

RITMO

AÑO L • NUM. 502 • JUNIO 1980 • PRECIO: 175 PTAS.

KODALY

KODALY

KODALY

KODALY

KODALY

KODALY



Libros de Música 1

EL METODO KODALY, EN ESPAÑA

•

EDITORIAL: AUDITORIOS

•

DIRIGIR TEATROS DE OPERA

ENTREVISTAS CON: EVERDING Y SEEFELNER

•

DISCOS: OFERTAS

•

RAMON BARCE: UN COMPOSITOR TANGENCIAL

•



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

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 L • JUNIO 1980 • NUM. 502

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

Precio suscripción. ESPAÑA: Año, 1.700 ptas.

Número suelto, 175 ptas. Atrasado, 200 ptas.

Número extraordinario: 350 ptas.

Atrasados, 375 ptas.

SUSCRIPCION EXTRANJERO: Vía terrestre o marítima,
40 dólares USA. Vía aérea, 60 dólares USA.

Depósito legal: TO-2-1958

Fundador: Fernando Rodríguez del Río

Director: Antonio Rodríguez Moreno.

Subdirector: Angel-Fernando Mayo Antoñanzas.

REDACTORES:

Roberto Andrade Malde.
Domingo del Campo Castel.
Santiago Martín Bermúdez.
Alfredo Orozco Buezo.
Fernando Peregrín Gutiérrez.
Enrique Pérez Adrián.
José Luis Pérez de Arteaga.
Arturo Reverter Gutiérrez de Terán.
Fausto Roca.

COLABORADORES:

Gonzalo Alonso Rivas, Llorenç Barber Colomer, Pablo Cano Capella, Manuel Gallarín, González, Fernando Gil Olalla, Manuel Gomis Gavilán, Pedro González Mira, Enrique Martínez Miura, Agustín Muñoz Jiménez, Gerardo Queipo de Llano, José Ramón Rubio, Joaquín Rubio Tovar, Carlos Villanueva Abelairas.

Director comercial: Fernando Rodríguez Polo.

Publicidad: José María Ketterer.

CORRESPONSALES NACIONALES:

Ricardo Ruiz Baquero (Alicante), Pedro Luis Menéndez (Asturias), Lorenzo Galmés (Balears), «I Taddei» (Roger Aller, José Aviñoa, Santiago Bueno, Miguel Lerín, Luis Sales, José Luis Vidal y Alberto Villardell) (Barcelona), Patrocinio de los Ríos (Burgos), Diego Navarro Mota (Cádiz), Francisco Vicent Doménech (Castellón), Xoan Manuel Carreira, Lois Rodríguez Andrade y Margarita Soto (Galicia), Carmelo Dávila Nieto (Las Palmas de Gran Canaria), Alicia Font Puig (Lérida), Francisco Javier Monreal Arizmendi (Navarra), Gloria Vignau (San Sebastián), Gonzalo Badenes, Blas Cortés y José Doménech (Valencia), José Urquijo Respaldiza (Vizcaya).

CORRESPONSALES EXTRANJEROS:

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

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

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

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

EDITORIAL: Auditorios	5
DIRIGIR TEATROS DE OPERA: Entrevistas con AUGUST EVERDING, en Munich, y EGON SEEFELNER, en Viena, por Fernando Peregrín Gutiérrez	7
EL TRIPTICO ESCENICO DE BELA BARTOK (y II), por Santia- go Martín Bermúdez	15
PEDAGOGIA: La solmisación y el método Kodaly, por Faus- to Roca	20
GRANDES VOCES DE LA LIRICA CONTEMPORANEA: Giu- seppe de Luca, por Giacomo Lauri Volpi. (Traducción y notas de Manuel Torregrosa)	23
Índice de discos criticados en este número	24
LAS SONATAS DEL PADRE SOLER. Ensayo de crítica in- terna, por el P. Samuel Rubio	25
DISCOS EDITADOS: Relación de los discos editados entre el 1 y el 30 de mayo	27
CRITICA DISCOGRAFICA	
Oferta de Primavera (y II):	
Una síntesis electrónica que «funciona»: Los Conciertos de Bran- denburgo por Wendy Carlos, por Xoan Manuel Carreira	28
El comienzo de la personalidad musical de Mendelssohn, por Do- mingo del Campo Castel	28
Los Quintetos de cuerda de Mozart por el Julliard, por Arturo Re- verter	29
Mozart: La música masónica , por Domingo del Campo Castel	31
Idomeneo y Tito : El injusto olvido de dos obras maestras, por Luis Sales	32
El cálido encanto romántico del Strauss de Kempe, por Fernando Peregrín	33
Un Don Carlos alejado de los primeros puestos, por Manuel Gomis Gavilán	34
De las buenas intenciones y..., por Roberto Andrade Malde	57
Clásicos contemporáneos:	
Luciano Berio, del serialismo al folk, por Llorenç Barber	37
La música «otra» de Mauricio Kagel, por Llorenç Barber	39
El «como si» liberador/represor de W. Lutoslawski, por Llorenç Barber	39
Años dorados de un músico libre, por José Luis Pérez de Arteaga ...	40
El joven Webern, por Santiago Martín	41
Ianakis Xenakis: El triunfo de la imaginación y sus aliados, por Xoan M. Carreira	42
Otros estudios:	
Del último Beethoven de Furtwängler, por Pedro González Mira	43
Miguel Capllonç: Un músico español que hay que conocer, por Margarita Soto Viso	45
Cara y cruz de la leyenda de Cantelli, por Fernando Peregrín Gu- tiérrez	46
El Hoffmann-Offenbach de Montreux, por Santiago Martín	51
Arturo Benedetti Michelangeli: Recitales en Varsovia, por Enrique Pé- rez Adrián	52
De nuevo El Trovador y María Callas, por Blas Cortés	52
Otra apuesta sin suerte a favor de la canción española de concier- to, por Angel-F. Mayo	53
Otras novedades	54
Comentan: José Luis Pérez de Arteaga, Arturo Reverter, José Luis Vidal y Alberto Villardell.	
NUESTRA MUSICA:	
Compositores españoles en la madurez de los cincuenta años (II): Ramón Barce, un compositor tangencial, por Llorenç Barber	58
DE MADRID AL CIELO : Luis de Pablo: Cincuenta años, por Arturo Reverter	67
DON TADDEO IN BARCELONA : De la Orquesta Ciudad de Barcelona a la Temporada de «Ballet», por «I Taddei» ...	72
PAIS MUSICAL:	
— Baleares, por Lorenzo Galmés Camps	77
— Bilbao, por José Urquijo	77
— Castellón: Ciclo de conciertos a cargo de la Coral Polifónica, por F. Vicente Doménech	79
— Galicia: La I Mosta de Instrumentos galegos, por Xoan M. Carreira.	79
— Las Palmas Ballet Nacional de Cuba y otros temas, por Carmelo Dávila Nieto	80
— San Sebastián, por Gloria Vignau	80
— Tarragona: IV Decena Musical de Tarragona, por Fernando Ember.	82
— Tenerife: VIII Festival de la ATAO, por Carmelo Dávila Nieto ...	72
— Valencia: Recital de Teresa Berganza, por Victoria Fernández ...	83
MUSICA EN VIVO. Actividad escénica en Londres , por José Luis Pérez de Arteaga	85
NOTICIAS (coordina Fernando Peregrín Gutiérrez):	
— Noticias	88
— Con nombre propio	88
— En la muerte de Juan Antonio Pamias, por M. L. V.	89
— Cartelera musical	90
DIRECTORIO COMERCIAL	93
Índice de anunciantes	

AVANCE DEL PROXIMO NUMERO

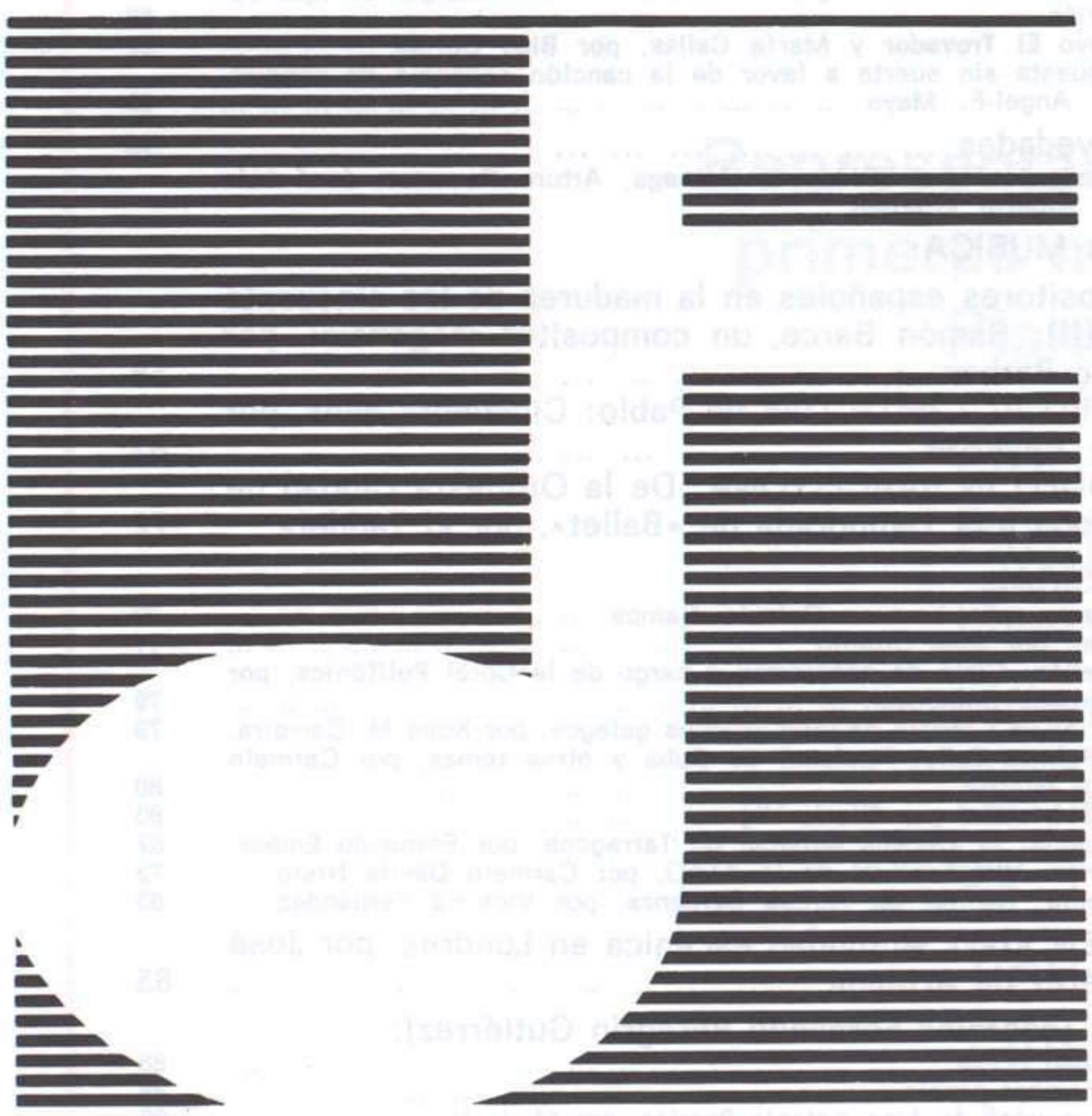
Entrevista con Alan Curtis.
Pincelada sobre la historia de la música de Al-Andalus en
los siglos VIII-XIV. (Premio «RITMO 50 años».)
HI-FI para todos: La elegancia británica una vez más.
Música en vivo: Nueva York, París, Salzburgo.

INSTRUMENTOS MUSICALES EN sonimag18



XVIII SALON INTERNACIONAL DE LA IMAGEN, EL SONIDO Y LA ELECTRONICA

LA MUESTRA MAS IMPORTANTE DEL SECTOR EN NUESTRO PAIS



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

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

La selección de productos que se ofrecen, proceden aparte de España, de los siguientes países: Alemania Democrática, Alemania República Federal, Bélgica, Checoslovaquia, Dinamarca, Finlandia, Francia, Hungría, Italia, Países Bajos, Reino Unido, URSS, Brasil, Estados Unidos, Corea, Japón, y Africa del Sur.

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

RECINTO FERIAL, BARCELONA-ESPAÑA 29 Septiembre - 5 Octubre 1980

JORNADAS PROFESIONALES: 29-30 Septiembre y 1 de Octubre - VISITA PUBLICO: 2-3-4-5 de Octubre

INFORMACION: Avda. M.^a Cristina, s/n BARCELONA-4 (España) Tel. 223 31 01 Telex 50458 FOIMB-E

AUDITORIOS

En el transcurso del largo debate parlamentario que culminó con la presentación, discusión y votación de la moción de censura propuesta por treinta y seis militantes del PSOE contra Adolfo Suárez y su Gobierno, la única referencia —o mejor, y dicho con más propiedad, la única alusión— a la Música fue la que hizo el ministro de Defensa, al replicar a Fernando Sagasta, diputado por la Unión del Pueblo Canario. Según la reseña publicada por «El País» (30-5-80), el ministro dijo: «El diputado que nos ha precedido (...) nos pone siempre el mismo disco. Un disco que está rayado (...). Le aconsejaría que comprase discos de Beethoven, Mozart, Borodin, y que escuche alguna música española».

Como hoy un ministro sirve lo mismo para remendar un roto que un descosido, es posible que el actual titular de Defensa estuviera dispuesto a asumir la cartera de Sanidad, de ser conveniente; y que por ello quisiera hacer gala de sus conocimientos acerca del contenido psicoterapéutico de la llamada música clásica, tan viejo, por otra parte, como el mundo: ya amansaba a las fieras la dulce lira de Orfeo y hasta conseguía que las Parcas volvieran a tejer el hilo de la vida de Eurídice; de aquí, quizá, la cita discográfica hecha por el señor ministro. Pero más nos habría agradado que entre tantas curvas y transversales, tantas citas macro y micro-económicas —algunas descendidas al tedioso detallismo— y tanto casuismo, hubieran reservado los señores parlamentarios un hueco para los temas culturales —el ministro De la Cierva no hubo de intervenir una sola vez en el debate, ni siquiera por alusiones—, y dentro de ellos a los problemas que sufre en España la Música.

Alguien puede sentirse obligado a recordarnos, quizá, que el «corpus» del debate lo formaban las «grandes» cuestiones: el paro, la inflación, el Estado de las autonomías, la consolidación española de la democracia, la seguridad ciudadana y el papel que corresponde a nuestro país —valga la cita musical— en el concierto de las naciones. Bien; abstracción hecha de que toda distinción entre temas o asuntos «grandes» y «pequeños» es relativa, en ningún caso creemos que los problemas culturales hayan de renunciar jamás a su consideración política en pie de igualdad con otros, pues no conviene olvidar que, donde acaba la cultura, comienza la barbarie.

España tiene de antiguo atascada la solución racional de sus graves problemas de estructura y organización musicales: educación casi inexistente, inutilidad de los Conservatorios, masivo paro profesional, emigración de nuestros individuos más preparados, institucionalización de la mediocridad como norma de la vida musical, enorme desequilibrio intelectual y crítico en relación a otros Artes, bajísima práctica y demanda sociales, industria mínima, y presupuestos estatales y municipales tercermundistas.

Pues, bien; extraído del conjunto de esta «revolución musical» que sí que continúa pendiente, nos habría gustado que el candidato del PSOE a la presidencia del Ejecutivo —o alguno de sus técnicos— nos hubiera dicho que su Gobierno tiene previsto, en estrecha colaboración con los municipios con mayoría de izquierda, trazar y acometer, en los tres años que le restan a la actual legislatura, una política clara y ordenada de construcción y funcionamiento de auditorios con adecuadas condiciones a la práctica de manifestaciones musicales cultas. Y nos habría parecido de perlas que el actual presidente del Gobierno —o su, en esta ocasión, silencioso ministro de Cultura— hubiera contestado que ese proyecto político existe, que está cuantificado y tiene un calendario, cuya primera etapa va a ser discutida dentro del proyecto de Presupuestos Generales del Estado para 1981.

Porque en España no hay auditorios, especializados o de uso múltiple, equiparables a los existentes en esos países de la CEE que tanto han sido citados en los días de debate. La relativa excepción de Palma de Mallorca, Granada y Liria constituye justamente eso, la excepción. En nuestro último número (página 89) se hablaba de la penuria de locales que padece Valencia, y hoy hay que ampliar la queja recordando que la mi-

seria está generalizada. Madrid exhibe una sala, la del Teatro Real, insuficiente y acústicamente inadecuada para su actual destino, con roces constantes entre las instituciones que la utilizan. Barcelona parece en principio mejor dotada con el Liceo y el Palau de la Música, que son resultado histórico y cultural de la pujanza de la burguesía barcelonesa; pero el Liceo arrastra larga decadencia en cuanto organización y el Palau resulta ya muy insuficiente para las importantes programaciones de Pro-Música, que demandan otro aforo con mayores posibilidades «democráticas», por decirlo de alguna manera. Y si continuamos, ni Bilbao, ni Valencia (ya citada), ni Sevilla, ni La Coruña, ni San Sebastián, ni Alicante, ni Cádiz, ni Las Palmas, ni Valladolid, ni Murcia, etcétera, etcétera, pueden presentar un local funcional y digno para la práctica de la gran música. La Orquesta Nacional va a actuar próximamente en Cáceres, y alguien bien informado se lamentaba hace unos días de que en la ciudad extremeña no hay una sola sala mínimamente aceptable. «Claro —añadía— que, para una vez que va la Nacional, pensar que hay que construir un auditorio en Cáceres no tiene presentación.» La reflexión expuesta es lógica; pero ya hemos utilizado antes la expresión «auditorio de uso múltiple», que nos releva ahora de mayores disquisiciones.

Lo malo es que no vemos hoy voluntad común de solucionar el problema, al menos a corto y medio plazo. Con el punto de mira puesto en el mundial futbolístico de 1982, gentes bienintencionadas —y no exentas de sentido práctico, a Dios gracias— han soñado que algunas de las ciudades-sedes de la confrotación podrían construir esos auditorios polivalentes, que les hacen tanta falta como el comer. Al parecer, las primeras negociaciones Ministerio de Cultura/Ayuntamientos no han resultado alentadoras. Los intereses «políticos» (?) de los municipios con mayoría de izquierda entran en conflicto «ideológico» (?) con los intereses «políticos» (?) de UCD, y la cesión de terrenos municipales se hace más que dificultosa. Claro que no faltarán a la cita otros «intereses» (?) menos confesables, como puede serlo —en el caso del Ayuntamiento de Madrid, por ejemplo— la previa existencia de un modesto Salón de Congresos o Centro Cultural, cuya economía «necesita» de apoyos como aquellos que el ministro Sánchez Bella prestaba al organismo autónomo «Palacio de Exposiciones y Congresos», al disponer que la Orquesta de RTVE practicase el sadomasoquismo acústico en la sala grande del complejo. Y así, sumidos todos en la estolidez de las hispánicas mezquindades, se esfumará la oportunidad de 1982 o la de 1990, porque la realidad es que a los españoles y a sus representantes electos —salvo excepciones cuantitativamente insignificantes— ni les interesa la Música ni creen que haya que gastar en ella un duro.

En este número de RITMO, el intendente de la Opera de Viena, Egon Seefehlner, relata a su entrevistador que la Música es el mayor bien nacional de Austria, y que con esa convicción los austríacos reconstruyeron la Opera de su capital y aportan anualmente sin rechistar más de dos mil millones de pesetas para sostenerla. Este buen señor, que está muy lejos de ser uno de nuestros recalitrantes en la ignorancia, también nos dice claramente a los españoles por qué es casi imposible que en España consigamos institucionalizar la Opera. El problema de los auditorios está vinculado al mismo diagnóstico. Cada vez se hace más difícil que demos el salto que nos haga salir del fondo del saco de la vida musical europea occidental, cuyo modelo social y político dicen que es el nuestro. El tema es ya rancio. En RITMO fue preocupación permanente de Fernando Rodríguez del Río, a quien queremos recordar ahora, cuatro años después de su fallecimiento. ¡Qué alegría reinaría hoy en «su» RITMO si pudiéramos escribir que la política de auditorios es un hecho! Pero la realidad es muy otra, y después de lo oído en el debate parlamentario mucho nos tememos que la próxima legislatura, salvo que entre nuestros partidos y diputados se produzca el milagro de un Pentecostés o de un camino de Damasco musicales, herede la vieja negligencia que mantiene a nuestra Música a la intemperie o a lo sumo realquilada.



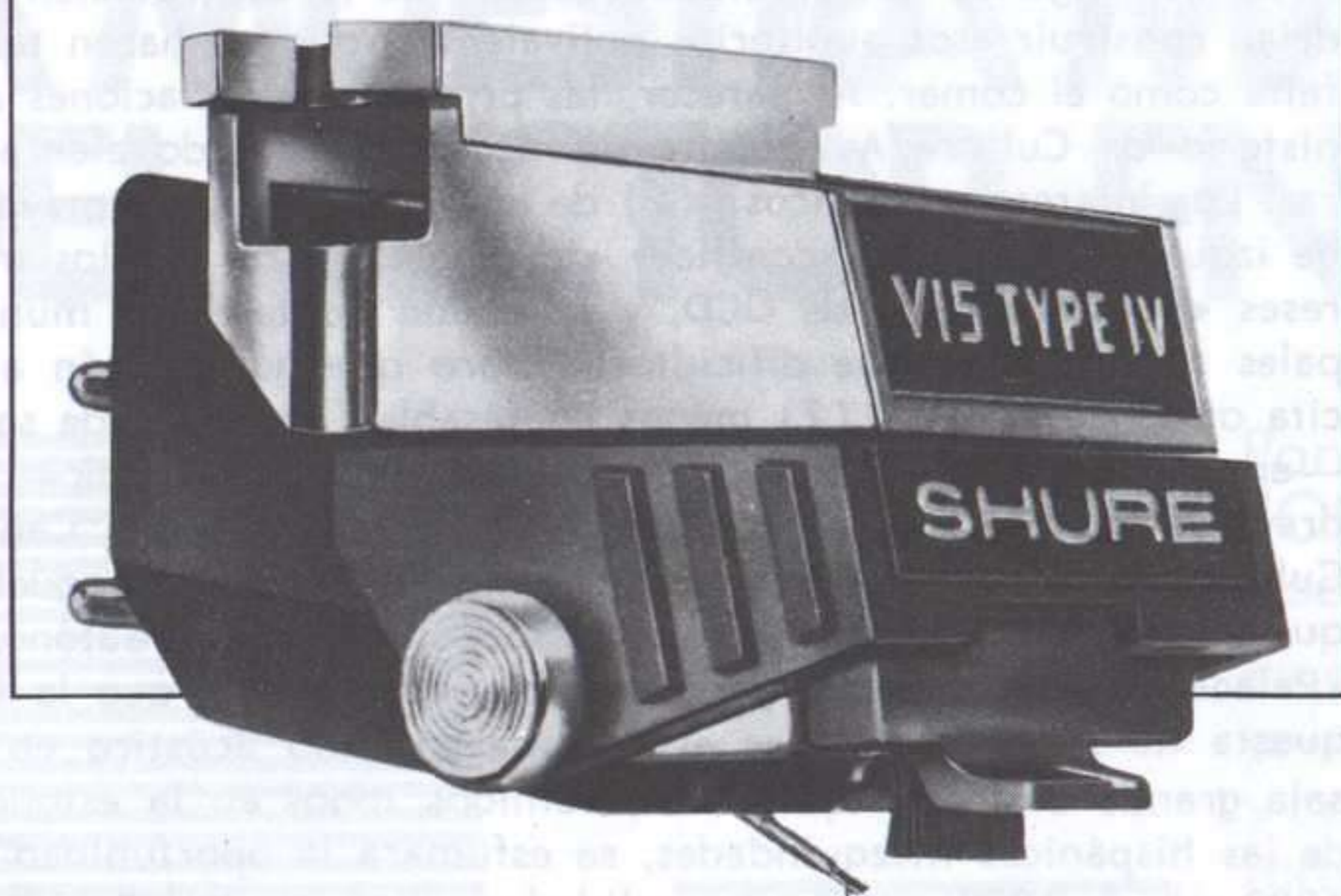
Comprobado: ¡la IV ofrece más... mucho más!

Nueva

Shure V15 Type IV

SUPER TRACK IV™

Cápsula magnética estereofónica

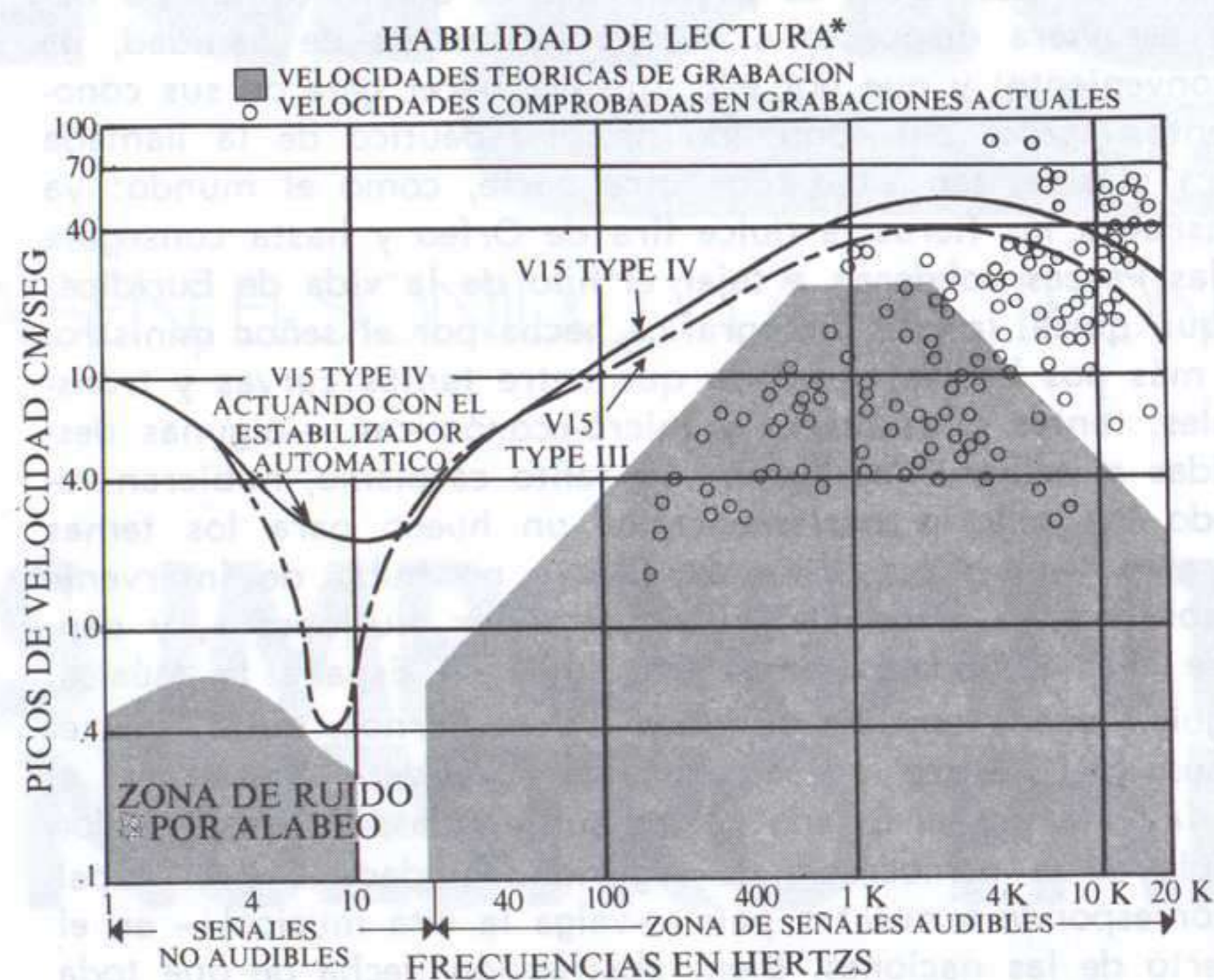


La creación de la nueva V15 Type IV es un gran logro de la tecnología de la innovación. El desafío era diseñar una cápsula que superara a las existentes en transparencia musical, excelencia técnica y uniformidad. La investigación sin precedentes y el rigor en el diseño que durante varios años abordaron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

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

LA V15 TYPE IV OFRECE:

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



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

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



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

DIRIGIR TEATROS DE OPERA

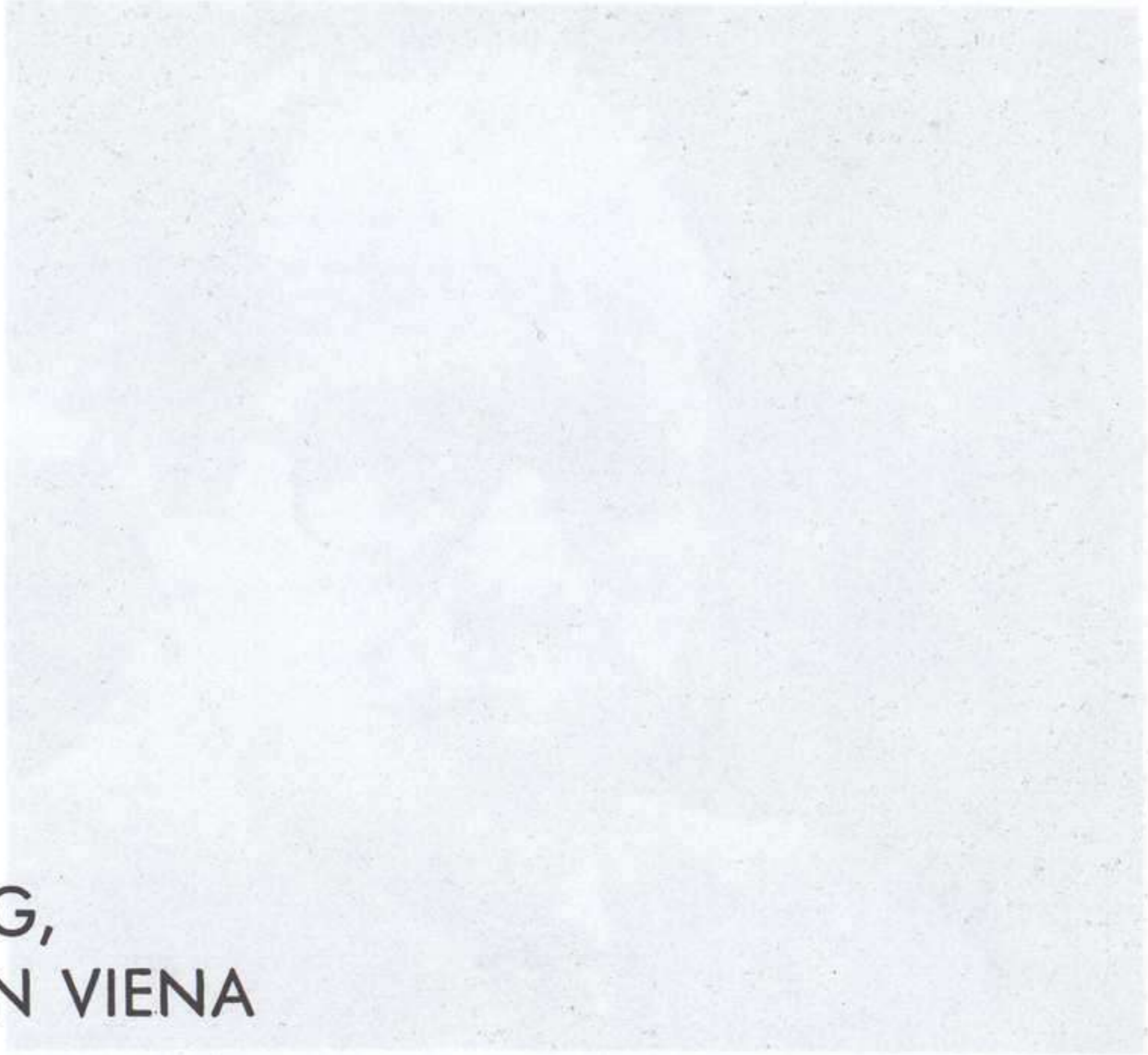
ENTREVISTAS CON AUGUST EVERDING, EN MUNICH, Y EGON SEEFELNER, EN VIENA

Por FERNANDO PEREGRIN GUTIERREZ

Las Operas Estatal de Baviera, en Munich, y Estatal de Viena son dos de las principales instituciones líricas del mundo; sus directores generales, personalidades de primerísimo rango en el ámbito operístico internacional. Se ofrecen a continuación, por el orden en que se realizaron —que, casualmente, coincide con el alfabético de los apellidos de los entrevistados y de las ciudades sedes de las instituciones que dirigen—, sendas entrevistas con los directores generales de las citadas instituciones líricas. Para presentarlas conjuntamente ha habido que admitir un cierto grado de reiteración en algunas preguntas y respuestas, si bien en la transcripción se ha procurado reducirlo al mínimo imprescindible. Por contra, en varias cuestiones los entrevistados expresaron opiniones complementarias e incluso contradictorias, esto último, principalmente, en relación con la dirección escénica, no siendo, a buen seguro, ajena a las discrepancias en dicha materia la doble condición del profesor Everding, de intendente y de renombrado director escénico. Precisamente, esta circunstancia aconsejó el que una parte importante de la conversación mantenida con él versara sobre la dirección escénica, de tanta importancia en las representaciones líricas de hoy día.

AUGUST EVERDING me recibe en su despacho del piso superior del National Theater, cuyas ventanas ilumina la luz de la Maximilianstrasse. Es un hombre de aspecto sólido, maneras afables y hablar fácil y fluido; su figura resulta un tanto achaparrada, y su aire, entre bohemio y de sacristán jovial. Al hablar gesticula con la mano que coge sus gafas de concha, a la vez que inclina hacia su interlocutor, con viveza, su amplia cabeza, en la que brillan, chispeantes, los ojos envueltos en gruesos párpados.

«Estudié Teología y Filosofía (Empieza diciendo Everding, mientras es fácil imaginárselo con sotana descolorida y oliendo a cera), y cuando hacía mi tesis doctoral, que versaba sobre la personificación de la muerte en el teatro de drama, antes de terminarla, el director de mi tesis me sugirió la necesidad de conocer lo que había detrás de las representaciones teatrales. Para ello me dio una carta de recomendación para el intendente de la Münchner Kammerspiele, en la Schauspielhaus, una compañía de teatro muy famosa. Le entregué la carta y me nombró su asistente. Desde ese momento dejé la Universidad, y diez años después me convertí en el director general de ese teatro. Así que, ya ve usted, yo empecé en el teatro de drama, dedicándole veinticinco años de mi vida. Permanecí como director general en la Schauspielhaus durante otros diez años, esto es, hasta mil novecientos sesenta y tres. A lo largo de todo ese tiempo nunca me interesé por la ópera, pues la encontraba larga y aburrida; no me gustaba en absoluto. Pero me gustaba mucho la música. Hacíamos música en casa: mi padre era músico y yo tocaba el órgano y la flauta. Pero no estudié la música en serio, solamente (Dice esta palabra en castellano.) como aficionado.



»En mil novecientos sesenta y cinco, sin embargo, el predecesor de mi predecesor en este puesto que ahora ocupo, el profesor Rudolf Hartmann, me preguntó si me interesaba dirigir una nueva puesta en escena de *Traviata*. Le contesté que *Traviata* (Lo dice con un cierto tono despectivo.) no, pues además yo nunca había hecho ópera. Pero me compré una grabación de *Traviata*, que escuché con detenimiento durante toda una noche, y a la mañana siguiente consentí en montar esta ópera, tras preguntar a Hartmann por el reparto, en el que figuraban, recuerdo, Teresa Stratas, Hermann Prey y Fritz Wunderlich. Como esta *Traviata* no fue un fracaso, sino un éxito, conseguí la siguiente invitación para montar una ópera, que fue *Tristan*, con "madame" Nilsson, en Viena. Poco después, Rolf Liebermann, por entonces intendente en Hamburgo, me llamó para el estreno absoluto de *Hamlet*, de Humprey Searle. Luego vino la invitación del Festival de Bayreuth, donde fui el primer director de escena no miembro de la familia de Wagner después de la guerra (1); monté, en aquella ocasión, un *Holandés errante*. A esta invitación siguieron las de la Metropolitan Opera, de Nueva York; el Covent Garden, de Londres; Viena otra vez (*Tratando de recordar.*), Munich también otra vez... hasta que en mil novecientos setenta y tres me convertí en el sucesor de Liebermann en Hamburgo como director general de la Opera Estatal. Mi contrato era inicialmente por cinco años, pero tras el primero

(1) Esta afirmación de Everding es inexacta. En 1951 y 1952, precisamente Rudolf Hartmann montó *Los maestros cantores*. Sí es cierto que, desde entonces y hasta el *Holandés* de Everding (1969), todas las producciones bayreuthianas llevaron la firma de Wieland o Wolfgang Wagner.



me ofrecieron la dirección de esta casa (Señalando con energía el suelo del despacho muniqués del intendente de la Opera Estatal de Baviera.), que acepté. Por desgracia, los periódicos hamburgueses se enteraron demasiado pronto, y me echaron en cara mi deseo de abandonar su ciudad al cabo de un solo año. Pero lo cierto es que permanecí cuatro temporadas en Hamburgo, donde hice el *Parsifal* de que me hablaba usted antes y otras producciones (ver *RITMO*, número 479, página 13); también monté dos óperas fuera de Alemania, con el permiso de mis superiores, mientras estaba en Hamburgo. Finalmente, y desde hace tres años, estoy aquí, en Munich, donde me gusta mucho estar y donde espero seguir durante algún tiempo.»

Everding llegó, pues, a la dirección de teatros de ópera a través de la dirección escénica, si bien, y como hemos visto, contaba con la experiencia anterior de su rectoría en un teatro de drama. El que un «régisseur» ocupe la intendencia de un teatro lírico estable es hecho frecuente en Alemania, así como que ese «régisseur» provenga de la escena dramática. Como «régisseur» lírico, Everding goza de gran prestigio, no sólo en Alemania, sino en la mayoría de los grandes teatros de ópera del mundo. Sus admiradores destacan su profundo sentido teatral, su fidelidad a los textos (no tanto a la música) y la claridad de sus desarrollos escénicos. Por contra, sus detractores gustan de señalar su escasa formación musical, su tendencia a lo «kitsch», su constante búsqueda del halago del espectador medio alemán, así como el confundir alguna que otra vez la ópera con el circo. Sea cualquiera el bando que más se acerque a la verdad, lo cierto es que Everding, por su experiencia tanto como director escénico que como intendente de grandes teatros líricos, es persona cuyas opiniones sobre el fenómeno actual del montaje escénico de la lírica son del mayor interés.

«El papel de los cantantes fue muy importante, hasta el extremo de que subían al escenario y no hacían más que cantar: ellos eran la ópera, y lo demás, prácticamente, no contaba. Eso fue hace tiempo. Pero, gracias a Dios, a finales de los años veinte de este siglo el director escénico empezó a ser cada vez más importante, al menos aquí, en Alemania. Fue una especie de contagio de lo que ya estaba sucediendo en el teatro de drama. Posteriormente, no durante los años del nazismo, esa importancia del director escénico fue creciendo hasta elevarle, pienso, por encima de todos los cantantes juntos y de todos los demás elementos de la ópera, incluyendo el director musical. Creo que se llegó a exagerar en este sentido, aunque, en mi opinión, las aguas han vuelto últimamente a sus cauces: hay cierto equilibrio entre cantantes y directores, escénico y musical. Aunque si leo las críticas, si las leo (Con cierta sonrisa maliciosa.), me da la impresión de que el director escénico está haciendo él solo todo el espectáculo. Y la verdad es que, realmente, lo hace (Para acentuar esta última afirmación avanza su voluminosa cabeza hacia mí.). Bueno (Ante mi expresión de sorpresa.), lo intenta, pero lo tienen que hacer por él los cantantes y todos los demás. Vamos a ver, ¿en qué consiste, en realidad, la dirección escénica? Por supuesto que no es sólo decir a un cantante que se sitúe donde no estén los otros; es también el espacio escénico: el escenógrafo hace lo que desea el director escénico. Por eso, si los espectadores y los críticos atacan al escenógrafo están equivocados, pues éste hace lo que le pide el director escénico.»

Me produce cierta extrañeza lo categórico de esta última aseveración. Me viene a la memoria el caso de *La flauta mágica* de

la Metropolitan Opera, de Nueva York. Para este montaje, Marc Chagall diseñó sus decorados por libre, o al menos esa fue mi impresión. Everding cree que este ejemplo que le pongo, en el que su predecesor en Munich, Günther Rennert, firmaba la puesta en escena, confirma indirectamente su tesis, ya que se trata de un caso en el que la personalidad del escenógrafo era más fuerte «en este montaje particular» —añade, cauteloso con la memoria de su colega— que la del «régisseur». Apunta, con mucha razón, que la fantasía de Chagall no casaba muy bien con la de Rennert, pero no hace mención a que es posible que los americanos desearan más una *Flauta mágica* de Chagall que una de Rennert. Una observación sobre la marcha: cuál no será la importancia de los directores escénicos (en el caso anterior, excepcionalmente, del escenógrafo), que es ya tópico hablar del Anillo de Fulanito o de *La Bohème* de Zutanito, donde Fulano y Zutano son los directores escénicos.

«Es más, le diré incluso que si un cantante está mal, la culpa es del director escénico, pues normalmente es que se ha equivocado con el reparto.»

¿Realmente, es tan fuerte la posición del director de escena que le permite formar sus propios repartos? ¿Qué pintan en todo esto el director musical de las representaciones o la dirección del teatro? Everding hace, como de pasada, alusión a que el director musical también decide, pero insiste en que el «régisseur» puede siempre vetar a uno u otro cantante, por lo que si acepta dirigir con un reparto determinado, la responsabilidad es toda suya. Así parece entenderlo la mayoría de las audiencias germanas, pues, en realidad, el único que recoge las iras, si las hubiese, de los espectadores alemanes en las «premières» es el director escénico, aunque en el «cast» haya habido un cantante al que los espectadores latinos no le hubiesen permitido terminar la función. A pesar de esto, no puedo por menos que transmitirle la queja que le oí a Luca Ronconi, de encontrarse muchas veces con repartos inamovibles. «Eso es muy frecuente si se trata de un director escénico invitado, pero si el director escénico es a su vez el intendente del teatro...» Está claro: cada uno habla de la feria según le va en ella.

LA DIRECCION ESCENICA EN WAGNER

Wagner aportó tan grandes reformas a la escenificación de la lírica que con propiedad se le puede considerar el primer director escénico en el sentido moderno de este término. Por ello parece una broma de la historia el que los directores escénicos actuales cometan las mayores sinrazones precisamente en los montajes de sus dramas musicales. Everding, sin embargo, tiene fama de director escénico wagneriano serio y competente, uno de los pocos que no intenta subir a las «Walkyrias» en cohetes espaciales o disfrazar a «Mime» de judío de Chicago. Le pregunto, a estas alturas de la entrevista, sobre la nueva escuela de dirección escénica wagneriana, si es que, en realidad, existe tal cosa.

«Sí, puede usted hablar de ella. Además, me parece una pre-

«EL DIRECTOR ESCENICO ES RESPONSABLE DE TODOS LOS DETALLES DE UN MONTAJE LIRICO.» EVERDING INSPECCIONA EL VESTUARIO, DISEÑADO POR EL ESCENOGRFO Y PINTOR ERNST FUCHS, PARA LA NUEVA PUESTA EN ESCENA DE LOHENGRIN EN LA OPERA ESTATAL DE BAVIERA.



gunta muy interesante. Mire, en Alemania, la mayoría de los principales nuevos directores escénicos de ópera provienen del teatro hablado y aportan planteamientos nuevos: ya sabe, huir del tenor que canta como una estaca plantada en medio del escenario, para crear un movimiento escénico que refleje la acción y la reacción. Por lo que se refiere a la nueva escuela wagneriana, lo que se pretende es actualizar a Wagner. Los componentes de esa escuela o moda **(Con ironía.)** piensan que Wagner está anticuado; pero no lo está **(Enérgicamente, cortando el aire con su brazo extendido y movido horizontalmente.)**: no creo necesario actualizar a Wagner, en absoluto.»

Munich y Bayreuth están muy cerca. La conversación deriva rápidamente hacia la vecina ciudad y hacia el controvertido Anillo de Cheréau.

«Cheréau no ha pretendido actualizar a Wagner, ha pretendido... **(Duda, buscando la expresión exacta.)** Mire, tenía que conseguir algo **(Con mucha gravedad.)** escandaloso. Tenía que ser un escándalo **(Mueve su gruesa cabeza de un lado para otro, en expresión reprobatoria.)**, incluso para Wagner **(Entiendo que se refiere a Wolfgang.)**. La Tetralogía de los cien años de Bayreuth tenía que ser algo nuevo, diferente; de otra manera, aunque hubiese sido muy bueno, pero no «moderno», por llamarlo de alguna forma, no hubiese servido a los intereses de los Wagner, del Festival, de todos ellos.»

Everding, sin embargo, tiene en gran estima a Harry Kupfer y



«LA PROFESION DE DIRECTOR ESCENICO NO ES SOLO PRACTICA; HAY QUE TENER PROFUNDOS CONOCIMIENTOS TEORICOS.»

a Götz Friedrich, dos militantes del neorrealismo en Wagner. De lo que ha hecho Ulrich Melchinger, en Kassel, o Joachin Herz, en Leipzig, con la Tetralogía, opina que se trata de mostrar las propias ideas del «régisseur» y no las de Wagner.

«Es necesario —prosigue— tener ideas propias y una cierta dosis de fantasía, pero dejarlas a un lado y montar la obra tal como es. Hay que buscar la inspiración en la partitura y no en la imaginación de uno mismo. Por otro lado, hay algunos que leen a Wagner de una forma totalmente nueva, como no se ha hecho nunca. Ello es debido a que Wagner es, realmente, nuevo para ellos, no lo han oído nunca antes. Creo que esto es positivo, pues permite, no siempre, innovaciones interesantes y válidas. Hay a este respecto algo que no se debe menospreciar: las jóvenes generaciones alemanas, cuando oían Wagner hace diez años, decían: «Oh, por Dios, no queremos esta vieja música 'nazi'». **(Interpreta con vehemencia el papel de un hipotético joven alemán despreciando la música de Wagner.)** Al traer algunos «régisseurs» nuevas ideas, incluso si a veces son erróneas, se ha logrado el efecto de interesar a los jóvenes por Wagner, y muchos de ellos están convencidos de que Wagner es algo muy moderno. Esto lo han conseguido los nuevos directores escénicos.»

Al hablar de la recuperación de Wagner por la sociedad alemana de postguerra es necesario referirse a Wieland Wagner.

«Lo que hizo Wieland Wagner fue, realmente, nuevo **(Categoricamente.)** y muy importante para su tiempo, aunque pienso que no lo sería tanto hoy día. En realidad, estoy convencido de que Wieland Wagner habría cambiado, no hubiese hecho ahora los Maestros cantores, por ejemplo, como los hizo en su día. Aquello era una abstracción, absolutamente necesaria para su tiempo. Creo que en la ópera no hay modelos definitivos; nunca se puede hablar de un modelo para los próximos diez años. Hay que cambiar cada dos o tres años. Yo mismo he hecho Tristán tres o cuatro

veces; Lohengrin, cinco o seis, y cada vez, de forma bastante diferente, con nuevos decorados, nuevos escenógrafos... La ópera es algo tan complejo y completo que siempre se puede intentar una nueva aproximación; hay menos posibilidades para esto en el drama. Por supuesto que Shakespeare no es nada limitado, pero la ópera es para mí lo que decía Wagner: «Gesamtkunstwerk», la obra de arte total.»

ENSEÑAR DIRECCION ESCENICA

Everding se anima en cuanto menciona la enseñanza de su profesión. Es como si hubiese estado esperando la pregunta. Para él, los mejores centros de enseñanza están en Estados Unidos. No sólo para los cantantes, sino también para los directores escénicos y los escenógrafos. Sucede, sin embargo, que los norteamericanos no tienen teatros suficientes, por lo que se está produciendo, durante estos últimos tiempos, la venida a Europa, concretamente a Alemania y Austria, de numerosos y buenos cantantes, «régisseurs» y escenógrafos americanos o procedentes de las escuelas estadounidenses.

«Me siento muy feliz cuando consigo ayudantes de dirección escénica que han estudiado en Estados Unidos. Aquí, en Alemania, hay todavía mucho por hacer en este tipo de enseñanzas. Hace seis años, en Hamburgo, Götz Friedrich y yo abrimos una escuela de dirección escénica, y desde hace dos años, aquí, en Munich, doy clases en el Conservatorio (**Hochschule für Musik**) y en la Universidad. Personalmente, creo que es mejor realizar estos estudios en el ámbito de los Conservatorios, pues así el futuro director escénico está más en contacto con los futuros cantantes y con los músicos, y puede conocer mejor todos los problemas técnicos y artísticos de los intérpretes; en la Universidad, los estudios son más teóricos y hay muchas facetas de la dirección escénica que no se pueden aprender simplemente asistiendo a clase: por ejemplo, no se puede enseñar la fantasía. Pero, en cualquier caso, tanto en la Universidad como en el Conservatorio ¡se pueden aprender tantas cosas! En Alemania, hasta hace unos seis años, sólo había posibilidades de llegar a ser «régisseur» si se lograba trabajar como ayudante de un buen director escénico. Esto es siempre interesante, pero no suficiente, pues se trata de un aprendizaje exclusivamente práctico. Nuestra profesión no es sólo práctica, hay que saber mucho. Por eso estoy muy contento de haber estudiado Teología y Filosofía, lo que me permite llegar más fácilmente a la raíz de los desarrollos dramáticos, a ir más allá de lo que está escrito en el papel de una partitura y contárselo a los cantantes y actores.»

Everding me pregunta a renglón seguido cómo están estas enseñanzas en España. No le importaría, me confiesa, si le invitasen, venir de vez en cuando a nuestro país para dictar cursillos breves o seminarios sobre dirección escénica. Sí, pero ¿y los alumnos? ¿Es que alguien se ha tomado en serio entre nosotros la dirección escénica en la lírica? En España, la ópera son las voces; a veces, sólo los nombres de los divos. Para director de escena vale cualquier aficionado: tal vez aquel muchacho que montó con cierta gracia aquella comedia musical. «Eso es un disparate —apunta Everding—; dígalos a los que así piensan que lean lo que Felsenstein escribió sobre el teatro musical. El nos dijo realmente lo que es el teatro musical: no se pueden separar los elementos que forman el teatro musical: el canto, la palabra, la actuación, la orquesta, la escena.»

REPERTORIO O "STAGIONE"

Los teatros líricos estables funcionan bien en régimen de repertorio o bien de temporada (o, en la jerga operística internacional, «stagione»). El sistema de repertorio se encuentra muy extendido en el Centro y el Este de Europa, mientras que en el resto del orbe lírico impera la «stagione». Este último sistema se caracteriza por poner pocos títulos en escena por temporada, ofreciéndose de cada uno de ellos una serie, aproximadamente, igual de representaciones, concentrada cada serie en un breve período de tiempo. El reparto es, prácticamente, el mismo para todas las funciones de una misma serie, y formado por artistas contratados específicamente para ellas, pues en este tipo de teatros la compañía estable o «ensemble» se reduce a lo mínimo, por lo que a los cantantes, «registas» y escenógrafos se refiere. Por contra, el sistema de repertorio implica disponer permanentemente de un elevado número de títulos en cartel, de los que se ofrecen por cada uno un número muy variable de representaciones, distribuidas muchas veces a lo largo de toda la duración de la temporada, y con repartos muy diversos entre sí. La gran mayoría de los artistas que intervienen lo hacen en calidad de miembros del «ensemble» o compañía estable, ya que están ligados de forma más o menos permanente y estrecha al teatro.

La polémica entre los partidarios de uno y otro sistema, que se aviva y apaga de forma casi cíclica, está ahora en plena incandescencia. Everding se muestra tajante en su postura.

«Sólo repertorio; para mí, nada de «stagione». Mire **(Golpeando con un puño la palma de su otra mano.)**, en mi contrato está escrito que tengo que organizar unas trescientas treinta funciones

cada año o, lo que es lo mismo, una función diaria, excepto en el período de vacaciones. Además, pienso que para los cantantes, para el teatro, para el público, lo mejor es el repertorio, incluso si algunos montajes no están todo lo bien ensayados que deberían, porque, en realidad, no se puede. Piense que hay unos sesenta montajes en cartel, y que no es posible disponer del tiempo suficiente para ensayarlos al detalle. El sistema de temporada me resulta aburrido. Y, además, no se puede funcionar en régimen de "stagione" si hay que dar representaciones cada noche del año. Esto es imposible con tres o cuatro títulos, hay que tener repertorio. En todos los teatros del mundo que tienen "stagione" ofrecen sólo cien funciones al año: La Scala, incluso París... Fíjese en París, está siempre "relâché". (Lo dice en francés; en el lenguaje teatral significa "sin función"). Dan cien funciones al año, muy buenas funciones... (Duda un momento.), no siempre; incluso si tienen "stagione" no todas las representaciones son de la misma calidad. No tenemos tiempo hoy para decirle todas las razones que me hacen preferir el repertorio a la "stagione" (2); ahora bien, le insisto: tengo auténtica fe en el sistema de repertorio.»

¿Sería tan categórico Everding si recibiese el encargo de crear, en España, un teatro estable de ópera? Su firme fe en el sistema de repertorio parece resquebrajarse un tanto cuando le sugiero esta posibilidad. En España se ha roto la tradición operística, y la poca que subsiste, la del Liceo, no ha evolucionado y corresponde al modelo creado por la gran burguesía industrial de finales del siglo pasado. En Alemania, me informa Everding, la tradición operística, aparte de no haber sufrido prácticamente interrupciones (durante la guerra funcionaron los teatros hasta su destrucción, y tras la firma del armisticio los alemanes se entregaron de corazón a recuperar sus instituciones líricas), tiene un origen distinto. Los príncipes alemanes, hace unos ciento cincuenta años, tenían cada uno su propio teatro, con su correspondiente compañía, y en ellos se representaba toda la literatura operística. Los príncipes rivalizaban con sus vecinos, a veces situados sólo a treinta kilómetros de distancia, en el número y la variedad de funciones que ofrecían en sus teatros. La densidad de éstos era y es enorme: entre las dos Alemanias se cuenta, en la actualidad, más de 120 teatros de ópera, la mayoría de ellos construidos antes de la unidad alemana, en la época de los Estados principescos. Concretamente, en las provincias del Rin hay ocho grandes teatros de ópera en una distancia de cien kilómetros.

«Para mantener hoy día esa tradición de ofrecer la mayor cantidad posible de literatura operística es necesario que los teatros funcionen en régimen de repertorio. Es más, aun en el caso de que en su país (Dirigiéndose a mí, avanzando con energía su cabeza.) empezasen ahora con "stagione" —como es muy posible que debieran empezar—, tarde o temprano tendrían que cambiar al repertorio. La "stagione" está llamada a desaparecer. Incluso los que hace tres o cuatro años decían: "El repertorio está muriéndose", y creían ver la gran maravilla en la "stagione", se están dando ahora cuenta de su error, de que no todas las representaciones del sistema de temporada son las mejores. Desde mi punto de vista, creo que lo mejor consiste en basarse en el sistema de repertorio, incorporando, en la medida de lo posible, las ventajas de la "stagione". Por ejemplo: si hago un nuevo *Fidelio*, intento que las ocho primeras funciones que corresponden a ese nuevo montaje tengan el mismo reparto, por lo que tengo que programarlas casi seguidas. Después de esas primeras representaciones debo recurrir a mi "ensemble", pues de otra manera los gastos se dispararían. Las grandes figuras que habitualmente estrenan los nuevos montajes se han hecho más caras cada día. Muchas veces no hay proporción entre lo que cobran y lo que rinden, pero el público reclama para los estrenos de las nuevas puestas en escena a los grandes nombres; si no hay un "cast" de figuras, piensan que no hay nuevo montaje. Lo cierto es que quienes mantienen la calidad media de un teatro son los cantantes estables, los miembros del "ensemble". Muchos de los que yo tengo aquí no tienen nada que envidiar a los divos internacionales. La pena es que, por la forma en que está montado hoy día el mundo de la lírica, los cantantes, a nada que destaquen, tienden a desligarse de todo compromiso estable y se lanzan a acumular funciones en la mayor cantidad posible de teatros.»

Everding mira su reloj y me avisa de que le esperan para ensayar una nueva producción. Me concede una última pregunta, que versa sobre los subsidios y la búsqueda, por parte de la institución que dirige, de nuevo público, esto es, la apertura de un teatro, que pagan todos, a capas cada vez más numerosas de la comunidad.

«El Estado nos subvenciona muy generosamente. Esto nos permite, por un lado, mantener una buena relación entre la calidad y los precios de las representaciones, y por otro, intentar ampliar continuamente nuestro repertorio, con obras que encargamos a autores contemporáneos. Por ejemplo, estrenamos recientemente la ópera *Lear*, de Aribert Reimann. Estoy muy contento de que

fuera un éxito, pero en el caso de que hubiese sido un fracaso hubiésemos podido superarlo, pues contábamos con una financiación, el subsidio estatal, que nos ponía a cubierto de cualquier desastre de taquilla. Como ve, el subsidio estatal es imprescindible para estas nuevas experiencias. Pero es más, si no fuera porque estamos en una institución subvencionada, no habría forma de trabajar con esta calidad y a estos precios. De hecho, un espectador medio paga aquí, en Munich, menos de un veinte por ciento de lo que realmente vale el espectáculo que contempla. Eso permite que se pueda conseguir por treinta o cuarenta marcos una buena entrada para la gran mayoría de las funciones de este teatro, y que, por lo tanto, éste se llene cada tarde. Por eso le podría decir que no necesito buscar nuevo público, porque tengo más del que cabe en el teatro. Pero no se lo digo, porque hago mucho para buscar ese nuevo público: organizo conferencias los domingos por la mañana y en otros momentos, en las que se expone, ante un público invitado, la naturaleza de tal o cual título, el significado de tal o cual escuela; asimismo llevo a cabo, con mucho éxito de público, una experiencia que yo llamo "Alrededor del Teatro de Ópera" ("Rund um die Oper"), que consiste en explicar todos los problemas técnicos que ofrece el funcionamiento de este teatro, enseñando las "tripas" del teatro, esto es, lo que hay detrás de esa escena cuidadosamente preparada para recibir a los cantantes. Curiosamente, muchos se muestran más interesados por lo que hay detrás de la escena que por la propia escena. Y esto confirma una especie de credo que yo tengo: cuanto más se conozca la ópera, más se la ama.»

EGON SEEFELNER, profesor y doctor, estudió en la Universidad de Viena y en la Academia Consular. En 1945 fue uno de los fundadores y secretario general del Partido Popular Austriaco. Al poco de crearse la actual República de Austria, Seefehlner se convirtió en el presidente de la Federación Internacional de Juventudes Musicales, a la vez que miembro del Consejo gestor de la *Konzerthausgesellschaft* de Viena, y en calidad de esto último fundó un Festival Internacional de Música, que sigue celebrándose aún bianualmente y que forma parte del Festival Internacional de Viena. En 1955 ocupó el cargo de subdirector de la Opera Estatal de Viena, siendo Karl Böhm el director, y un año después, al sustituir Herbert von Karajan a Böhm, Seefehlner fue nombrado secretario general. Marchó a Berlín, en 1961, para hacerse cargo de la recién construida *Deutsche Oper*, siendo, junto con Ferenc Fricsay y Gustav Rudolf Sellner, principal artífice del espectacular desarrollo de esta institución, en la que permaneció hasta 1972, año en que volvió a Viena convertido en director de la Opera Estatal.

«No creo —me contesta cuando le pregunto por las especiales dificultades del cargo que ahora ocupa— que la Opera de Viena sea especialmente difícil. Es, eso sí, una institución muy importante en Austria, más importante, pienso, que otras instituciones semejantes en sus respectivos países. Quizá por esta razón es posible que sea más difícil de gobernar que otros teatros de ópera que no están tan en el centro de la atención de los ciudadanos como lo está la Opera de Viena, que es una de las más representativas de nuestra nación.»

Seefehlner habla despacio, midiendo las palabras, que salen casi sin inflexiones y sin volumen, pero firmes y precisas, de su gruesa humanidad de sesenta y siete años, recostada sobre un amplio sillón situado en el centro de su despacho. A su espalda, la mesa de trabajo, de aspecto funcional y llena de papeles, y más atrás un amplio ventanal cubierto por visillos que dejan pasar la luz apagada de una fría y lluviosa mañana vienesa. Testigo de nuestra entrevista, el doctor Marcel Prawy, "Chefdramaturg" de la Opera Estatal de Viena, un cargo propio de los teatros líricos del área germanoparlante, entre cuyas funciones figuran las de adaptar libretos, editar los programas de mano y otras actividades relacionadas con la ópera como hecho de cultura.

PRESUPUESTOS Y SUBVENCIONES. PUBLICO Y ABONOS

La Opera Estatal de Viena tuvo que hacer frente, en 1978 (3), a unos gastos, incluyendo los pagos de pensiones, de más de 544 millones de chelines, lo que, traducido en pesetas, se convierte en una cifra superior a los 2.700 millones. Sus ingresos ascendieron, en ese mismo período, a 145 millones de chelines (de los que casi 119 corresponden a venta de entradas). La diferencia

(2) Para conocer más en detalle las opiniones de Everding sobre el régimen de funcionamiento de los teatros líricos, puede consultarse su trabajo «Repertoire, Ensemble, Spielplan», publicado en el *Jahrbuch der Bayerischen Staatsoper*, II, 1979.

(3) Últimos datos disponibles cuando se realizó la entrevista.

entre el debe y el haber la saldó el Estado austríaco, cuya aportación representa más del 73 por 100 del presupuesto total de la Staatsoper.

«La gente, en Austria, sabe que el Estado gasta mucho dinero en mantener este teatro, y está de acuerdo. Es un fenómeno típicamente austríaco el que toda la población, incluyendo los campesinos que viven lejos de Viena, sienta esta institución como algo propio: nunca he oído decir en Austria «La Opera de Viena», sino «Nuestra Opera», lo que es algo muy importante. (El doctor Prawy asiente a lo que dice Seefehlner.) Los austríacos saben que la música es casi la única actividad de importancia en que ocupan un puesto destacado en el mundo, y este teatro es una de las facetas más representativas de la vida musical austríaca. Por lo tanto, se sienten orgullosos de esta institución, y quizá, como consecuencia de ello, viven con gran intensidad nuestros problemas, mostrándose en ocasiones muy duros con nosotros. He dicho con frecuencia que esta institución es como el Santo Grial de Austria, y que la gente piensa que los miembros de esta casa, como caballeros del Santo Grial, deben ser santos, y que el director de esta casa, el rey de los caballeros, tiene que ser más santo todavía, y eso, como comprenderá, no es posible.»

Aun si tenemos en cuenta que cada espectador paga sólo una pequeña parte del coste real de su entrada, los precios pueden ser aún lo suficientemente altos como para convertir la ópera en espectáculo para ricos. Seefehlner no cree que sea éste el caso de la Opera de Viena, pues, dado el poder adquisitivo del salario medio en Austria, la ópera no es cara. Además, hay más de 560 entradas sin asiento (Stehplätze) por representación, que cuestan entre 10 y 15 chelines, y que están siempre ocupadas por gente joven, incluso muy joven. Argumenta, en apoyo de lo dicho, que no cabe más público en la Opera de Viena. La media de asistencia a las 300 representaciones anuales es de cerca del 90 por 100 de la capacidad total del teatro. «Tal vez, si construyésemos un nuevo teatro para cuatro o cinco mil espectadores..., pero eso es imposible. Aun así, no se podrían bajar mucho más los precios, pues, como ya le he dicho, la gente paga solamente una pequeña parte de su valor real.»

En Austria se puede decir que la ópera es un espectáculo nacional, y si lo comparamos con otro calificado normalmente como popular, el fútbol, entonces tendremos que admitir que en Austria la ópera es también un espectáculo popular. En efecto, el número de entradas de espectáculos líricos vendidas por año en Austria supera al de localidades para partidos de fútbol, de primera y segunda división juntos, en el mismo periodo de tiempo. Claro está que a la hora de traducir el número de entradas en espectadores hay que contar con los abonos, muy frecuentes e importantes en los teatros líricos austríacos. «No podemos suprimir los abonos ni restringirlos más: sería una gran revolución. Hay mucha demanda de ellos», me dice Seefehlner. A pesar de esta demanda, los abonos están bastante limitados, ya que representan, en chelines, menos del 16 por 100 de la venta total de entradas para la Staatsoper; de las 300 representaciones anuales, sólo 120 son parcialmente de abono.

REPERTORIO: TRADICION E INNOVACIONES

«Creo que la polémica entre los partidarios del sistema de "stagione" y los del sistema de repertorio es bastante artificial —comienza diciendo Seefehlner al abordar el régimen de funcionamiento de la Staatsoper—, pues ya no quedan casi teatros que se acogan plenamente a uno u otro sistema. En todas partes del mundo hay una mezcla de ambos sistemas, en la que, según los países y circunstancias históricas, predominan los usos y costumbres de uno u otro. Pongamos por caso La Scala, donde se dice que hay un régimen de "stagione". Pues bien, nunca mantienen allí el mismo repertorio para las diez representaciones de un cierto título. Igual sucede en el Covent Garden de Londres, donde montan cada ópera con dos o tres repartos. Como nosotros, aquí, en Viena, sólo que, y de eso estamos muy orgullosos y espero que nadie desee cambiarlo, ofrecemos más de cincuenta óperas por año, en vez de las diez o quince, tal vez veinte, con mucho, que ofrecen los teatros de Milán, Londres, París o Nueva York. Una a este repertorio lírico unos veinte "ballets" diferentes, que ponemos en escena aquí, en este teatro, cada año. Creo que esta amplitud de repertorio es importante, ya que permite a una persona que pase un solo año en Viena obtener una panorámica bastante completa de la historia de la ópera, para lo cual esa misma persona, en Milán o París, necesitaría diez años.»

Para que esa panorámica de la historia de la ópera tenga un valor real es necesario no restringirse a una media docena de autores, más o menos populares, ni insistir exclusivamente en las mismas escuelas y períodos estilísticos. En este sentido, la Opera de Viena tiene fama de ser bastante conservadora. Seefehlner se toma un respiro antes de contestar, más pausadamente que nunca, a esta cuestión:

«Sí y no; tenemos bastantes obras modernas en nuestro repertorio, pero no creo que la Opera de Viena sea la institución apro-



piada para hacer experimentos con ciertas alegrías. Tratamos de incorporar a nuestro repertorio las grandes óperas modernas, las realmente importantes. Así, **Wozzeck** o **Moses und Aron**. Antes de que termine mi etapa de director de la Opera de Viena, lo que sucederá al final de la temporada mil novecientos ochenta y dos, están programadas nuevas puestas en escena de **Wozzeck** y de **Lulú**. Hace dos o tres años encargamos y estrenamos, con carácter absoluto, la ópera **Kabale und Liebe**, de Von Einem; tenemos una ópera encargada a Berio, y un "baile de ópera", a Cerha. Es más fácil para nuestro público aceptar la música moderna en espectáculos de "ballet" que de ópera. Bruno Liberda y Roman Haubenstock-Ramat han escrito música para nuestros montajes de danza. Pero no creo que éste sea nuestro principal cometido, ya que nuestro público no está muy interesado en las novedades, y nosotros debemos seguir al público... (Se detiene, y tras acomodarse aún más en su amplio sillón, prosigue con sonrisa jovial y maliciosa.) no en todo, pues si sólo atendiésemos a los gustos del público, no saldríamos de **Tosca**, **Bohème**, **Zauberflöte**... Tratamos de encauzar, en cierta medida, los gustos de nuestro público. Esta tarde, por ejemplo, tenemos programada **Jenufa**. Creo que **Jenufa** es una obra que debe estar en nuestro reperto-

SEEFELNER, DIRECTOR DE LA OPERA ESTATAL DE VIENA, DESPACHANDO CON SUS COLABORADORES.



¿Se enteró Vd. de nuestra buena noticia?



Nosotros no nos planteamos a diario el lanzamiento de un nuevo modelo de amplificador. Por eso, el A100 es algo muy especial. Lo hemos diseñado pensando en Vd. Con todas esas prestaciones que Vd. necesita. Y con una distorsión inferior a 0,1% en toda la gama de frecuencias y a toda su potencia de salida.

Realmente, hemos rebasado nuestras propias metas, logrando que la distorsión sea solamente del 0,03% desde 20 Hz a 20 KHz a una potencia de 50 + 50 watos a 8 ohmios.

En realidad, estas soberbias características no lo serían si Vd. no pudiese beneficiarse de ellas.

Ahora, con el A100 Vd. podrá disfrutarlas. Tendrá a su alcance todas las prestaciones y controles que Vd. necesita.

Además, tanto el filtro como los controles de tonalidad se pueden anular

completamente; también se puede ajustar la señal de entrada para permitir la utilización de la más variada gama de cápsulas en su giradiscos.

Estas son las características más importantes, pero posee muchas más, que lo distinguen claramente.

¿Por qué no pide una demostración a uno de los distribuidores de Rogers?

Probablemente no lo encontrará a la vuelta de la esquina, debido a la minuciosidad con que seleccionamos nuestros distribuidores, que es la misma que utilizamos a la hora de diseñar y fabricar nuestros aparatos.

Pero con esa demostración, Vd. oirá la diferencia.

¡Y eso es lo que cuenta!

Si Vd. lo desea, también le remitiremos muy gustosos una detallada información técnica. Solicítela a

Rogers
BRITISH  HIGH-FIDELITY

tcc

TCA TECNICAS AUDIO, S.A.

Fernández de la Hoz, n.º 70 :-: MADRID - 3
Teléfonos: 442 26 11 - 442 26 56
Telex 45287 - TCAU

rio, aunque al público de aquí no le guste demasiado. Pero como el montaje es de gran calidad, podemos dar cuatro o cinco funciones de esta ópera por año, con una media de asistencia superior al setenta por ciento de la capacidad del teatro. Puedo resumirle nuestra política respecto al repertorio contemporáneo diciéndole que deseamos ofrecer una visión panorámica de la ópera de nuestros días a través de los clásicos del siglo veinte. Claro que a veces vamos algo más allá, pero tenemos que ser muy cautelosos.

«Paralelamente, llevamos a cabo otras actividades, que, para entendernos, podemos llamar educativas. Recientemente, en junio de mil novecientos setenta y nueve, tuvimos una exposición dedicada a la actividad de Richard Strauss (que, como usted sabe, fue director de este teatro) en Viena. También tenemos las sesiones matinales dedicadas a comentar las óperas que se van a ofrecer en nuevas puestas en escena, sesiones que dirige y organiza el doctor Prawy, aquí presente, y que consisten en conferencias y coloquios, en los que intervienen, junto con eminentes especialistas de la talla del doctor Prawy, el "régisseur" y algunos de los cantantes que van a intervenir en la "première" del nuevo montaje en cuestión.»

El doctor Prawy, quizá para corresponder a los elogios que acaba de dirigirle su jefe, interviene para señalar otra novedad introducida por Seefehlner en la Opera de Viena: ofrecer óperas completas en versión de concierto, lo que permite recuperar títulos del pasado que ni son lo suficientemente importantes como para estar en repertorio, lo que originaría los grandes gastos de su escenificación, ni lo poco importantes como para ignorarlos. La idea de Seefehlner es ofrecer una ópera en versión de concierto por temporada, empezando por la actual, en la que se ha podido escuchar *Il Giuramento*, de Mercadante.

La ópera en versión de concierto presenta grandes alicientes para los divos internacionales, pues al reducirse los ensayos les permite multiplicar sus actuaciones. También, y quizá lo primero, les libra de la tiranía del director escénico. Sobre unos y otros versa la parte siguiente de esta entrevista.

COMPañIA ESTABLE Y CANTANTES INTERNACIONALES. DIRECTORES ESCENICOS Y MUSICALES

«En Viena —Seefehlner vuelve a tomar la palabra— actúa un gran número de artistas internacionales, pero todos ellos lo hacen en virtud de un contrato que tienen con nosotros, renovable cada dos o tres años, y en el que se fija el número de funciones, del orden de las diez o quince, en que deben intervenir cada uno por año. Plácido Domingo, por ejemplo, tiene un contrato por diez representaciones anuales, creo. Y así todos los demás. Lo que se pretende con esta política es incorporar, en alguna medida, a estos artistas internacionales que van por libre a nuestra compañía, a nuestro "ensemble". Deben estar en contacto permanente con nosotros por si los necesitamos urgentemente. Hay muy pocos cantantes que pasen por aquí sólo una o dos veces: tal vez en el caso de una sustitución repentina, de última hora. De todos los cantantes que anualmente aparecen en la Staatsoper, un cuarenta por ciento, aproximadamente, son cantantes de tipo internacional, y el sesenta por ciento restante son miembros de nuestro "ensemble". De entre estos últimos, hay muchos que llegan a convertirse en estrellas internacionales a su vez. Tal es el caso de cantantes como Edita Gruberova, Sona Ghazarian, Lucia Popp, Peter Dvorsky o Thomas Moser. Nuestro problema con estos dos tipos de cantantes es, pienso, el mismo de todos los grandes teatros del mundo. El "cachet" de las estrellas internacionales ha subido constantemente y a un ritmo tal que muchas veces tenemos que considerar seriamente el sustituirlos por miembros de nuestro "ensemble", sin que por ello la calidad de la representación se resienta. Y le puedo asegurar que la calidad media de los "ensembles", del nuestro concretamente, está mejorando de tal manera que estas sustituciones son más fáciles cada día. Queda, claro está, el problema del público, de una gran parte del público, que cree que un nombre famoso significa siempre una actuación inmejorable, lo que, evidentemente, no es cierto. Pero no olvide usted un hecho trascendental: es el "ensemble" el que confiere la personalidad artística a cada teatro, y no los cantantes que van y vienen, aunque éstos, ciertamente, den brillo y, en ocasiones, enseñen a los que trabajan con ellos.

«La dirección escénica es harina de otro costal. Podemos decir que la Opera de Viena ha sido siempre una ópera de músicos; aquí la persona más importante es el director musical; los cantantes han sido siempre también muy importantes. Hubo un día en que se reconoció asimismo la importancia del director escénico, pero esto no quiere decir, al menos aquí, en Viena, que este último tenga que ser el primero en importancia. No creo que sea una buena política dejar hacer al director escénico su santa voluntad. Seguramente, usted sabrá que, no estando de acuerdo con las ideas de Harry Kupfer acerca de la nueva *Tetralogía* que iba a montar para nosotros (ver RITMO, número 482, página 9, y número 497, página 9), he rescindido su contrato. Pienso, y por eso he obrado así, que nuestra misión no es tener una *Tetralogía* de Kupfer, sino la de Wagner. Por supuesto que hay que buscar que



EL PRESIDENTE CARTER ATIENDE A LAS EXPLICACIONES DE SEEFEHLNER TRAS UNA REPRESENTACION DE SALOME EN EL CURSO DE LA VISITA DE LA OPERA ESTATAL DE VIENA A ESTADOS UNIDOS. TESTIGOS: ZUBIN MEHTA, LEONIE RYSANEK Y THEO ADAM.

la escena esté cuidada y realizada con criterios modernos, actuales, pero siempre poniéndolos del lado del compositor, del autor, y no del intérprete. En Viena tenemos fama de ser muy conservadores en nuestras escenificaciones. Esto es sólo parcialmente cierto. Hacemos algunos experimentos, pero, y volviendo al asunto Kupfer, no creo que sea la *Tetralogía* la obra más adecuada para experimentar. No es una ópera aislada, que si sale mal se la retira del repertorio y se intenta de nuevo; son cuatro óperas, y por su coste hay que pensar en que duren muchos años. Y si están mal, tiene usted que aguantar veinte años una cosa que no le gusta a nadie, o que nadie entiende. Tenemos, a este respecto, una gran responsabilidad con los jóvenes que van a ver estas obras por vez primera. Piense en lo que sería una *Tosca* con "Scarpia" como Himmler y la propia "Tosca" como una de las actrices favoritas de Hitler...

«Lamentablemente, tengo que admitir que el director de escena impone con demasiada frecuencia sus criterios. En cuestiones de repartos vocales, por ejemplo, aunque tengan que hacerlo de común acuerdo los dos directores, el escénico y el musical, se ha generalizado la ley de que sea el primero el que tenga la última palabra. También el escenógrafo sufre de esta omnipotencia del "régisseur".

«Por lo que se refiere a los directores musicales, creo que este es el teatro que tiene los mejores maestros del mundo bajo contrato. No hay otro teatro en que actúen a la vez tantos maestros famosos. Esta temporada pasarán o han pasado ya por el foso de este teatro Karajan, Bernstein, Böhm, Solti, Mehta, Horst Stein, Leinsdorf, López Cobos... (Para esta relación Seefehlner se ve asistido por Marcel Prawy.) No tenemos, en efecto, un director titular, pero todo es cuestión de saber qué es preferible, si tener un solo director de gran renombre que dirija treinta o cuarenta veces, pues nadie dirige hoy día más de eso en un mismo sitio, y otros directores de segunda y tercera categoría, o contar, una tras otra, con las más famosas batutas. Piense, a este respecto, que somos unos de los pocos teatros en que acepta actuar Carlos Kleiber: ya ha hecho aquí *Tristán y Carmen*, y en la próxima temporada, esperamos, dirigirá *Rigoletto*. Junto con esos grandes maestros contamos con otros, como su joven compatriota Miguel Angel Gómez Martínez, con los que tenemos suscritos contratos por toda la temporada o parte importante de ella. También hay en la orquesta músicos que en caso de necesidad pueden tomar la batuta.»

Seefehlner rechaza todas las acusaciones que se hacen a la Orquesta de la Opera de Viena —un 85 por 100 de la cual forma la Filarmónica de Viena— de abusar de las sustituciones y de no poner igual interés, día tras día, en el foso que en los acontecimientos en que interviene como Filarmónica de Viena, o en las "premières", en la propia Opera. Echa la culpa de esta diferencia a la batuta de turno más que al pluriempleo de los músicos o al propio sistema del teatro, que permite pocos ensayos y abre en ocasiones la puerta a la rutina. «Esta Orquesta —concluye Seefehlner— ha sido la gran sensación en nuestra reciente gira por Estados Unidos.»

TEATROS NACIONALES EN AUSTRIA Y ESPAÑA. EL FUTURO DE LA OPERA DE VIENA

Existen personas que opinan que un teatro nacional, esto es propiedad del Estado, debe extender su actividad lo más directamente posible a todo el territorio nacional.

«Esto es muy difícil, por no decir imposible, en el caso de la ópera. Un teatro de ópera no es algo que se monte y se desmonte en cualquier sitio, como la carpa de un circo. Un teatro de ópera es algo fundamentalmente estable, y no me refiero sólo al edificio del teatro. Existen muchos problemas técnicos: hay que desplazar a mucha gente, y los decorados no son transferibles, sin más, de un local a otro. Hoy día los palcos escénicos de los grandes teatros de ópera son verdaderas obras maestras de ingeniería. La iluminación, tan importante en muchos montajes, varía mucho de un teatro a otro, y cuesta mucho dinero, a veces casi tanto como hacer todo de nuevo, el adaptar los decorados a distintos escenarios. Esto puede tener sentido en el caso de las giras internacionales. Nosotros hemos estado recientemente en La Scala, con ocasión del bicentenario de ese teatro, y más recientemente en Estados Unidos, la primera vez que visitábamos esa nación. Como comprenderá, estas visitas de carácter internacional obedecen a criterios políticos, de relaciones exteriores, y no pueden compararse con las giras domésticas. La Opera de Viena, en el extranjero, es una embajada, una embajada cultural de toda Austria.»

»Supongo que su pregunta está relacionada con la posible creación de un teatro nacional de ópera en España. En su país, creo, las cosas son bastante diferentes que aquí. Ustedes no tienen teatros provinciales, ¿verdad? Bueno, hay uno en Barcelona... (El Liceo, le apunto.) Sí, el Liceo, pero es, creo recordar, de propiedad privada, un caso único en el mundo. No, me refiero a teatros provinciales (Landstheater) como los que hay en Linz, Graz o Salzburgo. Además, la Opera de Viena es algo que se hizo cuando la opinión de las provincias no contaba tanto como hoy. ¿Sabe lo que creo?, pues que tras la muerte del general Franco es difícil que se cree en España un teatro nacional de ópera. El tenía el poder absoluto para crearlo, y además los tiempos eran económicamente mucho más favorables que los actuales. Pero al general Franco no le interesaba la ópera, ¿verdad? Sería una lástima que no se llegara a crear en España un importante teatro de ópera. Ustedes tienen magníficos cantantes: Berganza, Domingo, Kraus, Lorengar, Carreras, Caballé..., y buenos directores: López Cobos, Gómez Martínez, pero no tienen ópera.»

»El que no se puedan llevar por todo el país las producciones habituales de este teatro no significa que renunciemos a toda acción en ese sentido y que nos encerremos en Viena, entre estas cuatro paredes. Hace tres años iniciamos un programa de giras por pequeñas ciudades de Austria, donde normalmente no tienen oportunidad de ver ópera. Se trata de producciones preparadas para poderse montar en locales no muy bien acondicionados técnicamente, y las hacemos con jóvenes miembros de nuestro "ensemble". Este noviembre pasado hemos llevado de gira **Las bodas de Figaro**, cantada en alemán, muchas de cuyas representaciones las ha dirigido Gómez Martínez.»

La noticia de la designación de Lorin Maazel como sucesor del

doctor Seefehlner (ver RITMO, número 496, página 40) ha suscitado la controversia en los círculos operísticos internacionales, no ya porque se dude del prestigio y la categoría de Maazel como artista, sino por ciertas cláusulas del contrato del futuro director de la Opera de Viena por las que éste limita sus obligaciones con la institución vienesa a un mínimo de seis meses de permanencia en el teatro por año, y a dirigir treinta representaciones, también como mínimo.

«He apoyado con fuerza —dice Seefehlner— la designación de Lorin Maazel como sucesor mío. Considero a Maazel, a quien conozco bien por haber trabajado juntos siete años en la Opera de Berlín, un gran artista. Además, creo que es el momento, aquí en Viena, de volver a la vieja tradición de que el director musical sea la persona más importante de un teatro de ópera, pues, en mi opinión, este teatro concretamente necesita alguien que le dé lo que yo he tratado de darle: los mejores artistas internacionales y una programación de gran interés, a la vez que crearle su propio estilo, su propia personalidad, algo, esto último, que sólo puede hacerlo un músico, un artista y no un simple administrador como yo.»

»Respecto del contrato de Maazel, es cierto que el mínimo de funciones a dirigir por él en este teatro es de treinta; es más que suficiente. Pero el que haya limitado su tiempo de permanencia anual en esta casa, no es exacto. Maazel estará aquí siempre que se le necesite. Puede que sea difícil compaginar una carrera internacional con la labor casi diaria de la administración de este teatro. Pero Maazel va a intentarlo con entusiasmo, pues me consta que está muy interesado en este puesto y que quiere triunfar en él, como ha triunfado en otros.»

Para concluir, le pido al doctor Seefehlner su opinión sobre el futuro de la ópera.

«Creo que está muy claro que la ópera cobra cada día mayor importancia. Para el público de nuestros días se ha convertido en un arte, en un espectáculo, muy moderno, yo diría que más moderno cada vez. Le gente joven acude de forma creciente a los teatros líricos, y las retransmisiones de televisión obtienen cada vez mayor éxito. Nosotros hemos retransmitido ya por televisión en directo cuatro óperas. La última, **Carmen**, se pudo contemplar en todo el mundo, y los datos que tenemos hablan de millones de telespectadores y de un gran éxito. Esperamos lo mismo de nuestra próxima retransmisión, que será **Don Carlo**, en mayo de este año.»

»Todo este creciente interés espero que lleve pronto a la aparición de un compositor que sea para nuestro tiempo lo que para los suyos fueron Verdi, Puccini, Richard Strauss e incluso Hindemith. Digo que lo espero, pues de momento no veo a ninguno que sepa llegar de verdad a los ojos y a los oídos del público. Pero llegará, pues siempre que ha habido una necesidad —y ahora estamos verdaderamente necesitados de un autor lírico— ha surgido alguien con la respuesta.»

INTENDENTES DE LA OPERA ESTATAL DE BAVIERA, NATIONAL-THEATER (MUNICH)

Karl August Delamotte (1811-1820).

Joseph Stich (1821-1823).

Freiherr von Weichs (1823-1824).

Karl Theodor von Küstne (1833-1842).

Graf Eduard Yrsch (1842-1843).

Freiherr August von Frays (1844-1848).

Freiherr Johann Nepomuk von Poissl (1848).

Freiherr August von Frays (1848-1851).

Franz von Dingelstedt (1852-1857).

Freiherr August von Frays (1857-1860).

Wilhelm Schmitt (1860-1867).

Baron Karl von Perfall (1868-1893).

Ernst von Possart (1893-1905).

Freiherr Albert von Speldel (1905-1912).

Clemens von Franckenstein (1912-1918).

Victor Schwanecke (1918-1920).

Dr. Karl Zess (1920-1924).

Clemens von Franckenstein (1924-1933).

Oscar Wallek (1934-1937).

Clemens Krauss (1938-1945).

Dr. Georg Hartmann (1948-1952).

Rudolf Hartmann (1952-1967).

Günther Rennert (1967-1976).

August Everding (1977-).

NOTA.—Duante el bienio 1976-1977 Wolfgang Sawallisch, Generalmusikdirektor de la Opera Estatal de Baviera, ocupó interinamente la dirección general del teatro.

LOS DIRECTORES DE LA OPERA DE VIENA

Franz von Dingelstedt (1869-1870).

Johann von Herbeck (1870-1875).

Franz von Jauner (1875-1880).

Karl Mayerhofer, Gustav Walter, Emil Scaria (1880, de junio a diciembre).

Wilhelm Jahn (1881-1897).

Gustav Mahler (1897-1907).

Félix Weingartner (1908-1911).

Hans Gregor (1911-1918).

Franz Schalk (1918-1919).

Richard Strauss y Franz Schalk (1919-1924).

Franz Schalk (1924-1929).

Clemens Kraus (1929-1934).

Félix Weingartner (1935-1936).

Erwin Kerber (1936-1940).

Heinrich K. Strohm (1940-1941).

Walter Thomas (1941, de febrero a abril).

Ernst August Schneider (1941-1943).

Karl Böhm (1943-1945).

Alfred Jerger (1945, de mayo a junio, Volksoper).

Franz Salmhofer (1945-1955, Theater an der Wien).

Karl Böhm (1954-1956).

Herbert von Karajan (1956-1962).

Herbert von Karajan y Walter Erich Schäer (1962-1963).

Herbert von Karajan y Egon Hilbert (1963-1964).

Egon Hilbert (1964-1968).

Heinrich Reif-Gintl (1968-1972).

Rudolf Gamsjäger (1972-1976).

Egon Seefehlner (1976-).

EL TRIPTICO ESCENICO DE BELA BARTOK (y II) (*)

Por SANTIAGO MARTIN BERMUDEZ

EL PRINCIPE DE MADERA

«Et ne suffit-il pas que tu sois l'apparece pur rejouir un coeur qui fuit la verité?»
(Baudelaire)

Este cuento de hadas para danzantes se abre con una progresiva presencia sonora, acaso la expresión musical de un amanecer en el bosque de los castillos; en todo caso, entendamos un sentido amplio del concepto amanecer, como a menudo se entiende el de crepúsculo. Según algunos, la obertura del «ballet» presenta el elemento natural —Hada y Naturaleza aparecen ambiguamente emparentadas en la historia—, presente en el escenario en que tendrán lugar los humanos acontecimientos. El «amanecer» (acordes de la cuerda, melodía dibujada «en la lejanía» por el viento, repetición y acompañamiento de los violines en nuevos acordes, acercamiento del tema mediante los instrumentos de sopro...) tiende a crecer con el paso del pianísimo al «tutti» en ff. «Ecllosiona» el «crescendo» y se diluye la unidad orquestal para dar paso a los protagonistas del cuento.

Ante la prolongación del acorde, del que surge el tema del breve prelude, ha sido señalada en este fragmento la influencia wagneriana, pero no es arriesgado identificar claras resonancias debussyistas en ese punto y en tantos otros de ese «ballet» y de **El castillo de Barba Azul**. Acordes y melodías coexisten, es cierto, pero la funcionalidad independiente de los primeros es innegable en este y otros fragmentos.

La acción se desarrolla en un bosque, a cuyos lados se levantan dos castillos, separados por un arroyo. Los protagonistas, identificados por las maderas en temas que irán resurgiendo más adelante con mayor o menor variación, son un príncipe paseante y una despistada princesa; cada uno proviene de su correspondiente castillo. El «Hada», tal vez en papel de protectora de inocentes castellanas frente a los acechos de cualquier peligroso desconocido, impide que la jovencita se aleje hacia el bosque y sea atraída por los encendidos requiebros del «Príncipe», quien, a estas alturas, se ha enamorado perdidamente de ella. Ante los avances del «Príncipe», el bosque cobra vida y le rodea, impidiéndole el paso: es la acción prepotente del «Hada» estorbona. Es este uno de los pasajes más animados del «ballet». Refleja tanto la actitud del «Príncipe», luchando desesperado contra la invencible Naturaleza animada en su contra, como la ciega fuerza de árboles y plantas acosando la consciente actitud del protagonista de avanzar, pese a las dificultades. He aquí todo un símbolo de la dialéctica entre la humana voluntad y los obstáculos del medio, sin duda muy propio de la mentalidad de Béla Balazs, el libretista, antes de su compromiso revolucionario y su dedicación al cinematógrafo. El fragmento del bosque viviente fue incorporado por Bartók a la **Suite** que preparó mucho más tarde a partir de la partitura del **Opus 13**.

El esfuerzo tiene éxito, y el bosque hostil queda atrás, aparentemente franco el paso hacia el castillo, donde la «Princesita» parece sumida en infantiles inopias. En esto, el arroyo también se anima e impide el paso del héroe, destruyendo el puente que comunica una orilla con otra. También este agua fastidiosa tiene su «danza» correspondiente, con ese encanto debussyista —«encore!»— en la sonorización de lo líquido (**Pelléas**, primero y tercer movimientos de las **Cuatro piezas, op. 12; Imágenes** para piano; el lago, en **El castillo de Barba Azul**...). Ni que decir que en las puestas en escena de esta partitura, tanto el bosque como el



BARTOK EN 1916.

arroyo están encarnados por bailarines, no sugeridos por ningún truco escénico. Así está previsto, y por ello se puede hablar sin eufemismo de «danza de los árboles» y «danza de las aguas».

Superado el obstáculo, aparece ante el «Príncipe» el peor de todos, la indiferencia de la «Princesa», que actúa como si no le viera. Entonces el «Príncipe» fabrica un muñeco a base de un palo, sus ropas y sus cabellos, como si con eso fuera a atraer la atención de la muchacha. El resultado es desastroso, ya que la «Princesa» queda fascinada ante el príncipe de madera, que se anima en virtud de las malas artes de ese «Hada» entrometida, y baila con el muñeco una larga danza (Janos Kárpati (10) señala la existencia de un tema para el muñeco: el mismo del «Príncipe», pero distorsionado), danza que es a veces grotesca y progresi-

(10) Janos Kárpati: Comentarios al disco Hungaroton LPX 11403 (vid. referencia discográfica).

(*) La primera parte de este trabajo apareció en el número anterior.



EL BOSQUE VIVIENTE DE EL PRINCIPE DE MADERA.

vamente agitada. Su verdadero resultado es crear la mayor confusión entre los personajes de la trama y alcanzar la culminación de la pieza. El «Príncipe», desconsolado, sufre la humillación de verse reemplazado en el favor de su amada por un tosco producto salido de sus manos (algo, en rigor, más lamentable que el asunto de los «albaneses» de *Così fan tutte*).

Acaso esto ablanda el corazón del «Hada» metijona, que decide favorecer al «Príncipe» y mostrarlo magnífico ante los ojos de la indiferente despistada. De nuevo este «deus ex machina», omnipotente e imprescindible para hacer marchar la acción, obliga a moverse a las plantas y las flores para que hermosteen al muchacho, que se despojó a sí mismo de ropajes y cabello en un momento de precipitación y optimismo. A partir de este momento se producen una serie de danzas. En unas interviene la Naturaleza, de nuevo semoviente; en otra, la «Princesa» queda fascinada otra vez, aunque ahora por este príncipe de carne y hueso adornado con flores y hojas; en otra, el muchacho se hace rogar, etc. La acción y la partitura se alargan un tanto, hasta la reconciliación final y la vuelta de la Naturaleza a su sitio. Con esto se cierra la obra. El metal, en «decrecendo», se aleja, significando así el cierre de lo que se abrió en el preludio. Salta a la vista el paralelismo de principio y final, una sugerencia de límite en lo que acaso fue un sueño, o tal vez sólo un episodio, una historia que mañana podría reanudarse con la vuelta de los acordes que se fueron, como sin duda ha sido hoy con respecto a ayer y a todo el tiempo...

EL MANDARIN MARAVILLOSO

«...había aprendido la secular lección de que el temor y el amor son inseparables.»
(Graham Greene)

Antes de levantarse el telón, la madera y el metal desarrollan un tema hostil y estridente, acompañados de manera apenas audible por pequeña percusión y «pianoforte»; los violines segundos subrayan, en «huracán», el desarrollo del tema. Muchos han pretendido que la brutal introducción intenta describir el espíritu del ambiente en que va a desarrollarse la acción: ciudad moderna, hampa, violencia.

Tras un «crescendo», van diluyéndose poco a poco tales estridencias introductorias, y la escena nos muestra un interior de barrios bajos. Unos ladrones obligan a una muchacha a atraer a alguien para desvalijarle. Por primera vez en la pieza, la muchacha se asoma a la ventana, y el clarinete modula el «motivo seductor» que, con ciertas variantes, aparecerá tres veces en total:

Acude al reclamo un viejo verde. Pese a no tener ni una perra, pretende seducir a la muchacha con sus encantos, ya que considera que el dinero no tiene importancia alguna. La madera describe su tema grotesco, y no exento de humor, y el intento de acuerdo hasta la interrupción de los ladrones, que expulsan al viejo y obligan a la muchacha a un nuevo juego de seducción ante la ventana (ahora se trata de un clarinete en Si bemol). Surge en esta ocasión un muchacho apocado e inexperto (oboe). La muchacha le da ánimos y el diálogo entre ambos pasa de una suave danza a un baile animado, que apenas da muestra de ir en «crescendo» es violentamente interrumpido por los facinerosos, que echan al jovencuelo y dan instrucciones a la muchacha de atraer alguien que valga la pena. Tiene lugar entonces el tercer juego de seducción (también clarinete en Si bemol), el más largo de los tres, el que sirve para atraer al inquietante personaje que da título a la obra.

Como señala István Homolya (11), el símbolo musical (mejor que motivo) del Mandarín es un intervalo de tercera menor, típico de Bartók, proveniente, sin duda, del folklore, y en tal sentido puede muy bien simbolizar el elemento natural frente a la civilización corrompida, representada por los ladrones. Al entrar el personaje, el metal, en ff, entona tres veces el intervalo, unido en «glissando» por las dos notas intermedias:

El recién llegado provoca en la muchacha temor y repulsión. Sin embargo, obligada por las instrucciones de los ocultos hampones, arranca a bailar tras no pocos titubeos. El «Mandarín» la observa con la mirada fija, el deseo dibujado en la expresiva y tensa quietud de su rostro extranjero.

Vienen a continuación lo que puede considerarse los números «fuertes» de la pantomima. En primer lugar, la danza de la muchacha, ante la actitud de creciente anhelo del «Mandarín». Esta danza llega a un considerable nivel de frenesí a partir de los primeros pasos vacilantes de la mujer, cuya actitud de rechazo frente al extraño, en contraste con su obligación de seducirlo, parece evolucionar hacia una fascinación temerosa, que le hace terminar sobre las rodillas del alterado «Mandarín». Mediante una transición, en la que la muchacha advierte de nuevo con horror a quién está a punto de besar, tiene lugar el segundo número «fuerte»: el «Mandarín» persigue el cuerpo joven y prometedor que ha estado junto a él, y que ahora pretende huir junto con sus promesas de gozo. Sólo tras un buen rato de percusión y lucha tiene el extraño en sus manos la anhelada presa. Entonces intervienen los ladrones.

La persecución está constituida por una agitada intervención «sempre vivace» del viento, subrayada por la cuerda en «ostinato». La música alcanza un clima de gran intensidad, al tiempo que los dos personajes convierten su huida y persecución en una desesperada y salvaje danza de miedo y desesperación. Escena con sus elementos propios de dramatismo y «suspense», ha de terminar por fuerza en la frustración del deseo del personaje seducido, elemento clave en el desarrollo posterior de la pieza. Desde los puntos de vista musical y dramático constituye la culminación de la obra: a partir de este momento, una vez atrapado el «Mandarín» entre las garras de los hampones, música y acción tienden rápidamente al desenlace del conflicto, que a estas alturas consiste en la insatisfacción del deseo del «Mandarín», con su mirada fija en la muchacha, pese a ser maltratado y despojado de todo cuanto de valor lleva encima.

Tras desvalijarle, deciden asesinarlo. Se suceden entonces los tres intentos consecutivos de dar muerte al insólito tiparraco, frustrados los tres de forma humanamente inexplicable. Primero creen asfixiarle con mantas y cojines, acumulando sobre la víctima todo tipo de objetos y sentándose uno de los hampones encima de la montaña de cosas convertidas en factores de muerte. Pero cuando consideran culminada su fechoría, aparece entre el montón la cabeza del «Mandarín», que busca deseoso a la muchacha. Superan los ladrones su estupor, y rápidamente uno de ellos procede a ensartarlo con una espada oxidada. El «Mandarín» se desmorona, pero vuelve a levantarse para precipitarse sobre la muchacha. Se lo impiden y deciden ahorcarlo. Pero una vez colgado en medio de la habitación, dirige su deseosa mirada hacia la mujer que ha conmovido su corazón y le ha despertado sin contrapartida un vivo deseo. Horrorizados, los agresores y la muchacha contemplan el cuerpo del «Mandarín», su prodigiosa supervivencia.

El expolio del «Mandarín» tiene lugar con solemnes intervenciones del metal y violentos «glissandi» en percusión y teclado. Al final de cada intento de asesinato se repite el intervalo de tercera menor en forma quejumbrosa, doliente, dando lugar cada vez a la evidencia de que el «Mandarín» permanece con vida. En el último de los intentos frustrados, es un coro el encargado de la queja, con el cuerpo colgado y los ladrones estupefactos y temerosos ante aquel ser extraordinario que no termina de morir. Cada frustración da lugar, en la orquesta, a un contrapunto violento de la melancolía del intervalo de tercera menor: es la reacción de los asesinos, reincidentes en su intento.

La muchacha pide que descuelguen al «Mandarín». Lo hacen como ella pide, y cuando se precipita sobre ella, le abraza. Calmado su deseo, sus heridas sangran y el «Mandarín» expira al fin.

La madera y las cuerdas realizan la transición desde que el «Mandarín» es descolgado (fin de la intervención del coro, cuyo tema se ha ido convirtiendo en una queja solemne, para decrecer lánguidamente en compañía de fugaces e inquietantes intervenciones del arpa y el teclado —piano y celesta—, con tristes arpeggios de la cuerda. Partiendo de un acorde mantenido en ésta, van los arcos motivando un último clímax (el abrazo), que da lugar a un lento desenlace: solemnidad de notas graves (corcheas en la madera aisladas por silencios; acordes graves de semifusas en la cuerda, lenta pero obstinada intervención del piano...), que marcan la muerte del intruso, venido de un mundo tal vez impo-

(11) István Homolya: Comentarios al disco Hungaroton LPX 11319 (vid. referencia discográfica).

sible, hallado el final bajo las condiciones inexcrutables de una lógica traída de lejos..., rodeado de cuatro figuras inquietas y acaso ahora respetuosas.

A MODO DE COMENTARIO

«... la belle inquietude d'une liberté partagée?»
(Benoite Groûlt)

Ante el discurso de exegetas y apologetas con respecto al tríptico escénico que acabamos de examinar, tal vez quepa reflexionar. Acaso disentir. Como lo cabe ante el «mensaje» que se pretende encarnado en estas obras, unas veces carga y otras impulso fecundo en relación con la música. No nos dejemos llevar por la alegre prisa de los comentaristas cuando señalan el paradigmático enfrentamiento entre Adán y la «eterna» Eva con un decisivo matiz valorativo, si no explicitado, sí ideológicamente activo.

Es muy cierto que la letra de los dos primeros dramas ha quedado, al menos, envejecida, mientras la música merece un alto lugar entre los clásicos de nuestro siglo, si entendemos por clásico lo antiguo que permanece vivo y fresco. Tal vez le hagamos un favor al argumento de **El príncipe de madera** con sólo considerarle envejecido, cuando nunca parece haber sido posible contar historia tan inconsistente sin bromear con sus absurdos.

En la primera de las piezas, lo que aún hoy nos dice algo es el enfrentamiento en sí de la pareja, si hacemos abstracción de ciertas fórmulas de descripción de escaso nivel (el simbolismo del castillo sombrío y «sollozante» como el alma de Barba Azul; la cámara de torturas de la primera puerta como expresión de su espíritu «torturado»; los repentinos e inmotivados celos de Judith, hasta entonces preocupada tan sólo de llegar al final de las cosas, al fondo de los interiores de todas las puertas de aquel castillo-alma).

Lo cierto es que ahí vemos agitarse dos formas de concebir el mundo y las relaciones entre los seres, una empeñada en la conservación de sus posiciones, la otra impulsada por una voluntad de absoluto —que la incapacita para la transacción, el compromiso o la prudente componenda— hacia el desvelamiento del misterio simbolizado en lo inaccesible de unas puertas. Los mismos argumentos, los del amor, sirven para afirmar y negar cada una de las pretensiones: Judith insiste porque ama a Barba Azul, y porque lo ama ha penetrado en aquel ámbito oscuro y siniestro; pero también porque le ama podía haber renunciado a las llaves, al menos en la concepción del hombre.



ESCENOGRAFIA DE GUSZTAV OLAH EN LA REPOSICION DE EL PRINCIPE DE MADERA EL AÑO 1939, EN BUDAPEST.

Barba Azul busca la reina de su noche, deseada discreta ante el secreto, y al mismo tiempo valiente frente a lo ignoto tras la entrada al castillo. La encuentra, precisamente, por su indiscreción y por el exceso de valentía, ni medida ni sabida. Judith, puesto que ha decidido compartir el destino poco halagüeño de aquel hombre atormentado, cree imprescindible penetrar en los recovecos en que se produce aquel tormento sin solución aparente. Su afán es, según parece, nueva razón de pena.

Lastimosamente, la figura de la mujer sufre varios menoscabos a manos de los libretistas para mejor poder mostrar la tesis que se pretende. Por eso, el peligro es evidente a la hora de las interpretaciones. La pieza ha merecido comentarios del género de «enfrentamiento entre el hombre-razón-creación y la mujer-instinto-inspiración». Siempre resulta sencillo refutar al maniqueo inventado por nosotros mismos, como oponer a un personaje de altura

trágica una curiosona surgida de lo cotidiano, que no hace más que abrirle puertas al pobre castillo-alma de Barba Azul. ¿Hasta qué punto es lícito dibujar un «Lohengrin» reduciendo la estatura de la «Elsa» de turno? («Amame, Judith, no me preguntes» —dice Barba Azul en más de una ocasión.)

Si la obra se interpreta en el sentido clásico (hombre trágico-mujer realista), nos encontramos con una pieza insuficiente. Es decir, si quisieron decir algo, música aparte, lo han dicho muy mal. A la vista de la obra y de la perspectiva que nos dan los años transcurridos desde su creación, es preferible una explicación donde el riesgo desplace a la rutina. Una relectura crítica de la pieza insistiría más en la indomeñable voluntad de conocimiento de Judith y en su afán de absoluto. Judith, pese a su fracaso, no quiere vivir enclaustrada en el alma de su esposo, no quiere ser coronada y reverenciada..., quiere saber quién es e ir codo a codo con él. El personaje, enfrentado a Barba Azul y al mismísimo dramaturgo que lo ha creado, se ve constreñido a salir por los cerros de Ubeda de los celos o del «cuánto más hermosas que yo», al ver a las otras tres esposas. Y, sin embargo, ¿no resulta un personaje de arriba a abajo, una de esas mujeres euripidianas, dispuestas a la muerte tan sólo por salvaguardar aquello que más aman? ¡Ah, estos autores, que ignoran que los personajes cobran vida y entonces es preciso respetarles su natural! ¡Qué triste afeamiento la «Judith» literaria de Balazs y Bartók —digo bien, también de Bartók—, a mitad de camino entre **Elektra** y **Es mi hombre!**

Nuestra sensibilidad actual sufre por la interpretación del cuento original de Perrault, que condena la «malsana curiosidad» de una señora que descubre que su marido es un cortacabezas de señora (y no me vengan con que eso simboliza tal o cual, que el referente se las trae); pero recordemos que Balazs y Bartók crean su obra ¡ya en el siglo XX! Ante el fracaso de la húngara, en 1919, uno sospecha que una revolución difícilmente puede llegar a buen fin dadas determinadas relaciones entre los sexos.

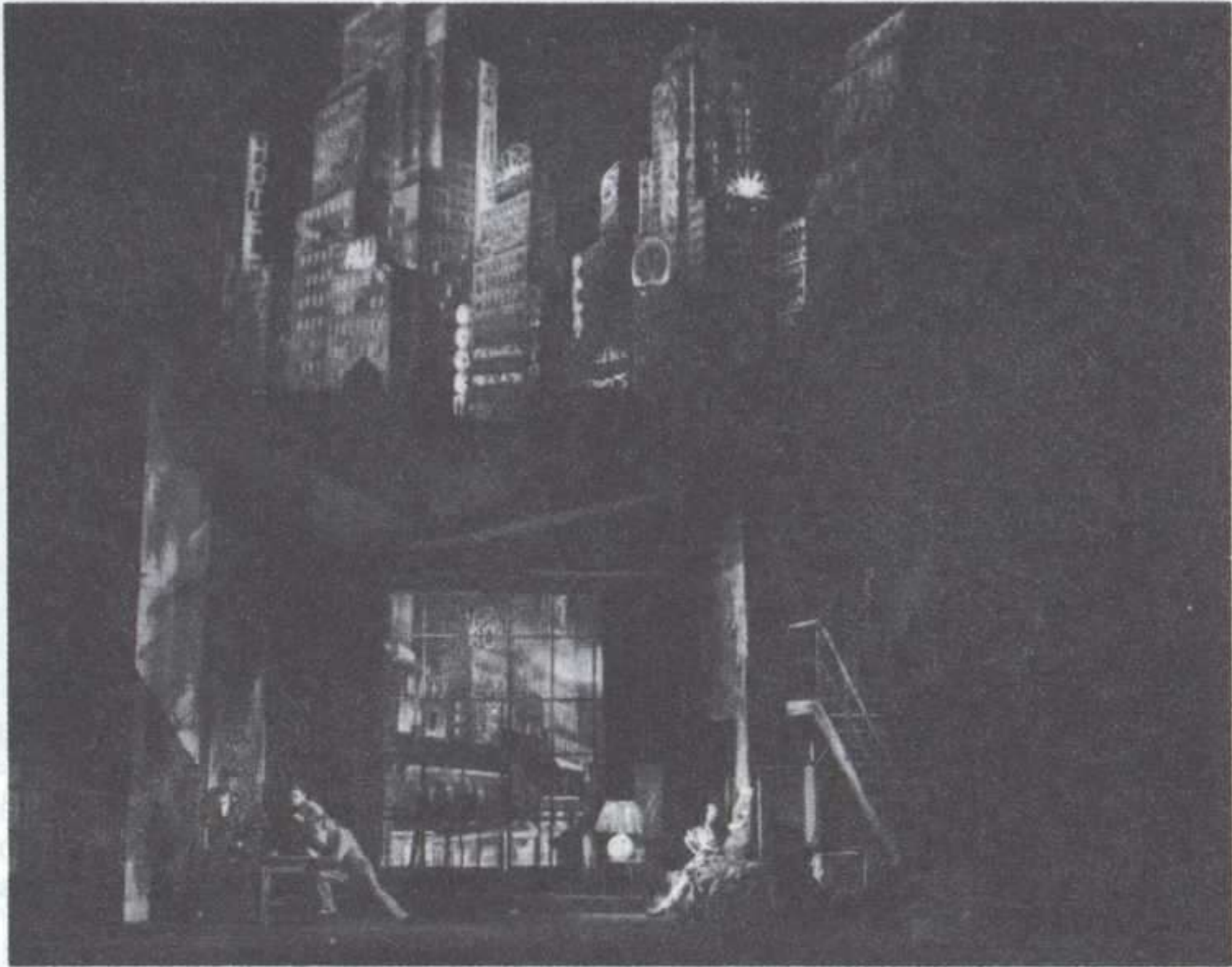
Y, sin embargo, se mueve. Se mueve en virtud de una música de gran inspiración, música de una dimensión poética de alto vuelo y de una expresividad poderosísima, confiriendo drama, tensión y enfrentamiento a lo que sólo está a esa altura si aceptamos las mil y una convenciones a que tanto nos tienen acostumbrados los libretos operísticos. No es cuestión de volver sobre la música, que hemos descrito paso a paso, y que sólo su escucha puede defender, ni siquiera encogernos de hombros y constatar que por algo Bartók permanece como músico y no Balazs como dramaturgo. Hay que señalar, sin embargo, algo obvio, teniendo en cuenta que nuestro compositor eligió ese texto y el «ballet», y no otros, y que introdujo en los mismos algunas modificaciones de importancia: que Bartók nos ha llegado como musicólogo y como compositor, pero no como literato.

Aunque esta es otra cuestión, que supondría el planteamiento de un importantísimo y apasionante problema, que habría de desbordar los límites de este trabajo: el de la autoría literaria del creador de música ante los hechos de selección y adecuación de un texto. Es decir, la responsabilidad o el mérito del compositor en la calidad del libreto definitivamente puesto en música. Tal vez un día tratemos esta historia.

Los defectos del libreto de **El príncipe de madera** son los mismos, pero más graves: imbecilidad manifiesta de la muchacha, acción siempre impulsada por un personaje-comadrona, sin elementos ambos que imposibilitan cualquier asomo de desenvolvimiento consistente del drama. Pero como faltan elementos para advertir el guiño, tampoco se puede tomar éste como simple juego sin más; desgraciadamente, hay «moraleja». Eran otros tiempos.

El resumen ofrecido de su música y argumento nos eximirá de la tarea de realizar un acercamiento crítico semejante al que ha merecido la ópera de Bartók, que, pese a todo, es una obra maestra, como puede serlo un **Trovatore** o una **Zauberflöte**, por mucho que partan de libretos «endebles». La música del «ballet» que, como se desprende del tono en que nos hemos referido a ella, es a menudo hermosísima, no aporta, realmente, algo nuevo a la producción del autor hasta el momento. No es un paso adelante con respecto a la ópera o a las **Cuatro piezas, op. 12**, que hemos mencionado antes. Pero esta música cuenta con identidad suficiente para justificar las al menos dos «suites» que circulan por ahí en base a ella. El contraste entre sus momentos —lírico o grotescos, tensos o humorísticos— hacen de esta obra de casi una hora una especie de sinfonía de movimientos ligados, cuya escucha, pese a ciertas repeticiones y morosidades de la segunda mitad, puede hacernos olvidar el disparate «literario» del que surge.

La gran aportación de **El castillo de Barba Azul** al arte lírico húngaro es la adecuación entre el sistema de recitativo-«arioso» empleado y las inflexiones y acentos propios de la lengua húngara, así como el papel de la orquesta y de la música toda en favor de la inteligibilidad del texto. Es decir, igual función que la cumplida por **Peleas y Melisanda** con respecto a la lengua francesa, estando emparentadas ambas óperas también en la peculiar utilización poética de las melodías y sugerencias musicales. La cercanía es aún mayor entre los textos dramáticos, pues si bien Bartók bebe ocasionalmente en las fuentes de Debussy, Balazs es un discípulo confeso de Maeterlink, autor del drama adaptado por aquél: el Barba Azul húngaro tiene una deuda innegable con **Ariad-**



EL MANDARIN MARAVILLOSO. TEATRO CHAMPS ELYSEES (PARIS, 1958).

na y Barba Azul —por ejemplo, el descubrimiento con vida de las esposas anteriores—, y otras obras que no pretendemos analizar aquí, previendo un posible estudio sobre ópera y teatro simbolista. Balazs debe a Maeterlink, sobre todo, el descubrimiento de un mundo dramático alejado del realismo, rechazado éste por miope y trivial; un mundo estético donde la acción sea trasunto de los grandes problemas humanos a tratar por el arte. Lo que en el belga fue evasión poética, pretende ser en Balazs poética trascendencia.

Sin duda, el *Opus 13* es la más debussyista de estas partituras, pero en espíritu lo es *El castillo de Barba Azul*. Sin embargo, cuando ambas obras quedan atrás y nos introducimos en el mundo de la historia y los sonidos de *El Mandarín maravilloso*, tenemos una primera sensación de que no se trata de obras del mismo autor. Quedó atrás la poética trascendencia de este mundo mediante símbolos poemáticos más o menos conseguidos, expresados mediante una música a veces dramática, a veces exaltada, a menudo de innegable belleza, de vez en cuando con rasgos de humor. Ahora nos encontramos con una historia que se desenvuelve en una ciudad contemporánea, una historia con los elementos realistas necesarios para que, observando su estilización, la síntesis operada en los mismos por el autor, podamos hablar de parentesco o decidida incursión en el terreno del expresionismo, muy propio de aquella época en el ámbito centroeuropeo de habla alemana. La música desarrolla y sirve fielmente esos elementos estéticos seleccionados, y en una media hora dibuja una serie de escenas que evocan un universo completamente diferente de las dos anteriores obras.

También en *El Mandarín maravilloso* hay un hombre y una mujer. Pero si en aquéllas había, bien una fatal incomunicación que se desenvolvía en el medio subjetivo del castillo-espíritu del protagonista, bien una unión final en virtud de las manipulaciones y el falso medio propiciado por un «deus ex machina», aquí se da una descripción previa de un medio real, a base de datos suficientemente escuetos y decisivos como para comprender la aparente falta de sentido de un vivo deseo hacia una mujer por parte de un extraño allí continuamente agredido.

El mandarín no puede morir porque no está vivo sin el motivo de su deseo, término que tiene aquí el mismo sentido que afecto. Sólo morirá cuando sea redimido, no ya por amor, sino por un gesto de bondad, ternura o piedad, gesto en contraste con ese medio que se acaba de describir. La grandeza de este personaje femenino radica en eso, en su capacidad de trascender el destino canálesco al que parece abocarla su medio. Esta muchacha, especie de «Senta» manchada y prostituta de los suburbios, redime a ese extraño holandés-chino que no puede morir hasta recibir la dolorosa y anhelada caricia de Eros, es decir, del afecto, de la vida. Pues la muchacha le da vida, que es tanto como darle muerte, pues al fin puede expirar el mandarín (¿por qué un mandarín?, ¿elemento exótico, ser venido de la distancia, ajeno a ese «medio»?), ya que la redención de este ridículo e insignificante ser consiste en la muerte, lo mismo que la del grandioso personaje legendario tomado por el joven Wagner: ¡qué forma tan distinta de contar una historia semejante!

El tríptico cobra ahora otro sentido al que tendría de ser un díptico basado en los dos textos de Balazs. La concepción bartókiana de las relaciones hombre-mujer cobra una dimensión más amplia, más generosa, más madura, como también su música. Ahora está libre de la misoginia evidente de aquéllos, acaso por la brutalidad expresionista del tema elegido, lejos del mundo retórico y evasivo del simbolismo a la moda.

Musicalmente, el *Mandarín* es, de las tres obras, la que menos admite la escucha separada, exigiendo más que ninguna la presencia de los bailarines. No es que no pueda ser escuchada por separado, pero ni se trata de una obra «bella», en el sentido en que lo eran a menudo las dos anteriores, ni dispone de fragmentos separables cuyo dramatismo se pueda calificar de sinfónico. Tal vez por eso la «suite» extraída del «ballet» va desde el principio del «ballet» hasta el final de la persecución, con unos pentagramas más a modo de coda, prescindiendo de momentos tan interesantes como las sucesivas configuraciones de la tercera menor en los momentos de «supervivencia» del mandarín, pues no es posible, como sí lo es con *El príncipe de madera*, extraer fragmentos separados con carácter sinfónico. Ello no obsta, sino que ayuda, para considerar esta pantomima como una obra maestra, sin discusión, en el dominio del «ballet» contemporáneo.

Al mismo tiempo, con esta obra culmina lo que será una de las características fundamentales de Bartók como compositor: la que señala Tomás Marco al enfrentar la música-«abstracción» de Stravinsky con la música-«expresión» de Bartók.

EN CONCLUSION...

En conclusión, las tres obras que Bartók compuso para la escena entre 1911 y 1919 suponen, dentro de la carrera del gran compositor húngaro, el paso del rubicón de su madurez estética. Comenzando por una ópera «debussyista» y terminando con un «ballet» con claros elementos expresionistas, Bartók ha tenido que beber la herencia del francés y su forma de hacer hasta consumirlas. ¿No es curioso que los puntos de alcance de madurez por parte de dos de los más grandes de nuestro siglo —Bartók, con este tríptico; Stravinsky, con sus «ballets» hasta *La consagración de la Primavera*— hayan consistido en apurar, consumir, llevar a término esa fórmula creadora de independencia relativa de los acordes como creación tonal que se conoce con el nombre, acaso incorrecto, de impresionismo? De la misma forma que Schönberg tuvo que apurar la herencia poswagneriana mediante unas composiciones densamente cromáticas, para llegar a su primer gran paso, la atonalidad libre, Bartók y Stravinsky hicieron mano con el simbolismo poético de unos textos, convirtiéndolos en partituras finiquitadoras de una manera de hacer (12).

(Quiero agradecer a Tibur Kun, Agregado cultural de la Embajada de la República Popular de Hungría en Madrid, los datos aportados.—S. M.)

(12) Referencias discográficas:

Tres buenas referencias del tríptico dentro de la edición completa de Bela Bartók, de 39 magníficos discos, editada por sus compatriotas con el celo y el cariño que tal compositor merece. Además de las obras íntegras, la edición incluye las «suites» en otros discos. El sello es Hungaroton, y han sido importados y distribuidos en España por Hispavox.

Castillo: Kasza, Melis. Filarmónica de Budapest: Ferencsik.

Príncipe: Filarmónica de Budapest: Korody.

Mandarín (más Suite de Danzas y Canciones campesinas): Filarmónica de Budapest: Sandor.

Según nuestras noticias, sólo dos directores se han acercado a las tres obras: Ferencsik y Boulez.

Ferencsik: Castillo (vid. supra). Príncipe: Filarmónica de Budapest (Hungaroton). Mandarín: Sinfónica de la Radio de Hungría (Deutsche Grammophon).

Boulez: Castillo: Sinfónica de la BBC. Troyanos, Nimsgern (CBS). Príncipe: Filarmónica de Nueva York (CBS, sí en España). Mandarín: Idem (CBS, descatalogado en España).

Del **Castillo** es posible encontrar en el extranjero dos versiones clásicas, de enorme interés, y una reciente de la que nos llegan buenas recomendaciones: Töpper, Fischer-Dieskau. Sinfónica R. Berlín: Ficsay (D. G., en alemán). Ludwig, Berry. Sinfónica de Londres: Kertesz (Decca). Varady, Fischer-Dieskau. Opera del Estado de Baviera: Sawallisch (D. G.).

Del **Mandarín** sólo tenemos noticia de otra grabación íntegra, aparte de las ya reseñadas: Sinfónica de la BBC, Dorati (Philips). En cambio, existen muchas versiones de la «suite»:

- Sinfónica de Londres: Dorati (Philips).
- Sinfónica de Boston: Ozawa (D. G., sí en España).
- Sinfónica de Londres: Solti (Decca).
- Filadelfia: Ormandy (EMI, sí en España).
- Filarmónica de Estrasburgo: Lombard (Erato).
- Sinfónica Radio Sudoeste de Alemania: Reinhardt (Turnabout).
- Sinfónica Radio Polonia: Wodiczko (Zafiro, sí en España).

EL PROGRAMA DE LA DIRECCION GENERAL DE MUSICA Y TEATRO

El día 3 de junio fuimos citados por la Dirección General de Música y Teatro los diferentes medios de difusión, en la sala de conferencias de la Secretaría de Estado para la Información, para comunicarnos el programa de aquella Dirección general.

El señor Camacho y de Ciria, en presencia del propio señor ministro de Cultura, nos hizo exposición sintetizada de su programa —facilitado pormenorizadamente en un amplio «dossier»—, destacando los dos principales objetivos del mismo: estabilización y descentralización.

Como verbalmente prometimos al señor ministro y a su director general, RITMO estudiará en profundidad dicho programa y en su momento dedicará a tan importante como amplio tema la atención que ha de merecernos en el área de la Música, a la que nos debemos y venimos sirviendo desde hace ya más de cincuenta años.

«The magic sound»

LOWREY

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

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

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

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

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

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



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

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

PEDAGOGIA: LA SOLMISACION Y EL METODO KODALY

Por FAUSTO ROCA

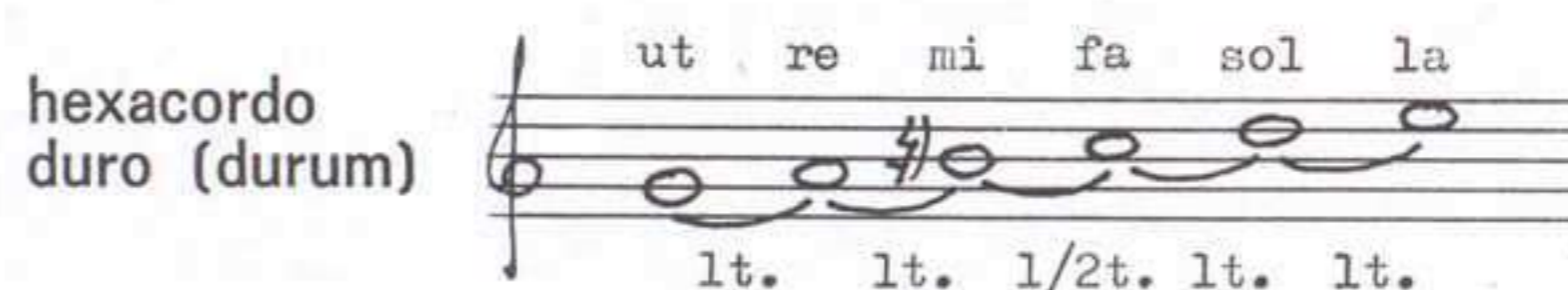
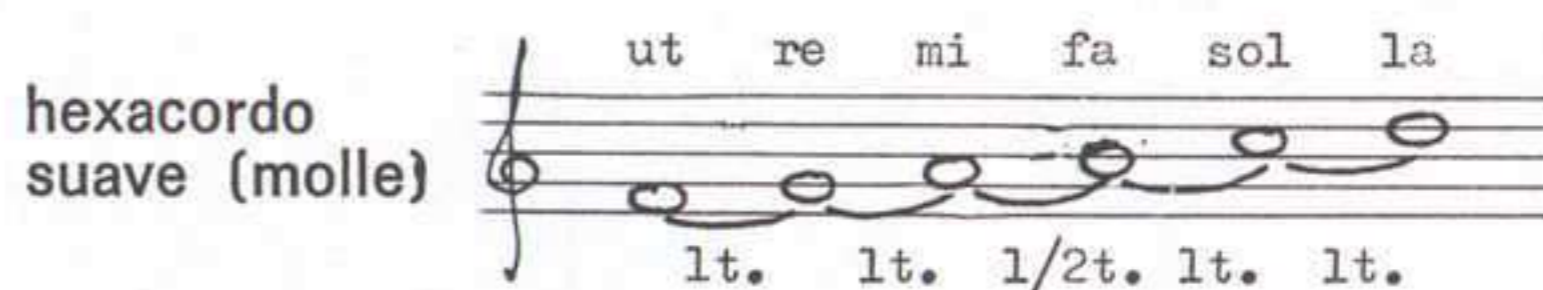
BREVE IDEA DE LA SOLMISACION

La gran aportación de la música occidental al mundo del sonido ha sido la codificación de todo un sistema basado en la diferencia de alturas de los sonidos (las notas musicales), sistema que ha permitido un amplio desarrollo entre las alturas de unos sonidos con otros, tanto de manera sucesiva (melodía), como simultánea (armonía).

Es bien sabido que desde un punto de vista rítmico, e incluso tímbrico, la música occidental, comparada con la de otras culturas, es más pobre; pero en cuanto a las alturas de los sonidos, las aportaciones de nuestra cultura han sido decisivas. Por ello podemos decir que una de las bases de nuestra música es la relación de alturas del sonido, o, dicho de otra manera, la relación interválica de unas notas con otras. Por eso también una de las bases de nuestra enseñanza musical, y a la vez uno de sus mayores problemas, es el estudio de estas relaciones interválicas entre los sonidos, que hoy conocemos como entonación o capacidad para reconocer y entonar los sonidos de nuestro sistema, es decir, las notas musicales, y que ha sido una de las constantes de toda enseñanza musical a través de todas las épocas. Ya desde bien antiguo, a principios del siglo XI, un benedictino, Guido de Arezzo, ideó un procedimiento para facilitar la entonación de los cantores; el sistema consistía en dar una denominación monosilábica a los sonidos, para que de esta manera fuese más fácil entonarlos y reconocerlos. De todos es conocido que para ello se sirvió del himno a San Juan Bautista, que decía así:

UT queant laxis
REsonare fibris
MIra tuorum
FAmuli gasterum
SOLve polluti
LABii reatum
Sancte Iohannes.

Este himno presentaba la particularidad de que cada verso empezaba la entonación por un grado conjunto ascendente en forma de escala; así que aplicó la primera sílaba de cada verso como nombre propio del sonido que representaba, quedando la escala constituida con seis nombres de notas: Ut, Re, Mi, Fa, Sol y La. Este sistema de designar las seis notas se llama **Solmisación**. El séptimo grado de la escala (nuestro Si) no recibió nombre en esta época por la dificultad que entrañaba al cantarse de dos maneras diferentes; una (molle), como sonido blando (nuestro Si bemol); la otra (durum), como sonido duro (nuestro Si natural). Esta reducción a seis notas dio como consecuencia el hexacordo o conjunto de seis notas. Se establecieron tres hexacordos iguales, formados todos por cuatro tonos y un semitono, situado este último entre el tercero y cuarto grados del hexacordo, y a los tres se les aplicaban las sílabas de la solmisación, de tal manera que al primer grado de cada hexacordo siempre se le llamaba Ut, al segundo Re, al tercero Mi, al cuarto Fa, al quinto Sol, y al sexto La:



Con todo esto se pretendía que fuera cual fuese la tesitura empleada en el hexacordo, siempre se emplearan las mismas sílabas para entonar relaciones interválicas iguales, prescindiendo del sonido absoluto de las notas.

El sistema dio grandes resultados en las Escolanías de la época, como nos lo atestiguan las afirmaciones hechas por Guido de Arezzo en el prólogo de su antifonario: «Si alguien dudase de que digo la verdad, que venga, pruebe y oiga lo que pueden hacer los niños bajo nuestra dirección; niños a quienes hasta el presente se les había pegado por su completa ignorancia de los salmos».

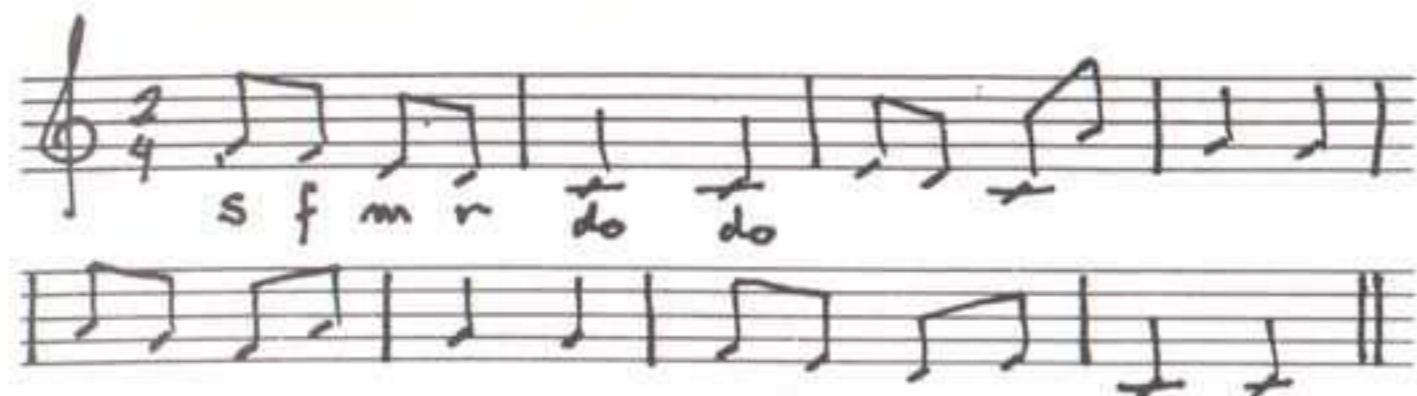
Paralelamente a la solmisación se mantuvo un sistema de denominación alfabética: A, B, C, D, E, F, G, sistema que se sigue empleando en los países de habla inglesa y alemana.

Al séptimo grado de la escala se le dio más tarde el nombre silábico por medio de las iniciales del último verso.

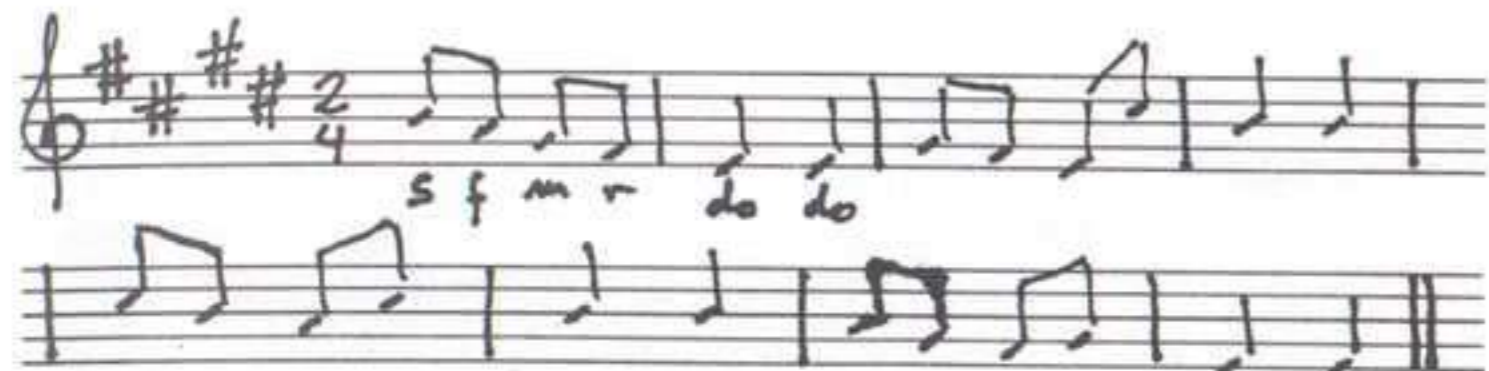
LA APLICACION DISPUESTA POR KODALY

Hasta aquí hemos visto los orígenes de la solmisación; veamos la aplicación que de este sistema hizo Zoltan Kodály, en la que está basada gran parte de su pedagogía musical.

Las sílabas de la solmisación empleadas por Kodály son: Do para el primer grado, Re para el segundo, Mi para el tercero, Fa para el cuarto, Sol para el quinto, La para el sexto y Ti para el séptimo (más adelante explicaré el porqué de este nombre para el séptimo grado). El empleo de la solmisación consiste en colocar el **Do** en la nota tónica de cada tonalidad, esto es, en el primer grado de la escala de cada tono; por esta razón la colocación del **Do** no ocupa un lugar fijo dentro del pentagrama, sino que varía de altura según donde esté situada la tónica de cada tonalidad, y por ello a este sistema también se le llama Solfeo relativo o **Do** móvil. Pongo a continuación algunos ejemplos: veamos la siguiente melodía, escrita en clave de Sol y en el tono de Do mayor; en este caso el **Do** de la solmisación habrá que colocarlo en la primera línea adicional debajo del pentagrama, que es la tónica, por lo que la canción comienza con las siguientes notas: Sol, Fa, Mi, Re, Do, Do, etc:



Veamos ahora la misma melodía escrita en el tono de Mi mayor. El Do de la solmisación habrá que situarlo esta vez en la primera línea del pentagrama, que es donde está la tónica, por lo que también ahora la canción empieza con las notas: Sol, Fa, Mi, Re, Do, Do, etc.:



¿Qué ventajas ofrece la solmisación sobre el sistema de solfeo absoluto? Desde mi punto de vista, son varias. La primera y más importante es la seguridad que ofrece para la entonación. El niño o la persona adulta que comienza los estudios musicales relaciona los nombres de las notas con los intervalos que se forman entre ellas; así, cuando canta Do-Re, relaciona estas dos sílabas con el intervalo de segunda mayor que forman las dos notas, o cuando canta Sol-Mi, con el intervalo de tercera menor, etc. Esta relación se extiende a todas las notas y sus nombres y a todos los intervalos que se forman entre ellas, dentro de la gama de las notas naturales, de tal manera que poco a poco este proceso se va automatizando, y al pronunciar dos nombres de notas cualesquiera se va entonando sin ningún esfuerzo el intervalo que estas dos notas producen. Todas estas relaciones se mantienen mientras nos encontramos dentro del campo de las notas naturales; pero en cuanto aparecen las alteraciones, estas relaciones (nombre-intervalo) desaparecen, pues ya no es lo mismo pronunciar Sol-Mi y cantar la tercera menor que hay entre estas dos notas si son naturales que pronunciar Sol-Mi y cantar una tercera mayor porque la primera nota esté alterada por un sostenido. Todas las notas pueden estar alteradas, con lo cual la relación antes mencionada desaparece, echando así a perder todo el trabajo y seguridad de entonación anteriormente conseguidos.

El principio pedagógico de la solmisación consiste en mantener siempre esta relación nombre-intervalo y emplear las mismas sílabas para entonar relaciones interválicas iguales, sea cual sea la tesitura de estos intervalos. Así, vemos que la escala de Do mayor y la de Mi mayor, si las analizamos según su construcción interválica, son exactamente iguales, ya que sólo se diferencian en la tesitura.

Otra ventaja de emplear la solmisación es la lectura del pentagrama en forma relativa, lo que hace que más tarde no haya ninguna dificultad cuando se estudien y se empleen las claves, cosa que no ocurre con el solfeo absoluto, donde se empieza por la clave de Sol, diciéndole al niño que Sol siempre está en la segunda línea, con lo que el niño se acostumbra a leerlo de esta manera, para decirle al año siguiente, al enseñarle la clave de Fa en cuarta, que ya las notas no ocupan ese lugar, sino otro distinto. Y así sucesivamente con todas las claves, lo que hace que se sepan mejor unas claves que otras, como sucede con la clave de Fa en tercera, que muy corrientemente no se conoce.

Por supuesto que, dentro del sistema Kodály, tanto la entonación de los intervalos como la lectura relativa del pentagrama se enseña de una manera gradual. Se comienza por el intervalo de tercera menor Sol-Mi y su colocación en el pentagrama, teniendo en cuenta que, sean cuales sean las posiciones elegidas, siempre las dos notas estarán en relación línea-línea, o espacio-espacio:



El niño sólo lee en el pentagrama melodías y canciones con estas dos notas, por lo que no le cuesta ningún esfuerzo leer en el pentagrama en una posición o en otra. Una vez que ya está bien asegurada tanto la entonación como la lectura de estas dos notas en el pentagrama, se pasa a enseñar una nueva nota y su colocación relativa en el mismo, y así sucesivamente con todas las notas,

proceso en el que se emplea más de un año para dar a conocer las siete notas de la escala.

Para los sonidos alterados se emplea en la solmisación una denominación diferente de la de las notas naturales. Para los sostenidos se cambia la vocal de la sílaba que designa cada nota por una «i», quedando la escala cromática ascendente de la siguiente manera:



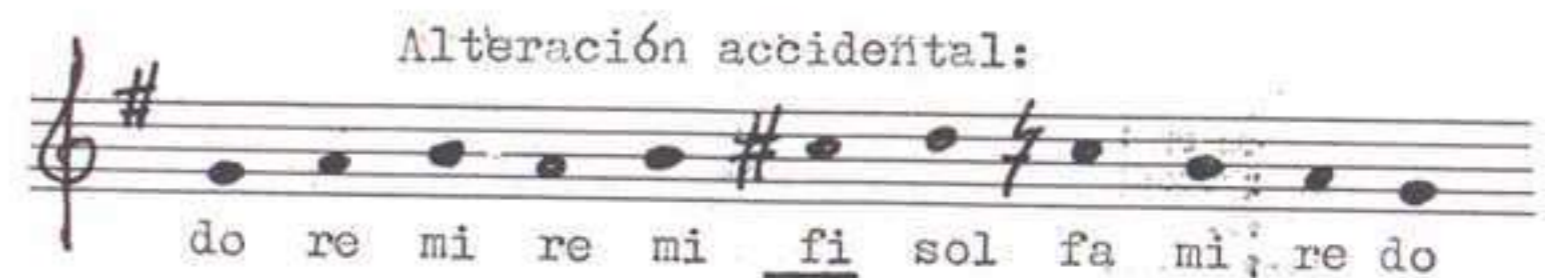
Con ello se persigue lo anteriormente mencionado, que no se rompa esta relación nombre-intervalo, por lo que se emplean sílabas diferentes para cantar un Sol y un Sol sostenido, etc.

Como se puede observar, el nombre de nota solmisada «Si» corresponde al quinto grado de la escala alterado ascendentemente, esto es, al Sol sostenido, reservando para el séptimo grado de la escala la sílaba «Ti», a la que antes hacía referencia.

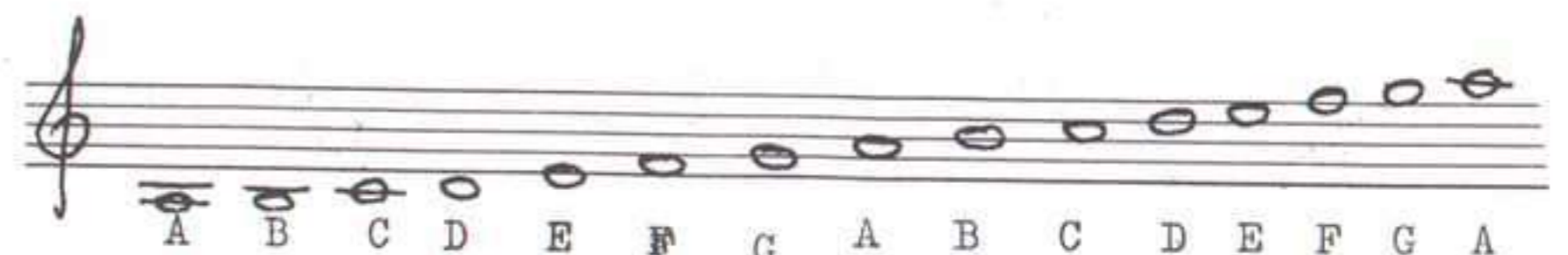
Para los bemoles también se emplea sílabas nuevas, ahora cambiando la vocal del nombre de la nota por la «a», menos para el sexto grado de la escala (La), que se cambia por «u», quedando la escala cromática descendente de la siguiente manera:



Estas denominaciones son las empleadas para las alteraciones accidentales que puede haber en el transcurso de una melodía, porque para las modulaciones dentro de una misma composición se varía el «Do» de siíto, colocándolo en la nueva tónica a que ha llevado la modulación, y esto tantas veces como modulaciones haya en el transcurso de la obra:



A partir de un cierto nivel se enseña también el solfeo absoluto, sin por ello dejar de usar la solmisación. Para el solfeo absoluto se emplea la denominación alfabética: A, B, C, D, E, F, G, teniendo la siguiente correspondencia en el pentagrama:



Ahora podemos decir que las notas tienen nombre y apellido; el nombre es la denominación alfabética: A, B, C, etc., y el apellido el nombre de la solmisación: Do, Re, Mi, etc. Quedando de esta manera completamente fijado cualquier sonido.

Todo este proceso es muy lento y está repartido durante los ocho años de la enseñanza general básica, consiguiéndose, sin embargo, una formación bastante amplia, que sirve de base para aquellos que más adelante quieren seguir estudios musicales medios y superiores.

Una Obra de Arte...



El caudal de 150 años de experiencia (establecida en 1828) en la construcción del piano, ha sido depositado con cariño en este instrumento. La tradición artesana ha sido transmitida de generación a generación. El resultado no es un producto industrial sino un instrumento musical.

Bösendorfer

...y Joya musical de nuestro tiempo.

Representantes Exclusivos:



AV. FCO. CAMBO, 10 (Av. Catedral, 10)
TLFS. 319 60 96 ■ 319 69 12 ■ BARCELONA - 3



MAXPER

CTRA. de ANDALUCIA, Km. 12.600
TLF. 695 91 00 ■ (GETAFE)MADRID

GIUSEPPE DE LUCA

Por GIACOMO LAURI-VOLPI (*)
(Traducción y notas de Manuel Torregrosa)

Para que el lector (especialmente el cantante o estudiante de canto o aficionado) se haga una idea del arte estupendo del gran barítono romano, debo recordar la impresión que su voz, su magisterio y su estilo me suscitaron cuando lo oí, por vez primera, en el Costanzi de Roma, después Teatro de la Opera, en 1914. Estudiaba yo entonces Jurisprudencia en la Universidad y Canto en el Conservatorio de Santa Cecilia, bajo la guía de Antonio Cotogni, otro barítono romano de insigne excelencia canora. Impresión tan profunda que incluso hoy mismo, a tantos años de distancia, tengo en los oídos los sonidos y palabras de la romanza de «Mefistófeles», en **La condenación de Fausto**, aunque yo no había visto ni estudiado esta partitura. Palabras estupendas: «Con estas rosas, abiertas en la noche, en estas aromáticas flores, tú, dilecto de mi corazón, reposa tu sueño voluptuoso. Un beso amoroso rozará tus labios. De palabras divinas sentirás el encanto. Escucha a los espíritus de la tierra y del aire, que para acariciar tus sueños entonan dulce canto».

Palabras que el tiempo no ha cancelado de mi memoria, ligadas a la voz, ceñidas al alma del artista poliédrico y de aguda inteligencia. En el salto de octava de «parole divine», aparecía en plena luz el dominio vocal del gran artista. Giuseppe de Luca era de baja estatura, pero su rostro, abierto y sonriente, se iluminaba con la luz de sus ojos azules.

Después de ocho años de haberlo oído en el Costanzi, en aquella memorable interpretación de «Mefistófeles», en la ópera de Berlioz —hoy casi del todo olvidado por los beneméritos sobreintendentes de los teatros subvencionados italianos—, conocí a De Luca en el Metropolitan neoyorquino. El y la Galli-Curci fueron mis compañeros en mi primera función de **Rigoletto**, cuando mi presentación en dicho coliseo, donde permanecí durante once temporadas consecutivas. No pude menos de recordarle, en nuestras conversaciones, de recíproca estimación y cordial amistad, aquella interpretación de «Mefistófeles» que entusiasmó al mundo musical de la capital. Y le repetía en voz baja: «De palabras divinas sentirás el encanto...» Y le describía sus actitudes y gestos escénicos. Dada su modesta estatura, De Luca se subía a un escaño, envuelto en un largo manto negro, de modo que la figura aparecía altísima y estilizada. El rostro, sabiamente caracterizado, tenía la expresión de un gesto satánico de inmediato y elocuente efecto. De Luca escuchaba con verdadera modestia el relato de mis recuerdos, y quizá con pensosa nostalgia, pensando que cuando pidió a un sobreintendente decir su «adiós» al público de la Opera con la obra maestra de Berlioz recibió una clara negativa. El público romano hubiera saludado, ciertamente, el retorno de su admirable artista con demostraciones de afecto y reconocimiento. Pero la injusticia y la ingratitude son el premio reservado a los grandes.

Conozco el arte, la voz y la técnica prodigiosa de De Luca por haber cantado con él decenas de óperas en América: **Rigoletto**, **La Vestal**, **El Rey de Lahore**, **Manón** (Massenet), **Tosca**, **Bohème**, **Turandot**, **Traviata**, **Aida**, **Trovador**, **Luisa Miller**, **Payasos**, **Andrea Chénier**... Es más que suficiente para no errar en el juicio de un artista y de una voz. La especialidad de De Luca se revelaba en la extrema habilidad con la que, en edad ya avanzada, lograba evitar el riesgo de romper el sonido por causa de mucosidades imprevistas. Lo que le sucedía, inevitablemente, en la conocida **Traviata**. No sólo evitaba el peligro, sino que acertaba a terminar la melodía con un hilo de sonido en la «i» de «esaudi», arrancando, con la increíble disminución de la intensidad, con el matiz, ovaciones clamorosas de varios minutos, con resultado no menos eficiente del que Ricardo Stracciari acostumbraba a conseguir con la imponente resonancia de su «a» en la misma palabra «esaudi».

(*) N. de la R.—Reanudamos la publicación de comentarios del inolvidable Lauri-Volpi sobre grandes figuras de la lírica, traducidos y completados por Manuel Torregrosa.



UNA FOTOGRAFIA DE LOS AÑOS 30, TOMADA EN ROMA EN LA CASA DE LUCA, EN LA QUE VEMOS A ESTE CON LAURI-VOLPI, ACOMPAÑADOS DE SUS ESPOSAS.

(1) Giuseppe de Luca (Roma, 1876; Nueva York, 1950) pertenece a la estirpe de los grandes barítonos de la escuela de Antonio Cotogni, de la que forman parte Matías Battistini y Mario Basiola (el mismo Lauri-Volpi, tenor), nombres ilustres todos que proclaman la excelencia del magisterio del sumo barítono del siglo pasado, «Marqués de Posa» en el primer **Don Carlo** verdiano.

(2) Constituye denominador común de los cantantes locales y, más específicamente, romanos la emisión fundamentalmente clara, la dicción precisa y elegante, tanto en la cuerda de barítono como en la de tenor. El arte de De Luca, con esas características, con un sonido de volumen modesto, de potencia suficiente, se contraponen al de los barítonos de medios poderosos, a las tempestades vocales tipo Titta Rufo y Ricardo Stracciari, a los que, sin duda, aventajaba nuestro cantante en la inteligente búsqueda del color, intuición musical y adherencia de estilo. Su sólida técnica, por otra parte, le permitía los reforzamientos o degradaciones del sonido, ejecutados limpiamente y con expresividad, amplia gama en el juego de las medias voces, etc., virtudes «belcantistas» que pueden ser apreciadas a través de sus discos, aun con la deficiencia técnica de éstos. Precisamente, por estas virtudes, De Luca, en una carrera de medio siglo (iniciada en Piacenza, 1897, con **Fausto**, y terminada en Nueva York, 1946, con una gala benéfica en el Metropolitan), pudo rivalizar con las grandes vocalidades del momento en la consecución del éxito, en un repertorio de más de ochenta títulos, muchos de los cuales compartió con el autor.

(3) De Luca permaneció veintitrés temporadas en el coliseo neoyorquino (de 1915 a 1935, 1939-40 y 1945-46), y apadrinó la presentación en él de grandes artistas españoles (María Barrientos, el 31 de enero de 1916, en **Rigoletto**, al lado de Caruso; Hipólito Lázaro, el 31 de enero de 1918, en la misma ópera, con la Barrientos), además de la del autor, Lauri-Volpi, el 26 de enero de 1923, en el mismo título, en las que el papel del bufón estuvo a cargo de De Luca. A nuestro barítono hay que anotarle también, y agradecerle como españoles, el estreno de la ópera **Goyescas**, en la velada del 28 de enero de 1916, en la que cantó la parte de «Paquiro», junto al célebre tenor Giovanni Martinelli, que lo hizo en la de «Fernando»; director, maestro Bavagnoli.

(4) En las grabaciones a nuestro alcance (Scala-812 y Gar-100), destaca el «belcantismo» de De Luca en los fragmentos de **Favorita** («A tanto amor») y **Dinorah** («Sei vendicata assai»); su clasicismo, italiano, en **Bodas de Figaro** («Se vuol ballare», «Aprite un po»); la estupenda comicidad del «dueto» de **Don Pasquale**, con el barítono Corradetti; su gran línea, en **Rigoletto** («Pari siamo») y **Traviata** («Di Provenza il mar»), justamente elogiada, esta última, por el autor. De Luca intervino también con otros grandes de la época en grabaciones que han quedado históricas (con Caruso, en el dúo de **Elisir d'amore**, «Vente scudi»; B. Gigli, en el del **Pescador de perlas**, «Del templo al limitar»; con G. Martinelli y nuestro bajo José Mardones, en **Guillermo Tell**, «Troncar suoi dí»; con Galli-Curci, Caruso y Perini, en el cuarteto de **Rigoletto**; con los dos primeros anteriores, Egenor, Journet y Bada, en el sexteto de **Lucia**; el mismo sexteto con Galli-Curci, B. Gigli, Homer, Ezio Pinza y Bada, etc., y con Elisabeth Rethberg y el propio Lauri-Volpi, en la escena del Nilo, acto tercero, de **Aida**, grabación esta última posiblemente irreplicable por la prestación de los intérpretes, especialmente Lauri-Volpi, en uno de los momentos culminantes de su voz (1930). (Discos RCA italiana.)

(5) La escuela de De Luca, con la morbidez de su fraseo, su «legato», canto a flor de labio (con la excepción, si se quiere, de algún que otro preciosismo, explicable por la época), puede servir de ejemplo a algunos vociferantes de nuestros días, que emiten con constreñimiento e ignoran todo lo que no sea el trazo grueso de la voz.

SME 3009/SIII

La solución a la lectura del disco.

Brazo de titanio, ligero y rígido.

Sistema de ajuste por elementos desplazables. Su aparente complejidad es fruto de una técnica destinada a obtener peso sin alterar el equilibrio dinámico.

Por su estructura y reducida masa, permite la incorporación de las cápsulas magnéticas más elaboradas, como la SHURE V15 T IV.

El brazo SME 3009/SIII es el único que responde a las exigencias que plantea el más sofisticado equipo de reproducción en Alta Fidelidad.

SME

Distribuido en España bajo la garantía de VIETA AUDIO ELECTRONICA, S.A.
Bolivia, 239 - Barcelona-20

INDICE DE DISCOS CRITICADOS EN ESTE NUMERO

	Pág.
Bach, J. S.: Conciertos de Brandenburgo . Versión electrónica de Wendy Carlos. CBS	28
Beethoven: Sinfonías 3, 8 y 9 . Wilhelm Furtwängler. CETRA.	43
Beethoven: Concierto número 4 para piano y orquesta . Backhaus/Cantelli. CETRA	46
Berío: Circles. Sequences . Berberian, Nicolet, Globokar. HISPAVOX	37
Capllonch: Nocturno. Piezas, op. 17. Träumerei. Noche estival. Idilio . Juan Moll. EMI	45
Cherubini: Les Abencérages . Carlo Maria Giulini. CETRA ...	54
Kagel: Heterophonic . Michael Gielen. HISPAVOX	39
Lutoslawski: Tres poemas de Henri Michaux. Postludio . Jean Krenz. HISPAVOX	39
Marco, Tomás: Tea-Party. Mysteries. Rosa-Rosae . J. M. ^o Franco-Gil. HISPAVOX	40
Mascagni: Iris. Cavalleria Rusticana . Gavazzeni. Votto. CETRA.	55
Mendelssohn: Sinfonías para orquesta de cuerda . Frigyes Sándor. HISPAVOX	28
Mozart: Quintetos para cuerda . Cuarteto Julliard. John Graham. CBS	29
Mozart: La música masónica . Peter Maag. HISPAVOX	31
Mozart: Conciertos K. 482 y K. 491. Sinfonía K. 385 . Edwin Fischer. CETRA	55
Mozart: Così fan tutte . Schwarzkopf/Cantelli. CETRA	46
Mozart: Idomeneo . Karl Böhm. DG	32
Mozart: La clemenza di Tito . Karl Böhm. DG	32
Offenbach: Los cuentos de Hoffmann . Pierre Monteux. CETRA.	51
Strauss, Richard: La música orquestal . Kempe. EMI	33
Strauss, Richard: El caballero de la rosa . George Szell. CETRA.	54
Verdi: Il Trovatore . Callas/Votto. CETRA	52
Verdi: Don Carlo . Karajan. EMI	34
Verdi: Rigoletto . Sills/Milnes/A. Kraus/ Rudel. EMI	57
Webern: Quinteto para piano y cuerda . Schönberg: Sinfonía de cámara, op. 9 (transcripción de Anton Webern para piano y cuarteto de cuerda). Quinteto Italiano. Dischi Ricordi.	41
Xenakis: Pithoprakta. Akrata . Lukas Foss. HISPAVOX	42
Recital de Arturo Benedetti Michelangeli en Varsovia. Obras de Bach, Beethoven, Brahms, Debussy, Chopin, Mompou, Scarlatti y Schumann . CETRA	52
Canción Lirica asturiana. Cantos populares recogidos del Cancionero de Torner. Joaquín Pixán (tenor). Luis Vázquez del Fresno (piano). BELTER	53

LAS SONATAS DEL PADRE SOLER

ENSAYO DE CRITICA INTERNA

Por el P. SAMUEL RUBIO

¿Errores en las copias y en las ediciones?

Cualquiera que haya copiado, tocado o simplemente leído con cierta dosis de espíritu analítico algunas sonatas del padre Soler se ha percatado al instante de algunas irregularidades existentes en las mismas. ¿Irregularidades reales, o aparentes nada más, es decir, para nuestra concepción estética, no quizá para la del autor? En dos puntos vamos a centrar el problema: ¿falta de algún compás?; ¿falta de notas de adorno?

1. ¿Falta de algún compás?

Como se sabe, en estas sonatas suelen ser semejantes, a veces iguales, algunos trozos, secciones o como quiera llamérseles, de la primera y de la segunda parte. Pues bien, ocurre en ocasiones que el período de la segunda parte paralelo al de la primera nos igual del todo a éste. Para aclarar el problema con mayor evidencia vamos a estudiar la **Sonata 21** de la edición de Londres (1). La superposición de los compases similares de ambas secciones demuestra que en la segunda se suprimen tres en relación con la primera:

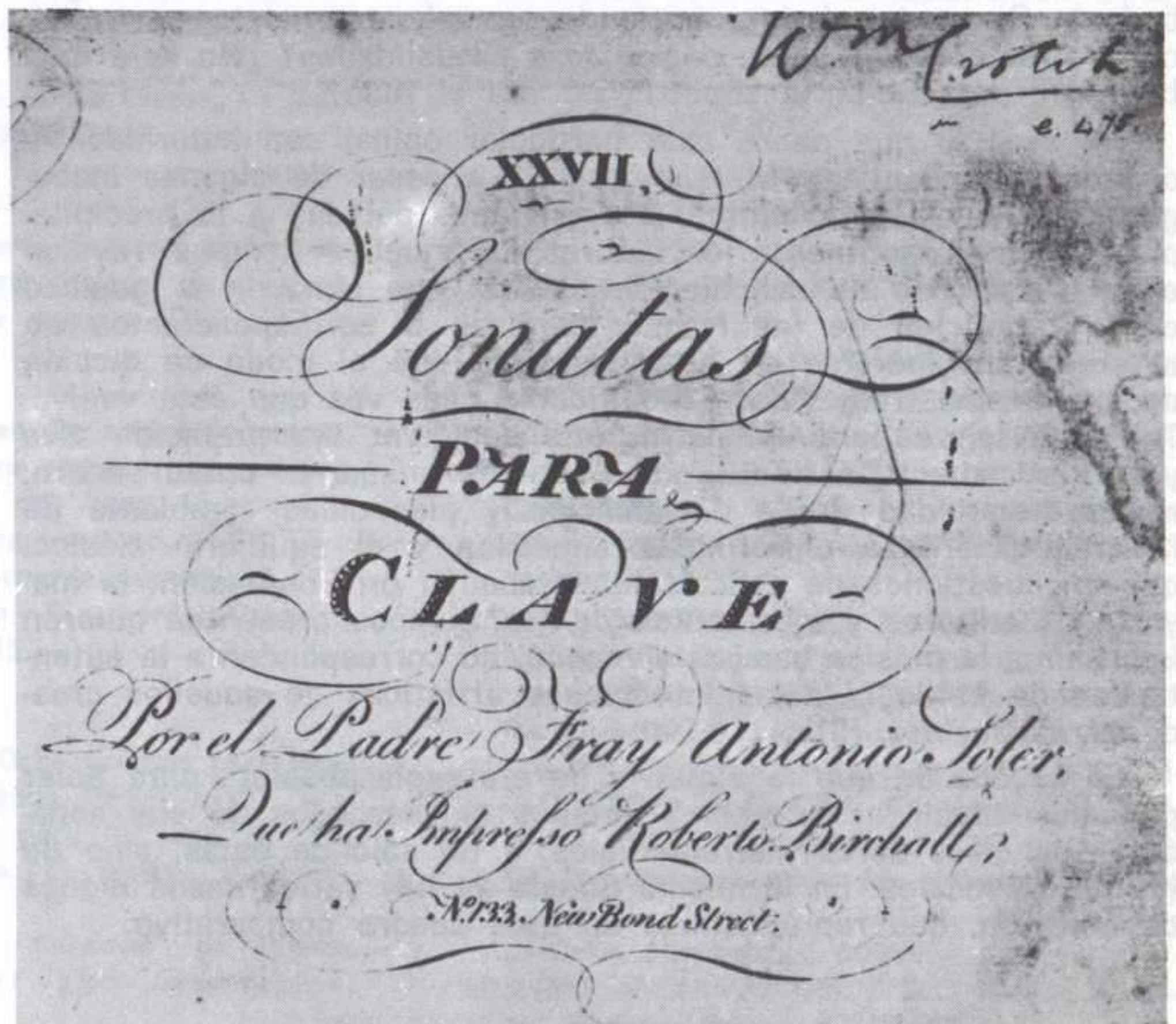


La revelación de esta anomalía, que alguien parece reclamar para sí (2), con lo que demuestra arrogarse el descubrimiento del Mediterráneo, data, por lo menos, desde que Joaquín Nin publicó,

(1) El día 14 de febrero del año 1772 entregó el padre Soler, en El Escorial, veintisiete sonatas al lord inglés Fitzwilliam para su publicación en Londres. ¿Por qué le entregó éstas y no otras? ¿Por qué tal número y no otro mayor o más pequeño? ¿Es que no tenía copias disponibles de otras? ¿Es que no había compuesto más? ¿Es que para él eran éstas las mejores? A ninguna de estas preguntas podemos dar una respuesta aclaratoria. Estas sonatas impresas en Londres por Roberto Birchall son las 27 primeras de nuestra edición. Véase el **Catálogo crítico de la obra del padre A. Soler**, Diputación Provincial de Cuenca, 1980, número 59 de las fuentes (pág. 47) y números 336 al 362 (págs. 102 y ss.).

(2) Nos referimos a Antonio Ruiz Pipó, de quien son estas palabras: «Si consideramos en ciertas ediciones actuales errores fundamentales de esos manuscritos no salidos de la mano de Soler, sin duda alguna, errores digo, existen muy a pesar de la competencia de quienes han tenido a cargo la edición de esas obras, creo que debo hacer mi credo de cierta frase de Gabriel Fauré: «¡Dios nos libre de los puristas!». (Véase la segunda cara interior de la carpeta discográfica titulada: **P. Antonio Soler. Sonatas para teclado**. EMI, 10 C165-021582/3.)

Con harto sentimiento por mi parte voy a hacerle a Antonio Ruiz Pipó las siguientes puntualizaciones, ya que me veo aludido: 1) Que en vez de insinuaciones y reticencias diga y llame a las personas por su nombre. Esas ediciones tienen su autor. Lo contrario indica falta de seguridad en lo que se afirma. 2) Nunca me he tenido por infalible; admito las lecciones que quiera y pueda darme toda persona (esto lo pueden testificar mis alumnos), cuando estas lecciones están apoyadas en razones de peso, serias y documentadas, no con pedantería y petulancia, como hace Ruiz Pipó. 3) Que a la cita de Fauré, que no viene a nada, porque nada tiene que ver con este tema, le puede contestar otro pedante con la siguiente de R. Schumann: «¡Dios nos libre de los pésimos pianistas, que incapaces de leer, entender y ejecutar una



PORTADA DE LA EDICION DE LONDRES.

en 1925, **Seize Sonates Anciennes d'Auteurs Espagnoles**, o sea, desde que los ejecutantes las tuvieron a su disposición y comenzaron a estudiarlas. El mismo Nin corrigió alguno de estos, al parecer, errores, pero sin indicarlo en su edición.

partitura la corrigen a su antojo, tildando al autor de mal compositor!». Ni la cita de Fauré ni la de Schumann resuelven el problema ni proyectan la menor luz sobre él. Su cita no tiene otra finalidad que demostrar o presumir de erudición, falsa erudición, por supuesto. 4) Que después de haber copiado unas cuantas sonatas de Soler nos dimos cuenta de que el problema es mucho más serio, más complicado y menos fácil de resolver de lo que se imagina A. Ruiz Pipó. 5) Que a lo que sigue escribiendo sobre la falta de ciertos adornos en una frase que se repite, adornos presentes en el modelo, otro pedante le podrá responder con aquellas palabras del arquitecto Gaudí sobre la simetría: «Que es el recurso de las personas que carecen de medio talento, y, por eso, puesta una puerta o una ventana en un lado, en el simétrico habrá otra puerta u otra ventana». 6) Que no se vista el señor Ruiz Pipó con tanta facilidad de plumas ajenas, presentándose como revisor de una obra que no le pertenece y cuyo cometido nadie le ha encomendado. Si quiere llevarse esta gloria, emprenda una edición personal desde la primera nota: busque los manuscritos, confróntelos, critique las distintas versiones, saque consecuencias, copie cientos de páginas que suman muchos miles de notas y casi de horas de trabajo, entréguelas a la imprenta con la etiqueta auténtica de «recogidas, copiadas de las fuentes, comparadas, clasificadas y ordenadas por Antonio Ruiz Pipó». Entonces, y sólo entonces, el traje será suyo, no lo habrá tomado, según ha hecho otras veces además de ésta, del vestuario de nadie, y será muy libre de echar sobre él las manchas que le apetezca.

Y ya que estamos con esta carpeta, ¿qué decir de la sarta de lindezas que afirma Auberson sobre el padre Soler? Pocas veces se habrán dicho sobre un autor tantas inexactitudes como las que aquí se leen en tan corto espacio. ¡Vaya homenaje más lúcido que ha hecho la casa EMI al padre Soler con la publicación de esta carpeta! No tenga desperdicio.



EDICION DE LONDRES. FRAGMENTO QUE ESTUDIAMOS DE LA SONATA 21.

Pero, cabe preguntar: ¿se trata, en verdad, de errores? Después de haber estudiado sonata por sonata y caso por caso 140 del padre Soler y unas 50 de otros autores, incluido Scarlatti, llegamos a la conclusión de que el problema no es tan simple ni se resuelve con arrogancias.

La sonata anterior fue entregada por Soler, junto con las 26 restantes de la edición de Londres, a lord Fitzwilliam. ¿Es que le entregó una copia con errores? ¿O es que en Londres se permitieron el lujo de suprimir compases porque sí? No es esta la única de las XXVII donde ocurren casos semejantes. ¿Vamos a admitir entonces que en cada uno de los originales había faltas, o que el editor obró también a capricho, o que se equivocó el grabador? ¿Se equivocó éste haciendo un enlace armónico y cadencial perfectos? ¿No serán demasiadas casualidades? ¿No será más bien que para Soler la simetría no era el todo?

He aquí lo que sobre este particular opina, con autoridad incontestable, Santiago M. Kastner: «Y, a pesar de algunas incongruencias o faltas evidentes, casi siempre debidas a la precipitación con que escribieron los autores de aquellos tiempos, revelan estas notaciones de articulación distinta que simetría e igualdad en la repetición de las frases idénticas o correspondientes no sin regla invulnerable en esa música; y que el modo de dicción de una misma frase puede modificarse cada vez que ésta vuelva. Todo ello sirve para demostrar que cualquier interpretación viva y estilísticamente correcta, con el fin de animar el curso sonoro, requiere variedad de la declamación y plasticidad cambiante de la articulación. La uniformidad simétrica y el equilibrio clásico, que en cuestiones de articulación, fraseo u ornamentación, la mayoría de editores y ejecutantes de los tiempos presentes quieren imprimir a la música barroca y rococó, no corresponden a la autenticidad de estilo ni a las intenciones artísticas de aquellos creadores musicales» (3).

En prueba de que la simetría no era regla absoluta para Soler podemos aducir innumerables detalles entresacados de sus sonatas y de otras obras instrumentales, y no sólo de éstas, sino de las obras vocales. En la misma **Sonata 21** hay varios casos dignos de atención, que reproducimos en este cuadro comparativo:



El intérprete que por afán de simetría y dominado por el prejuicio de la existencia de errores en las fuentes igualara los tres ejemplos precedentes, privaría a la versión inferior, perteneciente a la segunda parte de la sonata, del evidente interés y fuerza expresivos que aportan a este pasaje las apoyaturas largas, y da muestras de intentar someter al compositor a un rígido plan constructivo, sin posibilidades de salirse de un encasillado preestable-

(3) III Concierto para dos instrumentos de tecla. Instituto Español de Musicología. Barcelona, 1952, Introducción.

cido, cuyo fruto y consecuencia serían la esterilidad más degradante.

No es suficiente para dictaminar sobre este tema de modo apodíctico el conocimiento parcial del mismo, como le ocurre o sucederá al que se limita al solo estudio de las sonatas. El padre Soler compuso otras obras instrumentales cuyas copias presentan idénticos o parecidos planteamientos, y hay que advertir que estas copias, utilizadas por él para su ejecución, carecen de cualquier tipo o señal de haber sufrido correcciones. Pero aún hay más. En la música vocal sucede otro tanto, y, volvemos a repetirlo, se trata de partituras que fueron cantadas bajo su dirección, lo que es indicio manifiesto de que la absoluta igualdad o simetría entre pasajes similares no era para él suprema norma constructiva. Por ejemplo, en un **Agnus Dei** sucede que la música del terceto es igual a la del primero, excepto una frase que en el modelo se canta dos veces, mientras que en aquél sólo se hace una. ¿También aquí hay error de copista o de autor?

Con todo esto no queremos negar la existencia de errores en los manuscritos. Los hay; pero no se puede extender y aplicar esta evidencia indiscriminadamente. Hay que distinguir entre pasajes y pasajes, frases y frases, diseños y diseños. No todos tienen la misma importancia y la misma fuerza. La no repetición de uno puede privar de sentido a un fragmento, mientras que en otros casos no les priva de nada si no se verifica, y el hacerlo puede resultar incluso superfluo y fastidioso por reiterativo.

No hay que suponer tampoco tanta ignorancia ni acusar tan gratuitamente de descuido a los copistas, ni menos juzgarlos unos osados y como dispuestos siempre, sin el menor respeto ni reparo, a corregir los originales y a amañarlos a su antojo. ¿Censuraríamos con el mismo rigor nuestras propias copias, supongamos, más concretamente, las de nuestra juventud? Sospecho que no, y muy razonablemente.

Dios mediante publicaremos dos sonatas, de las más copiadas, para demostrar a través de las copias cómo las variantes que se aprecian en ellas son debidas, en un caso, a error de copista que se transmiten de unas a otras, mientras que en otro no hay tal error, sino libertad consciente del autor para romper y salirse del modelo, dando rienda suelta a su fantasía creadora.

2. ¿Faltan notas de adorno?

Cierto que sí, cuando se corre tras la igualdad de los pasajes en todos sus detalles como norma indefectible. Pero, ¿quién ignora hoy la libertad que a este respecto dejaban los autores a los intérpretes? Sabido es que del propio J. S. Bach se conservan varias copias autógrafas de la misma pieza con la mar de discrepancias en este punto. Si estudiamos las partes instrumentales de un villancico de Soler, lo mismo podríamos decir de una misa, de un salmo, de un motete, o de otros varios géneros; concretando más aún: si comparamos las partes de los violines primero y segundo, que con mucha frecuencia tocan al unísono, resulta:

a) que mientras una copia señala trino o mordente en una nota, la otra lo omite; b) que mientras una escribe sobre un grupo de varias corcheas los puntos de articulación o picado, la otra los ignora; c) que donde un copista o el mismo trazó un arco de fraseo, otro o el mismo no lo pinta; d) que no agrupa las corcheas de cuatro en cuatro, cuando otro o el mismo lo hace de dos en dos, e incluso de tres y una, o a la inversa, que de todo hay, etcétera, pues no pretendemos inventariar todos los casos existentes.

Ahora bien: repetimos una vez más que estas piezas fueron interpretadas bajo la dirección de Soler, quien no se preocupó de exigir que se uniformaran las copias, seguramente porque no habían salido unificadas de su propia mano; de lo contrario, lo lógico es suponer que los copistas, aunque incurrieran en algún error, como es propio del que escribe, no acumularan tantas divergencias. Se nos podrá objetar que los intérpretes de entonces conocían los usos de la época o que el director, en el momento del ensayo, unificaría la disparidad de las copias. Lo segundo no lo hizo, como acabamos de ver. En cuanto a lo primero, preguntamos: ¿tan feliz memoria tenían aquéllos para no olvidarse de ninguno de los signos omitidos, siendo tantos a veces? ¿tanto trabajo les costaba anotarlos al ser advertida su falta?

¿Qué es más musicológico, entonces, una edición que respeta las fuentes cuando no se trata de un error a todas luces evidente, dando por supuesta en los directores e intérpretes la suficiente preparación y competencia, para no obrar a capricho, sino de acuerdo con sus conocimientos después de haber estudiado y ponderado las circunstancias en cada caso, o plagar de signos y más signos, aunque se escriban entre paréntesis para indicar que no se hallan en los manuscritos?

Lo primero es, por lo menos, objetivo, responde a una realidad; lo segundo, además de ser molesto para muchos, es subjetivo; responde a un modo particular de ver y de hacer, siempre sujeto a discusión. En todo caso, cada uno elija para sí lo que prefiera, pero respetando el criterio de los demás.



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

La casa más surtida en discos

microsurco de toda Andalucía

Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA

DISCOS EDITADOS

ENTRE EL 1 Y EL 30 DE MAYO DE 1980

I. ORQUESTAL

J. S. BACH: **Los Seis Conciertos de Brandemburgo**. Deutsche Bachsolisten. Director, H. Winschermann. RCA, RL-30457, dos LP.

J. S. BACH: «**Suites**» para orquesta números 1 y 3. The English Concert. Director, T. Pinnock. Archiv, 2533411.

J. S. BACH: «**Suite**» para orquesta número 2. **Concierto triple para flauta, violín y cémbalo**. Solistas, The English Concert. Director, T. Pinnock. Archiv, 2533410.

J. S. BACH: **Las Cuatro «Suites» para orquesta**. Deutsche Bachsolisten. Director, H. Winschermann, RCA, RL-30458, dos LP.

BEETHOVEN: **Concierto para piano número 3**. M. Pollini, Orquesta Filarmónica de Viena. Director, K. Böhm. Deutsche Grammophon, 2531057.

BEETHOVEN: **Concierto para piano número 4**. W. Backhaus, Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director, G. Cantelli. Cetra, LO 520 (importado).

BEETHOVEN: **Concierto para piano número 5 («Emperador»)**. M. Pollini, Orquesta Filarmónica de Viena. Director, K. Böhm. Deutsche Grammophon, 2531194.

BEETHOVEN: **Cuarteto de cuerda en Do sostenido menor, Op. 131 (versión para orquesta de cuerda)**. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, L. Bernstein. Deutsche Grammophon, 2531077.

BEETHOVEN: **Sinfonía número 3 («Heroica»)**. Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Director, C. M. Giulini. Deutsche Grammophon, 2531123.

BEETHOVEN: **Sinfonía número 6 («Pastoral»)**. Orquesta Inglesa de Cámara. Director, M. Tilson Thomas. CBS, 76825.

BEETHOVEN: **Sinfonías números 3 («Heroica»), 8 y 9**. Orquestas Filarmónicas de Berlín y Viena, Orquesta Philharmonia, Coro del Festival de Lucerna, E. Schwarzkopf, E. Cavelti, E. Haefliger, O. Edelmann. Director, W. Furtwängler. Cetra, LO 530, tres LP (importado).

BRAHMS: **Concierto para violín**. I. Stern, Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director, Z. Mehta. CBS, 76836.

DEBUSSY: **Imágenes (Gigas, Iberia, Rondas de primavera)**. **Preludio a la siesta de un fauno**. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, A. Previn. EMI, 067-003692 («Digital»).

G. GABRIELI: **Siete Canzonas y Cinco Sonatas para instrumentos de metal**. The London Cornett and Sackbut Ensemble. Director, A. Parrott. Archiv, 2533406.

MENDELSSOHN: **Sinfonías para cuerdas números 6, 7 y 10**. Ensemble 13 Baden-Baden. Director, M. Reichert. EMI, Harmonia Mundi, 065-099823.

MENDELSSOHN: **Sinfonías números 4 («Italiana») y 5 («Reforma»)**. Orquesta Filarmónica de Israel. Director, L. Bernstein. Deutsche Grammophon, 2531097.

MESSIAEN: **Sinfonía Turangalila**. M. Béroff, J. Lioriod, Orquesta Sinfónica de Londres. Director, A. Previn. EMI, 167-0029754/5, dos LP «estéreo»-cuadrafónicos.

MOZART: **Conciertos para piano números 22 y 24**. **Sinfonía número 35 («Haffner»)**. E. Fischer, Orquesta de Cámara de Dinamarca. Director, E. Fischer. Cetra, LO 502, dos LP (importado).

MUSSORGSKY/RAVEL: **Cuadros de una exposición**. RAVEL: **La Valse**. Orquesta Filarmónica

de Nueva York. Director, Z. Mehta. CBS, 76880.

POULENC: **Concierto Campestre para cémbalo**. **Concierto para órgano**. S. Preston, Orquesta Sinfónica de Londres. Director, A. Previn. EMI, 065-002989 Q, «estéreo»-cuadrafónico.

SHOSTAKOVICH: **Sinfonía número 15**. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, S. Haitink. Decca, SXL 6906.

STRAVINSKY: **Petruchka**. Orquesta Sinfónica de Boston. Director, P. Monteux. RCA, GL-11272.

TCHAIKOVSKY: **Cascanueces (suite)**. **Capricho Italiano**. **Andante cantabile (versión para violoncelo y orquesta)**. M. Rostropovich, Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, M. Rostropovich. Deutsche Grammophon, 2531112.

TCHAIKOVSKY: **Concierto para violín**. **Serenata melancólica**. I. Perlman, Orquesta de Filadelfia. Director, E. Ormandy. EMI, 067-003509.

TCHAIKOVSKY: **El Lago de los Cisnes, La Bella Durmiente (suites)**. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, M. Rostropovich. Deutsche Grammophon, 2531111.

VIVALDI: **Conciertos para diversos instrumentos**. Solistas, Orquesta Inglesa de Cámara. Director, J. L. García Asensio. CBS, 76718.

II. CAMARA

BEETHOVEN: **Cuarteto en Do sostenido menor, Op. 131 (versión para orquesta de cuerda)**. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, L. Bernstein. Deutsche Grammophon, 2531077.

NIELSEN: **Cuartetos de cuerda números 2 y 3**. Cuarteto Carl Nielsen, Dinamarca. Deutsche Grammophon, 2531135.

III. INSTRUMENTAL

ALBERO, Sebastián de: **Ocho Sonatas para cémbalo**. P. Cano. EMI, Etnos, 063-063612.

GARCIA ABRIL: **Música para la serie de TVE «Fortunata y Jacinta»**. E. Bitetti. Hispavox, S 60420.

SCHUMANN: **Carnaval**. **Carnaval de Viena**. D. Barenboim. Deutsche Grammophon, 25311090.

IV. VOCAL Y CORAL

CEREROLS: **Misse pro Defunctis**. **Vivo yo. Pues para en la sepultura**. Capilla y Escolanía de Montserrat. Director, I. Segarra. EMI, Harmonia Mundi, 065-099715.

V. OPERA

CHERUBINI: **Los Abencerrajes**. A. Cerquetti, L. Roney, A. Misciano, M. Petri. Coro y Orquesta del Teatro Comunal de Florencia. Director, C. M. Giulini. Cetra, LO 66, tres LP (importado).

MASCAGNI: **Cavalleria rusticana**. P. Domingo, R. Scotto, P. Elvira. Orquesta Nacional Filarmónica. Director, J. Levine. RCA, RL-13091.

MASCAGNI: **Cavalleria rusticana**. **Iris**. G. Simonato, G. Di Stefano, C. Petrella, B. Christoff, G. G. Guelfi, G. Carturan. Coro y Orquesta del Teatro de La Scala, Milán. Directores: G. Gavazzeni, A. Votto. Cetra, LO 15, cuatro LP (importado).

MOZART: **Così fan tutte**. E. Schwarzkopf, L. Alva, N. Merriman, R. Panerai, G. Sciutt, F. Calabrese. Coro y Orquesta del Teatro de La Scala, Milán. Director, G. Cantelli. Cetra, LO 13, tres LP (importado).

OFFENBACH: **Los Cuentos de Hoffmann**. R. Tucker, R. Peters, R. Stevens, L. Amara, M. Sing-

her. Coro y Orquesta del Metropolitan Opera House, Nueva York. Director, P. Monteux. Cetra, LO 45, tres LP (importado).

PERGOLESI: **La Serva Padrona**. M. Bonifaccio, S. Nimsgern. Collegium Aureum. Director, F. J. Maier. EMI, Harmonia Mundi, 065-099749.

PURCELL: **La Tempestad**. Solistas, Coro y Orquesta Monteverdi. Director, J. E. Gardiner. Hispavox, S 60396.

R. STRAUSS: **El Caballero de la Rosa**. M. Reining, J. Novotna, H. Gueden, J. Prohaska, H. Rosvaenge, P. Klein. Coro de la Opera de Viena, Orquesta Filarmónica de Viena. Director, G. Szell. Cetra, LO 69, cuatro LP (importado).

VERDI: **Il Trovatore**. M. Callas, G. Penn, E. Stignani, C. Tagliabue, G. Modesti. Coro y Orquesta del Teatro de La Scala, Milán. Director, A. Votto. Cetra, LO 35, tres LP (importado).

VI. RECITALES

«BENEDETTI-MICHELANGELI EN VARSOVIA». **Obras de BACH, BEETHOVEN, BRAHMS, CHOPIN, DEBUSSY, MOMPOU, D. SCARLATTI, SCHUBERT y SCHUMANN**. Cetra, LO 525, tres LP (importado).

«BERMAN EN EL CARNEGIE HALL». **Obras de BEETHOVEN, CLEMENTI, CHOPIN, GERSHWIN, LISZT y MOZART**. CBS, 79226, dos LP.

«CABALLE y WEISSENBERG». MONTSALVATGE: **Cinco Canciones Negras**. R. STRAUSS: **15 Lieder**. TURINA: **Canto a Sevilla**. EMI, 167-016380/1, dos LP.

«CANTO GREGORIANO EN EL MONASTERIO DE SILOS». **Antología**. Coro de Monjes del Monasterio Benedictino de Santo Domingo de Silos. Director, F. Lara. Hispavox, S 60397.

«CONCIERTOS PARA VIOLONCELO DEL SIGLO XVIII». ALBINONI: **Concierto Op. 5, 5**. J. Ch. BACH: **Concierto en Do menor**. VIVALDI: **Concierto para dos violoncelos en Sol menor**. J. Stegenga, I. Milliot. Les Musiciens de Paris. Hispavox, S 60389.

«DANZAS ANONIMAS DEL SIGLO XVII». P. Cano, cémbalo. Edigsa, AZ 70/13.

«GRANDES CONCIERTOS PARA PIANO Y ORQUESTA» de BACH, BEETHOVEN, BRAHMS, HAYDN y MOZART. A. Brendel, G. Sandor, W. Klien, L. Foss e I. von Alpenheim. Orquestas, directores: Z. Mehta, A. Dorati, L. Foss, G. Kehr y R. Reinhardt. Hispavox, S 66328, tres LP.

«MUERTE EN VENECIA» (Música de MAHLER para el filme de Visconti: banda original). Orquesta de Santa Cecilia, Roma. Director, F. Mannino. RCA, LSP 10465.

«MUSICA PROFANA EN LA ESPAÑA CRISTIANA Y JUDIA» (1450-1550). **Piezas de ENCINA, GARCIMUÑOS, MILAN, ORTIZ y anónimos**. Conjunto Hesperion XX. EMI, Reflexe, 163-30125/6, dos LP.

«OBERTURAS ALEMANAS». MENDELSSOHN: **El Sueño de una Noche de Verano**. MOZART: **Las Bodas de Fígaro**. NICOLAI: **Las Alegres Comadres de Windsor**. SCHUMANN: **Manfredo**. WEBER: **Oberon**. **Invitación a la Danza**. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, D. Barenboim. Deutsche Grammophon, 2531215.

«EL PARNASO FRANCES». F. COUPERIN: **Sonata «La Sultana»**. M. MARAIS: **La Sonnerie de Sainte Geneviève**. **Sonate à la Maresienne**. J. F. REBEL: **Tombeau de Monsieur de Lully**. Musica Antiqua, Colonia. Director, R. Goebel. Archiv, 25334408.

CRITICA DISCOGRAFICA

OFERTA DE PRIMAVERA (y II)

**UNA SINTESIS ELECTRONICA QUE «FUNCIONA»:
LOS «CONCIERTOS DE BRANDENBURGO», POR WENDY CARLOS**

La ingeniero de sonido Wendy Carlos —Walter Carlos adoptó el nombre de Wendy tras someterse, tras demostrarse su total rechazo del fenotipo sexual masculino, a la transexualización quirúrgica— se había dado a conocer en los medios musicales, hace unos doce años, gracias a sus transcripciones de música barroca para sintetizadores del catálogo Moog. Estas transcripciones sirvieron a algunos espectáculos de alto relieve estético, como el Ballet de Cámara de Ginevra, y sirvieron para atraer la atención pública hacia este tipo de trabajos, atención incrementada a raíz de la colaboración entre Wendy Carlos y Stanley Kubrik en *Clockwork orange*.

Creo que no se ha comentado con suficiente detenimiento la característica funcional de estas transcripciones, no ya en cuanto sirvan a un espectáculo, sino como tal realización, ya que la naturaleza de la transcripción hace que pierda interés la dimensión sintáctica de la partitura en beneficio de la atención prestada al proceso de elaboración y a sus consecuencias sonoras, es decir, a la dimensión pragmática de ese lenguaje. En otros términos, no importa el discurso musical en cuanto a él mismo, e importa, en contraposición, el uso instrumental de ese discurso, en este caso el «espectáculo» electroacústico. Este proceso de funcionalización no es exclusivo de la tarea de Wendy Carlos, ya que puede diagnosticarse con relativa facilidad en ciertos procesos de discografía tendentes a revivir mitos de la interpretación —un claro ejemplo sería el de la *Pasión según San Mateo* en versión de Furtwängler, al margen del alto interés musical y escaso musicológico que pueda tener esta versión—. La descripción de estos procesos puede ser de sumo interés a la hora de definir qué puede ser denominado «kitsch» en música. En el caso de Wendy Carlos, la complicación viene dada —en contraposición con Tomita— por la posición interpretativa, que intenta ser fiel a la sintaxis original; es decir, aquí se intenta realizar una alternativa interpretativa válida, siendo el medio musical el que lleva a la funcionalidad, ya no por razones de mercado, sino por razones inherentes a la propia cultura musical, para la cual las transcripciones de Carlos se convierten en espectáculo tanto más degustable cuanto mayor sea nuestro conocimiento de la partitura original.

Por otra parte, nos encontramos con una demostración interesantísima de las posibilidades que un equipo electromagnético

de tipo medio puede llegar a realizar. Es obligado el plantear que la electrónica fue inventada como ampliación del «instrumentarium» clásico; pero no podemos olvidar que un instrumento sintetizado puede ser ventajoso frente al original, ya que podemos tener, con el mismo timbre, una mayor extensión y tocar notas con dinámicas «imposibles» o articulaciones prohibidas por la mecánica. Lo que sí pudiera parecer claro es el escaso interés que desde la perspectiva de la evolución sintáctica pueden tener estos trabajos, aun cuando este interés sea muy alto desde la perspectiva técnica. Recientemente, me comparaba Fernando Peregrín este fenómeno con las soluciones de problemas clásicos de Física mediante fórmulas cuánticas, que pese a ser escasamente funcionales sirven para demostrar la potencia calculatoria del nuevo sistema. Considero que el tema de las funciones de la electrónica y la elaboración de una semiología propia son temas que exigen una atención específica en RITMO, y espero volver sobre ellos sin renuncia a un extenso trabajo desde hace tiempo prometido por Margarita Soto.

La transcripción de los *Seis conciertos de Brandenburgo* es una antigua preocupación de Wendy Carlos, y ya había realizado algunos de ellos con anterioridad, quedando insatisfecha por los resultados. En esta ocasión se enfrentó con el trabajo partiendo de las investigaciones de Thurston Dart y de la interpretación que éste hiciera para Fonogram con la Academy of Saint Martin-in-the-Fields y Neville Marriner. La limitación instrumental, la rigidez rítmica y la estabilidad agógica facilitan notoriamente el trabajo de síntesis electrónica de estas obras. Ello exige un análisis previo de toda la extensión sonora de los instrumentos, en sus diversos registros y en toda la variedad de ataques; luego se intentará repetir la onda sintetizando el sonido fundamental y superponiéndole los armónicos hasta reproducir el original. Esto ha de realizarse en cada momento del discurso sonoro, no sólo en cada nota, ya que la emisión es distinta en el ataque que luego, por ejemplo. Este es el intento de Wendy Carlos, y su criterio realista tuvo un éxito bastante alto; la síntesis del clave es más sencilla que la de los metales, la de éstos que la de las maderas y la de éstas que la de las cuerdas. Este deseo realista no le impide el desarrollo de su reconocido sentido del humor, e incluso la inclusión esporádica de sonidos electrónicos sin paralelismo en la música instrumental. El resultado final es plausible desde parámetros puramente utópicos y ucrónicos, y demostrativo de la capacidad técnica —oficio artesanal— de Wendy Carlos, así como de su sensibilidad musical.

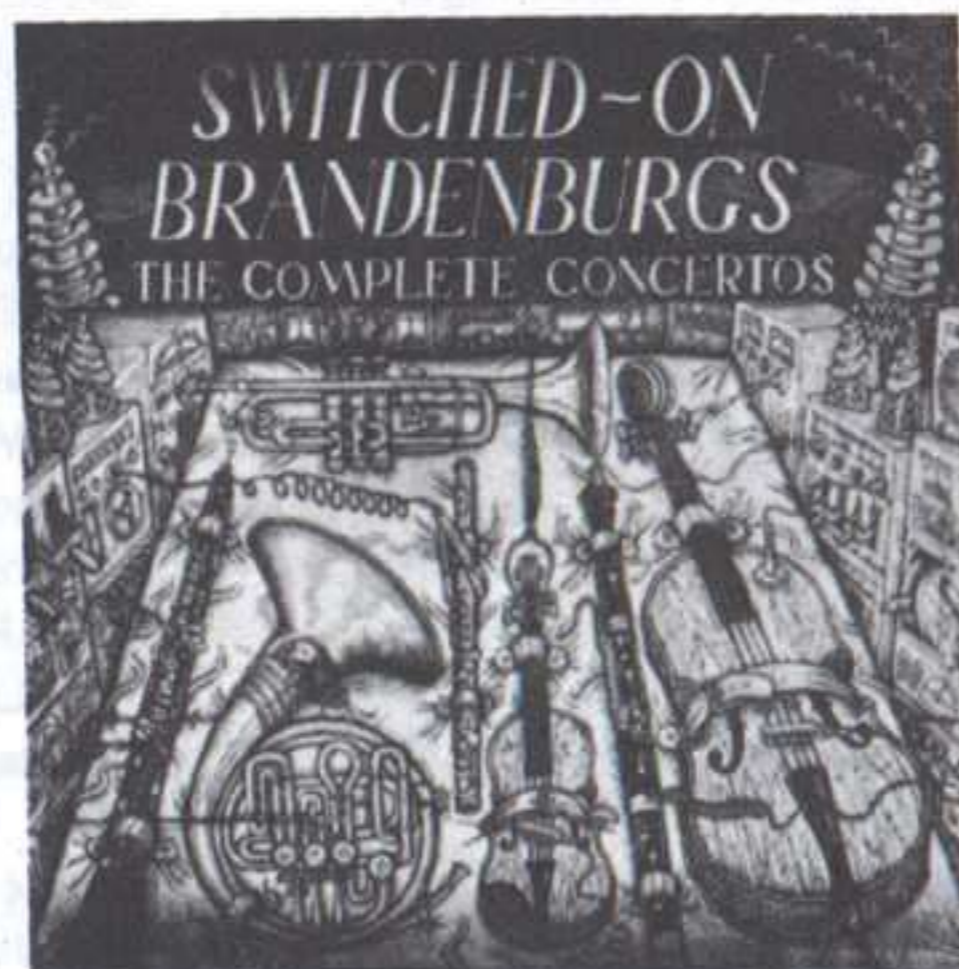
Es de gran interés la entrevista con Allan Kozinn que incluye la carpeta, en la que se habla sobre los problemas que plantea la síntesis de estos *Conciertos*.—**XOAN M. CARREIRA.**

Interpretación: muy elevada.

Sonido: 10 (edición americana).

O

Johann Sebastián Bach: *Seis conciertos de Brandenburgo*. Síntesis electrónica realizada por Wendy Carlos. CBS, M2X 35895 (edición americana). Precio de oferta: 1.100 ptas.



EL COMIENZO DE LA PERSONALIDAD MUSICAL DE MENDELSSOHN

Estas *Doce Sinfonías*, más el *Sinfoniesatz en Do menor*, son el fruto de una asombrosa precocidad. Piénsese que fueron com-

puestas entre los años 1821 y 1823, y que en 1821 el músico contaba doce años de edad. Revelan un oficio notable, y aunque no es difícil hallar fuentes de inspiración, resulta mucho más interesante detectar las anticipaciones que contienen. La fluidez de las ideas, el aticismo, la melancolía interiorizada y otras muchas características de la obra de madurez están ya presentes en muchas páginas de las **Sinfonías**.

Aquí y allá surgen sabrosos detalles: los personalísimos temas líricos que impregnan, e incluso en algunos casos lastran, la estructura sonatística mendelssohniana; el colorido instrumental, a pesar de las limitaciones tímbricas del conjunto; los «scherzi» atmosféricos o la efervescencia de los finales. De todo esto hay algo más que apuntes y promesas. El contrapunto neobarroco, por llamarlo de alguna manera, está presente de forma casi abrumadora. Bien es verdad que en casi ninguna ocasión se integra de modo satisfactorio tal y como anteriormente lo habían logrado Haydn, Mozart o Beethoven en sus obras, permaneciendo, en consecuencia, como un factor externo y a veces perturbador de la espontaneidad del discurso. Hay, por otra parte, curiosas incursiones en la música popular como anticipo de realizaciones de madurez. Así, el «Scherzo» de la **Sinfonía número 11** es la elaboración de una canción popular suiza, y una melodía procedente del mismo país es utilizada en el trío del «Scherzo» de la **Sinfonía número 9**.

Por su estructura, las seis primeras **Sinfonías** constan de tres tiempos. Pero ya la **Número 7** utiliza la forma clásica en cuatro movimientos. La **Sinfonía número 11, en Fa menor**, es una obra ambiciosa; de duración cercana a los cuarenta minutos, amplía el esquema a cinco movimientos. De la **Número 10, en Si menor**, sólo se conserva un tiempo, «Adagio-Allegro», tratándose el material de que consta con gran economía y concisión. La **Número 9**, con cuatro movimientos, es tal vez la que ha alcanzado una relativa popularidad.

La Orquesta de Cámara Franz Liszt, de Budapest, es un conjunto homogéneo y equilibrado, cuyas interpretaciones resultan muy satisfactorias. Algo prosaica a veces la dirección de Frigyes Sandor, tiene, con todo, el mérito de una acertada planificación. Se evita siempre cualquier exceso, lo que no deja de ser una actitud muy mendelssohniana. Existía un grave escollo a superar, y era el riesgo de monotonía por las características especiales de estas obras. Pues bien, tras una ponderada y cuidadosa audición nos damos cuenta de que estos excelentes músicos húngaros han captado nuestro interés, y además nos han explicado con generosidad y lucidez cómo se forma y se desarrolla una personalidad musical.—DOMINGO DEL CAMPO CASTEL.

Interpretación: 7.

Sonido: 7.



O MENDELSSOHN: **Las Sinfonías para orquesta de cuerda**. Orquesta de Cámara Franz Liszt, de Budapest. Concertino, Janos Rolla. Director, Frigyes Sandor. Hispavox, S 66.503. Cinco LPs. Precio de oferta: 2.250 ptas.

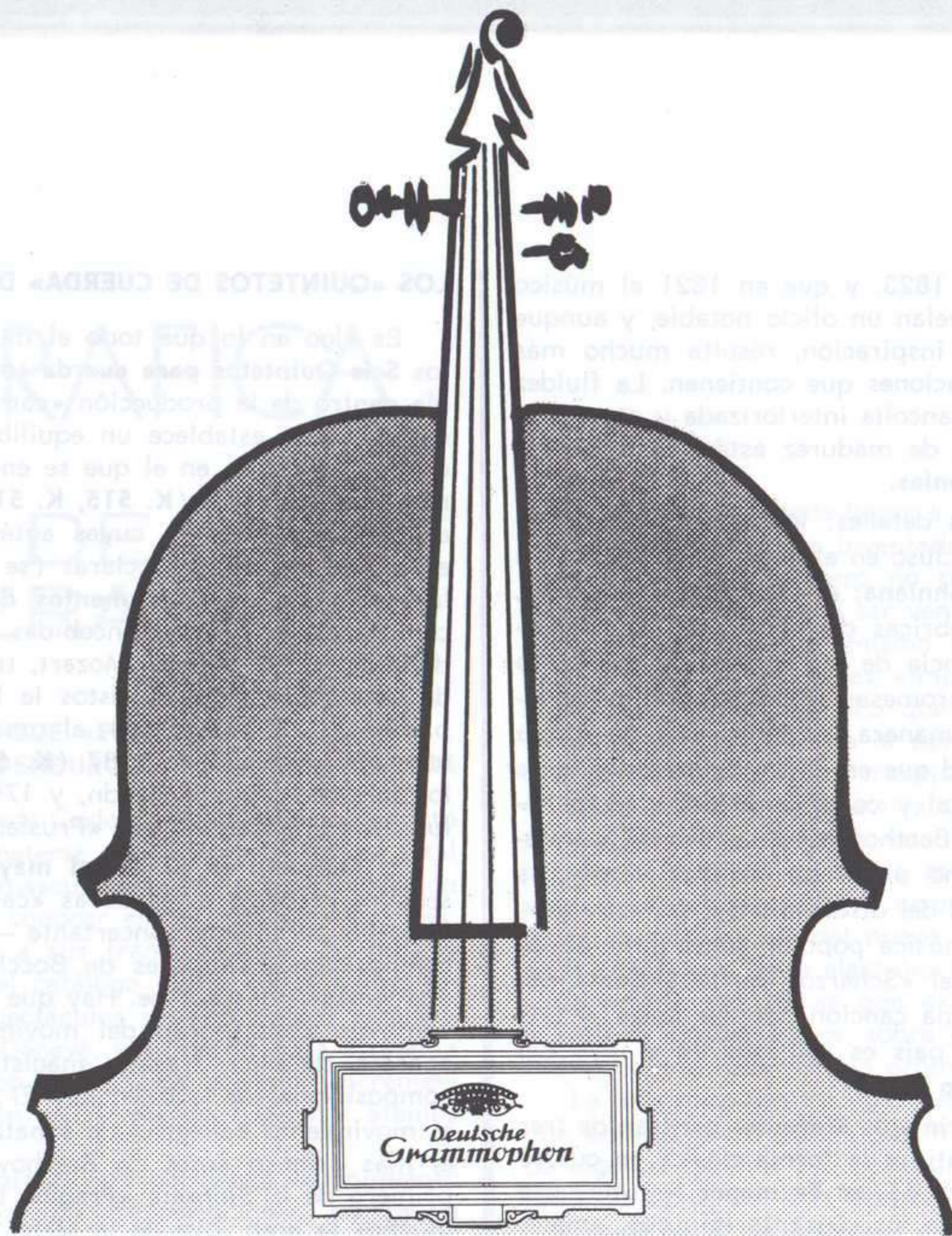
LOS «QUINTETOS DE CUERDA» DE MOZART POR EL JUILLIARD

Es algo en lo que todo el mundo parece estar de acuerdo: los **Seis Quintetos para cuerda** son el grupo de obras más notable dentro de la producción «camerística» mozartiana. El grupo en el que se establece un equilibrio, una homogeneidad y una calidad más alta, en el que se encuentran, al menos, tres obras maestras absolutas (**K. 515**, **K. 516** y **K. 593**). Dejando un poco a un lado el **K. 406**, cuyas auténticas razones de creación no están todavía del todo claras (se trata de una transcripción de la **Serenata para instrumentos de viento, K. 388**), las demás composiciones fueron concebidas y creadas en tres épocas muy definidas de la vida de Mozart, tras la producción de una serie de **Cuartetos** (como si éstos le hubieran servido de banco de pruebas): 1773 (**K. 174**), al concluir los doce **Cuartetos** «Milaneses» y «Vieneses»; 1787 (**K. 515** y **K. 516**), al término de los seis dedicados a Haydn, y 1790 (**K. 593**) y 1791 (**K. 614**), luego de finalizar los tres «Prusianos».

El **Quinteto en Si bemol mayor** supone ya un avance muy sensible respecto a las obras «camerísticas» anteriores a 1773. El estilo puramente concertante —habitual, por ejemplo, en las composiciones similares de Boccherini, que utilizaban también dos violas— desaparece. Hay que destacar el —para entonces— complejo contrapunto del movimiento final. Contrapunto que aparece también, trazado magistralmente, en las dos últimas composiciones de la colección. El **Quinteto en Do mayor** alberga el movimiento «allegro» de sonata más largo escrito jamás por el más extenso antes de Beethoven. Más largo incluso que el primero de la **Sinfonía «Praga»**. La obra en **Sol menor** es para muchos la gran joya de la serie, calificada de «trágica». Choca y atrae el desnudo cromatismo de su angustiado tiempo inicial, la expansión dada a las tensiones armónicas, la crudeza de las disonancias. Impresiona especialmente el inicio del cuarto movimiento, escrito en «Adagio», que es un modo de tenso resumen de lo sucedido en los anteriores, donde el autor juega hábilmente con la repetición, la insistencia en notas características. Y luego, casi sorprendentemente, como colofón, un «Allegro», aparentemente exento de dramatismo, que sirve tanto a modo de resolución como de «reconciliación». Un desenlace que alivia la tremenda carga angustiada de la obra, que otorga a ésta una apariencia de esquema en un solo movimiento en continuo desarrollo (eliminando la idea de la forma cíclica), y obteniendo para el todo la completa estabilidad, terminando en modo mayor lo que se comenzó en menor. Procedimiento utilizado, entre otros, por Beethoven en su **Novena**.

Con el **Quinteto en Re mayor, K. 593**, se proporciona más brillantez e individualidad a cada uno de los instrumentos, la escritura es menos antifonal. Es muy significativa la estructura del primer movimiento, compuesta de un extenso «Larghetto» introductorio y de un «Allegro», a la manera de la **Sinfonía del «Re-loj»**, de Haydn, o de la **Sonata «Patética»**, de Beethoven —de obertura al estilo francés, en realidad—. Uso repetido de terceras descendentes como elemento motor. El último **Quinteto**, en **Mi bemol mayor**, es una obra «haydniana» (realmente, la influencia del músico húngaro está presente en todas ellas) tanto por su espíritu como por su estructura: construcción del «Andante» con variaciones, trío de «Menuetto»... Posee una gran concisión, equilibrio y finura de líneas.

La interpretación que nos ofrece el Juilliard es muy interesante: de una claridad de exposición, de una transparencia, de una nitidez de perfiles admirable. Todas las voces, las a veces complejas texturas, la estructura y trazado de cada obra son expuestas con propiedad, corrección de fraseo y punzantes acentos. Visión equilibrada, medida, analítica, «cerebral». En ocasiones, sin embargo, se desearía un mayor encanto, una más cálida respiración; una sonoridad más muelle, más acariciadora, menos pulida, incisiva e «hiriente»; un acercamiento interpretativo que humanizara algo más una lectura soberbia desde diversos puntos de vista, pero delineada como con escalpelo, sin evitar asperezas ni aristas. A ello, a producir esta sensación,



LA MEJOR MUSICA LOS MEJORES DISCOS A LOS MEJORES PRECIOS

**El catálogo completo de Deutsche
Grammophon en condiciones excepcionales**

Si es usted aficionado a la buena música, y si le gusta escuchar esta música en las mejores condiciones técnicas y en sus mejores interpretaciones (estamos hablando, naturalmente, de los discos DEUTSCHE GRAMMOPHON - ARCHIV) le interesa esta noticia: Todos los discos y todas las

musicassettes del catálogo general DEUTSCHE GRAMMOPHON - ARCHIV pueden ser adquiridos ahora en unas condiciones excepcionales hasta el 30 de junio. También están ya a la venta los álbumes de novedad de la Oferta de Primavera. Infórmese y aprovéchese de esta oferta única en:

LOS MEJORES ESTABLECIMIENTOS DE DISCOS DE ESPAÑA



contribuye la toma de sonido, límpida y presente, pero acerada y cruda. En todo caso, esta versión es superior en construcción, en nitidez de exposición, en equilibrio a la del Cuarteto Danés, con Collot (Telefunken), única que parece encontrarse ahora mismo en nuestro mercado. Es deseable que, si no se ha hecho ya, se reedite la espléndida del Amadeus con Aronowitz (DG), que, partiendo asimismo de un nivel técnico muy alto, nos acerca un poco más que los Juilliard y Graham a las profundas bellezas líricas de estas obras sin introducirse, para reflejar la angustia, en mundos vecinos al expresionismo.

Conclusión: En todo caso, un excelente álbum que nos brinda, en interpretación de altura —ya que no modélica— un grupo de obras magníficas, en las que está presente la esencia del clasicismo mozartiano: como señala Charles Rosen, «equilibrio entre la intensidad de la expresión y la estabilidad tonal».—**ARTURO REVERTER.**

Interpretación: 7.

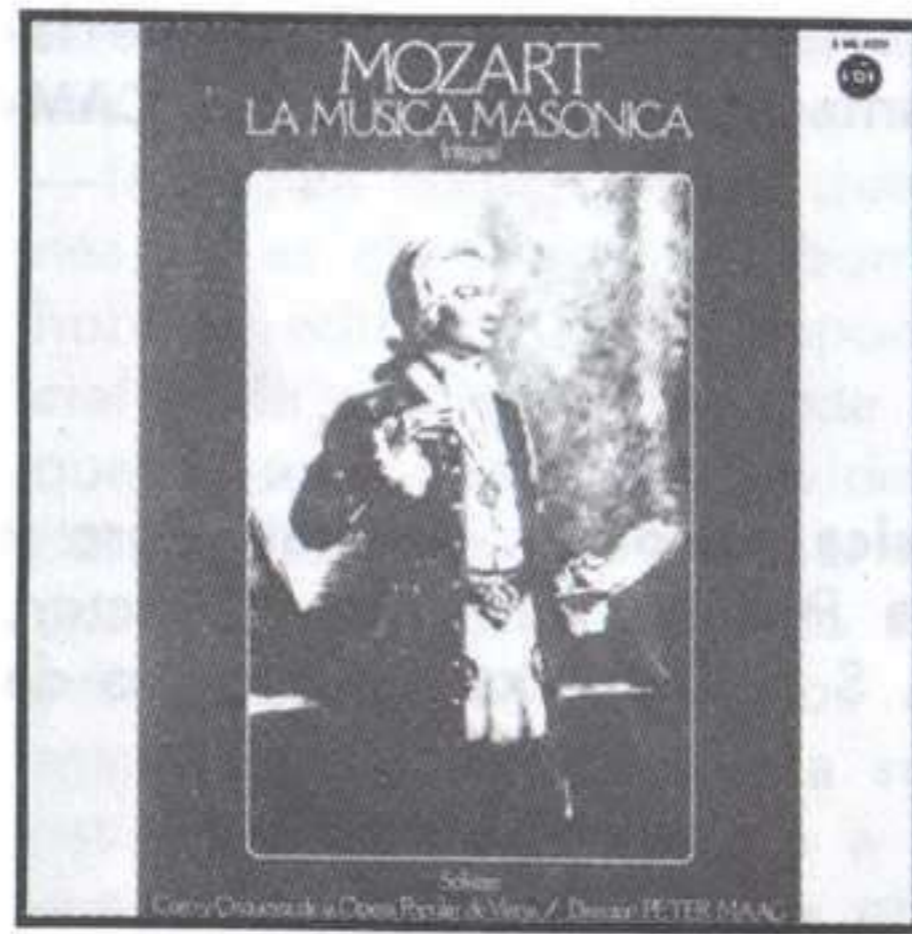
Sonido: 7,5.

O MOZART, W. A.: **Quintetos de cuerda. Integral. Quinteto en Si bemol mayor, K. 174; Quinteto en Do menor, K. 406; Quinteto en Do mayor, K. 515; Quinteto en Sol menor, K. 516; Quinteto en Re mayor, K. 593; Quinteto en Mi bemol mayor, K. 614.** Cuarteto Juilliard; John Graham, viola II. LP. CBS Master Works, 79322. Precio de oferta: 1.750 ptas.

MOZART: LA MUSICA MASONICA

Comprende este álbum de dos discos obras específicamente compuestas para el servicio masónico, otras utilizadas tradicionalmente en él e incluso alguna cuya relación con dicha funcionalidad es más que problemática. Se excluyen, por el contrario, composiciones como la **Sinfonía K 543**, **La flauta mágica** o el **Requiem**, cuyos elementos masónicos más o menos explícitos han sido en muchas ocasiones evocados por la crítica especializada.

Las relaciones de Mozart con la masonería han sido a menudo trivializadas o mal interpretadas. Su traslado de Salzburgo a Viena significó librarse de una doble férula, la semifeudal del arzobispo Colloredo, su patrón, y al mismo tiempo la de un padre cuya autoridad agobiante se había aplicado a abrumarle con consejos y a supervisar sus menores gestos e iniciativas. En clave psicoanalítica, y dentro del arquetipo suprahistórico de la rebelión contra el principio paternal, las tendencias edípicas tenían forzosamente que aflorar, induciendo a Mozart al rechazo de ese inexorable super yo, con toda la carga de ortodoxia académica y senatorial que comportaba. El proceso, entre cuyas



etapas es decisiva, y no sólo por cuestiones de argumento, la creación de la ópera **Idomeneo**, desembocará en un nuevo ámbito de relaciones, con nuevas pautas y rituales, realizados en el «yermo», lejos del asfixiante núcleo familiar o del despotismo de la corte del arzobispo.

Y aquí entran los conceptos de fraternidad, círculo o sociedad secreta. Para Mozart, sin duda, la Masonería vino a ser ese «corpus mysticum», nacido no de la carne, sino del espíritu, en el que el antiguo lacayo es equiparado a los demás miembros, es «reconocido» entre iguales. Ahora bien, al desatar los vínculos familiares y laborales, Mozart es un hombre libre, cierto, pero ello implica como contrapartida soledad, alienación, desgarramiento y, en definitiva, el ser aherrojado a un mercado presidido por unas leyes ajenas e irracionales, de las que acabará siendo trágica víctima.

La Masonería no es, pues, un capítulo anecdótico en su existencia. Pero, por otra parte, no ha de verse como un refugio o un remedio al desarraigo. Contra lo que una tradición más que sospechosa ha venido sosteniendo, Mozart no es un representante del antiguo régimen, antes, al contrario, asume las corrientes más avanzadas de los ilustrados, que discurren a través del deísmo, el humanismo y la religión de la libertad. La misma fascinación que sobre él ejerce un ritual complejo y al mismo tiempo austero equilibra un cierto espíritu de transgresión, que se manifiesta en la vida bohemia de sus últimos años. En suma, Mozart queda a las puertas de la revolución con todos aquellos que la hicieron posible.

Consecuentemente, las obras masónicas no son curiosidades aisladas; por el contrario, están imbricadas profundamente con el resto de su producción. Las **Cantatas** y «**Lieder**» comparten una misma sintonía espiritual con **La flauta mágica** y el **Requiem**, e incluso con la austeridad heroica y humanística del **Tito**. No hay solución de continuidad entre los **Adagios para instrumentos de viento** y las demás obras de este género. La soberbia **Música fúnebre masónica, K. 477**, en la brevedad de sus 69 compases, debe ponerse a la altura de sus más geniales creaciones; tendiendo un puente invisible entre el **Kyrie de Munich, K. 341** y el **Requiem** o el **Ave verum**, no se detiene en una evocación convencional de la muerte, sino que encarna la «solemnidad del universo» y la aurora de una humanidad nueva que trasciende de todos los dogmas y ortodoxias.

Solistas, Coro y Orquesta de la Opera Popular de Viena se conducen discretamente en esta grabación. Merece una mención especial el tenor Kurt Equiluz, que se revela un intérprete ideal de estos pentagramas, a la misma altura que en sus célebres interpretaciones de las **Cantatas** de Bach. Muy interesante es la contribución del director suizo Peter Maag. Excelente mozartiano, entiende esta música como un organismo vivo, si se quiere con impurezas e imperfecciones, en vez de ese sofisticado mecanismo de relojería, tan decorativo, pero también tan insípido, en que otros han logrado convertirla. A él hay que concederle los más altos méritos interpretativos de la edición. Los comen-

tarios de las contraportadas son orientativos, pero hay que lamentar la omisión de los textos cantados.—**DOMINGO DEL CAMPO CASTEL.**

Interpretación (global): 7.

Sonido: 5.

O

MOZART, W. A.: **La música masónica.** Solistas, Coro y Orquesta de la Opera Popular de Viena. Director, Peter Maag. Hispavox, S 66.020. Dos LPs. Precio de oferta: 900 ptas.

«IDOMENEO» Y «TITO»: EL INJUSTO OLVIDO DE DOS OBRAS MAESTRAS

Si bien la contribución del genio de Mozart a la ópera cómica y al «Singspiel» es universalmente reconocida y admirada, no ocurre lo mismo con su aportación a la ópera seria, género que ha sido —hasta hace bien poco tiempo— injustamente desdeñado, tanto en el terreno interpretativo como en el histórico-musical. Obsérvese la atención prestada en cualquier Historia de la Música a este género, tan amado por Mozart, en comparación con la dedicada al resto de su producción operística, para comprobar el olvido a que ha sido sometido. Olvido, por lo demás, incomprensible, en razón de la belleza intrínseca de obras como **Mitridate Rè di Ponto** (1770), **Lucio Silla** (1772) y sobre todo **Idomeneo** (1781) y **La clemenza di Tito** (1791).

Idomeneo fue compuesta con gran ilusión por un Mozart de veinticuatro años, que ansiaba una oportunidad para escribir una gran ópera italiana. Aunque siempre la consideró una de sus mejores óperas, la pieza no logró nunca —salvo quizá hoy— un éxito semejante al conseguido por las cómicas. Mozart introdujo en ella grandes innovaciones musicales, superando genialmente el convencional esquematismo de la ópera seria, tanto en lo que se refiere a la dimensión humana de los personajes como al tratamiento dramático de los coros, donde siguió claramente el camino emprendido por Gluck. **Idomeneo** es, seguramente, una de las óperas más apasionantes y dramáticas de Mozart, y, desde luego, una de las más bellas, advirtiéndose en su música claras premoniciones del futuro **Don Giovanni**.

La clemenza di Tito es la admirable última ópera de Mozart, concebida para la coronación de Leopoldo II en Praga, sobre un libreto de Caterino Mazzolà basado en una manida tragedia de Metastasio. La composición es así contemporánea de las últimas grandes obras, como el **Requiem** (de cuya música hay clara evocación en algunos números de **Tito**), **Zauberflöte**, el **Concierto** y el **Quinteto para clarinete** (también encontramos en la ópera soberbias páginas para este instrumento, tan querido por Mozart). Dejando a un lado los insulsos recitativos escritos por Süsmayer, dada la enfermedad, que sería mortal, de Mozart, y el rígido esquematismo que supone la alternancia de los mismos con los números musicales, atribuible a la premura con que tuvo que ser escrita la obra, lo cierto es que en la música compuesta por Mozart para esta ópera hallamos algunas de sus más hermosas y profundas páginas.

La discografía también ha sido, lógicamente, injusta con estas dos obras maestras. Casi ninguno de los grandes directores de los últimos cincuenta años les ha dedicado una atención comparable a la dispensada a **Figaro**, **Don Giovanni**, **Così** o **Zauberflöte**. Sólo en los años sesenta DECCA difundió por nuestro país una magnífica versión de **Tito** debida a István Kertész, que ya incluía a Teresa Berganza («Sexto») y a Werner Krenn, entonces admirable «Tito»; y al principio de los setenta fue EMI quien nos proporcionó un buen **Idomeneo** dirigido por Hans Schmidt-Isserstedt. Sin embargo, en los últimos tiempos hemos asistido a un verdadero renacimiento de estas obras, tanto en lo



que se refiere a sus representaciones (Salzburgo, Viena, Londres, etc.), como en lo que atañe al disco. Así, en pocos meses, vemos coincidir en nuestro mercado discográfico el lanzamiento de las versiones de ese buen mozartiano que es Colin Davis, reunidas en un álbum perteneciente a la «Edición Mozart» de Philips, y estas grabaciones que ahora comentamos de otro verdadero mozartiano, Karl Böhm, para Deutsche Gramophon, con lo que nuestro catálogo presenta de pronto caracteres de auténtico lujo, al menos en esta parcela.

La versión que de ambas óperas nos ofrece Böhm —fiel reflejo del amor que a ellas profesa— es extraordinaria, y cabría situarla al nivel de sus mejores realizaciones en el terreno de la ópera mozartiana, junto a **Figaro** (DG), **Così** (EMI) o **Zauberflöte** (DECCA). La dirección, siempre segura y clara, no incurre en la excesiva lentitud de «tempi» a que nos tiene acostumbrado el Böhm de los últimos años, transmitiendo una gran dosis de autenticidad, y sobre todo en **Idomeneo** una fuerza dramática excepcional.

Respecto a los solistas, Böhm utiliza para **Idomeneo** el excelente reparto de su montaje salzburgués, en el que destacan por orden de perfección la joven Julia Varady, fabulosa «Electra», por perfección vocal, entidad dramática y la autenticidad que confiere al personaje; y una Edith Mathis («Ilia») en un momento vocal formidable y capaz de una prestación dramática desconocida en esta artista. Peter Schreier encarna a un «Idamante» insuperable en lo vocal y profundamente emotivo en lo escénico. Qué admirable modo de cantar el bellissimo rondó «Non temer, amato bene», tan emparentado musicalmente con «Il mio tesoro». Wieslaw Ochman («Idomeneo»), de voz algo rígida y timbre a veces un poco metálico, es, por otro lado, un buenísimo cantante, que se va superando a sí mismo a lo largo de la obra, llegando a alcanzar altas cotas de expresividad en las escenas finales. Hermann Winkler («Arbaces»), Eberhard Büchner («Gran sacerdote») y Siegfried Vogel («La voz del oráculo») completan con dignidad un reparto que por homogeneidad, adecuación estilística y destreza vocal alcanza el nivel global de sobresaliente.

No ocurre lo mismo en **Tito**, donde, a pesar de figurar nombres del más alto prestigio, el reparto no alcanza el mismo grado de homogeneidad y equilibrio. Hay que aplaudir, en primer lugar, la inclusión en este registro de Teresa Berganza, que, como es sabido, es universalmente admirada como «Sexto». Si bien la perfección vocal no es la de hace unos años (sobre todo, en los agudos), la Berganza ha ganado en profundidad interpretativa y expresividad. Oigase, como ejemplo, el recitativo «acompagnato» número 11, al final del primer acto, o el rondó «Deh per questo istante solo», para admirar la maestría con que nuestra cantante interpreta su «rôle». Le sigue de cerca Julia Varady («Vitelia»), que vuelve a mostrar sus portentosas cualidades vocales en las difícilísimas arias que incluye su parte y en su magistral incorporación psicológica del personaje. Edith Mathis («Servilia») está admirable por su frescura de voz y su naturalidad, y de nuevo sorprendente por su magnífico momento vocal («S'altro che lacrime»). A menor nivel se hallan Marga Schiml («Annio») y Theo Adam («Publio»), gran cantante, pero inadecuado para el papel. Y para el final dejamos el problema de Schreier.

Este gran tenor reúne una maravillosa línea de canto y una extraordinaria capacidad para las agilidades («Se all'impero, amici Dei»), junto con una voz inadecuada para determinados papeles, como en el presente caso: al lado de unas arias insuperablemente cantadas, Schreier nos presenta en los recitativos un «Tito» ridículo, casi bufo, inadecuado al carácter del personaje. Por otro lado, su conocida dificultad para la pronunciación italiana parece evidenciarse más que nunca en este registro. Lástima, por todo ello, que no se haya seleccionado para esta grabación a Werner Hollweg, cantante que últimamente ha cosechado una gran reputación como protagonista de esta ópera. Reparto, pues, no perfectamente equilibrado, a pesar de su indudable calidad, y en inferioridad de condiciones, probablemente, frente al que presenta Colin Davis en su reciente versión.

Buena prestación del Coro de la Radio de Leipzig y extraordinaria, como siempre, la Staatskapelle Dresden en ambas óperas, aunque uno se pregunta por qué Böhm no utilizará para estas grabaciones «su» Filarmónica vienesa. Mencionemos, en todo caso, la soberbia actuación del clarinete y del corno «di bassetto» en **Tito**. La toma de sonido es francamente muy buena, aunque hay que señalar una ligera distorsión al final de la sexta cara de **Tito**. También es buena la presentación de los libretos, acompañados de interesantes artículos.

Conclusión: Magnífica ocasión de conocer dos de las más grandes óperas de Mozart. Absoluta recomendabilidad de ambas versiones; en el caso de **Idomeneo**, sin la menor reserva, y en cuanto a **Tito**, teniendo en cuenta que la versión de Colin Davis puede ser aún mejor.—**LUIS SALES.**

Interpretación: 9 (ambas obras).

Sonido: 9 (ambas obras).

O MOZART: **Idomeneo, Rè di Creta.** Wieslaw Ochman, Peter Schreier, Edith Mathis, Julia Varady, Hermann Winkler, Eberhard Büchner, Siegfried Vogel. Coro de la Radio de Leipzig. Orquesta Estatal de Dresde. Director, Karl Böhm. Deutsche Gramophon, 2740 195. Cuatro LPs «stereo». Precio de oferta: 2.100 pesetas.

O MOZART: **La clemenza di Tito.** Peter Schreier, Julia Varady, Edith Mathis, Teresa Berganza, Marga Schiml, Theo Adam. Coro de la Radio de Leipzig. Orquesta Estatal de Dresde. Director, Karl Böhm. Deutsche Gramophon, 2740 208. Tres LPs «stereo». Precio de oferta: 1.575 ptas.

EL CALIDO ENCANTO ROMANTICO DEL STRAUSS DE KEMPE

Parece claro que la publicación en el mercado español de la integral de la obra para orquesta de Ricardo Strauss en la versión de la Staatskapelle de Dresde, bajo la dirección del desaparecido Rudolf Kempe, obedece a una lógica comercial que sustenta la, en principio, arriesgada empresa de lanzar a nuestro depauperado mercado de grabaciones de clásico un álbum de diez discos, bien que, según reza la portada del mismo, en edición limitada. El hecho de que las obras más conocidas e interesantes contenidas en esta nueva edición estén ya representadas en nuestro catálogo por producciones, algunas de ellas de gran interés, y pertenecientes, también alguna de ellas, al propio sello EMI, me hizo temer por algún tiempo que el Strauss de Kempe nunca vería la luz en nuestro país, pese a que, desde estas mismas páginas, varios de los que hacemos esta revista hubiésemos pedido, siempre que vino a cuento, su publicación en estos pagos. Me parece, pues, de justicia agradecer a la EMI española, concretamente en la persona de Juan Manuel Puente, el haber

atendido las reiteradas sugerencias formuladas desde estas páginas, si bien de no haberse producido las circunstancias propicias —la lógica comercial de que hablaba al principio de estas líneas— es claro que el álbum objeto de este comentario no se hubiera editado. Parte importante de la aludida lógica comercial es la creciente demanda de la música de Strauss, demanda que es más claramente evidente en los países de vida musical desarrollada, lo que necesariamente implica teatros estables de ópera y atención y cuidado a la parcela «liederística». Pues es, precisamente, en estos dos últimos géneros donde el resurgimiento de Strauss muestra su mayor pujanza. Un paso más en esta dirección nos llevaría a preguntarnos cómo se inserta este aumento de interés por la obra straussiana en el esquema, tal vez un poco simplista, pero en mi opinión bastante real, de un retorno de los gustos del público consumidor de música clásica hacia posiciones románticas, o, dicho con mayor propiedad, neorrománticas. Claro que habría que traer también a esta danza al término posromanticismo para, tras un análisis de delimitación del significado de cada uno de estos vocablos, meterse en la intrincada senda de hallar explicaciones a los crecientes preciosismo y aparatosidad sonora en que incurren, no sólo en Strauss, sino en los compositores verdaderamente románticos, muchos directores y orquestas, así como a la calidad de determinados compositores actuales, muy sensibles, eso sí, a los deseos del público, que hacen de su oficio, inspiración; y de su lenguaje, semántica.

La interpretación de Rudolf Kempe y la Staatskapelle de Dresde, con su pátina de romanticismo de la más pura ley, y con su desnuda honestidad para con los pentagramas de Strauss, nos sirve como pocas para entender, o delimitar, algunos de los conceptos vertidos en párrafos anteriores. En efecto, Strauss, un compositor claramente posromántico, es visto por Kempe desde atrás, desde sus raíces románticas en cuanto a la componente sonora del lenguaje se refiere, pero resaltando con precisión y naturalidad los componentes extramusicales del mismo en su vertiente semántica, esto es, no desfigurando jamás las onomatopeyas, citas, descripciones, etcétera, que en la actualidad están incorporando a sus gramáticas los neorrománticos (o neostrausianos y neomalehrianos, que viene a ser, poco más o menos, lo mismo).

Kempe tenía un gran sentido de la belleza orquestal, pero lo usaba como medio, no como fin. Si a esto unimos su naturalismo y su aproximación «camerística» a estas páginas, nos encontramos con un Strauss más cálido y efusivo, más lírico e intimista de lo que es habitual. Por eso no debe extrañarnos que algunos comentaristas hayan hablado de un Strauss más humano; la metáfora es ingeniosa, siempre que no se tome al pie de la letra, y viene muy a cuento, dada la imagen del compositor muniqués como ser frío, calculador, mercantilizado. Podría incluso hablarse, siempre en el terreno de las metáforas, de una preeminencia en Kempe del Strauss rural, que toma prestado a la Naturaleza sus sonidos, frente al Strauss burgués, ciudadano. Las interpretaciones de la **Alpina** y de los vales del **Caballero de la Rosa** me han parecido especialmente reveladoras a este respecto: el sonido denso y transparente, fresco y lírico, es vehículo ideal para la primera de las obras citadas, mientras que para la segunda resulta poco expresivo e intencionado, falto de refinada estilización.

El sentido directo e inmediato, poco o nada efectista, bello pero no refinado a ultranza, de la dirección de Kempe muy posiblemente sea la causa de que también se haya hablado de falta de profundidad filosófica en el **Zarathustra** (como si pudiese haber filosofía en esa música, máxime si pensamos que el libro de Nietzsche es una obra poética y no filosófica) o de superficialidad en el **Don Juan** (quizá porque Kempe, con buen sentido, no creyera en el «eterno femenino» y otras irracionalidades). En ambas obras, por ejemplo, Kempe salva el peligro de lo retórico, de lo artificial y extramusical y nos ofrece dos versiones cálidas, transparentes, muy «camerísticas». En esta

misma línea está visto el **Don Quijote**, con la particularidad de que Kempe y Tortelier dan toda una lección de hablar musicalmente del sentido del humor, de los sonidos de la Naturaleza, de la ternura y de todo lo que los románticos —los auténticos— creyeron poder expresar con sonidos. En verdad que se trata de un **Don Quijote** antológico.

Las características antes señaladas de la aproximación de Kempe a la obra orquestal de Strauss permiten al oyente disfrutar, casi por primera vez, de obras como la **Sinfonía doméstica** o **Aus Italien**, lo que, dada la calidad de las mismas, creo que es el mejor tributo que se puede rendir a Kempe.

El sonido del prensado español es irregular. Tal vez la obra más perjudicada sea el **Zarathustra**, lo que es difícil de explicar, ya que estuvo editada anteriormente en disco suelto, con pésimo sonido, que fue duramente criticado por J. L. P. A. desde esta misma sección de RITMO. Ahora suena un poco mejor, pero no alcanza ni de lejos el magnífico sonido que exhiben los ejemplares extranjeros (alemanes, por ejemplo). La toma de sonido me parece puesta al servicio de los intérpretes con honradez y competencia. Los registros, que comenzaron en junio de 1970 y terminaron cuatro años después (aunque no ininterrumpidamente), son homogéneos y de gran calidad.

De entre las ocasiones en que se ha escrito sobre esta integral o parte de ella, en nuestra Revista me permito remitir al lector a los números 463 (página 28), 464 (página 17), 477 (página 186) y 484 (página 44).

Conclusión: Versiones cálidas, líricas, naturalistas, contenidamente hermosas. Un Strauss más romántico e intimista que habilidoso manejador de sonidos. Visión plenamente válida, que no excluye, sino que complementa las de otros grandes straussianos: Clemens Krauss, Wilhelm Furtwängler, Fritz Reiner, Karl Böhm, Herbert von Karajan, Georg Szell, Willem Mengelberg, George Solti... y el propio compositor. Si al presente álbum unimos el dedicado a los conciertos (10C 165 - D2743/46), nos encontramos ante una de las más grandes contribuciones de un solo intérprete a la obra de Ricardo Strauss.—**FERNANDO PE-REGRIN GUTIERREZ.**

Interpretación: Sobresaliente en conjunto, con alguna matrícula de honor (**Alpina, Don Quijote**).

Sonido: 7.

Interés de la publicación: Grande.

- O** STRAUSS, R.: La obra para orquesta. **Don Juan, Así hablaba Zarathustra, El burgués gentilhomme, Vals** (extracto del «ballet» **Schlagobers**), **Sinfonía Alpina, Macbeth, Metamorfosis, Una vida de héroe, Don Quijote, Valses** (extractados de **El caballero de la Rosa**), **Muerte y transfiguración, «Suite» de danzas según François Couperin, Sinfonía doméstica, Aus Italien, Las alegres travesuras de Till Eulenspiegel, Danza de los siete velos** (extractada de **Salomé**), **Leyenda de José**. Paul Tortelier y Max Rostal, solistas. Staatskapelle Dresden. Rudolf Kempe, director. EMI, 10 discos, estereofónicos, 10C 167 - 053260/9, edición limitada, precio normal: 6.800 pesetas; precio oferta: 5.450 pesetas.

UN «DON CARLOS» ALEJADO DE LOS PRIMEROS PUESTOS

Verdi había conocido la tristeza y la alegría, el fracaso y el éxito y, probablemente, la infelicidad y la felicidad a lo largo de su vida; pero a partir de 1862, fecha del estreno, en Rusia, de **La fuerza del Destino**, se podría hablar de la obtención por parte del músico del equilibrio. Su vida transcurre entre París y su voluntario aislamiento en Sant'Agata. Fue, precisamente, en París, donde estuvo en 1865 para una revisión francesa de **La Forza** (que no se llevó a cabo), donde, sin embargo, aceptó escribir una nueva ópera para la Exposición de 1867. Uno de los temas propuestos era el **Rey Lear**, pero, como diría el propio Verdi, renunció a la idea pensando que «era magnífica, pero poco espectacular para la sensibilidad parisina». Verdi se decide por el **Don Carlos**, de Schiller.

Inicialmente se encargó de la adaptación del drama el libretista Joseph Mery, hombre de muchos años, que murió antes de acabarlo. Continuó Camille du Locle, que incluso fue a vivir a Sant'Agata en marzo de 1866, colaborando así íntimamente con el músico. En agosto del mismo año Verdi tiene la ópera prácticamente acabada, y por ello se traslada a París. La ópera se estrenó el día 11 de marzo de 1867.

Verdi luchaba en París con la inercia del ya fallecido Meyerbeer, sostén de la «Grand Opera», repleta de actores, cantantes, masas corales, «ballets», etc., y estructurada en continuos e interminables dúos, tercetos, cuartetos, concertantes y «ballets» como única exhibición, tan alejados de la trama argumental. Sin embargo, aun acercándose a esto, Verdi es capaz de crear unos seres vivos, que sufrirán intensamente el dolor de su drama, sin caer en la ostentación de Meyerbeer. Si Verdi es intenso, Meyerbeer sería extenso.

¿Qué le impulsaría a Verdi a poner música al **Don Carlos**, de Schiller? Centrándonos en la figura del dramaturgo alemán, Schiller (1759-1805) es uno de los máximos exponentes del «Sturm und Drang», movimiento literario-político que plantea el problema central del humanismo burgués: la realización libre y absoluta del individuo. Su tema clave es la lucha subversiva entre el hombre y la sociedad. Muchas veces la exaltación del héroe le conduce al antagonismo individuo y sociedad, naturaleza y cultura, sentimiento y razonamiento. **Don Carlos** (1787) inicia la etapa clásica de su producción, en la que parece decisiva su amistad con Goethe.

El drama centra su acción en la España del siglo XVI, aunque la verdadera trama argumental está en las tentativas por parte del «Marqués de Posa» de salvar Flandes del despótico gobierno de Felipe II. Así y todo, no se puede hablar de relato histórico y sí de drama de abstracción. Con todo esto los amores de «Don Carlos» y de «Isabel» quedan como un melodramático relato, meros pilares de la construcción, pero que aun siendo enormemente visibles no pueden alterar el núcleo teatral, situado, como ya antes comentaba, en la polaridad «Felipe-Posa». Osborne llega a la conclusión siguiente: «El drama podría existir sin "Don Carlos" y sin "Isabel", pero no sin la presencia de "Felipe II" y "Posa"».

Las principales diferencias entre Schiller y Verdi están en:

- El acto de Fontainebleau aparece en Schiller como mera cita.
- El Auto-da-Fe, igualmente, aparece en Schiller sólo citado.
- Verdi elimina a «Domingo» y al «Duque de Alba», figuras fundamentales en Schiller.
- El espíritu del emperador «Carlos I» sirve en Verdi para la huida de «Don Carlos»; en Schiller facilitará su encuentro con «Isabel».



KODALY



Libros de Música 1

MUSICA PARA LA EDUCACION GENERAL BASICA: EL METODO KODALY

Con toda seguridad podemos afirmar que una de las facetas más descuidadas dentro de las enseñanzas impartidas en la E.G.B. es la música, y ello se debe en parte a que no existía en España un método pedagógico, para la enseñanza musical, adecuado y pensado especialmente para las escuelas generales.

EL METODO KODALY cubre perfectamente el vacío anteriormente apuntado, aportando una serie de novedades pedagógicas y de concepto, que hacen que la música no sea un aburrimiento para el niño, identificándole con ella de la forma más natural, por medio de canciones y juegos infantiles.

EL METODO KODALY no precisa de instrumentos musicales, pues está basado en el canto, lo cual implica que los recursos económicos que se necesitan son mínimos, alcanzando sin embargo unos resultados excepcionales como nos lo demuestran los más desarrollados países del mundo (Hungría, USA, Japón, Australia, etc.) en donde la enseñanza de la música es considerada en las escuelas como asignatura básica en la educación del niño y en donde ésta se realiza según el **METODO KODALY**.

★ ★ ★

Este libro, primero de una serie, que tenemos el gusto de presentarles, está especialmente pensado para la **educación general básica**, y es el resultado de un árduo trabajo de investigación folklórica infantil española y de su adaptación al concepto pedagógico de **Zoltan Kodaly**, cuya consecuencia es una excepcional guía didáctica musical española para el niño y el maestro, con una programación coherente y progresivamente desarrollada para todos los niveles de la E.G.B.

En la realización del libro han colaborado, con su asesoramiento técnico, importantes personalidades de la enseñanza musical húngara pertenecientes a la **Sociedad Kodaly** de dicho país, lo cual da una garantía del rigor del trabajo y del alto nivel técnico y pedagógico de que goza. Es tal el interés demostrado por la calidad de esta edición, que está especialmente recomendada por la **Sociedad Kodaly Internacional**, de la que el autor es miembro de derecho.

Fausto Roca, como auténtico profesional de la docencia musical, es consciente de que todo método pedagógico, sobre todo si es muy novedoso, precisa de unos sistemas de presentación y enseñanza al maestro, que le permitan desenvolverse dentro del mismo con total soltura y plena garantía de éxito. Por ello, periódicamente, y en diferentes puntos de España, está organizando **Cursos de pedagogía musical según el Método Kodaly**.

Para cualquier tipo de consulta sobre esta edición o sobre los cursos de pedagogía pueden ponerse en contacto con la distribuidora del método.

Datos técnicos del libro:

Número de páginas: 64

Impresión: Offset, a todo color en su totalidad

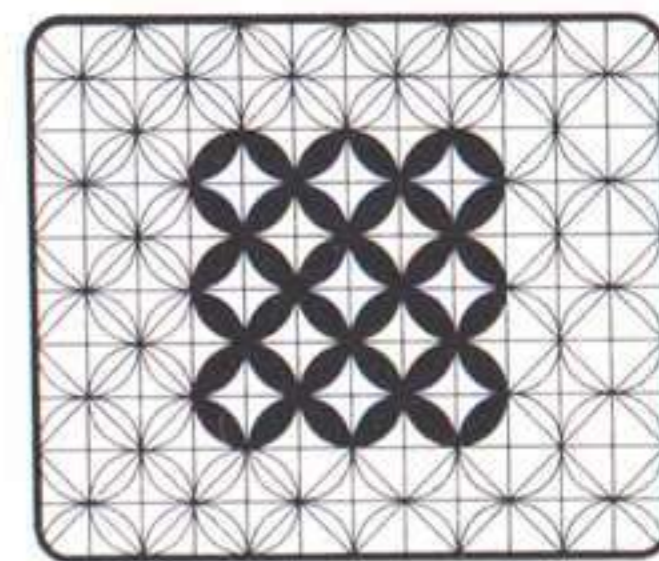
Dimensiones: 22 x 16

P.V.P.: 250 Ptas.

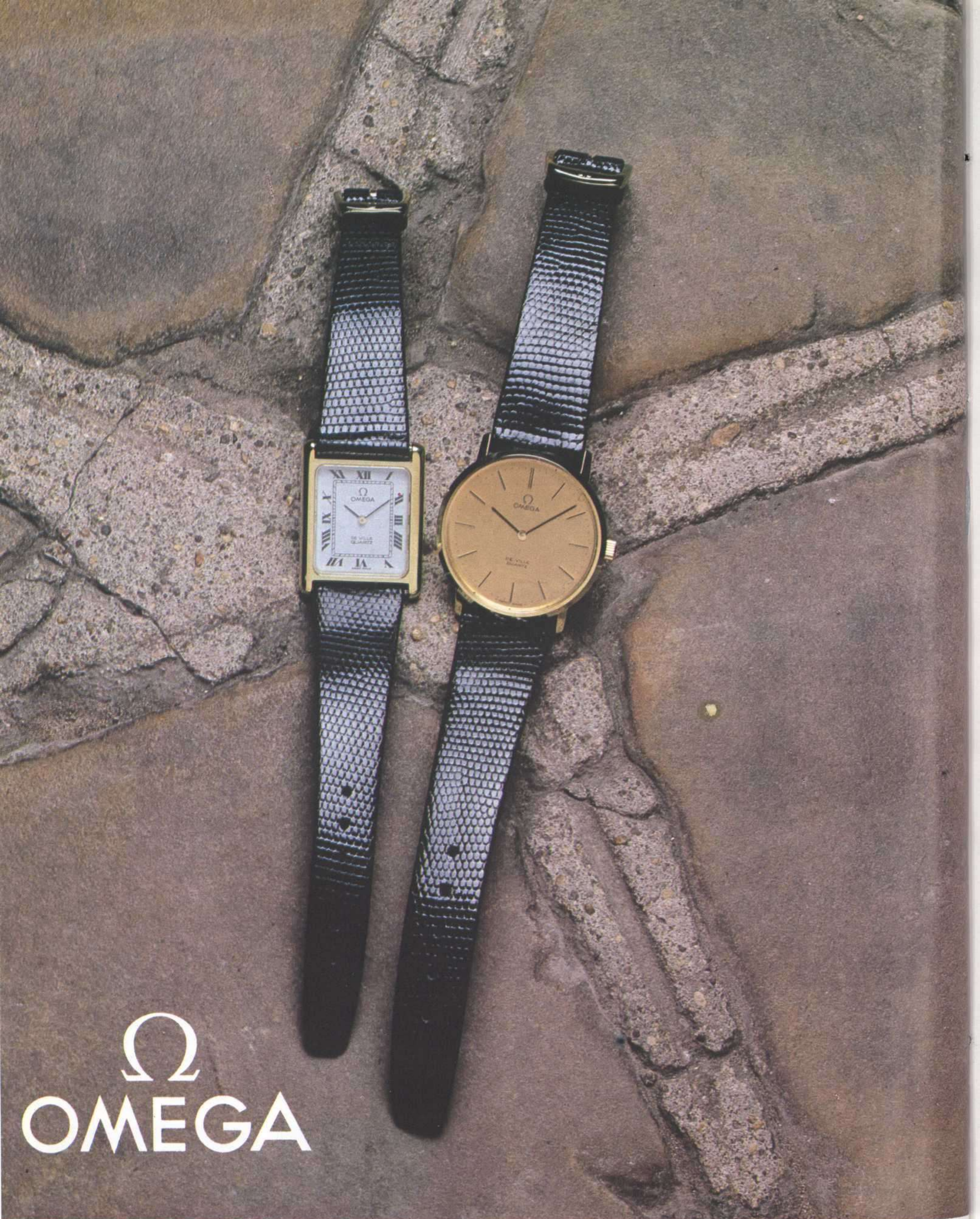
DISTRIBUIDO EN EXCLUSIVA PARA ESPAÑA E IBERO-AMERICA:

Información y pedidos: Apartado de Correos: 151036 – MADRID. Teléfonos 734 98 51 – 729 15 52

ferysa



M U S I C A



Ω
OMEGA

**Relojes Omega De Ville Quartz.
Fotografía tomada en la Rue du Faubourg Saint Honoré de París.**

Izquierda: Omega De Ville Quartz. BA 591.027. Caja de oro de 18 qtes. Cristal zafiro. Derecha: Omega De Ville Quartz. BA 191.044. Caja de oro de 18 qtes. Cristal zafiro.

e) Schiller terminará su drama cuando «Felipe II» entrega a «Don Carlos» al «Inquisidor» diciendo: «Cardenal, yo he cumplido mi deber. Haced ahora el vuestro».

Verdi escribe inicialmente un drama en cinco actos, que participa de lo bueno de la «Grand Opéra», pero rechaza todos sus inconsecuentes fallos. En la música de Verdi quedan patentes, como en Schiller, los amores de «Don Carlos»-«Isabel»/«Felipe»-«Eboli»; pero como verdadera trama músico-teatral surge la agitación política «Felipe»-«Flandes»-«Marqués de Posa».

Así y todo, Verdi nunca quedaba satisfecho de sus creaciones, y diecisiete años más tarde, cuando la **amistad** conduce al encuentro del anciano Verdi con Boito, cuando trabajaban ambos en el **Otello**, Verdi se plantea una revisión del **Don Carlos** para una representación en Viena, que luego no tendrá lugar, siendo La Scala la que acogerá la versión definitiva. En esta revisión elimina todo el primer acto de Fontainebleau y traslada la primera aria del tenor al segundo acto, ahora primero.

El año 1975 es el primero en que Herbert von Karajan montó, en el Festival de Salzburgo, el **Don Carlos** (remito a la referencia de José Luis Pérez de Arteaga, RITMO, núm. 466, noviembre 1976), tras una ausencia de dieciocho años de la obra del «Cartellone» salzburgués, cuando Karajan la introdujo en el mismo. En estos montajes iniciales ya planteaba las dos tesis de su idea. «Felipe II» es el centro del drama y la amistad es el núcleo emocional de su trama. Es curioso que, precisamente, Verdi, cuando realiza la que será sin discusión la gran amistad de su vida, la establecida con Boito, se preocupe, como ya comentaba, diecisiete años más tarde de la creación del **Don Carlos**, de eliminar un acto en el que, efectivamente, el núcleo de la amistad brilla por su ausencia, como es el de Fontainebleau, y dejar todos los restantes en los que será constante presencia. Por todo esto, von Karajan adopta la versión en cuatro actos para sus representaciones y para la actual grabación que es objeto de comentario.

El reparto tiene fallos enormes, que conducen a una escena insostenible entre «Felipe II» y el «Gran Inquisidor», motivado porque Ghiaurov ya no puede con su «rôle», por la lamentable ausencia de Jules Bastin, que en las representaciones casi «ha borrado» las actuaciones de Ghiaurov, y su sustitución aquí por Raimondi, siempre, a mi modo de ver, muy alejado de la auténtica emoción que la situación está creando. Junto a ellos, y en orden de defectos a méritos, un Cappuccilli para el que los años no pasan en balde, pero que aun así brillará en la escena de la muerte; Freni y Carreras son dos voces juveniles en timbre, apropiadas a sus respectivas situaciones, aunque en muchas de ellas, y especialmente en el segundo acto, la tesitura del dúo para Carreras sea excesivamente tirante; la revelación en esta grabación, por ser, para mí, la más adecuada en su papel, es Agnes Baltsa, que canta siempre totalmente entregada, culminando con un «O don fatale» absolutamente excitante. Lo que en ningún momento puedo admitir es la dirección de von Karajan: sus «tempos», a veces alterados, son inaceptables, y para ello remito al primer acto en el dúo entre Carreras-Cappuccilli, de una asombrosa lentitud, que más que el emocionado canto a la amistad que podría significar su frase: «Vivremo insiem e morremo insiem», parece decir: «Vaya lío en que nos hemos metido», o «Ahora me toca morirme a la vez que este señor». En ningún momento puedo aceptar la opinión de Jean Cabourg, en **Lyrice**, enero de 1980, que considera este primer acto como definitivo. Indudablemente, sería justa una comparación con las otras posibles versiones encontrables en España, como la sensacional de Carlo Maria Giulini o la también magnífica de Solti, pero dejo esta labor a Pérez de Arteaga, que tiene en preparación una discografía comparada, incluso con las viejas versiones de Santini y Previtali, para cuando aparezca la grabación super-completa de Claudio Abbado. El sonido de la grabación es de suficiente calidad.

Conclusión: Un **Don Carlo** que podía haber sido el definitivo para muchos (dejando aparte a los «giulinianos»), y que ha que-

dado en uno más. Le invito a escucharlo de todas maneras.—**MANUEL GOMIS GAVILAN.**

Interpretación: 7.

Sonido: 8.

O VERDI: **Don Carlos.** José Carreras, Edita Gruberova, Mirella Freni, José Van Dam, Piero Cappuccilli, Agnes Baltsa, Nicolai Ghiaurov, Ruggero Raimondi. Coros de la Opera de Berlín. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Herbert von Karajan. EMI, «Voz de su Amo», 167-003.450/53 S, Tres y medio LPs, con libreto. Precio de oferta: 1.945 ptas. Precio normal: 2.430 ptas.

(El comentario de la Oferta de Primavera continúa en la página 57.)

CLASICOS CONTEMPORANEOS

LUCIANO BERIO, DEL SERIALISMO AL FOLK

Si la gente no olvidara que estamos ya en los problemáticos años 80 y que la rápida y uno diría que planificada obsolescencia de estilos (o modas) que nos baña año tras año hace que, de hecho, los años 60 queden tan lejos de nosotros como lo estaba un Berg de un Strauss, cantaríamos un ¡Aleluya! de gozo ante la llegada (la «importación») de estas obras de Berio.

Pero no puedo olvidar (nadie debería) que Berio, siendo como es un clásico que se cita a sí mismo (¡quién no, a cierta edad!), está ya bastante lejos de esa **Sequenza I** para flauta sola (que escribió en 1958), y que fue la primera obra en que Berio se sale de las garras del lenguaje serial al uso, adoptando además una escritura proporcional (tiempo = centímetros de papel).

Aunque algo menos, Berio hoy está igualmente lejos de esos **Circles** que nacieron (en 1962) de la garganta de su mujer Cathy Berberian, y de cuyas gráficas, hermosas y sugestivas, tanto y tan profusamente se ha usado (y abusado) hasta hoy.

Entre aquel Berio (del que nos habla el disco) y el de ahora hay un muro de sonido llamado **Sinfonía**, escrita en 1968, muro que baña con sus mil aguas (todos los mares de Debussy, las profundas aguas del **Das Rheingold** y las menos profundas que circundan la Venecia de Mahler-Visconti están en esta **Sinfonía**) una década, la de los años 70, multicolor y ecléctica, y que ya es («panta rei») historia.

Instalados en un país, a la cola, que no a la grupa de un tren llamado cultura (¡que nadie saque las pistolas!), hemos de alegrarnos cuando alguien (Bergo-Hispavox) nos recuerda cómo se hacía música hace veinte años. Pero lo que no podemos es, comulgando con ruedas de molino, creer que comprando este disco obtenemos «música de hoy», simplemente porque no se publica otra. (Estos días, es un ejemplo, leía que para Castilla del Pino la música **contemporánea** era la Escuela de Viena. ¡Vaya información la suya!).

Conclusión: Un buen disco, preñado de momentos felices e interpretado por los mejores co-autores posibles. Lástima que la carpeta que acompaña el disco esté deficientemente traducida del alemán, no consigne el nombre de quien pertrechó el texto (quizás el músico-pastor Dieter Schnebel), y (esto es lo más

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 Girona 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 Reinosa Reus Sabadell Salamanca San Sebastián Santander Sevilla Tarragona Valencia Valladolid Vich Vigo Vitoria
Zaragoza



grave) olvide consignar los años en que cada pieza fue escrita. Malintencionadamente recordaría que el ideal de toda mercancía (aunque sea cultural) es presentarse como ucrónica.

LLORENÇ BARBER.

Interpretación: 10.

Grabación: 9.

R

BERIO: **Circles. Sequenzes 1, 3 y 5.** Cathy Berberian. Direle Nicolet. Vinko Globokar. HISPAVOX, 60.324. Precio: 650 pesetas.

LA MUSICA «OTRA» DE MAURICIO KAGEL

Asistiendo en Darmstadt a un curso que Kagel dictaba sobre el «Melodrama radiofónico», tuve ocasión de preguntarle por su relación con el teatro musical practicado por Nam Yune Paik y otros «flux-people» que populaban por Düsseldorf y Colonia a principios de los 60. Su contestación fue una rotunda negativa a cualquier asimilación o simple semejanza con todo lo que oliese a FLUXUS.

A renglón seguido recordaba Kagel cómo cuando llegó a Colonia desde Argentina se encontró con un panorama musical muy codificado y con unas personalidades muy fuertes dominando la escena. El, entonces, y a esto voy, optó como única (e inteligente) salida, por crearse su propio «rôle», esto es, hacer una música «OTRA» (Hetero-phonos). Labrarse una vía diferente.

Fruto de esta decisión son sus piezas de teatro musical, su **Journal de Theatre** (colección de situaciones para instrumentos, actores y otros requisitos), o sus **Mimetics (Metapiece)** para piano y ejecución simultánea de una obra de un compositor vivo, etcétera.

Por estos años escribe una de sus rarísimas piezas para orquesta: **Heterophonie**, para 42 instrumentos solistas y otros instrumentos, los que sean, «ad líbitum». El martirio que Kagel pasó para estrenarla le llevó a dedicarla al «Marqués de Sade y a su Orquesta Sinfónica de Colonia».

Esta es la obra, **Heterophonie**, que hoy nos llega congelada en un disco de la Wergo, y que distribuye Hispavox. Y digo «congelada» porque se trata de una obra que según la moda de aquellos años es casi infinita en sus posibilidades. Y tanto es así, que para que esto quedase bien claro se aconsejaba dar dos versiones (al menos) de la obra en el mismo concierto, para que el público palpase en tiempos contiguos el «contexto de admisibilidad» que la obra crea. Pieza que desde la afinación preliminar de los instrumentalistas sobre el «La» del oboe hasta que deja de sonar es un perfecto «ad líbitum» bien orquestado por el hábil y heterodoxo Kagel.

Tras **Heterophonie**, Kagel continuará su singular vía con propuestas como **Phonophonie, Math, Prima vista** y un largo etcétera, que todavía hoy no ha llegado a su punto final.

Un tipo de propuestas sonoras y/o visuales de alguna manera emparentadas con las de Kagel ha tenido virtualidad en España

por los mismos años 60, cuando tras el impulso ZAJ, Ramón Barce, C. Cruz de Castro y otros, en Madrid, o Carles Santos y Mestres, en Barcelona, tratan de crear un tipo de música que reflexione al mismo tiempo sobre el lenguaje empleado y sobre el medio (el concierto con sus tics) en que tal lenguaje es vehiculado.

La vía diferente que Kagel pretendiera crear para sí es cada vez más el camino de Damasco para muchos músicos que, más o menos «underground», y lejos de los caminos de distribución normales (en los que Kagel siempre se ha movido), socavan día a día la idiotez sistemática de mucha música standard y pretenciosa que busca su propia justificación apelando al «METODO» empleado. (Método copiado de tal o cual «maestro», y al que unos granos de sal, ya insípida por añeja, tratan de dar visos de novedad).

Kagel ya expresaba por aquellos años que él NO escribía tesis doctorales en música, y que lo que verdaderamente le interesaba es «el trabajo con un método que tenga la misma inteligencia que yo».

Conclusión: La música o es siempre «OTRA», o deviene rito. Para los ritómanos del disco: aquí tienen un ejemplar duro de roer, ejemplar que, por otro lado, «se avergüenza de coquetear con el oyente». Animo, que son pocos.—LLORENÇ BARBER.

Interpretación: 9.

Sonido: 9.

R

KAGEL: **Heterophonie.** Orquesta Sinfónica de la Radio de Hesse. Director: Michael Gielen. HISPAVOX, 60-322. Precio: 650 pesetas.

EL «COMO SI» LIBERADOR/REPRESOR DE W. LUTOSLAWSKI

Es Lutoslawski un maestro de la música occidental del siglo XX. No cabe duda. Es, además, un maestro tangencial.

Su obra es puente que engarza por un lado con las músicas «de nubes, olas, acuarios y ondinas» de la preguerra europea (Szymanowsky, Debussy, Ravel, etc.), y que desemboca, por otro lado, en la generación del «azar condicionado» (domado, diría yo) de un Boulez. Obra que deja al centro a Strawinsky, Bartok o Varése, que convierte el escollo fundamental de la «Escuela de Viena» en virtud fecundante (huyendo tanto del rechazo preconcebido como de la ciega adicción), y que aporta su granito de arena a la «Gebrauchsmusik» como una concesión a la ética, en un mundo donde ésta no coincide (¡todavía!) con la estética.

Su música, pues, suena (y suena muy bien) un poco a todo: Francia, Rusia, los Balkanes, Darmstadt o Berio. En Lutoslawski; eclecticismo es sinónimo de personalidad.

Aunque de W. Lutoslawski lo más conocido sean sus **Juegos venecianos**, sus **Tres poemas de Henri Michaux** (1963) son un

ejemplo óptimo de un tipo de escritura en el que la utilización de los procedimientos aleatorios se entremezcla con un lenguaje ambiguamente tradicional lleno de «obstinatos», texturas estáticas y esquemas armónicos pseudotonales. Este tipo de escritura, cristalizada ya a principios de los años 60, será la que devenida en manera (en este caso, siempre amable y muchas veces interesante) se perpetúe en obras posteriores, como su **Sinfonía número 2**, o su **Libro para Orquesta**.

El **Cuarteto para cuerda** (1964), obra que con el intrascendente **Postludio** llena el disco objeto de este comentario, está íntimamente emparentado con los **Tres poemas de Henri Michaux**, en cuanto a preocupaciones morfológicas, sintácticas y pragmáticas, (al fin y al cabo, es su obra inmediatamente posterior).

En el **Cuarteto para cuerda** su interés por el intérprete como individuo particular (preocupación que desde **Juegos venecianos** está presente en su obra) se potencia al máximo. Así, si en sus **Tres poemas** se reivindicaba la inclusión de «la psicología del intérprete como un elemento más», y su música se proponía como meta el «volver a encontrar el placer que el intérprete debería recibir de la interpretación de una obra», en el **Cuarteto** Lutoslawski renuncia incluso a escribir «la» partitura del cuarteto: tan sólo escribe, y por separado, las partes de cada miembro, indicándoles que toque cada uno su parte «COMO SI estuviera solo».

El «contrapunto aleatorio» que de tal escritura resulta traslada la riqueza de la ejecución A SOLO al campo de la música de cámara.

Es interesante esta obra y estos planteamientos (ético-estéticos) porque uno descubre en ellos que NO se quiere forzar, sino re-forzar el límite permitido por una concepción de la música (del arte), y por ende, de la sociedad, en la que cada cual tiene (como en el gran teatro calderoniano del mundo) y mantiene su «rôle»: la división del trabajo hace que unos sean autores, otros intérpretes, otros espectadores. Todo funcionará bien siempre, y cuando todos actúen COMO SI de verdad fueran tales autores, intérpretes o espectadores. Y a quien San Pedro se la dé, San Pablo se la bendiga, claro.

No es que Lutoslawski sea un bicho raro, ni un francotirador extemporáneo. Vive Lutoslawski el momento histórico de los primeros años 60 con una juventud nada normal, y da respuesta a los problemas que en tales años se plantean con una sinceridad total. Lutoslawski (como Berio, Boulez y tantos otros muchos más jóvenes que él), frente a concepciones en las que la música se diluía en «lo sonoro», o incluso en «lo temporal», y el compositor desaparecía bajo una sonrisa «zen»; Lutoslawski, digo, opta por la defensa de la especificidad del lenguaje musical, y llama al intérprete a defender, también él, el «status» de «compositor», amenazado y burlado en aquellos momentos por muchos. Recordemos que son los años en que las teorías cagianas han devenido en FLUXUS, y en España, ZAJ se levanta frente al estupor de los propios compositores de «vanguardia». El mismo Lutoslawski tiene cerca el ejemplo de Boguslav Schäffer, quien en 1963 escribe **Scenario** «para un actor instrumental no existente, pero posible».

Un mundo que se aburre de sus «rôles» y se despereza es encandilado con una aleatoriedad alienada (valga la expresión). Aleatoriedad que más que liberar crea la ficción (COMO SI) de que libera, puesto que el compositor se servirá de ella como «un elemento más de los que manejo» (escribirá Lutoslawski).

La «represión permisiva» de la que por aquellos años hablaba H. Marcuse ayuda a comprender ese «como si», que encierra un propósito, no dudo que fecundo, para cierto arte (no el único posible) que renuncia a la libertad (indivisible), y se apaña con la verosímil mentira que, todo lo más, trasgrede ficticiamente.

Conclusión: Un buen disco que, como casi todos los de esta colección, nos pone cerca buenas versiones de la más exquisita música de los años 60.—LLORENÇ BARBER.



Interpretación: 9.

Sonido: 9.

R LUTOSLAWSKI. **Tres poemas de Henri Michaux. Postludio.** Orquesta Sinfónica de la Radio Polaca. Director: Jan Kreuz. HISPAVOX, 60323. Precio 650 pesetas.

AÑOS DORADOS DE UN MUSICO LIBRE

En 1973, la Redacción de RITMO otorgó a este registro el premio «Música de Vanguardia», dentro de nuestra selección de los mejores clásicos del año». Hispavox procede ahora a su reedición, con sensible mejora respecto del lanzamiento original en lo que se refiere al sonido: la grabación, de por sí excelente, se vio «maleficiada» en buena parte a causa de un prensado deficiente; la copia que he cotejado ahora es, por el contrario, de calidad satisfactoria, sin ruido de fondo y con sólo algún ligero atisbo de pre-eco.

Desde el punto de vista artístico, el disco sigue poseyendo un especial interés, al recoger tres obras escritas por su autor entre 1968 y 1970, que, junto a **Aura**, **Vitral** y **Anábasis**, marcaron un nuevo camino en el quehacer creativo de Marco. En mi opinión, la etapa 1968-1973 es la más interesante y atractiva en la evolución de Tomás Marco hasta el momento presente: sin menospreciar obras de probada madurez compuestas con posterioridad a esas fechas (sería el caso de **Apocalipsis** o **Transfiguración**), creo que no siempre el control técnico y expresivo adquirido por el músico en los últimos años ha sido parejo a una capacidad de «sugestión» que, en estadios previos, era patrimonio permanente de este compositor. Concretamente, páginas como el **Concierto Guadiana**, **Autodafé** o la reciente **Sinfonía Aralar** no han llegado a producirme (y bien puede ser el mío un problema personal de recepción) una impresión directa a favor o en contra; impresión que nunca he dejado de tener al escuchar obras como **Escorial**, **L'invitatio au voyage**, **Aura**, el **Concierto para violín** o **Necronomicon**, todas ellas redactadas en los años precitados y que fácilmente pueden considerarse las mejores partituras de Tomás Marco, al lado de dos de las dos obras que integran el disco objeto de comentario, **Tea-Party** y **Rosa-Rosae**.

Tea-Party, cantata escénica, ha podido nacer como una prolongación de una de las piezas más sugerentes y divertidas del Marco anterior al 68, **Los Cantos del pozo artesiano**, y es, a su vez, un fundamento obligado de **L'invitatio au voyage** y de **Selene**, la ópera estrenada por su autor en el Festival de la Opera de Madrid, en 1974, en medio de un absurdo escándalo. Marco, que aparentemente comporta una seriedad casi digna de Buster Keaton, es, sin embargo, un hombre dotado de un excepcional sentido del humor, que ha aplicado a la música con rara habilidad, emulando, a su modo, los trabajos de un Ligeti (al que admira enormemente) o un Kagel: **Los Cantos del pozo**



artesiano es, en este aspecto, una de las páginas más descaradamente cómicas escritas por músico alguno (la ya famosa interrupción de la pieza, en donde el director se vuelve al público preguntándole: «¿Y si encontramos la marsopa?», es un «gag» surrealista digno del Shostakovitch de *La Nariz*). *Tea-Party* es, espiritualmente, una composición antagónica: el humorismo de *CDPA* se ve reemplazado por los trágicos contornos de una secuencia para ocho instrumentos (entiendo que las voces actúan como tales) que monologan sin concordancia; «cada uno está irremediadamente solo, sin ser escuchado ni escuchar a los demás», escribe Marco, aludiendo a «la necesidad de expresión, incluso aunque no alcance destinatario». Consciente o inconscientemente, esta idea no está nada lejos de los propósitos de Mahler en la secuencia para flauta, trompa y violonchelos al final del primer movimiento de su *Novena sinfonía*. Un efecto de repetición (o «mecanismo de la memoria», parafraseando el subtítulo del *Concierto para violín* del propio Marco), consistente en una 5.ª disminuida descendente de la soprano va entrelazando el discurso, en el que la progresiva aparición de los instrumentos sobre el tejido de las voces resulta particularmente lograda.

Rosa-Rosae hace provenir su título de una doble incitación: el sentido de origen, principio, vinculado a la primera declinación latina estudiada en los manuales, y el nombre de la dedicatoria de la pieza, María Rosa, esposa del compositor. Como en *Tea-Party*, un mecanismo repetitivo estructura la pieza, pero lo que allí era mera ayuda o «pista» es aquí soporte absoluto de la composición: la «insistencia sobre una sola nota» (en este caso, La), que proporciona una relativa sensación de neotonalismo, como señala Carlos Gómez Amat. El que la nota «base» sea precisamente La, habitual reclamo de afinación de los instrumentos, le permite a Marco un arranque muy ingenioso, similar al que, un año después, propondrá Bernaola para sus *Relatividades*, la obra que dedica a la memoria de Ataúlfo Argenta. (Incidentalmente, cabe señalar la presencia de Carmelo Bernaola como clarinetista de este disco, tanto en *Tea-Party* como en *Rosa-Rosae*). Si la llamada «etapa ingenuista» de Marco ha producido una obra maestra, ésta sería *Rosa-Rosae*, en la que la espontánea y destigmatizada exploración de un pequeño material sonoro se convierte en un ejercicio refrescante. La idea de «belleza», aprehensible durante todo el curso de la obra, es especialmente destacable en los minutos finales, en los que el «duo» de violín y violonchelo es puntuado tenuemente por crótalos y triángulo. Tengo para mí que pocas veces es tan perceptible en una obra que su autor la ha escrito con absoluta libertad mental, sin corsés ni esquemas obligados.

Mysteria es, según mi criterio, una obra de menor interés. Marca un paso en el camino de Marco hacia el dominio del contingente orquestal (reducido en este caso), cuyo punto de llegada sería *Anábasis*, una partitura que, según Gómez Amat, sólo suscita «entusiasmo o repulsa»: reconociendo su importancia, me temo que me hallo bastante cerca de la segunda postura. *Escorial*, de 1973, supone para mí una declaración de libertad conceptual (a pesar de todos sus componentes matemáticos) infinitamente más apreciable, y que, en el terreno orquestal, sería

contrapunto a lo que *Rosa-Rosae* puede significar «camerísticamente».

Las interpretaciones, sobre todo la de *Rosa-Rosae*, son muy notables, y ha de destacarse la esforzada labor de la soprano Carmen Torrico en la endiablada parte vocal de *Tea-Party*. Estupendos, para su momento (1973), los comentarios de Carlos Gómez Amat: señalo la circunstancia cronológica porque creo que Hispavox debería haber pedido a su autor una actualización de los mismos.

Conclusión: Una reedición clarificadora. Los que hace siete años «pasaron» de este disco, pueden llevarse ahora una agradable sorpresa.—**JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA.**

Interés de las obras: Muy grande, en conjunto. Máximo para *Rosa-Rosae*, considerable para *Tea-Party* y meramente informativo para *Mysteria*.

Interpretación: 8,5 (valoración global).

Sonido: 8.

R MARCO, Tomás: *Tea-Party, Mysteria, Rosa-Rosae*. Torrico, Nafé, Regidor, Zazo (solistas vocales), Bernaola, Martínez Aguilar, Mañero, Magro, Sempere, León, González Quiñones (solistas instrumentales). Orquesta de Conciertos de Madrid, José María Franco Gil. Hispavox, S 60.325. Precio: 650 ptas.

EL JOVEN WEBERN

Picasso, antes del cubismo, pasó por esa forma de expresionismo de sus épocas azul y rosa, y antes aún por un aprendizaje y disciplina propiamente clasicista. También es posible retroceder en el abstracto expresionista de Kandinsky hasta un figurativo sin problemas, previo a la descomposición de los colores que le llevará a su particular aventura plástica. Equiparablemente, existe un período más o menos conocido de los creadores de la escuela de Viena en que indagan las posibilidades expresivas de la tonalidad y se ejercitan en composiciones de puro sabor posromántico. Es el caso de *Noche transfigurada, op. 4*, de Schönberg; de la *Sonata, op. 1*, de Alban Berg; del *Pasacalle, op. 1*, de Webern.

Permanecían ocultas, sin embargo, ciertas obras de estos autores que la encomiable labor investigadora de algunos nos rescata de la sombra del tiempo, como este breve *Quinteto* de Webern que ocupa la primera cara de tan singular disco como el que nos ha tocado en suerte (en buena suerte). En esta obra, el joven discípulo de Schönberg juega a las intensidades y lirismos del Brahms «camerístico», desconcertando con esta sentida composición a los conocedores de su escueta y concentrada obra posterior, abordando la mimesis lingüística posromántica más como aprendizaje profesional que como habitáculo artístico en que resulte deseable permanecer. Estamos en 1907, y los pasos de Schönberg, el maestro, guían ya por los caminos de la libre atonalidad. Caminos que Webern sólo se encuentra en disposición de seguir una vez ultimados sus «agotamientos» posrománticos que culminan en el *Pasacalle* de un año después.

En la transición hacia el sistema de tonalidad libre que informa el quehacer creativo de los vieneses hasta 1923-24 (*Quinteto de viento*), la *Sinfonía de cámara, op. 9*, de Schönberg, juega el papel de «pionera» y paradigma. Es 1906 el tiempo de la fértil crisis estética que terminará configurando la diversificada unidad de la escuela vienesa.

El disco que comentamos hoy tiene como segundo aporte nada menos que una transcripción de esa obra señera, hecha por Webern con destino a ciertas veladas musicales, consistente en la reducción de sus quince instrumentos de cuerda y viento originales a un cuarteto de arco y un piano. El resultado es, como cabe esperar, el de una fiel recreación, la nada forzada

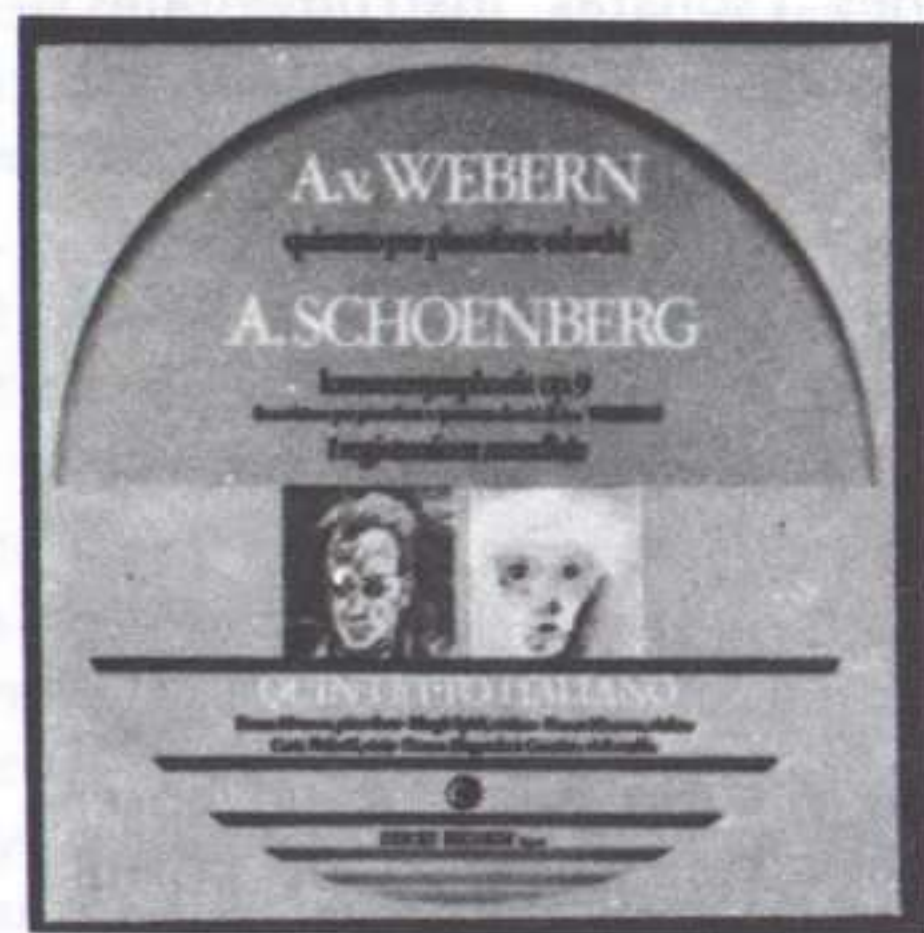
potenciación de la intimidad de lo que ya de por sí se pretendía «camerístico». Es recomendable realizar escuchas paralelas de esta magnífica interpretación del Quinteto Italiano (que no podemos comparar con otras) y de alguna grabación de la **Sinfonía** en su estado «natural». Se advertirá tal vez una resonancia de lo que iba a ser la personalidad artística de Webern, impulsada en base a «ejercicios» como éste hacia la lejanía (aunque no a la infidelidad) del maestro.

Interés: Muy alto para aquellos que se interesen en la música de nuestro siglo, dado que aporta datos muy importantes sobre la génesis de una de las respuestas estéticas más importantes en la misma, la del atonalismo.—**SANTIAGO MARTIN.**

Interpretación: De 8 a 9, sin posibilidades de comparación, al ser primeras grabaciones.

Sonido: 8.

WEBERN: Quinteto para piano y cuerda. Schönberg: Sinfonía de cámara, op. 9 (transcripción de Webern para piano y cuerda). Quinteto Italiano. Dischi Ricordi, RCL 27012. Importador, Ferysa. Precio: 700 pesetas.



IANNIS XENAKIS: EL TRIUNFO DE LA IMAGINACION Y SUS ALIADOS

En un polémico artículo de 1955, Xenakis afirmaba que existe contradicción entre las pretensiones de la escritura polifónica y los resultados sonoros, ya que éstos no son más que amontonamientos de notas con registros variados tan complejos que la audición se ve imposibilitada de seguir las líneas y se produce una dispersión fortuita de los sonidos en toda la extensión del espectro sonoro. Si la independencia de los sonidos es total, desaparece esta contradicción, puesto que al no ser operantes las combinaciones lineales ni sus superposiciones sólo quedará el efecto macroscópico resultante de la media estadística de la transformación de los componentes en un momento dado. Este efecto macroscópico puede controlarse por medio del cálculo de probabilidades.

Xenakis denomina a la música así diseñada «estocástica» (1), y su necesidad se justifica en una famosa carta a su amigo, maestro y defensor, Herman Scherchen: «Desde hace tiempo se me presenta el dualismo histórico entre armonía y contrapunto como una tríada decapitada; es decir, como tesis y antítesis sin síntesis. El sistema dodecafónico responde, en cierto modo, a

(1) Posteriormente, y como respuesta a necesidades compositivas, ha desarrollado interesantes propuestas basadas en la teoría del juego («música estratégica») y en la lógica y gramáticas generativas («música simbólica»). Si alguna editora publica en España alguna obra basada en estos presupuestos tendré ocasión de explicar detalladamente esos ordenadores. En cualquier caso, la probabilidad sigue siendo el eje de la concepción xenakiana.

este problema por medio de su técnica serial, que abarca ambas dimensiones. La esencia de la música escondida detrás de los aspectos de armonía y contrapunto puede consistir, según creo, en un hecho de densidades de frecuencias, variable en el tiempo y que parezca tanto como agregado vertical como sucesión sonora horizontal».

Estas densidades de frecuencias son denominadas por Xenakis «nubes» o «galaxias» sonoras, y serían el resultado de seccionar con un plano temporal el triángulo tridimensional amplitud-altura-duración. Lo que obtenemos es una trama formada por granos que poseen una frecuencia pura, una intensidad variable entre cero e infinito y una duración tendente a cero. El desarrollo de una obra musical asemejaría a un catálogo de estas tramas —es decir, a una lista de acontecimientos—, y es en este sentido en el que Xenakis dice eludir el tiempo en su música, ya que la duración del discurso es un accidente. Lógicamente, la ordenación de los acontecimientos sonoros puede hacerse por medio de una gran diversidad de medios, desde alguno muy determinante, como la utilización de procesos en cadena tales que cada acontecimiento venga condicionado por los anteriores y condicione a los siguientes, hasta otros más aleatorios, basados en ganancias o pérdidas de información en un acontecimiento, con la consecuente pérdida o ganancia en los colindantes. Esto puede complicarse aún más si se interpreta a todos los efectos como acontecimiento primario una trama elemental —un «acorde», y como acontecimiento secundario un conjunto de tramas elementales —un «compás», e incluso como acontecimiento terciario un conjunto ordenado o no de acontecimientos secundarios —una «frase»—.

La composición de una obra estocástica, previa selección del material —instrumentos y forma de uso de éstos— y de las reglas de inferencia —fórmulas matemáticas—, así como de los ordenadores sintácticos, exige el período dedicado al cálculo de las tramas y de su catalogación. Este trabajo puede realizarse con mayor efectividad por una máquina calculadora —no demasiado compleja—, dado que ahorra tiempo y errores; por otra parte, esta tarea es perfectamente impersonal. Una vez realizados los cálculos, sólo queda traspasarlos al papel para su notación musical.

Pithoprakta está escrita en 1955-56 para dos trombones tenores, xilófono, cajas chinas, doce primeros violines, doce segundos violines, ocho violas, ocho violoncelos y seis contrabajos. Se trata de un estudio de dispersión de sonidos, en el que la cuerda prepondera y el viento y percusión intervienen como solución a algunos problemas insolubles por la cuerda.

Para el diseño de los acontecimientos se necesita conocer las densidades de las tramas elementales (dadas por la distribución de Poisson), las pendientes de «glissandi» (dadas por la distribución normal o de Gauss), duraciones de cada trama (dadas por una distribución exponencial continua) y la interválica (dada por una distribución lineal acotada y continua). Un cálculo matricial de probabilidades de transición asegura el listado de los acontecimientos.

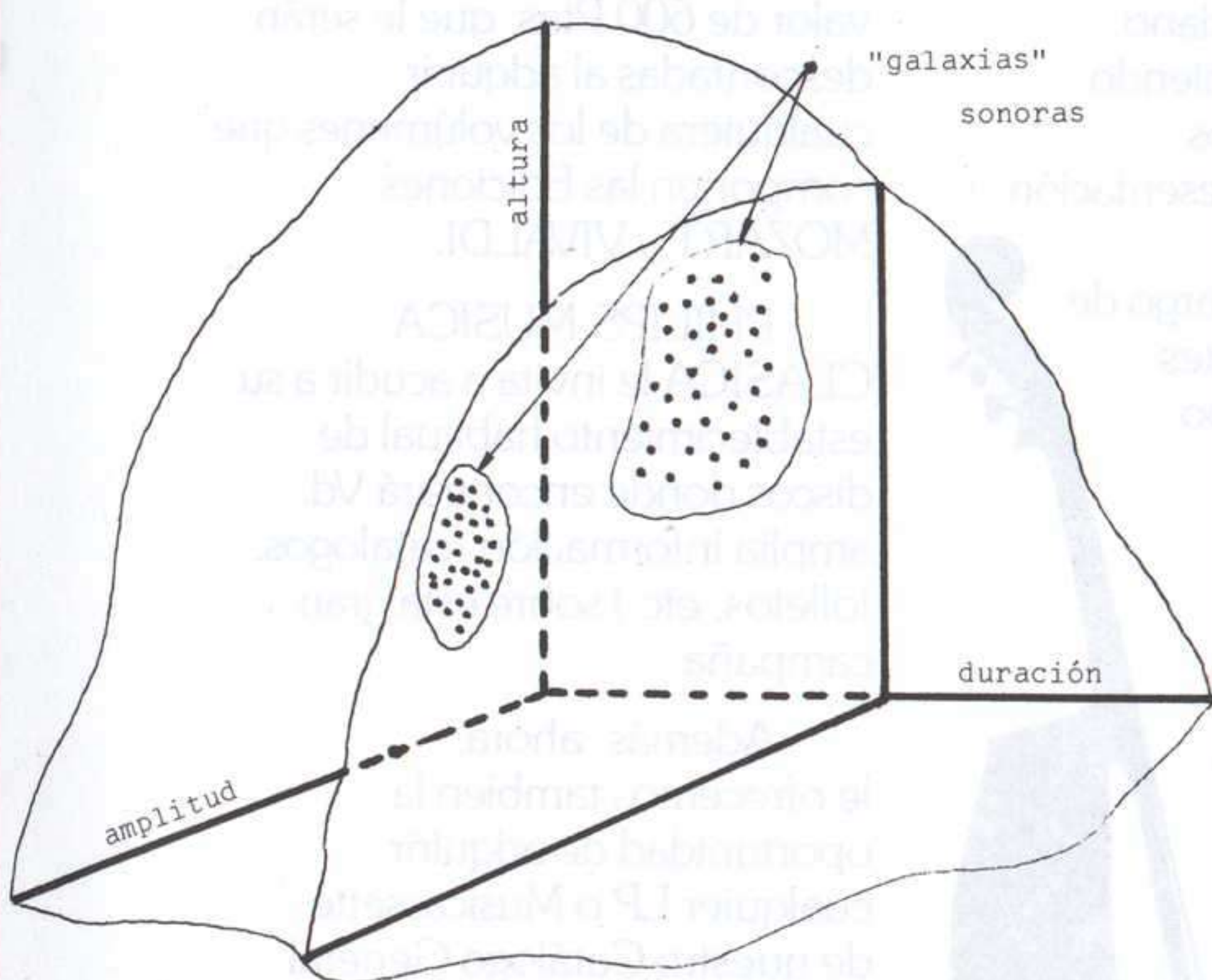
Akrata está escrita en 1964-65 para «pícolo», oboe, clarinetes en mi bemol y bajo y contrabajo, fagot, dos contrafagotes, dos trompas, tres trompetas, dos trombones tenores y tuba. La notación es la tradicional, y preponderan los ataques «staccatto» y «frullatto». En esta obra intenta plantear un estudio de un discurso en continua transformación, y aprovecha los resultados tímbricos obtenidos en sus obras electroacústicas del período transcurrido entre **Pithoprakta** y **Akrata**.

Quizás algún lector maldiga de este tipo de planteamientos. Particularmente, admiro a Xenakis por saber ejercer el control sobre el sonido, lo cual caracteriza la labor del compositor, y no haber caído en la trampa esterilizante de una simetría puramente artificiosa. Considero, con Hanslick, que la música es el lenguaje de la fantasía, y pocos compositores de la historia han demostrado esta capacidad con la intensidad creativa del griego y su sentido de la libertad en el ejercicio del acto creativo. Las reglas de inferencia y el ordenador sintáctico fueron de uso im-

prescindible en todos los períodos de la historia, y las leyes de la armonía y contrapunto no son otra cosa. La variedad de reglas y ordenadores que usa Xenakis garantizan mayor variedad que en el caso de la concepción tradicional, y esta capacidad de elección es la que define a la libertad. Sólo quienes creen que la ciencia es enemiga de la imaginación —y cuya concepción cosmológica está atascada en el siglo XVII, en el mejor de los casos— pueden argumentar comentarios —supersticiosos— acerca del peligro que Xenakis representa para el arte. A menos que la alternativa sea el irracionalismo rotundo de quienes confunden la composición con la psicoterapia, o la ignorancia profunda de quienes se intentan autoconvencer de que la libertad compositiva implica el desprecio por el conocimiento de los rudimentos del oficio musical.

En un artículo muy reciente en RITMO (2) expliqué algunos aspectos de la composición pendereckiana. Creo innecesario extenderme acerca de *De natura sonoris* (1966) y *Capriccio para violín y orquesta* (1967), ya que están incluidas en mis consideraciones.

La interpretación de este veterano de la interpretación de la Nueva Música que es Lukas Foss es excelente —aclararé que poseo sólo la partitura de *Akrata*, y para las otras obras me baso en mi conocimiento previo de ellas, pero no en la audición de



este disco con la escritura delante—. La Orquesta Filarmónica de Búffalo es un instrumento atractivo, y su viento es admirable.

Las notas de Bernard Jacokson, a pesar de su confusión por momentos y de mi disparidad con su análisis de la interferencia entre Xenakis y Penderecki, merecen aplauso, y creo que pueden servir de modelo a esos comentarios al uso, de tipo poético, sobre la música contemporánea. La grabación es buena y el prensado aceptable.—**XOAN M. CARREIRA.**

Interpretación: 10 para *Akrata*; excelentes las demás.

Sonido: Plausibles la grabación y el prensado.

Interés del disco: Las obras de Xenakis son claves para entender la composición europea de la postguerra.

R XENAKIS, IANNIS: *Pithoprakta* y *Akrata*; PENDERECKI, KRZYSZTOF: *Capriccio para violín y orquesta* y *De Natura sonoris*. Orquesta Filarmónica de Búffalo. Lukas Foss, director. Paul Zukofsky, violín. Nonesuch-Hispavox, S 60.321. Precio: 650 ptas.

(2) Ver RITMO, núm. 499.

OTROS ESTUDIOS

DEL ÚLTIMO BEETHOVEN DE FURTWÄNGLER

Aunque sólo fuera puro agradecimiento personal, tendría que comenzar recordando el fundamental papel que Furtwängler jugó, durante la década de los 60, en la formación de melómanos en este país. Es seguro que muchos aprendimos a «escuchar» música con él y, concretamente, con su Beethoven.

También es cierto que la perspectiva que se tenía de la obra de Furtwängler como director de orquesta no era muy amplia, pues sólo nos habían llegado, y de forma muy fragmentaria, algunas de sus grabaciones, con lo que perdíamos el análisis real de la evolución musical y, por consiguiente, humana (y en el caso de Furtwängler, con más fuerza) del genial director alemán.

Yo recuerdo con cariño ese orgullo que sentía todo aficionado (sentirse marginado en aquella época era, realmente, un orgullo) al descubrir música no catalogada en los «hit-parades» oficiales. (Me viene a la memoria un panfleto publicado por una casa discográfica, en el que se podía leer algo así: ... «Muerto ya Toscanini, decadente Karl Böhm, sólo Karajan convence...».)

Todo esto puede parecer pedante o hasta incluso ñoño, pero debo de insistir; en aquella época, escuchar una obertura de *Egmont*, pongo por caso, dirigida por este señor, era como sentirse en ese país que todos deseábamos, del que tanto se hablaba y que desde luego no tenía nada que ver con aquel que vivíamos (mejor habitábamos). Otro tanto con las *Leonoras*, la *Quinta*, la *Heroica*, la *Novena*, etc.

Ya ha llovido mucho desde entonces. Hoy, aquí y ahora, Furtwängler ya no es director para reuniones de autoafirmación personal; ya no lo es para una «élite» («élite» de la «élite», claro, estamos hablando de música); hoy, con sus errores y aciertos reconocidos y asumidos, es ya un mito de la dirección de orquesta, respetado y querido por casi todos.

En este contexto nos llegan ahora una serie de grabaciones (de importación, aunque algunas casas españolas también están aportando su granito de arena a la causa) tales como las que ocupa este comentario: un álbum que recoge en tres discos tres sinfonías beethovenianas (*Tercera*, *Octava* y *Novena*), registro de los años 1952, 53 y 54, tomados de sendos conciertos públicos en Berlín, Salzburgo y Lucerna, respectivamente.

De las cinco ejecuciones de la *Sinfonía «Heroica»* que parece existen en la actualidad en disco (consúltese la discografía de Wilhelm Furtwängler confeccionada por Enrique Pérez de Adrián en RITMO, número 496), la de este registro comprende el concierto que dirigió el día 7 de diciembre de 1952, al frente de la Filarmónica de Berlín. Para mí, es punto de referencia de todas ellas, además de polo opuesto de la rabiosa y patética realización de diciembre del 44, con la que convendría hacer una breve comparación, ya que en su antagonismo reside la clave de esa evolución que antes comentaba.

Esta *Tercera*, a mi juicio, pone de manifiesto de forma contundente un binomio esencial: lo musical y lo humano. Furtwängler no hace la música «para», sino «de» los demás; no le preocupa la técnica químicamente pura, sino la inmersión en un universo expresivo, desafortadamente subjetivo, para ir descubriendo cuáles son las verdaderas raíces, la verdadera dimensión del acto de comunicación que supone un concierto: la música se hace «medio» más que «fin». Esta visión es mucho menos terrena, menos política, si se quiere, que la del concierto del 44, pero, a la postre, más totalizadora para el hecho artístico (*).

(*) En la entrevista concedida por Frau Elisabeth Furtwängler a J. L. Pérez de Arteaga, publicada en RITMO, número 499, recuerda esta interpretación como una de sus favoritas.

FESTIVAL MOZART Y VIVALDI



Philips Música Clásica se complace en presentar, por primera vez en la historia de la música discográfica, las Ediciones

completas de Mozart y Vivaldi, en condiciones excepcionales.

Edición Mozart

Ahora, completa, la mayor colección dedicada a la obra del genio universal de la Música.

- 16 volúmenes, conteniendo 148 discos, agrupados por géneros y en presentación de lujo.
- 5 volúmenes son novedad absoluta (VOL. 3: La Obra para Violín. VOL. 5: Las Serenatas y Divertimentos. VOL. 7: La Obra para Piano. VOL. 10: Música de Cámara para viento. VOL. 14: Opera Alemana).

- Precio excepcional de oferta individual para cada volumen de la Edición.



Edición Vivaldi

Reedición de esta magnífica colección editada por primera vez durante 1979 en homenaje al gran maestro veneciano.

- 6 volúmenes conteniendo 49 discos, agrupados por géneros y en presentación de lujo.
- Interpretaciones a cargo de los mejores intérpretes de VIVALDI: el grupo I MUSICI y otros grandes solistas del barroco italiano.
- Precio especial de oferta individual para cada volumen, lo que le permitirá completar esta soberbia Edición, en condiciones inmejorables.

Disco promoción de las Ediciones Mozart y Vivaldi

Como muestra de la calidad de grabación, presentación de lujo y categoría artística de estas Ediciones, le ofrecemos en número limitado, un LP conteniendo la "Sinfonía n.º 40" y el "Concierto para Piano y Orquesta n.º 21" de MOZART, y otro LP con "Las Cuatro Estaciones"

de VIVALDI, al precio excepcional de 295 Ptas. cada uno. Ambos LP's incluyen, además, en su interior, un cupón-obsequio por valor de 600 Ptas. que le serán descontadas al adquirir cualquiera de los volúmenes que componen las Ediciones MOZART y VIVALDI.

PHILIPS MUSICA CLASICA le invita a acudir a su establecimiento habitual de discos donde encontrará Vd. amplia información (catálogos, folletos, etc.) sobre esta gran campaña.

Además, ahora, le ofrecemos también la oportunidad de adquirir cualquier LP o Musicassette de nuestro Catálogo General de Música Clásica en condiciones especialísimas.

SOLICITE INFORMACION EN LOS ESTABLECIMIENTOS ESPECIALIZADOS.



Música Clásica

De otro lado, hay también un dato que sería interesante subrayar. Esta **Heroica** es la que más se acerca a la concepción que tenía Klemperer de la misma (grabación del año 1962). Siendo este un director de los llamados «objetivos», me atrevería a afirmar: Furtwängler no sólo desentraña esas raíces de la comunicación, a que antes me refería, sino que a través de su ultrasubjetividad profundiza increíblemente en la realidad del compositor, verdadero dilema de la interpretación musical.

Con las **Novenas** sucede algo parecido; de las que conozco (años 43, 51, dos en el 53 y 54, la presente), también hay que tomar las opuestas cronológicamente como base de análisis. Así, sí la **Heroica** de 1944 la había tildado de rabiosa, no sé qué calificativo podrá utilizar para la **Novena** del 43. De Schiller sólo queda un subtexto amargo, que Furtwängler conduce de forma apremiante y obsesiva. Hay momentos en que la partitura casi desaparece, importando sólo la denuncia brutal frente a la tragedia: el final es casi «ruido». Por el contrario, la grabación que incluye este álbum, dirigiendo a la Filarmónica de Viena, en Salzburgo, en 1954 (verdadera antesala de su muerte), es más romántica, menos desahogada, más expresiva, más suave en los «tempos» y mucho mejor fraseada que la anterior.

En cualquier caso, no constituye mi versión favorita de entre «sus **Novenas**», que sigue siendo la que sirvió para el concierto de reapertura de los festivales de Bayreuth en 1951; esa **Novena** que alguien ha denominado «de la reconciliación».

De las **Octavas**, la única que conozco es ésta, y debo confesar que aunque está en una línea furtwängleriana pura, no suscita en mí un entusiasmo digamos tan desmedido como en los casos anteriores.

Opino que esta es la sinfonía de la distensión en el camino sinfónico de Beethoven; su belleza estriba en la ligereza y la volatilidad, y aunque Furtwängler la frasea de forma genial, no acierta, creo yo, a alcanzar el nivel a que nos tiene acostumbrados en cualquiera de sus interpretaciones de las «impares».

La presentación del álbum es de una gran pobreza (no incluye libreto ni comentario alguno).

Conclusión: Álbum de absoluta necesidad para todos los admiradores de Furtwängler, pero sobre todo para aquellos que, no sabiendo de su existencia, deseen profundizar en la interpretación de Beethoven.—**PEDRO GONZALEZ MIRA.**

R BEETHOVEN: **Sinfonía número 3.** Orquesta Filarmónica de Berlín (Berlín, 7-XII-1952). **Sinfonía número 8.** Orquesta Filarmónica de Viena (Salzburgo, 30-VIII-1954). **Sinfonía número 9.** Elisabeth Schwarzkopf, Elsa Cavelti, Ernst Haefliger, Otto Edelman. Coro de los Festivales de Lucerna. O. Philharmonia (Lucerna, 22-VIII-1954). Director, Wilhelm Furtwängler. (Grabaciones en vivo.) CETRA LO, 530. Álbum de tres discos. Precio: 1.950 pesetas. Importador: Ferysa.

Interpretación: **Tercera**, 10; **Novena**, 9,5; **Octava**, 8.



MIGUEL CAPLLONCH: UN MUSICO ESPAÑOL QUE HAY QUE CONOCER

Es importante —y hoy en día se está viendo la necesidad— considerar no sólo las grandes figuras de la historia de la música universal, sino también los compositores de talento, relegados ante ellas a una segunda fila, que fueron los que formaron el caldo de cultivo necesario para la aparición y desarrollo de las grandes lumbreras. Y no sólo por esta razón, sino porque la obra de estos compositores puede ser de gran calidad, y sus nombres merecen muy honradamente el figurar en programas de concierto, como forjadores de cultura que fueron. Tal es el caso de Miguel Capllonch (1861-1935), nacido en Mallorca, compositor y virtuoso pianista. Esta necesidad de que habláramos (la de considerar a los compositores mal denominados «de segunda fila») se ve incrementada si la tierra natal y el país al que pertenecen cuenta con una no muy boyante historia musical moderna, como es el caso de Mallorca y de toda España.

Quizás esta actitud y trabajo de redescubrimiento corresponda —y no pretendo hacer pinitos en el terreno de la sociología, que no es el mío— a un nuevo enfoque, a una contemplación novedosa de la Música —al igual, supongo, que los demás terrenos de la cultura— que se aparte del culto al divo y al mito, que se venía practicando hasta hace poco, quizá como secuela romántica.

Pero entremos en materia. Este disco es, evidentemente, el fruto de esta nueva actitud, encarnada aquí por Joan Moll, un pianista que no se dedica a tocar el manido repertorio tradicional exclusivamente, sino que prefiere descubrir este tipo de compositores y dar a conocer músicas injustamente olvidadas. Primer punto a su favor.

Miguel Capllonch, como se nos indica en los estupendos comentarios de carpeta, fue un hombre y un artista de relaciones internacionales —muchas de sus partituras fueron editadas en Alemania—, y como tal hemos de considerarlo. Su música responde forzosamente a sus circunstancias: una música plenamente romántica, escrita para el instrumento romántico por antonomasia (el piano).

No obstante todo lo de positivo que tiene la investigación de partituras olvidadas, hoy estamos en la obligación de evaluar cualitativamente esta música. El resultado de este tipo de evaluación nos dirá si Miguel Capllonch tiene o no derecho a un puesto en la memoria de la historia y en los programas de conciertos.

Una vez realizada la audición del disco, la respuesta no puede ser más que afirmativa. No todas las obras que contiene están, sin embargo, a la misma altura de calidad. Así, hallamos desde obritas que no pasan de ser más que unas deliciosas piezas de salón (*) —**Idilio, Sehnsucht**— hasta el excelente **Tema y variaciones, op. 8**, pasando por el **Nocturno en La bemol mayor**, de encantadora frescura.

Si en la mayor parte de estas obras la dificultad musical y pianística no pasa de mediana, en **Tema y variaciones, op. 8**, que ocupa, prácticamente, toda la segunda cara del disco (diecinueve minutos cuarenta y un segundos), alcanza un nivel de auténtico virtuosismo. En ella hallamos a un Capllonch auténticamente compositor de música seria, en contraposición al compositor de música de entretenimiento que pudiera ser el Capllonch de las pequeñas obritas. El espíritu romántico rezuma por doquier. Capllonch es aquí el virtuoso pianista —como lo fue también Lizst— que plaga su composición de dificultades técnicas para el intérprete —al igual que lo hacía Lizst en sus com-

(*) La música de salón, en boga en el siglo pasado, merece la atención de los estudiosos. Se habla de ella peyorativamente, en una comprensible reacción antirromántica. Opino, no obstante, que en la actualidad tenemos la suficiente perspectiva histórica como para saber aislar de esta música el elemento reaccionario —puesto que a esta distancia histórica ya no nos afectan las mismas circunstancias— y considerarla en el valor musical que tiene.

posiciones, y establezco el parangón con el único fin de clarificar mis palabras— sin que ello vaya en detrimento de la calidad musical de la obra. Al contrario, el virtuosismo, que aquí es un elemento constitutivo de la obra, le presta a ésta efecto, sin hacer de ella la excusa de su existencia. Es decir, está (el virtuosismo) al servicio de la expresión musical.

La labor de Joan Moll, que es encomiable a lo largo de toda la grabación, demuestra aquí un especial estudio, un especial tratamiento. Se percibe en su interpretación el cariño, la predilección que siente hacia esta obra. No es de extrañar. En mi opinión, estamos ante una obra que, junto con el **Nocturno**, es de inclusión obligadísima en el repertorio de cualquier pianista que se considere mínimamente especializado en música española —contribuyendo al tiempo a tirar por tierra la falsa y tópica concepción de: «Música española igual a andaluzada» (escribo esta palabra sin ánimo alguno de ofender al pueblo del sur de la Península. Uso la palabra «oficial» que denota, o denotaba, lo que era oficialmente la música de Andalucía)—, o bien sea español y toque música romántica.

Conclusión: Disco de adquisición recomendada a aquellos que no limiten su discoteca a los autores —muy contados, por otro lado— del olimpo musical, y que se interesen por los hechos culturales que, aunque no de relevancia universal, por razones de proximidad les atañen.—**MARGARITA SOTO VISO.**

Interpretación: 9.

Grabación: 8.

Interés de la publicación: grande.

R CAPLLONCH, M.: **Obras para piano. Nocturno en La bemol mayor. Dos piezas, op. 17:** a) **Sehnsucht**, b) **Zwiegespräch. Träumerei. Noche estival. Tema y variaciones, op. 8. Idilio.** Joan Moll, piano. Emi-Odeón, 10 (C 063-021 618). Precio: 650 ptas.



CARA Y CRUZ DE LA LEYENDA DE CANTELLI (*)

Guido Cantelli falleció, en noviembre de 1956, cuando el avión que acababa de despegar para transportarle a Estados Unidos, donde el joven maestro italiano iba a dirigir una serie de conciertos a la Filarmónica de Nueva York, se estrelló en las proximidades del aeropuerto parisino de Orly. La trágica desaparición de los jóvenes talentos propicia siempre la subsiguiente leyenda, tal vez por aquello de que los elegidos de los dioses... El caso es que Cantelli, que había nacido treinta y seis años antes en Novara (Italia), y que pocos meses antes del accidente aéreo que le costó la vida había sido nombrado director estable de la Orquesta del Teatro alla Scala (años dorados de este teatro, re-

cordemos), se convirtió pronto en leyenda. Cantelli representa un ejemplo de la generación italiana que se volcó sobre el repertorio sinfónico, un poco como reacción a los dos siglos largos que había durado la temporada melodramática italiana. Esta postura estuvo propiciada por las teorías educativas de personas como Casella, Malipiero, Pedrollo y Ghedini (estos dos últimos, maestros de Cantelli en el Conservatorio de Milán). La luz de esta generación de jóvenes maestros, en la que se incluye un Carlo Maria Giulini, fluía de la personalidad, tanto artística como humana, de Arturo Toscanini. Pertenece, pues, Cantelli a la corriente ilustrada de la dirección de orquesta italiana, que dio origen a la escuela imprecisamente denominada como «objetiva».

La leyenda de Cantelli se forjó, en parte, a la sombra de Toscanini, quien sentía gran predilección por su joven colega, y al que lanzó muy pronto a una notable carrera internacional. Cantelli poseía unas extraordinarias dotes naturales para la música; su memoria le permitía ensayar sin partitura, pero conociéndola en sus más pequeños detalles. Tenía fama de exigente para con los músicos de la orquesta, y los ensayos, agotadores, los llevaba siempre con gran concentración. Tanto los que comulgaban con su forma de hacer música como los que no, coinciden en señalar la **intensidad** de sus interpretaciones y su entrega total, sin concesiones, a su arte.

Tenemos oportunidad de conocer algo sobre Cantelli estudiando con atención los dos registros de Cetra que aparecen en nuestro mercado. Uno de ellos corresponde al célebre **Così fan tutte**, una de las primeras, si no la primera, direcciones líricas de Cantelli. Acaecidas unos meses antes del fallecimiento del maestro, las representaciones «scaligeras» de esta ópera mozartiana, gramadas en una temporada destinada a celebrar el bicentenario del nacimiento de Mozart, alcanzaron pronto gran renombre. Casi a renglón seguido de la muerte de Cantelli empezaron a circular copias privadas de las grabaciones de las representaciones de la Piccola Scala, y pasados los años raro era el catálogo de grabaciones líricas «piratas» que no incluyese este **Così**.

A la vista de los discos que nos presenta Cetra, es fácil entender la fama de esta interpretación. Cantelli y los solistas (gran elenco, del que hablaremos en breve) aciertan con el tono exacto de la ópera, con su ambigüedad, a medio camino entre lo «buffo» y lo serio (o, mejor, con su carácter semiserio). El discurso sonoro es siempre vivo, refinado, preciso, fundido íntimamente con el canto. Los recitativos y concertantes están cuidados por Cantelli hasta el menor detalle. En suma, una dirección muy mozartiana, de gran sentido teatral y traductora del estilo de la ópera con enorme claridad. Si hubiera que juzgar a Cantelli por sólo este registro, no cabe duda que su leyenda estaría más que justificada.

Contó el maestro italiano en aquellas representaciones con una Schwarzkopf en estado de gracia (era la primera vez que la genial soprano hacía «Fiordiligi» en vivo, si bien la había grabado con anterioridad con Karajan). Pese a las limitaciones, todo lo importantes que se quieran, de su materia vocal, la Schwarzkopf se adueñó por completo del personaje mozartiano hasta el extremo de que aún hoy día permanece insuperada. Luigi Alva, al principio de su carrera, muestra que ya entonces era tenor ligero de corta extensión y de primeros actos. Pues tras una primera parte de gran altura (canta muy bien «Un'aura amorosa» e interviene con acierto en recitativos y conjuntos), pronto empieza a notarse un cierto cansancio, que hace que aparezca la monotonía en el fraseo y se agudicen sus problemas en el registro agudo. Rolando Panerai da una lección de «bel canto», y Graziella Sciutti es por color vocal, línea de canto y caracterización dramática una «Despina» modélica. Completan con acierto el reparto Nan Merriman y Franco Calabrese.

La edición presenta los habituales cortes de números musicales (número 7, dúo: «Al fato dàn legge», y número 24, recitativo: «Barbara! Perché fuggi», y aria: «Ah! lo veggio») y de recitativos secos, si bien estos están realizados con el suficiente sentido como para no hacer que a veces se pierda un poco el

(*) Los interesados en la biografía de este maestro pueden leer: **Cantelli: Italian Maestro, A Biographical Portrait**. Laurence Lewis, editado por Tantivy Press, Londres.

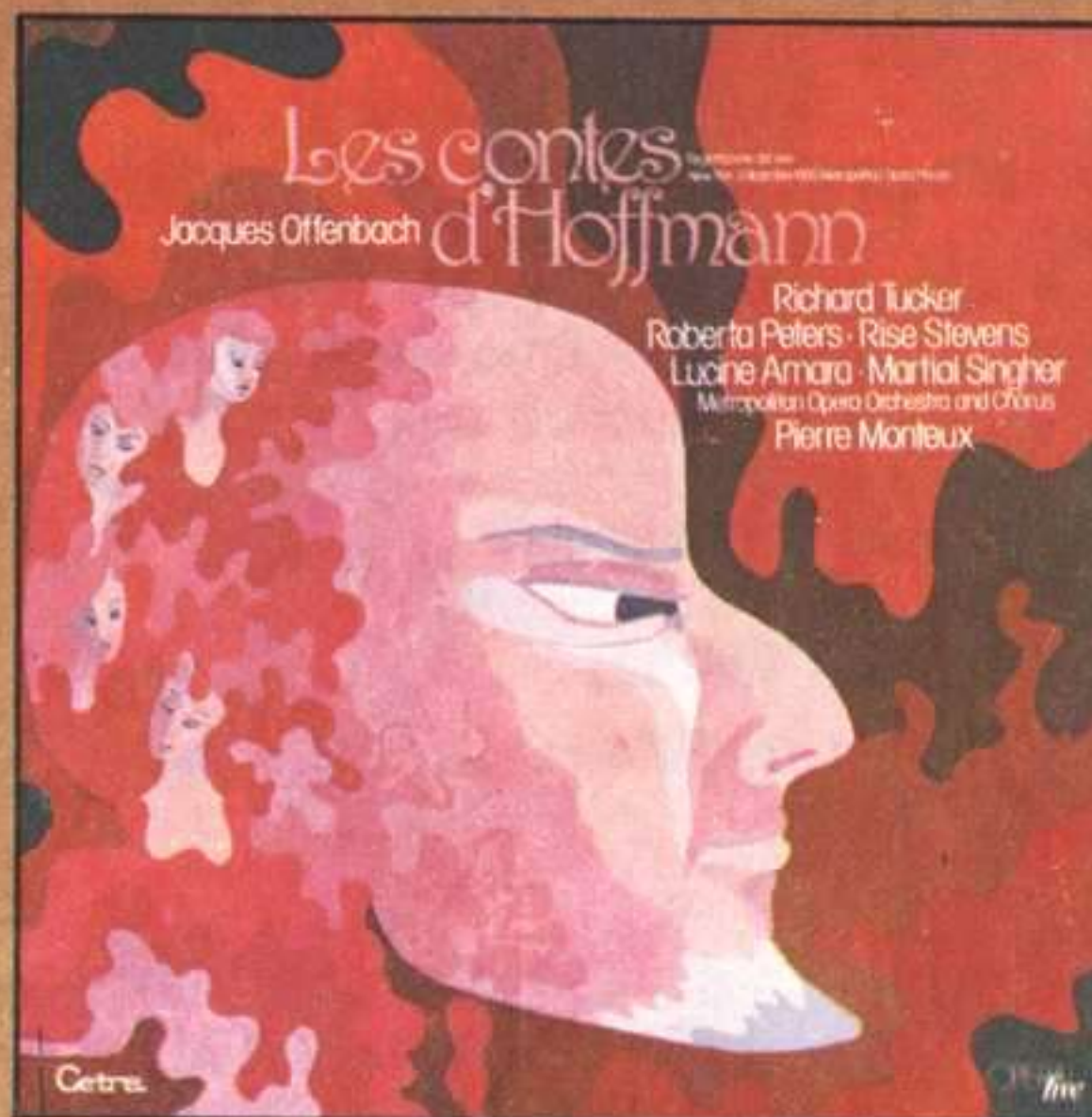
OPERA *live* CONCERTO *live*

Cetra



LES ABENCÉRAGES (in italiano)
 Firenze 9.5.1957
 Maggio Musicale Fiorentino
 Anita Cerquetti · Louis Roney ·
 Alvino Misciano · Mario Petri ·
 Orchestra e Coro del
 Teatro Comunale di Firenze
 Carlo Maria Giulini

Cetra LO 66 (3) *
 P.V.P.: 1.950 Ptas.



LES CONTES D'HOFFMANN
 New York 3.12.1955 Metropolitan Opera
 Richard Tucker · Roberta Peters ·
 Rise Stevens · Lucine Amara ·
 Martial Singher ·
 Metropolitan Opera Orchestra and Chorus
 Pierre Monteux

Cetra LO 45 (3) *
 P.V.P.: 1.950 Ptas.



CAVALLERIA RUSTICANA
 Milano 1955 Teatro alla Scala
 Giulietta Simionato ·
 Giuseppe Di Stefano ·
 Gian Giacomo Guelfi ·
 Gabriella Carturan ·
 Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
 Antonino Votto

Cetra LO 15 (4)
 + IRIS
 P.V.P.: 2.600 Ptas.



COSÌ FAN TUTTE

Milano 1956 Piccola Scala
**Elisabeth Schwarzkopf · Nan Merriman ·
 Graziella Sciutti · Luigi Alva ·
 Rolando Panerai · Franco Calabrese**
 Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
Guido Cantelli

Cetra LO 13 (3)

P.V.P.: 1.950 Ptas.



IL TROVATORE

Milano 23.2.1953 Teatro alla Scala
**Maria Callas · Gino Penno ·
 Carlo Tagliabue · Ebe Stignani ·
 Giuseppe Modesti**
 Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
Antonino Votto

Cetra LO 35 (3) *

P.V.P.: 1.950 Ptas.



DER ROSENKAVALIER

Salzburg Festival 12.8.1949
**Maria Reining · Jarmila Novotna ·
 Hilde Guden · Jaro Prohaska ·
 Helge Roswaenge · Peter Klein**
 Wiener Philharmoniker
 Chor der Wiener Staatsoper
George Szell

Cetra LO 69 (4) *

P.V.P.: 2.600 Ptas.



**ARTURO BENEDETTI MICHELANGELI
 A WARSZAWA**

ROBERT SCHUMANN
**Concerto in la minore
 per pianoforte e orchestra op. 54**
 Orchestra Philharmonia Warszawa
Witold Rowicki
 JOHANN SEBASTIAN BACH
Ciaccona in re minore
 dalla Partita per violino n. 2 BWV 1004
 (trascrizione di Ferruccio Busoni)
 LUDWIG VAN BEETHOVEN
**Sonata per pianoforte n. 3
 in do maggiore op. 2 n. 3**
 ROBERT SCHUMANN
Faschingsschwank aus Wien op. 26
 JOHANNES BRAHMS
**Variazioni per pianoforte
 su un tema di Paganini op. 35**
 CLAUDE DEBUSSY
Hommage à Rameau
 (da "Images" Libro I n. 2)
 FRYDERYK CHOPIN
Valzer n. 17 in mi bem. magg. op. post.
 FEDERICO MOMPOU
Cancion y Danza n. 1
 DOMENICO SCARLATTI
Quattro sonate
 Warszawa 13.3.1955
Arturo Benedetti Michelangeli

Cetra LO 525 (3) *

P.V.P.: 1.950 Ptas.



**FURTWÄNGLER DIRIGE
 BEETHOVEN**

LUDWIG VAN BEETHOVEN
**Sinfonia n. 3 in mi bemolle magg.
 op. 55 "Eroica"**
 Berlin 7.12.1952
 Berliner Philharmoniker
Sinfonia n. 8 in fa magg. op. 93
 Salzburg Festival 30.8.1954
 Wiener Philharmoniker
**Sinfonia n. 9 in re minore
 op. 125 "Corale"**
 Luzern 22.8.1954
**Elisabeth Schwarzkopf · Elsa Cavelti
 Ernst Haefliger · Otto Edelmann**
 Luzerner Festwochenchor
 Philharmonia Orchestra
Wilhelm Furtwängler

Cetra LO 530 (3) *

P.V.P.: 1.950 Ptas.

LUDWIG VAN BEETHOVEN
**Concerto n. 4 in sol maggiore
 per pianoforte e orchestra op. 58**
 New York
Wilhelm Backhaus
 New York Philharmonic Orchestra
Guido Cantelli

Cetra LO 520 (1) *

P.V.P.: 650 Ptas.



WOLFGANG AMADEUS MOZART
Concerti per pianoforte e orchestra
 · n. 22 in mi bemolle maggiore K 482
 · n. 24 in do minore K 491
**Sinfonia n. 35 in re maggiore K 385
 "Haffner"**
 Paris 1953
 Danis Chamber Orchestra
Edwin Fischer

Cetra LO 502 (2)

P.V.P.: 1.300 Ptas.



Cetra

CE

OTROS DISCOS DISPONIBLES

AIDA

Mexico City 3-7-1951. Palacio de Bellas Artes
 María Callas, Mario del Mónaco, Oralia Domínguez,
 Giuseppe Taddei, Roberto Silva
 Orchestra e Coro del Palacio de Bellas Artes
 Oliviero de Fabritiis

Cetra LO 40 (3) P. V. P.: 1.950 Ptas.

ANNA BOLENA

Milano 14-4-1597. Teatro alla Scala
 María Callas, Giuseppe Simionato, Gianni
 Raimondi, Nicola Rossi, Lemeni
 Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
 Gianandrea Gavazzeni

Cetra LO 53 (3) P. V. P.: 1.950 Ptas.

ARMIDA

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

Cetra LO 39 (3) P. V. P.: 1.950 Ptas.

DER FREISCHUTZ

Salzburg Festival 1954
 Hans Hopf, Elisabeth Grümmer, Kurt Böhme, Rita
 Streich, Alfred Poell, Otto Edelmann, Oskar
 Czerwenka
 Wiener Philharmoniker-Chor der Wiener Staatsoper
 Wilhelm Furtwängler

Cetra LO 21 (3) P. V. P.: 1.950 Ptas.

DER FLIEGENDE HOLLANDER

Bayreuth Festival 25-7-1955
 Hermann Uhde, Astrid Varnay, Ludwig Weber,
 Wolfgang Windgassen
 Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele
 Hans Knappertsbusch

Cetra LO 51 (3) P. V. P.: 1.950 Ptas.

DIE ZAUBERFLOTE

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

Cetra LO 9 (3) P. V. P.: 1.950 Ptas.

DON GIOVANNI

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

Cetra LO 7 (4) P. V. P.: 2.600 Ptas.

ERNANI

New York 1956. Metropolitan Opera
 Mario del Mónaco, Zinka Milanov, Leonard Warren,
 Cesare Siepi
 Metropolitan Opera Orchestra and Chorus
 Dimitri Mitropoulos

Cetra LO 12 (3) P. V. P.: 1.950 Ptas.

IL BARBIERI DI SIVIGLIA

Milano 16-2-1956. Teatro alla Scala
 María Callas, Tito Gobbi, Luigi Alva, Nicola Rossi-
 Lemendi, Melchiorre Luise
 Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
 Carlo María Giulini

Cetra LO 34 (3) P. V. P.: 1.950 Ptas.

FALSTAFF

Milano 1951. Teatro alla Scala
 Mario Stabile, Paolo Silveri, Cesare Valletti,
 Renata Tebaldi, Alda Noni, Cloe Elmo
 Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
 Victor de Sabata

Cetra LO 14 (3) P. V. P.: 1.950 Ptas.

I DUE FOSCARI

Venezia 31-12-1957. Teatro La Fenice
 Leyla Gencer, Mirto Picchi, Gian Giacomo Guelfi,
 Alessandro Maddalena
 Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
 Tullio Serafin

Cetra LO 67 (2) P. V. P.: 1.300 Ptas.

I VESPRI SICILIANI

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

Cetra LO 5 (3) P. V. P.: 1.950 Ptas.

EPHIGENIE EN TAURIDE

Milano 1-6-1957. Teatro alla Scala
 María Callas, Fiorenza Cossotto, Francesco
 Albanese, Dino Dondi, Anselmo Colzani
 Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
 Nino Sanzogno

Cetra LO 54 (2) P. V. P.: 1.300 Ptas.

LA FORZA DEL DESTINO

Firenze 1953 Maggio Musicale Fiorentino
 Renata Tebaldi, Mario del Monaco, Aldo Protti,
 Feodora Barbieri, Cesare Siepi
 Orchestra e Coro del Teatro Comunale di Firenze
 Dimitri Mitropoulos

Cetra LO 17 (3) P. V. P.: 1.950 Ptas.

LA SONNAMBULA

Milano 5-3-1955. Teatro alla Scala
 María Callas, Cesare Valletti, Giuseppe Modesti,
 Eugenia Ratti
 Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
 Leonard Bernstein

Cetra LO 32 (3) P. V. P.: 1.950 Ptas.

LA TRAVIATA

Milano 28-5-1955. Teatro alla Scala
 María Callas, Giuseppe Di Stefano,
 Ettore Bastianini
 Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
 Carlo María Giulini

Cetra LO 28 (2) P. V. P.: 1.300 Ptas.

LA FANCIULLA DEL WEST

Firenze 15-6-1954. Maggio Musicale Fiorentino
 Eleonor Steber, Mario del Mónaco, Gian Giacomo
 Guelfi, Giorgio Tozzi
 Orchestra e Coro del Teatro Comunale di Firenze
 Dimitri Mitropoulos

Cetra LO 64 (3) P. V. P.: 1.950 Ptas.

LES DEUX JOURNÉES

London 19-12-1947. BBC Broadcast
 Pierre Gianotti, Jeanne Micheau, Charles Paul,
 Eugene Regnier, Marion Davies
 BBC Theatre Chorus - Royal Philharmonic Orchestra
 Sir Thomas Beecham

Cetra LO 49 (2) P. V. P.: 1.300 Ptas.

LUCIA DI LAMMERMOOR

Berlin 29-9-1955. Städtische Oper
 María Callas, Giuseppe Di Stefano, Rolando
 Panerai, Nicola Zaccaria
 Coro del Teatro alla Scala-RIAS Sinfonie Orchester
 Herbert von Karajan

+ LUCIA DI LAMMERMOOR (Scene)
 María Callas (Debut Metropolitan
 Opera New York 1956)

Cetra LO 18 (3) P. V. P.: 1.950 Ptas.

MACBETH

Milano 7-12-1952. Teatro alla Scala
 María Callas, Enzo Mascherini, Gino Penno,
 Italo Tajo
 Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
 Victor de Sabata

Cetra LO 10 (3) P. V. P.: 1.950 Ptas.

MEDEA

Milano 10-12-1953. Teatro alla Scala
 María Callas, Fedora Barbieri, María Luisa Nache,
 Gino Penno, Giuseppe Modesti
 Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
 Leonard Bernstein

Cetra LO 36 (3) P. V. P.: 1.950 Ptas.

**PARA REALIZAR SUS
 PEDIDOS CON
 MAYOR COMODIDAD**

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

Los discos llegarán a su domicilio a vuelta de correo y contra reembolso de su importe, más una pequeña cantidad por gastos de envío.

Recuerde →

Franquear
con
5
ptas.

TARJETA POSTAL

ferysa

Apartado de Correos 151036 - Madrid

NABUCCO

Napoli 20-12-1949. Teatro San Carlo
 María Callas, Gino Bechi, Luciano Neroni,
 Gino Sinimberghi
 Orchestra e Coro del Teatro S. Carlo
 Vittorio Gui
 Cetra LO 16 (3) P. V. P.: 1.950 Ptas.

NORMA

Milano 7-12-1955. Teatro alla Scala
 María Callas, Mario del Mónaco, Giulietta
 Simonato, Niccola Zaccaria
 Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
 Antonino Votto
 Cetra LO 31 (3) P. V. P.: 1.950 Ptas.

TRISTAN UND ISOLDE

Bayreuth Festival 4-7-1952
 Román Vinay, Martha Mödl, Ira Malaniuk,
 Hans Hotter, Ludwig Weber
 Chor und Orchester der Bayreuth Festspiele
 Herbert von Karajan
 Cetra LO 47 (5) P. V. P.: 3.250 Ptas.

UN BALLO IN MASCHERA

Milano 7-12-1957. Teatro alla Scala
 María Callas, Giuseppe Di Stefano, Ettore
 Bastianini, Giulietta Simonato, Eugenia Ratti
 Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
 Gianandrea Gavazzeni
 Cetra LO 55 (3) P. V. P.: 1.950 Ptas.

**JOHANNES BRAHMS: Sinfonía in do
 minore, op. 68**

Köln 17 ottobre 1955
 Otto Klemperer
 Sinfonie-Orchester des WDR Köln
 Cetra LO 515 (1) P. V. P.: 650 Ptas.

CELIBIDACHE - BERLINO

HAYDN: Sinfonía n. 104 (London)
MENDELSON: Sinfonía n. 4 (Italiana)
**TSCHAIKOVSKY: Sinfonía n. 2 (Piccola
 Rusia)**
BIZET: Sinfonía n. 1 in do maggiore
**STRAVINSKY: Juego de cartas (Ballet
 suite)**
Berlino 1950-1953
 Berliner Philharmoniker
 Sergiu Celibidache
 Cetra LO 533 (3) P. V. P.: 1.950 Ptas.

**FRYDERYK CHOPIN: Concerto n. 1 in mi
 minore per pianoforte e orchestra, op. 11**

Köln 25 ottobre 1954
 Claudio Arrau
 Sinfonie-Orchester des WRD Köln
 Otto Klemperer
 Cetra LO 507 (1) P. V. P.: 650 Ptas.

GUSTAV MAHLER: Kindertotenlieder

Köln 17-10-1955
 George London
 Sinfonie-Orchester des WRD Köln
 Otto Klemperer
 + MAHLER: **Lieder eines fahrender
 Gesellen**
 Fischer-Dieskau/Furtwängler
 Cetra LO 510 (1) P. V. P.: 650 Ptas.

GUSTAV MAHLER: Sinfonías n. 1 - 3

Carnegie Hall 28-5-1954
 New York Philharmonic Orchestra
 Dimitri Mitropoulos
 Cetra LO 514 (3) P. V. P.: 1.950 Ptas.

**HECTOR BERLIOZ: Grande Messe des
 Morts** (in memoriam Wilhelm Furtwängler)

Salzburg Festival 15-7-1956
 Leopold Simoneau
 Konzertvereinigung der Wiener Staatsoper
 Wiener Philharmoniker
 Dimitri Mitropoulos
 Cetra LO 509 (2) P. V. P.: 1.300 Ptas.

**RICHARD STRAUSS: Elektra: «Orest,
 Orest...»**

RICHARD WAGNER: Tristan e Isolde:
 «Wie lachend sie mir Lieder singen...»,
 «Ich bin's, ich bin's...», «Mild und lei-
 se...». **Götterdämmerung:** «Starke Schei-
 te schichtet mir dort...».
Berlin 9-5-1952
 Kirsten Flagstad
 Orchester der Stadtischen Oper Berlin
 Georges Sebastian
 Cetra LO 513 (1) P. V. P.: 650 Ptas.

**JOHAN SEBASTIAN BACH: Passio
 Secundum Mattheum (Matthäuspasion)
 BWV 244**

Wien 14/17-4-1954
 Anton Dermota, Dietrich Fisher-Dieskau, Elisabeth
 Grümmer, Marga Hoffgen, Otto Edelman,
 Wiener Singverein
 Wiener Sängerknaben - Wiener Philharmoniker
 Wilhelm Furtwängler
 Cetra LO 508 (3) P. V. P.: 1.950 Ptas.

**LUDWIG VAN BEETHOVEN: Sinfonia n. 3
 in mi minore, op. 55**

München 1950
 Sinfonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks
 Hans Knappertsbusch
 Cetra LO 512 (1) P. V. P.: 650 Ptas.

**LUDWIG VAN BEETHOVEN: Sinfonia n. 5
 in do minore, op. 67**

New York 1950
 New York Philharmonic Orchestra
 Victor de Sabata
 Cetra LO 504 (1) P. V. P.: 650 Ptas.

**WOLFGANG AMADEUS MOZART:
 Requiem K. 626**

Salzburg 26-7-1956
 Wiener Philharmoniker
 Bruno Walter
 Cetra LO 516 (1) P. V. P.: 650 Ptas.

DER RING DES NIBELUNGEN

Hans Knappertsbusch
Bayreuth Festival 14/18-8-1957
 Cetra LO 58/61 (18) P. V. P.: 11.700 Ptas.

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

DAS RHEINGOLD

Bayreuth Festival 14-8-1957
 Gustav Neldlinger, Arnold von Mill, Hans Hotter,
 Georgine von Milinkovic, Elisabeth Grümmer,
 Ludwig Suthaus
 Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele
 Hans Knappertsbusch
 Cetra LO 58 (3) P. V. P.: 1.950 Ptas.

DIE WALKÜRE

Bayreuth Festival 15-8-1957
 Astrid Varnay, Birgit Nilsson, Georgine von
 Milinkovic, Ramón Vinay, Hans Hotter,
 Josef Greindi
 Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele
 Hans Knappertsbusch
 Bernd Aldenhoff, Astrid Varnay, Maria von Ilosvay,
 Paul Kuen, Gustav Neidlinger
 Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele
 Hans Knappertsbusch
 Cetra LO 59 (5) P. V. P.: 3.250 Ptas.

SIEGFRIED

Bayreuth Festival 18-8-1957
 Bernd Aldenhoff, Astrid Varnay, Maria von Ilosvay,
 Paul Kuen, Gustav Neidlinger
 Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele
 Hans Knappertsbusch
 Cetra LO 60 (5) P. V. P.: 3.250 Ptas.

GOTTERDAMMERUNG

Bayreuth Festival 18-8-1957
 Astrid Varnay, Wolfgang Windgassen, Elisabeth
 Grümmer, Maria von Ilosvay, Hermann Uhde,
 Gustav Neidlinger, Josef Greindi
 Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele
 Hans Knappertsbusch
 Cetra LO 61 (5) P. V. P.: 3.250 Ptas.

REFERENCIA	TITULO	P. V. P.	PEDIDO (X)
LO-66 (3)	LES ABENCERAGES	1.950	
LO-45 (3)	LES CONTES D'HOFMANN	1.950	
LO-15 (4)	CAVALLERIA RUSTICANA	2.600	
LO-13 (3)	COSI FAN TUTTE	1.950	
LO-35 (3)	IL TROVATORE	1.950	
LO-69 (4)	DER ROSENKAVALLIER	2.600	
LO-525 (3)	A. B. MICHELANGELO	1.950	
LO-530 (3)	FURTWÄNGLER - BEETHOVEN	1.950	
LO-502 (2)	E. FISCHER - MOZART	1.300	
LO-520 (1)	BEETHOVEN - Con. n.º 4	650	

Orden de pedido para otros discos de nuestro catálogo.

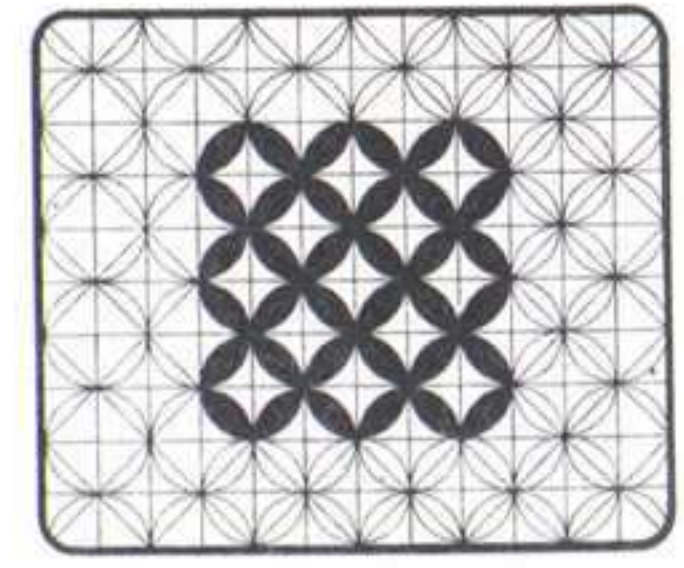
PEDIDO DE FECHA: _____

DIRECCION _____

CIUDAD, PROVINCIA, DISTRITO POSTAL _____ TELEFONO _____

NOMBRE Y APELLIDOS _____

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



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

hilo de la trama (lo que no es infrecuente en los teatros líricos alemanes).

Otra cosa es el segundo registro que nos propone en esta ocasión Ferysa, como importadora de Cetra. Se trata del **Concierto número 4, para piano y orquesta**, de Beethoven, grabado en Nueva York (posiblemente, en el Carnegie Hall, no lo menciona el disco), el 18 de febrero de 1956. Orquesta, la Filarmónica de Nueva York, y solista, Wilhelm Backhaus, en mejor forma que cuando grabó para Decca la integral de los **Conciertos** beethovenianos con Schmidt-Isserstedt, rinden grandes prestaciones (extraordinario Backhaus en el segundo movimiento); pero el **Concierto** no acaba de marchar del todo bien. Es interesante, por lo tenso y vibrante, el primer movimiento, pero en el último parece como si Cantelli se desmelenase para mostrar ante los asombrados oyentes neoyorquinos su racial temperamento latino. El «gallop» final resulta, cuanto menos, desafortunado. Este registro pone, además, en evidencia que la pretendida objetividad de Cantelli era algo subjetiva, y su conocimiento de la partitura, todo lo detallado que se quiera, pero algo superficial. El disco presenta el inconveniente de cortar para cambiar de cara entre el segundo y el tercer movimiento, cosa poco indicada en el **Cuarto** para piano de Beethoven.—**FERNANDO PEREGRIN GU-TIERREZ.**

R MOZART: **Così fan tutte**, ópera completa. Elisabeth Schwarzkopf («Fiordiligi»), Nan Merriman («Dorabella»), Graziella Sciutti («Despina»), Luigi Alva («Ferrando»), Rolando Panerai («Guglielmo»), Franco Calabrese («Don Alfonso»). Orquesta y Coro del Teatro alla Scala. Guido Cantelli, director. Cetra, importación Ferysa; tres discos monoaurales, LO 13-3. Precio: 1.950 pesetas.

Interpretación: 9.

BEETHOVEN: **Concierto número 4, en Sol mayor, para piano y orquesta, op. 58.** Wilhelm Backhaus, piano. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Guido Cantelli, director. Cetra, importación Ferysa, LO 520. Precio: 650 pesetas.

Interpretación: 7.

EL HOFFMANN-OFFENBACH DE MONTEUX

Cuando se habla de alguna versión de **Los cuentos de Hoffmann**, la «ópera-comique» que Offenbach no tuvo tiempo de orquestar por completo ni de retocar en sus detalles finales, es preciso saber si nos referimos al resultado que nos ha ido llegando tradicionalmente o a alguna de las revisiones más o menos logradas que pretenden acercarse a la autenticidad de lo que le fue arrebatado a un autor que no vivió lo suficiente para terminar su obra maestra. Entre unas y otras las diferencias son a veces considerables, existiendo variantes decisivas en acción, personajes, diálogo y música. Si a ello se le añade la costumbre de repetir personajes —los cuatro rivales o enemigos de Hoffman son encarnados a menudo por el mismo intérprete (como en esta ocasión o en la lectura de Bonyngé), lo que a veces es el caso de las cuatro mujeres del poeta (sí en Bonyngé, no aquí)—, no es exagerado señalar que nos encontramos ante una obra que siempre deparará novedades y sorpresas al margen de las propias de cada recreación.

Vaya por delante que se trata ahora de considerar una reconstrucción que se atiene a la fórmula «tradicional» —valga tal calificativo, aplicable también a la versión de Cluytens, frente a la actitud «revisiónista» (rescatadora) de Bonyngé—, grabada en vivo a partir de una puesta en escena en el Met, casi estrictamente contemporánea de aquella película que algunos recordamos con cierta fascinación y con la lejanía de lo infantil.



No es para resumido el cúmulo de sugerencias que una pieza como esta despierta, desde la magia implícita en sus orígenes literarios hasta la frescura de su música y el enorme sentido teatral de sus resultados dramático-musicales. Tal vez la oportunidad del centenario de Offenbach —muerto en 1880— lleve a algunos de nosotros a realizar un acercamiento a su obra, sobre todo a esta obra. Por el momento debemos atenernos a las pocas bondades de este histórico registro, en comparación con las dos grabaciones reseñadas al margen. Recomendamos éstas como opciones modernas, con registro en estudio y excelente interpretación, si bien la versión de Monteux que motiva este comentario, con las ventajas e inconvenientes de la grabación histórica, es todo lo magistral que cabe esperar de un director de la talla de ese francés que tan bien supo siempre traducir la música del último romanticismo y del primer siglo XX. Lo más importante de esta grabación es, sin duda, la vitalidad de la batuta en la traducción de una historia en que el sueño y el juego se entremezclan para dar la historia del estupor tras lo aparente, de la decepción tras el gozo, de la elección poética tras la acumulación del dolor inesperado. Magistral Monteux y, a menudo, a su altura, ese verdadero protagonista de la obra, encarnado por Marthial Singher, cuádruple rival, que tantos se empeñan en denominar «el mal», y que acaso sólo sea «la fealdad» inexcusable de tantas cosas; en todo caso, personificación de lo indeseado, testarudo insistente de la realidad que tal vez preferiríamos ignorar. Otro cuádruple papel, siempre reservado a histriones con buen hacer, sale muy bien librado en Alessio de Paolis (excelente «Franz», el cuarto de los tipos). Entre las magníficas cantantes que encarnan las mujeres, tal vez Lucine Amara se lleve la palma, aunque, de momento, no hay mejor «Olimpia» que Joan Sutherland en el registro de Bonyngé. Buen «Poeta» Richard Tucker, con ese difícil papel en que la entrega, la decepción y el dolor requieren la versatilidad y el histrionismo de tres cantantes en uno, como en este caso. Mildred Miller, en fin, muy buen contrapunto de Hoffmann, esta vez en clave de contralto, en el papel del fiel «Nicklausse».

Conclusión: Muy bien revivida la mitología Hoffmann-Offenbach.—**SANTIAGO MARTIN.**

Conjunto: 9 (Monteux). **Resto:** 6 a 8.

OFFENBACH: Les contes d'Hoffmann. Richard Tucker, Marthial Singher, Mildred Miller, Roberta Peters, Rise Stevens, Lucine Amara, Natalie Kelepovska, Alessio de Paolis. Orquesta y Coros del Metropolitan: Pierre Monteux. 3-12-1955. Cetra, LO 45. Tres LPs. Importador: Ferysa. Precio: 1.950 pesetas.

VERSIONES COMPARADAS: Dos excelentes registros, tal vez complementarios.

Gedda, D'Angelo, Schwarzkopf, De los Angeles, London, Guselev, Blanc Benoit, Loreu-Fanel. Orch. de la Société des Concerts du Conservatoire: André Cluytens. EMI (fuera de España). Versión «tradicional».

Domingo, Sutherland, Bacquier, Tourangeau, Jacques Charon y Hugues Cuénod. Orquesta de la Suisse Romande: Richard Bonyngé. DECCA (distribuido actualmente en España). Versión «revisiónista».

ARTURO BENEDETTI MICHELANGELI: RECITALES EN VARSOVIA

El mítico pianista es considerado hoy día como uno de los más grandes intérpretes del teclado de nuestro siglo. Este hombre «de cultura centroeuropea y alma eslava» (como él mismo se autodefine) se exilió voluntariamente de su Italia natal hace una docena de años, y no ha vuelto a interpretar públicamente en su país (excepto un recital benéfico dado en el Vaticano, el 27 de abril de 1977), por circunstancias cuyo origen radica en la quiebra de una Empresa discográfica a la que el maestro estaba vinculado, y de resultas de la cual le fueron embargados su apartamento, los muebles, el «cachet» de uno de sus conciertos y... su Steinway (¡secuestrar el piano a Benedetti Michelangeli!). Actuando totalmente acorde con su temperamento aristocrático, no dijo palabra y se limitó a hacer las maletas. Los italianos todavía lo están lamentando, y se tienen que conformar con oírle en los rarísimos discos que, muy de vez en cuando, el artista se digna grabar; el hecho se agrava con respecto a Italia si consideramos que Michelangeli había luchado denodadamente por establecer escuelas superiores para la enseñanza del piano en diversas ciudades, como Bérgamo, Venecia, Arezzo y Bolzano. Algunos de los pianistas más solicitados en la actualidad (Maurizio Pollini, Lazar Berman) consideran fundamental para el desarrollo de su madurez artístico-musical el haber podido recibir el magisterio de Michelangeli. Evidentemente, estamos en presencia de un músico (en la acepción más elevada del término) diametralmente opuesto a los virtuosos tradicionales.

No es frecuente que el maestro de Brescia haga acto de presencia por los estudios de grabación (lo cual no tiene nada de extraño, si hacemos caso de las declaraciones de Heinz Wildhagen publicadas en nuestra Revista —RITMO, número 494—), pero cuando lo hace los resultados son fascinantes: ahí están para demostración los dos discos con música de Debussy para DG, en donde quizá la impecable técnica de Michelangeli pasa a segundo término en favor de las coordinadas emotivas y culturales de las **Images** y **Préludes**, cuya poesía y luminosidad —también captadas por otros grandes pianistas, como Sviatoslav Richter o Friedrich Gulda— son realmente emocionantes. No olvidar tampoco el registro «pirata» del **Emperador**, de Beethoven, acompañado por la Orquesta Nacional de Francia dirigida por Sergiu Celibidache (por cierto, Benedetti Michelangeli graba uno o dos discos anuales: ¿no podría usted hacer lo mismo, maestro Celibidache?).

A los pocos registros del pianista italiano se añade ahora el presente álbum Cetra, correspondiente a dos recitales dados por Michelangeli en la capital polaca el año 1955. La **Sonata número 3** de Beethoven la esculpe el pianista italiano en una luz de tersa sonoridad, con un magistral equilibrio entre dominio instrumental, pulsación y pureza de canto, entre homenaje a Haydn y tensión romántica; su versión de las **Variaciones «Paganini»**, de Brahms, está plena de poesía, alcanzando en ocasiones paralelos con alguno de los melancólicos **Intermezzos** del compositor hamburgués: aquí el piano de Michelangeli parece recrear todos los colores de una orquesta, desde una gama de claroscuros hasta repentinos impulsos del sentimiento que se van desvaneciendo poco a poco como un eco lejano. El **Carnaval de Viena** es un calidoscopio de refinamiento y virtuosismo; quizá se pueda objetar a su temperamento excesivamente analítico (como en la grabación del **Carnaval** para EMI) falta de idioma o pasión, a diferencia de, por ejemplo, Claudio Arrau o Sviatoslav Richter, quienes serían fieles exponentes de uno y otra. Sin embargo, esta versión —de una escrupulosidad milimétrica con respecto a lo señalado por Schumann en la partitura— abre nuevas perspectivas en la historia de la interpretación de la obra. En cuanto a las **Sonatas** de Scarlatti, Michelangeli efectúa una pulsación clavecinística, que contrastada con el sabio empleo del pedal recuerda bastante al inimitable clavecín de Wanda Landowska; en suma, un Scarlatti que hoy, en tiempos de exasperado filologismo tímbrico, lo encontramos proféticamente encauzado en la verdad. Buen **Concierto** de Schumann, correctamente acompañado por Ro-



wicki, aunque sin lograr una compenetración adecuada con el solista.

Conclusión: Discos como vehículo cultural. He aquí al ascético y aristócrata Michelangeli; con él la materia de la música no es sonido, sino transparencia.—**ENRIQUE PEREZ ADRIAN.**

Interpretación: Entre 7 y 10.

Sonido: 6,5.

R SCHUMANN: **Concierto en La menor, op. 54** (con la Orquesta Philharmonia, de Varsovia, dirigida por Witold Rowicki). J. S. BACH: **Chacona en Re menor** (de la **Partita para violín BWV. 1004**; transcripción al piano de Ferruccio Busoni). BEETHOVEN: **Sonata número 3, en Do mayor, op. 2 número 3**. SCHUMANN: **Carnaval de Viena, op. 26**. BRAHMS: **Variaciones sobre un tema de Paganini, op. 35**. DEBUSSY: **Homenaje a Rameau**. CHOPIN: **Vals número 17, en Mi bemol mayor, op. póst.** MOMPOU: **Cançó i Dansa**. D. SCARLATTI: **Cuatro sonatas**. Arturo Benedetti Michelangeli (piano). Grabaciones de conciertos públicos desde el Teatro Philharmonia Naradowa de Varsovia, 13 y 27. 3. 1955. CETRA LO. 525 (álbum de 3 LPs). Precio: 1.950 ptas. Importador: Ferysa.

DE NUEVO, «EL TROVADOR» Y MARIA CALLAS

El **Trovador** revela la capacidad dramática de Verdi y una exigencia vocal desconocida hasta entonces, al menos exigida a todos los intérpretes. Es la primera ópera que escuché de Verdi y confieso que desde el principio es una ópera que amo profundamente. La exigencia dramática, la tensión que impone la escritura verdiana afectaba ya a muchas de sus óperas anteriores y a determinados personajes. Pero otros, entre los que se encuentran «Rodolfo», de **Luisa Miller**; el «Duque», de **Rigoletto**, y «Germont», de **La Traviata**, deben todavía su línea de canto, básicamente, a las formas pasadas del «bel canto». En **Trovador** se impone una nueva expresividad a todos los cantantes, sin que ello suponga ruptura con la tradición, tal como establecerá el verismo más posterior. María Callas y Lauri Volpi nos previenen contra esa aparente dicotomía de estilos que otros cantantes han querido imponernos en la interpretación verdiana.

Se ha insistido en la debilidad del libreto en cuanto trama y literatura. No importa: contiene momentos y situaciones de dramatismo puro, que el genio de Verdi supo aprovechar rotundamente, y le proporciona también su querido tema de la relación paterno-filial. Por otra parte, como decía, sigo considerándola, ante todo, una «ópera de cantantes». Veamos, pues, la interpretación.

«Leonora» exige una soprano dramática con facilidad para la coloratura en numerosos pasajes, y con una notable extensión («Fa sostenido» grave a «Re bemol» sobreaiguado, ambas como límites opcionales). Considero que es uno de los personajes, con «Violeta», que mejor encajan en la voz de María Callas, sobre todo en su primera época. Efectivamente, la canta desde 1950 y es en 1953 —centenario de **El Trovador** y año de la presente

grabación— cuando la interpreta mayor número de veces (doce). Si es buena su interpretación con Karajan (EMI), es superior, en 1951, con Lauri Volpi, dirigida por Serafín, y en la presente versión, si bien se detectan agudos tremolantes. Pero repasemos algunos momentos. «Tacea la notte placida» me parece ejemplar; «Edeggio e posso crederlo?», plena de expresividad; «Sull' orrida torre», del último acto, demuestra su talento dramático y la consistencia de su registro grave; «D'amor sull'alli rose» es una lección clamorosamente subrayada por las ovaciones del público en una representación donde es ella lo más importante, aunque cuenta además con la presencia de Stignani y Tagliabue en los finales de sus carreras. El impecable instrumento de Ebe Stignani es todavía patente. Recordaré entre las «Azucenas» la de Cossotto, Simionato y Barbieri, todas en plena madurez en sus respectivos registros. Tagliabue está mejor por extensión y frescura de voz en su grabación con Lauri Volpi (CETRA). Es, con Bastianini, la primera opción entre los barítonos. G. Modesti, corto de medios para «Ferrando», no puede confrontarse con cualquier otra versión existente. G. Penno es un tenor vulgar, entubado y de feo timbre. Para «Manrico» mis preferencias siguen siendo Lauri Volpi, Corelli, Bergonzi y Domingo a la par, y, desde luego, la que grabara Bjoerling dirigida por Cellini. La dirección de Votto me parece, en esta ocasión, rutinaria y nada relevante, aunque el sonido en directo, muy discreto, no permite valorarlo en amplitud. Recomiendo la de Mehta (Philips), la peculiar de Karajan (su segundo registro) y la tradicional de Tullio Serafin (DG), no publicada en España.

Es, en conclusión, uno de los cuatro registros que de **El Trovador** grabara la Callas, pues hay que añadir a los citados uno con Simionato y L. Warren, en México (1950). No creo que su «Leonora» tenga comparación. Añade interés a la versión la presencia de Stignani y Tagliabue. El resto, incluido el sonido de la grabación, es muy discreto.—**BLAS CORTES.**

Interpretación: Callas, 9; Resto, 6.

Sonido: Discreto. Grabación en directo, 1953.

VERDI, G.: **Il Trovatore.** María Callas (soprano), Gino Penno (tenor), Carlo Tagliabue (barítono), Ebe Stignani («mezzosoprano»), Giuseppe Modesti (bajo). Orquesta y Coros del Teatro alla Scala. Director, Antonino Votto. Milán, febrero de 1953. CETRA, LO 35. Tres LPs. Precio: 1.950 ptas. Importador: Ferysa.



OTRA APUESTA SIN SUERTE A FAVOR DE LA CANCIÓN ESPAÑOLA DE CONCIERTO

La debilidad general de nuestro siglo XIX privó a España de sinfonía, de cuarteto, de ópera y también de «lied». España es muy rica en cancioneros regionales bien diferenciados; casi puede hablarse de subcontinente folklórico. Pero la canción española no dio el paso adelante y no produjo un género nacional. Evidentemente, las canciones de Granados, Falla, Nin, Guridi, Rodrigo, Mompou, Toldrá o Montsalvatge son inconfundiblemente españolas; mas en seguida pedimos a sus autores la filiación,

porque parece que lo más importante es extender entre ellos cordones sanitarios.

En los últimos años, la crónica falta de política (musical) de Estado ha tocado el fondo del pozo. Bien está que se desee activa, inteligente, la iniciativa privada y que se propugne subsidiaria la intervención estatal. Lo malo es que, por lo general, la directriz privada carece de verdadero vuelo.

Veamos este registro. Dos artistas asturianos se unen para intentar difundir la música de su tierra, y a la par conseguir atención a su nombre. Luis Vázquez del Fresno es compositor y pianista. Ha nacido en Gijón. Desciende de músicos. Posee oficio. En ambas vertientes, creador e intérprete, revela, cuando menos, solvencia y dignidad. Tiene bien asimilada la literatura pianística europea, la española dentro de ella. Conozco tres de sus cuatro **Audiogramas** (1968, 1971, 1974), la **Tocata**, de 1975, y una de sus exploraciones del terruño, **Yerba**, de 1977, con armonizaciones del folklore asturiano. Para el disco que comento ha armonizado siete piezas del **Cancionero** de Eduardo Martínez Torner. Vázquez del Fresno parte del último pianismo de Liszt y extrae consecuencias de Falla y Mompou después de asimilar a Scriabin, Ravel, Prokofiev y, singularmente, Messiaen, del que ha sido discípulo. Situémoslo en Gijón, donde supongo sigue residiendo. Queda a trasmano del «establishment» de Madrid o Barcelona. No pertenece a la «vanguardia». Tampoco a los caducos salones de los casinos. Como amante de un instrumento que explora y trabaja cotidianamente, como pianista profesional, escribe con morfología y sintaxis rigurosamente pianísticas. El eclecticismo y los «tics» (abuso del pedal y del contraste de registros; exceso de escalas; tendencia a la ornamentación) de sus composiciones son resultado de su juventud y relativo aislamiento. Ya taponada con raro decoro una entre las mil vías de agua de la música española, y es casi un lujo asturiano. ¿A dónde llegaría el sensible y vocacional Vázquez del Fresno en otras circunstancias menos desfavorables que las atroces de nuestra sociedad?

Joaquín Pixán es otro joven asturiano que quiere hacer carrera lírica. Ha estudiado en la Escuela Superior de Canto, de Madrid, y parece que debe andar ahora por Milán, ya que superó el año pasado las pruebas para ingreso en la Escuela del Teatro alla Scala. Sirve con bonito centro y cierta personalidad en el color las canciones incluidas en el disco—hay idioma y sentimiento—, aunque acusa la lógica tendencia a exhibir en exceso el agudo y a magnificar unas melodías que no nacieron con finalidad concertística. Pixán canta como tenor lírico; lo más probable es que se trate de un barítono que anda bien por arriba y bastante justo por abajo. Tiene problemas de «fiato» y de emisión, pero el material es noble, y las posibilidades de la voz—a juzgar por el registro—son ciertas.

En un medio tan difícil como el nuestro, hay que asirse a cada oportunidad como a un clavo ardiendo. La portada del disco presenta a pianista y cantante «protegidos» por un tapiz con el lema y escudo de la Caja de Ahorros de Asturias, patrocinadora del registro. El firmante de las notas de contraportada se ve en la obligación de afirmar que «este LP hace pensar en serio en la proyección del canto regional asturiano típico. Se respeta su esencia, pero aquí se le arroja con un tratamiento pianístico que le da empaque y lo pone en disposición de entrar en cualquier sala de conciertos y ante cualquier público.»

La canción española—sin regionalizaciones—, Joaquín Pixán y el buen y completo músico que es ya Luis Vázquez del Fresno merecen algo más que la mala suerte de estas pretenciosas producciones de «obra cultural-relaciones públicas», disfrazadas de localismo y grabadas pobremente—distorsiones, rutina—en unas pocas horas... y gracias. ¿Cuándo saltará en este país la «chispa divina» de la inteligencia, sea de origen público o privado?—**ANGEL-F. MAYO.**

CANCION LIRICA ASTURIANA: Cantos populares recogidos del **Cancionero** de Torner. Canciones armonizadas por Baldomero Fernández. **Canciones** de Miguel Barrosa y J. R. Casanova. Arreglos, Luis Vázquez del Fresno. Joaquín Pixán, tenor. Luis Vázquez del Fresno, piano. BELTER, 00-237. Precio: 595 ptas.

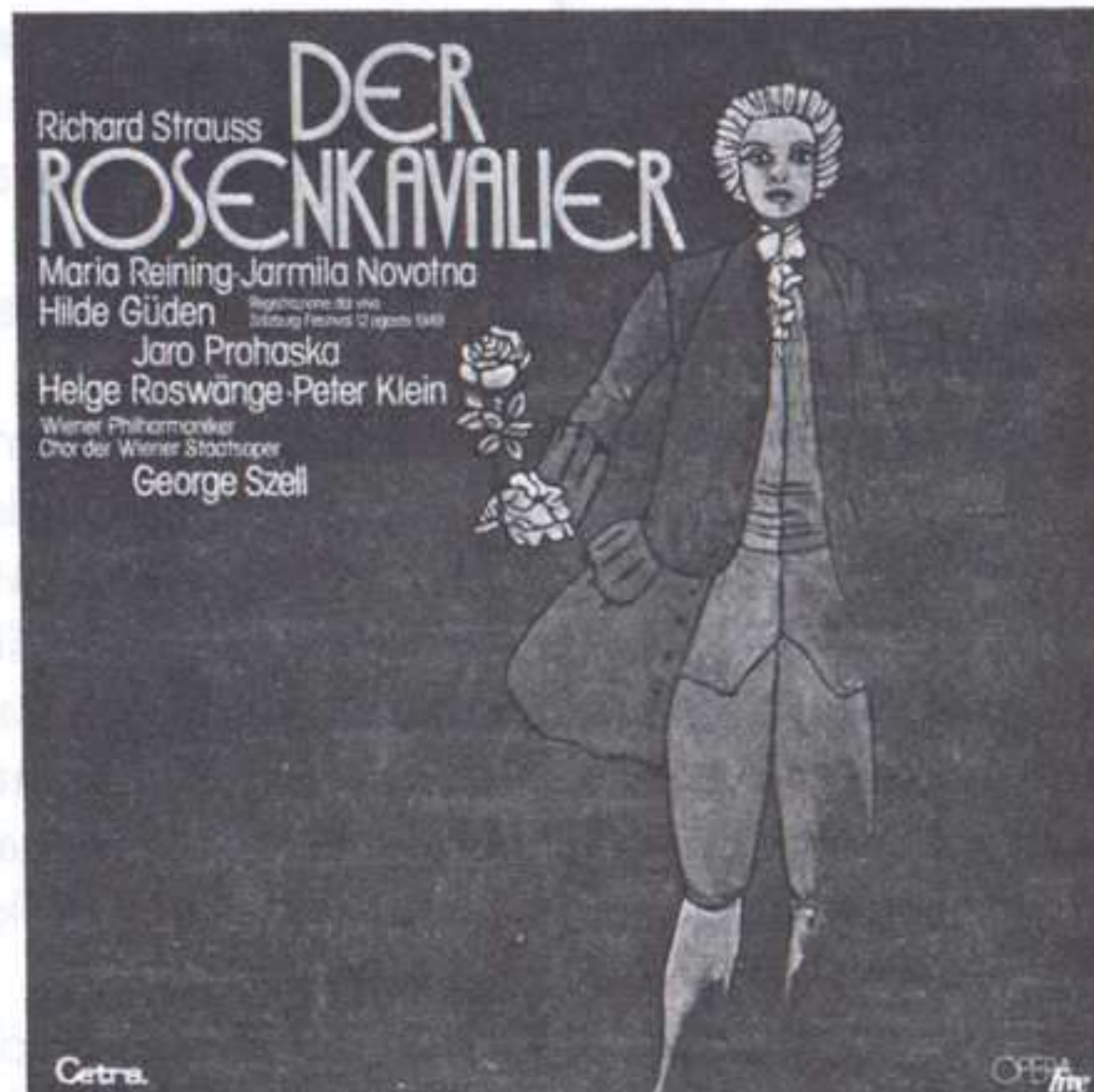
OTRAS NOVEDADES CETRA

R STRAUSS, R.: **El Caballero de la Rosa**. Reining, Prohaska, Novotna, Güden, Hann, Holeschovsky, Klein, Hermann, Roswaenge. Filarmónica de Viena, Coro de la Opera del Estado (Viena). George Szell. Interpretación en vivo del Festival de Salzburg 1949, 12 de agosto. Cetra, LO 69/4 (cuatro LPs). Importador: Ferysa. Precio: 2.600 ptas.

Interpretación: 9.

George Szell debutó en los Festivales de Salzburg, con la interpretación que se recoge en este álbum, el 12 de agosto de 1949. Como había sido tradicional desde la primera representación de la pieza en Salzburg, en 1929, la puesta en escena y los decorados se debían a Alfred Roller, «padre» de la «première». Asimismo se daba una constante identidad, en las doce temporadas en que el **Rosenkavalier** había ocupado el «cartellone», entre director y principal intérprete: sólo Clemens Krauss y Knappertsbusch habían dirigido **El Caballero** en Salzburg, y sólo Lotte Lehman y Viorica Ursuleac (con la excepción de Hilde Konetzni en 1946) habían encarnado a la «Mariscala». Szell fue, tras la guerra, y junto a Böhm y Karajan, el único maestro al que el hiperselectivo Festival permitió abordar la partitura de Strauss. Con él se incorporaba a la galería de grandes «Mariscalas» Maria Reining, retornaba el «rôle» de «Octavian» la sensacional Jarmila Novotna, reverdecía viejos laureles el ya sesentón Jaro Prohaska como «Ochs» y la joven Hilde Güden (cumplía entonces treinta años) debutaba como «Sophie», por cierto sin especial fortuna, como ponen de relieve estos discos.

Tanto Reining como Güden grabarían cuatro años más tarde la pieza bajo la batuta de Erich Kleiber. Si bien la segunda se mostró más segura y convincente en el disco, la primera, tras oír esta grabación de Cetra, no llegó a plasmar todos los matices que su interpretación era capaz de dar, siendo su contribución, no obstante, sobresaliente. El arranque del «Trío» final es bien elocuente: en el registro del 53 puede que, en parte, a causa del muy rápido «tempo» de Kleiber, la Reining, sencillamente, empieza a cantar, con excelente estilo, mientras que en la grabación objeto de comentario la obra parece detenerse y es su incontenible efusión lírica la que parece hacer que la música renazca, algo que, con mayor sutileza y capacidad mística, Schwarzkopf realizaría incomparablemente diez años después. La inseguridad de Hilde Güden, que «cala» casi permanentemente, se ve compensada en sus escenas por la inatacable dicción y emisión



de Jarmila Novotna, «Octavian» memorable (había cantado varias veces este papel para Knappertsbusch), una de las mejores visiones del personaje que nos haya dado el disco, pese a que la Novotna ya no era ninguna jovencita en el 49 (contaba cuarenta y tres años): su tono aristocrático y el «glamour» de su registro grave son hitos para el recuerdo. Prohaska tiende a ser un «Ochs» de brocha gorda en muchos momentos, quizá más por falta de recursos vocales, que le llevan a la exageración, que por convicción, lo que no evita algunos instantes extraordinarios en su labor, como su risa al principio de su vals del acto segundo («Ohne mich...»), o su referencia al «quid pro quo» poco antes de abandonar la escena, en el acto tercero.

La dirección de Szell es magnífica, en términos generales; en muchos pasajes, superior, en cuanto a resultados sonoros, a lo que de la misma orquesta, la Filarmónica de Viena, obtendría Kleiber en 1953. Los «tempi», en apariencia rápidos, tienen ese nivel de fluctuación necesario en una obra de estas características: por regresar a la comparación con Kleiber, indicaré que los «Finales» de los tres actos son considerablemente lentos en Szell, si bien el arranque de la obra, vertiginoso, puede ser el más rápido conocido. En los vales, sobre todo el del acto segundo y los del tercero, Szell es punto y aparte, marcando con una acentuación e intencionalidad sólo captada por Karajan, y acaso, si algún día pudiéramos disponer de alguna de sus interpretaciones, por Knappertsbusch, otro «Gourmet» del 3/4. Secuencias como la entrada de Ochs» en el gabinete de la «Marschallin», pomposa, engreída, pero no grotesca, o la pantomima inicial del acto tercero, hallan en Szell traducción magistral, siempre con los inevitables despistes o falsas entradas que una interpretación en vivo conlleva. En plan de apuntar edades, anótese que Szell tenía entonces cincuenta y dos años.

Dejo para el final el lunar patético y amargo que supone la presencia de Helge Roswaenge, otrora primer «Heldentenor»

de su tiempo, cantando (?) el aria del «Tenor italiano»: una intervención que hace sentir vergüenza ajena.

El sonido del álbum, teniendo en cuenta la fecha de la versión, es muy bueno, y los cambios de cara, normalmente poco afortunados en Cetra, son lógicos y «ortodoxos». No se acompaña el texto cantado, aunque el libreto presenta una documentación gráfica muy interesante.

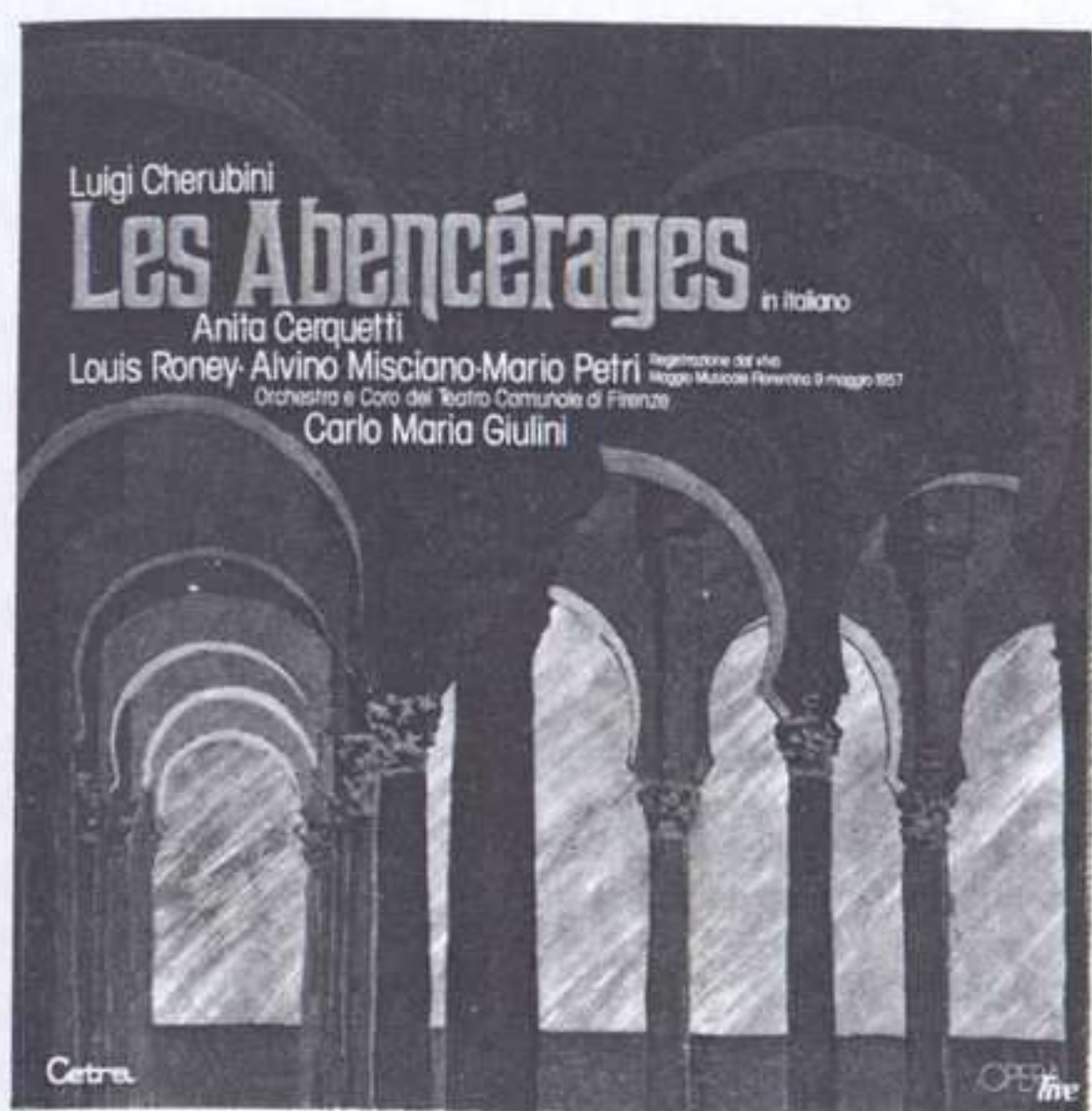
Conclusión: ¿Cómo es posible que ninguno de sus sellos habituales (CBS, Decca, Emi, Philips) le confiara a Szell la grabación de una ópera?—J. L. P. A.

CHERUBINI, Luigi: **Les Abencérages**. Opera en tres actos, libreto de Etienne de Jouy. Anita Cerquetti, soprano («Noraima»); Louis Roney, tenor («Almansor»); Alvino Misciano, tenor («Gonzalvo»); Mario Petri, barítono («Almar»); Paolo Washington, bajo («Almir»), y otros. Orquesta y Coro del Teatro Comunale de Florencia. Director, Carlo Maria Giulini. Maggio Musicale Fiorentino, 9-V-56. CETRA, Opera live LO 66/3. Precio: 1.950 ptas. Importador: Ferysa.

Interpretación: 7.

Sonido: 6 (calificación relativa).

Con **Los Abencerrajes** o **El estandarte de Granada**, Cherubini obtenía un nuevo éxito en su firme carrera parisina. Estrenada, como otras muchas óperas salidas de su pluma, en la capital francesa —el 6 de abril de 1813—, la obra, luego del triunfo inicial, iba a caer en el olvido, sin llegar a calar en la sensibilidad del público, como había ocurrido con celebradas producciones anteriores (**Medea**, **Les deux journées**). De todas formas, la sabiduría teatral del compositor, perfecto conocedor de la «carpintería», y su oficio musical, quedaron de nuevo demostrados en esta obra, creada de acuerdo con las reglas de la «grand opéra», siguiendo la línea heroica cultivada al tiempo por Spontini, que en 1809 había estrenado su **Fernand Cortez**. Cherubini utilizó, precisamente, un libro, más bien mediocre, de Jouy, frecuente colaborador de su compatriota, inspirado en el poema en prosa **Gonzalve de Cordove**, de Florian, en el que glosaba un episodio, más o menos histórico, de la estancia en España de los abencerrajes. El libro, en el que intervienen personajes como el del general español, es literariamente malo y teatralmente pobre; estático, aunque la acción exterior tenga cierto dinamismo. Musicalmente, la obra, a pesar de una evidente irregu-



laridad, posee interés, sin que éste alcance el de otras óperas anteriores del compositor. Es de alabar el tratamiento, bastante contenido, dado al tema, que queda servido de manera directa y no especialmente enfática. No falta, por supuesto, el ropaje armónico suntuoso. Pero los sentimientos, lineales y sencillos, de los principales protagonistas están descritos de manera clara y precisa, a través de un dramatismo más bien conciso. Las líneas vocales están manejadas con gran habilidad, perfectamente unidas a las instrumentales, en simbiosis servidora del texto, acreditativa del olfato teatral del músico italiano. En ocasiones encontramos una notable pureza en la escritura y una tierna expresión de sentimientos amorosos. Ejemplo de ello es el efusivo dúo del primer acto entre «Noraima» y «Almanson», cuya tersa melodía nos trae el recuerdo de Gluck, nos adelanta información sobre ciertas influencias en Schubert y nos alumbra un cierto aire chopiniano. Ha de mencionarse también el inspirado comienzo del tercer acto, con el recitativo del protagonista. Hay motivos que anuncian ya a Rossini, Bellini o Verdi, como el que, construido canónicamente, sirve de base al conjunto que cierra la obra. El primer acto es, en todos los sentidos, el mejor de los tres, el más logrado musical y dramáticamente, sabiamente ordenado y «programado». En él todo sucede con lógica y fluidez, tanto por lo que se refiere a las arias y al recitativo «accompagnato» como al discurso general continuo, en el que Cherubini era maestro. Hay unos cuantos tópicos números de «ballet» que ofrecen escaso interés. La ópera, con todo ello, y aceptando sus valores, incluso el de la variedad en el tratamiento de los distintos caracteres, pesa, se hace demasiado larga, morosa, y a ratos aburre, cayendo en ostensibles puntos muertos, inanes y faltos de vibración dramática. Aunque, hay que reconocerlo, el lirismo, siempre latente, el impulso romántico, a veces muy claramente presente, salvan muchas situaciones.

La interpretación es un tanto desigual. Por un lado se nos ofrece una dirección musical plena de verbo, elocuente, de amplitud decididamente romántica, en la que brilla el sentido teatral de Giulini. Por otro, unas prestaciones vocales sólo discretas, en donde refulge, pese a todo, ese

diamante en bruto que fue la voz de la Cerquetti, dotada de un auténtico metal, de un auténtico «squillo» de dramática, homogénea, restallante en el agudo, sólida y amplia en el grave, aunque, en contrapartida, se mostrara algo tosca en el fraseo y limitada en la coloratura, así como algo indecisa en la afinación. Digna la actuación de Roney, y algo corto Misciano. Muy mal Petri, esforzado y mate. Coro y Orquesta, dentro de lo decente.

Conclusión: Obra irregular, pero con hallazgos, demostrativa de un oficio y de un «savoir faire». Buen ejemplo, menos retórico y grandilocuente que otros —pero aceptando plenamente sus exigencias y servidumbres—, de «grand opéra». Es novedad en nuestro mercado y ofrece interés. Entonada interpretación, gobernada por una gran batuta.—**A. R.**

MASCAGNI, Pietro: **Iris.** Clara Petrella («Iris»), Giuseppe Di Stefano («Osaka»), Saturno Meletti («Kyoto»), Boris Christoff («Il Cieco»), con Orquesta y Coro del Teatro dell'Opera di Roma, bajo la dirección de Gianandrea Gavazzeni. **Cavalleria rusticana.** Giulietta Simionato («Santuzza»), Giuseppe Di Stefano («Turiddu»), Gian Giacomo Guelfi («Alfio»), con Orquesta y Coro del Teatro Alla Scala, bajo la dirección de Antonino Votto. Opera Live, Cetra LO-15. Cuatro LP. Importador: Ferysa. Precio: 2.600 ptas.

Interpretación: *Iris*: 7,5. *Cavalleria rusticana*: 8.
Sonido: 6.

Grabación interesante la de *Iris*, de la que no existe, que yo sepa, ninguna grabación comercial y sí otra grabación privada, de la Rai de Turín, dirigida por Angelo Questa e interpretada por Magda Olivero, Salvatore Puma y Giulio Neri.

Es interesante, porque permite conocer una obra no habitual en los teatros, que se resiente de un libreto falto de situación, que languidece durante sus tres actos. Realmente, se trata de un poema que carece de sentido dramático; existen fragmentos conseguidos, como el «Inno al sole» describiendo el amanecer, que inicia y cierra la obra, y el «ballet de los espíritus». Después de un prometedor inicio del primer acto, la obra se va diluyendo, para ser reiterativa en el segundo, y poco conseguida en el tercero.

Clara Petrella, gran soprano lírica, da vida al personaje central, poniendo a prueba su profesionalidad y calidad interpretativa. Di Stefano da una muestra de su arte en el libertino «Osaka», desde la lírica aria «Apri la tua finestra» hasta llegar a la desesperación y arrepentimiento al final



del segundo acto. Correcto Saturno Meletti en su «Kioto», y brillante la intervención de Boris Christoff en su poco agradecido papel.

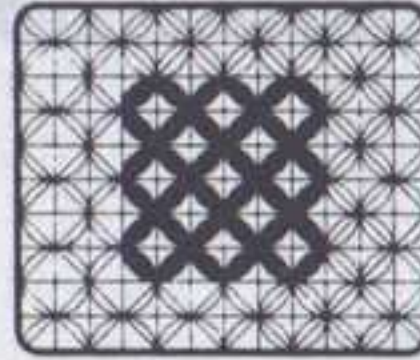
Buena dirección de Gianandrea Gavazzeni, al frente de la Orquesta y Coro del Teatro dell'Opera de Roma, superior a la de Angelo Questa, antes mencionada, poniendo en evidencia su conocimiento de la música de Mascagni.

Completa este álbum la obra más popular del compositor, **Cavalleria rusticana**, en versión de Antonino Votto al frente de la Orquesta y Coro del Teatro Alla Scala, que nos da una versión correcta y profesional, a la que echamos en falta una mayor matización.

Intervienen en el reparto la magnífica Giulietta Simionato, de la que existen dos grabaciones comerciales (Decca, con Tullio Serafin, y Cetra, con Arturo Basile) en encarnación muy lograda del difícil papel de «Santuzza»; gran calidad interpretativa en «Voi lo sapete, mamma», y brillantez en sus dúos. También Di Stefano ha grabado con anterioridad el «rôle» de «Turiddu» (Emi, con Tullio Serafin), y en su versión se hace patente la situación dramática de su personaje, desde su «siciliana», muy matizada, hasta su dúo con «Santuzza», brillante y áspero, para llegar al «Addio alla madre», el fragmento más conseguido por su patetismo y situación dramática. Aparecen ciertas dificultades en el registro agudo y alguna frase excesivamente abierta, características de Di Stefano.

Gian Giacomo Guelfi canta dentro de su estilo peculiar, con una gran voz, que no matiza en exceso, aunque su versión es más convincente que la que tiene grabada con Karajan (DG).—**A. V.**

MOZART, W. A.: **Concierto número 24, en Do menor, para piano y orquesta, K. 491. Concierto número 22, en Mi bemol mayor, para piano y orquesta, K. 482. Sinfonía número 35, en Re mayor, «Haffner», K. 385.** Edwin Fischer (solista y director), Danish Chamber Orchestra. Registrado en directo del concierto dado en París en 1953. Ce-



JUNIO 1980

IL BRAVO

(Opera completa)
Severio Mercadante
Miwako Matsumoto, Maria Parazzini,
William Johns, Antonio Savastano
Paolo Washington
Orchestra e Coro del Teatro
dell'Opera di Roma
Dir. **Gabriele Ferro**
1ª grabación mundial
ITL 70002 (Italia) (4)
P.V.P.: 2.800 Ptas.

ANTONIO SALIERI

Concerto in si bemolle maggiore
per pianoforte e orchestra
Concerto in do maggiore per
pianoforte e orchestra
Aldo Ciccolini, pianoforte
I Solisti Veneti
Dir. **Claudio Scimone**
1ª grabación mundial
ITL 70028 (Italia)
P.V.P.: 700 Ptas.

SCHOENBERG

Verklärte nacht
MAHLER
Adagio della sinf. 100
Orchestra filarmónica Cecoslovaca
Dir. **Vaclav Neumann**
OCL 16121 (Ricordi)
P.V.P.: 700 Ptas.

MONTEVERDI

Madrigali guerrieri e amorosi
I Madrigalisti di Praga
Dir. **Miroslav Venhoda**
OCL 16127 (Ricordi)
P.V.P.: 700 Ptas.

GIACOMO LAURI VOLPI

Canta selecciones de;
Guglielmo Tell, Il Trovatore, Les
Huguenots, La favorita, I Lombardi,

Poliuto,
Giacomo Lauri Volpi, tenore
Coro di Roma e Orchestre Sinfoniche
di Milano e di Roma
della Radiotelevisione Italiana
Dir. **Gennaro D'Angelo, Fernando Pre-
vitali, Tullio Serafin**
LPO 2040 (Cetra-estudio)
P.V.P.: 700 Ptas.

BRAHMS

Concerto per pianoforte e orchestra n.º 2
en si bemolle maggiore Op. 83
V. **Horowitz, pianoforte**
NBC Symphony Orchestra
Dir. **A. Toscanini**
AT 103 (RCA)
P.V.P.: 700 Ptas.

**AN AMERICAN ANTHOLOGY WITH MERIEL AND
PETER DICKINSON**

Varios autores
Meriel Dickinson (Mezzo-soprano)
Peter Dickinson (Piano)
RHS 353
P.V.P.: 700 Ptas.

BRUCKNER

Symphony n.º 7
Danish Radio Symphony Orchestra
Dir. **Kurt Sanderling**
RHS 356
P.V.P.: 700 Ptas.

SCHUMANN

Piano Concerto in A Minor Op. 54
SCHUBERT
Wanderer Fantasia
Llan Rogoff (Piano)
Philharmonia Orchestra
Dir. **Kurt Sanderling**
RHS 367
P.V.P.: 700 Ptas.

ROSSINI

La Cambiale di Matrimonio
Renata Scotto, Nicola Monti,
Rolando Panerai, Renato Capecchi
Collegium Musicum Italicum
Dir.: **Renato Fasano**
OCL 16044/45 (2 LP)
P.V.P.: 1.400 Ptas.

HAENDEL

Il Messia
Margaret Price, Yvonne Minton,
Alexander Young, Justino Díaz
Amor Artis Chorale
English Chamber Orchestra
Dir.: **Johannes Somary**
OCL 16050/51/52 (3 LP)
P.V.P.: 2.100 Ptas.

STRAVINSKY

Oedipus Rex
Ivo Zidek, Vera Soukopova,
Karel Bernan, Eduard Hakem
Orchestra e Coro Filarmonici
Cecoslovacchi
Dir.: **Karl Ancerl**
OCL 16095
P.V.P.: 700 Ptas.

GIOACCHINO ROSSINI

Petite messe solennelle
Mirella Freni, Lucia Valentini,
Luciano Pavarotti, Ruggero Raimondi
Coro del Teatro alla Scala di Milano
Romano Gandolfi, dir.
Leonore Magiera, pianoforte
Vittorio Rosetta, harmonium
C3S/134 (2) (Ars Nova)
P.V.P.: 1.400 Ptas.

Para los pedidos de provincias donde no exista establecimiento/s distribuidor/es de nuestros discos de importación, pueden dirigirse al Servicio de envíos por correo de FERYSA (Apartado, 151036, de Madrid).

Relación de establecimientos donde ya existe departamento de discos de importación, y en donde podrá encontrar mensualmente todos nuestros lanzamientos.

ALFARO

Fueros, 21
VITORIA

DISCOTECA

San Bernardo, 75
GIJON (Asturias)

DISCOTECA

Toreno, 14
OVIEDO (Asturias)

DISCOTECA

José Cueto, 6
AVILES (Asturias)

DISCOTECA

Jovellanos, 2
PALMA DE MALLORCA

AIXELA

Rambla de Cataluña, 13
BARCELONA - 7

ALGUERO

Balmes, 199
BARCELONA- 6

CASA WERNER

Fontanella, 20
BARCELONA - 10

DISCO 100

Escorial, 100
BARCELONA - 24

FIDEL COLOR

Pl. Universidad, 8
BARCELONA - 7

PAER

Diagonal, 590
BARCELONA - 21

VIDOSA

Balmes, 335-343
BARCELONA- 6

ELISIA

Duque de Tetuán, 15
CADIZ

ABRINES RADIO

Dr. Ramón y Cajal, 12
JEREZ DE LA FRONTERA
(Cádiz)

ALMACENES FUENTES

GUERRA
Cruz Conde, 30
CORDOBA

BAMBUCO

Angel, 10
LA CORUÑA

MUSICAL EIXIMENIS

Eiximenis, 18
GERONA

MUSICAL EIXIMENIS

Vilafant, 51
FIGUERAS (Gerona)

UGARTE

Fuenterrabía, 20
Paseo Colón, 17
SAN SEBASTIAN

ELISIA

Granada, 5
MALAGA

S.A. LAINZ

Puente, 2
SANTANDER

DISCOS XIDAS

Carmen, 5
LEON

RADIO ALFA YEBENES

Pl. del Callao, 8
MADRID - 13

LIBRERIA CARRERA

Marqués de Valladares, 59
VIGO (Pontevedra)

CHASTON

Mártires de la Patria, 45
PAMPLONA

LA CASA DEL SIGLO XV

Juan Bravo, 32
SEGOVIA

CASA DAMAS

Sierpes, 61
SEVILLA

VIUDA DE M. ROCA

Cirilo Amorós, 8
VALENCIA - 4

MUSICA Y QUINIELAS

Pl. Mayor, 15
VALLADOLID

PALACIO DE LA LUZ

San Miguel, 10
ZARAGOZA

tra/LO, 502 (dos discos). Importador: Ferysa. Precio: 1.300 pesetas.

Interpretación: 8,5 (Conciertos).

Grabación: 6,5 (Conciertos); 5 (Sinfonía).

Llegan estas interpretaciones de dos conciertos para piano de Mozart cuando el discófilo español tiene o ha tenido a su disposición recientemente las debidas a Anda, Barenboim, Brendel (al menos, el **Número 24**), Badura-Skoda, Haebler... Sin embargo, la versión de Fischer, un «grande», ni sobra ni es una más. Muy al contrario, al oírla tenemos una sensación parecida a la que produce volver a catar, después de mucho tiempo, un puro vino añejo, cuyo noble sabor nos había hecho olvidar nuevos licores, exquisitos, sin duda, cuidadosamente elaborados, pero con menor solera. Con Edwin Fischer tenemos la impresión de retornar a los tiempos en que todo era más sencillo, cuando era suficiente decir de la mejor manera posible lo que Mozart escribió y no se anteponía a la Música el afán, a veces preciosista, de decir-la de manera «nueva», y sobre todo «diferente» a la de este o aquel otro «divo». Frente al deseo inmoderado de cosas nuevas, la honestidad de una interpretación más atenta a la mayor gloria de Mozart



que al brillo del ejecutante. Ciertamente, Fischer se lo podía permitir, porque su talento se impone con naturalidad desde el primer «solo», sin necesidad de rebuscamientos. La impresión de autenticidad viene, claro está, reforzada, porque el registro es en directo, y también porque el solista actúa como «maestro al clave», eso que en Mozart es de la más pura lógica, pero que en las versiones de ahora es, en principio, de temer (en las versiones en directo: las de estudio son otro mundo), porque aquella obsesión por los instantes mágicos mal se compagina con la visión de conjunto que el solista-director ha de tener. Dicho esto, apresurémonos a aclarar que el planteamiento de Fischer no comporta una versión plana, o

poco original, o desatenta con el necesario protagonismo del piano. Muy al contrario, la poderosa personalidad romántica del gran pianista está latente, contenida casi con esfuerzo físico: no me parece muy justo decir que el Mozart de Fischer es beethoveniano, sino más bien que Fischer es especialmente maestro en el «pathos» mozartiano, no sólo el dramático (la sombría introducción —¡el «Do menor» de Mozart!— del **Concierto número 24**), sino también el melancólico (ese milagro que es la coda del «Andante» del **Concierto número 24**: atención a la última frase del piano). Como contrapeso nos desconcierta el poco detenimiento en la exposición del bello y puro tema con que el piano comienza el «Larghetto» del **Concierto número 24**, y nos sorprende el tono excesivamente marcial del «Rondó» del **22**. Lo más importante, insistimos, la naturalidad con que aquellos momentos mejores, o estos menos logrados, se insertan en la poderosa concepción global.

La toma de sonido deja, comprensiblemente, bastante que desear, especialmente por lo que se refiere a la orquesta, y sobre todo en la **Sinfonía** que completa el álbum, cuya apreciación justa se hace difícil por lo borroso de la grabación.—
J. L. V.

Oferta de Primavera: Continuación



DE LAS BUENAS INTENCIONES, Y...

Otra nueva versión de **Rigoletto**, la primera ópera verdiana a la que sin reserva alguna puede aplicarse el calificativo de obra maestra. El registro que ahora se comenta es el segundo realizado por EMI con Alfredo Kraus tras su recuperación para los estudios fonográficos. Era previsible que el tenor canario grabase de nuevo el «Duque de Mantua», personaje del que es, desde finales de los cincuenta, el mejor intérprete. No quisiera convertir esta reseña en un panegírico, tanto más cuanto que en la crítica (RITMO, 497) de su **Don Pasquale** hubo ya ocasión —y aún más justificada, si cabe, entonces que ahora— para echar las campanas al vuelo; además, RITMO deberá volver sobre el tema cuando la EMI española edite su **Werther** —publicado recientemente en el extranjero—, **Bohème**, **Puritanos** —ya grabados— y **Traviata**, de próximo registro: Kraus lleva al disco los relativos personajes protagonistas por primera vez en su carrera, a los veinticinco años de iniciada ésta. Me limito, por tanto, respecto de este su tercer «Duque», a subrayar lo previsible: cabe, quizá, apreciar una mayor frescura vocal, una mayor facilidad en el sobregado —el «Re» de la «cabaletta» «Posente amor» suena aquí corto y tirante— en las primitivas versiones (con Scotto, Bastiniani y Gavazzeni, la primera, para Hispavox-Ricordi; con Moffo, Merrill y Solti, la segunda, para RCA; ambas grabadas al comienzo de los sesenta). A cambio, hoy día podemos disfrutar de una encarnación más matizada y sutil, más madura, y, como siempre, de la proverbial línea aristocrática de canto.

En similar nivel de excelencias colocaría la prestación de la Orquesta Filarmónica londinense (clara, nítida: perfecta), que demuestra de paso, y por si ello fuese aún necesario, que la paleta sonora del joven Verdi tiene ya en **Rigoletto** calidades admirables. Brillante, precisa y nerviosa dirección de Rudel, que me interesó en primera escucha y me decepcionó algo en las sucesivas: la componente humana del drama (en concreto, los dúos padre-hija) no alcanza el necesario grado de profundización —Cfr. Kubelik— y la lectura resulta, en conjunto, y pese a la excelente labor orquestal, algo epidérmica. No obstante, debe anotarse en el haber de Rudel un excelente cuadro inicial y un muy buen tratamiento del Ambrosian Chorus.

Sospecho que la inclusión de Beverly Sills en el registro obedece a razones de reclamo ante el público estadounidense. A tenor de los resultados, no se me ocurre ninguna otra que justifique, a estas alturas, y prácticamente retirada ya de escena, su incorporación del arduo papel de «Gilda», terreno vedado a las sopranos puramente ligeras como la Sills. Con todo, años atrás sus indiscutibles talento y técnica nos hubieran permitido escuchar, seguramente, una versión de interés; hoy día son ya insuficientes para compensar un lamentable estado vocal —más aparente ahora que en su reciente **Don Pasquale**, también con Kraus—. La voz, tremolada y descolorida en casi toda su gama, sólo logra salir a flote en los momentos más puramente «técnicos», como el «Caro nome».

Sherrill Milnes encarna al protagonista. Su concepción del papel viene presidida por un buen gusto general (para mí, ausente en su circense interpretación para Bonyngé; no ha eliminado aún, pese a todo, los acentos extramusicales, pero éstos son más excepción que regla) y una línea de canto que alcanza, como ocurre en el dúo final, cotas de muy alta calidad. Pero su voz no es la adecuada para «Rigoletto» —como sí lo eran, por ejemplo, las de sus paisanos Mac Neil, Merrill o Warren—, y en esta grabación que nos ocupa resulta, además, extrañamente descolorida, hueca, con tendencia a hacerse opaca, a «irse hacia atrás» en los «pianos» que, no lo olvidemos, tantas veces requiere Verdi de su protagonista. Subsisten aún problemas de emisión (la vocal «i»; la zona de paso y el agudo, que a veces quedan «calientes» de entonación) y de pronunciación italiana, que forzosamente rebajan la calificación de la que es, en conjunto, una notable contribución vocal y estilísticamente considerada, y una sensible mejora sobre su anterior grabación.

Interesante idea de Rudel adjudicar al mismo intérprete, el

(Concluye en la pág. 65)

Compositores españoles, en la madurez de los cincuenta años (II)

NUESTRA MUSICA

Por LLORENÇ BARBER

«Toda frontera (también las del arte, y en este caso las de la música) es, simplemente, una línea que nos separa del terror. Precisamente por esto, toda frontera debe ser atravesada.» (R. Barce en un cartón ZAJ).

Ramón Barce es la paradoja. Su nombre aparece incrustado siempre en la médula, gozne a gozne, de la música española de los últimos veinticinco años. E invariablemente su nombre está ausente de las galas sonoras del Poder (escribía Molière que «sin música un Estado no puede subsistir»).

Eterno segundón, Ramón Barce ha sido más eficaz para levantar la liebre que para cobrarla: crítico consigo mismo y con los demás, alentador de impulsos, descarado en sus afirmaciones, entusiasta para arrostrar aventuras, no ha sido, sin embargo, nunca hábil para capitalizar (la ambigüedad del término empleado es intencional) glorias propias.

El schoenbergismo esencial de Barce

Entusiasta de Max Reger o de A. Bruckner —cuando todos se empeñaban en denostarles, sin conocerles—, R. Barce comienza sus trabajos compositivos, por la segunda mitad de los cincuenta, sin preámbulos nacionalistas o similares. Su música, hija de una lectura en profundidad de quien va a ser su máximo maestro, Schönberg, nace arropada ya con un lenguaje vagamente atonal.

Barce no disimula nunca todo lo que debe a Schönberg (traduce y prologa magnificamente bien dos obras fundamentales de Schönberg: **El estilo y la idea**, y el **Tratado de Armonía**). Pero de ahí a calificarlo ligeramente como schoenbergiano sin más, como han hecho apresuradamente muchos (para Cluster, «Barce queda definitivamente instalado bajo la influencia de Schönberg»), hay un trecho que más oculta que desvela el pensamiento musical de un Barce para quien, al veraz decir de T. Marco, «el paso de los tanteos atonales a un lenguaje moderno y personal es casi instantáneo».

Barce toma de Schönberg más que una gramática con la que echar a andar por casa (es decir, por ninguna parte); toma, digo, el principio de tangencialidad que ha presidido su vida: A) la tensión, la búsqueda, a pesar del riesgo a salirse de madre (miedo a la libertad); y B) la prevención ante toda codificación convertida en hipótesis mágica, en «manera» devenida moda, que con una buena propaganda «es capaz, parcialmente y en ocasiones, de hacer pasar por oro lo que es latón».

La profunda comprensión de Schönberg le ayudó a mantenerse no sólo alejado de todo schoenbergismo accidental (ocasional), sino a arremeter desde premisas schoenbergianas (en una curiosa defensa de Schönberg contra sus admiradores) contra tirios: («Los compositores temen quedar anticuados —escribirá— y se esmeran en lograr lo nuevo a toda costa. Creen que su partitura puede quedar sobrepasada en vanguardismo por la del vecino, que puede vivir lo mismo en Viena que en Helsinki o Tokio, y se encarnizan sobre las formas mismas de la composición. Pero como este rápido progreso formal es un puro imposible, se trata, claro es, de

RAMON BARCE, un compositor tangencial

CRONOLOGIA SINTETICA

- 1928: nace en Madrid.
- 1956: doctor en Filosofía y Letras.
- 1958: fundación del grupo Nueva Música.
- 1963: publicación de la traducción de **El estilo y la idea**, de Schönberg.
- 1964: ZAJ, con Juan Hidalgo y Walter Marchetti.
- 1965: creación del «sistema armónico de niveles».
- 1967: fundación de la revista **Sonda**.
- 1973: Premio Nacional de Música.
- 1974: publicación de la traducción del **Tratado de Armonía**, de Schönberg.
- 1976: fundación de la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles.



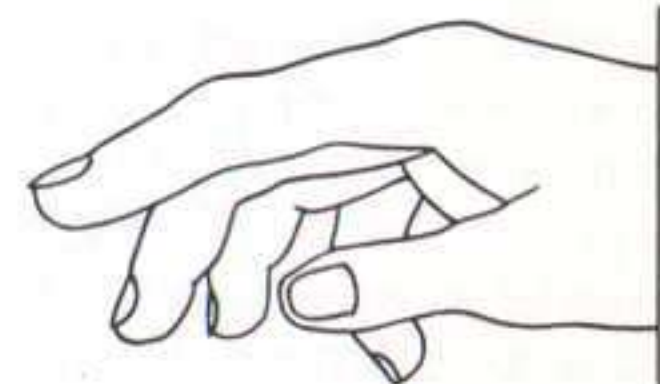
RAMON BARCE. (FOTO JOSE ALBERTO MARTIN.)



FARFISA FK/40 VERONA - N. Un nuevo órgano electrónico para que pueda tocar también el Piano, el Clavicordio, el Honkie Tonk, el Vibrafono.

comercial bayona s.a.
pamplona (navarra)

FARFISA *un nombre que suena bien*



DISTRIBUIDORES

UNION MUSICAL ESPAÑOLA, S. A.—Carrera de San Jerónimo, 26 y Arenal, 18 - MADRID
Pedro LETURIAGA.—Corredera Baja, 23 - MADRID-13 y Retablo, 1 - ALCORCON (Madrid)
CASA NEW-PHONO.—Gral. Primo de Rivera, 37 - BARCELONA-2
Emilio JUAN.—Almirante Cadarso, 3 - VALENCIA
MUSICAL-47.—Gral. Sanjurjo, 47 - LA CORUÑA
CASA DE LA MUSICA.—Carretería, 59 - MALAGA
TELE-ALBERTO.—Pintor Sorolla, 16 - GANDIA (Valencia)

MUSICAL LINARES.—Carolinas, 1 - LINARES (Jaén)
CASA GARIJO.—Santiago, 8 - MADRID-13
CASA ARILLA.—Zapatería, 58 - PAMPLONA
José SAVALL.—Avda. de Jijona, 8 - ALICANTE
José Antonio JIMENEZ.—Avda. Cayetano del Toro, 14 - CADIZ
ARPEGIO, S. L.—Madre Rafols, 19 (Los Remedios) - SEVILLA
PROMUSICA.—Alhóndiga, 28 - GRANADA

una alucinación. La prisa, la urgencia, obligan a modificaciones que la mayoría de las veces afectan tan sólo a la formulación externa de la obra, incluso a cosas tan nimias como el formato de la partitura, la disposición de los pentagramas, el color de la tinta, la supresión o adición de signos auxiliares e indicaciones. En esta lucha furiosa por estar a la moda, se llega a todo género de aberraciones; por ejemplo, a partituras de lectura enigmática o polivalente (¿cómo recuerda esto tantos barroquismos manieristas!). Gracias a este esfuerzo titánico de ingenio y habilidad, la música desaparece abrumada por una nueva y obsesiva retórica, y olvida que la única manera de estar con la propia época se logra representando con sonidos la IDEA de ese tiempo, su honda problemática, su más oculto espíritu, y no jugueteando con el estilo); y contra troyanos: («La torrencial vanguardia serialista que siguió a Webern y Schönberg en los años posteriores a la guerra ha abdicado en gran parte de su actitud de búsqueda y prefiere explotar unos procedimientos que ya empiezan a ser académicos»).

Tirios y troyanos se encargaron durante años de devolverle la pelota con calificativos como «antigualla» y demás, por empeñarse Barce en hacer una música donde «lo expresivo», ese adjetivo proscrito («¡jabrenuntio!», había que repetir tres veces consecutivas antes de sentarse a componer) no sólo no desaparecía, sino que formaba parte esencial de su música, de su IDEA: («Por expresivo no entiendo —escribía Barce— un contenido extramusical explícito y concreto, sino una comunicación humana basada en algo originario, común a todos y específicamente matizada en cada momento histórico... Si en nuestros días flotan sobre todos los espíritus el terror, la indecisión y la desesperanza, todo ello gravitará fatalmente sobre mi música. Porque no eludiéndolo, sino asumiéndolo hasta sus últimas heces amargas, es como, quizás, podremos liberarnos de ellos»).

Según el «contemporaniómetro» de los troyanos, no podía aspirar a ser uno de ellos quien se empeñase en crear climas trágicos (**Canciones de la ciudad**, 1958), quien utilizara los intervalos prohibidos de una manera ostentosa y coherente (en el **Concierto de Lizara**, 1965), y mucho menos quien, en 1960, confesaba (en una carta a Cluster) que su ideal era «hacer una música comprensible a todos», no dudando para ello en utilizar núcleos temáticos, normalmente breves y fácilmente reconocibles («¡vade retro!»), que aparecen una y otra vez, adscritos incluso a timbres determinados que permanecen invariables.

Los ecos de una extraña luz

La música de Barce tiene una peculiaridad constante: la fácil lectura «a primera vista» impide las más de las veces la entrada a un mundo de luz, sí, pero hermético y personal como pocos. Los mismos procedimientos utilizados son tan ajenos a un buen moderno («Se puede ser moderno hoy en día —escribía Schönberg— sin aspirar a lo mejor... Se es moderno: con eso basta. En ocasiones se es hasta ultramoderno: esto le hace a uno interesante») como a un buen no-moderno. El modo de utilizar el material sonoro recuerda vagamente a todo, sin parecerse ecléctico, y está, por contra, lejos de cualquier adscripción a algo concreto. Su música toma un daliniano valor a reloj de horas distintas, difícil de olvidar.

En un momento histórico (los años sesenta) en que el «contemporaniómetro» exigía moldear lo sonoro al modo estructural o cinético, el amor de Barce por lo concreto, su interés y respeto por las cosas cual son (sean éstas células rítmicas, giros melódicos determinados o armonías cargadas de resonancias), su cultivo a la vez apasionado y alegre de una sensualidad más oriental (o, si se prefiere, más mediterránea) que cartesiana o tedesca, le hace huir instintivamente, y desde muy temprano, de todo informalismo abstracto (del que la música española ha usado y abusado hasta la obsolescencia) y potenciar una música con un claro regusto a Gordillos mil (cada vez con menos resonancias baconianas), o, aún más, a Guillermo Pérez Villalta (con ecos del aduanero Rousseau).

«¿No sería precioso —me comentaba un día Ramón— hacer una exposición con obras de compositores que practican la pintura?»

Música enraizada

Para Barce la música es un documento bañado por el hombre-situado-en-su-historia. Este estar bañada su música por la historia de los hombres concretos con los que se relaciona es hijo de un profundo convencimiento ético. Así, Barce escribirá: «No me importa ocasionar dificultades al oyente: ya las vencerá. Y, en todo caso —y porque el arte es para todos—, lo que no puedo hacer es rebajar las posibles dificultades para facilitar la comprensión. Si queremos un «arte para el pueblo», lo que tenemos que hacer es darle a ese pueblo lo mejor de que seamos capaces, y no un producto elemental y tosco, que, en el fondo, es humillante, porque es una limosna artística».

Frente a concepciones puristas (defensores de «l'art pour l'art») e individualistas (artista = ser superior), o frente a «Zdanovismos» miopes y paternalistas, Barce afirma que «hoy no podríamos suscribir tales ideas sin enrojecer. Preferimos pensar, más modestamente, que el artista absorbe una gran cantidad de energías que faltan a los demás, y que, por decirlo así, su obligación es devolverlas a la comunidad en forma de obras de arte. Esto no quiere



AGUSTIN BERTOMEU, CLAUDIO PRIETO, FRANCISCO CARO, RAMON BARCE Y ANTONIO GALLEGO. (FOTO ELENA MARTIN.)

decir que el artista haya de descender al nivel de los gustos medios del público para complacerle o para comunicarle de manera muy asequible unas ideas, como han pensado algunos partidarios excesivos de la socialización del arte, porque entonces la obra artística perderá fuerza y hondura, y el resultado será que el público mismo será defraudado y perderá con ello».

DIALOGO CON RAMON BARCE

R. BARCE.—En primer lugar, y ante todo, quiero agradecer a RITMO esta iniciativa de acordarse de los compositores que hemos cumplido el medio siglo, ya que los medios oficiales (o no oficiales, pero estrechamente vinculados con ellos por dirigentes comunes) sólo se han acordado de algunos, entre los cuales no estoy yo, por supuesto (supongo que es el precio que tengo que pagar por mi independencia y mi rechazo a integrarme en cualquier tipo de caramilla); como tampoco están, por ejemplo —para citar sólo dos compositores de primera fila— Juan Hidalgo y Agustín González Acilu.

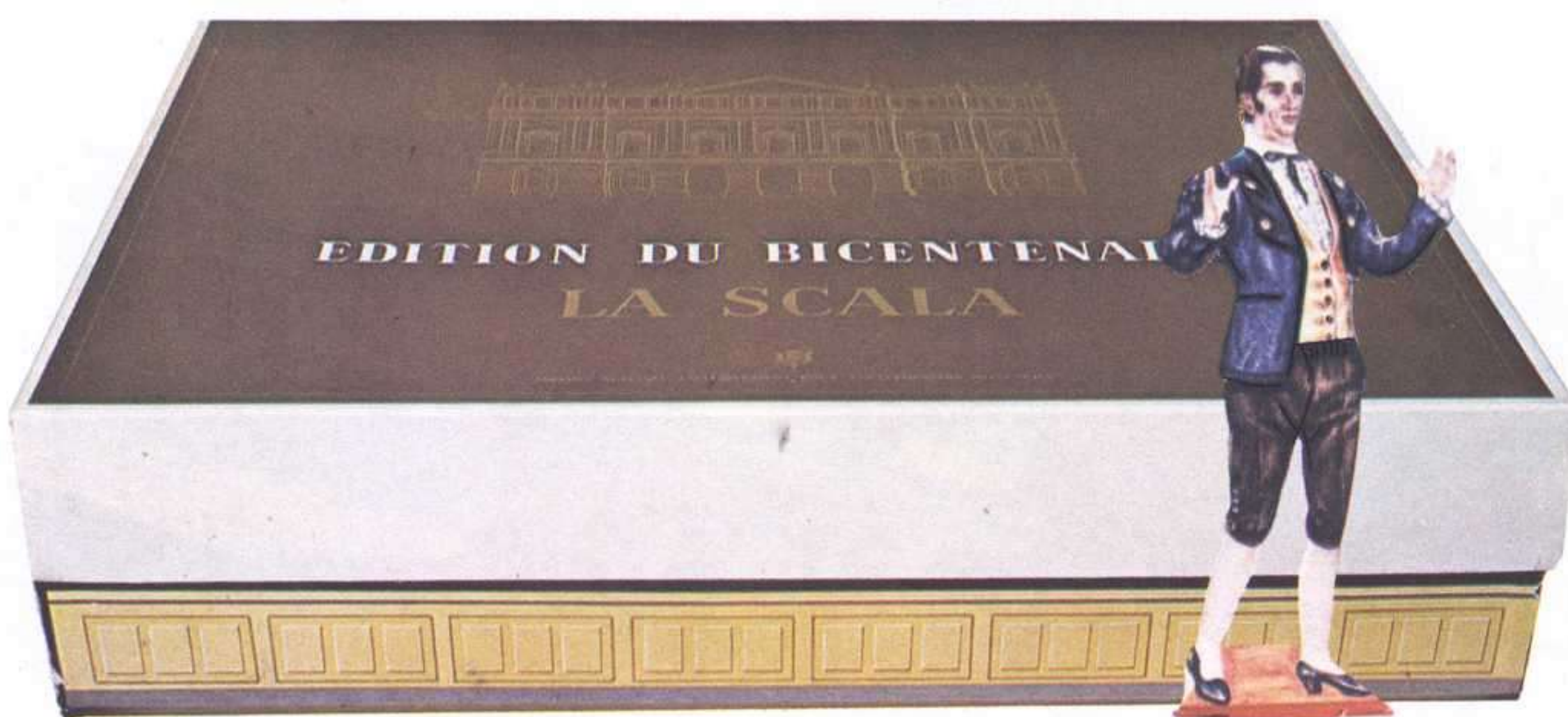
LLORENÇ BARBER.—Inevitablemente, al encontrarse con Ramón Barce, el tema obligado sobre el que reflexionar, y si seguimos el orden de la historia, es ese pedrelliano aldabonazo, iniciativa tuya, que tomó por nombre: NUEVA MUSICA.

R. B.—Mi intención al crear el grupo Nueva Música en mil novecientos cincuenta y ocho fue doble: primero, provocar una renovación estética en la anquilosada creación artística española de esas fechas. Y segundo, iniciar tímidamente una cooperación entre los compositores jóvenes españoles. Como ha escrito Miguel Angel Coria, el grupo Nueva Música «restauró la historia en un medio caracterizado por su delirante ucronía». En este sentido, el primer objetivo fue un éxito. Pero socialmente no había madurez ninguna; creo que estábamos aplastados por una política pantanosa e insolidaria, y era difícil librarse de su contagio. Así que el segundo objetivo fue un fracaso. Hubo también otra circunstancia negativa: se produjo una súbita y radical aceptación de una moda extranjera que impuso su tiranía: el dodecafonismo y sus derivados. Comprendo que era el primer aire nuevo que nos llegaba de fuera, y que nosotros mismos fuimos quienes lo trajimos; pero, desgraciadamente, en vez de servir de incentivo y de información, sirvió de espejuelo hipnótico. Muchos compositores jóvenes españoles (y de otras latitudes) llegaron a creerse de verdad que el ridículo espectáculo de los festivales de Darmstadt, por ejemplo, era la normativa de la moda. Yo no pude nunca aceptar semejante infantilidad.

Ll. B.—No sé si fue una infantilidad o no, lo cierto es que los dogmas emanados de Darmstadt se convirtieron en biblia-pasaporte para entrar en la inequívoca «vanguardilandia». Escribía Salazar, allá por los años treinta, que la falta de tradición facilitaba a los autores españoles alcanzar en graciosos y ágiles saltos lo más nuevo de su momento. Recuerda si no esas conferencias que dabais en el Ateneo (con Ruiz-Coca), tituladas nada menos que «Algunos compositores serialistas españoles ante su obra». Hoy sorprende a todo el que conozca la obra de Cristóbal Halffter leer que su máxima aspiración en mil novecientos sesenta era nada menos que «latinizar el serialismo». Pero volviendo al hilo de la historia, leo en la proclama que acompaña (redactada muy al estilo de la época, y mirando de reojo similares escritos del mundo de la plástica) el primer concierto de Nueva Música; leo, digo, la cita de Falla: «Siga cada cual su gusto y sus tendencias», a la que añade: «pero ro procuremos seguirlos en común, teniendo bien abiertos los ojos y la atención de cada uno para los demás». No puedo por menos

A l'occasion des Fêtes du Bicentenaire de la Scala

a été édité pour la première fois au monde
un ensemble de documents artistiques, littéraires
et sonores, rassemblés dans un coffret marqué à l'image
de l'Illustre Théâtre



Ce coffret unique comprend :

- **Le Livre d'Or de l'Art Lyrique: 200 ANS D'OPERA A LA SCALA.** Publié sous la direction de GIAMPIERO TINTORI, conservateur du Musée de la Scala, ce luxueux ouvrage relié, abondamment illustré en couleurs et complété de la chronologie complète des opéras donnés à la Scala depuis 1778, comprend 320 pages grand format (290 mm x 300 mm). Il retrace avec verve et émotion une histoire aux multiples personnages, pleine d'amours et de fureurs, aussi passionnante qu'un roman. Premier tirage limité à 2.500 exemplaires.
- **Une collection d'émouvantes témoignages sonores:** L'Intégrale de LA NORMA de BELLINI avec la CALLAS dans le rôle principal. Un extrait inédit d'une représentation du BARBIER DE SEVILLE de 1929, avec les voix d'or de l'époque. D'amples extraits des représentations de 1958 de L'AIDA, de VERDI, et de LA BOHEME, de PUCCINI, avec au programme la Callas, Barbieri, Tucker, Zaccaria, Moffo, Ricciardi, etc. Soit au total 6 grands microsillons 33 tours sous emboîtement rigide, rouge et or.
- **Les fac-similés des 4 livrets originaux** avec notice explicative, également sous emboîtement rigide rouge et or.
- **Deux lithographies originales** numérotées et signées par l'auteur, Nicola Benois, chef-décorateur de la Scala pendant plus de 35 ans (tirage limité à 625 exemplaires).
- **Une maquette de 62 cm. de hauteur** démontable et en volume de la Scène de l'Illustre Théâtre.
- **Deux décors** à la même échelle, également démontables, en volume et copies fidèles des décors réalisés par Nicola Benois pour AIDA et Coltellacci pour le BARBIER DE SEVILLE.



**TIRADA LIMITADA:
EN ESPAÑA SE VENDERAN UNICAMENTE
200 OBRAS**

Edition réalisée exclusivement pour:
ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA.
Distribution exclusive: **S. A. EBRISA**

Bon pour une documentation gratuite

à renvoyer à **S. A. EBRISA**, Apartado Postal 30.115, BARCELONA

Oui, je désire recevoir gratuitement et sans engagement de ma part le dossier de présentation de l'ensemble rassemblé dans le coffret "EDITION DU BICENTENAIRE DE LA SCALA".

Nom _____ Prénom _____
N.° _____ Rue _____
Code postal _____ Ville _____ Téléphone _____

DEJATE CAUTIVAR POR LA LINEA Y ESTETICA MUSICAL DE LOS...



Kimball

DE/DE 140.000 pts.



bontempi
DE/DE 5.000 pts.



CRUMAR
DE/DE 89.900 pts.

DESEO RECIBIR MAS INFORMACION SOBRE:

Bontempi Kimball Crumar

Nombre _____

Apellidos _____

Calle _____

Localidad _____

Remitir en sobre cerrado a:

Centro Musical **MAXPER**
Carretera de Andalucía, Km. 12,600
Getafe (Madrid)

...EN



MAXPER

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

- Alberto Alcocer, 28 tfs. 458 69 03 - 458 69 05
- Francisco Silvela, 21 tfs. 401 52 48 - 402 03 45
- Leganitos, 12 tfs. 241 98 70 - 248 00 86
- Cea Bermúdez, 51 tfs. 243 38 92 - 244 48 69
(ENTRADA por ANDRES MELLADO, 73)
- Espejo, 9 tfs. 241.47.64 - 247 20 45

...y en toda España, en tiendas
de música muy especializadas.

...Con las Facilidades
que tu acostumbras

que asemejarla a la frase de presentación de ZAJ en aquella histórica tarde del veintiuno de noviembre de mil novecientos sesenta y cuatro: «Diré en seguida —escribía Juan Hidalgo— que, desde un primer momento, ojos y oídos han tenido un papel en la música experimental. ¡Atención, pues! No olviden las orejas quienes tengan los ojos en primer plano».

R. B.—En mil novecientos sesenta y cuatro conocí a Juan Hidalgo y Walter Marchetti, recién llegados a Madrid, por intermedio de Gerardo Gombau. Encontré en ellos un espíritu de renovación mucho más abierto que el de los demás compositores. La creación de ZAJ fue el resultado verdaderamente espontáneo —casi diría fatal— de una necesidad de libertad. El primer espectáculo público de ZAJ, en noviembre de mil novecientos sesenta y cuatro, fue una experiencia inolvidable, y desgraciadamente irreplicable. La forma y realización de las obras fue exclusivamente nuestra: se creó así un verdadero modelo interpretativo del teatro musical, que luego ha sido internacionalmente repetido. Tengo que decir que mi idea básica del espectáculo no se correspondía exactamente con la de Hidalgo y Marchetti; hablando metafóricamente, podría decirse que su idea era más bien homofónica, en tanto que la mía era polifónica; ellos hacían también un mayor hincapié en la persona del intérprete; y, por último, Hidalgo y Marchetti incluían más elementos meditativos, simbólicos y rituales que yo. Pero nos unía un mismo entusiasmo y un mismo placer por la libre inventiva. La influencia de ZAJ ha sido enorme y continúa siéndolo aún, sobre todo bajo la forma —que, en general, yo no apruebo— de inclusión aislada de elementos gestuales y visuales en composiciones sonoras convencionales. La fundamentación de todos estos criterios no cabe aquí; por otra parte, la he hecho por extenso en varios ensayos publicados en países de Europa y América. En otro sentido más sutil, la influencia de ZAJ podría percibirse, me parece, en músicas exclusivamente instrumentales, pero que traen un aire nuevo de alegría, libertad y hedonismo, como algunas obras de Francisco Cano. Socialmente, ZAJ fue un vértigo. Para la sociedad represiva de mil novecientos sesenta y cuatro ZAJ era un revulsivo salvaje como hoy no puede imaginarse. No encontramos



GONZALO OLAVIDE, RAMON BARCE, ARTURO TAMAYO Y JOAQUIM HOMS.
(FOTO ELENA MARTIN.)

apenas apoyo en los músicos, muchos de los cuales se mostraban escandalizados y horrorizados, aunque algún tiempo después varios de los más jóvenes se incorporaron decididamente a esta corriente. (Sí, en los artistas plásticos, que incluso, como Manolo Millares, colaboraron activamente con nosotros.) La polarización ZAJ-NO ZAJ, de la que tú has hablado en ocasiones, fue efectiva, y, de alguna manera, persiste, si bien elementos aislados de su estética han pasado, prácticamente, a todos los compositores más o menos vanguardistas. Digamos que el problema de futurología que se presenta aquí es saber si entre ZAJ y la música vanguardista instrumental o vocal va a operarse una síntesis hegeliana, o si ambas corrientes van a separarse más y más, acercándose ZAJ a la plástica y al teatro (como el teatro y la plástica se acercan a ZAJ yendo a su encuentro) y la música de vanguardia a la tradicional. Personalmente, pienso que una corriente importante del «happening» va despegándose de la música y aproximándose a la plástica (cuando es más estática) y al teatro (cuando es más dinámica); en tanto que otra corriente mantiene cada vez con más fuerza su relación con el sonido (es decir, con la materia tradicional de la música). En esta última corriente creo que puede hoy incluirse a ZAJ (o, al menos, a Juan Hidalgo). Para ZAJ escribí solamente tres obras. El *Estudio de impulsos* es un gráfico en el que dos pianistas se mueven en torno al piano y hacen sonar su teclado. *Abgrund, Hintergrund* es una acción que transcurre tras de

un biombo. Es una idea que ha sido utilizada luego escénicamente (como «ballet» se ha representado, en mayo de mil novecientos setenta y nueve, en el Grammercy Theater, de Nueva York), e igualmente en reuniones privadas y en plena calle. Finalmente, *Traslaciones* (realizada también por ZAJ al aire libre, pero representable en escenario) es el relevo de un objeto por un equipo de paseantes. En mil novecientos sesenta y seis escribí el *Coral hablado*, que ha sido ya interpretado varias veces en España y en el exterior (en Méjico tuvo un gran éxito, en versión dirigida por Carlos Cruz de Castro). No era ya una obra ZAJ, pero sí recogía algunos resultados de esa estética, como, por ejemplo, la intervención del público. Otras obras quedaron en proyecto, entre ellas una ópera que incluiría modalidades escénicas nuevas.

LI. B.—Escribe Juan Hidalgo que cuando vino a España, en mil novecientos sesenta y cuatro, sólo «Ramón Barce, un admirador de Mahler y Reger, tuvo el coraje de ser, aunque por poco tiempo, Zaj». Pero, tras ZAJ (ese Coral hablado al que te referías trataba de ser una «corrección» a la extrema vacuidad ZAJ, que tú afirmabas ser una «atracción demasiado fácil»), otra vez discurre la línea que nos separa (une) del (con) el terror: los años locos del ESTUDIO NUEVA GENERACION, y la felicísima gestación de SONDA y el grupo KOAN.

R. B.—En mil novecientos sesenta y siete, y desde Juventudes Musicales de Madrid, hicimos un esfuerzo por renovar y animar la vida musical española. Conté allí con la colaboración de Ricardo Bellés, Ricardo Parada, Tomás Marco y Arturo Tamayo, entre otros. Fueron tres años realmente activos y brillantes; quizá los más fecundos de la actividad artística madrileña (sin olvidar la importante aportación del grupo Alea, que organizaba Luis de Pablo). En el Estudio Nueva Generación se dieron a conocer muchos compositores jóvenes (desgraciadamente, la mayoría abandonaron después la composición); la revista SONDA llegó a ser internacionalmente apreciada como una de las publicaciones más interesantes sobre música contemporánea. También aquí la empresa se detuvo por mal entendimiento entre las personas; parece que a menudo las rencillas personales acaban con las realizaciones más fructíferas.

LI. B.—Aunque tú lo niegues, eres, quizás sin proponértelo, aunque no a pesar tuvo, el padre (o, si lo prefieres, el hermano mayor) de toda una generación que nace iconoclasta y radical, con nombres tales como Tamayo, Polonio, Estévez, Téllez, Cruz de Castro, etcétera.

R. B.—Yo no he sido padre de ninguna generación, en primer lugar porque no tengo ni tuve jamás intenciones proselitistas; y en segundo lugar, porque la innovación que hay en mi música es demasiado seria y profunda como para que se comprenda en seguida. No hay en mi música muchas novedades superficiales, que son las más fáciles de captar y de suscitar seguidores, precisamente porque pueden ofrecer una «fórmula» de cómodo empleo. Me importa mucho más la música que la música «nueva». Pienso, como Schönberg, que cuando existe música auténtica existe «nueva» música. Buscar novedades es interesante y simpático, y absolutamente necesario, pero, evidentemente, es secundario. Digamos que lo que hay que buscar es música, y que cuando se encuentra, se encuentra automáticamente música nueva. Por ejemplo, rechazo las simplificaciones radicales, porque son fatalmente empobrecedoras. La supresión de la armonía, por ejemplo, aparte de que es muy antigua —está en el canto gregoriano— y de que por eso mismo es una regresión primitivista, es absolutamente contraria al desarrollo de la civilización europea, una de cuyas conquistas más extraordinarias es, justamente, la audición simultánea, y, por supuesto, la organización y enriquecimiento de esa audición. Si uno de los rasgos de la historia es la perfección progresiva de los sentidos, como decía Marx y como arguyen hoy por igual postserialistas, microtonalistas, electrónicos y concretos, no podemos prescindir de la mayor fuente de progreso auditivo que existe, que es la armonía. Prescindir de la armonía es como prescindir de la luz eléctrica: una broma para bucólicos.

LI. B.—En un país como en el nuestro, donde se escribe tan poco y tan circunstancialmente de música, la firma de Ramón Barce es, todavía hoy, buscada como una de las pocas capaces de separarse de lo inmediato y de remontarse al terreno húmedo de las ideas. Su aportación teórica, a través de traducciones o ensayos, es tan importante como lo es (o lo será) su música.

R. B.—Mi aportación intelectual a la música ha nacido, ante todo, de mi propia necesidad de explicarme los problemas del compositor de hoy; y también del deseo de contribuir a una elevación del nivel cultural de la música española. Este nivel se ha elevado extraordinariamente en los últimos veinte años, y creo poder afirmar que he contribuido a ello decisivamente. Sé que mis escritos a menudo molestan, porque en ellos se rechazan irremisiblemente muchos mitos que los músicos necesitan a veces para engañarse a sí mismos y para admirar a su público. Algunos ejemplos pueden ilustrar esto. Después del descriptivismo romántico y nacionalista estuvo de moda negar a la música todo descriptivismo. Se consideraba casi injurioso afirmar de una obra que era «descriptiva», y esto sin haber analizado para nada lo que podría significar exactamente ese descriptivismo. Había quien se enfadaba si se le decía que algunas obras de Debussy eran descriptivas. Stockhausen dijo hace años (me lo dijo a mí también) que hasta él toda

la música había sido sin excepción (externa o internamente) descriptiva, y que él era el primero que hacía música no descriptiva. Semejante sandez no podía pasarse de largo; había que discutir el problema, porque había gentes que creían en tan peregrina afirmación. También Boulez cooperaba a difundir ideas sin fundamento; él inventó el aparato llamado «contemporaniómetro», que servía para medir el grado de auténtica contemporaneidad de cada obra musical: la piedra de toque estaba en parecerse, de una manera u otra, a Webern. También este luminoso hallazgo tuvo muchos fieles. Ante cosas así es imprescindible reaccionar, analizar los problemas y poner las cosas en su sitio, aunque parezca inoportuno y vaya contra corriente; no para poner en ridículo a tales mandarines, que intelectualmente son de por sí ridículos, sino para evitar que muchos compositores, deslumbrados por estas y otras afirmaciones, caigan en la más absoluta esterilidad manierista en vez de pensar por su cuenta y libremente. Otro mito de mucha aceptación es la idea, sedicentemente socializante, de que la figura del compositor es de por sí burguesa, periclitada, endiosada, antisocial; y que en el futuro —un futuro ya un tanto diferido, pues

cialmente en los **Nueve pequeños preludios**, descubrí una escala apta para lo que yo necesitaba, y que llamé «sistema de niveles». Desde entonces todas mis obras están escritas en este sistema, que considero amplísimo, inagotable, con enormes posibilidades, que voy desarrollando gradualmente. En este desarrollo aparecen cada vez componentes formales e instrumentales distintos. Así, en los **Conciertos de Lizara** empleo grupos de solistas diferentes cada vez; en **Canadá-trío**, en **Nuevas polifonías** y en **Métrica I, II**



RAMON BARCE CON JOAQUIM HOMS. (FOTO ELENA MARTIN.)

estas cosas se decían en mil novecientos sesenta y los que las decían siguen siendo «compositores»— todo el mundo compondría música; a partir, eso sí, de unos esquemas suministrados por los compositores. Es una idea graciosa. También tuve que reducir a sus justos límites el deslumbramiento de la música abierta y de los procedimientos matemáticos y estadísticos. Creo que con todo ello he servido al compositor actual, no para ofrecerle programas o fórmulas, sino todo lo contrario: para que se libere de tabúes, para que se acostumbre a analizar a fondo los tópicos y para que reflexione por sí mismo.

LI. B.—Hablaba yo no ha mucho con Ramón sobre una posible «pedrellización» de su música: una música que nace sin impovisión ni atropellos, con tenacidad y constancia, hija de un hombre que se identifica por encima de todo como «compositor». Una música, en fin, que se oye poco y mal, aunque eso sí, con respeto «por ser vos quien sois», y que no deja de recordar al viejo Pedrell pidiendo justicia para sus obras. Cuando le digo esto, él sonríe como un chiquillo y me cuenta el consejo que un día le diera el recientemente fallecido Subirá: «Tú lo que tienes que hacer es vivir muchos años; al final acaban haciéndote caso, ya verás». «Ramón añade entre risas: «Yo pienso hacerle caso, claro».

R. B.—En cuanto a mi música, ya en mis primeras obras está ausente todo influjo nacionalista y neoclasicista; todo eso, para mí, fue desde el primer momento letra muerta: jamás le he visto ninguna gracia imitar a Scarlatti o a Luis de Milán; o a emplear temas populares como estructura básica. También esquivé el escollo serial: jamás empleé sistemáticamente una serie dodecafónica, aunque fui una de las primeras personas en explicar el dodecanofismo en España (mi edición de **El estilo y la idea** de Schönberg es de mil novecientos sesenta y tres). Tampoco me dediqué a introducir «pasajes dodecafónicos» en mi música. Esas inserciones me parecen artificiosas e inoperantes. En realidad, más bien pensé o repensé los elementos formales básicos: el equilibrio entre líneas y masas, la disposición de las recurrencias y simetrías, el problema de la armonía (que el dodecafonismo y el serialismo no han resuelto), el papel justo del timbre, y el problema —básico— del «relato sonoro». Desde mil novecientos sesenta y cinco llegué a la conclusión de que ese relato sonoro sólo puede lograrse plenamente empleando algún tipo de escala, y nunca con una serie dodecafónica, porque la serie dodecafónica carece de posibilidades armónicas propias. Intuitivamente, en **Alfa**, y espe-



UNO DE LOS DISCOS DE LA EDICION DE LA ACSE, DONDE SE RECOGE LA UNICA OBRA DE BARCE INCLUIDA EN EL CONJUNTO DE LA COLECCION.

y **III** he utilizado superposiciones de instrumentos que tocan independientemente entre sí; en los **cuarenta y ocho Preludios en todos los niveles** se recorren todas las escalas del sistema de niveles; en mis seis **Cuartetos** se exploran distintos tipos de discurso formal. Pero nunca he sacrificado ninguna obra a las exigencias de la moda ni he eludido los problemas buscando simplificaciones pueriles. No es una música a la moda, y, por lo mismo, tampoco se pasa de moda: lo que escribí hace diez años, o quince, continúa igual de vivo —y, si se quiere, de moderno— que cuando se estrenó. Mi música no se ampara en historias literarias ni en especulaciones filosóficas o culturales. Vale, pura y simplemente, como tal música. Que los acontecimientos de mi vida o los de la vida que me rodea se reflejen en ella, es inevitable; pero se trata de procesos muy complejos y en gran parte subyacentes, subterráneos, de los que yo no soy muy consciente. Alguna obra —**Siala**, **Música fúnebre**, **Eterna**— posee referencias externas explícitas, pero incluso en ellas el «relato sonoro» es autónomo y autosuficiente. Tampoco me apoyo en una grafía pintoresca o sorprendente; mi música es para escuchar, no para leer; alguna novedad gráfica o de notación aparece sólo cuando me parece absolutamente imprescindible para el resultado sonoro. En suma: en mi música no hay coartadas de ningún tipo.

LI. B.—En un plus ultra difícil de superar para una sola biografía el nombre de Ramón Barce aparece en el centro del primer intento serio y eficaz de corporativismo creativo-musical que se ha producido en España desde que, en mil ochocientos noventa y siete, Chapí y demás crearan la hoy más que anquilosada **Sociedad General de Autores Españoles**. Al parecer, la revolución burguesa encuentra muchas dificultades para plasmarse en la sorda realidad socio-cultural española.

R. B.—La Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles (A.C.S.E.) era para mí una idea antigua. Hice un primer intento en mil novecientos sesenta y siete, sin éxito. En mil novecientos setenta y cuatro, gracias a la cooperación de Cano, Coria, Acilu, Cruz de Castro, Prieto y Villa Rojo, reemprendí la tarea con mejor fortuna. Necesitamos tres años para ponerla en funcionamiento. Ya he contado por escrito su historia y sus fines; en otra ocasión podrá añadirse algo más. Ni yo ni mis compañeros de la Junta Directiva queremos ser vanidosos, pero creo que la aparición de la A.C.S.E. es el acontecimiento más importante de la música española en los últimos años. Es una opinión. Espero que dentro de

unos años, con una mayor perspectiva, esto sea una verdad para todos.

LI. B.—Tras el optimismo racionalista de los serialistas (más tarde aleatorios) años cincuenta y ocho-sesenta y cinco; tras los anarquizantes años ZAJ; tras la resaca multicolor de los algo escépticos años setenta, el eterno compositor-tangencial (por no usar la palabra marginal) que es Ramón Barce, ¿qué propone para los todavía blancos ochenta?

R. B.—¿Qué hacer para los años ochenta? Ante todo, estudiar y crear reflexivamente. No ceder a la presión de la moda. Mejorar nuestra ética —la de los compositores—, pensando que una acción común y cordial es más efectiva para todos. Destruir los caciquismos arbitrarios e injustos que todavía persisten. Un paso más hacia la concienciación de los problemas profesionales y económicos del compositor. ¿Profecías? Desaparecerán, como están ya desapareciendo, muchos importantes personajes que no son más que «tra-

pos y fagina», como dice Quevedo; gracias a eso, iremos viendo más claro, y desaparecerán los últimos vestigios de unas décadas equívocas. Esto, claro, en España. La música, en general, traerá, como siempre, alguna oleada de novedades; pero creo que, en general, los compositores estarán ahora más preparados para mantener sus criterios individuales. Lo deseable sería una máxima independencia estética y un aumento de socialización en lo que es socializable.

LI. B.—A modo de despedida: ¿Hobbies?

R. B.—No tengo «hobbies». Me interesan las cosas, que no es lo mismo: la estilística, la pintura, la sociología, la lingüística. He publicado hace poco un trabajo sobre la literatura politizada, y ahora preparo un extenso ensayo sobre el concepto de Estado. Supongo que la gente que no se interesa por nada o por casi nada se aburrirá bastante. Yo no tengo tiempo de aburrirme. Tengo, además, muchos amigos, que son muy importantes para mí.

OBRAS

- 1958: **Cuarteto de cuerda I.**
1959: **Sonata violín y piano I.**
1960: **Sonata flauta y piano.**
1961: **Quinteto.**
Soledad segunda (voz y grupo).
Canciones de la ciudad (voz y grupo).
1962: **Estudio de sonoridades** (piano).
1963: **Parábola** (quinteto de viento).
1964: **Objetos sonoros** (grupo).
Siala (clarinete y piano).
Estudio de impulsos (teatro musical).
Abgrund, Hintergrund (teatro musical).
1965: **Alfa** (orquesta de cuerda).
Cuarteto de cuerda II.
Estudio de densidades (piano).
Nueve pequeños preludios (piano).
Traslaciones (teatro musical).
1966: **Coral hablado.**
Cantata (voz y grupo).
1967: **Concierto de Lizara II** (percusión y viento).
Las cuatro estaciones (orquesta).
Períodos en nivel Re (flauta y piano).
1968: **Canadá-Trío** (flauta, piano, percusión).
Obertura fonética (grupo viento).
Progresión (órgano).
1969: **Concierto de Lizara I** (oboe, trompeta, percusión y cuerda).
Métrica I (violoncello y piano).
Música fúnebre (grupo).
1970: **Espectro 7** (película experimental).
Métrica II (violoncello, trompeta, piano).
1971: **Nuevas polifonías** (grupo).
1972: **Sonata violín y piano II** (Sonata «Kupelwieser»).
1973: **Concierto de Lizara III** (cuarteto y grupo).
Cuarteto de cuerda III (Cuarteto «Gauss»).
Lamentación de Jerusalén (voz y piano).
Variaciones (órgano).
Métrica III (dos guitarras).
1974: **Concierto piano y orquesta.**
Cuatro preludios nivel Do (piano).
Cuatro preludios nivel Mi (piano).
Residencias (coro).
1975: **Cuarteto de cuerda IV.**
Cuatro preludios nivel Re (piano).
Aforismos de Juan de Mairena (coro).
Eterna (voz, clarinete, percusión, piano).
Homenaje a Reger (piano).
Sinfonía I en nivel Re (orquesta).
1976: **Concierto de Lizara IV** (tres flautas y grupo).
Cuarteto de cuerda V.
Cuaderno de órgano.
Cuatro preludios nivel La bemol (piano).
1977: **Concierto de Lizara V** (grupo).
Concierto de Lizara VI (grupo).
Red (cuatro clarinetes).
1978: **Cuatro preludios nivel Mi bemol** (piano).
Cuatro preludios nivel Si bemol (piano).
Cuatro preludios nivel Si (piano).
Desierto sibilino (voz y grupo).
Kampa (violín, violoncello, piano).
Noneto.
Prólogo (orquesta).
Cuarteto de cuerda VI.
Cuarteto de cuerda VII.
1979: **Escenario** (dos percusionistas).
Octeto.
Travesía (quinteto de viento).
1980: **Cuatro preludios nivel Do sostenido** (piano).
(Catálogo cerrado en febrero de 1980.)

(Viene de la pág. 57)

notable bajo cantante Samuel Ramey, los papeles de quien profiere la maldición —el eje de la obra, y su primitivo título— y de quien la ejecuta. Ramey sale airoso de la prueba, aunque, personalmente, le prefiera como «Sparafucile»; su «Monterone» me parece algo blando. Sólo discreta, o menos, Mignon Dunn como «Maddalena» (su aria «Prends pitié à sa jeunesse», que se incluye como apéndice en la cara sexta —y que, aparentemente, procede de alguna interpolación francesa— no tiene interés ni relación alguna con lo que el magistral último acto de esta obra desarrolla). Resto de secundarios, aceptables, salvo en lo que se refiere a pronunciación.

La grabación es clara y equilibrada, con un relativo exceso de efectos sonoros; se aprecian distorsiones en los finales de las caras 5 y 6.

Conclusión: Buen **Rigoletto**, sin más. Interés por Kraus y por la excelente ejecución orquestal. Mis primeras alternativas, a la espera de Giulini (DG), siguen siendo Kubelik (DG), Sanzogno (Decca) y Solti (RCA). Tanto ésta como la de Gavazzeni (Hispavox) incluyen a Kraus.—**ROBERTO ANDRADE MALDE.**

O

VERDI: **Rigoletto**, ópera completa. B. Sills, M. Dunn, A. Kraus, S. Milnes, S. Ramey. Orquesta Filarmonía. Ambrosian Opera Chorus. Director, Julius Rudel. EMI, 167-003 423/25. Album de tres discos «estéreo». Precios normal y oferta, 2.404 y 1.635 pesetas.

Interpretación: 7.

Sonido: 7,5.

alfa-yébenes, s. l.

Plaza del Callao, 8 - Teléfs.: 231 96 36 - 231 18 31 - Madrid - 13

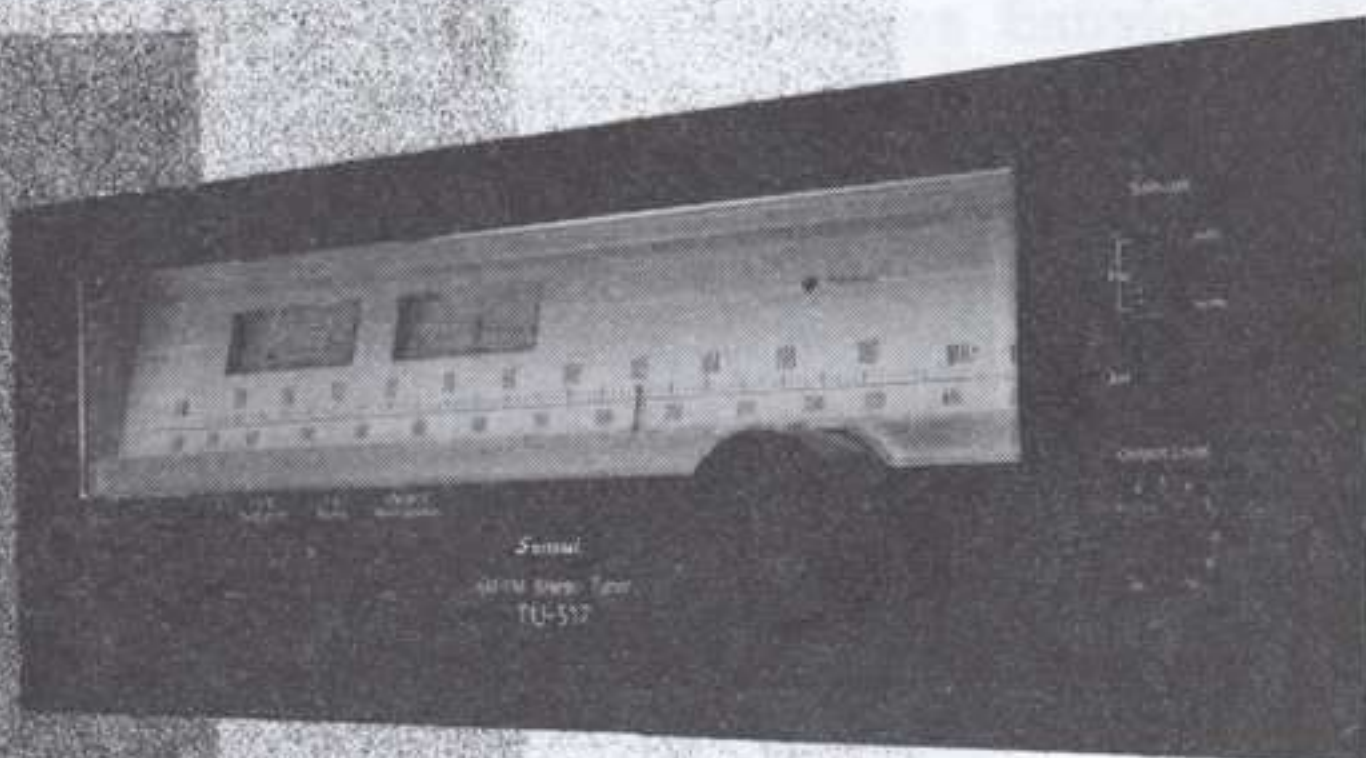
Venta de discos nacionales y de importación
(Especialidad en Música Clásica)

Equipos de Alta Fidelidad - Video - T. V.

SONIDO PURO, PERFECTO



Sansui



por eso somos líderes
en calidad



GENERAL CABRERA, 21 - MADRID - 20 TELEFS. 270 28 51 - 279 80 21 - 270 83 37

DE MADRID AL CIELO

Por ARTURO REVERTER

LUIS DE PABLO: CINCUENTA AÑOS

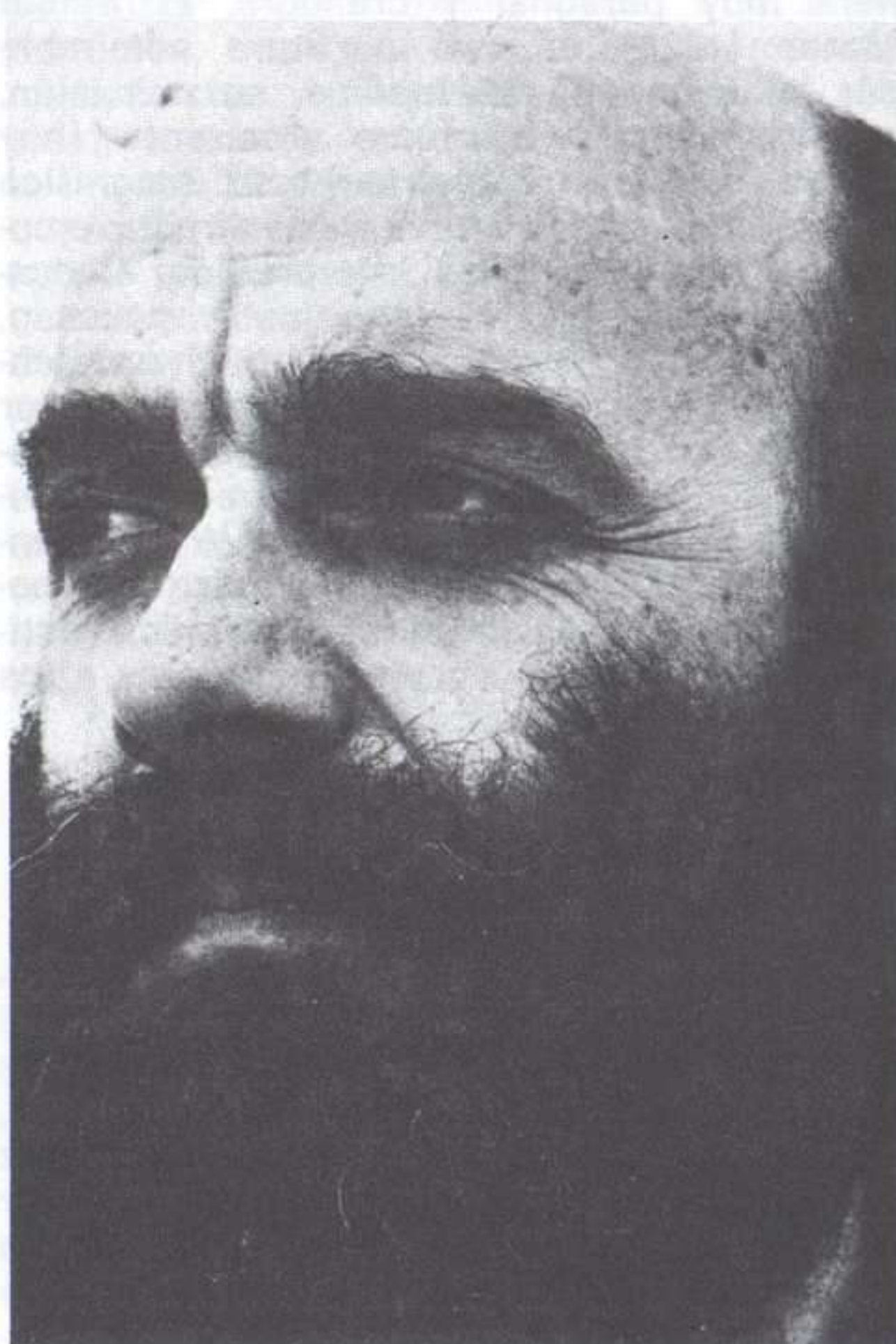
En el número 496 de RITMO decía José Luis García del Busto, en su trabajo «Compositores españoles en la madurez de sus cincuenta años», que en la actualidad la música de Luis de Pablo «parece rehusar una cierta agresividad, muy propia de los años sesenta, para centrarse en una mayor profundización en aspectos del lenguaje sonoro y de la expresividad». En los últimos meses hemos podido comprobar este aserto, ya que hemos tenido oportunidad de escuchar en vivo diversas obras, algunas muy recientes, del compositor, que, junto con colegas tales como Bernaola o Cristóbal Halffter (de los que también se han interpretado varias partituras), ha doblado hace poco el cabo de los cincuenta años. Hemos podido apreciar el grado de maestría que ha ido adquiriendo a lo largo de los años el músico vasco, así como reparar en la serenidad con la que parece contemplar el tiempo pasado y la manera en que se sirve, depurándolos inteligentemente, de lenguajes y formas pretéritos. Repasemos brevemente algunos de los momentos más importantes en este nuevo contacto con la obra del compositor.

«Concierto para piano y orquesta número 1»

Nos encontramos aquí con una obra —estrenada, precisamente, en Madrid en este año— que revela la impresionante técnica compositiva de De Pablo. El lenguaje, muy libre y actual, pero con recursos pertenecientes al dominio de la armonía clásica (como los repetidos acordes perfectos), es de un rigor, de una plenitud y de una condición sólo alcanzables por quienes, como el músico bilbaíno, poseen conocimiento y soltura en la escritura de alto nivel. En el fondo, la obra tiene un planteamiento que podría considerarse «clásico», ya que aparece estructurada internamente en tres secciones, correspondientes a los tres tradicionales movimientos, con una «cadenza» en funciones de segundo; la parte solista, admirablemente trabajada, es de enorme dificultad para el intérprete, pero de gran claridad expositiva, perfectamente arropada por una orquesta omnipresente, que participa por igual en el juego sonoro. La instrumentación ofrece gran atractivo;

todos tocan por igual, sin que al oyente se le dé respiro en ningún momento. En conjunto, pues, un producto acabado, sólido, magníficamente estructurado, vital y pujante; una obra de madurez. Una obra cuyo lenguaje no se encuentra demasiado alejado, como apunta García del Busto, del de un neoimpresionismo, tal es la riqueza tímbrica que posee, aunque, por supuesto, su textura sea más incisiva, dotada de esta compactibilidad que, dentro de la claridad, posee siempre la escritura de De Pablo. El material temático es repetido de manera cada vez más condensada en una triple lectura, como aclara el propio autor. Su interpretación requiere una precisión y justeza difíciles de obtener. Sólo a medias se salvaron los escollos en la versión dirigida a la Orquesta de la Radio-Televisión Española

LUIS DE PABLO: UN JOVEN MAESTRO DE CINCUENTA AÑOS.



por Jacques Mercier (director no excesivamente inspirado), aunque es de justicia señalar que fue excelente la actuación del pianista, Claude Helffer, a quien la obra está dedicada.

«Invitación a la memoria»

La segunda composición de Luis de Pablo pudo ser escuchada en el «concierto-homenaje» organizado por Alfonso Aijón a la generación del 51, a la que pertenecen tanto el músico vasco como los otros festejados en esta ocasión: González Acilu, Cristóbal Halffter y Carmelo Bernaola. Del primero se programó una obra ya antigua: **Contracturas** (1966), que nos muestra ya claramente las preocupaciones investigadoras del compositor nacido en Alsasua, estudio aquí de la problemática derivada de la subdivisión tonal. Del segundo, un magnífico ejercicio de 1977, **Mizar**, escrito para dos flautas y orquesta de cámara, en el que se crea un mundo sonoro casi mágico, conectado en buena medida con **La noche pasiva del sentido**, del propio Halffter. Del tercero, una obra perfectamente definitoria de su estilo, cual es **Juegos** (1978), «peripecias que se producen entre los cuatro grupos instrumentales participantes: maderas, metales, cuerda y piano, más percusiones... oposiciones, imitaciones, funcionamiento paralelo», como destaca el autor. Tres creaciones excelentes, significativas en la producción global de sus creadores. A ellos se unió la obra de Luis de Pablo, compuesta, como la de Bernaola, para el Festival de Saintes de 1978, en donde fueron estrenadas por José Ramón Encinar, conductor también del concierto que se comenta. **Invitación a la memoria** fue pensada como ofrenda a la memoria de los fusilados en septiembre de 1975. La composición, por tanto, puede considerarse en principio «política», si bien después, a la hora de crearse y, más tarde, de escucharse, esto queda menos explícito y, en definitiva, sea una creación musicalmente abstracta, que no necesita ningún tipo de referencias ajenas a lo propiamente escrito (como, según en qué casos, puede acontecer con determinadas composiciones de Cristóbal Halffter). Así, este «recorrido por la memoria» se nos ofrece como una morosa exposición, que a veces adquiere

rasgos verdaderamente obsesivos, en la que todo está medido y calculado para brindar un efecto musical desolado. La obra nos gana por su difícil sencillez, por su economía, por su fluidez, por su perfecto acabado. Encinar, junto al grupo Koan, volvió a mostrar sus capacidades para este repertorio que tan bien conoce y quiere. Su labor fue excelente en casi todo el concierto, alcanzándose momentos interpretativos de gran nivel, particularmente en De Pablo. El programa de mano, bien presentado, ofrecía documentadas y extensas notas de Enrique Franco y Tomás Marco.

«A modo de concierto»

El estreno en Madrid de esta partitura tuvo lugar en el concierto de la Orquesta Nacional del 11 de abril de este año. La obra, estrenada en Los Angeles, en 1977, y dentro de Europa en Saintes, en 1978, está escrita para percusionista (que maneja una amplia serie de instrumentos: gong, campanólogo, xilofón, marimba, parches) y orquesta no muy numerosa. La pericia del músico brilla también en esta especie de «divertimento», dotado de tímbrica tan sugerente y tan conectada con sus experiencias orientalistas. Todo es inteligible, claro, comprensible, predominando los valores largos y mantenidos. Hay una cadencia muy extensa, en la que el solista puede lucir sus habilidades. Y bien que las lució aquí «Regolí». En conjunto, una partitura grata, aunque quizá «menor».

Homenaje de Radio Nacional

En los interesantes «Días de Música Contemporánea» organizados por Radio Nacional de España —ciclo que ya ha tomado carta de naturaleza anual— se ha ofrecido un concierto íntegramente dedicado a obras de Luis de Pablo, algunas inéditas en España. La partitura más notable de las programadas era, sin duda, *Ein Wort* (1965), que es una de las obras más conocidas del autor y que, en su lenguaje neoexpresionista, establece un perfecto clima obsesivo, constante, poético, a partir de una impecable escritura para soprano y cuatro instrumentos. Las demás brindaban un interés relativo, centrado fundamentalmente en la novedad: *Recíproco*, *Lerro* y *Promenade sur un corps* (ésta no incluida en el programa inicial) tienen a la flauta como protagonista; *Dibujos* es una transcripción y remodelación de la obra, para piano, *Affettuoso*, de 1973. La interpretación de estas páginas corrió a cargo del Atelier de Musique de la Ville d'Avray, dirigido por Jean-Louis Petit. Es un conjunto discreto, que no logró ofrecer ninguna versión realmente notable. Muy floja la soprano Micheline Grancher y aceptable el flauta Patrice Bocquillon.

FIN DE TEMPORADA DE LAS ORQUESTAS MADRILEÑAS RADIO-TELEVISION: «STABAT MATER», DE SZYMANOWSKY

El bajo nivel que ha tenido la presente temporada de este conjunto (y de su Coro homónimo) se elevó en el concierto que sirvió de cierre a la misma. Se ofrecía un programa bastante atractivo: *Passacaglia*, op. 1, de Webern; *Stabat Mater*, de Szymanowsky, y *Primera sinfonía* de Brahms. En el podio, Aldo Ceccato, joven director situado en una aceptable segunda línea en el «ranking» mundial. Se trata —como pudo ya apreciarse en sus anteriores visitas con la Nacional— de un músico fácil, dotado de buena técnica, de criterio correcto y de expresividad muy directa, latina, un punto teatral (es buen conductor de foso), pero válida, ajustada y comunicativa, planteada en gran medida a partir de presupuestos domi-



ALDO CECCATO: PROTAGONISTA DE UNO DE LOS CONCIERTOS MAS INTERESANTES DEL CICLO DE LA RTVE.

nados por el factor rítmico, que, sin embargo, no es enfocado siempre rigurosamente. Un ejemplo de esto último lo tuvimos en su versión de la obra de Brahms, conducida con buen pulso, pero expuesta de forma poco coherente, con aceleraciones y «rallentandi» poco explicables (que, incluso, en la coda del último movimiento provocaron un ostensible desajuste), que rompieron la línea expositiva. Hizo sonar a la orquesta, cosa siempre de agradecer, bastante mejor de lo habitual (en este curso únicamente superado por Maag), lo que volvió a poner de manifiesto las posibilidades de la formación. El *Passacaglia* fue «leído» aceptablemente, pero no llegó a ser verdaderamente interpretado.

Lo mejor, con diferencia, se dio en Szymanowsky, músico no demasiado frecuentado entre nosotros, pero figura muy notable de la composición polaca del primer tercio de este siglo. Un ejemplo significativo de estética situada, al margen de la influencia de la Escuela de Viena, entre las tendencias impresionistas y la herencia rusa (Scriabin, Stravinsky). La obra de Szymanowsky, de fuerte sabor nacionalista también, recoge elementos de uno y otro lado, depurándolos y sintetizándolos de manera muy personal y creadora. El *Stabat Mater* (1928) es una partitura admirable por su economía de medios, su concisión, su lirismo y su perfume arcaizante (hay claros ecos de Palestrina), su magnífico tratamiento de las voces y su directa emotividad. Fue muy bien interpretado. Ceccato supo encontrar el tono justo: pausado, contemplativo, equilibrado; obtuvo excelente rendimiento del coro (tan maltratado por Pírfano semanas atrás en la *Missa solemnis* de Beethoven). De los tres solistas, Judith Beckmann, soprano; Carol Wyatt, contralto; Peter-Christoph Runge, barítono, sobresalió mucho la primera, de técnica, estilo y características vocales superiores a los de sus discretos compañeros.

NACIONAL:

«EL NIÑO Y LOS SORTILEGIOS»

No es la primera vez que Ros Marbá interpreta en Madrid la partitura raveliana: hace tres temporadas la situó en los atriles de la Orquesta de la Radio-Televisión, que, como ahora la Nacional, era la primera vez que la tocaba. Es obra querida del director catalán; lo que parece lógico, teniendo en cuenta no sólo los extraordinarios valores musicales de la ópera, sino que estos, ade-

más, «van» a su modo y maneras. Pocas obras como esta exigen un cuidado y una sensibilidad musical tales, pocas piden un ensamblaje tan perfecto entre sus distintos elementos y una sutileza colorística semejante. Son rasgos que Ros está en condiciones de servir, si no al completo, sí, al menos, de forma suficiente y bella. Ya lo demostró en la anterior ocasión, y lo ha vuelto a demostrar ahora: su versión es medida, muy bien planificada, dosificada todos los detalles, controlada la riquísima tímbrica, casi siempre lograda su compleja rítmica. El mundo mágico, encantador, sublimación poética de sueños infantiles, en el que se encuentra sumergida la ópera, fue bien reflejado, con levedad y densidad al tiempo, en la matizada interpretación. Los distintos momentos de la obra ora líricos, ora humorísticos, ora paródicos, ora soñadores, quedaron expresivamente plasmados en una versión tan respetuosa en la letra como fiel en el espíritu. La precisión de relojería que ha de poseer cualquier traducción de la rica partitura no fue totalmente alcanzada, pero mantuvo un nivel más que decoroso, que lograron también, pese a determinados lunares de realización, los profesores de la Orquesta, y, en general, los solistas, movidos por una batuta en esta oportunidad muy clara, vivaz y ágil. Y, lo que es más importante, dotada de ternura. Cynthia Buchan, el mismo «Niño» que en la versión de la Radio-Televisión, cuajó una actuación excelente: posee la voz ideal por su color («mezzo» lírica), flexibilidad y dicción adecuadas para encarnar con propiedad al pequeño —gran testigo— víctima de la fábula. La suya fue una interpretación llena de encanto expresivo y sensibilidad. Los demás a buen nivel, bien integrados en el todo: Françoise Garner (voz pequeña, muy ligera, no bella, pero segura), Dolores Cava, Anna Ricci, Monique Linval, Bruce Brewer, Enric Serra y Jean-Marie Freneau.

Es posible, desde luego, encontrar mejores voces para interpretar la obra de Ravel; contar con un conjunto orquestal más virtuoso, con un coro más afinado y musical (aunque la actuación del Nacional fue aquí atinada), con una batuta más refinada, precisa y ágil. Pero, aunque con estos mimbres pudiera obtenerse una ejecución musical mejor, sería difícil que la misma alcanzara el tono, el equilibrio y el valor de conjunto de la que se ha comentado.

Buena también, aunque algo menos, la versión que antes se nos ofreció de los *Improperios*, de Mompou, presente en el teatro. En todo caso sirvió de manera excelente para que pudiéramos conectar nuevamente con el mundo del músico catalán, degustado días atrás con su *Música callada*, y apreciar las concomitancias que, dentro

ANTONI ROS MARBA: UNA ESPECIAL PREDILECCION POR LOS NIÑOS.



de su austeridad de líneas, puede mantener su lenguaje, por ejemplo, con el universo impresionista. Equilibrio, concisión, impecable «cocina» son características que definen la forma sonora del compositor, desnuda y cálida al mismo tiempo.

LOS PIANISTAS ESPAÑOLES

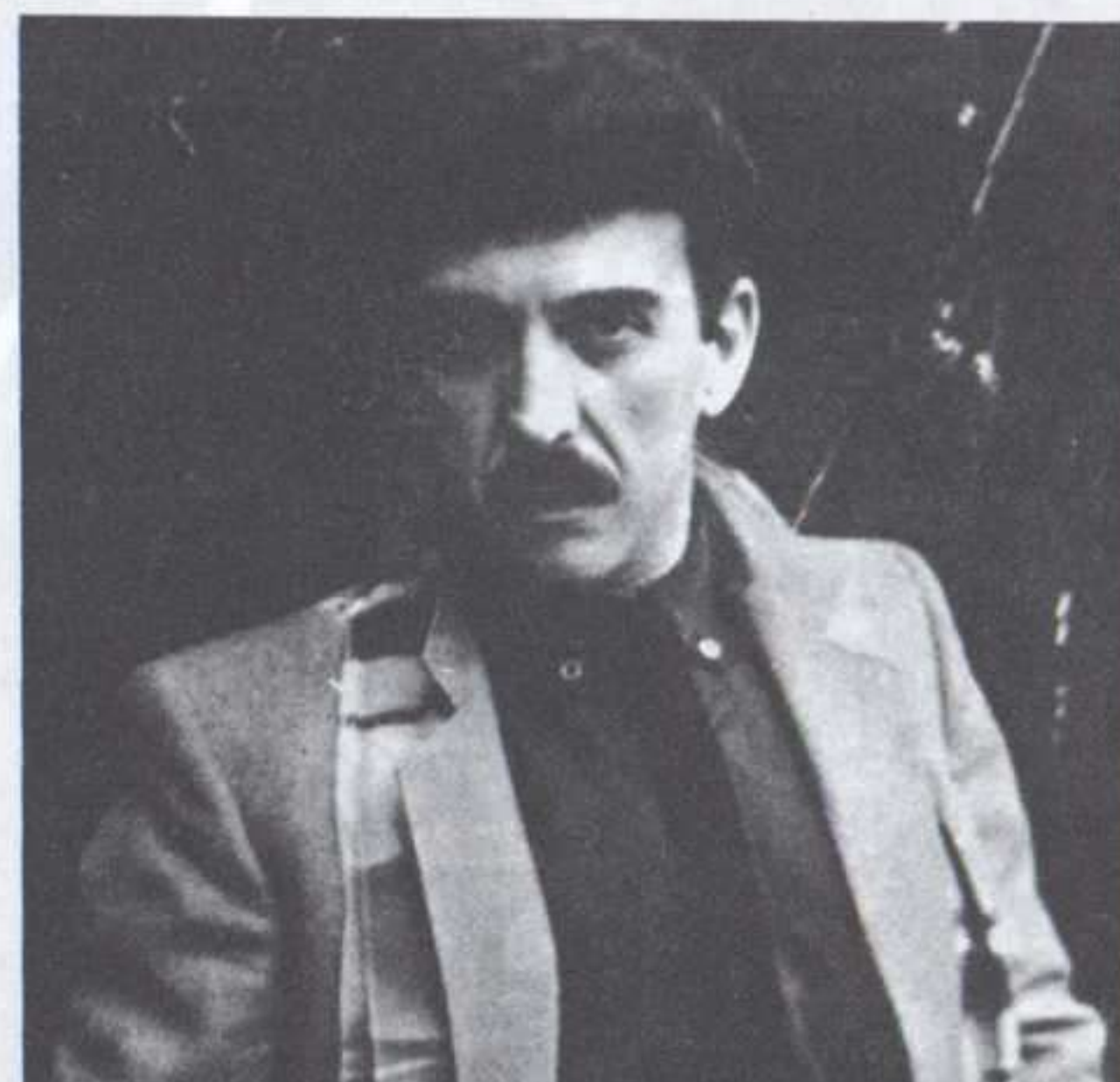
Pedro Espinosa

Con la actuación del pianista canario volvemos a encontrar el universo de Mompou. No hay duda de que un concierto en el que se ofrece íntegra la **Música callada** por primera vez en Madrid merece calificación de acontecimiento. Un aplauso, pues, para Cantar y Tañer, que así ha cerrado su temporada número 25, y, naturalmente, para Espinosa, encargado de dar forma a los delicados y evocadores pentagramas. Su labor ha de ser calificada de buena. Tras su aparente sencillez de exposición, la obra del compositor catalán, en sus «Cuatro cuadernos», presenta bastantes dificultades, que parecen centradas fundamentalmente en la necesidad de mantener durante setenta minutos un mismo clima de irrealidad y ensañación, de efusividad lírica y contemplativa, y al propio tiempo dar a cada uno de los veintiocho números integrantes, enmarcados en esta neblina, las aconsejables modificaciones dinámicas y rítmicas. Ha de jugarse de forma muy sutil, muy delicada, con los valores correspondientes para no perder la coherencia global y otorgar riqueza, variedad y elocuencia al discurso individual. Se necesita, desde luego, ser un verdadero orfebre y un verdadero músico para lograrlo.

Algo realmente difícil, teniendo en cuenta que una gran mayoría de números está marcada «lento», y muchos que no lo están lo son. Espinosa realizó, partiendo de un excelente entendimiento de todo ello, una muy justa aproximación, ordenada, perfectamente planificada y escrupulosamente atenta a todo lo demandado por Mompou. Puede irse más lejos, sin embargo, en este acercamiento, esta interiorización en el mundo del músico catalán, singular combinación de rasgos de Chopin, Albéniz y Debussy, pero dotado de muy propia personalidad. Espinosa alcanzará un nivel todavía más alto cuando haya interpretado más veces la partitura, que ha de poseer una mayor magia, una mayor calidad y depuración sonora, un más hondo lirismo que los que ha tenido en esta, en todo caso, excelente interpretación. La segunda parte del extenso programa venía constituida por la **Klavierstück X**, de Stockhausen, compositor del que Espinosa había tocado hace algunos años la obra completa para teclado. Puede discutirse la inclusión de la partitura del alemán en un programa que se justificaba plenamente con la **Música callada**, aunque tampoco cabe negar lo atractivo de la combinación. El abrupto lenguaje de Stockhausen, lleno de aristas, en el que los silencios tienen tan gran importancia, fue servido por Espinosa magníficamente.

Rafael Orozco

El pianista cordobés ha vuelto a Madrid para ofrecer una doble y comprometida actuación: con orquesta, el **Concierto número 27**, de Mozart; solo, un recital con un programa heterogéneo y difícil: **Partita número 4**, de Bach; **Humoreske**, de Schumann; **Cuaderno número 1 de la «Suite Iberia»**, de Albéniz; **Soneto de Petrarca número 3** y **Rapsodia española**, de Liszt. Se nos ha mostrado, como siempre, brillante, fogoso, entregado, comunicativo, firme y contundente en la mecánica. El público ha apreciado su labor con encendidos aplausos, un poco sensibilizado también por la idea «pianista-joven-español-que-triunfa-por-el-mundo». No es



DOS PIANISTAS ESPAÑOLES MUY DISTINTOS: ESPINOSA, INTRODUCTOR EN MADRID DE LA **MUSICA CALLADA** (VERSION INTEGRAL), DE MOMPOU; OROZCO, PROTAGONISTA DE UN DIFÍCIL RECITAL.

que su éxito en esta ocasión haya sido injusto, pues sus méritos son indudables; pero debe matizarse en alguna medida su intervención y analizar, si bien sea solamente, sus logros interpretativos. En primer lugar —y ahí puede que esté el quid de su «no llegar a más»—, Orozco tiene un problema estilístico: sus excelentes cualidades pianísticas no son utilizadas siempre de la forma más adecuada para que se establezca una correlación entre ellas y el pensamiento del autor a interpretar, para desentrañar, expresivamente, el mundo propio (técnico, histórico, artístico) en cada partitura. El pianista español, muy dotado, es poco variado de planteamientos, de modo que en muchas ocasiones aquéllos se resienten por una falta de elaboración interior, de maduración, de reposo; parece que quiere agotar cuanto antes, impelido por alguna extraña fuerza, la sustancia musical de las obras que aborda, a las que aplica los mismos enfoques y métodos de reproducción, sin realizar la necesaria diferenciación previa, acercándose a ellas a veces demasiado violentamente, sin depuración sonora ni cuidado. Ello proporciona a sus interpretaciones una tensión, un nerviosismo no siempre conveniente, pues en determinadas circunstancias esta tensión y nerviosismo devienen en superficial y externa violencia. Los dedos vuelan, acertando casi siempre, pese a la feroz velocidad, la tecla elegida, pero debajo, musicalmente, puede no existir nada o existir poco. Y la interpretación, de darse, puede ser meramente mecanicista, y por tanto insustancial. No siempre sucede esto, claro, ya que muchas veces se produce la conexión, la síntesis que debe presidir la relación entre mente, manos y partitura. En ocasiones, Orozco, quizá consciente de los peligros a que puede llevarle su temperamento, parece que se preocupa de tocar con más cuidado, más control, buscando la verdad estilística. Propósito muy loable, que no siempre da muy buenos resultados, porque el procedimiento parece entonces demasiado forzado, al no ir a sus métodos, a sus auténticas maneras de pianista. Sucedió, por ejemplo, en Mozart, en donde recortó y controló el discurso y procuró ofrecer un fraseo muy justo. La idea fue buena, pero no el resultado, pues todo quedó gris y desangelado, observándose una de las principales limitaciones de su técnica: la estrechez de la gama dinámica y la escasa variedad de los acentos, de manera que, aun admitiendo la corrección de la lectura y la aceptable nitidez de la pulsación (sin que el «legato» fuera perfecto), no pudieron conseguirse la riqueza agógica, la fluidez expositiva, la elegancia, la transparencia y el tierno lirismo que animan a esta obra maestra del último Mozart. Claro que, en su loable in-

tento, Orozco hubo de luchar, con poco éxito, contra el nada idiomático, deslavazado y superficial acompañamiento orquestal de Gilbert Amy, quien, como poste de su poco afortunada actuación madrileña de esta ocasión, y luego de una correcta traducción de su bien hecho, pero nada trascendente **Adagio stretto** y del **A modo de concerto**, de De Pablo, brindó una mala versión de la **Sinfonía** de César Franck: toscá, nada cuidada en el sonido, llena de aristas, poco trabajada en lo dinámico. En fin, peor que vulgar.

Lo mejor de Orozco pudo oírse en su recital, particularmente en su visión del **Primer cuaderno de «Iberia»**, que trabajó con energía, claridad y cierto encanto en los pasajes evocadores. A buen nivel, aunque en exceso desmadrado —cosa que la obra admite, pero a partir de una mejor realización y de una mejor planificación— en la supervirtuosística **Rapsodia española**, de Liszt, de cuyo **Soneto número 3**, no obstante, hizo una mala interpretación por incapacidad para el «legato» justo, para la efusión lírica y contemplativa. Mal en Bach, al que dotó de acentos extraños y escasamente justificados, y simplemente correcto en Schumann, de cuyo complejo humano, lleno de contrastes, de claroscuros, quedó bastante alejado, aun cuando la obra estuvo «en dedos».

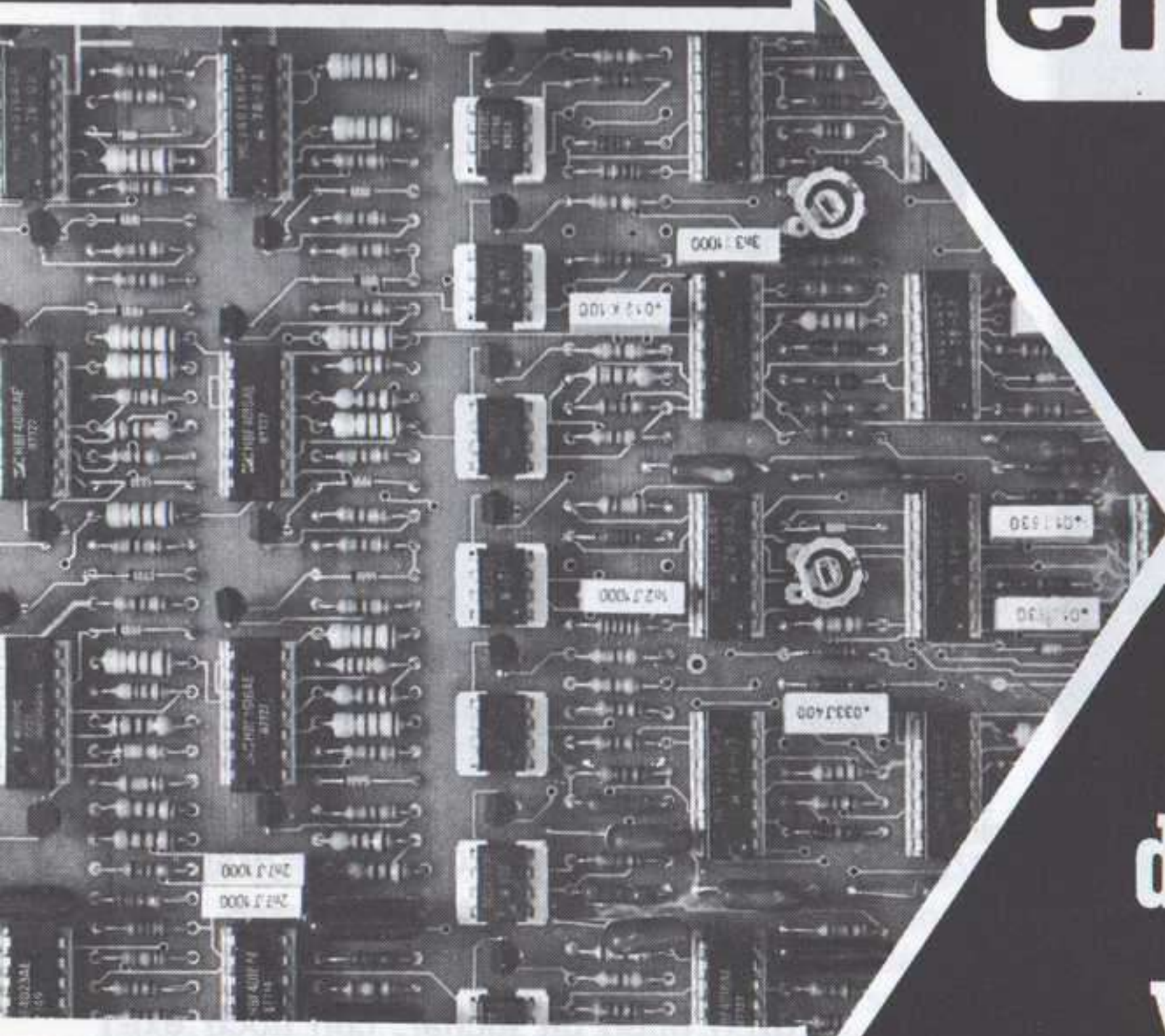
XVII FESTIVAL DE LA OPERA DE MADRID: «MACBETH», DE VERDI

La inauguración del Festival de la Opera de Madrid, de este año, comenzó bajo el signo de la incertidumbre: días antes, Kostas Paskalis, protagonista anunciado, era sustituido por Guillermo Sarabias; poco después sucedía lo mismo con la protagonista,

TURCHAK: UN CIERTO SABOR VERDIANO.



elgam 



**unión
de la música
y la técnica**



**ORGANOS PARA GENTE JOVEN,
<AMATEURS> E INTERPRETES EXIGENTES. DESDE 34.500,— Ptas.**

técnel - MÚSICA Y SONIDO

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

Ruego me informen sobre órganos portátiles , de mueble ,
precio bajo , medio , alto , y dónde podría adquirirlos.

Nombre

Domicilio

Población D. P.

Angeles Gulín, aquejada de un cólico nefrítico, que era reemplazada por Olivia Stapp. Mal empezaba la cosa: los dos cantantes que habían de defender los dos fundamentales personajes quedaban fuera de juego muy poco antes de la representación... En una obra tan compleja y atípica como es en muchos aspectos **Macbeth**, tales circunstancias no presagiaban nada bueno, aunque las dudas, conociendo los nombres y características de los iniciales protagonistas, existían con anterioridad. La representación a la que, finalmente, pudimos asistir discurrió, con altos y bajos, dentro de una tónica de mediocridad, a pesar de los destellos que en ocasiones tuvo la puesta en escena de Hamilton y la seguridad rectora de Turchak; a pesar de la, en general, aceptable prestación, que, dentro de sus posibilidades, dieron los conjuntos: Coro del teatro, dirigido eficazmente por Perera, y Orquesta de la Radio-Televisión (que, como la Orquesta Nacional, se hace llamar cuando baja a un foso operístico, en el colmo de la ridiculez, «Profesores de la Orquesta de la Radio-Televisión»). Pero fallaron muchas cosas. En primer lugar, claro, las voces, ninguna de ellas realmente apropiada (independientemente de posibles aciertos aislados) a su cometido. La partitura verdiana, es cierto, presenta dificultades prácticamente insalvables para la mayoría de los cantantes: técnica y estilísticamente está situada a medio camino entre el «belcantismo» puro de Donizetti o Bellini (ya readaptado por Verdi en obras anteriores) y la «segunda manera» del músico de Roncole, que supone un claro rompimiento con el lenguaje simétrico anterior, fundamentalmente vocal. Los intérpretes ideales han de poseer, por ello, extensión y flexibilidad en su instrumento, color adecuado, y al tiempo sentido dramático y capacidad para matizar el ya muchas veces «moderno» discurso verdiano. Es una obra de contrastes, no, por supuesto, una obra conseguida (Verdi no es todavía el «Gran Verdi»), pero sí un intento muy valioso —y válido en su tiempo (1847)— de ruptura de moldes, de interiorización dramática, de profundización psicológica. Sucede, sin embargo, que el compositor no supo en aquel momento dar el gran paso para acercarse más directamente a Shakespeare (cuyo teatro siempre le obsesionó), creando un producto totalmente «nuevo» y distinto. En vez de ello, tenemos una obra híbrida, servidora todavía de viejas formas, tributaria aún en tantos aspectos de la banalidad y del clisé (utilización, por ejemplo, de métodos propios de la ópera bufa para describir situaciones netamente dramáticas), aunque con grandes, verdaderos y precursores instantes: dúos de la pareja protagonista, arias de «lady Macbeth»...; aparte la buena factura de los conjuntos; incluso la innegable trivialidad de pasajes como los de las brujas no dejan de tener cierto trasnochado encanto.

El mejicano Guillermo Sarabias no puede estar más alejado de lo que debe ser un «Macbeto». Su voz es de buen volumen, sí, y de tinte, indudablemente, dramático; un barítono de verdad, cosa tan escasa hoy; pero, frente a ello, el timbre es opaco, la extensión justa y la flexibilidad nula; la emisión deja también bastante que desear, con una tendencia a estrangular, a encajar en demasía el sonido, que en los agudos queda como comprimido, empequeñecido, sin vibrar ni progresar. Una voz dura, poco atractiva, «pesada». Interpretativamente, ca-

si no existió, preocupado por mantener, a duras penas, el sonido. Prácticamente, todas las numerosas indicaciones que figuran en la partitura, y que delinean musicalmente al personaje, fueron desconocidas por el barítono, carente de capacidad para servir las, de sentido del canto, de habilidad. Por si fuera poco, parecía atravesar una mala noche vocal, con flemas y roces continuos. Algo que, seguramente, depende mucho de una mala formación técnica. Más profundizó en el estudio de su papel la norteamericana Olivia Stapp, lo que le permitió, unido a su conocimiento del arte canoro, superar netamente a su «partenaire». Dibujó una «Lady» en la que no faltaron ciertas calidades expresivas y vocales, determinadas sutilezas interpretativas. Con todo, su labor fue insuficiente para dar realce verdadero a un personaje tan complejo, tan lleno de contrastes, tan **total** como éste, que necesita un tipo de voz que hoy quizá no exista: una dramática con agilitades (la Gulín no lo es tampoco propiamente), una voz ancha, contundente «squillante», sólida en graves, firme en agudo y sobreagudo, hábil en los claroscuros, flexible, capaz de circular con soltura por el espacio que va desde el La grave hasta el Do sostenido sobreagudo. Olivia Stapp no posee, ni de lejos, estas características. Ella es, como mucho, una lírico «spinto», con pocos graves, una primera octava bastante desvaída e impersonal y una zona aguda potable, generalmente segura, sobre todo de Sol a Si. Está muy justa en la coloratura, aunque se defendió aceptablemente en su intervención del tercer acto. No pudo llegar, sin embargo, en su número inicial (ridícula la forma en que se amplificó su voz en la lectura de la carta), «Vieni! t'affretta», y menos en su monólogo del segundo acto, «La luce langue» (como se sabe, compuesto por Verdi, junto con otras páginas, para la representación de París, de 1865), en donde su voz quedó falta de peso, de mordiente, de cuerpo, rompiendo así el dramatismo e importancia del momento. Quizá lo más plausible fuera su escena del sonambulismo del cuarto acto, no todo lo matizada que hubiera sido de desear, pero válida. Naturalmente, no pudo respetar la indicación «un fil di voce», que figura sobre el Do sostenido final de su intervención, que fue más bien gritado (extraña posición la suya, mirando al cielo, para emitir los agudos, en los cuales el sonido, sin embargo, sale con mayor libertad y pureza que en otras partes de la tesitura, en donde abundan veladuras e incluso nasalidades).

«Banco» fue Mario Rinaudo, un bajo de timbre más bien barítonal, escaso de volumen y débil en los graves. Fue la suya, sin embargo, la voz mejor emitida de todas, la más canónica y la más bella. Su interpretación, sin embargo, fue irrelevante. Pedro Lavirgen se encuentra en los antípodas de lo que podría pensarse para el «Macduff», parte que precisa una voz lírica (todo lo ancha que se quiera), timbrada, y sobre todo una depurada línea de canto, una cuidada articulación y una capacidad para el «legato» propias de la más pura escuela «belcantista». Las intervenciones, escasas, del personaje se encuadran en esta línea, en especial la única realmente protagonista que posee: el aria «Ah, la paterna mano». El tenor cordobés no goza de aquellas cualidades: su voz, grande pero opaca, está cada vez más leñosa, más tremolante, más metida en la nariz, y es emitida más traba-

josamente. En el concertante del final del primer acto se le oyó demasiado, lo que resaltó su falta de afinación. El aria fue ex-puesta a las bravas, con total desconocimiento del estilo y de la dinámica (perfectamente marcada), otorgando un impropio y externo dramatismo a la página. En partes secundarias cumplieron, sin más, Gilabert, Plazas y Marcote, entre otros jóvenes artistas españoles.

El ruso Stephan Turchak, director de la Opera de Kiev, que el pasado año había impresionado, sobre todo, con **Katerina Ismailowa**, ofreció una rectoría seria, segura, firme, contundente, vibrante, muy controlada y no exenta de sabor verdiano. Fue, en conjunto, el más afortunado protagonista de la noche. No fue, con todo, su labor perfecta, ni mucho menos. Desconoció muchos de los contrastes y matices de la partitura, claramente indicados en la misma; hizo cantar casi siempre demasiado alto, sobre todo en los conjuntos, y flaqueó algo en lo lírico. La Orquesta, como ya se ha dicho, actuó correctamente, aunque sin gran refinamiento sonoro (Verdi, pese a lo que muchos crean, es en bastantes ocasiones un magnífico y refinado orquestador, que pide acentos y matizaciones muy precisas). El Coro, dentro de una encomiable discreción, tuvo de todo, y en particular, las «brujas» no estuvieron siempre afinadas y cuadradas.

El montaje de Hamilton tiene, en origen, rasgos muy interesantes, sobre todo en cuanto a la creación de un clima obsesivo, onírico... y sangriento. Juega con las luces hábilmente, y los decorados de Tim Reed, muy móviles, son a veces adecuados. La puesta en escena, en conjunto, resultó, sin embargo, poco sugerente, demasiado vertida hacia las consecuencias externas de la tragedia, quedando sus elementos excesivamente evidenciados, redundantemente destacados. Hubo también (¿falta de espacio, de medios, de ensayos?) fallos en su realización. La escena final, con el asalto al castillo (el «bosque que anda») fue de risa, lo mismo que la de las apariciones. Una obra como esta lo que pide es atención más decidida hacia los factores internos del drama y mayor desnudez de tramoya, para conseguir una más decidida interiorización psicológica en los caracteres y situaciones de esta tragedia motivada y desarrollada por la ambición.

SARABIAS. SU «MACBETH» NOS REVELO UNA VOZ DE VERDADERO BARITONO, AL TIEMPO QUE PUSO DE MANIFIESTO SUS GRAVES INSUFICIENCIAS COMO CANTANTE.



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

VAC O REC limpiadiscos antiestático. Si no lo conoce, pida folletos y se los mandaremos sin gastos por su parte.
DISCOS. Seguimos enviando por correo los que nos piden.
ORGANOS, PIANOS KIMBALL, GUITARRAS y un extenso surtido en Música. Haga música jugando con un órgano BONTEMPI, desde 5.000 pesetas hasta 99.500 pesetas.

DE LA ORQUESTA CIUDAD DE BARCELONA A LA TEMPORADA DE «BALLET»

ULTIMOS CONCIERTOS DE LA ORQUESTA CIUDAD DE BARCELONA

Tras los altibajos constatados en nuestras anteriores críticas, las últimas actuaciones de la Orquesta y de su director, Salvador Mas, han continuado con parecida tónica de momentos de alguna mayor corrección, seguidos de nuevas inmersiones en niveles francamente insuficientes, y que sería de desear se superaran definitivamente en la próxima temporada.

Ha habido, ciertamente, alguna sesión francamente grata, como el Concierto de Carnaval (16 y 17-II-80), con obras de los dos Strauss hijos, Johann y Joseph, entre las que figuraban sus más célebres composiciones, como la «Obertura» de **El Murciélago**, el **Danubio azul**, **Voces de primavera**, **Rosas del Sur**, **El vals del Emperador**, etc. Son obras, desde siempre, mayoritariamente celebradas por el público, pues es difícil sustraerse al encanto e inspiración de estas melodías. En estos últimos años, y en el día de Año Nuevo, Radiotelevisión Española transmite puntualmente la actuación de la Orquesta Filarmónica de Viena en su interpretación de estas obras, de modo insuperable, ya que se trata de partituras «patrimonio» (como algunas otras) de dicha Orquesta. La de la Ciudad de Barcelona dio una buena versión de esta música, que no por lo fácil al oído deja de ser difícil en cuanto a la técnica y la adecuación estilística, siguiendo correctamente a su titular, siempre mejor en las **Polkas** que en los **Valses**, donde es precisa aquella «gracia» difícilísima. Salvador Mas mostró un conocimiento suficiente del «perfume vienés» indispensable para la adecuada traducción de estas piezas. Hay que mencionar la gran actuación con la cítara de Karl Jancik como solista de los **Cuentos de los bosques de Viena** y como intérprete de un bis, consistente en la célebre melodía del filme **El tercer hombre**, de Anton Karas.

Saludablemente correcta fue también la actuación de Salvador Mas y de la Orquesta en la versión del **Idilio de Sigfrido** y de **Las travesuras de Till Eulenspiegel** (1 y 2-III-80); bien planificada la primera y algo

DON TADEO IN BARCELONA

Por «I TADDEI»

menos la segunda, con bastante buena respuesta orquestal. Pero en ambas las versiones estuvieron dominadas por una cierta sosez y atonía, achacable a la batuta y perceptible, sobre todo, en **Till**, obra que resultó ayuna de gracia y picardía y, sin embargo, excesivamente «sinfónica» y grandilocuente. En la primera parte se interpretó, además, la «Obertura» de **Manfred**, que evidenció falta de ensayos (sonido opaco y emborronado en los pasajes de agilidad), y el **Concierto para piano, opus 72**, de Reinecke, interpretado por un Joan Moll tan monótono e insulso como la propia obra, además de imperfecto en el mecanismo y poco audible.

El concierto siguiente (9-III-80) no tuvo mucha historia: Sydney Harth dirigió la Orquesta acertadamente, con una pulcra versión de la **Sinfonía de la Reforma**, de Mendelssohn, con la que demostró oficio sin genialidad (cosa que resulta muchas veces preferible a la ecuación contraria). La Orquesta respondió bien y con soltura. La audición incluyó también el estreno, en Barcelona, del **Concierto del Albayzín** (respetamos la peculiar ortografía del título), de Xavier Montsalvatge, quien la estrenó hace un par de años en Granada. El solista fue el mismo que la estrenó, y a quien está dedicada: Rafael Puyana, cuya maestría no necesitamos descubrir; baste decir que revalidó con el general aplauso sus —por desgracia— demasiado espaciadas actuaciones anteriores. La Orquesta interpretó también la conocida página sinfónica **Francesca da Rimini**, de Tchaikovsky, dentro del tono de corrección general del resto de la sesión.

El siguiente concierto, con Salvador Mas en el podio (15 y 16-III-80), nos deparó una Orquesta que ya no presentó los graves problemas técnicos de otras veces. El director dio una versión de la **Primera Sinfonía** de Brahms nada más que honesta y esforzada, que osciló entre lo francamente bueno (segundo movimiento, con una meritoria intervención de todos los instrumentistas) y lo malo (cuarto movimiento, con una **coda** disparatadamente rápida), con un amplio terreno mediocre de por medio (primero y tercer movimientos). Aunque, como es probable, sea la primera vez que Mas se enfrenta a esta compleja obra, cabía esperar una interpretación menos epidérmica y una mayor capacidad de análisis.

La sesión incluyó también el **Concierto para violoncelo y orquesta**, de Schumann, y su solista, Heinrich Schiff, merece párrafo aparte. Se trata de un magnífico violoncelista, de considerable agilidad, afinación segura y sonido potente y claro, aunque un poco duro y metálico. Posee, además, sensibilidad, capacidad para hacer «volar» el

sonido y para tocar con «alma», cualidades que se evidenciaron en el «Adagio», que tradujo con hondura y expresividad. Le falta, desde luego, el detalle genial de Pau Casals (que hoy día sólo hallamos en Rostropovich), pero tratándose de una especialidad tan difícil como el **cello** pensamos que podemos darnos por satisfechos. Respondiendo a los calurosos aplausos, dio como **bis** una marcha de Prokofiev, donde lució nuevamente su extraordinario virtuosismo.

Con Ros Marbá en el podio, la Orquesta Ciudad de Barcelona vuelve a ser la de antes. Ello se debe, lógicamente, al hecho de que el director y la Orquesta se han formado juntos durante muchos años de trabajo y, por tanto, se entienden bien; pero también —y no en escasa medida— al modo de dirigir claro y eficaz de Ros Marbá y a su total entrega a la orquesta. Aunque estéticamente resulte afectada, la técnica gestual de Ros Marbá facilita enormemente la comunicación con los músicos, a los que contagia su propio entusiasmo. La respuesta de la Orquesta fue muy buena, especialmente en la **Cuarta sinfonía** de Tchaikovsky —la **Obertura-Allegro** de Couperin-Milhaud, ofrecida en la primera parte, registró peligrosas confusiones en los vientos—. En la partitura tchaikovskiana la cuerda, con la única excepción de los violoncelos (¿es mucho pedir que toquen al mismo tiempo?), dio de sí todo lo posible, con unos violines desconocidos por su agilidad y energía. Absolutamente desconocidas, las maderas tocaron con relieve y claridad. Muy bien trompas y trombones (éstos algo apagados), y muy mal una de las trompetas, por sus estrepitosos fallos cada vez que entonaba el tema principal del primer movimiento, y por su sonido estridente. La versión de Ros Marbá, lírica y poética, no se apartó demasiado de la que nos ofreció hace pocos años.

El **Concierto para violín**, de Robert Gerhard, obra de notable calidad, afín al lenguaje schoenbergiano, con aditamentos procedentes de la música hispana, fue muy bien interpretado por el violinista vienés Erich Grünberg, quien tras un principio poco animado fue creciéndose y llegó a ser magistral en las cadencias y en el final.

Mucho más deprimente resultó el último programa de la temporada (26 y 27-IV-80), con la audición del oratorio **Las Estaciones**, de Haydn. Nos duele tener que insistir en el uso de términos desfavorables al enjuiciar la labor de la Orquesta y de Salvador Mas, insistencia que no es debida a ningún **parti pris** ni a ninguna animosidad particular; antes al contrario, desearíamos poder nos unir al coro de alabanzas que de mane-

ra mecánica aparecen en la crítica ciudadana de la prensa diaria, pero entendemos que no debemos silenciar, por un mal entendido espíritu de tolerancia, los defectos que observamos. Que fueron muchos y muy patentes (nos referimos a la audición del día 27, domingo por la mañana). En primer lugar, la discutible idea de que Salvador Mas dirigiera la partitura «al cembalo», como en el siglo XVIII, para la realización del bajo continuo en los recitativos. Pudimos observar constantemente un molesto desajuste entre sus acordes y el acompañamiento del violoncelo (S. Busquets), fruto de una inmadura improvisación del referido bajo, a todas luces no bien ensayado. Al margen de esto, la audición debutó ya con una entrada en falso, fenómeno que se repitió con bastante frecuencia en el resto de la dilatada partitura. La parte coral estuvo a cargo de tres conjuntos utilizados con frecuencia para estos menesteres —no olvidemos que Barcelona sigue ayuna de esa coral estable prometida por las esferas oficiales y jamás materializada—: el Cor Madrigal, la Coral Cantiga y la veterana Coral Sant Jordi. Su labor fue correcta, y su conjunto adecuado, pero, en líneas generales, la dirección le imprimió una sonoridad monótona y totalmente falta de matices, que se limitó a oscilar entre el **forte** y el **fortissimo**, con sólo un par de excepciones en todo el concierto. Después de oír al Philharmonia Chorus, de Londres, la semana anterior, el efecto de esa falta de sutileza resultó aún más deplorable. Y conste que en el terreno estrictamente vocal los coros no tuvieron el más mínimo fallo.

En cuanto a la labor orquestal, hubo de todo, desde algunos fallos estrepitosos, como el de una trompeta (la misma del día de la **Cuarta** de Tchaikovsky) y algunos de una trompa, hasta otros momentos en que Salvador Mas logró imprimirle una dinámica y un ritmo contagiosos y vitales (como en la construcción del clímax con que concluye el «Otoño»). En general, fue mucho mejor la segunda parte del concierto («Otoño» e «Invierno») que la primera, floja y desmejorada.

Terminó así el ciclo de la Orquesta Ciudad de Barcelona, cuya brevedad queremos subrayar: suele empezar en noviembre, pero cada año concluye más pronto: este año el tercer trimestre del curso ha consistido en un único programa: el de **Las Estaciones**, y si es cierto que el segundo trimestre ha sido bastante denso, creemos que sería mejor que no lo fuera tanto, dando algún mayor espacio, en ocasiones, para que trabaje mejor una orquesta que tiene, como hemos visto, serios problemas de estudio; por otra parte, el curso no debería quedar reducido virtualmente a cuatro meses y medio, como ha ocurrido este año; atendiendo al carácter municipal y popular de estos conciertos, el ciclo debería ocupar la totalidad de los tres trimestres del curso, de octubre a junio, aun recortándolo algo por los extremos si es preciso. El hecho de que este año la Orquesta actúe en el Festival de Opera de Madrid no es ningún motivo para dejar prácticamente desierto el tercer trimestre.

GRANDES ORATORIOS EN EL CICLO DE «PRO MUSICA»: PHILHARMONIA CHORUS (18 y 19-IV-80)

Gracias a Pro Música, desde hace ya bastantes temporadas los aficionados barceloneses tenemos la fortuna de celebrar una verdadera «Pascua musical» con la compañía, amiga y tradicional, del Philharmonia Chorus, de Londres. Precisamente, a esa cordial relación, vieja ya de ocho años, se refería con palabras de afecto el presidente del conjunto, Charles Spencer, en una nota incluida en el programa de mano. Junto con él, hacemos votos para que esta relación continúe durante largo tiempo.



LA CALIDAD ARTISTICA INDESMAYABLE DEL PHILHARMONIA CHORUS, FORMACION ADMIRADISIMA EN BARCELONA POR SUS ACTUACIONES DURANTE SIETE AÑOS CONSECUTIVOS, SIEMPRE PRESENTADA POR PRO-MUSICA.

En esta ocasión, el Coro no ha venido acompañado de su Orquesta hermana, cuya visita disfrutamos ya meses antes, sino que nos trajo de su mano un conjunto joven (data de 1974), pero con fama incipiente: la Scottish Chamber Orchestra. Con su solo nombre, Sir Charles Mackerras, al frente de todos los intérpretes, había despertado una comprensible expectación. Cabe decir que lo primero que hicieron todos fue sorprendernos: sólo en el momento de recibir el programa de mano supimos que como primer concierto se había elegido la versión de Mozart («Nueva instrumentación», la designa exactamente el catálogo de Köchel en su número 572) del venerado **Mesías**, de Händel. No demasiado difundida en disco (sólo nos consta la versión del mismo Mackerras, bastante reciente) y desconocida en nuestras salas de conciertos, tuvimos que apresurar un cierto reajuste de nuestro espíritu receptivo para ponerlo en sintonía con un universo sonoro sustancialmente distinto al que esperábamos. La segunda sorpresa nos la deparó el comprobar que en la letra del oratorio (parte, nos parece, no baladí en este género de obras) se mantuvo extrañamente la versión

inglesa original y no la alemana, para la cual Mozart escribió su arreglo. Salvo que nuestra ignorancia nos oculte alguna justificación para estos usos, en principio no parece muy aconsejable un híbrido semejante.

Con estas nuevas premisas de realización —y la consecuencia estilística que, naturalmente, acarrea— Mackerras dispuso una versión más dinámica que majestuosa, más ágil que rotunda, muy interesante e incluso ejemplar en el sentido de dejar bien patentes las «mejoras» (así las consideraban los críticos del siglo XVIII) que el clasicismo vienés, a través de su representante más destacado, hizo de la orquestación original del su —por otra parte— admirado Händel. Al servicio de esa concepción, las partes de los instrumentos de viento «limaron» a la perfección «rudezas» originales: destaquemos los magníficos trombones (dos más un trombón bajo), doblando las partes del coro con indudable empaste; los tan mozartianos clarinetes, inconfundibles, «enriqueciendo» el **continuo**, por ejemplo, en el coral «Since by man came deth», etc. En contradicción aparente con una orquesta de medianas proporciones, el nutrido coro

pareció amenazar alguna vez con sofocarla; pero hemos dicho «aparente» porque, de un lado, la experta y cuidadosa dirección de Mackerras, y de otro la admirable capacidad del Coro para adelgazar y contener su bello caudal —¡qué admirables pianos y hasta «pianísimos»!— lograron que las amenazas se quedaron en eso, amagos pronto atajados. Y es que, de nuevo, el protagonista de excepción de la velada fue el Coro, y como tal acogido con los más cariñosos y redoblados aplausos de un público que le es tradicionalmente afecto.

Del cuarteto solista se destacó la soprano Sheila Armstrong, quien cantó su «particela» con muy convincente estilo y técnica segura. A nivel perceptiblemente inferior se movieron los otros solistas: con un volumen alguna vez insuficiente, aunque siempre correcta en su estilo, la contralto Anne Collins; no nos pareció, en cambio, muy seguro el tenor Gordon Greer, quien cantó con indudable elegancia, pero con problemas de afinación perceptibles, por ejemplo, en el aria «Thou shalt break them»; escasa y con frecuencia oscura la voz del bajo Víctor von Halem, que casi deslució la bella aria «Why do the nations».

La velada dedicada al **Mesías** no fue, en verdad, memorable como, en rigor, era dable esperar cuando se trata de tan prestigiosos intérpretes. Lo fue más la del día siguiente, con la interpretación de otro gran oratorio de larga tradición: **La Creación**, de Haydn, aunque por varios motivos tampoco alcanzó toda la perfección esperada.

Por supuesto, al igual que en la audición anterior, el gran protagonista de la sesión fue el Coro, cuyos matices sonoros y capacidad de recoger las más variadas indicaciones dinámicas del director alcanzan altísimos niveles.

Igualmente, la Scottish Chamber Orchestra se mostró eficaz, con una transparencia sonora envidiable, con una prestación que fue en aumento en el curso de la audición, dúctil y colorista en alto grado.

En cuanto al equipo de solistas, cabe mencionar, en primer lugar destacado, a la musicalísima y experta Arleen Auger, una voz de timbre relativamente bello nada más, pero con «ángel» y técnica sumamente depurada, quizá un punto tensa en las regiones más altas —no muy frecuentes en esta partitura—. Una interpretación, en suma, deliciosa y cautivadora. El bajo Víctor von Halem se distinguió más en esta audición que en la del día anterior, aunque no acabó de convencer del todo, por razones que se exponen más abajo, y el tenor Gordon Greer dio un rendimiento bastante satisfactorio, aunque mantuvo su tendencia a desafinar con frecuencia.

En líneas generales, pues, fue esta segunda audición superior a la primera: un bello concierto, que cautivó profundamente por la exquisita musicalidad, la refinada gama de matices sonoros de Coro y Orquesta y, no lo olvidemos, la serena belleza de una de las mejores obras de F. J. Haydn.

¿Cuál fue, entonces, la razón de que todos estos elementos dieran como resultado una versión de **La Creación** a la que no podemos dar nuestra total aquiescencia? Fundamentalmente, el concepto que de esta obra posee o ha adoptado el director, Sir Charles Mackerras. Pocas veces como ésta hemos podido observar cómo un **parti pris** de la dirección orquestal puede llegar a transformar una obra de tanta enjundia en una cosa completamente distinta; coherente, pero distinta.

Sir Charles Mackerras ha concebido **La Creación** como una obra fundamentalmente rococó, y consecuente con su idea ha convertido en rococó todo lo que en la partitura era mínimamente susceptible de adquirir ese carácter. Como nuevo rey Midas de la música galante, todo lo que ha tocado se ha convertido en exquisito y delicado:



CHARLES MACKERRAS: VERSION MOZARTIANA (EN PARTITURA Y EN INTERPRETACION) DE LA SOLEMNIDAD HAENDELIANA, Y BELLEZA DE SONORIDADES EN UNA AGIL CREACION. LA GRAN CLASE «VIENESA» DE ARLEEN AUGER, UNA DE LAS ARTIFICES DEL EXITO, JUNTO, NATURALMENTE, A LA EXCELENCIA DEL CORO Y DE LA SCOTTISH CHAMBER ORCHESTRA.

la Orquesta realizaba las más suaves irasaciones sonoras y acariciaba suavemente nuestro oído con los trinos y ornamentos de que, por otra parte, como realmente cercana a ese estilo, se halla repleta la partitura. El propio Sir Charles, en varias ocasiones, dio la impresión de danzar un elegante minuetto en el podio, a la vez que sugería delicados matices dinámicos a orquesta y coros. Como hemos dicho, el resultado fue, ciertamente, bello, y se comprende que suscitara el entusiasmo de un público transportado por tanta sutileza. Sólo que, a nuestro parecer, mal se compagina semejante visión de **La Creación** con su carácter más vigoroso, ya notablemente pre-romántico, con la sinceridad y emoción genuinas con que nos consta que su autor escribió la compleja, para su tiempo, trama orquestal y vocal. Repetimos: se trata de una obra próxima aún al estilo galante, cronológicamente; pero no se trata, en modo alguno, de una obra de Johann Christian Bach, ni siquiera de un **Così fan tutte**, que era lo que nos parecía estar escuchando.

Consecuencia de esa particular visión de Sir Charles Mackerras respecto de **La Creación** fue, fatalmente, el contraste con ese clima galante en las ocasiones en que la partitura se niega, por su estructura, a ese tratamiento, como, por ejemplo, el coro final. En tal caso, el recurso de Sir Charles

fue la velocidad, hábilmente lograda (aunque en la repetición de ese coro final, como **bis**, el Coro tuvo un amago de desajuste, único fallo que pudimos detectar en su actuación).

Más grave fue la incapacidad del bajo Víctor von Halem para adaptarse a semejante estilo, al que sus medios vocales no se prestan. Sus intervenciones resultaron, por ello, contradictorias con el nivel general a que se llevaba la partitura. Eso fue especialmente patente en sus intervenciones con la soprano: ésta, entregada plenamente a la concepción rococó del director, contrastaba vivamente con el bajo, pareciendo, más que Adán y Eva en armoniosa conjunción, un dúo de abuelo y nieta.

Se comprende así que Sir Charles Mackerras prefiriera, en la primera sesión, la versión mozartiana del **Mesías**, indudablemente más próxima a su predilección por el estilo, por otra parte tan bello, de la época rococó.

CICLO DE CONCIERTOS POR LA ORQUESTA SOLISTES DE CATALUNYA

Desde 1977, y bajo la dirección titular de Xavier Güell, viene actuando esta orquesta de cuerda, integrada en su mayoría por algunos de los más conocidos miembros es-

CON UNAS OPTIMAS REALIDADES ACTUALES, LOS SOLISTES DE CATALUNYA PODRIAN CONVERTIRSE EN EL FUTURO EN UNA ORQUESTA DE CAMARA DE GRAN CALIDAD.



Dietmann

Modelo STUDIO
Medidas 108 x 142 x 55 cms.



Fabricación artesana



Perfecta afinación



Control de calidad



Servicio Comercial: Hermosilla, 75 Tels. (91) 225 41 78 - 225 41 34 Madrid-1
Oficinas y Almacenes: Laforja, 75 Tels. (93) 209 33 00 - 200 18 67 Barcelona-21

tables de la Orquesta Ciudad de Barcelona. El ciclo celebrado en la iglesia de Sant Felip Neri (13 de marzo-21 de mayo) comprendía un variadísimo programa, que incluía desde los clásicos a los compositores contemporáneos (la Orquesta, según las obras que tiene que interpretar, contrata a los elementos necesarios: solistas de viento, percusión, etc., además de los excelentes Talkowsky, Colom, Pawlika, Bustamante, etc., y de los propios componentes de la Orquesta, como J. Francesch, Claret, Vila y algunos directores invitados, como Olaf O'Caleta, Francesc Llongueres y Joan Guijoan.

En la audición del 2 de abril, a la que asistimos, nos llevamos la grata sorpresa de comprobar que Xavier Güell es, en su juventud, un director con «ideas». Nada menos que la **Sinfonía número 40** de Mozart en programa, superada satisfactoriamente a un «tempo» personal, en la línea expositiva de Bruno Walter, y con impecables prestaciones individuales de toda la Orquesta, lo que demuestra el constante buen trabajo realizado por Güell. Es difícil, en España, la existencia de una orquesta de cámara del tipo de las de Saint-Martin-in-the-Fields o la English Chamber Orchestra británicas, pero de seguir en la línea actual, los Solistes de Catalunya podrían cubrir el vacío existente. Y Xavier Güell, después de la indudable experiencia que está adquiriendo, podrá afrontar, sin duda, un sinfonismo más complejo.

También debemos referirnos con elogio a la sesión del 24 de abril, en la que la Orquesta, eficazmente dirigida por Francesc Llongueres, nos ofreció una velada interesante, especialmente por su interpretación de Britten.

LOS RECITALES DE LA ASOCIACION DE CULTURA MUSICAL: RAFAEL PUYANA Y MARION VERNETTE MOORE

Después de un correcto y discreto recital de guitarra a cargo de José Luis Lopategui (18-II-80), la Asociación de Cultura Musical ofreció a sus asociados la reaparición, en recital, de Rafael Puyana (11-III-1980). Puyana es uno de esos artistas cuya personalidad musical sólo puede analizarse repitiendo los más grandes elogios que se puedan dedicar a un intérprete. Es sabido que, en el clavicémbalo, Rafael Puyana ha llegado a un punto supremo de perfección técnica y estilística. Lo más extraordinario es la dosis de imaginación que es capaz de aplicar a cada una de sus interpretaciones, con lo que incluso logra del oyente que caiga en la falacia de creer que existen diferentes intensidades en el clavicémbalo, técnicamente imposibles. El programa, difícilísimo (Frescobaldi, Clérambault, Bach, Cabezón), estuvo hecho a la medida del gran virtuoso que es Puyana.

El recital de la soprano Marion Vernet Moore (24-III) reveló que nos hallamos en el inicio de lo que puede ser una brillante carrera internacional. La Moore, ganadora hace unos meses del Primer Gran Premio en el Concurso Internacional de Canto «Francisco Viñas», debe lograr aún la experiencia interpretativa necesaria (mejorando su dicción y eliminando una cierta uniformidad de estilo que patentizó en su recital) y perfeccionar algún mínimo punto técnico (el **forte** en el agudo; la voz no posee hoy un gran volumen, aunque sí suficiente), descartando, además, alguna obra poco adecuada a sus características (aria de **Anna Bolena**, de Donizetti). Todo esto es normal, pero no, en cambio, la inaudita perfección técnica que aplicó en la mayor parte del concierto. Muy pocas, poquísimas cantantes hoy serían capaces de comenzar un recital con el aria de Sarti tal como la Moore la cantó, o de ofrecer, después, una



LOS RECITALES DE LA CULTURAL: PUYANA, LA MAXIMA FIGURA DE SU ESPECIALIDAD; MOORE, LA PROMESA QUE COMIENZA A SER REALIDAD.

increíblemente perfecta versión de «Care selve», de la **Atalanta**, de Händel; en estas dos obras y en las arias de **Louise**, de Charpentier, y del **Enfant prodigue**, de Debussy, la soprano mostró una cualidad básica en ella: la seguridad en emitir cualquier **piano** en el registro agudo, en el Si bemol, por ejemplo (ningún problema para el final de «Senza mamma», de la **Suor Angelica**, de Puccini, final casi siempre sufrido por soprano y público). La zona media de la voz es asimismo muy bella, lucida mayormente en las arias francesas citadas y en las excelentes versiones de las canciones de Barber y de espirituales negros con que se cerró el programa. Estas características hacen que la futura carrera de Marion V. Moore parezca orientarse, en sus comienzos, hacia el campo mozartiano (la soprano posee también una cierta agilidad, demostrada en su interpretación del aria de **Il turco in Italia**, de Rossini, como parece haberlo entendido La Fenice, de Venecia, al confiarle en este mes de mayo pasado la «Pamina» de **La flauta mágica** mozartiana.

Vincent Scalera fue un acompañante de técnica poderosa, refinado y con un infrecuente conocimiento del acompañamiento pianístico de las arias de ópera.

EL BALLET DEL THÉÂTRE DE NANCY EN EL LICEO

La temporada de «ballet» del Gran Teatro del Liceo, formada este año por la actuación de dos compañías, la del Ballet del Théâtre de Nancy y la de la Opera de Brno (Checoslovaquia), amén de dos galas con figuras de los principales teatros europeos, se inició, el pasado día 25 de abril, con la presentación de la compañía francesa. El programa consistió en **La Sonnambula** (adaptación de temas de esta ópera y de **I Puritani** por Vittorio Rieti y con coreografía de G. Balanchin), **Dessin pour six** (basado en bellos fragmentos del **Trío op. 50** de Tchaikovsky), un «Pas à deux» de la **Bella durmiente**, del mismo autor, y **La boutique fantasque**, el conocido «ballet» con música de Rossini instrumentada por Respighi. La utilización de las partituras de los grandes operistas italianos en versiones de Rieti y Respighi ya indican el camino por el que el Ballet de Nancy se mueve: el estilo de los años 1920-1930, de ruptura estilística de los cánones del «ballet» romántico, pero manteniéndose dentro de un estricto clasicismo (neoclasicismo, para ser más exactos) con ribetes de «art-déco». Hay que reconocer que el Ballet de Nancy presenta unas obras francamente interesantes en su concepción, dentro de la opción indicada, pero que adolece de un cuerpo de baile insuficientemente formado, que resta brillantez a coreografías y realizaciones que, mejor servidas, hubieran sido franca-

mente satisfactorias. Dentro de este primer programa se destacó especialmente **La boutique fantasque**, a pesar de haber sido protestada por deficiencias el primer día, muy bien lograda en los restantes merced, sin duda, a la coreografía del recientemente fallecido L. Massin.

Hay que destacar, finalmente, en el «Pas à deux», la brillante y virtuosística interpretación de los artistas invitados de la Opera de París, Noëlla Pontois y Cyril Atanassof, especialmente de la primera, que arrancó insistentes ovaciones del público.

El segundo programa, presentado el 30 de abril, se compuso asimismo de cuatro obras: **L'estro armonico**, basado en música de Vivaldi procedente de la serie de ese título, abrió el fuego con una inteligente coreografía de John Cranko que presentaba visualmente la estructura de la partitura vivaldiana; sin embargo, resultó deslucida por los fallos individuales de los bailarines secundarios, cosa que ocurrió de nuevo en representaciones sucesivas. Más interesante resultó la segunda pieza, **Jeu de cartes**, de Stravinsky, con una coreografía discreta, y a ratos monótona, de Janine Charrat, pero con una interpretación mucho más ajustada.

En **Concerto** actuó, con música de Grieg, el bailarín estrella Cyril Atanassof, con gran corrección y técnica superior. La coreografía de Janine Charrat fue aún menos imaginativa que la anterior. En escena, un telón de fondo presentaba inexcusables arrugas; ¿no podría mejorarse ese aspecto de la presentación?

En último lugar se presentó el «ballet» **Cooking French**, con música de Kamen basada, como su nombre sugiere, en una olla podrida de temas típicamente franceses, desde **La vie en rose** a las conocidas canciones **Milord** y **Non, je ne regrette rien**, que evocaban el espíritu de la Piaf. La coreografía de Falco tiende a sugerir una improvisación que no existe, pero que da al conjunto una agradable variedad y vistosidad. Resultó una de las mejores piezas de toda la actuación del Ballet de Nancy, agrupación que debería madurar más sus prestaciones de conjunto, aun contando con algunos solistas bastante destacados e incluso, dentro del cuerpo de baile, con algunos bailarines prometedores.

La Orquesta del Liceo se encargó de proporcionar el fondo musical (no puede decirse de otro modo) de todas las obras, salvo de la de Stravinsky y esta última. En la obra de Vivaldi demostró gravísimas insuficiencias en la cuerda, y en el **Concerto** de Grieg (el de piano y orquesta) presentó a un solista absolutamente insuficiente, cuyo nombre, por fortuna, ignoramos, quien sembró con repetidos fallos el camino de la partitura, felizmente en versión abreviada.

Baleares

«AUDITORIUM» DE PALMA

Como preludeo intensivo al ciclo festivo navideño, el «Auditorium» se lleva la palma por la profusión de actos realizados, que, correlativamente, describimos:

The Omega Guitar Quartet, conjunto inglés de guitarra, dejó huella de una sutil preparación técnica de cuatro intérpretes, que con acoplo admirable desarrolló un programa variado más cercano a la vertiente popular...

• Diego Blanco, orgullo para los mallorquines, que confirmó con una técnica asombrosa y una dicción asombrosa su reciente erección como primer premio de guitarra en el Concurso Internacional «Reina Sofía», celebrado en el Teatro Real, de Madrid. El programa ofrecido en el Auditorium se sujetó al siguiente orden: **Suite V**, Galilei; **Introducción**, F. Sor; **Sonata**, M. Albéniz; **«Suite» número 1**, J. S. Bach; **Preludio número 1** y **Estudio número XI**, M. Villalobos; **Cuatro piezas breves**, F. Martín; **Fandango**, J. Rodrigo, y **Asturias**, I. Albéniz. Complacidos nos sentimos por sus éxitos, y sobre todo por sus condiciones humanas, sencillez y humildad a raudales, que caracterizan y avalan la ya extraordinaria valía artística del joven guitarrista.

• Michael Rudy-Luis Galve. — En muy breve tiempo, el Auditorium ha tenido a gala presentar a los citados colosos del teclado: uno, ruso, y el último aragonés. Ambos, magníficos pianistas. El ruso causó sorpresa espectacular por su juventud; el veterano español, confirmación de su extraordinario prestigio, que se acentúa más ahora con unas interpretaciones excepcionales, de gran clase y hondura expresiva. El programa que presentó Michael Rudy fue el siguiente: **Cinco Fantasías, op. 116**, de Brahms; **Sonata en Si menor**, de Liszt; **Sonata número 2, op. 14**, de Prokofieff, y **Petrushka**, de Stravinsky. Todo el programa, en manos del intérprete ruso, se resolvió magistralmente. Rudy, pese a su juventud, ya es dueño hoy de una realidad interpretativa de primer orden. En cuanto a Luis Galve, su programación fue la siguiente: **Sonata en Sol mayor**, de J. Haydn; **Sonata en Fa menor, op. 57**, de L. V. Beethoven; **«Suite» Iberia** (segundo cuaderno), de I. Albéniz; **Tres danzas españolas**, de E. Granados, y **«Allegro» de concierto**, de E. Granados. Clamoroso triunfo, ganado a pulso por exigencia propia y constante estudio...

BANDA MUNICIPAL DE PALMA

Continúan los conciertos matinales quincenales que la Banda Municipal, dirigida por el maestro Ribelle, ofrece los domingos. Insistimos que es lastimoso no dar acceso público —entrada gratuita—, en miras a un mayor alcance popular de la

buena música. Los programas son minuciosamente seleccionados y tienen lugar en el Teatro Principal.

FIESTA DE LA SIBIL-LA

En la parroquial iglesia de Santa Eulalia, de Palma, la Capella Mallorquina celebró su tradicional audición navideña, consistente en el **Canto de la Sibila**, unido al simbolismo del Adviento, procesión infantil y audición de villancivos.—**LORENZO GALMES CAMPS**.

LORENZO GALMES EN LA «GEOGRAFIA E HISTORIA DE MENORCA»

Recientemente ha comenzado la publicación de una enciclopedia, en fascículos, dedicada a la «Geografía e Historia de Menorca», la isla balear hasta hace poco «desconocida» y hoy centro de atracción de gentes de muy variados pelaje e intenciones. Inspirador y coordinador de la edición, J. Mascaró Pasariu, hombre experto en la historia antigua y moderna de las Baleares.



El número 1 recoge, junto a un documentado estudio sobre la geología de Menorca, biografías de ilustres menorquines del pasado y del presente, autóctonos y de adopción. Entre los biografiados hemos tenido el placer de encontrar al maestro Lorenzo Galmes Camps, natural de Mercadal, quien desde hace ya muchos años viene informando desde Palma a los lectores de RITMO sobre los acontecimientos musicales en las islas.

No es habitual que publicaciones de esta naturaleza guarden un tal afecto a los hombres de hoy, y tampoco lo es la atención evidente a la Música. Menorca, un pequeño-gran-mundo, ins-

pira todavía estas relaciones. Por todo ello deseamos a la publicación larga y completa vida, y enviamos al maestro Galmes nuestra felicitación por tan entrañable reconocimiento de su noble y ya larga actividad.—**A.-F. M.**

Bilbao

Sociedad Filarmónica

• El Cuarteto Beethoven con piano, de Roma, ha ofrecido en esta Sociedad dos sesiones de música de cámara, en las que, como ya es tradicional en sus dieciséis visitas, ha logrado un éxito muy elogiado.

Porque lo hemos dicho en tantas ocasiones, no es cosas de insistir, pero no podemos dejar de señalar los grandes valores de estos cinco artistas, que han formado un grupo coherente, denso en sonoridades y excelente técnica. **Quintetos** de Dvorak y C. Frank, dos mundos distintos en el arte de cada uno, llegaron al auditorio con toda claridad.

Entre los cinco profesores se encuentra el violinista vizcaíno Félix Ayo, cuya fama ya pasó las fronteras hace años. Junto a él Antonio Salvatore, violín; Alfonso Ghedin, viola; Enzo Altobelli, violoncello, y Carlo Bruno, piano.

• El violinista ruso Boris Goldstein, en colaboración con la pianista Erika Haase, nos ha visitado por segunda vez, con un programa a base de dos **Sonatas** de Beethoven —la I y la X—, el **Poema** de Chausson, **L'après-midi d'un faune**, de Debussy, y **Tzigane**, de Ravel. El violinista Golrstein posee un gran dominio técnico del instrumento, y Erika Haase fue magnífica colaboradora, por lo que el concierto resultó muy del agrado del público, y ante las ovaciones fue prorrogado.

• Simsa Heled, violoncellista perteneciente al Trío Yuval, se ha presentado como solista en esta ocasión, y ofreció, con la colaboración del pianista catalán Angel Soler, un concierto del que el público salió altamente satisfecho. Heled es un violoncellista de calidad, con una sonoridad potente y de gran musicalidad. En el programa, tres sonatas, Mendelssohn, Grieg y Brahms. Ambos artistas fueron muy ovacionados.

• Despertó interés en el público la presencia del pianista André Watts, que deja siempre aquí un grato recuerdo de su anterior concierto.

En esta ocasión, obras de Scarlatti, Mozart, Beethoven y Debussy, donde no brilló a su altura; sin embargo, en Rachmaninoff y Liszt fue todo brillante y unas versiones espléndidas, que el público agradeció con sus largas ovaciones.

• Recital de piano en colaboración con el Instituto Francés de Bilbao, por el pianista François Kerdencuff, con el programa que

ONKYO®

Artistas en Sonido



DISTRIBUCION: **EAR** H. Fournier, 21 - Teléf. 25-34-11 - VITORIA

citamos: **Sonata número 4, en Mi bemol mayor (K.V. 282)**, de W. A. Mozart; **XXXIII sonata de piano en Do mayor, opus 111**, de L. V. Beethoven; **Images** (primer cuaderno), de C. Debussy, y **Après une lecture du Dante (fantasia quasi sonata)**, de F. Liszt.

Esta primera visita ha servido para ver en este pianista una gran preparación técnica y artística en sus versiones de las **Sonatas** de Mozart y Beethoven; pero donde más agradó fue en la interpretación de Debussy, teniendo delicadeza y ternura en Liszt.

Conciertos Arriaga

● Patrocinado por el Ministerio de Cultura, Dirección General de Música, esta Sociedad ha presentado a la soprano Paloma Pérez Iñigo, y ha colaborado el pianista sevillano Julio García Casas. El programa dio la medida de la gran sensibilidad de ambos artistas: «lieder» de Schubert, Schumann, Brahms y Strauss. La soprano Paloma Pérez posee una voz con agudos claros y musicales, y el pianista dosificó muy bien el sonido, resultando un acto brillante, que el público aplaudió con calor.

Orquesta Sinfónica de Bilbao

● Gracias al patrocinio del Banco de Bilbao y colaboración del Excmo. Ayuntamiento de Bilbao, Excmo. Diputación Foral de Vizcaya y Universidad de Deusto, se ha podido celebrar el segundo concierto de esta Orquesta, de los nueve que hay programados, con título de «Tiempo de Música».

Este segundo concierto se ha celebrado en el Paraninfo de la Universidad de Deusto, marco y ambiente netamente universitario, y se ha elegido un programa no sólo apropiado, sino sumamente atractivo, habiendo sido la asistencia de público masiva. También había un doble aliciente en este concierto, y era la actuación ante el público bilbaíno del jovencísimo violinista bermeano Ricardo Odriozola, que con sus catorce años ha logrado destacar aquí y ante Televisión Española como uno de nuestros valores en el que podemos confiar plenamente. Discípulo del profesor Amigo, está ya preparado para levantar mayores vuelos, pues su actuación con la Sinfónica merece todo nuestro aplauso más caluroso. Le escuchamos el **Concierto para violín, cuerda y continuo número 2, en Mi mayor**, de J. S. Bach, y aquí demostró una excelente técnica y un sentido interpretativo muy bachiano, con flexibilidad, seguridad y compenetrándose bien con la Orquesta.

Si el arco que usó no fue lo que el muchacho y la obra requerían para su violín, ya está subsanado, porque el Banco de Bilbao va a adquirir un nuevo y buen arco, con el que Ricardo Odriozola pueda lucir su dominio y sentido musical; asimismo la citada entidad le ha otorgado una beca de estudios para que complete los del presente curso. Tuvo una prolongada ovación.

En cuanto a la Orquesta, hizo un gran concierto con la **Obertura para una fiesta académica, op. 80**, de J. Brahms; el referido **Concierto** de Bach y **Cuadros de una exposición**, de Mussorgsky, más la «propina» del «Intermedio» de **El caserío**, de J. Guridi, obras que tuvieron una interpretación verdaderamente brillante, bajo la firme batuta del maestro Urbano Ruiz Laorden, apreciando que la Orquesta se encuentra en un estado de notable superación y observando también que se trabaja con tesón y eficacia y los ensayos están bien orientados.

JOSE DE URQUIJO

Castellón

CICLO DE CONCIERTOS A CARGO DE LA CORAL POLIFONICA

La Coral Polifónica Castellonense ha culminado una serie de importantes conciertos con motivo de la pasada Semana Santa. Esta ya afianzada agrupación fue fundada en 1978 por su actual director, don Juan R. Herrero Llidó.

Es una Coral popular abierta a todos los que tienen sensibilidad y gusto por la música. En el mes de mayo del citado año acudió ya al santuario de Lledó para ofrecer sus primicias, en un solemne pontifical, a la «Mare de Déu». Tras una intensa preparación efectuó su presentación oficial, en el mes de junio de 1978, con un concierto en el Teatro Principal de esta capital, en acto patrocinado por la Caja de Ahorros y Monte de Piedad.

Desde entonces ha ofrecido conciertos en distintos puntos de España (Madrid, Albacete, Valencia y gran parte de las ciudades y pueblos del País Valenciano).

Uno de sus importantes capítulos lo cumplió con motivo del gran acto de homenaje a la memoria del insigne musicólogo castellonense don José García Gómez, celebrado, en el mes de marzo de 1979, en el Teatro Principal, ofreciendo una muy cuidada selección de polifonía popular, que mereció las más cálidas ovaciones del público que abarrotaba nuestro primer coliseo.

La pasada Navidad trajo para la Coral Polifónica Castellonense la grata ocasión de realizar sus primeras grabaciones discográficas, al tiempo que cumplía con un ciclo de música dedicada especialmente a tan entrañables fechas, en las que actuó ante distintos auditorios, volviendo a demostrar su excelente momento: obras de Reading, Juan de la Encina, T. L. de Victoria, C. Geoffray, L. Blanes, W. Martin, Shaw-Parker, O. Martí, Franz Wasner, anónimos del siglo XVI, **Cancionero de Palacio**, J. García Gómez, Matilde Salvador-Miquel Peris, **Cancionero de Upsala**, A. Pérez Moya y José R. Calpe, entre otros, configuraron una etapa navideña muy interesante y demostrativa de la excelente preparación de estos coralistas aficionados, dirigidos por el maestro Herrero.

La recién concluida Semana Santa fue atractivo encuadre de una nueva experiencia por parte de la Coral, al afrontar la interpretación de un repertorio difícil, que el público supo apreciar en su justa medida. El programa seleccionado para los distintos conciertos, en Castellón y provincia, estuvo compuesto por los siguientes autores y obras: Salvador Giner (**Benedictus**), Juan Bautista Comes (**Christus factus et**), J. Ginés Pérez (**O Crux**), T. L. de Victoria (**Ave María** y **Caligaverunt**), José María Peris (**Haec est dies**), J. Van Berchem (**O Jesu Christe**), Juan del Encina (**Más vale trocar**), F. Guerrero (**Pan divino**), J. S. Bach (**Ven, Espíritu Creador**), G. F. Haendel (**Canticorum júbilo**), Vicente G. Julbe (**Gloria laus**), Matilde Salvador-Miquel Peris (**Cant del Desert** y **Alleluia**), así como el **Gloria Patri**, anónimo del siglo XVI, del auto sacramental del **Misterio de Elche**. Al éxito alcanzado por toda la Coral cabe unir el de los solistas: la soprano María Consuelo Aguilar y los barítonos Miguel Gómez y Ricardo Pitarich.



CORAL POLIFONICA DE CASTELLON.

Ante la imposibilidad material de cumplir con todas las invitaciones recibidas de distintos puntos de la región, debido a las obligaciones laborales de los integrantes de la Coral y a la necesidad de concluir, con los días santos, estas audiciones de música sacra, para emprender de nuevo los ensayos, cara al estreno de una nueva obra de Matilde Salvador (la **Missa de Perót**, dedicada a la Virgen del Lledó, Patrona de la ciudad), Radio Castellón, de la Cadena SER, ofreció los conciertos en diferido para toda la extensa audiencia de estas comarcas del País Valenciano.—F. VICENTE DOMENECH.

Galicia

LA I MOSTRA DE INSTRUMENTOS ARTESANALES GALEGOS

Los lectores de la sección «Galicia» de RITMO conocen ya algo de la importante labor universitaria —no confundir con académica— realizada por el Departamento de Historia de la Música de la Universidad Gallega, labor que supera lo puramente docente e investigativo para organizar una temporada de conciertos universitarios —los Jueves Musicales de la Universidad— y ciclos de conciertos en gira por el País, creación del Coro Universitario y Grupo Universitario de Cámara, y recientemente el Obradoiro Universitario de Instrumentos. Lo cual no es poco desde cualquier perspectiva, si se tiene en cuenta la precariedad de medios, y tanto más si reparamos en la deficiente situación administrativa en la que se encuentra el director del Departamento, Padre López Calo, y la escasamente envidiable situación laboral de profesor no numerario de Carlos Villanueva, su discípulo y colaborador y persona dotada de una habilidad organizativa realmente admirable.

La preocupación organográfica es normal en un departamento de Historia de la Música, pero el interés por la organografía folklórica gallega se avivó en el profesor Villanueva cuando hubo de ponerse en contacto con los constructores por necesidades del Grupo Universitario de Cámara. La idea de realizar una exposición conjunta de estos artesanos no remitía sólo a la necesidad de dar a conocer sus trabajos, sino también a la más importante necesidad de dar publicidad a una problemática grave, cual es la del artesano; publicidad que puede ser sumamente efectiva en momentos en los cuales existe interés social por estos trabajos.



ARRIBA, SANTIAGO CEPEDA, ORGANERO; ABAJO, UNA SALA DE LA MOSTRA.

En general, la iniciación en el artesanado repite el antiquísimo esquema de convivencia y colaboración directa con el maestro que enseña el oficio. El planteamiento artesanal llega a todos los parámetros posibles, incluyendo el desbastado de todas y cada una de las piezas hasta el recorte y calibrado de las planchas. Esto implica que el proceso de construcción de un instrumento se prolonga desmesuradamente, y obliga a cobrar altos precios por las piezas, lo que repercute negativamente sobre la rentabilización del trabajo. Por otra parte, el aprendizaje equivale a un período de graves problemas económicos, y ello es más que suficiente para llevar el desánimo al espíritu de cualquiera. A ello hemos de sumar la falta de medios de comercialización del producto artesanal, así como la falta de protección administrativa a estos trabajadores. En resumen, podemos observar una inadecuación del trabajo artesanal a un modelo de producción, lo cual no sería especialmente grave si esa inadecuación no implicase un alto riesgo para la supervivencia del artesanado. El problema reside, pues, en lograr una fórmula económica que permita compatibilizar este sector social con un modelo de economía de mercado que adolece de imperfecciones graves, como lo demuestra la situación económica actual. Se trata de un problema de rentabilización sin afectar a la característica del trabajo artesanal, la cual incluye el aprendizaje individualizado en convivencia con el maestro.

Por otra parte, existe otro problema importante, que se deriva del propio carácter marginal y solitario del trabajo artesanal; se trata de las reticencias, desconfianzas, pequeñas envidias, etc., que existen entre los artesanos. Particularmente, pienso que el principal mérito de Villanueva fue ser capaz de superar estas renuencias y reunirlos a todos en una exposición.

Entre el 17 y el 21 de enero se celebró en Santiago la I Mostra de Instrumentos Artesanales Galegos, exposición que luego visitaría otras ciudades gallegas. Presentaba, por una parte, trabajos de artesanos especializados en instrumentos folklóricos, con especial homenaje al mítico

Paulino Pérez, fundador del Obradoiro de la Diputación de Lugo y maestro de casi todos los artesanos actuales, como Jesús y Luciano Pérez —hijos y herederos de don Paulino—, que presentaron una chirimía y dos oboes barrocos junto a varias gaitas y zanfoñas; Gonzalo Álvarez Martínez, especialista en instrumentos de percusión; José Seivane Rivas, especialista en gaitas; Antonio Corral Martínez, director del Taller-Escuela de Santa Marta de Ortigueira, que ha recuperado instrumentos en proceso de olvido, como el ferreñeiro, el pito galego o la gaita requinta, así como ha logrado interesantes perfeccionamientos en gaitas y zanfoñas; y Manuel Bareiro «Paparolo», recuperador y perfeccionador de la ocarina, cuya familia completa ha diseñado. Por otra parte, se presentaba en público Francisco Luego, director del Obradoiro Universitario de Instrumentos, que está trabajando en la reconstrucción de los instrumentos reproducidos en el Pórtico de Gloria de la Catedral Compostelana y expuso un arpa diatónica, una viola de cinco cuerdas y una zanfona en Sol, instrumentos utilizados por el Grupo Universitario de Cámara. Finalmente, y como «estrella» de la exposición, se mostraba el órgano positivo que actualmente está construyendo Santiago Cepeda, organero de la Catedral, con destino también al Grupo Universitario de Cámara. Este órgano sorprende por la gama de posibilidades en relación con su pequeño tamaño —cinco registros manuales y tres de pedal—, conseguida gracias a importantes modificaciones en el sistema del «secreto». Posee un teclado manual de sesenta y una notas y un pedalero funcional de treinta y una. El sistema es mecánico en su totalidad, con registración frontal neumática.

La Mostra tuvo gran número de visitantes y consiguió un notorio eco de prensa, lo cual permite pensar en que puede interpretarse como un primer paso interesante. Ahora lo más importante es la apertura de un debate serio sobre la problemática artesanal, debate del cual depende la supervivencia de los «luthiers».—
XOAN M. CARREIRA.

Las Palmas

BALLET NACIONAL DE CUBA

Bajo los auspicios del Ayuntamiento, seis actuaciones del Ballet Nacional de Cuba, que sigue manteniendo su gran categoría en el arte de la danza, aunque en esta ocasión mi calificación es ligeramente inferior a la otorgada hace tres años, porque, en mi opinión, no alcanzó similar nivel, sin que esto menoscabe su merecido prestigio. Fue una lástima que no se aprovechara esta rara oportunidad de tan numerosas funciones —a precios moderados y desbordado el aforo del teatro— para ofrecer un programa más ecléctico e interesante. Academias de «ballet» locales, crítica y aficionados, solicitaron insistente y reiteradamente de Alicia Alonso que interpretase una de sus máximas creaciones: *Giselle*, pero la eminente bailarina no accedió a estos deseos, quizá resevándose para sus inmediatas representaciones en Madrid y Barcelona, plazas consideradas de superior rango. Alicia Alonso se limitó a unas cortas intervenciones, en las que exhibió su extraordinaria técnica, aunque los «tempi» de las



LA EMINENTE ALICIA ALONSO EN SU ÚLTIMA VISITA A LAS PALMAS DE GRAN CANARIA CON EL «BALLET NACIONAL DE CUBA». (FOTO CORTESÍA DE «EL ECO DE CANARIAS».)

partituras interpretadas se adecuaron a sus actuales facultades físicas, muy mermaidas, evidenciándose palmariamente en el paso a dos del acto segundo de *El lago de los cisnes*, en el que la grabación sonó totalmente distorsionada por su excesiva lentitud. Fue siempre su pareja Jorge Esquivel, que, a pesar de estar condicionado a esta tarea, demostró sobradamente su talla de gran bailarín. Entre los primeros bailarines sobresalieron Loipa Araujo, Marta García, Lázaro Carreño y Orlando Salgado. Entre los principales, Cristina Álvarez, Mirta García, Andrés Williams y José Zamorano. Y entre los primeros solistas, Amparo Brito, Caridad Martínez y Fernando Jhones. Bien conjuntado el cuerpo de baile, aunque algo mecánico y rígido en sus evoluciones. Como interpretaciones más logradas y satisfactorias señalo *Muñecos*, *Rara Avis*, *Prólogo para un tragedia*, *Canto vital*, *Apolo*, *El río y el bosque*, *Gran paso a cuatro* y *Tiempo fuera de la memoria*. Austera y correcta la versión de *Bodas de sangre*, aunque sin el aliento trágico de la de Antonio Gades.

SOCIEDAD FILARMÓNICA

El primer trimestre de la actual temporada ha sido ocupado totalmente por agrupaciones y concertistas de estados de la Europa del pacto de Varsovia, si bien algunos residen fuera de sus países de origen. Como inauguración del curso 1979-80, dos conciertos por la Orquesta de Cámara de Moscú, notable agrupación bajo la competente batuta de Igor Besrodny, en unas versiones muy correctas, pero excesivamente académicas, de Bach —*Suite para orquesta*, número 2, en Si menor—, Haydn —*Sinfonía número 45*, «Los adioses»—, Mozart —*Serenata número 13*, en Sol mayor, (Pequeña serenata nocturna), y Shostakovich —*Nueve preludios*, en una óptima interpretación—. Gran penetración del dúo Guidon Kremer (violín) y Helena Bashkirova (piano), acreditando su categoría artística en un interesante programa, en el que destacó el estreno en España de la *Sonata póstuma*, de Ravel, en una brillante ejecución de Guidon Kremer, que exhibió toda su maestría técnica, superando su primera interpretación —*Sonata número 4*, en La menor, de Beethoven—, donde observé algunas imprecisiones y debilidad de sonido, que fue rebusteciéndose y ganando

cuerpo y penetración en la **Fantasia en Do mayor, op. 159**, de Schubert, culminando con **El buey sobre el tejado**, de Milhaud, partitura de gran efectismo. Helena Bashkirova fue notable acompañante, con rango de protagonista. Muy pocas veces, en esta década que finaliza, había degustado un Chopin —**Sonata en Si menor, número 3, op. 58**— tan genuino como el de la pianista rusa Elisabeth Leonskai, intérprete de gran sensibilidad y de completa formación técnica; su lectura de la **Sonata en Fa mayor, KV 280**, de Mozart, fue un modelo de equilibrio, mientras que en la **Sonata en Do mayor, número 1, op. 1**, de Brahms, conseguía superar la rutina a que es habitualmente sometida por tantos pianistas esta partitura, en una versión muy bien planteada desde las coordenadas brahmsianas. La bondad de las interpretaciones de la Orquesta de Cámara Checoslovaca depararon una muy grata velada, con un programa muy atractivo que incluía: «Suite» de **Obertura**, de J. Fischer; **Divertimento en Si bemol mayor, KV 137**, de Mozart; **Concierto para viola y orquesta**, de J. C. Bach, que tuvo como relevante solista a Libor Novacek, y **Serenata en Do mayor, op. 48**, de Tchaikovsky. Su director, Otokar Stejskal, carece de refinamiento en sus gestos, sobrios y en varios momentos toscos, pero de una gran eficacia en cuanto a los resultados que logra de su agrupación. Tanto la Orquesta de Cámara de Moscú como la Checoslovaca no alcanzan el purismo barroco de la Saint Martin in the Field, o de la Orquesta de Cámara de Stuttgart, por citar algunas de las más prestigiosas, pero son conjuntos de innegable calidad e interés, por la dignidad de sus interpretaciones.

GALERIA VEGUETA

En concierto patrocinado por el gran aficionado Damián Hernández Romero, el tenor Jesús Mariátegui interpreta el ciclo integral de **La bella molinera** —que ya cantara en el Aula de Música del Museo «Casa de Colón», para la Universidad Internacional de Canarias «Pérez Galdós»—. El tenor grancañario ha evolucionado notablemente vocal, técnica y estilísticamente —sigue lecciones de Alfredo Kraus—, y es un intérprete ideal para el «lied». Su versión de estas hermosas canciones schubertianas fue ejemplar por expresividad, dicción, musicalidad y rigor de estilo, contribuyendo al éxito la muy buena colaboración pianística de Edelmiro Arnaltes, habitual compañero de Mariátegui y, por ende, perfectamente compenetrados.

CIRCULO MERCANTIL

Con motivo de los actos conmemorativos de su Centenario, recital de arias y dúos de ópera y zarzuela por el baritono Francisco Kraus y la soprano Maravillas Losada. Un concierto por la Coral Polifónica de Las Palmas, dirigida por su titular Juan José Falcón Sanabria. Y como clausura de este Centenario, el compañero en las tareas informativas musicales Agustín Quevedo Pérez, crítico de **Diario de Las Palmas**, pronuncia una documentada lección de clausura; entrega a los galaronados del premio periodístico convocado por la Sociedad por esta importante efemérides. El Ballet de Las Palmas, de Gelu Barbu, interpreta un corto programa. Y se epiloga esta clausura con un concierto por la Coral Regina Coeli y la Orquesta de Cámara de Las Palmas, dirigidos por Chano Ramírez.

ORQUESTA DE CAMARA DE LAS PALMAS

Un nutrido grupo de profesores —locales en su mayoría y algunos extranjeros—, pertenecientes a la desaparecida Orquesta Sinfónica de Las Palmas, han decidido romper su dependencia profesional del director «propietario», Marçal Gols, y uniéndose a miembros de la antigua orquesta de la Sociedad Filarmónica han constituido la Orquesta de Cámara de Las Palmas, que bajo la dirección de José Ramírez Moya hizo su presentación, con gran éxito, en un concierto celebrado en el Gabinete Literario. Esta agrupación «camerística» puede significar la base de la futura orquesta sinfónica provincial, que se está gestando a través de una Comisión designada para tal fin.

FRANCISCO KRAUS, CATEDRÁTICO DE CANTO, EN CARACAS

El buen baritono Francisco Kraus ha fijado su residencia en Caracas, al haber sido contratado para desempeñar las cátedras de Canto en la Escuela Superior de Música y en el Conservatorio del Consejo Nacional de la Cultura. Ha actuado con gran éxito en recitales y programas de televisión en la capital venezolana, y en el año 1981 intervendrá en su festival de ópera, encarnando a «Giorgio Germont» y «Escamillo» en **Traviata** y **Carmen**, respectivamente.

CARMELO DAVILA NIETO

San Sebastián

Con asistencia de numeroso público tuvo lugar, en el Teatro Victoria Eugenia, el anunciado recital del artista donostiarra Nicanor Zabaleta, dentro del ciclo de conciertos conmemorativos del Centenario de la Caja de Ahorros Municipal; Zabaleta ofreció un bellissimo recital, con un programa sugestivo, en el que se concedía prioridad absoluta a nuestros compositores, con obras ya conocidas y alguna en calidad de estreno, como **El clavecín vasco**, de Tomás Garbizu, escrita con esa finura y delicadeza que caracterizan al autor, allí presente, que recibió intensas ovaciones junto con el intérprete, que hizo una magistral interpretación de esta página, como de los demás autores vascos. Los preciosos **Preludios vascos**, del «P. Dodostia»; la **Sonata** de Mateo Albéniz; el **Zortziko zarra**, de Jesús Guridi, y la delicada **Sonata vasca**, del P. Madina, dedicada a Zabaleta, tuvieron unas versiones plenas de encanto, elegancia y musicalidad exquisita. Fue, en suma, un recital triunfal, acogido con intensísimas ovaciones del auditorio, que obligaron a Nicanor Zabaleta a saludar en repetidas ocasiones y a interpretar fuera de programa una página de autor vasco y la deliciosa **Danza de la Pastora**, de Ernesto Halffter, otros tantos éxitos para el ilustre artista donostiarra.

● San Sebastián ha celebrado el XIV Festival de «Jazz» con la actuación de varios países, como Checoslovaquia, Inglaterra, Alemania y Suecia. Sería interminable nombrar a cada uno de los intérpretes y obras ejecutadas por los distin-

tos grupos y solistas. El Festival, como todos esperábamos y deseábamos ha sido un éxito. Con la actuación de «Jazzom» y Dave Brubeck se clausuró este XIV Festival Internacional. Por él han pasado figuras de la música de «jazz» como B. B. King, Woody Herman y Dave Brubeck. También actuaron grupos españoles que supieron estar a la altura: Música Urbana, Vladimiro Bas y su grupo, Jordi Sabater, sin descartar por ello a los cuatro grupos europeos participantes en el Concurso «Amateur», que hicieron una buena labor. El público, correcto y animado en todo momento, abarrotó el Palacio Municipal de Deportes, escenario del Festival en todas sus sesiones, siendo el concierto de B. B. King el que registró mayor número de asistentes. El Cuarteto de David Brubeck ha dejado un grato recuerdo en la clausura de la XIV edición del Festival. Vavi Brubeck es un gran pianista de «jazz». Despedimos este Festival de «Jazz» 79 esperando que el próximo sea, por lo menos, tan bueno como el presente. El Festival de «Jazz» de San Sebastián, el único existente en el Estado, tras muchos intentos malogrados, es un acontecimiento musical y sociológico que la ciudad debe conservar.

● Se ha celebrado con gran éxito la III Semana de Música de Cámara Intérpretes Vascos, organizada y patrocinada por el Banco Guipuzcoano. El interés de los programas y el nivel artístico de los intérpretes han contribuido al éxito de esta manifestación cultural, y pensamos que ya será fija para años sucesivos en el calendario artístico de nuestra ciudad, tan parca en actividades musicales. La presentación de la Agrupación Juvenil de Cámara Collegium Musicum de Guipúzcoa constituyó un éxito señalado ante numeroso público, que dedicó a los jóvenes intérpretes entusiastas ovaciones a lo largo de su concierto. Muy interesante el programa, variado y emotivo, con obras de Antxieta y Oñativia y la bonita **Sinfonía de los niños**, de Leopoldo Mozart. Todas las obras tuvieron unas versiones muy acertadas, tocando con soltura a las órdenes del maestro José Luis de Salbide, artífice de este nuevo conjunto juvenil como orientación de futuros artistas.

IX FESTIVAL INTERNACIONAL DE LOYOLA

Todos los años por estas fechas tiene lugar una cita de la música religiosa del período románico con el pueblo guipuzcoano. Este Festival Internacional de Loyola cumple este año su novena edición. Esta manifestación germinó en el seno de la Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, a iniciativa de personas del relieve de Juan Ignacio de Uría, del rector del Santuario de Loyola y de Javier Bello Portu, director artístico del mismo. Se inauguró el Festival con la actuación de Luis Taberna, profesor del Conservatorio de Pamplona. En esta ocasión los alicientes que presentaba este IX Festival Internacional de Loyola eran su órgano romántico, magnífico instrumento, que posibilita eficazmente el que se pueda ofrecer un festival de este rango internacional. También se restacaba del olvido, en esta ocasión, a don Nicolás Ledesma, que fue un compositor y organista de los más célebres del pasado siglo. Se contaba también con la presencia de Victoria Canale, soprano, que repite por tercera o cuarta vez su presencia en este Festival de Loyola, llegada de Estados Unidos, donde había cantado **La Traviata**, **La Bohème** y varios grandes oratorios. En la sesión de clausura se interpretaba el célebre **Stabat Mater** de don Nicolás Ledesma, una de las obras más importantes del siglo XIX, verdadera

joya del género pequeño Oratorio. Gracias al Festival del Organo romántico se le ofrece al público guipuzcoano, con todos los honores, en la interpretación de Victoria Canale, Juan Miguel Echarri y Ricardo Salaverría como solista, junto con la Orquesta del Festival de Loyola, actuando como maestro director don Javier Bello Portu. El numeroso público, fiel a este acontecimiento artístico anual, aplaudió con entusiasmo al final de todos los recitales.—GLORIA VIGNAU.

Tarragona

VI DECENA MUSICAL DE TARRAGONA

Ya en su VI edición ha tenido lugar la Decena Musical de Tarragona, que nos tiene acostumbrados a un desfile de grandes artistas, y que en la presente ocasión logró mantenerse a igual o superior categoría que en anteriores años.

El patrocinio del Colegio Oficial de Ingenieros Industriales de Tarragona, al igual que desde el pasado curso de la Dirección General de Música del Ministerio de Cultura, hicieron posible que Juventudes Musicales llevase a cabo, con una organización perfecta, una programación excelente, y que pasamos a comentar. En el primer concierto tuvimos ocasión de escuchar por primera vez en nuestra ciudad a la Orquesta Sinfónica Municipal de Valencia, que bajo la dirección de Jacques Bodmer y actuando como solista el violinista Gerard Claret nos ofrecieron un excelente programa, integrado por la obra de T. Marco **Quasi un requiem**, que abrió la Decena, para seguidamente interpretar el **Concierto en Re mayor**, de Mozart, para violín y orquesta, y finalizar con la **Segunda sinfonía** de Beethoven. La actuación de la Orquesta de Valencia creemos fue magnífica gracias a la batuta del maestro Bodmer, que es un artista serio, responsable, correcto y mesurado, y que igualmente se adaptó magníficamente a la también magnífica versión que nos ofreció Gerard Claret. Buen comienzo para la Decena a cargo de los de nuestra tierra.

El segundo concierto, a cargo del internacionalmente famoso Cuarteto Borodin, de Moscú, nos deparó la ocasión de escuchar una agrupación de cámara de primerísima fila en cuanto corresponde a la superación de toda clase de dificultades técnicas, perfecto acoplamiento, sonoridades insuperables, pero... de una frialdad que nos dejó un tanto perplejos. No obsta ello para decir que pocas veces habremos escuchado un Cuarteto de tal categoría.

La actuación del pianista, reciente ganador del Concurso Internacional «Reina Sofía», Janis Vakarelis, constituyó, en una inspirada noche, una de las manifestaciones pianísticas más recordables que hemos escuchado en mucho tiempo. Se estableció entre el público y el artista ese contacto espiritual de los grandes acontecimientos, y el aficionado salió entusiasmado de un recital en el que los «bravos» y aplausos fueron el mejor exponente de un éxito arrollador. Musicalidad, virtuosismo, técnica, todo se conjuntó de manera perfectamente armónica. Triunfal fue la actuación del genio del violín Vladimir Spivakov, al que hemos de situar en el lugar que le corresponda, y que no es otro que el de los grandes intérpretes como Oistrakh, Menuhin, Kreisler, etc. Su éxito, como decía uno de los críticos haciéndose eco de la opinión y comentarios

del público aficionado, se podía condensar en una palabra: perplejidad. Su actuación fue en todos los aspectos modélica e insuperable, y en el programa figuraban la **Sonata, op. 30, número 1**, de Beethoven; la **Sonata número 2** de Bela Bartok, la **Sonata para violín solo**, de Ysaye, y la **Sonata en La mayor**, de César Franck. Su colaborador, Boris Bejterev, fue el más digno compañero que pudiera desear, y ambos ampliaron su actuación con dos nuevas interpretaciones, que desbordaron el entusiasmo de los aficionados. Y, por último, el concierto de clausura, que al igual que el de apertura estaría a cargo de agrupación de la tierra: la Orquesta de Cámara «Solistas de Catalunya», que bajo la dirección de Xavier Güell tuvo una actuación que cerró de forma muy aceptable esta importante VI Decena Musical de Tarragona, que se mantiene y supera constantemente en cada edición.

Todos los conciertos se celebraron en el Auditorio de la Caja de Ahorros Provincial de Tarragona, a excepción del segundo (Cuarteto Borodin), que tuvo lugar en el Teatro Fortuny, de Reus, y que contó con la colaboración de la Asociación de Conciertos de dicha ciudad vecina.

Un éxito total, que debe servir de estímulo a todos, con nuestra felicitación.—**FERNANDO EMBER.**

Tenerife

VIII FESTIVAL DE OPERA DE A. T. A. O.

La Asociación Tinerfeña de Amigos de la Opera inicia sus actividades, en mayo de 1971, con un prefestival en el que se escenifica **Rigoletto**. Desde esa fecha hasta el festival que se comenta ha programado veintiún títulos —algunos representados dos o tres veces—, con un total de treinta y cuatro funciones. Pero esta meritoria labor no consigue el debido apoyo por parte de los organismos oficiales, tropezando con las mismas incomprendiones

que encuentran todas las manifestaciones de índole musical en nuestro país. No obstante estos inconvenientes, la A. T. A. O. no se ha desanimado en su entusiástica tarea, continuándola con un evidente afán de superación, que ha culminado en esta octava edición operística —aunque, paradójicamente, por un oficio del Gobierno Civil de la provincia se comunicara a la Junta rectora su baja del Registro de Asociaciones por inactividad desde el año 74. Lo que (anécdota aparte) demuestra palmariamente la absoluta desinformación y el mayor desinterés de estos órganos políticos por la cultura— en la que la memorable actuación —por vez primera, en ópera, en el teatro Guimerá— del eximio tenor canario Alfredo Kraus ha constituido uno de los acontecimientos más relevantes y trascendentales de la historia lírica de la capital tinerfeña.

En la segunda parte de este VIII Festival —la primera se celebró en mayo, reponiéndose **Marina y Rigoletto**— se programaron **Andrea Chenier**, **Werther** y **Favorita**; pero por ineludibles obligaciones laborales sólo me fue posible desplazarme desde Gran Canaria para asistir a estas dos últimas.

Werther.—Ya en estas mismas páginas, los compañeros en las tareas de la información musical, Arturo Reverter (número 472) y Fernando Peregrín (número 494), han resaltado acertadamente las excelencias técnicas, estilísticas e interpretativas de Alfredo Kraus, y muy especialmente en su encarnación del romántico y melancólico héroe goethiano. Por mi parte, he de añadir que habiéndolo oído este año en esta obra dos veces en el Convent Garden y ahora en el Guimerá, con un intervalo de unos siete meses, me reconozco incapaz de precisar cuál de ellas merece calificación superior, pues en ambas el tenor grancanario logra las para la mayoría inalcanzables cotas de la perfección. Su interpretación de «Werther» es insuperable, captando admirablemente todas las sutilezas del sensible y complejo temperamento del personaje, cuya asunción psicológica es absoluta, dominando totalmente la escena, emitiendo su voz con nitidez y acentuando los momentos de dramatismo con las adecuadas inflexiones y

ALFREDO KRAUS Y MARTINE DUPUY CORRESPONDIENDO A LAS ACLAMACIONES DEL PUBLICO EN «WERTHER». (CORTESIA «FOTOS MUJICA».)



enfaticaciones, sin necesidad de recurrir a efectismos y desgarramientos vocales para expresar su estado anímico. Resulta sumamente difícil subrayar los pasajes que pudieran ser considerados más sobresalientes, porque desde la introducción —«O Nature, pleine de grace»— hasta el final mantiene una impoluta línea de continuidad, sin oscilaciones; pero yo me referiría muy particularmente a la famosísima aria «Pourquoi me reveiller» —una de sus máximas creaciones— en una suprema versión, y al último cuadro del tercer acto, donde conmueve realmente con su agonía y muerte. Es por todo esto por lo que el «Werther» de Alfredo Kraus es justamente aclamado como uno de los más grandes acontecimientos de la lírica actual, pudiendo afirmarse, sin temor a la hipérbole, que su interpretación es la sublimación del personaje nacido de la colaboración entre Johann Wolfgang von Goethe —impensadamente, por su parte— y Jules Massenet. «Carlota» fue encarnada por la «mezzosoprano» francesa Martine Dupuy, voz importante en cuanto al volumen, pero con notorias deficiencias técnicas, siendo la más acusada la «impostación» y frecuentes destemplanzas; cantó valientemente el aria de las lágrimas, que interpretó a base de coraje, pero con numerosas lagunas sonoras, dejando bastante que desear su dicción, y siendo muy ostensibles sus deasjustes en los dúos con Kraus. Licino Montefusco cumplió con sobriedad como «Albert». Manuel Bello, que fue un eficiente «Le Bailli», aunque «calante» en algunos momentos, descuidó un tanto su caracterización, por lo que el alcalde resultó bastante más joven que lo habitual. Sin relieve la «Sofía» de Dolores Cava. Grises José Manzaneda («Schmidt») y Antonio López («Johann»). El Coro de voces blancas de la Caja de Ahorros de Santa Cruz de Tenerife tuvo una feliz intervención. Poco convincente la lectura de Manfredi Argento, que no acertó a traducir la partitura ni a equilibrar la Orquesta Sinfónica de Tenerife, muy proclive al desajuste instrumental y, por ende, a la confusión sonora, principalmente en «fortes» y «fortísimos».

LA FAVORITA.—Otra sensacional actuación de Alfredo Kraus como «Fernando», dictando una magistral lección de «belcantismo», musicalidad, expresividad, fraseo, con fácil y brillantísima emisión de agudos y sobreagudos. Antológicas, modélicas y soberbias sus dos arias «Una vergine» y «Spirto gentile». No fue muy convincente la «Leonor» de Martine Dupuy, pues los defectos observados en **Werther** se patentizaron más claramente aquí, por el carácter «belcantista» de la partitura, descubriendo asperezas y opacidades tímbricas, aunque también podría influir en su rendimiento el hecho de que fuera ésta su primera interpretación del personaje donizettiano. Me satisfizo mucho más Licino Montefusco en el «Rigoletto» del festival de verano del Estadio Insular de Las Palmas, pues —en mi opinión— su voz y estilo se adaptan mejor a los personajes verdianos, encontrándose incómodo en el terreno «belcantista». Su «Alfonso» fue correcto, pero su voz sonó nasalmente con frecuencia, notándose forzada en la emisión y con tendencia al engolamiento. Muy tosco el «Padre Baltasar» de Leonida Bergamonti, de considerable volumen vocal y timbre áspero, pero carente de escuela. Pepita Miñón, en «Inés», lució sus notables cualidades líricas. José Manzaneda («Don Gaspar»), en su nivel habitual. Plausible, como siempre, la meritoria actuación del Coro Agustín Angel —denominado así en memoria del joven y malogrado director tinerfeño

Agustín Angel García, impulsor del festival, fallecido trágicamente en el accidente aéreo de La Coruña de hace unos años—, de la A. T. A. O., ejemplar por su carácter eminentemente aficionado, y dirigido con eficacia por Jesús Fariña. Discreto el «ballet» de Rosalina Ripoll. Más aceptable la labor de Manfredi Argento, y mucha voluntad en la orquesta, más audible que en **Werther**. Rutinaria la dirección escénica de Aldo Masella, y escenografía similar a la utilizada en otros teatros hispanos.— **CARMELO DAVILA NIETO.**

Valencia

RECITAL DE TERESA BERGANZA

El pasado día 10 de marzo tuvimos la oportunidad de asistir al recital de nuestra «mezzosoprano» Teresa Berganza, ofrecido por la Sociedad Filarmónica de Valencia, lo cual motivó que fuera exclusivo para los socios de la citada entidad.

El programa fue variado e interesante, saliéndose de lo rutinario. La primera parte estuvo compuesta por **Ariadna en Naxos**, de Haydn, y **El cuarto de los niños**, de Mussogsky. La segunda comenzó con **Siete Ariettes**, de Vicente Martín y Soler (Valencia, 1754-San Petersburgo, 1806), de gran interés por lo que suponen de recuperación de este olvidado y gran compositor, que se destacó en su tiempo como extraordinario operista en España, Italia, Austria y Rusia, llegando a ser incluso director de la Opera de San Petersburgo. Entre sus óperas sobresale como la más notoria **Una cosa rara** —una de cuyas melodías utilizó Mozart en el segundo acto de **Don Giovanni**—, así como **El barbiere di buon core**, **Ifigenia en Aulide**, **L'isola del piacere**, etc.

A continuación, y como última pieza programada, Teresa Berganza interpretó **Tonadillas**, de Granados. No obstante, a instancias del público, concedió tres «encores»: un aria de **Tancredi**, de Rossini; el tango de la «Menegilda» de **La Gran Vía**, de Chueca, y el zapateado de **La Tempranica**, de Jiménez.

Nuestra gran cantante se mostró magnífica de voz, con fraseo, ductilidad e inteligencia en el canto, uniendo a esto sus dotes de interpretación, acoplándose perfectamente a los tan diversos estilos e imprimiendo a lo español la gracia natural y expresividad tan características de ella.

Fue acompañada dignamente por el joven pianista, también madrileño, Juan Antonio Alvarez Parejo.

Es, realmente, lamentable que la Berganza se prodigue tan poco en España, siendo para la mayoría de los asistentes la primera ocasión de verla actuar en directo.

La reacción del público fue muy favorable, ovacionándola con entusiasmo; sin embargo, se notó —como siempre— ese sector que va al teatro sólo por rutina, y cuyos componentes, una vez escuchada la última nota, se apresuran a ponerse los abrigos y a salir disparados (¿cuándo aprenderemos los españoles?).

En resumen, una velada memorable, que nos dejó muy buen sabor de boca.— **VICTORIA FERNANDEZ.**

RCA

Johann Sebastian Bach LOS SEIS CONCIERTOS DE BRANDENBURGO

Deutsche Bachsolisten
Helmut Winschermann



Johann Sebastian Bach
**LOS SEIS CONCIERTOS
DE BRANDENBURGO**
DEUTSCHE BACHSOLISTEN
Director: Helmut Winschermann



Mascagni
CAVALLERIA RUSTICANA
National Philharmonic Orchestra
Director: James Levine



J. S. BACH
Las 4 Suites para Orquesta
BWV 1066 - 1069
DEUTSCHE BACHSOLISTEN
Director: Helmut Winschermann

Sonola

LA MARCA DE LOS FAMOSOS



**Mariano
Matabuena Val**

Primer Clasificado Certamen Nacional Senior
Murcia 1980

los mejores tocan

Sonola

LOS MAS POPULARES ELIJEN LO MEJOR

REPRESENTANTE :

Salvador Rodríguez Ubeda

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

am

EL SONIDO HI-FI
MAS «LIMPIO»



Si a Ud. le importa el cuidado de sus cintas cassette. Si valora la perfecta audición de una cinta bien conservada y le preocupa su duración, precisa del Cassette limpiador y desmagnetizador AM.

Si desea mayor información, escribanos.

Representante general para España:



GERMAN
INDUSTRIAL, S.A.

Consejo de Ciento, 366 - Tel. (93) 318 17 00 - Barcelona-9

Acuerdo, 39 - Tel. (91) 447 18 06 - Madrid-8

Duque de Calabria, 11 - Tel. (96) 333 81 28 - Valencia-6

MUSICA EN VIVO

ACTIVIDAD ESCENICA EN LONDRES: ENERO 1980

KIRI TE KANAWA EN "LA TRAVIATA" DE VISCONTI

Una de las características más sobresalientes del Covent Garden, Royal Opera House es su memoria, su capacidad para recuperar en cualquier instante su glorioso pasado, como si de un banco de datos "computarizado" en forma de teatro se tratara. En 1967, para un reparto encabezado por Mirella Freni y Pavarotti, Luchino Visconti reelaboró su concepción de *La Traviata* verdiana, que ya montara en el año 55 para Callas y Giulini en La Scala, creando para el coliseo inglés un montaje de extraordinaria belleza visual, íntima delicadeza e imperioso halo trágico, cuyo constante buen gusto sólo se ve deteriorado en el acto tercero por la trasnochada españolada a la que, desgraciadamente, no supo resistirse el gran maestro italiano. Sólo Maurice Béjart, ya en la década de los 70, consiguió una recreación escénica de esta obra parangonable con la de Visconti. En ambas personalidades, la simpatía por la protagonista, "Violetta", es clave para el entendimiento de sus producciones: la aproximación de los dos "registros" se diferencia en el tratamiento dado a los demás personajes; si para Visconti la familia "Germont", aunque cobarde y malintencionada, puede revestir ciertos toques de humanidad (por otra parte, presentes en la partitura de Verdi), para Béjart constituye una "troupe" de perfectos malvados que intentan aniquilar a la heroína de savia fresca, revitalizadora e incluso revolucionaria.

Más tarde o más temprano, una cantante como Kiri Te Kanawa, especialmente querida en Londres, tenía que llegar al papel de "Violetta Valéry": desde el punto de vista visual, la mozartiana Kiri cumple todos los requisitos que, desde María Cal-

las, se asocian a este "rôle"; es decir, belleza, prestancia, buen movimiento por la escena y una decadente atmósfera de fatalista nostalgia que el personaje sabe crear en torno a sí; desde el punto de vista vocal, el siempre difícil primer acto presenta para la joven Te Kanawa serias dificultades, que resuelve con más garbo que técnica, para —en los tres actos siguientes— ir remontando paulatinamente su visión hasta llegar a una conmovedora, casi mórbida en su dulzura, agnía del acto cuarto. Las borrosas agilidades y apurados agudos del acto primero no impiden considerar a Te Kanawa una de las más notorias "Violettas" de los años 80. A su lado, el caso de Stuart Burrows me hace preguntar: "¿Qué hace un chico como tú en una ópera como ésta?". Burrows, buen intérprete de Mozart, adecuado traductor de ora-

torios, es poco menos que un marciano incorporando el papel de "Alfredo", totalmente desasistido por su físico regordete, por sus esquemas vocales, diametralmente opuestos a los concebidos por Verdi y, en general, por una infatigable afectación lloriqueante, que hace inexplicable el que "Violetta" pueda enamorarse de semejante alienígena. El día que presencié la representación, Renato Bruson no pudo actuar por encontrarse enfermo y fue reemplazado por otro eficaz, aunque no tan dotado, barítono italiano, Leo Nuzzi, que, junto a Te Kanawa, fue el intérprete más en consonancia con el montaje viscontiniano de la genial pieza de Verdi. Acompañando a Stuart Burrows en el vagón de los despropósitos, dirigió (?) desde el foso el habitualmente soso John Pritchard, que es otro caso de navegación a la deriva en una

partitura como ésta; Pritchard, más o menos defendible en algunas obras de Mozart y en ciertos acompañamientos orquestales a cantantes prestigiosos, boga literalmente contra la partitura, acentúa donde no conviene, ignora el esquema respiratorio concebido por Verdi y tiende a ahogar a los intérpretes por exceso o por defecto, carece del más mínimo numen romántico y, entre sus manos, momentos como el "Amami, Alfredo!", pasan sin pena ni gloria, licuados en medio del general aburrimiento. La presencia de Pritchard y Burrows en una *Traviata* es algo parecido a una fabada cubierta de lechuga y queso Roquefort.

En honor y desagravio de ambos "intrusos", anotaré que Pritchard brindó la obra completa, sin ningún corte, y que Burrows entonó la tantas veces suprimida "cavatina" del acto segundo, cantada y acompañada, eso sí, como si se tratara del "Tradito, Schernito", de "Ferrando" en *Così fan tutte*.

EL ARTE DE LA RECREACION: "JULIO CESAR", DE HAENDEL

Sin ánimo de escandalizar a los puristas ortodoxos: algunas de las partituras operísticas de Händel me resultan particularmente tediosas por la frecuente extensión de las piezas (dilatadas en aras de libretos a veces indefendibles) y por el empleo de fórmulas repetitivas características de un artesano "de luxe", faceta en la que, salvadas todas las distancias, Händel no deja de parecerme, en estas determinadas oportunidades, un aventajado alumno de Telemann en lo que podríamos llamar "excelsa rutina". *Julius Caesar* es la más larga de las óperas haendelianas, y, sin embargo, la impresionante riqueza de su inspiración, la sabiduría constructiva y la grande-

KIRI TE KANAWA, ACTO II DE LA TRAVIATA: «AMAMI, ALFREDO!».





JULIO CESAR, PRODUCCION DE LA ENGLISH NATIONAL OPERA. EN ESCENA, JANET BAKER («CESAR») Y VALERIE MASTERSON («CLEOPATRA»).

za de no pocos de sus fragmentos musicales, concretamente aquellos que suponen puntos de clímax de la ópera, hacen que su duración, muy superior a las tres horas, parezca más reducida que la de otras piezas en las que el numen del compositor ha brillado, desgraciadamente, a menor altura. Siendo muy difícil en partitura de tan extraordinaria belleza global destacar fragmento alguno, es criterio personal de este comentarista que, a lo largo de su fecunda vida, Händel escribió pocas páginas superiores en grandeza espiritual y "estros" musical a la plegaria que "César", en tenue recitativo acompañado, entona ante la tumba de "Pompeyo" en la tercera escena del acto primero. Para la versión, en inglés (y en este caso la opción es defendible, toda vez que el propio Händel realizó versión lingüística "ad hoc" de esta composición), montada por la English National Opera, el coliseum londinense contó con bazas de solvencia indiscutible. En lugar destacado, la edición de la partitura preparada por Charles Mackerras —quien asimismo dirigió la versión desde el foso— es un modelo de profesionalidad y devoción a la causa haendeliana; el único lunar oponible a la labor global de Mackerras sería (y en este caso no tengo inconveniente en volverme yo mismo purista) el corte, ciertamente no extenso, de determinados pasajes en los actos segundo y tercero. Difícil es imaginar una labor directorial más sensible que la de este bonachón y simpático australiano, al que sólo ahora, al cabo de una extensa carrera desarrollada primordialmente en Inglaterra, se le empieza a conceder el predicamento internacional que merece: quizá sólo Marinier o Harnoncourt puedan, en su momento, proponer alternativas de interpretación que rivalicen con la de Mackerras.

Bazas igualmente del éxito fueron los estilizados decorados imaginados por John Pescoe, en-

globados dentro de la labor "registra" de ese excelente maestro de la escuela figurativa que es John Copley. El "coliseum" jugó también fuerte en el terreno vocal: el "duelo" entre dos cantantes de la categoría de Janet Baker como "César" y Valerie Masterson como "Cleopatra". Ya no es la Baker una jovencita, y determinadas agilidades exigidas por Händel le resultan problemáticas; su sabiduría como cantante, sin embargo, se ha engrandecido hasta niveles asombrosos, y el referido pasaje de la plegaria provoca, a través de su voz, un mágico instante de silencio, complicidad y atenta tensión dramática en el teatro. La general idoneidad del reparto sólo se vio turbada por la presencia de un ser, de nombre John

JANET BAKER, CULMINANDO SU CARRERA EN EL JULIO CESAR HAENDELIANO.



Angelo Messana, que pululó por la escena tratando de convencer-nos de que era "Tolomeo", hermano de "Cleopatra", con la voz de contratenor más falsa que haya sido dado oír a este cronista, introduciendo incluso "morci-llas" en el texto y haciendo pasar a los sufridos espectadores desazonados momentos de vergüenza ajena.

Sólo a título informativo: el programa de mano suministrado por la English National Opera, además de una detallada sinopsis argumental y de los textos cantados en las veintidós arias y tres concertantes de que consta la partitura, incluía un trabajo genérico sobre el compositor, debido a Anthony Hicks; un análisis histórico de las relaciones César/Cleopatra; un estudio de la edición crítica, redactado por el propio Charles Mackerras; otro de Winton Dean sobre la "Opera seria" en Händel, y un trabajo, especialmente extenso, de Brian Trowell sobre la técnica haendeliana del aria en su producción operística; es decir, exactamente lo mismo que podemos obtener en una función del Liceo o del Teatro de la Zarzuela.

LOS INSOSPECHADOS CAMINOS DE LA EVASION: "CINDERELLA"

Para los que nos gusta el "ballet", pero somos esencialmente melómanos, una velada de danza servida con música de segunda fila (Drigo, Minkus, Luigini y otros) puede ser una experiencia desoladora, por muy grandes que sean los intérpretes. En cambio, y pienso que más de un aficionado puede estar de acuerdo conmigo, es difícil que unos bailarines solamente aceptables y una mediana coreografía sean capaces

de privarnos del placer escénico de una buena música en movimiento. Alguna vez he señalado en estas páginas que considero a *Romeo y Julieta* la mejor partitura escrita por Prokofiev; la fama de este magistral "ballet" ha dejado en la sombra a las otras composiciones del autor concebidas para la danza. Al igual que Stravinsky, el contacto con Diaghilev supuso para Prokofiev un incentivo que, extinto ya el legendario empresario, seguiría dando frutos hasta el final de la vida creativa del músico. *Cinderella* es, así, el séptimo de los ocho "ballets" escritos por Prokofiev. Dentro de la serie, se sitúa inmediatamente después de *Romeo y Julieta*, habiendo sido escrito entre 1941 y 1944, es decir, en medio de la ofensiva alemana sobre Rusia. La capacidad escapista de Prokofiev resulta, en esta ocasión, poco menos que sorprendente, aunque, sin embargo, comprensible: a la par que el músico redacta su severa meditación sobre la guerra, la ópera *Guerra y Paz*, escribe la ligera, dieciochesca música de *Cinderella*; resulta bastante explicable que, tras el trabajo "serio" en torno a los dramáticos acontecimientos circundantes, buscara el artista una tarea relajante, que en este caso sería la deliciosa partitura sobre el tema de "Cenicienta". Si en el caso de *Romeo y Julieta* buscó el músico una suerte de inspiración en el esquema romántico, para *Cinderella* su mirada se dirigiría aún más atrás, en busca de las gavotas, "minués", pavanas y "bourrées" del "ottocento". En cierta medida, Prokofiev volvía a encontrarse con el joven mundo de la *Sinfonía clásica*, y una descarada aseveración de este retorno la encontramos en la divertida escena de las naranjas, en la que el autor cita textualmente la celeberrima "Marcha" de su ópera *El amor de las Tres Naranjas*.

Habida cuenta de la nada despreciable cantidad de buena música contenida en este "ballet", que no es especialmente largo (no supera la hora y media de duración), resulta pintoresco comprobar qué pocas compañías de danza tienen la pieza en repertorio. El Royal Ballet es una saludable excepción, y su montaje goza de muy merecida reputación, gracias a la soberbia labor coreográfica del que durante años fuera principal mentor de la institución, Frederick Ashton. Escenas como la deslumbrante aparición de la carroza de "Cenicienta", con ratones en vez de caballos; la dramática sonería de la media noche en los relojes de palacio durante la fiesta, o casi todas las intervenciones de las hermanastras de la protagonista, papeles aquéllos que han de ser bailados por dos fenomenales mimos travestidos (Ashton dio vida, personalmente, en no pocas funciones a una de las dos hermanas), son radiante prueba de la capacidad inventiva del ya jubilado coreógrafo y director de escena. Como en el caso de *La Traviata*, antes comentada, la



ROBERT HELPMAN Y EL COREOGRAFO FREDERICK AHSTON, CARACTERIZADOS COMO LAS HERMANASTRAS DE «CENICIENTA» DURANTE UNA FUNCION ESPECIAL (23 DE DICIEMBRE DE 1965) DEL ROYAL BALLET SOBRE EL MONTAJE DEL SEGUNDO.



PETER MAAG, GRAN PROTAGONISTA DEL MURCIELAGO EN COVENT GARDEN.

“memoria” del Covent Garden se refrenda, una vez más, con este montaje.

LA DIVERSION ENTENDIDA COMO OBRA DE ARTE: “EL MURCIELAGO”, DE STRAUSS

Coda en “champagne” mayor. Pocas producciones del Covent Garden han sido tan aclamadas como la debida a Leopold Lindtberg, con decoración y vestuario de Julia Trevelyan Oman, presentada al público en la Nochevieja de 1977, con un reparto que encabezaba Kiri Te Kanawa como “Rosalinde”, bajo la dirección de Zubin Mehta. El pasado año esta producción fue recogida por las cámaras de la Televisión inglesa y ofrecida en color, vía Eurovisión, a toda Europa, con la natural excepción de España, en la que los directivos de nuestra Televisión supieron mantener esa rara habilidad, me imagino que baza obligada para trabajar en ese organismo, de ser ajenos a cualquier manifestación del mundo de la cultura en Europa. Creando una tradición que es más que sana imitación del modelo vienés, el Covent Garden repone, año tras año, este fastuoso montaje durante los meses de diciembre y enero.

En este 1980 sólo dos elemen-

tos del “Cast” original fueron alterados: Carol Neblett sustituyó a Te Kanawa y Peter Maag suplió a Mehta en el foso. Debo indicar que muy pocas veces he podido disfrutar, en una sala de ópera, de una fiesta escénica de primer grado tan notable como la que brindó el Covent Garden. Conozco varias producciones del *Fledermaus* straussiano, y dos de las mismas las he presenciado en Viena, punto de nacimiento de la obra y lugar en el que la partitura y el diálogo de la opereta poseen unas connotaciones de humor y afecto difícilmente apreciables en otra parte. Por ello me resulta particularmente agradable señalar que la versión británica de la Royal Opera House es aún más regocijante que las atendidas, no ya en Munich o Berlín, sino en la propia capital de Austria. De cara a hacer accesible a un público internacional, no solamente alemán y tampoco exclusivamente inglés, el jocoso texto de la farsa, Gerhard Bronner ha reescrito todos los diálogos en una especie de “Slang” internacional, remodelando para ello la nacionalidad de algunos de los personajes: así, tanto “Falke” como “Rosalinde” poseen ascendencia inglesa, y el primero es una especie de volátil “Mr. Pickwick”; “Orlofsky” se expresa, lógicamente, en casi todos los idiomas de la tierra, y sólo “Eisenstein”, “Adèle”, “Frank” y “Frosch” pueden con-

siderarse genuinamente austro-alemanes. En medio del segundo acto, durante la fiesta del príncipe ruso, y muy al estilo de John Culshaw, se intercala una recalcitrante gala, “ballet” incluido, en la que se escuchan piezas tan coherentes con el montaje como el vals *Recuerdos del Covent Garden*, *Voces de Primavera*, *Sangre vienesa* o la *Tritsch-Tratsch Polka*, obras todas del propio Johann Strauss, con coreografía general del anteriormente citado Frederick Ashton.

Para los intérpretes de la luminosa partitura, a los que el montaje londinense brinda unas oportunidades de lucimiento insospechadas, no caben más que elogios. Hermann Prey es la auténtica estrella de la función, derrochando simpatía, experiencia, contagioso humor y, por si fuera poco, una línea de canto inatacable: no creo que haya hoy otro “Eisenstein” equiparable al suyo, y en la referida gala del acto segundo su capacidad para el malabarismo y el equilibrismo, a la vez que el canto, constituye espectáculo imposible de describir. El excelente Robert Tear ha sido el único cantante que ha conseguido hacerme superar mi “horror vacui” a los “Orlofskys” masculinos, ya que entiendo, tal como la partitura viene a prescribir, que el papel, particular homenaje de Strauss al “Cherubino” mozartiano, está pensado en función de que sea una “mez-

zosoprano” quien lo interprete. Máxima calificación asimismo para Hildegard Heichel, joven cantante para mí desconocida hasta el día de la representación, que crea una “Adèle” capaz de competir en el recuerdo con las inolvidables Rita Streich o Renate Holm. El día que presencié la representación, Carol Neblett canceló su intervención por hallarse indispuesta, tal como explicaba el programa de mano, siendo sustituida por Anne Evans, otra cantante a la que yo no conocía y que, si bien físicamente no resulta especialmente adecuada para el papel, en el aspecto vocal y en el interpretativo no me hizo añorar a la prevista titular del personaje. Matrícula de honor, en fin, para Peter Maag, portavoz de una orquesta visceralmente identificada con la acción escénica, que confirió a la pieza una dirección felina y vibrante, nada reñida, empero, con las mayores sutilezas de la tradición vienesa, que el músico suizo demuestra conocer perfectamente. En muy raras ocasiones es dado ver en un teatro lírico una conjunción tan precisa e inspirada de elementos en juego: es fácil imaginar que este montaje del *Fledermaus* va a ser uno de los baluartes de la futura “memoria” de ese teatro, tan envidiable en calidad sostenida y continuidad artística, que es el Covent Garden londinense.—JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA.

NOTICIAS

(Coordina: Fernando Peregrín Gutiérrez.)

ESTRENOS

Deseamos recoger en esta columna, que ya publicamos en los dos anteriores números de nuestra revista, los estrenos, tanto absolutos como nacionales, de los compositores españoles, así como de los extranjeros más destacados. Para ello nos es imprescindible contar con la colaboración de los compositores españoles y de las editoras musicales. Se incita, pues, a unas y otros a que nos hagan llegar, con la máxima antelación (deseamos recoger la mayor cantidad de estrenos posible antes de que éstos se produzcan) información sobre obras a estrenar.

Leonardo Balada: estreno absoluto de *Sonata para diez instrumentos de Viento*, Nueva York, 18 de agosto de 1980; American Brass Quintet y New York Woodwind Quintet; Leonardo Baladas, director.

Rodolfo Halffter: estreno absoluto de *Epinicio*, para flauta sola, Méjico, 21 de abril de 1980; Marielena Arizpe, flauta.

Carmelo Alonso Bernaola: estreno absoluto de *Galatea, Rocinante y Preciosa*, encargo de las IX Jornadas Musicales Cervantinas, Alcalá de Henares, 26 de abril de 1980; Agrupación de Música Española; Carmelo Alonso Bernaola, director; María José Sánchez, solista.

Luis de Pablo: estreno en España de *Lerro y Dibujos*, Madrid, 29 de abril de 1980; Atelier de Musique de Paris; Jean Louis Petit, director.

Angel Oliver: estreno absoluto de *Dos rimas y Sólo suena el río*, Barcelona, 30 de abril de 1980; Coro de Radiotelevisión Española; Pascual Ortega, director.

Manuel Castillo: estreno absoluto de *Tempus*, encargo de Radio Nacional de España, Madrid, 30 de abril de 1980; Manuel Castillo, piano.

Cristóbal Halffter: estreno en España de *Cuarteto número 3 y Jarchas de dolor de ausencia*, Madrid, 5 de mayo de 1980; Cuarteto Sonor y Grupo Coral; Miguel Ros, director.

Julio Navarro Grau: estreno absoluto de *Primera sinfonía canaria*, Santa Cruz de Tenerife, 8 de mayo de 1980; Orquesta Sinfónica de Tenerife; Armando Alonso, director.

Gotfried von Einem: estreno absoluto de la ópera *Jesu Hochzeit*; libreto de Lotte Ingrisch; Viena, 18 de mayo de 1980; Orquesta Sinfónica de Viena, Wiener Akademie-Kammerchor; Arne Wallgren, Karen Armstrong, Anne Gjevang, Elisabeth Steiner, Eberhard Wächter, Lucie Peacock, Thomas Moser, solistas; Giancarlo del Mónaco, «régisseur»; Dominik Hartmann, escenógrafa; David Shallon, director musical.

Cristóbal Halffter: estreno absoluto de *Mizar II*, para dos flautas y electrónica, encargo de la Musikfest Basel y Paul Sacher, Basel, 1 de junio de 1980; Aurèle Nicolet y Sra. Nicolet, flautas.

Rudolf Kelterborn: estreno absoluto de *Visions sonores*, Basel, 4 de ju-

nio de 1980; Basler Kammerorchester; Paul Sacher, director.

J. van Gilse: estreno absoluto de la ópera *Thijl*, Amsterdam, 5 de junio de 1980; montaje de la Opera de Holanda debido a Gilbert Deflo, «régisseur», y Ezio Frigerio, escenógrafo; Nelly Morpurgo, Thea van der Putten, Peter van der Bilt, John Bröcheler y Henk Smit, principales solistas; Orquesta Filarmónica de Amsterdam y Coro de la Opera de Holanda; Anton Kersjes, director.

Suter: estreno absoluto de *L'art pour l'art*, Basel, 6 de junio de 1980; Radio-Sinfonieorchesters Basel; Matthias Bamert, director.

Peter Schat: estreno absoluto de *Monkey subdues the white-bone Demon*, «cartoon» ópera, Amsterdam, 7 de junio de 1980; montaje de la Opera de Holanda debido a Anne Marie Pins, «regisseuse», y Floris Guntenaar, escenógrafo; Marianne Block, Joep Bröcheler, Wouter Goedhart, Zeeger Vandersteene, Max van Weeberg, principales intérpretes; Ensemble «ad hoc»; Ed Spanjaard, director.

CURSOS Y CONCURSOS

II Curso de Música Barroca y Rococó. San Lorenzo de El Escorial, del 12 al 23 de agosto de 1980. Conferencias de Federico Sopena, Carmen Martín Gaité, A. Pérez Sánchez, Andrés Ruiz Tarazona, Daniel Vega, Julián Gállego. Conciertos a cargo de L. van Daelm, T. Albert, E. Moreno, A. Woodrow, A. Bylsma, Cuarteto Bartholdy, A. Curtis, Cuarteto Neocantes, Trío La Stravaganza, B. van Asperen, J. M. Moreno, E. Moreno, A. Parker, Quinteto de Viento de Stuttgart. Información: Secretaría, Escalinata, 9, Madrid-13.

VIII Rencontres Internationales de la Guitarre. Ville de Castres, del 6 al 20 de julio de 1980. Cursos, concursos, espectáculos, conferencias. Seminario de interpretación a cargo de Abel Carlevaro, Antonio Lauro y Paco Peña. Información: Festival de Castres, 81108 Castres Cedex (Francia).

VII Concurso de Composición de la Confederación Española de Cajas de Ahorros, trofeo Arpa de Oro. Dedicado a la memoria de Enrique Granados, el concurso está abierto a todos los compositores españoles sin limitación alguna. Premios entre 50.000 y 400.000 pesetas y estreno de obras seleccionadas para la final, así como su edición y grabación fonográfica. Límite de inscripciones: 30 de septiembre de 1980. Información en la Secretaría del Concurso, Alcalá, 27, Madrid-14.

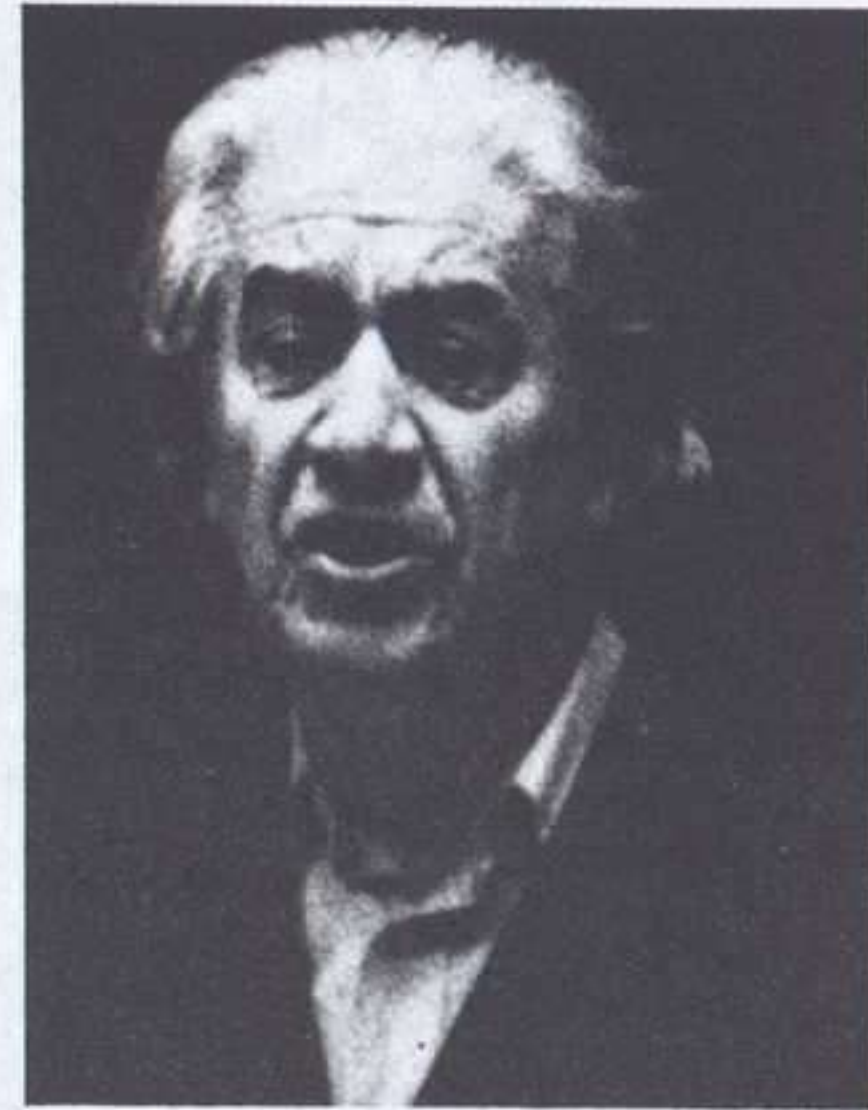
IX Curso Internacional de Guitarra «José Luis Lopategui». Sant Cugat del Valles, del 1 al 17 de agosto de 1980. Gerard Pancraccio, profesor asistente. Información: Aula de Guitarra Ferran Sor, Diagonal, 327, 2.º, 1.º, Barcelona-9.

III Curso de Música de Cámara con Guitarra y Curso de Iniciación a la Guitarra. Cervera, Lérida, del 19 al 29 de agosto. José Luis Lopategui, director; Cuarteto de Cuerda del Aula de Guitarra Ferran Sor. Información: Aula de Guitarra Ferran Sor, Diagonal, 327, 2.º, 1.º, Barcelona-9.

III Jornadas Internacionales de Danza. Tarragona, del 8 al 24 de julio de 1980. Artemis Markessinis, dirección; Rosella Hightower, Miguel Navarro, Esteban Brunat, Dora Ruiz, Gerard Collin y Jan Maniow, profesore-

CON NOMBRE PROPIO

Sergiu Celibidache, director titular de la Orquesta Filarmónica de Munich, ha dictado un curso de dirección orquestal en Munich, organizado por las autoridades locales de la provincia muniquesa, entre los días 27 de mayo y 23 de junio. El curso consistió en dos partes, una teórica y otra práctica. El primer día del cur-



so el maestro Celibidache escogió entre los cursillistas a doce de ellos, en razón a sus méritos, para el trabajo con la Orquesta Filarmónica de Munich.

Bernard Lefort, Administrador General del Teatro Nacional de la Opera de París a partir de la próxima temporada, y **Carlo Maria Badini**, Sobrintendente del Teatro alla Scala de Milán, han firmado, en presencia de Jean-Philippe Lecat, Ministro francés de la Cultura y de la Comunicación, de Jacques Darmon, Presidente del Consejo de Administración del teatro parisino y de Francesco Siciliani, director artístico del teatro milanés, un acuerdo de colaboración estrecha («convention de jumelage», denominación oficial), que va más allá del simple intercambio de producciones. El acuerdo prevé el que ambos teatros compartan sus respectivos montajes, así como la realización de dos coproducciones por año, dos importantes encargos de óperas nuevas para 1984, la colaboración de las res-

res invitados. Información: Centro de Danza de Tarragona, Barón de las Cuatro Torres, 1, 5.º, 3.ª, Tarragona.

XI Curso Manuel de Falla. Granada, del 22 de junio al 5 de julio, dentro del marco del Festival Internacional de Música y Danza de Granada. Manuel Angulo, Carmelo Bernaola, Pedro Corostola, Ramón G. de Amezúa, Agustín León Ara, Oriol Martorell, Rafael Puyana, Rosa Sabater, Regino Sainz de la Maza, Enrique Santiago, Ludwig Streicher, Nicanor Zabaleta, profesores. Información: Teatro Real, plaza de Isabel II, Madrid-13.

III Concurso Internacional de Interpretación Musical. Granada, 24 de

pectivas escuelas de canto y danza, la creación de un estudio de ópera barroca, así como la mutua información sobre los contratos firmados con los artistas, «a fin de luchar contra las pretensiones inadmisibles de ciertas estrellas del canto».

Yuri Ahronowitch ha sido nombrado director titular de la Orquesta Filarmónica de Estocolmo. El contrato se inicia en enero de 1982. El actual director titular es Gennadi Rojdestwensky.

Filippo Sanjust realizará, en lugar de Harry Kupfer, el nuevo montaje de *Der Ring des Nibelungen*, de Wagner, en la Opera Estatal de Viena. Su trabajo empezará en la temporada 1980-81, y está prevista su terminación para el año wagneriano de 1983.

Marta Istomin, viuda de Pau Casals y casada en la actualidad con el pianista Eugene Istomin, ha sido nombrada directora artística del Kennedy Center for the Performing Arts, de Washington, el centro musical y teatral más importante de la capital estadounidense. Hasta el momento de su nombramiento, la señora Istomin estaba encargada de la programación del Centro, excluyendo la teatral.

Marie-Claire Alain ha recibido el premio bianual Sonning, dotado con 100.000 coronas danesas. La premiada ha recibido su galardón tras un concierto de órgano que tuvo lugar el 30 de mayo pasado en la Dreifaltigkeitskirche de Copenhague.

Hiroshi Wakaugi, actual director titular de la Orquesta Sinfónica de la Radio de Colonia, ha sido designado para suceder, a partir del otoño de 1981, a Günther Wich como Generalmusikdirektor de la Deutsche Oper am Rhein Düsseldorf-Duisburg.

Víctor Martín, concertino de la Orquesta Nacional de España y concertino-director de la Orquesta de Cámara Española, acaba de ser nombrado, por concurso-oposición, catedrático del Real Conservatorio de Música de Madrid.

Manuel Hidalgo, con su obra *Desarraigo* (para clarinete y piano) ha ganado el premio de composición organizado por la ciudad de Zürich. Junto con el compositor español fue premiado Martin Schlumpf por su obra *Jeux* (para dos clarinetes).

junio, dentro del marco del Festival Internacional de Granada. Especialidades: violín, viola, violonchelo y contrabajo. Tres premios de 500.000, 250.000 y 100.000 pesetas, respectivamente. Información: Teatro Real, plaza de Isabel II, Madrid-13.

II Curso Internacional de Música Antigua Española y Francesa. Daroca, del 26 de septiembre al 2 de octubre. Participarán en él Kenneth Gilbert, Reinhard von Nagel, José L. González Uriol y Jorge Fresno. La inscripción se clausura el 15 de septiembre. Información: Secretaría del Curso, Institución Fernando el Católico, Sección de Música Antigua, Diputación Provincial, Plaza de España, 2, Zaragoza.



JESUS VILLA ROJO CON RODOLFO HALFFTER EN MEJICO.

ri Pousseur (Bélgica) y Wojciech Kilar (Polonia), que junto con otra del compositor mejicano Mario Lavista, completaron el programa. Paralelamente al Foro, Villa Rojo dictó una serie de conferencias sobre su libro **El clarinete y sus posibilidades** en la Escuela de Perfeccionamiento «Vida y movimiento».

ACTIVIDADES DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE MUSICOLOGIA

La Sociedad Española de Musicología, que preside desde su creación el musicólogo Samuel Rubio, Catedrático del Real Conservatorio Superior de Madrid y que integra a la práctica totalidad de los investigadores musicales españoles, va a llevar a cabo, con el patrocinio de la Dirección General de Música y Teatro, su plan de actividades para el año actual, consistente en la edición de los dos números semestrales de la Revista de Musicología de la Sociedad, la publicación de dos monografías —**La ornamentación en la música de tecla ibérica en el siglo XVI**, de María A. Ester Sala, y **La música alta en España**, de Jacinto Torres— así como la convocatoria del Concurso anual de Musicología para trabajos de investigación musical, dotado con doscientas cincuenta mil pesetas.

VISITA DE LA ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA A CANARIAS

En el mes de julio, la Orquesta Nacional de España efectuará una visita a las Islas Canarias. Se han previsto dos programas, con un cuerpo común: **Cuarta sinfonía**, de Tchaikovsky, y un **Concierto para piano**, aún por determinar, con E. Pérez de Guzmán como solista. La segunda

parte de estos conciertos estará formada por la **Séptima sinfonía**, de Dvorak, o la **Primera** de Brahms, según los casos. Las fechas y localidades de las actuaciones de la ONE en Canarias son las siguientes: días 11 y 12, Tenerife; día 13, Santa Cruz de La Palma; días 15 y 16, Las Palmas de Gran Canaria, y día 17, Lanzarote. La Orquesta será dirigida por su actual titular, maestro Ros Marbá.

ANGEL CARRASCOSA Y JOSE LUIS GARCIA DEL BUSTO DEJAN TEMPORALMENTE NUESTRA REDACCION; JULIO ANDRADE, TAMBIEN TEMPORALMENTE, NUESTRO EQUIPO GALLEGO

Por razones personales y profesionales, nuestros compañeros Angel Carrascosa Almazán y José Luis García del Busto dejan temporalmente la redacción de RITMO. Tanto por sus valiosas aportaciones durante estos pasados años, que han servido de ejemplo a varios de los actuales miembros de nuestra Redacción y de nuestro equipo de colaboradores, como por lo mucho y bueno que pueden seguir ofreciendo a través de las páginas de nuestra Revista, esperamos que la «excedencia voluntaria» de nuestros dos compañeros sea lo más breve posible.

Por su parte, Julio Andrade Malde, por motivos profesionales, deja temporalmente su habitual residencia gallega, y con ello el equipo de RITMO de dicha región, para trasladarse a Buenos Aires. Esperamos asimismo que Julio Andrade encuentre huecos en su actividad profesional y nos informe, desde su nueva residencia, de la actividad musical de la capital argentina.

RODOLFO HALFFTER Y JESUS VILLA ROJO, EN MEJICO

El II Foro Internacional de Música Nueva de Méjico, celebrado entre el 17 y el 28 de abril del año en curso, que organiza el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información «Carlos Chávez» del Instituto Nacional de Bellas Artes de Méjico, rindió homenaje al compositor Rodolfo Halffter, uno de los músicos españoles que mayor influencia ha tenido en el desarrollo de la nueva música mejicana, con motivo de su octogésimo aniversario. Consistió dicho homenaje en un concierto monográfico que abarcaba gran parte de la dilatada carrera compositiva del maestro Halffter. En él se estrenó

Epinicio, para flauta sola (ver en estas mismas páginas, en la sección ESTRENOS). Las obras fueron interpretadas por artistas mejicanos.

Por su parte, Jesús Villa Rojo dirigió a un conjunto instrumental en un concierto (en el que Villa Rojo intervino también en su condición de solista de clarinete) que se celebró, dentro del marco de las mismas jornadas, en el Museo de Arte Contemporáneo. Se interpretaron, en primera audición mejicana, obras de Carmelo A. Bernalola, Tomás Marco, Carlos Cruz de Castro y del propio Villa Rojo, por lo que a compositores españoles se refiere. También fueron estrenos en Méjico las obras de Alfredo del Mónaco (Venezuela), Hen-

EN LA MUERTE DE JUAN ANTONIO PAMIAS

Juan Antonio Pamas, empresario del Gran Teatro del Liceo de Barcelona, falleció repentinamente en su ciudad el pasado 9 de mayo. Pamas, eminente abogado, rigió ininterrumpidamente los destinos del Liceo desde 1947, en que se incorporó a la empresa de la que era titular José F. Arquer. En estos treinta y tres años estrenó multitud de títulos desconocidos en el Liceo (entre otros, nada menos que **Arabella**, **Wozzek** y **Mahagonny**), repuso infinidad de otros y presentó a las más famosas figuras internacionales de la Lirica. El Liceo, como todos los principales teatros de ópera rinde culto al «divo», y por su escenario desfilan todos ellos: el Liceo de Pamas es el Liceo de la Stignani, de la Flagstad, del «reinado» Tebaldi en su máximo esplendor de la década de los 50, de los Tagliavini, Del Mónaco, Di Stefano, Corelli, Bergonzi, del ídolo liceísta Fiorenza Cossotto, de los cantantes más actuales como Bumbry, Verret, Milnes y un etcétera imposible de detallar aquí. Pamas programó siempre las obras españolas (con especial atención a las contemporáneas) y protegió a los artistas nacionales. Así él hizo debutar a Jaime Aragall y a José Carreras, trayendo también a su teatro a Teresa



Berganza, Alfredo Kraus, Plácido Domingo, Pedro Lavirgen, Vicente Sardinero, Enriqueta Tarrés, Eduardo Giménez y muchos otros; con la mayoría de ellos mantuvo una relación artística no extinguida hasta hoy, siendo dichos artistas la base primordial de sus temporadas. Aunque ningún cantante le demostró tanta fidelidad hacia él y hacia el Liceo como Montserrat Caballé, quien desde su presentación en 1962, no ha cesado de actuar en cada temporada (excepto en una por motivos de salud), cantando quizá treinta «rôles» diferentes y convirtiéndose en la máxima figura artística actual del teatro.

En el campo del «ballet», Juan A.

Pamas presentó innumerables agrupaciones coreográficas, entre ellas y en varias ocasiones (por citar sólo cuatro nombres de una lista que sería interminable) los Ballets del Marqués de Cuevas, el New York City Ballet, el Kirov, de Leningrado, y el Maurice Béjart. Durante su gestión, en 1952, la compañía completa de los Festivales de Bayreuth, con los nietos de Wagner al frente, se trasladó a Barcelona especialmente para unas representaciones. Con ocasión de su veinticinco aniversario como empresario muchos de sus artistas predilectos le tributaron un magno homenaje (con una increíble actuación de Giacomo Lauri-Volpi, a los ochenta y tres años de

edad). Organizó asimismo varios conciertos y ayudó al Concurso Internacional de Canto «Francisco Viñas» desde su fundación.

Su muerte, como la de ciertos estadistas políticos, significa el fin de una época irrepetible, ya que es materialmente imposible encontrar otra persona de sus raras características basadas todas en un amor exacerbado por la Opera, que le hizo resistir aun en los momentos de mayores dificultades, especialmente en las dos temporadas inmediatamente anteriores a la última. En todo su largo período como empresario y aparte de su reducidísimo equipo de colaboradores (Masó, Monjo), sólo tuvo siempre dos únicos apoyos: el económico de la Sociedad de Propietarios del Teatro, y el artístico de los cantantes españoles.

Es ahora el momento, por parte del Estado y de los organismos oficiales, de la urgente toma de conciencia de la realidad liceística; las dificultades inherentes a la misma no deben ser evitadas, sino al contrario, debe intentarse su solución, aunando la protección del Poder público y el esfuerzo de la iniciativa privada de la Sociedad del Teatro, que en estos últimos años se ha visto sometida a duras pruebas.

Al «Senyor Pamas» como era conocido en toda Barcelona, al «Avvocato Pamas», como era conocido en toda la ópera internacional, nuestro admirado recuerdo. Descanse en paz.

M. L. V.

CARTELERA MUSICAL

(Programas y fechas susceptibles de modificación)

BARCELONA (junio)

Palau de la Música Catalana. Día 2, Orquesta Filarmónica de la Ciudad de Méjico. G. Parrondo, solista; F. Lozano, director. **Chacona** (Buxtehude/Chávez), **Cuarto concierto para piano** (Beethoven) y **Cuadros de una Exposición** (Mussorgsky/Ravel).

BERLIN (julio)

Deutsche Staatsoper. Día 6, estreno del nuevo montaje de **Die Walküre** (Wagner), realizado por R. Berhaus y M. L. Strandt, dirección musical de O. Suitner, con A. Schirmer, C. Casapietra, U. Trekel-Burckhardt, S. Vogel, F. Hübner, S. Wenkoff.

Kloster Chorin. Días 19 y 20, Orquesta Sinfónica de Berlín. A. Schmidt, solista; H.-P. Frank, director. **Seis minuetos**, **Primer concierto para piano** y **Segunda sinfonía**, obras todas de Beethoven.

BERLIN OCCIDENTAL (julio)

Deutsche Oper. Día 1, primera de una serie de interpretaciones en versión de concierto de **Rienzi** (Wagner), dirigidas por H. Hollreiser.

BOURNEMOUTH (julio)

Winter Gardens. Día 20, Orquesta Sinfónica de Bournemouth. P. Zafzky, solista; U. Segal, director.

Four Sea Interludes, de Peter Grimes (Britten), **Concierto para violín** (Mendelssohn) y **Sexta sinfonía** (Dvorak). Día 27, Orquesta Sinfónica de Bournemouth. J. Williams, solista; T. Bugaj, solista. **Danzas rituales**, de **The Midsummer Marriage** (Tippett), **Concierto para oboe** (Vaughan Williams) y **Sexta sinfonía, «Pastoral»** (Beethoven).

EL ESCORIAL (junio)

Real Coliseo Carlos III. Día 1, Cuarteto Neocantos. Música vocal de Juan de la Encina, F. Guerrero y del Renacimiento español. Día 5, D. Blanco (Primer premio del Concurso Reina Sofía), recital de guitarra. Día 7, recital de piano de J. López Jimeno. Día 8, Coral de Santander. L. Kurzeknabe, director. «Dos tradiciones de la música sacra occidental». Día 14, T. Berganza y J. M. Moreno, recital de canto y laúd. Día 15, Dúo Ramos-Ibarra. Recital de violoncelo y piano. Día 22, L. Tena, V. Marín y Vives. Recital de castañuelas, violín y piano. Día 28, T. Berganza y Orquesta de Cámara Española. Recital de ópera. Día 29, Orquesta Arriaga. A. Blázquez, director. Obras de Bach, Ordóñez y Beethoven.

GINEBRA (julio)

Grand Théâtre de Genève. Día 1, **Otello** (Verdi), de cuyo reparto damos noticia en la pasada edición de esta CARTELERA.

Victoria Hall. Día 5, Orquesta de la Suisse Romande. E. Moser, solista; G. Rivoli, director. Obras de Tokuhide Niimi, Spontini, Bellini, Donizetti.

Cour de l'Hôtel de Ville. Día 2, Collegium Academicum de Genève. G. Audouard, M. Marchisio, C. Ossola, solistas; R. Sélitrenny, director. Obras de Chabrier, Messager, Offenbach, Bizet. Días 10, 12, 13 y 14, Collegium Academicum de Genève. D. Borst y P. Huttenlocher, solistas. Estreno de una coreografía sobre dos **Conciertos de Pergolesi** y **La serva Padrona** (Pergolesi). Día 11, Orquesta de la Suisse Romande. R. Birnstingl, solista; S. Cambreling, director. Obras de Rabaud, Landowski, Messiaen, Ravel. Día 17, Cuarteto Melos. Obras de Janacek y Schubert. Día 18, Orquesta de la Suisse Romande. Z. Gal, solista; A. Jordan, director. Obras de Haydn, Mozart, Massenet, Lekeu, Thomas, Bizet. Día 19, Cuarteto Melos. Obras de Mozart, Stravinsky, Ravel. Día 25, Cuarteto de Praga. Obras de Beethoven, Prokofiev, Dvorak. Día 27, Cuarteto de Praga. Obras de Haydn, Janacek, Beethoven. Día 30, Cuarteto Via Nova. Obras de Daleyrac, Fauré, Debussy. Día 31, Cuarteto Via Nova. Obras de Mozart, Auric, Ibert.

GRANADA (junio)

Palacio de Carlos V. Día 22, D. Barrenboim. **Sonatas «Patética»** y **«Apasionata»** (Beethoven) y **Sonata para piano** (Liszt). Día 24, Staatskapelle de Dresde. P. Rösler, solista; H. Blomsted, director. **Concierto para piano** (Schumann) y **Sexta sinfonía, «Patética»** (Tchaikovsky). Día 25, Staatskapelle de Dresde. C. Funke, solista; H. Blomsted, director. **Concierto para violín** (Beethoven) y **Séptima sinfonía** (Beethoven). Día 26, Staatskapelle de Dresde. H. Blomsted, director. **Séptima sinfonía** (Beethoven) y **Sexta sinfonía, «Patética»** (Tchaikovsky).

Auditorio Manuel de Falla. Día 23, Trío Kalichstein - Laredo - Robinson. **Tríos** de Brahms. Día 29, Profesores del Curso «Manuel de Falla», en un programa en torno a Manuel de Falla.

Patio de los Arrayanes. Día 27, Octeto de Berlín (RDA). **Septimino** (Beethoven) y **Octeto, «póstumo»** (Schubert). Día 28, V. de los Angeles y M. Zanetti. Obras de Pergolesi, Händel, Schubert, Wolf, Strauss, Hahn y García Lorca.

Capilla Real. Día 28, Coro Manuel de Falla de la Universidad de Granada y Cuarteto Santos de Aliseda, de Granada. R. Rodríguez, director. Obras de J. A. García, S. de Aliseda, E. Torres, T. L. de Victoria, V. Ruiz Aznar y M. de Falla.

Jardines del Generalife. Días 29 y 30, Ballet Clásico Español. V. Ullate, director.

HAMBURGO (julio)

Hamburgische Staatsoper. Día 1, **Carmen** (Bizet), de cuyo reparto damos noticia en el pasado número de RITMO. Días 2 y 5, **Las bodas de Fígaro** (Mozart), cuyos detalles figuran también en la pasada edición de esta CARTELERA. En estas representaciones, «Cherubino» estará interpretado por T. Schmidt (2 de julio) y A. Nafé (día 5).

Del 3 al 13, VI Hamburger Ballet-Tage, incluyendo el estreno de **Light, «ballet»** de M. Béjart con música de Vivaldi, escenarios de A. Durrett (días 6 y 12).

LONDRES (julio)

Covent Garden. Royal Opera. Día 1, **Parsifal** (Wagner), dirección musical de M. Sillem, y montaje y reparto publicado en la anterior edición de esta CARTELERA. Días 4, 8 y 12, **Norma** (Bellini), montaje de S. Sequi y P. L. Pizzi, dirección musical de L. Gardelli, con R. Lloyd, C. Craig, R. Leggate, S. Sass, A. Baltza, E. Bainbridge. Día 6, R. Kubelik, director; H. Harper, J. Hamari, C. Craig y N. Bailey, solistas. Coro Philharmonia. Orquesta formada por músicos londinenses que actuaron con Rudolf Kempe. **Misa de Requiem** (Verdi) en memoria de Rudolf Kempe.

MUSICA CONTEMPORANEA

CHARTREUSE DE VILLENEUVE-LES-AVIGNON. Pratique de la Musique Contemporaine. Del 15 al 20 de julio, organizado por A. F. D. A. S./Ensemble InterContemporain, con la colaboración de CIRCA. Clases de Lawrence Beauregard/Sophie Cherrier, Didier Pateau/Heinz Holliger, Michel Arrignon/Alain Damies, Hirofumi Fukai/Pierre-Henri Xuereb. Asistencia a conciertos del Ensemble InterContemporain y al estreno absoluto de **Va et Vient** y **Pas Moi**, obras de teatro musical de H. Holliger, montadas por el Festival de Avignon. Información: Ensemble InterContemporain, 9, rue de l'Echelle, 75001 París (Francia).

DARMSTADT. XXX Internationale Ferienkurse für Neue Musik. Del 20 de julio al 5 de agosto. Composición: Brian Ferneyhough, Gérard Grisey, Wolfgang Rihm, Włodzimierz Kotóński, Tristan Murrail, Wolfgang v. Schweinitz, Salvatore Sciarrino, Hans Peter Haller (Estudio experimental de la SWF, electrónica). Interpretación: Christoph Caskel, Herbert Henck, Aloys Kontarsky, Hans Deinzer, Armin Rosin, Saschko Gawriloff, Werner Taube. Conciertos: Radio Polaca de Krakow, Hessischer Rundfunk, Süddeuts-

cher Rundfunk, Südwestfunk, Westdeutscher Rundfunk. Premio Kranichsteiner (10.000 DM). Información: Internationales Musikinstitut Darmstadt, Nieder-Ramstädter Strasse 190, 6100 Darmstadt (República Federal de Alemania).

DROME-ROMANS. Semaines de Musique Contemporaine. Del 1 al 25 de julio. Conciertos y cursos. Estrenos absolutos de R. Gagneux, V. Globokar, Cugniot. Coreografías de Béjart, G. Lefebvre, I. Mirova, A. de Raucourt. «Ateliers» de V. Globokar, G. Garcin, I. Mirova, A. de Raucourt, J. P. Drouet, G. Reibel, G. Clement, L. Cugniot, C. Defressine, J. Bonnardel, A. Hodeir. Colabora GRM/Ina. Conciertos a cargo de estos profesores. Información: A.D.D.I.M./Drôme, Cour St-Ruff, 26000 Valence (Francia).

STUTTGART. Tage für Neue Musik 80. Del 19 al 22 de junio. Estrenos absolutos de Reinhard Karger, Georg Wötzer, Adriane Hölsky, Ulrich Süsse, Gérard Zinsstag, Klaus Fessmann, Gerhard Rühm y otros. Intervienen: E. Csapó, G. Reich, M. Schreier, Junges Philharmonisches Orchester; M. Kagel, Ensemble Hinz & Kuntz, Orquesta Sinfónica de Stuttgart, M. Zilm. Información: Südwestdeutsche Konzerndirection Charlottenplatz 17, 7000 Stuttgart 1 (República Federal de Alemania).



RUDOLF KEMPE.

Royal Festival Hall. Día 1, Orquesta Royal Philharmonic. E. Istomin, solista; A. Dorati, director. **Obertura para un Festival Académico**, **Segundo concierto para piano** y **Segunda sinfonía**, obras todas de Brahms. Día 3, Orquesta Philharmonia. C. Curzon, solista; R. Muti, director. **Primera sinfonía** (Mendelssohn), **Concierto para piano, KV 595** (Mozart) y **Tres danzas de El sombrero de tres picos** (Falla). Día 6, Orquesta Royal Philharmonic. I. Stern y L. Rose, solistas; A. Dorati, director. **Variaciones Haydn**, **Tercera sinfonía** y **Doble concierto para violín y violoncelo**, obras todas de Brahms. Día 8, Orquesta Sinfónica de Londres. J. Baker, solista; A. Previn, director. **Till Eulenspiegel** (Strauss), Cuatro canciones: **Die Lorelei**, **Vatergruft**, **Die Drei Zigeuner** y **Mignon-Lied** (Liszt) y **Primera sinfonía** (Shostakovich). Día 10, Royal Philharmonic Orches-

tra. I. Stern, solista; A. Dorati, director. **Danzas húngaras, Concierto para violín y Cuarta sinfonía**, obras todas de Brahms. Día 13, Orquesta Sinfónica de Londres. A. Davis, director. **Séptima sinfonía** (Mahler). Día 15, Orquesta Sinfónica de Londres. J. Lill, solista; A. Davis, director. **Cinco piezas para orquesta, Op. 10** (Webern), **Cuarto concierto para piano** (Beethoven) y **Vida de héroe** (R. Strauss).

Iglesia de St. Martin-in-the-Fields. Días 24, 25, 26, 28 y 29, Academy of St. Martin-in-the-Fields. Festival conmemorativo del XXI aniversario de la Orquesta.

MADRID (junio)

Teatro de la Zarzuela. Días 5, 7 y 9, **Pelléas et Mélisande** (Debussy), montaje de J. L. Alonso, dirección

«JAZZ»

ANTIBES JUAN-LES-PINES. Del 19 al 26 de julio. Intervienen: Stanley Clarke, Wooden Ear, Billy Preston, Dollar Brand, Art Blakey, Muddy Waters, John Lee Hooker, Don Cherry Tentet, Latin Jazz Percussions Ensemble/Tito Puente, Chico Hamilton, Art Farmer... Homenaje a Django Reinhardt, con Stephane Grappelli, John McLaughlin, Larry Coryell, Nhop, J. Asmussen, Bolou y Elio Ferre, Joe Pass. Información: Télémuse, 24, rue du dragon, 75006 París (Francia).

HOLLYWOOD BOWL. Día 16 de julio, «Chick Corea, His Musical Family and Friends». Día 30 de julio, «Bless the Bird». Homenaje a Charlie Parker, con Ray Brown, The L. A. Four, Supersax y otros. Día 13 de agosto, «The Great Singers Sing the Great American Songs», con Mel Tormé, Carmen Mc Rae, Joe Williams, John W. Bubbles, Nat Pierce and Frankie Capp's Juggernaut Band. Día 27 de agosto, «The Piano Masters: Dave Brubeck, Bill Evans, George Shearing». Día 10 de septiembre, «Bicentennial Blues», con B. B. King, Muddy Waters, Big Joe Turner, Big Mama Thornton, and Trio, Lloyd Glenn. Información: Jazz at the Hollywood Bowl, 135 N. Grand Ave., Room 406, Los Angeles, California 90012 (Estados Unidos).

SANTANDER. Del 23 al 27 de julio. La primera jornada estará dedicada a grupos aficionados, habiéndose previsto en cinco el número de conjuntos participantes. Tendrá carácter competitivo con premios entre 15.000 y 40.000 pesetas. Los días 24 al 27 se programarán músicos profesionales, entre los que estarán Gato Barbieri, Freddie Hubbard, Orquesta Mercer Ellington, Grupo Connection (formado por Slide Hampton, Tommy Flanagan, Kenny Clarke, Ron Carter, Jimmy Owens, Clifford Jordan y Hal Singer). Una de las novedades del Festival de este año es la convocatoria de un concurso de grupos aficionados del País Vasco. Información: Festival de Jazz, Centro de Atracción y Turismo, San Sebastián (Guipúzcoa).

musical de A. Ros Marbá, Profesores de la Orquesta Nacional de España, Coro Titular del Teatro de la Zarzuela. Con V. de los Angeles, J. Hynninen, J. van Dam, S. Ramey, P. Payne, Y.-H. Kim Lee, J. Sanz Remiro. Días 10, 12 y 14, **Maria Stuarda** (Donizetti), montaje de G. de Tomasi, dirección musical de A. Gatto, Profesores de la Orquesta Nacional de España, Coro Titular del Teatro de la Zarzuela. Con M. Caballé, L. Budai, V. Terranova, M. Mazzieri, F. Sioli, D. Cava. Días 19, 22 y 25, **El Poeta** (Moreno Torroba), estreno absoluto, montaje de R. Pérez Sierra, dirección musical de L. A. García Navarro, Profesores de la Orquesta Nacional de España, Coro Titular del Teatro de la Zarzuela. Con P. Domingo, A. Gulín, A. Blancas, C. Bustamante, J. Molina, F. Matilla, J. Castejón, J. Catania, M. Robles, M. Ferrer, A. Ramallo, P. Gilabert, R. Castejón, A. R. del Río, A. Ferrer, J. Pardo, J. Durán, C. González, F. Plazas, R. Muñiz.

Teatro Real. Día 1 (tarde), Orquesta Filarmónica de la Ciudad de Méjico. F. Lozano, director. Día 1 (noche), M. Caballé y A. Weissenberg. Obras de R. Strauss, J. Turina y X. Montsalvatge. Día 18, recital de A. Kraus.

MUNICH (julio)

Herkulesaal der Residenz. Días 1 y 2, Orquesta Filarmónica de Munich. S. Celibidache, director. Obra de Harald Genzmer a determinar, **Sinfonía número 103** (Haydn) y **Sexta sinfonía, «Patética»** (Tchaikovsky).

Schloss Schleissheim. Entre los días 5 de julio y 3 de septiembre se celebran los conciertos de verano. Este año intervendrán, entre otros, Cuarteto Kreuzberger, Cuarteto Eder (Budapest), Solistas de Cámara de Munich, A. Grumiaux, P. Clemente, K. Richter, Solistas de cuerda de la Filarmónica de Berlín, I. Grafenauer, Cuarteto Sonnleitner, T. Popa, U. Hoelscher, W. Boettcher, Cuarteto de cuerdas de Viena, A. Prinz, Orquesta de Cámara Tibor Varga, T. Varga, Celistas Filarmónicos de Colonia, H.-M. Linde, K. Ragossnig, Nuevo Octeto de Viena. Información: Bayer Konzertdirektion, Marienplatz, 2.8000 München 2 (República Federal de Alemania).

Brunnenhof Residenz. Día 5, Solistas de Cámara de Praga. A. Bernard, A. Prèsle, J. Suk, solistas; J. Farkac, director. Obras de Bach, Vivaldi, Staelzel, Mozart. Día 12, Clemencic Consort. **Carmina Burana.** Día 13, Miembros de la Orquesta Filarmónica de Munich. A. Adorjan, E. Terwilliger, M. Ross, solistas; M. Canonica, director. Obras de Haydn, Mozart y Schubert. Día 17, Orquesta de Cámara de Praga. H. Schellenberger, G. Pfitzenmeier y N. Hauptmann, solistas. Obras de Voricek, Mozart y Dvorak.

PARIS (julio)

Théâtre National de l'Opéra. Días 1, 9, 12 y 14, **Las bodas de Fíguro** (Mozart), montaje de G. Strehler y E. Frigerio, dirección musical de G. Solti; con G. Bacquier, G. Janowitz, F. von Stade, J. van Dam, M. Freni, P. Montarsolo (día 1)/K. Moll. J. Berbié, M. Sénéchal, J. Bastin, D. Perriers, E. Lublin, A. Ringart. Días 3 y 5, **Boris Godunov** (Mussorgsky), cuyos detalles figuran en el pasado número de RITMO, en esta misma

sección. Días 4, 8 y 11, **La Bohème** (Puccini), también ya reseñada en la pasada edición de nuestra CARTELERA.

Notre-Dame de París. Día 2, Orquesta de París y Coro. D. Barenboim, director; J. Norman, D. Fischer-Dieskau y P. Cochereau, solistas. **Tercera sinfonía, «con órgano»** (Saint-Saëns) y **Requiem** (Fauré).

Grand Auditorium de Radio France. Día 2, Nouvel Orchestre Philharmonique. C. Farley, solista; J. Serebrier, director. Primera «suite» de **El sombrero de tres picos** (Falla), Preludio, interludio y aria de **La vida breve** (Falla) y **Los Planetas** (Holst).

STUTTGART (julio)

Württembergische Staatstheater. Día 13, reposición del montaje de **La Bohème** (Puccini) debido a G. Friedrich y T. Businger, con dirección musical de K. Nagora.

Liederhalle. Días 6 y 7, Württembergische Staatsorchester. I. Stadler y G. Reich, solistas; V. Neumann, director. **Sinfonía «Praga»** (Mozart), **Der Liebe will ich singen** (H. Reutter) y **Sinfonietta** (Janacek).

FESTIVALES

ALBI. Del 22 de julio al 10 de agosto. Intervienen: M. André, Ensemble Instrumental de Grenoble, J. P. Wallez, G. Tacchino, A. Noras, J. P. Brosse, Camerata de Boston, J. P. Rampel y R. Veyron-Lacroix, Ensemble Instrumental de France, A. Lagoya, Solistas de la Acadèmia de Verano de Albi, C. Bardou, P. Entremont, B. Rigutto, Ensemble Orchestral de París, T. Adamopoulos, Dúo de piano Kodama, M. Pena, C. Jean. Información: Festival de Musique d'Albi, Mairie d'Albi, 81000 Albi (Francia).

AVIGNON. Del 12 de julio al 10 de agosto. **Ecouter-Mourir** (Nguyen Thien Dao), estreno absoluto; **Va et Vient Pas Moi** (H. Holliger, con texto de S. Beckett), estreno absoluto, en coproducción con el IRCAM; otras piezas de Teatro Musical. Ciclo de órgano (U. Herrmann, P. Gazin, G. Bovet, S. Innocenti, S. Cleobury, organistas); Ciclo de Música Sagrada con el estreno absoluto de **Misas** de D. Meier y J. C. Penner; espectáculos de danza. Información: Bureau du Festival, 84000 Avignon (Francia).

BLOSSOM MUSIC CENTER. Del 24 de junio al 31 de agosto. Orquesta de Cleveland. Intervienen: L. Maazel, K. Tennstedt, E. Mata, L. Lane, A. Ceccato, N. Marriner, R. Page, F. Robinson, L. Chookasian, K. Riegel, M. Rintzler, M. Kaplan, J. Starke, J. Browning, A. Weissenberg, R. Kobler, B. Valente, B. Conrad, M. Smith, M. Dichter, L. Harrell, A. Moffo, M. Forrester. Ballet de San Francisco, Scottish National Orchestra Chorus, Coro del Festival de Blossom. Entre las obras a interpretar figuran: **Missa Solemnis** (Beethoven), **Tercera sinfonía** (Mahler), **A Child of our Time** (Tippett), **El sombrero de tres picos**, música de «ballet» completa (Falla). Información: Cleveland Orchestra, Severance Hall, 11001 Euclid Avenue, Cleveland, Ohio 44106 (Estados Unidos).

DIVONNE. XXVI Festival Internacional de Musique de Chambre. Del 21 de junio al 11 de julio. Intervienen: Camerata Academica del Mozar-

teum de Salzburgo, S. Vegh, Cuarteto Musikverein de Viena, C. Berberian, B. Canino, F. von Stade, D. Baldwin, M. Beroff, P. Amoyal, P. del Vesco, Trío de Trieste, P. Farulli, Die Bläser der Berliner Philharmoniker, Il Complesso Sergio Vartolo, P. Entremont, W. Schulz, Ensemble Schulz de Viena. Información: Bureau du Festival, Divonne (Francia).

EDIMBURGO. Del 17 de agosto al 6 de septiembre. Operas: **Così fan tutte** (Mozart), **Il matrimonio segreto** (Cimarosa), **La zorrilla astuta** (Janacek), **Wozzeck** (Berg), **The Light-house** (Maxwell Davies, estreno absoluto, encargo del Festival). Intervienen: Opera de Colonia, Scottish Opera, The Fires of London, J. Pritchard, J. Varady, A. Murray, G. Resick, R. Wholers, C. Nicolai, C. Feller, B. Daniels, M. Szirmay, A. Gibson, R. Dufallo, B. Luxon, W. Fine, A. Oliver; Orquesta Filarmónica de Nueva York (Z. Mehta; J. Norman, solista), Orquesta Gewandhaus de Leipzig (K. Masur; C. Arrau, N. Gutman, solistas), European Community Youth Orchestra (C. Abbado; S. Accardo, S. Mintz, solistas), Orquesta Philharmonia (R. Muti, A. Davis; M. Argerich, E. Gilels, K. Te Kanawa, T. Allen, solistas), Orquesta Sinfónica de Londres (C. Abbado, A. Previn; R. Stoltzman, S. Armstrong, J. van Kesteren, H. Hagegard, M. Fujikawa, A. Brendel, P. Langridge, G. Weir, solistas), Orquesta Filarmónica de Londres (J. López Cobos, K. Tennstedt; H. Donath, D. Rendall, G. Howell, solistas), Orquesta Nacional de Escocia (A. Gibson; J. Norman, A. Hodgson, R. Tear, N. Bayley, solistas), Orquesta de Cámara Escocesa (R. Leppard; M. Marshall, solista); Coros: Toronto Mendelssohn, del Festival de Edimburgo, Schüt Consort, BBC Northern Singers; Cuarteto Alban Berg, Musica Antiqua Cologne, Cuarteto Amadeus, London Baroque Players, Canadian Brass; L. Popp, G. Parsons, M. Argerich, G. Leonhardt, E. Gilels, J. Bolet, J. Norman, J. Baker, R. Shankar, E. Ax. Información: Edinburgh Festival, 21 Market Street, Edinburgh EH1 1BW (Gran Bretaña).

GLOUCESTER. Three Choirs Festival. Del 16 al 23 de agosto. Las obras principales a interpretar son: **Kingdom** (Elgar), **Cantata número 4** (Bach), **Dixit Dominus** (Händel), **Misa glagolítica** (Janacek), **African Sanctus** (Fanshawe), **Songs of Farewell** (Parry), **Misa scala aretina** (Valls), **Wesendonck Lieder** (Wagner), **War Requiem** (Britten), así como los estrenos absolutos de **Lord of Light** (P. Cannon), **Piers Plowman** (G. Schurmann, encargo de Radio Hilversum), **Sonata para violín** (A. Payne, interpretada por E. Gruenberg y J. McCabe) y una nueva obra coral de Elis Pehkonen. Estrenos británicos de **Solstice of Light** (Maxwell Davies) y **Serenata** (Nicholas Maw). Intervienen: G. Vischnevskaya, P. Pears, T. Hemsley; Coro del Festival, Three Cathedral Choirs, Orquesta Royal Philharmonic, Orquesta Sinfónica de la Ciudad de Birmingham, Orquesta de St. John's Smith Square, de Londres; Richard Hickox Singers y Orquesta, New London Consort, Chilingirian String Quartet. Información: The Festival Secretary BAFA, The Festival Office, Community House, College Green, Gloucester GL1 2LX (Gran Bretaña).

HELSINKI. Del 27 de agosto al 13

de septiembre. Orquesta Nacional de Francia, Orquesta Filarmónica de Helsinki, Orquesta Sinfónica de la Radio de Finlandia, London Sinfonietta, A. Dorati, K. Penderecki, P. Berglund, L. Segerstam, V. Ashkenazy, L. Harrell, A. Nicolet, C. Ortiz, H. Szeryng, Opera Nacional de Finlandia. Del 14 al 23 de noviembre, Festival Infantil de Helsinki. Información: Helsinki Festival, Unioninkatu 28, SF 00100 Helsinki 10 (Finlandia).

HARROGATE. Del 31 de julio al 13 de agosto. Intervienen: Orquesta Philharmonia, Orquesta Sinfónica de la Ciudad de Birmingham, Orquesta Inglesa de Cámara, The King's Singers, Toronto Mendelssohn Choir, Little Big Band, Kalichstein-Laredo, Robinson, Franz Schubert Quartet, A. de Larrocha. Información: Clive Wilson, Festival Director, Festival Office, Royal Baths, Harrogate, North Yorkshire HG1 2RR (Gran Bretaña).

HOLLYWOOD BOWL. Del 2 de julio al 14 de septiembre. Intervienen: Orquesta Filarmónica de Los Angeles, M. W. Chung, J. Conlon, C. M. Giulini, R. Leppard, H. Lewis, J. López Cobos, L. Maazel, Z. Mehta, S. Rattle, R. Shaw, L. Slatkin, M. Tilson Thomas, J. Browning, Z. Carno, M. Dichter, G. Graffman, H. Gutiérrez, E. Kremer, C. Ortiz, G. Kremer, C. Liang Lin, I. Perlman, R. Leonard, J. Galway, J.-P. Rampal, N. Yepes, E. Ameling, C. Carlson, J. Jones, S. McCoy, S. Milnes, L. Mitchell, B. Nilsson, P. Plishka, D. Rendall; Los Angeles Master Chorale, Roger Wagner Chorale, Scottish National Chorus. Información: Hollywood Bowl Festival, 135 N. Grand Ave., Room 406, Los Angeles, California 90012 (Estados Unidos).

ISRAEL. Julio-agosto. Operas: **Carmen** (Bizet), con T. Berganza y montaje de P. Faggioni y dirección musical de G. Bertini; **Vive Offenbach**, tres operetas de Offenbach en una producción de la Opera de París; **Porgy and Bess** (Gershwin). Orquesta Filarmónica de Israel (Z. Mehta, N. Milstein, I. Perlman, I. Stern, solistas), Orquesta Sinfónica de Jerusalén (G. Bertini), Orquesta de Cámara de Kibbutz; Cuarteto de Cleveland, Trío de Israel, M. Argerich. D. Barenboim, A. Weissenberg, E. Ax. Información: Israel Festival, P. O. Box 29874, Tel Aviv (Israel).

KING'S LYNN. Del 25 de julio al 2 de agosto. Intervienen: Hallé Orchestra (J. Loughram), Orquesta Inglesa de Cámara (T. Vasary), Academy of Ancient Music (C. Hogwood), J. Baker, R. Leppard, Nash Ensemble, King's Singers. Información: King's Lynn Festival, 27 King Street, King's Lynn, Norfolk PE30 1HA (Gran Bretaña).

LONDRES

● **City of London.** Del 7 al 18 de julio. Intervienen: London Sinfonietta, J. Baker, S. Barlow, Orquesta Inglesa de Cámara, Orquesta y Coro Monteverdi, J. Eliot Gardiner, Ensemble de París, J.-P. Rampal, J. P. Wallez, Cuarteto Melos de Stuttgart, Cuarteto de Cuerdas Lindsay, Gabrieli String Quartet, J. Brymer. Concurso Internacional de Violín Carl Flesch, entre el 11 y 17 de julio. Información: Virginia Harding, City Arts Trust Ltd., 64 West Smithfield, London EC1A 9DY (Gran Bretaña).

● **Henry Wood Promenade Concerts.** De mediados de julio a me-

RADIO Y TELEVISION

RADIO NACIONAL, segundo programa (retransmisiones para el mes de junio). Día 1, a las 11,15, Orquesta Filarmónica de Berlín. C. Zimerman, solista; H. von Karajan, director. **Concierto en Fa menor** (Chopin) y **Cuarto sinfonía** (Schumann), desde el Festival de Pentecostés de Salzburgo. Día 5, a las 20,30, **Pelléas et Mélisande** (Debussy), desde el Teatro de la Zarzuela de Madrid. Día 10, a las 20,30, **María Stuarda** (Donizetti), desde el Teatro de la Zarzuela de Madrid. Día 12, a las 20,05, Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión de Baviera. R. Kubelik, director; A. Brendel, solista. **Der Freischütz**, obertura (Weber), **Cuarto concierto para piano** (Beethoven) y **Sinfonía número 41, «Júpiter»** (Mozart), desde la Herkulesaal de Munich. Día 19, a las 20,05, Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión de Baviera. R. Kubelik, director; R. Hermann, solista. **Escenas completas con palabras de Jean Giraudoux** (Hartmann) y **Novena sinfonía, «Del Nuevo Mundo»** (Dvorak). Día 22, a las 20,30, **El poeta** (Moreno Torroba), desde el Teatro de la Zarzuela de Madrid.

NOTA: Los repartos de las óperas a retransmitir desde el Teatro de la Zarzuela de Madrid, consultarse en la programación correspondiente a Madrid incluida en esta CARTELERA.

TELEVISION, segunda cadena. Día 24 de junio, **Macbeth** (Verdi), montaje de C. Hamilton y T. Reed, dirección musical de S. Turchak, Profesores de la Orquesta Sinfónica de RTVE y Coro Titular del Teatro de la Zarzuela. Con G. Sarabia, O. Stapp, P. Lavirgen, M. Rinaudo, P. Gilabert, E. Marcote, F. Plazas, J. M. Sola, J. Incera, J. Moreno. Grabación efectuada en el Teatro de la Zarzuela de Madrid el día 22 de abril.

NOTA: En el pasado número de RITMO (página 100) anunciábamos para el mes de mayo la retransmisión en diferido, desde Viena, de **Don Carlo** (Verdi). La causa de que RTVE no la ofreciese a sus espectadores se debe a la anulación de la misma por parte de la Televisión Austríaca, ocurrida una vez impreso nuestro anterior número.

diados de septiembre, organizados por la BBC y con el Royal Albert Hall como sede principal. El programa estará disponible a partir de la primera decena de junio. Información: Royal Albert Hall, Kensington Gore, London SW7 2AP (Gran Bretaña).

LUCERNA. Del 16 de agosto al 9 de septiembre. Intervienen: Orquesta suiza del Festival, S. Skrowaczewski, C. Ludwig, European Community Youth Orchestra, C. Abbado, Festival Strings Luzern, W. Rowicki, R. Weikert, W. Schneiderhan, A. Brendel, K. Penderecki, Collegium Musicum Zürich, P. Sacher, M. Horszowski, Orquesta Filarmónica de Nueva York, Z. Mehta, M.-C. Alain, Celistas de la Filarmónica de Berlín, Orquesta Filarmónica de Berlín, H. von Karajan, K. Zimerman, Orquesta Sinfónica de

la Radio de Basilea, M. Bamert, S. Richter, Orquesta Royal Philharmonic, A. Dorati, La Grande Ecurie et la Chambre du Roy, J. C. Malgoire, Filarmónica Nacional de Varsovia, K. Kord. Información: Internationale Musikfestwochen, Postfach 424, 6002 Luzern (Suiza).

MANN MUSIC CENTER. Robin Hood Dell Concerts. Del 9 de junio al 31 de julio. Intervienen: New York City Opera (con B. Sills en **El barbero de Sevilla**, de Rossini; **La Traviata**, de Verdi, y **Die Fledermaus**, de J. Strauss II), Orquesta de Filadelfia, E. Ormandy, A. Watts, H. Szeryng, U. Vinzing, W. Smith, Y. Menuhin, M. Menuhin, J. Bolet, L. Slatkin, P. Orth, S. Milnes, G. Kremer, C. Dutoit, J. Norman, R. Frühbeck de Burgos, E. Tarrés, M. Lilowa, R. Casellato, P. Plishka, Orfeón Donostiarra, K. Battle, A. Titus, M. Best, D. Barenboim, M. Tilson Thomas, S. Verrett. Información: Robin Hood Dell Concerts, 161 J. F. K. Blvd., Philadelphia 19103 (Estados Unidos).

MENTON. Del 2 al 30 de agosto. Intervienen: J.-B. Pommier, N. Magaloff, Orquesta Regional Provence-Cote d'Azur, P. Bender, A.-R. El Bacha, Conjunto Académico de Tokio, B. Rigutto, Orquesta Nacional de la Opera de Monte-Carlo, B. Aprea, R. Patterson, Orquesta Liszt de Budapest, S. Richter, Cuarteto Via Nova, Orquesta Inglesa de Cámara, M. Rostropovich. Información: Palais de l'Europa, 06500 Menton (Francia).

ORANGE. Choregies. Del 18 al 26 de julio. **Tercera sinfonía** (Mahler), **Rigoletto**, de Verdi (posiblemente con A. Kraus), **Misa** de Mozart, **El holandés errante** (Wagner). Orquestas de Radio France: Nacional de Francia y Nouvel Philharmonique. Información: Choregies d'Orange, B. P. A-Z, 84100 Orange (Francia).

PARIS. Festival de verano. Del 15 de julio al 24 de septiembre. Intervienen: Octeto Vocal de Praga, Ensemble vocal Tudor de Montreal, Hilliard Ensemble, London Early Music Group, Grande Ecurie et la Chambre du Roy, J. C. Malgoire, Ensemble Nouve Musiche, Trío de Trieste, Trío Delta, Trío Caecilian, Trío de piano de Bélgica, Trío de Lucerna, Trío de piano de Amsterdam, Yuval Trío, Nouvel Orchestre Philharmonique y Coro de Radio France, M. Tabachnik, C. Lardé, K. Engel, G. Kremer, Aca-

demy of Ancient Music, C. Hogwood, P. Badura Skoda, R. Puyana, M. C. Alain, Ensemble InterContemporain. Información: Bureau du F. E. P., 4, rue des Prêtres Saint-Séverin, 75005 París (Francia).

PRADES. Del 28 de julio al 13 de agosto. Desarrollado bajo el lema «Fidelidad a Pau Casals». Intervienen: Trío Krivine-Pludermacher-Maisky, Cuarteto Bartholdy, J. P. Wallez, J. P. Brosse, Ensemble Orchestral de París, H. Szeryng, Trío de Moscú, Ensemble Baroque, A. Bernard, H. Houbart, F. Duchable, Orquesta Regional de Provence-Cote d'Azur, P. Bender, C. Arrau. Información: Bureau du Festival de Prades, rue Victor Hugo, 65500 Prades (Francia).

STRESA. Del 25 de agosto al 18 de septiembre. Intervienen: Gürzenich Orchester Köln, Y. Ahronovitch, Orquesta Royal Philharmonic, A. Dorati, H. Szeryng, Südwestfunk Orchester Baden-Baden, M. Tabachnik, N. Magaloff, G. Kremer, Cuarteto Amadeus, Octeto Filarmónico de Berlín, Camerata Bern, H. Holliger, A. Grumiaux, Yuval Trío, I Solisti Aquilani, V. Antonellini, G. Zagnoni, S. Richter. Concierto de jóvenes premiados en los Concursos Internacionales de Música. Información: Settimane Musicali di Stresa, vía R. Bonghi, 4, 28049 Stresa (Italia).

SULLY SUR LOIRE. Del 21 de julio al 19 de agosto. Intervienen: B. L. Gelber, N. Lee, C. Ivaldi, H. Szeryng, I. Brown, N. Yepes, Ensemble Orchestral de París, J. P. Wallez, J. P. Collard, P. Amoyal, M. Nordmann, P. Cochereau, Solistas de Zagreb, A. Bernard. Información: Maison du Tourisme de Sully-sur-Loire, 45600 Sully-sur-Loire (Francia).

VERONA. Del 10 de julio al 30 de agosto. **La Gioconda** (Ponchielli), **Carmen** (Bizet), **Aida** (Verdi), **Messa di Requiem** (Verdi), Espectáculo de «ballet». Información: Ente Lírico Arena di Verona, Piazza Brà 28, 37100 Verona (Italia).

VIENA. Musicalischer Sommer. Julio a septiembre. Conciertos y recitales en Arkadenhof, Palacio de Schönbrunn... Información: Kinderspitalgasse, 5, 1090 Wien (Austria) o en la Oficina de Turismo Austríaco en España, Edificio Torre de Madrid, Madrid.

PAU CASALS CON SU ESPOSA MARTA.



directorio comercial

PIANOS, ORGANOS Y ACORDEONES

BILBAO TRADING, S. A.

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

BILBAO TRADING, S. A.

Caracas, 6.
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

DISTRIBUIDORA GENERAL DE PIANOS

Carretera de La Coruña, Km. 17,200.
Teléfs. 637 10 04-08-012.
LAS ROZAS (Madrid).

ENRIQUE KELLER

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

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83 - 42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

HAMMOND IBERICA, S. A.

Bolivia, 239.
Teléfonos 308 35 62 - 308 35 66.
BARCELONA-20.

HAZEN

Juan Bravo, 33.
Teléfonos 411 28 48 - 411 24 06.
MADRID-6.

LETURIAGA

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

MAXPER, S. A.

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

POLIMUSICA, S. A.

Caracas, 6.
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14).
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

RINCON MUSICAL

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

SPA MUSIC, S. A.

Edificio Indubuilding. Naves 4-14.
Vía de los Poblados, s/n.
Teléfonos 763 82 02 - 763 85 72.
MADRID-33 (Hortaleza).

VELLIDO, S. A.

Gran Vía, 77.
Teléfono 441 51 66. BILBAO.

VELLIDO, S. A.

Avda. Carlos III, 46.
Teléfono 24 17 21. PAMPLONA.

VELLIDO, S. A.

Calle del Roso, 13.
Teléfono 82 22 66. TUDELA.

GUITARRAS, CUERDAS Y ACCESORIOS

J. L. ALBERDI

Instrumentos de música

Avda. Príncipe de Asturias, 8 bis.
Teléfonos 228 81 02 - 228 81 34.
BARCELONA-12.
Calle Galileo, 26-28.
Teléfonos 448 85 64 - 448 86 64.
MADRID-15.

CAPRICE, S. A.

Cuerdas para guitarra

Padre Urbano, 1.
Teléfono (96) 366 80 12. VALENCIA-9.

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83 - 42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

GARRIDO

Instrumentos de música

Guitarras españolas y acústicas.
Desengaño, 2. Valverde, 3
(detrás Telefónica).
Teléfono 222 72 02. MADRID-13.

JUAN ESTRUCH

General Primo de Rivera, 30-32.
Teléfonos 301 98 41 - 302 32 97.
BARCELONA-2.

LETURIAGA

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

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14).
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

VELLIDO, S. A.

Plaza Moyua, 4.
Teléfs. 441 63 11 - 441 62 00. BILBAO.

VELLIDO, S. A.

Avda. Carlos III, 46.
Teléfono 24 17 21. PAMPLONA.

VELLIDO, S. A.

Calle del Roso, 13.
Teléfono 82 22 66. TUDELA.

INSTRUMENTOS DE VIENTO, PERCUSION Y VARIOS

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83 - 42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

LETURIAGA

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

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14).
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

INSTRUMENTOS DE ARCO

Violines, violas, violonchelos
y contrabajos

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83 - 42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14).
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

MATERIAL DIDACTICO MUSICAL

ENRIQUE KELLER

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

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83 - 42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14).
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

EDITORES, LIBROS Y PARTITURAS**EDICIONES QUIROGA**

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

MUSIC DISTRIBUCION, S. A.

Tallers, 9, pral. A.
Teléfonos 302 27 44 - 302 25 92.
BARCELONA-1.

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14).
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

**DISCOS, CASSETTES, MUSICA CLASICA
COMERCIOS ESPECIALIZADOS****LINACERO**

San Miguel, 49.
Teléfono 23 75 26. ZARAGOZA-1.

VELLIDO, S. A.

Plaza Moyua, 4.
Teléfs. 441 63 11 - 441 62 00. BILBAO.

VELLIDO, S. A.

Calle del Roso, 13.
Teléfono 82 22 66. TUDELA.

EMPRESAS DISCOGRAFICAS**DISCOS COLUMBIA, S. A.**

Avda. de los Madroños, 27.
Parque Conde de Orgaz.
Teléfono 200 80 40. MADRID-33.

HI-FI**ATAIO INGENIEROS**

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

COMERICA HI-FI

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

COMERCIAL EAR

Avda. de Sarriá, 67 bis
(esquina Taquígrafo Garriga).
Teléfono 239 31 03. BARCELONA-29.

EAR

H. Fournier, 21.
Teléfono 25 34 11. VITORIA.

FOX IN-DEL-SON

Agujas y fonocápsulas
Calle Alta, 58.
Teléfono 23 97 66. SANTANDER.

TRINGENIER

Compañía de Electroacústica
Española, S. L.
Gruce, 3.
Teléfono 255 53 84. MADRID-17.

VIETA

Bolivia, 239.
Teléfonos 307 47 12 - 307 47 16.
BARCELONA-20.

COMERCIOS DE ALTA FIDELIDAD**VELLIDO, S. A.**

Plaza Moyua, 4.
Teléfs. 441 63 11 - 441 62 00. BILBAO.

VELLIDO, S. A.

Avda. Carlos III, 46.
Teléfono 24 17 21. PAMPLONA.

VELLIDO, S. A.

Calle del Roso, 13.
Teléfono 82 22 66. TUDELA.

**Discos.****Alta Fidelidad.****Sonido.**

Bravo Murillo, 6.
Teléfonos 445 12 59 - 448 03 14.
MADRID-3.

DEEP SOUND HI-FI**Un nuevo concepto de «ver» la música**

Amplificadores. Receptores.
Grabadoras. Video tapes.
Giradiscos. Discos.
Goya, 5 (Pasaje Carlos III).
Teléfono 276 16 47. MADRID-1.

HOTELES - PARADORES

Pl. General Queipo de Llano, 3.
MERIDA (Badajoz).
Teléfono (924) 301540/41/42.

MECANICOS AFINADORES**MAXPER, S. A.**

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

RINCON MUSICAL

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

POLIMUSICA, S. A.

Caracas, 6.
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

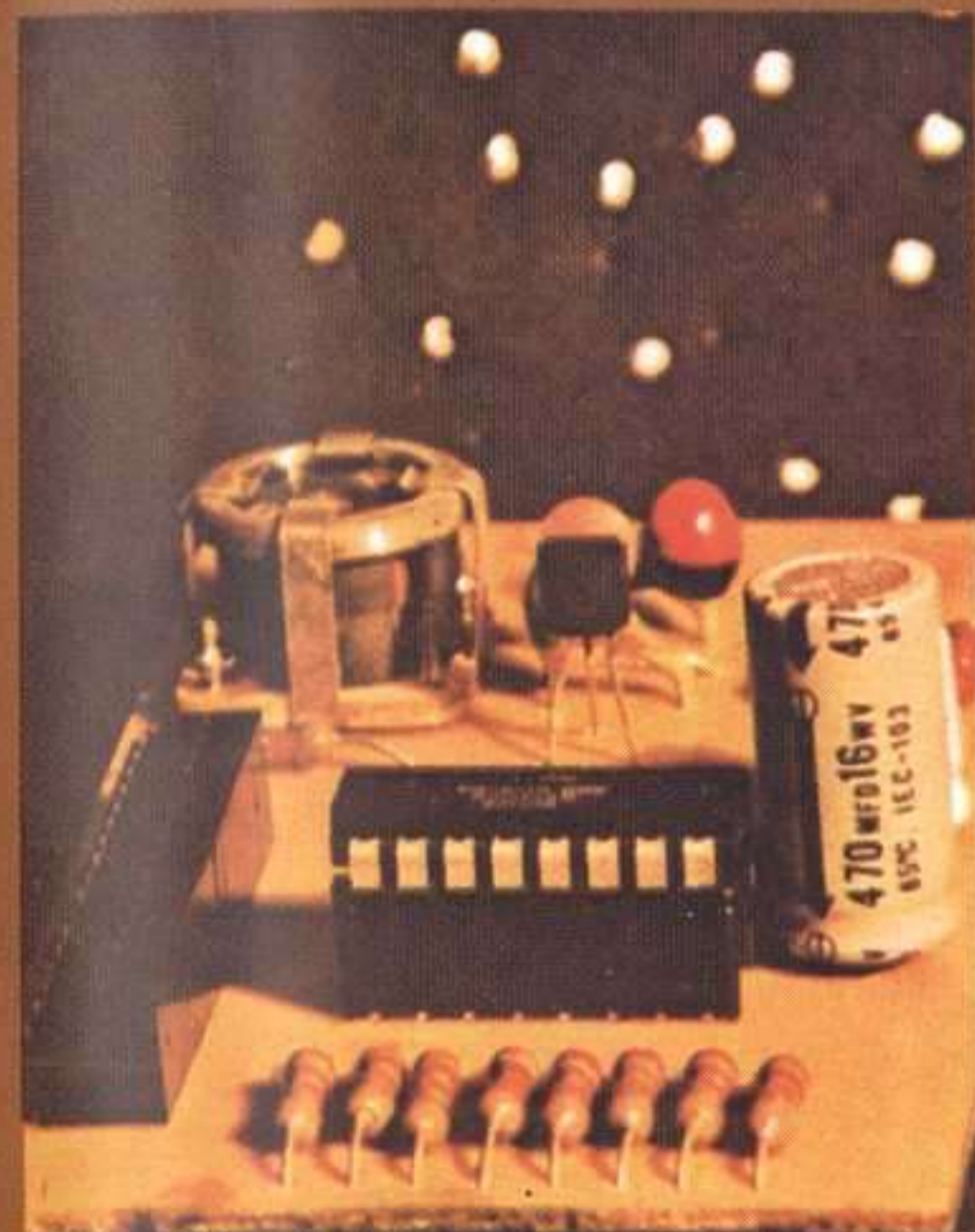
INDICE DE ANUNCIANTES EN ESTE NUMERO

	Págs.
Adagio	18, 75, 95
Alfa Yébenes	65
Bilbao Trading	38, 96
Casa Damas	26
Casa Wagner	71
Comercial Bayona	59
Comérica	66
EAR	78
Ebusa	61
Hazen	2
Método	35
Ferysa	47, 56
Fonogram	44
Germán Industrial, S. A.	84
Máxper	22, 62
Omega	36
Polydor	30
RCA	83
Sonimag	4
Sonola	84
Técnel	70
Técnicas de Audio	12
Vieta	24, 84

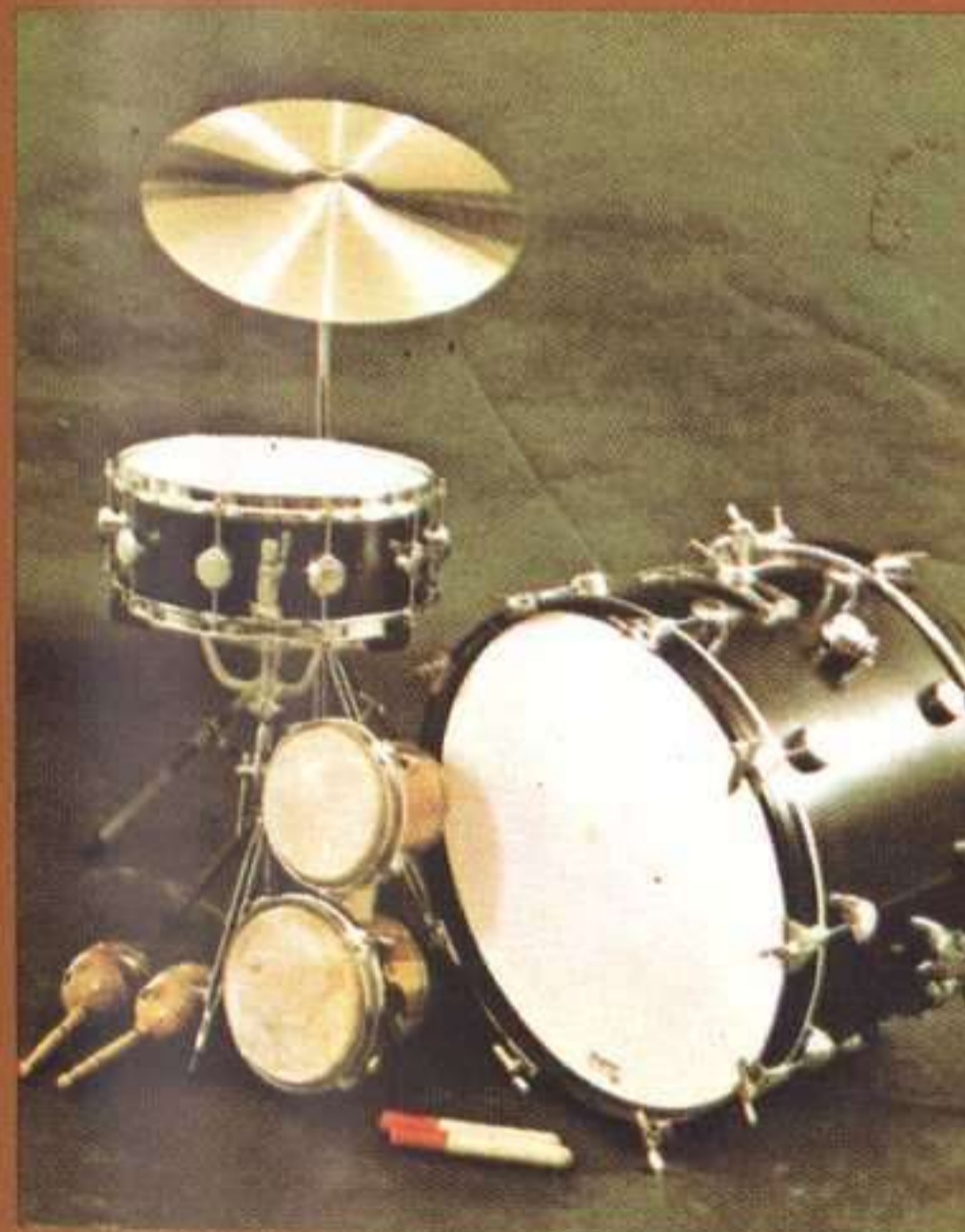
SENCILLAMENTE.... UN ORGANO PARA UD.



El mejor valor por su dinero.
La mejor relación calidad-precio en el mundo del órgano electrónico.
Tecnología avanzada, **al justo precio.**
Amplia gama de modelos y precios.



Un órgano europeo con la mejor técnica americana y al precio pensado para nuestro mercado.



Todos los modelos con doble teclado y acorde automático a tres dedos.

Modelos con Leslie y sintetizador incorporado.

Con 44 notas y 7 tonos preseleccionados, lo que permite conseguir la combinación deseada.

Además teclados de cuerdas, pianos eléctricos y sintetizadores para guitarras.



sintetizador

La avanzada tecnología de JEN ha hecho posible situar en el mercado un instrumento muy completo, al mejor precio. Puede adaptarse a todos los modelos de órganos.

Sintetizador SX 2000



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



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