

RITMO

AÑO XLIX • NUM. 486 • NOVIEMBRE 1978 • PRECIO: 125 PTAS.

A portrait of Simón Bolívar, the Venezuelan revolutionary leader, seated in an ornate chair. He is wearing a dark blue military-style coat with a high collar and a sash. He is holding a quill pen over an open book or document. The background is a solid orange color.

CENTENARIO DE BILARION ESILAVA

ENTREVISTA CON
SERGIU CELEBIDACHE
—
DOS ANIVERSARIOS
LEOS JANACEK, SCALA DE MILAN
—
ANALISIS TEMPORADA 78-79
ORQUESTA RTVE



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 XLIX • NOVIEMBRE 1978 • NUM. 486

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 Gallarín 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 (Balears), 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.

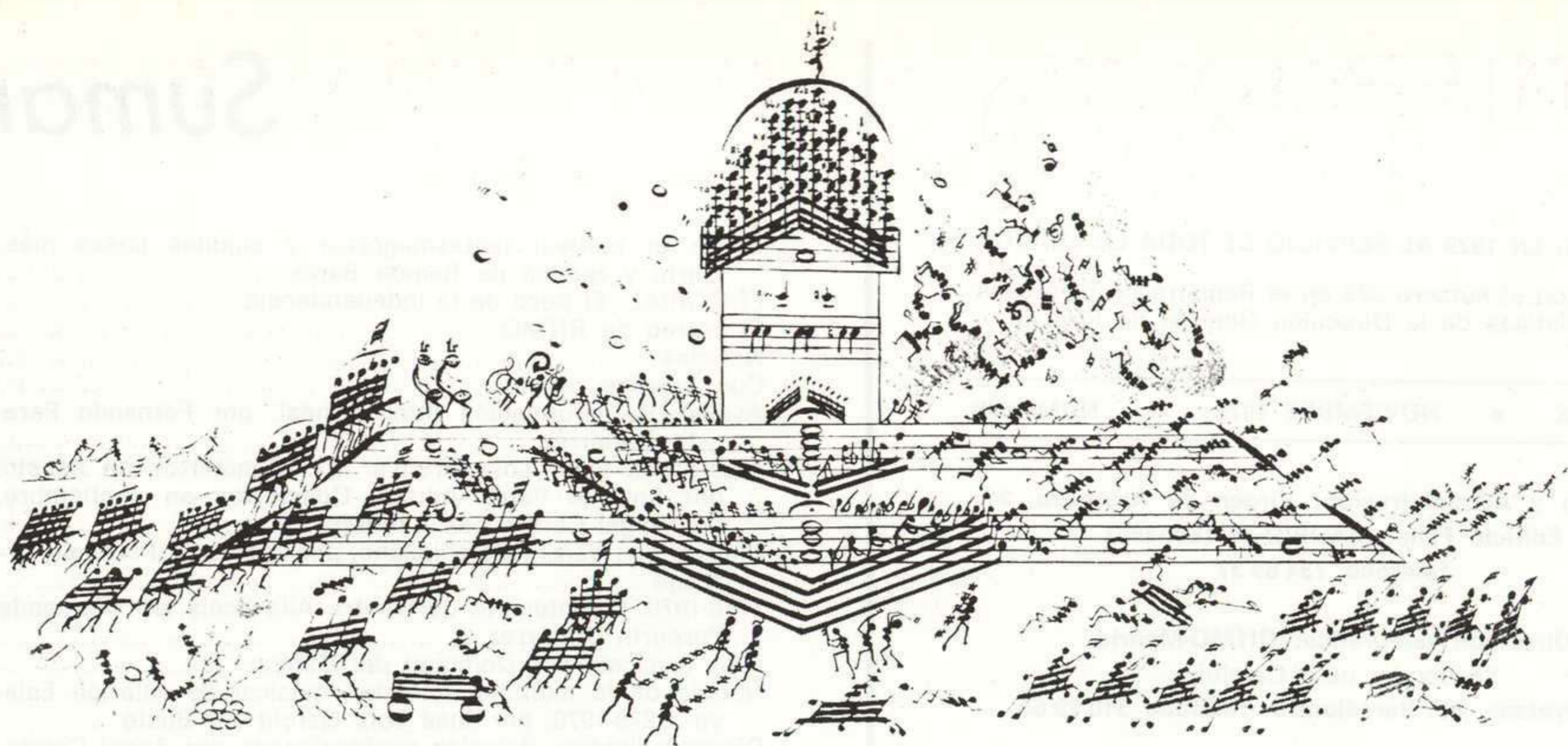
Composición y ajuste: Poré Martín. Canillas, 15
Madrid-2

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

Sumario

Págs.

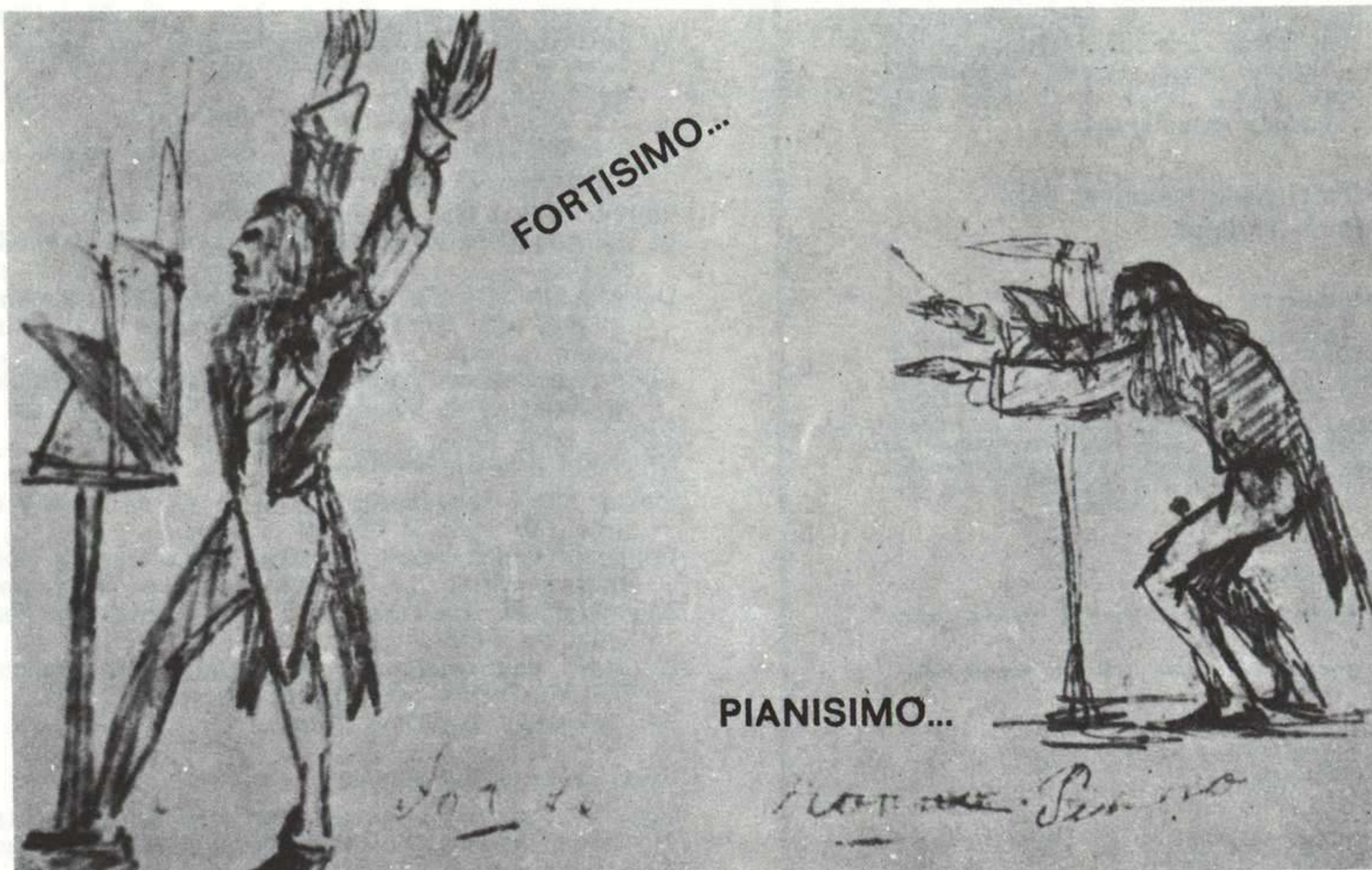
Sobre el festival fantasmagórico y algunas cosas más: Carta y réplica de Ramón Barce	3
EDITORIAL: El peso de la independencia	4
El correo de RITMO	8
Noticias	12
Con nombre propio	13
Avance de información internacional, por Fernando Peregrín Gutiérrez	14
Música en vivo: Los «Prom's 78»: Conciertos en agosto, por Enrique Pérez Adrián. Conciertos en septiembre, por Angel Carrascosa Almazán	20
Diálogo con Sergiu Celebidache, por José Luis Pérez de Arteaga	25
1779-1978. Bicentenario del Teatro Alla Scala, por Fernando Peregrín Gutiérrez	35
Leos Janáček, por Domingo del Campo	45
Noticia de la múltiple actividad musical de Hilarión Eslava: 1878-1978, por José Luis García del Busto	49
Discos editados: Relación confeccionada por Angel Carrascosa Almazán	56
CRITICA DISCOGRAFICA:	
Polydor, la novedad del mes (noviembre)	58
Descubrimiento de las «funcionales» oberturas y preludios de Verdi. Comentario de Gonzalo Alonso Rivas.	
Oferta Hispavox Otoño 1978	58
Cuatro grandes brucknerianos en grabaciones históricas. Scimone completa el <i>Estro</i> vivaldiano. Vivaldi, según Juan Sebastián Bach. Las <i>Sonatas</i> de Haydn: o todo o nada. Preludios a un aniversario. Otro buen Haendel de Somary.	
Escriben: Roberto Andrade Malde, Domingo del Campo Castel, José Luis García del Busto, «Martín Codax», Agustín Muñoz Jiménez y Enrique Pérez Adrián.	
Oferta Polydor	65
Mitridate: otra ópera juvenil de Mozart. Comenta Manuel Gallarín González.	
Otros estudios	67
Dos Bernstein para dos Berlioz. Nuevos intérpretes para el piano de Brahms. Comentan: Roberto Andrade Malde y Angel F. Mayo.	
Otras críticas discográficas	69
Comentan: Roberto Andrade Malde, Luis Jiménez Clavería, Fernando Gil Olalla, Enrique Martínez Miura, Agustín Muñoz Jiménez, Fernando Peregrín Gutiérrez y Enrique Pérez Adrián.	
LIBROS:	
CLIMENT, José: «Historia de la música contemporánea valenciana».	67
CLIMENT, José: «Compositores valencianos: Juan Bautista Comes. Obras en lengua romance». (Volúmenes I y II.)	67
WAGNER, R.: «Mi vida»	68
L. L. SECCHI: «1778-1978. II Teatro dalla Scala»	68
Comentan José Luis García del Busto, Angel F. Mayo y Fernando Peregrín Gutiérrez.	
Entrevista con Pedro Vallribera, por P. Inglés	78
La Escuela Superior de Música Sagrada y de Pedagogía Musical	81
De Madrid, al cielo: Temporada 1978-79. Orquestas madrileñas (II). RTVE. La eterna canción, por Arturo Reverter	83
Conozcamos a las agrupaciones musicales españolas: V: La Camerata de Madrid, por José Luis García del Busto.	88
CRONICAS NACIONALES:	
Bilbao: XXVII Festival de la A. B. A. O. en su XXV aniversario, por José de Urquijo	91
Galicia: Reunión sobre la Opera de La Coruña, por Julio Andrade Malde. La Reunión, por Xoan M. Carreira	92
Santander: El XXVII Festival Internacional, por Fernando Lerdo de Tejada	94
El octavo ciclo estival de Música Coral y de Organo de la Bien Aparecida, por Ricardo Hontañón	95
San Sebastián, por Gloria Vignau	96
Otras crónicas nacionales:	
Elda: VII Festival de Opera, por José Navarro Botella	96
Tarragona: Primera Semana Nacional de Canto Gregoriano. Directorio comercial	96
	97



Real Musical

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

AL SERVICIO DE LA MUSICA



SOBRE EL FESTIVAL FANTASMAGORICO Y ALGUNAS COSAS MAS

Carta y Réplica de Ramón Barce

asociación de compositores
sinfónicos españoles
(a. c. s. e.)
concepción jerónima 10
madrid 12
españa



Sr. D. Antonio Rodríguez Moreno
Director de RITMO

Madrid, 1 octubre 1978

Querido amigo:

Leo ahora el editorial de RITMO del mes de junio y estoy asombrado de que se puedan escribir tales cosas, no solo por falta de información, sino más bien por mala fe y deseo de confundir. La cosa no tendría mayor importancia si se tratase de un artículo firmado, pero resulta lamentable si se considera como opinión de la revista. Como en dicho editorial se vieran afirmaciones gratuitas y malignas contra la junta de programación del fallido festival, contra la Asociación de Compositores y contra mí mismo, te ruego publiques el texto que te adjunto. Estoy en mi derecho legal de réplica, ya que soy directa y repetidamente aludido en el editorial. Lo he pensado bastante antes de escribir, porque no vale la pena discutir a niveles tan poco intelectuales. Pero trato de evitar que el lector sea engañado, y quiero por ello rebatir tanta chapuza mental y tanta miseria moral. Aunque ya sé que las réplicas no sirven de mucho: siempre queda algo de la calumnia y de la insidia.

Por lo demás, me duele verdaderamente que tu revista haya publicado tal cosa. Por ahora, si no recuerdo mal, hace veinte años (veinte años, ni uno menos) que empecé a colaborar en RITMO. Me parece que con colaborador de la casa tan antiguo se podía tener un trato más amistoso (en este caso, el trato amistoso sería, simplemente, no difamar).

Un cordial abrazo, a pesar del editorial,

Ramón Barce

En el editorial del número 482 de RITMO se habla extensamente del festival proyectado por la Dirección General de Música y luego suspendido. La actitud del editorialista es negativa: piensa que el festival iba a ser un «costoso aparato triunfalista sin verdadera demanda social». Por supuesto que la música contemporánea no tiene mucha demanda, pero eso no es razón para negarle oportunidad de manifestarse. Pensemos que si sólo se diera curso público a lo que tiene mucha demanda, la cultura tendría que ceder todos sus gastos presupuestarios al fútbol, por ejemplo, o a la pornografía, que tienen mucha mayor demanda. Pero, en fin, me parece muy lícito que se piense así.

Lo que no me parece lícito es que se tergiversen los hechos. El editorialista da una versión pintoresca de la suspensión del festival. Podría deducirse de sus palabras que, dada la programación presen-

tada por la Junta, el Ministerio decidió suspender el festival. En los quince conciertos programados —dice— había obras, «entre otros, de...» (y aquí cita diecinueve nombres). Y continúa: «Y así se llegó al expediente de crisis». Da la sensación de que el programa de autores citado tuvo algo que ver con la suspensión. Pero es que faltan nombres en su relación; faltan muchos. «Entre otros», Esplá, Rodrigo, Montsalvatge, Ernesto Halffter, Rodolfo Halffter, Cristóbal Halffter, Luis de Pablo, Carmelo Bernaola y Tomás Marco.

No. La suspensión del festival no fue porque en el programa «intransigente» de la Junta faltaran nombres más o menos consagrados. Todos los citados y bastantes más iban en el programa. La razón no fue esa —que hubiera sido ya lamentable—, sino otra mucho peor: que no se quería que una gran parte del festival estuviera ocupado por nombres poco o nada

conocidos. Esto es tan triste, tan doloroso y tan injusto que no admite bromas como la del editorialista sobre los «buenos» y los «malos». Se trata de algo muy serio; de negar —con el dinero del Estado, o sea, con el dinero de todos— la más mínima igualdad de oportunidades a los que no han sido hábiles, pícaros, condescendientes o afortunados.

Al editorialista parece molestarle el hecho de que solamente yo haya explicado públicamente los hechos (en *La Calle*, número 11). Y a eso le llama «concupiscencia totalitaria». Si nadie más de entre los interesados ha escrito sobre el asunto, por algo será. Yo habría deseado esa confrontación que, desgraciadamente, no se ha producido. Quizá el editorialista hubiera preferido que nadie tocara el asunto. También parece molestar al editorialista que la Asociación de Compositores sea una asociación democrática. Dice que es «democrática por autoproclamación», lo que parece querer significar que no es democrática, sino que lo aparenta. Pues, no. La A. C. S. E. es perfectamente democrática, porque tanto en la elección de los cargos directivos como en las líneas de actuación decide única y exclusivamente la Asamblea General de Socios. Claro que esto es tan raro en el mundo de la música española que el editorialista (y no sólo el editorialista) no lo puede asimilar. También es verdad que, líneas adelante, hablando de la A. C. S. E., elogia su «coherencia, oportunidad y representatividad». El pobre lector quedará con el cerebro hecho un higo después de tal contradicción. O quizá lo de la «autoproclamación» quiera decir otra cosa; a lo mejor es un elogio.

Este confusionismo llega al apocalipsis cuando se habla de «franquismo». Según parece desprenderse del famoso editorial, son franquistas todos los compositores que vivieron durante el franquismo. Esto es cómodo, porque ahorra trabajo mental, y sobre todo porque así se crea confusión y se impide que se produzcan verdaderos cambios (para cambiar algo hay antes que ver con claridad). Para ponernos un poco de acuerdo, podría tildarse de franquistas: a) a los protagonistas políticos del franquismo; b) a los que lo apoyaron, animaron y jalearon, y c) metafóricamente, a los que se aprovecharon a fondo de la situación. (En una sola persona pueden darse dos —o las tres— circunstancias.)

Visto esto, resulta encantador verse incluido en el «franquismo medio y vergonzante». Tampoco aquí sé exactamente qué quiso decir el editorialista. «Medio» debe querer decir «moderno» (como en la historia egipcia, el Imperio Antiguo y el Imperio Medio), y «vergonzante» debe querer decir «disimulado» o algo así. Desde luego algo malo. Pues, no. No tengo nada que ver con el franquismo, salvo el haberlo tenido que soportar desde mi infancia. Desde hace veinticinco años me he enajenado todas las ventajas posibles por oponerme a las normas culturales impuestas por el franquismo. Todo lo que he escrito desde entonces acá —y escrito está, y puede leerse—, tiende a buscar esa apertura democrática que ahora se inicia —pe-se a todas las oposiciones solapadas e intencionados confusionismos— y a la que yo he cooperado dentro de mi terreno. Me da un poco de vergüenza hacer mi apología, pero no me queda otro remedio. ¿Sabe el editorialista que jamás he recibido

un encargo de la Orquesta Nacional ni de la Orquesta de RTVE? ¿Sabe el editorialista que jamás las orquestas estatales han programado una obra mía en sus conciertos regulares ni en sus giras por el extranjero? ¿Sabe el editorialista que jamás Radio Nacional ha enviado mis obras a la Tribuna Internacional de Compositores? ¿Sabe el editorialista que se me suprimió un encargo de la Comisaría de la Música porque denuncié públicamente un acto policial de fuerza cometido en el Conservatorio de Madrid? En fin, vamos a dejarlo. Tengo cosas más importantes que hacer que defenderme de acusaciones idiotas. Pero para que se vea una vez más la mala fe del editorialista, héte aquí que incluye a Oscar Esplá en el «franquismo antiguo e irremisible». ¿Qué habría dicho Esplá si hubiera leído tal aseveración? Al-

go mucho más fuerte que yo, a pesar del «tremendismo» que el editorialista me atribuye. En cuanto a Carmelo Bernaola —también incluido en el «franquismo medio y vergonzante»—, como está afortunadamente vivo, seguramente tendrá algo que decir.

Por último, el editorialista bromea con mi frase de la «estafa del continuismo franquista». Parece que no la entendió bien. Pues es muy sencillo. Si, por ejemplo, se hace un festival con apariencia de novedad manteniendo los lugares de privilegio para los habitualmente privilegiados, se estafa a los restantes compositores y se hace continuismo (es decir, se sigue, en el fondo, igual que estábamos). Lo contrario es lo democrático y representativo: distribuir las posibilidades entre todos. Un ejemplo: la A. C. S. E. está reali-

zando un programa de ediciones y grabaciones para 1978. Pues bien: no se repetirá ningún nombre; todos los compositores tendrán su oportunidad de ser editados y grabados, hasta donde llegue el presupuesto. Ejemplo de lo no democrático y no representativo: el festival de Saintes, donde en los conciertos de música contemporánea española se han dado tres y cuatro obras de los mismos autores, en vez de haber repartido equitativamente —una obra de cada autor— el espacio existente. Ahí puede ver con toda evidencia el editorialista en qué consiste el continuismo y por qué es una estafa. Está clarísimo, a no ser que uno no quiera ver nada o que se duela de la posible desaparición de ese continuismo.

RAMON BARCE

EDITORIAL

EL PESO DE LA INDEPENDENCIA

La carta y la respuesta antecedentes de Ramón Barce, provocadas por un ataque nuestro que sólo existe en su imaginación, han generado en RITMO inicialmente, entre otros sentimientos menos definibles, una amarga sensación de sorpresa y desconcierto. Ninguna actitud voluntaria nuestra nos hacía aguardar o «temer» la repentina avalancha. Barce es, en efecto, veterano colaborador de la Revista. Excepción hecha de unos pocos encargos nuestros, desde sus primeros trabajos sobre Stockhausen y la música electrónica Barce ha publicado en RITMO cuando y como a él le ha convenido. Siempre encontró abiertas las puertas de esta casa. La última vez había sido en mayo de este año (número 481), cuando juzgó oportuno exponer en nuestras páginas la organización, los medios y los objetivos de la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles (ACSE), de cuya Junta directiva es presidente electo. Esa intermitente —si bien por nosotros estimada— colaboración nos había hecho creer, sin lugar para la duda, que Barce nos conocía bien. Por nuestra parte, del conjunto de su cultivada personalidad habíamos admirado hasta ahora, entre otras cosas, lo que juzgábamos una capacidad crítica y dialéctica superior, resultado de un espíritu reflexivo, realista, sereno y ejercitado en el discernimiento de lo accesorio y lo principal. Mas su carta y respuesta nos han revelado de improviso que todo esto era ilusorio. Ni Barce nos conoce ni nosotros le conocíamos a él. Pero como por nosotros no ha de quedar, al vernos compelidos a contestarle —por aquello de que no se presume que el que calla, otorga— nos ha parecido de buena crianza ayudarle a subsanar un poco su desconocimiento mediante citas extraídas de editoriales recientes de RITMO. Los lectores que sí nos conocen bien habrán de perdonarnos la reiteración de lo ya escrito y el sacrificio de la posibilidad de un editorial de primera mano —la Revista edita diez números al año y no puede permitirse el lujo de malgastar sus espacios—; todo sea también en virtud de la atención y respeto que aún nos merece nuestra propia conciencia.

* * *

«Los españoles nos encontramos en la ceremonia cotidiana de la confusión como peces en el agua. Leemos poco, escuchamos menos y apenas observamos analíticamente nuestro entorno y a nosotros dentro de él. De aquí la tendencia irrefrenable a despreciar lo que no entendemos y a hacer de la ignorancia el ritual en la ceremonia de nuestros embrollos individuales y colectivos.» (Ceremonia de la confusión, número 477, diciembre de 1977.)

Al comenzar así aquel polémico y nada continuista editorial, no pensábamos en Ramón Barce. Pero resulta que Barce, en lo que afecta a RITMO, no nos lee, o nos lee poco, o nos lee tarde, mal o en función de sus intereses. El mismo reconoce que leyó el editorial de junio último —el número fue distribuido a finales de ese mes— el día 1 de octubre. Por otra parte, inicia Barce su respuesta atribuyendo al editorialista una actitud negativa hacia el festival. Bien, en el número 479, marzo de 1978, decíamos así:

«Todos estamos de acuerdo en que el sistema de la pieza "telonera", que produce a su autor unas pocas pesetas y la satisfacción relativa de leer su nombre en los carteles, para ver la obra tragada inmediatamente por el escotillón del "nunca jamás", ya no es —si es que alguna vez lo fue— defendible. Las obras nuevas ocuparán el lugar que realmente les corresponda por su estructura, duración y contenido. Fuera del abono normal y al término de la temporada, es firme la decisión de ofrecer tres conciertos dedicados exclusivamente a la música de nuestro siglo... Quizá esa trinidad sea el "residuo" de un proyecto inicialmente más ambicioso, el Festival de Música del Siglo XX; pero tampoco deja de ser realista iniciar la cura de rehabilitación con paseos sosegados por el bosque y moderados ejercicios de gimnasia.» (La Orquesta Nacional, bajo el signo de la imaginación.)

Las ideas vertidas en el editorial de junio estaban ya implícitas en el de marzo; sencillamente, preferíamos entonces y ahora una temporada paralela de música de nuestro tiempo, española o no, a un costoso, iniciático, artificial y abrumador festival. Decíamos un mes más tarde, número 480, **Público y presupuestos:**

«¿Presupuestos sociológicos o presupuestos económicos? ¿Escuela o Hacienda? ¿Cultura viva o despotismo ilustrado? El círculo vicioso aprisiona hoy, como ayer, a la sociedad española, y no va a ser roto precisamente en esta hora que ha hecho de la ambigüedad institución y filosofía. Deseemos que la Dirección General de Música cuente en 1979 con los mil ochocientos millones a que aspira. Sería estúpido renunciar de antemano al relativo poder de las cifras. Pero no olvidemos todos los que pertenecemos a ella que la vida musical española es una superestructura marginal y extraña al común de nuestro pueblo, y que casi nadie la demanda. Porque sólo desde el pleno reconocimiento y análisis de la realidad podrá dibujarse la auténtica política de cambio que hoy no existe, justamente porque nos faltan a todos los niveles —Administración, Gobierno, Pueblo— los auténticos presupuestos, los sociológicos.»

Desde este enfoque del problema por fuerza había de parecernos lúcida la intención inicial del Colectivo de Jóvenes Compositores, cuyo problema central es editar y estrenar, objetivo que en parte podía alcanzarse con los más modestos y realistas Encuentros de Música.

No, para nosotros el festival no se ha esfumado por una decisión política al acecho para impedir que una gran parte del mismo estuviera ocupada por nombres poco o nada conocidos, aunque la Dirección General de Música haya de capitalizar la responsabilidad tanto de la inoportuna convocatoria como de su clausura. El festival estaba condenado a malograrse por su falta de espontaneidad, por el choque de ideologías, intereses, vanidades, posiciones generacionales y estéticas que había de producirse casi inevitablemente. Por eso la intransigencia inicial de parte de la Junta no es la única causa que provocó la suspensión. Ciertamente, al final, como se deduce de nuestro editorial de junio, los Esplá, Rodrigo, Montsalvatge, los tres Halffter, Luis de Pablo, Carmelo Bernaola y Tomás Marco habían sido sumados a la programación que ya incluía a los diecinueve compositores citados por nosotros —como Barce nos lee mal, no ha advertido que los habíamos seleccionado casi cronológicamente como muestra significativa de las diferentes generaciones comprendidas— y a otros más. Pero también es cierto que hasta última hora se trató de impedir el acceso de los «consagrados» a los conciertos con gran orquesta, que son los más golosos. Está claro que la Dirección General dio marcha atrás porque

había perdido el control de la situación, y está también claro que los disconformes con los derroteros que había tomado el asunto dejaron de tener interés en él. Barce ha hecho muy bien, desde su punto de vista, desvelando algunos de estos misterios, pero nuestro aplauso no conlleva que compartamos sus demagógicas simplificaciones ni aceptemos entrar en el juego de los «buenos» y de los «malos» que ha inventado él, no nosotros.

Pero lo peor es que Barce se muestra recalcitrante en el estéril esquematismo cuando trata de reducir al absurdo nuestra actitud ante el festival. El argumento —por llamarlo de alguna manera— del fútbol y la pornografía es impropio de un hombre de las dotes intelectuales de Barce, aun en sus horas más bajas. Atribuir a RITMO la torva voluntad de negar a la música contemporánea oportunidad de manifestarse, sólo es posible en un contexto de casi insuperable ignorancia. Por acudir a hechos aún muy próximos y a la buena voluntad de terceros, nos va a permitir Villa Rojo que le reconduzcamos a Barce para que éste le pregunte cómo ha conseguido el último premio concedido por la Fundación Koussewitzky a la mejor producción discográfica mundial de música contemporánea. Tampoco es menos sangrante que se insinúe que en RITMO hay alguien capaz de pensar que la cultura debe ceder todos sus gastos presupuestarios a espectáculos o negocios de masas. No, Barce no puede haber leído nuestros repetidos y elaborados editoriales sobre el tema presupuestario y la música, pues en otro caso no habría incurrido en sospecha tan atroz. Léalos en buena hora en toda su extensión (números 473 y 480). Y lea también, si no es demasiado pedir, este fragmento de **Comienzo de curso**, número 476, noviembre de 1977:

«Las contradicciones, y los deterioros, son tan evidentes como graves. Entre aquéllas hay que detectar el entusiasmo musical "in crescendo" de Televisión Española: conciertos casi todos los días, óperas todas las semanas, filmes y series nacionales y extranjeros, cafés-concierto, abundancia inusitada en la programación, hasta el extremo de que el español desinformado y "despojado" de su fútbol nuestro de todas las fiestas de guardar se encuentra a veces con los dos canales ocupados por la "murga esa de la música". "¿Pero qué quieren?" —exclamarán las "víctimas" de nuestra incompreensión—. "¡Antes, que si no había Cultura ni Música y sobraba fútbol; y ahora, que si no hay fútbol y sobran Música y Cultura!"»

Comprobará Barce que, cuando hemos rozado el tema de la demanda musical y la futbolística, nuestra aproximación al problema no ha sido tan desustanciada y maximalista como la suya.

Habla también Barce de injusticias y de que se ha negado la mínima igualdad de oportunidades a los que no han sido hábiles, pícaros, condescendientes o afortunados. Bien, en el dominio de las decisiones políticas, quienes queremos vivir democráticamente defendemos que cada hombre vale un voto. En el terreno de las artes, la cuestión es mucho más problemática. No creemos que pueda sostenerse razonablemente que el voto musical de Beethoven vale lo mismo que el de su honrado contemporáneo Ludwig Spohr. Mas no incurramos, a nuestra vez, en esquematismos. Sorprende en la carta y réplica de Barce que no se diga nada de calidades o características de las obras programables ni de los procedimientos técnicos de selección. Tampoco se hallará referencia a estas cuestiones en el **Sabotaje a un festival democrático** que le publicó el semanario **La Calle**. Ante esta penuria, mantenemos en su integridad la conclusión número 2 de nuestro editorial de junio:

«En consecuencia, en torno al festival no se ha hablado realmente de Música, sino de generaciones, batallas, intrigas, estafas, venganzas, postergados, perseguidos, privilegios y, en definitiva, de intereses, que son los que coleean detrás de toda la barahúnda, aunque no se les miente.»

También es significativo que cuando Barce, venciendo su natural sentimiento de vergüenza, se decide a hacernos la apología de sus méritos, no recuerda entre ellos aquellos que realmente nos interesan y en los que creemos permanentemente, los musicales. De la mutua acción que produce la presencia de unos méritos y la ausencia de otros resulta —aunque pensamos que no era ésa la intención de Barce— la incómoda sensación de hallarnos ante la exhumación de penalidades que han dejado en él heridas graves, muy hondas, heridas malamente cicatrizadas y prontas a abrirse al más ligero, incidental o incluso tangencial roce. También encontraremos en RITMO ejemplos de nuestra intensa preocupación por la dura sociología de los músicos españoles. He aquí uno de ellos:

«Larga sería, por abundante en ejemplos, la demostración irrefutable de la instrumentalización histórica de la vida musical española para el triunfo de unos pocos, los "elegidos", sobre un fondo permanente de amargura y frustración colectivas... Casi sin excepción, los más decididos, los más capaces o, simplemente, los más desesperados se han ido más allá de los Pirineos para resolver individualmente el problema... Decimos que España es país de músicos natos, que exportamos intérpretes, que tenemos las mejores voces..., y así tratamos de sublimar la frustración colectiva de todos los que aquí se quedaron, e incluimos en "todos" a los cuatro o cinco que aquí mandan y pueden creerse o parecerse privilegiados... Del círculo vicioso sólo se puede salir por decisiones de origen y alcance colectivo.» (La música en España, escuela de frustraciones, número 469, marzo de 1977.)

Tras todo lo ya dicho o recordado, no sabemos si Barce nos crea al afirmar que ni por asomo nos molesta que haya explicado su versión de los hechos, y menos en **La Calle**. Precisamente, para este semanario sólo tenemos gratitud, ya que, en contraste con el silencio de otros medios de difusión, ha recomendado RITMO espontáneamente en dos ocasiones a sus lectores. En la conclusión número 4 de nuestro editorial de junio se contiene implícita nuestra censura a la SIMC por su silencio y se sugiere un debate abierto entre el Director general de Música, el coordinador del festival y la Junta completa. ¿Por qué iba a interesar a RITMO que no se tocara el asunto? Justamente a diferencia de Barce, que se siente protagonista, o víctima, o las dos cosas a la vez, del «affaire», y escribe desde uno de los extremos de la cuerda, nosotros lo observábamos desde varias perspectivas, y siempre en función de servir a nuestros lectores información desde todas las fuentes, contrastada. En el editorial advertíamos que habíamos agavillado los hechos de donde habíamos podido. Admitíamos así —como es norma de esta casa— la posibilidad de equivocarnos, aunque el grueso de la información nos venía de medios muy próximos a la ACSE, que, según Barce, está en posesión de toda la verdad. También recordarán nuestros lectores que a la «concupiscencia totalitaria» la adjetivábamos como «general». Si Barce se ha sentido directamente citado, él sabrá por qué. Desde luego, pese a todos los esfuerzos que en RITMO hacemos por resistir a esa pasión tan común entre las hispánicas gentes, no nos atreveríamos a asegurar que no nos sojuzgue de vez en cuando. Fácil es suponer lo que sucede cuando no se le da la batalla. Quizá estime Barce que su comentario en **La Calle** y la carta y réplica que nos ha dirigido son un modelo de liberalismo en el fondo y en la forma. Pero todo esto es un poco accesorio, como lo es aquello de la autoproclamación democrática de la ACSE. Pues, sí, en cierta medida era casi un elogio. Claro que los procedimientos democráticos no deben practicarse sólo de puertas adentro, sino también hacia afuera. Vetar a quien no pertenece a una asociación o colectividad es característica de los grupos de presión. En fin, nuestra actitud ante la ACSE no sólo viene definida por la neutralidad que permitió a Barce publicar en RITMO la información a que antes aludíamos (mayo de 1978), sino que es claramente positiva. En ese mismo número de mayo (**El Organismo autónomo «Orquesta y Coro Nacionales de España»**) decíamos así al comentar el proyecto de Decreto que iba a estructurar al Organismo:

«Más polémica se propone la estructura de los Organos de gobierno. En la cúspide se sitúa el Consejo rector. Lo integrarán diecisiete miembros, doce de ellos natos por su cargo, tres designados y sólo dos electivos... Los únicos vocales electos de este algo pomposo Consejo son, indiscutiblemente, pocos. Y más lo son aún si se advierte que habrá en él "tres personas de reconocida competencia y prestigio en el ámbito musical, designadas por el Ministro de Cultura, a propuesta del Director general de Música"... ¿No habíamos quedado en que se quería acabar con los cotos privados musicales?... ¿No resultaría más coherente, objetivo y democrático incorporar a un representante electo de la Asociación de Compositores Españoles, a otro del público —sí, repetimos, del público— y a un tercero de la musicología, crítica y publicaciones, es decir, a los intereses legítimos con nombre y apellidos?»

Y en el debatido editorial de junio afirmábamos sin ningún reparo:

«5. La ACSE era necesaria... Por su coherencia, oportunidad y representatividad, está bastante más "aggiornada" que la sección española de la SIMC. Su consolidación debe interesar a todos, profesionales, políticos, administradores y público —ese público siempre olvidado, siempre desconocido—.»

¿Qué hay de contradictorio en nuestra postura? ¿Es que la ACSE es algo así como el Santo Oficio, dispuesta a anatematizar toda discrepancia? Lo que está bien claro para el lector que aún conserve su cerebro, pese a Barce, no convertido en el sabroso fruto de la higuera es que RITMO predica y practica el relativismo, que mira por dónde es algo así como una vacuna contra la «general concupiscencia totalitaria» de marras.

Y llegamos así al cubil de la bestia negra en esta historia, el franquismo, muro de las lamentaciones ante el que dar rienda suelta a toda nuestra mala conciencia individual o colectiva. Barce establece tres categorías de franquistas. Nosotros vamos a añadir una más: «d) Los que consintieron durante cuarenta años el franquismo por miedo, debilidad, egoísmo, indiferencia o una cierta y discreta simpatía, es decir, la mayoría de los españoles; naturalmente, la categoría admite varias subcategorías. En cuanto a los antifranquistas, podemos reconducirlos a dos grupos, fundamentalmente: 1) Los españoles que se exiliaron y se negaron a regresar a su tierra —o lo hicieron de manera más o menos subrepticia— en vida del dictador; 2) Los que se quedaron, pero se mostraron siempre insolidarios en una escala que va desde la repulsa moral al abierto activismo. Pau Casals y Pablo Sorozábal pueden representar, respectivamente, a cada uno de estos grupos. Lea ahora Barce cómo hemos

tocado el tema Sorozábal al hablar de su **Juan José** en nuestro número 483, julio-agosto de 1978:

«El antiguo director de la Orquesta Filarmónica de Madrid... protagonizó en los años iniciales y medios del franquismo una solitaria rebeldía de sabor añejo y republicano... Pero en España casi todo es confuso... El arriscado Pablo Sorozábal es, como músico, ultraconservador, y para muchos puede pasar hoy por paradigma de reaccionario. Es significativo que en los programas proyectados para el infeliz festival de cincuenta años no aparezca una sola obra suya; es decir, para los más jóvenes progresistas y para quienes ya avanzan hacia la madurez Pablo Sorozábal no ha existido... También fueron famosos sus choques frontales con los personajillos musicales del franquismo, y su sonada dimisión como titular de la Filarmónica tuvo que ver con que te quite o te ponga este Shostakovitch, músico procedente también de otras paradojas.»

La cita de Esplá no nos sirve. Bien podría considerarse anti-franquista el maestro alicantino, pero su larga vida le llevó a ocupar cargos o a aceptar distinciones que no permiten una ubicación inmaculada. En cuanto a Carmelo Bernaola, si tiene algo que decir, para él están abiertas las puertas de RITMO al igual que lo han estado y lo seguirán estando para Barce. Ahora, nos parece un exceso de oficiosidad que Barce nos los azuce; al menos confiamos en que Bernaola conserve su criterio propio.

Dispone Barce, pues, de seis grupos —tres suyos y tres nuestros— para encontrar su acomodo. Si le ha molestado tanto lo de «franquista medio y vergonzante», lo retiramos y santas pascuas. Así verá que tampoco estábamos nosotros para acusaciones idiotas —como él dice—, entre otras razones, porque el protagonismo que se atribuye en nuestro editorial de junio es gratuito, mientras en éste, muy contra nuestra voluntad, es obligado. Y para que pueda completar este conocimiento de nosotros que le estamos brindando, le diremos que el RITMO del franquismo antiguo, medio y moderno está incluido en la categoría d), con inevitables deslices primitivos a la b) y algunas añoranzas posteriores del número 2). Lea Barce nuestro editorial **Ser y estar**, número 484, septiembre de 1978, donde nos presentamos a nuestros lectores de hoy «casi desnudos, como los hijos de la mar». Ya es harina de otro costal el tema del continuismo franquista. Tras repetir que en el terreno de las artes es problemático lograr hacer coincidir calidad, democracia y equidad, vamos a reproducir dos nuevas citas. Decíamos en **Presupuestos para la Música**, número 473, julio de 1977:

«Detengámonos un poco ante el proyecto del IV Plan de Desarrollo que hemos podido consultar... La llamada, con agudo sentido del humor, "Mejora de la infraestructura musical" se concreta en quinientos cincuenta millones, a invertir en un cuatrienio de fuerte localización centralista. A la vista de esta cifra —y su estructura— inadmisibles, hay que preguntarse: ¿iba a ser ésta la política musical del continuismo?»

Un mes más tarde saludábamos así a la recién nacida Dirección General de Música, que había sido reclamada en solitario por RITMO cuando nadie parecía tener interés en su creación:

«Lo que nos importa es que una "producción cultural" (El concurso y la colección "El mundo de la Música", de RTVE) de esta índole ni obedece a una ética democrática ni ofrece garantías jurídicas a los administrados, ni es cultura, sino subcultura, incultura y hasta esa "contracultura" que algunos juzgan consustancial a la política practicada en España durante los últimos cuarenta años. La ética democrática exige decirle al pueblo: "Queremos venderles una mercancía casi inútil, pasada, sin salida, a un precio asequible; informados, que

compre quien quiera". Las garantías jurídicas requieren el concurso entre las distintas Casas discográficas —no convocado en este caso— o una distribución equitativa de las colaboraciones. La cultura demanda un planteamiento serio de las colecciones de divulgación, atendiendo a lagunas de mercado privado y a los autores y a los intérpretes españoles.»

Este negocio de RTVE era y es para nosotros una auténtica estafa cultural, como mínimo. Que los autores «consagrados» estrenen y sean programados más que los poco o nada conocidos es, en las sociedades capitalistas, pura ley del mercado. Por el camino seguido por Barce llegaríamos a la conclusión de que la mayor estafa del continuismo gaullista es el IRCAM de Pierre Boulez. ¿O no?

No sin fatiga llegamos al final de este editorial no deseado. Barce se ha inventado un ataque que jamás existió y ha intentado personalizarlo en un enemistoso editorialista. Si Barce nos hubiera leído habitualmente, hubiera comprendido que ni aquél era posible ni éste es aislable. Los editoriales de RITMO expresan la opinión de la Revista, sus objetivos, sus renovados afanes por una vida musical española digna, civilizada y justa. Las líneas de conducta sostenidas durante casi cincuenta años, maduradas y proyectadas hacia el futuro, están recogidas en el editorial del número 468 (RITMO, 1977). Allí se proclama que estamos dispuestos a rectificar los errores que se nos demuestran. Si Ramón Barce juzgaba erróneo nuestro editorial de junio pasado, podía habernos demostrado nuestra equivocación. No lo ha hecho. Al contrario, ha malgastado su tiempo en insultarnos. Porque, con palabras suyas, en RITMO hay mala fe y deseo de confundir; desde nuestra Revista se vierten afirmaciones gratuitas y malignas, a niveles poco intelectuales y chapuceros; desde nuestras páginas se engaña, se calumnia, se difama y se practica la insidia, todo ello en ambiente de miseria moral. No, no podemos decir que aquí no ha pasado nada, porque sería engañarnos. Ahora nos conocemos mejor Barce y nosotros, sabemos de qué pie cojeamos y cuál es nuestro talante. Ya no hay en nosotros sorpresa y desconcierto. Hay resignación, porque hoy hemos aprendido un poco más, y bien amargamente, lo grave que puede llegar a ser el peso de nuestra independencia. Nuestro antiguo colaborador ha añadido una vez más, cuando y como ha querido, a la lista de sus colaboraciones ésta que es, posiblemente, la más desafinada jamás publicada en nuestras páginas. Se la hemos publicado tal como venía no por la invocación que hace Barce de su derecho legal de réplica, ya que, precisamente por no leer a tiempo, ha decaído en él, sino porque la Revista tiene anchas espaldas. Mas para el futuro queremos recordar uno de nuestros objetivos permanentes, expuesto en el citado editorial del número 468:

«Apertura a todas las voces que, con nombre y apellidos responsables y responsabilizados, quieran hablar desde nuestras páginas el no siempre fácil lenguaje de la convivencia y el respeto a las personas, aunque ese lenguaje sirva a ideas discrepantes con nosotros o con otros y las personas hayan enajenado, con sus hechos o la apariencia de los mismos, el derecho a ser respetadas.»

Estas son las reglas del juego. Deseamos que no vuelvan a ser quebrantadas.

POLCAR

79

CATALOGO GENERAL ESPAÑOL DE

- DISCOS
- CASSETTES
- CARTUCHOS
- LIBROS

MUSICA CLASICA

Y COMO NOVEDAD SE INCLUYE

- CATALOGO GENERAL DE EQUIPOS DE ALTA FIDELIDAD

Para pedidos, dirigirse a RITMO, Virgen de Aránzazu, 21, MADRID-34. Se remite contra reembolso de su importe: 450 pesetas, más 40 de gastos de envío.

EL CORREO DE «RITMO»

Puebla Tornesa, Castellón.
26 de septiembre de 1978.

Señor director de RITMO:

Verdaderamente, esto de la ingenuidad se le va a uno con los años. Yo creía que en esto de la música no cabía la mala uva, las tonalidades terroristas ni las manías persecutorias. Tras leer la carta del señor Villalba, veo que estaba equivocado. He ahí un ejemplo de lo que no debería ser. RITMO nos sirve el «ring» y en eso estamos.

El golpe del señor Villalba ha sido un golpe bajo, de esos que duelen. Y me ha dolido. Muchos de los mejores momentos de mi vida se los debo precisamente a Montserrat Caballé. Uno es muy joven, tiene poco dinero y su discoteca no da para mucho. Si lo que el señor Villalba pretendía era herir, le felicito, porque lo ha conseguido. Pero no olvide que estamos en un «ring», que la pelea es a su solicitud y que cuenta, por lo que parece, con el visto bueno de sus «amigos» de RITMO.

¿Qué clase de Dios de la verdad se cree ser el señor Villalba? ¿Es, acaso, algún profeta? ¿Alguien supercapacitado para discernir lo bueno de lo malo? ¿De qué manuscrito totalitario ha sacado el que Montserrat Caballé no merece un «A fondo» en RITMO? ¿En qué decreto-ley se basa para asegurar que la publicación de dicha entrevista supone un paso atrás para RITMO? ¿Quién se cree ser el señor Villalba prejuzgando lo que el resto de lectores de RITMO queremos o no queremos leer? ¿Qué clase de juez es aquel que destaca sistemáticamente lo malo sin buscar atenuantes ni siquiera pequeñas virtudes al encausado?

Pero hay más, mucho más. Usted, que no es nadie dentro del mundo de la Música, ni crítico, ni cantante, ni director de orquesta, ni solista, se autocalifica lo suficientemente adecuado como para aparecer en la entrevista que RITMO le publica a Alfredo Kraus. ¿Cómo es posible que usted se considere con dignidad suficiente como para salir impreso y le niegue, en cambio, esa mínima dignidad nada menos que a Montserrat Caballé? ¿De qué coro zarzuelero se ha escapado usted? ¿Acaso llegó su hora sainetesca? ¿Con qué derecho ofende usted así, por las buenas, a todo un símbolo como Montserrat, cuando nadie se ha metido con usted ni nunca se juzgó por nadie indigno ese otro símbolo que es Kraus? ¿Qué es lo que pretende?

¿Acaso Montserrat no puede preferir unas sopranos a otras? ¿Acaso no puede equivocarse? ¿Es que usted —y quien dice usted, dice todo quisque— no podemos equivocarnos? ¿Acaso nadie, ni ahora ni nunca, lo ha hecho todo bien? ¿Es que, acaso, en la vida de cada cual no hay surcos torcidos? Le irrita que la Caballé prepare ahora unas grabaciones del repertorio dramático. Y cae poco menos que de risa al suelo por aquello de **Medea**, **Isolda** o **Gioconda**. La risa es mía, porque si un cantante ha grabado un repertorio hortera, ese cantante ha sido Kraus. Su cancionero hispánico, sus estudiantinas, sus pasodobles, su Cascorro y su Chamberí, y lo que te rondaré, morena, eso lo graba el señor Kraus para delicados paladares como el suyo.

Y si hablamos de lo físico y apretamos los tornillos, le diré que yo no vi por televisión al «Alfredo» de **La Traviata**, que el «Alfredo» de la historia es veinteañero y el otro no. Que la televisión es muy cruel, y los cincuenta no hay quien se los quite. Y ya se sabe que muchos lo cantan todo, pero otros cantan **Werther**; después, **Werther** y, más tarde, **Werther**, lo cual supone un riesgo. Y los agudos del señor Kraus ya no son lo que eran. Y que los seguidores de Kraus merecían que, en medio de tanto disco

cursi, hubiera grabado todo su repertorio reducido, porque entre el pasodoble **Valencia** y el **Dos Pasquale** aún hay mucha diferencia. Claro que los negocios son los negocios, y a lo mejor usted, señor Villalba, de eso sabe mucho. Y otra cosa: ¿pueden decirme sus «amigos» de RITMO cuántos discos de la Caballé posee usted? Porque como resulta que en la vida todo se sabe, a mí me han dicho que lo tiene usted todo, incluso lo pirata. Yo, en cambio, como soy pobre, de pirata no tengo nada. Y hasta le diré a usted que yo, por poner un ejemplo, sólo tengo un **Rigoletto**. No el de Kraus, sino el de Dieskau. Claro que a lo mejor usted es un masoquista y compra discos de la Caballé para sufrir.

La guinda final la pone usted con aquello de las veladas frustradas, lo cual no deja de ser otra bobaliconería. Que yo sepa —y sus amigos de RITMO lo pueden decir—, no existe ni un solo cantante que no haya tenido que suspender una velada o que no haya padecido una mala noche. Que los cantantes firman contratos con mucha antelación y nunca se sabe cuándo una soprano puede quedar embarazada, cuándo se le presenta la menstruación o cuándo la salud le juega a uno una mala pasada. Caerse al suelo también es fácil. De más alto caen. Y en cuanto a prejuzgar a una compañera, ahí tiene usted al mismo Kraus, que bien pudo decir lo mucho que significó su **Traviata** lisboeta junto a Callas y, en cambio, dijo que el significado fue poco por aquello del teatro. Y dicen por ahí que tiene usted una cinta de aquella grabación por si surge la oportunidad. Y ha de saber que, efectivamente, aún hay mucha diferencia entre la Callas y Kraus. Que la una está en todas las enciclopedias y el otro va tirando. Que ser un mito no es fácil y que María, como dijo Teresa Berganza, fue generosa, y la generosidad no se encuentra. ¡Y aun dijo el señor que no fue importante por aquello del teatro!

Y, que yo sepa, también su Alfredo Kraus ha salido en las revistas del corazón y donde haya hecho falta. Y hasta se dejó entrevistar por Pilar Miró, que no tenía ni idea de lo que se cocinaba. Y que también se viste de lo que venga al caso, porque en Canarias también hay folklore. ¡Ea, y que no decaiga la fiesta! Que a cartas como la suya, RITMO les da la bienvenida y las cataloga de «zurradoras» y «disidentes» con afecto, que es lo bueno. Y cómaselo con su pan y que le aproveche.

Finalmente, quiero agradecer a los señores Carrascosa y Ruiz Silva su entrevista. Quien dice ellos, dice cualquier redactor de la Revista que nos permite conocer «a fondo» a nuestras figuras favoritas, que lo son todas, porque cuando un cantante «llega» es por algo, y en el mundo de la música es cierto que también hay injusticias, pero si uno no vale, en su casa se queda. Y que lo que está a la vista no está escondido. Y si Kraus puede presentar media docena de papeles ejemplares, no le va a la zaga la Caballé. Que cada uno tiene sus gustos, pero nunca los gustos de cada cual le dan derecho para el insulto. Y por hoy, punto. Que no sólo el señor Códax se ha dado cuenta de las campañas, y que resulta que cuando un gran director como Davis las une, la Caballé nada tiene que envidiarle a la Baker, que, según parece, representa el «desideratum». Y cuando menos te lo piensas, Montserrat se deja grabado su primera «Casta Diva», que no hay quien la mueva, o su Rossini, o su Donizeti, o su **Traviata**, o su «Liu», o sus «Elizabetas» o sus «Margaritas». Que hay cosas que ella deja grabadas que ahí están. Y que fijarse sólo en lo que a uno le interesa no es objetivo. ¡Viva el Mazingher Z!

Atentamente,

AMADEO MARCO

RESPUESTA

Larga, apasionada y subjetiva es también su carta, señor Marco. Dése usted por aplicados los templados adjetivos que utilizábamos al dar respuesta a la del señor Villalba. Insistimos: bienvenida sea de nuevo la polémica pública en materia operística —tan vieja como la ópera misma—, aunque sea a su nivel más primario, el ensalzamiento de unos «divos» y el rechazo de otros.

RITMO, en cuanto publicación, sólo quiere entrar en la consideración de aquellos aspectos que atañen a la Revista. Al igual que puntualizábamos a Paco Villalba que la Revista no ha dado paso alguno atrás al entrevistar a Montserrat Caballé, a usted hay que decirle: primero, la carta del señor Villalba se publicó como una más de cualquiera de nuestros suscriptores, y no requirió visto bueno alguno; de lo que usted insinúa o cree adivinar, se deduciría que en RITMO tiramos piedras —entiéndase, pedimos cartas «zurradoras» y «disidentes»— contra nuestro propio tejado —léase, contra una de nuestras entrevistas—: ¿cree usted de verdad que somos tan tontos? Segundo, cuando decíamos que Paco Villalba es amigo de casi todos nosotros, sencillamente reconocíamos un hecho. Al entrecomillar «amigo» trata usted de subjetivar y condicionar nuestra actitud hacia un suscriptor que nos escribía como tal, y no como «amigo». Mire, para defender a Montserrat Caballé, a la entrevista, a los entrevistadores y a quien usted desee no le hace falta inventarse fantasmas, de verdad. Una sección como nuestro «Correo» sólo se comprende desde un doble objetivo: proporcionar información complementaria a nuestros lectores y hacerlo con estricta neutralidad. Tercero, también damos la bienvenida a su carta y la consideramos —lo de «catalogarla» no nos va— «zurradora» y «disidente» con afecto. ¿O es que usted no nos lo tiene? Por último, ante la magnitud que puede tomar la polémica y ante la extensión creciente de las cartas que recibimos últimamente, rogamos a usted y a todos los lectores que tomen en consideración la nota de la Redacción que figura en esta misma edición del «Correo de RITMO». Muchas gracias.—LA REDACCION.

Madrid, 28 de septiembre de 1978.

Señor director de RITMO:

Muy señor mío: He leído con mucho interés la carta de don Francisco Villalba sobre la entrevista con Montserrat Caballé, y creo que en esta ocasión nuestro amigo Paco, a quien admiro por su grande y documentada afición por la ópera y los cantantes, ha ido demasiado lejos en su afán de resaltar todo lo negativo de la soprano española, involucrando de paso, injustamente, a RITMO y a dos de sus colaboradores.

Es conocida la pasión que siempre se ha suscitado en torno a los divos operísticos, llegando a producir manifestaciones exacerbadas, como el famoso antagonismo de los años cincuenta entre «callistas» y «tebaldistas», fenómeno que considero derivado de un subjetivismo infantil, como especie de veneración en torno al ídolo forjado por nuestra inmadurez psicológica, y consecuentemente un odio irracional contra otro u otros artistas de similar popularidad al venerado: actitud, en definitiva, impropia del verdadero aficionado al arte musical, que debe alegrarse de que existan cuantos más buenos artistas, mejor.

No me parece nada mal que Paco Villalba admire a Callas y a Kraus, pues está en todo su derecho, y además comparto su gusto. Pero lo que sí me parecería mal es que sea precisamente esta admiración la que le impulsara al extremo de menospreciar a Caballé, por un sub-

consciente temor —o constatación— de que ésta haga sombra a aquéllos.

En su carta se incluyen tanto acusaciones sin venir a cuento —tales como «la zona aguda de doña Montserrat no es ya tan deslumbrante», lo cual, de ser cierto, no sería más que la normal consecuencia de la evolución de una voz a lo largo de su carrera profesional, fenómeno éste mucho más acusado, por lo pronunciado y prematuro, en el caso citado de Callas—, como, por otra parte, injustas ironías, como «esperamos que en el próximo número vendrá la solución final al tema del "inicio del sonido", cuya explicación parece proceder de alguien que no está muy convencido de lo que dice». Pienso que es muy de agradecer que Caballé nos hable algo de su técnica, factor muy destacado de su arte, aunque por la necesaria limitación de tiempo y espacio, como por la misma dificultad de expresarlo de un modo comprensible, nos quedemos un poco a medias. Es sabido que para obtener los resultados deseados, los maestros de Canto recurren a las más extravagantes actitudes. Aseguran que la voz ha de proyectarse hacia la frente, o las fosas nasales, o los ojos, o la coronilla, la nuca, los oídos, o, incluso, hacia el cogote. Sé de un profesor en Nueva York que, para explicar el apoyo, hacía que sus alumnos movieran de un lado a otro del salón su pesado piano de cola; y, sin ir más lejos, este verano, en el Mozarteum de Salzburgo, conocí a un famoso profesor que, antes de empezar a vocalizar, pedía a sus alumnos que hicieran un paso de «ballet» y, para explicar la respiración, les hacía sin más «ladrar». Pues bien, por muy risibles que parezcan estas aparentes excentricidades, tienen una explicación lógica y una finalidad didáctica fundamentada. No obstante, a su lado, la teoría de Caballé sobre el «inicio del sonido» no parece que pueda llamar a escándalo, y mucho menos a burlas, máxime estando avalada por unos resultados tan admirables.

En cuanto al Do sobreagudo a que se refiere la entrevista, y del que Paco Villalba se extraña tanto que pide le digan «el día y la hora», me extraña mucho que él, coleccionista de tantas grabaciones (de disco y en directo), incluso de Caballé, no recuerde ninguno de los numerosos Do sobreagudos en pianísimo emitidos por ella de modo impecable (valga como ejemplo el del «aria del Nilo», de *Aida*, en la grabación con Muti).

No satisfecho con acusaciones e ironías, lanza Paco Villalba verdaderos insultos a bocajarro, tales como «su imagen contradictoria e insegura, como se desprende de sus confusas declaraciones», no bastándole ya arremeter contra su arte, sino también contra su capacidad intelectual y la de los propios entrevistadores.

Habla también de su «innata negación para ciertos adornos imprescindibles, como el trino». Puede que la virtud más destacada de Caballé no sean sus trinos (ella misma así lo ha reconocido), ni su talento histriónico, ni tampoco su dicción, del mismo modo que no era de admirar en Callas el «abanico de colores» de su registro, el acentuadísimo y prematuro trémolo ni la dudosa belleza de su timbre; pero sí reúne Caballé cualidades excepcionales, tales como la homogeneidad de timbre y color en todo su extenso registro (la facultad técnica más codiciada por los cantantes), flexibilidad, riqueza de timbre, igualdad de impostación, facilidad para matizar desde el pianísimo al fortísimo, asombroso dominio del «fiato» y del apoyo para todos los sonidos de su tesitura, y lo que ni siquiera Villalba vacila en llamar «milagros», es decir, sus famosas notas atacadas en pianísimo o «filo di voce», todo lo cual la convierte en una de las primerísimas cantantes de las últimas décadas.

Sería deseable que los aficionados al arte musical evitásemos ideas preconcebidas en torno a

determinados artistas y que veamos en otros una especie de enemigos. Las preferencias derivadas de la sensibilidad individual creo que son normales y deseables, pero no tienen por qué conducir necesariamente a una desobjetivización de criterios.

Con un cordial saludo,

FRANCISCO CHACON Y MARIN

Santiago, 9 de septiembre de 1978.

Señor subdirector de RITMO.

Estimado subdirector:

En mi artículo aparecido en esta revista (julio-agosto 1979), «El Códice Calixtino, un documento musical y literario», en el apartado que habla del contenido musical del Códice he introducido un «gazapo» que, aunque fácil de descubrir por el contexto, deseo puntualizar.

Digo en el segundo párrafo del referido apartado: «Contiene el Códice Calixtino veintiuna piezas a una, dos y tres voces...». El número veintiuno se refiere tan sólo a las piezas polifónicas (a dos y tres voces), que son las que analizo en mi artículo; las de una voz, de corte más o menos gregoriano, se aproximan al centenar.

Un saludo afectuoso,

CARLOS VILLANUEVA

26 de julio de 1978.

Señor don Antonio Rodríguez Moreno.
Director de la Revista musical RITMO.

Querido director:

La transcripción de la grabación magnetofónica de la Mesa redonda sobre música y autonomía está causando conmoción considerable. Distintos artículos han saltado a la prensa local, y eso es irremediablemente bueno. Lo que, en mi opinión, no lo es en absoluto es la compleja repercusión que la Mesa ha tenido en ciertos sectores de la Administración local coruñesa, que erróneamente se han sentido ofendidos. Con motivo de este hecho he recibido una carta de don Rogelio Groba, con ruego de publicación. Como no soy parte ajena en este triste incidente, quiero hacer constar que estoy de acuerdo en buena parte de las aclaraciones del señor Groba, y que hago mías aquellas palabras en las que se afirma que «nunca mis manifestaciones fueron hechas en tono peyorativo ni con ánimo de ofender a nadie, puesto que de lo que se trataba allí era, precisamente, lo contrario: buscar solución a los problemas que hoy tiene planteados la música culta gallega». Ni en el ánimo del señor Groba ni en el mío propio existió, pues, intención alguna de lastimar la dignidad de las personas relacionadas con el Ayuntamiento coruñés.

Quiero también dejar claro que lamento profundamente que la difusión de la Mesa haya tomado tan tortuoso camino —que sólo puede causar disgusto en los medios musicales del país—, y pido, por tanto, disculpas por mis posibles imprudencias.

Ahora bien, no deja de inquietarme la disparidad de celos que ha suscitado el tema en la Administración gallega: considero excesivo el de los coruñeses, y casi nulo el de todos los que por su condición debieron —y deben— prestar oído a las muchas ideas que se plantearon en la reunión de Santiago. Entiendo que es bastante descorazonador que el único eco, el único signo de vida o muerte que encontré lo dicho aquel día en los medios oficiales haya sido este desafortunado acontecimiento. Y sólo puedo decir que siento lo indecible que nuestras autoridades se preocupen por la paja mientras el

grano se está malogrando. Nada más y muchas gracias.

Le saluda atentamente,

LOIS RODRIGUEZ ANDRADE

23 de junio de 1978.

Señor don Lois Rodríguez Andrade.
VIGO.

Distinguido amigo:

Acabo de leer tu «artículo» publicado en las páginas 78 a 80 de la Revista RITMO, número 480, correspondiente al mes de abril último, en el que haces una pormenorizada referencia a la reunión celebrada el día 26 de febrero anterior, en una de las salas de la Universidad de Santiago, a la que tuve el honor de ser invitado por mi condición de director del Conservatorio y Orquesta de La Coruña.

Ante todo, he de mostrar mi sorpresa de que hayas sido tan excesivamente prolijo en la referencia que haces a mis supuestas manifestaciones, cuando en el preámbulo de tu artículo proclamas que has tenido que suprimir párrafos... que rebasaban el tema músico autonómico.

Al referirte a mi intervención creo, sinceramente, que has incidido en tres errores sustanciales, cuales son:

1.º Falta de claridad en la exposición al no discriminar, como yo lo hice, entre los Ayuntamientos que dedican atención, tanto material como espiritualmente, a la Música, ya que bien claramente puse de manifiesto que algunos de ellos, y, por supuesto, los más relevantes de Galicia, expresamente mencionados, sostienen con cargo a sus presupuestos bandas de música, a una de las cuales estoy personalmente vinculado y sólo reconocimiento hacia la Corporación de quien dependo debo sentir, lo que, por si fuera necesario, públicamente proclamo.

2.º Al referirme a que los Ayuntamientos de Galicia apenas gastan dinero en música está claro que quedaban excluidos aquellos a los que ya me referí, pues entender lo contrario suponía una evidente contradicción.

3.º No creo haya tildado de analfabeto a ningún concejal, pues de todos es sabido que si lo fueran no podrían ostentar tales cargos.

Pude, eso sí, manifestar que muchos de ellos carecían de inclinación hacia la música, lo cual no es privativo de los ediles, sino de una gran parte de los ciudadanos, en los que están aquéllos integrados, pero nunca mis manifestaciones fueron hechas en tono peyorativo ni con ánimo de ofender a nadie, puesto que de lo que se trataba allí era, precisamente, de lo contrario: buscar solución a los problemas que hoy tiene planteados la música culta gallega.

Por todo ello, y con el fin de que se aclare cuál fue tanto el contexto literal, así como el sentido de mis frases —y la ausencia absoluta en ellas de herir el honor y la dignidad de nadie—, me veo en la necesidad de rogarte que, por el mismo medio difusivo, publiques el contenido de esta carta.

Esperando verme atendido en tal ruego, atentamente te saluda tu amigo

ROGELIO GROBA

NOTA DE LA REDACCION

Dado el espacio disponible para el «Correo de RITMO», rogamos a nuestros lectores procuren que sus cartas o consultas no sobrepasen la extensión de un folio por una cara y a dos espacios. Cartas de medida superior a la indicada habrán de ser extractadas por nosotros para su publicación o serán devueltas a su origen si el resumen resultase difícil o pudiera desvirtuar el original.

LA TEMPORADA DE OPERA 1978-79 EN EL GRAN TEATRO DEL LICEO



Entre el 21 de noviembre de 1978 y el 28 de febrero de 1979, se desarrollará la temporada de ópera en el Gran Teatro del Liceo, de Barcelona, que ofrece como única novedad significativa el que como empresa figure "Espacios Escénicos, S. A." (representada por Juan A. Pamias). Se ofrecerán, en total, cincuenta representaciones con el siguiente repertorio: **I Capuletti e i Montecchi** (Vincenzo Bellini), **Maria Stuarda** (Gaetano Donizetti), **Don Pasquale** (Gaetano Donizetti), **La Favorita** (Gaetano Donizetti), **Faust** (Charles Gounod), **Una voce in off** (Xavier Montsalvatge), **La Gioconda** (Amilcare Ponchielli), **La rondine** (Giacomo Puccini), **El barbero de Sevilla** (Gioacchino Rossini), **Sansón y Dalila** (Camilo Saint-Saens), **El Caballero de la Rosa** (Richard Strauss), **La Traviata** (Giuseppe Verdi), **Rigoletto** (Giuseppe Verdi), **La forza del destino** (Giuseppe Verdi), **Maruxa** (Amadeo Vives), **El buque fantasma** (Richard Wagner), **La walkyria** (Richard Wagner), **I quattro rusteghi** (Ermanno Wolf-Ferrari).

La lista de la compañía se reproduce a continuación.

Directores de orquesta: Matthias Aeschbacher, Franco Ferraris, Armando Gatto, Antón Guadagno, Eugenio M. Marco, Giuseppe Morelli, Gerardo Pérez Busquier, Gianfranco Rivoli, Ferruccio Scaglia, Hans Georg Schafer, Michelangelo Veltri, Lothar Zagrosek. — **Registas:** Joachim Fontheim, Diego Monjo, Paolo Montarsolo, Vittorio Patane, Lolita Poveda, Enayat Rezaei, Giuseppe de Tomasi, Giampaolo Zennaro. — **Sopranos:** Mariella Adani, Adriana Anelli, Joanna M.^a Bañeres, Elena Baggio, Cynthia Barnett, Hannelore Bode, Montserrat Caballé, María Luisa Cioni, Kerstin Dahl, Cecilia Fondevila, Yasuko Hayashi, M.^a Carmen Hernández, Bea-

triz Llaneza, Miwako Matsumoto, Angeles Miró, Marita Napier, Mariana Niculescu, Mercedes Nualart, Rita Orlandi Malaspina, Franca Ostini, Fiorella Pedicone, Jeanette Pilou, Christine Schreiner, Ursula Schroeder-Feinen, Miriam Ucelay, María Uriz, Silvana Zanolli. — **"Mezzo-sopranos":** Montserrat Aparici, Bruna Baglione, Fedora Barbieri, Bianca Berini, Fiorenza Cossetto, María Coder, Marianne Dorka, Marita Dübbers, Gail V. Gilmore, Rosa M.^a Ysas, Evelia Marcote, Graziella Melotti, María Luisa Nave. — **Tenores:** Jaime Aragall, Emilio Belaval, Ugo Benelli, Carlo Bini, Pietro Bottazzo, Connell Byrne, José Carreras, Renzo Casellato, Ottavio Garaventa, Nicolai Gedda, Eduardo Giménez, Umberto Grilli, Alfredo Heilbron, Pedro Lavirgen, Antonio Liviero, Michele Molese, Diego Monjo, Pier Francesco Poli, Gilbert Py, José Ruiz, Alfred Stark, Jess Thomas, Stan Unruh. — **Barítonos:** Otello Borgonovo, Sesto Bruscantini, Renato Cesari, Manuel Garrido, Rudolf Holtenau, Gian Koral, Willem Laakmann, Matteo Manugerra, Sabin Markov, Juan Pons, Sergio de Salas, Antonio Salvadori, Vicente Sardinero, Enric Serra, José Simorra, Arturo Testa. — **Bajos:** Richard Angas, Wolfgang Babl, Antonio Borrás, Gianfranco Casarini, Heinz Feldhoff, Hans Franzen, Giovanni Gusmeroli, Alfredo Mariotti, Maurizio Mazzieri, Paolo Montarsolo, Gianni Soggi, Roger Soyer, Giorgio Taddeo, Aurio Tomicich, Ivo Vinco, Carlo Zardo.

Intervendrán también dos compañías completas: la del Teatro de la Opera de Krefeld (Alemania), que presentará **El Caballero de la Rosa** (R. Strauss), y la del Nuevo Teatro del'Opera Comica Italiana di Cremona (Italia), que estrenará, en Barcelona, **I quattro rusteghi** (Wolf-Ferrari).

VON KARAJAN FUE HOSPITALIZADO

En Berlín, el 23 de septiembre, y mientras se encontraba ensayando con la Orquesta Filarmónica, Herbert von Karajan sufrió un desvanecimiento y hubo de ser trasladado al más próximo hospital. La obra que se estaba ensayando era la Sinfonía doméstica, de Strauss.

Daniel Barenboim hubo de suplir a Karajan en los conciertos de la Filarmónica berlinesa de ese mismo día y del siguiente.

TRIBUNA INTERNACIONAL DE COMPOSITORES

La XXV Tribuna Internacional de Compositores, organizada por el Consejo Internacional de la Música, ha tenido lugar en París. Como los años precedentes, la mayor parte de las sesiones se consagraron a la audición de cintas magnetofónicas de música contemporánea reciente —se escucharon 74 obras—, presentadas por los organismos de radiodifusión de 34 países.

Al final de estas confrontaciones los representantes de las estaciones radiofónicas, bajo la presidencia del director de orquesta suiza Pierre Colombo, procedieron a la selección.

Se llevó la palma el Cuarteto para cuerdas, del compositor Manfred Trejahn (Alemania Federal). Esto es tanto más interesante cuanto que es la primera vez que una obra de música de cámara logra el máximo galardón, en los veinticinco años que tiene la Tribuna. La obra fue presentada con una grabación del Cuarteto de Berna.

EL NUEVO "ENSEMBLE ORCHESTRAL DE PARIS"

El 22 de junio pasado, Jacques Chirac, alcalde de París, ha presentado a la Prensa el Ensem-

ble Orchestral de París, nuevo conjunto orquestal fundado y dirigido por Jean-Pierre Wallez, que a su vez es el director del Ensemble Instrumental de France.

Esta nueva agrupación con que cuenta la capital francesa se compone de 32 instrumentistas, y está prevista su primera aparición pública para este mes de noviembre. Su temporada normal se compondrá de 22 conciertos de abono en París, más "tournees" tanto por Francia como por el extranjero.

El presupuesto del Ensemble Orchestral de París será del orden de los cinco millones de francos: 60 por 100, a cargo del Municipio de París, y 40 por 100 a cargo del Ministerio de Cultura.

Señalemos, finalmente, que el presidente de esta agrupación será Marcel Landowski, director de Cultura de París.

JORNADAS MUNDIALES DE MUSICA 1979

La Sección Española de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (S. I. M. C.) convoca a los compositores españoles a participar en estas Jornadas, a celebrar, en Atenas, del 11 al 20 de septiembre de 1979, invitándoles a enviar sus obras —para su suposible selección y presentación al Jurado Internacional de la S. I. M. C.— al secretario general de la Sección Española (Martín de los Heros, número 56, 5.º D, Madrid-8), antes del 15 de noviembre de 1978. Los interesados deberán tener presentes los siguientes extremos:

1. Las composiciones habrán sido escritas en los últimos diez años, y no existe inconveniente alguno en que hayan sido estrenadas y editadas.



HELENA DA COSTA, EN LOS CURSOS DE VERANO DEL MOZARTEUM, DE SALZBURGO

La prestigiosa pianista portuguesa Helena da Costa, según viene haciendo tradicionalmente desde hace bastantes años, tuvo

a su cargo durante el pasado verano la clase de Piano en la Academia Internacional del Mozarteum de Salzburgo. Compartió su cátedra con sus colegas Nicolaieva (URSS), Monique Hass (Francia) y Zecchi (Italia). Sobre estas líneas aparece con el grupo de sus alumnos.

2. Dentro de una plantilla normal (obras sinfónicas), el número de percusionistas no excederá de cuatro, el órgano será electrónico y el coro dispondrá de 49 voces (concierto sinfónico-coral) y 20 (música de cámara).
3. Si se utilizaran cintas magnetofónicas, habrán de indicarse con toda claridad sus características: una o dos pistas, velocidad 19 ó 38 centímetros/sec. (7 1/2 ó 15 inc/sec.), ancho 6,2 mm. (1/4 in.) y dirección de su recorrido.
4. Se admitirán obras electrónicas y multi-media.
5. Cada obra deberá llegar acompañada de una muy corta nota biográfica de su autor, fecha de escritura y duración, y, a ser posible, un sucinto comentario acerca de ella. Será conveniente unir una grabación en cinta o "cassette".

CONCURSO INTERNACIONAL DE COMPOSICION MUSICAL DE GINEBRA

Se convoca la novena edición del Concurso Internacional de Composición Musical Opera y Ballet para el año 1979, organizado por la ciudad suiza de Ginebra y la Radiotelevisión Suisse Romande. Dicha edición estará dedicada al "ballet", que se alterna cada año con la otra especialidad: la composición operística. Los concursantes, para los que no existe límite de edad ni condicionante alguno en cuanto a su nacionalidad, deberán presentar una composición inédita de música de "ballet". El límite para la admisión de documentos se ha fijado el día 1 de septiembre de 1979. El reglamento oficial está a disposición de los interesados en el secretariado del concurso: Maison de la Radio, Case postale 233, boulevard Carl-Vogt 66, CH-1211 Genève (Suiza).

DEL CONCURSO DE COMPOSICION MUSICAL "ARPA DE ORO", DE LA CONFEDERACION ESPAÑOLA DE CAJAS DE AHORRO

El día 30 de septiembre último quedó cerrado el plazo de admisión de obras al certamen de composición musical de las Cajas de Ahorros Confederadas.

El número de obras aspirantes a los importantes premios del concurso asciende al de 35, cifra altamente interesante, y de la que pueden seleccionarse con rigor las candidatas a los cuatro premios.

La particularidad de esta decimoquinta edición del concurso estriba en que todas las obras están dedicadas a la memoria de Conrado del Campo, con motivo de celebrarse este año el centenario de su nacimiento.

EL PREMIO "CIUDAD DE BARCELONA" PARA GUINJOAN Y SOLER

Un Jurado compuesto por Joaquín Homs, Xavier Montsalvatge, Carlos Guinovart y Montserrat Albet decidió conceder el Premio "Ciudad de Barcelona", de composición, a las obras La rosa dels vents (texto y música de Joan Ginjoán) y The Shakespeare songs (de Josep Soler), autores que se repartirán el importante premio, este año dotado con 500.000 pesetas. Ambas composiciones esperamos que puedan ser escuchadas en toda España en el transcurso de la temporada 1978-79.

SEGUNDA SEMANA NACIONAL DEL DISCO

Entre el 25 y el 30 del pasado septiembre se ha celebrado, en Pontevedra, la II Semana Nacional del Disco, alentada por la Dirección General del Libro y Bibliotecas, del Ministerio de Cultura. El certamen ha propuesto exposiciones discográfica e histórica, conferencias de los profesores Odriozola, Portela, Thompson y Solas; conciertos de Ernesto Biteti (guitarra) y del dúo León Ara-Tordesillas (violín y piano), así como un "Concierto de música en Galicia", en el que intervinieron R. Lusquiños, L. Centeno, la Orquesta de Cámara del maestro Groba y la Sociedad Coral Polifónica de Pontevedra. Igualmente se ofrecieron recitales de música ligera y de folklore gallego.

LA CLAUSURA

La Semana fue clausurada oficialmente el día 30 de dicho mes, con asistencia del ministro de Cultura.

En uno de los diversos actos de la clausura, don Pío Cabanillas presentó el libro "El sonido grabado. Una renovación científica al servicio de la cultura", editado por su departamento, del que son autores nuestros colaboradores Andrés Ruiz Tarazona y José Luis García del Busto, obra de carácter informativo. Puso fin a los actos de clausura una cena, que también fue presidida por el ministro de Cultura, en la que fueron entregados los premios nacionales para Empresas Fonográficas 1977.

ASAMBLEA FONOGRAFICA

Coincidiendo con la Semana Nacional del Disco celebrada en Pontevedra, en la isla de La Toja han venido celebrando reuniones los directores de las principales firmas discográficas con la Asociación de la Fonografía Española, en el curso de las que se han tratado temas de vital interés para el futuro desarrollo de esta industria.

CON NOMBRE PROPIO



Daniel Barenboim, que ofrece el día 9 de este mes de noviembre un recital de obras pianísticas de Schubert en el Teatro Real de Madrid, ha firmado un contrato en exclusiva, y a largo plazo, con Deutsche Grammophon. Fruto de este contrato serán, entre otras, las grabaciones de sus interpretaciones como director de orquesta de las **Sinfonías quinta y sexta**, de Bruckner, con la Orquesta Sinfónica de Chicago; la **Sinfonía fantástica**, de Berlioz, con la Orquesta de París; **La condenación de Fausto**, de Berlioz, con Yvonne Minton, Plácido Domingo, Dietrich Fischer-Dieskau y la Orquesta de París; **Samson et Dalila**, de Saint-Saëns, con Elena Obraztsova, Plácido Domingo y la Orquesta de París. Como pianista están asimismo previstos los registros de los **Conciertos para piano**, de Beethoven, con la Orquesta Filarmonica de Viena dirigida por Leonard Bernstein; el **Cuarteto para el fin de los tiempos**, de Messiaen; las **Sonatas para violín y piano**, de Debussy y Ravel, con Itzhak Perlman, y, acompañando a Fischer-Dieskau, todas las canciones de Liszt para voz masculina y la integral de los «lieder» de Brahms.

Hermes Kriales, Juan Luis Jordá, Emilio Matéu y Enrique Correa forman el Cuarteto de Solistas de la Orquesta Sinfónica de la RTVE, representantes españoles en el certamen cuartetístico de la Unión Europea de Radiodifusión

(UER) que se ha celebrado en octubre del presente año, en Helsinki.

Olivier Messiaen, compositor francés, celebra el próximo día 10 de diciembre su septuagésimo cumpleaños. Ese mismo día tendrá lugar en el Teatro de la Opera de París un concierto extraordinario en su honor, ofrecido por el Ensemble InterContemporain bajo la dirección de Pierre Boulez. Es éste, por otro lado, uno de los numerosos conciertos previstos durante el mes de diciembre en la capital francesa para la celebración de este aniversario.

Otto Sertl, director del departamento musical de la Radiodifusión austríaca (ORF), ha sido designado para suceder al doctor Tassilo Nekola como director del Festival de Salzburgo.

Edita Gruberova, soprano de «coloratura» de la Staatsoper de Viena, ha firmado un contrato de tres años de duración con la Opera de Hamburgo, que comienza en 1979. Durante ese período aparecerá como cantante invitada en numerosos papeles, entre los que figuran «Lucia» y «Zerbinetta». La joven soprano, natural de Bratislava, está realizando hasta el momento una brillante carrera internacional.

Kiri Te Kanawa, soprano neocelandesa, interpretará «Violetta» y «Amelia Boccanegra» en el Covent Garden, de Londres, durante la temporada 1979-80. Por su parte, la Firma CBS anuncia la próxima aparición en el mercado internacional de sus interpretaciones de **Las cuatro últimas canciones**, de R. Strauss, con Andrew Davis y la Orquesta Sinfónica de Londres, y **Hänsel und Gretel**, de Humperdink, ópera en la que interviene junto con Ileana Cotrubas, Frederica von Stade, Christa Ludwig, Siegmund Nimsgern y John Pritchard, que dirigirá la Orquesta de la Opera de Colonia.



AVANCE DE INFORMACION INTERNACIONAL

(Programas susceptibles de modificaciones. Redacción cerrada el 1 de octubre).

ALGUNOS ACONTECIMIENTOS MUSICALES PARA EL MES DE DICIEMBRE

AMSTERDAM

Stadsschouwburg. De Nederlandse Operastichting. Días 14, 17 y 20, **Norma** (Bellini), montaje de Tito Capobianco y Peter Hall, dirección musical de Richard Bonyngue y con Joan Sutherland, Huguette Tourangeau, Urpu Nuottamo, Francisco Ortiz, Willard White.

Concertgebouw. Día 9, Orquesta de Cámara de Holanda. Yoav Talmi, director; Stephen Bishop, solista. **Serenata italiana** (Wolf), **Metamorfosis** (R. Strauss), **Concierto para piano, KV 456** (Mozart) y **Sinfonía número 87** (Haydn). Día 10, Orquesta del Concertgebouw. Bernard Haitink, director. **Sinfonía número 86** (Haydn) y **Quinta sinfonía** (Mahler). Días 13 y 14, Orquesta del Concertgebouw. Bernard Haitink, director; Gundula Janowitz, Tom Krause, solistas; Grott Omroepkoor van de Nos. **Un Requiem alemán** (Brahms). Día 17, Orquesta de Cámara de Holanda. Ivan Fischer, director; Vera Beths, Adinda de Nijs, Leena Külunen, Zeeger Vandersteene, Harry van der Kamp, solistas; Coro de Cámara de Holanda; Cappella Amsterdam. **Obertura número 3, Kom, Jesu, Kom**, cantata; **Segundo concierto para violín, Sinfonía en Re mayor y Magnificat en Re mayor**, obras todas de J. S. Bach.

BERLIN OCCIDENTAL

Deutsche Oper. Día 14, estreno del nuevo montaje de **Las bodas de Figaro** (Mozart), realizado por Götz Friedrich y Herbert Wernicke, dirección musical de Daniel Barenboim y con Dietrich Fischer-Dieskau, Julia Varady, Barbara Hendricks, José van Dam, Donald Grobe.

Philharmonia. Día 6, recital del pianista Vladimir Ashkenazy. Día 9, Orquesta Sinfónica de Berlín. Theodore Bloomfield, director; Sashko Gavrillov, solista. **Der Schauspieldirektor**, obertura (Mozart); **Concierto para violín, Op. 16** (Stravinsky) y **Cuarta sinfonía, "Italiana"** (Mendelssohn). Día 17, Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín, Philharmonischen Chor Berlín. Hans Chemin-Petit, director; Barbara Vogel, Marga Schiml, Horst Laubenthal y Harald Stamm, solistas. **Oratorio de Navidad** —primera parte— (J. S. Bach).

Haus des Rundfunks. Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín. Christoph von Dohnányi, director; Tomas Vasary, solista. **Adagio y fuga, KV 546; Concierto para piano número 17 y Sinfonía número 40**, obras todas de Mozart.

BERLIN ORIENTAL

Deutsche Staatsoper. Día 3, **Tannhäuser** (Wagner), montaje de Erhard Fischer y Wilfried Werz, dirección musical de Otmar Suitner y con Fritz Hübner, Spas Wenkoff, Siegfried Lorenz, Eberhard Büchner, Celestina Casapietra, Ludmila Dvorakova. Día 7, **La clemenza di Tito** (Mozart), montaje de Ruth Berghaus y Marie-Luise Strandt, dirección musical de Wolfgang Rennert y con Peter Schreier, Celestina Casapietra, Carola Nosssek, Ute Trekel-Burckhardt, Ingeborg Springer, Siegfried Vogel. Días 9 y 10, **Julius Caesar** (Händel), montaje de Erhard Fischer y Wilfried Werz, dirección musical de Peter Schreier y con Theo Adam, Horst Lunow, Annelies Burmeister, Eberhard Büchner, Celestina Casapietra, Siegfried Vogel. Día 29, **Don Giovanni** (Mozart), montaje de Heinz Arnold y Ger Richter, dirección musical de Otmar Suitner y con Theo Adam, Motomu Itzuki, Anna Tomova-Sintov, Peter Schreier, Magdalena Hajossyova, Siegfried Vogel, Peter Olesch, Renate Hoff.

CHICAGO

Lyric Opera. Días 5, 8, 11, 13 y 16, **Paradise Lost** (Penderecki); día 15, **Don Pasquale** (Donizetti). De estas dos óperas, con las que se cierra la temporada 1978 de la Lyric Opera, encontrará el lector detalles completos en el número de octubre de RITMO, en esta misma sección.

DÜSSELDORF

Tonhalle. Día 7, Cuarteto Melos, de Stuttgart, con Christian Zacharias y Georg Hörtnagel. Programa Schubert. Día 8, Frans Brüggen y Gustav Leonhardt, con obras de Corelli, Rabel, Scarlatti, Bach y Telemann. Día 11, Orquesta de Cámara de Polonia. Jerzy Maksymiuk, director; Aurèle Nicolet y Eduard Brunner, solistas. Obras de Mozart, Danzi, Weber y Rossini. Días 14 y 15, Orquesta Sinfónica de Düsseldorf. Bernhard Klee, director; Jane Marsh, Ruthild Engest, Thomas Moser, Wolfgang Schöne, solistas. Nieder-rheinischer Chor Düsseldorf y Städtische Musikverein. **Kanzonen** (Gabrieli), **Lux Aeterna** (Ligeti) y **Misa número 5** (Schubert).

FILADELFIA

Academy of Music. Orquesta de Filadelfia. Días 1, 2 y 5, Riccardo Muti, director; Normal Carol y William Stokking. **Obertura para un Festival Académico, Concierto para violín y violonchelo y Segunda sinfonía**, obras



Glasgow: Theatre Royal.

todas de Brahms. Días 8, 9 y 12, Stanislaw Skrowaczewski, director. **Sinfonía número 35** (Mozart), **Music at Night** (Skrowaczewski) y **Sinfonía Fantástica** (Berlioz). Días 29 y 30 de diciembre y 2 de enero, James Levine, director. **Novena sinfonía** (Mahler).

GINEBRA

Grand Théâtre de Genève. Días 3, 5, 8, 10, 12, 14 y 16, **Fidelio** (Beethoven), montaje de Claus-Helmut y Drese y Josef Svoboda, dirección musical de Hans Zender. Orquesta de la Suisse Romande. Con Roberta Knie, Jutta-Renata Ihloff, Hermann Winkler, Leif Roar, Karl Ridderbusch, Franz Crass, Douglas Ahlstedt. Día 13, recital de Kiri Te Kanawa, con Richard Amner al piano.

GLASGOW

Theatre Royal. Scottish Opera. Días 13, 16, 19 y 21, **El rapto del Serrallo** (Mozart), montaje de David Poutney y David Fielding, dirección musical de Gary Bertini y con Catherina Malfitano, Dennis O'Neil, Robert Lloyd, Nan Christie, Graham Clark. Días 20 y 23, **Der Rosenkavalier** (R. Strauss), montaje de Anthony Besch y John Stoddart, dirección musical de Walter Weller y con Michael Langdon, Catherine Wilson, Thoras Hemsley, Delia Wallis.

City Hall. Scottish National Orchestra. Alexander Gibson, director. Día 2, Emmanuel Ax, solista. **Primera sinfonía** (Nielsen), **Segundo concierto para piano** (Liszt) y **Segunda sinfonía, "Los**

cuatro temperamentos" (Nielsen). Día 9, Ralph Krishbaum, solista. **Tercera sinfonía, "Expansiva"** (Nielsen), **Concierto para violonchelo** (Elgar) y **Cuarta sinfonía, "Inextinguible"** (Nielsen).

HAMBURGO

Hamburgische Staatsoper. Día 8, recital de Catherine Gayer. Día 10, estreno del nuevo montaje de **West Side Story** (Bernstein), realizado por John Neumeier y Robin Wagner, con dirección musical de Lawrence Foster. Día 19, Orquesta Filarmónica de Hamburgo. Carlo Maria Giulini, director. **Octava sinfonía** (Bruckner). Días 30 y 31, Orquesta Filarmónica de Hamburgo y Coro de la Opera de Hamburgo. Aldo Ceccato, director; Judith Beckmann, Hanna Schwarz, Siegfried Jerusalem y Simon Estes, solistas. Hamburger Singakademie. **Novena sinfonía, "Coral"** (Beethoven). Las óperas en cartel durante diciembre son: **Die Fledermaus** (J. Strauss), montaje de Götz Friedrich y Andreas Reinhardt, con dirección musical de Theodor Guschlbauer y con Teresa Zylis-Gara, Hanna Schwarz, Gabriele Fuchs/Jutta-Renate Ihloff, Donald Grobe, Tomas Herdon, Willem Workman, Toni Blankenheim; **Parsifal** (Wagner), con el mismo elenco reseñado en esta misma sección en nuestro número de octubre; **Il Trovatore** (Verdi), montaje de Wolfgang Bückner y Toni Businger, dirección musical de Nello Santi y con Teresa Zylis-Gara, Carol Wyatt, Sherrill Milnes, Juan Lloveras, Ernst Wiemann; **Die Zauberflöte** (Mozart), montaje de Götz Friedrich y Ernst Fuchs, dirección

musical de Klauspeter Seibel y con Urszula Koszut, Edith Mathis, Judith Beckmann, Carol Wyatt, Olive Fredricks, Audrey Michael, Hans Sotin, Eric Tappy, Bernd Weikl, William Workman, Heinz Kruse; **Otello** (Verdi), montaje de August Everding y Pierlugi Samaritani, dirección musical de Christoph von Dohnányi y con Teresa Zylis-Gara, Carol Wyatt, Richard Cassilly, Sherrill Milnes, Peter Haage, Kurt Moll; **Der Rosenkavalier** (R. Strauss), montaje de August Everding y Andreas Reinhardt, dirección musical de Christoph von Dohnányi y con Teresa Zylis-Gara, Tatiana Troyanos, Helen Donath, Kurt Moll, Juan Lloveras. También, y concretamente el día 3, habrá una representación de **Kabale und Liebe** (Von Einem), cuyos detalles encontrará el lector en el número de octubre de RITMO, en esta misma sección.

Musikhalle. Días 17 y 18, el mismo concierto que el anunciado en la Staatsoper para el día 19.

LEIPZIG

Thomaskirche. Días 7, 8, 9 y 10, Orquesta Gewandhaus de Leipzig. Thomanenchor. Hans-Joachim Rotzsch, director; Regina Werner, Gisela Pohl, Eberhard Büchner, Hermann Christian Polster, solistas. **Oratorio de Navidad** —primera parte— (J. S. Bach).

Messehalle. Días 30 y 31, Orquesta Gewandhaus de Leipzig. Gewandhauschor y Gewandhaus-Kinderchor. Kurt Masur, director; Magdalena Falewicz, Gisela Pohl, Günter Neumann y Hermann Christian Polster, solistas. **Novena sinfonía, "Coral"** (Beethoven).

LONDRES

Covent Garden. Royal Opera. **Il barbiere di Siviglia** (Rossini), dirección escénica de Ande Anderson y decorados de Jean-Denis Malcles. Dirección musical de Lamberto Gardelli y con David Rendell, Jonathan Summers, Domenico Trimarchi, Evgeny Nesterenko, Josephine Veasey, Anne Wilkens. **Die Fledermaus** (J. Strauss), montaje de Leopold Lindtberg y Julia Trevelyan Oman, dirección musical de Zubin Mehta y con Ryszard Karczykowski, Hildegard Heichele, Barbara Daniels, Hermann Prey, Paul Crook, Benjamin Luxon, Michael Langdon, Kate Gielgud, Rober Tear y Josef Meinrad.

Royal Festival Hall. Día 3 —a primera hora de la tarde—, Orquesta Sinfónica de la BBC y la London Sinfonietta. **Passacaglia, Op. 1; Cinco piezas para orquesta, Siegfrieds Schwert** —estreno mundial—, **Tres estudios orquestales** —estreno mundial—, **Im Sommerwind** y **Seis piezas, Op. 6**, obras todas de Webern. Se desconocen detalles interpretativos de esta primera parte. En la segunda, **Claudine von Villa Bella** (Schubert), en versión de con-



Londres: St. John's, Smith Square.

cierto. David Atherton, director; Margaret Marshall, Felicity Lott, Robert Tear, Brian Rurrows, Malcolm King, John Tomlinson, solistas. BBC Singers. Ese mismo día, y a continuación, Orquesta Sinfónica de Londres. André Previn, director; Kyung-Wha-Chung, solista. **La italiana en Argel**, obertura (Rossini), **Primer concierto para violín** (Prokofiev) y **Segunda sinfonía, "Londres"** (Vaughan Williams). Día 5, Orquesta Philharmonia. Rafael Frühbeck de Burgos, director; solista sin determinar todavía. **Primera Fantasía sobre "In Nomine"**, de John Taverner (Maxwell Davies); **Cuarto concierto para piano** (Beethoven) y **Segunda sinfonía** (Brahms). Día 6, Orquesta Sinfónica de la BBC. Gennadi Rozhdestvensky, director; Jill Gomez, Brian Burrows, solistas. **Cantos en memoria de Benjamin Britten** —estreno en Gran Bretaña— (Arvo Pärt), **Escenas de Comus** (Hugh Wood) y **Séptima sinfonía** (Dvorak). Día 7, Royal Philharmonic Orchestra. Charles Groves, director; Pierre Amoyal, solista. **El Príncipe Igor**, obertura (Borodin), **Segundo concierto para violín** (Prokofiev) y **Quinta sinfonía** (Tchaikovsky). Día 10, Orquesta y Coro Philharmonia. Kurt Sanderling, director; Sheila Armstrong, Helen Watts, John Mitchinson y Marius Rintzler, solistas. **Primera sinfonía y No-**

vena sinfonía, "Coral", de Beethoven. Día 12, Orquesta Filarmónica de Londres. Andrew Davis, director; Clifford Curzon, solista. **Beatrice et Bénédicte**, obertura (Berlioz); **Segundo concierto para piano** (Brahms) y **La Consagración de la Primavera** (Stravinsky). Día 14, los mismos director y orquesta, con Frederica von Stade como solista. **Dos piezas para orquesta** —estreno en Europa— (Hawkins), **Lieder eines fahrenden Gesellen** (Mahler) y **Séptima sinfonía** (Beethoven). Día 17, Royal Philharmonic Orchestra. Hans Vonk, director; Jean-Bernard Pommier, solista. **Egmont**, obertura; **Quinto concierto para piano, "Emperador"** y **Tercera sinfonía, "Heroica"**, obras todas de Beethoven. Día 19, Orquesta Filarmónica de Londres. Andrew Davis, director; Christoph Eschenbach, solista. **Concierto para piano número 21** (Mozart) y **Sexta sinfonía** (Mahler).

St. John's, Smith Square. Orquesta Sinfónica de la BBC. Gennadi Rozhdestvensky, director. Día 13, Erich Gruenberg, solista. **Holberg**, "suite" (Grieg); **Concierto para violín e instrumentos de viento** (Weill) y **Sinfonietta** (Hindemith). Día 22, Ann Murray, Brian Burrows, Stephen Roberts, Paul Hudson, solistas; BBC Singers. **La infancia de Cristo** (Berlioz).

MILAN

Teatro alla Scala. Durante este mes estarán en cartel las siguientes óperas: **L'heure espagnole** y **L'enfant et les sortilèges** (Ravel, ambas), montaje de Jorge Lavelli y Max Bignens, dirección musical de Georges Prêtre y con Taskova Paoletti, Malagù, Adani, Müller, Fabbri, Gallamini, English, Benois, Testa, Mars, Capecchi, Alva; **Simon Boccanegra** (Verdi), montaje de Giorgio Strehler y Ezio Frigerio, dirección musical de Claudio Abbado y con Freni, Luchetti, Cappuccilli, Ghiaurov, Raimondi, Schiavi; **Don Carlo** (Verdi), montaje de Luca Ronconi y Luciano Damiani, dirección musical de Claudio Abbado, desconociéndose el reparto vocal a la hora de redactar esta información, si bien es altamente probable que figuren en él Freni, Obrastzova, Carreras, Cappuccilli, Ghiaurov. El día 11, recital de Christa Ludwig, con un programa Schubert. El día 18, recital de Kiri Te Kanawa con Richard Amner al piano.

MUNICH

National-Theater. Día 4, Orquesta del Estado de Baviera. Klaus Tennstedt, director; Christian Zacharias, solista. **Oberon**, obertura (Weber); **Primer concierto para piano** (Chopin) y **Tercera sinfonía, "Heroica"** (Beethoven). Día 25, estreno de los nuevos montajes de **Cavalleria Rusticana** (Mascagni) y **Pagliacci** (Leoncavallo), realizados por Otto Schenk y Günther Schneider-Siemssen. Dirección musical de Nello Santi. Intervendrán en la primera de las óperas citadas: Leonie Rysaneck, Plácido Domingo, Astrid Varnay, Benito di Bella, y en la segunda: Plácido Domingo, Teresa Stratas, Benito di Bella, Wolfgang Brendel, Norbert Orth.

Herkulesaal der Residenz. Días 7 y 8, Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión de Baviera. Karl Böhm, director. **Segunda sinfonía** y **Tercera sinfonía, "Heroica"**, ambas de Beethoven. Días 13 y 14, Orquesta Filarmónica de Munich. Fritz Rieger, director; Bruno Leonardo Gelber, solista. **Faust**, obertura (Wagner); **Concierto para piano, KV 537** (Mozart) y **Tercera sinfonía** (Sibelius).

Kongress-Saal des Deutschen Museums. Día 15, repetición del programa de la Filarmónica de Munich de los días 13 y 14 de este mismo mes de diciembre. Días 20 y 21, Orquesta y Coro Bach de Munich. Karl Richter, director; solistas a determinar posteriormente. **Oratorio de Navidad** —primera parte— (J. S. Bach). Día 31, Orquesta Filarmónica de Munich y Philharmonische Chor München. Fritz Rieger, director; Hertha Töpfer, Louis Devos, John Bröcheler y una soprano a determinar, solistas. **Novena sinfonía, "Coral"** (Beethoven).



todos los sonidos de una gran orquesta

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

NUEVA YORK

Metropolitan Opera. Día 5, estreno del nuevo montaje de **Don Pasquale** (Donizetti), realizado por John Dexter y Desmond Heeley, dirección musical de Nicola Rescigno y con Beverly Sills, Gabriel Bacquier, Nicolai Gedda, Hakan Hagegard. El español Alfredo Kraus se turnará con Nicolai Gedda en el papel de "Ernesto" a lo largo de la temporada. Otras obras en cartel son: **Aida** (Verdi), **Carmen** (Bizet), **Luisa Miller** (Verdi) y **La novia vendida** (Smetana), cuyos detalles han aparecido en anteriores ediciones de este **Avance de información internacional**, y **Elektra** (R. Strauss), montaje de Herbert Graf y Rudolf Heinrich, dirección musical de Erich Leinsdorf y con Danica Mastilovic, Eva Marton, Mignon Dunn, Norman Bailey, Ragnar Ulfung; **Hansel y Gretel** —en inglés— (Humperdink), montaje de Nathaniel Merrill y Robert O'Hearn, dirección musical de Calvin Simmons y con Carol Malone, Anne Howells, Paul Franke/Andrea Velis, Jean Kraft, Alla Monk; **Tosca** (Puccini), montaje de Tito Gobbi y Rudolf Heinrich, dirección musical de James Conlon y con Shirley Verrett/Leonie Rysaneck, Luciano Pavarotti/John Alexander/Plácido Domingo, Cornell Mac Neil, Fernando Corena/Italo Tajo/Renato Capecchi (Las alternativas en algunos papeles se refieren no sólo a este mes, sino a toda la temporada).

Carnegie Hall. Día 11, recital del pianista Rudolf Serkin. Día 15, recital de Claudio Arrau.

Avery Fisher Hall. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Días 7, 8, 9 y 12, Mstislav Rostropovich, director; Martha Argerich, solista. **Scythian Suite** (Prokofiev), **Concierto para piano número 3** (Prokofiev) y **Novena sinfonía, "Del Nuevo Mundo"** (Dvorak). Días 14, 15 y 16, Mstislav Rostropovich, director. **Novena sinfonía** (Shostakovich) y **Sinfonía Manfred** (Tchaikovsky). Días 20, 21, 22 de diciembre y 3 de enero, Erich Leinsdorf, director. **Tercera sinfonía** (Brahms) y **Parsifal** (Wagner), fragmentos orquestales de los actos primero y tercero.

PARIS

Théâtre National de l'Opéra. Palais Garnier. Día 6, recital de Kiri Te Kanawa, con Richard Amner al piano. Días 9, 12, 15, 18 y 21, **Samson et Dalila** (Saint-Saens), montaje de Piero Faggioni y Jacque Dupont, dirección musical de Pierre Dervaux y con Veronica Cortez, Jon Vickers, Ernst Blanc, Malcolm Smith, Jules Bastin. Día 10, Ensemble Inter Contemporain. Pierre Boulez, director; David Wetherill, Yvonne Loriod, solistas. **Des canyons aux étoiles** (Messiaen). Salle Favart (Opéra-Comique). Días 7, 8, 9, 14, 15 y 16, un programa en colaboración con L'Ensemble Ars Nova que incluye **Formes**, "ballet" de Roland Petit sobre una improvisación colectiva dirigida por Marius Constant; **Les Chants de Maldoror** (M. Constant) y el

estreno absoluto de la ópera vietnamita **My - Chau - Trong - Thuy** (Nguyen Thien Dao), con puesta en escena del propio compositor y decorados de Le Ba Dang. Dirección musical de todo el espectáculo de Marius Constant. Días 22, 23, 27, 28, 30 y 31, **Véronique** (Messager), en la nueva puesta en escena de Jean-Laurent Cochet y François de la Mothe, dirección musical de Pierre Dervaux.

Palais de Congrès. Orquesta de París. Días 7 y 8, Seiji Ozawa, director; Alexis Weisenberg, solista. **Primer concierto para piano** (Tchaikovsky) y **El Mandarín maravilloso** (Bartok). Días 14 y 15, Seiji Ozawa, director; Yvonne Loriod y Jeanne Loriod, solistas. **Turangalila - Symphonie** (Messiaen).

Théâtre des Champs-Élysées. Día 6, Nouvel Orchestre Philharmonique. Michel Tabachnik, director; Yvonne Loriod, solista. **Les offrandes oubliées, Le réveil des oiseaux** y **Chronochmie**, obras todas de Messiaen. Días 9 y 16, repetición de los conciertos anunciados para los días 7 y 8, 14 y 15, respectivamente, en el Palais des Congrès. Día 21, Orquesta Nacional de Francia. Constantin Iliev, director; Gueorgui Badev, solista. **Foire** (I. Spassov), **Concierto para violín** (C. Iliev) y **Cuarta sinfonía** (Schumann). Día 29, Orquesta Nacional de Francia. Concierto de homenaje a Charles Munch. Mstislav Rostropovich, director; Nicole Henriot, solista. **El Carnaval romano**, obertura (Berlioz); **Timbres, Espace, Mouvement** —estreno mundial— (H. Dutilleux), **Concierto para piano** (Ravel) y **Cuarta sinfonía** (Brahms).

Salle Pleyel. Día 3, Cuarteto Juilliard, con obras de Schubert, Haydn y Beethoven.

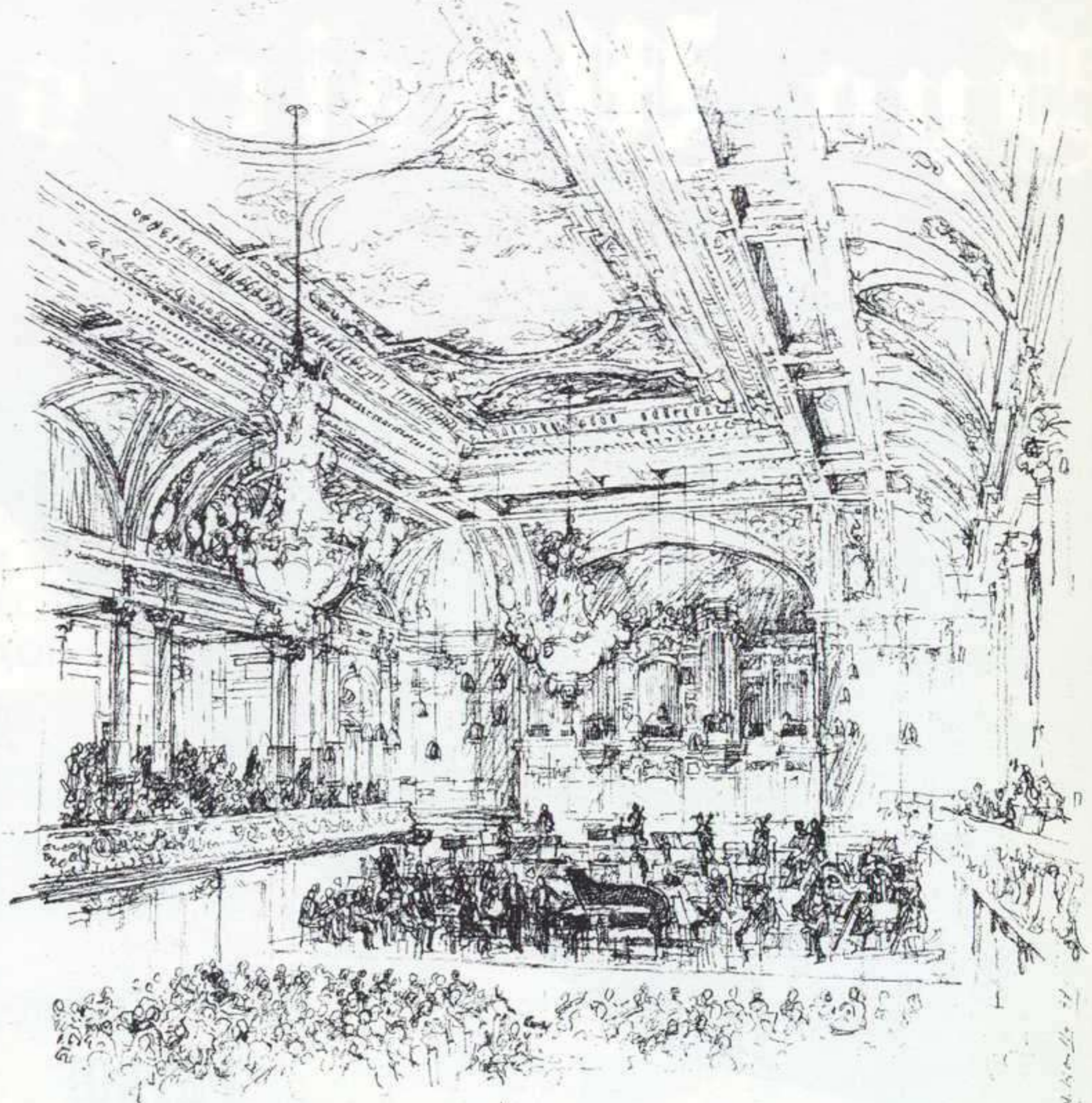
Eglise Saint-Louis-des-Invalides. Nouvel Orchestre Philharmonique y Coros de Radio France. Día 19, Gilbert Amy, director; J. Loriod y J.-F. Heisser, solistas. **Et expecto resurrectionem mortuorum** y **Trois petites liturgies de la Présence Divine**, ambas de Messiaen. Día 22, Jacques Jounieau, director; J.-C. Orliac, P.-M. Pegaud y P. Huttenlocher, solistas. **Te Deum** y **Dies irea**, ambas obras de Lully.

Grand Auditorium de Radio France. Día 15, estreno mundial de la ópera de C. Prey, encargo de Radio France, **Les trois langages (ou Autre jeu de l'oie)**. Solistas, Maîtrise de Radio France y conjunto instrumental de la Nouvel Orchestre Philharmonique, dirigidos por B. de Vinogradov, J. Jouineau y G. Reibel.

Théâtre de la Ville. Día 4, Ensemble Inter Contemporain. Sylvain Cambreling, director; Linda di Martino, Pierre Laurent Aimard y Alain Planès, solistas. **Couleurs de la cité céleste, Quatre études de rythme, Sept-Haïkaï, Le merle noir** y **Oiseaux exotiques**, obras todas de Messiaen.

STUTTGART

Staatstheater. Nürtembergische Staatsoper. Día 17, estreno del nuevo montaje de **Siegfried**



Zurich: Tonhalle, sala grande. (Dibujo de Alfred Koella, 1977.)

(Wagner), realizado por Jean-Pierre Ponnelle, con dirección musical de Silvio Varviso. Con este montaje queda ultimada la nueva escenificación de la **Tetralogía wagneriana**, que será ofrecida como ciclo completo en la segunda parte de la temporada en curso.

VIENA

Staatsoper. Día 9, estreno del nuevo montaje de **Carmen** (Bizet), realizado por Franco Zeffirelli, dirección musical de Carlos Kleiber y con Elena Obrastzova, Plácido Domingo, Juri Mazurok, Eugenia Moldoveanu, Hilda de Groote, Axelle Gall, Kurt Rydl, Hans Helm, Heinz Zednik y Paul Wolftrum.

Volksooper. Día 11, estreno del nuevo montaje de **Der Zarewitsch** (Lehár) debido a Rolf Kutschera y Hermann Soherr, dirección musical de Franz Bauer-Theussl y con Alois Aichhorn (que se alternará con Adolf Dallapozza a lo largo de la temporada), Bettina Schoeller, Guggi Löwinger, Christian Boesch (alternándose con Peter Drahosch), Fred Liewehr, Sonja Mottl-Pregger, Gretl Schörg.

Konzerthaus. Sala grande. Día 7, Orquesta Sinfónica de Viena. Anton Nanut, director; Lynn Harrell, solista. **Sinfonía, Hob. 1/100** (Haydn); **Primera sinfonía** (Haydn); **Primera sinfonía** (Schubert) y **Sinfonía concertante para violonchelo** (Prokofiev). Día 31 de diciembre y 1 de enero, Orquesta Sinfónica de Viena y Wiener Singakademie. Janos Ferencsik, director; solistas a determinar. **Novena sinfonía "Corral"** (Beethoven). Mozart-Saal. Día 4, Cuarteto Beethoven, de Roma. Obras de Beethoven, Mar-

tinu y Fauré. Día 8, Ensemble "Die Reihe". Friedrich Cerha, director; Christine Anders, Alexander Jenner, solistas. Obras de Liszt, Ravel, Debussy, Schönberg y Webern. Día 18, Concentus Musicus Wien, con obras de J. F. Fasch, H. I. F. Biber, Vivaldi, G. Muffat y J. S. Bach.

ZURICH

Opernhaus. Día 8, estreno del nuevo montaje de **Ariadne auf Naxos** (R. Strauss). Estaba previsto que fuese realizado por Günther Rennert y Toni Businger, pero el reciente fallecimiento del "regista" (ver RITMO, septiembre 1978) obligará a alterar este plan, sin que en el momento de dar a imprenta esta sección de RITMO tengamos conocimientos del nuevo equipo escénico. Dirección musical de Ferdinand Leitner y con Anna Tomowa-Sintow, Matti Kastu. Trudeliene Schmidt y Edita Gruberova.

Tonhalle. Día 5, Orquesta Tonhalle. Gerd Albrecht, director; Marita Napier, Kathrin Graf, Richard Cassily, Harald Ek, Theo Adam, Manfred Schenk, solistas. Singkreis Engadiner Kantorei y Kammerchor Seminar Küsnacht. **Leonore**, versión original (Beethoven), en concierto. Días 12, 13 y 14, Orquesta Tonhalle. Wolfgang Sawallisch, director; Esther Nyffenegger, solista. **Segundo concierto para violonchelo** (H. Sutermeister) y **Quinta sinfonía** (Sibelius). Días 20 y 21, Orquesta Tonhalle. Ferdinand Leitner, director; Andor Foldes, solista. **Serenata Notturna, KV 239; Concierto para piano, KV 503** y **Serenata KV 320, "Postillón"**, obras todas de Mozart.—**FERNANDO PEREGRIN GUTIERREZ.**

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 referendun 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: LOS «PROMS'78»



CONCIERTOS EN AGOSTO

Los "Proms" tienen lugar, durante los meses de verano, en el Royal Albert Hall de la capital inglesa, enorme auditorio con cabida aproximada para diez mil personas, y que registra en los días veraniegos llenos absolutos, con un público cuya edad media oscila entre los veinte y los treinta años.

Los "Proms" correspondientes a este verano han sido, en total, cincuenta y cinco conciertos sinfónicos, con un nivel interpretativo medio alto, incomparable con las "actividades" musicales madrileñas (no las del período estival, entre otras cosas porque no existen). Los conciertos a los que personalmente asistí son los cuatro celebrados en la segunda semana del mes de agosto, dos de ellos con la Orquesta Sinfónica de la BBC dirigida por Charles Mackerras, otro con la Filarmonía de Londres y Bernard Haitink, y el último con la Sinfónica de la capital inglesa dirigida por David Atherton y Andrzej Panufnik, éste interpretando una composición propia: *Sinfonía di Sfere*.

El 7 de agosto fue el primero de los conciertos "Proms" que presencié, número 17 del total de los celebrados. La orquesta: Sinfónica de la BBC; programa: *Cuarta* de Schubert, *Primer concierto* de Bartók, con Zoltán Kocsis como solista de piano, y *Sinfonía Doméstica*, de Richard Strauss. En el podio directorial: Charles Mackerras. La versión de la *Sinfonía Trágica*, de Schubert, no fue convincente; fue traducida, eso sí, con una perfección inmaculada, faltándole naturalidad y carga emotiva. A pesar de la magnífica interpretación orquestal, la obra estuvo más cerca de un formalismo vacío y convencional que del impulso fresco y espontáneo que caracteriza a esta

música. Siguió el *Primer concierto* de Bartók, con una magnífica intervención del joven pianista húngaro Zoltán Kocsis. Este resaltó las rudas disonancias y las bruscas inflexiones cromáticas que posee la partitura, así como lo nervioso del ritmo, conceptuando el *Concierto* como una enorme y desenfrenada danza campesina húngara. El piano fue tratado de forma percusiva, en el sentido de que le es otorgada la mayor predominancia a las sonoridades ásperas y a los duros cortes sonoros. El acompañamiento de Charles Mackerras con la Orquesta de la BBC fue correcto, en líneas generales, "tapando" en algunos momentos por completo las intervenciones del solista y faltándole globalmente el sustrato magyar que, indefectiblemente, poseen todas las composiciones del músico húngaro. Finalmente, en la obra de contenido más vacío, esto es, en la *Sinfonía doméstica*, fue donde, indiscutiblemente, triunfó el talante directorial de Charles Mackerras. Toda la "artillería" de la orquesta tardío-romántica, ensanchada y potenciada desmesuradamente, pero a la vez reducida



Charles Mackerras.

da a virtuosismo, fue característica palpable demostrada por la excelente Orquesta de la BBC, con un Mackerras con un sentido claro y preciso de las relaciones instrumentales, controladas con indudable maestría y gran habilidad.

Otro de los conciertos ofrecidos por la citada Orquesta de la BBC, también dirigida en esta ocasión por su principal director invitado, Charles Mackerras fue el del día 10 de agosto, con un sugestivo programa, que incluyó la *Música para cuerdas, percusión y celesta*, de Bartók, como única obra de la primera parte del concierto y el *Concierto para "cello"* (Do mayor), de Haydn —con Heinrich Schiff como solista— y la *Sexta* de Dvorák en la segunda parte. Tampoco fue Mackerras un traductor afortunado de la obra de Bartók; por ejemplo, en el primer movimiento, al comienzo, el diseño melódico sobre el cual está construido el fragmento no se presenta con el carácter espléndido de "tema", sino que es un simple agregado de intervalos, no es más que un material no demasiado definido melódicamente, ni mucho menos rítmicamente. Sin embargo, poco después, el tejido contrapuntístico se espesa, se desarrolla, crea el retículo sugestivo y la dolorosa trama; y el motivo, que inicialmente estaba disperso, adquiere sentido temático. Bien, nada de esto pareció preocuparle a Charles Mackerras, que ofreció un primer movimiento preciosista y extravertido. En el "Allegro" siguiente, la carga de energía referida explícitamente a los febriles ritmos húngaros brilló por su ausencia. El angustioso "Adagio" fue, en manos de Mackerras, un efecto de exterior hedonismo sonoro, y el movimiento final, relacionado en cierto sentido con los caracteres del segundo, tuvo en esta versión carácter de un retórico optimismo. Lo mejor del programa fue la soberbia interpretación del joven "cellista" austríaco Heinrich Schiff, en el *Concierto en Do mayor*, de Haydn, esta vez espléndidamente acompañado por Mackerras. (Durante el transcurso de este *Concierto* me acordé de una entrevista hecha por García del Busto y Pérez de Arteaga al célebre pianista Alexis Weissenberg, en la que afirmó que: "... la cosa más ajena visualmente es este señor frente a un piano; la falta de casamiento entre el intérprete y el instrumento no se puede admitir..." —RITMO, abril de 1975—. Evidentemente, la opinión de Weissenberg es discutible e inaceptable, en líneas generales, pues se refería a uno de los más destacados pianistas actuales. En el caso que nos ocupa me hubiese gustado ver en mi lugar al Sr. Weissenberg, para conocer su opinión respecto a la interpretación de Heinrich Schiff, modélica desde cualquier punto que se la considere, y, sin embargo, ¿se ha visto nunca algo que "case" menos que la voluminosa humanidad de Schiff tocando el violoncello?...). El programa concluyó con una rutinaria versión de la *Sexta* de Dvorák,



Heinrich Schiff.

excelentemente interpretada, pero totalmente ajena al espíritu del músico checo; fue algo así como si la obra la hubiese concebido Elgar en lugar de Dvorák, con lo que creo no será difícil para el lector imaginarse el resultado.

El día 9, la compañía de ópera del Festival de Glyndebourne y la Filarmonía de Londres, todos ellos dirigidos admirablemente por Bernard Haitink, ofrecieron una versión "de concierto" de la mozartiana *Così fan Tutte*. He puesto lo de concierto entre comillas, pues si bien es cierto que no era una interpretación específicamente teatral, se levantó detrás de la orquesta una plataforma, donde actuaron con gran convicción los diversos componentes de la "Glyndebourne Opera", más y mejor actores que específicamente buenos cantantes. De entre todos ellos sobresalió el "Guglielmo" de Hakan Ha-



Bernard Haitink.

gegard, aunque la mayor y más espontánea ovación se la llevó la "Fiordiligi" de la soprano Bozena Betley en su aria "Per pietà", sin duda atribuible, a mi juicio, más a la maravilla de la música mozartiana y a la genial dirección de Haitink que a las virtudes vocales específicas de la Betley, con problemas para apiñar y con una discutible afinación. Posteriormente en el dúo de "Fiordiligi" con "Ferrando", a partir de la frase de la primera, "Fa di me quel che ti par", el auditorio del Royal Albert Hall quedó literalmente hipnotizado por la convicción y verdadera recreación musical de Max-René Cosotti ("Ferrando") con la citada Bozena Betley. El resto del reparto tuvo intervenciones discretas. Lo indiscutiblemente sobresaliente de esta interpretación fue la antológica dirección de Haitink, sin duda uno de los directores mozartianos que aún está por descubrirse.

La London Symphony ofreció, dirigida por Atherton, la pequeña obra de Igor Stravinsky, **Fuegos artificiales**, seguida por la **Sinfonía di Sfera**, dirigida por el propio autor, Andrzej Panufnik.



Andrzej Panufnik.

La obra no me pareció nada especialmente relevante, estando implicada en un lenguaje tonal, con un sinfín de influencias y con una estética inevitablemente caduca. Nuevamente David Atherton volvió a empuñar la batuta en la segunda parte del concierto, dirigiendo magistralmente **Los Planetas**, de Gustav Holst, a una excepcional Sinfónica de Londres, que continuó demostrando su absoluta primacía sobre todos los conjuntos sinfónicos ingleses.—ENRIQUE PEREZ ADRIAN

CONCIERTOS EN SEPTIEMBRE

Fuera de temporada de conciertos, sin tratarse tampoco de un "Festival", en Londres pueden escucharse en seis días cinco conciertos de primer o primerísimo rango, tales los que he presenciado entre los días 1 y 6 de septiembre, lapso durante el que



Riccardo Muti firmando un autógrafo a un espectador de los «Proms».

se han acumulado varios de los más esperados "Proms".

La sala, el enorme Royal Albert Hall, que —siempre a tope— alberga a diez mil oyentes. Teniendo en cuenta sus dimensiones, la acústica—sobre todo, ahora que cuelgan del techo unos plafones circulares—no es mala, salvo en los lugares más distantes de la orquesta; desde luego, no peor que la de algunas salas con la cuarta parte de su capacidad. El ambiente de público, agradabilísimo y de suma espontaneidad.

Los dos primeros de estos conciertos estuvieron a cargo de la Orquesta Philharmonia, bajo la dirección de su titular, Riccardo Muti. No mucho tiempo después de haber escuchado (en Madrid, con Celibidache) a la otra gran orquesta londinense (la Sinfónica) se hace inevitable el compararla, para concluir que, aunque con características diversas, ambas son dos instrumentos igualmente formidables, sin lugar a dudas, de los mejores de Europa y del mundo. Quizás la Philharmonia sea hoy un conjunto de sonoridad (aún) más brillante y poderosa, algo más incisiva y menos aterciopelada que la de la London Symphony.

Muti es ya, incontestablemente, una de las batutas con mejor técnica y más persuasivas de nuestro tiempo, y el primer responsable (junto a Lorin Maazel, principal director invitado) del esplendor actual de la Orquesta. Asimismo está ampliando considerablemente su repertorio hacia diversos horizontes, con sorprendente éxito. Cada vez se confirma mejor el acierto que supuso encomendar al joven director italiano, poco conocido, la sucesión del legendario Klemperer.

El primer programa contenía la **Serenata nocturna, K 239**, de Mozart, tocada por una treintena de músicos con precisión, ligereza y luminosidad soberbias, destacando los solos del concertino Carl Pini y del "cellista" Norman Jones.

Concluyó la primera parte el **Concierto para piano, núm. 23, K 488**, del compositor salzburgués, en el que actuó como solista el veterano Sir Clifford Curzon, algo mermado de agilidad, pero intérprete absolutamente excelso: desgranó, con sonido te-

nue y bellissimo, con fraseo de maestro consumado, un Mozart interior, intimista y reflexivo, que conviene perfectamente al carácter de este **Concierto**. Muti se supo adaptar al concepto maduro de Curzon sin renunciar a sí mismo. Fue una interpretación antológica. En la segunda parte ofreció Muti, con la música orquestal de **Romeo y Julieta**, de Berlioz, una auténtica exhibición del virtuosismo de su Orquesta —y de sí mismo—, en una interpretación, además, muy rica en matices y contrastes, "moderna" y de gran comunicatividad: el "Scherzo" de la "Reina Mab", por ejemplo, fue un prodigio de levedad y precisión en la articulación.

El programa del segundo día fue aún más extenso y esperado. Lo inició la **Sinfonía escocesa**, de Mendelssohn, en la que Muti volvió a lograr su bellísima interpretación discográfica de esta obra. Luego, Andrei Gawriloff, joven pianista soviético, tocó con alarde de fuerza y ferviente entrega, aunque con gesticulación muy teatral, el **Concierto para la mano izquierda**, de Ravel, dirigido por Muti con enorme efectividad, acentuando los tintes lóbregos y la rebeldía de esta partitura, tan singular dentro de la producción raveliana. Al final del

programa, un "tour de force" orquestal: una intensísima, vibrante interpretación de los **Cuadros de una exposición**, de Mussorgsky-Ravel, donde la Orquesta volvió a evidenciar su magnífica forma actual: formidables actuaciones de la tuba en "Bydlo", de la trompeta en "Los dos judíos polacos", o de los trombones en "Catacumbas". Como notas distintivas de la interpretación señalaré cómo destacaron las trompas en el primer "Paseo"—que sonó como cosa nueva—, la intensificación en "Baba-Yaga" de lo sarcástico, lo demoníaco, lo fantástico, con una muy misteriosa sección central, y un final más esplendoroso que solemne.

La mayor expectación de todos los "Proms" se producía, lógicamente, ante la visita de la Orquesta Sinfónica de Chicago, con su titular, Sir Georg Solti. Iniciaban sus conciertos con el estreno en Inglaterra (anteriormente había sido interpretada, al menos, en Chicago y Salzburgo) de la interesantísima **Cuarta sinfonía** de Michael Tippett, sobre la que se extenderá en nuestra Revista José Luis Pérez de Arteaga. La obra, destinada a este conjunto, pone comprensiblemente a prueba el virtuosismo del mismo, sobre todo de sus metales, que tienen a su cargo extensos pasajes para sí solos. El estreno, con el compositor en la sala, obtuvo una acogida muy calurosa, a pesar de no ser música fácil. La novedad y dificultad de esta composición fue contrarrestada en el programa por una obra archifamosa: la **Patética** tchaikovskiana. La versión de Solti y los músicos de Chicago fue asombrosamente perfecta y de tremenda intensidad. Muy grande la fuerza expresiva lograda, a pesar de la cuidada contención, que evitó todo sentimentalismo. Sobresalieron la sección central del segundo movimiento, cuya sobriedad le confirió un aire nuevo, y la asombrosa claridad del tercero. Con la "propina" que ofrecieron, en mi opinión, rebajaron la magnífica impresión causada (o más exactamente, la rebajó Solti, ya que los músicos la tocaron divi-



Clifford Curzon: un Mozart interior, intimista y reflexivo.

Phase Linear

Gama: Preamplificadores, sintonizadores, etapas de potencia, reductores de ruido y expansores dinámicos ofrecen un equilibrado conjunto de posibilidades de funcionamiento, prestaciones y calidad.

Servicio: Con los equipos PHASE LINEAR no sólo obtendrá elevadas potencias, prácticamente exentas de distorsión, sino que además dispondrá de auténticos centros de control capaces de asegurar el tratamiento más adecuado de la señal con el fin de compensar las limitaciones introducidas en el proceso de grabación de cintas y discos.

Exigencia: Si realmente pertenece al grupo de aficionados que persiguen la máxima categoría de escucha en alta fidelidad, acuda a PHASE LINEAR. Al escuchar nuestros equipos quedará plenamente satisfecho. Al conocer su precio, agradablemente sorprendido.



Representada en España por...



ATAIO INGENIEROS S.A.

DIVISION DE AUDIO

MADRID-16

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

BARCELONA-6

Ganduxer, 76
Tel. 211 44 66

BILBAO-13

Simón Bolívar, 27
Tel. 442 20 50

SEVILLA-11

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

VALENCIA-8

Av. del Cid, 2
Tel. 326 02 00



La Orquesta Sinfónica de Chicago ensayando con su director titular, Georg Solti, en su sala de conciertos habitual, la Orchestra Hall, de Chicago. Solti y su orquesta americana han estado este pasado verano en Europa (a estos efectos, España sigue sin ser Europa).

namente): me refiero a la "Obertura" de *El barbero de Sevilla*, de Rossini, hecha "a lo grande", con toda la orquesta empleada en la *Patética*, y que sonó con la opulencia de Wagner o de R. Strauss más que con la levedad rossiniana

El día siguiente logró Solti una preciosa *Primera sinfonía* de Beethoven (con todas las repeticiones), que mejora la que tienen registrada en disco. Particularmente transparente, delicioso, el final, articulado prodigiosamente. La *Séptima sinfonía* de Bruckner que interpretaron Solti y su Orquesta se cuenta entre las impresiones más abrumadoras que recuerdo de un concierto. La grabación de esta obra que Solti efectuara hace dos años con la Filarmónica de Viena es sumamente inferior a la maravilla —no exagero al calificarla así— que ofreció en Londres. Los amplísimos "tempi" adoptados para los dos primeros movimientos (veintidós minutos y veinticuatro minutos quince segundos, respectivamente) permitieron a Solti recrearse en toda la indescriptible belleza de esta música, con una altura poética excelsa: es inútil tratar de entrar en explicaciones. El "Scherzo" (diez minutos) fue muy vigoroso y cuidado, y el final (doce minutos veinte segundos) grandioso, sin caer en la retórica. A juzgar por esta *Séptima*, Solti es hoy uno de los primerísimos directores brucknerianos, junto a Böhm, Jochum, Karajan y, según se sigue confirmando, Barenboim. Resta referirse expresamente a la Orquesta Sinfónica de Chicago. No es fácil, porque todo se vuelven alabanzas. Todos sus grupos instrumentales merecen ser resaltados: los violines y toda la cuerda, por su homogeneidad, belleza de sonido y máxima flexibilidad; la madera, por

su pulcra perfección, y todo el metal, por su esplendor y su poderío sonoro —realmente sobrecogedores— y por la asombrosa exactitud y seguridad. Parece claro que hoy es la mejor orquesta del continente americano (a pesar de Boston, Nueva York, Cleveland y Filadelfia) —con características poco "americanas" (suele entenderse por éstas mayor brillo que interiorización)—, y quizá no sea hipérbole asegurar que no tiene que envidiar globalmente a ninguna del mundo entero (tal vez con la excepción de la Filarmónica de Viena, por su sonoridad singular e incomparable). Sorprende que Bruckner, limitado hasta hace unos años casi sólo a Austria y Alemania, sea traducido con tanta propiedad (sonora y espiritual) por músicos norteamericanos. También me sorprendió, por mucho que la interpretación fuese maravillosa, el indescriptible triunfo de público obtenido en Londres por una obra de este compositor: ¿se repetirá con Bruckner el "milagro" Mahler?

Finalmente, Pierre Boulez dirigió a la Orquesta Sinfónica de la BBC un programa muy "suyo": el *Concierto para violín "A la memoria de un ángel"*, de Alban Berg, y *La canción de la Tierra*, de Mahler. Era la primera vez que escuchaba en directo al Boulez director, por lo que he de constatar mi sorpresa y mi relativa decepción. No hay duda de que, debido a su estrecho conocimiento de la música de nuestro siglo, en ésta, que es "su" repertorio, suele lograr unos resultados excelentes. En las dos obras que dirigió en esta ocasión demostró su minuciosa disección de las partituras, analizadas con gran claridad y concisión, con un gran sentido de los valores tímbricos y con un entendimiento hondo

del lenguaje. Por ello, el *Concierto de violín* resultó, por su parte, inmejorable (como en su registro con Menuhin y la misma Orquesta), en una línea no siempre seguida por el solista, de acercamiento más al expresionismo que al romanticismo. El joven violinista francés Pierre Amoyal, a juzgar por esta interpretación, tiene aún que madurar. Es musical y frasea bien; su sonido es bello, pero pequeño, y su técnica es algo corta; además, el registro muy alto está falto de tersura y seguridad. Añádase que da la impresión de no conocer aún este *Concierto* muy a fondo.

La canción de la Tierra es enfocada por Boulez desde un ángulo decididamente preexpresio-



Pierre Boulez.

nista más que post-romántico (como tiene tendencia a hacer con las obras que se hallan en similar situación). Postura ésta que, ciertamente, admite muy bien esta composición, tal y como ha confirmado Otto Klemperer (en su segunda grabación, con la Orquesta Philharmonia), a quien Boulez siguió de cerca incluso en múltiples detalles, pero cuya meridiana claridad y garra dramática no alcanzó el maestro francés. Antes de continuar, dos palabras acerca de la Orquesta y de los solistas: la agrupación sinfónica de la BBC es espléndida, aunque notoriamente a distancia de la Philharmonia o la London Symphony, e incluso de la London Philharmonic. Sobresalen en ella antes los solistas que los grupos enteros (menciones especiales para los primeros trompa—Alan Civil—, flauta y oboe) y, en términos generales, más la disciplina que la belleza sonora. Tal vez otros directores—como su titular, Rojdestvensky—logren un rendimiento más completo del conjunto. El esperado tenor Manfred Jung fue sustituido por el mediano Hermann Winkler, a quien viene muy ancho el primer episodio, en el que apenas se le pudo oír (anotaré también, de paso, que éste fue el fragmento peor dirigido: algo atropellado, no del todo claro y un tanto "desinflado"). Más tolerable estuvo en el tercero, pero no así en el quinto. Yvonne Minton, en cambio, rayó a gran altura. Es una de las mejores cantantes de la actualidad: voz muy bella de "mezzosoprano" ahora—antes era casi soprano—, que dio toda una lección de canto, con admirable fraseo y consecución de todo tipo de matices "instrumentales". No obstante, para equipararse a Ferrer, Baker o Ludwig le falta la intensidad emocional y efusiva alcanzada por éstas.

Boulez no me ha parecido un virtuoso de la dirección como tal, un dominador de la materia orquestal; es más un analista eficaz que un modelador, tallista o cincelador de sonoridades, y su técnica gestual tampoco parece la de un director nato, ni en la elegancia o "graficidad" de sus ademanes (como las de Muti y Solti, sin ir más lejos), ni en la excepcional atención de éstos y casi todos los "grandes" para indicar toda entrada y matización. Su mano izquierda muchas veces permanece caída, y cuando no, casi siempre marca lo mismo que la derecha. Con todo, sorprende que en la casi totalidad de los discos de Boulez—al menos cuando las orquestas se llaman Cleveland, New York, New Philharmonia o London Symphony, incluso la BBC—interpretando música del siglo XX los resultados sean tan convincentes y acabados; pero quizá también por todo lo dicho, unido a una menor "comunidad" personal, se explica su fracaso en la música romántica (Wagner), puesto que esta música, además de discernir, descomponer y diseccionar, requiere moldear y cantar, frasear, respirar... —ANGEL CARRASCOSA ALMAZAN.

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

Diálogo con **SERGIU CELEBIDACHE**



Por **JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA**

Reportaje gráfico: Barahona

NOTA DE LA REDACCION

RITMO somete todos sus originales a corrección de estilo, tarea de la que creemos se benefician los lectores y nuestros colaboradores, ya que, sin mengua de la expresión personal de todos los que escriben —o aparecen— en la Revista, se garantiza la fidelidad a las reglas del idioma. En esta ocasión reproducimos sin revisión alguna el texto presentado por José Luis Pérez de Arteaga, pues, efectivamente, hubiera sido inútil intentar «domesticar», y mucho menos «enmendar», la expresión celebidadachiana. La fuerza de esta entrevista está en el lenguaje de su protagonista, y así, se ha respetado íntegramente la transcripción propuesta por el entrevistador.

¡Fascinante personaje Celebidache! Entrevistarle ha sido casi una odisea, aunque luego, una vez entablada la charla, el famoso director de orquesta toma la iniciativa, se «embala» e incluso se niega a que la conversación finalice si aún le quedan (que siempre le quedan) materias por tratar. Me urge cuanto antes dar desde aquí mis más expresivas gracias a Enrique García Asensio, director de la Orquesta Sinfónica de RTVE y discípulo de Celebidache, que desde un primer momento se tomó un interés personal en que esta conversación se llevara a efecto, preparándome el terreno en Barcelona y Madrid, consiguiéndome una primera cita «exploratoria» con el músico rumano y, finalmente, facilitando su propia casa para que en ella el artista y yo pudiéramos conversar sin cortapisas. La entrevista tuvo lugar durante la gira de la London Symphony por España, en concreto el tercer día de los conciertos de Madrid, 20 de abril del año en curso, siendo «punto de convergencia», como ya se ha dicho, la vivienda de Enrique García Asensio en Las Rozas. Coincidieron los conciertos de Celebidache en Madrid con una de las frecuentes visitas a la capital del nuevo titular de la Orquesta Nacional, Antoni Ros Marbá, asimismo alumno del maestro de Roman, y el músico catalán fue igualmente testigo de nuestro diálogo. Asistentes parciales a lo hablado fueron también la esposa del maestro, su hijo Serge y mi habitual compañero en las tareas gráficas, Barahona.

Hubo una curiosa ceremonia preparatoria del encuentro. Celebidache me indicó que no me daría la entrevista si no le garantizaba previamente en un documento válido que no iba a utilizar nuestra conversación con fines comerciales tales como «hacer un libro o fabricar un disco». A toda prisa elaboré un documento privado en el que me obligaba a los siguientes puntos: 1. Grabar la entrevista «en cinta magnetofónica **exclusivamente** para poder reproducir con la máxima fidelidad sus palabras». 2. Comprometerme a que la conversación se publicara con carácter de exclusiva en RITMO. 3. Garantizar que no iba a dar el contenido de la cinta grabada a «medio audiovisual alguno y a no comerciar con ella». En caso de incumplimiento de lo pactado, aceptaba toda la responsabilidad que se pudiera derivar de ello. Antes de iniciarse la charla firmé este documento para el maestro Celebidache, figurando también como testigos por escrito Enrique García Asensio y su esposa Maribel.

¿Describir a Celebidache? ¡Imposible! Renuncio al dibujo previo y remito al lector a las páginas que siguen, en las que he intentado reflejar con el máximo cuidado los gestos y entonaciones en el hablar de este hombre singular. Una advertencia: la conversación tuvo lugar en español y al transcribirla he tratado de reproducir lo más exactamente posible todos los giros, acentos y sonidos que se escuchan en la cinta. No ha habido, pues, «depuración». «Enmendar» a Sergiu Celebidache hubiera sido un disparate.



Importantes preliminares: atenta lectura de un documento singular: «Me comprometo a no utilizar la conversación con fines comerciales...».

ARTEAGA.—¿Podríamos empezar hablando de su vocación musical, maestro? Es decir, ¿en qué momento de su vida, si es que hay alguno, empieza usted a estar conectado con la música?

CELEBIDACHE.—Pues... no le puedo decir. Yo me acuerdo de que empecé a tocar un poco de piano y a tratar de meter sobre el piano melodías que oía yo afuera, a la edad de cuatro años, pero yo entonces no sabía música. Mi papá quería que yo llegara a ser Presidente de República, y él se hacía la siguiente reflexión: para llegar a ser Presidente de República hay que conocer música, saber bailar..., hacer la corte a las señoras, ...eh, ser muy buen estudiante en la universidad... bueno, todas esas cosas. Y, naturalmente, esto ha influido un poco, porque yo durante la época de estudio en el Liceo tuve también estudios musicales en mi casa... con muy malos maestros.

A.—¿Malos maestros?

C.—¡Uuuggg! ¡Terribles, criminales! Yo me acuerdo, por ejemplo, de mi primera profesora de piano... ¡que no sabía nada, pero NADA! (Atiplando la voz.) Aquella bruja leía el periódico y yo improvisaba lo que quería, y cuando ella cambiaba de página yo cambiaba de pieza (Risas), o sea, que no controlaba nada, ni sabía nada, ni me enseñaba nada... Y los otros profesores... pues, como ella, igual... Así que no sé realmente si se puede decir que hubiera un momento en el que yo empezara seriamente en la música.

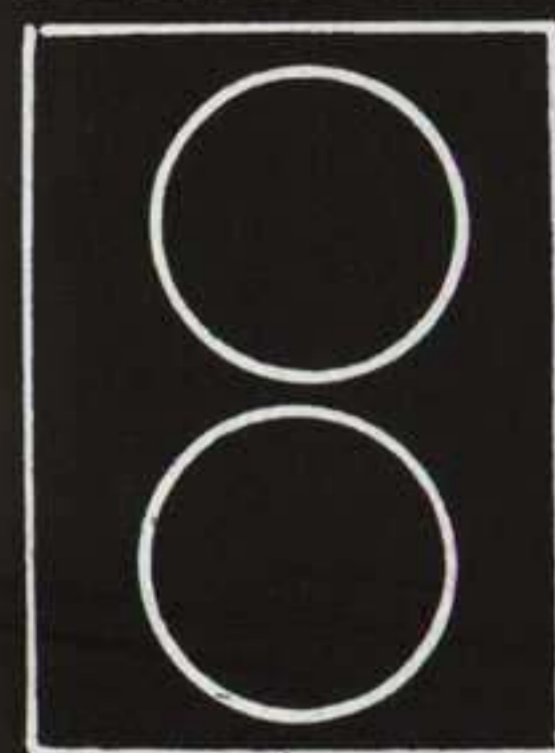
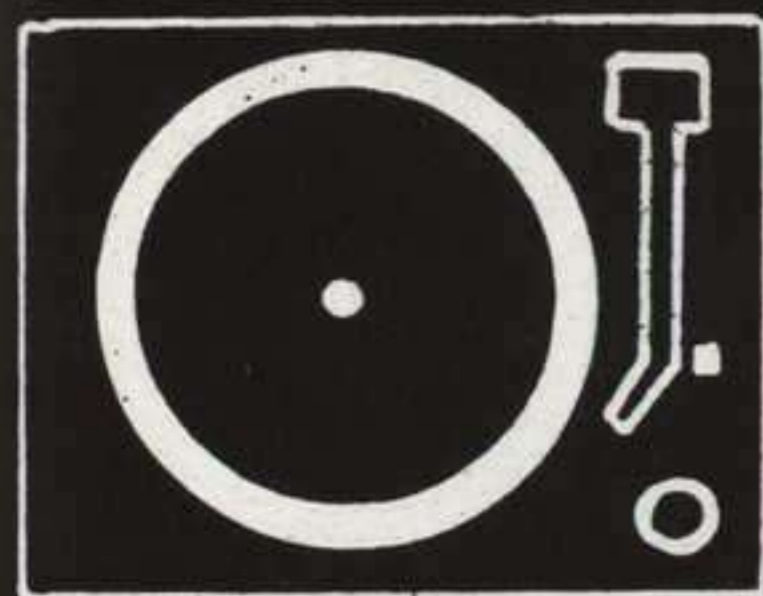
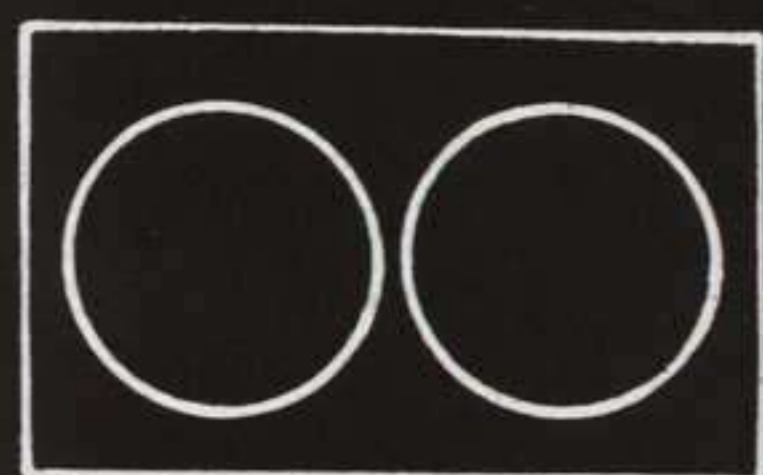
A.—¿Se dio algún hecho musical, durante su infancia, que le llamara poderosamente la atención, que le incitara a la dirección de orquesta?

C.—No, a la dirección de orquesta en concreto no. Pero sí hubo algo, sí. Los primeros contactos con la música viva... que fueron las bandas militares, que, bueno, a los cinco o seis años yo estaba ya atento cuando pasaban y yo marchaba desfilando al lado de los soldados en la pequeña ciudad donde vivía.

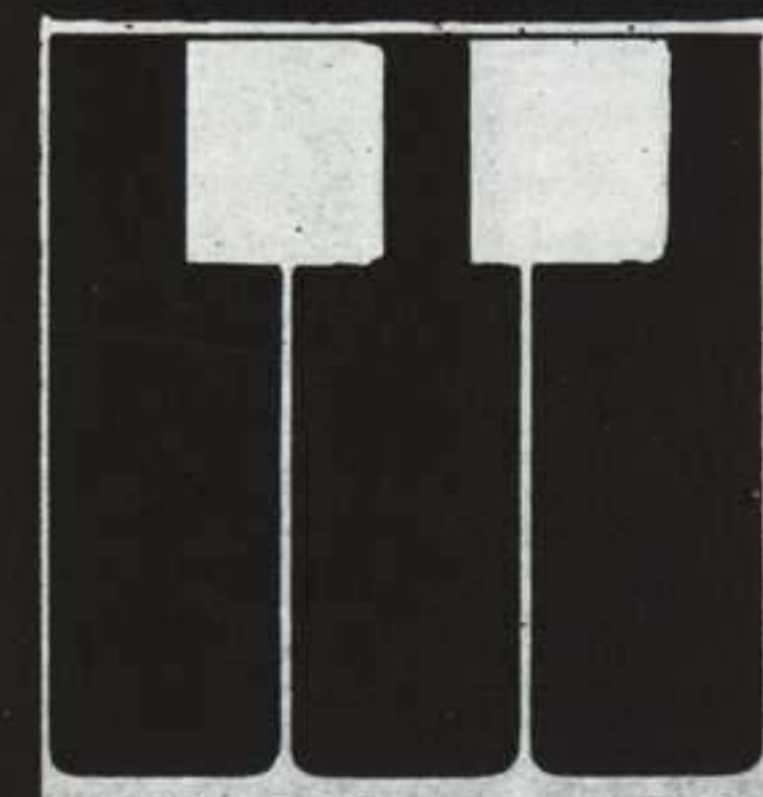
A.—Eso es muy mahleriano.

C.—Las primeras impresiones musicales «forte» fueron conciertos de algunos artistas que venían de la Rusia, de Polonia, de París, así que con siete u ocho años yo he oído a todos los grandes que podían llegar allí hasta donde yo vivía. Sinfónicamente... me hizo una gran impresión el primer concierto de orquesta que yo escuché, que tendría unos ocho años, hecho por un maestro que se llamaba Ocholan, que emigró después, y que entonces estaba juntando todos los gitanos que podía encontrar, que naturalmente no sabían leer la música, pero que él se la enseñaba así (Silbando), de oído... bueno, algunos sabían música, los menos, así como seis o siete, y los demás tocaban... (Se queda callado, como si fuera a decir algo muy serio) ... bueno, sí, digamos que «tocaban» y... sonaban... (Hace un gesto imposible de describir con las manos y la cara para indicar de qué manera debían «sonar»). Así que me acuerdo de haber oído por vez primera la Quinta de Beethoven, ¡Dios sabe cómo era aquello! (Risas), pero desde luego me hizo una gran impresión.

A.—¿Recuerda quién fue el primer director de orquesta realmente grande, realmente importante, al que viera tocar?



**ALTA
FIDELI-
DAD.
hifi**



**MUSI-
CA.**

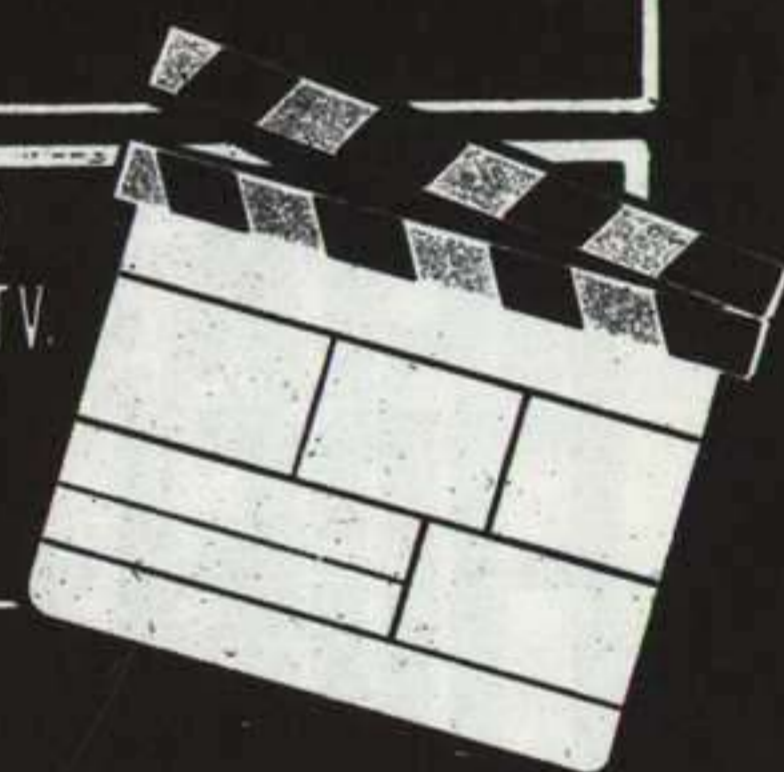
**discos
graba-
ciones**



**AU
DIO
VISU
ALES**

- STANDS
- DEMOSTRACIONES
- CONFERENCIAS
- AUDICIONES
- CONCIERTOS
- etc.

1er. FESTIVAL DEL FILM
Y DE LA PRODUCCION TV.
MUSICAL



**8 al 20
de Diciembre**



MADRID

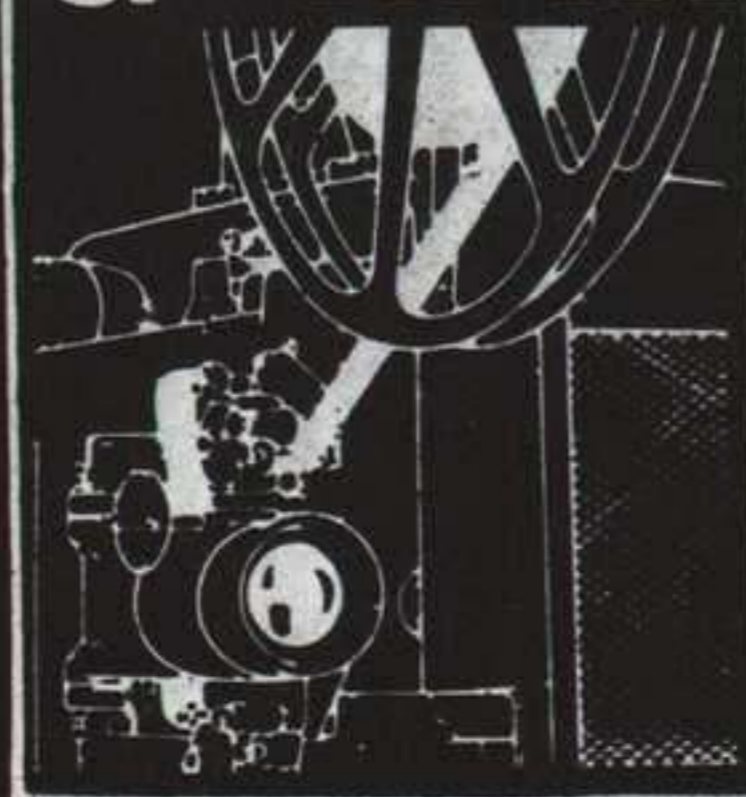
video

pabellón
FERIA DEL CAMPO-recinto ferial.

de cristal



**FOTO
GRAFIA**



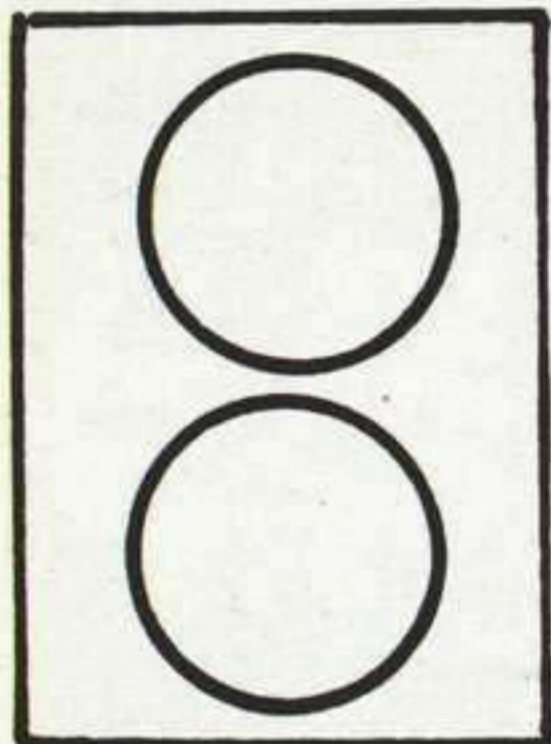
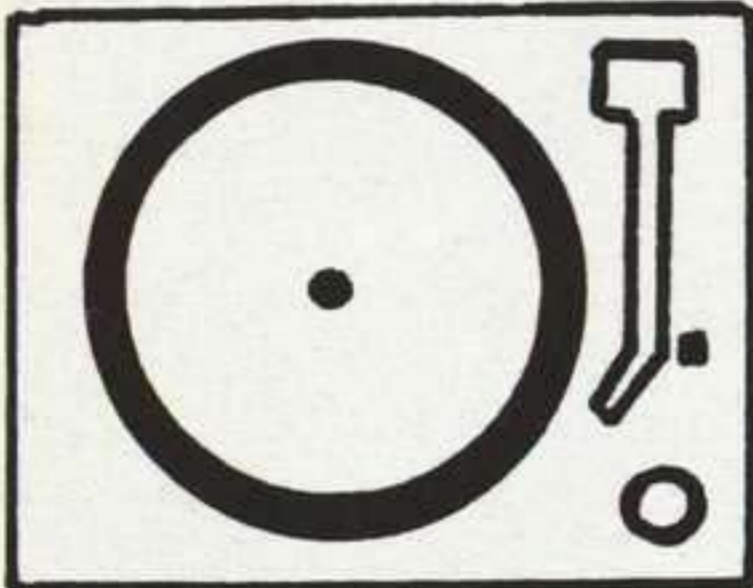
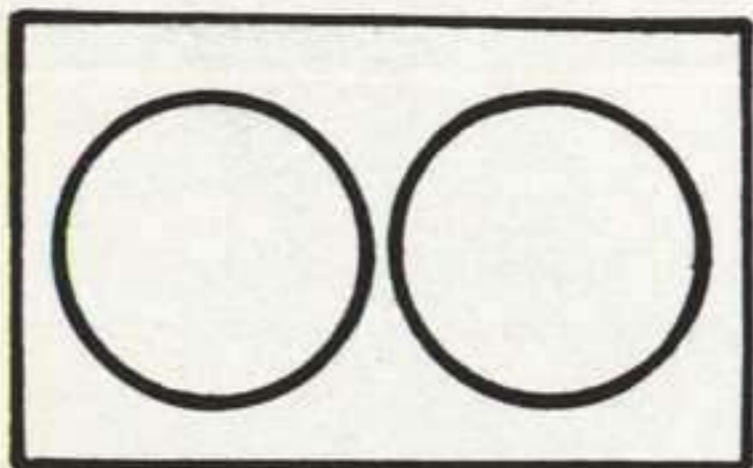
AUDIORAMA



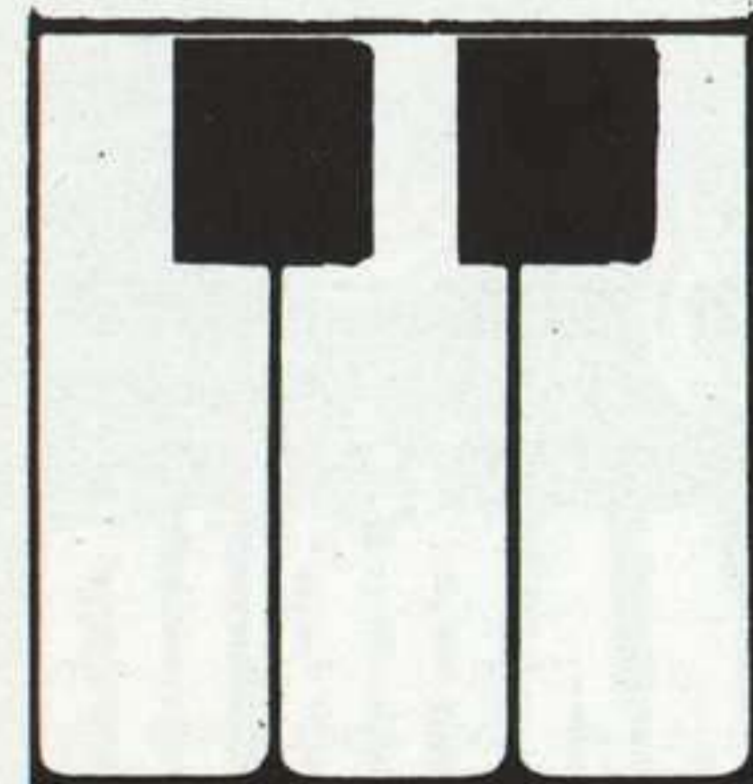
MUSICORAMA-1



en **Navidal**

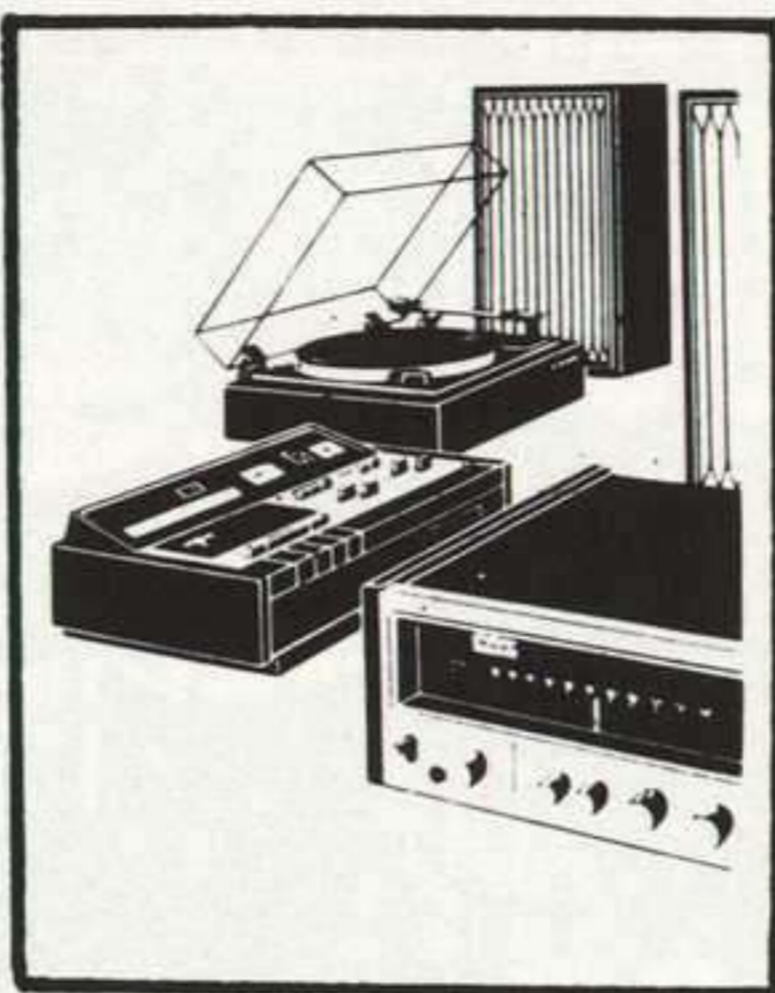


ALTA FIDELIDAD.
hifi



MUSICA.

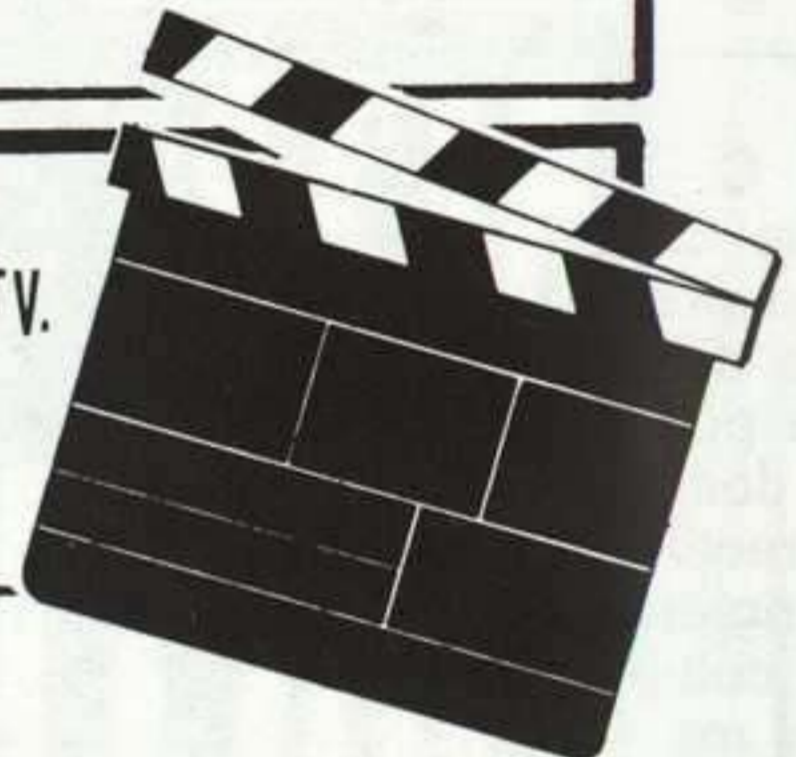
discos grabaciones



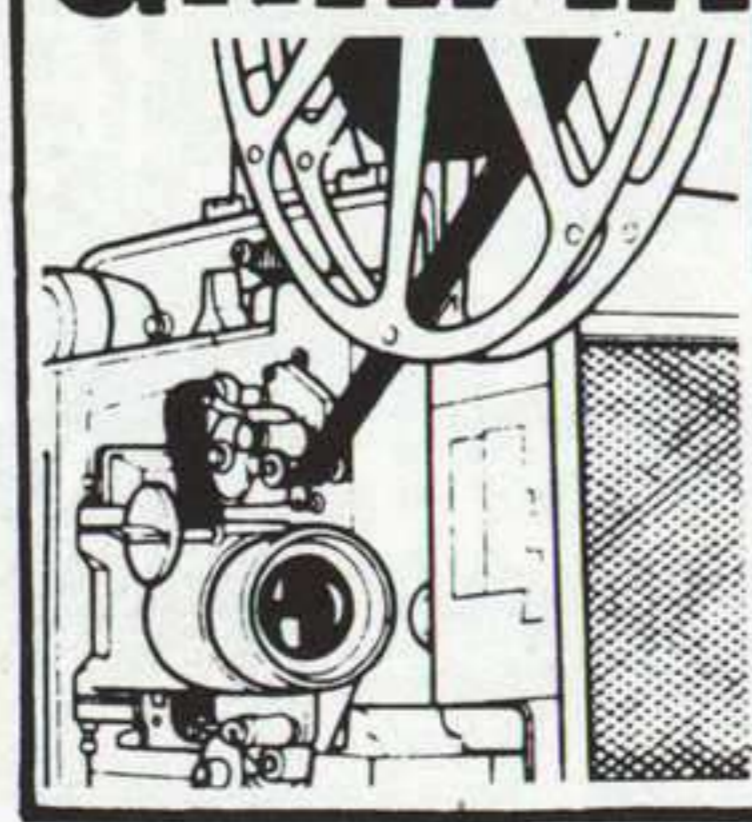
AUDIO VISUALES

- STANDS
- DEMOSTRACIONES
- CONFERENCIAS
- AUDICIONES
- CONCIERTOS
- etc.

1er. FESTIVAL DEL FILM Y DE LA PRODUCCION TV. MUSICAL



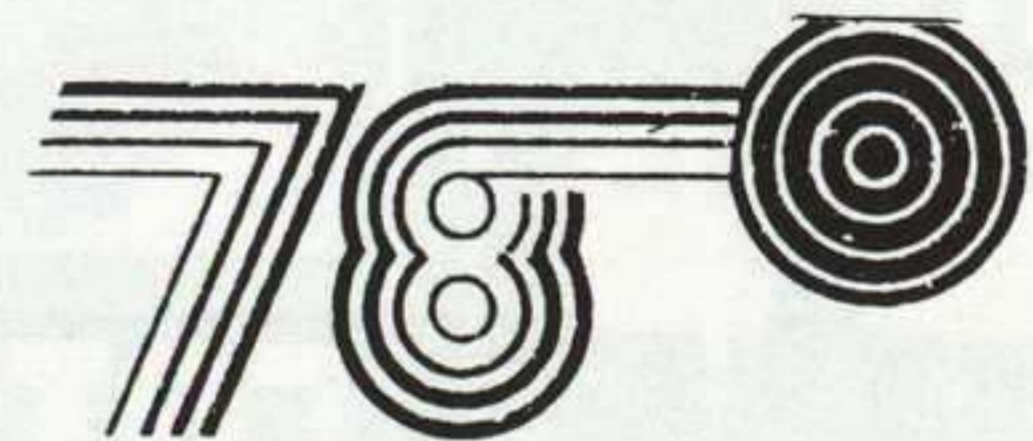
FOTOGRAFIA



video

pabellón
FERIA DEL CAMPO-recinto ferial.

8 al 20 de Diciembre



MADRID

de cristal

AUDIORAMA

MUSICORAMA-1

78 en Navidal

«Alea jacta est»: Maribel García Asensio firma como testigo y José Luis Pérez de Arteaga apresta la «cassette».



C.—Pues... no, no se lo puedo decir con precisión. Recuerdo que cuando tenía veinte años, o sea que ya estaba muy crecido, me preocupaba bastante de lo que hacían los demás. ¡Yo no quería dirigir, jamás! (Mira a su alrededor, a los que le escuchamos un poco incrédulos) ¡De verdad! Yo empecé a dirigir a los treinta y dos años, ¡sin ninguna gana!, y sin ninguna preparación para la dirección de orquesta. Pero mi profesor pensaba, y con razón, que dirigiendo tenía la posibilidad de conseguir comer algo, porque con la composición, que era lo que yo estudiaba y a lo que me dedicaba me habría muerto, antes o después, de hambre... Así que... ¡jamás!, nunca, pensando en mí como director, hacía yo crítica a los demás. Me parecía muy... bueno, tenía necesidad de documentarme: ¿por qué todas estas arbitrariedades?, me preguntaba. Y como no sabía bien leer una partitura, medio empecé a leer y a traducir esos documentos, esos pentagramas, que nos llegan, todavía hoy, incompletos, para ver si lo que los otros hacían podría predicarse (Subraya mucho esta palabra), decirse referido a un hecho de la partitura... consignado en la partitura. Así que este espíritu crítico hacia los demás me ha guiado muy bien. Toda mi orientación, en realidad, ya que me fui a Alemania al terminar el servicio militar, y ahí sí, allí recibí una primera impresión fuerte en el sentido de lo que usted me preguntaba, porque me impresionaron mucho los conciertos de Furtwängler; pero yo no sabía bastante música para decir... si lo que él hacía estaba verdaderamente vinculado, atado, a-ta-do (Al repetir la palabra sílaba por sílaba se acompaña con pequeños golpes sobre a mesa) a una concepción del autor, del creador, o eran cosas suyas. Pasó mucho tiempo hasta que yo pude saber esto.

A.—En algunas biografías suyas se dice, erróneamente, que usted fue discípulo de Furtwängler: tal afirmación no es cierta, ¿verdad?

C.—(Levantando la voz, airado) ¡Absolutamente falso! ¡Falso! ¡Y además él jamás ha tenido discípulos... aunque haya locos engraidos que jueguen a emularle! Pero, eso sí, es el único director con el cual he tenido muchísimo contacto, por el hecho de haber coincidido en Berlín, y yo hablé y discutí mucho con él, y creo que es el único director al que he conocido a fondo: todas sus concepciones, todas sus lagunas, su sabiduría en unos terrenos, su ignorancia en otros, sus buenas y malas costumbres, todo en fin. Es el único al que conozco verdaderamente a fondo, porque él estaba en Postdam, cuando no podía dirigir, y pasó allí tres años tras la guerra, y lo veía muy... ¿cómo se dice?

A.—... ¿frecuentemente?

C.—Sí, frecuentemente... Pero, desde el punto de vista crítico, después de que he estudiado un poco de fenomenología, me vino la idea de verlo como era realmente, delante de la partitura..., que él no conocía muy bien ni le interesaba mucho. El hacía así... (Mueve las manos haciendo círculos en el aire, como imitando a Furtwängler, a la vez que simula dejar los ojos en blanco, parodiando un éxtasis) ... y aquello era un pretexto para desarrollar sus dotes, que no eran diferentes, eran pequeñas.

A.—En 1979 habrán pasado veinticinco años desde la muerte de Furtwängler: incuestionablemente, Furtwängler, junto a Toscanini, es uno de los mitos esenciales de la interpretación en nuestro siglo, y aclaro que la palabra «mito» no la empleo en sentido peyorativo; usted es ya otro mito viviente. ¿Qué piensa un hombre como Sergiu Celibidache de Furtwängler a veinticinco años de distancia?

C.—Tengo una actitud mucho más crítica, mucho. El ha sido el emperador de la arbitrariedad (Marca especialmente las «erres» en esta frase), el «ego». Lo que él ha hecho para los demás, las impresiones que dejó, no siempre fueron de naturaleza musical: hay mucha fisiología en él... ¡hmm! Una orquesta que corre, que acelera, eso, naturalmente, a un público no tan musical no lo puede dejar frío... y todos estamos colaborando a ello. Yo mismo he estado y he obrado bajo efectos de fisiología, efectos de escena, efectos de teatro, que no tienen una razón musical. Del otro lado, es el úuuunico (Alzando la voz, mientras con su dedo índice levantado señala un imaginario número uno) director que conozco que pudo intuir y aplicar un principio fenomenológico muy importante: que la música no es sino el resultado de una combinación entre la presión vertical, o sea, todos los factores que son... simultáneos, y la presión horizontal, la relación entre lo que pasa por delante del oído del ser humano (Mientras explica esto, su mano derecha, abierta en el aire en la posición clásica de colocación ante el teclado, simula oprimir el espacio situado sobre su mano izquierda, cerrada, que se desplaza a derecha y a izquierda), que, naturalmente, relacionándose entre sí, una presión con otra, crean una nueva presión, ¿entiende? La percepción musical no es instantánea, CADA INSTANTE usted percibe lo que pasa ahora y también lo que era este elemento desde antes y también lo que puede nacer de este elemento; entonces eso es otra presión. Música no es otra cosa que presión vertical y presión horizontal. El, Furtwängler, experimentaba muchísimo y hacía tiempos que estaban absolutamente en contra del texto musical, ABSOLUTAMENTE, ¡absolutamente lejos de la idea inicial del compositor! Pero esos tiempos los hacía plausibles, creíbles... ¿por qué? Pues porque metía tanta presión vertical que un tiempo lento resultaba vivo. Lo cierto es que lo ideal, el caso modélico, canónico, es utilizar conjuntamente la presión horizontal y la presión vertical, ¡pero no para crear un momento de atención, un momento de contacto nuevo con el público!, sino para realizar CUAL es la AM-PLI-TUD (Marcadísimo) de este momento según la idea inicial del compositor. Bueno, pues eso Furtwängler no lo tenía; tenía un conocimiento muy limitado de la música, tenía un oído muy imperfecto... Por ejemplo, decía: «Alguien ha tocado mal». Falso. Hoy eso no se puede decir, hay que indicar: «El segundo clarinete ha tocado mal, el tercer trompa ha fallado, ha sido la primera viola», y así... Oído para esto él no lo tenía. Al contrario que Toscanini, que era mucho menos artista que Furtwängler y que para mí no ha sido jamás, JAMAS, un gran músico, pero que sí era un gran director, porque el proceso técnico, la simultaneidad rítmica, la arcada uni-

taria, el control formal de las partes... bueno, todo esto lo ha realizado plenamente, sin tocar (Marcando mucho la «erre» final) nunca el fondo musical.

A.—O sea que...

C.—O sea que sus mitos no son mitos para mí (Riéndose). Los grandes directores que yo he visto... han sido... por ejemplo, Franco Ferrara. No sé si usted habrá oído hablar de él. ¿Sabe quién es?

A.—Sí, sí lo sé, pero nunca le he visto dirigir.

C.—¡Aahhh! ¡Cómo ha tocado ese infeliz, qué bien ha tocado... y era eso, un infeliz, un desgraciado! No tiene un gran conocimiento de la música, pero tiene un instinto... (Silbando)... una cosa increíble, un instinto de una seguridad fuera de lo corriente. Es como un sonámbulo, que «pesca» los 'tempos' justos, que sabe cuánta presión necesita aquí, cuánta vertical, cuánta horizontal, y todo eso. ¡Ay, qué personaje, qué músico! Y otro que para mí también ha sido grande es Víctor de Sabata... tampoco un intelectual, él no ha analizado el porqué de sus actos musicales, pero el instinto... bueno, ha sido casi infalible.

A.—Ha hecho usted antes una distinción que me parece muy interesante. Ha hablado de grandes músicos y grandes directores. ¿Se puede ser un gran director sin ser un gran músico?

C.—Sí, cierto, esto es Toscanini... para mí.

A.—También a veces se ha dicho esto de Karajan, que es mejor director que músico.

C.—Pues es un caso muy, muy complicado lo de Karajan. Es muy difícil analizar su personalidad... Es que... tiene una personalidad... es una naturaleza más bien fría, muy distinta de la de Sabata o Furtwängler, pero él ha vivido un tiempo muy rico de influencias... él ha «pescado», asimilado, intuido mucho de todas las grandes personalidades de su tiempo. Y, naturalmente, hay muchos que, como Bruno Walter, tenían unas dotes especiales para el sonido sin tener un instinto de continuidad en el tiempo, porque corría con los 'crescendos', «ralentaba» con los 'diminuidos'...

A.—... el «Faster when Louder», que dicen los americanos.

C.—Sí, eso. Bueno, en fin, todas esas influencias... creo yo que crean problemas en la vida de Karajan. El tiene una enorme facilidad para imponerse a los demás, tiene una autoridad natural, es un hombre muy inteligente y muy versado, y conoce muy bien al público... pero se prostituyó (Muy marcado, la mano derecha crispada) andando al encuentro de los gustos del público. El suyo es uno de los casos raros en donde uno no cumplió con esta misión que le decía antes, no ha realizado plenamente los valores humanos ni ha tratado de influenciar lo demás, llevar hasta la libertad... (Se detiene, mira a las personas que le rodeamos fijamente) porque es que éste es el único propósito del arte, el arte no es otra cosa que liberarse... aunque te tome con sensaciones que te aprisionan, ¡pero no puedes superar estas sensaciones si dichas sensaciones no son tuyas! (Elevando cada vez más la voz, con el máximo convencimiento) Así que el material sonoro... ¡te lo haces tuyo, te...!, ¿cómo se llama en español, apropiarse?, ¡sí, eso!, ¡te lo apropiass... PARA DEJARLO!! Porque si te apropias y estás cada vez más imbuído, no no sabes de dónde vienes ni a dónde vas. Para saber esto hay que... transcender el instante, ¡después de habérselo apropiado! (Relajado ahora, muy pausado, concentrado) No hay otra cosa, la música no es otra cosa... Y, bueno, volviendo a Karajan, el caso de él es terrible, porque tiene una vanidad que... nno se puede medir con medios normales, es todo vanidad, ¡TODO!, es todo «Eitelkeit», como dicen los alemanes. Por eso si uno habla diciendo: Bueno, yo sé que los discos no son 'niente', yo no los compro, pero los grabo y los vendo». Bueno, ahí ya hay una fórmula que podría explicar muchísimas

cosas. Y todo lo que él hace... ¡podría ser el ministro de propaganda de todas las generaciones de directores que han vivido hasta ahora! (Echándose hacia atrás en el asiento) ¡Es un formidable propagandista! Ahora, a mí me parece muy discutible el hecho de que él está siempre buscando toda forma de publicidad, ¡desde arriba hasta abajo! Yo, desgraciadamente, no puedo convivir con este punto de vista, al contrario, ¡me da fastidio oír aplausos cuando un concierto sale mal (Se incorpora de nuevo, erguido), y no me hace ningúuuun efecto si todo el público se pone a «chiflar», a silbar, sabiendo que el concierto ha sido malo! Si yo toco bien y el público «chifla», no me interesa, me da igual, pero me duele mucho si tocamos mal, lo fallamos todo, y entonces la gente aplaude y vienen cuatro idiotas y me dicen: «¡Ay, qué fantástico, ha estado usted magnífico!» (Esto lo dice atiplando la voz, casi llegando al falsete) ¡Puafff!

A.—Bien, yo creo que estos dos últimos días (1) se ha aplaudido con justicia.

C.—Sí, porque han sido dos conciertos excepcionales. Uno quizá ha sido mejor que éstos, el primero de los que hicimos en Londres.

A.—Y también creo que la orquesta ha tocado muy bien.

C.—¡Siiii! Es una orquesta muy potente, muy completa.

A.—También muy disciplinada.

C.—Sí... pero ellos viven en un ambiente imposible: ellos tocan para sobrevivir. (Largo silencio) A veces hacen tres servicios de tres horas al día. Sopla usted un instrumento, se priva usted de oxígeno durante nueve horas, ¿cómo puede ser posible? Entonces para poder hacer esta gira fue la ayuda española, de Aijón (2), les pagó el que... se pudieran permitir el lujo de no tener otro director, que era una de las condiciones de Celebidache, el tener dieciséis ensayos, el poder lograr ¡tres ensayos! en la acústica definitiva del Royal Festival Hall de Londres, cosas que NADIE puede hoy día ofrecer: sin la gira en España no se hubiera podido hacer. El gran problema de ellos era cómo continuar, porque ellos no me pueden ofrecer eso. El gobierno de Londres paga una subvención inexistente, ciento cincuenta mil «pounds» inglesas, que son... nada, que son quizá la décima parte de lo que ellos necesitan. El resto se lo tienen que conseguir ellos. Es una situación que yo considero desesperada. Por eso yo encontré la orquesta en una forma muy baja, muy... desesperada, no había música, sólo notas, notas y notas, y así fuerza y dureza, y yo no lo entiendo, todo el mundo así (Imita con sus gestos un estado de laxitud y desgana) Exijo un punto fuerte; el fuerte hará siempre una impresión sobre un débil. El fino se escapa al noventa, al noventa y cinco por cien de los oyentes. Entonces, ¿la orquesta qué puede hacer? De esta situación no puede salir sola. Aquí no hay un solo grupo en esta orquesta que sabe estructurar una función vertical del sonido: un acorde de cuatro partes, no lo saben meter bien, meterse por debajo de la función esencial del discanto, por ejemplo... no la saben hacer. ¡Hasta hoy día! Mañana van a tocar de otra manera, con sus malos directores habituales, pero SABEN HOY que no se debe hacer así la música.

A.—¿Quiere usted decir que por lo menos con usted, maestro, la London Symphony ha tenido una lección de cómo hay que hacer música?

C.—No es una lección, porque yo no les he enseñado algo, yo les he liberado de la esclavitud de la parte, de las notas, del arco, que es así (Imita los gestos de un violinista) y no, no... ¡libre, libre! A ver, y liberándoles se han vaciado también, así que puedes meter dentro lo que es necesario. Si uno está así (Se pone muy

(1) Se hace referencia a los conciertos de la London Symphony en Madrid los días 18 y 19 de abril.

(2) Alfonso Aijón, empresario de la agencia Ibermúsica.



Comienza la conversación: «Yo empecé a dirigir a los treinta y dos años, ¡sin ninguna gana!, y sin ninguna preparación para la dirección de orquesta.» Testigos atentos, Antoni Ros Marbá y Enrique García Asensio.

El diálogo avanza hacia el monólogo con apoyaturas: «Bueno, ¿qué más quiere saber?»



erguido, tieso, como una estatua, las facciones simulando flematismo, las manos remedando en la postura a un violonchelo), ¿qué se puede hacer?: nada.

A.—Maestro, quisiera saltar a otra orquesta con la que estuvo usted muy vinculado, me refiero a la Filarmónica de Berlín. ¿Cómo comenzaron sus contactos con esta agrupación? Creo que fue alrededor de 1945.

C.—¡Uf, fue un caso muy raro, muy singular! Berlín estaba destrozado, había sesenta mil muertos por las calles, y el Profesor Tissingner vino una mañana donde estaba yo escondido, que era en un tercer piso, y me llamó: (Con una voz supergrave, digna de «Sarastro», y a la vez quebradiza) «¡Celebidacheeee, Celebidacheeee!», con una voz así que parecía del otro mundo. «¡Váyase!» «Gehe, GEHE HIN!» «¿Dónde?» Yo no podía saberlo. «Venga, ¡venga conmigo!» Y, ¡ay!, media hora después sabía que los rusos querían hacer ver a la población de Berlín que ellos no estaban contra el pueblo, sino contra el régimen de Hitler; entonces, la primera cosa para calmar los espíritus es «¡Vamos a hacer música!», porque sabían que la música era una cosa que podía significar algo para esta gente. Así que querían hacer la orquesta de nuevo. «¡Preséntate!» «¿Cómo me voy a presentar yo?, jamás he dirigido en mi vida» «Preséntate, ¡da igual!» Bueno, fui allí, gané las pruebas y me pusieron a dirigir, y luego ya los propios músicos me hicieron el honor de invitarme asiduamente, y así empezó todo.

A.—Maestro, si éste es un tema demasiado escabroso no lo tocamos...

C.—A ver.

A.—Al comienzo de los años cincuenta usted grabó, o le grabaron, algunos discos.

C.—Execrables!! (En crescendo vocal).

A.—Sí, ya sé que hoy los detesta, los odia. Pero, ¿cómo es que aceptó grabar aquellos discos, o aceptó que colocaran los micrófonos...?

C.—¡Pero cómo aceptar! ¡¿PERO COMO?! ¡Usted qué dice, usted...! (Muy tenso) Si usted, cuando vinieron los rusos a la sala de conciertos y metieron los micrófonos, bueno, «¿Qué es eso?», decía usted. (Ahora gritando a pleno pulmón) ¡¡¡CHTO, NIET, SVYO!!! (Ahora bajando mucho la voz) Todo el mundo así, callado (Se pone encogido, tapándose la cara con los brazos). ¡Reparaciones de guerra! ¿Quién podía decir una palabra cuando Berlín estaba ocupado por los rusos?! «¡No queremos micrófonos!» (Ahora en falsete, agudísimo, con la cara en una mueca) «¿Quéeee? ¿Que no quieres? ¿Qué es eso?» «Ja, ja, ustedes mandan» Bueno, hay como diez o doce discos en donde usted oye al público toser, ¡le puede oír!, se nota que eso se ha grabado ahí, en el concierto, sin autorización, a la fuerza...

A.—Conozco una Séptima de Shostakovitch en la que, como usted dice, se advierte la presencia del público.

C.—¡Las reparaciones de guerra! Hay una firma de... bueno, de lo que fueran, se llamaba Urania, y cogieron y lo tomaron todo y lo pusieron en discos sin pedir permiso ni nada... Eso es una tragedia.

A.—Sin embargo...

C.—¡Pero hay algo todavía peor, ahora están haciendo discos de esos robados, discos corsarios...!

A.—... Piratas.

C.—Sí, eso, piratas, que, por ejemplo, con Michelangeli robaron el Quinto de Beethoven, el «Emperador». Tenemos un proceso, yo he pedido un millón de dólares y Michelangeli ha pedido lo mismo, pero no sabemos quién lo ha hecho ni cómo lo ha hecho, ni dónde, o sea que no hay dónde juzgar el caso, y esto es terrible. Y al ser esto tan difícil, yo exigí que se especificara en mi contrato con el Japón, en mi última gira, que si alguien hace un disco pirata con alguno de mis conciertos en el Japón, se me tiene que pagar un millón de dólares. Así que... (Riéndose) ...en cada concierto cacheaban a todo el público buscando magnetófonos y aparatos de esos, porque si no los arruinaba... (Esto lo dice a carcajadas, su risa se contagia a los presentes)

A.—Bien, quisiera tocar otra faceta de su actividad, la pedagogía. Hace algo más de un año, en una entrevista que le hice a Antoni (Refiriéndome a Ros Marbá, que asiste, como García Asensio, interesadísimo a la charla con Celebidache), él me contaba una de sus clases en Siena, en la que, entre otras cosas, había usted hablado de contrapunto y había definido a la forma fuga como una tensión entre la dominante y la subdominante...

C.—Sí, puede ser...

A.—Esto me lleva a preguntarle: sus clases, deduzco, no son meramente de dirección de orquesta, son mucho más universalistas, ¿no es así?

C.—En parte. Para aquellos que quieren hacer dirección de orquesta se empieza; se comienza con la técnica manual. Después hay que darles un poco de conocimiento, no del material que pueden ellos aprender por sí mismos, porque cada quien puede aprender que aquí hay un trompa, aquí una flauta, y todo eso, pero conocimientos de éstos de fenomenología, esto sí, esto es lo que yo tra-to (Separando cuidadosamente las dos sílabas) de imbuir.

A.—¿Le gusta dar clases, Maestro?

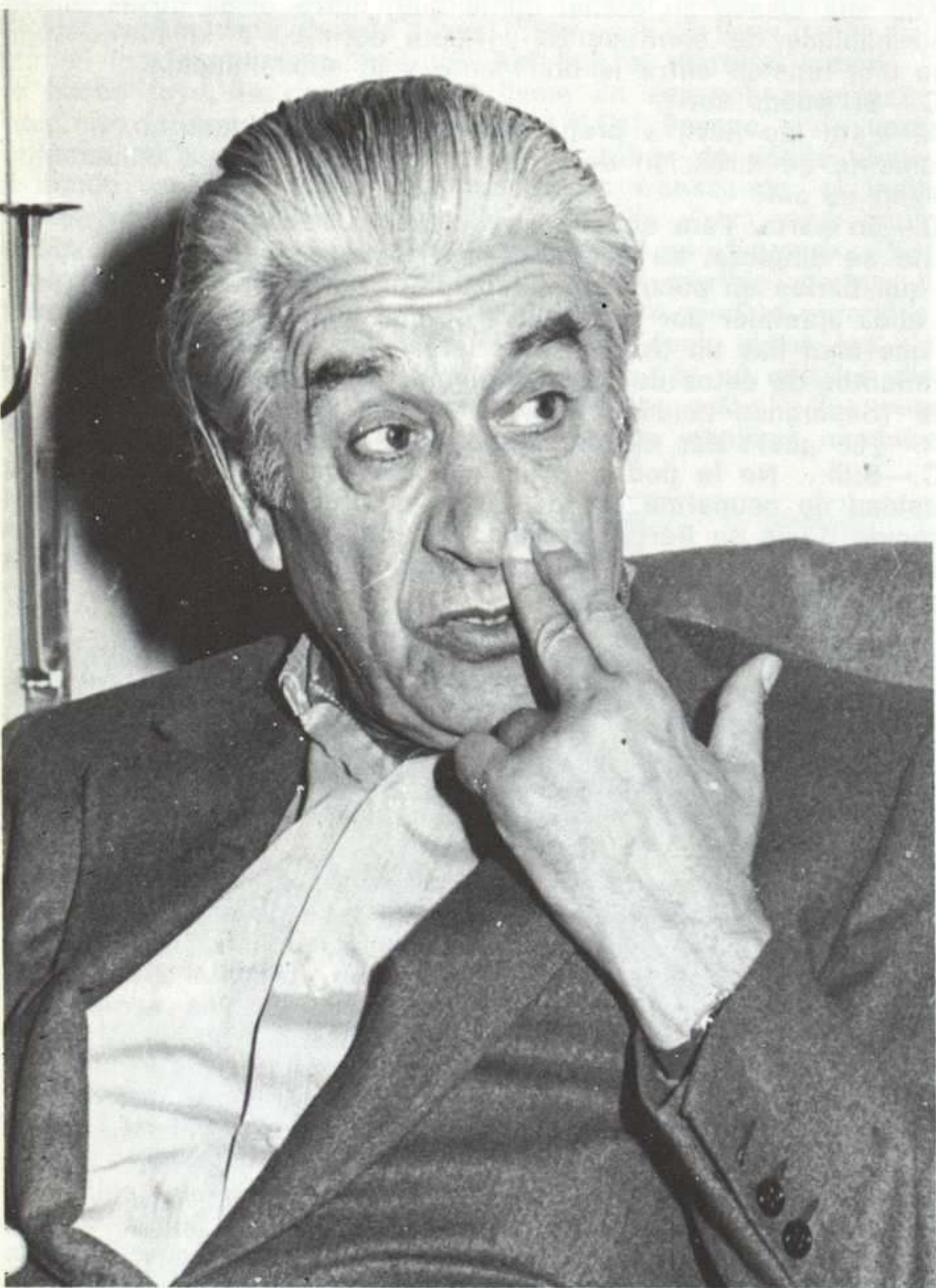
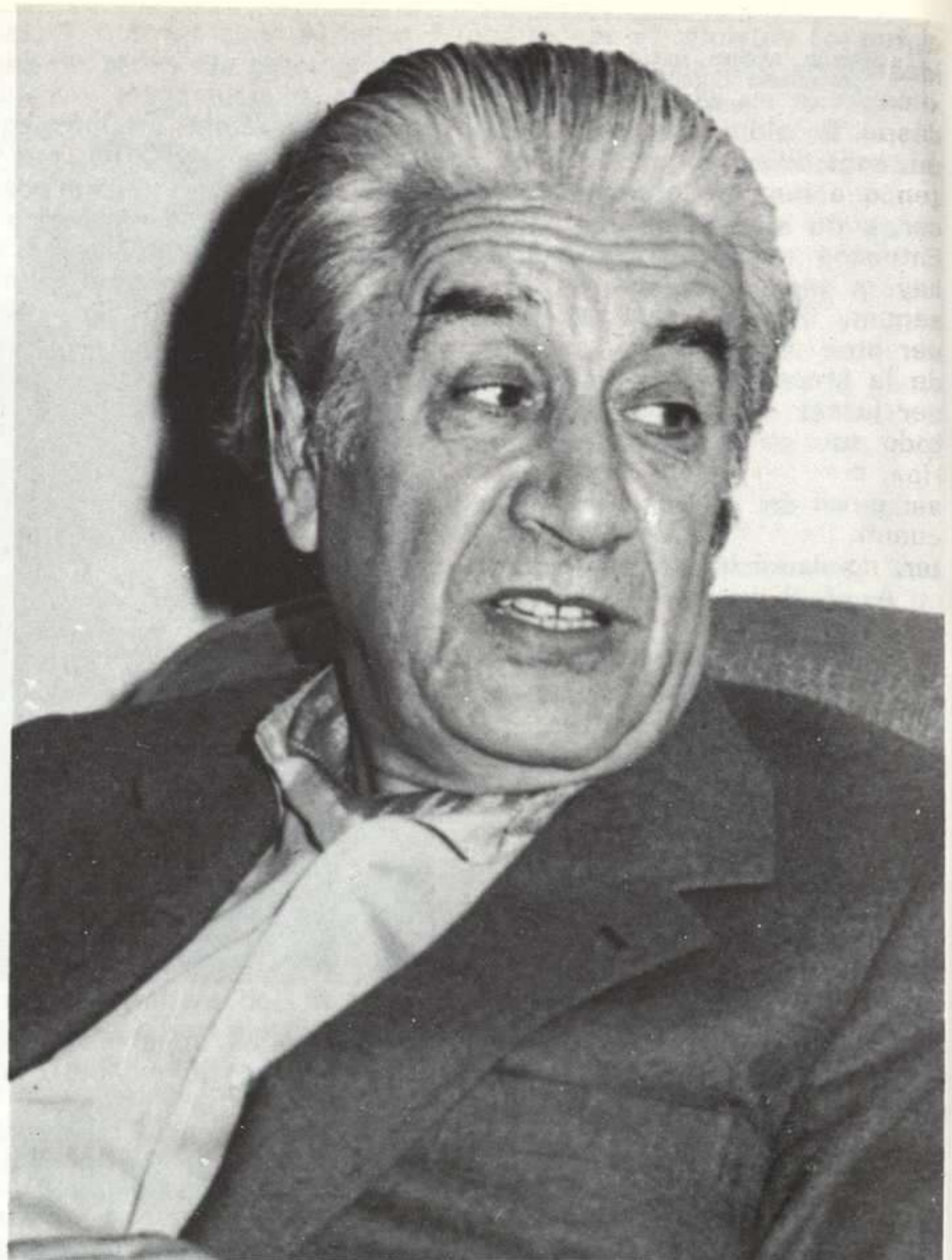
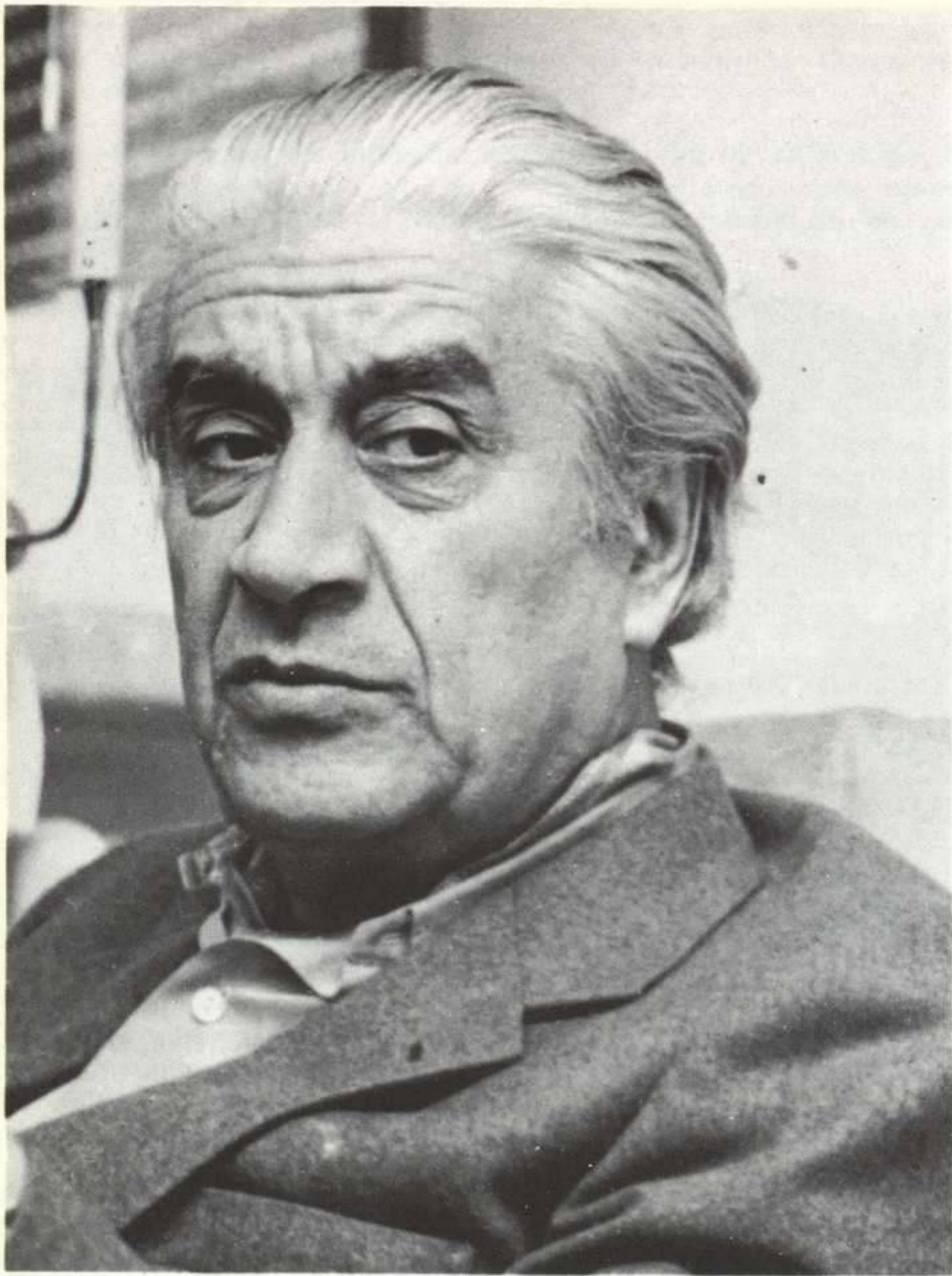
C.—Síiii... No le podría decir que me agrada, pero siento una necesidad de ocuparme de los jóvenes porque yo mismo, cuando he tenido crisis en Berlín, dudando de todo y de todos, he encontrado tres profesores que me han conducido al camino que me ha llevado donde estoy ahora.

A.—¿Quiénes eran esos profesores?

C.—Uno era Heinz Tissen... No Tietjen, ¡eh!, no confundir. Otro ha sido Walter Maindl y el otro es un profesor de fenomenología que usted no lo puede conocer, se llama Adolph Baunger. (Largo silencio, parece quedarse evocando el pasado. Luego se vuelve hacia mí súbitamente) Bueno, ¿qué más quiere saber?

A.—¡Muchas cosas! (Risas) ¿Daba clases de otras materias, aparte de la música, con otros maestros?

C.—Sí, claro, había otros profesores, porque yo he ido a estudiar filosofía a la Universidad de Berlín y he sido alumno de Hartmann, pero él no se ocupaba de mí especialmente. Daba clases generales con todo el mundo. Entonces uno aprendía o no aprendía, leyendo los libros de ellos, participando en los seminarios, pero ellos no se ocupaban directamente de mí. En cambio, Tissen... pues éste ha sido quizá el más importante, porque tenía un conocimiento musical muy vasto... Yo me atrevo a decir que mucho más profundo que el conocimiento de Schönberg, del cual fue colega y compañero en la Hochschule de Berlín. Y este hombre, Tissen, tenía algunas nociones de fenomenología sin poder aplicarlas muy bien... pero sabía que hay algo de objetivo en todo esto, en el «approach» a la música... Y cuando empecé a preocuparme de la fenomenología, que era difícil en ese tiempo, porque Husserl,



el fundador de esta ciencia, era hebreo, y claro, su situación y sus ideas estaban poco menos que vetadas, y sólo se podía uno aproximar a este conocimiento muy indirectamente. Pero Tissen me despertó la idea al hablarme de todo esto que corre delante de mí, toda esta masa sonora que va y vuelve, y yo me preguntaba: ¿en qué forma puede impresionar a mi espíritu, qué puedo yo hacer, cómo trabaja mi espíritu en relación a estos hechos sonoros? Entonces hay dos aspectos muy interesantes de la fenomenología: hay que objetivizar las leyes que mueven la masa sonora, y en segundo lugar hay que estudiar en qué manera el sonido puede tener un efecto sobre la conciencia humana. Pues esto es el objeto de la fenomenología. A mí me interesaba, naturalmente, para poder justificar estos sentimientos que tenía de rechazo, de rehusar todo esto que yo escuchaba y me decía, «No está bien, es arbitrario», pero no lo podía fundamentar, no lo podía explicar; entonces así empecé a profundizar en todas estas razones hasta que me di cuenta de que hay un mundo objetivo que no lo podemos interpretar, no lo podemos ignorar pero no es interpretable.

A.—Maestro, después de este contacto, al principio accidental, luego casi milagroso, con la Filarmónica de Berlín desde el 45 al 52, ¿ha vuelto a dirigirla en años posteriores?

C.—No, nunca, porque hubo un conflicto muy grave. Los jóvenes de la Filarmónica, unos cincuenta, eran por mí, los otros querían a Furtwängler, porque yo tenía un defecto mayor, yo no era alemán y ellos querían a un alemán al frente de la más grande institución musical alemana. Y Furtwängler ha sido un personaje muy ambiguo, muy influenciado: el último que le hablaba tenía siempre razón, y se dejaba aconsejar por las mujeres y no, no podía ser. Este conflicto, cuando yo tenía por razones de edad que poner afuera a treinta personas de la Filarmónica de Berlín, buscándoles una pensión o una situación social asegurada, pues, claro, se agudizó mucho; la primera cosa, cuando él vino de nuevo, porque yo le ayudé muchísimo a ganar el proceso de desnazificación, pues cuando regresó metió dentro otra vez a aquellos de setenta años y de setenta y cinco... ¡Los viejos, que ya no podían con su alma! (Lo recuerda con irritación, golpeando con su mano derecha el brazo del sofá) ¡Y esto lo hizo como primera medida, contra Celebidache! Ahora, en este estado de cosas comprendí que yo no podía proseguir esta línea y me di cuenta de que él era un personaje que no tenía el sentido del respeto hacia los demás. Así que dije adiós y dejé Berlín en el 52.

A.—¿No ha vuelto nunca a Berlín?

C.—Sí, a dirigir otras orquestas, pero a la Filarmónica no, nunca.

A.—De todas las experiencias que ha tenido como titular...

C.—No, ¡no!, nunca como titular.

A.—Pero usted ha figurado como director «nominal» de la Sinfónica de Estocolmo, de la Orquesta de Stuttgart...

C.—No, en Estocolmo ha habido dos períodos de dos semanas, uno en otoño, otro en primavera, y lo mismo en Stuttgart, y ¡SIN NINGUN CONTRATO! También he hecho giras con ellos.

A.—Y también ha sido usted «habitual» en Japón y en Francia.

C.—¡Cierto! Pero sin vinculaciones condicionantes. Yo no hago conciertos aislados, así, solos.

A.—Bien, digamos entonces que existe un bagaje artístico en abstracto de los últimos veinte años. ¿De alguna de estas ciudades o países, y de algunas de estas orquestas, guarda un recuerdo especial, puede decir de alguna de estas agrupaciones que en ella ha realizado hasta el fondo sus concepciones de la música?

C.—¡Ah, sí! Sin duda, en Estocolmo lo hice, y también en Japón. En Japón el primer concierto lo hice después de dieciocho días de ensayo, de trabajar la orquesta, con resultados increíbles. ¡Jamás he oído en mi vida un solo de flauta como aquel del solista de la orquesta cuando hice la Cuarta de Brahms en el Japón! Pero es que humanizamos el hecho musical hasta hasta que cada quince o veinticinco notas no lo recibe como un trauma. «Hay un pasaje que no lo puedo tocar, ¡no me sale!, ¿qué voy a hacer?, ¿lo voy a estudiar?» (Simulando gestos de apuro) ¡¡NO!! Es una cuestión de liberación. Yo sigo siempre repitiendo: yo no dirijo, dirigimos todos. Yo los impelo a dirigirse, a escucharse, que todos puedan saber en función de qué tocan y cuál es su sitio y su momento y su función y relación con los otros. ¿Cuál es la virtud de Stuttgart? ¡No hay orquesta en el mundo como Stuttgart! Ellos tienen quince personalidades, ¡sólo quince!, que podrían tocar en una gran orquesta, y tienen mucha gente mediocre, pero que se saben orientar como se orienta el director. ¡No hay uno que no meta su 'pizzicato' en función de los demás! ¡Se oyen, están pendientes, comprenden la forma, la evolución, todo el tiempo! ¡No hay ninguna orquesta como Stuttgart! En cambio, naturalmente, con muchos otros defectos: tiempos muy largos no se pueden hacer porque no tienen bastante fuerza en el arco; los ingleses, en cambio, tienen mucha más potencia, más homogeneidad de arco, ¡aunque tocan muy mal el violín todos, muuy mal! Pero eso lo sabe muy poca gente.

A.—Maestro, ahora que usted, después de muchos años de separación de la Orquesta Nacional, y de algunos menos años de ausencia en general de nuestro país, regresa a España, ¿puedo preguntarle por qué vuelve al pódium de la Nacional y si vuelve con ilusión?

C.—No, con ilusión no (Drástico, sin dejar dudas). Pero ocurre que la posición de España ya no es la que hemos conocido y

sufrido, en donde las fuerzas musicales han sido bloqueadas por la ignorancia. Porque todas las cosas de la Orquesta Nacional no podían ir peor de como han ido. Me parece que ahora hay un cambio, que hay jóvenes que quizás podrían hacer mucho más de lo que se ha hecho hasta ahora. Si ellos necesitan mis consejos, mi contribución, ¿cómo puedo decir que no? En la situación actual se abrió un horizonte nuevo y quizás España saldrá adelante... (En voz muy baja) ... quizás no. Cuando me dijeron de venir... bueno, yo no tengo tiempo, tengo, para venir, que sacrificar un período de tiempo que iba a dedicar a Rumania, que es mi país y por el que no he hecho nada en la vida, o sea que tiene ya uno que cortar de otros sitios para venir aquí, pero no puedo decir «No». Yo quiero a este país, sé del gran talento potencial que existe: no hay escuelas aptas, no hay una forma decidida de eliminar la mediocridad, una manera de hacer salir los verdaderos valores, no lo hay aquí. Pero ahora, si ellos piensan que se puede empezar algo, ¿cómo puedo estar yo lejos de eso? Tengo una gran experiencia, sin embargo, no me hago ilusiones: ¿quién sabe qué le va a pasar a Ros-Marbá? Es que hay que contar con la mediocridad que existe en este país, ¡con la ignorancia tremenda de la aristocracia de este país (Cada vez más exaltado), que todavía mantiene y apoya a aquel señor. QUIEREN a aquel señor que ha bloqueado todas las energías... (frases ininteligibles) ¡Nadieeee sabe todavía el mal tan enorme que ha hecho! ¡Llegan desde afuera las versiones y las injurias más graves a su nombre..., y los españoles no quieren saber de eso, les dicen... se consuelan... hablan del «odio sempiterno a nuestra patria» (Engolando la voz, como en un discurso), de la «conjuración de los enemigos»...! ¡Bah! ¡Engaños, mentiras, no les han dejado oír la voz de la realidad o... no han querido oír! Entonces, uno se pregunta: ¿va a lograr algo otra persona aquí? Por eso, ¿cómo puedo hacerme ilusiones? Conozco la fuerza de la inercia y de la mediocridad. (Se queda callado, pensativo. Luego continúa, con viveza, pero en voz baja) La luz puede salir en todos los lugares. ¿Saldrá?: eso es un problema. Así que vengo sin ilusión, pero con el máaximo entusiasmo, y lo que ellos quieran que yo haga lo haré como mejor pueda.

A.—Bien, creo que debo ir terminando para no fatigarle...

C.—¡No, no estoy fatigado en absoluto! Me interesa, siga.

A.—De acuerdo. Ha citado usted varias veces las palabras «libertad» y «liberación» al hablar de la música. De hecho, ¿podríamos decir, a través de todo este proceso que antes me explicaba, presión vertical, horizontal, asimilación, posterior entrega, podríamos decir, repito, que la música, tal como usted la concibe, es una forma de liberación de la persona?

C.—(Solemnemente) Sí, todo arte es una forma de liberación. Schiller lo dijo. La música utiliza otra forma de conciencia distinta de la conciencia que utilizamos en la vida de todos los días. Diariamente se emplea la conciencia discursiva, lo uno después de lo otro, añadiendo esto a lo otro, una premisa a otra, y así, premisa tras premisa, conclusión: esto es la lógica. La música no utiliza esta lógica, es otra conciencia. Porque si yo, digamos, en el momento número catorce de la evolución, compás catorce de una línea, si yo allá no SIENTO qué ha sido dicho antes y lo que se va a decir después de haber asimilado esto, yo no puedo hacer música. Porque no es un instante, y otro, y otro, sino este instante en función de éste y de lo que viene, es transformación todo el tiempo. Y en todo ese tiempo la conciencia no es una conciencia en la alternancia de los valores como en la lógica de todos los días, sino es una conciencia que funciona en la simultaneidad. ¡El principio y el fin en cada instante de la evolución! No todos se dan cuenta de eso. Porque este concepto, muy «dilettantesco» de Kant, de que la música es un juego de sensaciones... ¡No! Un juego de sensaciones es lo que se pone en el hilo para pescar... ¿cómo se llama?

A.—... ¿el anzuelo, el cebo?

C.—Sí, ¡eso!, el cebo. Con eso te atrae, y si te quedas allá es una farsa... «Ay, qué bonito, qué emoción»... ¡No! La música, no como la veo yo, sino como la ha creado aquél que la ha creado, es un estado especial. El, combatiendo con los elementos, imaginándose aquí trompas, aquí timbales, y no siempre pudiendo intuir la fuerza de mantenerse en el tiempo de estos intervalos que ha escrito, y él, el creador, puede juzgar hasta un cierto punto, pero ya no más allá. ¿Quiere una prueba?: Beethoven. ¿Cuántas veces ha cambiado Beethoven los tiempos de sus Sinfonías? El no lo conoce, no lo sabe. El no conoce el valor real de los intervalos y de los hechos musicales, porque los hechos musicales no le pertenecen solamente al creador. Al mismo tiempo pertenecen al cosmos, son «rapports» de masas, ya sea sonoras, ya sea de tiempo, ya sea de color, son «rapports». Esta DOBLE pertenencia al ser humano y al cosmos hace posible la transcendencia del sonido. Si el sonido fuera solamente del hombre... ¡es un hecho del hombre, como un catarro o el dolor de garganta, que no son trascendibles! Si no se transcienden con la consunción en ellos mismos y... ¡PASAN! Un minuto más tarde, uno antes... ya nada. En cambio, en la música, utilizando esta otra forma, usted trasciende. La transcendencia es posible por la doble pertenencia, al cosmos de un lado, al ser humano de otro. Porque él escoge... «¡Tatíiii, la-raaa!» (Cantando a viva voz), después una cuarta, «Chum-¡paaa!», luego otra, «¡Laa...riiii!», y otra, y escoge, pero... la quinta no es suya, el cosmos lo exige (En voz muy tenue, como revelando un



secreto). Y la quinta se va a morir. ¿Cómo se va a morir?: dividiéndose, buscando continuamente su tendencia natural, que es desaparecer, ser otra vez absorbida por el cosmos, El ser humano ha robado un sonido de frecuencias iguales al cosmos, pero este sonido nuevo, obedeciendo de nuevo al cosmos, subdividiéndose en dos, en tres, en cuatro... el camino de la muerte del fenómeno no puede estar influenciado por el orden, y presentándose su camino, su familia de intervalos, cuando se muere, el intervalo le da la idea de las relaciones entre los intervalos. ¡Cada sonido tiene una familia, cada sonido es un sistema solar (Ha vuelto a elevar el volumen de su voz, habla ahora más deprisa), que puede encontrarse delante de otro sonido en relación de aversión, de inclinación, de identificación o de pelea inextinguible! Pues... eso no es el hecho del hombre solo. De aquí viene aquella idea que los hermeneútics... ¿sabes lo que es hermeneútica?

A.—Sí, es la ciencia de la interpretación de los textos.

C.—¡Sí, eso es, tú sabes! Bueno, pues los hermeneútics dicen: «El intérprete tiene que saber mucho más que el autor». No lo dice solamente Schleimacher, lo dijo Dilthey... ¡Hummm! (Con un 'crescendo' vocal TODOS saben que el autor NO sabía, sino que el creador era un medio, que podía robar tanto al cosmos cuanto el cosmos le daba la oportunidad de hacerlo, y que finalmente gana el cosmos, porque terminamos otra vez con el silencio. ¿Me comprendes?

A.—Sí, creo que sí.

C.—Entonces, ¿qué quiere esto decir? Que el intérpretes tiene que saber muchísimo más que el compositor. Ellos no tienen ni idea... pero ellos tienen la genialidad, la manera de engañar por un cierto tiempo al cosmos. Teniendo eso... ya... están buscando un medio de materializar, inventan la partitura, que no es más que una estenografía incompleta, y con eso nosotros, ahora... mirando la partitura, ¡pensamos que tenemos todo para poder rehacer aquel universo privado que se creó el compositor para esos veinte minutos! Pues no es verdad... (En voz bajísima) No todo, que es pelea, armonía, kinética, dinamismo entre los hechos musicales, puede ser transcrito al papel. ¿La prueba?: los compositores mismos, cuando toman la partitura de ellos... un desastre. ¡Se puede afirmar que ellos no conocen la música, pero tampoco es cierto!: sin duda lo conocen, lo han conocido. Cuando tenían aquella sabiduría indefinible del genio, que alcanza terrenos a los que nosotros no llegamos, entonces sí. Bueno, cuando lo sintió aquella vez, se dijo: «¡Ayayay, hay que materializarlo, dejarlo para los demás, qué bonito, qué grande...!» A ver: dale un sentido de permanencia, lo que para él era único, que venía de no se sabe dónde, que terminaba no se sabe dónde. Permanencia... que es la partitura, ahí está, finalmente. Como dice Mahler: una partitura contiene todo menos lo esencial. ¡Qué fenomenal, pero así es! Por eso, cuando uno hace una partitura... Por ejemplo, Brahms. Brahms no metió un cambio de 'tempo' en la Cuarta Sinfonía cuando en las Variaciones del Finale se llega al solo de flauta.

A.—Sí, cierto.

C.—Pero, ¿ves?, la forma es A-B-A, en esas Variaciones. En el medio hay un contraste: si hubiera tenido el mismo tiempo, Tiritin, Tatáta (Canturreando), la progresión hubiera continuado, pero no es así. ¿Y cuánto de 'tempo' se puede bajar? Porque todos bajan. Se puede bajar hasta donde llega la... (Araña el espacio con la mano buscando la palabra) ...expresividad del solista, llenando, como hacía Furtwängler, todos estos momentos lentos con un enorrme poder de atracción, poder de asimilación del intervalo, del color, del ligado, del fraseo. ¡Y no entienden! Y se meten los exégetas con el reloj en la mano, tic-tac, y dicen: «Es mucho más lento que Toscanini» (Risas) Y yo digo: ¿quién es Toscanini? (Ahora alzando la voz como un trueno) ¡Sí Brahmssss, él MISMO..., lo hacía maaal! ¡Una vez hecho, una vez VIVIDO aquel momento indescriptible, que es la creación, el TOMA EL LUGAR, como dice Schleimacher, de un otro que mira, que oye, de un es-pec-ta-dor! ¡Está fuera completamente! ¡La prueba!: Cuando trata de interpretarlo él mismo no sabe nada.

A.—Sí, de hecho hay una prueba escrita de lo que usted dice. Brahms, después de que Bülow le ha estrenado una Sinfonía, toma a la misma orquesta y marcha de gira con ella, y escribe al poco tiempo: «No me sale como le salía a Bülow!»

C.—Sí, sí, eso es cierto, muy bien recordado. Así que es interesante saber que nosotros no tenemos bastante material mirando la partitura para rehacer aquel edificio, que es una vivencia, que es un «Erlebnis». Y ahí está la interrelación de la fenomenología: ¿cuáles han sido los factores que impresionaron a aquel creador? ¿Por qué fue por allí y no por el otro camino? A ver: si se hubiera ido por allá, ¿qué se hubiera conseguido, a dónde habría llegado? ¿Cuáles serían las consecuencias? Hubiera tenido estos intervalos y aquí, ¿qué falta? Falta esto. ¡Ah, muy bien! El tiene que pasar por aquí entonces. Es como si decimos: «El tiene que ir a Madrid, pero eso no supone que tenga que pasar dos veces por Madrid» ¿Entiendes? Porque eso es todo. Tenemos que integrar, que completar, siguiendo la «parola» de Schleimacher, nosotros tenemos que saber más que ellos, que los que han creado. Ellos, en el fondo, no sabían NADA. ¡Pero NADISIMA! Si usted le hubiera explicado una frase... «No —diría—, yo no lo he pensado así» (Entubando la voz) ¡Y claro que no lo ha pensado conscientemente! ¿Cómo ha pensado así y por qué ha pensado así?: eso él no lo sabrá jamás, ¿comprendes? Así que no hay una dialéctica, no hay «Es así» o «No es así». Usted puede decir «No es así» si se queda afuera, como la mayoría de la gente. ¡Qué lento!, dicen. ¡Muy lento! ¡O muy rápido! Y esos... desgraciados luego dicen: «Brahms no es así», o «Beethoven no es así». Y yo digo: (Gritando) ¡¿Qué SABEIS vosotros?! Puede ser, síiii, que el intérprete vaya lento, pero ¿dónde se juega con eso? En la conciencia de cada uno. Y aquí está la dificultad de objetivar valores. Y aquí está la dificultad de asimilar que un dios como Toscanini ha sido sólo un músico mediocre. ¡Y que un desconocido como Franco Ferrara ha sido quizá el más grande! Aquí, sí, aquí, porque todo se juega en la conciencia de Madame Schmidt, en la conciencia de Mr. Dupont, etcétera, y no hay una posibilidad material... ¡de concretizar una escala de valores!

A.—Maestro, yo le haría una pregunta con segundas intenciones. Usted es compositor: ¿conoce usted bien sus propios edificios?

C.—(Guarda silencio unos instantes) Sí, pero es un problema un poco diverso. Es que yo cuando escribo, porque ahora me interesa muchísimo escribir para niños, yo no tengo ninguna necesidad ni de ser conocido ni nada de esas cosas; pero quiero que mi hijo, por ejemplo, aprenda la música, asimile los valores de todos los estilos, no así con gran fatiga como lo he hecho yo, de una experiencia negativa a otra experiencia negativa, y yo quiero ahora escribir una Suite, por ejemplo, para él, donde hay trece movimientos. ¡Cada uno de ellos es contra una ley musical legalizada por la historia, por la práctica, por lo demás! Todos son con defectos juzgados así en el tiempo correspondiente y que yo quiero comprobar que no es así, porque debemos hacer música contra todos estos defectos de convencionalidad, de tradición, de escuelas. Bueno, ahora yo no puedo hacer errores de instrumentación porque conozco una orquesta mejor que cualquier otro director, no puedo hacer errores de estructura musical porque creo haberlo aprendido TODO: para mí no hay secretos. Así que el mío es un caso un poco especial. Si yo miro cosas que he escrito cuando tenía yo veinte años, que he escrito cuatro Sinfonías, pues las miro como un gran sabio o... un gran sacerdote..., que mira a uno que no tiene religión, como era yo cuando tenía veinte años. ¡Escribía de todo! Y ahora me digo: ¿cómo he podido instrumentar así, cómo puede salir esto? Pero entonces yo decía: «Sólo así puede ser esto». Y ahora digo: ¡Qué tontería! ¿Cómo habré podido pensar así? Estaba yo también en la condición de los que están intuyendo, pero que no saben, no entienden.

A.—Maestro, antes me ha hablado de intervalos y sus relaciones. ¿Cuál es su posición ante la Wiener Schule, la escuela de Schönberg, Berg y Webern?

C.—Bueno, yo no encuentro que la Wiener Schule diga algo de nuevo, responde a una evolución natural.

A.—¿Para usted no implica una ruptura?

C.—(Tonante) ¡Al contrario! Es que los que hablan de ruptura se mueven en un mundo terriblemente ignorante, no sabiendo de



La despedida hasta este noviembre, que aguarda expectante el regreso de Celebidache a Madrid para dirigir dos programas a la Orquesta Nacional. De izquierda a derecha: Pérez de Arteaga, Ros Marba, Celebidache y su esposa.

qué hablan. Hay un gran científico que se llama Joseph Rutt, un checoslovaco, que escribió «La dodecafonía armónica» (Risas), un libro... Bueno, pues así es, porque a usted le puede dar la más grande pena al evitar el sentido armónico, es decir, el sentido relacional, si éste no se forma. Esto no es evitable. Cada música que utiliza intervalos de frecuencias iguales es un música relacionable. Ahora, que ellos lo compliquen hasta puntos en que no podemos más identificar relaciones, ¡ése no lo hace atonal! ¡Es una tontería burguesa, como todas! (Con un gesto de máximo desprecio). Pero esto, que ha podido ser inteligente y constructivo, innovatorio, aunque, como le diga, no suponga ningún corte radical, ha hecho un enorme daño a la música, porque nadie puede controlar nada más. Entonces todo el mundo escribe música, tanto los de talento como los imbéciles. Y como aquellos de talento son sólo una proporción ínnnfima, comparados con los imbéciles, que son casi todos, ya estamos aquí ante un fenómeno nuevo. Hay muy poca música... porque hay mucha técnica. Se inventó un vocabulario SINNNN preocuparse de si hay que decir algo o no. Así que el vocabulario se volvió... ¿cómo se dice?... «scópo».

A.—¿Intención?

C.—¡Sí, eso! Intención, fin, propósito, y no medio. ¡Y no puede ser! Usted tiene un dolor inicial y después dice: «¡Auuu!» Pero si yo digo a mi vez «¡JAC!», ¿a qué dolor corresponde eso? A ver, a ver, a ver... (Risas). ¡Ah, sí, resuelto, «Jac» se llama al dolor «Jac!» Pero digo «Pop»... «Pop, pop, pop, pop...» (Bajando cada vez la voz, como reflexionando. A continuación un alarido). ¡AAHHHHH! ¡Otro dolor, es eso, es eso! Bueno, es imposible, y esto es lo que se hace hoy; por eso no hay música hoy. Hay sonidos, hay virtuosismo de expresiones que no van a dejar jamás al ser humano frío, lo tocan, sí, pero (Bajando la voz hasta casi hacerse impreceptible) no lo tocan musicalmente. (Pausa) Si te tomas un litro de tinto te toca también, ¿no?, pero no es una sensación artística, es una sensación física, es fisiología. Nada más.

A.—Dos últimas preguntas, muy personales. Usted tiene fama entre los músicos de las orquestas de ser muy antipático. ¿Cree que es verdad?

C.—¡Yo nunca he oído eso! Lo oigo aquí por vez primera.

A.—Dicen que usted es muy duro en los ensayos.

C.—¡Yo no, Mozart es duro, pero yo no! (Risas) La partitura será dura, pero yo no.

A.—¡O sea que lo niega!

C.—(Dudando) No lo niego, usted dice que yo soy un antipático, o sea que le habré caído a usted antipático...

A.—Yo no he dicho eso, maestro...

C.—Bueno, ¡está bien, puede que yo parezca duro, pero eso lo dicen los mediocres que no se mueven como yo me muevo! Pero... ¿qué puede cambiarse si Mozart ha hecho esto así, tanto sonido aquí, tanto sonido allá? Si ellos no encuentran la proporción, pues, claro, Celebidache dice: «No es eso, no es eso, otra vez, no es eso, no es eso, otra vez», hasta que encontremos la proporción justa.

A.—Bien, Celebidache no es duro, sino que los duros son Mozart, Beethoven, Brahms...

C.—¡Pues claro, porque ellos son personajes de una dureza increíble porque nos dejaron aquí documentos que no podemos cambiar! Los podemos ignorar, sí, eso es lo que pasa hoy. No se toca a Mozart... (Silencio expectante) ... se le perpetra... (Risas de todos los presentes).

A.—Terminemos ya. Mi última pregunta: Creo que usted muy raras veces, o quizá nunca, ha dirigido ópera. ¿Por qué?

C.—Es porque yo considero que la ópera, como género musical, es una categoría que no permite la trascendencia del sonido. Ya metiendo palabras, con las que usted que tiene que ilustrar la música, baja usted a la condición humana. ¿Qué hay en una fuga de humano? ¿Por qué en una fuga se da esta sensación de estar por encima de todo? ¿O un por debajo de todo? Porque ya el ser humano ha sido superado, hemos trascendido el ser humano (Esto lo ha dicho quedamente y con cierta solemnidad). Cuando yo digo: «Te quieroooo, pero no te puedo ver con Albertooo» (Cantando), bueno, pues, ha bajado otra vez la música después de haber estado liberada, emancipada, hasta valores que permiten la trascendencia espiritual. Bajarla otra vez a lo sensible de todos los días, encontrar qué genial manera (Habla en tono de parodia) de expresar los celos, qué forma extraordinaria de hacer ver la pasión... ¡Bah, nada, nada, bobadas! Yo cuando dirijo el Preludio de Tristán no pienso ni en «Tristán» ni en «Isolda»; musicalmente es un momento muy dramático y ya está. Ahora, si usted lo llama «Tristán traicionado» o «Isolda fallece», entonces ya es otra cosa. Y es grave, porque en la poesía el ser humano trasciende la realidad de todos los días. ¿Por qué? Porque se sitúa por encima de contingencias humanas inmediatas. (Ensimismado, hablando ahora para sí mismo) «Über alle Gipfel ist Ruh'»... Por encima de todas las cimas hay silencio... ¿Qué tiene que ver la palabra «silencio» con el verbo «haber» o con la palabra «cima»? Que de repente te mete en un mundo diverso, que es el mundo trascendente. Y la ópera no da eso, no lo da. (Volviéndose hacia los presentes) Por ejemplo, en los Lieder de Schubert, yo, o presto atención a la música o presto atención a las palabras. Pero para un ser humano tan musical como Schubert el problema no era eso, el problema era crear una atmósfera que andaba bien con la atmósfera general del texto. Encuentro muy infantil... pues... dar el pequeño arroyo, «Flsssch, bib-bib-rurururu, sssschhhhh»... o el viento, «Uuhuuuuu, uuuuuú», o el jinete en la noche, «Tan-tirarán-tirarán-tirarán-trocotón, tirarán». (Risas durante toda esta imitación sonora) No, su valor no está allá, su valor está en los Cuartetos o en el Quinteto de dos violonchelos. ¿De qué se trata allá, qué sentimiento está explicando allá? Ninguno, está por encima de todos. No es el «Weltmann», no es su «approach», su contacto con experiencias negativas, como el dolor o la enfermedad o el sentimiento o la esperanza, ¡no es nada de eso! Esto es algo que en potencia tenemos todos. ¿Cuándo lo podemos vivir? Cuando hemos depositado, sacado todo lo personal: eso es la forma de fenomenología que se llama «Intersubjektivbetrefffähigkeit»... ¡Yo me encuentro en usted!... con la condición de que yo dejo todo lo que es mío y usted deja todo lo que es suyo. ¿Se queda algo? Sí, pero ese algo que queda es objetivamente verdadero.

A.—Muchas gracias, maestro, por su paciencia y por todas sus apreciaciones.

C.—De nada. (Se queda pensativo un momento, luego reacciona) ¡Yo lo he pasado muy bien!

JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA, 1978

NOTA: Entrevista exclusiva para RITMO. Prohibida su reproducción total o parcial, incluso con cita de su origen.



IBERMUSICA

PRESENTA

VIII CICLO DE GRANDES INTERPRETES

TEATRO REAL

5

conciertos de abono

9 noviembre

DANIEL BARENBOIM (Programa Schubert)

21 noviembre

YEVGUENI MOGUILLEWSKY (24 Estudios de Chopin)

5 diciembre

PEDRO ESPINOSA (El piano francés)

18 diciembre

MISHA DICHTER (Beethoven / Schubert/ Liszt)

23 enero

NEW ISRAEL ORCHESTRA. Director Rudolf Barshai

Haydn Sinfonía número 95

Mozart Concierto para piano

Solista: J.B. Pommier

Beethoven Sinfonía número 2

Venta de abonos: Taquillas Teatro Real horarios habituales

Horario de todos los conciertos: siete y media de la tarde

1778 1978

BICENTENARIO DEL TEATRO ALLA SCALA

Fernando Peregrín Gutiérrez



LA EXPOSICION CONMEMORATIVA EN EL PALACIO REAL DE MILAN

La Scala es mucho más que un teatro: es uno de los símbolos más representativos de la ópera (entendida globalmente como género musical de la cultura occidental); es un mito que ha permanecido vigente con independencia de la propia realidad del Teatro, no siempre brillante. En alguna manera, contar la historia del Teatro alla Scala es hacer otro tanto de una gran parte del teatro lírico. Es fácil comprender que, dentro de los límites de espacio impuestos a este trabajo, sólo sea posible recoger, a grandes rasgos, los principales hechos acaecidos en los dos siglos de vida del coliseo milanés. Y que, además, para llevarlo a cabo, el autor tenga que recurrir a alguna de las muchas publicaciones que desde distintos ángulos los han recogido y estudiado, pues, dado que su relación con el Teatro milanés se remonta a sólo unos cuantos años, el autor confiesa su creencia de que sería inútil pretensión el intentar la elaboración de un trabajo original que fuese más allá de la simple y reciente anécdota. A este respecto se permite referir al lector a dos comentarios suyos sobre el desarrollo de la presente temporada, conmemorativa del bicentenario, y que considera como su aportación original a la celebración de la importante efemérides «scaligera» (1).

Es de justicia cerrar esta introducción poniendo de manifiesto la deuda contraída con los organizadores de la magna exposición **Duecento anni alla Scala**, que ha permanecido abierta al público en el Palacio Real de Milán entre el 16 de febrero y el 10 de septiembre del año en curso. Bajo la dirección de Ciro Fontana, por el Municipio de Milán; Giampiero Tintori, por el Museo Teatral de La Scala, y Carlo Mezzadri, por el Teatro alla Scala, la exposición recogía en más de dos mil piezas de diversa índole, agrupadas en veinticuatro salas (más una dedicada a documentos audiovisuales), la grande e inimitable historia de La Scala. En lo que sigue se ha adoptado en gran parte la metodología con que ha sido concebida dicha exposición, fundamentalmente en lo que atañe a los períodos en que se han dividido los doscientos años con que cuenta ya el coliseo milanés.

ANTECEDENTE INMEDIATO: EL TEATRO REGIO DUCAL

El 26 de febrero de 1776, un furioso incendio destruye en pocas horas el espléndido Teatro Regio Ducal de Milán, inaugurado en 1717. Situado en el Palacio del Archiduque, este teatro conoció, antes de quedar reducido por el fuego a un cúmulo de escombros, períodos de auténtico esplendor en el curso de sus largas temporadas, que se extendían de noviembre a agosto: Parini y Metastasio, entre los libretistas, y Gluck, Hasse, J. C. Bach, Piccini, Sammartini, Porpora, Galuppi, Alessandro Scarlatti, entre los compositores, habían hecho representar en él sus propias obras; cantantes de la fama de Anna de Amicis, Lucrezia Anguieri, Antonia Bernasconi, Caterina Gabrielli, Antonia Tesi, Faustina Bordoni Hasse y los «castrati» Giuseppe Farinelli, Giovanni Manzuoli y Luigi Marchesi habían obtenido allí éxitos triunfales. Incluso en el Teatro Ducale tuvieron lugar los estrenos absolutos de tres grandes partituras teatrales del jovencísimo Mozart: **Mitridate, re di Ponto** (1770), **Ascanio in Alba** (1771) y **Lucio Silla** (1772).

(1) RITMO, números 481 (mayo 1978, págs. 12 a 17) y 482 (junio 1978, págs. 12 a 14).

Milán, una ciudad que contaba entonces con 130.000 habitantes, pertenecía a la Corona austríaca y fue, por tanto, su soberana, María Teresa de Austria, la que concedió a los propietarios de los palcos del destruido teatro, pertenecientes a la rica nobleza milanesa, el decreto y el terreno necesario para construir uno nuevo, más grande y lujoso, el 15 de julio de 1776. Los citados propietarios de los palcos («palchettisti») se encargaron de recoger los fondos necesarios para la construcción (un millón cuatrocientas mil liras milanesas), contando con el Gobierno austríaco como importante copropietario.

El lugar elegido para el nuevo Gran Teatro (pues se construyó casi simultáneamente otro más pequeño, el Teatro Piccolo alla Cannobbiana, si bien situado en diferente emplazamiento) estuvo ocupado en su día por la iglesia de Santa María alla Scala, lo que hizo que ya desde un principio el teatro se empezase a denominar Teatro Grande alla Scala. Las obras se iniciaron el 15 de agosto de 1776, aunque los planos no estuvieron totalmente ultimados hasta el 14 de septiembre. Su autor, el arquitecto Giuseppe Piermarini.

LA INAUGURACION

El 28 de mayo de 1778 se corre por Milán una noticia sorprendente: esa misma tarde, al año y nueve meses del primer golpe de piqueta, se ha realizado en el nuevo teatro la primera prueba acústica, con orquesta y voces, y el resultado es plenamente positivo. Los elogios para el arquitecto son unánimes, pues además de haber logrado una inteligente distribución de los espacios internos, con una sala de planta de herradura concebida según el severo estilo neoclásico, ha realizado, a decir de los entendidos, un auténtico milagro sonoro. De esta manera, y tras la segunda prueba acústica a primeros de julio, de resultado también positivo, se anuncia, para el siguiente mes de agosto, la solemne apertura del Teatro alla Scala.

En presencia de los archiduques Fernando y María Beatriz de Habsburgo, el día 3 de agosto de 1778, se inaugura el Teatro alla Scala con la representación del «dramma per musica» **Europa riconosciuta**, texto de Mattia Verazi y música de Antonio Salieri, así como los bailes **Pafio e Mirra, ossia i Prigioneri di Cipro** y **Apollo placato**, debidos a los mismos autores. Participan en esta representación una orquesta —para la época, imponente— de setenta músicos, un coro de más de cincuenta voces, un grupo de cerca de cien comparsas.

DE LA INAUGURACION A LA LLEGADA DE ROSSINI (1778-1812)

El primer período de la vida de la Scala coincide con el paso del gusto neoclásico del setecientos por el «dramma in musica» a la implantación del melodrama ochocentista, típicamente italiano. La ópera neoclásica, que tiene sus orígenes en Francia, anticipa los signos del inminente período romántico y constituye el nexo de unión entre los dos estilos arriba indicados. Paisiello (**Il barbiere di Siviglia**, 1786; **Nina pazza per amore**, 1804) (2) y Cimarosa (**L'Italiana in Londra**, 1780; **Il Matrimonio segreto**, 1793) son los dos

(2) Mientras no se indique lo contrario, las fechas que acompañan a las obras citadas en este trabajo corresponden a las de su primera representación en el Teatro alla Scala.



La iglesia de Santa Maria alla Scala.



Giuseppe Piermarini, arquitecto del Teatro alla Scala.

EUROPA RICONOSCIUTA

DRAMMA PER MUSICA
 DA RAPPRESENTARSI
 NEL NUOVO REGIO DUCAL TEATRO
 DI MILANO
 Nella solenne occasione del suo primo aprimento
 nel mese d' Agosto dell' anno 1778.
 DEDICATO
 Alle LL. AA. RR.
 IL SERENISSIMO ARCIDUCA
FERDINANDO
 Principe Reale d'Ungheria, e Boemia, Arciduca d'Austria,
 Duca di Borgogna, e di Lorena ec., Cesareo Reale
 Luogo Tenente, Governatore, e Capitano
 Generale nella Lombardia Austriaca,
 E LA
 SERENISSIMA ARCIDUCHESSA
MARIA RICCIARDA
BEATRICE D'ESTE
 PRINCIPESSA DI MODENA.

 IN MILANO,
 Appreso Gio. Batista Bianchi Regio Stampatore
 Colla Permissione.

Europa riconosciuta, primera obra representada en La Scala.

compositores que gozan todavía del mejor fervor del público de ópera, pero pronto jóvenes maestros como Simón Mayr y Fernando Paër empezarán a sustituirlos en las cimas de la popularidad, sirviendo así de puente entre los viejos napolitanos y Rossini.

En 1788, y tras una breve gestión confiada al marqués de Calderara, el Teatro alla Scala pasa a manos de los empresarios Gaetano Maldonati, Francesco Benedetti Ricci y el conde Angelo della Somaglia, quienes publican por primera vez el programa de la temporada («cartellone»). Durante estos primeros años de vida de La Scala continúa, por otro lado, la tradición que hace concebir al teatro, sobre todo, como un lugar de reunión, donde es posible encontrarse, conversar (incluso en la sala durante el espectáculo, desde un palco a otro), hacerse servir una cena, apostar dinero a los juegos de azar y atender, finalmente, al momento culminante de la peripecia musical que se desarrolla sobre el palco escénico, aplaudiendo o protestando la interpretación del divo del momento.

En 1796 La Scala se engalana para recibir solemnemente, a los sonos de **La Marsellesa**, al general Bonaparte. La República Cisalpina que instaura los franceses prohíbe la exhibición de los signos de la nobleza, con lo que los propietarios de los palcos se ven obligados a mutilar la decoración de éstos. Pero esta iniciativa «revolucionaria» aparece más ligada a la forma que al fondo. De hecho, el Teatro permanece fundamentalmente reservado a la asistencia de la nobleza milanese.

Otro hecho importante de este primer período es la creación, en 1783, por iniciativa del «castrato» Luigi Marchesi, del Pío Instituto Filarmónico, con el fin de ofrecer «accademie in musica» (conciertos) en el Teatro alla Scala para formar, con los beneficios, un fondo de pensiones para los músicos. El Instituto se convierte así en promotor de la vida concertista milanese y es el origen de las temporadas sinfónicas de La Scala.

Los hermanos Galliari, autores de los decorados para el espectáculo inaugural de La Scala, y sobre todo Pietro Gonzaga (cuyo nombre permanece ligado a la nómina del Teatro alla Scala, desde 1788 a 1792, como «pittore e inventore delle scene») son los creadores de la escenografía «scaligera». Sucesores de Gonzaga son, con la excepción del eniliano Fontanesi (1793), artistas salidos de la Academia Braidense, y que completan su formación en el Teatro: Giovanni Pedroni, Paolo Landriani y Giorgio Fuentes (todos colaboradores de Gonzaga), Pasquale Canna y los discípulos de Landriani, Giovanni Perego y Alessandro Sanquirico.

El período que estamos considerando es el único de la historia del Teatro alla Scala en que aparecen los «castatri». Milán, ciudad fuertemente influida por la cultura de la Ilustración, verá pronto extinguirse este mito. De entre estos cantantes alcanzaron gran fama y notoriedad Girolano Crescenti, y sobre todo Luigi Marchesi, llamado «Marchesino», ya citado con anterioridad en este artículo. En los primeros tiempos La Scala no ejercía sobre los cantantes un atractivo comparable con el de los teatros de Nápoles, Venecia, Londres o París. Por ello los milaneses sólo conocen por fugaces apariciones a las «primedonne serie» del momento: la Gabrielli, la Colbrand, la Catalini, la Banti. Otro tanto sucede con Giuseppina Grassini, a pesar de deber su éxito inicial a La Scala misma. En cuanto a las «primedonne buffe», el público de La Scala las conoce prácticamente a todas, desde Celeste Coltellini, llegando a existir una duradera relación entre el Teatro milanés y dos de ellas: Carolina Basi-Manna y Teresa Belloc. También actúan en La Scala algunos de los más célebres tenores de la época, como fueron Giacomo David, Eliodoro Bianchi, Andrea Nozzari y Nicola Tacchinardi. Cantantes bufos aplaudidos durante estos años fueron Nicola Bassi y Nicola de Grecis.

El 26 de septiembre de 1812 se estrena **La Pietra del Paragone**. Ha llegado Rossini.

DE LA LLEGADA DE ROSSINI A LA UNIDAD DE ITALIA (1813-1860)

La actividad de Rossini como compositor para el teatro es breve, aunque enormemente prolífica. Y aunque algunas de sus obras (**Aureliano en Palmira**, 1813; **Il turco in Italia**, 1814, estreno absoluto) no triunfaron en Milán, el compositor de Pesaro se convierte en el ídolo de La Scala, hasta el punto de que, en la temporada de 1823-24, de diecisiete óperas en el «cartellone», diez eran de Rossini; y si consideramos el trienio 1823-25, de cincuenta y dos óperas puestas en escena en La Scala, treinta y dos eran de Rossini!

Cuando está a punto de acabar la carrera italiana de Rossini (1823) se estrena en La Scala, en octubre de 1822, **Chiara e Serafina**, ópera más bien modesta, y que, a pesar de no tener éxito, representa el importante hecho de la llegada de Gaetano Donizetti, quien, entre 1830 y 1840, verá representadas en La Scala dieciséis de sus óperas, con un total de cuatrocientas treinta representaciones. Cinco de las setenta composiciones teatrales de Donizetti fueron estrenos absolutos en La Scala (**Chiara e Serafina**, 1822; **Ugo, conte di Parigi**, 1832; **Lucrezia Borgia**, 1833; **Gemma di Vergy**, 1834; **María Padilla**, 1842).

El 27 de octubre de 1827 es el «début» de Vincenzo Bellini, con **Il Pirata**. El éxito es total. Entre 1830 y 1840 se representarán en La Scala siete óperas suyas, con doscientas quince funciones y tres estrenos absolutos (**La Straniera**, 1830; **Norma**, 1831; **Beatriz di Tenda**, 1833).

El 17 de noviembre de 1839 se representa por vez primera, en La Scala, una ópera de Verdi: **Oberto, conte di San Bonifacio**. En 1842 es el estreno absoluto de **Nabucodonosor**, que es la consagración definitiva de Verdi. Entre 1843 y 1859: **I Lombardi alla prima Crociata**, 1843; **Ernani**, 1844; **Giovanna d'Arco**, 1845, estrenos absolutos; **I due Foscari**, **Attila**, **Macbeth**, **I Masnadieri**, **Luisa Miller**, **Rigoletto**, **Il Trovatore**, **Simon Boccanegra**, **La Traviata**.

Si a estos nombres mayores unimos los de Meyerbeer (**Margherita d'Anjou**, 1820, estreno absoluto) —en su etapa italiana—, Spontini (**La Vestale**, 1825), Mercadante (**Il Giuramento**, 1837; **Il Bravo**, 1838), Pacini (**Saffo**, 1842), tendremos, salvo alguna que otra excepción (por ejemplo, **Medea**, de Cherubini, que no llega a La Scala hasta 1908), el núcleo fundamental del melodrama del romanticismo y una parte esencial de la propia historia de la ópera.

¿Y Mozart? El salzburgués fue el primer compositor auténticamente extranjero que apareció en La Scala (**Così fan tutte**, 1807). **Don Giovanni** fue la ópera de Mozart más representada en el ochocientos, y concretamente dentro del período que ahora consideramos se registran las primeras representaciones «scaligeras» de **Las bodas de Figaro** (1814), **La clemencia de Tito** (1816) y **La flauta mágica** (1818).

En los planos social y político es éste un período de grandes mutaciones, que van a conducir a la creación de la moderna Italia. Tras el declive de los franceses, Milán retorna a poder de los Habsburgo. Pero las cosas no vuelven a ser como antes. Así se hace patente incluso en el Teatro alla Scala, donde, a pesar de los empeños de «restauración», la nobleza ve disminuir su poder e influencia en La Scala: en 1815 se triplica el número de palcos en propiedad de la burguesía, que pasa de 12 a 37. A partir de este momento, la ascensión de la burguesía, imbuida de un profundo sentido nacionalista, iba a conducir, tras diversos avatares, a la formación del movimiento denominado «Risorgimento» y a la unidad italiana. Bien es cierto que el «Risorgimento» estuvo desde un principio apoyado por aquellos sectores de la aristocracia que comprendieron a tiempo los signos que, provenientes de Inglaterra, anunciaban la revolución industrial capitalista, y que, tras renegar de los de su clase que permanecían fieles a Austria, se unieron con la clase que iba a resultar favorecida en los profundos cambios que se avecinaban: la burguesía liberal.

El melodrama romántico, que nace en estos años, se presenta profundamente unido a este movimiento nacionalista, de forma que el pueblo italiano, atribuyendo contenidos patrióticos a las notas musicales, reconociéndose a sí mismo en los coros, estalla con frecuencia en los teatros, uniendo su propia voz a la del drama, lanzando octavillas, subrayando polémicamente algunas frases con largos aplausos. Tal sucede en La Scala la víspera de la segunda guerra de independencia italiana (1859), cuando en el curso de una representación de *Norma*, mientras el coro de «druidas» entona el dramático «¡Guerra! ¡Guerra!...», el público, puesto en pie, le hace eco entusiastamente, mientras flamean pañuelos con los tres colores de la bandera italiana. Bellini, y sobre todo Verdi son los cantores y los instrumentos más célebres de la batalla italiana por el resurgimiento musical, expresión artística de los acontecimientos sociales del momento.

Los cantantes rossinianos más célebres fueron Giovanni David, tenor, hijo de Giacomo; el bajo Filippo Galli y su sucesor, Luigi Lablache; las contraltos Marietta Marcolini y Rosmunda Pisaroni, y la soprano Teresa Belloc, ya citada en el período anterior.

La aparición de Bellini es fundamental en la evolución del arte del canto. Se impone el tenor de timbre claro y suave, que sustituye al de voz oscura y baritonal (el «baritenore» que llama Rodolfo Celletti). De entre estas nuevas voces destacan Giovanni Battista Rubini y Napoleone Moriani. A estos tenores elegíacos se unen, con la llegada de Verdi, los tenores «di forza», que hacen conjuntamente del tenor el eje del melodrama romántico. Primeros verdianos de importancia fueron Raffaele Mirate, Geramia Bettini, y sobre todo Carlo Villa, el «Negrini».

Son también los años de Giuditta Pasta y María Malibrán. Eugenia Tadolini y principalmente Erminia Frezzolini se sitúan entre el melodrama de Bellini y Donizetti y el de Verdi. Entre las ilustres visitantes de La Scala figuran Sofia Gruvelli, Marietta Alboni y Barbara Marchisio, grandes rossinianas. Marietta Brambilla puede considerarse como elemento de soldadura entre el canto rossiniano y el romántico.

En esta época, con el romanticismo, aparecen los auténticos barítonos. Uno de los más célebres fue Antonio Tamburini. Sus sucesores, Giorgio Ronconi, Achille de Bassini y Giovanni Corsi, son ya barítonos verdianos. En la cuerda más grave masculina destaca Ignacio Marini.

Alessandro Sanquirico se convierte en escenógrafo único del Teatro, en 1817, puesto que mantiene hasta 1832. Con él la escenografía de La Scala halla su expresión exacta: una suerte de integración entre la herencia barroca, clasicismo y romanticismo naciente.

Merece señalarse, finalmente, la aparición, en 1836, de Bartolomeo Merelli, alumno de Simon Mayr y condiscípulo de Donizetti, como empresario de La Scala, a cuyo frente permanecerá hasta 1850 (para volver entre 1860 y 1863), uniendo su nombre al del compositor más identificado con el Teatro milanés: Giuseppe Verdi.

DE LA UNIDAD ITALIANA A LA UTILIZACION DE LA LUZ ELECTRICA EN LA SCALA (1861-1883)

Italia, recién lograda su unidad, se ve inmersa en la revolución industrial, cuyos efectos serían de gran importancia en el Norte. Milán, antes que ninguna ciudad italiana, asume la fisonomía de los grandes centros industriales.

Verdi (*La battaglia di Legnano*, 1861; seguirán en este período *Un ballo in maschera*, *Don Carlo*, *La forza del destino*, *Aida* y la *Messa di Requiem*) reina en el mundo operístico y en La Scala. Llegan a Milán las óperas de Flotow (*Marta*, 1862), Gounod (*Faust*, 1862; posteriormente, *Romeo y Julieta*), Weber (*Der Freischütz*, 1872) y Massenet (*Il Re di Lahore*, 1879). Wagner aparece por primera vez en La Scala, en 1873, con *Lohengrin*, traído por el empresario Cattaneo. Inmediatamente se desata en Milán la polémica Wagner-Verdi, que ya había hecho su aparición en Italia tras la primera representación, en ese país, de *Lohengrin* (3). La influencia de Wagner y del romanticismo alemán es clara en Catalani (*Dejanice*, 1883). Este compositor, muerto a los treinta y nueve años, llega, si bien por caminos distintos, a un lenguaje similar al del Puccini de *Manon Lescaut*, en su ópera *La Wally* (1892). Catalani es un claro exponente de la Joven Escuela.

Boito (*Mefistofele*, 1869) ya había, con anterioridad, intentado sentar las bases para una renovación del teatro lírico italiano. Perteneciente al movimiento artístico «La Scapigliatura», abrió una brecha en el cerrado mundo melodramático, por donde penetró la influencia de la cultura europea. Ligado también a este movimiento artístico, si bien de forma mucho menos intensa, Amilcare Ponchielli (*Il Lituani*, 1874; *La Gioconda*, 1876) anuncia ya en sus obras el «verismo».

Al frente de la Orquesta de La Scala se encuentra Franco Faccio, que desarrolla un programa de ampliación de la plantilla y del repertorio, a fin de que el conjunto pueda afrontar con mayor empeño el género sinfónico. En 1878 la Orquesta se traslada a París con ocasión de la Exposición Mundial. Faccio y los instrumentistas obtienen un gran éxito. De vuelta a Milán se constituye la Sociedad Orquestal, en torno a los principales instrumentistas. Este

(3) Ver RITMO, número 482 (junio 1978, págs. 12 y 13).



Giuditta Pasta.



Giovanni Battista Rubini.

conjunto será componente de primer orden de la vida cultural milanés e italiana.

Mil ochocientos ochenta y uno es el año del célebre baile *Excelsior*, de Luigi Manzotti, con música de Romualdo Marenco. El baile está dedicado al triunfo de la industria, el comercio, la ciencia y el progreso.

La «Sociedad Italiana de Electricidad del sistema Edison» asume el encargo, en 1883, de iluminar el Teatro alla Scala. Ello sucede un año después que la primera central eléctrica del mundo entre en funcionamiento en Nueva York. La Scala será el primer teatro lírico del mundo en adoptar la nueva tecnología lumínica.

Adelaida Borghi Mamo, Sofia Scalchi, Isabella Galleti y Mario Tiberni son cantantes aplaudidos en La Scala durante la primera parte del período que estamos considerando. Pero dicho período es, sobre todo, el momento de las cantantes centroeuropeas: las austríacas Freich (Antonietta Fricci), María Waldmann, Anna d'Angeri; las bohemias Teresina Singer y Teresina Stolz. Es la época igualmente de dos cantantes españoles: Adelina Patti (española de nacimiento, aunque de origen italiano, pero también francesa por matrimonio y americana por adopción) y Julián Gayarre. Comparte con este último la primacía de su cuerda Giuseppe Tamagno, a quien reencontraremos con mayor éxito en La Scala en el período siguiente.

Son fugaces las apariciones de los barítonos Víctor Maurel, Giuseppe Kaschmann, Gottardo Aldighieri y Francesco Pandolfini, así como las del bajo Edouard de Retske.

Entre 1877 y 1882 La Scala escucha a tres cantantes que podemos considerar «pre-veristas»: Gustavo Moriarni, Medea Borelli y Elena Theodorini.

HACIA LA CONSTITUCION DEL «ENTE AUTONOMO» (1884-1921)

Poco tiempo después de lograrse la unidad de Italia el Gobierno de la nación cede, en 1867, al Municipio de Milán la propiedad del inmueble del Teatro alla Scala, que había heredado del último Gobierno austríaco, y con ella la cuota correspondiente para mantener el teatro en funcionamiento. Esta subvención era popularmente llamada «dote», como si de una hija que fuera a casarse —en este caso, cada temporada— se tratase. Los palcos seguían en poder de las clases altas (65 de ellos, en 1883, estaban en poder de la burguesía, esto es, algo más de una tercera parte; pero este hecho es poco significativo, ya que la permeabilidad entre nobleza y alta burguesía va siendo, por entonces, cada vez mayor), y ante la necesidad de obtener mayores ingresos fijos se crearon, en la platea, filas con asientos permanentes, que fueron adquiridas por la burguesía. Los recién llegados no lograron, sin embargo, enjugar el déficit crónico que soportaba el Teatro, que fue en aumento con la crisis social italiana. Esta situación hace crisis, en 1897, cuando el Municipio de Milán retira las subvenciones a La Scala. El Teatro se cierra momentáneamente y se



Alessandro Sanquirico.



Franco Faccio.



El baile Excelsior: cartel.

crea una Sociedad Anónima, a cuyo frente se sitúa Guido Visconti di Modrone, con la inclusión de los propietarios de los palcos y el Municipio, participando así por vez primera aquéllos en los gastos de mantenimiento del Teatro. Arrigo Boito es el vicepresidente de esta Sociedad, mientras que el director estable de la Orquesta es Arturo Toscanini. Poco después, en 1901, un referéndum entre los electores de Milán sobre si debía o no pagarse la «dote», dio resultado negativo, con lo que la Sociedad recurre al mecenazgo de banqueros y grandes empresarios. Buscando a la vez una mayor apertura hacia el público milanés, la Sociedad transforma, en 1907, la quinta fila de palcos en primera galería, dando entrada así, siquiera simbólicamente, a las clases media y pequeña burguesía. (En este mismo año se crea el foso orquestal, bajando su nivel respecto del de la platea. Este hecho es fruto de la reforma wagneriana del teatro musical.)

Las relaciones entre el Municipio de Milán y la Sociedad de Propietarios de La Scala se endurecen con el tiempo, a causa del problema de la gestión del Teatro. Al terminar la primera guerra mundial se hace urgente la solución del problema «propiedad de La Scala». Esta viene con la constitución del «Ente Autónomo», por obra del alcalde de Milán, el socialista Emilio Caldara; del director del *Corriere della Sera*, Luigi Albertini, y del propio Toscanini. El 29 de diciembre de 1921 un Real Decreto encomienda la gestión del Teatro alla Scala al Organismo Autónomo recién creado, por un período de prueba de nueve años, después del cual los propietarios podrían decidir sobre su mantenimiento. Se facilitó también, en ventajosas condiciones para los «palchettisti», el alquiler y venta de los palcos, con lo que, hacia mediados de la década de 1930, se había completado la expropiación, siendo desde entonces La Scala una institución totalmente pública.

En el plano artístico, La Scala acoge los dos últimos estrenos absolutos de Verdi: *Otello* (1883) y *Falstaff* (1893). Después de *Giovanna d'Arco* (1854), el maestro italiano no había vuelto a ofrecer sus primicias al público «scaligero». Un litigio con el empresario Morelli fue el origen de su distanciamiento de La Scala, si bien su presencia permaneció constante en el tetro que lo había visto nacer. (El nombre de Verdi quedará para siempre fuertemente unido al del coliseo milanés; así, los billetes de 1.000 liras —equivalentes a los nuestros de 100 pesetas— recogen, por un lado, la imagen del compositor, y por el otro, la del Teatro alla Scala.)



Aspecto parcial de la sala dedicada a Verdi en la exposición conmemorativa del bicentenario de La Scala en el Palacio Real de Milán.

Puccini, el sucesor de Verdi, se presenta en La Scala por primera vez, en 1884, con *Le Villi*. Seguirán: *Edgar* (1889) (estreno absoluto), *Manon Lescaut* (1894), *La Bohème* (1900), *Tosca*, *Madame Butterfly* (1904, estreno absoluto) y *Fanciulla del West* (1912). Pero tal vez lo más característico de este período sea la fuerte presencia de compositores extranjeros. Precisamente, una obra precedente de Francia —*Carmen*, de Bizet— es la clave para entender el llamado «verismo». En Italia se comprendieron equivocadamente las sutilezas de Mérimée, plenamente recogidas y sublimadas por Bizet, y sólo se quiso ver en la ópera una violenta historia de amor y de muerte. Influyó decisivamente en la *Cavalleria rusticana* (1891), de Pietro Mascagni, tradicionalmente considerada como origen de la joven escuela italiana. Desde este momento, el teatro lírico italiano se basó en una dramaturgia de estampa burguesa, que tiene en el propio Mascagni (*Iris*, *Isabeu*, *Parisina*, *Guglielmo Ratclif*, *Silvano*, *Le Maschere*), en Puccini, Giordano (*Andrea Chenier*, 1896, estreno absoluto; *Siberia*), Leoncavallo y Cilea (las obras más características de estos dos últimos autores aparecerán en La Scala en el siguiente período: *I pagliacci*,

de Leoncavallo, en 1926; *Adriana Lecouvreur*, de Cilea, en 1932; *L'Arlesiana*, también de este último, en 1936) sus máximos exponentes, reunidos, pese a las diferencias entre ellos, bajo el impreciso y común término de «veristas».

Entre 1889 (*Los Maestros cantores de Nuremberg*) y 1907 (*Tristán e Isolda*) llegan a La Scala todos los grandes dramas musicales de Wagner, incluido *Parsifal*, del que se ofrecen, en 1903, el preludio y el tercer acto, interpretados por Toscanini en forma de oratorio para salvar el veto de Bayreuth. En el período sucesivo se ofrecerá por vez primera (1927) *El anillo* como ciclo. Bajo la influencia wagneriana compone Alberto Franchetti *Germania* (1902). De Francia llegan, además de *Carmen* (1885) y *Pescadores de perlas* (1887), las óperas de Massenet (*El Cid*, *Manon*, *Werther*, *Grisélides*, todas a partir de 1890); *Samson et Dalila* (1894), de Saint-Saëns; *La Damnation de Faust* (1896), de Berlioz; *Hamlet* y *Mignon* (1896, ambas), de Thomas (4); *Fra Diavolo* (1905), de Auber; *Louise* (1908), de Charpentier; *Pelléas et Melisande* (1908), de Debussy. Richard Strauss aparece por primera vez, en 1906, con *Salomé*. Seguirán, partir de 1909, *Elektra* y *El Caballero de la Rosa*. Se incorpora al «cartellone» el teatro lírico de los compositores rusos: *Eugene Onegin* (1900) y *Dame Pique* (1906), de Tchaikovsky; *Boris Godunov* (1909), de Mussorgsky; *El Príncipe Igor* (1915), de Borodin. Se completa el repertorio alemán: *Hänsel und Gretel*, de Humperdink, y *Euriante y Oberon*, de Weber, todas a partir de 1902; *Las alegres comadres de Windsor* (1912), de Nicolai. Llegan los «ballets» de Stravinsky y se recupera, en 1908, una obra de épocas anteriores: *Medea*, de Cherubini. También se repone, con honores de novedad, *La Vestale*, de Spontini, ópera que es puesta en escena, en la Opera de París, por la compañía de La Scala, en 1909.

Otros compositores italianos que aparecen por estos años en La Scala son: Pizzetti (*Fedra*, 1915, estreno mundial), Zandonai (*Francesca de Rimini*, 1916) y Wolf-Ferrari (*Il segreto di Susanna*).

Toscanini está al frente de La Scala entre 1898 y 1903, en que la abandona por sus problemas con los cantantes y el público (era contrario totalmente a los «bis»). Vuelve en 1906 y permanece hasta 1908, en que marcha a los Estados Unidos. En 1921, cuando La Scala se convierte en Ente Autónomo, su primer director musical será Arturo Toscanini. Entre 1910 y 1913 el director musical es Tullio Serafin.

El 8 de marzo de 1913 se abre el Museo Teatral de La Scala, situado en la parte superior del entonces Casino Ricordi, anexo al Teatro.

Entre 1884 y 1922 triunfan en La Scala, bien de forma permanente o en visitas más o menos regulares, los cantantes Giuseppe Tamagno, Alessandro Bonci, Ferdinando de Lucia, Mattia Battistini, Víctor Maurel, Virginia Ferni-Germano, Hericlea Darclée, Rosina Storchio (preferida a las dos grandes veristas Gemma Bellincioni y Emma Carelli, sin éxito en Milán), Enrico Caruso, Giovanni Zenatello, Giovanni Martinelli, Beniamino Gigli (quien marchará, en 1918, a los Estados Unidos; a su regreso será uno de los protagonistas de la década de 1930), Giuseppe Borgatti, Antonio Scotti, Mario Sammarco, Pasquale Amato, Giuseppe de Luca, Riccardo Stracciari, Titta Ruffo, Carlo Galeffi, Fiodor Chaliapin, Adamo Didur, Nazareno de Angelis, María Barrientos, Elvira de Hidalgo, Graziella Pareto, Eugenia Burzio, Ester Mazzoleni, Claudia Muzi, Fanny Anitúa... (5).

ENTRE LAS DOS GUERRAS (1922-1945)

Entre los objetivos de la dirección (Angelo Scandiani, intendente; Arturo Toscanini, director artístico) del nuevo «Ente Autónomo» se inscriben la mejora de la calidad de los espectáculos con una serie de operaciones fundamentales: la transformación del palco escénico, la instalación de un moderno sistema de iluminación y la creación de un programa compuesto principalmente de óperas «en repertorio», destinado a representarse en el curso de temporadas sucesivas. Este criterio, adoptado por Toscanini, de repetir con frecuencia algunas óperas, a ser posible recurriendo a los mismos intérpretes cada vez, hace nacer una relación de continuidad entre La Scala y algunos cantantes (Aureliano Pertile, Carlo Galeffi, Mariano Stabile, Ezio Pinza, Tancredi Pasero, Claudia Muzi, Giannina Arangili-Lombardi, Toti dal Monte, Ebe Sitgnani...) que carecía de precedentes.

Las reformas teatrales procedentes del centro y norte de Europa y las nuevas técnicas, así como los cambios en el gusto del público (en los que tiene mucha influencia el cinematógrafo), obligan a una unidad en la concepción y diseño de las puestas en

(4) La abundancia de óperas francesas entre 1894 y 1895 —a las reseñadas entre estas fechas hay que añadir las antes citadas *Werther* y *Manon*; además, *La Navarraise*, también de Massenet— se debe a que el editor Sanzogno, que las representaba, intervino, a través de Ricordi, en la gestión de La Scala durante esos años.

(5) Estando reciente el trabajo de Roberto Andrade y Arturo Reverter: *Los grandes voces y el disco* (RITMO, número 477, págs. 125 a 147), a partir de este período no se incluirán más referencias —salvo las imprescindibles— a los cantantes, ya que se encuentran ampliamente recogidas en el citado artículo. Sirva esta larga y desordenada lista de nexos de unión entre este trabajo y el de Andrade-Reverter, que empieza, aproximadamente, con el cambio de siglo y que contempla muchos de los intérpretes de esta lista.

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



Cabecera del cartel anunciador de la temporada 1921-22, primera de La Scala como «Ente Autónomo».

escena, cuyo número de estrenos se reduce a medida que crece el repertorio, con lo que se pueden dedicar mayores esfuerzos a las novedades de cada temporada. Se crea, a consecuencia de este nuevo enfoque, el puesto de «direttore dell'allestamento scenico» (o director de la escenografía, que no se debe confundir con director de escena o «regista»), para el que se nombra al pintor Caramba. A éste le sucederá, en 1935, Nicola Benois, quien permanecerá en dicho cargo hasta 1970, cuando Tito Varisco ocupe su lugar. Benois, que era también muchas veces diseñador de los decorados, llegó a ser una institución en el Teatro y una personalidad en el mundo de la escenografía.

En 1929 Toscanini, en claro desacuerdo con el fascismo, deja el Teatro e Italia. Su puesto de dirección orquestal lo ocupará Víctor de Sabata, que permanecerá unido a La Scala hasta 1953. De Sabata logra sostener la calidad del Teatro, pese a que el poco interés del fascismo por el teatro lírico se volcó en hacer de la Opera de Roma el primer teatro de Italia.

Con la muerte de Puccini termina la gran era operística italiana. En el estreno absoluto de *Turandot* (1926), precisamente en La Scala, Toscanini, entre la emoción general, hace bajar el telón tras la muerte de «Liù», la última página escrita e instrumentada por Puccini. Son estos años de entre guerras los que marcan el triunfo del «verismo» (*Madame Sans-Gêne*, 1923, y *Fedora*, 1932, de Giordano; *I Cavalieri di Ekebu*, 1925, estreno mundial, y *Conchita*, de Zandonai; *La Rondine*, de Puccini; *Zazá*, 1940, de Leoncavallo, y sobre todo las otras obras ya citadas con anterioridad, pertenecientes a este estilo, que dominan ampliamente el repertorio durante este período), así como el último resplandor del «bel canto», por lo que a los intérpretes se refiere (principalmente, las cuerdas masculinas). Del exterior llegan *Khovanshchina* (1926), de Mussorgsky; *Fidelio* (1927, ¡con enorme retraso!, traído por Toscanini), de Beethoven; *La vida breve* (1934), de Falla; *La esposa vendida* (1935), de Smetana; *Ifigenia en Tauride* (1937, también con indudable retraso), de Gluck; *Thaïs*, de Massenet; *La mujer sin sombra* (1940), de R. Strauss; pero no llegan ni Schönber ni Berg, en parte por razones políticas (el fascismo consideraba esta música como decadente), en parte porque el público italiano seguía creyendo (y no estoy muy seguro de que no sea así también hoy en día) que la ópera podría sobrevivir con la herencia de Mascagni y Puccini. Se registran, sin embargo, estrenos de autores italianos no encuadrados en el «verismo», como son Wolf-Ferrari (*I Quattro Rusteghi*, 1922; *Il Campiello*, 1936); Pizzetti (*Debora e Jaele*, 1922, estreno mundial); Boito (*Nerone*, 1924, estreno mundial). Caso extremo es el de Monteverdi, que aparece por primera vez en La Scala, en 1935, gracias a una «adaptación libre» (sacrilegio musical) de *L'Orfeo*, realizada por Ottorino Respighi (de quien se conocieron por estos años, en La Scala, sus óperas *Belfagor*, 1923, estreno mundial; *La Campana sommersa* y *La Fiamma*).

Con Toscanini, De Sabata y Gino Marinuzzi la Orquesta del Teatro alla Scala alcanzó una elevada calidad. Fueron muchas las «tournées» por el extranjero, y las temporadas sinfónicas alcanzaron enorme relieve con la visita de directores como Otto Klemperer, Clemens Krauss, Pablo Casals, Erich Kleiber, Dimitri Mitropoulos, Wilhelm Furtwängler, Bruno Walter, Hans Knappertsbusch, Herbert von Karajan, Antonio Guarnieri...

El 16 de agosto de 1943 un bombardeo destruye casi por completo el Teatro. Las actividades continúan en los teatros de Como y Bérgamo, y posteriormente en el Teatro Lírico de Milán. Terminada la guerra se inician los trabajos de reconstrucción, bajo la dirección del ingeniero Luigi L. Secchi, según los planos de Piermarini y de Sanquirico, autor éste de la última renovación de importancia en la decoración del Teatro alla Scala.

DE LA RECONSTRUCCION A NUESTROS DIAS (1946-1978)

La tarde del 11 de mayo de 1946 Arturo Toscanini, con sus setenta y nueve años recién cumplidos, vuelve a su Scala para dirigir el concierto que inauguraba el reconstruido Teatro. Casi once años después Toscanini muere, en Nueva York, habiendo expresado su voluntad de ser enterrado en Milán. Trasladados a dicha ciudad, sus restos mortales son expuestos al público en el atrio del Teatro alla Scala. Víctor de Sabata vuelve por última vez al podio para dirigir, mientras el cortejo funerario deja el Teatro, en la vacía sala, la «Marcha fúnebre» de la *Heroica*, de Beethoven, cuyas notas se difunden mediante altavoces a la vecina plaza. De Sabata había permanecido como director musical de La Scala hasta que, en 1953, su resquebrajada salud le había obligado a abandonar su actividad directorial. Entre 1954 y 1956 fue director artístico de La Scala. Su nombre, al igual que el de Toscanini, está ligado a los momentos de mayor esplendor del Teatro.



Toscanini y La Scala en la exposición «Duecento anni alla Scala», en el Palacio Real de Milán. A la izquierda, el célebre «Vogliamo Toscanini» («Queremos a Toscanini») aparecido en la fachada principal de La Scala al día siguiente de la caída del fascismo; a la derecha, algunos testimonios gráficos del concierto de apertura del reconstruido Teatro (11 de mayo de 1946).

Los años cincuenta constituyen una auténtica década prodigiosa. Se abren, con la *Tetralogía* wagneriana (primera vez que, tras la guerra, se monta este ciclo en el mundo) según Wilhelm Furtwängler, y *Otello* y *Falstaff* según Víctor de Sabata, y se cierran con el primer montaje, en La Scala, de *Los Troyanos*, de Berlioz, debido a Margherita Wallmann y Rafael Kubelik (1960). El hecho de que La Scala, como organismo, colaborase intensamente, desde la aparición del disco de larga duración (que se produce, precisamente, en este mismo período), con la industria fonográfica, y que, paralelamente, con la irrupción del magnetófono naciese la «piratería fonográfica» como fenómeno de importancia, se traduce en que muchos de los montajes «scaligeros» de estos años alcanzasen una difusión hasta entonces impensable, y que incluso algunas representaciones hayan entrado en el reino de lo mitológico. Un nombre aparece especialmente ligado a los acontecimientos de más relieve en La Scala durante la época que reseñamos: María Callas, quien había debutado en el teatro milanés, en 1949, sustituyendo a Renata Tebaldi en *Aida*. Junto a la genial artista figuran muchas veces otros grandes nombres de la lírica en montajes antológicos. Así, Leonard Bernstein y Margherita Wallmann, en *Medea* (Cherubini), 1953; Herbert von Karajan —muy ligado a La Scala durante estos años, en los que llegó a figurar como consejero artístico—, en *Lucía di Lammermoor* (Donizetti), 1954; Luchino Visconti y Antonino Votto, en *La Vestale* (Spontini), 1954; de nuevo Luchino Visconti, Carlo María Giulini —cuyo nombre aparece permanentemente en la cartelera de La Scala entre 1952 y 1956—, Giuseppe di Stefano y Ettore Bastianini en la célebre *La Traviata* (Verdi) de 1955...

Pero con ser importantísimo, el protagonismo de María Callas (del que sólo se han apuntado algunos ejemplos) no lo es todo en la historia de estos años, en los que, por otro lado, se registra una intensa actividad viajera de La Scala. Junto con Herbert von Karajan es el joven Guido Cantelli el director que con mayor frecuencia dirige tanto a la compañía como a la Orquesta de La Scala en estas giras. Cantelli, que a los treinta y seis años había sido nombrado director musical de La Scala, muere trágicamente, en 1956, a los pocos meses de su nombramiento.

El 29 de diciembre de 1955 se inaugura la Piccola Scala, con *El matrimonio secreto*, de Cimarosa, en el montaje de Giorgio Strehler y dirección musical de Nino Sanzogno, quien sería nombrado, en 1964, director musical estable de La Scala. Por su parte,



Gran parte del mito moderno de La Scala se encierra en estos tres nombres: Arturo Toscanini (izquierda), Victor de Sabata (centro, de frente) y Maria Callas (derecha). La fotografía nos muestra a los tres grandes artistas conversando en la platea de La Scala durante los ensayos de *La Vestale*, de Spontini, en diciembre de 1954. (De espaldas aparece Antonjño Votto, director musical de las representaciones.)

Strehler, que había aparecido por vez primera en La Scala en 1947, será uno de los «registas» de mayor relieve en el Teatro en los años sucesivos, pese a su muy dosificada actividad.

Francesco Siciliani es director artístico, tras la retirada definitiva de De Sabata, entre 1957 y 1966. Le sucederá, en 1967, Gianandrea Gavazzeni, que permanece sólo una temporada en el puesto, siendo sustituido por Luciano Chailly. Nuevo director musical es Claudio Abbado, quien a partir de septiembre de 1977 es también director artístico.

A Antonio Ghiringhelli, intendente en La Scala entre 1945 y 1972, le sucede Paolo Grassi, fundador y director del Piccolo Teatro de Milán. Grassi, con su equipo, del que es pieza fundamental Claudio Abbado, orienta su gestión a abrir La Scala a toda clase de públicos de la ciudad y de la región. Se cuida de intensificar la presencia de jóvenes y escolares, y se crea un órgano para la colaboración con las centrales sindicales para la captación de los trabajadores. La cifra de espectadores pertenecientes a este «nuevo público» pasará de 15.958, durante la temporada 1972-73, a 102.555 durante la temporada 1976-77. Paolo Grassi deja La Scala, en febrero de 1977, para pasar a ocupar la presidencia de la Radiotelevisión Italiana. Su sucesor en Milán es Carlo María Badini,

«soprintendente» durante trece años en Bolonia (Teatro Comunale).

Entre 1946 y 1978 fueron numerosas las obras que han ido apareciendo por vez primera en el «cartellone» de La Scala. Entre los apéndices encontrará el lector la lista de las más importantes, incluyendo todos los estrenos absolutos. Resaltemos aquí los controvertidos estrenos de *Wozzeck* (Berg), en 1952, dirigido por Dimitri Mitropoulos —quien tuvo que salir al escenario para pedir «orden en la sala»—, y de *Al gran sole carico d'amore* (Luigi Nono), que tuvo lugar, en el Teatro Lírico, en abril de 1975, con «regia» de Liubimov y dirección musical de Abbado.

El 7 de diciembre de 1976, día de la primera representación de la temporada correspondiente, se retransmite por primera vez en directo y en color, por el primer canal de la RAI (Televisión Italiana), un espectáculo lírico completo, el montaje de Franco Zeffirelli —otro «regista» muy vinculado a La Scala— de la ópera, de Verdi, *Otello*, con dirección musical de Carlos Kleiber. Un año y un mes después, las cámaras de la Televisión Italiana ofrecen, en retransmisión internacional, *Don Carlo*, de Verdi, en la puesta en escena de Luca Ronconi y Luciano Damiani, con dirección musical de Claudio Abbado. Este montaje había abierto, un mes antes, la temporada del bicentenario.

APÉNDICES

ESTRENOS ABSOLUTOS Y PRINCIPALES OPERAS NUEVAS EN LA CARTELERIA DE LA SCALA (1946-1977)

- | | | |
|--|---|---|
| <p>1947.—<i>Peter Grimes</i> (Britten), <i>Juana de Arco en la hoguera</i> (Honneger), <i>El amor de las tres naranjas</i> (Prokofiev), <i>L'oro</i> (Pizzetti) (*).</p> <p>1948.—<i>L'enfant et les sortilèges</i> (Ravel), <i>Le Baccanti</i> (Ghedini) (*), <i>Gli incatenati</i> (Bianchi) (*).</p> <p>1949.—<i>Los cuentos de Hoffmann</i> (Offenbach), <i>Regina Uliva</i> (Sanzogno) (*), <i>Il Cordovano</i> (Petraszi) (*).</p> <p>1950.—<i>Ariadne auf Naxos</i> (R. Strauss), <i>Lodoiska</i> (Cherubini), <i>L'orso re</i> (Ferrari-Trecate) (*), <i>L'allegra brigata</i> (Malipiero) (*).</p> <p>1951.—<i>Il Console</i> (Menotti), <i>La Cecchina ossia la buona figliola</i> (Piccinni), <i>The Rake's progress</i> (Stravinsky) (*) (I).</p> <p>1952.—<i>El rapto del serrallo</i> (Mozart), <i>Wozzeck</i> (Berg), <i>La serva padrona</i> (Pergolesi), <i>Proserpina e lo straniero</i> (Castro) (*).</p> | <p>1953.—<i>L'incoronazione di Poppea</i> (Monteverdi), <i>Mas'Aniello</i> (Napoli) (*).</p> <p>1954.—<i>La figlia del Diavolo</i> (Mortari) (*), <i>La gita in campagna</i> (Peragallo) (*).</p> <p>1955.—<i>Porgy and Bess</i> (Gershwin), <i>David</i> (Milhaud) (*), <i>Il giudizio universale</i> (Tosatti) (*).</p> <p>1956.—<i>Julio César</i> (Händel), <i>L'ipocrita felice</i> (Ghedini) (*) (II).</p> <p>1957.—<i>Caino</i> (Lattuada) (*), <i>Diálogo de Carmelitas</i> (Poulenc) (*), <i>La donna è mobile</i> (Malipiero) (*) (II), <i>Una domanda di matrimonio</i> (Chailly) (*).</p> <p>1958.—<i>Assassinio nella cattedrale</i> (Pizzetti) (*), <i>La scuola delle mogli</i> (Mortari) (*) (II).</p> <p>1959.—<i>Una vida por el zar</i> (Glinka).</p> <p>1960.—<i>Doktor Faust</i> (Busoni), <i>Los Troyanos</i> (Berlioz), <i>La notte di un nevrastenico</i> (Rota) (II).</p> <p>1961.—<i>Moisés y Aarón</i> (Schönberg), <i>Il calzare d'argento</i> (Pizzetti) (*), <i>Per un Don Chisciotte</i> (Rivière) (*) (II).</p> | <p>1962.—<i>Il buon soldato Svejk</i> (Turchi) (*), <i>Atlántida</i> (Falla-Halfpeter) (*) (III).</p> <p>1963.—<i>Lulu</i> (Berg), <i>Il linguaggio dei fiori</i> (Rossellini) (*) (II), <i>Era proibito</i> (Chailly) (*) (II), <i>Passaggio</i> (Bedio) (*) (II).</p> <p>1964.—<i>Katerina Ismailova</i> (Shostakovich), <i>Rienzi</i> (Wagner), <i>Volo di notte</i> (Dallapiccola), <i>Guerra y Paz</i> (Prokofiev), <i>Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny</i> (Brecht-Weill) (II).</p> <p>1965.—<i>Clitennestra</i> (Pizzetti) (*), <i>Atomtod</i> (Manzoni) (*) (II).</p> <p>1966.—<i>Olimpia</i> (Spontini), <i>Desde una casa de la Muerte</i> (Janacek) (IV), <i>La leggenda del ritorno</i> (Rossellini) (*), <i>L'albergo dei poveri</i> (Testi) (*) (II).</p> <p>1968.—<i>Idomeneo</i> (Mozart).</p> <p>1969.—<i>Votre Faust</i> (Butor y Pousseur) (*) (II), <i>Gli eroi di Bonaventura</i> (Malipiero) (*) (II).</p> <p>1970.—<i>Ulisse</i> (Dallapiccola), <i>Arabella</i> (R. Strauss), <i>Count down</i> (Bettinelli) (*) (II), <i>Pubblicità ninfa gentile</i> (Negri) (*) (II), <i>La misura, il mistero</i> (Paccagnini) (*) (II).</p> |
|--|---|---|

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»... Reclamara 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

- 1972.—**La nariz** (Shostakovich), **La camera degli sposi** (Renosto) (*) (II).
 1973.—**Ruslan y Ludmilla** (Glinka), **Semyon Kotko** (Prokofiev), **Amore e Psiche** (Sciarrino) (*) (II), **Le notti bianche** (Cortese) (*) (II), **Klangfarbenspiel** (Panni) (*) (II).
 1975.—**Al gran sole carico d'amore** (Nono) (*) (V).
 1976.—**Benvenuto Cellini** (Berlioz), **Oggetto amato/Nottetempo** (Bussotti) (*) (V) (VI).

(*) Estreno absoluto.

(I) En el Teatro La Fenice, con ocasión del XIV Festival de Música Contemporánea de la Bienal de Venecia.

(II) En la Piccola Scala.

(III) En la versión escénica.

(IV) Posteriormente se ha puesto en escena **Jenufa**.

(V) En el Teatro Lírico de Milán.

(VI) Espectáculo mixto de ópera y «ballet» con el título global de **Bussottioperaballet**.

LA SCALA EN EL EXTRANJERO

- 1878.—La Orquesta de La Scala en París, bajo la dirección de Franco Faccio, con motivo de la Exposición Mundial.
 1879-1898.—Conciertos de la Orquesta en Londres, Estrasburgo y Suiza.
 1902.—Presentación, en París, de **La Vestale** (Sponcini), bajo la dirección de Edoardo Vitale.
 1920-1921.—Gira de la Orquesta con Arturo Toscanini por Estados Unidos y Canadá.
 1924.—La Orquesta, dirigida por Toscanini, visita diversas ciudades de Suiza.
 1925.—Nueva gira de la Orquesta, también con Toscanini, por Suiza.
 1929.—Se representan, en Viena, **Falstaff** (Verdi) y **Lucia di Lammermoor** (Donizetti), dirigidas por Toscanini. En Berlín se ofrecen, además de las dos óperas anteriores, **Rigoletto**, **Trovatore** y **Aida** (Verdi) y **Manon Lescaut** (Puccini).
 1937.—Víctor de Sabata dirige a la compañía de La Scala en Munich y Berlín. Se interpretan **Aida** y **Messa di Requiem** (Verdi) y **La bohème** (Puccini).
 1941.—La Orquesta realiza una gira por Alemania con la dirección musical de Gino Marinuzzi. Participa también en el Festival de Lucerna.



La Orquesta de La Scala en el Festival de Lucerna, 1953.

- 1942.—De nuevo la Orquesta está presente en el Festival de Lucerna con cuatro directores: Víctor de Sabata, Antonio Guarnieri, Tullio Serafin y Bernardino Molinari.
 1946.—Arturo Toscanini dirige la Orquesta de La Scala en el Festival de Lucerna.
 1950.—El conjunto «scaligero», bajo la dirección de Víctor de Sabata y de Franco Capuana, viaja a Londres para ofrecer, en el Covent Garden, **Otello** y **Falstaff** (Verdi) y **Elisir d'amore** (Donizetti). La Orquesta ofrece, además, una serie de conciertos en Londres y Edimburgo bajo la dirección de De Sabata y Guido Cantelli.
 1953.—La Orquesta de La Scala, dirigida por Antonino Votto y Guido Cantelli, participa nuevamente en el Festival de Lucerna. Se representa **Don Giovanni** (Mozart), en Munich, con dirección musical de Herbert von Karajan.
 1955.—Larga gira de la Orquesta y Guido Cantelli, actuando en Niza, París, Marsella, Bruselas, Amsterdam, Hamburgo, Düsseldorf y Munich. Espectáculos «scaligeros» se llevan al Festival de Holanda y a Berlín (**Lucia di Lammermoor** dirigida por Karajan, con María Callas).
 1956.—Representaciones en Johannesburg, dirigidas por Cantelli. En el Festival de Viena, Karajan dirige el montaje de **Lucia di Lammermoor**, y Sanzogno, **El matrimonio secreto** (Cimarosa).
 1957.—Montajes de La Scala se presentan en el Festival de Edimburgo. En Colonia, La Scala pone en escena **La Sonnambula** (Bellini) y **La forza del destino** (Verdi).
 1958.—En la Exposición Universal de Bruselas, La Scala presenta sus montajes de **Tosca** (Puccini) y **El matrimonio secreto**. Se interpreta asimismo la **Misa de Requiem** (Verdi). Directores: Nino Sanzogno, Gianandrea Gavazzeni y Antonino Votto. Tienen lugar también dos conciertos dirigidos por Sanzogno y con la participación de Arturo Benedetti Michelangeli.

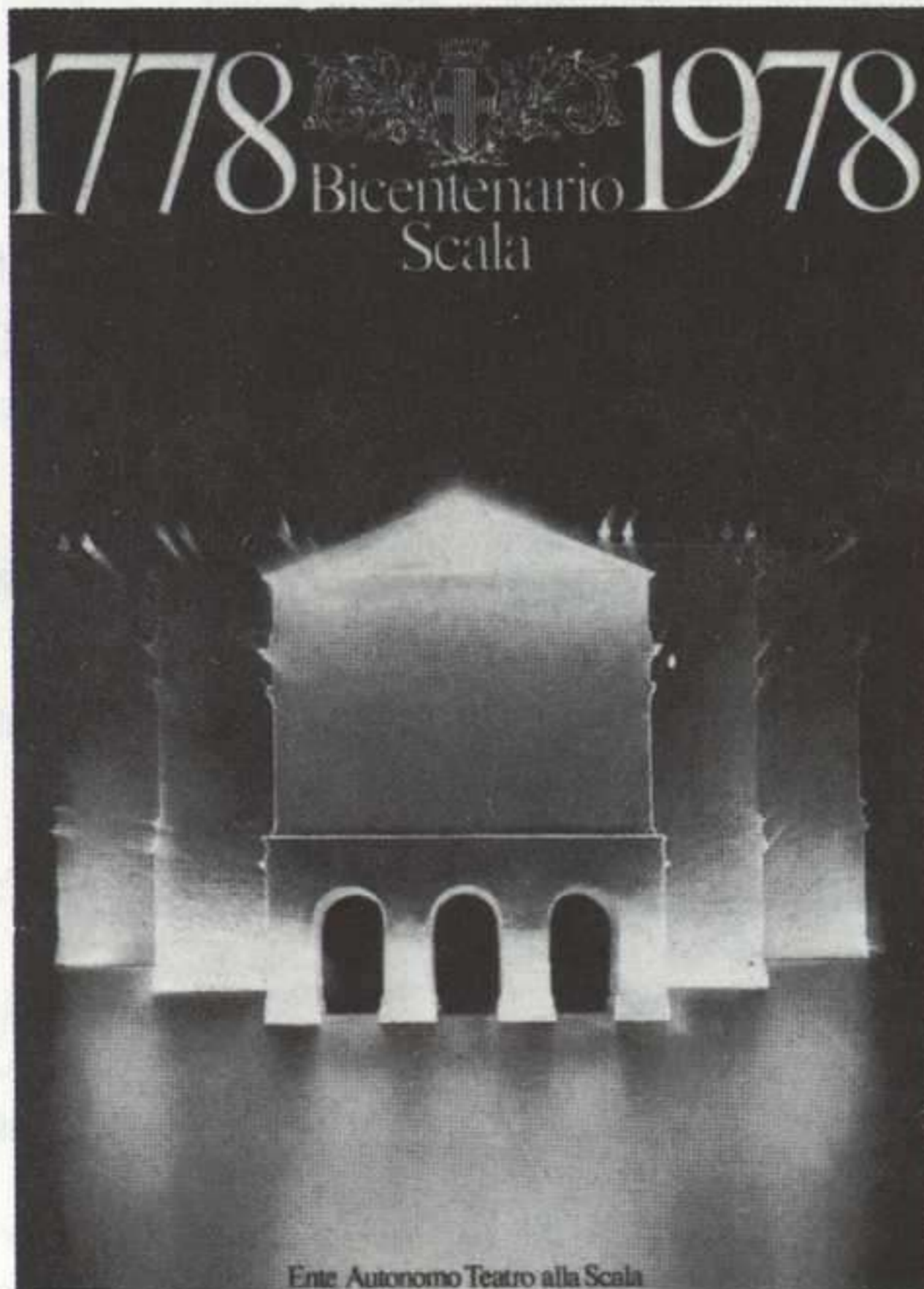
- 1964.—La compañía se desplaza a Moscú, donde se representan **Turandot** (Puccini) e **Il Trovatore** (Verdi), dirigidas por Gavazzeni; **Lucia di Lammermoor** (Donizetti) y **El barbero de Sevilla** (Rossini), dirigidas por Sanzogno; **Bohème** (Puccini), en el célebre montaje de Zeffirelli, y **Requiem** (Verdi), dirigidos por Karajan. En Munich, este último director ofrece **La bohème**.
 1967.—En Montreal, y durante la «Expo 1967», La Scala representa **Il Trovatore** y **Nabucco** (Verdi), con dirección de Gavazzeni; **I Capuleti e i Montecchi** (Bellini), con dirección de Claudio Abbado, y **La bohème** (Puccini) y el **Requiem**, de Verdi, con dirección de Herbert von Karajan. El **Requiem** se repite en Nueva York.
 1972.—Con ocasión de la Olimpiada se presenta en el Festival de Munich, bajo la dirección de Claudio Abbado, **Aida** (Verdi). El mismo director ofrece el **Requiem**, de Verdi.
 1973.—Festival de Viena. Se pone en escena, en el Theater an der Wien, **La Cenerentola** (Rossini), con dirección de Abbado, que también dirige un concierto de la Orquesta de La Scala, en el que participa Maurizio Pollini.
 1974.—En el Teatro Bolshoi, de Moscú, se representan, bajo la dirección de Claudio Abbado y Francisco Molinari Pradelli, **Simon Boccanegra** y **Aida** (Verdi), **Norma** (Bellini), **Tosca** (Puccini) y **Cenerentola** (Rossini). Se dan también algunos conciertos sinfónicos, así como la **Misa de Requiem** (Verdi).
 1976.—La Scala se desplaza a Londres, mientras la compañía del Covent Garden lo hace a Milán. En la capital británica, Abbado dirige **Cenerentola** (Rossini) y **Simon Boccanegra** (Verdi), así como el **Requiem** (Verdi). Los milaneses reciben, por su parte, **Benvenuto Cellini** (Berlioz), **La clemenza di Tito** (Mozart) y **Peter Grimes** (Britten), todas bajo la dirección de Colin Davis. En septiembre, en el Kennedy Center, de Washington, La Scala ofrece **Machbeth** y **Simon Boccanegra** (Verdi), «regia» de Strehler y dirección de Abbado, **La bohème** (Puccini), dirección escénica de Zeffirelli y musical de Prêtre; **Cenerentola** (Rossini), montaje de Ponnelle y dirección musical de Abbado. En la capital americana, así como en Filadelfia y Nueva York, Claudio Abbado dirige el **Requiem**, de Verdi. Esta visita tiene lugar con ocasión del bicentenario estadounidense.

ALGUNAS CARACTERISTICAS TECNICAS DEL TEATRO ALLA SCALA

Dispone de 678 butacas de platea, 409 asientos de primera y segunda galería, a los que hay que añadir 155 palcos dispuestos en cuatro plantas, capaces de seis asientos cada uno; cerca de cien personas pueden ocupar un puesto en pie, elevando así la capacidad total a unos 2.200 espectadores.

La longitud máxima de la sala, que tiene forma de herradura, medida desde la entrada central al parapeto de la orquesta, es de 21,50 metros. La superficie de la platea es de 405 metros cuadrados; la del foso de la orquesta es de 121 metros cuadrados. La altura máxima del centro del techo de la sala es de 18,80 metros.

El palco escénico mide 35 metros de profundidad (medido hasta la boca de la escena), tiene



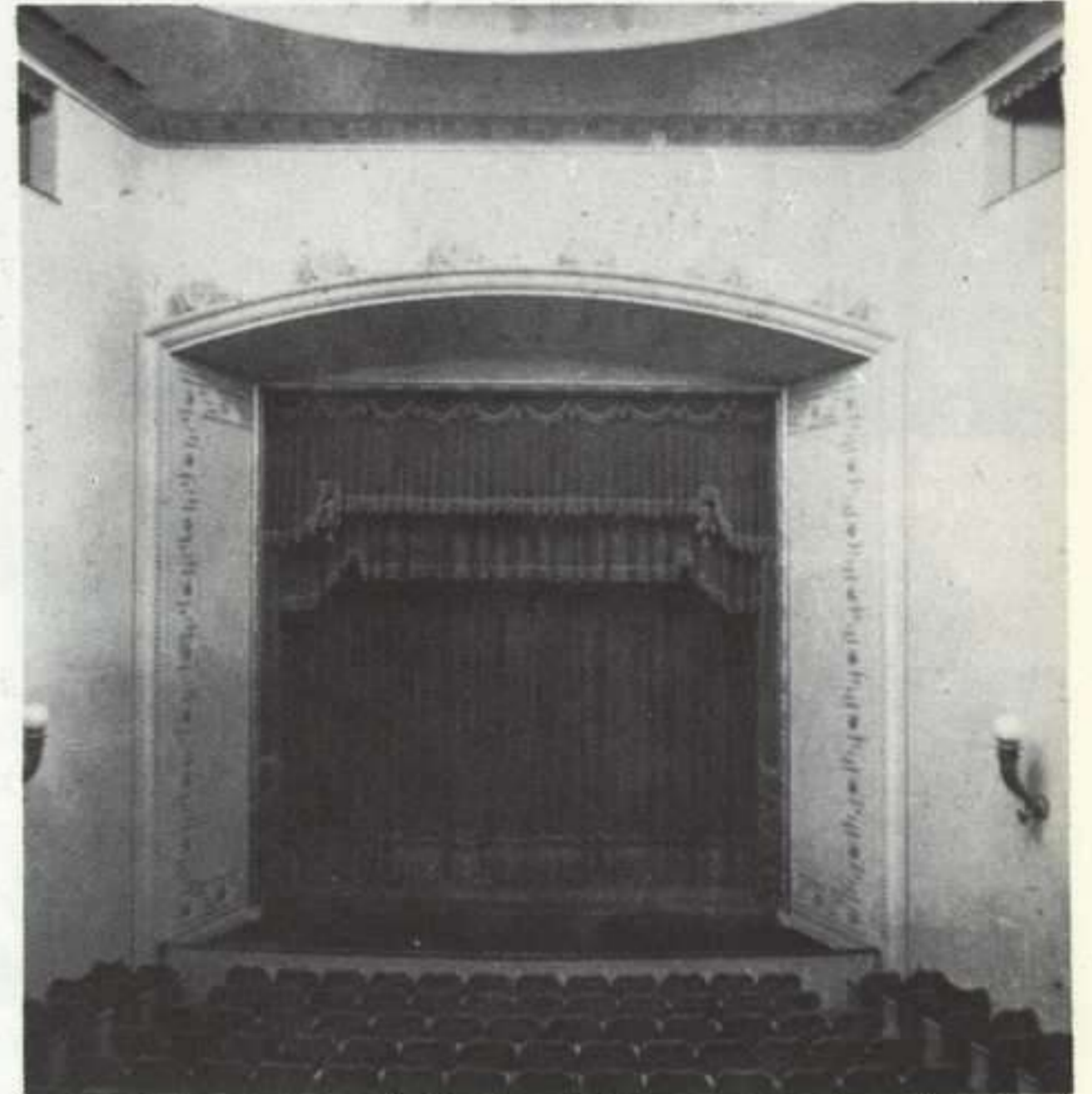
Cartel oficial conmemorador del bicentenario de La Scala.

26,60 metros de ancho (excluyendo las arcadas laterales) y una altura, en la boca de la escena, de 27,50 metros.

El foso orquestal está provisto de un mecanismo hidráulico elevador. Este dispositivo ha sido sustituido, en el curso del presente año, por otro, especie de «puente de carro de traslación», situado en la plataforma de carga de la escena, que con mando eléctrico-hidráulico se desplaza en dirección a la sala, hasta cubrir totalmente el foso orquestal.

Sobre la cúpula que sostiene, en el centro de la sala, la gran araña de cristal de 362 lámparas, se encuentra una cabina dotada con ocho focos reflectores móviles. La alimentación eléctrica del Teatro se realiza a través de tres transformadores, con una potencia total de 2.230 kVA.

LA PICCOLA SCALA



Nace, al inicio de los años cincuenta, de la doble necesidad de ofrecer cabida al repertorio del setecientos, de pequeñas demandas instrumentales y escénicas, y de poder disponer de un escenario adecuado para los trabajos técnicamente menos exigentes de la producción moderna y contemporánea. Proyectada por Piero Portaluppi y Marcello Zavelani Rossi, está situada bajo el piso de un edificio adyacente al Teatro alla Scala, que fue en su día de propiedad privada, pasando con posterioridad a unirse al complejo «scaligero» como almacén.

Los trabajos de construcción fueron dirigidos por Renzo Gerla. La sala, capaz para 500 espectadores entre la platea, los palcos y el anfiteatro, se inauguró el 26 de diciembre de 1955. Su pequeño, pero eficiente palco escénico ha registrado desde entonces una gran actividad, tanto en conciertos como en espectáculos.

BREVE BIBLIOGRAFIA

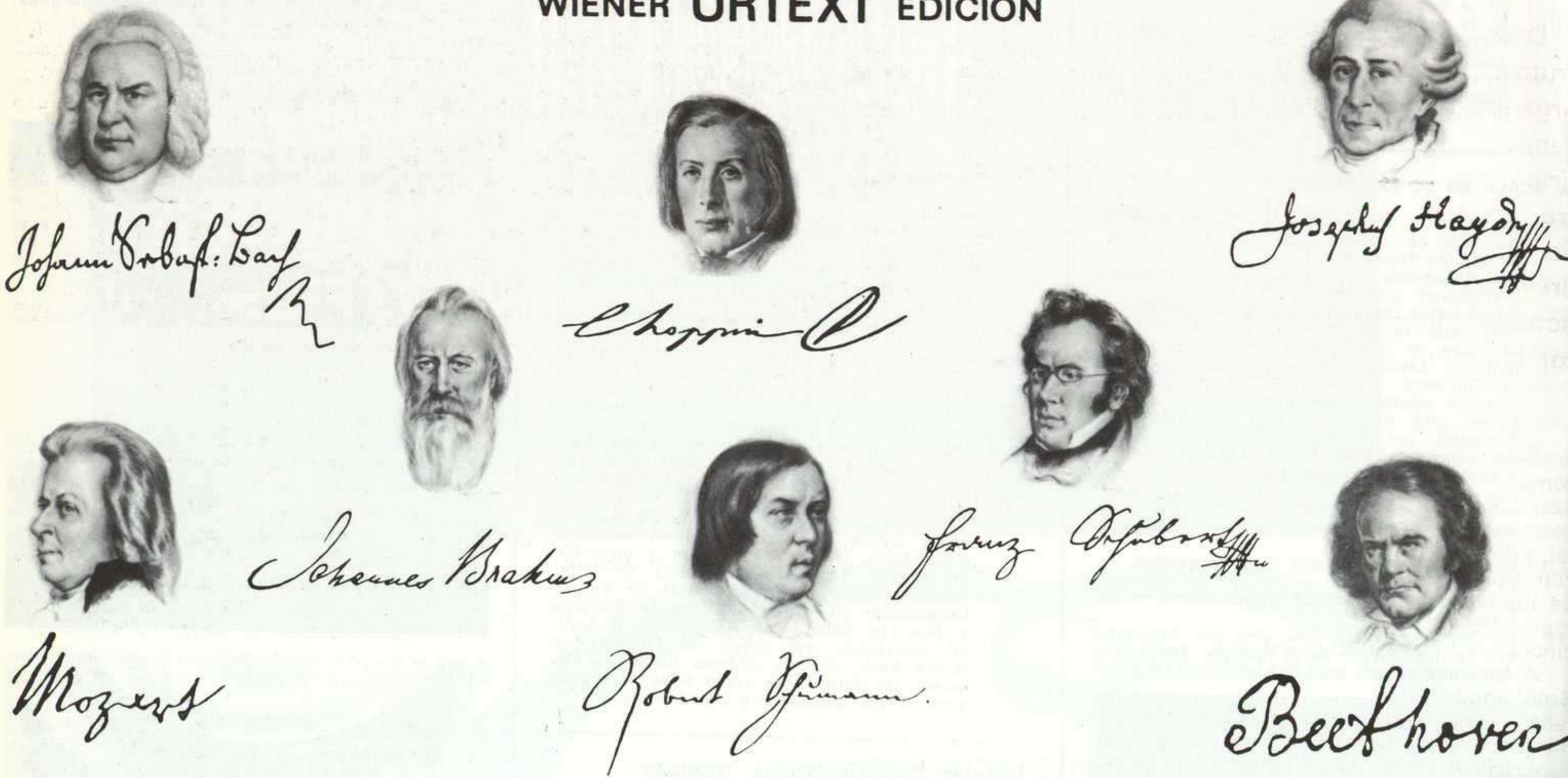
- **Duecento anni alla Scala**, catálogo de la Exposición del Palacio Real de Milán. Milán, 1978.
- **Duecento anni di teatro alla Scala**, cinco volúmenes monográficos: **La scenografia** (Giuliana Ricci), Milán, 1978; **La cronologia delle opere** (Giampiero Tintori); **Il balletto** (Alberto Testa); **I cantanti** (Pieralberto Cattaneo) y **Le prime** (Giuseppe Pintorno), en curso de publicación.
- **La Scala (1778-1946)**. Milán, 1946.
- **La Scala (1946-1966)**. Milán, 1966.
- L. Arruga: **La Scala**. Milán, 1975.
- G. Barblan: **Toscanini e La Scala**. Milán, 1972.
- E. Gara: **Cantarono alla Scala**. Milán, 1975.
- G. Gatti: **Il Teatro alla Scala nella storia e nell'arte (1778-1963)**, dos volúmenes. Milán, 1963 (nueva edición, enteramente corregida y puesta al día, en curso de publicación).
- P. Grassi: **Quarant'anni di palcoscenico**. Milán, 1972.
- G. Lotti, R. Radice: **Il Teatro alla Scala**. Milán, 1977.
- L. L. Secchi: **1778-1978 il Teatro alla Scala**. Milán, 1977.
- G. Tintori: **Deux cents-ans d'opéra à la Scala**. Ginebra, 1978.

F. P. G., 1978

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



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 Rubio - 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

LEOS JANÁČEK



Leos Janáček, en la época en que compuso Jenufa.

Dado el subdesarrollo operístico español, fruto de sus atrofiadas y caducas estructuras organizativas, no debe extrañarnos que Leos Janáček, creador fundamentalmente de teatro lírico, sea prácticamente un desconocido entre nosotros. Al cumplirse los cincuenta años de su muerte, Domingo del Campo analiza brevemente la personalidad y el significado actual de la obra de este importante compositor moravo.

El río Morava divide no sólo el territorio, sino también el horizonte cultural y musical de Checoslovaquia. Al Oeste, la industrializada Bohemia, de «folklore» diatónico y «europeo»; a este área pertenecen Smetana y Dvorak. Al Este, Eslovaquia y Moravia Oriental, predominantemente agrícolas, de canciones y melodías modales, con estructuras rítmicas irregulares; de esta región procede uno de los compositores más originales de la historia de la música europea, Leos Janáček, nacido en Hukvaldy el año 1854 y muerto hace cincuenta años, en 1928, en Ostrava.

A los diez años cantaba en el Coro del Monasterio Agustino de Brno, donde inició sus estudios musicales con Pavel Krizkovsky, destacado compositor de obras corales. Más tarde continuó su aprendizaje en los Conservatorios de Praga, Leipzig y Viena. Aparte de esporádicas visitas al extranjero con ocasión de la interpretación de sus obras, el resto de su vida lo pasó en su Moravia natal, especialmente en Brno, donde residió más de sesenta años. Hito fundamental en su carrera artística fue el éxito alcanzado por la presentación, en el Teatro Nacional de Praga, en 1916, de la ópera **Jenufa**, estrenada años antes en Brno. Lo que no había pasado de un suceso local se convirtió en un acontecimiento internacional. En los doce años siguientes, y ya sexagenario, va a componer, en una asombrosa prueba de fuerza y vitalidad, sus más importantes producciones, en las que, en definitiva, se sustenta su reputación como creador de un lenguaje musical propio e intransferible.

El estilo de Janáček constituye una amalgama fascinante de elementos aparentemente contradictorios. Aúna modalidad y pentatonicismo con armonías contruidas sobre tonos enteros, y el resultado es sorprendente por cuanto, a pesar de ello, nunca recae en fáciles arcaísmos. Entre los tipos melódicos que extrae del folklore moravo, aparecen figuras de muy pocas notas. Toda la música crece a partir de estas pequeñas células, a base de audaces relaciones tonales, inflexiones puramente modales de la melodía y estructuras rítmicas cada vez más asimétricas. En definitiva, sus formas se alejan del sentido clásico de la tonalidad para asentarse en la escala pentatónica y en los antiguos modos eclesiásticos, excluyendo la cadencia de la sensible, como ocurre en muchos casos en la música de Ravel y Debussy.

Janáček estudió el folklore moravo de un modo sistemático, coleccionando melodías populares en colaboración con el etnólogo Frantisek Bartos. Esta actividad le emparenta con Bartok y Kodaly. Empero, su investigación es en muchos aspectos más profunda que la de los maestros húngaros, por la meticulosa atención que presta a las condiciones sociales en que nacieron y se desarrollaron las formas folklóricas. Nunca se limita, por ejemplo, a analizar melodías en abstracto, aisladas de su contexto social, como hace Bartok. Por el contrario, examina y valora los vínculos entre el conte-

nido semántico de las palabras y las inflexiones melódicas de las canciones, lo que, indudablemente, contribuye a enriquecer la investigación con perspectivas insospechadas. Su aguda observación de las voces del lenguaje a través de los más variados estados emocionales le permitieron formular su teoría de las «curvas melódicas del discurso». Este interés por los contornos melódicos del lenguaje cotidiano —cuando estuvo en Londres, con motivo de la interpretación de sus obras, prestó especial atención al Cockney— tiene un paralelismo con la preocupación mostrada después por Messiaen por el canto de los pájaros como elemento de valor musical y con ciertas experiencias llevadas a cabo en los últimos años por muy diversos compositores.

Al respecto afirmaba: «Cuando alguien me habla, escucho más las modulaciones tonales de su voz que lo que me está diciendo. Así puedo conocer sus deseos y sus sentimientos.» Y también: «Después de haber estudiado el aspecto musical del lenguaje estoy convencido de que todo los misterios melódicos y rítmicos de la Música en general deben ser explicados sobre las bases de las curvas melódicas del discurso. No puede convertirse en compositor de ópera quien no ha estudiado el habla cotidiana.»

Las implicaciones de esta teoría se reflejan en las óperas y obras vocales de Janáček, pero en realidad condicionan todo el carácter de la invención temática, tanto vocal como instrumental, condensada en breves motivos evocativos, casi simbólicos o heráldicos, muy alejados de los extensos u ondulantes temas propios del romanticismo germánico. Su asimilación del estilo instrumental de la música folklórica y popular se revela en el hábito de preservar la individualidad funcional de cada instrumento dentro del conjunto, sobre todo en lo que a los instrumentos de viento se refiere, no ahorrando las tesituras más ingratas e inesperadas. La **Sinfonietta** para gran orquesta o el **Concierto** para piano y seis instrumentos son buenos ejemplos de estas características, así como del audaz uso de la repetición como medio de alcanzar el máximo grado de intensidad expresiva. Cierto que con su estilo aforístico y con su inclinación a la elipsis nunca incurre en el primitivismo de **Bolero** o **Las bodas**. De todos modos, al abandonar el desarrollo temático a la manera clásica, redescubre la energía que puede liberar un aparentemente leve motivo melódico o rítmico, cuya reiteración inexorable persigue una situación emocional límite. A diferencia de otros sistemas basados en la polaridad dramática de motivos, aquí se potencia su proliferación, eludiéndose el mosaico inconexo gracias a su inserción en un flujo continuo que apenas conoce puntos muertos o disminuciones de tensión. Se ha podido decir que la música de Janáček es una especie de mezcla entre Mussorgsky, Bartok, Debussy, Sibelius y Mahler. Podemos estar seguros, sin embargo, de que estas referencias no aclaran nada o, a lo sumo, aspectos muy

Anotaciones de Janáček para el estudio de la relación entre música y lenguaje hablado.

parciales de cualquiera de sus partituras importantes. Y, en todo caso, siempre quedará un núcleo personal irreductible a cualquiera otra música, gracias tal vez a la savia recibida de los arquetipos inconscientes incubados en el suelo nutricio del área cultural morava.

Hasta ahora se ha hablado de lo que podríamos denominar la morfología externa de su música. Pero existe otro aspecto no menos decisivo de su ser y de su hacer, inseparable de su experiencia vital, y es la vocación humanista que ilumina y confiere sentido a toda su producción. Ya se ha dicho que para Janáček no tiene interés un folklore abstracto, «desarraigado». Del mismo modo resulta coherente para él rechazar la torre de marfil y el sedicente purismo, tan en boga en las primeras décadas de este siglo. En tal sentido, nada más lejana su actitud a la de un Stravinsky refugiado en su «cómodo cinismo de burgués decadente». El humanismo de Janáček repudia la frivolidad irresponsable del formalismo a ultranza, al menos en el modo simplista contemplado por su época. Desde sus tempranas composiciones para coro masculino hasta las grandes producciones operísticas, pasando por obras como la **Sonata para piano**, conocida por **1-X-1905**, evocativa de la muerte en la calle de un trabajador en esa fecha, y en Brno, durante una manifestación contra la dominación que en todos los ámbitos de la vida ciudadana ejercía la población de origen alemán, o el **Cuarteto para cuerdas**, relacionado con Tolstoi, siempre quiso reflejar en su creación las luchas de la libertad contra las instituciones creadas por la superstición religiosa, la hipocresía burguesa y la opresión económica y social. Su vitalismo, su exaltación de la tierra y de la comunidad tenían el contrapunto de una filosofía panteísta y el adorno de una gran cultura literaria perfectamente asimilada. Es destacable su interés por la gran literatura de Rusia, país que visitó tres veces, y cuya lengua y cultura constituyeron para él una segunda patria espiritual.

Resumir la obra de Janáček es una tarea ardua, dada la riqueza y variedad de campos que comprende. A lo sumo puede intentarse una sucinta enumeración de las obras que, por unas u otras razones, resultan más significativas. De entre la música instrumental, la producción pianística es muy interesante. La primera composición conservada, **Tema y variaciones**, escrita en 1880, en Leipzig, es algo schumanniana en su suave y correcta artesanía, sin ningún signo del estilo aforístico de la madurez. Desde un inmenso sendero es una colección de piezas elaboradas entre 1902 y 1908. La escritura es austera y descarnada, buscando una especie de esencialismo, y a veces el persistente «obstinato» del acompañamiento y las áridas texturas podrían resultar poco seductoras si no fuese por la pureza



Teatro Mahen, de Brno, donde se estrenaron la mayoría de las óperas de Janáček.

emocional de las ideas consideradas en sí mismas. Una concentración semejante se aprecia en la **Sonata 1-X-1905**, ya citada, y en la última obra pianística de Janáček —salvo una pequeña pieza posterior titulada **Souvenir**—, la conocida por el título **En la bruma**, una «suíte» de nostálgica inspiración, pero sin que deje traslucirse en ninguna de sus cuatro partes traza alguna de sentimentalismo.

Los dos **Cuartetos para cuerdas** evocan su apasionada relación con Camila Stösslova, a la que conoció en 1915, ya sexagenario, naciendo entre ellos, dos años después, una profunda compenetración sentimental. Janáček releyó, a la luz de su relación con Camila, **La sonata a Kreutzer**, la novela en que Tolstoi expone sus ideas sobre las deficiencias de la institución matrimonial. El **Primer cuarteto** (1923) es el fruto de esta experiencia, si bien el material proviene de un **Trío para piano**, de 1908-9, luego extraviado, inspirado también en el libro de Tolstoi. No hay programa y la música no describe, simplemente evoca un determinado clima poético. El **Segundo cuarteto** (1928), escrito pocos meses antes de su muerte, abunda en ideas de una emotiva intensidad. Constituye una secuela del primero y obedece al mismo estado anímico, recibiendo el expresivo título de **Cartas íntimas**.

Entre las restantes composiciones instrumentales destacan dos obras para gran orquesta que han alcanzado una cierta popularidad: el poema sinfónico **Taras Bulba** (1915-18), basado en la novela de Gogol, y la **Sinfonietta** (1928). Muy notables resultan varias obras para pequeño conjunto, como el encantador sexteto titulado **Juventud**, para flauta (o «píccolo»), oboe, clarinete, clarinete bajo, trompa y fagot (1924); el **Concertino**, para piano, trompa, clarinete y cuarteto de cuerda (1925), y el ingenioso **Capriccio**, para piano (mano izquierda) y siete instrumentos de viento (1926).

La producción vocal de Janáček es, asimismo, de gran significación dentro del conjunto de su obra. Para coro masculino sin acompañamiento, sobre poemas del vate popular Petr Bezruc —del que recibió un gran estímulo—, deben citarse tres obras tituladas **El maestro Halfar** (1906), **Marycka Magdanova** (1906-7) y **Los setenta mil** (1909); constituyen una especie de trilogía caracterizada por el tema del sufrimiento ante la injusticia social. De los años 1913-14, en vísperas de la Primera Guerra Mundial, data la cantata **El Evangelio Eterno**, para tenor, soprano, coro mixto y orquesta. La obra está escrita sobre palabras de Jaroslav Vrchlicky, uno de sus poetas favoritos, y lleva por subtítulo **Una leyenda de 1240**. El tema se centra en la famosa profecía de Gioacchino de Fiore y constituye un motivo para que el poeta realice una severa crítica de la Corte pontificia. Toda la cantata pone más, si cabe, de manifiesto el profundo sentido humano y social del compositor. Hallamos aquí, por primera vez, los sonidos triunfales del canto de victoria, que aparecerán más adelante, entre otras obras, en la **Sinfonietta** y en la **Misa glagolítica**. Esta última fue compuesta en 1926, y en seguida alcanzó una amplia difusión. El alfabeto glagolítico, por contraposición al cirílico, se viene atribuyendo a San Metodio de Salónica, y se extendió por Moravia, Croacia y Dalmacia. La misa glagolítica coexistió durante largo tiempo con la liturgia romana latina hasta que se impuso esta última, quedando relegada aquélla a algunos monasterios, hasta que, prácticamente, llegó a extinguirse. Teniendo en cuenta los estudios, ya mencionados, que había realizado sobre la interdependencia existente entre idioma y música popular morava, es explicable que Janáček escogiera el texto antiguo a la hora de componer su **Misa**. Se ha discutido mucho el sentido de esta misa, inspirada, según el autor, por la «catedral de la Naturaleza,



Leos Janáček, en su madurez.

la selva frondosa, antes que por la atmósfera de la iglesia». En cualquier caso constituye un ferviente acto de fe en la vida, al mismo tiempo que un magnífico ejemplo de «esplendor litúrgico». Hay algo de bárbaro y pagano en estas abigarradas páginas de impacto seguro sobre los más variados auditorios, que han convertido esta obra en la más popular de su autor. Dentro de la producción vocal no puede soslayarse una obra tan interesante como la titulada **Diario de uno que desapareció**. Descrita a veces como un ciclo de canciones, es más bien una cantata dramática para tenor, contralto, piano y tres voces femeninas que cantan fuera de la escena. Dado su contenido dramático, puede escenificarse. El dialecto moravo de los poemas es resaltado por una sugestiva línea melódica, que aquí, sin embargo, no es de procedencia folklórica. A pesar de cierto carácter híbrido, la composición es encantadora por su atmósfera nostálgica y contenida, sólo interrumpida de vez en cuando por algún sesgo dramático.

De todos modos, Janáček alcanza su máxima altura como creador en el mundo de la ópera. En este terreno se configura el más amplio repertorio de sus métodos artísticos, así como de sus inquietudes humanísticas. Su primera ópera, **Sarka** (1887-8), de tema legendario, fue admirada por Dvorak y es la única que muestra su influencia. Se trata de una ópera trágica, basada en la mitología tradicional checa, y puede considerarse una secuela de **Libusa**, de Smetana. La segunda ópera, en un acto, se titula **El comienzo de una novela**; se trata de una comedia de costumbres campesinas dentro del tipo de **La novia vendida**. El folklore no aparece debidamente asimilado y, en conjunto, significa más un intento prometedor que un logro acabado.

Con **Jenufa** alcanza Janáček su más completa madurez en el terreno operístico. Fue compuesta entre los años 1896 y 1903, en el período más amargo de su vida, en el que coincidió el agotamiento físico y espiritual, por exceso de trabajo, con la pérdida de sus hijos. El estreno en Brno no dejó de ser un éxito de ámbito local. Hasta 1916 no se representó en Praga, pero esa fecha marcó el comienzo del éxito internacional. El retraso en el reconocimiento público, debido a la extraordinaria originalidad de la obra, explica en parte el que, habiendo nacido en fecha tan temprana como 1854 —antes que Mahler o Debussy—, Janáček pueda ser exaltado por H. H. Stuckenschmidt como el primero de los innovadores de la música del siglo XX. **Jenufa**, entre otras virtudes, destaca por su poder de caracterización, y en tal aspecto es comparable con **Boris Godunov**, y por la precisión de su tiempo dramático. Es de gran sutileza la utilización del coro, el cual no interviene en «escenas de multitud», sino en ciertos momentos en que aumenta el poder ex-



De la casa de los muertos, montaje de la Ópera del Estado de Baviera (Munich), realizado por Günther Rennert sobre escenografía de Leni Bauer-Ecsy.

presivo o dramático; también para acentuar el simbolismo erótico, caso de las danzas corales en la quinta escena del acto primero. Las siguientes óperas, **Destino** (1903-7) y **Las excursiones del señor Brouček** (1908-17), suponen una ampliación de horizontes desde el punto de vista musical. La primera contiene elementos autobiográficos y la segunda constituye una irónica sátira contra el filisteísmo de la clase media, presentada con un humor entre ingenioso y excéntrico, ante la serie de incongruentes sucesos en que se ve envuelto el señor Brouček en medio de sus delirios alcohólicos. La obra presenta una sutil mezcla de realismo y fantasía en el tejido musical y conserva una esencial seriedad y contención dentro de la sátira.

La influencia de la literatura rusa es determinante en la producción de la ópera **Katia Kabanova** (Brno, 1921), sobre **La tempestad**, de Ostrovsky. Janáček ya había ensayado la adaptación de dos obras de Tolstoi, **Anna Karenina** (1907) y **El cadáver viviente** (1916). Al fin, el tema de Ostrovsky le satisfizo plenamente, y el resultado no pudo ser más afortunado. **Katia** tiene algo en común con **Jenufa**, sobre todo por su contenido emocional, pero aquí predomina de forma abrumadora el sentido de frustración y fatalidad, sin que, a diferencia de otros compositores, se permita Janáček fáciles recursos compensatorios, como el lirismo o incluso la grandeza trágica. **El zorrillo astuto**, completada en 1923, es una comedia encantadora y luminosa. De nuevo hay una cierta melancólica seriedad que subyace en medio del contraste entre la libertad y espontaneidad de los animales y la frustración y los conflictos de las relaciones humanas. La obra constituye, en realidad, un estadio muy desarrollado de historieta popular, de un tipo muy particular, común en los países eslavos. **El asunto Macropulos** (1923-25) se basa en un texto del gran escritor checo Karel Capek. La abstracta naturaleza de la historia está tratada a base de una música virtuosística y distanciada, en la que es difícil discernir huellas de elementos folklóricos. La depuración operada no daña, empero, la riqueza tímbrica de la orquesta y el tratamiento siempre penetrante de las voces. La última ópera, **De la casa de los muertos** (1928), se basa en el libreto del compositor extraído de la célebre novela de Dostoyevsky del mismo título, referente a sus experiencias en prisión. La estructura de la ópera es muy original. Seleccionando un episodio aislado para cada acto, sin desarrollo de la acción de un acto al siguiente, Janáček acierta a crear una atmósfera estática o irrespirable, que perpetúa la sensación de desesperanza en la existencia cotidiana de los desheredados. Acaso no hay otra ópera, si se exceptúa el **Wozzeck** o la propia **Katia Kabanova**, que se hunda tanto en las profundidades de la degradación y la miseria humanas como esta **Casa de los muertos**, con la que cierra su asombroso ciclo.

Janáček, en definitiva, ha conseguido, tal vez como ningún otro compositor, integrar los arquetipos del subsuelo cultural colectivo en el despliegue de una individualidad poderosa e irreplicable. Su obra es completa en sí misma, no deja abiertas cuestiones o dudas que pudieran ser retomadas por otros compositores. Esta es la causa de que no dejara herederos musicales y de que ejerciera escasa influencia directa sobre la generación que le siguió. Con nuestra actual perspectiva histórica estamos, empero, en perfectas condiciones de valorar su verdadera entidad, y el mundo musical europeo está celebrando este año, con verdadera dedicación, el cincuenta aniversario de su fallecimiento. Las más importantes producciones han sido recreadas en festivales como los de Edimburgo, Lucerna, etcétera. Por razones obvias, el más importante de estos festivales es el de Brno, ciudad a la que estuvo ligado toda su vida el compositor. El festival se celebró entre el 29 de septiembre y el 13 de octubre, representándose todas las óperas e interpretándose las más importantes producciones, tanto vocales como instrumentales.

DOMINGO DEL CAMPO



Esbozo del primer acto de la ópera más famosa de Janáček, **Jenufa**. Es, aparte de un pequeño motivo anotado en una libreta de apuntes, el único autógrafo que se conserva de esta obra.

Oferta



ESTEREO D 11 D 1/3

BIZET

CARMEN

*Tatiana Troyanos/Plácido Domingo
Kiri Te Kanawa/Pierre Thau*

Orquesta Filarmónica de Londres
SIR GEORG SOLTI

P. V.P. Oferta: 1.350 ptas.

ESTEREO D 82 D 1/3

VERDI

IL TROVATORE

*Pavarotti/Sutherland/Horne/
Wixell/Ghiaurov*

Orquesta Filarmónica Nacional
RICHARD BONYNGE

P. V.P. Oferta: 1.350 ptas.

ESTEREO D 24 D 1/3

WAGNER

EL HOLANDES ERRANTE

*Bailey/Martin/Kollo/I. Jones/
Krenn/Talvela*

Orquesta Sinfónica de Chicago
y Coros

SIR GEORG SOLTI

P. V.P. Oferta: 1.350 ptas.

ESTEREO D 3 D 1/4

HAENDEL

**LOS CONCIERTOS
PARA TECLA Y ORQUESTA**

Georg Malcolm

Academy of St. Martin-in-The Fields
NEVILLE MARRINER

P. V.P. Oferta: 1.800 ptas.

ESTEREO D 2 D 1/3

DONIZETTI

MARIA STUARDA

*Sutherland/Pavarotti/Tourangeau
Coros y Orquesta del*

Teatro Comunale, Bolonia (E.A.)
RICHARD BONYNGE

P. V.P. Oferta: 1.350 ptas.

ESTEREO D 10 D 1/4

MOZART

DON GIOVANNI

Siepi/Nilsson/Price/Corena/Valletti

Orquesta Filarmónica de Viena

ERICH LEINSDORF

P. V.P. Oferta: 1.800 ptas.

ESTEREO D 50 D 1/2

HAYDN

LA CREACION

Popp/Hollweg/Moll/Dose/Luxon

Royal Philharmonic Orchestra

ANTAL DORATI

P. V.P. Oferta: 900 ptas.

ESTEREO D 13 D 1/5

WAGNER

DIE MEISTERSINGER

VON NURNBERG

*Bailey/Kollo/Bode/Hamari/
Weik/Moll*

Orquesta Filarmónica de Viena
SIR GEORG SOLTI

P. V.P. Oferta: 2.250 ptas.

ESTEREO SET 492/3

BRITTEN

EL RAPTO DE LUCRECIA

*Harper/Baker/Pears/Drake/Luxon/
Shirley-Quirk/Bainbridge/Hill*

Orquesta Inglesa de Cámara

BENJAMIN BRITTEN

P. V.P. Oferta: 900 ptas.

Discos novedad - Edición limitada

Distribución
Columbia



Noticia de la múltiple
actividad musical de

HILARION ESLAVA

(1807 - 1878)

Por JOSE LUIS GARCIA DEL BUSTO

En el pasado mes de julio se cumplió el centenario de la muerte de Hilarión Eslava, efemérides que nuestra Revista no podía pasar por alto. Habiéndome encomendado el trabajo, y enterado de la publicación inminente, por la Diputación de Navarra, de una amplia monografía sobre el músico de Burlada, quise aguardar a conocer este libro, que esperaba aportara nuevos datos y completara los muy parciales trabajos sobre Eslava que estaban más o menos al alcance de la mano: notas de diccionario, artículos de Esperanza y Sola y de Peña y Goñi, el folleto de Carmela Saint-Martín... Las esperanzas no sólo no eran vanas, sino que se vieron ampliamente sobrepasadas: el libro del equipo Musikaste-Eresbil, editado por la Institución «Príncipe de Viana» y la Diputación Foral de Navarra, es un completísimo y admirable trabajo en el que nueve especialistas de diversos campos de la musicología española abordan el estudio de la vida y obra de don Hilarión Eslava, agrupando, actualizando e interpretando cuantos datos sobre el músico se hallaban desperdigados en publicaciones diversas y archivos, y —lo que es más importante— aportando datos inéditos, primeros análisis de partituras eslavianas, catálogos, etc.

El libro en cuestión, fuente de los datos que el lector pueda encontrar en este estudio, presenta un apretado índice, que queremos hacer explícito como punto de apoyo, el más válido, para el elogio; es el siguiente: **Introducción**, por Vicente Galbete, con noticia de la parca celebración que España hizo, en 1907, del centenario del nacimiento, y pormenorización de los importantes actos conmemorativos que en este año de 1978 ha posibilitado Navarra (obra encargo a Agustín González Acilu; adquisición e inicio de restauración de la casa natal de Eslava; publicación de una documentadísima **Bio-bibliografía de don Hilarión Eslava**, original de Leocadio Hernández, escrita hacia 1930 y descubierta recientemente por José Goñi; conciertos, grabaciones radiofónicas y discográficas, conferencias...); **Biografía de don Hilarión Eslava**, por José Luis Ansorena (a la sazón coordinador del equipo autor de este

libro), trabajo desde ahora básico; **Hilarión Eslava, compositor de música sagrada**, por José López-Calo, un estudio sobre las ideas teóricas y prácticas del compositor sobre la música religiosa, con análisis del estilo compositivo y su evolución; **Eslava musicólogo. La Lira Sacro-Hispana**, por Samuel Rubio, con una justa valoración de la aportación eslaviana a la musicología española, incluyendo juicios críticos, así como la revisión de otros que se cernieron sobre el discutido trabajo de don Hilarión en este campo; **Eslava y la ópera**, por Antonio Gallego Gallego, con información detallada de cuanto se conoce de sus tres obras líricas, y la relación de Eslava con la cuestión de la «ópera nacional», trabajo en el que cabe alguna sustanciosa aportación documental, como una carta de Eslava donde se contiene una clara y contundente declaración de principios del Eslava operista; **Eslava y la música de órgano de su tiempo**, por Joaquín Pildain, con amplia referencia informativa y crítica sobre el **Museo orgánico español**, publicado por Eslava; **Don Hilarión Eslava y su «Método completo de solfeo»**, por Antonio Martín Moreno, que es un espléndido repaso al Eslava escritor y a sus relaciones polémicas con el historiador Soriano Fuertes, mostrando los conceptos manejados por aquellos pioneros de la historia de la música española, a cuyos aciertos y errores tanto debe la moderna musicología; **Eslava, músico vasco**, por José Antonio Arana, con examen del enraizamiento de nuestro músico en su lugar de origen, su relación con la música popular y su teorización del aire de zortzico. Por fin, entre los apéndices destacamos el valiosísimo catálogo provisional confeccionado por López-Calo, la más completa y ordenada relación de obras religiosas de don Hilarión que existe hasta el momento, con extensión a la música profana en el Catálogo del Archivo de Compositores Vascos, de Rentería.

Y hecha esta referencia, que hemos creído oportuno situar aquí, en lugar de aislarla en la sección de crítica de libros, vayamos, sin más preámbulos, a tratar de la vida y obra de Hilarión Eslava.

CRONOLOGIA BIOGRAFICA

1807. Nace en Burlada (Navarra), el 21 de octubre, Miguel Hilarión Eslava Elizondo, hijo de José Joaquín y María Manuela. Es bautizado al día siguiente.
1816. Mateo Jiménez elige al pequeño Hilarión para que pase a formar parte del Coro de Infantes de la Catedral de Pamplona.
1823. Se disuelve el Colegio de Infantes ante el sitio de Pamplona, e Hilarión regresa a Burlada. El 20 de noviembre, tras la capitulación, vuelve a abrirse la Catedral, pero Miguel Hilarión cesa como Infante, forzado por el cambio de voz. El Cabildo lo admite como músico ejecutante, en sustitución de Valentín Alfonso y a la vista de las extraordinarias dotes de instrumentista que el joven Eslava mostraba.
1826. La fama del organista Eslava comienza a extenderse: es invitado a ocupar la plaza de Roncevalles, y tiene también opción a opositar para la plaza de organista en Falces, pero el Cabildo pamplonés le retiene, aumentándole la dotación económica, en reconocimiento de la dirección práctica que ejerce de la Capilla (por edad no puede ser nombrado maestro, lo que es, claramente, su ambición).
1827. Decidido a progresar en la composición, Eslava solicita al Cabildo permiso para trasladarse a Calahorra, a estudiar con el maestro Francisco Secanilla, lo que se lleva a efecto.
1828. Solicita del Cabildo que se le nombre Maestro de Capilla de la Catedral de Pamplona, pero éste no accede: se le atribuyen nuevas ocupaciones y se le aumentan los haberes, respuesta que no satisface al joven músico. Se decide entonces a optar a la plaza de Maestro en la Catedral de Osma (hoy El Burgo de Osma); aporta buenos informes del Cabildo pamplonés, convenientes, entre otras cosas, para optar al subdiaconado, condición previa para ser maestro de capilla. El 16 de junio, el Cabildo de Osma levanta acta del triunfo de Hilarión Eslava en las oposiciones, donde ha obtenido 16 de los 19 votos en juego. El 13 de agosto toma posesión de la plaza. A finales de año, Eslava recibe noticia



La casa natal de Eslava, en Burlada (Navarra).

de la convocatoria de la Catedral de Sevilla y solicita ser admitido en las oposiciones para el magisterio de la Capilla.

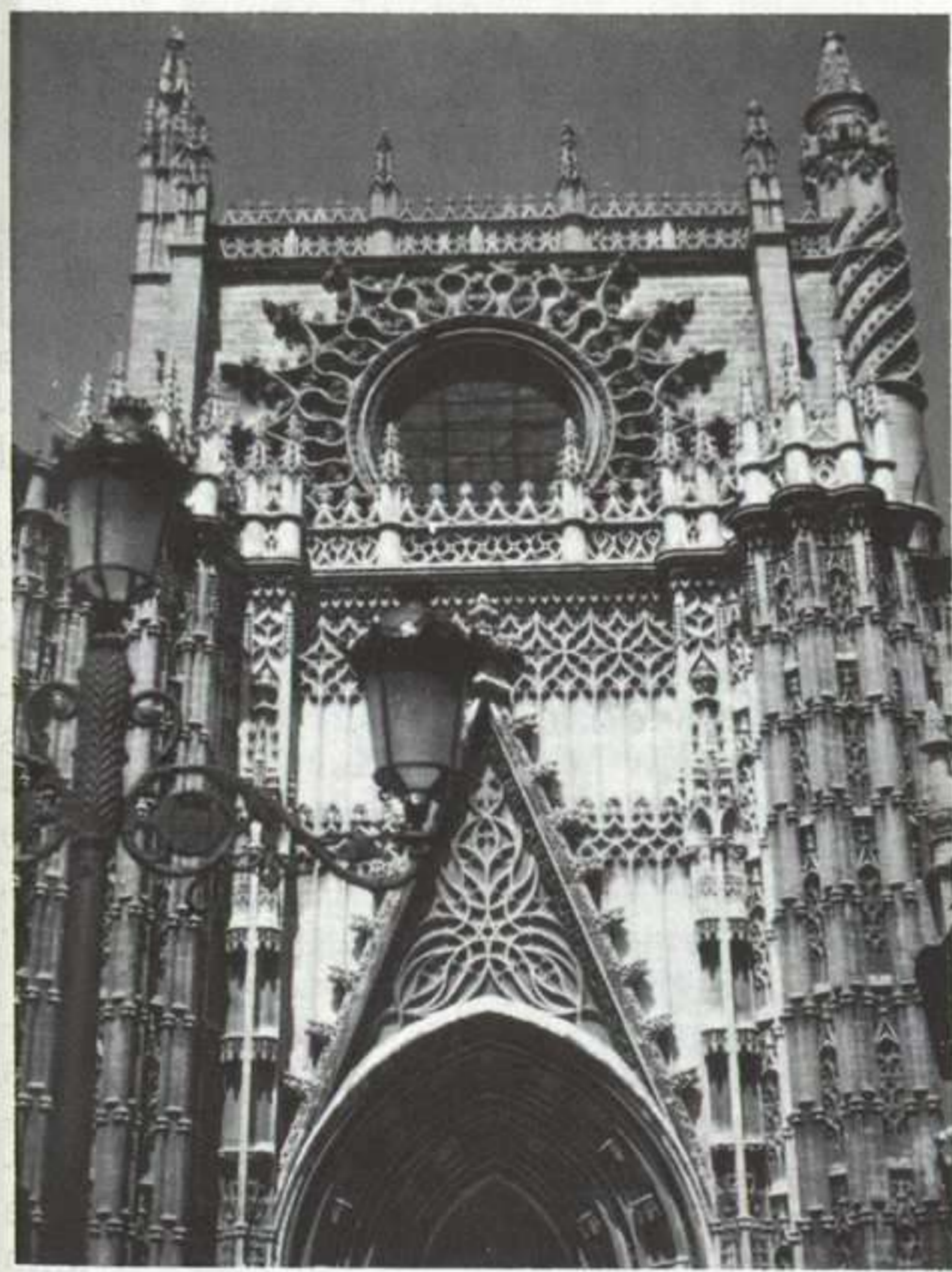
1829. Con un sistema cómodo, aunque muy lento, se van desarrollando las oposiciones sin necesidad de acudir a Sevilla por parte de los aspirantes alejados de la capital andaluza.
1830. El 29 de enero, el Cabildo hispalense nombra Maestro de Capilla a Francisco Andreví, quedando Eslava en segundo lugar. Ambos músicos rivalizan poco después en las oposiciones a la plaza más codiciada: la Real Capilla, de Madrid. Nuevamente vence Andreví, quien renuncia a Sevilla el 31 de agosto. Eslava confía en que el Cabildo sevillano, sin nueva oposición, le nombre Maestro, pero esto se hará esperar.
1832. En el mes de marzo, el Cabildo de la Catedral sevillana decide cubrir la plaza de Maestro de Capilla, y procede a votación entre los aspirantes Eslava y Barba: 46 habas blancas contra ocho negras señalan el claro triunfo de don Hilarión, el cual empezará a gestionar en El Burgo de Osma su traslado a Sevilla.
1833. Teniendo en cuenta los inmejorables informes de Osma, Eslava es ordenado presbítero, en Sevilla, en el mes de septiembre, tras unas jornadas de retiro practicando los ejercicios espirituales de San Felipe Neri. Celebrará su primera misa en la iglesia de las monjas de la plaza de la Encarnación.
1834. Muere su madre, en Burlada.
1835. Compone su célebre **Miserere**, que, por cierto, no es el primero ni el último de su carrera, aunque se hable de «el» **Miserere** de Eslava.
1837. Escribe, en Sevilla, su celebrísimo **Método de Solfeo**, no publicado hasta ocho años más tarde.
1840. Muere su padre, en Burlada.
1841. Al filo de la primavera, y con gran éxito, se estrena en el Teatro Principal, de Cádiz, la primera ópera de don Hilarión: **Il Solitario**. En diciembre la ópera se estrenaría en el Teatro de la Cruz, de Madrid, asimismo con enorme éxito, a pesar de las intrigas para crear mal ambiente en torno al clérigo metido a operista.



La Catedral de El Burgo de Osma, primer Magisterio de Capilla de Eslava.

1842. Eslava solicita permiso a S. A. el Regente del Reino para pasar seis años en Italia, con el fin de adentrarse en el camino de la ópera. Le es concedido. En el mes de mayo, de nuevo en Cádiz, presenta su segunda obra lírica: **Las treguas de Tolomaida**. El éxito es inmenso, y se reproduce poco después en Sevilla, pero el recelo que «a priori» tenía el clero acerca de la dedicación del Maestro de Capilla al género teatral se convierte en decidido escándalo, al comprobar que un arzobispo sale en escena cantando. A pesar de los intentos, Eslava no consiguió esta vez que su ópera se estrenara con prontitud en la corte. A cambio, en Madrid se le encargaría la composición de una **Sinfonía fantástica** para la apertura del Salón de Máscaras del Circo.
1843. En el mes de octubre se estrena, en Sevilla, la tercera y última ópera de don Hilarión: **Pietro il Crudel**. El rotundo triunfo y los halagos no compensan los disgustos que suponen la reacción del Cabildo y del clero sevillanos. Decece la euforia operística de Eslava y, voluntariamente, renuncia a su proyectado viaje a Italia.
1844. En marzo solicita ser admitido como Maestro supernumerario en la Real Capilla, puesto creado en ayuda del Maestro Rodríguez de Ledesma (sucesor de Andreví), hombre ya en total declive. El 13 de julio se le concede y el 29 jura fidelidad a Isabel II, tomando posesión de un cargo que ya le supone establecerse en la capital de España, aun a costa de renunciar a honorarios. En el mes de agosto, y en el Teatro del Circo, de Madrid, Eslava ve representarse **Las treguas**.
1845. Según se desprende de una carta a su amigo Barbieri, Eslava tiene ya iniciada su **Escuela de Composición**. En medio de gran calor popular, se da **Il Solitario** en Pamplona. Comienzan a salir a la luz las primeras entregas del famoso **Método de Solfeo**, pronto acogido con entusiasmo por competentes profesionales de la música.

1846. Humildemente escribe a la Reina (en marzo) solicitando la paga de Maestro de Capilla, cargo que desempeña de hecho durante los últimos meses por incapacidad manifiesta del titular, Rodríguez de Ledesma. Sevilla recibe clamorosamente una representación de **II Solitario**.
1847. En febrero se jubila Rodríguez de Ledesma, y pasa a Eslava el magisterio de la Real Capilla. En septiembre, la Reina concede a don Hilarión la Encomienda de Carlos III.
1849. Hace testamento, en Madrid.
1850. El Cabildo sevillano, no resignado ante la ausencia de don Hilarión, le escribe solicitándole diversas composiciones, a lo que accederá en carta de enero del año siguiente.
1852. Hilarión Eslava envía a Sevilla composiciones con destino a las Cofradías del Santísimo Cristo de la Conversión del Buen Ladrón y Nuestra Señora de Montserrat. Se constituye la Asociación de la «Lyra Sacro-Hispana», de la que don Hilarión es nombrado director. En junio sale a la luz la primera entrega, «bajo la protección de S. M. la Reina Isabel II (Q. D. G.)». En el mes de abril nuestro músico había solicitado permiso de cinco meses, sin suspensión de sueldo, para viajar por España y el extranjero en pos de música religiosa española ignorada en los archivos más diversos. El permiso le es concedido, y Eslava viaja a Londres, Bruselas, Alemania, Viena y, sin duda, París. Regresa en el mes de octubre, completamente agotado.



La Catedral de Sevilla, segundo Magisterio de Capilla de Eslava.

1853. Publica la primera parte de su **Museo orgánico español**, aunque el historiador Indalecio Soriano Fuertes, en agria polémica, argumentara años después que tal publicación no vio la luz hasta 1856.
1854. Es reclamado por el Conservatorio de Música de Madrid para enseñar Composición como ayudante de Ramón Carnicer. Aconsejado por los médicos de la Real Casa, solicita dos meses para descansar, ya que padece males orgánicos que son reflejo de trastornos neurovegetativos. A petición propia, no se dio

curso definitivo a la solicitud, en vista de una aparente mejoría.

1855. En febrero aparece el número 1 de la revista **Gaceta Musical de Madrid**, órgano literario de la recientemente formada sociedad «Orfeo Español». Es alma de ambas cosas don Hilarión. En noviembre, unos meses después de la muerte de Carnicer, Eslava es nombrado titular de la clase de Composición del Conservatorio madrileño. Defiende y toma por colaborador a Rafael Hernando, quien a su vez será ayuda inestimable para don Hilarión en los momentos difíciles, de polémica y discusiones, que se originarán más tarde.
1856. Logra que se instaure en el Conservatorio de Madrid una clase de órgano.
1857. Desaparece, tristemente, la **Gaceta Musical**, fundiéndose, en principio, con el semanario **La Zarzuela**, a su vez desaparecido dentro del mismo año.
1860. Se constituye la «Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos», con Eslava en la junta. Se publica su **Breve memoria histórica de la música religiosa en España** (Soriano Fuertes afirmó que ello no tuvo lugar hasta el año siguiente).
1861. Escribe sus **Instrucciones para el buen desempeño de la enseñanza, como para el régimen y disciplina del Conservatorio**. Se hacen oficiales en el Centro sus métodos de **Solfeo** y de **Composición**.
1864. Sevilla le pide consejo para el nombramiento de organista titular de la Catedral. Recomienda a su paisano Buenaventura Iñiguez, quien accede a la plaza al año siguiente. La relación Sevilla-Eslava sigue existiendo.
1865. Ahora le es presentado otro paisano que pronto sería personaje ilustre: Julián Gayarre, mozo roncalés a quien Eslava apadrina para que acuda a Madrid a estudiar Solfeo y Canto, en vista de sus portentosas condiciones.
1866. Es nombrado director del Conservatorio de Madrid, cargo del que pronto dimite, al desatarse toda una serie de intrigas, derivadas, sin lugar a dudas, de que no resulta «cómoda» la fuerte personalidad de don Hilarión.
1868. En el mes de junio, la Reina le nombra «Capellán de Honor». Tras la expulsión de Isabel II de España, el Gobierno provisional suprime la Real Capilla e introduce cambios en el Conservatorio, que hacen dimitir a Hilarión Eslava como profesor. En consecuencia, se observa en el maestro un claro decaimiento físico (trastornos psíquicos) y la preocupación por el oscuro porvenir económico. Adquiere una modesta casa en Aravaca y empieza el **Tratado sobre los géneros de música**, inacabada quinta parte de su **Escuela de Composición**.
1870. Un tanto achacoso, decide pasar en Sevilla una temporada de descanso.
1871. Contrae una pulmonía, en Madrid, que dejaría huella indeleble en el fatigado cuerpo de don Hilarión. Nueva estancia en Sevilla. Sagasta, a través de Barbieri y Monasterio, hace llegar a Hilarión Eslava la Gran Cruz de Isabel la Católica. Por otra parte, el Gobierno le concede, con carácter retroactivo, los haberes que le corresponden como

profesor excedente desde que abandonó la enseñanza en el Conservatorio, lo que viene a suponer un notorio alivio económico.

1873. Recién creada la sección de Música, don Hilarión Eslava ingresa en la Academia de Bellas Artes de San Fernando.
1875. En el mes de mayo, tras la restauración de la Monarquía, Alfonso XII restituye la Real Capilla y confirma a Hilarión Eslava en el cargo máximo. También el Conservatorio pretende enmendar su entuerto, pero don Hilarión ya no se siente con fuerzas para ejercer la enseñanza. Es nombrado Consejero de Instrucción Pública. Se suceden los homenajes de estamentos musicales y cultos en general. Aunque su biógrafo Ansorena lo pone en duda,



Monumento a Eslava en Burlada.

hay testimonio escrito de un nuevo viaje a Sevilla ¡para dirigir allí su **Miserere!**

En agradecimiento a un sentido homenaje de antiguos discípulos, Eslava les dedica su **Paráfrasis de la Cantiga X del Rey Don Alfonso el Sabio**.

1877. Enfermo de cuidado, no puede asistir al triunfal debut de Julián Gayarre en el Teatro Real (octubre). El legendario tenor, agradecido a los consejos y ayudas que don Hilarión le prestara en sus comienzos, va a visitarle y canta para él generosamente.
1878. En junio, en penoso estado de salud, hace último acto de presencia pública para dirigir la música de las reales pompas fúnebres por la Reina María de las Mercedes, difunta esposa de Alfonso XII. Consumido poco a poco, Hilarión Eslava muere, en Madrid, a las diez de la noche del 23 de julio. Se celebraron solemnes y multitudinarios funerales en la capital y en Pamplona. En 1899, tras gestiones laboriosas de Esperanza y Sola y de Joaquín Larregla, los restos mortales de Eslava se trasladan a Pamplona. En 1920 serían acogidos en su pueblo natal. Por fin, en 1936, fueron depositados en el nuevo cementerio de Burlada, donde descansan definitivamente.

Diversos testimonios de contemporáneos suyos, contrastados con los datos objetivos de su biografía, nos permiten conocer, si quiera sea por aproximación, los rasgos fundamentales de la personalidad humana de Hilarión Eslava, don Hilarión como comúnmente era y es llamado el insigne músico navarro.

Personalmente, encuentro un matiz destacado: su ambición, dicho sea en el sentido más positivo del concepto. Basta repasar la cronología biográfica que se ofrece más arriba para darse cuenta de la firmeza con que don Hilarión dio uno y otro paso hasta llegar al puesto más alto del escalafón musical de su momento, puesto al que se sentía llamado (y razones tenía para ello). Era todavía un adolescente y ya reclamaba para sí algo más que el simple reconocimiento de su talento, reclamaba la traducción de ese reconocimiento en hechos. A pesar de su apego a la familia y a su tierra. Eslava no dudó en marcharse a una localidad soriana cuando, a los veintiún años de edad, vio que la Catedral de Osma podía ofrecerle más altas miras que la de Pamplona. Pocos meses después de instalarse en El Burgo de Osma no dudó en solicitar una plaza de superior categoría, Sevilla. Fracasa en primera instancia (1830), pero ello, lejos de minarle la moral, no le impidió presentarse frente al mismo rival a la más importante colocación a que podía aspirar: el magisterio de la Real Capilla. Tampoco lo logra, pero, de rebote, se le abren las puertas de Sevilla. Rodeado de la máxima consideración como músico religioso, aspiró a consolidarse como operista de éxito. Once años después de tomar posesión como Maestro de la Capilla de Sevilla, el fruto de Madrid le pareció maduro, y don Hilarión, a pesar de lo muy bien que se encontraba en la capital andaluza, decidió abandonarla y acercarse a su meta; ello implicaba renunciaciones, incluso económicas, pero merecían la pena: en efecto, tres años después, a los cuarenta de edad, accedió al magisterio de la Capilla Real, el más alto peldaño en la carrera de un clérigo-músico...

El lector no familiarizado con la figura de Eslava y el estado de la Música en la España del XIX deberá cuidarse de interpretar los hechos resumidos en el párrafo precedente como una sucesión de oportunismos o de tretas guiadas por una ambición desmedida o por la necesidad de autogratificaciones más o menos vacuas. No. Por una parte, don Hilarión poseía méritos más que suficientes para optar a cuanto optó; por otra, la forma de acceso a los diferentes cargos que ostentó fue la normal, dadas sus condiciones personales y las del medio político-musical en que le tocó vivir. Añadamos a esto que, sin descuidar lo que, para entendernos, podemos llamar «autopromoción», lo cierto es que Eslava trabajó en todo momento con una tenacidad e intensidad encomiables. Aún era un niño cuando se preocupó de recibir enseñanzas de «Gramática latina» sin abandonar el infantado pamplonés, que cubría, de momento, su instrucción musical. De mozo sintió la necesidad de acudir a otro maestro cuando intuyó que los que tenía cerca ya no daban más de sí. Llegado a Osma, quiso y pudo compatibilizar su ejercicio musical con los estudios de Filosofía en la Universidad Santa Catalina, de El Burgo de Osma. Estos y otros datos biográficos demuestran que la figura de Eslava está más cerca del trabajador incansable —ávido de conocimientos y de su más positiva proyección— que de la del «tropa», con perdón por el casticismo. Y de esta misma capacidad de trabajo, fructífera por darse acompañada de unas condiciones extraordinarias para la música en sus más variadas facetas, nacía una seguridad en sí mismo que, por lo demás, no excluyó nunca el sentido autocrítico.

Para Eslava la Música lo era todo. Solamente desde esta perspectiva se entiende bien el sentido práctico, por no decir utilitario, con que se adaptó a diversas situaciones, desde hacerse clérigo hasta mostrarse sumiso y respetuoso con superiores que no siempre le igualaban intelectualmente. Sus relaciones con el Poder fueron buenas en tanto en cuanto nada se interfiriera con sus miras profesionales; pero, a la vez, Eslava mantenía una postura clara, y supo ser consecuente en los momentos difíciles: si su carrera teatral supuso problemas con el Cabildo del que dependía, Eslava renunció a ella e incluso estuvo presto para enjuiciarla, años más tarde, como «pecado de juventud»; si las intrigas entorpecieron su labor como director del Conservatorio de Madrid, no dudó en cesar como tal en aras de la eficacia; si el Gobierno provisional que sustituyó a la Monarquía de Isabel II se entrometió en la marcha profesional del Conservatorio, Eslava no dudó en dimitir como profesor del mismo.

La generosidad no estuvo ausente de su carácter, siempre que el bien de los suyos o el bien de la Música española anduvieran de por medio. En cambio, cuando algo venía a entorpecer la buena marcha de las cosas, sabía ser firme en el rechazo o la repulsa.

Fue Hilarión Eslava un hombre de gran fortaleza: sólo así se explica el que viviera setenta y un años, habiendo desarrollado tan ingente y varia labor. Su salud, no obstante, se resintió, a partir de la madurez, de viajes largos y penosos, de muchas noches de vigilia ante las partituras, de actividades organizadoras, del mantenimiento de polémicas... Pero puede decirse que Eslava murió, ya anciano, sin haber dejado de trabajar en ningún momento.

Este fue Eslava, un navarro de gran firmeza, tenaz, estudioso, emprendedor, ambicioso y honesto.



EL COMPOSITOR

Pronto se concluye la relación de maestros de Eslava, pues éstos sólo aparecen en la temprana y breve etapa de Pamplona: Mateo Jiménez le enseñó el Solfeo; Julián Prieto, la técnica de los instrumentos de teclado; Víctor Salinas, Humanidades; Francisco Secanilla (en Calahorra), Composición. En realidad, Eslava poseía unas dotes naturales para el arte musical tales que solamente precisó de los rudimentos técnicos para echar a andar con soltura y personalidad en el doble camino de la ejecución y la composición. De infantilismo admiró a sus superiores con su habilidad para tañer el órgano y el violín, lo que le valdría seguir ligado a la Catedral de Pamplona después de perder la entonada voz de contralto; en cuanto a la composición, en el archivo de la Catedral navarra se conservan numerosas obras de Eslava fechadas a la edad de dieciocho y diecinueve años. De este período pamplonés, López-Calo cataloga doce composiciones en latín (motetes, plegarias, responsorios) y siete obras más en español y arregladas por otros músicos. Del archivo de El Burgo de Osma cataloga el citado musicólogo veintitrés composiciones religiosas, entre formas breves (salmos, villancicos, motetes, himnos) y otras más dilatadas (una **Misa en Re menor** a ocho voces, **Credos**, **Salves**, **Magnificat**, **Misereres...**). Del período de Sevilla se catalogan treinta y nueve composiciones religiosas, con profusión de **Misas**, todo el repertorio de formas breves y una especial dedicación a la música para los oficios de la Semana Santa: **Lamentaciones** del Miércoles, Jueves y Viernes Santos. Siguiendo esta marcha creciente, López-Calo cataloga cuarenta y seis obras publicadas en Madrid, destacando cinco **Misas**, oficios de difuntos, **Lamentaciones** de Semana Santa, **Salves**, **Letanías**, etc. Este catálogo llega hasta el número 133 por la admisión de seis composiciones de varios archivos, de época incierta.

En cuanto a la música profana, en el Archivo de Compositores Vascos, de Rentería, además de las tres óperas de que damos cuenta en la Cronología biográfica —las tres con libreto italiano de Luis Bertochi, mediocre escritor, afincado en Málaga—, se catalogan la **Sinfonía fantástica** y una **Pastorela**, ambas para gran orquesta; una **Pastorela** para sexteto; **Andante y Allegro** para oboe y cuerda; otro para clarinete y cuerda; dos canciones para voz con acompañamiento de piano y de guitarra; **El amanecer**, para cuarteto vocal; **La guerra de África**, cantata para solistas, coro y piano, y varias piezas contenidas en los tratados docentes de don Hilarión.

Lo expuesto puede dar una idea de la voluminosa producción de un autor del que solamente nos ha sido dado conocer una pequeña parte de obras. ¿Justificado? Sin duda, no. La obra de Eslava seguramente esté llena de reiteraciones y abundará en composiciones de muy escaso valor estético desde la perspectiva actual; sin embargo, un país que se precie de valorar sus bases musicales no debería permanecer ignorante de lo que tuvo importante significación en su momento histórico, y la obra de Eslava, aunque podamos ya asegurar que erraron aquellos críticos entusiastas del

pasado siglo que le auguraban un lugar de privilegio entre los grandes autores románticos, no deja de tener interés documental, siquiera sea como testimonio de lo que en España se hacía en una larga época de indudable retraso con respecto a los principales movimientos musicales europeos, pero en modo alguno vacío.

Las obras que hemos podido escuchar, alguna partitura fugazmente visionada, los testimonios escritos del propio Eslava y, por fin, los análisis musicales de quienes han trabajado sobre las partituras más significativas, nos permiten hacer algunas consideraciones sobre el estilo compositivo de don Hilarión. Ante todo, sus obras marcan el imperio de la melodía: ya sea en obras religiosas, líricas o instrumentales, la línea melódica protagonizó el curso musical, quedando relegadas las armonías a un papel de «arropamiento», que a menudo toma los caracteres del más pedestre acompañamiento. El órgano solo, breves formaciones de cuerda (a veces con algún instrumento de viento e incluso de percusión) o la orquesta más o menos completa son los conjuntos instrumentales más utilizados por Eslava en su mayoritaria parcela religiosa. En cuanto al carácter expresivo de sus composiciones, el ya mencionado dominio de la melodía impone una expresividad amable, nada extremosa y frecuentemente ingenua. Digamos, finalmente, que las composiciones de Eslava, de cualquier género, pertenecen casi siempre a este patrón de **lirica amable** (aunque él teorizara sobre las diferencias que deben existir entre la música religiosa y la profana), y que se inscriben casi siempre en la línea **italianista** de abrumadora influencia en la música española del XIX (aunque él no ignorara tratados centroeuropeos y, por otra parte, preconizara la necesidad de una «ópera nacional» y de una música vuelta hacia nuestros maestros más importantes del pasado).

EL PEDAGOGO

En la intensa actividad musical de don Hilarión Eslava, el frente didáctico supuso uno de sus más continuados, interesantes y fructíferos trabajos. Es más: en la historia de la Música española, pocas figuras encontraremos en las que encaje con tanta propiedad y justicia el apelativo de **maestro**. Nos referiremos en concreto a sus publicaciones, pero vaya por delante la observación de que los textos didácticos de Eslava no fueron simples trabajos «de mesa», sino el compendio de la larga y profunda dedicación de nuestro músico a la práctica activa de la enseñanza. En otras palabras, estas publicaciones parten, sí, de la idea teórica de don Hilarión sobre cada uno de los temas tratados y de su forma de enseñarlo, pero incorporan la enorme sabiduría de la experiencia: de ahí la publicación espaciada, despaciosa; las revisiones, los consejos y anotaciones que se intercalan entre las lecciones.

Tres son las obras didácticas fundamentales que aportó el maestro navarro: la más ambiciosa, la **Escuela de Composición**; la menos trascendente, el **Prontuario de contrapunto, fuga y composición**; la más perdurable, el **Método completo de Solfeo**. La **Escuela de Composición** comprende cuatro tratados independientes —aunque, lógicamente, interrelacionados— con los siguientes títulos: **De la Armonía** (1861), **Del Contrapunto y Fuga** (1859), **De la Melodía y discurso musical** (1859) y **De la Instrumentación** (1870). Ya hemos dejado constancia en la Cronología biográfica de que, a su muerte, Eslava dejó incompleta la que hubiera sido quinta y última parte de esta magna obra: un tratado sobre los géneros y formas musicales. El citado **Prontuario** bien puede considerarse como una especie de «catecismo», de resumen fácilmente manejable, de los consejos y técnicas desarrollado en la **Escuela de Composición**. Por su parte, el **Método de Solfeo** es la más famosa y duradera obra didáctica de don Hilarión, así como uno de sus trabajos más característicos y definitorios.

Durante más de un siglo generaciones y generaciones de músicos españoles, profesionales y aficionados, han dado sus primeros pasos, invariablemente, de la mano de este **Método**, que aún

no ha dejado de ser utilizado por completo, y que para muchos es el más importante tratado solfístico jamás publicado. Encuentro dos razones fundamentales para justificar el deslumbrante éxito de esta obra didáctica: una que podríamos calificar de «superficial», y otra más «de fondo». La primera es que estamos ante unas lecciones que de manera inmediata despiertan en el estudiante el gusto por cantarlas: el preciosismo melódico es tal que, lejos de constituir insulsos ejercicios de entonación y medida vienen a ser auténticas cancioncillas o «arietas» de grato sabor cantable, hasta el punto de que este carácter pegadizo puede llegar a ser un inconveniente para la enseñanza, ya que el «oído» del alumno puede asimilar las lecciones al poco de escucharlas y antes de que el mecanismo de «lectura» de las notas haya actuado conscientemente. La segunda consiste en que don Hilarión volcó en su **Método** no solamente la ciencia obtenida de la práctica ininterrumpida de la enseñanza (desde sus años mozos en Pamplona hasta incluso cuando era Maestro de Capilla en Madrid), sino también su enorme sabiduría en el tratamiento de la voz humana, sus posibilidades de matiz, sus inflexiones y propiedades específicas como instrumento: no olvidemos que el «monstruo sagrado» de la lírica vocal en la Europa del XIX, Rossini, alabó abiertamente el tratamiento que Eslava daba a las voces en sus obras.

Repasadas sus publicaciones, hemos de subrayar en este apartado otras formas con que Eslava dio un enorme impulso a la anquilosada enseñanza musical española. En su faceta de clérigo, don Hilarión propuso nuevas reglamentaciones para las capillas musicales de las catedrales españolas, centros principales de cultivo y enseñanza de la Música en su época. Llevado de su tendencia a la máxima eficacia, Eslava llegó a proponer que el magisterio de las capillas se confiara al músico mejor dotado para la ejecución, dirección y enseñanza de su arte, prescindiendo de la condición religiosa, que era exigida al aspirante a estos puestos de responsabilidad tan grande.

Profesor del Conservatorio madrileño, no sólo dio un gran impulso a las materias directamente encomendadas a él, sino que, con la imposición de sus tratados teóricos y de sus sistemas prácticos de enseñanza, puede decirse que hizo avanzar al Centro en todas sus ramas; consiguió también que se creara la clase de Órgano, que él mismo ejerció desinteresadamente hasta que se cubrió la plaza con el profesor correspondiente. Por lo demás, animó a que se formaran en distintos puntos de España academias de Música que descentralizaran poco a poco la enseñanza y vinieran a constituirse en focos de aprendizaje independientes de las capillas.

En el ejercicio de la docencia mostró Eslava una generosa entrega a su alumnado, del que sabía ganar hondos afectos y el reconocimiento de una labor doblemente valiosa, por su eficacia y por el modo amable con que era llevada a cabo por el maestro.

Entre sus discípulos figuran nombres tan prestigiosos como los de Joaquín Gaztambide, Manuel Fernández Caballero, Julián Gayarre, Antonio Peña y Goñi, José María Esperanza y Sola, Valentín María de Zubiaurre...

EL INVESTIGADOR

Fue muy abundante la dedicación de don Hilarión Eslava a la teoría de la Música, su historia, su comprensión, su organización en el presente. No siempre sus ideas, vehementemente defendidas, se vertieron en libros, pero tenemos constancia de ellas a través de los críticos e historiadores contemporáneos, así como a través de sus correspondencia personal, de artículos o de enfrentamientos polémicos mantenidos por Eslava en alguna publicación. No dejemos de destacar la sustanciosa correspondencia que Eslava intercambió con su amigo y colega, el ilustre Francisco Asenjo Barbieri.

Pero aquí vamos a ocuparnos especialmente de reseñar la obra fundamental del Eslava investigador, de aquel hombre que nadie



Ramón Carnicer.



Francisco A. Barbieri.



Joaquín Gaztambide.



Valentín de Zubiaurre.



La portada del más célebre «Método de Solfeo».

duda en considerar como el padre de la Musicología española, ya que, en efecto, a él correspondieron los primeros intentos y los primeros resultados de sacar a la luz y presentar con sistema y orden una parte de la gran Música española de siglos precedentes, que dormía, ignorada, en los archivos catedralicios españoles. Esta obra fundamental es la **Lira Sacro-Hispana**, magna recopilación de música religiosa española que, como decíamos, supone el nacimiento de la Musicología y coloca a Eslava en la cabeza de la relación de nombres que nos trae, hasta hoy mismo, los de quienes han hecho posible, y siguen haciéndolo, que podamos conocer nuestro glorioso pasado musical.

La ingente labor que supuso la **Lira** requiere alguna consideración. Digamos, en primer lugar, que fue un trabajo fraguado durante largos años, pudiéndose fechar su inicio en la llegada de Eslava a Sevilla. Las muchas horas que don Hilarión dedicó a ello —con abundantes noches de vigilia en su haber— tuvieron prolongación, poco a poco, en la labor de otros músicos y archiveros que colaboraron con Eslava y actuaron bajo su control en puntos claves de la geografía española. Por otra parte, el prestigio de Eslava hizo posible la obtención de un permiso especial de la reina Isabel II para que se le abrieran sin problemas las puertas de cuantos archivos considerara oportuno registrar. Igualmente, véase en la Cronología biográfica cómo Hilarión Eslava llevó a cabo un viaje por Europa destinado a la búsqueda de partituras españolas. En rigor, tal viaje no llegó a ser muy positivo: no hay noticias de su paso por París (aunque el itinerario del viaje invita a pensar en que sí se produjo), y tenemos la certeza de que no visitó Italia, siendo Roma una de las más ricas fuentes que debió haber trabajado.

Comoquiera que fuese, el resultado final de la **Lira Sacro-Hispana** es una importante publicación, en diez volúmenes, que recogen 164 obras pertenecientes a 74 autores. La distribución cronológica es la siguiente: dos tomos para el siglo XVI, dos para el XVII, dos para el XVIII y cuatro para el XIX.

Del estudio del P. Samuel Rubio se desprende que, prácticamente, todo el material publicado en la **Lira** procede de archivos españoles, excepto alguna partitura de Ortiz, Victoria y Morales. Su fallo más acusado es quizá la omisión del nombre de Anchieta, mientras que el descubrimiento de Diego Ortiz marcaría el punto álgido de interés. Desde el punto de vista científico es censurable que Eslava no dejara indicación de las fuentes, y, desde el musical, se señalan algunos defectos de transcripción y otros detalles. De cualquier manera, estas taras se empequeñecen ante la consideración de lo mucho positivo que consiguió Eslava en la **Lira Sacro-Hispana**, obra que, con aciertos y errores, ha tenido el inmenso valor de ser punto de partida para cualquier trabajo posterior de esta índole. A este respecto resultan significativas las observaciones de Rubio al poner de relieve cómo, en ocasiones, copiaron de la **Lira** hasta sus más señalados detractores...

Otros trabajos musicológicos de Eslava —como el **Museo orgánico español**— han tenido menor proyección.

EL «MISERERE»

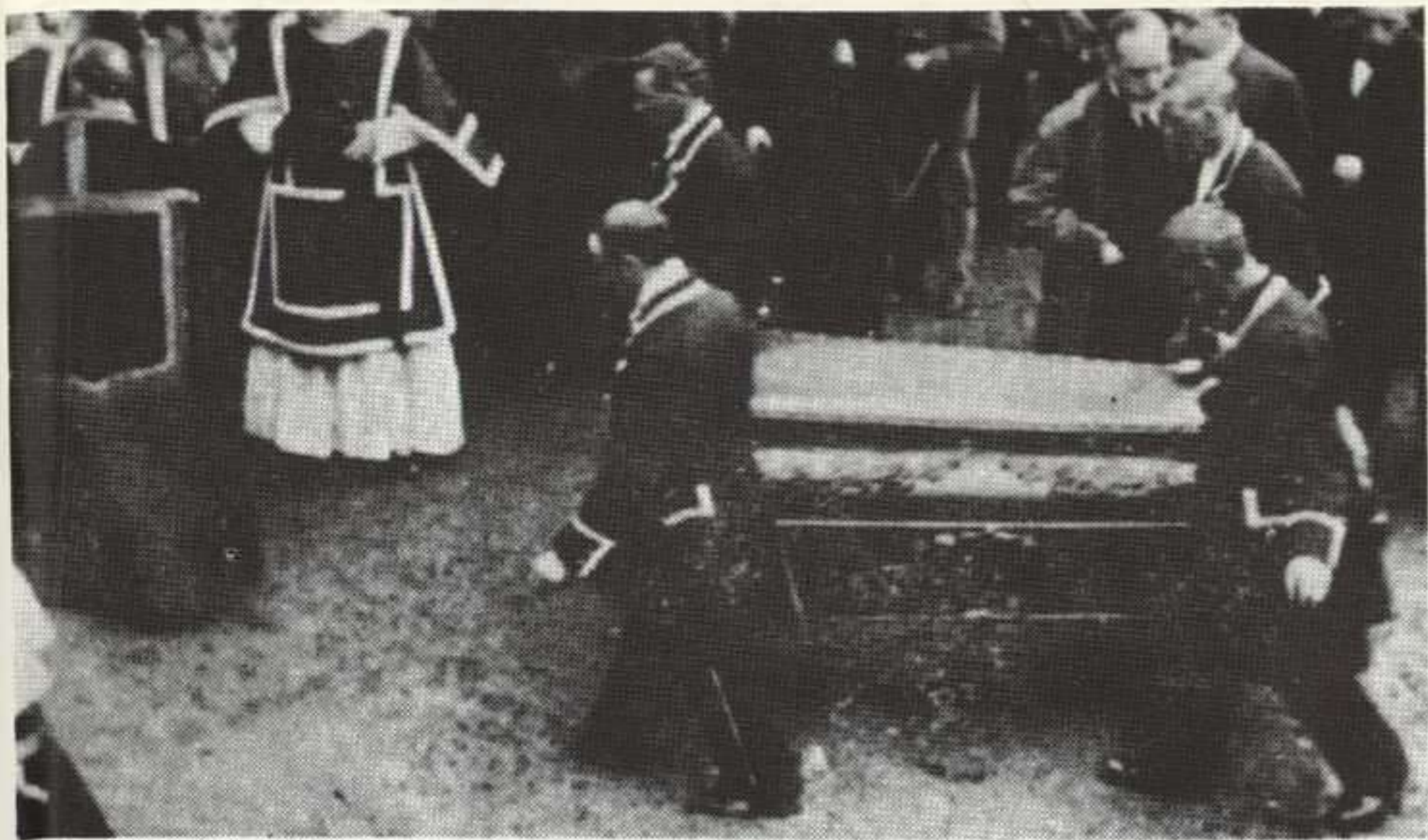
Sin dejar nunca de enorgullecerse de su ascendencia vasconavarra, don Hilarión se sintió especialmente tocado por su estancia en Sevilla, ciudad a la que, como hemos visto, volvió en varias ocasiones cuando sus achaques y la fatiga de los trabajos en la capital le aconsejaban un cambio de aires. En correspondencia, Eslava dejó a su vez honda huella en Sevilla. Pues bien, símbolo de esta mutua relación es el **Miserere**, compuesto en 1835 y retocado en 1837, la única obra de Eslava asiduamente interpretada, hasta el punto de que su audición anual es casi un rito para los sevillanos desde hace más de un siglo.

La historia del **Miserere** es larga y jugosa. Ya en el siglo XVIII se interpretaba en la capital hispalense, con amplia y hasta turbia respuesta popular, un **Miserere** cada año. Invariablemente, al final de la obra, para revivir con llano realismo la cita evangélica del resquebrajamiento del velo del templo y los temblores de la tierra tras la muerte de Jesús, en la iglesia se apagaban las luces y el pueblo prorrumpía en estruendoso griterío y ruido de golpes con objetos contundentes. Los excesos llegaron a preocupar al Cabildo, que hubo de tomar medidas para paliarlos, sin prescindir de la «ceremonia» por temor a la negativa reacción de las gentes: una de las disposiciones exigió la separación de sexos en el templo, para evitar los contactos deshonestos que menudeaban durante el apagón (!!).

Pero volvamos a Eslava. Tenemos noticia de —al menos— ocho **Misereres** compuestos por el maestro de Burlada: cuatro para Sevilla y sendos para Marchena, Utrera, Arcos y Jerez. De ellos, el ya citado de 1835 arraigó tan excepcionalmente en el público sevillano que acabó con la costumbre de ejecutar cada año un **Miserere** distinto, compuesto con ocasión de la Semana Santa por el correspondiente maestro de capilla de la catedral. La obra de Eslava combina sabiamente los sentimientos de color ante la muerte y de júbilo ante la redención del Salvador, siempre dentro del grato estilo cantable que es característica común a toda la obra eslaviana. En un marco musical de fácil escucha en todo momento, las voces tienen encomendados pasajes de cierta dificultad, correspondiéndoles siempre el protagonismo, mientras que la orquesta —con algún notable solo— se reduce a acompañar.



Julián Gayarre, paisano, discípulo y amigo de don Hilarión.



Mayo de 1920: traslado de los restos de Eslava desde Pamplona al cementerio viejo de Burlada.

La fama del **Miserere** y su amplia repercusión popular lograron que los cantantes (en especial los tenores) se interesaran por su interpretación. Aún en vida de Eslava se aprovechó la presencia de compañías de ópera, en Sevilla, para contratar a los divos para la interpretación del **Miserere** en la catedral. En 1875, al parecer, intervino el célebre Tamberlick. En 1880, 81 y 85 (ya fallecido don Hilarión), lo hizo Julián Gayarre; se cuenta que en una de estas actuaciones el roncalés «se fue» de la partitura para coronar su más lucido pasaje con un arriesgado «Do de pecho» sobre la palabra Jerusalem, hecho que se convirtió en norma a exigir en lo sucesivo, y que constituye, todavía hoy, uno de los puntos de máxima atracción popular en la ejecución del **Miserere**, junto a la intervención de los niños-soprano y la del contra-tenor.

En 1904, según las normas contenidas en el «Motu proprio» de Pío X sobre la música en las iglesias, el **Miserere** de Eslava fue prohibido, pero el movimiento de los sevillanos hizo que el cardenal Spínola consiguiera un privilegio exclusivo del Papa para poder seguir interpretando el **Miserere** en la catedral. No se dio la popularísima obra en los años 1932, 33, 34, 36 y 41. En 1944 fue Lauri-Volpi el tenor que obtuvo un rotundo éxito con su interpretación, inmediatamente antes de que la obra de Eslava recibiera el duro golpe del cardenal Segura, quien, utilizando argumentos de la oscura tradición dieciochesca del **Miserere**, del mencionado «Motu proprio» y otros menos afortunados, por cuanto implicaban conceptos musicales de delicada utilización (como las opiniones, contrarias a la labor musical de Eslava, vertidas por Pedrell, Otaño, «Donostia» y otros), publicó una **Instrucción pastoral sobre Música sagrada**, el 25 de febrero de 1945, en la que suspendía la tradicional ejecución del **Miserere**. Doce años dejó de sonar, en Sevilla, la popular obra de don Hilarión, pero a partir de 1957 reapareció, recorriendo diversos locales de la ciudad antes de volver a encontrarse con su tradicional marco —la catedral—, donde hoy sigue programándose cada Semana Santa.

En este año del centenario, el **Miserere** ha conocido una notable extensión, al ser interpretado por la Orquesta Nacional, dirigida por Frühbeck, en el Teatro Real, concierto que fue transmitido a toda España. Ello hizo menudear las críticas en la prensa madrileña, en un tono general de benevolencia hacia una obra que, si bien no puede recibirse como música importante, supone el testimonio de una forma de hacer muy propia de nuestro siglo XIX. Se recordó la no rigurosa, pero sí bien significativa frase de que el **Miserere** es a la zarzuela española lo que el **Requiem** de Verdi a la ópera italiana..., aunque no faltó la contestación a la misma en algún crítico, que señalaba mayores concomitancias de la obra de Eslava con Dozinetti que con nuestro teatro lírico. De cualquier manera, con la insistencia en el **Miserere** se perdió una hermosa ocasión de difundir alguna meritoria partitura de Hilarión Eslava, de las muchas que han sido «tapadas» por la celebridad del susodicho **Miserere** sevillano.

En fin, los aficionados españoles a la Música seguiremos esperando nuevas oportunidades de conocer prácticamente la obra de quien ya sabemos fue una de las más relevantes personalidades musicales de nuestro siglo XIX: don Miguel Hilarión Eslava Elizondo.

BIBLIOGRAFIA

- MUSIKASTE-ERESBIL: **Monografía de Hilarión Eslava**. Diputación Foral de Navarra. Institución «Príncipe de Viana», C. S. I. C. Pamplona, 1978.
- HERNANDEZ ASCUNCE, Leocadio: **Estudio bio-bibliográfico de don Hilarión Eslava**. Con introducciones de Vicente Galbete y José Goñi. Diputación Foral de Navarra, Institución «Príncipe de Viana», C. S. I. C. Pamplona, 1978.
- SAINT-MARTIN, Carmela: **Don Hilarión Eslava**. Diputación Foral de Navarra. Dirección de Turismo, Bibliotecas y Cultura Popular. Colección «Navarra, Temas de cultura popular», número 176. Pamplona.
- PENA Y GOÑI, Antonio: **España, desde la ópera a la zarzuela** (selección de su obra **La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX**). Alianza Editorial, número 49. Madrid, 1967.
- ESPERANZA Y SOLA, José María: **Treinta años de crítica musical**. Ed. Viuda e hijos de Tello, impresor de cámara de Su Majestad. Tres volúmenes. Madrid, 1906.
- SOPENA, Federico: **Historia crítica del Conservatorio de Madrid**. Ed. Rialp. Madrid, 1967.

JOSE LUIS GARCIA DEL BUSTO

Sonola

LA MARCA DE LOS FAMOSOS



Maria Jesús

TAMBIEN TOGA CON

Sonola

LOS MAS POPULARES ELIJEN LO MEJOR

REPRESENTANTE :

Salvador Rodríguez Ubeda

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

Discos editados entre el 10 de septiembre y el 10 de octubre

(Relación confeccionada por Angel Carrascosa Almazán)

I. ORQUESTAL

ALBENIZ/ARBOS: **Iberia**. DEBUSSY: **Iberia**. Orquesta Nacional de la Radio-Televisión Francesa. Director, Ch. Munch. Movieplay, 17.1218/6. 550 ptas.

BACH: **Los Seis conciertos de Brandemburgo**. Solistas de la Orquesta del Teatro de La Scala de Milán. Director, Claudio Abbado. CBS, S 79215. Dos LPs. Precios normal y oferta: 1.200 y 960 ptas.

BACH: **Conciertos para piano números 3, 4, 5 y 7** (BW 1054-6, 8). Z. Kocsis. Orquesta de la Academia Franz Liszt, Budapest. Director, A. Simon. Hispavox, S 60042. 550 ptas.

BACH: **Los Dos conciertos para violín**. BEETHOVEN: **Las Dos Romanzas para violín y orquesta**. D. Oistrakh, Orquestas Sinfónica de Viena y Royal Philharmonic, Londres. Directores: D. Oistrakh y Sir E. Goossens. Deutsche Grammophon, 2535109. 350 ptas.

BARTOK: **Concierto para orquesta. Cuadros húngaros**. Orquesta Filarmónica de Israel. Director, Z. Mehta. Decca, SXL 6730. 540 ptas.

BARTOK: **Conciertos para piano números 1 y 3**. S. Bishop, Orquesta Sinfónica de Londres. Director, C. Davis. Philips, 9500043. 500 ptas.

BEETHOVEN: **los Cinco conciertos para piano. Para Elisa. Rondós op. 129 y 51, 1. Variaciones en Do menor**. A. Weissenberg, Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. EMI, 167-053060/63 Q. Cuatro LPs. «estéreo»-cuadrafónicos. Precios normal y oferta: 2.500 y 2.000 ptas.

BEETHOVEN: **Sinfonía número 6 («Pastoral»)**. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, L. Maazel. Deutsche Grammophon, 2538053. 350 ptas.

BERLIOZ: **Sinfonía fantástica**. Orquesta Sinfónica de la Radio del Noroeste de Alemania, Hamburgo. Director, P. Monteux. Movieplay, 17.1217/4. 550 ptas.

BORODIN: **las Tres Sinfonías. El Príncipe Igor: «Obertura» y «Danzas Polovtsianas»**. Orquesta Sinfónica de Toronto. Director, A. Davis. CBS, S 79214. Dos LPs. Precios normal y oferta: 1.200 y 960 ptas.

BRAHMS: **Sinfonía número 1**. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Karl Böhm. Deutsche Grammophon, 2535102. 350 ptas.

BRAHMS: **Sinfonía número 4. Obertura Trágica**. Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director, C. Schuricht. Movieplay, 17.1237/0. Precio: 550 ptas.

BRUCKNER: **Sinfonías números 4 («Romántica»), 7, 8 y 9**. Orquestas Sinfónica de Viena, de la Opera Estatal de Viena y Filarmónica de Berlín. Directores: O. Klemperer, K. Böhm, W. Furtwängler y J. Horenstein. Hispavox, S 66501. Cinco LPs. Precio oferta: 1.800 ptas.

CHABRIER: **España. Suite Pastoral**. DUKAS: **El Aprendiz de Brujo**. RAVEL: **La Valse**. Orquesta Nacional de la Opera de Montecarlo. Director, P. Paray. Movieplay, 17.1239/4. 550 pesetas.

LALO: **Sinfonía española. Namuna (selección)**. Ch. Ferras, Orquesta Nacional de la Opera de Montecarlo. Director, R. Klopfenstein. Movieplay, 17.1236/8. 550 ptas.

MAHLER: **Sinfonía número 5. Sinfonía número 10: «Adagio»**. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director, L. Bernstein. CBS, S 79006. Dos LPs. Precios normal y oferta: 1.200 y 960 ptas.

MOZART: **Concierto para flauta y arpa. Concierto para flauta número 2**. Ch. Lardé, M. C. Jamet, Orquesta de Cámara Paul Kuentz. Director, P. Kuentz. Movieplay, 17.1221/5. 550 ptas.

MOZART: **Oberturas de: La Flauta Mágica, El Rapto en el Serrallo, Così fan tutte, El Empleado, Las Bodas de Fígaro, Don Juan,**

Obertura K 318 (Sinfonía número 32). Orquestas Filarmónicas de Viena y Berlín, del Teatro Nacional de Praga y Estatal de Dresde. Director, K. Böhm. Deutsche Grammophon, 2535229. 350 ptas.

MOZART: **Sinfonías de juventud** (vol. 7): **números 18 y 20**. Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Philips, 6500858. 600 ptas.

PAGANINI: **Sonata Napoleone. I Palpiti. Perpetua. Sonata con variazioni. Maestosa sonata sentimentale**. S. Accardo, Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Ch. Dutoit. Deutsche Grammophon, 2536376. 600 ptas.

RAVEL: **Dafnis y Cloe** («ballet» completo). Coro del Festival de Tanglewood, Orquesta Sinfónica de Boston. Director, S. Ozawa. Deutsche Grammophon, 2530563. 600 ptas.

SAINT-SAENS: **La Obra completa para violín y orquesta**. U. Hoelscher, Orquesta New Philharmonia. R. Kirschbaum, violoncelo. Director, P. Dervaux. EMI, 167-002917/19 Q. Tres LPs «estéreo»-cuadrafónicos. Precios normal y oferta: 1.875 y 1.500 ptas.

SCHUBERT: **Rosamunda**. R. Yachmi, Coro de la Opera Estatal de Viena, Orquesta Filarmónica de Viena. Director, K. Münchinger. Decca, SXL 6749. 540 ptas.

STRAVINSKY: **La Consagración de la Primavera. Cuatro estudios para orquesta**. Orquesta Nacional de la Radio-Televisión Francesa. Director, P. Boulez. Movieplay, 17.1219/8. 550 pesetas.

VIVALDI: **Los Dieciocho conciertos de las op. 6 y 7. I Solisti Veneti**. Director, C. Scimone. Hispavox, S 66301. Tres LPs. Precio oferta: 1.080 ptas.

VIVALDI: **Siete conciertos y sus transcripciones por BACH**. Alain, Veyron-Lacroix, Ruzickova, Toso, Calabrese. I Solisti Veneti. Director, C. Scimone. Orquesta de Cámara Paillard. Director, J. F. Paillard. Hispavox, S 66302. Tres LPs. Precio oferta: 1.080 ptas.

II. CAMARA

BEETHOVEN: **Sonatas para violín y piano números 4 y 5 («Primavera»)**. I. Perlman, V. Ashkenazy. Decca, SXL 6736. 540 ptas.

BEETHOVEN: **Sonatas para violín y piano números 5 («Primavera») y 9 («Kreutzer»)**. Ch. Ferras, P. Barbizet. Movieplay, 17.1222/7. 550 ptas.

BEETHOVEN: **Las Cinco sonatas para violoncelo y piano**. P. Casals, R. Serkin. CBS, S 78291. Dos LPs. Precios normal y oferta: 1.200 y 960 ptas.

HAYDN: **Los Seis cuartetos op. 20**. Cuarteto Juilliard. CBS, S 79305. Tres LPs. Precios normal y oferta: 1.875 y 1.500 ptas.

SCHONBERG: **Los Cuartetos de cuerda**. Cuarteto Juilliard. CBS, S 79304. Tres LPs. Precios normal y oferta: 1.875 y 1.500 ptas.

SCHUBERT: **Quinteto «La Trucha»**. J. Demus, Cuarteto Schubert. **Sonatina para violín y piano número 2**. W. Schneiderhan, W. Klien. Deutsche Grammophon, 2535225. 350 ptas.

TCHAIKOVSKY: **Trío para piano, violín y violoncelo**. Trío Beaux Arts. Philips, 6500132. 600 ptas.

III. INSTRUMENTAL

GRANADOS: **La Obra completa para piano. Quinteto para piano y cuerda**. Th. Rajna, Cuarteto Albèrni. EMI, 167-060765/66, dos LPs, más 067-060767 al 72, seis LPs aislados. Precio oferta: a 500 ptas. disco.

HAYDN: **Integral de las Sonatas para clave y piano** (vol. 1): **números 1 al 19**. Z. Pertis, J. Sebestyen, clave. Hispavox, S 66401. Cuatro LPs. Precio oferta: 1.440 ptas.

SCHUBERT: **La Obra para piano a cuatro manos** (vol. 1). Ch. Ivaldi, N. Les. Hispavox, S 66303. Tres LPs. Precio oferta: 1.080 ptas.

IV. VOCAL Y CORAL

ALFONSO X EL SABIO: **Cantigas de Hita (números 83 y 318)**. Atrium Musicae. Director, G. Paniagua. Hispavox, S 60040. 550 ptas.

BACH: **Magnificat. Cantata 57**. Stader, Casei, Kmentt, Rehfsa, Davia. Coro y Orquesta de la Opera Estatal de Viena. Director, J. M. Auberson. Movieplay, 17.1238/2. 550 ptas.

BACH: **La pasión según San Mateo: coros y arias**. Haefliger, Engen, Seefried, Töpfer, Fischer-Dieskau. Coro y Orquesta Bach, Munich. Director, K. Richter. Deutsche Grammophon, 2535220. 350 ptas.

FAURÉ: **Requiem. Pavana op. 50**. Ameling, Krusen, Chorzempa, Coro de la Radio Holandesa, Orquesta Filarmónica de Rotterdam. Director, J. Fournet. Philips, 6500968. 600 ptas.

MACHAUT: **Misa de Nuestra Señora. Baladas. Rondós. Virelai**. Haefliger, Stämpfli, Schola Cantorum Basiliensis. Director, A. Wenzinger. Archiv, 2533054. 650 ptas.

MAHLER: **Canciones de un camarada errante. FRANK MARTIN: Seis monólogos de Jedermann (Cada Cual)**. D. Fischer-Dieskau. Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director, R. Kubelik. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, F. Martin. Deutsche Grammophon, 2530630. 600 ptas.

MOZART: **Misa de la Coronación**. Stader, Domínguez, Haefliger, Roux, Coro Elizabeth Brasseur, Orquesta Lamoureux, París. Director, I. Markevitch./**Exultate, jubilate. Et Incarnatus**, de la **Misa K 427**. Stader, Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín. Director, F. Frisay. Deutsche Grammophon, 2535148. 350 pesetas.

MOZART: **Requiem**. Lipp, Roessel-Majdan, Dermotta, Berry, Cantores de Viena, Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon, 2535257. 350 ptas.

PROKOFIEV: **Iván el Terrible**. Levko, Mokrenko, Estrin, Coro Nacional y Orquesta Sinfónica de la URSS. Director, A. Stassevitch. Hispavox, HMES 610-72/73. Dos LPs. Precio oferta: 720 ptas.

PROKOFIEV: **Iván el Terrible. Sinfonietta**. Archipova, Mokrenko, Morgunov, Coro Ambrosian, Orquesta Philharmonia. Director, R. Muti. EMI, 167-002966/7 Q. Dos LPs «estéreo»-cuadrafónicos. Precios normal y oferta: 1.250 y 1.000 ptas.

SCHUBERT: **Tres «Lieder» Mignon, y otros «lieder»**. E. Ameling, D. Baldwin. **Tres tañedores de arpa, y otros «lieder»**. H. Prey, K. Engel. Philips, 6500515. 600 ptas.

V. OPERA

BORODIN: **El Príncipe Igor**. Petrov, Solistas, Coro y Orquesta del Teatro Bolshoi, Moscú. Director, M. Ermler. Hispavox, HMES 610-56/59. Cuatro LPs. Precio oferta: 1.140 ptas.

HAENDEL: **Semele**. Armstrong, Watts, Tear, Díaz, Coral Amor Artis, Orquesta Inglesa de Cámara. Director, J. Somary. Hispavox, S 66304. Tres LPs. Precio oferta: 1.080 ptas.

MONTEVERDI: **La Coronación de Popea** (selección). Gaehviller, Brückner-Rüggeberg, Helbing, Kelch, Ott-Penetto, Coro y Orquesta del Tohalle, Zurich. Director, W. Goehr. Movieplay, 17.1220/3. 550 ptas.

PUCCINI: **Turandot**. Caballé, Carreras, Freni, Plishka, Coro de la Opera del Rin y Orquesta Filarmónica de Estrasburgo. Director, A. Lombard. EMI, 167-003282/ 4 Q. Tres LPs. «estéreo»-cuadrafónicos. Precios normal y oferta: 1.875 y 1.500 ptas.

(Pasa a la página 95)

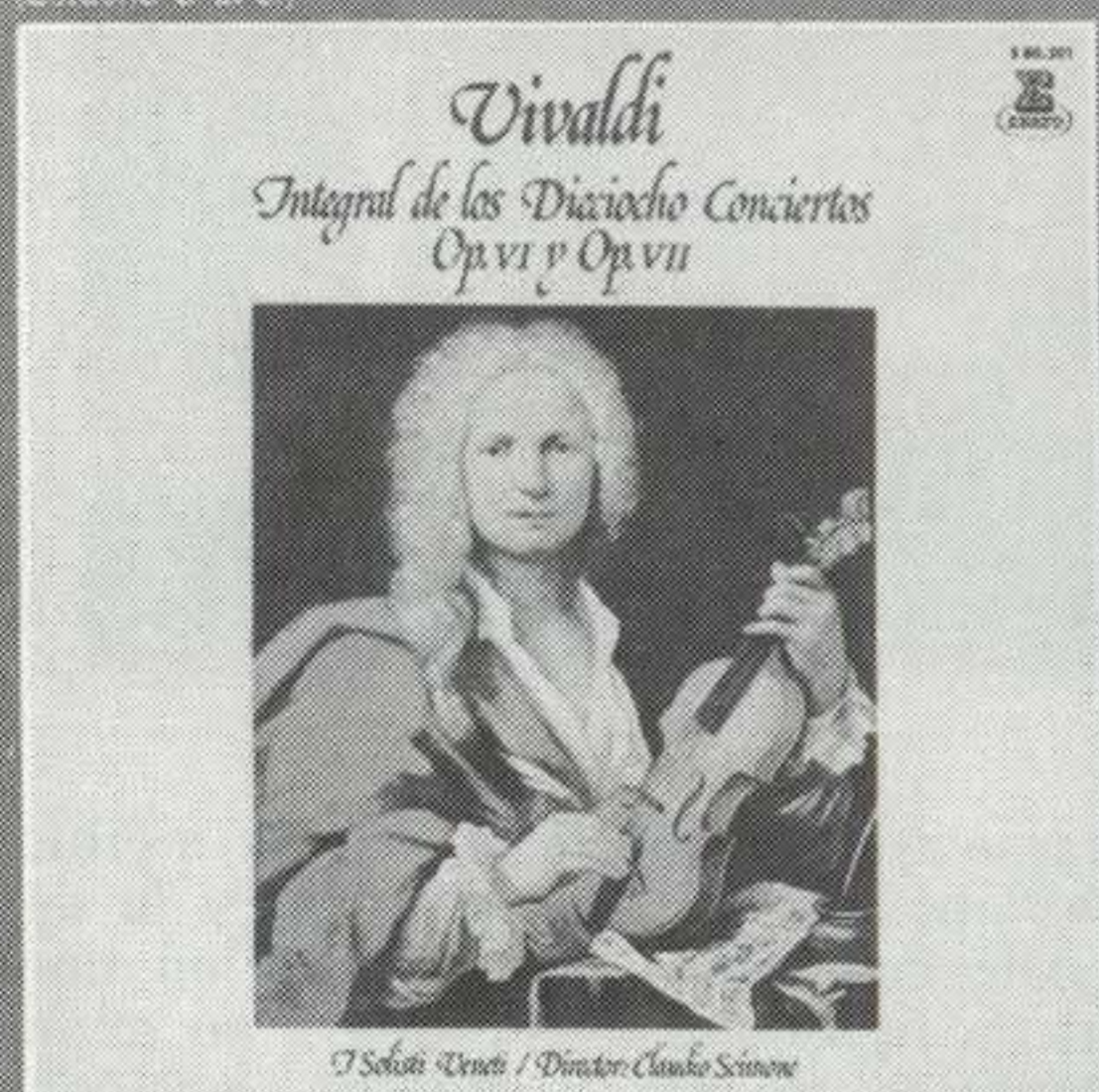


OFERTA ESPECIAL CLASICO

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.)



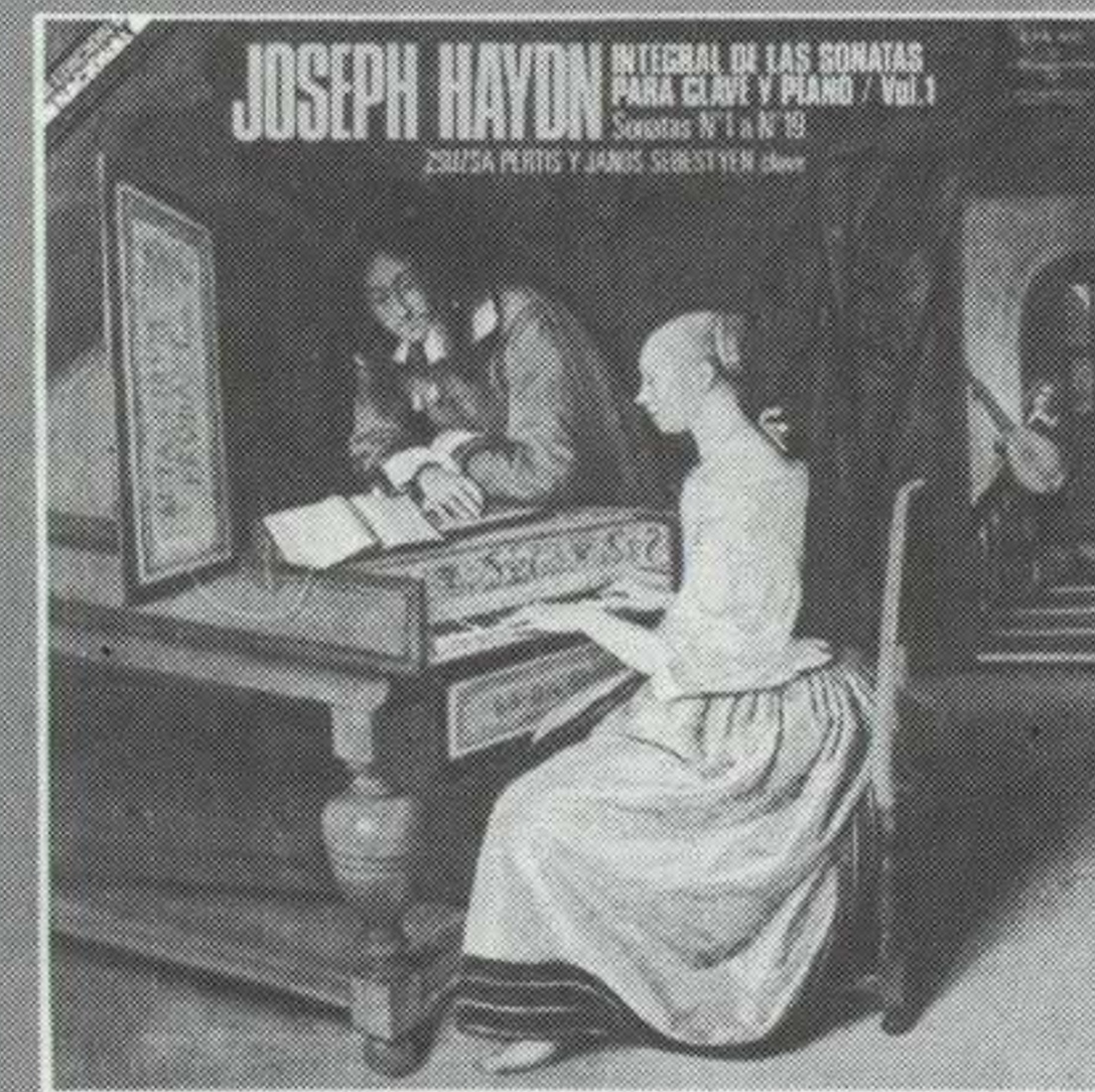
PRECIO OFERTA
Ptas. 1.080

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 610-58/57/56/55
(Estuche 4 LPs.)



PRECIO OFERTA
Ptas. 1.440

MELODIA HMES 610-723
(Album 2 LPs.)



PRECIO OFERTA
Ptas. 720

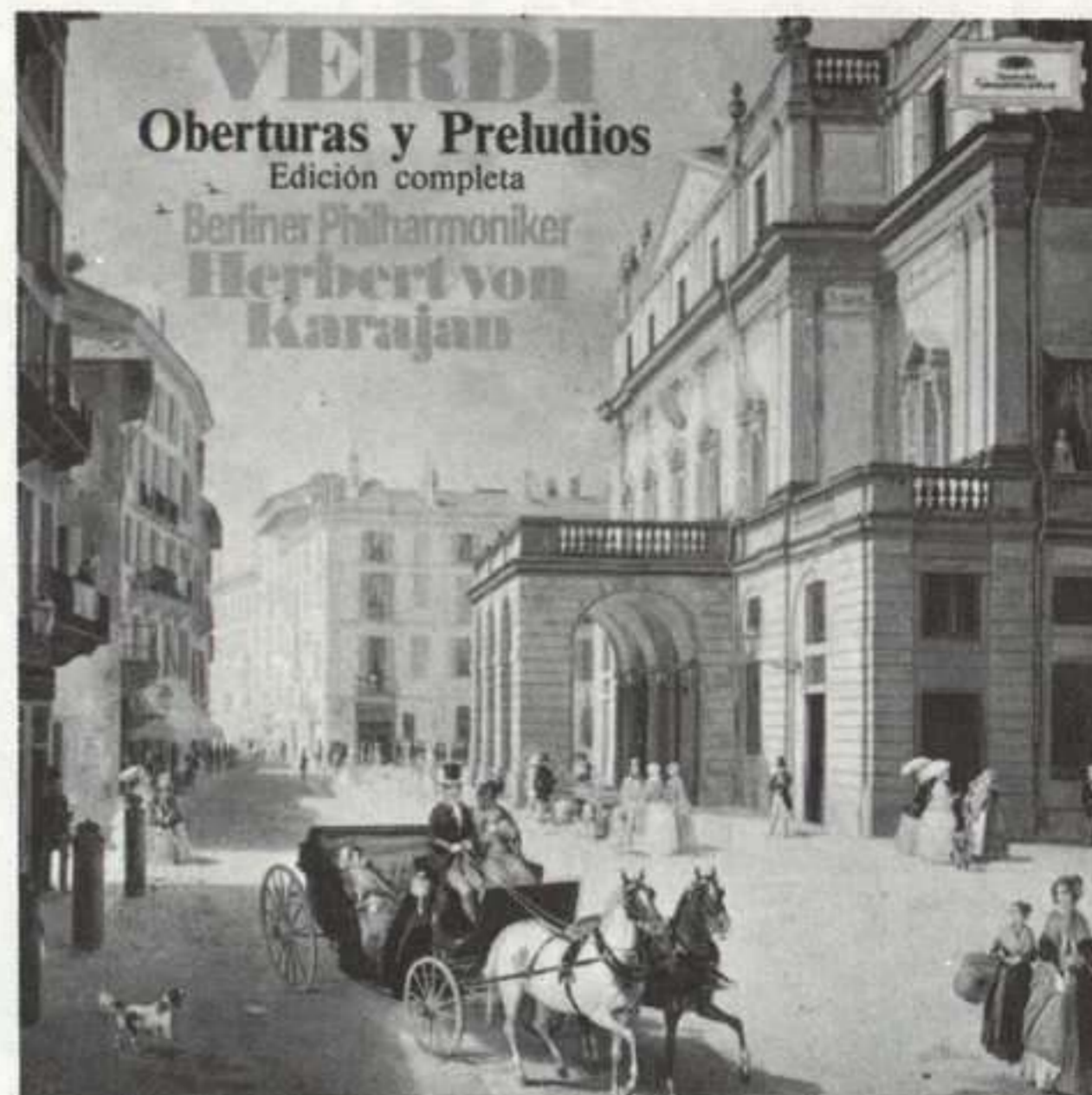
POLYDOR - LA NOVEDAD DEL MES (NOVIEMBRE)

DESCUBRIMIENTO DE LAS «FUNCIONALES» OBERTURAS Y PRELUDIOS DE VERDI

Un total de once oberturas y ocho preludios, contando sólo los de primeros actos, fueron los compuestos por Verdi y los que aquí se hallan incluidos. La diferencia entre oberturas y preludios es bastante patente, radicando tanto en la superior extensión de las primeras como en su división en varios movimientos. Los preludios, por otro lado, no admiten una clara definición formal, incluso existen casos de opiniones diversas; por ejemplo de ello, el por algunos denominado preludio de **Simón Boccanegra**. En general, cabe admitir una mayor preponderancia de oberturas, o sinfonías como Verdi las denominaba, en el período juvenil, y de preludios en la madurez, lo que para no pocos es síntoma de la evolución del autor hacia formas más compactas, unificadas y de desarrollo musical con mayor continuidad. Sin embargo, no debe olvidarse la existencia de oberturas, si no ya en su tercera época, sí en su segunda. Tal es, por ejemplo, el caso de **Forza del destino**, una de sus más brillantes creaciones en el género.

Las oberturas suelen presentar motivos que posteriormente surgen de nuevo a lo largo de las óperas, aunque parece claro el deseo de no abarcar demasiados de ellos y, por el contrario, centrarse en unos pocos, que incluso en algún caso, sea éste **Luisa Miller**, llega a ser un solo tema. Siendo ello cierto, no lo es menos el hecho de la inclusión, en ocasiones, de motivos que no pertenecen realmente a la ópera, como sucede en **Alzira**. De otro lado, tampoco es evidente una sucesión de dichos temas según una continuidad dramática, sino que su exposición no obedece a reglas predeterminadas en este sentido. De lo expuesto bien puede deducirse la inexistencia de un marcado afán por la perfección intrínseca de las piezas, como puede advertirse en un Beethoven, puesto que son consideradas como meras introducciones a un centro que es la ópera en sí misma.

Entre todas ellas cabe destacar algunas, como la de **Nabucco**, famosísima por la inclusión del tema del coro de prisioneros; el preludio de **Ernani**, que en momentos anuncia el de **Rigoletto**; el de **I Masnadieri**, con su curioso solo de «cello», compuesto ex profeso para el solista del Kings Theater, lugar de su estreno; las brillantísimas de **Vespi Siciliani** y **Forza del destino**, y especialmente los tres más ligados a sus respectivas obras, **Rigoletto**, **Aida** y **Traviata**. Cada uno de ellos se centra en la esencia del personaje base de las obras. Así, en **Rigoletto**, el motivo principal corresponde a la maldición que el bufón profiere en el primer acto, y en **Aida** encontramos el tema de la desesperación y abnegación de la princesa etíope. Pero quizás sea **Traviata** el mayor logro. En



ella pueden diferenciarse tres motivos: la música mórbida que describe la soledad de «Violetta» en el último acto y la desesperante pasión del «Amami Alfredo» del segundo acto, en contraste con otro tema que sugiere la frivolidad que rodea a su mundo.

¿Qué puede comentarse de las presentes versiones? Simplemente, que se trata de un auténtico lujo de tales orquesta y director para unas piezas, en definitiva menores, que en algunos casos no llegan a justificar tal aportación. Sin embargo, ¡qué agradable resulta oír versiones como éstas! Común a todas ellas es la consideración de obras casi sinfónicas en sí mismas, creando y recreándose Karajan en unas atmósferas de dramatismo, tensión o lirismo que sería de imposible continuación en grabaciones de las obras íntegras. Ello es bien patente en casos como **Macbeth**, **Rigoletto**, **Forza del destino** o **Aida**, que a veces nos llegan a parecer nuevas. Se trata, en definitiva, de un hito entre las publicaciones del género.—GONZALO ALONSO RIVAS.

Interpretación: 9.

Sonido: 9.

VERDI: **Integral de oberturas y preludios**. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Herbert von Karajan. DGG, ref. 2707090. Precio: 1.200 ptas.

OFERTA HISPAVOX - OTOÑO 1978

CUATRO GRANDES BRUCKNERIANOS EN GRABACIONES HISTORICAS

Loable intento el de Hispavox al tratar de difundir en nuestro país registros que ya son clásicos en la historia de la música grabada. Sin embargo, al no especificar ni en la carpeta ni en folleto que acompaña al álbum las fechas de grabación de estas cuatro **Sinfonías** de Bruckner, me temo que el fin perseguido por Hispavox esté bastante alejado de lo cultural y muy cerca del lucro que le supondrá a la citada Compañía el vender microsurdos etiquetados pomposamente por el consabido «stereo», pero que, en la realidad, distan años luz de serlo, pues son grabaciones comprendidas entre los años 1944 y 1951. Las cuatro versiones citadas al final de este trabajo, y que componen el álbum de cinco LPs. objeto de este comentario, son pertenecientes a la firma norteamericana VOX e, incluso, alguna de ellas, como la **Novena** por Jascha Horenstein, ya habían sido editadas en España por la firma MARFER; actualmente, la firma alemana INTERCORD los está distribuyendo en Europa, dejando constancia muy clara de que se trata de «Historische-Aufnahme» (Grabación histórica) y, consecuentemente, se venden a precios sensiblemente más bajos que las modernas grabaciones en «estéreo» o «cuadrafónico». En fin, al menos, Hispavox podría dejar el álbum en oferta permanente de 1.800 pesetas y no subir el precio a 3.000 pesetas cuando concluyese el período de la oferta limitada.

Sinfonía número 4. Sinfónica de Viena, dirigida por Otto Klemperer. Grabación del año 1951. No es, desde luego, siquiera comparable a la grabación que Klemperer realizó posteriormente para la firma británica EMI con su habitual Philharmonia, de conceptos

más sólidamente madurados y con la impronta personal que poseen todas las versiones que realizase el desaparecido director alemán con la orquesta inglesa. Ya las duraciones de los cuatro movimientos con la Sinfónica de Viena son bien significativas del quehacer directorial del Klemperer de los años cincuenta, si las comparamos con las correspondientes a la realización inglesa: Klemperer-Sinfónica Viena = 1-13'20", 2-11'55", 3-9'08", 4-16'24". Klemperer-Philharmonia = 1-17'05", 2-13'55", 3-11'44", 4-19'00". Como se puede comprobar, las diferencias entre ambas son abismales, y no solamente en lo que se refiere a los «tempi» elegidos. La dirección de Klemperer con la orquesta vienesa me ha recordado algo así como si un director no bruckneriano, pero gran director de música contemporánea, por ejemplo, Pierre Boulez, se hubiese decidido a interpretar una sinfonía de Anton Bruckner; todo está en su sitio, perfectamente controlado y con gran claridad de texturas orquestales (a pesar de lo deficiente de la toma sonora), pero esto no es Bruckner, pues falta fervor, convicción e identificación con los pentagramas que se están interpretando. En una palabra, Klemperer no se cree la obra, y habrían de transcurrir más de doce años para que el director alemán hiciera «su» lectura de la **Cuarta** bruckneriana con la Philharmonia londinense, que es casi una profesión de fe de uno de los santos brucknerianos más apasionados que nos ha legado la dirección de orquesta. Como ya se ha dicho, la primera versión con la Sinfónica de Viena puede ser ilustrativa del «modus faciendi» de Klemperer durante una determinada etapa de su existencia, pero no alcanza las cotas de su segunda grabación ni, por supuesto, de las logradas por Böhm, Furtwängler o Knappertsbusch en sus respectivas grabaciones discográficas, los tres en Decca. (De

OFERTA DE OTOÑO 1978

CBS MASTERWORKS

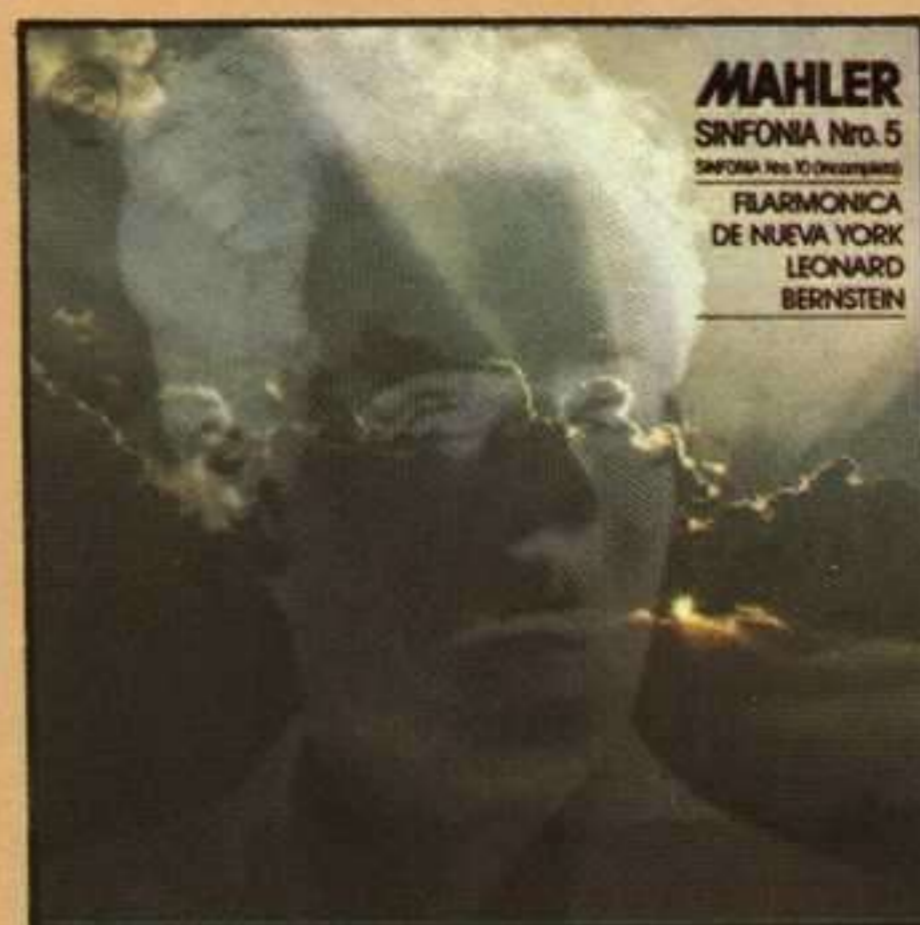
Del 25 de Septiembre 1978 al 27 de Enero 1979



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



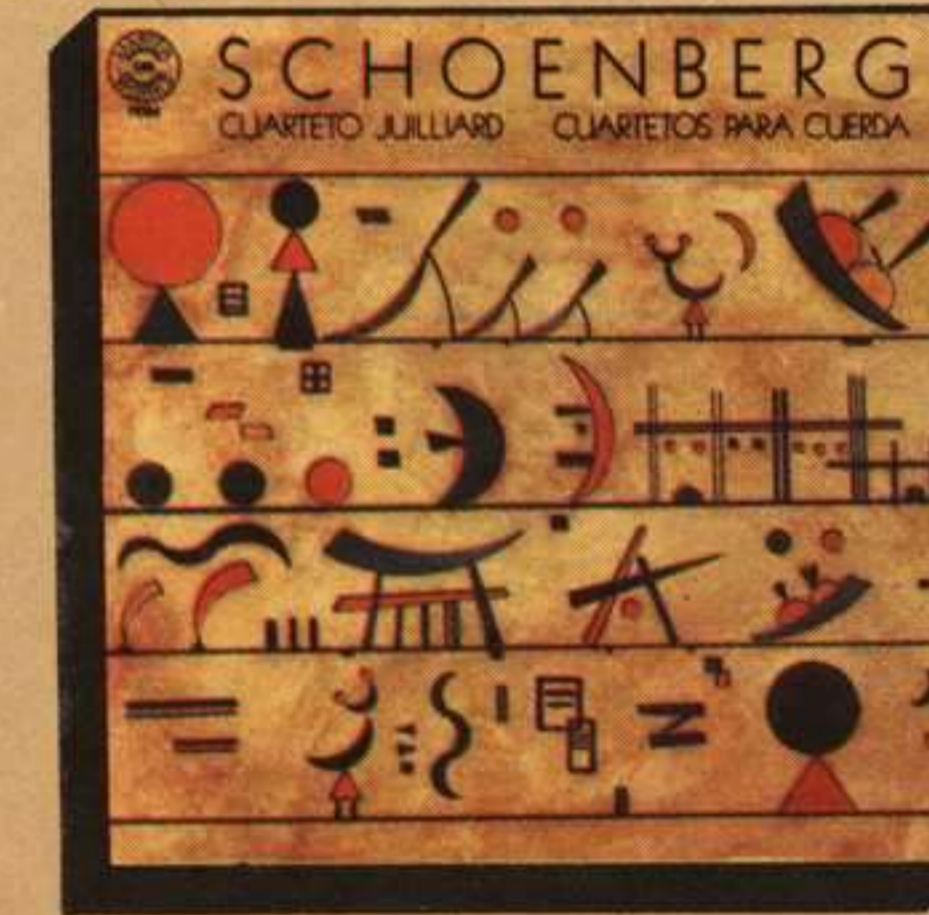
BORODIN: LAS TRES SINFONIAS S 79214
Andrew Davis al frente de la **Orquesta Sinfónica de Toronto** trae a España por primera vez las sinfonías completas de Borodin.
Precio Normal (Album Doble): 1.200
Precio Oferta: 960



J. S. BACH: LOS CONCIERTOS DE BRANDENBURGO S 79215
Los solistas del teatro La Scala de Milán, 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



estos tres, únicamente Böhm está disponible en el mercado español.)

Séptima sinfonía, por la Orquesta de la Opera Nacional de Viena, dirigida por Karl Böhm. Grabación del año 1948. Magnífica dirección, convincente y sensual, con especial y entrañable afecto por el segundo movimiento, el espléndido «Adagio», que Böhm traduce en forma reposada y meditativa. Aun siendo su versión excelente en líneas generales, le sucede a Böhm lo idéntico que a Klemperer; es decir, que en su reciente grabación de la **Séptima** al frente de la Filarmónica de Viena para Deutsche Grammophon (según últimas noticias será editada en breve en España) supera con creces esta antigua versión; sobre todo, ya desde el arranque inicial de la obra, el oyente parece estar en presencia de «otra cosa». No obstante, no voy a adelantar acontecimientos, ya que imagino que las Sinfonías **Séptima** y **Octava** por Karl Böhm y la Filarmónica de Viena serán comentadas a su debido tiempo. En definitiva, muy buena versión, con las características proverbiales que han hecho justamente célebre la dirección de Böhm, por su desusada atención al «tempo» y a las indicaciones dinámicas, además del amor profesado por este vital patriarca musical hacia la obra del maestro de Ansfelden. La reconstrucción técnica es excelente, aunque no es versión para los amantes de la alta fidelidad (como ninguna de las que contiene este soberbio álbum).

Octava sinfonía, por la Orquesta Filarmónica de Berlín, dirigida por Wilhelm Furtwängler. Grabación del año 1944. He aquí la joya del álbum y la tajante demostración de que, frente a la re-creación furtwängleriana, palidece cualquier otra aproximación a la obra, por muy «cuadrafónica» que sea su toma de sonido. En mi trabajo sobre el Bruckner de Bernard Haitink (RITMO, núm. 466, noviembre 1976), comenté la versión de la **Novena** por Furtwängler, tomada en concierto directo en Berlín el 7 de octubre de 1944, en la que se presentía el horror apocalíptico del trágico destino sufrido entonces por Europa, especialmente Alemania, hundida irremisiblemente en el «subterráneo de los nibelungos» desde que «Hitler-Alberich» forjasen el anillo del poder en 1933. Esta interpretación de la **Octava** bruckneriana por Furtwängler es algo muy similar a su citada versión de la **Novena**: la angustiosa carga emocional del primer movimiento no se puede explicar más que teniendo en cuenta la específica situación de crisis total sufrida entonces por el pueblo alemán. El «Adagio» es aquí una página «infernal purificada» (no se me ocurre otra expresión más idónea para que el lector se haga una idea aproximada de lo que Furtwängler realiza con el bellísimo tercer movimiento de esta mastodóntica obra). En conjunto, esta versión es una especie de oposición romántica contra el abuso de poder, desembocando en un movimiento final, que quizá pueda ser discutible en su polémica agresividad, pero que, a mi juicio, es la única posible manera de poner punto final a la sinfonía, desde luego de forma emocionadamente convincente y personal. Es, pues, esta versión un documento histórico de incalculable valía, acontecimiento irreplicable y que merece la pena conocerse (es más, diría que es de conocimiento obligado). Las alternativas de esta interpretación, según mi punto de vista, podrían ser las lecturas de Szell con su habitual Orquesta de Cleveland (CBS, no en España); Knappertsbusch con la Filarmónica de Munich (Westminster, aunque no está editada aquí, pronto estará a disposición de los aficionados españoles, ya que Movieplay la distribuirá en el mercado español en el transcurso del próximo 1979); Klemperer con la New Philharmonia (última grabación efectuada por el desaparecido director alemán para EMI. Tampoco está publicada aquí) y, finalmente, cualquiera de las registradas por Wilhelm Furtwängler, bien la de estudio con la Filarmónica de Berlín (EMI) o la de la Filarmónica de Viena, grabada en concierto directo, igualmente en el año 1944 (Unicorn, no en España). De las grabaciones actualmente disponibles en el

mercado español, ninguna tiene la suficiente altura como para poder competir con ésta que ahora se comenta (Solti/Filarmónica de Viena, en Decca, espléndidamente grabada, pero con una violencia incontrolada, casi salvaje, rayando en la histeria. Karajan/Filarmónica de Berlín, en Deutsche Grammophon: personalmente, no me convence, aunque es posible que sea la mejor de entre todas las que existen, hoy por hoy, en España —me refiero, claro está, a versiones modernas—. Haitink con la Orquesta del Concertgebouw, de una asepsia emocional irritante, y Jochum con la Filarmónica de Berlín, en Deutsche Grammophon, perfectamente acorde con los postulados religiosos a ultranza que presiden todo su ciclo Bruckner).

Sinfonía número 9. Orquesta Sinfónica de Viena, dirigida por Jascha Horenstein. Grabación del año 1951. Aunque la toma de sonido acusa los años transcurridos, es la versión que mejor sonido posee de las cuatro incluidas en el álbum. Jascha Horenstein fue un enorme mahleriano, lo cual se evidencia con meridiana claridad al escuchar su lectura de la **Novena** de Bruckner, más cerca de los angustiosos conflictos del Mahler de la **Sinfonía en La menor** que de un lenguaje específicamente bruckneriano que, por otra parte, muy pocos directores de orquesta han logrado plasmar en sus grabaciones para el disco. Personalmente, me ha dado la impresión, al oír esta interpretación, de que Horenstein se ha planteado la obra como una lucha entre principios positivos y negativos, dando la sensación, en determinados pasajes, de que la obra marcha inequívocamente hacia un final catastrófico e inevitable, teniendo a la muerte y la nada como final último, algo muy parecido a los planteamientos, eminentemente antitéticos, de George Szell al abordar la interpretación de la **Sexta** de Mahler. Se podrá alegar que los planteamientos son discutibles o inadecuados; desde luego, a mí, personalmente, me han parecido en cualquier caso fascinantes y perfectamente válidos. Creo que en esta versión de Horenstein no sólo no existe la fe absoluta y ciega como motor que impulsa el discurso musical, sino que tampoco hay aceptación de la muerte y sumisión total al buen Dios del compositor austriaco; todo lo contrario: se presiente una y otra vez a la muerte implacable que martillea sin cesar, aunque en algunos momentos parezca que la contienda vaya hacia un equilibrio estable. Al final no hay luz, sino sólo inciertas penumbras. En definitiva, se trata de una gran versión, que se puede complementar perfectamente con las versiones de Klemperer (referencia obligada) y Furtwängler (ésta no editada en España).

Conclusión: «Album total». Magníficas interpretaciones de cuatro obras maestras, con ligeros reparos en cuestiones de sonido. Otro inconveniente que se puede observar es referente a las traducciones de los textos en el folleto que acompaña al álbum, francamente mediocres y con bastantes errores de concepto.—**ENRIQUE PEREZ ADRIAN.**

Interpretación:

- 7,5 (Cuarta-Klemperer).
- 8,5 (Séptima-Böhm).
- 10 (Octava-Furtwängler).
- 9 (Novena-Horenstein).

Sonido: Años de grabación: **Cuarta**, 1951. **Séptima**, 1948. **Octava**, 1944. **Novena**, 1951.

LOS GRANDES DIRECTORES BRUCKNERIANOS

- O** BRUCKNER: **Sinfonía número 4, en Mi bemol mayor («Romántica»)**. Orquesta Sinfónica de Viena. Director, Otto Klemperer. **Sinfonía número 7, en Mi menor**. Orquesta de la Opera Nacional de Viena. Director, Karl Böhm.
- R** **Sinfonía número 8, en Do menor**. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Wilhelm Furtwängler. **Sinfonía número 9, en Re menor**. Orquesta Sinfónica de Viena. Director, Jascha Horenstein. VOX, S 66.501. Precio oferta: 1.800 pesetas.

VERSIONES COMPARADAS:

Cuarta:

- Philharmonia Orchestra. Otto Klemperer (EMI) *.
- Filarmónica de Viena. Karl Böhm (DECCA).
- Filarmónica de Viena. Hans Knappertsbusch (DECCA) *.
- Filarmónica de Viena. Wilhelm Furtwängler (DECCA) *.

Séptima:

- Filarmónica de Viena. Karl Böhm (+ Sinfonía núm. 8) (DG) *.
- Filarmónica de Berlín. Wilhelm Furtwängler (EMI).
- Residencia de La Haya. Carl Schuricht (CONCERT HALL) *.
- Philharmonia Orchestra. Otto Klemperer (EMI) *.

Octava:

Cleveland Orchestra. George Szell (CBS) *.
Filarmónica de Munich. Hans Knappertsbusch (Westminster) *.
New Philharmonia Orchestra. Otto Klemperer (EMI) *.
Filarmónica de Berlín. Wilhelm Furtwängler (EMI).

Novena:

Filarmónica de Berlín. Wilhelm Furtwängler (DG-Historisch) *.
New Philharmonia Orchestra. Otto Klemperer (EMI).
Sinfónica de Chicago. Daniel Barenboim (DG).
Sinfónica de Chicago. Carlo María Giulini (EMI) *.

* = No editado en España.



SCIMONE COMPLETA EL «ESTRO» VIVALDIANO

Buen servicio acaba de prestar Erato-Hispavox a la causa vivaldiana, al editar los dieciocho conciertos que integran la **Opus VI** y **VII** dentro de su oferta de otoño.

Con este álbum se cubre la totalidad de **Conciertos** para cuerda que el maestro veneciano publicó en forma de colecciones durante su vida, y que son conocidas en su mayoría por el sobrenombre que él mismo les dio.

Situadas entre la **Stravaganza, opus IV**, y el **Cimento dell'Armonia ed dell'Invencione, opus VIII**, estas colecciones fueron publicadas a instancias del propio Vivaldi, en Amsterdam, simultáneamente, hacia 1716-1717, por Jeanne Roger.

La publicación de estas colecciones, sin una dedicatoria y sin ninguna nota aclaratoria de las causas de su publicación, ha suscitado numerosas controversias entre los estudiosos, ya que la mayoría de las veces las colecciones de **Conciertos** solían tener un destinatario de rango superior.

Sin embargo, parece ser, y es muy posible, que ésta sea la causa fundamental de la publicación sin dedicatoria: el hecho es que durante el barroco, los músicos de reconocido prestigio acudían a las ediciones de sus obras para que éstas circularan libremente, para mantener su prestigio.

En el caso de Vivaldi, en la época en que se publican estos **Conciertos**, aún no ha compuesto las **Estaciones**, pero su fama de violinista y compositor parece sólida, dado el éxito del **Estro Armónico**; en consecuencia, estos **Conciertos** serían una llamada de atención a los círculos musicales más avanzados, llamada que llega a J. S. Bach, quien en su Alemania natal transcribió el **Concierto Rv. 208** para versión de órgano (**Con. B. W. v. 594**).

La **Opus VI** agrupa solamente seis **Conciertos** para violín y cuerdas, y la **Opus VII** se compone de doce conciertos, de los cuales dos son para oboe y el resto para violín. En estos **Conciertos** llama la atención el hecho de que Vivaldi abandone los patrones clásicos del concierto «grosso» corelliano, cultivados en el **Estro Armónico**, para ahondar en sus propias concepciones, caracterizadas por la adopción del esquema rápido-lento-rápido y por una mayor oposición entre solista y «tutti» orquestal; esquemas que más tarde se consagrarán brillantemente en el **Cimento**.

El álbum comentado viene firmado por un vivaldiano extraordinario: Claudio Scimone, quien al frente de sus huestes venecianas nos ofrece unas versiones transparentes, en las que se ponen de relieve esas oposiciones solista-grupo, a que aludía más arriba. Por otra parte, la adopción de tiempos rápidos y el discreto empleo del contraste dota a estos **Conciertos** de una gran brillantez. P. Pierlot, oboe, P. Tosso y J. C. Rybin, violinistas, cumplen perfectamente su cometido de solistas, mereciéndose una especial mención E. Fa-

rina, realizador de los bajos continuos, el cual en algún momento es el auténtico protagonista de la grabación.

Conclusión: He aquí un Vivaldi bien comprendido y bien servido.
AGUSTIN MUÑOZ JIMENEZ.

Interpretación: 8.

Sonido: 7.

O

A. VIVALDI: «Los dieciocho «Conciertos» de la «Opus VI» y «VII»; I Solisti Veneti. Director, Cl. Scimone; Erato, S-66.301; precio oferta: 1.080 pesetas.

VIVALDI, SEGUN JUAN SEBASTIAN BACH

La idea de realizar un álbum con siete **Conciertos** vivaldianos, recogidos por Bach, y sus transcripciones puede resultar, en principio, atractiva y, de hecho, tiene indudable interés. Sin embargo, para cualquier melómano aficionado a Vivaldi (¿quién no lo es?) resulta que se le presentan una de estas dos alternativas: o se limita a tener unos cuantos conciertos de la magnífica **Opus 3** —los cinco aquí incluidos— o, al adquirir la colección completa (existen en nuestro catálogo muy buenas ediciones: I Musici, Academia de S. Martin-in-the-Fields), se repetirán esos cinco **Conciertos**, cosa que, dado el alto precio de los discos, la mayoría de los posibles compradores no estarán dispuestos a hacer. Por otra parte, el **Concierto para cuatro claves** se incluye en las ediciones de los **Conciertos** bachianos para clave, de las que también existen muy buenas grabaciones (la de Leonhardt a la cabeza). En suma, el valor real del presente álbum se presenta bastante pro-



blemático, pues además los **Conciertos** para órgano se encuentran en las ediciones completas realizadas para Erato por M. C. Alain, y los de clave son en esta grabación los puntos más débiles desde la vertiente interpretativa.

Pero, repito, la experiencia de confrontar directamente Vivaldi y Bach resulta de subido interés. Y, a decir verdad, no mejora el gran cantor de Leipzig a su contemporáneo italiano; ni lo mejora ni lo iguala. En manos de Bach, el brillo, la luminosidad vivaldiana se pierden; el canto agilísimo y penetrante o melancólico y fluido del violín se esfuma al ser trasladado al órgano o al clave. Y, al final, volveremos siempre a los conciertos originales, a esa atmósfera tersa, meridional, que tan ajena resulta, en términos generales, a los músicos germanos (¡con la excepción de Mozart, naturalmente!).

Por lo que a la interpretación atañe, nos encontramos con una casi magnífica: la de Claudio Scimone al frente de sus virtuosos venecianos, a la que sólo pondría un cierto reparo en la elección de los «tempi» rápidos, por su excesiva velocidad, que impiden, a veces, gustar su hermosa línea melódica, y en algunas notas de adorno; pero el sonido y la vitalidad son extraordinarios. A menor nivel, el conjunto francés, lo mismo que los cuatro solistas de clave, excesivamente duros en los ataques. M. C. Alain está a la altura de su prestigio en sus dos interpretaciones. Finalmente, nos resta la clavecinista Zuzana Ruzickova, que da el nivel más bajo (el 5,5 para ella) e irregular, con una sensible falta de pulcritud y estabilidad dinámica en muchos momentos.

El sonido de los tres discos es variable. Brillante en Vivaldi, más apagado en Bach, muy poco nítido en el **Concierto para clave BWV 976** y siempre con el, al parecer inevitable, ruido de fondo de los registros Hispavox, que va desde lo leve a lo molesto.

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 CIENTO AÑOS de fabricación

CRUMAR
2003

MAXPER

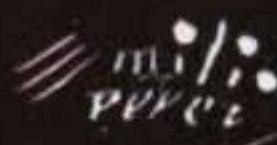
Francisco Silvela, 21. Teléfs. 401 52 48 y 402 03 45.
Alberto Alcocer, 28. Teléfs. 458 69 03 y 458 69 05.
Espejo, 9. Teléfs. 247 20 45 y 241 47 64.
Cea Bermúdez, 51. Teléfs. 243 38 92 y 244 48 69.
Leganitos, 12. Teléfs. 241 98 70/8/9.

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

Nombre

Dirección

D. P.



Conclusión: Recomiendo la confrontación Vivaldi-Bach, pero con otras grabaciones de mayor calidad, y que pueden encontrarse en nuestro catálogo.—«**MARTIN CODAX**».

Interpretación: Entre 5,5 y 7,5.

Sonido: Entre 4 y 7.

O

VIVALDI: Siete **Conciertos** y sus transcripciones por J. S. Bach. I Solisti Veneti. C. Scimone, director; M. A. Alain (órgano). Z. Ruzickova (clave). Orquesta de Cámara Paillard. J. F. Paillard, director. Erato, 566.302 (tres discos). Precio: 1.080 pesetas.



LAS «SONATAS» DE HAYDN: O TODO O NADA

El álbum objeto de este comentario, aparte de ser interesante y recomendable sin «peros», es un exponente claro del desorden con que se puebla la discografía española de clásico. Hasta hoy, cualquier aficionado que se hubiera interesado por la música para teclado de Haydn se hubiera encontrado con un desesperante desierto; pues bien, desde hoy, está a su disposición el primer volumen del integral de las **Sonatas** haydnianas para clave y/o piano. Hasta hoy, por lo visto, era empresa arriesgada lanzar un disco conteniendo alguna de las sonatas más admirables de la madurez del genial músico vienés; desde hoy está a disposición del público este álbum de cuatro discos que recoge las 19 primeras **Sonatas** de Haydn según el catálogo de Christa Landon. Doctores tiene la industria...

Todas las obras aquí contenidas son anteriores a 1766 y corresponden, por lo tanto, al período juvenil de nuestro autor. Ello se manifiesta prontamente en la escucha, ya que el gran impulsor de la forma sonata estaba en estas páginas bastante distante del esplendoroso equilibrio, de la impresionante lógica interna de sus **Sonatas**, **Cuartetos** y **Sinfonías** de la madurez. Se diría que estas obras son admirables pre-sonatas en las que el compositor ponía de relieve su portentosa inspiración musical en formas de «divertimento» o de «partita», en tanto que fraguaba la definitiva concepción formal que haría de él uno de los autores más trascendentales de la música moderna.

En los documentados comentarios del folleto incluido en el álbum, Laszlo Somfai plantea la cuestión «clave o piano», decantándose hacia la utilización del clave para estas páginas de la primera época haydniana, lo que nos parece sumamente acertado a la vista de los resultados (y sin que ello quiera decir que rechazamos la posibilidad de recrear esta música desde el piano actual). Se reparten el trabajo Zsuzsa Pertis (**Sonatas 1 a la 11**) y Janos Sebestyén (**Sonatas 12 a la 19 y Variaciones**), ambos artistas perfectamente imbricados en las partituras que interpretan y de calidad suficientemente pareja como para que esta edición no carezca de la deseable unidad interpretativa de estos panoramas integrales.

Esperamos con interés los sucesivos volúmenes de esta inmensa colección haydniana, cuyas partes más problemáticas están por venir: el paso del clave al piano (¿en qué momento, en qué obra?) y la existencia de competencia en la discografía internacional en lo que respecta a las obras más representativas de la música para teclado del gran Josef Haydn.—**JOSE LUIS GARCIA DEL BUSTO**.

Interpretación: 8.

Sonido: 8.

O

HAYDN, J.: Integral de las **Sonatas** para clave y piano (Vol. 1). Zsuzsa Pertis y Janos Sebestyén, claves. HISPAVOX, S. 66.401. Precio de oferta: 1.440 pesetas.

PRELUDIOS A UN ANIVERSARIO

La literatura pianística a cuatro manos ofrece unas características muy peculiares y hasta sorprendentes. En muchas ocasiones no se persigue intensificar la masa sonora o un aumento de la complejidad polifónica o rítmica. Obedeciendo a ciertas pautas extramusicales, incluso de raíz sentimental, significa más bien el libre juego en sentido «camerístico» de dos fuerzas interpretativas que se reafirman tanto cuando se oponen como cuando conciertan. Desde otro punto de vista, cuatro manos suponen los ingredientes de la polifonía, por lo que se realzan los contrastes, así como el color tonal de los esquemas melódicos.

Precursores en este género son Johan Christian Bach, Clementi, éste en muy pequeña medida, y, sobre todo, Mozart, que cuenta en su catálogo con obras de gran envergadura, como la **Sonata en Fa mayor, K. 497**, de 1786. Poco conocida por el público general, esta sonata masiva y sinfónica, cuya virtualidad expansiva viene demostrada por los múltiples arreglos para diversas combinaciones instrumentales de que fue objeto, constituye el puente decisivo hacia el supremo tríptico sinfónico del verano de 1788. En cambio, la producción de Beethoven en este apartado es muy modesta, prácticamente intrascendente. El verdadero continuador de Mozart en este terreno, por cantidad y calidad, es Schubert, cuya aportación es muy rica y variada y cubre prácticamente todas las facetas del género. Algunas piezas, fantasías, variaciones, polonesas, «läender»... no desbordan el ámbito de la Gebrauchsmusik o música utilitaria. Más que música de cámara debe calificarse de doméstica, en el sentido más humilde del término, destinada a la satisfacción de necesidades inmediatas y que, como tal forma familiar de cooperación y participación, se contrapone a la música dirigida, en los conciertos formalizados, a un público anónimo por el virtuoso individualista y avasallador que señoreara toda la época romántica.

Sin embargo, otras obras de Schubert rompen estos esquemas y se adentran en terrenos sumamente problemáticos. Se ha dicho, en general, que el pianismo de Schubert, aun explotando con verdadera genialidad los recursos del instrumento, tiene una clara vocación orquestal en cuanto supone una verdadera expansión de las posibilidades lírico-expresivas implícitas en la partitura. La **Fantasia «El Caminante», D. 760** (piano a dos manos) es un ejemplo clásico de desbordamiento de esos límites pianísticos, y lo cierto es que fue adaptada por Liszt para piano y orquesta. Muchos «lieder» fueron orquestados por Berlioz, Liszt, Brahms y Max Reger, entre otros. Seguramente estos adaptadores se dieron cuenta de las incitaciones orquestales de una escritura armónica tan rica como la schubertiana. Del mismo modo, la **Sonata en Do mayor, D. 812** para cuatro manos titulada «**Gran Dúo**» por el editor Diabelli, fue considerada como la reducción de una sinfonía extraviada, llamada «Gastein», que Schubert debió componer hacia el verano de 1825. Tal creencia determinó el que la partitura fuera objeto de numerosas orquestaciones, siendo la primera la realizada en 1855 por el violinista Josef Joachim. La hipótesis según la cual la sonata era una reducción de una sinfonía se ha revelado falsa, pero no deja de ser sintomática de que esta obra de contornos rotundos y de rítmica poderosa podía muy bien aparecer como un estadio avanzado en el proceso de creación de una sinfonía. El esquema recoleto y familiar de otras piezas, si se quiere más entrañables, se rompe con esta vigorosa sonata, que mira hacia espacios más amplios que los que puede ofrecer el teclado, aun a cuatro manos.

Como una síntesis de todas las corrientes emerge la **Fantasia en Fa menor, D. 940**, compuesta en el milagroso año de 1828. Impresiona no sólo por su trágica belleza, sino también por el logro formal que supone el resumir y aun comprimir un esquema de sonata de cuatro movimientos en un todo continuo a modo de movimiento único y, en fin, por el drama de sus relaciones tonales —las partes intermedias están en fa sostenido menor, es decir, a intervalo de un semitono de las partes extremas. El esquema sigue el de las precedentes **Fantasia «El Caminante», D. 760**, y **Fantasia para violín y piano en Do, D. 934**. A la vista de esta concentración y esta estructura cerrada, que excluye cualquier accesorio, resulta de retórica barata el seguir hablando de «celestiales longitudes» y otros despropósitos parecidos.

Además de esta **Fantasia** y del «**Gran Dúo**», el álbum comentado contiene, entre otras obras de menos interés, las **Variaciones en La bemol, D. 813**, composición seria y madura, de un encanto feérico y cercana en algunos rasgos melódicos a la música de **Rosamunda**; el extraordinario **Dúo «allegro» en La menor, D. 947**, «**lebensturme**», menos conocido de lo que debiera, por las expectativas que abre a la escritura a cuatro manos (es la penúltima obra de Schubert en la modalidad), y el **Divertimento sobre motivos franceses, D. 823**, sorprendente de inventiva e imaginación, y del que lo mejor que puede decirse es que no desmerece en nada del más famoso **Divertimento a la húngara**.

La interpretación a cargo de Christian Ivaldi y Noël Lee puede considerarse positiva en términos generales. Tal vez un premedita-



do didactismo lastra en alguna medida el vuelo más libre de la imaginación. Técnicamente se notan desequilibrios, no muy acusados, en algunos momentos de la Sonata «Gran Dúo», así como un abuso de recursos cuantitativos. En el tiempo inicial, al igual que lo que ocurre en la **Sonata incompleta** para piano (dos manos) en **Do mayor, D. 840**, el primer y segundo temas están íntimamente relacionados, hasta el punto de que puede hablarse muy bien de dos aspectos de un único tema, lo que implica una economía de medios que viene a desmentir otro clásico tópico, como es el de la inconsciente prodigalidad del «excelso melodista». Pues bien, en un movimiento como éste, no procede en absoluto un exceso de contrastes. Todo se reduce a un juego de matices cuya refinada secuencia no es dable alterar. Con estas premisas es fácil caer en cierta monotonía, que los intérpretes no siempre conjuran satisfactoriamente en la presente grabación. En la interpretación de la **Fantasia en Fa menor** se desliza una cierta indecisión estilística, debido tal vez a la no muy afortunada elección de los «tempi», forzados y poco flexibles. Parece como si abordasen la obra más en «pianistas serios y rigurosos» que en la clave de «poetas románticos», única que facilita el acceso a estos pentagramas mágicos. Lo mejor se logra en el **Divertimento sobre motivos franceses**, donde en ningún momento sufre perturbaciones el discurso sonoro, fluyendo sin cesar el inagotable instinto creador del compositor. En resumen, pues, lectura lúcida y honesta, fruto de un trabajo serio, pero en la que sería deseable una mayor aproximación en profundidad. Y por encima de todo hay que felicitar de poder disponer, en condiciones especiales de oferta, de esta importante colección de composiciones, por otra parte, de difícil acceso, ya que no suelen figurar en conciertos y recitales precisamente por la especial naturaleza del género musical al que pertenecen.

Los comentarios del folleto explicativo, breves, pero sustanciosos, corren a cargo de Brigitte Massin.—**DOMINGO DEL CAMPO.**

Interpretación: 7.
Sonido: 6.

O SCHUBERT, F.: La Obra para piano a cuatro manos. Vol. 1: **Fantasia en Fa menor, D. 940. Variaciones en La bemol mayor, D. 813. Cuatro «Laendler», D. 814. Sonata en Do mayor, D. 812, Obertura en Fa menor/mayor, D. 675. «Allegro» en La menor, «Lebensturme», D. 947. Divertimentos sobre motivos franceses, D. 823.** Christian Ivaldi y Noël Lee, piano. Hispavox, S 66.303. Tres LPs., «estéreo». Precio oferta: 1.080 pesetas.

OTRO BUEN HAENDEL DE SOMARY

La publicación de este álbum continúa la línea de interpretaciones de música dramática haendeliana (**Salomón, Jefté, Teodora, Judas Macabeo**) a cargo de Johannes Somary, la Orquesta de Cámara Inglesa y un distinguido y homogéneo conjunto de solistas. Álbumes criticados, todos ellos, en estas páginas de RITMO a lo largo de los tres últimos años. El que ahora continúa la serie presenta el mismo buen nivel global que sus predecesores, imputable, sin duda, a la batuta de Johannes Somary, quien puede ser ya considerado justamente como especialista de Haendel: director brillante, claro, imaginativo, perfecto dominador del estilo barroco. Sabe, en efecto, cómo variar las arias «da capo» —si no en la letra, al menos en la expresión—, resaltar y equilibrar la brillante paleta orquestal del músico de Halle, e —importantísimo en el terreno vocal— «cantar» con el cantante.

Dentro de este homogéneo grupo musical a las órdenes de Somary debe destacarse a la Orquesta de Cámara Inglesa, cuyas excelencias ya han sido referidas repetidas veces; no está demás subrayar la extraordinaria calidad tímbrica de las maderas y la contribución del clavecinista Harold Lester. También la Coral Amor Artis, seudónimo —al parecer— de una conocida agrupación; y, finalmente, el buen plantel de solistas, básicamente ingleses, de entre quienes sobresale, en esta ocasión, la veterana Helen Wätts, quien, en el doble papel de «Juno» e «Ino», da una gran lección de caracterización dramática, cantando, además, en gran estilo, la muy difícil y musicalmente espléndida «Iris, hence away». Menos feliz en el plano vocal, la excelente artista Sheila Armstrong: concretamente, la zona «de paso» y el primer registro agudo suenan forzados, tirantes, opacos; defectos más que compensados por su exquisita expresividad (escena de la muerte, siciliana del tercer acto, escena cuarta, con «Júpiter»). Bien Robert Tear, que logra hacer olvidar medianas calidades vocales en virtud de una grata línea de canto. Bueno, en general, todo el resto del reparto, en el que aún puede señalarse la poderosa voz de Justino Díaz, capaz también de matizar finamente su doble papel de «Cadmus» y «Somnus».

Repito una vez más que, por encima de méritos individuales —ya resaltados—, importa el dominio del estilo, ese criterio interpretativo coherente, unitario, perfectamente idiomático, que ha presidido todas las grabaciones de Somary.

Obra muy bella, que de nuevo testimonia la brillante capacidad dramática de Haendel, quien, al menos para mí, alcanza sus mejores logros en el terreno vocal-coral, operístico o de oratorio, por encima incluso de su más popular música instrumental (**Concerti grossi, Música Acuática...**). Abundan en esta ópera momentos admirables. Destaquemos toda la primera escena del acto segundo y las tres arias o escenas de tema relacionado con el sueño (¡curioso!); la segunda del acto segundo; el despertar de «Somnus», acto tercero, y la dulce muerte de «Semele». Hermosísimo, en la mejor línea noble haendeliana, el popular —hablo de Inglaterra, claro— «Where 'er you walk». No insisto en un tema sobre el que el lector hallará información en los jugosos comentarios de Merrill Knapp, que acompañan el álbum, de aceptable presentación, con texto bilingüe inglés-español, pero de traducción algo descuidada, como la de los comentarios. Prensado algo menos que correcto, que merma algo de la muy buena calidad original de la grabación —así lo creo—, y precio muy barato para los tiempos que corren. Grabación casi íntegra, aunque, contra lo que la carpeta dice, no es la primera mundial, pues en el mercado inglés figura una de 1955, debida a Anthony Lewis (OLS 111/3), con William Herbert, Jennifer Vyvyan y Helen Wätts, mejor cantada, pero algo más cortada y de sonido —lógicamente— inferior.

Conclusión: Recomendable, sin duda. — **ROBERTO ANDRADE MALDE.**

Interpretación: 8.
Sonido: 7.
Interés de la obra: Grande.

O HAENDEL: **Semele**, ópera en tres actos. S. Armstrong, H. Watts, J. Díaz, R. Tear. Coral Amor Artis. Orquesta de Cámara Inglesa. Director, Johannes Somary. Hispavox, S 66304. Album de tres discos. Precio oferta: 1.080 ptas.



OFERTA POLYDOR

«MITRIDATE»: OTRA OPERA JUVENIL DE MOZART

Todos los años, alrededor del 27 de enero, fecha de nacimiento de Mozart, se celebra en Salzburgo, su ciudad natal, la llamada «Mozart-Woche» o «Semana Mozart». Se realizan durante esta semana conciertos, recitales, óperas, música religiosa, etc., todo de Mozart. Pensamos que la «Mozart-Woche» tiene mucha más entidad, desde el punto de vista de las obras a interpretar, que el festival del verano, cuya programación es más de repertorio.

En la «Mozart-Woche» se dan obras de Mozart rarísimamente interpretadas. Una de ellas fue, en el año 1977, la obra que comentamos: **Mitridate, Re di Ponto**. Representación que valió para la realización de la presente grabación.

Fue la Casa Basf, por desgracia desaparecida del panorama discográfico mundial, la que tuvo la excelente idea de ir grabando, para publicarlas posteriormente, las distintas óperas que en sucesivas ediciones se iban representando en Salzburgo. En España salieron, sucesivamente, **Il Re Pastore**, **Lucio Silla** y **Bastían y Bastiana**. **Ascanio in Alba**, desgraciadamente, no llegó a aparecer, como tampoco en casi ningún país, a excepción de Alemania, Austria y Suiza, tenemos entendido.

Deutsche Grammophon ha cogido la antorcha de la extinta Basf, y con muy buen criterio ha publicado la ópera que comentamos. Esperemos que también hayan grabado la pasada edición de la «Mozart-Woche», en la que se representaron **La obligación del Primer Mandamiento** y **Betulia Liberata**. Desearíamos que también fueran grabadas las próximas ediciones de la «Mozart-Woche» salzburguesa. Para enero del próximo año ya está anunciada la representación de **Il sogno di scipione, KV. 126**.

Mitridate, Re di Ponto, KV. 87 fue un encargo —ardientemente deseado por Mozart— del Regio Ducal Teatro de Milán. El libreto era de un poeta de Turín llamado Cigna-Santi. El libreto se apoya en sus trazos fundamentales en la obra del mismo título de Racine, publicada en 1673. El argumento desarrolla el drama de Mitridate, anciano rey que, creyéndose abandonado de sus hijos Sífaro y Farnacio, así como de su amante Aspasia, se traspasa con su propia espada, asegurando con su muerte la posibilidad de un feliz desenlace para los demás personajes. La obra se prestaba muy bien a ser puesta en música, con elevados sentimientos y una acción de gran patetismo.

Mitridate ha quedado (salvo quizá el asombroso **Ascanio in Alba** del año siguiente) como la más «italiana» de las óperas de Mozart, aquella en que se encuentran más perfectamente respetadas las especiales exigencias de la voz humana.

Si pudiéramos olvidar lo que de insensato tiene el hecho de confiar a un niño de catorce años la composición de una gran ópera, donde entran en juego todas las pasiones del corazón, diríamos gustosos que Mozart, cuando creó el **Mitridate**, se encontró en condiciones especialmente favorables para alcanzar éxito en su empresa. En efecto, llevaba varios meses en Italia y había tenido tiempo de familiarizarse profundamente con las tradiciones y el espíritu del género que iba a tener que tratar. Además, esta estancia en Italia, completada por las lecciones del P. Martini, le había revelado la voz humana, que su educación alemana, y puede ser que también su temperamento personal, le inclinaba a considerar como un simple instrumento musical. Más aún, ya se había convencido de que la voz tiene sus características y sus recursos propios; había llegado a contener su fiebre natural de sinfonista para hacer cantar las voces sin acompañamiento o para reducir la orquesta a una verdadera misión de acompañamiento, en lugar de darle un papel igual o superior al de las partes vocales.

En cuanto al valor artístico de la ópera en su conjunto, el genio aparece sin cesar en la belleza de la línea melódica, en las modulaciones del canto y del acompañamiento, en mil detalles que dan a esta admirable partitura un valor musical muy superior a las óperas italianas de los demás compositores contemporáneos. Entre las arias de más envergadura de **Mitridate**, tres o cuatro alcanzan verdaderas cimas de emoción lírica. Por ejemplo, el lamentoso de «Aspasia» (número 4), donde la joven heroína dice que



«su corazón palpita dolorosamente en su seno». Sobre este tema Mozart ha escrito una cantinela en Sol menor de una tristeza tan profunda que, veinte años más tarde, en **La flauta mágica**, la «Reina de la Noche» no encontrará acentos más bellos para expresar el dolor por la pérdida de su hija. Toda la significación expresiva y musical que Mozart va a asociar durante su vida al tono de Sol menor se encuentra ya en esta «cavatina». El mismo adiós de «Xí-faro», en el aria número 13, nos transmite el dolor de un alma joven obligada a separarse de todo lo que ama.

Relativo a la «Obertura» de la ópera, diremos que las «oberturas» italianas eran verdaderas sinfonías en tres movimientos separados, pero deliberadamente más cortos que en las sinfonías de cámara o de concierto. Por su carácter, esta «obertura» es muy afín a las **Sinfonías K. 81** y **K. 84**, compuestas antes de la estancia de Mozart junto al P. Martini, lo que haría suponer que la «obertura» ha podido ser compuesta en la misma época; pero, por otro lado, hay ciertos detalles nuevos, que se encuentran también en la **Sinfonía K. 74**, posterior a aquéllas. Los elementos nuevos de esta «obertura» son un retorno al empleo de marchas de la cuerda bajo los trémolos de los violines, y sobre todo el papel independiente y considerable atribuido a los instrumentos de viento en ciertos pasajes.

Leopold Hager es un mozartiano de verdad; salzburgués de nacimiento, fue alumno de Bernhard Paumgartner. Su conocimiento exacto y riguroso de la obra de Mozart es evidente e indiscutible, por las magníficas versiones que ejecuta. No le conocemos nada más que en la parcela de obras de juventud de Mozart, cuyas versiones son modélicas; sin embargo, hasta ahora no le hemos escuchado obras de madurez —**Don Juan**, **La flauta mágica**, etc.—, piedra de toque, consagración definitiva de un buen director mozartiano.

Podemos afirmar que éste es el Mozart que nos convence, nos emociona y nos entusiasma. Un Mozart limpio, medido, exacto, con el ritmo y la intensidad sonora justos. Mozart auténtico, que contrasta con el falso Mozart que nos quieren encajar algunos «divos» de la batuta, más preocupados de inventarse un Mozart a su imagen y semejanza. Y que conste que Leopold Hager no se limita a «leer la partitura», sino a darle su justa interpretación, sin aspavientos de ningún tipo y sin concesiones gratuitas sacadas de la manga.

¿Y cuál es la justa interpretación de la música de Mozart y, por ende, de cualquier otro autor, exceptuando, claro, la música aleatoria? Ni más ni menos que el respeto al espíritu y a la letra de la partitura. Y esto es, sencillamente, lo que Hager hace en la presente grabación. En cuanto a la letra, respetar escrupulosamente todas las indicaciones del compositor; en cuanto al espíritu,

POLCAR 79

En el próximo mes de diciembre se pondrá a la venta la edición 1979 del CATALOGO GENERAL DE DISCOS Y CASSETTES DE MUSICA CLASICA «POLCAR».

Para pedidos, dirigirse a RITMO, Virgen de Aránzazu, 21, MADRID-34. Se remite contra reembolso de su importe: 450 pesetas, más 40 de gastos de envío.

¿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*

transmitir con profundidad y conocimiento todo el contenido que la obra encierra.

El plantel de solistas es el más indicado para llevar a cabo esta empresa. Todos son auténticos conocedores de la voz en Mozart.

Creemos que el tenor Werner Hollweg encarna perfectamente con su voz el papel de «Mitridate», muy dramático y triste, que exige unas cualidades muy determinadas de la voz. Por eso no nos extraña que Peter Schreier, asiduo de esta serie de grabaciones, no se encuentre entre la nómina de cantantes. Gran conocedor de Mozart, sin duda, su voz no sería tan adecuada como la de Hollweg para encarnar al patético «Mitridate».

Arleen Augér, Edith Gruberova e Ileana Cotrubas son cantantes ya bastante conocidas en medios musicales europeos, pero no así en España, desgraciadamente.

De estas tres cantantes diremos que están a la altura que la obra de Mozart exige.

Sin embargo, la sorpresa de esta grabación es Agnes Baltsa. Todavía no muy conocida, es una cantante de categoría, por su aterciopelada y bien timbrada voz, por su excelente escuela, por su amplia tesitura. Es una verdadera delicia oír la cantar el corto papel («Farnace») que tiene encomendado. Su canto es hondo,

sentido y, como exige la partitura, profundamente dramático.

Diremos, finalmente, que la Orquesta del Mozarteum de Salzburgo está máximamente indicada para interpretar a Mozart. Sus músicos son perfectos conocedores de la letra y el espíritu de la herencia mozartiana, pues son los más estudiosos de ella. En la presente grabación realizan un trabajo serio y concienzudo, digno del mayor elogio y aplauso.

Conclusión: Aportación importante al catálogo mozartiano español. Album absolutamente recomendable al buen aficionado a la Música. Para el comentarista, en particular, es un candidato número uno a los premios RITMO.—**MANUEL GALLARIN GONZALEZ.**

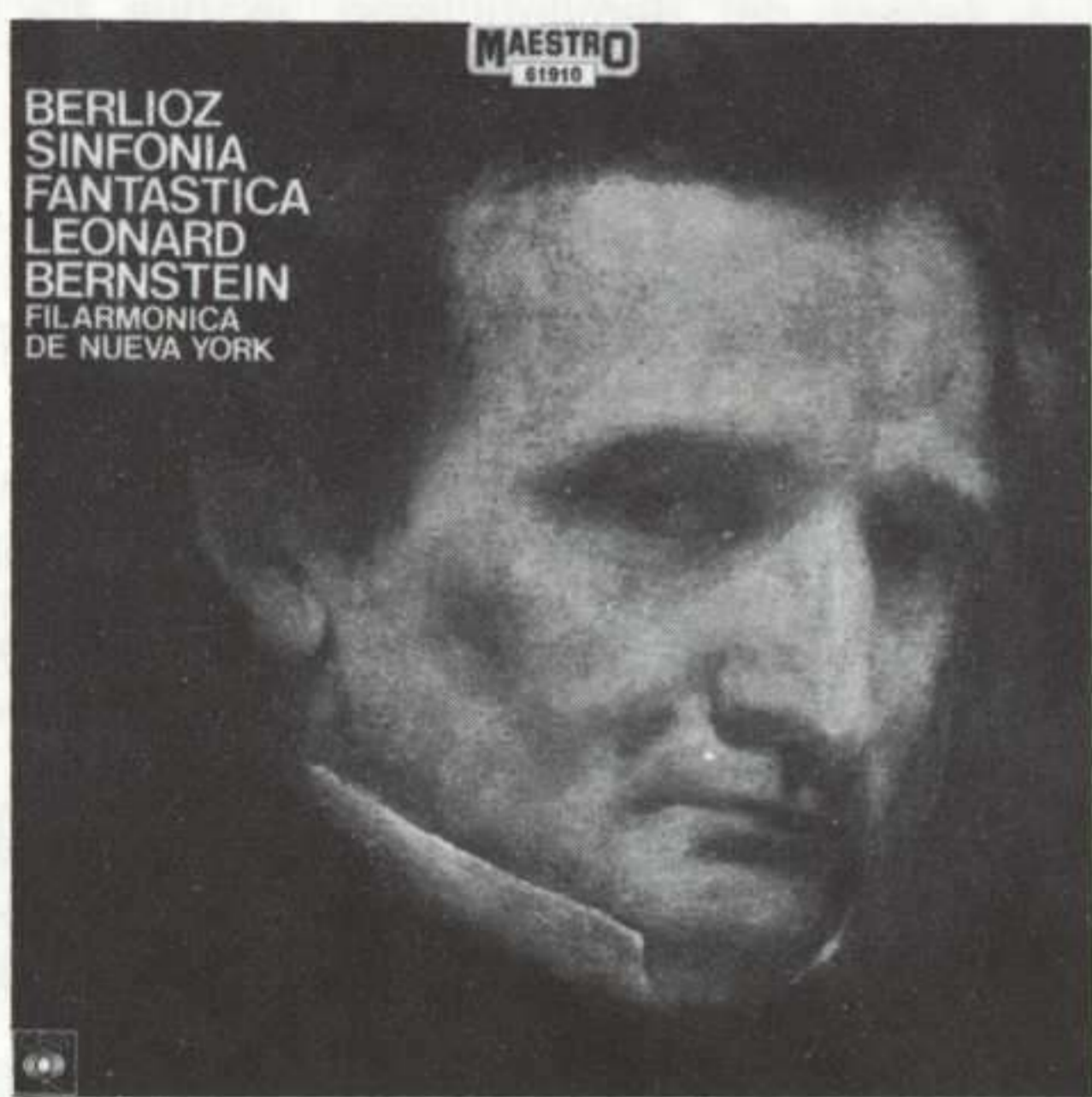
Interpretación: 9,5.

Sonido: 8,5.

O W. A. MOZART: **Mitridate, Re di Ponto.** Werner Hollweg, Arleen Augér, Edith Gruberova, Agnes Baltsa, Ileana Cotrubas, David Kübler, Christine Weidinger. Orquesta del Mozarteum de Salzburgo. Director, Leopold Hager. D. G. G., 2740180, cuatro LPs. Precio oferta: 1.900 pesetas.

R

OTROS ESTUDIOS



DOS BERNSTEIN PARA DOS BERLIOZ

Las características mostrencas del mercado discográfico español han hecho que de improviso y casi simultáneamente nos llegasen dos grabaciones berliozanas —separadas entre sí por más de dos lustros— que tienen como director a Leonard Bernstein. En su serie económica «Maestro», CBS ofrece la antigua realización de la **Sinfonía fantástica**, con la Filarmónica de Nueva York; por su parte, EMI presenta en su acreditada «Serie Angel» el reciente registro de **Harold en Italia**, con la Orquesta Nacional de Francia, formación con la que Bernstein ha vuelto a grabar la **Fantástica**, también para EMI.

La audición comparada de ambas producciones es muy instructiva. El viejo registro de CBS fue siempre un mal producto, se le mire por donde se le mire. No se trata ya de que Bernstein no hiciese las repeticiones ni de la total falta de idiomatismo: aquí no hay nada del extravagante refinamiento de Berlioz, con unos «tempi» imposibles y una dinámica sin contrastes. Lo peor es que la acentuación está equivocada; que instrumentalmente la Filarmónica de Nueva York parece aquí una agrupación del montón, con prestaciones pedestres de oboe y flauta, agrios trombones y cuerdas nada pulcras; que la planificación produce más de un barullo, y que los ataques añaden rudeza a un sonido muy descaudado casi siempre. Esto se ha sabido desde el momento de la grabación. Por el prestigio de CBS, de Bernstein, de la Orquesta Filarmónica de Nueva York —sin hablar del flaco servicio a Berlioz—, la descatalogación de este registro, que tampoco es precisamente un modelo de ingeniería, debía haber sido efectiva hace años. Y no se argumente que se incluye ahora en una serie económica: «Maestro» atesora discos excelentes, que incluso, como los vinos generosos, se han asolerado con los años.

Por fortuna, muy distinta es la grabación de **Harold en Italia** que nos propone EMI a su debido tiempo. La versión se caracteriza por una irresistible comunicatividad. La Nacional francesa se exhibe idiomática, brillante —recuerdo ahora, divertido, que uno de nuestros directores jóvenes en alza me decía hace unos meses que **Harold** es una obra gris—, rica y con ese peculiar color de

las «maderas» francesas, que aquí sí aparecen perfectamente empastadas con el conjunto, a diferencia del trabajo de la Orquesta de París con Barenboim para CBS (puede verse el número 481 de RITMO, página 58). Las relaciones de **Harold** —relaciones tímbricas, de color— con **La infancia de Cristo** y **Romeo y Julieta** quedan planteadas desde el comienzo de la obra. No menos nítido aparece el homenaje al «Allegretto» de la **Séptima** de Beethoven —«andante» lo llamó siempre Berlioz— que se contiene en la «Marcha de los peregrinos». El tercer movimiento posee un «elan» rústico y plástico adecuado al carácter italiano de la pieza. El cuarto es un poema granguñolesco y melodramático: música casi de ópera, de «gran ópera», enfática, altisonante, tremendista, pero magníficamente orquestada y muy eficaz. Por situar un poco literariamente el **Harold** de Bernstein —procedimiento justificado por la inspiración y contenido poemáticos de la bella obra, y ya utilizado en el comentario al **Harold** de Barenboim—, diré que este «Childe Harold» es uno de esos jóvenes millonarios americanos enviados por sus acaudalados padres a Europa para que adquieran un barniz cultural. Viaja así como un entusiasta e ingenuo «voyeur», sin condicionamientos psicológicos ni anhelos románticos de aniquilación. Sus ojos contemplan, admirados, mil maravillas de formas y colores, y «Harold» nos cuenta sencillamente lo que ve, sin interpretarlo. La muerte repentina viene a ser para él otro espectáculo insólito y apasionante. Apenas es consciente de su protagonismo en esa orgía inesperada. Cuando muere, la viola suena de nuevo ingenua y remota —da la impresión de que ha sido grabada en perspectiva, para esta secuencia—, como si «Childe Harold» continuase ahora su viaje por las regiones celestiales.

Donald McInnes «funciona» en perfecta correspondencia con las intenciones de Bernstein. Lejos de la inspiración de Menuhin o de la perfección técnica de Primrose, su trabajo es muy suficiente, salvo en el problemático pasaje «sul punticello». El aficionado español dispone, pues, de una versión ideal para tomarle el gusto a **Harold**, aun cuando su audición repetida puede llegar a cansar al faltarle una dimensión humanística más profunda. En todo caso, este **Harold** permite conceder un amplio margen de crédito a la

nueva **Fantástica** de Bernstein. Buenos comentarios de James Harding y espantosa portada «divista».

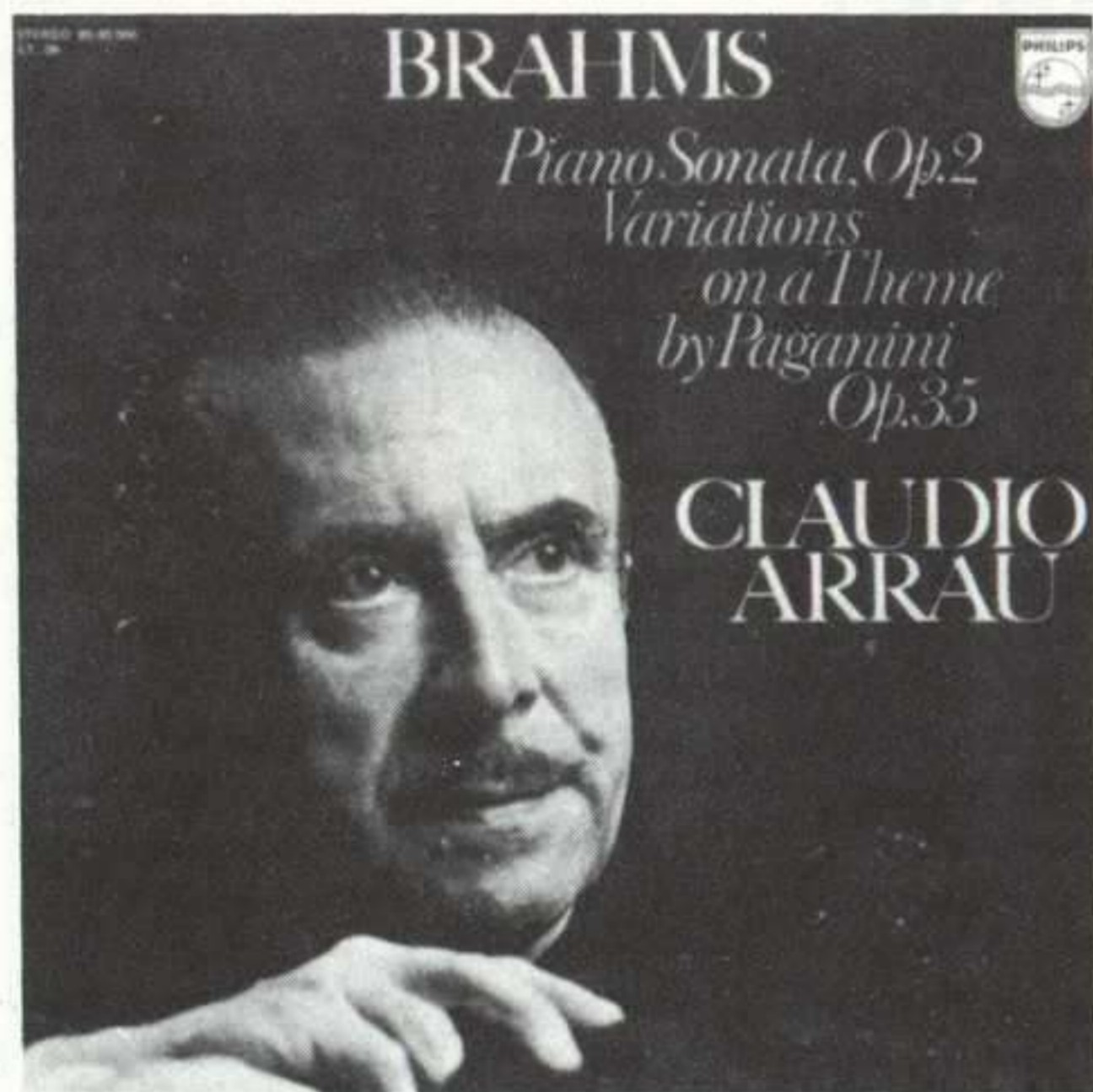
E BERLIOZ: **Sinfonía fantástica**. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director, Leonard Bernstein. CBS «Maestro», S-61910. Precio: 350 pesetas.

Interpretación: 3.
Sonido: 5.

BERLIOZ: **Harold en Italia**. Orquesta Nacional de Francia. Director, Leonard Bernstein. EMI, 10 C065-002 893 Q, «quadrafónico». Precio: 595 pesetas.

Interpretación: 8.
Sonido: 8.

NOTA: Al comentar el **Harold** de Barenboim afirmé que «hasta el momento no contábamos, en España, con una edición singular de **Harold en Italia**». La afirmación es incierta. En 1977 Decca editó la grabación de Zubin Mehta con la Orquesta Filarmónica de Israel y el viola D. Benyamini (SXL, 6732). No fue comentada en RITMO porque Decca no la remitió a nuestra Redacción y su edición me pasó inadvertida. He escuchado opiniones poco favorables a esta versión, pero la verdad es que sigo sin conocerla. Ahora me limito a subsanar el error de información.—ANGEL-F. MAYO.



NUEVOS INTERPRETES PARA EL PIANO DE BRAHMS: ALEXEEV Y ARRAU

Una sugestiva combinación. De un lado, un debutante soviético de apenas treinta años que elige como obras para su primer disco las tres últimas «opus» pianísticas de Brahms. De otro, un veterano de setenta y cinco que debuta —fonográficamente, entiéndase— en el piano solo del hamburgués con páginas de juventud (op. 2, 4 y 5) y primera madurez (op. 35).

La actitud del primero es valiente y merecedora, con independencia de los resultados, de un fuerte «bravo», junto con los deseos de que no se aleje del «buen camino» iniciado. En análisis objetivo, empero, el juicio sobre sus cualidades artísticas queda un tanto en suspenso, aplazado. Las pianísticas son notables ya: bello sonido, redondo y corpóreo, que no rompe en los «forte» (Op. 118.1, 119.4), capaz de una dulce media voz (117.1, 119.1); técnica, en principio, suficiente (119.4). Pero la obra de madurez de Brahms exige estar muy por encima de estas contingencias, ir mucho más allá de una «lectura» correcta de los pentagramas. Exige imperiosamente, por ejemplo, un sutilísimo sentido del «rubato»; una capacidad para adelgazar el sonido hasta el más suave

«piano» o «pianísimo»; un hacer cantar a las voces intermedias (Op. 118.4) y matizar hasta lo inverosímil las transiciones (118.4, 119.2)... La enumeración completa sería larga; sólo diré aún que el «legato» que Brahms requiere del pianista en estas obras es —quizá— la dificultad menos aparente, pero más sutil. Y todo esto, y la ciencia del fraseo, es algo que sólo se alcanza con la madurez.

En apoyo de estos asertos juega el hecho de que todo un Arrau, pianista poeta si los hay, de formidable técnica, bellísimo sonido y larga experiencia, **no se atreve** aún, a sus setenta y cinco años, con estas partituras brahmsianas. Y es que, probablemente, sólo una madurez total, un alejamiento «mahleriano» del mundo, acaso una aceptación de la idea de la muerte, proporcione la clave interpretativa de estas piezas otoñales, en especial las Op. 118.6, 119.1 y toda la Op. 117. Piénsese en el testamento dejado por el inolvidable Katchen —muerto con apenas cuarenta y cinco años—, que no fue otro que un insuperado (¿insuperable?) integral pianístico de Brahms en el que, precisamente, destacan las interpretaciones de estas obras «finales».

¿Insuperable la versión de Katchen? A tenor de lo escuchado últimamente en esta materia, la respuesta pertenece a Claudio Arrau, quien, si no en el primer disco hoy comentado (de 1971), que recoge las Op. 4 y 5, sí en el segundo, con la **Segunda Sonata** y las **Variaciones Paganini** (de 1974), llega a mejorar (!) la labor del desaparecido pianista americano. En concreto, la **Sonata 2** bordea el milagro, transformando una obra bellísima, pero inmadura, en una página señera del Romanticismo, lo que hace más comprensible el inmediato logro brahmsiano de la obra maestra, la **Sonata número 3, op. 5**. Por sorprendente que parezca, el acentuado de los perfiles schumannianos (y hofmannianos) de la obra, de sus abruptas transiciones y cambiantes estados de humor, no sólo no disgrega la pieza, sino que le confiere una coherencia única, que no lograba Katchen en su visión algo más caprichosa, aunque no menos genial.

¡Y qué decir de las **Variaciones!** Asistimos, fascinados, a la transmutación de un nejerercicio técnico-pianístico en una calidoscópica sucesión de cuadros de sonoridades zíngaras, impresionistas, románticas primeras y tardías, gracias a una paleta sonora con pocos iguales hoy día (acaso Gilels u Horowitz). No se piense que las Op. 4 ó 5 sorprendieron a Arrau en día poco inspirado, sino que —por fortuna— los milagros no son hecho cotidiano.

En fin: para qué seguir. Alexeev tiene en Arrau (y en Gilels) unos buenos maestros, que pueden no sólo enseñarle **cómo es** realmente Brahms, sino también darle lecciones de ardor y vitalidad que le permitirán superar, por ejemplo, la parsimonia o la falta del último grado de claridad que se aprecia en las lecturas del joven y dotado pianista de las piezas Op. 118.4 y 119.2. También puede servir de «meditación» el tantas veces citado álbum de Katchen. Animo, para que lo que hoy son todavía promesas, puedan cristalizar en realidades.

Conclusión: Un disco no recomendable por la versión, aunque sí por la música (Alexeev); otro recomendable (**Sonata 3**) y otro obligatorio (**Sonata 2, Variaciones**). Y un ruego a Claudio Arrau: más Brahms, por favor.—ROBERTO ANDRADE MALDE.

Interpretación: 6 (Alexeev). 8 (**Sonata 3, «Scherzo»**). Arrau. 9,5 (**Sonata 2, Variaciones**). Arrau.
Sonido: 8 (los tres discos).

R BRAHMS: **Piezas para piano, op. 117, 118, 119**. Dmitri Alexeev, piano. EMI, 065-002829 Q, «estereo-cuadrafónico». Precio: 595 ptas.

BRAHMS: **Sonata en Fa menor, op. 5. Scherzo, op. 4**. Philips, 6500377. **Sonata en Fa sostenido menor, op. 2. Variaciones sobre un tema de Paganini, op. 35**. Philips, 9500066. Precio de cada disco: 600 pesetas.

POLCAR 79

En el próximo mes de diciembre se pondrá a la venta la edición 1979 del CATALOGO GENERAL DE DISCOS Y CASSETTES DE MUSICA CLASICA «POLCAR».

Para pedidos, dirigirse a RITMO, Virgen de Aránzazu, 21, MADRID-34. Se remite contra reembolso de su importe: 450 pesetas, más 40 de gastos de envío.

ORQUESTAL

ALLAN PETTERSON: Sinfonía número 6.

Orquesta Sinfónica de Norrköping. Director, Okko Kamu. CBS, 76553. Precio: 600 ptas. **Interpretación:** 8. **Sonido:** 6. **Interés de la obra:** Prácticamente nulo.

Evidentemente, la política editorial de CBS española es algo que bordea los límites de lo kafkiano, y en ocasiones como la presente los sobrepasa con generosa medida. Allan Pettersson tiene el mismo porvenir, en el mercado español del disco, que Schönberg entre cualquier tribu de Nueva Zelanda. Además de que su **Sexta Sinfonía**, en un interminable único movimiento de cincuenta y tres minutos de duración, está totalmente ajena a las rigurosas coordinadas históricas que pasan por el camino obligado de la fracturación tonal; la obra está compuesta entre los años 1963 y 1966, lo cual supone un evidente anacronismo, al utilizar una forma de márgenes tan decadentes. Esta obra es «regresión permanente». A lo dicho se le puede añadir que los temas e ideas musicales, en general, son ramplones, inoperantes para poder desarrollarse debidamente, y en ocasiones el oyente quedará sorprendido por la abundante cantidad de citas que la obra (?) contiene (desde Brahms a Sibelius, pasando por Tchaikovsky). A pesar de todo, Okko Kamu realiza una espléndida labor directorial, lo cual, naturalmente, no justifica en modo alguno la adquisición del disco.

Me permito apuntar, a modo de sugerencia para CBS, algunos autores que se podrían publicar en este país más frecuentemente, y que están representados en su catálogo abundantemente: Mahler (Szell, Walter, Bernstein), cualquiera de los músicos de la Escuela de Viena, Messiaen, Debussy (**Pélleas** dirigido por Boulez), o bien el Mozart de Bruno Walter (o su ciclo de Beethoven), o, si se prefiere, el ciclo Beethoven de Szell... En fin, se puede argüir que lo apuntado no es comercial... Pero Pettersson, además de no serlo, es de un plúmbeo mortal.

Conclusión: Publicación negativa.—
E. P. A.

E BRAHMS-JOACHIM: **Danzas húngaras** (completas). Robert Gerle, violín; Norman Shetler, piano. Movieplay, 130382/9. Precio: 275 pesetas.

BRAHMS: Danzas húngaras números 1, 3, 5, 6, 10, 12, 13, 19 y 21. DVORAK: Danza eslavas, opus 46, números 1, 5, 6 y 8; opus 72, números 1 y 2. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Willi Boskovsky. Decca, SXL 6696. Precio: 540 ptas.

Gerle-Shetler:

Interpretación, 5.
Sonido, 6,5.

Boskovsky:

Interpretación, 8,5 (Brahms), 7,5 (Dvorak).

Sonido: 9.

Debo confesar que mi inicial interés por conocer la versión original —llamémosle así— para piano y violín, de las **Danzas brahmasianas**, se ha transformado, tras la escucha de este disco, en decepción. Por un lado, Joachim, que escribió una cadencia modélica para el **Concierto de violín del hamburgués**, se excede de «hungarismo» en estas piezas: tanto portamento, tanta improvisación divagatoria, tanta doble cuerda, acaba por hastiar y hacer añorar las transcripciones para uno o dos pianos (versiones habituales en el mercado, debidas a Katchen-Marty, Beroff-Collard, Hermanos Kontarsky o Klien, ya comentadas en estas páginas). Además, la técnica de Gerle parece corta para estas endemoniadas obras que, por otra parte, ama y «siente» profundamente. Shetler acompaña, más que colabora.

Tal sentimiento de decepción se acrecienta al escuchar, una vez más, dichas **Danzas** en versión orquestal. Y es que Boskovsky, el eternamente joven animador de los conciertos de Año Nuevo vieneses, da aquí lo mejor de sí mismo merced a una dirección clara, atenta a las voces medias orquestales, de riquísima paleta sonora y perfectamente fiel al espíritu zingaro de las obras, sin caer en excesos de ningún tipo. Discurso análogo —un punto menos entusiasta— vale para las **Danzas eslavas**. Grabación esplendorosa. Para interesados en versiones íntegras de estas **Danzas**, recuerdo los nombres de Schmidt-Isserstedt o Rossi (y no Dorati) para las **Húngaras**, y los de Kubelik, Szell o Dorati, para las **Eslavas**.—**R. A. M.**

GRIEG: Peer Gynt («Suites» números 1 y 2). Cuatro Danzas Noruegas, op. 35. Orquesta Inglesa de Cámara. Director, Raymond Leppard. Philips, 95 00 106. Precio: 600 ptas.

Interpretación: 8,5.
Sonido: 8,5.

No esperaba de Raymond Leppard, intérprete indiscutible del Barroco y Clasicismo, unos resultados tan convincentes en obras que están lejos de sus habituales estilos. Su óptica interpretativa del **Peer Gynt** se realiza mediante un tratamiento «camerístico» de la partitura —lo que justifica la presencia de una orquesta de cámara—, gracias al cual obtiene unas texturas transparentes —¡qué hermoso el diálogo entre violines y «cellos» en la «Danza de Anitra!»—, gran equilibrio sonoro y amplia gama de matices, transformándose todo ello en una profunda, espontánea y lírica concepción de la obra, para mí la mejor de las existentes. Afortunadamente, disponemos, para la versión íntegra, de la sensacional grabación de Barbirolli (EMI), aunque su sonido, comparado con el ejemplar inglés, sea algo

plano y con ligero ruido de fondo. Al máximo de rendimiento, la Orquesta inglesa de Cámara: de sus múltiples virtudes destacaría en esta ocasión su gran belleza tímbrica. Completa el disco una luminosa y entusiasta versión de las **Cuatro Danzas noruegas, op. 35**, también de Grieg.

Conclusión: Reveladora y «desengrasante» interpretación del **Peer Gynt** brillantemente grabada.—**F. G. O.**



R HONEGGER: **Sinfonía número 2, para cuerdas y trompeta. Sinfonía número 3, «Litúrgica».**

Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Herbert von Karajan. DG, 2530068. Precio: 600 ptas.

Interpretación: 9.
Sonido: 9.

Por todos conceptos, un disco admirable. De entrada, notas de carpeta que, pese a su brevedad, suministran al lector oyente todos los datos precisos para situar al Honegger hombre y músico, independiente y clásico, resignado e irónico, creyente y pesimista.

Luego, calidad técnica de primer orden, compatible con una duración cercana a la hora.

Finalmente, una interpretación volcada en pleno al servicio de la excelente música de un autor poco comercial (échese un vistazo al POLCAR 1977, o incluso a los catálogos foráneos) y a quien, sin embargo, pienso que algún día llegará su hora, quizá de la mano de Karajan, al que pocas veces recuerdo tan sincero y convencido como en esta ocasión, llegando a despertar memorias casi olvidadas, de nombre Charles Münch...

Conclusión: Inmejorable ocasión de conocer a un «sinfonista perdido» de nuestro siglo.—**R. A. M.**

MENDELSSOHN: Oberturas, El sueño de una noche de verano, opus 21; Las Hébridias, opus 26; Mar en calma y viaje feliz, opus 27; La bella Melusina, opus



OFERTA OTOÑO 78

LA VOZ DE SU AMO • LA VOZ DE SU AMO • LA VOZ DE SU AMO • LA VOZ DE SU AMO •



10C 167-003 282/84Q

PUCCINI TURANDOT

MONTserrat CABALLÉ • JOSÉ CARRERAS • MIRELLA FRENI
PAUL PLISHKA • MICHEL SÉNÉCHAL
Chorus of l'Opéra du Rhin • Strasbourg Philharmonic Orchestra
ALAIN LOMBARD




LA VOZ DE SU AMO • LA VOZ DE SU AMO • LA VOZ DE SU AMO • LA VOZ DE SU AMO •



BEETHOVEN
LOS CINCO CONCIERTOS PARA PIANO
167-053 060/63 Q
Precio normal: 2.500,- Ptas.
PRECIO OFERTA: 2.000,- Ptas.



VERDI
IL TROVATORE
167-002 981/83 Q
Precio normal: 1.875,- Ptas.
PRECIO OFERTA: 1.500,- Ptas.



SAINT-SAENS
LA OBRA COMPLETA PARA VIOLIN
Y ORQUESTA
167-002 917/19 Q
Precio normal: 1.875 Ptas.
PRECIO OFERTA: 1.500 Ptas.



PROKOFIEV
IVAN EL TERRIBLE
167-002 966/67 Q
Precio normal 1.250 Ptas.
PRECIO OFERTA: 1.000 Ptas.



GRANADOS
OBRA COMPLETA PARA PIANO
167-060 765/66
Precio normal: 1.250,- Ptas.
PRECIO OFERTA: 1.000,- Ptas.



Y SEIS OBRAS MAS
067-060767/067-060768 067-060769
067-060770/067-060771/067-060772
Precio normal : 625 Ptas
PRECIO OFERTA: 500 Ptas

CRITICA DISCOGRAFICA

32; Ruy Blas, opus 95. Orquesta Sinfónica de Londres, Director, Gabriel Chmura. DG, 2530782. Precio: 600 pesetas.

Interpretación: 6.
Sonido: 8.

Disco de bellísimo contenido musical: las oberturas de **Las Hébridas** y **El sueño de una noche de verano** han sido y siguen siendo consideradas como dos obras maestras de toda la literatura musical (entre otros, por Wagner); se ha llegado incluso a señalar que a la edad de diecisiete años ni el propio Mozart había completado una obra tan perfecta como la citada obertura sobre tema shakespeariano. Sorprende sobremanera en todas estas páginas la perfecta cohesión entre contenido programático y estructura musical; entre fondo y forma (si tal división puede aplicarse a la música); entre riqueza poética y su expresión instrumental; en suma, la difícil síntesis entre clasicismo y romanticismo.

Cinco «Oberturas» y cinco «Formas sonata», todas de enorme variedad: unas, provistas de introducción (**Sueño, Mar en calma, Ruy Blas**), que reaparece al final (**Sueño**), o es reemplazada por una «Coda» (**Mar en calma**); estructura básica bitemática (**Hébridas**), en la que, sorprendentemente, aparece un nuevo tema al final, o tritemática en origen (**Bella Melusina**)... Lástima que tanta riqueza musical halle en el joven (1946) y laureado Chmura un intérprete poco entusiasta de los cuentos de hadas (**Bella Melusina**), poco amante del mar (**Hébridas** bajo calma chicha, que también parece dominar ese largo «Viaje feliz») y de los dramas de Víctor Hugo, aunque en esto coincida, casualmente, con el propio Mendelssohn. Afortunadamente para el auditor, Chmura resulta ser «Shakespeare positivo», haciendo revivir ante nuestros asombrados ojos el maravilloso mundo feérico de **El sueño de una noche de verano**, lo que nos hace concebir esperanzas de que si hoy la atención se concentra prioritariamente en la letra —no siempre dominada—, mañana cederá paso al entusiasmo vital y creador que ya se adivina latir en esta última interpretación. Ni que decir tiene que la London Symphony toca admirablemente, pero no basta: hay, además, unas exigencias de articulación, de fraseo, de cantar y vibrar... En fin, tiempo al tiempo.

Conclusión: Música espléndida. Versión discreta.—R. A. M.

Versiones de referencia: **Sueño noche verano, Hébridas.** Klemperer, Furtwängler (EMI y DG). **Melusina, Ruy Blas, Mar en calma.** Schuricht (Decca).

Otras versiones: Atzmon. New Philharmonia (EMI). Ansermet. Suisse Romande (Decca, en España).

MOZART: **Concierto para dos pianos y orquesta, en Mi bemol mayor, K-365. Concierto para tres pianos y orquesta, en Fa mayor, K-242.** Vladimir Ashkenazy,

Daniel Barenboim y Fou Ts'ong (pianos). Orquesta de Cámara Inglesa. Director, Daniel Barenboim. Decca, SXL-6776. Precio: 540 ptas. **Interpretación:** 7. **Sonido:** 8.

Es evidente que es un disco muy agradable, pero quizá se esperaba mucho más, dada la indiscutible valía interpretativa de los solistas y del aval de seguridad que supone, por parte de Daniel Barenboim, el tener grabada la integral de **Conciertos para piano y orquesta** de Mozart, interviniendo en la doble función de solista y director. En fin, los resultados son globalmente correctos, pero no es solamente la corrección a lo que nos tiene acostumbrados Daniel Barenboim en sus grabaciones. Si no fuese porque vienen especificados los nombres en la portada del disco, se diría que las versiones que el mismo recoge no tienen nada o muy poco que ver con quienes las interpretan. En ambas lecturas existe una fresca espontaneidad, lo que, desgraciadamente, redundando en un total descuido en lo que a la dinámica de ciertos acordes se refiere. Al principio del **Doble concierto**, el «forte» del principio se esfuma en el tercer compás, en lugar de sostenerlo, lo cual es, realmente, inexplicable teniendo en cuenta la talla de Barenboim como director; el «piano» (p) del compás siguiente es menos de lo que debería serlo, y también lo es el carácter conceptual del compás número 8 como un todo, teniendo, a mi juicio, que ser más contrastado. En el movimiento lento la dinámica está indicada de forma poco usual, con detalles infrecuentes o poco corrientes, tanto para la orquesta como para los solistas, siendo parte del fraseo musical del movimiento; lo que implica que los contrastes no necesitan estar llenos de fuerza, sino apreciarlos en su justa medida y no tener, simplemente, la idea de una vaga línea expresiva. En este movimiento los solistas tienen cuatro compases de acordes «forte» (núms. 27-28 y 81-82); Ashkenazy y Barenboim parecen asustados del excesivo sonido que podrían haber producido, limitándose a una débil pulsación. En este movimiento —marcado «Andante»— está aquí expuesto como un lánguido «Adagio», lo que, en ciertos momentos, tiene un indudable atractivo, pero que después suena pesado en exceso, echándose de menos la falta de un director. Por lo que respecta al **Triple concierto**, obra de factura muy sencilla, es preferible la versión de la familia Menuhin (Hephzibah, Yaltah y Jeremy, con Yehudi Menuhin al frente de la Filarmónica de Londres), con una magnífica y atenta dirección de Yehudi Menuhin, de la que carece el presente disco, exactamente igual que en el **Doble** (Hephzibah Menuhin, Fou Ts'ong y Yehudi Menuhin dirigiendo la Orquesta del Festival de Bath), o, en su lugar, la espléndida versión de Emil Gilels con su hija Elena y Karl Böhm con la Filarmónica de Viena (Deutsche Grammophon).

Conclusión: Versiones frustradas.—E. P. A.



MOZART: **Sinfonía número 40, en Sol menor, K 550, y Sinfonía número 41, en Do mayor, K 551, «Júpiter».** Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Karl Böhm. DG, 2530780. Precio: 600 pesetas.

Interpretación: 8.
Sonido: 9.

E MOZART: **Sinfonía número 40, en Sol menor, K 550, y Sinfonía número 41, en Do mayor, K 551, «Júpiter».** Orquesta de Cleveland. Director, George Szell. CBS, Maestro, 61909. Precio: 350 pesetas.

Interpretación: 7,5.
Sonido: 8.

Estos dos discos contienen el clásico acoplamiento de las dos últimas obras del ciclo sinfónico de Mozart, acoplamiento sobre el que habría mucho que hablar, ya que deja descolgada la **Sinfonía número 39**, perdiéndose así el carácter de trilogía que, en opinión de muchos especialistas, tienen estas obras.

El disco de Böhm viene a ponerse a la cabeza de los disponibles en el catálogo español dentro de la serie de precio alto. Sea bienvenida esta rectificación del viejo maestro, mucho mejor mozartiano de lo que se desprende del álbum de la integral de las **Sinfonías** de Mozart editado por Deutsche Grammophon. A este resultado, altamente positivo, contribuye notoriamente la Filarmónica de Viena, a muchos codos por encima de la de Berlín, orquesta con la que Böhm realizó la integral antes mencionada.

El disco de Szell es un clásico sobre el que se ha escrito bastante: unos a favor y otros, no tanto. Lo cierto es que, con ser interesante —sobre todo, la **número 40**—, no es lo mejor del desaparecido maestro, de quien es difícil decir, tras oír su versión de la **«Júpiter»** contenida en este registro, que era un grandísimo intérprete de Mozart. Aquí da la impresión de que los árboles no le dejan ver el bosque, y no acierta así el desaparecido Szell a traducir plenamente, excesivamente preocupado por la letra, el espíritu de la obra. Además, sus ideas sobre la graduación de las intensidades instrumentales las encuentro, en ocasiones, cuanto menos, algo extrañas. La toma de



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.
Tremoniska, 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

sonido original es brillante y viva, y responsable, a buen seguro, de una parte de esas originales disposiciones de los planos sonoros. Los comentarios de la carpeta son algo lacónicos: unas cincuenta palabras, no de gran interés, que sobran para el que ya conoce las obras y no sirven para nada para el que se acerca a ellas por vez primera.

Lamentablemente, no figuran en nuestro catálogo las, para mí, mejores grabaciones de estas obras: las debidas a Bruno Walter —muy en primer lugar—, las de Klemperer, Beecham. En disco suelto el catálogo ofrece la interesantísima interpretación de Ferenc Fricsay con la Sinfónica de Viena. Su «**Júpiter**», pese al no muy buen sonido de la grabación, es una de las mejores que conozco. Tiene, además, la ventaja de estar en serie económica (DG, Privilege, 2538019). También en serie económica está la versión de Karajan con la Filarmónica de Viena (Decca, Ace of diamonds, SSD 361), que me parece de buena calidad en ambas sinfonías.

Conclusión: Bien Karl Böhm y menos bien George Szell. Y una pregunta: ¿cómo es posible que no estén en catálogo las versiones de Bruno Walter y Otto Klemperer? CBS y EMI, respectivamente, tienen la palabra.—**F. P. G.**

SUK: Serenata para cuerdas, op. 6. WOLF: Serenata italiana. STRAUSS: Introducción para sexteto de cuerda de «Capriccio», op. 85. Orquesta de Cámara de Stuttgart. Director, Karl Münchinger. Decca, SXL 6533. Precio: 540 ptas.

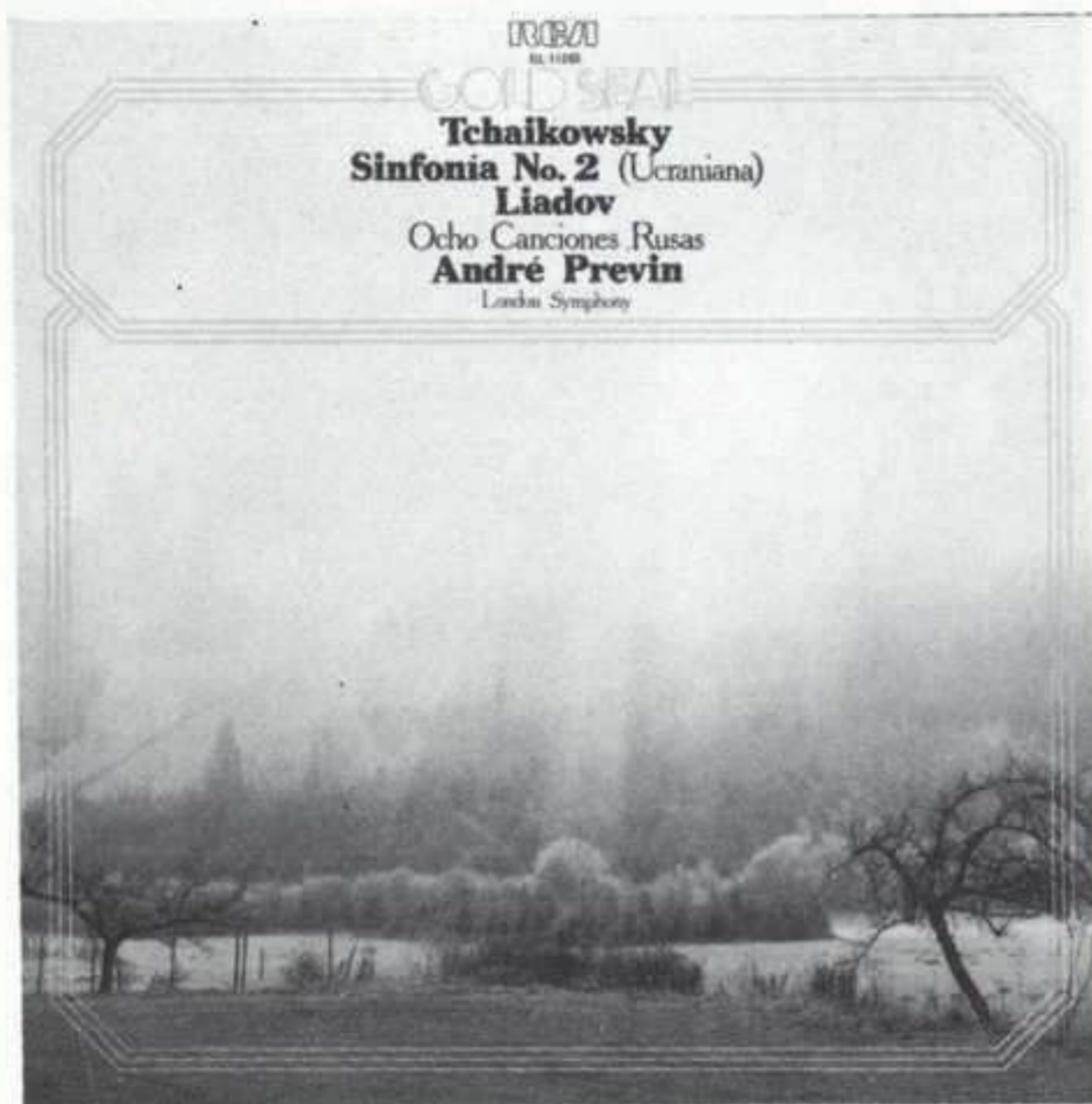
Interpretación: 7.
Sonido: 7.

Josef Suk, miembro de una larga dinastía de compositores y violinistas, compuso su **Serenata op. 6** a la sombra inevitable de Antonin Dvorak (del que fue, sucesivamente, alumno, amigo y, al fin, yerno). Sin embargo, ello no es obstáculo para que consiga una obra lo suficientemente personal, no genial, pero sí interesante y de muy agradable escucha. La versión que ofrece Münchinger al frente de su orquesta habitual es vivaz y llena de un humorismo muy pertinente; ello no impide cargar un poco las tintas en el «Adagio», más melancólico, de estilo bohemio y de un cierto dramatismo. La ejecución de la Orquesta de Stuttgart es de una asombrosa pulcritud.

La **Serenata italiana**, de Hugo Wolf, compuesta originalmente por cuarteto de cuerda, pertenece al mundo olvidado de las obras instrumentales de su autor, y supone el primer acercamiento musical al amado país latino (seguirían los dos **Italienisches liederbuch**, de 1891 y 1896, y la **Tercera serenata italiana**, de 1897). La **Serenata** es una auténtica delicia, llena de encanto e ingenuidad, aspectos recogidos magníficamente en la versión que comentamos. Gozar de esta obra de Wolf es lo más interesante de este registro.

La última obra de la grabación es la **Introducción para sexteto de cuerda**, de la última ópera de Richard Strauss: **Capriccio**. Esta obra culmina la carrera operística de su autor (culminación que para muchos supone el fin de un período de involución creadora en alguien que en su juventud era la vanguardia del momento). La obra no tiene mayores pretensiones que servir de especie de obertura; su escucha separada no tiene demasiado interés. Münchinger hacer una versión algo tensa, llevando la obra más cerca de Schönberg que del neoclasicismo strausiano.

El contenido del disco es bueno, y las notas de Gabin Barrett son claras y orientadoras.—**E. M. M.**



E TCHAIKOWSKY: **Sinfonía número 2.** LIADOV: **Ocho canciones rusas.** Orquesta Sinfónica de Londres. Director, André Previn. RCA, GL 11265. Precio: 350 ptas.

Interpretación: 8,5.
Grabación: 6.

Sin duda, uno de los máximos intérpretes actuales de Tchaikovsky es André Previn. Sus versiones de los **Ballets** han marcado una cota difícil de superar. Paradójicamente, éste es el único disco que Previn ha grabado de la obra sinfónica del compositor ruso, por lo que no es muy aventurado prever, incluso desear, una integral de este director. La sugestiva **Sinfonía número 2**, obra que merece un mayor conocimiento, es planteada con brillantez, seriedad, entusiasmo y virtuosismo (prodigiosa la técnica directorial), huyendo de una innecesaria solemnidad al comienzo del cuarto movimiento. Espléndida la Orquesta, aunque todavía algo lejos del privilegiado lugar en que el mismo Previn la ha llegado a colocar. Es de agradecer la «propina» de las **Ocho canciones rusas**, de Liadov —que recogen diversos aspectos de la música popular rusa—, máxime tratándose de una edición económica, cuando el resto de las disponibles en el mercado, a «módico precio», ofrecen solamente la **Sinfonía** (más o menos, treinta y cuatro minutos de música).

La grabación no es muy antigua, mediados los años sesenta, lo cual nos hace la-

mentar su sonido metálico y algo retumbante, compensado con un limpio prensaje.

Conclusión: Valorando precio, contenido, interpretación y sonido, la de Previn es la más recomendable. Abbado (DG), a precio «normal», la otra alternativa.—**F. G. O.**

CAMARA

PAGANINI: Obras para violín y guitarra. Ruggiero Ricci, violín. Ernesto Bitetti, guitarra. Hispavox, HHS. 10 473. Precio: 550 ptas.

Interpretación: 4.
Sonido: 7.

Me adelanto a decir que el interés de este disco es nulo. Las obras que nos ofrece son huecas, incoherentes, frívolas, con pasajes endiablados, propios de exhibiciones circenses, y alejadas de la más mínima seriedad musical. Ni el más excelso y virtuoso violinista podría interpretar satisfactoriamente esta música, que sólo permite su «ejecución» en el más amplio sentido de la palabra. Pero es que, además, la técnica de Ricci es aquí más propia de un principiante que la que era de esperar en un artista de su categoría: sonido agrio y corto, afinación dudosa, escalas apresuradas y embarulladas... Junto a él, un discreto acompañamiento —las obras no dan para más— de Ernesto Bitetti. Destacar únicamente la bondad del registro, realizado en España, y la limpieza del prensado.—**F. G. O.**

E J. HAYDN: **Siete divertimentos para instrumentos de soplo.** Solistas de Viento de Londres. Director, J. Brymer. Decca, S. D. D. 450. Precio: 350 ptas.

Interpretación: 8,5.
Sonido: 7.

Al evocar nostálgicamente a aquellos que escuchaban música comiendo jamón, siempre se nos viene a la memoria aquellos señores barrocos que disponían de una orquesta propia para realzar los acontecimientos de su vida y contaban con la contribución de un «Kappelmeister» de la talla de Haydn para tranquilidad de sus agradecidos estómagos.

Estos breves **Divertimentos para instrumentos de soplo**, compuestos hacia 1760 al mismo tiempo que sus primeras sinfonías, son una buena muestra de lo digestivas que las cenas del conde Morzin debían resultar. Pues el discreto color de oboes, trompas y fagotes se une a las incompletas armonías de las partes que Haydn utilizó para conseguir efectos de marcado carácter arcaizante, y sobre todo

CRITICA DISCOGRAFICA

para que los solistas de trompa pudieran improvisar con los buenos instrumentos bohemios que poseían.

El grato sabor de estos entremeses se debe a la contribución de un «gourmet» de la talla de J. Brymer, quien asistido por sus solistas londinenses sabe dosificar su recetario para que estas músicas tan lejanas sigan sonando desenfadadas, apacibles y sin monotonía.

Conclusión: Doscientos años después se inventó el Alka-Seltzer.—A. M. J.

un dominio técnico asombroso de sus respectivos instrumentos. Pero, y esto es fundamental, nunca se siente el oyente abrumado ante lo que podríamos considerar como una exhibición de virtuosismo: el hecho sonoro se presenta tan natural, tan inmediato y profundo que sólo se tiene consciencia de oír música en abstracto, en su más auténtico sentido. Y entrando un poco en los detalles, es imposible no maravillarse ante el refinamiento y la delicadeza que se alcanzan en los movimientos centrales de la **Sonata** de Brahms. Aquí especialmente, el

juicio al máximo, creo que es en la **Sonata** de Frank donde se alcanzan los resultados más prodigiosos.

La nota otorgada dentro del apartado **sonido** se ve afectada negativamente por el prensaje español, no muy bueno en el caso del ejemplar que poseo. No obstante, repito, la toma de sonido original es lo suficientemente correcta para apreciar casi en su totalidad este increíble documento de bienhacer musical.

Conclusión: Disco de obligado conocimiento.—F. P. G.

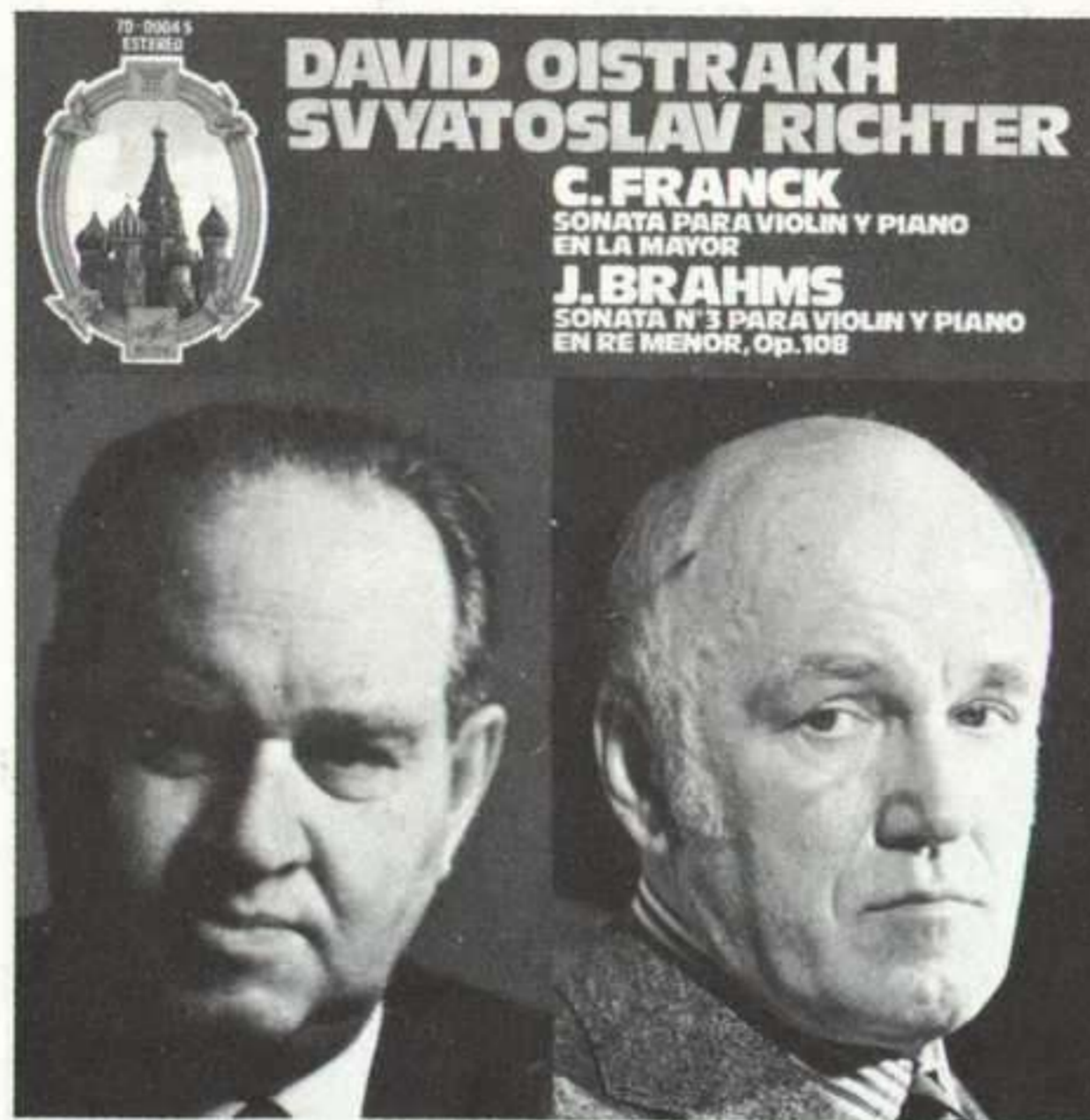
R BRAHMS: **Sonata número 3 para violín y piano, en Re menor, op. 108.** FRANCK: **Sonata para violín y piano, en La mayor.** David Oistrakh, violín; Sviatoslav Richter, piano. Hispavox (Melodía), 70-004 S. Precio: 550 pesetas.

Interpretación: 9,5.

Sonido: 7,5.

Este disco recoge, en grabación directa, parte del concierto en que se presentaron juntos por vez primera ante el público moscovita estos dos grandes intérpretes soviéticos. Tal hecho sucedió hace cerca de diez años, y es de justicia señalar, antes de nada, que la calidad de la toma de sonido original es una de las mejores que conozco del sello Melodía.

Prácticamente, todo está ya dicho, en estas páginas de crítica discográfica de RITMO y en todas partes, sobre la calidad del desaparecido Oistrakh y de su compatriota Richter. Me permito, pues, solamente algunas consideraciones a propósito de lo que acabo de escuchar. Primeramente, está el hecho en sí de tratarse de la grabación en directo —de la que soy convencido partidario— de un concierto histórico en que ambos solistas se entregaron por completo, tal como se desprende de la grabación. Es prácticamente imposible que se puedan volver a interpretar estas obras con tal intensidad —sobre todo, la **Sonata** de Franck— fundamentada, además, en ambos artistas, en



violín de Oistrakh deja de ser instrumento para convertirse en sonido puro, cristalino, aterciopelado y profundo: no hay instrumento, hay lenguaje musical en sí mismo.

Finalmente, pero no en último término, hay que destacar la lección de diálogo que nos regalan Oistrakh y Richter. Músicos de personalidades muy definidas, en algunos aspectos bastante diferenciadas, parecen aquí haber encontrado la vía del perfecto entendimiento y compenetración, sin renunciar a sus respectivos presupuestos artísticos. Así, ambas sonatas están expuestas a la perfección, pero por razones de mayor proximidad a los estilos de ambos intérpretes, y afinando mi

INSTRUMENTAL

LISZT: **Sonata en Si menor.** SCHUMANN: **Sonata número 2, en Sol menor.** Martha Argerich, piano. DG, 25 30 193. Precio: 600 ptas.

Interpretación: 7.

Sonido: 7.

Martha Argerich, la gran pianista argentina, nos ofrece sus versiones de la **Sonata** de Liszt y de la **número 2** de Schumann. La fulgurante técnica de esta ejecutante brilla con todo su esplendor en la interpretación de estas celeberrimas partituras, obras fundamentales del repertorio pianístico romántico.

Mecanismo arrollador, poderío sonoro, felinas octavas..., todo un repertorio de virtuosismo de primer orden.

Sin embargo, en la **Sonata** de Liszt se echa de menos una mayor profundización de la obra; el exceso de tremendismo virtuosista anula, en algunos momentos, el buen decir de la pianista argentina; lo mejor, la delicada ambientación poética de algunos pasajes cantables; lo peor, algunas aceleraciones innecesarias (sobre todo al final de la **Sonata**).

A la —con todo— notable interpretación de la **Sonata** lisztiana se añade una buena versión, quizás más equilibrada, de la de Schumann.—L. J.-C.

POLCAR

79

CATALOGO GENERAL ESPAÑOL DE

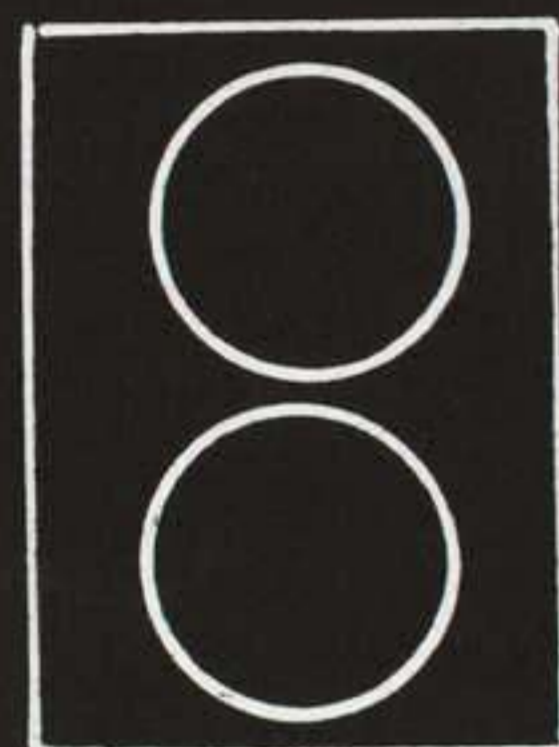
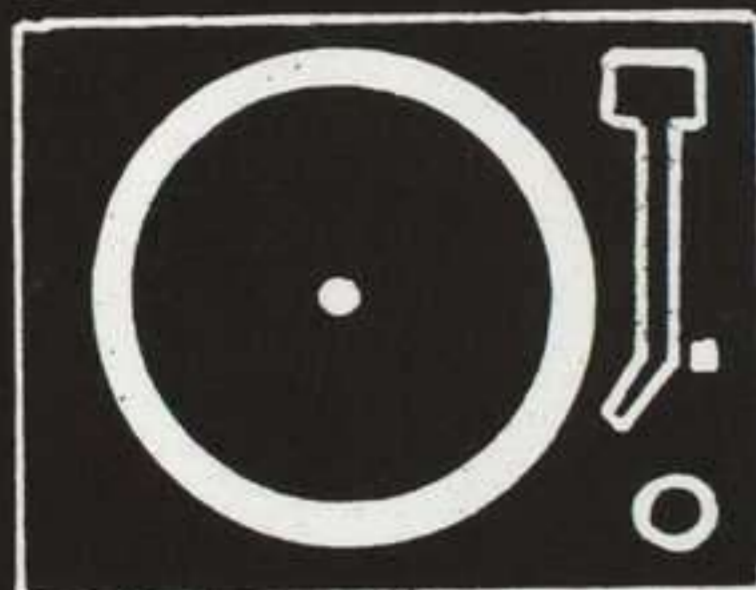
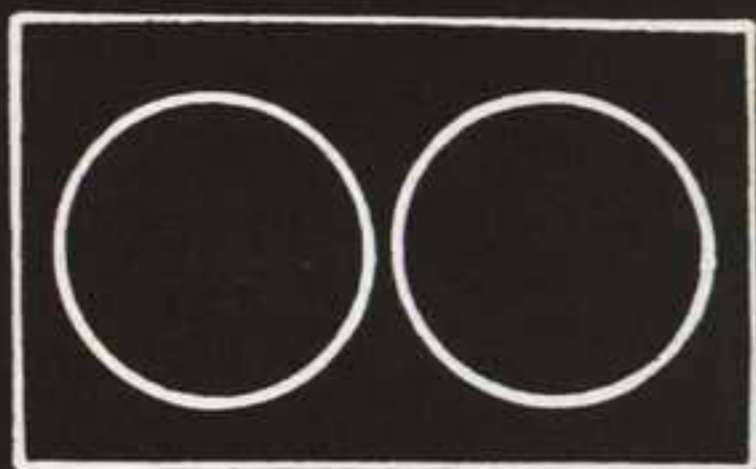
- DISCOS
- CASSETTES
- CARTUCHOS
- LIBROS

MUSICA CLASICA

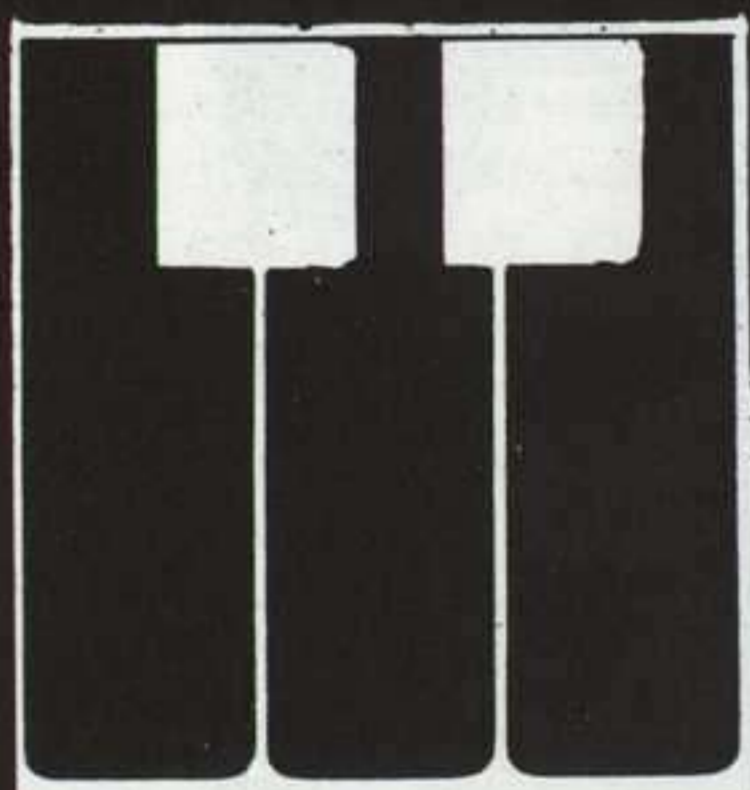
Y COMO NOVEDAD SE INCLUYE

- CATALOGO GENERAL DE EQUIPOS DE ALTA FIDELIDAD

Para pedidos, dirigirse a RITMO, Virgen de Aránzazu, 21, MADRID-34. Se remite contra reembolso de su importe: 450 pesetas, más 40 de gastos de envío.

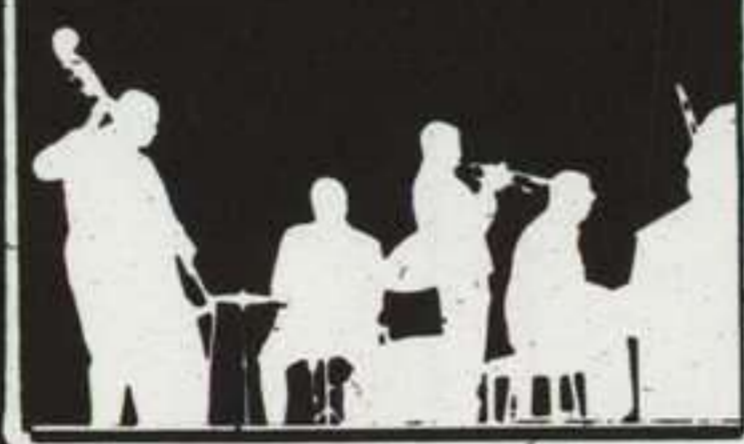


**ALTA
FIDELI-
DAD.
hifi**



**MUSI-
CA.**

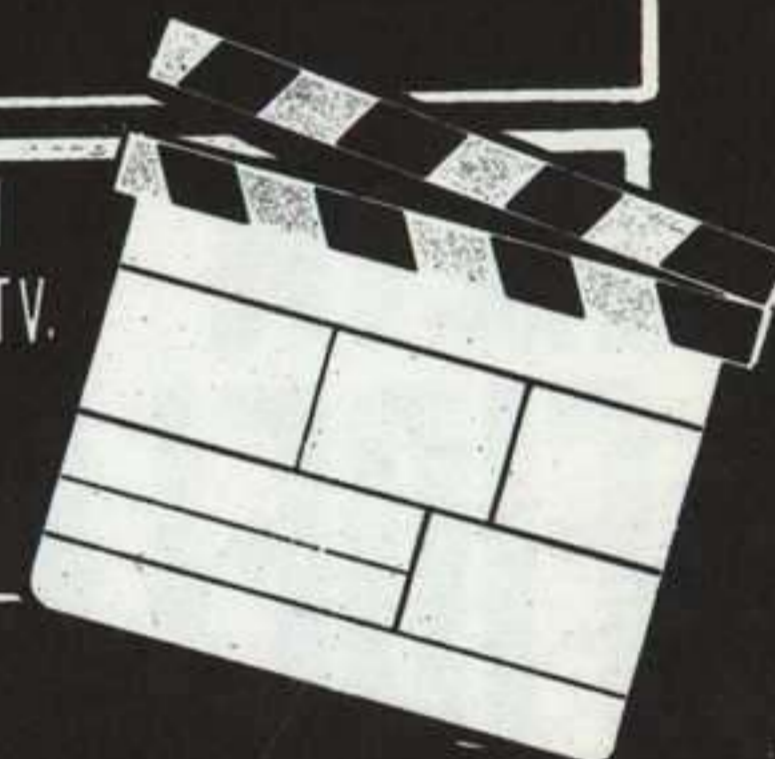
**discos
gra
ba
ciones**



**AU
DIO
VISU
ALES**

- STANDS
- DEMOSTRACIONES
- CONFERENCIAS
- AUDICIONES
- CONCIERTOS
- .etc.

1er. FESTIVAL DEL FILM
Y DE LA PRODUCCION TV.
MUSICAL



**8 al 20
de Diciembre**



MADRID

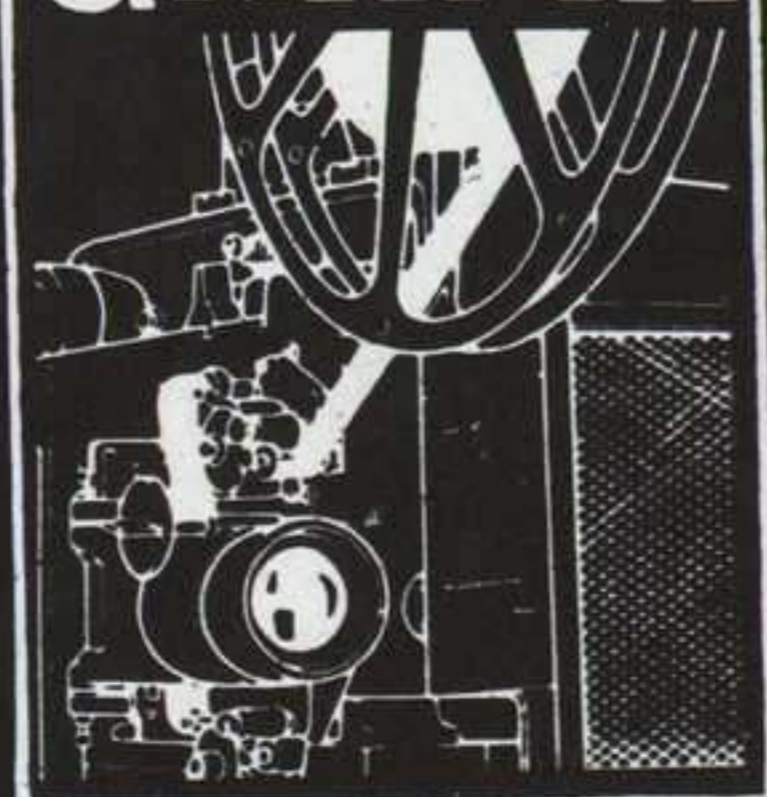
video

pabellón
FERIA DEL CAMPO-recinto ferial.

de cristal



**FOTO
GRAFIA**



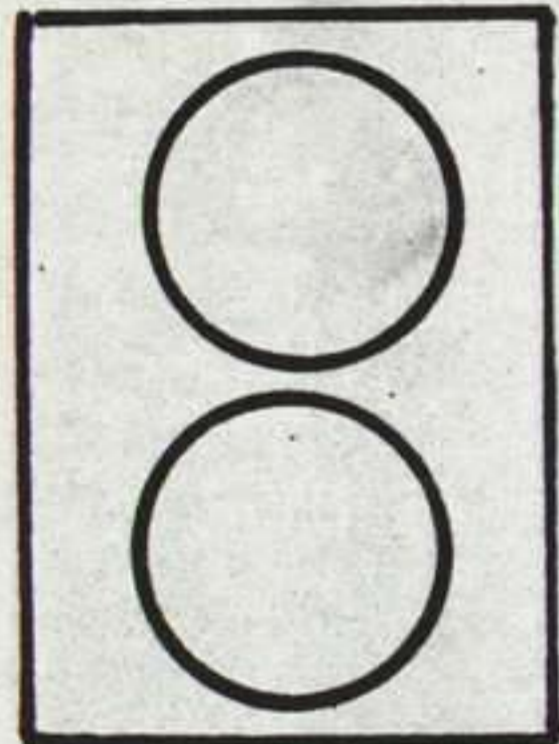
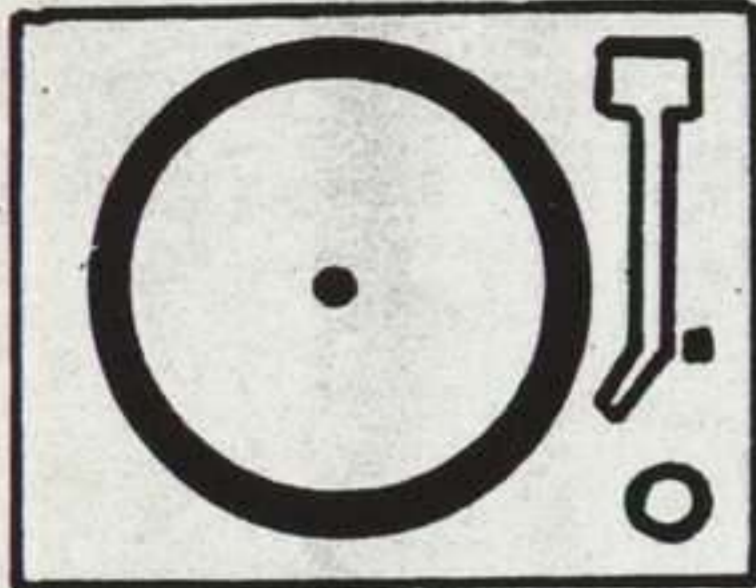
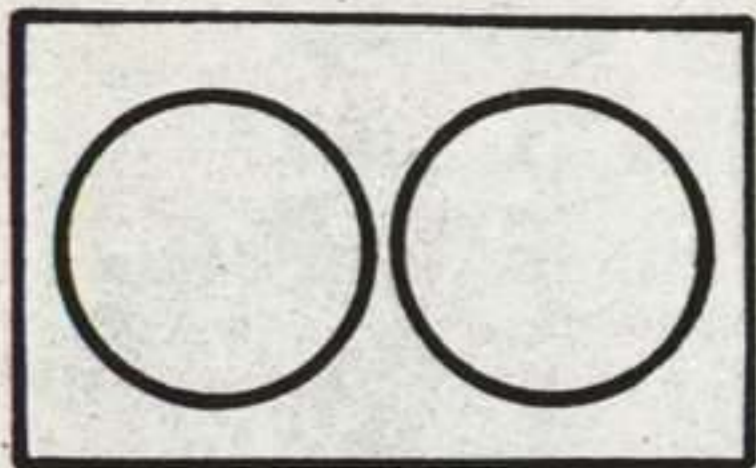
AUDIORAMA



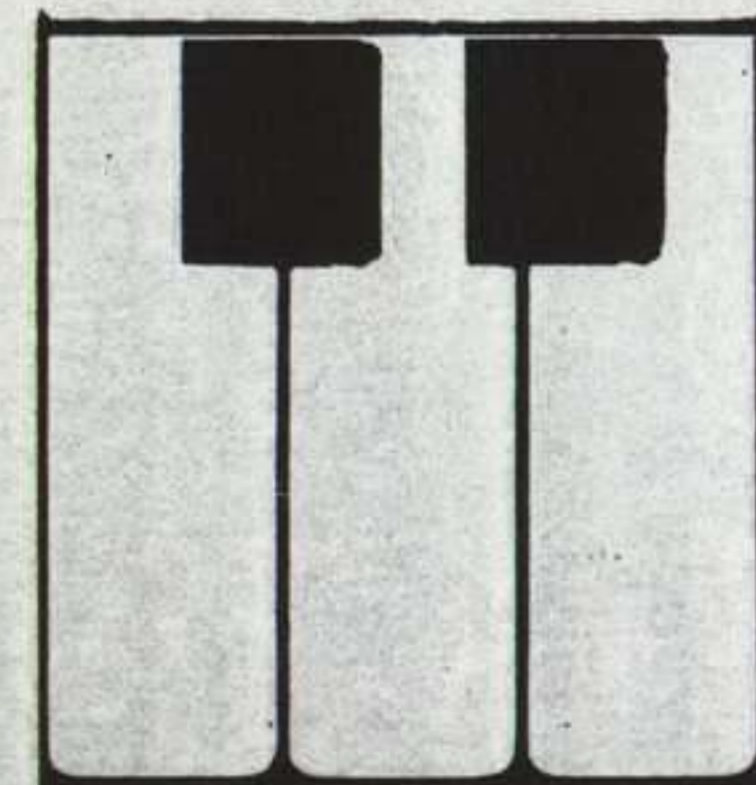
MUSICORAMA-1



en **Navidal**



**ALTA
FIDELI-
DAD.**
hifi



**MUSI-
CA.**

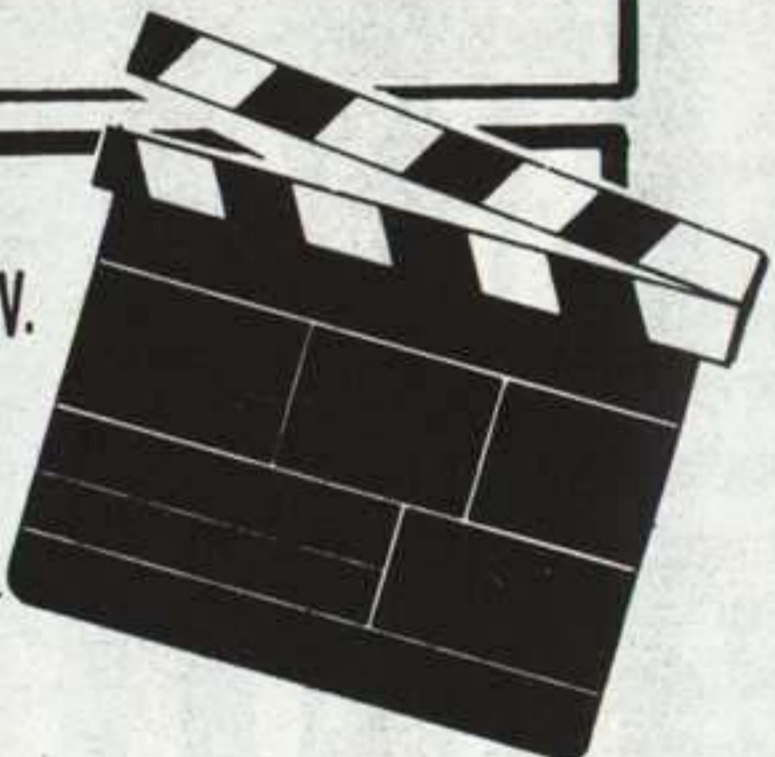
**discos
gra
ba
ciones**



**AU
DIO
VISU
ALES**

- STANDS
- DEMOSTRACIONES
- CONFERENCIAS
- AUDICIONES
- CONCIERTOS
- etc.

1er. FESTIVAL DEL FILM
Y DE LA PRODUCCION TV.
MUSICAL



**8 al 20
de Diciembre**



MADRID

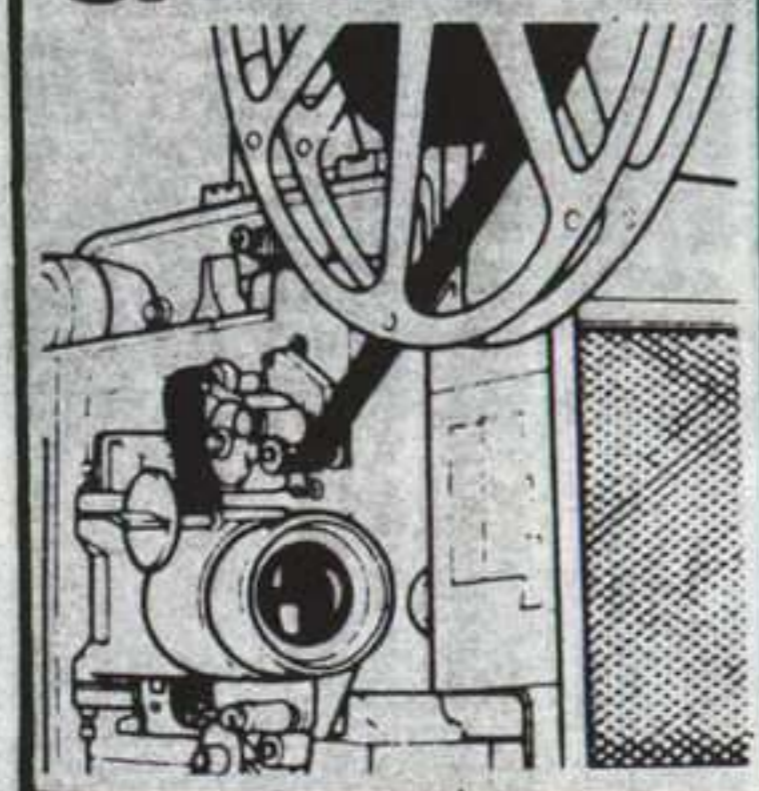
video

pabellón
FERIA DEL CAMPO-recinto ferial.

de cristal



**FOTO
GRAFIA**



AUDIORAMA



MUSICORAMA-1



en **Navidal**

OPERA

Giovanni Paisiello IL BARBIERE DI SIVIGLIA



Graziella Sciutti - Nicola Monti - Renato Capecchi - Rolando Panerai - Mario Petri
Piccolo Teatro Musicale del Collegium Musicum Italicum - I Virtuosi di Roma
Director: RENATO FASANO

R PAISIELLO: *Il barbiere di Siviglia*. Graziella Sciutti, Nicola Monti, Renato Capecchi, Rolando Panerai, Mario Petri, Florindo Andreolli, Leonardo Monreale. Piccolo Teatro Musicale del Collegium Musicum Italicum. I Virtuosi di Roma. Director, Renato Fasano. Hispavox, HRIS 630 - 11/12, dos Lps. Precio: 1.100 pesetas.

Interpretación: 8,5.

Sonido: 9.

Sucede con las grabaciones que salen al mercado en condiciones de oferta especial algo parecido a los productos perecederos: se realiza el comentario crítico a tiempo, o hay que dejarlo. Desde luego que no estoy de acuerdo con estos planteamientos, pero tengo que admitirlos y rogar al lector disculpe el haber silenciado (por causas ajenas a mi voluntad, por supuesto) una grabación que apareció hace algún tiempo dentro de una de las múltiples ofertas anuales, semestrales, trimestrales, mensuales... (tentado estoy de poner semanales), y a la que hubiese correspondido en su momento un espacio en nuestras páginas muy superior al que ahora, por desgracia, está disponible.

Se preguntará alguno el porqué me acuerdo en este preciso momento de escribir algo sobre esta magnífica grabación (que, por otro lado, no fue novedad cuando apareció el pasado año, ya que se trata de una reedición cuya fecha original se sitúa al final de la década pasada). La respuesta es simple: acabo de realizar el comentario crítico de **El matrimonio secreto**, de Cimarosa (RITMO, número 484, septiembre 1978), y he creído oportuno no dejar pasar la ocasión de ofrecer al lector mi opinión sobre cómo entiendo se debe interpretar una «opera buffa» italiana del tardío setecientos. Sirvan esta respuesta a la hipotética pregunta y las calificaciones arriba indicadas para reparar la injusticia que suponía el silenciar esta soberbia grabación.

Conclusión: Aunque económicamente pasó su tiempo oportuno, artísticamente este registro sigue conservando toda su frescura y vitalidad. Además, suena espléndidamente, pese a sus años.—F. P. G.

RECITAL

El arte de la guitarra española. José Luis González, guitarra. Obras de varios autores. CBS, S 73656. Precio: 600 ptas.

Interpretación: 7.

Grabación: 7.

Discípulo distinguido de Regino Sáinz de la Maza y de Andrés Segovia, José Luis González es uno de nuestros mejores guitarristas y maestro indiscutible de este difícil instrumento. El programa elegido para la presente grabación está centrado en la música española de un período bastante delimitado y de autores muy significativos, alternando obras poco conocidas con otras de repertorio: **Albada, Arada, Fandanguillo** (Torroba); **Dos estudios** (Segovia); **Campanas del alba** (E. Sáinz de la Maza); **Tango en Re, Zambra granadina, Mallorca** (Albéniz); **Homenaje** (M. de

Falla); **Zapateado, Dos estudios** (R. Sáinz de la Maza); **Soleares** (Turina), y **Danza número 5** (Granados). El profundo conocimiento que de estas obras tiene González es traducido con una técnica segura, excelente fraseo y madurez interpretativa. Mejor la toma de sonido que el prensado, adoleciendo éste de algunos ruidos y ligeras distorsiones al final de ambas caras. Dos errores a destacar en los comentarios de la contraportada: el ilustre guitarrista Regino Sáinz de la Maza nació en 1897 y no en 1887, y el autor que figura con el apellido de Taurina no es otro, evidentemente, que el gran compositor Joaquín Turina.

Conclusión: Disco plenamente recomendable. Esperemos más grabaciones de este interesante artista.—F. G. O.

LIBROS

CLIMENT, José: **Historia de la música contemporánea valenciana**. Del Cenia al Segura. Valencia, 1978.

Con esta **Historia de la música contemporánea valenciana** obtuvo José Climent el accésit del concurso «Cien años de música valenciana, 1878-1978», convocado por la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia. La obra del estudioso y músico valenciano, con sus irregularidades derivadas de la amplitud del tema y de la escasez de estudios precedentes sobre el mismo, viene a ser un documento de obligada consulta para quienes, a partir de ahora, se interesen por conocer las generalidades de cualquier rincón de la música valenciana contemporánea, al menos hasta las generaciones que hoy ya han entrado en la madurez.

Parte Climent de una «Síntesis histórica de la música valenciana» que sirve para centrar el tema, además de su intrínseco interés. En un segundo capítulo estudia la «Música litúrgica y religiosa», ámbito estético en el que incide con singular empeño, consecuentemente con su propia condición de músico y religioso. Sigue «En busca de ideas musicales valencianas», título del tercer capítulo, pero concepto que, lógicamente, está en la entraña de todo el libro: ello ha llevado al autor a adoptar una sincera y valiente postura, cual es la de profundizar mayormente en aquellos compositores (Giner, López Chavarri, Palau...) que han profesado una auténtica valencianía estética, pasando con mayor despegue a través de autores que, valencianos de nacimiento, se afincaron fuera de la región o/y practicaron una estética de corte nacional en sentido amplio, o incluso «abstracta» en algún caso (Chapí, Serrano, Esplá, Rodrigo...). En el capítulo cuarto se aborda la música teatral; en los quinto, sexto y séptimo, la sinfónica; el octavo trata de «Las últimas generaciones», y, a modo de complemento, se informa de centros de enseñanza, agrupaciones musicales, estudios musicológicos y músi-

ca popular, en sendos capítulos. Los apéndices son una magnífica fuente de datos, destacando la amplísima relación de profesionales de la música valencianos, cuya fecha de nacimiento o muerte (o ambas) está comprendida en los cien últimos años.

En suma, el libro de Climent supone un meritísimo servicio a la música levantina, constituyendo a la vez un sustancial aporte a la bibliografía general de la música española, tan necesitada de trabajos como éste.—J. L. G. B.

CLIMENT, José: **Compositores valencianos**. Juan Bautista Comes. **Obras en lengua romance**. Volúmenes I y II. Piles. Valencia, 1977 y 1978.

Publicados por el Instituto Valenciano de Musicología, Institución Alfonso el Magnánimo, de la Diputación Provincial de Valencia, nos llegan los volúmenes primero y segundo de una interesantísima colección de **Obras en lengua romance**, de Juan Bautista Comes, conteniendo dieciocho títulos, el primero, y quince, el segundo, del gran patriarca del barroco musical valenciano, en transcripción del ilustre musicólogo José Climent, director de la entidad arriba mencionada.

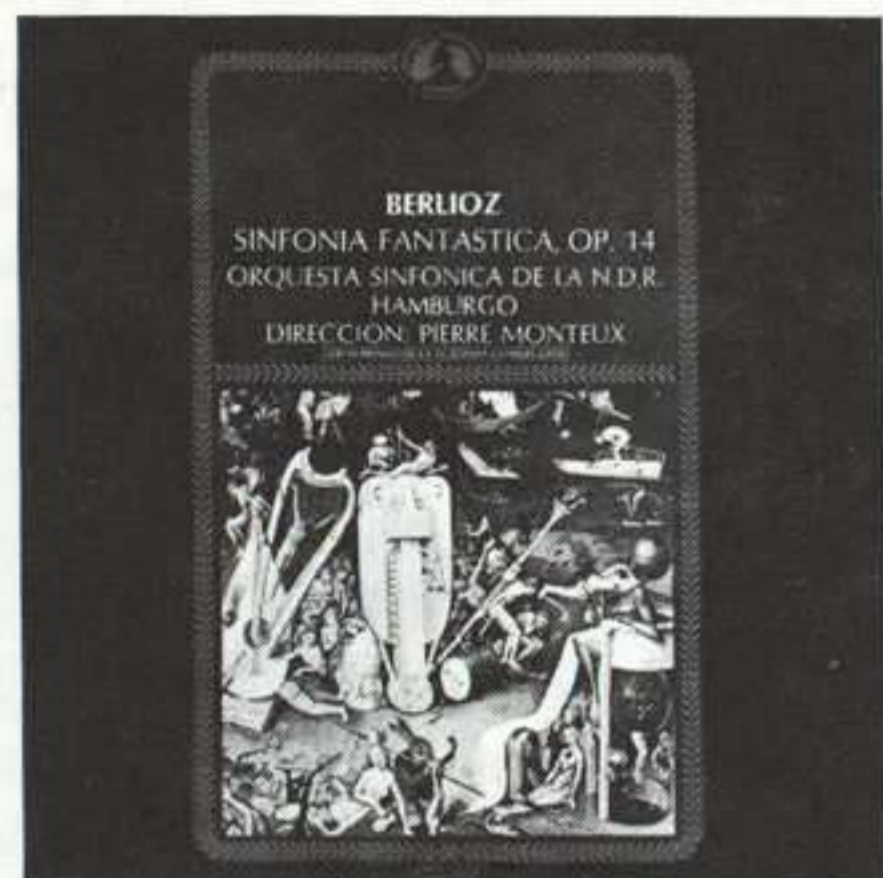
Estos volúmenes tratan monográficamente de «Villancicos al Santísimo Sacramento» y de «Villancicos a la Natividad», y vienen precedidos por unas anotaciones del profesor Climent sobre aspectos generales, así como sobre las particularidades más notables de los cantos incluidos. Los textos son una hermosa recopilación transcrita de villancicos a dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete, ocho, doce y dieciséis voces, con profusión de solos. El encanto de la música y la cuidada impresión con que se presenta hacen esperar que estas publicaciones despierten el interés de las agrupaciones vocales españolas, que tienen aquí una fuente para enriquecer su repertorio con comodidad y garantías de autenticidad.—J. L. G. B.

NUUESTRA OFERTA CALIDAD Y NOVEDAD

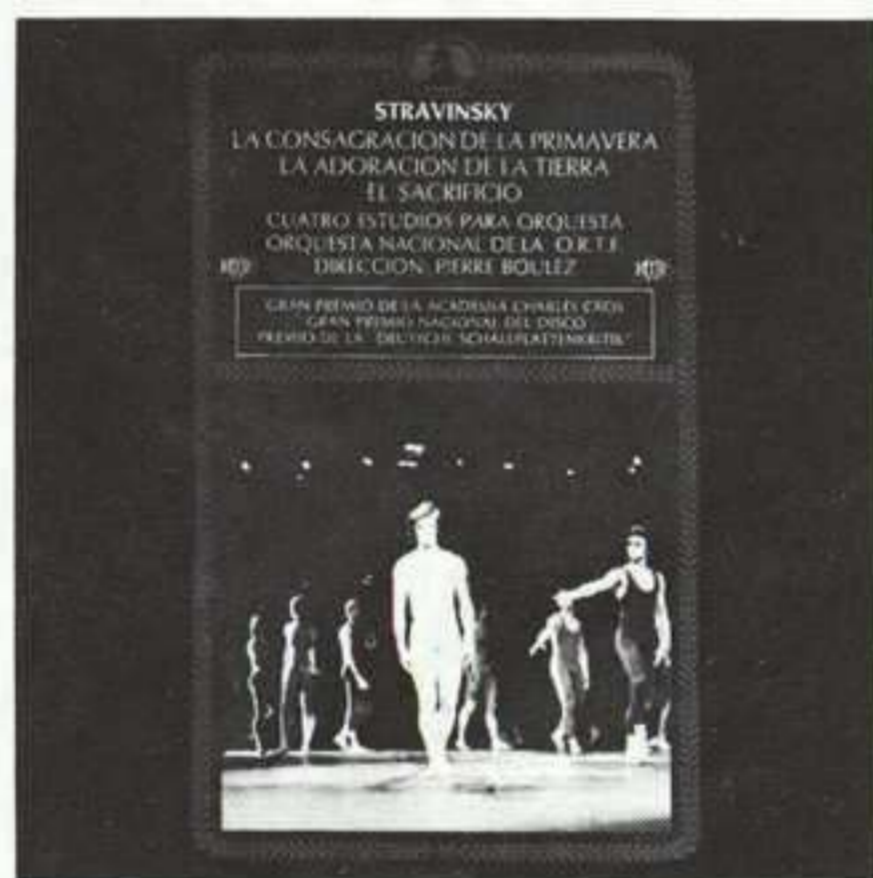


Concert Hall

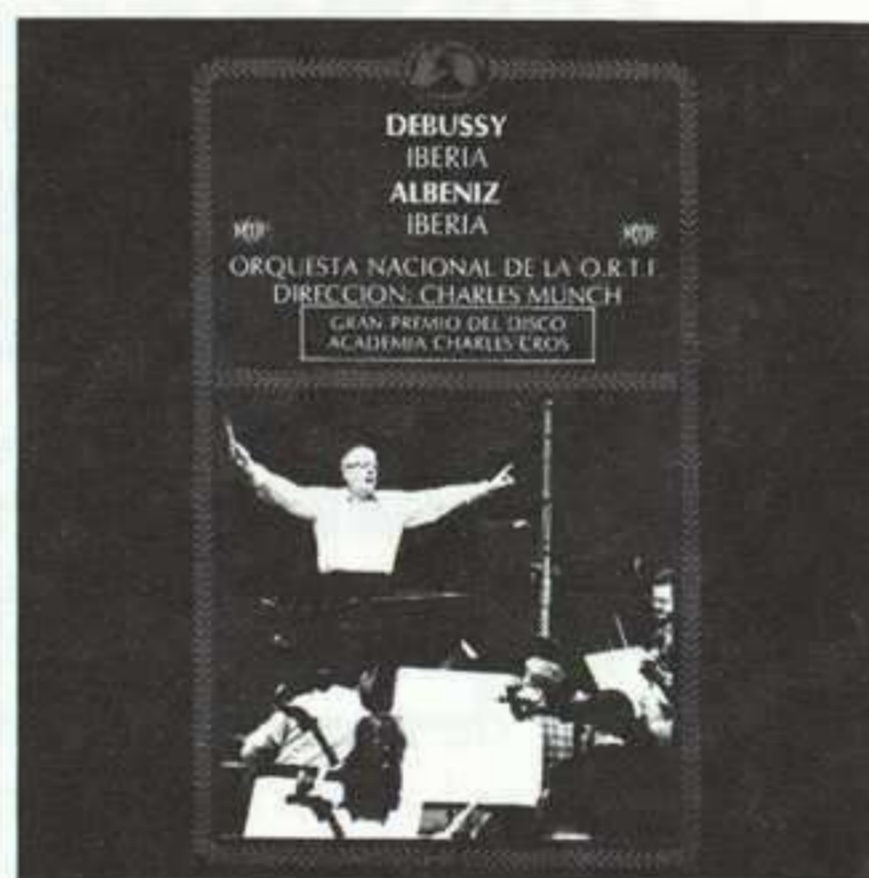
GRANDES PREMIOS DEL DISCO



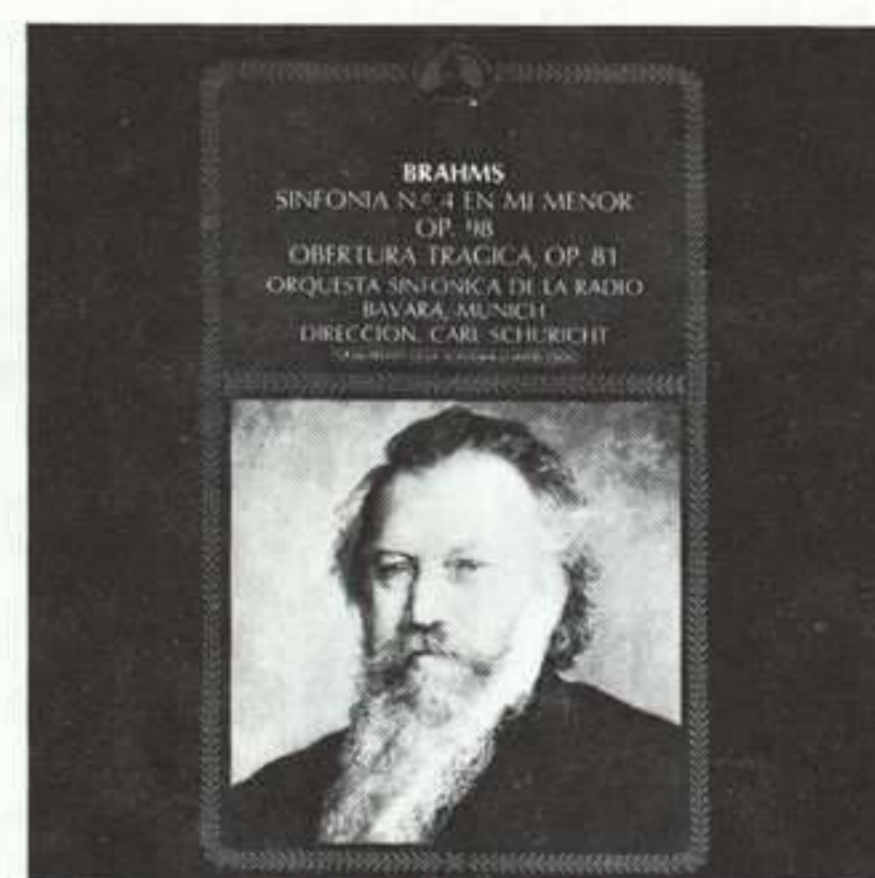
BERLIOZ: Sinfonía Fantástica, Op. 14. Orquesta de la N.D.R., Hamburgo. Director: Pierre Monteux. Ref.: 17.1217/4.



STRAVINSKY: La consagración de la Primavera. Cuatro estudios para orquesta. Orquesta Nacional de la O.R.T.F. - Director: Pierre Boulez. Ref. 17.1219/8.



DEBUSSY. IBERIA/ALBENIZ: Iberia. - Orquesta Nacional O.R.T.F. Director: Charles Munch. Ref.: 17.1218/6



BRAHMS: Sinfonía n. 4. Obertura Trágica. - Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión Bávara, Munich. Director: Carl Schuricht - Ref.: 17.1237/0

COMPLETAN ESTE PRIMER LANZAMIENTO:

BEETHOVEN: Sonatas para violín y piano núms. 9 "Kreutzer" y 5 "Primavera" Christian Ferras (violín) - Pierre Barbizet (piano). Ref.: 17.1222/7. **J. S. BACH:** Magnificat. Cantata BWV-57 - M. Stader (soprano), Waldemar Kmentt (tenor), Nedda Cassei (mezzosoprano), Heinz Rehfuss (bajo-barítono). Coros y Orquesta de la Opera de Viena. Director: Jean-Marie Auberson. Ref.: 17.1238/2. **DUKAS:** Aprendiz de Brujo/**RAVEL:** La valse/**CHABRIER:** España. Suite pastoral - Orquesta Nacional de la Opera de Monte Carlo. Director: Paul Paray. Ref.: 17.1239/4. **MONTEVERDI:** La coronación de Popea (versión de concierto) - Orquesta y Coro "Tonhalle" de Zürich. Director: Walter Goehr. - Ref.: 17.1220/3. **MOZART:** Concierto para flauta, arpa y orquesta K-299. Concierto para flauta n. 2. Christian Larde (flauta), Marie-Claire Jamet (arpa) - Orquesta de Cámara Paul Kuentz. Ref.: 17.1221/5. **LALO:** Sinfonía española/Namuna, fragmentos del ballet. Christian Ferras (violín). Orquesta Nacional de la Opera de Monte Carlo - Director: René Klopfenstein. Ref.: 17.1236/8.

PROXIMOS TITULOS (NOVIEMBRE)

"OBRAS MAESTRAS PARA TROMPETA Y ORQUESTA" (VARIOS AUTORES) por ROGER DELMOTTE
"BARTOK PROKOFIEV" CONCIERTO PARA PIANO N. 3 por HELFFER y MADERNA.
"RAVEL" - OBRAS ORQUESTALES MAURICE LE ROUX dirige la Orquesta de la ORTF.

VERSIONES TOTALMENTE INEDITAS EN ESPAÑA



WAGNER, R.: **Mi vida**. Traducción y apéndice de Eulogio Guridi. Ediciones de Nuevo Arte Thor, 350 págs., 400 ilustraciones. Edición de 1.000 ejemplares. Precio: 1.400 ptas.

Tres títulos, que reúnen varios volúmenes, contienen la producción biográfica directa en torno a Wagner. **Mi vida** es la autobiografía oficial, dictada por Wagner a Cosima, su mujer, a partir de julio de 1865; comprende el relato de su existencia desde 1813 al 4 de mayo de 1864, día de la inesperada invitación de Luis II de Baviera para que el compositor se trasladara a Munich. El llamado **Libro marrón** contiene las anotaciones que Wagner realizó desde 1868, incluida la revisión completa del diario que llevaba sistemáticamente desde 1835 —la **Carpeta roja**—, que destruyó casi en su totalidad para evitar la duplicidad de fuentes y divergencias entre ellas. Por último, el **Diario** de Cosima Wagner recoge día a día la crónica de la vida en común hasta el fatal 13 de febrero de 1883, fecha de la muerte veneciana del maestro. Cosima falleció en 1930. El **Diario** quedó en poder de Eva Wagner, segunda de las hijas que tuvo con Ricardo. A su vez, Eva lo dejó en herencia a la ciudad de Bayreuth, más con cláusulas testamentarias que habían de imposibilitar la publicación hasta 1972. Sorda lucha de intereses retrasó hasta 1975 la edición del apasionante documento, recibido con expectación en Alemania y Francia.

El diario personal, cuidadosamente anotado y conservado con amoroso sigilo, es consustancial a la mentalidad burguesa, con su extraordinaria hipervaloración del individuo y su gusto por el recato en el discurrir de las relaciones privadas. El hombre famoso que era ya Wagner en 1865 consideró conveniente ofrecer a un círculo reducido de incondicionales, y muy especialmente a su real protector, la exposición de su vida, evidentemente insegura y errabunda hasta la aparición en ella del mecenazgo soñado. **Mi vida** es, incuestionablemente, la jugada perfecta de un gran autopropagandista. Pero Wagner respetó las reglas del juego. La edición privada de **Mi vida** no se completó hasta 1881. Las filtraciones fueron escasas y sólo parece haber quedado descontrolado un ejemplar de la tercera y última parte —que llegaría a manos de una biógrafa de Wagner, Mary Burrell— cuando, a la muerte del maestro, Cosima volvió a reunir en su poder los volúmenes. Hasta 1911 no vio la luz la primera edición pública, algo retocada por Cosima. Alcanzó gran difusión inmediatamente, pero no sería vertida al castellano hasta 1944, año de una impresión de José Janés, hace mucho tiempo agotada. También está agotada la segunda edición, de 1952.

Mi vida es una autobiografía controvertida. Amena, vivaz, rica en nombres, peripecias y datos reproducidos con pocos errores, los comentaristas «objetivos» suelen señalar en ella la manipulación de hechos llevada a cabo por Wagner y su mujer, sobre todo en aspectos que pudieran perjudicar la imagen burguesa del compositor, exiliado en Alemania desde su participación en las algaradas revolucio-

narias de Dresde. En todo caso, el libro es a veces ambiguo y puede parecer no poco cínico a lectores apresurados que hayan oído hablar de la personalidad desaprensiva de Wagner; pero en sus grandes líneas es sincero y revelador de la paradoja consustancial a esa personalidad. Para el lector interesado a fondo en el tema wagneriano, el conocimiento de las biografías emanadas del propio foco luminoso es imprescindible en un contexto de investigación extendida a la producción musical, dramática y ensayística del autor. Vida y obra aparecen estrechamente ligadas en Wagner; de aquí que el rompecabezas de su personalidad no se complete fácilmente. Por otra parte, **Mi vida** posee gran interés intrínseco o general, porque es una de las crónicas testimoniales más ricas sobre la vida alemana entre 1840 y 1865.

En cuanto a la «nueva» edición, vaya por delante que publicar **Mi vida** en castellano supone una gran valentía editorial, porque, hoy por hoy, hay poco público para una obra de esta naturaleza. Ahora bien, que no haya hoy público no quiere decir que no pueda llegar a haberlo con una actividad editorial adecuada. Me explico: el mercado potencial del libro en castellano es enorme; por otra parte, en 1983 conmemoraremos el centenario de la muerte de Wagner, y esa fecha va a señalar un «boom» editorial en alemán, inglés y francés. Ninguna editora española importante, que yo sepa, ha pensado en la oportunidad comercial de ese año, que atraerá la atención de muchas gentes sobre el maestro de Bayreuth. Observará el lector que no hago referencia a los aspectos culturales del tema. Vayamos a lo práctico. En 1983 Wagner puede venderse en castellano bien, incluso muy bien. Pero una edición solvente, diversa y asequible económicamente a los más de la literatura wagneriana no se improvisa en veinticuatro horas. Ejemplo de lo que quiero decir y lo que no se debe hacer es el librito de Labor, Ediciones de Bolsillo, número 483, **Richard Wagner. Escritos y confesiones**, tan malamente traducido que sólo puede interesar a los wagnerianos a prueba de bombas. (Véase RITMO, número 474, pág. 14.)

Montsalvat, Ediciones de Nuevo Arte Thor y los «jóvenes wagnerianos» que hacen Wagneriana llevan ya algún tiempo combatiendo por difundir la imagen de **su Wagner**, que es un Wagner de grupo, iniciático y politizado. De Wagneriana se tiran trescientos ejemplares, y de **Mi vida** han sido impresos mil. ¿Y cómo se ha hecho **Mi vida**? Para mí está claro que con poco dinero y sin un plan crítico y editorial con verdaderas posibilidades divulgadoras. Se ha echado mano de la vieja y discutible versión de Eulogio Guridi, que es una traducción del francés, no del alemán, y concretamente de la que en el mismo 1911 realizaron N. Valentín y A. Schenk para la Editorial Plon-Nourrit, de París. Y aún más, se ha acudido a las galeradas de la edición de José Janés —con el consiguiente ahorro de gastos de imprenta—, que están compuestas con una ortografía de otro tiempo. No hay estudio introductorio previo ni un índice de per-

sonajes; pero, a cambio, el libro, que tiene un formato rancio y aparatoso, se ofrece profusamente ilustrado. Lástima que la reproducción sea, en general, muy oscura y un tanto informe. A señalar también que los pies no aparecen muy cuidados, y que en ellos se desliza alguna falta de ortografía. Todo esto lo resalto no por complacerme en señalar los defectos de la edición, sino porque cada ejemplar cuesta 1.400 pesetas, y la publicidad de Montsalvat afirma muy arrogantemente que es la «más cuidada y mejor presentada que se haya realizado en todo el mundo», y que «supone un auténtico esfuerzo —esto es indudable— por parte de la Redacción de Montsalvat por dar al mundo musical español la categoría que merece».

Con todos los respetos a Ediciones de Nuevo Arte Thor, creo que por estas triunfalistas «rutas imperiales» no vamos a conseguir los wagnerianos la divulgación que todos deseamos para las obras de Ricardo Wagner. No se comienza la casa por el tejado, en este caso con un libro aislado, pretendida —que no realmente— de lujo y dirigido a exquisitos «cofrades del Grial». Nuestra meta es 1983 y ese inexplorado mercado de doscientos millones de hispanoparlantes, para los que ediciones actuales y realistas de **Mi vida**, el **Diario** de Cosima, **Opera y Drama, Moderno, Religión y Arte**, así como de los mejores estudios que sobre Wagner han firmado Bernard Shaw, Fischer-Dieskau, Thommas Mann o Ernst Bloch —por citar sólo a cuatro en la larga nómina de wagnerianos productivos—, y de tantos artículos o ensayos lucidamente reveladores sobre el genio de Bayreuth, pueden llegar a ser todavía, «cien años después», un descubrimiento cultural de fructíferas consecuencias.—ANGEL F. MAYO.

L. L. Secchi: **1778-1978, il Teatro alla Scala**. Electa Editrice, Milán, 1977.

Este es uno de los muchos volúmenes aparecidos con motivo del bicentenario de La Scala. Editado por encargo del que fuera cinco años intendente del Teatro, Paolo Grassi, su autor, el ingeniero Luigi Lorenzo Secchi, ha sido durante los pasados cuarenta y cinco años el encargado de la conservación de los inmuebles del ente autónomo Teatro alla Scala. La obra es, pues, la historia de los edificios que albergan el Teatro y sus dependencias, relacionándola con los estilos y tradiciones arquitectónicas y constantes sociales de estos dos últimos siglos.

El libro va dirigido a un público no necesariamente conocedor de las cuestiones técnicas implicadas en la conservación de un monumento como es el Teatro alla Scala, y un número muy elevado de cuidadas e interesantes fotografías ilustran sus 280 páginas. Por otro lado, se trata de una publicación que puede ser interesante para aquellos que ya posean una historia básica del Teatro milanés, ya que, por tratarse de un trabajo especializado, sólo toca marginalmente algunos aspectos de la actividad artística de La Scala. De gran interés, sin embargo, para los que deseen conocer importantes aspectos de la arquitectura teatral, en general, y de La Scala, en particular.—F. P. G.

ENTREVISTA CON PEDRO VALLRIBERA



El Conservatorio Superior de Música del Liceo, de Barcelona, es uno de los Centros de enseñanza que reúne cualidades especiales y cuyo prestigio es bien reconocido dentro del ambiente musical; siempre se ha distinguido por poseer unos cuadros de profesorado muy seleccionado. En los años 20, y durante tres cursos, Engelbert Humperdink —colaborador de Wagner, autor de la ópera **Hänsel und Gretel**, que la temporada pasada fue interpretada en el Teatro del Liceo, de Barcelona, con un resonante éxito— figuró en la nómina como profesor de Armonía y Composición.

Hoy traemos a nuestras páginas a su director, don Pedro Vallribera, para que nuestros lectores puedan conocer su opinión y su forma de trabajo dentro de la pedagogía musical.

He aquí nuestra conversación:

—La juventud está demostrando inquietud y deseos por el estudio de la Música, motivo que ha creado problemas, pues en este mismo curso se tuvo que cerrar la matrícula por exceso de alumnado. ¿Qué nos podría usted decir para una solución a este grave problema?

—Con relación a la importancia de Barcelona, no cabe hablar de exceso de alumnos, pero sí de falta de espacio. Si me permite fantasear, diré a usted que en nuestra ciudad, por su categoría, debían de ser los Conservatorios más grandes, con instalaciones modernas, suficientes aulas, sala de conciertos y de espectáculos, etcétera, atendidos por el profesorado necesario y bien retribuido. La solución es clara, lo que no lo es tanto es su viabilidad.

—¿Motivos?

—El problema de siempre: falta de dinero.

—Se han creado y siguen creándose muchos centros de enseñanza de la Música particulares; ¿no cree que un Conservatorio Superior, y con tal categoría, debería suprimir la enseñanza de los primeros cursos de ciertas asignaturas y prestar más atención a los cursos superiores?

—Sí, pero su realización está igualmente sujeta al problema anterior; tal vez podrían crearse centros de enseñanza elemental dependientes de los Conservatorios Superiores, que descongestionaría esa gran afluencia de alumnado, y así el problema se podría solucionar en parte.

—Es evidente que dentro de la pedagogía musical existe un espíritu de renovación. ¿Podría decirnos si dentro del plan

de estudios ha entrado la música española contemporánea?

—Por supuesto; vea usted los programas y podrá comprobarlo. A partir del grado medio de un instrumento y el canto cada curso contiene un apartado con varios autores españoles no sólo contemporáneos, sino también antiguos.

—Sabemos que usted acaba de publicar un manual de ejecución pianística. ¿Qué nos podría decir sobre este manual?

—La causa de su publicación obedece a las repetidas veces que en el transcurso de mi docencia los alumnos que terminaban los estudios me preguntasen cómo debían de orientar los suyos en su debut como profesores. El libro contiene fórmulas para el estudio y soluciones para corregir defectos de los principiantes, tratando, además, de todos los aspectos del mecanismo pianístico.

—¿Quiere decirse que estudiando este libro al profesor le beneficia, pues no tiene que explicar posición de brazos, cuerpo, mecanismo, etcétera, que antes se tenía forzosamente que explicar por el profesor, y ahora los alumnos podrán estudiarlo cómodamente ellos?

—El manual quiere abarcar todo lo referente al estudio del piano, desde el modo de sentarse a la manera de expresarse, sirviendo a la vez de elemento auxiliar a la asignatura de Pedagogía especializada, oportunamente incorporada a la reglamentación general de los Conservatorios de Música, sin pretender suplir las lecciones de un buen profesor, cuyas enseñanzas siempre serán el mejor libro donde aprender.

—¿Podría mencionar un capítulo que tenga un destacado interés?

—Creo que sí; el referente a la relativamente nueva «técnica del peso del brazo», empleada por todos los grandes concertistas actuales. Digo relativamente nueva puesto que si bien es conocida dentro de la pedagogía contemporánea, no ha sido lo suficientemente explicada.

* * *

El prestigio del maestro Vallribera, cuya vocación pedagógica alcanza unos límites muy altos, le ha llevado a la dirección de un Conservatorio Superior de Música de tanta fama como el del Liceo, de Barcelona, de donde han salido artistas que hoy recogen por todo el mundo los frutos de las enseñanzas de este gran profesor y excelente intérprete. La publicación de su manual es una interesante lección de bien decir y bien hacer.—P. INGLES.

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 $\pm 1,5$ dB. Además incorpora base y tapa abatible compensada por resortes; wow and flutter DIN $< \pm 0,06\%$; 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: $26 \times 48 \times 21$ 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

STEMA 2400 DE BANG & OLUFSEN

2 × 30 Wef (RMS)

Atomium

EARC

Limpiadiscos electrónico antiestático



Bang & Olufsen



El equipo estéreo más práctico de nuestros días que incorpora el receptor más avanzado y sencillo. En la palma de su mano.

REPRESENTANTE E IMPORTADOR EXCLUSIVO PARA ESPAÑA

ATOMIUM

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

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

.....
: BEOSISTEMA 2400
: SI DESEA MAYOR INFORMACION,
: RELLENE ESTE CUPON

: Nombre.....

: Domicilio.....

: Provincia.....
:.....

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

LA ESCUELA SUPERIOR DE MUSICA SAGRADA Y DE PEDAGOGIA MUSICAL

Dada la gran labor que está realizando la Escuela Superior de Música Sagrada y de Pedagogía Musical de Madrid, hemos querido abrir nuestras ventanas informativas a este sector de la pedagogía musical, tan abandonado en nuestro país. RITMO, consciente de esta necesidad de concienciación sobre la educación musical de todos los españoles, irá publicando en sucesivos números artículos y entrevistas sobre este tema, que esperamos que si no arreglarán la terrible situación de la enseñanza de la música en España, por lo menos informarán, estudiarán y sacarán conclusiones que, a lo mejor, a alguien le pueden venir bien en algún momento.

Como decíamos al comienzo, en esta ocasión queremos informar sobre las actividades de una escuela de pedagogía musical cuya labor se transforma cada año en la semilla de la educación musical en muchos centros de nuestra geografía.

La Escuela Superior de Música Sagrada y de Pedagogía Musical fue fundada en el año 1925 por el compositor claretiano Luis Iruarrizaga y reestructurada en 1953 por el P. Tomás de Manzárraga, quien estuvo al frente de la misma hasta 1969, en que fue sustituido por el P. Félix Santesteban. En sus primeras etapas la finalidad principal de la Escuela, filial del Instituto Gregoriano de París desde 1956 y declarada oficial en la Universidad Pontificia de Salamanca por el presidente de la APICE, en 1958, fue el estudio y la difusión de la música litúrgica. Notables fueron durante este período, por su influjo y altura, los cursos de Gregoriano y Polifonía organizados por la Escuela, y por los que pasaron más de 5.000 alumnos.

En la actualidad es director de la Escuela el P. Luis Elizalde Ochoa —desde 1971— y subdirector el P. Rafael Martínez —desde 1969—. Una de las principales actividades de la Escuela Superior de Música, de Madrid, son los cursos de pedagogía Musical para profesores de Educación General Básica, que realiza periódicamente en colaboración con el Instituto de Ciencias de la Educación, de la Universidad Complutense de Madrid (ICEUM), con la aprobación de la Dirección General de Ordenación Educativa, del Ministerio de Educación y Ciencia.

Las cifras de los alumnos matriculados en estos Cursos y su cuadro de profesores y asignaturas nos dan una idea de las actividades de la Escuela en el campo de la Educación Musical en estos últimos años:

- Pedagogía Musical WARD (1958-1977): 6.244 alumnos matriculados.
- Expresión Dinámica (1966-1977):



Uno de los grupos participantes el pasado año en los Cursos posando al pie de la catedral de Toledo.

5.839 alumnos matriculados.
Total alumnos (Pedagogía Musical):
12.083.

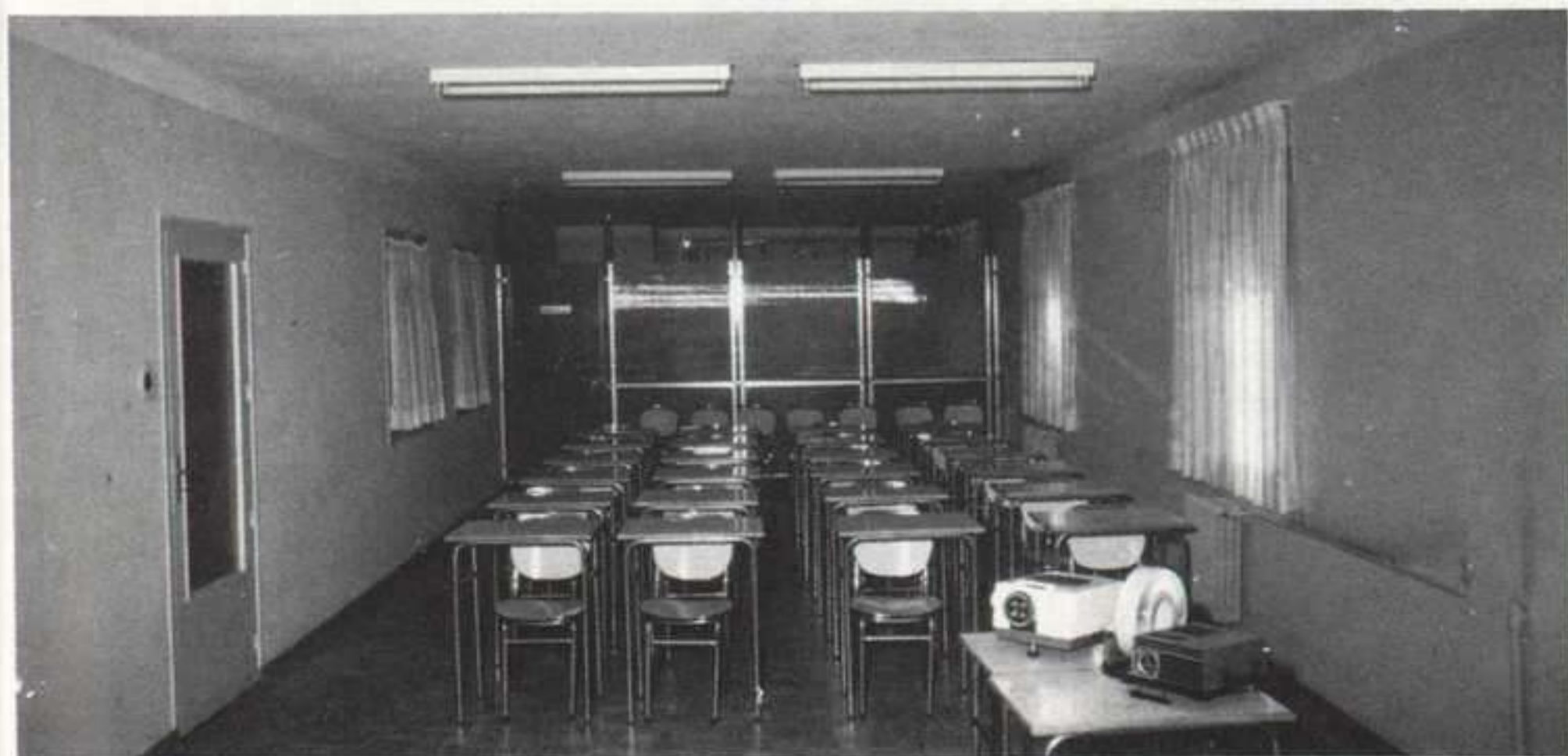
Con el fin de informar y mantener en renovación constante a estos alumnos-profesores de Educación Musical, en la actualidad, por toda la geografía española, la Escuela Superior de Música, de Madrid, inauguró en sus amplios y funcionales locales, en la calle Víctor Pradera, 65, duplicado, tercero, una Exposición permanente de libros y material didáctico de educación musical, con la participación de las principales Editoriales especializadas nacionales y extranjeras. En ella se exponen más de 1.500 obras de Educación Musical entre libros del maestro: pedagogía, guías didácticas, cancioneros...; libros del alumno: de texto, de lectura, de estudio...; libros de consulta, cuadernos y fichas de trabajo, murales, diapositivas, filminas, discos, cintas magnetofónicas, etc., pertenecientes a 50 editoriales españolas y 31 extranjeras.

En estas obras se estudian las materias específicas del área de expresión dinámica (Música y Dramatización) relacionadas con la educación preescolar y la Educación General Básica: juegos y danzas; movimiento y ritmo; expresión dra-

mática: expresión oral y corporal, dramatización, títeres y guiñol; literatura infantil: poesía, cuentos, teatro; improvisación; creación musical; instrumentación y composición; flauta dulce; canto escolar, cancioneros; audiciones; cultura e historia de la Música; pedagogía y didáctica musical, etc.

Además de estas actividades educativas, la Escuela Superior de Música, de Madrid, edita importantes publicaciones, entre las que cabe destacar las revistas **Tesoro Sacro Musical** (desde 1917), y **Melodías** (desde 1954), dedicada a la pastoral del canto. En cuanto a ediciones pedagógicas, la Escuela Superior de Música, de Madrid, ha editado hasta el momento: **Flauta dulce 1, Flauta dulce 2, Txistu para niños 1, Canto escolar 1, Pedagogía del Canto escolar 1.º y Especificación de contenidos del Área de Expresión Dinámica.**

Dada la importante labor de la Escuela Superior de Música Sagrada y de Pedagogía Musical, prometemos a nuestros lectores otro trabajo sobre el desarrollo de sus Cursos, con el fin de que, dentro de nuestros limitados medios, podamos dar a conocer una labor educativa musical seria que se realiza en nuestro país, poco acostumbrado a este tipo de tareas.



Vista de una de las aulas, en las que, con medios audiovisuales, se imparten sus Cursos.



Uno de los sectores de la Exposición de Pedagogía musical.

PIANOS
BECHSTEIN

Grard

GAYEAU

PLEYEL

SCHIMMEL

KAWAI

ZENDER



Las
grandes marcas
reunidas en
GARRIDO • BAILEN

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



ORGANOS
TODA LA
GAMA DEL
INCONFUNDIBLE
SONIDO
HAMMOND



DE MADRID AL CIELO

Por **ARTURO REVERTER**

TEMPORADA 1978-79 ORQUESTAS MADRILEÑAS (II) RTVE: LA ETERNA CANCIÓN

La Orquesta Nacional ha seguido, con mínimas variaciones a lo largo de los últimos quince años, una trayectoria uniforme, monótona, desesperantemente rutinaria en ideas, planteamientos y realizaciones. Esta temporada, sin embargo, según analizábamos en el número anterior, parece que, a raíz del cambio de titular, se van a operar en sus actividades y programas diversas modificaciones. Puede que, por ello, se esté todavía a tiempo de recuperar y mantener al conjunto, últimamente no muy boyante. La Orquesta de Radio y Televisión, dependiente de otra Dirección General, se encuentra actualmente y desde hace tiempo en situación igualmente poco envidiable, más bien estancada a consecuencia de una política nada flexible y, a mi juicio, equivocada. Los frutos, desde luego, a lo largo de trece años, excepto contados momentos de indudable brillantez, no han sido los que cabía esperar, dada la potencial calidad de la formación, la cual, hay que reconocerlo, y digan lo que digan los acostumbrados panegiristas y sus propios integrantes, no ha evolucionado en la medida exigible. Sigue siendo una orquesta con grandes posibilidades, a la espera de que se la encauce y se la dirija (artística y administrativamente) con rigor, sabiduría y autenticidad. La temporada que ahora comienza (que habrá comenzado cuando estas líneas vean la luz) no va a traer tampoco un cambio de orientación o de criterios. Eso se deduce de un examen de la programación. Todo va a seguir, poco más o menos, como siempre, aunque quepa, quizá, señalar ciertas leves mejoras en relación con el curso pasado. De todos modos, se incide en los tradicionales e inocuos procedimientos, cuya repetición anual supone el alejamiento, cada vez más acusado, de las líneas iniciales de funcionamiento, vigentes en el instante de la creación del conjunto, en 1965. Así, en vez de servir de contrapunto a la labor de la Nacional, más conservadora por naturaleza, ha ido paulatinamente aproximando su actividad y esquemas de actuación a los de aquella, sin realizar más que en una pequeña parte la importante misión de búsqueda y experimentación, de servicio a las amplias zonas de la producción musical de todos los tiempos, que están todavía por descubrir para nosotros; de investigación y acercamiento a la creación contemporánea. Estudio, preparación de ciclos, agilidad y flexibilidad programa-

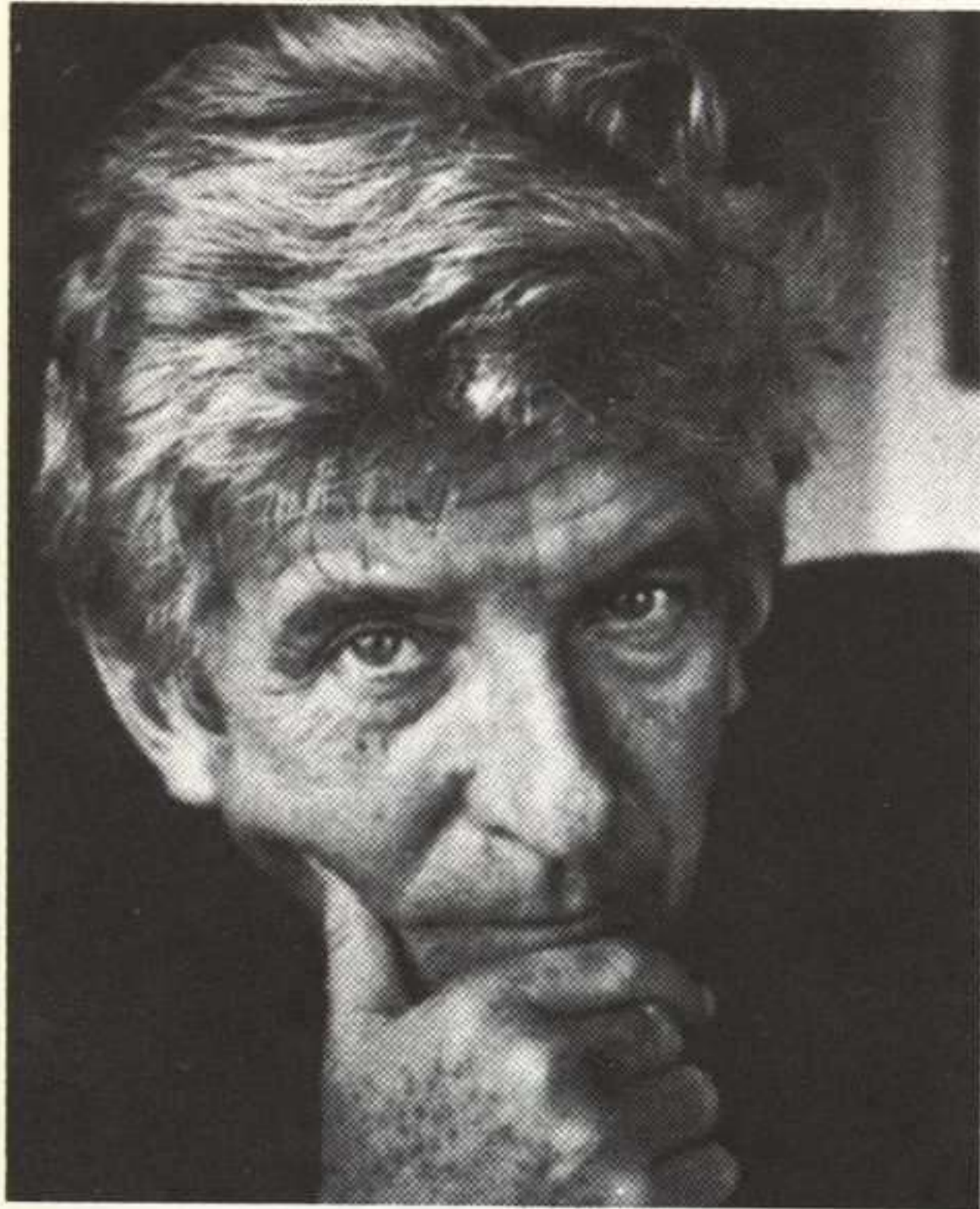


ORQUESTA DE LA RTVE.

dora, variedad, dinamismo. He ahí alguna de las características que debía tener y no tiene la actividad de la Orquesta en su día creada por el equipo Fraga. Actividad que habría de ser canalizada, por supuesto, a través de la Radio y la Televisión. El que se retransmitan en directo (por radio) o en diferido (por televisión) los conciertos que celebran en el Real no es, ni mucho menos, suficiente a este respecto. Como no lo es el que, a lo largo de la temporada, puedan seleccionarse diversos títulos de interés, bien por su novedad o valor intrínseco, o por ambas cosas a la vez. Lo que ha de cuidarse y planificarse es la política global programadora, poco coherente y falta de sistemática. No da nunca la impresión de que exista un criterio firme, lógico, meditado, a la hora de confeccionar los programas, a la hora de encajarlos y de encomendarlos a este o a aquel intérprete. Hay, por el contrario, bastante inconexión y abuso de planteamientos trillados, poco o nada imaginativos. Se están perdiendo realmente grandes oportunidades de dar a conocer, de construir, de estructurar, de crear. De mejorar y pulir el conjunto orquestal y coral.

DOS MOMENTOS

Al comentar en el número anterior la programación de la Nacional, volvía la vista al pasado inmediato, al constituido por la última temporada, y destacaba determinados conciertos merecedores, al menos, de la mención. De igual modo cabe actuar en relación con la RTV, aunque lo resaltable fuera menor. No se dijo nada aquí, y debe hacerse por ello ahora, sobre la intervención, en una de las últimas sesiones de la temporada, del director suizo Peter Maag, «a priori» una de las batutas más interesantes del ciclo. Confirmó ser, en efecto, un director de clase, sin duda el mejor del curso (Markevitch no estuvo muy afortunado e incluso debió suspender, oficialmente por motivos de salud, su segundo concierto). Y no porque consiguiera nada realmente extraordinario ni obtuviera un refinamiento sonoro especial, sino porque, al menos, y dentro de la mediocridad general, mostró criterios interpretativos claros y válidos, una técnica, fluida y elegante, de primer orden y un conocimiento y dominio de las progresiones dinámicas. Logró de la Orquesta, ya que no belleza sonora, intensidad tímbrica y ex-



Peter Maag: al final, lo mejor de la temporada 1977-78.

presiva elocuencia. Un Mozart (**Sinfonía número 34**) ligero, de muy correcto enfoque, y un Wagner (**Preludio y muerte de Isolda**), crispado y dramático, marcaron, en un programa en exceso variopinto, las más altas cotas, a pesar de evidentes desajustes y tosquedades.

Pesada y amazotada, poco «schubertiana» en el canto, fue la versión que de la **Cuarta sinfonía** de Schubert ofreció Blancafort. Menos mal que en el mismo concierto se había programado la magnífica **Misa, KV 427**, de Mozart, composición en la que lo gélido de la expresión y lo limitado de la técnica del titular del Coro quedaron menos en evidencia en base a un buen planteamiento estilístico y a una rítmica muy firme. Fue una correcta lectura, lo que no es poco, pero, naturalmente, insuficiente para sacar a la luz todas las bellezas de la obra. Buena actuación de la masa coral.

PROGRAMACION

Estructura

La tónica general, en efecto, no ha cambiado, siendo contados los conciertos cuya composición puede merecer una total aprobación. Son, en todo caso, ejemplos muy aislados. Vale la pena consignarlos (siempre partiendo de un juicio subjetivo, por supuesto):

- Mozart: **Broma musical, KV 522; Rondó de concierto, KV 382; Sinfonía número 41, KV 551, «Júpiter»**; Poulenc: **Aubade** (López Cobos).
- Bruckner: **Octava sinfonía** (López Cobos).
- Boulez: **Ritual a la memoria de Bruno Maderna**; Mozart: **Concierto en Re menor, número 20, KV 466**; Beethoven: **Tercera sinfonía, «Heroica»** (Alonso).
- Shostakovitch: **Suite Bolt** (fragmentos); Scriabin: **Concierto para piano y orquesta**; Tchaikowsky: **Sexta sinfonía, «Patética»** (Kondrashin).
- Bach: **Tercer concierto de Brandeburgo**; Schubert: **Misa número 6, en Mi bemol mayor** (Blancafort).
- Eslava: **Il solitari**; Schumann: **Konzertstück**; Bruckner: **Misa número 3, en Fa menor** (García Asensio).

Son, en efecto, programas de interés, bien por su composición, bien por la calidad o novedad de las obras que los integran. Señalemos, no obstante, que en algunos casos se podía haber hecho mejor. Por ejemplo, ¿no hubiera sido más

apropiado dedicar únicamente a Mozart el primer concierto de López Cobos, sin introducir la obra de Poulenc? Aunque ésta sea una bella partitura, para piano y dieciocho instrumentos, con reminiscencias mitológicas. De la misma forma, ¿para qué recurrir de nuevo al **Tercer concierto** brandemburgés como pórtico del programa de Blancafort, convirtiéndolo, una vez más, en obra telonera y de relleno? No hay derecho a que se le maltrate de esta manera. Está pasando con él lo mismo que con ciertas overturas de Beethoven o Weber. ¿Por qué no poner una de las primeras sinfonías de Schubert o alguna de sus **Oberturas italianas**? Tampoco acierto a comprender qué pinta en el programa de García Asensio la obertura de **Il solitari**, ópera poco interesante de Eslava. No tiene absolutamente nada que ver con el resto y, en cualquier caso, supone un pírrico homenaje al músico navarro en su centenario.

Lo normal, sin embargo, en la extensa temporada (veintiséis conciertos dobles) es el programa formado por obras agrupadas un poco al buen tuntún. Veamos algunos casos:

- Strauss: **Don Juan y Till Eulenspiegel**; Cristóbal Halffter: **Fibonacci**; Vivaldi: **Concierto para flauta y cuerdas, «Il Cardellino»** (Schmohe).
- Fernández Alvez: **Sinfonía II**; Sibelius: **Concierto para violín**; Purcell: **Dido y Eneas** (García Asensio).
- Beethoven: **Batalla de la victoria**; Schumann: **«Allegro» de concierto, Op. 134**; Revueltas: **Homenaje a García Lorca**; Quintanar: **Galaxias** (Quintanar).
- Rodolfo Halffter: **La madrugada del panadero**; Mozart: **Conciertos para violín números 1 y 2**; Ravel: **Bolero** (García Asensio).
- Marcello: **Concierto para oboe y orquesta**; Vivaldi: **Concierto para oboe y orquesta**; Listz: **Sinfonía «Fausto»** (Alonso).
- Esplá: **Poema de niños**; Prokofiev: **Concierto número 1, para piano**; Ernesto Halffter: **Sinfonietta**; Wagner: **Tannhäuser** (García Polo).
- Rachmaninov: **Cantos rusos**; Strauss: **Cuatro últimos «lieder»** y escena final de **Capriccio**; Borodin: **Danzas de «El Príncipe Igor»** (García Asensio).

Pueden citarse también algunos ejemplos de programas tipo, de construcción absolutamente manida y convencional. Convencionalismo que nace más de la con-

figuración que de la propia personalidad de las obras integrantes:

- Manuel Blancafort: **Preludio, aria y giga**; Bartok: **Concierto número 1, para violín**; Schumann: **Segunda sinfonía** (García Asensio).
- Fernández Blanco: **Dos danzas leonesas**; Rachmaninov: **Concierto número 3, para piano**; Schubert: **Novena sinfonía** (Alonso).
- Berlioz: **Carnaval romano**; Dvorak: **Concierto para «cello»**; Elgar: **Variaciones «Enigma»** (Comissiona).
- Del Campo: **Evocación y nostalgia de los molinos de viento**; Ravel: **Concierto en Sol mayor, para piano**; Brahms: **Segunda sinfonía** (Alonso).

Hay conciertos que no dejan de tener interés, pero cuya composición se resiente por la inclusión de una obra muy alejada de la estética general planteada o de una obra archirrepetida, sobada al máximo:

- Rossini: **Sonata a cuatro, número 3**; Roussel: **Concierto para piano**; Debussy: **Imágenes** (Mannino).
- Stravinsky: **Circus Polka**; Tchaikowsky: **Concierto para violín**; Prokofiev: **Iván el Terrible** (Alonso).

En el primer caso, es evidente que la obra de Rossini está demás en un concierto típicamente francés, con dos obras poco prodigadas. En el segundo, muy acertadamente planteado como programa ruso, podría haberse pensado en otro concierto que no fuera el eterno de Tchaikowsky, máxime cuando el solista que lo va a interpretar lo ha tocado ya en Madrid al menos dos veces (Szeryng). Existen otros conciertos que podían haber encajado igual o mejor (Stravinsky, Glazunov, Prokofiev).

Obras de interés

En este epígrafe deben acogerse aquellas composiciones que, además de poseer un intrínseco valor (sean maestras o no), no son habitualmente frecuentadas. Algunas ya se han citado: **Rondó, KV 382**, y **Broma musical**, de Mozart; **Octava**, de Bruckner; **Imágenes**, de Debussy; **Iván el Terrible**, de Prokofiev; **Concierto**, de Scriabin; **«Allegro» de concierto**, de Schumann; **Misas** de Schubert y Bruckner. Hay que aplaudir su inclusión. Siguen quedando fuera, de todos modos, títulos y autores capitales, como asimismo sucede —y es hasta cierto punto lógico— en el programa general de la Orquesta Nacional. Con-



«Odón Alonso se lleva el bocado del león.»



¿Para García Asensio las migajas?

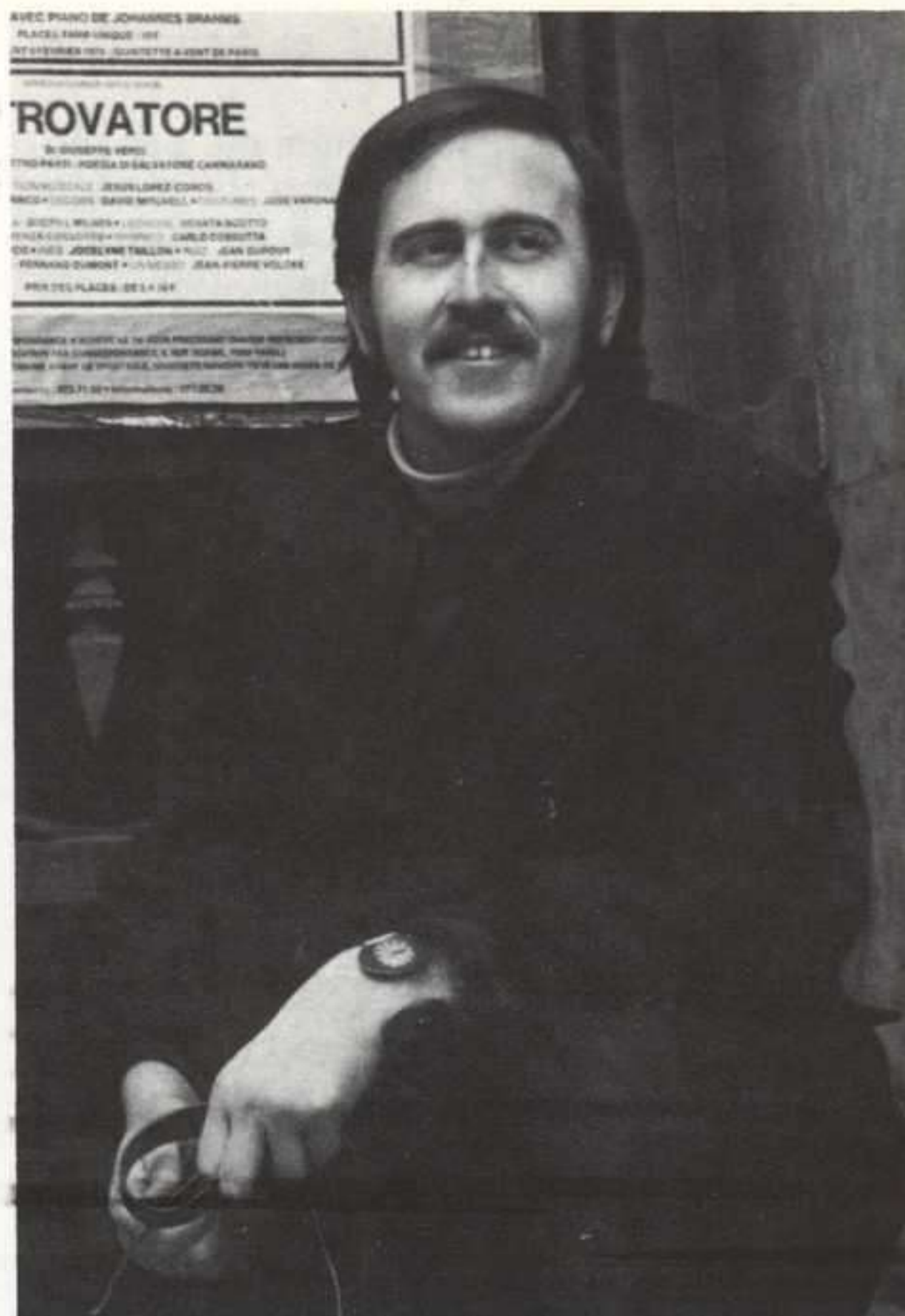


La sorpresa: insistencia en el Schumann poco conocido.

tinúan siendo desconocidos para nuestro público (en audición directa) y orquesta(s), entre otros: Charles Ives, Max Reger, cuyos centenarios pasaron sin que, al parecer, nadie se enterara; Schoenberg, casi lo mismo (menos caso se suele hacer todavía, salvo contadas excepciones como la del **Concierto para violín**, a Berg; y no hablémos de Webern); Leos Janáček, cuyo cincuentenario, según se ve, va a desconocerse por completo tanto por la RTV como por la Nacional. De Mahler este año no tenemos nada. Se programa una obra de Liszt, la **Sinfonía «Fausto»**, notable composición, pero se pierde la oportunidad de ampliar horizontes en su vasta producción (esta **Sinfonía** la brindó ya hace cuatro o cinco temporadas Ahronovitch con la misma agrupación). Sucede igual con Dvorak o Tchaikowsky. Y no citemos los casos de Sibelius (sólo el **Concierto**) y sobre todo de Nielsen. Como contrapartida, es necesario agradecer la programación de varias obras concertantes de Bartók, entre ellas el importante y poco tocado **Concierto para viola**, y también de algunos títulos de Schumann dentro del mismo campo. No se aclara en el avance cuál es el **Koncertstück** que va a interpretar García Asensio con Luis Rego, si el escrito en **Fa mayor, op 86**, que incluye cuatro trompas solistas (hace unos años estuvo previsto en un programa de García Polo con la Nacional, pero después no llegó a darse), o el escrito en **Sol mayor, op. 92**.

Producción española

Se incluyen obras de diversos estilos y tendencias, aunque muy pocas realmente nuevas. Escasísima presencia de nuestras promociones actuales. Prácticamente se reduce a la de Fernández Alvez. No parece que pueda encuadrarse en esta categoría a Tomás Marco, que figura con su **Sinfonía «Aralar»**, pues es un autor ya promocionado. Ni tampoco a Narcís Bonet, que ve programado su **Homenaje a Gaudí**. De relativo interés, pero puede que justificadas, las dos obras de Conrado del Campo (este año es su centenario): la mencionada **Evocación** y el **Infierno de la «Divina Comedia»**. Después, pequeñas composiciones de los consabidos Halffter o Esplá y de los menos frecuentados Fernández Blanco y Manuel Blancafort (padre de Alberto). Resaltemos asimismo la de



López Cobos: al fin, la Octava sinfonía de Bruckner.

García Abril, **Cantico della pietá**, con coro, solistas y orquesta, y el **Concierto para clave, «Albaicín»**, de Montsalvatge.

DIRECTORES

El problema a este respecto sigue existiendo, y existirá mientras no se modifiquen drásticamente la estructura y planteamientos de la Orquesta. En primer lugar, y según se ha señalado muchas veces, es prácticamente imposible que el conjunto crezca y mejore apreciablemente en tanto continúe dependiendo de dos hombres tan distintos personal y artísticamente como Odón Alonso y Enrique García Asensio, con criterios musicales tan dispares, por lo común muy poco elaborados y ricos. Es una política totalmente equivocada. Y los resultados los estamos viendo año tras año. En segundo lugar, sigue sin cuidarse el capítulo de directores invitados, de entre los cuales difícilmente cabe esta temporada salvar a cuatro o cinco.

Por lo que se refiere a los titulares, se observa lo de siempre en cuanto al reparto de conciertos: Alonso se lleva el bocado del león: siete programas, con obras tan «mollares» como el **Requiem**, de Brahms; la **Novena**, de Schubert; la **Heroica**, la **Fantástica**, la **Segunda**, de Brahms; **Iván el Terrible** y la **Sinfonía «Fausto»**. Hay que preguntarse hasta qué punto está justificado esto, teniendo en cuenta que el músico leonés, pese a su intuición y buenas intenciones, suele pegar más de un resbalón a través de sus arriesgadas exploraciones por todo tipo de grandes composiciones. En mi memoria guardo alguno de sus estrepitosos fracasos artísticos. El que todo siga igual, el que Alonso continúe gozando, temporada tras temporada, de similares oportunidades como si todo se desarrollara excepcionalmente bien, nos revela, una vez más, que los privilegios, las bulas y las sinecuras tienen aún carta de naturaleza en este país. García Asensio dirige un concierto menos, no siendo sus programas tan espectaculares. No obstante, pone en el atril una obra tan importante como es **Dido y Eneas**, aunque incluida en un programa muy mal hecho, y monta uno de los grandes conciertos de la temporada: el ya comentado, en el que se incluyen obras de Schubert y Bruckner.



Kondrashin: un atrayente concierto.

De entre los invitados, habría que destacar, aparte López Cobos, que da dos de los mejores conciertos del ciclo, a Kondrashin, una de las batutas más solventes de la URSS, y que hoy despliega gran actividad en Europa, particularmente en Amsterdam y Londres. Ofrece un equilibrado programa ruso. Será interesante —aunque ello no disculpe la criticable coincidencia de títulos con la programación de la Nacional— comparar su **Patética** con la de Celibidache. A retener también el nombre de Neville Marriner, que dirige nada menos que **El Mesías**, con un excelente reparto inglés (Marshall, Hodgson, Rolfe Johnson y Luxon), y que nos podrá mostrar así sus cualidades como conductor de grandes conjuntos, aunque lo lógico es que, de acuerdo con su estilo, reduzca notablemente los efectivos orquestales y corales. Yo destacaría igualmente a Commissiona, batuta elástica y conocedora, si bien bastante superficial, y, por la curiosidad, a Oleg Markevitch, hijo de Igor. Poco o nada que decir del resto: Franco Mannino (compositor, director de la banda sonora de muchas de las películas de Visconti), Pierre Colombo, Héctor Quintanar (ante todo, compositor), Torkanowsky y Schmohe. De los españoles, aparte los titulares, actuarán Blancafort y García Polo (que por fin podrá dar el concierto que le fue suspendido la pasada temporada con motivo del viaje a Méjico. Lástima que no se haya aprovechado para cambiar su composición, realmente criticable).

SOLISTAS

Entre los instrumentales, hay que citar fundamentalmente a Rafael Puyana (Montsalvatge), Ingrid Haebler (**Rondó**, de Mozart, **Aubade**, de Poulenc), Henrik Szeryng (Tchaikowsky). A menor nivel, Misha Dichter (**Concierto** de Schumann), Karl Bernhard Sebon (Halffter y Vivaldi), Rony Rogoff (**Concierto para violín número 1**, de Bartók), Eugene Mogilewsky (**Concierto número 3** de Rachmaninov), Rafael Orozco (**Concierto número 20** de Mozart), Silvia Marcovici (**Concierto para violín número 2**, de Bartók), Bruno Leonardo Gelber (**Concierto en Sol**, de Ravel). Es una aceptable selección de segundas figuras. De nuevo se echa en falta una mayor imaginación a la hora de elegir obras e intérpretes. Por ejemplo, resulta bastante lamentable



Händel-Marriner: un dúo del que puede esperarse mucho.

que el joven virtuoso soviético Mogilewsky no tenga asignada otra obra de más entraña e interés que el **Tercer concierto** de Rachmaninov, sobre todo si se piensa que precisamente esta composición fue interpretada, muy bien, hace tan sólo dos temporadas por el pianista cubano Horacio Gutiérrez. El flautista alemán Sebon, por su parte, vuelve a ofrecer la obra con la que hace unos años se presentó en Madrid: la **Fibonacci**, de Cristóbal Halffter. ¿No hubiera sido más lógico seleccionar cualquier otra obra del rico repertorio que posee este instrumento para unirla a la de Vivaldi, que también se incluye en el concierto? Ya se ha hablado antes de lo absurdo de que Szeryng venga otra vez con el consabido **Concierto** de Tchaikowsky. El jovencísimo violinista chino Chon Lian Ling, triunfador del pasado Concurso

«Reina Sofía», interpretará el bello **Concierto** de Sibelius.

Hay extensa representación de españoles. Resalta, aparte de Orozco, la presencia de Joaquín Achúcarro, que se enfrenta con una poco conocida y nada taquillera partitura de Roussel. A destacar asimismo la actuación de José Luis García Asensio, siempre correcto instrumentista. El mayor peligro para él será otorgar variedad a un programa en el que figuran los dos primeros **Conciertos para violín**, de Mozart. Después aparecen los nombres de Esteban Sánchez («**Allegro**» de concierto, de Schumann), Luis Rego (**Konzertstück**, de Schumann), Perfecto García Chornet (Scriabin)... Tres solistas de la Orquesta se enfrentan con partituras en principio muy comprometidas para ellos: Enrique Correa (Dvorak), Hermes Kriales (**Concierto para violín número 5**, de Mozart) y Jesús María Corral Gallo (**Conciertos para oboe**, de Marcello y de Vivaldi).

Muy compacto el «equipo inglés» de **El Mesías**, cuyos componentes se han citado más arriba. Parece ser lo más interesante que la temporada nos va a deparar en lo vocal, campo en el que se da bastante cabida a lo nacional, con participación de María Orán, Carmen Sinovas, Antonio Lagar, María Coronado, Antonio Blancas, Josefina Cubeiro, Ana de Guanarteme, Angeles Nistal, Juan Porras, Alfonso Leoz, Julio Catania... Bien. Está bien que se incluyan voces españolas; pero, cuidado: en el exceso y en la indiscriminada utilización, sin reparar en sus reales posibilidades y adecuación, existe un peligro, tanto para el intérprete como para la recepción que de su interpretación tendrá el público. Y lo mismo cabe predicar en relación con los solistas instrumentales. Precisamente por ser nuestros hay que estudiar sus verdaderas capacidades, arroparlos debidamente y emplearlos con pleno conocimiento de hasta dónde pueden llegar sus prestaciones: aplicar inteligencia e imaginación, tan poco habituales en nuestro medio. Destacable es la presencia de la soprano



Solista destacada, Ingrid Haebler.

inglesa Heather Harper, discreta voz y sensible cantante, para las obras vocales de Strauss. El **Requiem** de Brahms cuenta con la soprano norteamericana Benita Valente y el barítono alemán Wolfgang Schöne, una y otro poseedores de muy líricos instrumentos.

En suma, y como a grandes rasgos habrá podido apreciarse, nos enfrentamos con una temporada de conciertos de la RTVE que sigue los mismos esquemas, tan trillados, conocidos e incoherentes, en base a los que se han edificado las temporadas anteriores. ¿Deberemos esperar aún muchos años para que, por fin, pueda encauzarse por el buen camino la actividad de la Orquesta? Empezamos a estar un poco hartos de escuchar siempre la misma canción.

ARTURO REVERTER

POLCAR

79



CATALOGO GENERAL ESPAÑOL DE

- DISCOS
- CASSETTES
- CARTUCHOS
- LIBROS

MUSICA CLASICA

Y COMO NOVEDAD SE INCLUYE

- CATALOGO GENERAL DE EQUIPOS DE ALTA FIDELIDAD

DATOS TECNICOS:

Tamaño 13 x 25 Cms.

N.º páginas 360

P. V. P. 450 Ptas.

Actualizado hasta marzo 1.979

PEDIDOS:

RITMO

C/. Virgen de Aránzazu, 21

Edf. FALLA

MADRID - 34

Tif. 734 69 37

se remite contra reembolso de su importe mas 40 pesetas de gastos de envío

Oferta

ESTEREO SAWT 9484/5
GEORG PHILIPP TELEMANN
EL DIA DEL JUICIO

Coro Monteverdi de Hamburgo
Concentus Musicus de Viena
NIKOLAUS HARNONCOURT
P. V. P. Oferta: 900 ptas.

ESTEREO SAWT 9584/7
JEAN PHILIPPE RAMEAU
CASTOR Y POLUX

Coro de Cámara Stockholm
Concentus Musicus de Viena
NIKOLAUS HARNONCOURT
P. V. P. Oferta: 1.800 ptas.

ESTEREO 6.35257-1/2
GUILLAUME DUFAY
Y SU EPOCA

Syntagma Musicum
KEES OTTEN
P. V. P. Oferta: 900 ptas.

ESTEREO 6.35285-1/2
GEORG PHILIPP TELEMANN
PIMPINONE

Ensemble Florilegium Musicum
HANS LUDWIG HIRSCH
P. V. P. Oferta: 900 ptas.

ESTEREO 6.35326-1/4

HAENDEL
BELSHAZZAR
Concentus Musicus de Viena
NIKOLAUS HARNONCOURT
P. V. P. Oferta: 1.800 ptas.

ESTEREO 6.35338-1/2

BELA BARTOK
PARA LOS NIÑOS
DEZSO RANKI, Piano
P. V. P. Oferta: 900 ptas.

ESTEREO 6.35345-1/3

JOHANN SEBASTIAN BACH
**LAS SEIS SUITES
PARA VIOLONCELLO SOLO**
HENRI HONEGGER
P. V. P. Oferta: 1.350 ptas.

ESTEREO 6.35386-1/2

ANTONIO VIVALDI
**IL CIMENTO DELL'ARMONIA
E DELL'INVENTIONE**
12 CONCIERTOS, Op. 8
LAS CUATRO ESTACIONES
Alice Harnoncourt/Jurg Schaefflein
Concentus Musicus de Viena
NIKOLAUS HARNONCOURT
P. V. P. Oferta: 900 ptas.



Discos novedad - Edición limitada

Distribución
Columbia

Conozcamos a

Las Agrupaciones Musicales Españolas

V: La Camerata de Madrid

Por JOSE LUIS GARCIA DEL BUSTO

La Camerata de Madrid se creó, en 1975, por un grupo de intérpretes (en formación de cuerda y continuo) especialmente interesados en recrear con pureza el repertorio barroco. Luis Remartínez canalizó estos intereses, y el grupo comenzó a trabajar en la doble vertiente de la ejecución y del estudio de técnicas y estilos, lo que puede resumirse diciendo que muestran una voluntaria tendencia a evolucionar desde el brillante estilo italiano

hacia las escuelas interpretativas centro-europeas, de cuyos tratados originales incorporan aspectos varios, como golpes de arco, fraseo, ornamentaciones, etc.

La Camerata trabaja continuamente, teniendo como lugar de ensayos (primer problema de cualquier grupo musical) los bajos de una iglesia madrileña sita en la calle de Ayala. Han dado conciertos en Madrid, patrocinados algunos de ellos por la Caja de Ahorros y por la Fundación

Juan March, destacando el Ciclo de Conciertos para la Juventud que desarrollaron en la sala de la citada Fundación en el curso 1976-77. Su actividad de conciertos se ha extendido a Cuenca, Granada, Vigo, León, Valladolid, Toledo, Avila, Ciudad Real y otras ciudades españolas. Han sido invitados a actuar en diversos países sudamericanos, en Portugal, Italia y Holanda, giras que esperan poder concretar en las temporadas inmediatas. Para finales de este año la Camerata tiene prevista la interpretación integral de los **Conciertos op. 7** de Haendel, con José Rada al órgano, en la Fundación March; en los comienzos del 79 desarrollarán un programa Bach en el Museo Arqueológico. Por otra parte, se proyecta la grabación de una zarzuela inédita de Sebastián Durón, así como la interpretación de los **Concerti Grossi** del español Pereda de Castro.

Uno de los aspectos más importantes de la labor de la Camerata estriba en su permanente contacto con musicólogos españoles, de donde deriva el conocimiento de partituras inéditas de nuestro período barroco, repertorio hasta ahora casi ignorado y que es muy deseable salga a la luz. En esta línea, subrayamos dos positivas realidades: la grabación por la Camerata, en RNE, de una **Cantata** de Antonio de Literes —facilitada al grupo por Antonio Martín Moreno—, y la próxima grabación discográfica de obras de los maestros de la Capilla de León (repertorio que ha preparado Emilio Casares).

La Camerata madrileña carece de subvenciones fijas, pero ha recibido ayudas de la Fundación Juan March para la adquisición de un clave y, más recientemente, de la Dirección General de Música, de cara a la adquisición de materiales diversos, destacando los arcos barrocos, que permitirán un mayor purismo estilístico en la interpretación.

En diversas actuaciones han colaborado con la Camerata solistas españoles destacados, como Montserrat Alavedra (protagonista vocal de unos **Motetes** de Vivaldi grabados por RNE y emitidos con gran éxito), Mariano Martín, Emilio Matéu, Antonio Arias, etc.

Nuestro joven grupo barroco consiguió el primer premio en el certamen europeo Jacques A., de Mónaco, representando a RNE con una grabación de obras de Bach.

En su repertorio, además de los autores más arriba citados, figuran obras de Albinoni, Boyce, Buxtehude, Corelli, Da Costa, Durante, Fasch, Geminiani, Gluck, Hallendaal, Molter, Muffat, Naudot, Pergolesi, Purcell, Sammartini, Seixas, D. Scarlatti, Telemann, Tunder y los españoles Diego Durón, J. García, Imañana, Iribarren, Mariana von Martines, De Navas, Nebra, Soler, Torres y Viñas.



La Camerata de Madrid en uno de sus más recientes conciertos en la iglesia de San Juan, de Pedraza, durante las pasadas jornadas de convivencia musical «Música en Pedraza».



Luis Remartínez, director de la agrupación.

PLANTILLA

He aquí los nombres de los solistas que integran la Camerata de Madrid en la actualidad: Isabel Serrano, Maribel Fernández, Charo Agüero, Sergio Castro y Laurence Schröder (violines); Marcial Moreiras (viola), Pilar Serrano (violonchelo), Román Gómez (contrabajo) y María Teresa Chenl (clave).

SU DIRECTOR

Luis Remartínez nació, en Madrid, en 1949. Estudió en el Conservatorio Guitarra, Viola, Piano, Armonía, Contrapunto y Composición, así como Dirección de orquesta con García Asensio. Trasladado a Siena, siguió los cursos de Dirección que dicta en la Academia Chigiana el maestro Franco Ferrara. En 1971 fundó una Orquesta de Cámara de Juventudes Musicales, conjunto con el cual ofreció alrededor de setenta conciertos en diversos centros culturales, con repertorio barroco y alguna obra de vanguardia. Más tarde asistió, en Austria, a dos cursos de dirección orquestal del maestro Hans Swarowsky, uno sobre la interpretación de las óperas mozartianas y otro (en 1974, antes de terminar el cual falleció el maestro) sobre el repertorio sinfónico de los clásicos y primeros románticos vieneses. Durante su período de formación Remartínez ha recibido también lecciones de Gombau, C. Halffter, Celibidache y G. Bekker. Más recientemente, con varios miembros de la Camerata, ha asistido, en Saintes, a cursos de violín barroco.

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

RITMO

EXTRAORDINARIO FIN DE AÑO

FRANZ SCHUBERT

El tradicional número extraordinario de fin de año que publica esta Revista será dedicado éste a la figura de Franz Schubert, en oportunidad de la celebración de su ciento cincuenta aniversario.

RESERVE SU EJEMPLAR

DE VENTA EN LOS PRINCIPALES COMERCIOS
MUSICALES

EXTRACTO DE NUESTRO CATALOGO GENERAL

PEDAGOGIA MUSICAL

M. Angulo	Educación Musical Básica, en 6 vols. (para E. G. B.)
P. Aizpurua	Conjunto Coral, I y II
A. Barrio	Tratado de entonación, I, II y III (Solfeo)
Bertalotti	56 prácticas de Solfeo (Revisión Española de Manuel Angulo)
Janos Beres	Curso de Flauta Dulce, I. Aplicado en las escuelas Kodaly de Hungría (en español)
A. Blanquer	Técnica del contrapunto
N. Bonet	Elementos esenciales de la música (Tratado teórico práctico de Solfeo). Vol. I, Teoría. Vols. II, III y IV, Práctica
M. ^a P. Escudero	A B C de la Música
" " "	A B C de la Flauta Dulce
" " "	Pedagogía Musical, I (para E. G. B.)
" " "	Flauta Dulce, I (para E. G. B.)
" " "	Pedagogía Musical, II (para E. G. B.)
" " "	Flauta Dulce, II (para E. G. B.)
" " "	Pedagogía Musical, III (para E. G. B.)
" " "	Flauta Dulce, III (para E. G. B.)
E. López de Arenosa	Dictado Musical (Introducción, 1.º y 2.º Niveles)
" " "	Libro del Maestro
" " "	Cuaderno rítmico, I
" " "	Cuaderno melódico, I
" " "	Cuaderno rítmico, II
" " "	Cuaderno melódico, II
A. López Artiga	Práctica del acompañamiento
Max Reger	Modulación. Contribuciones al estudio de la modulación (Traducción y Prólogo de Ramón Barce)
P. Sáez	Armonía (Método teórico práctico)
Sandor	La educación musical en Hungría (en preparación)
A. Schoenberg	Tratado de Armonía (Ramón Barce)
Szonyi	La educación musical en Hungría a través del método Kodaly (Traducción de Oriol Martorell y Margarita García, revisado por Monserrat Coll)
Torres-Gallego-Alvarez	Música y Sociedad (para B. U. P.)
Texigrab	Curso de repentización, I, II, III, IV y V (Solfeo)
"	Conjunto Coral, I
"	Teoría y práctica del transporte

PIANO

Román Alís	Juguetes (Piezas para niños)
J. S. Bach	Inventiones a 2 voces (Con estudios analíticos en español por el profesor Lajos Hernadi de Budapest)
Beethoven	Sonatas completas URTEXT (Revisión, Schenker) (Versión española de Ramón Barce). Vols. I, II, III y IV.
Manuel Castillo	Introducción al piano contemporáneo (Pequeñas piezas con instrucciones para la nueva grafía contemporánea)
" "	Sonata para piano
Czerny	Estudios op. 636 (pequeña velocidad)
"	Escuela de la velocidad, op. 299 (completo). Vols. I, II, III, IV
Chopin	Vals op. 64, núm. 3
José Ferrer (1745-1815)	Teclado español, 13 sonatas para clave, introducción y transcripción de Dinisio Preciado.
P. José Gallés	Sonata en Do menor
Jozsef Gat	La técnica de la ejecución pianística (en preparación)
A. García Abril	Colección de piezas para niños (en preparación)
González Valle	Serie de Música Histórica Aragonesa (siglo XVIII). Organistas de las catedrales de Zaragoza, Fascículo I
Haydn	Sonata núm. 7 Hob. XVII/D1
F. Llacer Plá	Sonata para piano
Maestros del siglo XX	I, 20 piezas para jóvenes pianistas: Bartok, Casella, Schoenberg, Kadosa, etc.
" " " "	II, 18 piezas para jóvenes pianistas: Kodaly, Milhaud, Blacher, etc.
J. Moreno Gans	Sonata núm. 3
Oliver Pina	Piezas infantiles sobre temas populares españoles.
Joaquín Rodrigo	Sonatina para 2 muñecas (4 manos)
" "	Pastoral (para piano)
A. Ruiz-Pipó	Piezas sobre canciones regionales
Schumann	Canciones de los marineros italianos
"	Pieza para piano (núm. 26 del Album de la Juventud, op. 68)
Schubert	Dos danzas alemanas.

CANTO

A. Barrio	Cuatro canciones, para soprano y piano
R. Regidor	Temas del canto, vols. I y II
" "	El holandés errante
Juan Vázquez	Agenda Defunctorum (Polifonía), Samuel Rubio
Canciones populares para niños (a 2, 3 y 4 voces iguales)	
Asins-Arbó	Ocho canciones populares
" "	Canciones populares valencianas
" "	Noche de paz y cinco villancicos más
" "	Adeste Fideles y cinco villancicos más
Cobo	Nuestros villancicos
Cobo - De Pedro	Nuestras canciones
De Pedro	Nuestros villancicos
J. Pildain	Canciones populares

VIOLIN

Antonio Arias	Antología de estudios para violín, vols. I y II (Prólogo de Szeryng)
Eoladasi Darabok	Album de pequeñas piezas para violín y piano. Vols. I, II, III y IV

CLARINETE

J. Vercher	Técnica para el clarinete
------------	---------------------------

PERCUSION

Martín Porrás	12 estudios para dos percusionistas
---------------	-------------------------------------

ORGANO

P. Mancha	Método para órgano, vols. I y II
Manuel Castillo	Preludio Tiento y Chacona

GUIARRA

Joaquín Rodrigo	Concierto de Aranjuez, partitura de Guitarra, Guitarra y Piano y Bolsillo
-----------------	---

POLIFONIA

Samuel Rubio	Cristóbal de Morales (Estudio)
" "	Polifonía clásica (Estudio)
" "	Juan Vázquez. Agenda Defunctorum (Prólogo de Carmelo-Solís)
" "	Tomás Luis de Victoria, Officium Hebdomadae Sanctae (Edición Crítica)
" "	Juan Navarro
Polifonía de la Santa Iglesia Catedral Basílica de Cuenca	
Vols. II, IV, VI, X y XIII	

BIOGRAFIA

A. Fernández Cid	Granados	Ruiz Tarazona	Liszt
A. Ruiz Tarazona	Albéniz	" "	Mahler
" "	Bach, J. S.	" "	Mendelssohn
" "	Beethoven	" "	Mozart
" "	Brahms	" "	Rachmaninoff
" "	Chopin	" "	Schubert
" "	Debussy	" "	Schubert
" "	Falla	" "	Schumann
" "	Granados	" "	Verdi
" "	Grieg	" "	Wagner
" "	Haydn	" "	
Vaya Plá	Rodrigo, su vida y su obra		

LIBROS DE INTERES MUSICAL

A. Fernández Cid	Cien años de Teatro Musical en España
" "	Festivales de música en el mundo
" "	Músicos que fueron nuestros amigos
F. Sopena	El Nacionalismo y el «lied»



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

BILBAO

XXVII FESTIVAL DE LA A. B. A. O. EN SU XXV ANIVERSARIO

A. B. A. O. (Asociación Bilbaína de Amigos de la Opera), en el 25 aniversario de su fundación (1953-1978), ha celebrado su XXVII Festival de Opera, bajo el patrocinio del Ministerio de Cultura, Excelentísimo Sr. Gobernador Civil de Vizcaya, Excelentísimo Ayuntamiento de Bilbao y Excm. Diputación Foral del Señorío de Vizcaya.

Este año los festivales se han adelantado en relación a los de otros años, a fin de que el tenor español Plácido Domingo pudiese cantar en Bilbao, puesto que la A. B. A. O. celebra sus Bodas de Plata y tenía mucho interés en que el «divo» estuviese presente en esta efemérides, y el citado tenor sólo tenía fecha libre de compromiso el 27 de agosto.

De tal forma, se ha dado comienzo al Festival de Opera con **Cavalleria rusticana**, de Mascagni, y **Pagliacci**, de Leoncavallo.

La soprano Oliva Stapp, en **Cavalleria rusticana**, encarnó el papel de «Santuzza» con gran decoro, y el tenor Plácido Domingo hizo un «Turiddu» brillante, mostrando su poderosa voz, gran técnica y buena escena, cumpliendo bien el resto del elenco: «mezzosoprano» Jone Jori, soprano Rosa María Ysas y barítono Mastromei. Bien el director, Oliviero de Fabritis.

En cuanto a la ópera **I Pagliacci**, fue una versión digna, que discurrió por buenos cauces, bajo la dirección del mismo maestro De Fabritis, sobresaliendo el tenor Plácido Domingo en el personaje de «Canio» y el barítono Mastromei en «Tonio»; la soprano Wilma Vernocchi, espléndida en «Nedda», así como el barítono Zancanaro (Silvio); cumplieron bien Manganotti, Giombi y Zannini.

La segunda de abono, con **Luisa Miller**, de Verdi, y con un cambio de sopranos en el reparto: no ha venido Montserrat Caballé, por padecer una afección de garganta, cantando en su lugar Angeles Gulín y Cecilia Fondevila sustituyendo a Giovanna Di Rocco. Había gran interés en escuchar al tenor Pavarotti, y el público quedó contento de su actuación: su voz lírica, potente, bien proyectada en las regiones altas, y si bien comenzó un tanto gris, se fue alzando a medida que transcurrían sus intervenciones, y lo mejor, la «cavaletta» del acto segundo, donde estuvo extraordinario, cantando con emoción, agudos firmes, con matices cálidos y tensos, siendo por ello largamente ovacionado. Fue uno de los momentos álgidos de **Luisa Miller**. Angeles Gulín, muy expresiva, con buena escena, nos ofreció una versión muy en su ambiente, siendo también muy ovacionada; junto a ella, el barítono Zancanaro fue un cantante distinguido, con su amplia y timbrada voz, muy seguro siempre. El bajo Giaiotti cumplió, y lo mismo Furlanetto, Cecilia Fondevila, Manganotti y Jori; todos hicieron que la ópera discurriera por buenos cauces bajo la batuta del maestro De Fabritis. Los coros tuvieron momentos excelentes, muy acoplados y recordándonos sus mejores noches de otras temporadas.

La Bohème, de Puccini, ha tenido un reparto de grandes artistas, como han sido Mirella Freni, que ha hecho una «Mimi» delicada, mostrando aún su excelente voz,

musicalidad, temperamento y gran escena. El tenor Jaime Aragall, que encarnó el papel de «Rodolfo», tuvo una brillante actuación y puso de manifiesto sus aptitudes de gran cantante, su voz espléndida; cantó «Che gelida manina» con gran sentimiento, con matices, con acento lírico. Junto a ellos brillaron también la soprano Josefina Arregui, el barítono Vicente Sardinero, el bajo Ivo Vinco, el bajo Nino Carta y otros del elenco, que hicieron resultase una versión que gustó al público. En este caso dirigió la orquesta el maestro Rivoli.

De nuevo el tenor Luciano Pavarotti, en la ópera **Un ballo in maschera**, de Verdi, que obtuvo otro éxito en unión del barítono Franco Bordonni. Maria Parazzini, soprano, así como Josefina Arregui y resto de artistas, que intervinieron en el primer acto, hicieron que éste tuviese un final brillante. Los coros, muy entonados, resultando muy brillante el final. Dirige De Fabritis, y es de mencionar el mérito del regidor, Diego Monjo, que se está mostrando, como en todas las óperas, como un gran regidor.

Norma, de Bellini, en la quinta función de abono, ópera de grandes bellezas melódicas y calificada por la historia lírica como la mejor y más completa obra de Bellini. Ahí está su esplendor y también su riesgo: la gran aria «Casta diva», los dos dúos de «mezzo» y soprano, el amplio concertante del último acto, y en toda la obra se aprecia un sello inconfundible de elegante y puro sentimiento, elevando a la más alta categoría la voz humana. Pero de toda esta belleza que apuntamos no existió en esta representación, ya que fue una versión, sinceramente, que no agradó a nadie. Montserrat Caballé, como decimos en ocasión anterior, estuvo ausente y fue cubierta por la soprano yugoslava Radmila Bakocevic («Norma»), quedando en el reparto la «mezzosoprano» Fiorenza Cossotto («Adalgisa»), ya conocida por nuestro público. La gran aria «Casta diva», piedra de toque de todas las sopranos y esperada por el público como una muestra del desarrollo posterior de la ópera, fue cantada sin relieve: no tiene voz de gran volumen la soprano Bakocevic, aunque los agudos son claros y puso empeño en la dicción; pero la ópera requiere más aliento, mayor empuje y algo de esto logró en los dos dúos con la Cossotto; a esta soprano, Cossotto, a quien ya hemos escuchado en esta misma ópera, le hemos apreciado grandes cualidades artísticas, pero en esta ocasión tampoco tuvo un día feliz, si bien en el segundo dúo—el más dramático de la ópera—demostró sus cualidades, ya señaladas. El tenor Renato Francesconi tampoco estuvo afortunado, y creemos no va con el espíritu de esta ópera; daba sensación de falta de musicalidad o escuela; los agudos, sin proyección, sin lirismo, nos hacen decir que nos daba pena, pero así fue.

Luego el maestro Rivoli llevó la ópera con cierta lentitud, y ello contribuyó a que el ánimo del público decayera en forma notable; hasta la orquesta y coros no tuvieron ese día feliz que todos deseábamos; en fin, que fue una verdadera pena que no saliese grata esta ópera, que es

una verdadera joya lírica con voces de otro estilo.

Fausto, de Gounod, también ha tenido una baja obligada. La soprano Mirella Freni, que ha tenido que acudir junto al lecho de su padre enfermo, ha sido sustituida por la soprano francesa Jeannette Pilou, y, en verdad, ha constituido un éxito su presentación en el papel de «Margherita»; de voz muy agradable y afinación excelente, con finura en toda su extensión, todo ello demostrado en la famosa aria «Ce un re, un re de Thulé», de una delicadeza sin par. «Bravos» y ovaciones largas fueron el colofón de sus intervenciones. Del tenor Jaime Aragall, pronto nos percatamos que iba a tener una noche feliz en su actuación, y así fue; espléndido de voz, dominando la escena hasta alcanzar su gran momento en el aria «Salve dimora casta e pura», en la que puso un gran sentimiento, y el público le ovacionó largamente por su entrega y porque puede hacerlo. El bajo Giaiotti hizo un «Mefistófeles» muy en su punto, y su actuación también mereció la cordial acogida del público; la amplia y tersa voz de este bajo se lució en los distintos pasajes de la ópera. El barítono Vicente Sardinero, en su papel de «Valentino», volvió a alzarse en gran cantante; su seguridad en escena y su calidad y escuela de voz le hacen ser hoy uno de nuestros destacados cantantes. Nino Carta, José Jori y Rosa María Ysas fueron excelentes colaboradores en el buen éxito de esta representación. Bien los coros y la dirección del maestro De Fabritis. Salidas a escena, muy cuidada por cierto, tanto en la decoración como luminotecnia, y por todo ello el público aplaudió con entusiasmo.

Con **I Due Foscari**, de Verdi, ha finalizado la temporada de ópera, y podemos decir que ha sido buena la representación de esta nueva obra que nos ha dado a conocer la A. B. A. O.

Empezamos por señalar la gran actuación del barítono Vicente Sardinero, que en dicha obra ha brillado a gran altura. Su escena final tuvo dramatismo: de voz tersa, segura, sabiendo imponerse a todos, siendo en estas últimas escenas cuando se arrancaron las mayores ovaciones. El tenor Renato Francesconi y la soprano María Parazzini, a quienes escuchamos en **Norma**, pusieron en esta ocasión empeño en superar aquella actuación, y lo consiguieron, cuajando una buena y brillante labor. Hubo «cavalettas» y arias, dúos, en los que hicieron méritos para el aplauso. La soprano Parazzini se superó quizá más que el tenor, pero, en términos generales, fueron aquí muy distintos—las cosas como son—; colaboraron al éxito Furlanetto, Roca, Zannini, así como el maestro Rivoli. Bien, como siempre, los coros, que llenan mucho la escena y contribuyen enormemente al éxito de la representación. El breve «ballet», discreto. Una pena las sustituciones, que siempre crean problemas de última hora, y que hay que resolver sobre la marcha con los consiguientes riesgos; pero, en conjunto, puede decirse que las representaciones han sido dignas (si exceptuamos **Norma**) en este XXV aniversario.—JOSE DE URQUIJO.

En un anterior comentario expresábamos fundadas dudas e ilusorias esperanzas sobre el hecho de que en este verano de 1978 se realizase en La Coruña el XXVI Festival de Opera, después de veinticinco años de ininterrumpida celebración. Las dudas se convirtieron en realidad y las esperanzas se desvanecieron. Lo primero es aceptar este hecho incontrovertible. Y lo segundo, tratar de continuar la tradición en 1979.

LOS ANTECEDENTES

Para comprender lo que vendrá después se hace necesario detallar algunos antecedentes, en torno a la ópera coruñesa, que puedan explicarnos su —esperemos que— momentánea desaparición en nuestra ciudad.

La ópera coruñesa se comenzó a organizar en el año 1953, con la constitución de la Asociación Amigos de la Opera, la más antigua de España. Por entonces, los coruñeses aficionados al género vivieron momentos de gran entusiasmo. La tradición coruñesa en materia de «bel canto» había sido sostenida por notables escuelas vocales (como la de la famosa «Perecita», la extraordinaria soprano Bibiana Pérez, que tanta gloria aportó al Real madrileño, y que habría de preparar a Fleta para estrenar *Turandot*); por los esfuerzos de Eduardo R. Losada, autor de óperas gallegas que se representaron en la ciudad; por el ambiente artístico en torno a la Coral Polifónica El Eco. Después, las temporadas que organizó el empresario Casali, hombre inteligente, que trajo figuras de la lírica mundial cuando comenzaban (Del Mónaco, Di Stéfano, Barbato, Guichandut...). Y, finalmente, los Amigos de la Opera, asociación que no nace por casualidad, como hemos visto, sino que recoge una tradición decantada a lo largo de muchos años. Quizá convenga aclarar aquí que nuestra ciudad, a principios de siglo, fundó la Sociedad Filarmónica (1904) y una orquesta sinfónica, existiendo un ambiente artístico y cultural de la mayor importancia, propiciado por el tono cosmopolita y liberal de una de las urbes más encantadoras de España por su belleza exterior y por su talla intelectual. Y que tal ciudad, tras cuarenta años de ideología autoritaria y especulación, es hoy, prácticamente, irreconocible en ambos sentidos.

LOS AMIGOS DE LA OPERA

Pero volvamos a la historia más inmediata de la ópera en La Coruña. Partamos de ese año de 1953. De esa fecha hasta 1977 se han organizado veinticinco temporadas. Los primeros años fueron de consolidación y de afianzamiento. El esplendor vendría en los años que median entre 1959 y 1970. A partir de 1971 comienzan a observarse las primeras señales de crisis en la organización de la ópera coruñesa, coincidiendo con la adscripción de tal organización a los llamados Festivales de España.

Hubo dos importantes fallos de planteamiento en la organización de las temporadas de ópera en nuestra ciudad, aun dejando a salvo la buena intención que puede prescindir el quehacer organizativo. La primera es el haberse realizado las temporadas sin contar con la base asociativa de Amigos de la Opera. Y la segunda, no haber conseguido el relevo generacional de los aficionados al género que por ley de vida iban desapareciendo. La temporada de ópera se reducía al festival y, desde hace unos pocos años, a unas audiciones

líricas con registros discográficos, durante el invierno.

No olvidamos el tema presupuestario, que también es importante. Pero, de verdad, entendemos que ya hace tiempo se debió poner al Ayuntamiento «cara a la pared», para que definiese en tiempo y forma la ayuda municipal, que —es de justicia reconocer— llegó casi siempre tardía y escasa. ¿Podría haber sido eficaz una gestión a nivel asociativo? Sinceramente, creemos que habría tenido siempre mucha más fuerza que la individual. En cuanto a si el Ayuntamiento debe o no subvencionar la ópera, ésta es cuestión que debe enjuiciarse desde un punto de vista de política cultural, pero recordando que una de las competencias típicamente municipales es la de la instrucción y la cultura. Diremos de pasada, al respecto, que también las Diputaciones Provinciales tienen sus obligaciones en esta materia; dada la actitud de la Corporación coruñesa hasta el momento, habrá que plantearse si es que la ópera no se considera una manifestación cultural en las esferas del poder provincial.

EL FESTIVAL QUE NO SE REALIZO

La crisis de la ópera coruñesa alcanza su cota máxima en el año 1977. Las compañías Opera Estudio y Opera Popular son requeridas para cubrir con sus programaciones la temporada coruñesa, abandonándose el sistema de contratación libre.

Lo dije entonces y lo repito ahora. Estas compañías no deben aprovechar la estructura de festivales existentes para realizar sus montajes operísticos. Al contrario, debida y generosamente subvencionadas por el Ministerio de Cultura, han de llenar el gran vacío invernal en nuestras desasistidas provincias, del mismo modo que lo hacen compañías similares en otras naciones civilizadas; en Inglaterra, por ejemplo.

Es de justicia, sin embargo, reconocer el generoso comportamiento de estas agrupaciones, Opera Estudio y Opera Popular, ofreciéndose para actuar en el Festival de La Coruña de este año —el que no se hizo—, dando las máximas facilidades económicas. Finalmente, no fue un problema financiero el que hizo imposible la ópera en La Coruña, sino el hecho de que, por unos y por otros, las soluciones llegaron, muy a la hispánica manera, poco más o menos un mes antes de realizarse el Festival. Cuando los coros, por ejemplo, no tenían tiempo material de ensayar; cuando la falta de tiempo impide contar con cantantes, profesores de orquesta y demás profesionales necesarios para el fin propuesto; cuando, en suma, no puede programarse nada serio y se queda al arbitrio de la improvisación. Así las cosas, el Festival no se realiza, y se produce la dimisión del ex comisario de Festivales y secretario de Amigos de la Opera, Luis Iglesias de Souza.

LA REUNION EN TORNO A LA OPERA

Algunos coruñeses expresan por entonces su inquietud y preocupación por un tema que es de importancia cultural e incluso simplemente ciudadana. Así lo entendieron, por ejemplo, las Asociaciones de vecinos, empeñadas en sacar adelante un Festival que podría tener ciertas connotaciones «elitistas» y que defendían en nombre de una tradición cívica de veinticinco años. En los periódicos se publican cartas y artículos de aficionados deploran-

do la ausencia lírica en el verano musical coruñés. Y de este modo se prepara una acción colectiva en favor de la ópera coruñesa. La iniciativa, por sorprendente que parezca, no surge de Amigos de la Opera, sino de un colectivo formado por Plataforma Galega da Cultura y la Delegación de la Revista RITMO en Galicia. Se realiza una amplísima convocatoria en la que tienen cabida todas las representaciones culturales de la ciudad, instituciones, organismos públicos y, por supuesto, todos los coruñeses sin discriminación alguna. El Ministerio de Cultura dio acogida en sus salones a esta representación ciudadana, y se formó una mesa con el delegado de Cultura, el conselleiro de Cultura, el moderador, nombrado por la Plataforma y el presidente de Amigos de la Opera. Y disculparon su asistencia el ex comisario del Festival y el representante del Ayuntamiento; el de la Diputación no asistió, sin más.

Acaso una de las notas más significativas de esta reunión haya sido la concurrencia de un público muy heterogéneo, convocado allí por un interés común de índole cívica. Y ello parece fundamentar la más firme esperanza en el futuro de la ópera coruñesa, que ha de ser tratado como un tema de cultura ciudadana.

Fueron leídas unas brevísimas ponencias para situar el problema. La primera, de quien esto escribe, se refirió a la tradición; es decir, de dónde partíamos, y su contenido ha quedado expuesto en las líneas anteriores; la segunda estuvo a cargo de Xoan Manuel Carreira, y versó sobre la organización y financiación de la ópera coruñesa, proponiéndose la constitución de una comisión mixta para llevarla a cabo, y solicitando financiación por parte de los organismos públicos y de otras instituciones; lo más significativo fue, sin duda, el planteamiento de esta financiación a nivel de exigencia y no de acto graciable u óbolo vergonzante. La tercera y última ponencia, también a mi cargo, se refería a la posibilidad de establecer el relevo generacional en el campo operístico a través de campañas en los colegios y demás centros de enseñanza, mediante audiciones comentadas, charlas, etcétera.

A continuación se estableció un coloquio de enorme interés, aunque no exento de ciertas tensiones. Pero considero de la mayor importancia las consecuencias que puedan deducirse de la controversia, y que podemos resumir así:

1. El interés mostrado por la ópera y la cultura ciudadana de coruñeses representantes de todas las clases sociales y de distintas asociaciones culturales, sociales y políticas.

2. El ofrecimiento del Ministerio de Cultura, a través de su delegado, señor Seijas, para ayudar a la celebración de las temporadas de ópera de la ciudad. Entendemos que la cifra de pesetas a que aludió el delegado es meramente ejemplificativa, dada su exigüidad («dos millones de pesetas, por ejemplo», dijo), puesto que en Madrid el Ministerio de Cultura ha dado cien millones de subvención.

3. La realización de una convocatoria de «mesa redonda» con profesionales de la Música y representantes de las entidades más calificadas en torno a la ópera, para debatir definitivamente si se ensancha la base de Amigos de la Opera o bien se establece un Comité gestor para responsabilizarse de la temporada coruñesa.

4. La mayor implicación de las iniciativas musicales típicamente ciudadanas

en la celebración de la temporada: Coral El Eco (que ya venía interviniendo desde hace veinticuatro años), la Orquesta de La Coruña (que parece una alternativa muy válida a una orquesta «veraneante», reclutada entre las distintas orquestas madrileñas vivas —Nacional, RTV— o extintas —Sinfónica de Madrid—) y voces procedentes de la Cátedra de Canto, para papeles de segundo orden.

PUNTO FINAL

Es necesario hablar con claridad del problema. No debemos dedicarnos a encontrar responsables, en una auténtica «caza de

Efectivamente, el día 4 de octubre nos reuníamos en la Delegación de Cultura de A Coruña para tratar el problema técnico. Julio Andrade no pudo asistir, por hallarse enfermo, y me encargué yo de representar a RITMO y de cubrir la presente información. En la mesa estaban representantes de Amigos de la Opera (D. Cristino Alvarez), Conservatorio (D. Roxelio Groba), Orquesta de A Coruña (D. José Portela), Cátedra de Canto (doña María Luisa Nache), Sindicato Galego da Música (don Xico Peña), Grupos de Teatro (D. Xosé M. Rabón), Grupos de Cine, Plataforma Galega da Cultura (doña Margarita Soto) y RITMO. No asistieron el representante de la Coral Polifónica El Eco ni D. Luis Iglesias de Souza.

La reunión resultó menos conflictiva que la anterior, y en ella hubo menos personalismos. Por parte de D. Cristino Alvarez hubo una predisposición a contar con la base coruñesa a la hora de organizar la ópera. Concretamente, con El Eco, orquesta, alumnos de Canto y grupos de teatro y cine. El problema fundamental residía, según él, en que Amigos de la Opera accediera a formar un comité de programación con los antes citados. Para ello se haría necesario una asamblea general de la sociedad, en la cual se votara tal posibilidad. Tanto la P. G. C. como RITMO se mostraron inflexibles a este respecto; el criterio era que aquellos que iban a participar en la realización de la ópera tenían que estar presentes a la hora de la programación. Responsabilidad de Amigos de la Opera sería la organización de las representaciones, pero a la hora de la programación habría de oírse, con la misma fuerza, la voz de los afectados. Tras una serie de puntualizaciones se llegó a aceptar tal necesidad.

El punto siguiente a debatir fue el de la difusión de la ópera. El Sr. Rabón mostró su escepticismo ante la posibilidad de conseguir esta difusión. Argumentaba que, para mucha gente, la ópera seguía siendo un espectáculo «elitista», y que mientras no hubiera una necesidad ciudadana de ópera lo seguiría siendo. Recalcó la importante labor que podrían desempeñar los críticos a la hora de realizar audiciones comentadas en los barrios. El representante de los grupos de cine recordó la posibilidad de conseguir películas de representaciones operísticas, que podrían desempeñar un papel muy importante en esta labor de difusión. A continuación se planteó una polémica acerca del sentido de «difusión» y sobre el papel de las escuelas en este campo. Por mi parte, recalqué que la polémica era una demostración de la necesidad de crear el comité de programación, que sería responsable de buscar los cauces más adecuados para lograr una presencia real de la ópera en la vida coruñesa. En un esfuerzo sintético, los pasos para lograr una temporada operística serían:

brujas» operística. De lo que se trata es de volver a hacer ópera en La Coruña. Pero también es cierto que no podemos continuar con unos criterios que ya se revelaron en crisis desde el año 1971, por lo menos.

En los tiempos que corremos hay que ensanchar la base asociativa y de participación en los Amigos de la Opera. Esta asociación sería la que debería continuar organizando las temporadas, pero con criterios más amplios en cuanto a la participación de sus asociados, y dando entrada a la sana crítica, probablemente a través de un comité que se encargase de realizar la programación. Tal crítica deberá ser sostenida por las asociaciones cívicas, ya

LA REUNIÓN

1. Reunión del Comité de Programación, que estudiaría la elección de obras a representar; primeras voces y director a elegir y formas de difusión tendentes a la creación de una necesidad ciudadana de una temporada de ópera, así como las fechas más idóneas.

2. Presentación de este programa ante el Ministerio de Cultura, Ayuntamiento y organizaciones ciudadanas que vayan a subvencionar la temporada, urgiendo la respuesta para conocer cuanto antes las cantidades con las que se puede contar.

3. Organización de la temporada y labor de promoción, que sería llevada a cabo por Amigos de la Opera y Asociaciones de Vecinos, apoyados por el Ayuntamiento y organizaciones ciudadanas.

Don Cristino Alvarez compartió, en principio, este programa de trabajo, si bien supeditó su decisión a la de la asamblea general de Amigos de la Opera (1), que se comprometió a convocar con la mayor celeridad. Se comprometió asimismo a defender estas tesis ante la asamblea de socios. Acto seguido se excusó por tener que dejar la reunión.

Esta continuó con una serie de puntualizaciones, entre las que destacan dos de Groba. La primera fue que para poder contar con una temporada estable se necesita de dos elementos básicos: la orquesta y el coro. La segunda fue que al solucionar el problema de la ópera lo único que hacemos es poner una especie de parche, ya que sigue en pie el problema de la organización de la vida musical coruñesa. Que lo realmente necesario es el plantear un comité semejante al propuesto, para estudiar y programar las actividades musicales de la ciudad. Insistió en uno de sus temas omnipresentes, es decir, que en A Coruña existe suficiente dinero para solucionar este problema, el defecto reside en la dispersión de las actuaciones de los organizadores, Ayuntamiento, Diputación, Caja de Ahorros...

Al tratar el tema de las representaciones populares, todos estuvimos de acuerdo en que el Pabellón de Deportes no era auditorio idóneo para representaciones operísticas. Entonces, una vez más, se planteó el problema del costosísimo alquiler del Teatro Colón, de acústica deficiente, cuando el Teatro Rosalía Castro, de propiedad municipal, está arrendado a una empresa privada por un precio irrisorio. Todos los presentes estuvimos de acuerdo en la superioridad de condiciones de este teatro sobre el Colón.

(1) Esta asamblea de socios será la primera en veinticinco años de vida de Amigos de la Opera. En ella los directivos pondrán sus cargos a disposición de los socios. Por cierto, cuando en el mes de junio se celebraron las reuniones en el Ayuntamiento, don Cristino Alvarez parece ser que afirmó desconocer cuál era la composición de la Directiva. En la reunión del día 4, mostró estar mejor informado.

que la crítica musical debe mantener a rajatabla su independencia para juzgar y estimular las temporadas de ópera desde una posición neutral.

Cuando escribo estas líneas estamos a un día vista de la celebración de la mesa redonda de carácter técnico para decidir el futuro de la ópera coruñesa. Ojalá pueda decir muy pronto en estas páginas que el sentido de la responsabilidad cultural ciudadana se ha impuesto por encima de las naturales divergencias de opinión, y la ópera vuelve a celebrarse en La Coruña con unos criterios más participativos, más amplios, que deben llevar forzosamente a unos resultados aún más brillantes.—**JULIO ANDRADE MALDE.**

Tras una serie de comentarios sobre diversos temas relacionados con los problemas técnicos de la ópera coruñesa, expuse el criterio de Julio Andrade y el mío: nuestra responsabilidad como críticos y como ciudadanos quedaba cumplida con la creación de un comité que se responsabilizara de la organización de la temporada de ópera 1979 y se comprometiera a luchar por la continuidad. De esta manera el objetivo principal, asegurar que la tradición operística coruñesa no quedara rota, estaba cumplido. Ahora bien, no es misión de los críticos participar en la organización, sino observarla y valorarla (2). Por eso, una vez conseguida la formación del comité, nos retirábamos. Por su parte, la representante de la Plataforma Galega de Cultura expuso parecidos criterios y mostró su disposición a retirarse.

Acto seguido se pasó a la redacción del comunicado de prensa que sigue, tras lo cual se levantó la sesión.

«Conscientes de que el problema de la organización de una temporada de ópera en La Coruña sólo puede ser posible a partir de la unidad de los implicados en ella, contando con la colaboración de las organizaciones ciudadanas y asociaciones de vecinos, proponemos la creación de un comité técnico que estudie la programación y divulgación de la ópera en nuestra ciudad. Este comité estaría compuesto por representación de Amigos de la Opera, Orquesta de La Coruña, Conservatorio, Coral El Eco, Cátedra de Canto, Grupos de Teatro, Grupos de Cine y Sindicato Galego da Música. En base a la programación que estudiara este Comité se efectuaría la solicitud de subvenciones, encargándose Amigos de la Opera y Asociaciones de Vecinos, conjuntamente con el Ayuntamiento y organizaciones ciudadanas, de llevar a la práctica la organización y divulgación del programa elegido para la temporada.»

Por imperativos de la entrada en imprenta de este número escribo esta información en la noche del día de la reunión. Los ánimos tras ella variaban entre el escepticismo y un moderado optimismo. Por nuestra parte, prometemos seguir siendo observadores imparciales y luchar por la consecución de la temporada. La responsabilidad es ahora de aquellos que aceptaron nuestra invitación a sentarse alrededor de una mesa.—**XOAN M. CARREIRA.**

(2) Tal cuestión, que parece tomada de las obras de Perogrullo, es, sin embargo, cuestionada por algunos críticos españoles. Y no sólo durante el franquismo, sino durante la democracia se sigue practicando el arte de Juan Palomo («Yo me lo guiso y yo me lo como»). Concretamente don Antonio Iglesias, asesor técnico de la Dirección General de la Música, es crítico titular en *Informaciones*. Aquí, en Galicia, en el mes de junio, don Luis Iglesias de Souza, organizador de la temporada de zarzuela, realizó elogiosas críticas de *La noche de San Juan*, obra de la cual es autor en la parte literaria, en su programa «Cantiga», en la emisión gallega de Radio Nacional de España.

SANTANDER

EL XXVII FESTIVAL INTERNACIONAL

SANTANDER (crónica de nuestro enviado especial). Tres notas destacan en el desarrollo del XXVII Festival Internacional de la capital montañesa; tres caracteres que se acercan bastante a ese sello especial que para él ha pedido, en más de una ocasión, este comentarista, para lograr que el Festival tenga un atractivo especial y en su singularidad se destaque esencialmente del resto de los festivales con carácter internacional; esas tres notas son: inclusión en su programa de una partitura perteneciente a un músico montañés, participación de una agrupación santanderina (caso primero que ocurre en los veintisiete años), y la final del V Concurso Internacional de Piano «Paloma O'Shea» en la plaza Porticada dentro del desarrollo del Festival Internacional de Santander. Algo de esto se debe observar en años sucesivos, si bien razones (que creo pueden ser «poderosas») no aconsejan que deba reiterarse que esa final, dentro de dos años, vuelva a tener carta de naturaleza en la programación del Festival.

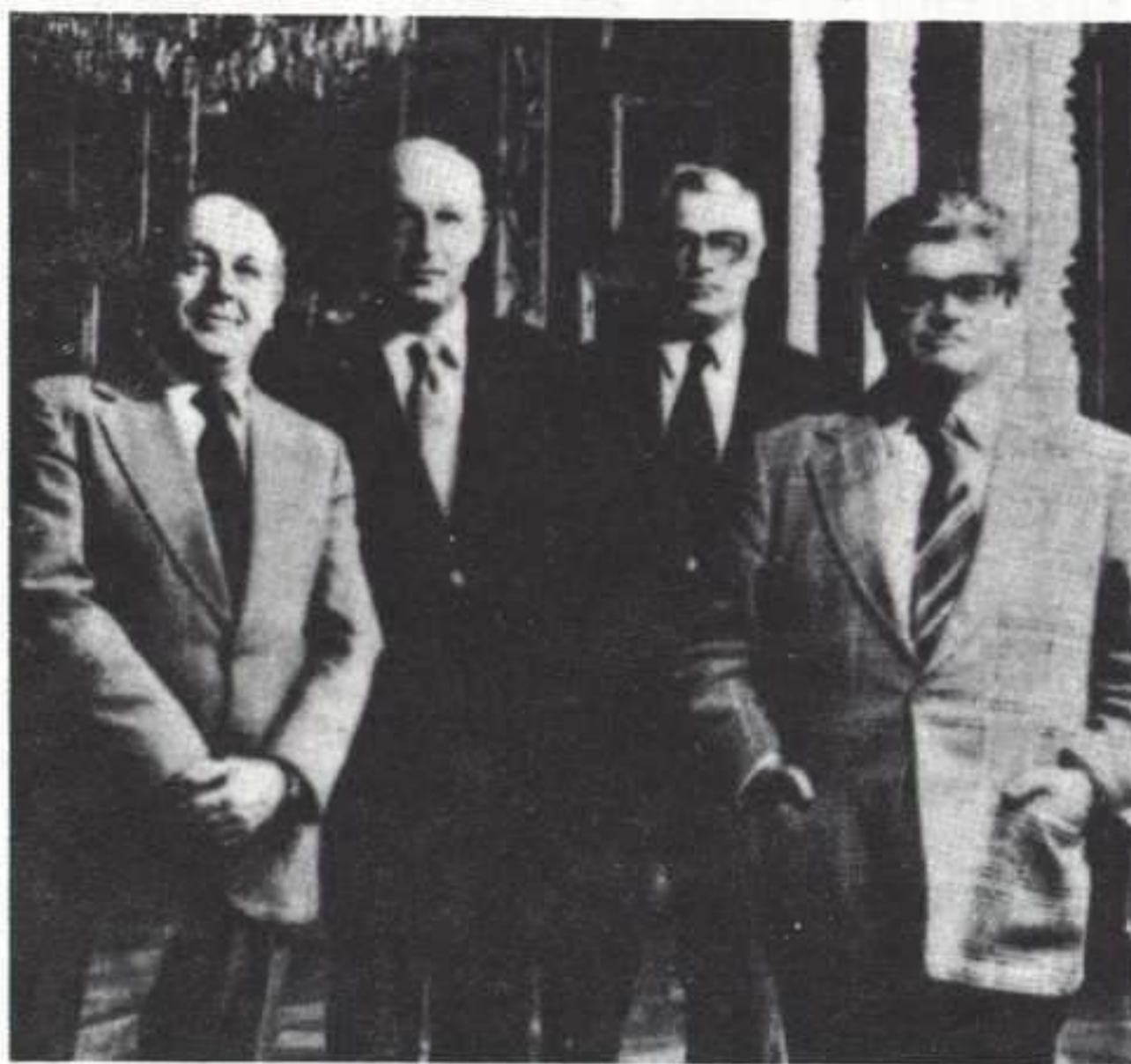
DOS CONCIERTOS DE LA NACIONAL

El telón del Festival 1978 se alzaba con la participación de la Orquesta Nacional, pero con la ausencia de su anterior titular y la del actual, hecho que nos parece lamentable y significativo; la Nacional siempre ha actuado en la capital de la Montaña con su titular, y este año, primero de su titularidad, Ros Marbá estuvo ausente; también lo estará en la próxima edición —si la hay—, ya que corresponderá a la Sinfónica de la RTVE su participación en el mismo, dado que ambos conjuntos están integrados en el mismo departamento ministerial, si bien dependen de distintas Direcciones generales.

Pero esas dos ausencias, que el crítico considera injustificadas, estuvieron cubiertas por dos espléndidas batutas españolas: García Navarro y Gómez Martínez; ambos tuvieron una espléndida acogida, como espléndido sería su trabajo al frente del referido conjunto, el primero acompañando a la excelente soprano Norman, y el segundo incluyendo **Cantabria**, del santanderino maestro Cándido Alegría, que constituyó un auténtico estreno para todos los oyentes de la plaza Porticada; directores y Orquesta rivalizaron en hacer las cosas excepcionalmente, y el éxito no se hizo esperar para todos.

LA CORAL DE SANTANDER

Ha constituido un acierto el programar la inclusión de la Coral de Santander, y ello supone para el conjunto uno de los grandes peligros en el discurrir de su vida artística, pues ha puesto en su trabajo toda «la carne en el asador», y ahora no puede volverse atrás, debiendo exigírsele mucho en la próxima labor futura. El conjunto estrenaba en España la **Oda a la Reina Carolina**, de Haendel, junto con otras páginas que suponían una auténtica primera audición, contando con la colaboración de un valor local, bajo Carlos Zugasti, algo impreciso por los naturales nervios en un trabajo de responsabilidad como el que se le había encomendado. Este programa estaba dedicado a los genios del barroco tardío y sus precursores; junto con Haendel figuraron Pachelbel, Buxtehude, Purcell y el inevitable Bach, con la colaboración de la clavecinista Ma-



El Cuarteto Amadeus, encargado de la conmemoración schubertiana del Festival montañés.

ría Teresa Chenlo y la agrupación «Arcos», de Madrid, que a las órdenes de la directora titular de la Coral, Lynne Kurzeknabe, lograron una sesión memorable no sólo para los santanderinos, sino para los huéspedes que allí nos sentimos como en «casa».

LA FILARMONICA «GEORGE ENESCO»

Faltó al frente de la Filarmónica «George Enesco» la batuta segura, incisiva, musical que lograra extraer del conjunto rumano todas las esencias que él posee, y sólo se alcanzó un nivel semejante al que se logra con una piedra preciosa en bruto y sin tallar. Su colaboración en la final del «Paloma O'Shea» no llegó a ser lo decisiva que se precisaba, pues Ivo Baicu estuvo muy superficial en el acompañamiento de los cuatro candidatos que llegaron a ella. De los dos solistas que intervinieron en sendos programas, la figura más saliente, por prestigio, musicalidad y talla internacional fue nuestro compatriota Rafael Orozco, que sustituía a Weissenberg (aquejado de una nefritis, según se anunció), y que nos ha dado así más tiempo de olvidar su «maltrecha» intervención en el madrileño Teatro Real esta última temporada. El violinista Ion Voicu pasó sin pena ni gloria; la **Sinfonía española**, de Laló, no iba a sus condiciones de solista, y luego la batuta quedó muy pobre de resultados, lo que deslució totalmente la sesión, que podría haber sido «normal».

UN CONCIERTO Y DOS RECITALES

No es necesario señalar el gran éxito obtenido por la eminente soprano Jessye Norman, cantando con su singular forma de interpretar, llegando a entusiasmar a su auditorio del claustro catedralicio, contando con un excelente acompañamiento del pianista Phillip Moll, en páginas de Schubert, Haydn y diversos espirituales negros, dichos con pasión, emocionadamente y con absoluta entrega; luego dos recitales de dos pianistas muy diferentes: Ramzi Yassa, ganador el pasado año del «Paloma O'Shea» (de nacionalidad egipcia), así como Zoltan Kocsis (húngaro), ya conocido del público madrileño por su participación en el ciclo de Ibermúsica; ambos pianistas resolvieron su programa con las posibilidades precisas, más por parte del segundo que del primero; pese a todo, se estima que la Porticada fue demasiado escenario para ambos, y estaría más jus-

tificado que su intervención hubiera tenido lugar en el claustro de la Catedral santanderina, dado que las calidades acústicas son más precisas en éste que no en aquélla; pero el éxito siempre estuvo logrado, y el público respondió con entusiasmo y justicia en favor de ambos.

TRES «BALLETS» DIFERENTES

No es nuevo que se diga la gran atención que Santander presta al «ballet» y el éxito que esta parcela musical logra en dicha capital; el «Rambert Ballet» tiene más carácter de contemporáneo, un tanto de cámara, por lo reducido de sus componentes; el checoslovaco «Sluk» es puramente folklórico, y «Scottish Ballet» alterna lo moderno con lo clásico; cada uno de ellos dio su dimensión artística, y sólo se hizo notar la ausencia de buenas grabaciones tanto del primero como del tercero, poco ambiciosos en la línea artística de presentación, ya que en cuanto a la danza su entrega fue absoluta.

EL CUARTETO AMADEUS

La música de cámara tuvo su representación en el Cuarteto Amadeus, encargado de la conmemoración de los ciento cincuenta años de la muerte de Schubert, con cuartetos del referido compositor y luego otro programa más de recopilación; su presencia elevó el interés del programa general de la «muestra», y todos quedamos prendidos en el buen arte de sus miembros, alguno de los cuales exhibe exceso de temperamento, y ello produce cierto desequilibrio sonoro; pero la profesionalidad de los componentes de la agrupación es sobradamente conocida para que ahora pongamos de relieve sus virtudes, las cuales son comprobadas en cada intervención suya. Muchos aplausos; entusiasmo del público; noche de buen recuerdo entre el auditorio que llenó el claustro.

FINAL

Como cierre de esta crónica cabría decir que corren rumores que han considerado esta edición como puramente de «transición»; cosa que este comentarista no tendría inconveniente en firmar; que la próxima edición estará más politizada, con intervención de las representaciones políticas, las fuerzas representativas de los partidos y organizaciones de vecinos. Uno teme, debido a la ausencia de programas culturales en nuestras fuerzas políticas, demostrada con el estrepitoso fracaso de la encuesta ofrecida en estas páginas, que dichas fuerzas pueden conducir al Festival Internacional de Santander a su total desaparición; lo mismo que si se confirmara esa dirección bicéfala, pues se considera que una sola cabeza rectora, con buena experiencia, podría recabar mayores éxitos para el Festival. Yo casi me inclinaría por una rectoría fija, remunerada, si sabe hacer bien las cosas, lo que evita que el cambio de los delegados de Cultura suponga una discontinuidad en la línea artística a seguir, y en la necesidad de hacer las contrataciones con bastantes años de antelación, evitando así las «improvisaciones», que pueden resultar bien, como este año, pero que pudiera suceder lo contrario y entonces (a la larga) sería «catastrófico».

Fernando LERDO DE TEJADA

EL OCTAVO FESTIVAL DE MUSICA CORAL Y DE ORGANO DE LA BIEN APARECIDA (SANTANDER)

Una de las manifestaciones artísticas del verano cántabro es el Ciclo Estival de Música Coral y de Organo, que tiene como marco bellissimo el santuario de la Bien Aparecida, de Marrón-Ampuero. Su octava edición ha discurrido dentro de unas cotas de alto nivel, y ello debido a que todas y cada una de las jornadas programadas han tenido peculiar interés.

Seis conciertos han integrado este Ciclo, estructurado con criterios que respondan a su titulación. En efecto, lo coral y lo organístico se han combinado equilibradamente, dando cuerpo a una articulación que en sus líneas maestras presenta las siguientes notas: versatilidad en las obras interpretadas, porque junto a expresiones renacentistas, barrocas y románticas se ha prestado especial atención a la música española contemporánea, llevando a cabo cinco estrenos mundiales y un estreno, en España, de obras de compositores españoles; ha estado presente la música montañesa, con un homenaje a Arturo Dúo Vital; ha habido recuerdo a Vivaldi y Eslava, en sus centenarios de nacimiento y muerte, y además una de las novedades que más repercusión ha tenido es el primer Ciclo de Jóvenes Organistas, como actividad paralela. A esto hay que añadir la presencia del órgano en distintas modalidades. Como puede verse, el Ciclo Estival ha conjugado varios aspectos que por su importancia merecen un comentario detallado de todo su desarrollo.

Comenzó con dos sesiones integrantes de un ciclo dedicado a Bach, que tuvo como magnífico protagonista al Orfeón Donostiarra, dirigido por Antonio Ayestarán, con la colaboración dignísima de la Orquesta Filarmonía y teniendo como solistas a Carmen Bustamante (soprano), Almudena Ortega (soprano), María Folco (alto), Luis Ignacio Ruiz de Alegría (tenor) y Ricardo Salaberría. En la primera sesión interpretaron la **Cantata número 202** y el «**Magnificat**» en **Re mayor**, del músico de Eisenach, intercalados por el «**Gloria**» en **Re mayor**, de Vivaldi, y en su segunda jornada ofrecieron un extracto del **Oratorio de Navidad (BWV 248)** bachiano.

Siguió un recital de órgano y trompeta, encomendado a dos grandes intérpretes: Montserrat Torrent y Janis Marshelle Coffman, quienes, perfectamente acopladas y a la vez sin perder sus excepcionales cualidades individuales, ofrecieron en la primera parte de su actuación obras del renacimiento y del barroco, y en la segunda tres estrenos mundiales. En primer lugar, una obra de Tomás Garbizu, titulada **Canto de Maitines**: se inicia con un cántico de carácter gregoriano, que poco a poco se diluye en otro de talante impresionista. La obra está dotada de fuerte expresividad descriptiva, presentando una estructura muy reiterativa. El otro estreno, de Angel Oliver, se titula **Lirica**: está concebida para órgano y presenta dimensiones muy reducidas, con armonía densa y creciente, que posteriormente disminuye para volver a su clima inicial. Por fin, el tercer estreno fue **Recitativo da concerto**, de Ricardo Vianello; concebido en lenguaje atonal, tiene un ritmo muy insistente. Es una obra de gran libertad expresiva, que ofrece a sus intérpretes muchísimas posibilidades de lucimiento, que en el caso de Torrent-Coffman fueron extraordinarios.

El órgano tuvo otra intérprete universal:

Marie-Claire Alain, que ofreció un antológico recital, incluido también dentro de la programación del Festival Internacional de Santander. Llena de musicalidad, dueña de pureza estilística y con impecable dominio del registro, Marie-Claire Alain hizo un fabuloso recorrido por páginas de Bach, C. Franck y J. Alain (1911-1940). Su concierto precedió a otro, en el que se brindó la sugestiva combinación de órgano, dos trompas clásicas, dos trompas de los Alpes y flauta, que tuvieron como intérpretes a Esteban Elizondo, Jozsef Molnar, J. M. Gómez de Edeta y Heidi Molnar-Berner, con un programa integrado por expresiones de Haendel, Vivaldi-Bach, Marais, Isoz, Honegger y Daetwyler. Además se incluían dos estrenos mundiales: **Tríp-tico**, de Félix Ibarondo, obra resuelta con estructura actual, presenta la búsqueda de nuevos cosmos sonoros y hay en ella concisión en los registros. Por lo que se refiere al quinto estreno mundial, **Quam dilecta tabernacula tua, Domine**, de Tomás Aragüés, se trata de un comentario al salmo 83, en el cual el Profeta expresa su añoranza por el templo. Comienza con una especie de salmodia, que va creciendo en intensidad con la posterior aparición del órgano y de las trompas cromáticas, que siguen en el sentido de libre improvisación, con la consiguiente creación de una luminosidad sonora.

Por fin, el concierto de clausura, a cargo de la Agrupación Coral de Cámara de Pamplona, que con tanta autoridad y severidad dirige Luis Morondo, fue una jornada prieta en incentivos, porque, por una parte, se rendía homenaje al músico más universal y más ignorado que ha dado la región montañesa: Arturo Dúo Vital. Su fascinante figura no puede esbozarse en dos líneas; baste señalar que el excepcional elenco navarro interpretó sus **Pequeños poemas descriptivos**. Asimismo procedió al estreno, en España, de la **Misa básica**, de Tomás Marco, expresión ajustada a las exigencias litúrgicas y resuelta con lenguaje vanguardista, con riqueza de modulaciones. Del mismo Marco oímos su **Transfiguración**: ambas expresiones fueron previamente explicadas por su autor. La coral navarra completó su concierto con la **Misa en Do (Op. 136)**, de Eslava, y obras de Hemsí y Rodrigo.

Otro aspecto interesantísimo de este Ciclo Estival ha sido el Ciclo de Jóvenes Organistas, que en régimen de audición diaria ha ofrecido recitales, complementados con lecturas de textos y poemas de autores clásicos y contemporáneos. Sus intérpretes poseen brillante carrera e importantes premios. Pertenecen a las escuelas de Torrent y Elizondo, así como a los Conservatorios de Madrid, Barcelona y San Sebastián. Han interpretado cuatro siglos de música organística.

Un Ciclo Estival de Música, por lo tanto, perfectamente estructurado y poseedor de unidad en su totalidad. Su organización impecable está a cargo de la Comunidad de Padres Trinitarios, cuyo superior, J. L. Ocejo, dirige con estrictos criterios esta importantísima manifestación sonora del verano cántabro. Cuenta con el patrocinio del Aula de Cultura de la Caja de Ahorros de Santander, así como con la colaboración del Ministerio de Cultura, a través de la Dirección General de Música.—**RICARDO HONTAÑÓN.**

(Viene de la página 56)

Relación de discos publicados

- THOMAS: **Mignon**. Horne, Vanzo, Von Stade, Zaccaria. Coro Ambrosian, Orquesta Philharmonia. Director, A. de Almeida. CBS, S 79401. Cuatro LPs. Precios normal y oferta: 2.425 y 1.940 ptas.
- VERDI: **Falstaff**. Fischer-Dieskau, Ligabue, Resnik, Sciutti, Oncina, Panerai, Roessel-Majdan, Dickie, Stolze, Kunz, Coro de la Opera Estatal de Viena, Orquesta Filarmónica de Viena. Director, L. Bernstein. CBS, S 77354. Tres LPs. Precios normal y oferta: 1.875 y 1.500 pesetas.
- VERDI: **La Traviata**. Cotrubas, Domingo, Milnes. Coro y Orquesta de la Opera Estatal de Baviera. Director, C. Kleiber. Deutsche Grammophon, 2707103. Dos LPs. 1.200 ptas.
- VERDI: **Il Trovatore**. L. Price, Bonisolli, Obratsova, Cappuccilli, Raimondi, Coro de la Opera de Berlín, Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. EMI, 167-002981/3. Tres LPs «estéreo»-cuadrafónicos. Precios normal y oferta: 1.875 y 1.500 ptas.
- WAGNER: **Coros célebres de El Holandés Errante, Tannhäuser, Lohengrin, Los Maestros Cantores, El Ocaso de los Dioses y Parsifal**. Coro y Orquesta de los Festivales de Bayreuth. Director, W. Pitz. Deutsche Grammophon, 2535180. 350 ptas.

VI. RECITALES

- HOLLIGER, Heinz: **Conciertos para oboe** de BELLINI (**Mi bemol mayor**), MOLIQUE (**Sol menor**), MOSCHELES (**con flauta, Fa mayor**) y RIETZ (**Pieza, Fa menor**). Con A. Nicolet, flauta, y la Orquesta Sinfónica de la Radio de Frankfurt. Director, E. Inbal. Philips, 9500070. 600 ptas.
- MAAZEL dirige «**Oberturas**»: BEETHOVEN: **Pro-meteo**. BERLIOZ: **Carnaval Romano**. BRAHMS: **Festival Académico**. GLINKA: **Ruslan y Ludmilla**. ROSSINI: **La Urraca Ladrona**. VERDI: **La Forza del Destino**. Con la Orquesta de Cleveland. Decca, SXL 6782. 540 ptas.
- METAL DEL RENACIMIENTO. **Piezas** de AGRICOLA, BYRD, FARNABY, FRANCHOS, GIBBONS, LASSO, PASSEREAU, SUSATO y VECCHI. Conjunto de Metal Philip Jones. Decca, SXL 29133. 540 ptas.
- MUSICOS DE PROVENZA (vol. 4): Música de la Edad Media y el Renacimiento: **Canciones y danzas de los siglos XII al XVII**. Hispavox, S 60027. 550 ptas.
- LOS ROMERO: **Piezas para guitarras**. GIMENEZ: **Jota de El Baile de Luis Alonso**. MORENO TORROBA: **Estampas**. MUÑOZ MOLLEDA: **Tríptico**. Philips, 9500296. 600 ptas.
- SERKIN, Rudolf: Recital en el Carnegie Hall. HAYDN: **Sonata número 49 en Mi bemol mayor**. MOZART: **Rondó, K 511**. BEETHOVEN: **Sonata número 26 («Los Adioses»)**. SCHUBERT: **Sonata número 21, D 960**. CBS, S 79216. Los LPs. Precios normal y oferta: 1.200 y 960 ptas.
- YEPES, Narciso: «Música Española para guitarra». **Piezas** de ALBENIZ, FALLA, GRANADOS, LLOBET, RUIZ-PIPO, TARREGA y VILLA-LOBOS. Deutsche Grammophon, 2535182. 350 pesetas.



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

Guitarras de artesanía. Pianos. Organos. Grandes facilidades de pago. Enviamos el disco que nos pida contra reembolso de su importe, sin más gastos.

SAN SEBASTIAN

● Tuvo lugar el XIII Festival Internacional de «Jazz», de San Sebastián, con la participación de catorce grupos de distintos países europeos. En contraposición a la del año pasado, la modalidad que ha predominado es la de «jazz» moderno, en un esfuerzo de la organización por mostrar al público las últimas tendencias del «jazz» en Europa. Imposible citar nombres de participantes y ganadores de dicho Festival, celebrado en la plaza de la Trinidad, Polideportivo de Anoeta e incluso en el Paseo Nuevo. Un verdadero gran éxito, por lo que felicitamos a los organizadores de este XIII Festival Internacional de «Jazz», de San Sebastián.

● Dentro de la II Semana de Música de Cámara, organizada por el Banco Guipúzcoano, a cargo de intérpretes vascos, fueron rubricadas con gran éxito las actuaciones de la Orquesta de Cámara de San Sebastián y del organista J. M. Azcue. Ha intervenido también el Orfeón Donostiarra, que dirige Antonio Aystarán. Nuestra primera masa coral obtuvo un nuevo triunfo en el escenario del Teatro Principal, que vino a ratificar sus éxitos en el extranjero. Colaboró la Orquesta Filarmónica, integrada por los mismos músicos que forman parte de la Orquesta de Cámara de San Sebastián. Es decir, que se trata de los mismos músicos de siempre, que tocan con esa ejemplar vocación y calidad, con más o menos ensayos, según el presupuesto de turno. La Orquesta de Cámara de San Sebastián, y bajo la dirección de su titular, José Luis Salbide, inició un importante ciclo de conciertos, con programas de enorme interés y obras en primera audición, entre otras, la cantata **Preis der Tonkunst**, para tenor y orquesta. Continuando la línea habitual de esta Orquesta, de atención preferente a nuestros compositores, se recordará el centenario del compositor, de Régil, Juan María de Ugarte, interpretándose **Gure Abestiak**, cantos vascos para tenor y orquesta. En la sede del Orfeón Donostiarra, antiguo Novelty, actuó el Trío Ber-

riak, integrado por Ignacio Gurruchaga (flauta), José Antonio Alonso (violoncello) y Marimí Azpiazu (arpa), interpretando obras de Haendel, Haydn y Weber. Su recital, con buena calidad y técnica, tuvo interés y gran nivel artístico.

● En la basílica de Loyola tuvo lugar el VIII Festival Internacional de Loyola, que auspicia cada año la Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa. Comenzó dicho Festival con un concierto espléndido, al órgano Cabaillé-Coll, a cargo de Suzanne Chaisemartin, organista titular de Saint Augustin, de París. Esta VIII edición, al igual que la pasada, ha estado dedicada a la memoria de Hilarión Eslava, con motivo de su primer centenario. Finalizó este Festival Internacional de Loyola, como se esperaba, con brillantez y grandiosidad. Es la única manifestación de música romántica que se desarrolla con puntualidad cada año, con el patrocinio de la Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, en el marco incomparable de la basílica de Loyola. En su clausura, con el concierto de Eslava y sus discípulos Gorriti y Peña y Goñi, fue la cumbre de incomparable triduo, en el que se dieron cita con el gran maestro Hilarión Eslava sus discípulos vascos. El Coro y la Orquesta del Festival, con la soprano Iris Bourne, la contralto Shirley Minty, el tenor David Johnston y el bajo Roger Stalman, bajo la maestría del director Javier Bello Portu, ofrecieron un bello recital, que entusiasmó al numeroso público congregado en la basílica. El VIII Festival Internacional de Loyola ha conseguido un nuevo triunfo, a sumar a los ya acumulados en años anteriores, poniendo una nota de prestigio para la organización del Festival, para la Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, patrocinadora de la singular manifestación musical, y para todos cuantos cada año aportan su colaboración, en especial a Juan Ignacio Uría y al maestro Javier Bello Portu, mantenedor y alma del Festival.—**GLORIA VIGNAU.**

Otras crónicas nacionales

Elda

VII FESTIVAL DE OPERA DE ELDA

Ya ha pasado el VII Festival de Opera de Elda, organizado por Amigos de la Opera, Asociación creada últimamente en esta ciudad, entidad a la que se han adherido socios de varios pueblos de la provincia de Alicante y algunos de la de Murcia.

Éxito artístico, a pesar de no haber intervenido los «divos» de otros años.

El sábado 16 de septiembre se representó *El Trovador*, en la que Fiorenza Cosotto mostró unas extraordinarias dotes de voz y escena en el papel de «Azucena»; el tenor Vincenzo Bello, del que tenemos buenas referencias, no pudo demostrarnos sus cualidades, porque se encontraba enfermo y no pudo cantar bien; el bajo Ivo Vinco, en la primera escena, nos demostró, por la dulzura de su voz, que el papel se le quedaba corto, según dijo otro comentarista en la prensa local, porque puede afrontar papeles de mucha más categoría; el barítono Beni Di Bella, de unas cualidades vocales portentosas, bordó su papel.

El domingo, 17 de septiembre, en *El elixir de amor*, descubrimos un gran tenor en el personaje de «Nemorino», Eduardo Jiménez: hay que ver qué voz, qué gestos, qué forma de representar su papel, y cuando llegó a «La lágrima», el público no le dejaba continuar de tanto aplaudir; Franca Ostini, su voz

sirvió excelentemente en las zonas medias de la tesitura, con un papel muy expresivo y una línea de canto muy emotiva; Attilio D'Oraci cantó con toda personalidad el papel del «Sargento»; Gianni Soca fue un bufo espectacular en el papel «Doctor Dulcámara», que, según tengo entendido, lo tiene muy bien estudiado y lo representa en los mejores teatros del mundo.

La gran Orquesta del Teatro del Liceo, de Barcelona, dirigida por Gerardo Pérez Busquier, hijo de Elda y acualmente director del Conservatorio de Música de Alicante, nos deleitó con su gran musicalidad en las dos representaciones.

Y, para finalizar, merece una especial mención la Coral Crevillentina, que este año han actuado solos, demostrando su profesionalidad, y sin otros números traídos, como años anteriores, del Teatro Liceo, de Barcelona.

Es de agradecer el interés prestado por el señor Pamias, que ha colaborado y seguirá haciéndolo, para que estos Festivales de Opera en Elda no decaigan.

Es muy meritorio el gran esfuerzo de la Junta directiva de Amigos de la Opera, a pesar de las críticas que ha recibido, habiéndoles costado muchos sinsabores llevar a cabo estos Festivales, que estuvieron a punto de extinguirse; pero les ha de quedar la satisfacción de haber conseguido lo pretendido y abrir el camino para que no se pierdan estos festivales.—**JOSE NAVARRRO BOTELLA.**

Tarragona

PRIMERA SEMANA NACIONAL DE CANTO GREGORIANO

Organizada por la Asociación ISME ESPAÑA en colaboración con la Dirección General de la Música, la UNED de Tortosa y la Obra Cultural Santes Creus, se ha celebrado en el singular marco de este Monasterio la Primera Semana Nacional de Canto Gregoriano, que ha reunido durante los días 6 al 10 de septiembre a diversos especialistas españoles, profesionales de la música, aficionados e interesados en el canto gregoriano.

La Semana estuvo planteada como un curso teórico-práctico de introducción al canto gregoriano en sus diversos aspectos técnicos, históricos y culturales. El padre Samuel Rubio, catedrático de Musicología del Real Conservatorio Superior de la Música de Madrid, explicó en sucesivas clases los diversos elementos o formas musicales de que consta la estética gregoriana. Francisco Lara, monje de Silos, especialista en música gregoriana, dio una iniciación a la semiología musical, exponiendo las diversas grafías en que se nos transmite el gregoriano y su significado específicamente musical, con insistencia en la motación sangalense, según las últimas investigaciones. Josep Gil Ribas, organista de la S. I. C. M. y P. de Tarragona, explicó sumariamente la tradicional teoría rítmica de Solesmes. Por último, Ismael Fernández de la Cuesta, antiguo director del Coro de Silos y es-

pecialista en música medieval, que hizo de coordinador de la Semana en su aspecto técnico, expuso la historia del canto gregoriano y habló de su sistema moral e influencia en la música posterior.

Según estaba previsto en el programa, los semanistas participaron en una excursión a la antigua Cartuja de Scala Dei, hoy en ruinas; al pueblo medieval de Siurana y al Monasterio cisterciense de Poblet, donde asistieron a las Vísperas.

Las lecciones prácticas se centraron, por un lado, en audiciones de discos, según las diversas interpretaciones y escuelas existentes en el mundo, y por otro, en ensayos de un repertorio representativo de piezas que los semanistas, dirigidos por los profesores, interpretaron en las ruinas de Scala Dei y en la misa del domingo en Santes Creus. Hubo asimismo para los interesados ejercicios de dirección coral gregoriana.

La brevedad de los días y la amplitud y profundidad de los temas hizo desear así a profesores como a semanistas en general la creación de cursos orgánicamente estructurados, donde se pudieran impartir gradualmente el canto gregoriano desde sus aspectos más elementales, para las personas que carecen de formación musical, hasta los puntos más técnicos para profesionales.

Terminó la Semana con un concierto gregoriano y polifónico en homenaje al cardenal Vidal y Barraquer, a cargo de la Schola Cantorum del «Cicles de concerts Santes Creus» y de la Coral «Aleuya», de Tarragona.



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

La casa más surtida en discos
microsurca de toda Andalucía

Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA

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.
Grucer, 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

TODOS HEMOS OIDO HABLAR DE LA
CAJA DE PANDORA PERO
IGNORAMOS SU CONTENIDO

HI-FI
TV. COLOR
CINE - FOTO
DISCOS



CEHASA

LA ABRE PARA VD.
VEA EL TESORO QUE ENCIERRA
EN **VILLANUEVA, 3**
(Semiesquina a Serrano)

F. J. C.



SCHIMMEL

Pianos

*El piano alemán
de mayor venta en el mundo.*

Distribuidores en:

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