



SHURE V15 IV

conseguida gracias a una sabia política y a una enorme versatilidad en la gama de aparatos lanzados al mercado por Pioneer, donde se encuentra desde lo más sofisticado a lo más popular, y puede afirmarse sin ninguna duda que Pioneer es una de las marcas que más ha contribuido a la democratización de la Alta Fidelidad.

Las más recientes adiciones al catálogo Pioneer incluyen un receptor que seguramente constituye el modelo más potente del mundo en su género, suministrando una salida de 270 vatios/RMS por canal. Se trata del modelo SX-1980, que se sitúa de esta forma a la cabeza de la «carrera de los vatios», como hiciera en su día el modelo de la misma marca 1250 con una potencia de 170 vatios por canal. El lanzamiento de aparatos como este SX-1980 responde, en cierto modo, a la cada vez mayor proliferación de cajas acústicas de baja eficiencia y, por lo tanto, necesitadas de potencias de amplificación de gran envergadura. Al margen de la potencia especificada, el SX-1980 ofrece algunas características francamente destacadas, tales como un índice de distorsión del 0,03 por 100, la posibilidad de empleo de tres parejas de cajas acústicas y un sistema de controles de tono de lo más perfecto que se conoce en esta clase de aparatos. Si su sección amplificadora está fuera de todo reproche, también la sección «tuner» ofrece unas características de recepción en AM y FM más que notables. La presentación del aparato es enormemente atractiva, como es habitual en Pioneer, y no hay que olvidarse de disponer un soporte de gran solidez, pues el peso de este receptor de excepción es de algo más de 35 kilos, lo que ya es explicativo, en cierto modo, de la densidad de su contenido. Como compañeros de viaje del SX-1980 ha lanzado Pioneer otros dos modelos de inferior potencia, pero de similares características de calidad. el modelo SX-1080, de 2 x 120 vatios, y el SX-980, de 2 x 80 vatios.

SOUNDCRAFTSMEN

La firma norteamericana Soundcraftsmen se ha hecho famosa en el mercado Alta Fidelidad por la gran calidad de sus ecualizadores (los modelos 22-12 y 22-17, con preamplificador incorporado este último). El modelo más reciente es el SG-2205, que constituye, sin duda, uno de los mejores aparatos de este género existentes en el mercado, con una presentación de aire profesional enormemente atractiva, a base de panel frontal de aluminio anodizado de color negro. El margen de frecuencias que pueden ajustarse o «moldearse» con el 2205 comprende diez grupos, desde 60 hasta 15360 Hz.

LA NUEVA SERIE DE ETAPAS DE POTENCIA PHASE LINEAR

Hace aproximadamente ocho años la firma norteamericana Phase Linear lanzó al mercado lo que en aquel tiempo constituyó la etapa de más potencia existente: el modelo 700, con una salida de 2 x 350 vatios sobre 8 ohmios, que marcó un verdadero inicio en la carrera de los vatios, y empezó a sentar la filosofía de que aparatos de semejante fuerza resultan grandemente útiles, por la gran reserva de potencia de que disponen, y por su natural habilidad para excitar cajas acústicas de bajo rendimiento (gamas AR o Infinity, por ejemplo).

Siempre fiel a esta filosofía, Phase Linear acaba de lanzar una nueva serie de amplificadores de potencia, bajo la denominación general de Serie II, que compren-

de cuatro modelos: Dual 500 (2 x 505 w.), 700 (2 x 360 w.), 400 (2 x 210 w.) y 200 Serie II, que suministra una potencia de 120 vatios por canal. Dentro de una línea de calidad espléndida, este último modelo (el 200) ofrece una excelente relación de calidad-precio. Su diseño es de una sobriedad verdaderamente ejemplar; su panel frontal, de cinco milímetros de espesor, no contiene más que la leyenda de la marca y una luz piloto para indicar la puesta en marcha del aparato. La implantación de componentes es verdaderamente ejemplar, y su índice de distorsión de un excepcional 0,09 por 100 al límite de los aparatos de medida.

UNA PLATAFORMA GIRADISCOS EXCEPCIONAL: LA LUXMAN PD-131

El material Luxman, fabricado en Japon por Lux Corporation, ha gozado siempre de un bien merecido prestigio, ganado a través de los años mediante el lanzamiento de componentes sin la menor concesión a lo rutinario o mediocre. Desde el primer detalle hasta el último, todas las unidades fabricadas por Lux demuestran un acabado perfecto y un índice de prestaciones de superior calidad, aun hasta en sus modelos más modestos. La especialidad máxima de la firma ha sido y es los amplificadores, entre cuya gama se encuentran modelos mundialmente cotizados, y muy recientemente han lanzado dos modelos de válvulas para responder a una creciente exigencia de los aficionados a este respecto; estos modelos se basan en el circuito «Loftin-White», que constituye seguramente la mejor realización en materia de amplificadores de válvulas.

La plataforma giradiscos PD-131 es una de las escasas incursiones Luxman en este género de componentes, pero los resultados obtenidos son de una fiabilidad absoluta, unida a un diseño de la mayor sencillez y elegancia. Dentro de la gama Luxman solamente existe un modelo superior, la PD-121, aunque sus diferencias con la PD-131 son mínimas, basándose casi exclusivamente en una dotación de plato más pesado para la 121. Esta plataforma se suministra normalmente sin brazo lector. La base para el brazo es suministrada por el fabricante con el corte adecuado a alguno de los brazos famosos que se merece este giradiscos, como, por ejemplo, SME, Audio-Technica, Stax, Saec, ADC, etc. La base del brazo puede perfectamente desajustarse de la plataforma mediante un simple movimiento de rotación, lo que facilita grandemente el montaje del brazo una vez elegido éste. El grado de amortiguamiento del aparato es inmejorable, y ningún efecto «Larsen» puede producirse con esta máquina. La sencillez de este aparato es casi espartana, lo que no es óbice para que la presentación general sea de una gran elegancia, sin más mandos que los estrictamente precisos, situados en el lado izquierdo; puesta en marcha y selector de velocidades de 33 y 45, respectivamente. El mando, de ajuste fino de velocidad, se encuentra situado en la parte inferior de la base. Uno de los mejores detalles de la Luxman 131 es su estroboscopio, de gran belleza y originalidad de concepción. Este estroboscopio funciona a través de un visor situado junto al plato, en cuyo interior van grabadas las señales estroboscópicas; se trata, pues, de un sistema muy similar al empleado por Thorens en su modelo TD-126.

Las prestaciones de la 121 tienen un nivel de perfección absoluto; su nivel de ruido es, prácticamente, inaudible, y la regularidad de marcha al máximo de lo

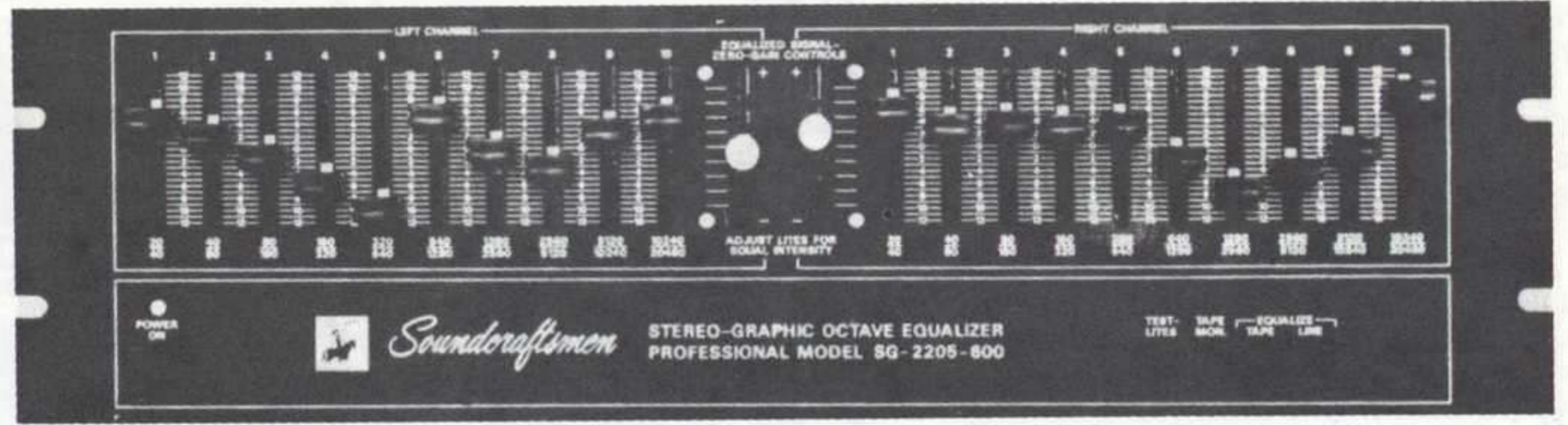
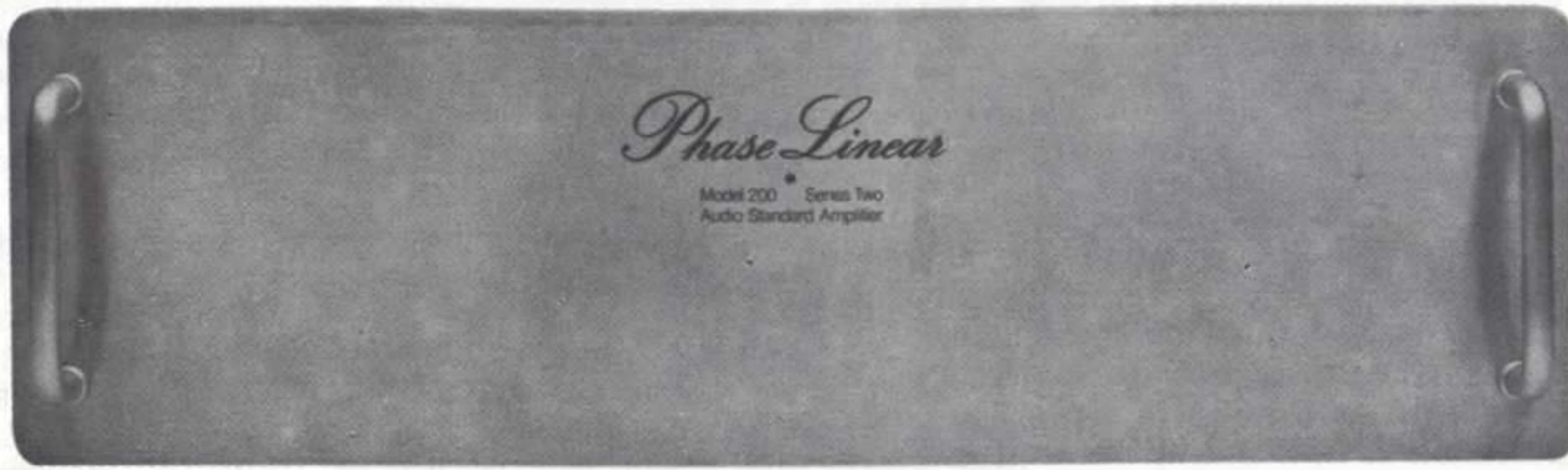
que permite la técnica en la materia. Dispone de un cubreplato elegantemente diseñado y con notables cualidades antivibratorias. El detalle ha sido cuidado hasta el extremo de que la parte más interior del cubreplatos es algo más fina de grosor que el resto, considerando lógicamente el hecho de que la parte de los discos donde va la etiqueta central es algo más gruesa que el resto, y no cabe duda de que es importante que el contacto entre el disco y el cubreplato de la plataforma debe ser lo más uniforme posible. Como detalle final, es preciso destacar una cubierta de plástico (material acrílico de cuatro milímetros de grosor) verdaderamente útil y absolutamente en consonancia con el altísimo nivel del aparato en todos sus aspectos. En resumen: una espléndida realización Luxman, aunque su precio en España es bastante elevado, sobre todo teniendo en cuenta que hay que proyectar un desembolso adicional en un brazo lector de gran clase.

Altavoz Sony APM.—Este nuevo prototipo Sony fue presentado en el pasado Festival du Son, de París, y el principio básico de su diseño es muy similar al que empleó en su día Harold Leak en la elaboración de su famosa caja acústica Leak Sandwich, partiendo del empleo de un cono hecho de un material lo más rígido posible, para que actúe como un verdadero pistón en toda la gama de frecuencias. Sin embargo, los materiales empleados aquí por Sony han sido distintos; el antiguo «sandwich» de Leak, a base de aluminio y poliestireno, ha sido sustituido por una combinación de aluminio y fibra de carbón, un poco al uso de ciertas aleaciones empleadas en aeronáutica. Las unidades de radiación empleadas son de 38 centímetros, 18 centímetros, seis centímetros y tres centímetros, respectivamente, con cortes de frecuencia a 315, 1.250 y 5.000. Las características de respuesta de frecuencia, índices de distorsión y niveles de dispersión son excelentes. Por otra parte, como todas las unidades de radiación tienen el mismo grosor de diafragma, no se plantea problema alguno de distorsión de fase. Este nuevo sistema está aún en fase de «prototipo», pero se espera su comercialización para muy pronto.

TANDBERG.—La famosa firma noruega de componentes Hi-Fi anuncia para muy pronto la presentación del nuevo magnetófono a carrete abierto, modelo 20A, que será disponible en dos modalidades: a dos pistas, con velocidades de 19 y 38, y a cuatro pistas, con velocidades de 9,5 y 19, respectivamente. Esta máquina va provista de cuatro motores.

BANG and OLUFSEN.—Dos giradiscos, dos receptores con pletina a «cassette» incorporada y una pletina a «cassette» han sido anunciados por esta firma danesa, famosa por la originalidad de sus diseños y la alta calidad de sus prestaciones. Las plataformas giradiscos son la Beogram 2200 y la Beogram 4004. Esta última consiste en un desarrollo de la 4002 de brazo tangencial, y puede usarse conjuntamente con el Beosystem 24000, susceptible de uso por medio de un mando a distancia, que ahora incluye la posibilidad de gobernar a distancia el giradiscos. La combinación receptor-«cassette» 2600 suministra 25 vatios por canal, recepción de radio AM y FM y una pletina a «cassette» con cabeza de Super Permalloy. Por su parte, el modelo 4000 suministra, sobre las mismas bases, una potencia de 40 vatios por canal. La pletina a «cassette» Beocord 1900 dispone de cabezas Sendust, y ofrece una relación señal-ruido por encima de los 64 dB. Se espera la disponibilidad de estos aparatos en tiendas especializadas para el próximo otoño.

**ETAPA PHASE LINEAR 200.
MAGNIFICA RELACION CALIDAD-PRECIO**

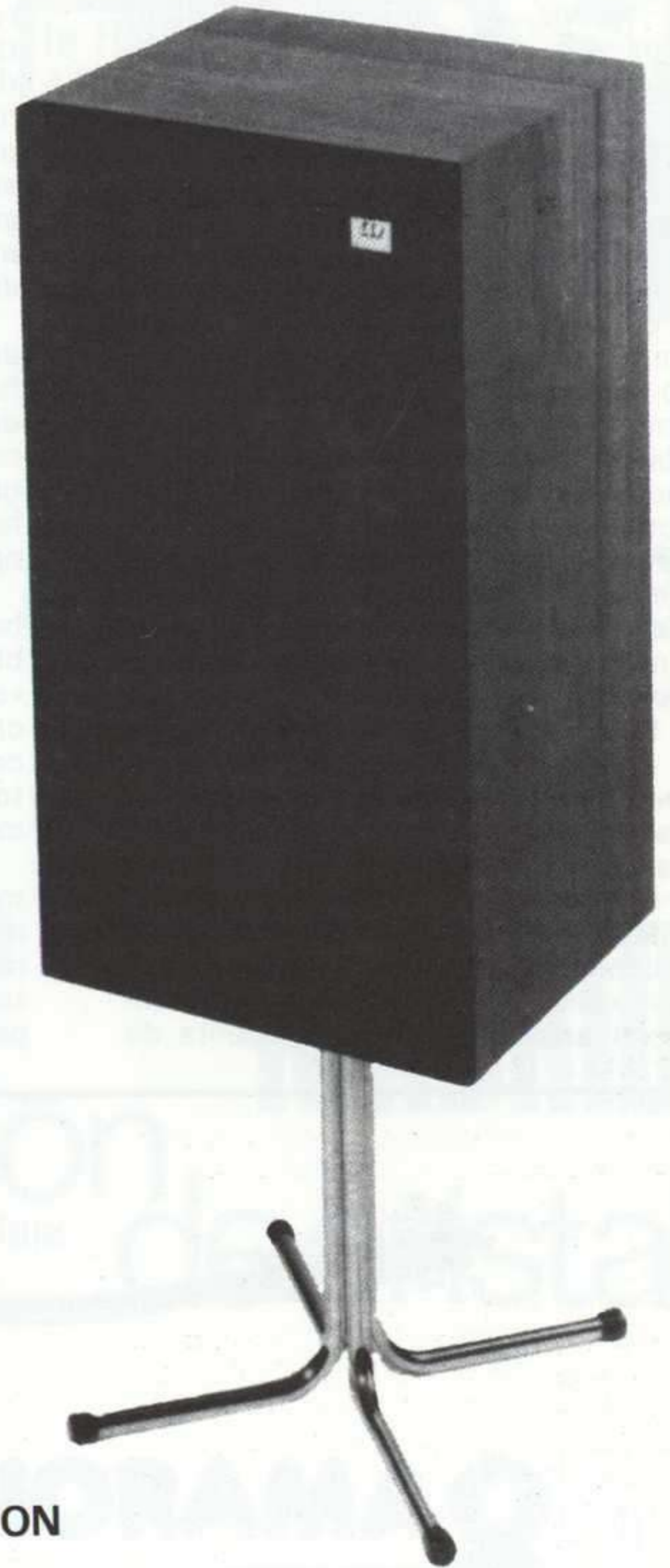


EL CANALIZADOR SOUNDCRAFTSMEN SG-2205

CAPSULA MICRO ACUSTICA 530 MP



CAJA ACUSTICA MONITOR-AUDIO



LUXMAN PD-131



**CABLES DE ALTA DEFINICION
MONITOR AUDIO**

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

MONITOR-AUDIO: CABLES DE ALTA DEFINICION Y NUEVAS CAJAS ACUSTICAS

Ya me refería en cierta ocasión a la importancia del papel que juegan los cables de conexión entre amplificador y cajas acústicas. El empleo de un cable de calidad influye poderosamente en el resultado final del sonido, y son ya varios los fabricantes que, conscientes de esta realidad, se han puesto a lanzar al mercado cables «ad hoc» (Verion, Lucas, Leonishe, Sony, etc.). Se une ahora a esta moda la famosa firma británica de cajas acústicas Monitor-Audio con el lanzamiento de un cable de soberbio acabado, con aislante translúcido y terminales metálicos, que pueden ser plegados varias veces sin ruptura, lo que facilita grandemente su inserción en los bornes de conexión de cajas acústicas y amplificadores.

Nuevas adiciones a la serie de cajas acústicas Monitor-Audio: el modelo profesional Monitor H, presentado en el pasado Festival del Sonido, de París. Una caja compacta: MA4 Serie 2, con una potencia admisible de 100 watios y una serie de nuevos modelos bajo la rúbrica general «Domestic range», que se caracterizan básicamente por disponer de un alto rendimiento, y pueden, por lo tanto, ir asociados con amplificadores de modesta potencia de salida, lo que no es óbice para su empleo con amplificadores de relativa potencia, pues poseen un alto índice de resistencia y una dinámica más que notable. Estos modelos de la serie «Domestic range» se denominan: MA9 (dos vías con 80 watios de potencia admisible), MA6 (dos vías con 60 watios de potencia admisible) y MAH (la caja de más reducidas dimensiones que ha presentado hasta la fecha Monitor-Audio).

SAEC.—Este famoso fabricante japonés de brazos de lectura acaba de sorprender de nuevo el mercado con su modelo de nivel profesional WE 506/30, de gran longitud y una enorme versatilidad en lo que concierne a su capacidad para transportar todo tipo de cápsulas.

En otro orden de cosas, y para afrontar un problema del que cada día hay más conciencia, la firma SAEC propone su cubreplatos SS300, fabricado de metal, y cuyas investigaciones de laboratorio han llevado dos años. El metal del SS300 ofrece una rigidez superior a la del disco y tiene, naturalmente, por objeto mitigar vibraciones, habida cuenta la general inoperancia de los tradicionales cubreplatos de caucho.

Micro-Acoustics.—Se trata de una de las firmas sobresalientes en la fabricación de cápsulas lectoras, con algún que otro modelo de los que encabezan las series mundiales. La más reciente adición a su gama es el modelo 530 MP; las dos letras MP significan «Micro Point», y hacen referencia al peculiarísimo perfil de la punta de

lectura, que semeja enormemente el utilizado por los buriles de grabación. Es forzoso esperar de este modelo prestaciones de gran interés.

PEQUEÑO SEMINARIO SOBRE TEMAS DE ALTA FIDELIDAD

«Considerations for High Fidelity Reproduction» ha sido el título general de unos coloquios organizados en Inglaterra por la Sociedad de Técnicos de Electrónica y Radio, y que han abarcado cinco grandes temas: Cajas acústicas, Amplificadores, Cápsulas y plataformas giradiscos, Sintonzadores y máquinas de grabación. Cada uno de los temas fue dirigido por un experto en la materia, y he aquí de forma muy breve las conclusiones básicas.

Para James Moir, la respuesta de frecuencia de las cajas acústicas bien realizadas ha avanzado hasta un punto que no parece fácil mejorar este aspecto en el futuro, por cuya razón las investigaciones en este campo deberán conducirse al tratamiento de otros problemas aún no resueltos, como, por ejemplo, intentar mejorar los índices de dispersión de las cajas acústicas.

El tema Amplificadores fue tratado por John Linsley-Hood, quien mantuvo la tesis de que al nivel de la técnica actual el mayor énfasis en la mejora y perfeccionamiento de estos aparatos debe ponerse en mejorar su respuesta a transitorios. Al propio tiempo fue debatido el asunto de si se pueden percibir al oído de forma clara y tangible las diferencias entre unos amplificadores y otros, llegándose a este respecto a conclusiones claramente positivas, incluso en exámenes comparativos de amplificadores en la más alta gama del mercado, demostrándose que existen amplificadores con un mayor índice de «musicalidad» que otros, sin que este concepto de «musicalidad» responda a parámetros conocidos o a criterios de medida de los que se utilizan habitualmente.

El famoso John Borwick resumió los principales problemas del binomio cápsula-disco, localizando las siguientes causas de distorsión en este campo concreto: oscilaciones de velocidad, errores en el ángulo de lectura vertical, mala alineación horizontal de la cápsula, errores en el ajuste «antiskating» y vibraciones.

El tema «sintonizadores» fue abordado básicamente por Angus McKenzie, estableciendo la tesis definitiva de que el «quid» de la cuestión radica en la buena calidad de las antenas y la adecuada orientación de las mismas como elementos de juicio de más valor que la propia calidad de los aparatos receptores.

Basil Lane, que se ocupó del tema de magnetófonos en general, se mostró pesimista en cuanto que estos aparatos puedan mejorar de una forma sensible en un futuro próximo, así como tampoco cabe esperar grandes perfeccionamientos en la

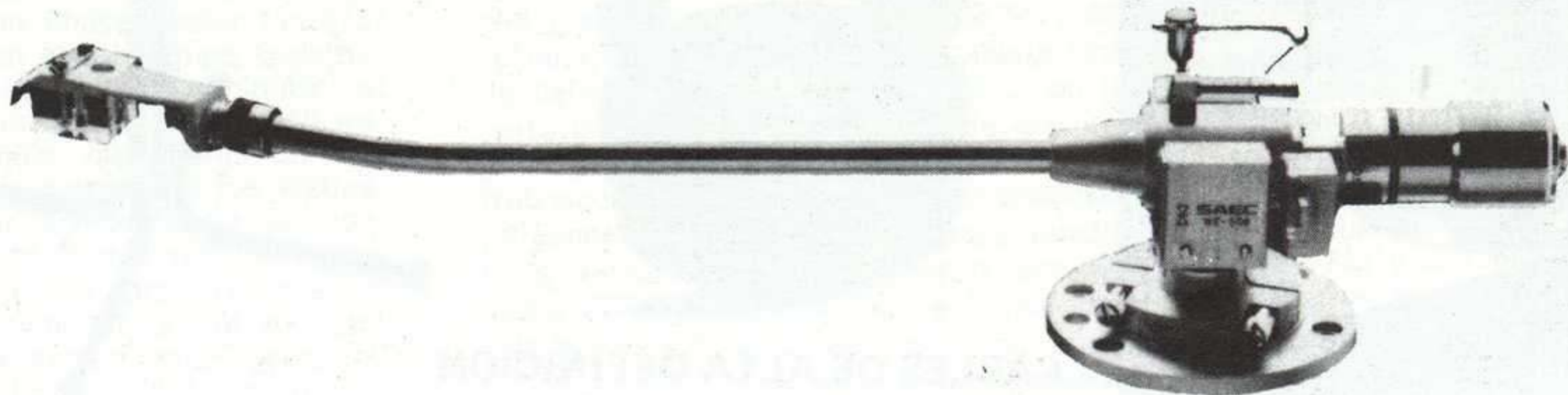
estructura y calidad de las cintas magnéticas.

Dado el nivel que tienen las investigaciones sobre Alta Fidelidad en Gran Bretaña (fue el país pionero en la materia), seminarios como éste suelen proliferar y se celebran varios al cabo del año, ya sea sobre un tema monográfico o versando sobre una visión panorámica de la problemática Hi-Fi.

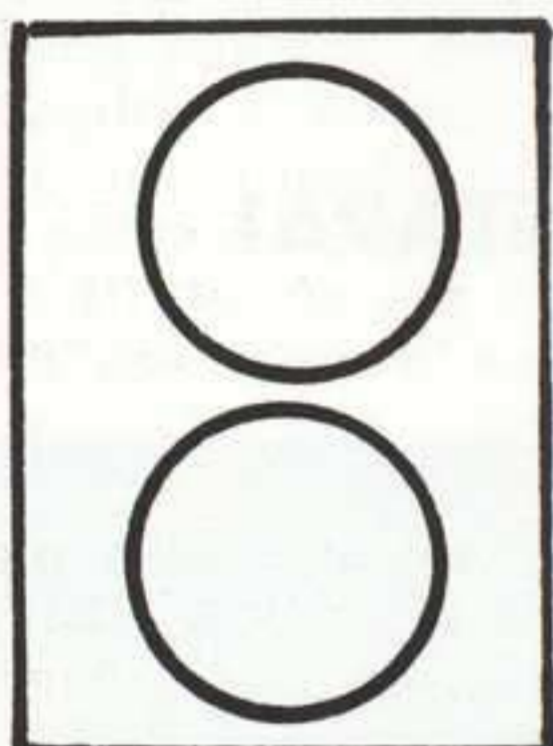
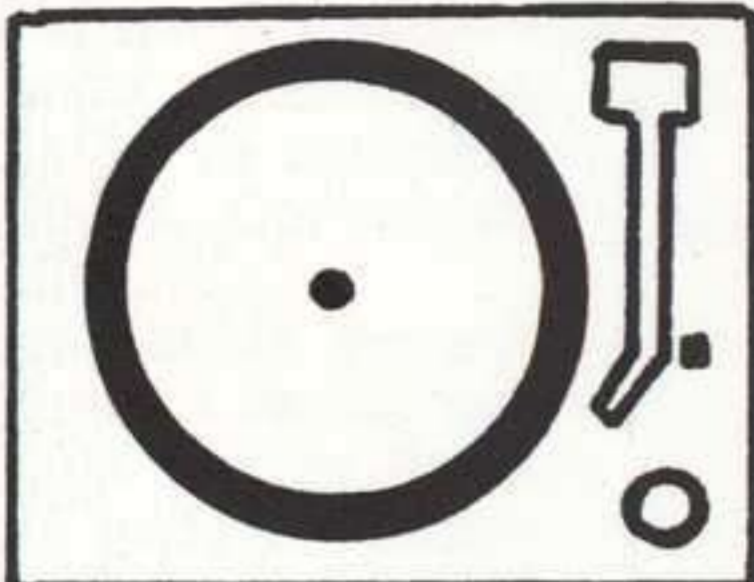
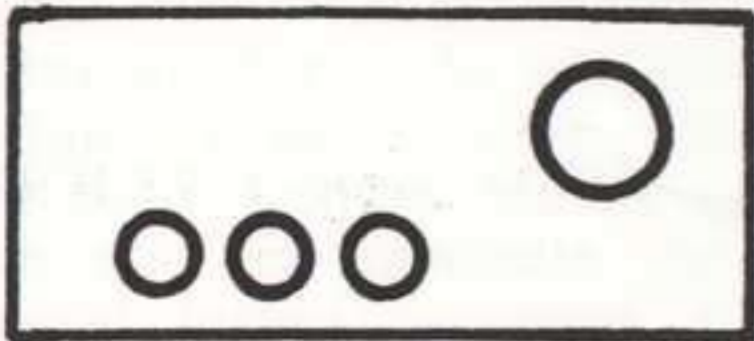
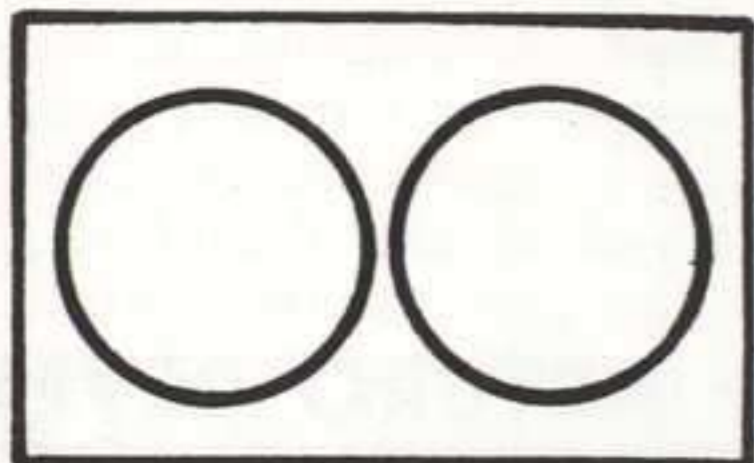
LOS DIEZ «GRANDES» DE 1977 SEGUN «NOUVELLE REVUE DU SON»

La prestigiosa mensual francesa de Alta Fidelidad *Nouvelle Revue du Son* dedica con periodicidad una muy interesante sección a presentar y comentar discos que destacan por la calidad de su grabación, sin perjuicio de que, como ellos mismos dicen, no se cita ninguna unidad que no reúna asimismo unos ciertos valores musicales y de interpretación. La selección global de 1977 ha sido realizada por Pierre Alexis Vanesse, y las diez mejores grabaciones, a su juicio, han resultado ser las siguientes:

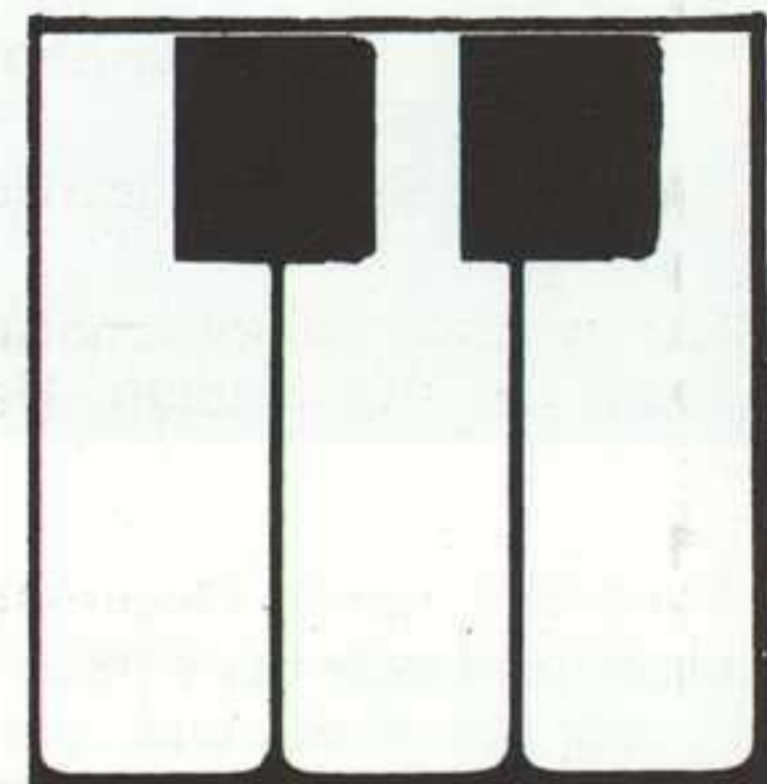
- Deutsche Grammophon, 2530823.
Falla: **El sombrero de tres picos.**
Teresa Berganza. Orquesta Sinfónica de Boston. S. Ozawa.
- Phillips, 9500 145.
W. A. Mozart: **Concierto para piano y orquesta número 22. Rondós K. 384 y 386.**
A. Brendel. Academy of St. Martin-in-the-Fields. N. Marriner.
- Erato, STU 71016.
Moussorgski: **Cuadros de una exposición. Noche en el monte pelado.**
Orquesta Filarmónica de Estrasburgo. A. Lombard.
- RCA, RL 02109.
Gershwin: **Porgy and Bess.**
Grand Opera de Houston. John de Main.
Calliope, 1848.
Le jeu de Daniel.
The Clerkes of Oxenford.
Director, David Wulstan.
- Phillips, Seon 6575042.
J. S. Bach: **Ofrenda musical.**
Gustav Leonhardt.
- Hungaroton, SLPX 11750.
Vivaldi: **Stabat Mater. Longe mala. Umbrae terrores.**
Livia Budai (contralto). Orquesta de Cámara Franz Liszt. Director, F. Sandor.
- Decca, 7368.
R. Strauss: **Ainsi parait Zarathoustra. Don Juan. Till Eulenspiegel.**
Orquesta Sinfónica de Chicago. Solti.
Phillips, 9500316.
Mahler: **Des Knaben Wunderhorn.**
Concertgebouw de Amsterdam. Haitink.
RCA, RL 01 757.
Mahler: **Sinfonía número 3.**
Marilyn Horne (soprano). Orquesta Sinfónica de Chicago. James Levine.



BRAZO LECTOR SAEC WE 506/30



**ALTA
FIDELI-
DAD.
hifi**



**MUSI-
CA.**

**discos
gra
ba
ciones**



**AU
DIO
VISU
ALES**

- STANDS
- DEMOSTRACIONES
- CONFERENCIAS
- AUDICIONES
- CONCIERTOS
- , etc.

1er. FESTIVAL DEL FILM
Y DE LA PRODUCCION TV.
MUSICAL
MADRID / OCT.-78



**18 al 24
de octubre**

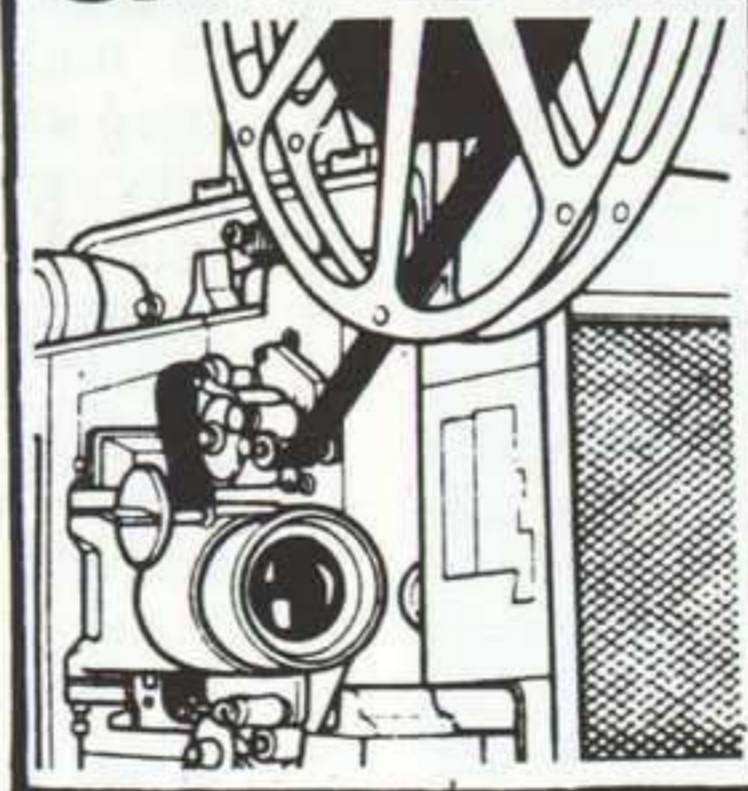


MADRID

**pabellón
FERIA DEL CAMPO-recinto ferial. de cristal**



**FOTO
GRAFIA**



video



AUDIORAMA



DE MADRID, AL CIELO

Por **ARTURO REVERTER**



TEMPORADA 1978-79

ORQUESTAS MADRILEÑAS (I)

NACIONAL: ¿COMIENZO DE UNA NUEVA ETAPA?

Se abre ante nosotros una nueva temporada de conciertos. Como en años precedentes, vamos a pergeñar, dentro de la brevedad que imponen el espacio y la circunstancias, unas notas críticas en torno al panorama sinfónico madrileño, una vez que se han hecho públicos los programas de las orquestas Nacional y de la Radio-Televisión. Comenzamos por la primera, la decana, que es la que, curiosamente, ofrece mayores novedades en su actividad.

UN POCO DE HISTORIA RECIENTE

En el curso anterior, aunque dentro de coordenadas bien diferentes, se pudo advertir ya una ligera ventaja, en cuanto a construcción general de programas, solistas y directores invitados, del conjunto creado en su día por el Ministerio de Educación Nacional. De todas formas, según se resaltó aquí, la mediocridad reinaba tanto en una como en otra orquesta, cuya programación respectiva incidía, machacantemente, en los mismos tradicionales defectos. Sin duda, la actividad de la Nacional se ha visto afectada en la temporada anterior de manera fundamental por el cese de su titular durante quince años, Rafael Frühbeck de Burgos; hecho que ha empezado ya a originar consecuencias, y que es de esperar promueva un radical cambio de política en las actividades del conjunto. Independientemente de ello, se desarrolló una temporada con altibajos (con más bajos que altos), en cuyo análisis (no exhaustivo, por supuesto) ya se entró en esta sección. Algunos acontecimientos o actuaciones no pudieron recogerse. Por eso, ahora que se comenta, aunque sea de pasada, el significado artístico de una suma de prestaciones programadas, creo que es buen momento de recordar algunos conciertos muy concretos. Así, la entonada versión que del **Requiem** de Berlioz brindó Gerd Albrecht, a cuyas precisas (aunque sólo relativamente inspiradas) órdenes actuó con bastante acierto el Orfeón Donostiarra; o la brillantísima **Primera** de Mahler (aunque, para mi gusto, demasiado aparatosa y externa) de Eliahu Inbal, director en alza, dotado de una técnica de primer orden; o el afortunado debut con la Orquesta, en el Real (ya la había dirigido en Granada), de Miguel Angel Gómez Martínez, con una interpretación vibrante y colorista, si bien



Orquesta y Coro Nacionales.

en exceso acelerada y juvenil, de **Así hablaba Zaratustra**... Podría subrayarse también el éxito, muy legítimo, de Pedro Pirfano, que dirigió una plausible versión de **Juana de Arco en la hoguera**, de Honegger. Fueron conciertos de estimable nivel, en los que la Orquesta, dentro de sus limitaciones actuales, actuó con brío e incluso con brillo (con Inbal, sobre todo).

UNA TEMPORADA DE TRANSICION

La programación, incluyendo obras e intérpretes, que va a desarrollar este año la Orquesta Nacional de España, viene marcada, lógicamente, por el cambio de titular. El nuevo, Antoni Ros Marbá, ha construido, en colaboración con la Dirección General de la Música, una temporada de evidente interés—sobre todo, si se la

compara con las precedentes—, con cosas destacables, con ideas nuevas, pero, indudablemente, limitada por la rapidez con que ha debido elaborarse, de tal forma que aún persisten en ella algunos de los vicios que han lastrado, por lo común, todas las anteriores. Y no es el único el de la improvisación. A este respecto cabe preguntarse: ¿cómo es posible que en diciembre de 1977, que es cuando se supo que se iba a producir un cambio de titularidad, no hubiera todavía contratado en firme ni programado ningún concierto para la temporada 78-79? Esto es lo que puede deducirse del hecho de que las actividades de este curso han sido organizadas, al parecer en su totalidad, por el nuevo rector de la Orquesta. Entonces, si no llega a producirse el citado evento (que, en realidad, no se hace oficial hasta ahora), ¿en qué momento se tenía pen-

sado planificar y edificar la actual temporada? ¿Quizá en el verano que acaba de terminar? La contestación puede poner los pelos de punta, por lo reveladora de una grave falta de previsión, y por lo confirmadora de una forma de hacer muy tradicional entre nosotros. Hay que pensar que, en efecto, las temporadas de la Orquesta Nacional se han venido preparando y organizando con escasos meses, sin criterios programadores de ningún tipo, «a lo que salga». Y así nos ha lucido el pelo durante tanto tiempo. Ha de confiarse en que, de aquí en adelante, se hagan las cosas con mayor seriedad. Es un buen indicio el que en estos momentos se esté preparando la temporada 79-80, y que incluso estén ya contratados en firme algunos artistas, Celibidache y López Cobos, entre ellos.

Al repasar la programación del curso que comienza vemos que, con todo, y a pesar de los lastres dejados por una buena herencia nada envidiable, se ha conseguido planificar con cierto interés, se han contratado algunos directores de innegable categoría y, en definitiva, se ha puesto una primera piedra para la construcción de una política musical más seria e inteligente, en relación con lo cual es muy importante asimismo el conseguir—en esta línea se está—una suficiente descentralización de actividades. Todo ello, en unión de las normas de índole jurídico-administrativa bajo las que habrán de actuar Orquesta y Coro (a las que se hacía referencia en un pasado editorial), contribuirá a sentar las bases del edificio y a asegurar el normal desenvolvimiento futuro de una fructífera vida profesional y artística de los conjuntos. Cosa que, naturalmente, irá en beneficio de la cultura musical de nuestro público, hasta el momento poco formado y nada informado.

PROGRAMAS

Estamos, efectivamente, en el buen camino (o en un buen camino), aunque, por supuesto, quepan sustanciales mejoras. De los diecinueve conciertos (cada uno de ellos, tres veces) que la Orquesta va a dar en Madrid, encontramos, desde luego, los programas trillados de siempre, pero detectamos también otros más originales, y sobre todo percibimos un afán general de apartarse de lo estrictamente rutinario. Hay en esta programación una planificación más lógica y racional, una selección de obras y compositores, y una distribución de los mismos enfocadas desde ángulos nuevos. Comenzamos a estar, quizá, bajo el «signo de la imaginación», hasta ahora prácticamente ausente de las actividades de la ONE. He aquí algunos de los programas más significativos a este respecto:

- Schubert: **Misa número 2**, y **Sinfonía número 9** (Ros Marbá).
- Sibelius: **Sinfonía número 5**; Fauré: **Requiem** (Celibidache).
- Gerhard: **Concierto para violín**; Beethoven: **Sinfonía número 3** (Ros Marbá).
- Lutoslawski: **Sinfonía y Concierto para violoncello** (Lutoslawski).
- Mozart: **Sinfonía concertante KV 297**; Bruckner: **Sinfonía número 4** (Celibidache).
- Schoenberg: **Sinfonía de cámara**; Ravel: **Concierto para la mano izquierda**; Coria (obra estreno); Stravinsky: **Pájaro de fuego** (Tamayo).

La novedad no viene dada únicamente, claro, por las obras en sí (algunas no la poseen en absoluto), sino por su ubicación y combinación. El primer programa

de Celibidache, por ejemplo, está constituido por dos composiciones que aunque no son estrictamente nuevas, sí se ponen poco, y sobre todo conforman una dualidad extremadamente interesante: dos autores situados, cada uno en su estilo, y dentro de la misma época, más o menos, en órbitas en cierto modo paralelas, en las que aletea todavía un vago post-romanticismo, y en las que aflora a veces una singular veta impresionista. Músicos muy distintos, pero no opuestos, de los que se nos ofrecen dos obras muy características. Un programa magnífico, a mi juicio, aun a pesar de incluir los poco atractivos **Pinos de Roma**, de Respighi—de la que Celibidache hace, no obstante, una magistral interpretación—, es el último del director rumano, que viene compuesto, además, por **Quen vidisti pastorem**, de Gabrielli; **Sinfonía de los salmos**, de Stravinsky, y **Noches en los jardines de España**, de Falla. Se dan cita aquí tres compositores contemporáneos coetáneos, con epicentro en el español, representado por una obra que posee al mismo tiempo la austeridad y pureza de líneas de la del ruso, y el colorido y riqueza tímbrica—mucho más finos, por supuesto—de la del italiano.

Hay otros programas de construcción más tradicional, pero que pueden ofrecer un determinado valor, por la inclusión de una obra en concreto o por la categoría del intérprete elegido. A título de ejemplo:

- Schubert: **Rosamunda** (obertura); Debussy: **Nocturnos**; Tchaikowsky: **Patética** (Celibidache).
- Haydn: **Sinfonía concertante**; Del Campo: **Fantasia castellana**; Bartok: **Mandarín maravilloso** (Ros Marbá).
- Brahms: **Concierto para violín** (con Stern); Beethoven: **Sinfonía número 7** (Giulini).
- Mahler: **Sinfonía número 2** (Ros Marbá).

En líneas generales, pues, aunque todavía tímidamente, se aprecia un saludable criterio renovador.

Obras españolas.—Esta timidez se detecta también en la no especialmente abundante programación de obras nuevas que supongan estreno absoluto y oportunidad, por tanto, para sus autores. A este respecto parece que la única novedad total es la obra, aún sin título, encargada a Miguel Angel Coria. Hay después otros nombres nuestros: Bernaola (**Villanesca**), Llácer Pla (obra sin determinar), Olavide (**Sine die**)... No es mucho, pero es algo. Al menos, esta temporada no se va a dar preferencia, como ocurría normalmente, a



Nielsen: ignorado también esta temporada.

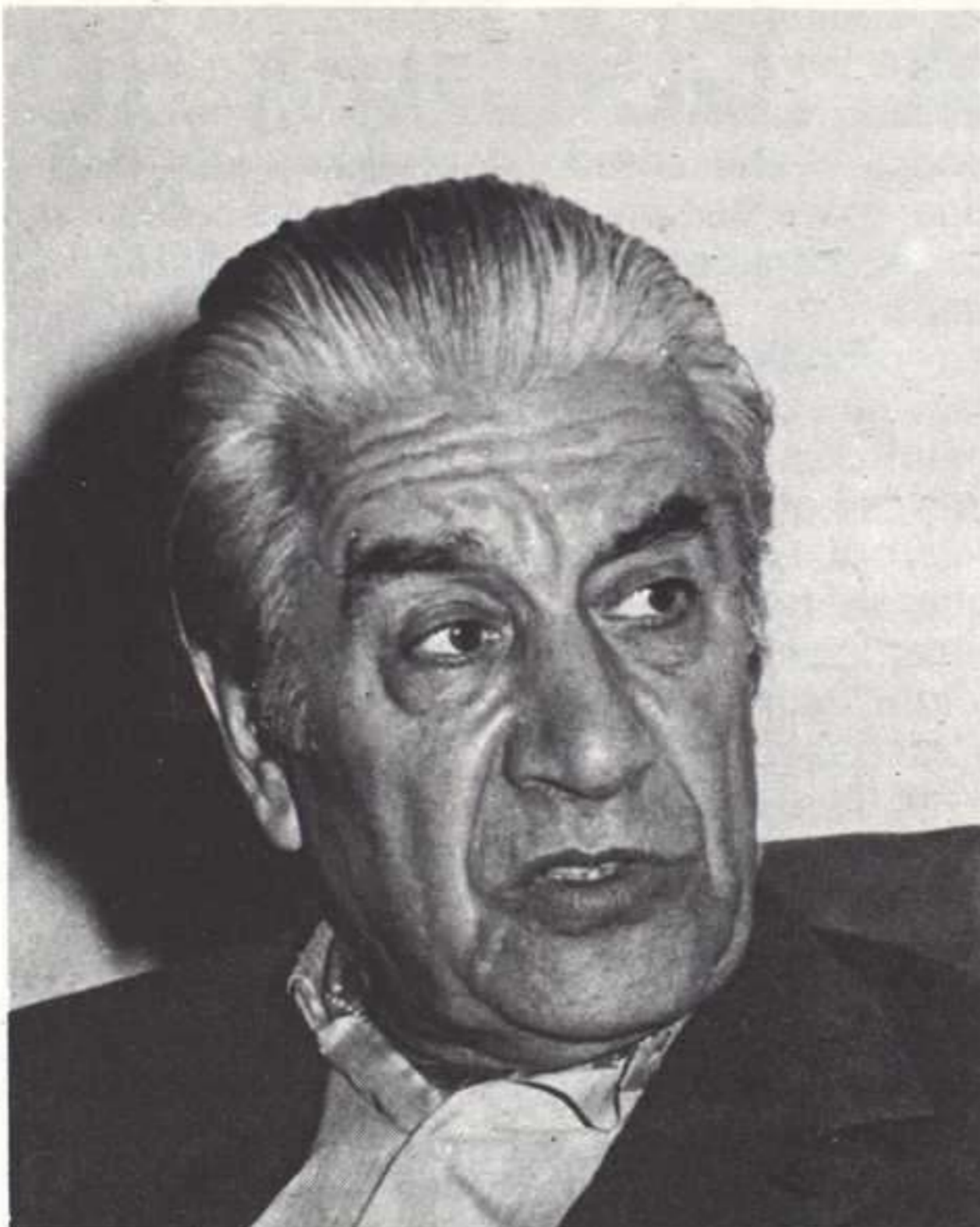
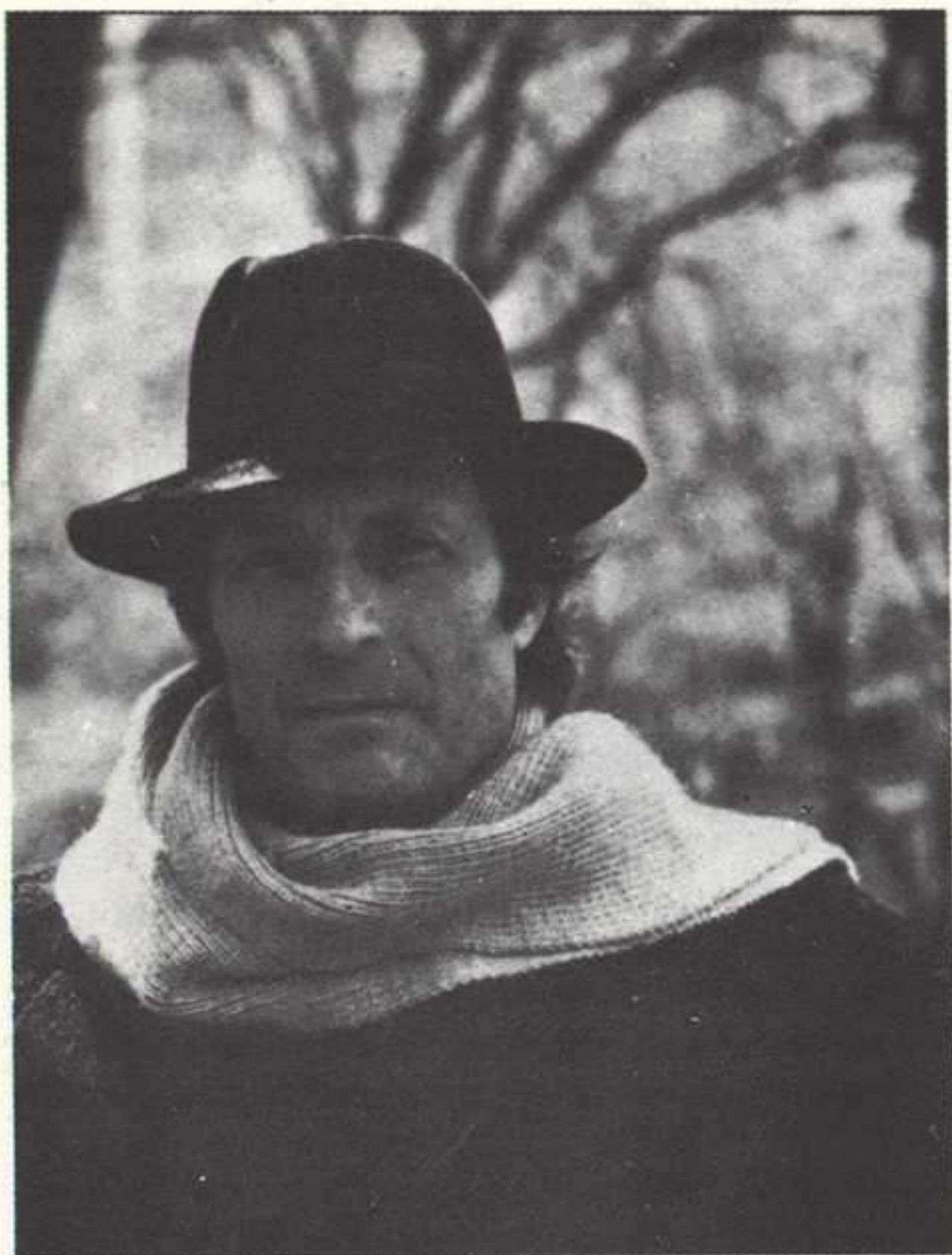
los tradicionales y consabidos Rodrigo, Esplá, Muñoz Molleda, etc. Acertada la selección de otro español, en anteriores ocasiones preterido, como es Gerhard. Algo raro es que no aparezcan por ninguna parte, al menos hasta ahora, los más cotizados actualmente: De Pablo, Cristóbal Halffter, Marco. De todas formas, parece más interesante ir programando obras de los menos conocidos, y en este sentido cabe aplicar criterios más decididos que los que hasta este momento se han aplicado. Conviene, en efecto, eliminar cualquier tipo de reserva y llevar al Real más frecuentemente a nuestros compositores más jóvenes, los incluidos en eso que tan difusamente se ednominan «vanguardia»: Guerrero, Encinar, Barber, Villa Rojo, Cruz de Castro, Estévez, etc.

Ausencias.—A pesar de las mejoras que este año parece que se van a introducir en la programación—algunas ya han sido expuestas—, no hay duda de que aún queda mucho por hacer. En un futuro será preciso insistir en la inclusión de títulos de la Escuela de Viena, tan fundamental para la comprensión de la música de este siglo. No parece suficiente contar, como en esta temporada, solamente con una obra de Berg (**Concierto para violín**)—que no va a ser interpretada, además, por la ONE—y otra de Schoenberg (**Sinfonía de cámara**). Hay que volver a decir que es importante cuidar el repertorio, pero que no lo es menos el cultivar títulos desconocidos de compositores poco difundidos tan significativos como puedan serlo Scriabin (del que se ofrece una sola obra, aunque menos es nada), Ives, Reger, Nielsen... Criterio que ha de extenderse, lógicamente, a la selección de obras desconocidas de compositores conocidos. Como aquí se ha dicho en más de una ocasión, existen amplias franjas en la producción de los clásicos y románticos que prácticamente no han sido exploradas, y que brindan extraordinarias posibilidades a la hora de confeccionar una temporada de conciertos. La imaginación, que ahora comienza a desesperarse, tiene ancho campo ante sí.

BATUTAS

He aquí uno de los eternos caballos de batalla. Si no hay directores (no hablemos ya de maestros) de cierta categoría, una orquesta no se mantiene y, por supuesto, no mejora. La Nacional lleva ya muchos años, prácticamente, huérfana de conductores solventes, capaces de hacer con ella una labor provechosa, de animarla y sacarla de su habitual letargo. Es bueno, por ello, contar con batutas de calidad que, aparte la deseable eficacia del trabajo del titular, puedan contrastar y dotar de variedad de resortes y de reflejos al conjunto. Que puedan, además, introducirlo en zonas de repertorio poco o nada cultivadas por él. Desde los tiempos en que la temporada de la ONE acogía usualmente a directores como Schuricht, Kletzki, Kubelik, Maazel, Mehta, Horenstein, Monteux, Scherchen, Giulini o Celibidache, ha llovido mucho. Algunos de ellos han fallecido; otros viven, pero, por desgracia, no han vuelto. Y se ha notado; vaya si se ha notado.

Afortunadamente, para la temporada que ahora comienza se ha conseguido contratar, tras activas gestiones, a los dos citados en último lugar, sin duda situados entre los grandes de la dirección actual. El primero vino a Madrid hace unos diez años, y asombró a orquesta, público y crítica con una **Séptima** de Dvorak y unos **Cuadros de una exposición** de antología. Es un gran clásico, un maestro en plena madurez, que hace dos temporadas volvió



Carlo Maria Giulini y Sergiu Celibidache: Dos maestros en plenitud. Dos esperados retornos.

a convencer, al frente de la Sinfónica de Viena, con extraordinarias versiones de la **Cuarta** de Brahms y la **Novena** de Schubert. Del segundo poco se puede decir que no se haya dicho ya, especialmente, en estas páginas de RITMO. Su arte, tan exquisito y personal, sigue en la cima, como muy bien pudo apreciarse recientemente, tras sus conciertos con la Sinfónica de Londres. La gran baza de la temporada es, sin duda, poder contar con él para cuatro programas, dentro de los que figuran—según se ha consignado más arriba—obras tan bellas y difíciles como el **Requiem** de Fauré, la **Quinta** de Sibelius, la **Cuarta** de Bruckner o la **Sinfonía de los salmos**, de Stravinsky. Es interesante pensar en lo que el maestro rumano puede llegar a conseguir con partituras tan dispares. El gran problema «a priori» reside en una cuestión no estrictamente musical: la forma en que se produzca el reencuentro de director y Orquesta después de muchos años de alejamiento mutuo, tras una violenta ruptura, y la forma en que pueda desarrollarse el nuevo contacto. La relación, aun limadas las antiguas asperezas, no será fácil, teniendo en cuenta el carácter y personalidad de uno y de otra.

Ros Marbá, actual titular, director en alza, tiene a su cargo seis programas. En ellos se integran obras lo suficientemente variadas e importantes como para poder juzgar con base la calidad de su labor al frente de su nuevo conjunto y conocer los frutos de su trabajo con él. De momento, cabe aprobar la confección de varios de sus programas (aparte su labor de planificación general) y el eclecticismo de que parece hacer gala.

Resaltemos la presencia de varios directores españoles integrantes de lo que podríamos denominar «nuevas promociones». Algunos, desde luego, vienen pegando fuerte, especialmente el granadino Gómez Martínez, antes mencionado. No me entusiasma la obra que ha elegido para su nueva visita a Madrid, **El Rey David**, de Honegger, pero no hay duda de que le permitirá lucir su excelente técnica, su extrovertido temperamento y sus dotes de conductor dramático, plástico y colorista. Vuelve también el valenciano José María Cervera, que se presentó la pasada temporada en un concierto de circunstancias, sustituyendo a Bernhard Klee. Su programa es tipo «collage», con el posible interés de una obra, a determinar,

de Llácer Pla y la buena prueba del difícil **Poema del éxtasis**, de Scriabin, muy poco frecuentado (sólo recuerdo, en Madrid, una versión de Odón Alonso con la RTVE, hace ya varios años). Dos jóvenes promesas: O. Calleya, ganador del Concurso «Manuel Palau» 1978, que ofrece un programa bien poco interesante (Weber: **Euryanthe**; Rachmaninov: **Concierto número 2 para piano**; obra española a determinar; Britten: **Variaciones sobre un tema de Purcell**), y a quien no conozco en absoluto, y Arturo Tamayo, pionero hace algunos años de la más moderna vanguardia madrileña, titular del Grupo Koan (hoy conducido por Encinar) y colaborador de Cristóbal Halffter en una versión de la **Cantata de los derechos humanos**, de éste, ofrecida en el Real. Tamayo lleva varios años perfeccionando su técnica y conocimientos en la ciudad alemana de Freiburg, y ha actuado en Méjico recientemente. Su programa, vertido, como era de esperar, hacia lo actual, es muy interesante.

Los restantes directores, extranjeros, ofrecen variedad dentro de una plausible discreción. Nos visita de nuevo Eliahu Inbal, con un programa, esa es la verdad, muy convencional, que incluye una no definida **Sinfonía** de Mozart, el **Concierto para «cello»**, de Khatchaturian, y la **Segunda** de Schumann (que aparece también en la programación de la RTV). Dos polacos: Lutoslawski, interesante únicamente como director de su propia obra, y Stanislaw Skrowaczewski, que después de una primera parte excelente y nada usual (**Divertimento para cuerda**, de Bartók; un aria de **Alceste**, de Gluck, y **La muerte de Cleopatra**, de Berlioz, con Jessie Norman), incluye la consabida **Primera** de Brahms (que tendrá, probablemente, una manida interpretación). Se podía haber redondeado un programa precioso con sólo sustituir la sinfonía por otra obra menos puesta y más acorde con el resto, en especial con las que incluyen la voz. Alguna composición francesa, del propio Berlioz, o de Fauré, o de Franck, o de Ravel (pensemos en una **Scheherazade**), hubiera sido mucho más adecuada. Joven, dinámico, pujante, de fácil técnica, es el director que nos falta por consignar: el ruso Juri Temirkanov, cuyo programa no está aún confeccionado (únicamente el **Concierto para violín**, de Beethoven). Como el anterior, ha dirigido ya, en una ocasión, a la Nacional (también a la RTVE).

Este equipo lo componen las siguientes unidades:

- **Beomaster 2400.** — Es un amplificador-sintonizador. Hace pocos años, un receptor como el Beomaster 2400 nos habría parecido como de ciencia ficción. Hoy en día es un desarrollo natural de los procesos creativos con que Bang & Olufsen alteró las ideas tradicionales de cómo hacer un receptor estéreo funcional. Ahora, hemos llevado la idea del manejo sencillo en la estantería, hasta su sillón favorito. El Beomaster 2400 es el más conveniente y cómodo receptor estéreo de que se puede disponer. Simplemente tome la unidad de control remoto sin cable, y Ud. tendrá en la palma de la mano el potente receptor estéreo.

Potencia de salida: 2 × 30 W; Distorsión armónica: < 0,13%; Factor de amortiguamiento: > 70; 5 presintonías; Manejo por sensores o mando a distancia por ultrasonidos.

- **Beogram 1902.** — Es un tocadiscos estéreo totalmente automático con motor servocontrolado. Incorpora cápsula MMC-4000 que tiene una respuesta de 20-25.000 Hz ± 1,5 dB. Además incorpora base y tapa abatible compensada por resortes; wow and flutter DIN < ± 0,06 %; Rumble DIN ponderado > 63 dB; desviación de la velocidad < 0,05 %.

- **Beovox S-45-2** (uni-fase). Son las pantallas que incorporan 3 altavoces con corrección de fase dinámica. Potencia admisible: 45 W RMS. Tamaño reducido. Dimensiones: 26 × 48 × 21 cm.

- **Auriculares U-70 ortodinámicos.** Tienen las ventajas del de condensador y del dinámico juntas.

- **Limpiadiscos EARC:** Sistema electrostático, descarga los discos de electricidad y limpia el polvo con el cepillo que incorpora.

Beosistema 2400 Bang & Olufsen

SOLISTAS

Pocas grandes cosas en este apartado. Se da, con buen criterio, entrada a varios instrumentistas españoles: Ramón Coll, pianista mallorquín en ascenso (**Segundo** de Rachmaninov); Pedro Espinosa, magnífico intérprete del piano de hoy (Ravel); Pedro Corostola, uno de nuestros mejores instrumentistas, puede que el mejor de los jóvenes (Khatchaturian); Alicia de Larrocha, quizá la más segura de los pianistas españoles (**Tercero** de Beethoven); el catalán Lluís Claret, que se atreve, como ya lo hiciera Corostola, con el **Concierto para «cello»**, de Lutoslawski; José Tordesillas, un veterano, a quien está encomendada la interpretación de la obra seleccionada para conmemorar el centenario de Conrado del Campo. Está prevista también la intervención de diversos componentes de la Orquesta en las **Sinfonías concertantes** de Mozart y Haydn: Corvino, Ramos, Tamarit, Tudela, Peñarocha, Burguera, Vialcanet y Alonso.

De los extranjeros hay que destacar a dos «grandes»: Weissenberg, para el **Primero de piano**, de Brahms, y Stern, para el **de violín**, también de Brahms. Después, poca cosa más: Erich Grünberg, concierto de la Royal Philharmonic (Gerhard); Spivakov, no hace mucho intérprete, en el Real, del **Concierto** de Tchaikowsky (Beethoven); Mark Zelster (**Concierto número 1**, de Tchaikowsky)... A destacar, por supuesto la intervención de la soprano norteamericana Jessie Norman, ya citada y ya conocida en Madrid. Es una de las voces más atractivas de la actualidad. No se recoge en el avance, a excepción del de Carmen Bustamante para el **Requiem**, de Fauré, el nombre de ningún otro solista vocal.

CONCIERTOS EXTRAORDINARIOS

Como se ha dicho, este año la Orquesta viaja a provincias a lo largo del curso, decisión que debe aplaudirse. Las fechas que deja en blanco en la capital serán ocupadas por diversos conjuntos foráneos, que mantendrán viva la llama musical. Nada verdaderamente extraordinario, en todo caso, a no ser la actuación, en abril del 79, del Coro y Orquesta de la Academia de St. Martin in the Fields, que vuelven a ofrecer un oratorio de Haendel, después de su éxito madrileño con el **Saúl**. Esta vez interpretarán, también a las órdenes de Laszlo Heltay, **Israel en Egipto**, obra magnífica, que brinda ancho campo para la exhibición del coro. Visitan Madrid asimismo los conjuntos de cámara de la Fundación Gulbenkian, de Lisboa, que en la temporada pasada ofrecieron en el Real, bajo el mando de Michel Corboz, una buena **Creación**, de Haydn. Es de esperar que sea este director suizo, experto en música coral barroca y clásica, el



Arturo Tamayo, uno de nuestros jóvenes valores en el campo de la dirección.

Isaac Stern y Jessye Norman: dos grandes solistas de hoy.

que se sitúe en el podio (el avance no lo indica). El programa previsto (marzo de 1979) es muy atractivo: **Vísperas** (una selección, hay que suponer), de Monteverdi; una **Misa**, sin especificar, de Mozart; **Salmos**, de Mendelssohn.

Después, tres orquestas sinfónicas. La primera (octubre de este año) es la Sinfónica de Berlín, hermana menor de la Filarmónica y de la RIAS. Conjunto discreto, que interpretará, dirigida por Gunther Herbig (que hace tres temporadas actuó en el Real con la Filarmónica de Dresde), un bello programa: Haydn: **Sinfonía número 4**; Berg: **Concierto para violín**; Brahms: **Sinfonía número 4**. En noviembre se presenta la de Ciudad de Barcelona, al mando de un viejo conocido: Mario Rossi. En el programa, **Los pájaros**,

de Respighi, y la **Cuarta** de Schumann, obras que el director italiano ya ha interpretado, en Madrid, con la Nacional. Aunque de ellas, especialmente de la segunda, ofrece excelentes versiones, hubiera sido deseable algo más original, para casar, por lo menos, con la novedad que entraña la inclusión a su lado de la transcripción realizada por Listz de la **Fantasia del caminante**, de Schubert. Al piano, Carmen Vilá. La tercera formación es la Orquesta Gurzenich, de Colonia, que actuará en febrero de 1979. Con ella el ruso Juri Ahronovitch, cuyo fogoso temperamento y exceso de «melo» son ya conocidos. El programa es, sin duda, bello y, en parte, original: Franck: **Psyché**; Listz: **Ideales**; Dvorak: **Sinfonía número 8**.—ARTURO REVERTER.

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



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

AFINADOR DE PIANOS QUE DESEE ESTABLECERSE EN PALMA DE MALLORCA

Buena oportunidad ● Dirigirse a:

MUSICAL VIA ROMA ● Vía Roma, 7. PALMA DE MALLORCA

XII CERTAMEN INTERNACIONAL DE GUITARRA

«FRANCISCO TÁRREGA»

(España), José Guzmán Ons (España), José Luis Silvaje Fernández (España) y Hisalazu Anri Shibata (Japón).

NUEVA «REMODELACION» DEL JURADO CALIFICADOR Y... UN SOLO GUITARRISTA

Bajo la presidencia de esa auténtica y casi benemérita institución de nuestras glorias musicales y del propio Certamen que es el ilustre concertista y académico de número de las Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando y de San Carlos, don Leopoldo Querol Roso, el Jurado ha estado integrado esta vez por las siguientes personalidades: don Ernesto Halffter, académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, compositor; don Enrique Franco, crítico musical; don Alberto Blancafort, director de la Orquesta y Coros de RTVE.; don Robert J. Vidal, productor-delegado de Radio France, fundador del Certamen Internacional de Guitarra, de París; don Rafael Balaguer Ferrer, crítico y concertista de guitarra, y don Pedro Deya, crítico musical del diario **Baleares**, de Palma de Mallorca.

Remodelación al canto, como salta a la vista, con la inclusión de ilustres personalidades y la salida de otras no menos destacadas. La sustitución del insigne compositor don Vicente Asensio, entrañable figura valenciana a nivel mundial, actualmente padeciendo el «vía-crucis» de una dolorosa y —nos tememos— que irreversible dolencia, totalmente justificada por el poco grato motivo señalado. La del joven maestro don Francisco Herrera Pau-ner, catedrático de Guitarra en el Conservatorio de Ginebra, ya no nos la explicamos tanto, como no sea por motivos estrictamente personales. Quisiéramos creer que su —llamémosle— «relevo» ha sido llevado a cabo a sus reiterados ruegos. Y no a ingratitudes u olvidos tan precipitados como —posiblemente— pintorescos. Sin pensar ni por un momento en cualquier gesto de signo caciquil, que no entraría en el elegante toma y daca entre caballeros, cabe afirmarse en la rotunda apreciación de que, sin soslayar ni por un momento las excelencias y categoría de este nuevo Jurado de 1978, en un tribunal de tales características, destinado a juzgar nada más y nada menos que un Certamen de **Guitarra**, tan sólo ha figurado en la presente oportunidad, para sorpresa de propios y extraños... **un solo concertista de guitarra**: don Rafael Balaguer. Cada cual puede matizar, según su personal manera de emplear los prismáticos, del análisis de cuanto aquí queda expuesto sobre este apartado. Es la democracia. ¿O no?

CLAMOR POR UN AUDITORIO PROPIO PARA EL CERTAMEN

El Ayuntamiento de Benicasim se ha visto atrapado entre las propias redes por él tejidas con tanto empeño. Esto es, el Certamen, su categoría, su audiencia internacional, exigen ya —ahora mismo— se acometa un proyecto para la realización de un «auditorium» propio para celebrar las jornadas del mismo.

Si bien la cuidada y encantadora sala «Bohio», de los próceres Gimeno, es un marco apetecido por el público y participantes para esa siempre apasionante finalísima, aun contando con los inconvenien-



El Jurado del Certamen 1978, presidido por el Gobernador civil, don Juan José Izarro del Corral.

BENICASIM.—Decididamente, a la vista de los resultados cotejados en la edición del «Francisco Tárrega» de 1978, que acaba de finalizar cuando, con la rapidez que exige el medio al cual nos debemos, transmitimos la presente crónica, cabe aseverar que, en un alarde más de su cosmopolitismo estival y turístico, Benicasim viene siendo complacida víctima de una incruenta invasión nipona. Si en la ya clásica cita pictórica del «Torreón Bernard» han ganado los «nacionales», capitaneados por esos dos grandes artistas que son —por sólo poner un ejemplo entre lo más florido y consagrado de nuestra pintura andante— los Traver Griñó y Vidal Serrulla, en el muy granado y más que prestigioso Certamen Internacional de Guitarra, medido desde su inicio en las exquisiteces y evocaciones que despierta el nombre de Francisco Tárrega, el más insigne de nuestros guitarristas de todos los tiempos, han vencido «los internacionales». Y más exactamente, cabe afirmar que han sido «los japoneses». Pero vayamos por partes.

ORGANIZACION DEL XII CERTAMEN: CONTINUIDAD Y EXPERIENCIA

Como desde el inicio del «Francisco Tárrega», la organización ha estado a cargo del Ayuntamiento de Benicasim. A él han secundado, en la dotación económica de los premios, la Secretaría de Estado para el Turismo, el Ayuntamiento de Villarreal (cuna del inmortal maestro Tárrega), la Cooperativa de Crédito, Caja Rural «San Antonio», de Benicasim; Petróleos del Mediterráneo, S. A., y Productos Químicos del Mediterráneo, S. A. Dejando aparte determinados fallos en el capítulo de relaciones públicas, subsanados en cualquier caso por la buena voluntad de todos, la organización ha vuelto a dar pruebas de

su madurez, verificando el meritaje de su continuidad, fruto de su afán por consagrar —como se está haciendo— este Certamen Internacional, que acaba de cumplir con toda dignidad sus doce años de palpito fervoroso en homenaje a la guitarra y a la memoria del pionero insigne que un día ya lejano la sacara del ambiente ramplón y tabernario en que se desenvolvía, propiciando oír su «estallido» luminoso y profético, aquel Tárrega nacido en la ciudad de Villarreal, en fraternas tierras de la castellonerísima comarca de La Plana.

TREINTA Y UN PARTICIPANTES PROCEDENTES DE SEIS PAISES

Seis países fueron los representados en la presente oportunidad, a través de la comparecencia de treinta y un concertistas que, por orden de inscripción, y como homenaje colectivo, citamos aquí. Los «grandes» del «Francisco Tárrega» 1978 fueron éstos:

Antonio García Mengual (España), Hiroshi Kato (Japón), Domingo Carvajal Moll (Argentina), William Gaston Waters (Inglaterra), Pedro Martínez Casillas (España), Avelina Vidal Seara (España), Joan Garrobe Marqui (España), Bolbacñ Pascal (Francia), Ema Tsuneo (Japón), Sato Toshiharu (Japón), Jesús Pérez Pareja (España), Alicia Alcalay (España), Manuel González Muñoz (España), Katsumi Nagaoka (Japón), Carlos Trepát Domingo (España), Gratien Raymond (Francia), Marco Pereira (Brasil), Toru Kannari (Japón), Toshiaki Massabuchi (Japón), Santiago Rebenaque Villarroya (España), Gregory Paul (Inglaterra), Rafael Cabedo Pérez (España), Andrés Martí Boiges (España), Virginia Luque Márquez (España), Yoshini Otani (Japón), Antonio Vicente Sanchís Girbes (España), Koukichi Akasaka (Japón), David Ziegler

CHERNY

EL PIANO DE ESTUDIO MAS
COMPETITIVO DEL MERCADO



Modelo 6



Modelo 8



Conozca los nuevos
modelos 9 y 10

Gracias a una masiva producción, se ha conseguido
al precio mas económico del mercado mundial

Nuestras marcas:

BOSENDORFER - PETROF - WEINBACH - ROSLER -
SCHOLZE - TCHAIKOWSKI - BELARUSJ - etc.....

Distribuidor para España:

SPA MUSIC

Vía de los Poblados s/n - Tel. 763 82 02 - 763 85 72

Exposición y venta en:

REAL MUSICAL, S. A. Frente al Teatro Real
Carlos III n.º 1 - Madrid-13 - Tel. 248 09 24 - 247 63 65



El japonés Anri Shibata, máximo triunfador, recibe el premio de manos del Gobernador civil de Castellón.



Los «palmarés» de la décimosegunda edición del «Francisco Tárrega» (de izquierda a derecha y por el mismo orden de sus respectivos premios): Anri Shibata (Japón), Paul Gregory (Inglaterra), Yoshini Otani (Japón), Marco Pereira (Brasil), Ema Tsuneo (Japón) y Santiago Rebenaque (España).

tes de los ruidos «ambientales» del tráfico de carreteras vecinas y cierto «barullo» procedente de alguna que otra discoteca de la superpoblada zona veraniega, no ocurre lo mismo con las jornadas iniciales, cuando se «empaqueta» al Certamen en el Cine Avenida, de Benicasim. Las comodidades son más bien escasas, cuando no inexistentes, para el normal desarrollo de un espectáculo de esta categoría; la refrigeración del local cesa de funcionar en el momento en que comienza la actuación de los concursantes, para dar mayor nitidez a la misma. Y público y participantes establecen un curioso pugilato de ardores veraniegos, hasta llegar a límites tragicómicos. En la primera sesión celebrada este año ya empezaron las fatigas, tanto de concursantes como de jurados y público. Hubo un guitarrista japonés —no quiero citar su nombre, aunque todos los asistentes lo recordarán— que entre obra y obra ejecutada se limpiaba ostentosamente el sudor que le caía por el rostro, acrecentando los comentarios del «asado» auditorio. Y provocando juicios jocosos, como los que oí cerca de mí a un espectador: «Suda él, sudamos todos...; parece que, en vez de en un concierto, estemos en el mercado, en una subasta de melones, a pleno sol de mediodía». Gráfica y elocuente apreciación «en román paladino». ¡Alcalde, escucha, el pueblo está en la ducha! Creo que el dinamismo y la nunca desmentida laboriosidad de la primera vara del Ayuntamiento de Benicasim, de ese gran valedor del Certamen que es don José Luis Tárrega Bernal, puede alegrarse de tal situación. Afortunadamente, a aquel vacilante «chavalín» de hace doce años ya no le sienta bien la ropa de «cadete». Permítaseme la metáfora, comprensible a todo el mundo. El Certamen requiere un auditorio propio. El «padre de la criatura» —el Ayuntamiento de Benicasim— puede y debe acometer la empresa. Los simples paños calientes ya no sirven.

OBRAS ELIMINATORIAS Y DE EJECUCION OBLIGADA

La prueba eliminatoria que debieron salvar los participantes consistió en la interpretación, como obra obligada, una que despertó incluso los reprobatorios comentarios del «respetable», disconforme en la selección efectuada este año, pues, salvo error de apreciación, la ejecución dura sus buenos veinte minutos. Y fueron quince las veces con que, siguiendo el establecido orden eliminatorio, fue el público

obsequiado con su audición. Se trata de **Sonatina (op. 51)**, de Lennox-Berqueley. Edición Chester. A más, cada participante ofrecía una obra de libre elección, cuya duración no debía exceder de diez minutos, y una obra de Francisco Tárrega, a elección del concertista. Sin entrar en disquisiciones superiores, para las cuales no nos sentimos capacitados, cabría sugerir, a la vista de los adormecedores resultados cosechados en el presente año —el excelente locutor presentador, José María Arquimbau, habló hasta de «pesadillas», el día de la final, al aludir a la referida obra obligada—, que para la XIII edición del Certamen se estudiara la posibilidad de seleccionar una «partiche-la» de otras características, sin abandonar, por supuesto, la idea de que la misma contenga las necesarias dificultades y recovecos para hacer «resbalar» a los intérpretes y probar su maestría y sus nervios de acero a la hora de hacerles pasar por la inquisitorial «mostra» selectiva, que, naturalmente, no tiene, por otra parte, que compartir un público que va, al fin y a la postre, a presenciar unos recitales que se ofrecen como «espectáculo» y con taquilla abierta para todos. No se olvide el detalle, para evitar la posible animaversión de los espectadores a las jornadas, y que unos y otros —sobre todo, esa prometedora juventud, que cada año más se incorpora a las audiciones— caiga en el fácil recurso, este año ya insinuado una y otra vez, en los entreactos del Avenida: «Al año que viene, si esto no cambia, vendremos sólo a la final...; esto no hay quien lo aguante».

JURADO SIN «CONSENSO» Y FALLO DISPUTADO

Cada año los participantes se presentan mejor preparados. Y, por tanto, la tarea del Jurado calificador se hace más ingrata y —a veces— hasta discutible. Así, el acta redactada, en la presente ocasión, ya revelaba muy elegantemente las no escasas tensiones y divergencias registradas durante la deliberación en «Villa Manuela», el paradisíaco cuartel general de su presidente, Leopoldo Querol. Se habla en la misma de premios otorgados «por mayoría». Y de otros, «por unanimidad». Veamos:

Primero, 200.000 pesetas, a Anri Shibata (Japón), por mayoría.

Segundo, 100.000 pesetas, a Paul Gregory (Inglaterra), por mayoría.

Tercero, 50.000 pesetas, a Yoshini Otani (Japón), por unanimidad.

Cuarto, 25.000 pesetas, a Marco Pereira (Brasil), por unanimidad.

Accésit, 5.000 pesetas, a Ema Tsuneo (Japón), a propuesta del Jurado.

Premio extraordinario al mejor intérprete de la obra de Francisco Tárrega, a Santiago Rebenaque (España), concedido por unanimidad y dotado con 25.000 pesetas.

Fuerza, técnica y escuela puso Anri Shibata, campeón de campeones, en esta oportunidad. El año pasado ya consiguió alzarse con el segundo premio. Tiene veintisiete años. Tras sus primeros estudios en Japón, ha estudiado en España, con Jorge Ariza, en el Conservatorio de Madrid, y con José Luis González, en Alcoy. Aunque en Japón se fabrican muy buenas guitarras, las dos que posee son españolas, porque piensa que nuestro clima, la humedad sobre todo, «ayuda a que la madera no se seque».

Grandes rivales ha tenido con el casi excelso Paul Gregory y los formidables Marco Pereira y Santiago Rebenaque. Pero el fallo está ahí. Y no hay quien lo mueva. Pasó la presentación y comienza la historia. La invasión nipona continúa sobre Benicasim. El año próximo, en vista del continuo éxito que vienen obteniendo en el «Francisco Tárrega», puede que los simpáticos muchachos del Imperio del Sol Naciente vengan... en autobús, según jocosamente apreciación del compañero y amigo Arquimbau: «No es que vengan todos aquí, es que somos muchos. Y, consecuentemente, también muchos guitarristas», apostillaba el ganador del primer premio, con simpatía.

Santiago Rebenaque se ganó la ovación más cálida, sostenida y elocuente de todo el Certamen, el día de la final. Pone el valenciano (¿o turolense?) junto a las cuerdas de su guitarra no tan sólo la partitura, sino el corazón. Son cualidades que han calado muy hondo, de nuevo, en la escala de valores apreciativos del público. Cabe pensar que no ha sido así en cuanto concierne a determinados miembros del Jurado.

Pero ni en él ni en los demás se ha visto ni un gesto de rechazo, ni una frase hiriente y molesta para el contenido del acta. Homenaje a todos, que han sabido ser, por encima de los íntimos sentimientos de su corazón, unos señores concertistas... y unos concertistas señores. Ni más ni menos.

FRANCISCO VICENT DOMENECH

LOS MAS FAMOSOS PEDAGOGOS Y ARTISTAS DEL MUNDO COLABORAN EN PRO DE LA PEDAGOGIA MUSICAL

Gracias a un acuerdo de colaboración entre la Edición **SCHOTT** de Alemania, **UNIVERSAL** Edición de Viena y **REAL MUSICAL** de Madrid, podemos presentarles por primera vez en España y en castellano, una nueva edición de los URTEXT más famosos en el mundo, la

WIENER URTEXT EDICION

Johann Sebastian Bach

Chopin

Joseph Haydn

Mozart

Frantz Schubert

Johannes Brahms

Robert Schumann

Beethoven

Estas ediciones crítico-científicas, basadas en los auténticos originales, son comentadas por los más famosos pedagogos y artistas del mundo.

— Intervienen en la edición original:

David Oistrach - Badura Skoda - Brendel - Demus - Ratz - Weismann - Kann - Holl - Kehr - Stolze - Stockmann - Muller - Neumeyer - Dehnhard - Jonas - Füssl - Jarecki - Fellingner - Kraus - Eibner - Seiler - Boettcher - Engler - Stein - Seidlhofer - Kaul - Eschenbach - Michaels - Höpfel - Ekier - Hansen - Schr. Landon - Scholz - Seemann - Marguerre - Draheim - Ludwig - Puchelz - Goebels - Rönnau.

— Intervienen en la edición española:

Antonio Baciero - Ramón Barce - Manuel Carra - Guillermo González - Julián L. Jimeno - Fernando Puchol - Samuel Rúbio - Esteban Sánchez - Joaquín Soriano - Daniel Vega.

Los tipos de imprenta, la portada, el papel y la calidad de la música son primorosos.

Ahora en **CASTELLANO** y a **PRECIO ESPAÑOL**

SOLICITE NUESTRO CATALOGO



Frente al Teatro Real
C/ Carlos III, 1 - Madrid (13)
Teléfs. 248 09 24 - 247 63 65

V CONCURSO INTERNACIONAL DE PIANO «PALOMA O'SHEA»



**El candidato español
JOSE COLOM,
máximo triunfador**

- Un francés y dos rusos, segundo, tercero y cuarto.
- Presentados treinta y siete candidatos.
- Catorce pasaron al segundo grado.
- Sólo cuatro llegaron a la final.
- Celebrada en la plaza Porticada.
- Intervino la Orquesta «George Enesco».
- Conducida por el maestro Ion Baicu.



El triunfador, José Colom, recibe el premio de su fundadora, Paloma O'Shea, en presencia del Rector de la Universidad «Menéndez Pelayo».

Tras corta singladura, el Concurso Internacional de Piano «Paloma O'Shea», de la capital montañesa, ha conquistado rápidamente los entorchados de una internacionalidad muy representativa, ya que con una sola convocatoria nacional y cuatro internacionales se pone a la cabeza de este tipo de certámenes, absorbiendo mayor reputación, si cabe, que otros, camino que ha costado grandes esfuerzos y sacrificios de tiempo a distintos concursos de la misma identidad que el de Santander. Esto tiene como resultado que en la capital cántabra se saben hacer las cosas: con libertad, con absoluta independencia de criterios se establecen las líneas maestras que deben presidir el certamen, y además la conducta intachable de sus jurados..., son condiciones suficientes para que se llegue a resultados que convencen a la mayoría, aunque bien pudiera haber ciertas discrepancias de matices; pero éstas en todos los concursos suele haberlas, sin que por ello se tambalee el «edificio» de la honorabilidad, puesto que ella es la principal característica que se viene observando; es muy

posible que todos tengan un candidato personal, pero luego, entre la mayoría o la unanimidad, se llega a resultados altamente satisfactorios, que tienen el estigma de unas resoluciones futuras de un gran poder positivo.

Todo esto puede colegirse de los resultados de esta nueva edición del Concurso, el cual ha entrado ya en una fase muy consolidada, como puede apreciarse con la inscripción de cincuenta y nueve candidatos, de los cuales sólo acudieron treinta y siete; pero muchos de ellos encontraron serias dificultades para su arribo a Santander, debido a la «huelga de celo» de los controladores galos, que produjeron un total caos circulatorio en el cielo de Europa; tal fue el desbarajuste organizado, que dos candidatos llegaron a la capital de la Montaña con el «control» del Concurso ya cerrado; pero ante las justificaciones presentadas, se resolvería por el Jurado que se incorporaran al mismo e hicieron un papel lucido, al menos uno de ellos, pues si se «afina» más (por parte del Tribunal), hubiera resultado triunfador máximo.

EL TRIUNFO ESPAÑOL

El «Paloma O'Shea» tiene gancho para José Colom, puesto que se presentó a la primera edición nacional del certamen y se alzó con el triunfo; cuatro años más tarde lo hace en la edición internacional y conquista el máximo galardón del Concurso, al tiempo que se lleva el Memorial «Eduardo Casanueva», que ostentan ya destacados colegas foráneos y connacionales (si la memoria no me traiciona, ya que escribo con recuerdos personales sólo). Colom se enseñoreó en la prueba de segundo grado, teniendo que escuchar el «aviso» del presidente; se había excedido a la hora de «matar», y a punto estuvo de que le devolvieran el piano al «corral». Pero este triunfo español está plenamente justificado, y no sólo él, sino que Ana María Guijarro también tuvo una intervención muy destacada, junto con María Teresa Berrueta, quien se haría con el premio dedicado a la mejor interpretación de la música española. María Teresa Berrueta aparecía en el programa como uruguaya, luego se despejaría una incógnita de su verdadera nacionalidad hispana. Así, este año la representación española llega por vez primera a una final y conquista ésta. Esto satisface hondamente al cronista, pues hasta ahora se condolía de que en la prueba de admisión cayeran todos, y ello por falta de una preparación, por ausencia de «escuela», la que es necesario reivindicar y lograr su «resurrección» en un corto futuro.

PRUEBA DE SEGUNDO GRADO CON UN GRAN NIVEL

Es necesario decir que la prueba de admisión tuvo muchas alternativas, pues unos candidatos la realizaban con bastante perfección, pero otros no llegaban a dejar tan buena memoria de su paso por ella como el compañero que le había precedido; así se alcanza la prueba de

segundo grado, donde el nivel es francamente bueno. ¿Mejor que el pasado año? No podía decirse taxativamente que sí; pero lo cierto es que los que pasan lo hacen con unos valores muy de tenerse en cuenta, y así logran pasar a ella catorce candidatos, para dilucidar el pase a la final con orquesta. Muchos de estos aspirantes al máximo galardón tienen unas intervenciones muy destacadas, y se observa que han trabajado mucho las interpretaciones de música española, cuyas páginas alcanzan casi su verdadera expresión; no desearía hacer distinciones, y por ello eludido el nombre de esos participantes; pero el público, que ha seguido las sesiones con indudable interés, daría crédito a estas afirmaciones, y seguro que no olvidaría una bella **Danza del fuego**, de Falla, ni un soberbio Mompou, ambos dignos de un pianista indígena; pero encuentro excesivo que se superara la docena de aspirantes, pues ello acarrea mayores trastornos y produce cansancio en el ánimo de quienes están encargados de calibrar las posibilidades de los candidatos; además, es posible (a lo largo de las sesiones eliminatorias) ir desbrozando el camino y llegar a un «consenso» de quiénes pueden alcanzar un quinto premio y los que deben ya quedar fuera del certamen, evitando así al interesado la incertidumbre de si llegará o no a la final; pienso que debe tenerse un poco de caridad con todos ellos.

CONVOCATORIA BIENAL

Terminada esta quinta edición del Concurso, se ha tomado el acuerdo de que las futuras convocatorias tengan un carácter bienal, alternado con el premio «Reina Sofía», con lo que se gana en reposo para preparar la siguiente edición, sin la premura que representa, para el director general del Concurso, la preparación de éste: convocar a los miembros del Jurado, nom-

brar éste y acordar las obras que deben ser incluidas en cada prueba y la final, para que los candidatos puedan escoger entre los nueve o diez conciertos que resulten seleccionados; pero, a pesar de todo (ya lo he dicho en otra ocasión), los premios deben ser aumentados en su cuantía, para evitar suspicacias del vulgo; así, cada uno de los premios, como las aportaciones personales, han de serlo al doble; algunos de ellos, cuyo importe es casi un símbolo, deben «reforzarse» para que no cause «rubor» en quienes los conceden o los reciben, así como en los que debemos hacer mención de ellos; el «Paloma O'Shea» puede convertirse en uno de los concursos que conceda premios más importantes que ningún otro certamen dentro de su carácter internacional.

EL JURADO INTERNACIONAL

El profesor Manuel Valcárcel preside las pruebas del certamen y al tiempo establece las coordenadas que deben observarse en cada una de las convocatorias; se ha dicho que posee una paciencia benedictina para coordinar las distintas tendencias que se observan entre los miembros del Jurado, los cuales necesariamente deben cambiar casi todos los años, para evitar reiteraciones, así como no levantar suspicacias de «amañamiento», cosa que no se produce, puesto que todos ellos tienen absoluta dignidad, como ya quedaba apuntado en el prólogo de este comentario.

De los once miembros que totalizan el Jurado de 1978, cuatro eran españoles: Francisco José Alonso, Enrique Franco, Federico Sopena y el ya citado Valcárcel; por su parte, los integrantes extranjeros fueron: María Curcio (Italia), Segei Dorenski (U. R. S. S.), María Antonietta Freitas Branco (Portugal), André F. Marescotti (Suiza), Gilbert Schuchter (Austria), Marioara Trifan (U. S. A.) y Wiktor Weinbaum



Los cuatro máximos ganadores de la prueba.

Algunos miembros del Jurado: de izquierda a derecha, Weinbaum, Valcárcel, Trifan, Dorenski, Curcio y la esposa del primero.



(Polonia); todos personalidades bien representativas, y muchos de ellos conocedores de cómo debe desarrollarse un certamen internacional de las características del que nos ocupa, por ser responsables de ellos.

CANDIDATOS Y PAISES

Ya quedó dicho que acudieron a la «muestra» un total de 59 candidatos, correspondientes a 23 países, pero que por las razones apuntadas sólo les fue posible hacer acto de presencia a 37, correspondientes a 15 nacionalidades bien diferenciadas, como fueron: Alemania, Brasil, Bulgaria, Corea, España, Estados Unidos, Francia, Haití, Inglaterra, Italia, Japón, Polonia, Unión Soviética, Uruguay y Yugoslavia, de las cuales las de España y Japón fueron las representaciones más nutridas. Esto supone un gran éxito para el Concurso, pues nunca vi un número mayor en ninguno de los certámenes de los que he tenido ocasión de informar; fueron veintitrés banderas que, desplegadas al viento del Cantábrico y mecidas por su suave brisa, nos daban la bienvenida a la entrada del recinto de la Magdalena, en cuyo Paraninfo se celebraron las dos primeras pruebas, para luego desarrollar la tercera en la plaza Porticada, donde acudieron los cuatro finalistas: Aguessy, Colom, Diev y Manasarova; casi la relación de los mismos estaba en línea de méritos de cada uno de ellos, aunque luego la colocación fuera alterada; el público estaba más cerca del francés que del español, y los dos rusos habían logrado la verdadera «colocación» que se merecían. No nos ciega la pasión de español ni caemos en el papanatismo de pensar que son mejores los extraños; sólo la justicia es la que prevalece y la que brilla en todo su esplendor.

FERNANDO LERDO DE TEJADA

CUADRO DE HONOR DE LOS TRIUNFADORES

GRAN PREMIO «PALOMA O'SHEA»

JOSE COLOM (España)

250.000 pesetas, seis recitales por España; recital en el Festival de Santander; medalla de oro; premio especial Memorial «Eduardo Casanueva» (50.000 pesetas), instituido por los hermanos Casanueva Piñeiro.

SEGUNDO PREMIO

FREDERIC AGUESSY (Francia)

150.000 pesetas y medalla de plata, donación de la familia Santos y de Santiago Corral.

TERCER PREMIO

ANA MANASARANOVA
(U. R. S. S.)

100.000 pesetas y medalla de plata, donación de la Viuda de Mira Marañón.

OTROS PREMIOS ESPECIALES

MARIA TERESA BERRUETA
(España)

75.000 pesetas al mejor intérprete de música española, donación de Sonsoles del Val de Casanueva.

ANDREI DIEV (U. R. S. S.)

35.000 pesetas, donación de Ana García de los Ríos.

ANNA JASTRZBSKA (Polonia)

30.000 pesetas, donación de Antonio Lavín Maraña.

CHUN-MYUNG KIM (Corea)

15.000 pesetas, premio del Conservatorio de Música «Jesús de Monasterio», de Santander.

KRASIMIR TASKOV (Bulgaria)

10.000 pesetas, premio del Festival Internacional de Santander.

MENCIONES ESPECIALES

Andrea Bonatta (Italia), Ana María Guijarro (España), María Olinta Rebouças (Brasil), Ko Ryoke (Japón) y Walter Watzinger (Alemania).

ORQUESTA FILARMONICA «GEORGE ENESCO», COLABORADORA PARA LA FINAL DEL CERTAMEN. MAESTRO ION BAICU, DIRECTOR DE ORQUESTA COLABORADOR.

Plaza Porticada: escenario de la final del Concurso.

esperamos a vd,...

...Que es AFICIONADO o PROFESIONAL de la ALTA FIDELIDAD (HI-FI), los DISCOS Y GRABACIONES, la MUSICA y los INSTRUMENTOS MUSICALES, la FOTOGRAFIA y el MATERIAL FOTOGRAFICO, la T.V., y los sistemas y medios AUDIOVISUALES y que lee publicaciones especializadas y libros sobre estos temas...

En AUDIORAMA 78, todo esto estará reunido en 25.000 m² de exposición para que Vd. tenga una "panorámica completa". Y pensamos que Vd. va a recorrerlos con el mayor interés.

Durante una semana, del 18 al 24 de Octubre el MUNDO DE LA MUSICA, el MUNDO DE LA ALTA FIDELIDAD, el MUNDO DEL DISCO, el de LA FOTOGRAFIA y los MEDIOS AUDIOVISUALES estarán dispuestos a que Vd. los revise. En una visión completa, SIN AUSENCIAS. Porque, prácticamente, estarán TODOS

los que SON IMPORTANTES en estos campos profesionales. En esta 1ª SEMANA DE LA ALTA FIDELIDAD, MUSICA E INSTRUMENTOS, DISCOS Y GRABACIONES Y FOTOGRAFIA Y MEDIOS AUDIOVISUALES, Vd. podrá OIRLO, VERLO Y SENTIRLO todo lo que hoy es NOVEDAD, AVANCE, TECNICA y ACTUALIDAD en estos SECTORES. Y podrá comprarlo, después de CONOCERLO A FONDO, PREGUNTAR y COMPROBARLO "in situ". "AUDIORAMA 78" es el INFORMATODO

DEL MUNDO DE LA MUSICA, LA ALTA FIDELIDAD (HI-FI) y los MEDIOS AUDIOVISUALES. "AUDIORAMA 78" es información técnica y profesional a NIVEL PROFESIONAL para AFICIONADOS y PROFESIONALES. Porque lo que nos INTERESA, realmente, es que VD. ESTE INFORMADO directamente. Recorra las CINCO SECCIONES en que las FIRMAS EXPOSITORAS están clasificadas, asista a las DEMOSTRACIONES, CONFERENCIAS o AUDICIONES (habrá Conciertos y actuaciones en directo), sumérjase en el proceloso MAR DE LA MUSICA y la ALTA FIDELIDAD, pero... no olvide los MEDIOS AUDIOVISUALES!



AUDIORAMA 78, el INFORMATODO DEL AUDIO en MADRID. Recinto Ferial de la FERIA DEL CAMPO en el PABELLON DE CRISTAL.

GALICIA

LASS, WENN TRUNKEN VON WEIN, DAS HAUPT IN DIE GOSSE SINKT (1)

Dentro del pomposamente denominado «Festival Internacional de La Coruña», y participando de todos sus defectos, se celebra desde hace diez años el ciclo de música de cámara denominado «Las Noches de la Ciudad Vieja». En su momento intentó, y casi lo consigue, ser la organización más seria y de mayor impacto dentro de la vida musical coruñesa. Su programación —supeditada demasiado a menudo a las ofertas de la Agencia Victoria— incluyó a grupos y solistas de la categoría de Victoria dels Angels, Jessye Norman, Purcell Consort of Voices o el Studio der Frühen Musik, e hizo olvidar, por momentos, la angustiosa penuria musical de la temporada de conciertos. Fuera de nuestros lares se vieron difundidas gracias a la «singular predilección, bien probada en varios de sus libros» (2), del conferenciante, inexcusable en «Las Noches», Antonio Fernández-Cid.

La décima edición presentó un cartel a base de los Solistas de Catalunya —dirigidos por Xavier Güell—, el organista Giorgio Questa, la soprano Ana Higuera acompañada por Miguel Zanetti, el guitarrista Kiyoshi Shomura y la soprano Fuencisla Martín acompañada por María Rosa Greco. La primera característica fue el absoluto fracaso de organización y público, incluyendo la pésima selección de hora —veintiuna treinta—; el descuido absoluto por los resultados sonoros, que llegó al grado de disponer de un piano totalmente desafinado, y lo obsoleto de los programas de mano —en un papel buenísimo, pero que no incluían más información que las obras que serían interpretadas y el historial del artista—, que, cuando incluían traducciones, resultaban ininteligibles, así como la falta de asistencia de los aficionados. La selección de obras pecó, en general, de manida, y el nivel artístico estuvo muy por debajo de lo exigible. Indudablemente, hubo agradables sorpresas, como la presentación del joven director catalán Xavier Güell, quien una vez madure su técnica y sedimento su concepción de las partituras se convertirá, a no dudarlo, en un gran director; en sus conciertos notamos en falta la inclusión de partituras de compositores de su país, pe-

(1) «Deja que la cabeza, ebria de vino, caiga al canal.» Georg Trakl.

(2) Tomado del programa de mano del concierto.

ro ello se debió a la organización coruñesa, ya que en Vigo sí los incluyeron. El atractivo programa de Questa, con la integral de la **Tocata** del segundo libro de Fescobaldi, unido a la curiosidad por escuchar su artesanal órgano, se vio prácticamente borrado por la medianía de la técnica del instrumentista; su sonido es demasiado borroso, su registración es monótona y su lectura muy poco creativa. El concierto homenaje a Schubert se presentó con la tradicional conferencia del señor Fernández-Cid, de nivel inferior al que nos tiene acostumbrados, limitándose al relato aséptico de la biografía del compositor —sin rozar siquiera la problemática artística, filosófica y sociopolítica de su crucial momento histórico— y a mencionar que **La bella molinera** consta de veinticuatro canciones de Wilhelm Müller (sin referirse a las características de la canción en Schubert ni los rasgos específicos del ciclo). A continuación interpretaron la hermosa colección Ana Higuera y Miguel Zanetti —éste con el grave «obstáculo» que supone un piano desafinado—, en una visión aburrida y superficial de la obra. Una vez más pude comprobar la escasa técnica de la Higuera, reflejada en respiración, emisión, pronunciación e incluso afinación defectuosas —problemas tradicionales en los alumnos de Lola Rodríguez de Aragón—, así como una expresión corta e inadecuada. Finalmente, citar el monótono concierto del guitarrista nipón Kiyoshi Shomura, cuya interpretación del **BWV 996** pecó de monódica, así como el recital de María Fuencisla Martín, soprano cuya carencia de cualidades técnicas me exime de comentarlas.

Creo que una cosa está clara, y es que la función de «Las Noches» ha llegado a su fin. Hay que terminar con el monopolio de la contratación por una sola Agencia. Hay que terminar con unas conferencias reservadas a una «élite» (3) que asiste a ellas como acto social. Hay que abandonar las iglesias como auditorio, con un número escaso de plazas, supeditado a un horario de misas. Hay que abandonar la organización a cabo de una sola persona, como ha sucedido a lo largo de estos diez años.

Sin embargo, creo que tiene interés

(3) «Elite» extendida a las personas que merced al curiosísimo sistema de invitaciones que practica el Ayuntamiento coruñés (que representa un fuerte incremento en los costes generales de todo acto cultural que organiza) ocupan numerosos asientos vacíos en los conciertos.

real la celebración de un ciclo de música de cámara a lo largo de **todo** el mes de julio, y no concentrado en pocos días. Su planificación habría de realizarse con una antelación mínima de seis meses y por una Comisión conjunta de Vecinos y Ayuntamiento, con la asesoría del Sindicato Gallego de Música y de los especialistas. Condición general para la contratación sería que los intérpretes aceptaran incluir en su programa, al menos, una obra de un compositor gallego (4). Asimismo —y si no se consiguiera la recuperación ciudadana del teatro Rosalía de Castro (5)— se utilizarían los auditorios disponibles para música de cámara, que son varios. Asimismo tendría interés la celebración de conferencias-audición sobre temas monográficos en los barrios de la ciudad, coincidiendo con este ciclo. Estos puntos y aquellos que se plantearan en la Comisión Conjunta pueden ser los que posibiliten la creación de una tradición ciudadana de afición a la música de cámara. Cualquier otro tipo de organización seguirá pecando de enseñoritado, y la institución de los «señoritos» ha hecho suficiente daño a A Coruña como para permitir su prosecución en una sociedad pretendidamente democrática.—**XOAN M. CARRERA.**

NOTICIAS

Por vez primera, las Asociaciones de Vecinos de A Coruña han participado en la gestión de los Festivales de Verano. Dado que esta conquista no se ha hecho efectiva hasta mediados de junio, se encontraron con Las Noches de la Ciudad Vieja ya contratadas y con el problema de la ópera en momento de solución imposible. Con la asesoría del Sindicato Galego da Música y de la Plataforma Galega da Cultura, organizaron diversos actos, entre los que destacan un Festival dos Pobos Ibéricos, una actuación del grupo argentino Los Calchakis y un recital de «lied»

(4) Excuso aclarar que no considero como compositores gallegos a Toldrá, Mompou, Guridi o Rodrigo de Santiago.

(5) El teatro Rosalía de Castro, de propiedad municipal, está arrendado a unos particulares para su explotación comercial. Cuando el Ayuntamiento necesita utilizar el teatro —lo que sucede cada quince días, para los conciertos de la Banda— ha de pagar una fuerte suma. Lo que resulta más curioso es que el Ayuntamiento tiene una extraña tendencia a alquilar el teatro Colón —particular—, de peor acústica, y cuyo alquiler para este verano ha sido de noventa mil pesetas (90.000) por día.



Los Solistas de Catalunya, dirigidos por Xavier Güell.

clásico gallego, a cargo de Esperanza Abad (estos dos últimos aún sin celebrar al redactar estas líneas).

El Festival dos Pobos Ibéricos intentó una representación folklórica, y es necesario destacar la participación de los hermanos Artze, intérpretes e investigadores de la txalaparta, y del «cantor» Enrique Morente, que presentó un adelanto de su próximo trabajo. Pese a la excelente labor de Morente y «Habichuela», la atención del público se centró en la actuación de un jovencísimo «bailaor», «Bollito» —hijo del gran «bailaor» gitano «Bollo»—, quien hizo una extraordinaria demostración de baile clásico, muy en la línea austera y de perfecta «colocación» de brazos y cuerpo de su padre.

Este Festival, además de demostrar la necesidad de intercambio cultural entre los países españoles, ha dejado patente que la época de utilización de auditorios gigantescos para este tipo de actividades ha pasado. Por otra parte, el folklore exige un marco que permita una cómoda audición y visión por parte del público, lo que esperamos sea tenido en cuenta por las futuras Comisiones de Fiestas.—**XOAN M. CARREIRA.**

LE DISCRET CHARME DE LA BOURGEOISIE

En el maravilloso marco romántico del Pazo de Mariñán, sito a unos veintiocho kilómetros de la capital gallega y muy próximo a tan noble urbe cual es Betanzos, tuvo lugar, el pasado día 2 de septiembre, un magnífico concierto organizado por la Excm. Diputación Provincial de La Coruña, a través del Centro de Estudios «Pazo de Mariñán», en colaboración con el Curso Internacional «Música en Compostela». Comoquiera que ya obra en conocimiento de mis estimados lectores, a través de anteriores reseñas, la muy meritoria labor que por la música y la cultura lleva a cabo la Diputación coruñesa, creo ocioso volver a insistir sobre la protección a magnas obras, como el Ballet Gallego «Rey de Viana» o la Escuela de Danza y Música de Galicia, por no volver a reiterarme en frases admirativas ante las generosas subvenciones a la Orquesta de La Coruña y al Conservatorio de la ciudad. Asimismo datos conocidos por todos me excusan de referirme

a la admirable labor que el Curso Internacional de «Música de Compostela» lleva a cabo.

El concierto antes citado se vio enaltecido por lo selectísimo del público asistente, unas cien personas, en su mayoría altos funcionarios de la Diputación, prominentes ciudadanos coruñeses y profesores del Curso. Todos ellos se deshicieron en alabanzas al exquisito cuidado de la organización, lo decorativo de las guildrapas que cubrían los regios muros del Salón Noble del Pazo, lugar del concierto, así como lo delicado de obsequiar con unas copas de «champagne» nacional y pastas a los asistentes. Las palabras de presentación del señor don Antonio Iglesias, presidente del Curso y gallego de pro, con su reconocida soltura oratoria, nos pusieron al corriente de interesantísimos datos sobre el alumnado de «Música en Compostela», extranjero en su inmensa mayoría, así como sobre los aniversarios musicales que se celebraron en 1978. El público asistente premió con sus aplausos y elogios el arte de los intérpretes.—**XOAN M. CARREIRA.**

LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

SOCIEDAD FILARMONICA.—Recital del tenor Manuel Cid, que no me satisfizo plenamente. Su voz, de timbre áspero y poco dúctil para modulaciones, no es apta para el «belcantismo», como quedó evidenciado en Scarlatti, Bellini y Donizetti, donde, además, se destempló frecuentemente. Su dicción italiana y francesa es defectuosa, pareciendo más correcta la alemana, y sus agudos deficientes. Sus más acertadas interpretaciones fueron las de Fauré y Schubert. Es un cantante interesante, aunque no muy cultivado vocalmente, y por supuesto que no es «el único cantante español masculino claramente orientado a este repertorio», como se afirmó en una ocasión en un comentario publicado en esta misma revista, pues es imperdonable el olvido del tenor grancañario Jesús Mariátegui—también cultivador de la canción de concierto, y con éxito, en los países de habla germánica, donde desarrolla casi toda su actividad—, alumno de Antón Dermota. Miguel Zanetti acompañó con su habitual estilo. Muy buena impresión produce la «mezzosoprano» rusa Eugenia Gorojovskaia en un notable recital, donde exhibe su calidad vocal e interpretativa en obras de Glinka, Tchaikovsky, Rachmaninoff, Schubert, Liszt, Brahms, Marcello, Donizetti y Rossini, siendo sus ejecuciones operísticas de **La Favorita** y **El Barbero de Sevilla** las menos conseguidas del programa. Iraida Golovneva dio una ejemplar lección de acompañamiento pianístico. Homenaje a Fernando Sor en su bicentenario, protagonizado por el gran guitarrista Narciso Yepes, que también interpretó con su reconocida maestría otras partituras de Bach, Kühnel, Carulli, Villalobos y Brouwer. Clausura de la temporada de la centenaria Sociedad con la integral de la «Suite» **Iberia** por la eminente pianista Alicia de Larrocha, que acreditó la justeza de su prestigio como la máxima exponente de la pianística hispana y preclara continuadora de la escuela de Granados a través de Frank Marshall.

ORQUESTA FILARMONICA DE MOSCU.

Con motivo de la celebración de la efemérides conmemorativa del medio milenio fundacional de la ciudad, dos conciertos de esta prestigiosa agrupación sinfónica soviética, patrocinados por el excelentísimo Ayuntamiento—uno de ellos en colaboración con la Sociedad Filarmónica—. La Filarmónica de Moscú es, indiscutiblemente, un gran conjunto orquestal, integrado por profesionales de sólida preparación, pero su rendimiento no alcanza unos niveles más óptimos debido a que su titular, Dimitri Kitaienko, en su lectura de las partituras muestra una casi obsesiva proclividad a recargar los acentos en pasajes y movimientos que requieren un tratamiento más sutil y mayor delicadeza en las matizaciones. Así, sus interpretaciones se caracterizan por cierto «desmadre» en la intensidad sonora y una evidente distorsión de los «tempi». Esto se pudo observar en las dos **Quintas Sinfonías**—de Shostakovitch y Tchaikovsky—, y en el «Preludio» y «Vals» de **El lago de los cisnes**, transformado en un poema sinfónico, con total deterioro de su encanto, que fue una caricatura de la pieza para «ballet», dirigida a golpe de yunque y abusando hasta el exceso de los tonos sombríos. El violinista Vladimir Spivakov—solista para el **Concierto** de Tchaikovsky—no estuvo a la altura de su brillante recital del año pasado, pero es un buen intérprete, dotado de una notable técnica y penetrante sonido: tuvo momentos de total desorientación, con peligrosos desafinamientos, que coincidieron con un apagón parcial del escenario del Pérez Galdós, que quizá le produjeran algún nerviosismo. El pianista Vladimir Krainev fue un espectacular ejecutante del **Concierto número 3** de Prokofieff, con poderosa pulsación, flexible digitación y muy claro y enérgico fraseo. Más aceptable el acompañamiento orquestal en Prokofieff que en Tchaikovsky. En cuanto a los programas, hay que reiterar lo comentado sobre la Orquesta Nacional: lo de siempre—más

o menos—, salvo la excepción de Shostakovitch.

FESTIVAL LIRICO POPULAR «KRAUS».

La tercera edición del festival lírico popular de verano, debido a la negativa de la Junta Directiva del U. D. Las Palmas de ceder el Estadio Insular, alegando razones de repoblación del césped de la cancha de juego, hubo de celebrarse en el Pérez Galdós, con lo que el auditorio multitudinario de los anteriores se redujo considerablemente, y, por consiguiente, las localidades experimentaron un apreciable aumento, lo que resintió un tanto su carácter popular. Se escenificó la ópera donizettiana **Lucía de Lammermoor**, que en conjunto alcanzó un estimable nivel. Cuando Alfredo Kraus nos deleita con la pureza de su arte canoro se hace inevitable reconocer la abismal distancia que le separa de los demás nombres—excepción de Bergonzi, ya algo en declive—que hoy «suenan» en la cuerda tenoril. Recuerdo el acertado comentario de un aficionado español cuando su triunfal presentación, en septiembre del pasado año, en el Hamburgische Staatsoper, precisamente con esta misma ópera: «Tenores hay muchos. TENOR, uno sólo: Alfredo Kraus». Es, sin discusión, el mejor «Edgardo» actual, identificándose plenamente con la psicología del personaje; y hay que saludar en él al más grande «belcantista» de nuestra época. Con esto ya queda dicho y comentado todo, porque no es ya momento de entrar en pormenores analíticos sobre su técnica, escuela, línea de canto, etcétera, por obvias razones. ¡Qué magistral lección de cátedra «belcantística» en la última escena de la obra, interpretando «Tomba degli avi miei» y «Tu che a Dio» con concentrada emotividad y patetismo!

La soprano Cecilia Núñez Albanese estuvo algo apagada—sin alcanzar el nivel de sus intervenciones en los anteriores festivales—, pero dejó constancia de su sensibilidad y gusto interpretativo. En la segunda función, «Lucía» fue encarnada



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

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

Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA

por la joven soprano española Maravillas Losada, voz de agradable timbre y aprovechables condiciones, aunque aún no posee la formación técnica y estilística suficiente para afrontar un personaje tan comprometido. Francisco Kraus ratificó su calidad vocal en una línea de canto correcta y sobria, evidenciando su innata vocación «liederística». Nunca se lamentará bastante que se haya perdido para el teatro lírico una voz que pudo haber ocupado un puesto destacado en el campo baritonal. El bajo Manuel Bello fue un «Raimundo» convincente en lo vocal. José Gabriel Vives cumplió como «Lord Arturo Buclaw», y Argelio Rodríguez fue quizá el mejor «Normanno» que he escuchado. Bien la coral Regina Coeli en una completa actuación. Aceptable el Ballet de Las Palmas, de Gelu Barbu, en su breve intervención, mermado su lucimiento por limitaciones de espacio para evolucionar. Muy positiva la labor del maestro Manfredi Argenti al frente de la Sinfónica de Las Palmas, que sonó muy equilibrada, en una de las mejores intervenciones que le recuerdo en ópera. Acertada la dirección escénica de Sergio Clavo, que realizó una lectura minuciosa del libreto, introduciendo algunas modificaciones que le dieron mayor coherencia y realismo. Su escenografía resultó muy interesante, con unos decorados muy bien concebidos y estructurados, y complementada con unos eficaces efectos de luminotecnia.

LA CORAL POLIFONICA DE LAS PALMAS, EN POLONIA.—Con gran éxito de público y crítica, la Coral Polifónica de Las Palmas, dirigida por su titular, Juan José Falcón Sanabria, ha realizado una gira de conciertos por Polonia, especialmente invitada por el Coro Académico de

la Universidad Politécnica de Szczecin, ofreciendo ocho actuaciones, cuatro de ellas en los Festivales de Szczecin, Miedzydroje, Koszalin y Kamien Pomorski; y las restantes, en la iglesia de la Santa Cruz, de Varsovia, donde se conserva el corazón de Federico Chopin; en Cracovia, en el castillo de Szczecin y en la islabalneario Swinowjskie, en el Báltico. Sorprendió que no siendo profesionales sus componentes, la Coral haya alcanzado tan alta calidad y rigor de estilo en sus interpretaciones —«En las que cristalizan la mejor tradición coral, muy por encima de los demás coros españoles que oí en un festival en Barcelona», manifestó el maestro Jan Serocki, director de la Coral de Szczecin—; y despertó la admiración de los exegetas y aficionados la extraordinaria valía de las obras del archivo de la Catedral de Las Palmas —Diego Durón, Juan González Montañés, Miguel de Yoldi, etc.—, llamando también la atención las composiciones del propio director —«Mediodía», del **Poema coral del Atlántico**— y del musicólogo grancañario Lothar Siemens Hernández —**Para el viento nocturno**—. En resumen, unas muy satisfactorias actuaciones en un país de tanta tradición musical como el polaco, que me complace consignar.

«BALLET», OTROS CONCIERTOS Y CONFERENCIAS.—Presentación del Ballet Las Palmas, de Gelu Barbu, en su nueva etapa, casi totalmente renovado, y con un programa de compositores canarios y un músico galo vinculado a la isla: Saint-Saëns. No me convencieron las obras de Julio Barry, Lothar Siemens y Juan José Falcón, en mi opinión poco adecuadas para la danza, por lo que fue meritorio que

Gelu Barbu lograra unas coreografías con vincentes. Mucho más interesante **Salmos**, de Blas Sánchez, y muy colorista **Campañas de Vegueta**, página de inspiración folklórica de José María Millares, que evoca el tañido de las campanas del histórico barrio matriz de la ciudad. Muy sugestiva la Compañía de Danzas Indias, de Seva Niketan, en el salón de actos del colegio de San Ignacio de Loyola. Satisfactoria actuación de la Orquesta Sinfónica de Las Palmas, dirigida por el norteamericano Julius Hegyi, con una versión excesivamente rápida de la **Séptima** beethoveniana y una pulcra interpretación, del violoncelista Lluís Claret, del **Concierto** de Dvorak. En el Círculo Mercantil, un recital del tenor cubano Jorge Francés-Toymil, que sin poseer unas grandes facultades y una voz muy timbrada hace muy grata la audición de sus interpretaciones por su gusto y musicalidad; le acompañó con eficacia su compatriota la pianista Georgina Losa, que días después protagonizaría un programa Schubert, ejecutado con corrección y buen estilo. Notable concierto por el Quinteto de Viento de la Orquesta Sinfónica de la Radiotelevisión Española en la misma Sociedad. En el Aula de Música del Museo Casa de Colón, ciclo de conferencias sobre **La herencia española en la Música hispanoamericana** —Argentina, Brasil y Cuba—, por el profesor Pedro Machado de Castro. En la ciudad de Arucas se celebra la «Segunda Semana de la Música Romántica», con un ciclo de charlas por el profesor Pedro Machado de Castro, y con recitales del tenor Jorge Francés-Toymil y la pianista Georgina Losa.

CARMELO DAVILA NIETO

VALENCIA

ORFEON UNIVERSITARIO.—Con motivo del XXX aniversario de su fundación nos ofreció un concierto extraordinario, de cuyo programa transcribimos estas breves líneas, tan sencillas como auténticas: «... De Bach a Orff, de Comes a Esplá, de...; de 1947 a hoy, treinta años y casi veinte obras sinfónico-corales de los más diversos estilos señalan otros tantos mojones en este camino emprendido. Difícil camino, pero remuneradoramente hermoso. Nos hemos mantenido fieles al espíritu universitario que nos creó, con todos los riesgos que eso comporta, y que superamos día a día. El trayecto que hoy contemplamos no es una casualidad: es el producto de un esfuerzo tenaz, de una ambición de servicio a la sociedad; es, en fin, la obra siempre inacabada de aquellos que comprendieron lo que el Orfeón había de representar en la Universidad de Valencia y en la sociedad a la que sirve...».

Sí, el Orfeón Universitario ha venido realizando una extraordinaria labor sin apenas ayudas económicas, pero con ese entusiasmo admirable que le ha hecho posible mantenerse en pie durante tres decenios y ofrecernos ahora una obra ambiciosa, difícil, y con fragmentos de gran belleza: la **Misa número 3, en Fa menor**, de Anton Bruckner, que se estrenaba así en España, por lo que hay que felicitar al Orfeón Universitario al habernos dado a conocer «en directo» esta interesante obra. Personalmente, diré que a mí no me entusiasma Bruckner, pero he de recono-

cer que su **Misa número 3** me agradó y tiene pasajes muy bellos. Al escoger una obra como ésta, el Orfeón Universitario nos demostró su buena preparación, sus altas miras artísticas y su espíritu de tesonero esfuerzo para enfrentarse con obras de la magnitud y dificultades como la que comentamos, y que resolvió brillantemente, demostrando —una vez más— el gran espíritu de lucha y de superación que anima a todos sus componentes y a su director, Eduardo Cifre, que ha sabido continuar con éxito creciente la positiva tarea del anterior director y fundador, Jesús Ribera Faig. Digamos que el memorable triunfo de esta grata velada se apoyó eficazmente en el cuarteto solista, integrado por la prestigiosa soprano Carmen Bustamante —tan estimada aquí—, la contralto Carmen Sinovas, el tenor Alfonso Leoz y el veterano bajo Julio Catania, que actuaron admirablemente, con visible ilusión en el estreno de esta comprometida **Misa** de Bruckner, logrando así una versión altamente satisfactoria, que fue muy aplaudida. Se completó el programa con el mozartiano **Exultate Jubilate**, realmente bello (como todo lo del genial Mozart), para soprano y orquesta. La Orquesta Municipal de Valencia parece que se contagió también del entusiasmo del Orfeón y actuó muy bien, dando el oportuno relieve orquestal a las obras citadas. En resumen, otro gran éxito para el Orfeón, su competente y dinámico director, Eduardo Cifre; el cuarteto solista y el coro, que fueron muy aplaudidos.

ORQUESTA DE CAMARA. — Magnífico concierto el que nos brindó, con la participación de las jóvenes y simpáticas solistas Elena van Praag (violín) y Cisca van Praag (flauta), que intervinieron, la primera, en el **Concierto en Re mayor**, de Tartini, obra con pasajes abruptos y difíciles, pero bonitos, y que Elena superó brillantemente, exponiendo toda la belleza y sugestividad de este **Concierto**, siendo muy aplaudida, junto con el director, Daniel Albir, y la Orquesta. En la segunda parte intervino su hermana Cisca, en la «**Suite** en La menor para flauta y orquesta», de Telemann, obra de preciosos efectismos, que la joven desgranó con sensibilidad y acierto bien notables, logrando también el aplauso unánime del público. El programa se completó con el estupendo **Concertino**, de Pergolesi, y el delicioso «**Rondó**» a la **húngaresa**, de Haydn, redondeando así otro de los siempre escogidos programas que esta Orquesta nos ofrece.

CONSERVATORIO.—La falta de espacio nos impide reseñar la gran cantidad de conciertos y conferencias que en él se llevan a cabo. Hoy sólo queremos dejar constancia de los directores premiados en el Concurso de Dirección «Manuel Palau», recientemente celebrado, y que dio este resultado: Primer premio, a Octavio Calleya. Segundo, a Manuel Galduf Verdeguer. Accésit: Edmundo Colomer, Pablo Sánchez, Alberto Argudo, Vicente Semper y Francisco Hernández Guirao. Nuestra cordial felicitación a todos. — LUIS MARTINEZ RICHART.

Cataluña

Durante el mes de agosto la música no ha tenido vacaciones en toda Cataluña, pues se han sucedido los conciertos, y el público ha asistido incluso desplazándose de una población a otra. Entre algunos de los conciertos celebrados destacamos los siguientes:

Platja d'Aro: Concierto para piano, por Joan Padrosa, catedrático de Piano del Conservatorio de San Sebastián, concertista que ha colaborado con destacadas orquestas sinfónicas; el concierto se celebró en los jardines del templo parroquial.

Ripoll: Los días 27, 28 y 29 actúa Montserrat Caballé, a beneficio del Centro Montserrat, de ayuda y promoción a subnormales de la comarca. Actuaron también solistas de Cataluña y las danzarinas catalanas del Studio Isadora.

S'Agaró: Actuó la Orquesta Paul Kuentz, con un gran éxito. En los jardines de Senya Blanca congregó un numeroso público. En otra jornada, la Principal de La Bisbal (quizá la cobla con más prestigio musical de Cataluña) celebró un concierto de sardanas.

San Feliu de Guíxols: Se celebró un concierto en la Porta Ferrada, en el que participó la agrupación Polifónica de Girona, bajo la dirección de Josep Viader y Luis Lloansi; también participó la cobla La Principal del Llobregat.

Begur (Girona): Cada viernes, concierto en el Casino Cultural. La finalidad de estos conciertos no es presentar un artista más o menos conocido, sino, simplemente, "hacer música", habiendo actuado, entre otros, los artistas Salvador y Antoni Mabenja, Niños Cantores de Lille, Trío Barroco de Barcelona, Joan Linares y Ludovica Mosca, María Dolores Cortés y Vicente Prunes, Judit Cuixart, Carmen Cesena, Merce Rossy, etc. Todos los conciertos tienen una gran afluencia de público especialmente la juventud.

Papiol (Barcelona): Debido al éxito que el pasado año obtuvo, se ha celebrado el II Festival, actuando el Quinteto Schumann, Eulalia Solé, Carmen Bustamante acompañada por Mari Ruiz Casaux y Jaime Francesch; un Festival Schubert, a cargo del Quartet Sonor, la Orquesta Catalana de Cambra y el violinista Gonzalo Comellas, dirigido este conjunto por Ernesto Xanco, director de la Orquesta Sinfónica de Lima, que se encuentra en España.

Es imposible reseñar todos los conciertos que se celebraron, por falta de espacio; pero en Cataluña durante el verano ha predominado la música seria en todas las ciudades. Como quizá ningún año se haya conseguido un volumen tan grande. Son muchos los músicos y artistas que han tenido que suspender sus vacaciones por causa del trabajo, cosa que antes no solía ocurrir.

Castellón

PENYISCOLA. (Especial para RITMO de F. VICENT DOMENECH, corresponsal en Castellón.) Histórico y sugerente marco el del mundialmente famoso "Castell" del Papa Luna, en Penyiscola, para albergar las jornadas de la Primera Semana de Música Clásica allí desarrolladas durante la segunda quincena del pasado mes de agosto.

Iniciativa oportuna, para dar contenido cultural a una etapa veraniega y de alto cosmopolitismo turístico, desbordado en las anchas y finas arenas de las playas de este litoral castellonense, codiciada "presa" para gozar de relajantes y más que necesarias vivencias durante la época canicular, a la que, como a un rico panal, acuden ciudadanos de cualquier país europeo o americano. Si esta primera edición de la "Semana" se ve consolidada, puede muy bien ser valiosa "cabeza de puente" que enlace con el ya veterano y afianzado Certamen Internacional de Guitarra "Francisco Tárrega", organizado por Benicasim, y que se ha celebrado pocas fechas antes con la notoriedad ya señalada en otro espacio de este número de RITMO.

Por el salón gótico del "Castell" penyiscolano, y gracias al mecenazgo de la Diputación Provincial y del Ayuntamiento de la villa papal y marinera, nos ha sido dado admirar y aplaudir a figuras tales como la violinista castellonense Josefina Salvador, catedrático del Conservatorio "Oscar Esplá", de Alicante, acompañada en esta oportunidad al piano por Ramona Sanúy; Eugenio Gonzalo, concertista de guitarra —con el solo "pero", muy marcado por el auditorio, de no incluir en su recital ni una sola obra del maestro Francisco Tárrega—; la "mezzosoprano" Anna Ricci acompañada por el guitarrista Luis Gasser; dos de los vencedores en el "Francisco Tárrega" de Benicasim, el primer premio, Anri Shibata, y el segundo, Paul Gregory; José Luis Lopategui, catedrático de Guitarra del Conservatorio de Barcelona (esta vez, también con Tárrega en el programa), y, finalmente, el broche digno de una muy elogiada noche con Leopoldo Querol, concertista y académico, al piano, soberbio y seguro, cual prescribe su veterano "palmarés".

ALCALÁ DE XIVERT. (Especial para RITMO de F. VICENT DOMENECH, corresponsal en Castellón.) Parece que el joven profesor don Francisco Herrera Pauner tiene unas muy originales maneras de entender las "vacaciones". Cuando, consumida la temporada de enseñante en la cátedra del Conservatorio Popular de Ginebra, llega cada verano a paladear las delicias de la "terreta" en ese rincón suyo, admirable y grato, que en Alcocebre bautizó con el nombre de

"Villa La Vihuela", a un tiro de piedra de su natalicia Alcalá de Xivert, prepara nuevas "fazañas". Está claro que a ello le obliga un elogiado tributo de paisanaje y una considerable carga de buenos sentimientos, dado que la recaudación de sus conciertos veraniegos se destina a las obras de la nueva iglesia de Alcocebre.

Ya en los últimos días de julio ofreció un recital realmente importante, en el que programó obras de M. Pretorius, V. Galilei, H. Neusidler, P. Phalese, F. Sor, A. Lauro, E. Pujol, I. Savio, Francisco Tárrega, Scott Joplin y anónimos de los siglos XIV y XI. La dificultad del empeño salta a la vista. Tanto como fue su éxito de granado e indiscutible.

Para concluir su período "vacacional" volvió al evocador marco de la iglesia de Alcalá de Xivert con un empeño de otras características, si bien igualmente celebrado por el público, que llenó las anchas naves del tem-

plo. En esta oportunidad comenzó con seis canciones populares de Argentina, Francia, Inglaterra y Escocia, con especial recio en las provenientes de Galicia y Cataluña; luego siguió con una *Mazurka* y un *Romance* (anónimos), para afianzarse con obras de V. Galilei, G. Sanz, F. Sor, I. Savio, D. Seminzatti, Francisco Tárrega y el propio Francisco Herrera, con el broche del emotivo *Adiós, Alcalá*, ya clásico y entrañable final de esta corta serie de conciertos benéficos veraniegos.

Volvió a su cuartel general de Suiza Paco Herrera un año más. Cabe desear que ese incipiente proyecto que hay por parte de la Sociedad Filarmónica de traerle a Castellón aprovechando el corto paréntesis vacacional de las Navidades no se quede simplemente en eso, en proyecto. Desear fervientemente una realidad tan grata es enriquecer el espíritu selecto de nuestra comunitaria afición por la guitarra.

EL MUNDO DISCOGRAFICO



VEIGA

Discos descatalogados,
disponemos todo el año

OFERTAS Primavera e Invierno
Catálogos de todas las Marcas
Descuento 15%.

Hortaleza, 62
Teléfs.: 231 52 39 - 231 09 54
MADRID

AFINADOR DE PIANOS QUE DESEE ESTABLECERSE EN PALMA DE MALLORCA

Buena oportunidad ● Dirigirse a:

MUSICAL VIA ROMA ● Vía Roma, 7. PALMA DE MALLORCA

directorio comercial

PIANOS, ORGANOS Y ACORDEONES

BILBAO TRADING, S.A.

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

Modesto Lafuente, 41

Teléf.: 234 90 20
MADRID-3

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-20

HAZEN

Juan Bravo, 33
Teléfs.: 411 28 48 - 411 24 06
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)

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal,14)
Teléf.: 232 85 88
MADRID-13

RINCON MUSICAL

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

RODES

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

SPA MUSIC, S.A.

Edificio Indubuilding - Nave 4 - 14
Vía de los Poblados s/n.
Teléfs. 763 82 02 - 763 85 72
MADRID - 33 (Hortaleza)

VELLIDO, S.A.

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

GUITARRAS, CUERDAS Y ACCESORIOS

CAPRICE, S.A.

Cuerdas para Guitarra
Padre Urbano, 1
Teléf.: (96) 366 80 12
VALENCIA - 9

GARIJO

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

GARRIDO-BAILEN

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

GARRIDO

Instrumentos de Música
Guitarras española y acústicas
Desengaño, 2 - Valverde, 3
(detrás Telefónica)
Teléf.: 222 72 02
MADRID-13

JUAN ESTRUCH

General Primo de Rivera, 30 - 32
Teléfs.: 301 98 41 - 302 32 97
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

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal,14)
Teléf.: 232 85 88
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

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal,14)
Teléf.: 232 85 88
MADRID-13

INSTRUMENTOS DE ARCO

Violines - Violas - Violonchelos
y Contrabajos

GARIJO

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

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal,14)
Teléf.: 232 85 88
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

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14)
Teléf.: 232 85 88
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

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14)
Teléf.: 232 85 88
MADRID-13

DISCOS, CASSETTES Y CARTUCHOS

BASF

Paseo de Gracia, 99
Teléf.: 215 13 54
BARCELONA- 8

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 (29)

COMERICA HI-FI

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

EAR

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

FOX IN - DEL - SON

Agujas y Fonocápsulas
Calle Alta, 58
Teléf.: 23 97 66
SANTANDER

GERMAN INDUSTRIAL

Consejo de Ciento, 368
BARCELONA-9

MABEL

Ripollés, 84
Teléf.: 235 40 00
BARCELONA- 26

PROSON

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

REIEL

Manigua, 50
Teléfs.: 340 08 00 - 340 07 16
BARCELONA- 27

TRINGENIER

Compañía de Electroacústica
Española, s.l.
Gruce, 3
Teléf.: 255 53 84
MADRID-17

VIETA

Bolivia, 239
Teléfs.: 307 47 12 - 307 47 16
BARCELONA- 20

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 - Bailén, 19 - Tel.: 2 42 45 01/2
MADRID - 13



ORGANOS

TODA LA
GAMA DEL
INCONFUNDIBLE
SONIDO
HAMMOND



SCHIMMEL

Pianos

*El piano alemán
de mayor venta en el mundo.*

Distribuidores en:

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