

# RITMO

AÑO XLVI-NUM. 462-JUNIO-JULIO 1976-PRECIO: 75 PTAS.



La firma GARIJO, al evocar la figura e importante obra artístico-cultural del madrileñísimo compositor y director RICARDO VILLA, fundador de la Banda Municipal de Madrid, rinde al mismo tiempo homenaje de admiración a todos los directores y profesores de Bandas de Música españolas.



# HAZEN

*Representante en España de las  
primeras marcas mundiales:*

August Förster  
Blüthner  
C. Bechstein  
Rönisch  
Steinway & Sons  
Yamaha  
Zimmermann

**Juan Bravo, 33**

**MADRID-6**

AÑO XLVI • JUNIO-JULIO 1976 • NUMERO 462

Inscrita con el número 339 en el Registro de Empresas Periodísticas de la  
Dirección General de Prensa.

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

**Dirección telegráfica:** RITMO - Madrid

Redacción para Cataluña:

Vía Layetana, 40. Barcelona-3. Teléfono 310 29 64

**Precio suscripción. ESPAÑA:** Año, 700 ptas. Número suel-  
to, 75 ptas. **EXTRANJERO:** 15 dólares USA.

Depósito legal: TO. 2 - 1958

Edita: RITMO, S. A.  
Francisco Silvela, 15. MADRID-6

Composición y ajuste: Poré Martín. Canillas, 15.

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

**Fundador:** Fernando Rodríguez del Río.

**Director en funciones:** Antonio Rodríguez Moreno.

**Redactores-Jefes:** Manuel Chapa Brunet y Fernando Rodríguez Poio.

**SECCIONES:**

**Informaciones y reportajes:** José Miguel López.

**Estudios:** José Luis García del Busto.

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

**REDACTORES Y COLABORADORES:**

Roberto Andrade Malde, Gonzalo Alonso Rivas, Domingo del Campo Castel, Angel Carrascosa Almazán, Rafael Sangavino Ortz, Santiago Herrero, Fernando López y Lerdo de Tejada, Angel F. Mayo, Juan Ignacio de la Peña, Enrique Pérez Adrián, Arturo Reverter, Joaquín Rubio Tovar, Fernando Varela Iglesias, María Dolores Vega Muñoz.

**CORRESPONSALES NACIONALES:**

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

**CORRESPONSALES EXTRANJEROS:**

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



El mejor homenaje que RITMO considera debe rendir a su fundador y Director durante tantos años es la plena seguridad y convicción de que su obra será proseguida por sus herederos con la misma ilusión y firmeza con que él la condujo durante toda su vida.

Descanse en paz nuestro Director y que desde la Morada de los justos guíe nuestros pasos.

CUANDO LA CALIDAD SUPERA AL PRECIO

PIANO  
FURSTEIN



FARFISA



Solicite información y catálogo a:

Representante- **ENRIQUE KELLER, S.A.** Apartado 15-ZARAUZ- Guipúzcoa

# «IN MEMORIAM»



Religioso, español y músico, Fernando Rodríguez del Río fue un hombre con cuya desaparición se extingue ya casi del todo un tipo de carácter que pertenece al siglo XIX, aunque él naciera en sus postrimerías. Siendo seglar, su fe religiosa no cedía ante la que puedan tener quienes visten hábito. Sin ser militar ni político, su amor a España era integral y combativo. Y sin ser concertista, compositor ni director, amaba más la Música y sabía más música que muchos profesionales.

Esa triple fe en Dios, Patria y Música, tenía en él un soporte complementario: la fe en sí mismo; y se traducía en voluntad inquebrantable y esperanza indestructible. Estudiaba, creaba y luchaba simultáneamente. Confiando siempre en la ayuda divina, pero poniendo por su parte el máximo entusiasmo y una infatigable constancia, no dispersó sus fuerzas ni sus conocimientos; los concentró en una sola dirección y objetivo: RITMO, la revista musical de España que hoy su hijo y sus nietos están llevando a un auténtico y espléndido nivel europeo.

Sin protección oficial y a través de las incontables vicisitudes dramáticas que han ensombrecido nuestra Patria en las últimas décadas, partiendo poco menos que de cero y mientras aparecían cada día nuevas revistas musicales pimpantes y efímeras como mariposas, él mantuvo su RITMO, al que ha prestado hasta el último aliento de su vida.

Tuvo enemigos; algunos tan poderosos como injustos, pero jamás oímos en sus labios un reproche para ellos. También tuvo amigos: muchos; porque ningún corazón noble podía negarle leal amistad. Su destino fue a veces muy duro; no fue de los nacidos para triunfar en cargos brillantes esmaltados de medallas, discursos y homenajes, sino el del hombre que trabaja en la oscuridad y en silencio, renunciando a todo halago personal, para hacer algo más duradero que él mismo.

A la Música y a los músicos les ha regalado una tribuna objetiva en permanente defensa de la verdad, la belleza y las causas justas, con visión clara y certera de los problemas y de las soluciones. Y a su amada Patria le ha regalado una publicación que la honra.

Al margen, lanzó iniciativas y sugirió empresas, muchas de las cuales no pudieron sustanciarse en un mundillo musical pobretón, anémico, descohesionado y rutinario, incapaz de comprenderle. Iniciativas que nos hubiesen puesto a la cabeza de la actividad musical europea.

Tenaz e incorruptible, fue para todos una lección viva de optimismo operante, de imaginación fecunda y de hombría. Y contra todo eso la Muerte es impotente, porque queda la obra que arraiga, florece y se expande, como una planta trepadora. Sus descendientes la continúan, y ahí está: RITMO, eterna como el mismo ritmo que gobierna el Universo.

A. MENENDEZ ALEYXANDRE

# FERNANDO RODRIGUEZ DEL RIO



Nace nuestro fundador y Director, don Fernando Rodríguez del Río, en Madrid, el 25 de abril de 1889, en las postrimerías del siglo XIX, momento histórico en que, como consecuencia de la muerte de Don Alfonso XII, el país está bajo la Regencia de Doña María Cristina. Epoca en la que surgen nuevas corrientes ideológicas y culturales, que en el campo de la Literatura fueron representadas por los componentes de la llamada Generación del noventa y ocho, integrada por figuras como Unamuno, Maeztu, Azorín, los Machado, Baroja, Valle Inclán...; y en el de la Música, por la llamada escuela del nacionalismo musical español, sus más genuinos representantes: Albéniz, Falla, Turina, Granados..., corrientes en las que lógicamente se vería inmerso nuestro fundador y que habrían de ejercer gran influencia en su vida y en su obra.

Huérfano de padre a muy temprana edad, recibe su primera formación a través de la tutela de su madre —aquel «crisol de virtudes en el que se forjó su ser», como tan sentida y poéticamente escribiera un día—, la que posteriormente confía su formación escolar y académica a los Hijos de San Juan Bautista de La Salle, el Apóstol de las Escuelas Cristianas.

Cumplida esa primera etapa de su vida, en la que parecen haberse configurado sus inquietudes vocacionales, hacia la mitad de la primera década del nuevo siglo inicia su formación musical, que recibe completa en el Real Conservatorio de Música, de Madrid. Las tradicionales disciplinas —largas y complejas— de la carrera pianística las cursa con profesores de aquel Centro, entre los cuales recordaba como discípulo agradecido y con gran afecto a doña Pilar Fernández de la Mora, a José Tragó, a Arín y Fontanilla y a Tomás Bretón...

En esa misma época sus inquietudes espirituales y culturales le llevan como lector asiduo y estudioso a la Biblioteca Nacional, que fue para él auténtica fuente de formación humanística, en la que autodidácticamente forja y galvaniza su cultura, que desarrolla a los más altos niveles a su alcance, y que trató de transmitir a los demás a través de su vida y de su obra.

En el año 1914 funda su primera publi-

cación musical, Lira Española, que viene a llenar el vacío que en ese período se acusa, y al frente de la misma, como director, comienza una actividad periodístico-musical que no abandonaría ya a lo largo de toda su vida. Ve la luz su primer número en el mes de marzo de aquel año, y desde el primer momento se declara en defensa de la juventud musical y de la difusión de sus actividades, que comienza con la proclamación del triunfo, producido a la sazón, de su condiscípulo, el pianista Enrique Aroca, en el Conservatorio de París.

En las páginas de esa publicación musical pionera recoge Rodríguez del Río la muerte de Usandizaga, acaecida en 1915, en octubre, y le dedica, en el número del 15 de dicho mes, sentido homenaje nacional, convocando a las más destacadas figuras musicales de aquel momento para, en sentidas líneas, glosar la figura del malogrado compositor patrio.

En noviembre de ese mismo año alienta nuestro fundador, a través de aquel su medio, el proyecto del célebre pianista Stefaniae para la construcción de una sala de conciertos en la capital de España, el Real Palacio de la Música, que llegó a ser una realidad, pero que, finalmente, fue consagrado a otras manifestaciones del espectáculo ajenas a la Música, aunque esporádicamente haya sido escenario de históricas jornadas musicales a lo largo de la historia del Madrid musical.

El triunfo del estreno de Goyescas, de Granados, en Nueva York, y la trágica muerte del compositor, hechos ambos acaecidos en el año 1916, también tienen en esa obra de nuestro Director que fue Lira Española datos, para la historia de la Música. En las páginas del número de 1.º de mayo, penúltimo de la publicación, se dan cita importantísimos juicios sobre el gran compositor desaparecido, encabezados por los firmados por Falla, Pedrell, Turina, Oscar Esplá y Rogelio del Villar, convocados por Rodríguez del Río.

Su actividad periodística le puso en contacto con la realidad musical de nuestro país y le hizo tomar conciencia de la necesidad de constituirse en animador de una vida musical más intensa, lo que le lleva a cubrir una nueva fase de su quehacer dinámico: la de promotor de con-

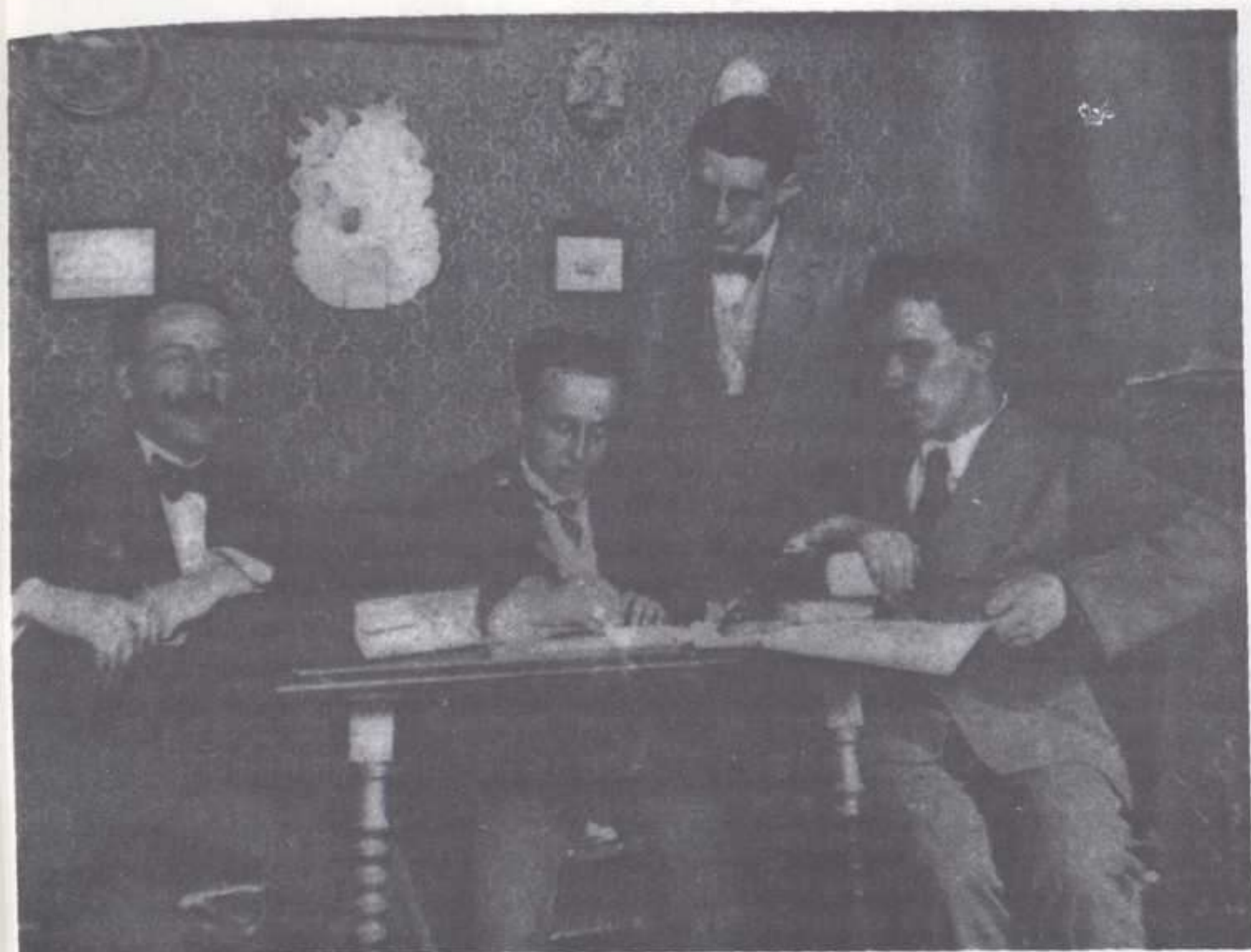
ciertos, que, bien asociado a otras entidades o personas, o bien directamente, realiza con entusiasmo y brillantez en la segunda década de nuestro siglo. Emil von Sauer, Alfred Cortot, Rubinstein son una buena muestra de figuras musicales del mundo exterior que tuvieron en nuestro Director un buen «management»; en aquella época, buen promotor, las nuestras de hoy, Iturbi, Andrés Segovia, Cassadó... El famoso Coro Ukraniano, el Gevanhaus Quartett, de Leipzig, hicieron numerosas y brillantes giras por nuestra Península de la mano del señor Rodríguez del Río. La actividad musical madrileña disfrutó de novedades como los Tés-concierto del Ritz, amenizados con charlas de García Sanchiz, merced a la iniciativa de aquel pionero de la promoción musical española...

Y llega el año 1929, en el que la experiencia de la labor realizada, la madurez que proporcionan los éxitos y los fracasos, hacen concentrarse a nuestro fundador en la realización de su gran obra, RITMO, a la que consagrará prácticamente desde entonces sus actividades, polarizándolas, sí, hacia diferentes facetas del campo musical, pero siempre a través de esa institución que ha llegado a constituir nuestra Revista. Desde esa su atalaya pudo vislumbrar más claramente el panorama musical nacional e internacional y trató de potenciar al máximo la Música y músicos de España.

Ya en el año 1930, al calor de campaña promovida desde RITMO, funda la Asociación Nacional de Conciertos, en Madrid, para conseguir para la capital del país un mayor nivel de actividad concertística.

En el año 1931, y también tras intensa y tenaz campaña, consigue aunar las voluntades de los directores de las Bandas civiles del país para la celebración de una nacional asamblea, que tuvo como inmediato resultado la constitución de una organización profesional, la Asociación Nacional de Directores de Bandas de Música Provinciales y Municipales, que más tarde sería elevada a Colegio Oficial en virtud de un Decreto dado por el Gobierno republicano que presidía don Niceto Alcalá-Zamora.

En el año 1934 nuevas inquietudes político-sociales por la unión de nuestros



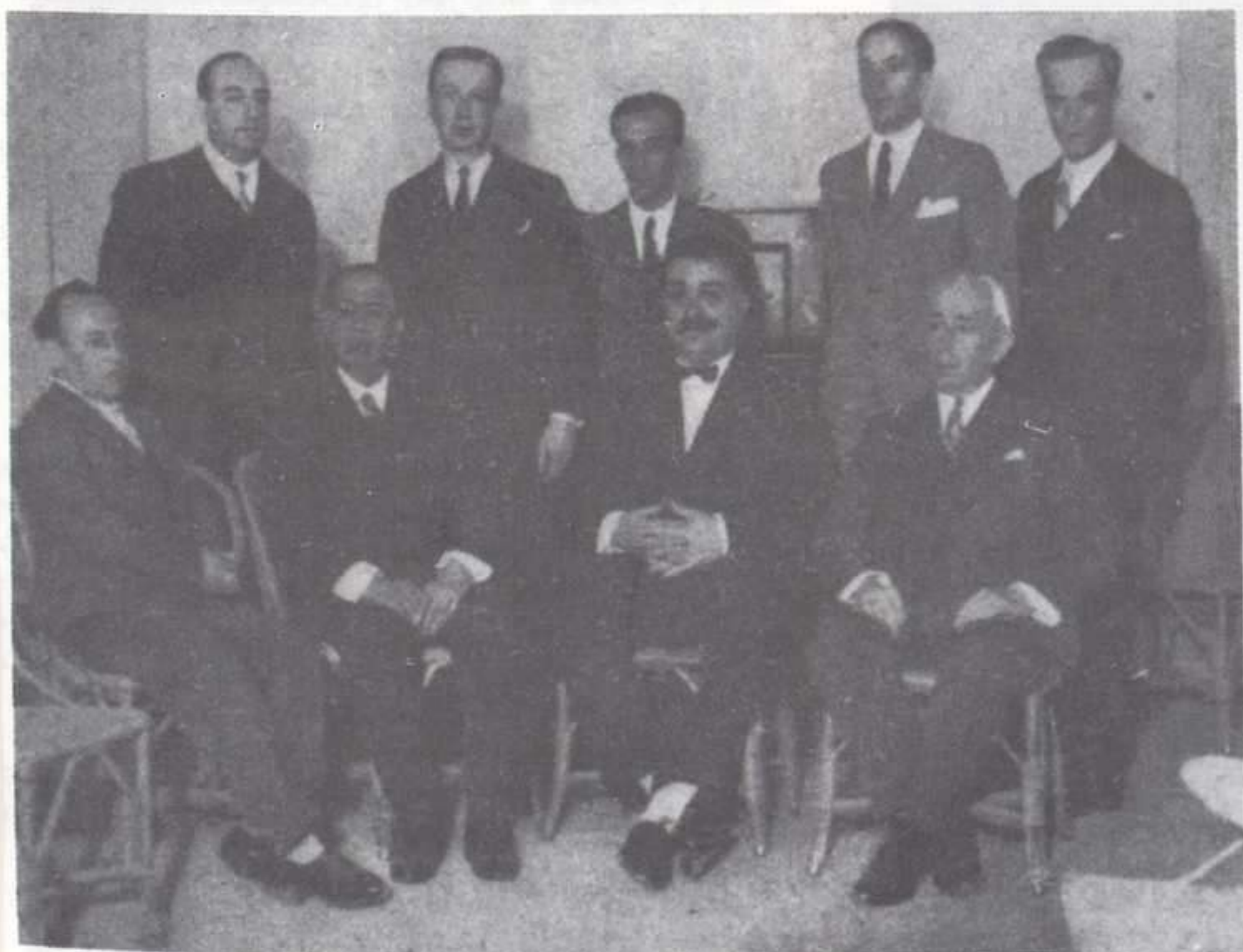
El equipo redactor de la revista «Lira Española». De izquierda a derecha, señores Sánchez Puerta, Rodríguez del Río (director), Martínez y Alcañiz.



Un momento de la visita del Director de «Lira Española», señor Rodríguez del Río (centro), al maestro Conrado del Campo, con oportunidad del homenaje que le organizó dicha Revista.



En ocasión del número extraordinario Internacional de RITMO, editado en inglés, francés y español (número 232, diciembre 1950), nuestro Director se dirige por los micrófonos de Radio Nacional a todos los músicos españoles.



Año 1930. Junta Directiva de la Asociación Nacional de Conciertos. De izquierda a derecha: Sres. Rodríguez del Río, Izábal, Navas, Lecuona, Vilardell, Ballesteros, Alario, García Rubiales y Garrido.



Primera Redacción de la Revista RITMO (año 1929). Centro, don Rogelio del Villar; derecha, don Fernando Rodríguez del Río.



Rodríguez del Río, con la pianista portuguesa Elena Costa

músicos en favor de su profesionalidad, llevan a nuestro Director a la creación de una Asociación lírica para la defensa y promoción de la actividad lírica nacional, y cuyo proyecto de estatutos hemos podido ver en su archivo particular.

En el mismo año, el 26 de diciembre, constituye la Confederación de Masas Corales de España, fruto asimismo de otra Asamblea también organizada por nuestro Director, a la que acudieron representaciones de treinta corales de todo el país, representando a 4.000 coralistas, y queda constituida, el 18 de enero de 1935, dicha Confederación, bajo la presidencia del entonces Director de la Masa Coral de Madrid, don Rafael Benedito, y sus Estatutos registrados en la Dirección General de Seguridad con fecha 31 de diciembre del año que acababa de finalizar.

En el «Soliloquio» que escribiera para su publicación en nuestro número 398 (noviembre-diciembre de 1969), en oportunidad de la celebración del XL Aniversario de RITMO, nuestro Director, con suma delicadeza y desapasionado criterio, señala la única interrupción que tuvo su actividad artística y la de la Revista en el transcurso de los tres años de la contienda civil (1936 al 1939), y tiene cristiano recuerdo para cuantos amigos y colaboradores nos abandonaron para siempre en aquellos años de silencio, a la cabeza de ellos el primer Director de la Revista, Rogelio del Villar.

Vuelve a sus lides con la reaparición de la Revista en el mes de abril del año 1940, tras de haber colocado al frente de su Dirección al Padre Otaño, a quien había tratado en sus años de juventud, y es a partir de esta segunda etapa de RITMO cuando el señor Del Río —así llamado y



El primer grupo de suscriptores de RITMO que viajó a los Festivales de Salzburgo (agosto 1956). En el centro, Rodríguez del Río.

conocido más popularmente en los medios musicales— concentra su actividad, imprimiendo a la publicación mayor empuje, pese a la difícil situación no sólo del propio país, sino que también mundial, con motivo de las contiendas internacionales que ensombrecían aquellas fechas.

En agosto de 1942, y con ocasión de la muerte de Sauer, nuestro Director tiene emotivo recuerdo para el famoso pianista alemán, cuyas turnés por España le organizara, y revela a los lectores de RITMO cómo el pintor Daniel Vázquez Díaz conoció al famoso pianista y la cabeza de éste sirvió de modelo a aquél para plasmar la de Cristóbal Colón en las monumentales pinturas murales del monasterio de La Rábida. También revela en esta ocasión nuestro Director cómo en una de sus turnés con el gran pianista escuchara de él esta frase: «No sabía que a más de ser un hábil empresario fuese usted un delicado pianista». (Y es que en aquella ocasión había tenido como auditor, durante media hora, y sin él saberlo, a Emil von Sauer, escuchando su versión de la Sonata número 14 («Claro de luna»), pues nuestro Director dedicaba sus tiempos libres al estudio e interpretación pianística.)



Rodríguez del Río, Director de RITMO, con el crítico y musicólogo, y Delegado de la revista en Barcelona, Arturo Menéndez Aleixandre, con un redactor de Radio Nacional de España en la Ciudad Condal.

En abril de 1943 accede el fundador a la Dirección de RITMO, como consecuencia de la dimisión presentada por el Padre Otaño ante la incompatibilidad que suponía el haber sido nombrado Director del Real Conservatorio. Este hecho, lógicamente, motiva una mayor dedicación, si cabe, a la Revista a partir de dicha fecha.

Sin embargo, su inquietud social en pro del músico no deja de espolearle, y en el año 1946 prepara y convoca otra asamblea nacional, que tiene lugar en Madrid, en el mes de octubre de dicho año, bajo la Presidencia del P. Otaño, y en la que más de cuatro mil músicos de toda España aprobaron unas conclusiones cuyas columnas fundamentales eran estos dos temas: Colegiación y Mutualidad. Fue aquella Asamblea Nacional de Compositores e Intérpretes algo sin precedentes en la vida musical española. Mas una Comisión ejecutiva, nombrada por la propia Asamblea, cumplido el encargo de la presentación de las conclusiones al Ministro de Educación Nacional, no se ocupó de nada más..., y tan bello sueño, en el que trabajaron con fe y entusiasmo los músicos españoles, no ha pasado de ser eso, un sueño.

En el mismo año 1946 funda una Academia de Música especializada en la preparación de oposiciones a Directores de Bandas y la dota de un cuadro de profesores, entre los que destacaban don Manuel López Varela, Director de la Banda Municipal de Madrid, y don Tomás Blanco, Comandante Jefe de las Músicas Militares del Ministerio del Ejército, cuadro al que él mismo se incorpora para impartir las disciplinas musicológicas, Academia de la que salieron en aquellas primeras épocas varias promociones de jóvenes Directores que hoy están al frente de nuestras Bandas militares.

No por esa su dedicación a la Revista don Fernando —como le llamaran sus más amigos— abandona la promoción de los artistas nacionales: constantes siguieron siendo las turnés que organizara a jóvenes concertistas y agrupaciones: Narciso Yepes, Marisa Robles, Esteban Sánchez, Orquesta de Cámara de Juventudes Musicales, etc.

Y del exterior nos trae agrupaciones y artistas importantes: al Coro de Félix de Nobel, que estrenaría en España la Misa de Strawinsky; a los Solistas de Ginebra con Henri Honegger, agrupación creada por su propia sugerencia. Al Quinteto de Viento de Avignon, a la Orquesta de Cámara de Versalles, al Trío que integraron



tres jóvenes y prestigiosos solistas, Dattner, Cyroulnyk y Honegger, emulando al que constituyeron un día Cortot, Thibaud y Cassals, etc.

Su labor en el campo musicológico está latente en la cantidad de artículos publicados en las páginas no sólo de sus propias revistas, sino de otros medios. Para la revista musical chilena Tempo nuestro Director escribió un emotivo artículo en el año 1948, sobre una primerísima agrupación musical coral española: «El Orfeo Catalá goza de buena salud», en el que sale al paso de insidiosas informaciones que circularon por la América Española sobre la desaparición de tan gloriosa institución artística. Sin embargo, merece cita especial sus estudios sobre Fernando Sor, acerca de cuya vida y obra escribió y pronunció algunas conferencias.

Al margen de este detalle de capítulos destacados en la vida de don Fernando Rodríguez el Río lógicamente queda una actividad humana: religiosa, social y política, aparte de la profesional, que le granjearon la admiración y el afecto de cuantos mantuvieron contacto con él, pues aunque restringida por esa dedicación tan amplia al pluralismo de RITMO, ejerció intensa actividad pedagógico-musical, por la que sentía verdadera vocación también, y de la que se beneficiaron numerosos discípulos que le recordarán con amor y admiración.

Nuestro Director tuvo espíritu viajero, y constantes fueron a lo largo de su vida los desplazamientos a nuestras ciudades y a las del exterior. En el curso de sus relaciones con personas y entidades siempre sembraba buena semilla, que producía pingües frutos para la Música y músicos de España, para quienes fue un fabuloso «relaciones públicas».

Don Luis Araujo Costa, en el diario ABC, en 1951, lamentándose desde sus páginas de haber transcurrido aquel año sin la celebración en Madrid del centenario del estreno de Rigoletto, invitaba al Director de RITMO, sabedor de su gran capacidad para mover a grandes empresas artísticas, a promover entre los antiguos abonados del Real una asociación que salvase tan lamentable olvido.

Mas contrastando la sorprendente vitalidad de su espíritu con la carga de ochenta y siete años de dinámica existencia, éstos se imponen biológicamente a aquélla, y nuestro Director-fundador vuelve a su Creador el 24 de mayo de 1976. Nos abandona para siempre, y la noticia incluso causa estupor en el ambiente musical que, consciente de la excepcional «juventud» espiritual de que gozaba, pese a su avanzada edad, aún esperaba conservarlo más entre nosotros y a tiempo de recibir el homenaje nacional que a tan singular promotor de la Música y defensor de los músicos en España se le debía, y que precisamente en estas mismas fechas estaba siendo promovido por importantes sectores musicales de todo el país, y que sólo podrá tributársele ya a título póstumo.

Con su muerte se cierra la dilatada y tesonera etapa fundacional de RITMO, iniciándose una nueva, la que continuaremos sus seguidores como el mejor homenaje y permanente tributo a su memoria, para que al celebrarse el centenario de la publicación pueda cumplirse aquel su mejor deseo, con el que terminaba su «Soliloquio» en oportunidad de la conmemoración del XL Aniversario: «Que RITMO pueda celebrar su centenario con un director y unos lectores con más ilusión, más fe en el esplendoroso porvenir de nuestros compositores e intérpretes, y que mi espíritu les acompañe en tan gozosa efemérides».

LA REDACCION



A la izquierda, Rodríguez del Río y José Subirá conversando sobre Casals. A la derecha, dedicatoria de Subirá a nuestro Director.

Ha muerto Fernando Rodríguez del Río, figura fuertemente vinculada en los últimos sesenta años al mundo de la Música y de los músicos.

El máximo afán que durante toda su existencia anidó en el fondo de su ser fue, precisamente, su fe inquebrantable en la misión cultural y social que entrañaba la difusión de la Música en todos los estamentos sociales, y su incansable lucha en pro de la mejora y dignificación del desarrollo vital del músico en España, creando los medios para oponerse y evitar el intrusismo en una profesión en la que —al margen de todo conocimiento musical— tantos oportunistas medraban.

Rodríguez del Río centró uno de los aspectos de su lucha en el anhelo por alcanzar la colegiación del músico, problema que se trató de estructurar en una asamblea nacional celebrada en Madrid bajo la presidencia del P. Otaño, en la segunda mitad de los años cuarenta, que ni encontró eco ni logró aunar voluntades.

También sabía muy bien Rodríguez del Río que para alcanzar la meta de sus ideales ningún vehículo como la palabra escrita podía dar más cumplidos medios a su propósito; por eso siempre sintió la vocación del publicista, que acreditó fundando, primeramente, la Revista Lira Española, y posteriormente, en 1929, la hoy popularísima RITMO, que a costa de sacrificios y sinsabores (de muchos de los cuales he sido testigo) permanece llena de vitalidad, como decana de las de su género en España.

Con especial afección conservo entre mis recuerdos personales las pruebas de su iniciativa y dedicación en pro de la ayuda y estímulo a los nuevos valores, cuando allá por los años veinte el alumno que terminaba sus estudios en el Real Conservatorio abandonaba aquel Centro en tiempos tan difíciles, en los que el recién salido de sus aulas se encontraba en el mayor de los desamparos, al no existir ni «becas» de clase alguna, ni ayuda por algún organismo estatal, ni estímulo de ningún género para los alumnos mejor dotados, a la manera como hoy se imparten y proliferan —afortunadamente— las numerosas oportunidades y ayudas morales, económicas y artísticas, discernidas con generosidad y benevolencia...

En aquellos tiempos, Rodríguez del Río tuvo fe en mí y fue mi primer contratante para una pequeña serie de conciertos, el primero de los cuales se celebró en el marco de la Sociedad Guitarrística, por él fundada, en la que, al margen de su primordial finalidad del cultivo de la guitarra, se celebraban todo tipo de manifestaciones musicales.

Todo tenaz luchador deja siempre en el recuerdo la impronta de sus afanes e ideales; Fernando Rodríguez del Río nos ha dejado, pero la Revista RITMO está ahí.

JAVIER ALFONSO

Velé mis primeras armas en la crítica musical bajo la dirección de Rodríguez del Río en aquellos años iniciales de J. M. E., cuando queríamos lanzar a Bartok, cuando «Ritmo» traía al Coro Nobel, etc., y desde entonces sentí un gran respeto por la independencia que don Fernando dejaba a sus colaboradores, incluso defendiéndome

cuando alguien se sentía molesto por un comentario adverso (o, como en el caso de un famoso director, se daba de baja en su suscripción...). Combativo en su aspecto empresarial, defensor a ultranza de los músicos españoles, honesto consigo mismo y capaz de lanzar desde su Revista el fermento de una inquietud ancha, nacional, era este Rodríguez del Río que ponía un guiño malicioso en sus ojillos escrutadores. Descanse en paz un luchador, un amigo y un soñador de causas difíciles.

EDUARDO L.-CHAVARRI ANDUJAR  
Crítico musical de Las Provincias  
y Radio Nacional

Con sincera pena recibo la noticia del fallecimiento del gran animador de la vida musical española, don Fernando Rodríguez del Río.

Usted me indica haberlo oído contar el éxito que constituyó en el año 1921 un festival que organizara en Las Palmas. Sí, en aquella ocasión Lotta Dahmen y yo —ambos del Teatro Real—, el violoncellista Cassadó y el guitarrista Andrés Segovia (los dos todavía desconocidos) fuimos agasajados por el público de la capital canaria, que adivinó en aquellos jóvenes un porvenir radiante. Así que puedo confirmar, después de cincuenta y cinco años, que el admirable don Fernando, fundador de RITMO, fue el descubridor de valores que la historia ha consagrado. Euterpe, la musa del Canto y de la Música, llora hoy la desaparición de tan noble y genial personalidad, a la que envió desde este bajo mundo de la desavenencia el mejor canto del alma a allá arriba, donde él vive en la gloria de la eternidad.

Acepte, querido amigo, la expresión de mi profundo pésame, y los mejores augurios por la continuación de la obra paterna en favor del mundo musical.

G. LAURI-VOLPI

## DON FERNANDO

Era el año 1970. Llevaba yo unos cuantos meses en la plantilla de RITMO. Con ese nerviosismo, también con ese fervor, con el que se escribe cuando apenas se tienen veinte años, yo había redactado un artículo en el que atacaba casi directamente a un crítico de otra publicación. Hoy, pasado el tiempo, pienso un poco castizamente que «se me fue la pluma». Mi diatriba particular causó escándalo y las protestas llegaron hasta la Dirección de la Revista. Don Fernando Rodríguez del Río, al que yo había visto en dos o tres ocasiones, me llamó y me pidió que fuera a verle una tarde. Nuestra conversación no discurrió por canales muy amistosos. A la larga, don Fernando había encontrado mi artículo excesivamente enconado e innecesario. «No le discuto que sea cierto lo que usted dice, amigo mío —me comentaba él con un timbre de voz que, entonces, ya con ochenta años a sus espaldas, era aún firme y enérgico—, pero no me gusta el tono. No necesita usted insultar a nadie para tener razón.» Yo me mantenía en mis trece y por momentos me irritaba más y más la crítica a mi trabajo. Finalmente, don Fernando adoptó

una expresión seria y me dijo: «Aquí no hay más que dos opciones: o usted rectifica varios de los conceptos vertidos o conviene que piense en abandonar la Revista». Yo vacilé un momento y luego le contesté: «Pues miré, prefiero la segunda solución; si en más de cuarenta años no he conseguido su Revista entidad para decir la verdad, prefiero irme». El se me quedó mirando fijamente, y al cabo de unos segundos me sonrió abiertamente mientras me estrechaba la mano. «No vamos a hacer ni una cosa ni la otra —me dijo, y no se me han olvidado sus palabras—. Tiene usted razón, aunque a mí y a otros no nos guste. Por esta vez queda todo olvidado. Y de irse, ¡nada! Usted se queda en la Revista conmigo. Yo necesito gente que tenga entusiasmo.» Todavía en la puerta, al despedirme, me recordó: «Arteaga, sea usted fiel a lo que me ha dicho y diga siempre la verdad, aunque duela».

Desde aquel día, a pesar de los sesenta años que nos separaban, hubo entre nosotros una verdadera amistad. Yo respetaba sus criterios y don Fernando toleraba mis ideas. Cuando, cierto tiempo después de este incidente, yo insistí en una primera incorporación de nuevos elementos a la redacción, él me apoyó sin reservas. Creo que nadie se alegró tanto como don Fernando cuando recibimos la primera invitación para acudir a Montreux, al Premio Mundial del Disco. Estuve con él poco antes de viajar a Suiza; en aquella ocasión me despidió con esta frase: «Allí en Montreux no deje usted de decir lo que piense». Y añadió con un guiño: «¡Que para algo está usted en RITMO!»

Su salud se fue minando paulatinamente con el paso del tiempo. Poco a poco tuvo que ir pasando la dirección material de la Revista a manos más jóvenes; pero su presencia, aunque fuera dejando de asistir a las reuniones o de hablar directamente con nosotros, era una realidad espiritual para todos los que hacíamos la publicación. A mí me producía desazón el contraste injusto entre su naturaleza fatigada y su vitalidad interior, que seguía siendo arrolladora.

Hablé con él por última vez hace unos seis meses. Me llamó por teléfono. La voz, ya muy rota, seguía conservando una extraña vibración juvenil. El motivo de la llamada era delicioso, y una vez más robaba su extraordinario interés por cualquier cosa concerniente a su obra, a RITMO: José Luis García del Busto y yo habíamos entrevistado a Alexis Weissenberg, y en un momento de la charla el pianista nos habló de un colega en términos poco admirativos; mi tocayo y yo acordamos por respeto omitir el nombre del artista aludido. Lo que don Fernando quería saber era, en su expresión literal, «quién era el pobre vapuleado». Naturalmente, a él sí se lo dije. Y aun al final de aquella conversación, breve a la fuerza y que habría de ser la última que sostuvimos, me dijo estas palabras, asombrosas en una persona de su edad: «Y no me pierda el entusiasmo, ¿eh, Arteaga?, no se me haga viejo».

Ahora, cuando don Fernando ya no está físicamente entre nosotros, no dejo de acordarme de estos momentos. Aprendí dos cosas de su ejemplo: el respeto a los demás y la resistencia inquebrantable al desánimo. Trataré de no olvidarlas nunca.

JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA

## D. FERNANDO RODRIGUEZ DEL RIO IRREPARABLEMENTE PERDIDO PARA LA MUSICA

Con el fallecimiento de don Fernando Rodríguez del Río tiembla el pulso al tener que dedicar estas palabras al que fue un verdadero animador de toda clase de empresas musicales, impulsándolas y abasteciendo con sus siempre renovadas y originales ideas el campo del desarrollo musical de nuestra patria.

Don Fernando ha llenado una época en España, porque su voluntad al servicio de todos nosotros, que tanto le debemos, ha sido férrea y su laboriosidad incansable. Pletórico siempre de sueños, de ideales y de iniciativas nuevas en pro de la Música y los músicos, su desaparición deja un vacío difícil de llenar en nuestro Madrid de sus sueños y esperanzas.

Es, pues, don Fernando un ejemplo de constancia, tesón y trabajo que debemos imitar, concentrado todo ello principalmente en la revista RITMO, que él fundó y que es la única en España que desde su antiguo origen ha ido perfeccionándose y superando toda clase de dificultades, sobre todo económicas, por falta de apoyos y protecciones, que tiene bien merecidos por haber sabido sobrevivir a otras revistas musicales, que esporádicamente han ido apareciendo. A no dudar, su hijo Antonio puede llevar adelante tan precioso legado en bien de nuestra difusión musical, como ya lo está demostrando.

Descanse en paz el amigo a quien tanto queríamos y cuyo recuerdo nos acompañará siempre con inextinguible admiración y devoción.

LEOPOLDO QUEROL

De la Real Academia de Bellas Artes  
de San Fernando

### «IN MEMORIAM»

Acabamos de sufrir la sensible pérdida de un verdadero pionero de la Música en la persona de Fernando Rodríguez del Río, figura familiar en nuestro mundo, querido y respetado por todos.

Hace ya muchos, muchos años, Rodríguez del Río, en compañía de Rogelio del Villar, fundó la Revista musical RITMO. Sabido lo difícil que es en España mantener una revista musical para sobrellevar las dificultades, avatares y vicisitudes de toda clase que plantea tal empresa, pues se necesita, aparte de un especial talento, constante ánimo, optimismo e ilusión. Todo ello lo tenía con creces Rodríguez del Río, hombre siempre afable, alegre, resuelto, que día tras día, desde la dirección de RITMO, la supo defender y poco a poco, con grandes y desinteresados esfuerzos, propagar y difundir.

En esta simpática Revista, en cuyas páginas han colaborado prestigiosas figuras españolas y extranjeras, encontraron la Música española y sus intérpretes comprensión y estímulos. Fue siempre portavoz de sus preocupaciones, anhelos e ilusiones. Fue también Fernando Rodríguez del Río tenaz promotor de conciertos y diversas manifestaciones musicales al crear su Agencia «Ritmo», siempre al servicio de la Música.

Su labor, que nunca conoció el desmayo, ha sido ingente, labor llevada, como antes decía, con contagiosa alegría e ilusión. Queda su paso por nuestro mundo musical como ejemplo de lo mucho que se puede conseguir cuando el esfuerzo está presidido por el desinterés, la tenacidad y la ponderación en un trabajo en el que Rodríguez del Río creía firmemente.

## LA CRITICA MUSICAL EN LAS PALMAS PIDE UN HOMENAJE PARA EL FUNDADOR DE LA REVISTA "RITMO"

Se proyecta, a nivel nacional, el rendir homenaje a don Fernando Rodríguez del Río, director fundador de la revista musical «Ritmo», una de las publicaciones nacionales especializadas en el arte de la música, más antigua y de mayor prestigio de España. Con este motivo, los críticos musicales de Las Palmas han suscrito el siguiente texto:

«Dentro del precario panorama de la información musical en nuestra Patria, la revista «Ritmo» — fundada en 1929 — ha significado durante los casi cuarenta y siete años de su existencia, condicionada por las inevitables limitaciones y dificultades, los inconvenientes y problemas propios de una publicación de sus características, una importante e interesante contribución a la difusión, promoción y desarrollo del arte musical; en sus páginas se han reflejado los más importantes acontecimientos, nacionales e internacionales, y los más relevantes compositores, musicólogos, intérpretes y comentaristas, tanto patrios como forá-

neos, han recibido una especial atención. Pero todo esto ha sido posible porque «Ritmo» ha contado con un hombre de indesmayable entusiasmo, de extraordinario tesón vocacional y total entrega, su director-fundador don Fernando Rodríguez del Río, que a sus 87 años, recién cumplidos, es merecedor de que los altos organismos musicales, y muy concretamente la Comisaría General de la Música, reconozcan sus méritos, su infatigable y ejemplar dedicación profesional, otorgándole una distinción nacional como premio a su gran labor».

Firman, don Carmelo Dávila Nieto, don Agustín Qusvedo Pérez, don Guillermo García-Alcalde, don Luis Jorge Ramírez, don Antonio Cillero Rodríguez y don José Antonio Cubiles, que responden a la crítica realizada a través de la corresponsalia de «Ritmo» en nuestra ciudad, «Diario de Las Palmas», «La Provincia», «Radio Atlántico», «EL ECO DE CANARIAS» y Radio Nacional de España en las Islas Canarias.

El homenaje nacional a nuestro Director-fundador, que estaban pidiendo todos los sectores musicales del país —he aquí una muestra gráfica (''El Eco de Canarias, de 20 de mayo de 1976)— solo podrá rendirse ya a título póstumo.

Su larga vida y su amor por su Revista quedan en la memoria de todos. No pueden terminar estas sinceras y dolidas líneas sin mencionar a su hijo, colaborador desde hace años y verdadero continuador del ejemplo de su padre, para el que, y en compañía de toda la familia Rodríguez del Río, va mi más sincero y sentido pésame, con el ferviente deseo de que aquella labor continúe y siga la Revista RITMO su camino en pro de la Música con la mayor prosperidad y ventura.

JOAQUIN RODRIGO

### ADIOS A UN AMIGO

He conocido a Fernando Rodríguez del Río muy al principio de mi carrera. Estaba él asociado, en aquel tiempo, a la Agencia «Conciertos Daniel», y sus iniciativas, dentro de aquella organización, eran las más imaginativas, dinámicas y operantes. Mi primera «tournée» por el interior de la Península fue preparada por él. Duró cerca de un mes, y nuestra diaria convivencia reforzó mi inicial simpatía por tan vivaz compañero y la transformó en amistad. Aligeraba las horas muertas de nuestros viajes con su festivo anecdotario sobre artistas, actores, toreros y «tutti quanti»... Sin embargo, intercalándolos con sus bromas, deslizaba a menudo juicios serios y exactos, que revelaban una mente culta y bien nutrida de firmes principios.

Al independizarse, tardó poco tiempo en emprender su obra más querida y más ardua: la aparición, crecimiento y evolu-

ción de RITMO. Por estar ausente de España durante largos años no pude ser testigo de los heroicos esfuerzos que la existencia de esa Revista le ha exigido, pero lo adivino fácilmente y admiro su férrea voluntad frente a la eterna incomprensión y antagonismo que suelen surgir en nuestro ambiente, por parte de Centros oficiales, personalidades o simplemente envidiosos y malsines que tratan de ahogar cualquier noble empeño de singular alcance. No obstante, su tesón salió victorioso.

La estructura de RITMO, su bella apariencia y su contenido doctrinal —gracias a su acertada dirección y a los ilustres colaboradores de que ha sabido rodearse, sin olvidar su propia pluma— han colocado RITMO a la cabeza de las revistas musicales de Europa. Fernando Rodríguez del Río ha cerrado sus ojos satisfecho de la mayoría de edad de su espléndida publicación.

El fallecimiento de ese triunfante discípulo de Don Quijote ha despertado la aflicción no sólo de sus hijos y deudos, sino de cuantos lo conocieron y trataron. Con él desaparece uno de los compañeros —que más he apreciado— de mi juvenil ímpetu artístico, de esa época feliz en que se proyecta con pasión la esperanza de ser hacia un futuro lejano e incierto. El presente, por favorable que sea, engendra siempre nostalgia del pasado trabajado.

Descanse en paz tan buen amigo y reciba su familia la expresión de mi más sincero pésame.

Madrid, 26 de mayo de 1976.

ANDRES SEGOVIA

## ¡AQUEL INOLVIDABLE FERNANDO!

¿El por qué de las amistades? Las hay frívolas y profundas. Las hay fugaces y permanentes. Las hay sostenidas por una comunidad en las aficiones vulgares y las hay alimentadas por una comunidad en las elevadas miras. La que me unió a Fernando Rodríguez del Río se podría clasificar en el segundo de esos grupos específicos.

¿Cuándo se inició esa inquebrantable relación personal? Transcurridos tantos y tantísimos años desde aquel remoto día, yo, no obstante mi renombre de historiador, no lo podré precisar nunca. Pero ello acaeció, indudablemente, hacia el año 1911. Tanto ese gran amigo del alma como el firmante de estos párrafos amábamos la Música, y no como meros aficionados, sino como personas atentas a la fuerza subyugadora en ese campo espiritual. Iniciadas en Madrid, el año 1905, mis modestas labores musicográficas, viví más de dos años en mi amada Bélgica y reanudé aquellas labores en 1911, tras lo cual habrían de transcurrir otros dos lustros para que me desvisiese por las musicológicas.

Pronto se interesó Fernando por mí. Habiendo fundado la revista quincenal Lira Española, el número correspondiente al 5 de marzo de 1914 insertó un gracioso dibujo firmado por Osés, donde se pueden ver mi efigie juvenil acompañada por la de otros dos músicos, sirviéndoles de peana esta frase explicativa: «Don José Subirá, que ha dado una notable conferencia en la Asociación de Profesores de Orquesta, y los señores Corvino y Espinosa, que la ilustración con un concierto».

Sumamente importante fue la aparición de la revista mensual RITMO, fundada también por Fernando, en la cual figuraba como Director el catedrático, compositor y crítico Rogelio del Villar, y en cuyas páginas, durante muchos, muchísimos años, colaboré sobre variados aspectos musicales, desde los puramente bibliográficos hasta los relacionados con mis investigaciones musicológicas. Varias veces pudo verse allí mi efigie. Una, en julio de 1934, cuya portada reproducía mi efigie y cuyas páginas interiores presentaban un aspecto autobiográfico de pretérito interés histórico. Prodigó allí Fernando los artículos editoriales, examinando la situación musical con sus aciertos y desaciertos, actividades y omisiones, encaminando su pluma con serenidad a enjuiciar materias comentables, y repetidamente me donominó «decano de los colaboradores».

Por otra parte, durante no pocos lustros aquel amigo hacía su visita ritual en mi hogar chamberilero al llegar cada año y cada fiesta onomástica desde mucho antes que los calendarios incorporasen al obligado santoral el grato nombre de San José Artesano. Y una de las posterras que me hizo, pues el precario estado de su salud le impediría continuarlas, fue impulsada por otro motivo diferente. Con máximos honores recibió el orbe musical la defunción del violonchelista, director de orquesta e inspirado compositor Pablo Casals. Para sumarse RITMO a esos homenajes, vino a mi casa Fernando con uno de sus redactores gráficos. Yo escribiría —como así lo hice— la entusiasta necrología, y varios materiales de mi biblioteca y de mi archivo serían recogidos fotográficamente. El número de RITMO correspondiente a diciembre de 1973 acogió mi artículo «Recordando al inolvidable Casals». Al pie de la primera fotografía se puede leer lo siguiente: «No podía faltar en un número especial de RITMO la colabo-

N. de la R.—Desde estas mismas páginas en las que estamos rindiendo homenaje y emocionado recuerdo a la memoria de nuestro fundador y Director, queremos agradecer públicamente las pruebas de sentimiento y condolencia recibidas de todos los sectores del mundo musical nacional, así como las numerosas del exterior por la gran pérdida que la muerte de don Fernando Rodríguez del Río representa para la Música en España.

ración del decano de nuestros colaboradores, a quien vemos sobre estas líneas, con nuestro Director, mostrándole recuerdos de Pablo Casals, el gran artista desaparecido, cuya figura al piano —el instrumento tema de este número— encabeza esta página.» Abajo iba uno de los doce sonetos dedicados a Pau Casals por Joseph Tharrats. Este autor, fallecido hace pocos meses en Barcelona, me había dedicado un soneto para festejar de este modo mis noventa años. Era tan profunda su amistad con Casals, que éste apadrinó una hija de aquél a la hora del bautizo. También compuso esa colección sonetística en los idiomas catalán y francés con igual soltura, por lo que RITMO, fotografiando dos páginas del volumen sonetístico dedicado a Casals, le reprodujo en ese artículo mío. Al contemplar hoy esa página «rítmica», por así decirlo, veo con alegría y con pena el grabado que representó en mi despacho a ese no menos inolvidable amigo Fernando, y al firmante de estas dolorosas líneas escritas por

JOSE SUBIRA

De la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Acabo de recibir el recordatorio con el doloroso epígrafe «Rogad a Dios en caridad» por el alma del señor don Fernando Rodríguez del Río, precisamente cuando me disponía a dedicar unas líneas a su memoria; ello me emociona aún más para rendir un tributo de admiración al hombre que con más ferviente ilusión fue, hasta el momento de su muerte, impulsor ejemplar en el movimiento musical español.

Allá por los años veinte, en asociación con Conciertos Daniel, con el no menos entusiasta Ernesto Quesada y José Schramel, y más tarde con su propia personalidad, tuvo una dedicación casi obsesiva en esa profesión un tanto benemérita de hacer desfilar por nuestras salas de concierto los más famosos artistas y agrupaciones musicales del mundo. Innumerable sería la lista de nombres que no eran y son figuras mundiales del virtuosismo, que Rodríguez del Río puso en ruta hacia la fama, y de los que por su ya reconocido prestigio mundialmente, lo eran, presentándoles a nuestro mundo filarmónico.

Funda la Cultural Guitarrística madrileña, fruto de su entusiasmo por tan pre-

ciado instrumento y de sus contactos con Andrés Segovia.

Al margen de esta labor profesional lucha por la colegiación de nuestros músicos, convoca una gran asamblea con estos fines, bajo la presidencia del Padre Otaño, pero su entusiasmo se enfrentó con una barrera que no ha podido ser franqueada, y hoy como ayer este proyecto duerme el sueño de los justos.

De su vocación periodística en el campo de la Música qué puedo decir: ahí está su RITMO, que habla por sí sola de toda su dedicación a esta gran faceta de su vida, en servicio de la Música y músicos españoles.

Pueden estar seguros sus deudos de que el nombre de Fernando Rodríguez del Río siempre será recordado.

FEDERICO MORENO TORROBA

De la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Ha muerto el fundador de RITMO. Una vida consagrada a un ideal, la música, y a una espléndida obra, RITMO.

Siempre optimista, animoso, alegre, a pesar de innumerables dificultades; constante y firme en el quehacer de cada día, durante casi setenta años; se dice pronto.

Mantuve estrechas relaciones con él y dirigí la sección de discos de su Revista allá por los años 40, sección ahora tan estupendamente desarrollada. Recuerdo con especial interés y simpatía la visita que me hizo en Comillas, por aquel tiempo, en la Universidad Pontificia, visita que le llevó a recordar tiempos de su infancia vividos por aquella misma región, en Potes...

He admirado siempre mucho a Fernando Rodríguez del Río por lo que tiene de meritorio su permanencia de muchísimos años en lucha con problemas de índole material y con muy pocos apoyos para mantener RITMO, de la que era el alma y verdadera vida, y la promoción musical de nuestros artistas a través de su organización de conciertos.

Descanse en paz y que el Señor le pague en la otra vida lo que en ésta no logró ver satisfecho plenamente.

JOSE IGNACIO PRIETO, S. J.

Con verdadero dolor acabo de enterarme del fallecimiento de mi querido y admirado amigo don Fernando Rodríguez del Río, a quien tanto debe la cultura musical española en diversas de sus vertientes, pero especialmente por su labor al frente de RITMO, nave cuyo timón supo llevar siempre con tanta pericia que salvó, con indudable éxito, cuantos escollos de todo orden se presentaron en su singladura, como demuestra el hecho insólito de que la Revista lleve cuarenta y seis años yendo siempre a más, evolucionando según han ido requiriendo los tiempos y presentando hoy una vida tan firme como moderna.

JOAQUIN ZAMACOIS

## «IN MEMORIAM»

La presente carta al Director se recibió días antes del fallecimiento de don Fernando Rodríguez del Río. La publicación de la misma, encabezando las de este número, se debe a tan triste circunstancia y como emotivo recuerdo, pues en otro caso no hubiera trascendido a estas páginas.—N. de la R.

Estimado señor y amigo:

Le llamo así porque después de tantos años leyéndole en su magnífica Revista RITMO tuve el honor también de que, hace un par de años, Rodrigo de Santiago me presentara a usted, acompañado de su hija, en el intermedio de uno de sus conciertos en el Retiro.

Y con la presente quiero darle cuenta de varias cosas, rogándole perdona el tiempo que esto pueda hacerle perder, por lo que le quedo muy agradecido.

Primero. Después de veinte años ejerciendo como director de radio, ahora estoy jubilado y he pasado a dirigir Oriéntese, donde firmo la sección de Música, que ha sido lo que más he ejercido también en la radio. Como consecuencia de esto, por correo aparte le envío los dos últimos números, en uno de los cuales hago referencia al magnífico artículo de don Fernando López y Lerdo de Tejada, publicado recientemente en RITMO, sobre nuestro llorado Oscar Esplá, rogando a usted y al autor que me perdonen por los párrafos que tomo del artículo, aunque ya hago constar su procedencia. Como alicantino, les estoy muy agradecido a dicho artículo y me hago eco de cuantos han tenido conocimiento de ello que también lo agradecen.

Segundo. Mi hermano, Francisco Aguilar Gómez, jubilado como Director del Conservatorio de Cartagena, me escribe desde su actual residencia de Sevilla, y en su última carta, fechada el 4 del corriente mes, incluye un párrafo que se refiere a usted, y por estar escrito tan sinceramente y sin pensar en que usted fuera a tener conocimiento de ello, no le envío su carta, pero quiero copiarle este párrafo para su satisfacción, ya que en esta vida por muchos méritos que uno haga no es tan fácil que la gente nos lo reconozca; y es así:

«Recibí el RITMO que me mandaste,

en homenaje a Ravel, que está muy bien de presentación como de redacción, y me ha gustado mucho. La tenacidad y la buena voluntad lo hace todo y levanta montañas. Si conocieras al Director de esta Revista, es, como persona, pequeño de estatura y de figura sencilla y poco pretenciosa, pero, ¡qué hombre en capacidad artística y rectoral!; y debe de tener alguna más edad que yo, pero quién dirá que ese hombre es un viejo octogenario y que lleva cuarenta y seis años de Director y colaborador ferviente en RITMO, luchando tenazmente para sostener esa afición musical durante cerca de medio siglo, en un ingente trabajo de artículos, opiniones, soluciones en favor de una cultura musical cada día, y que tanto hacía y hace aún hoy en nuestro país, y rogando a los lectores que ayuden a mantener la problemática de salvar la cultura musical, que con el afán de modernidad se trabaja en laboratorios ahora, con instrumentos electrónicos, con un arte de componer en una alquimia sonora con generadores electro-magnéticos de sonidos que dan frecuencias en cuyas alturas pueden distinguirse los más mínimos intervalos; tampoco se escribe igual; la música ahora se escribe en fórmulas matemáticas; yo ojeé el otro día una partitura de música para guitarra y no entendí nada de ella; para la nueva, ya el pentagrama no sirve.»

(Bueno; aún siguen unos renglones sobre el caso de la nueva música, que escribe sin preocupación, pensando que ello no va a trascender, y por esto y por no hacer la presente muy extensa, no copio.)

Y, finalmente, rogándole me perdona la longitud de la presente y deseándole siga cosechando éxitos en su magnífica labor musical, le envía un atento saludo su afectísimo y buen amigo

Juan de Dios Aguilar,  
Secretario de la Sección de Música  
del Instituto de Estudios Alicantinos

Señor Director:

Hace cinco años que soy suscriptor de RITMO, el tiempo suficiente para haber podido observar la trayectoria ascendente de la Revista que, en mi opinión, es de las mejores y más amenas del mundo, y conste por delante que con RITMO son once las revistas musicales que tengo en suscripción (siete extranjeras y cuatro españolas; de estas últimas, dos editadas en Barcelona y las otras dos en Madrid).

Pero el motivo que me induce a molestar su atención no es el de enaltecer la publicación que tan acertadamente usted dirige, pues esto es fácilmente demostrable; el motivo, señor director, es el de demostrar mi discrepancia con algunos «asiduos compradores» de RITMO en Madrid, que dicen no encontrar atractivo ni siquiera interés en la sección «Crónicas nacionales». Pues, por el contrario,

considero fundamental en una revista de rango como es Ritmo esta sección, que nos informa del hacer musical en nuestro país, que, por cierto, no es mucho y, en consecuencia, no ocupa demasiado espacio.

En definitiva, señor director, considero que la Música es siempre Música, sea el concierto en Santander, Granada o Barcelona; y es más, creo que sería interesante adicionar a esta sección otra de «Crónicas del mundo».

CARLES MATA FIERRO.

Sr. Director de la revista musical «Ritmo».

El artículo de D. Arturo Reverter sobre «La interpretación vocal en Mozart», publicado en el número correspondiente al pasado mes de marzo, y dedicado en su primera parte al tenor, me ha resultado

sumamente interesante, por lo que espero que los restantes, en los que comentará las otras cuerdas de la voz humana, continúen en esa elogiada línea. No obstante mi aplauso a su trabajo, discrepo en algunas de sus apreciaciones sobre el tenor Alfredo Kraus porque considero que no responden a la realidad actual, puesto que dan la impresión de que no ha escuchado directamente al cantante español desde hace unos diez años, aproximadamente. Esto es lo que se puede deducir cuando afirma que Kraus es actualmente más ligero que lírico. Nunca, ni siquiera en sus comienzos, hace ya una veintena de años, hubo un marcado predominio de su naturaleza ligera sobre la lírica, y mucho menos ahora, ya que su voz se ha robustecido considerablemente en su centro y ha ganado en volumen. Y este proceso de maduración vocal se inició sobre el año 72, pues así pude comprobarlo en sus actuaciones en el Teatro de La Zarzuela, durante el Festival de Opera de Madrid.

Igualmente estimo que a Kraus no se le puede catalogar como intérprete especializado en Mozart, por cuanto sus incursiones en las óperas del genial salzburgués han sido muy esporádicas, y desde el año 69, en que intervino por segunda y última vez —si la memoria no me falla— en el Festival de Salzburgo, no ha cantado ese repertorio. Por otra parte, he de aclarar que nunca ha interpretado en escena Cossi fan tutte, solamente el Don Giovanni, y que el juicio que el Sr. Reverter hace de su versión de «Un aura amorosa» es de una grabación que tiene trece años de realizada —se grabó en el 63—, siendo, además, su primera experiencia mozartiana; es comprensible, pues, que no estuviese todo lo identificado que hubiera sido deseable con su parte, y que se observaran algunos defectos. Aun así, justo es reseñar que el director de esta versión, el prestigioso Karl Böhm, considerado unánimemente como la máxima batuta mozartiana de la actualidad, elogió muy especialmente el estilo y conocimiento del compositor de Kraus.

Me sorprende notablemente que al reseñar las limitaciones del tenor español hable de «cierta dificultad (cada vez menor) en lograr una perfecta media voz». Esto me resulta totalmente inaceptable, por cuanto una de las más destacadas características de su canto depurado es, precisamente, su dominio de la media voz. ¿Cómo podría ser si no el más grande «belcantista» de nuestra época, según el juicio certero y autorizado de Giacomo Lauri-Volpi? ¿Cómo podría afrontar con garantías de éxito total su repertorio, que necesariamente exige un constante empleo de medias voces, «filados», pianos y pianísimos? ¿Cómo podría cantar con tan gran maestría las romanzas de Pescadores de Perlas, Werther, Favorita, el «Sueño» de Manon, etc.? Tengo a la vista dos comentarios a dos actuaciones suyas en Italia, que me va a permitir reproducir parcialmente. La primera se refiere al «Werther» que interpretó el pasado febrero en La Scala, donde recibió la mayor ovación de los últimos veinte años, y dice así: «Massenet, para el personaje de «Werther», no sólo ha pretendido, más, se diría, creado un tipo particular de tenor, de la voz elegiaca de oboe, virtuoso de las medias voces y de los «filados», experto en cadencias ligadas y en silbaciones en

(Pasa a la pág. 15.)

## HOMENAJE Y CONTRAHOMENAJE A ANTONIO IGLESIAS: UNA ALTERNATIVA PARA LA RUPTURA

Como respuesta tan inmediata como previsible al revolcón sufrido por Antonio Iglesias ante determinados sectores musicales barceloneses, se organizó en el Hotel Castellana, de Madrid, una comida-homenaje a la que se citaba mediante una convocatoria en la que figuraba una impresionante ristra de apellidos musicales españoles. Todo en este homenaje estuvo planeado minuciosamente. Todo se llevó a cabo con justeza y de acuerdo a las intenciones que lo animaban. Desde este punto de vista el homenaje constituyó un éxito.

Un primer detalle —quizás sin importancia, pero significativo— fue el precio de la comida: 550 pesetas. Hoy, que estamos acostumbrados a que los restaurantes carguen la mano en todo almuerzo o cena colectivos y se remontan por encima de las 1.500 y 2.000 pesetas persona, estas 550 pesetas suponían garantía de una cierta economía, de una moderación oportuna, especialmente de cara a aquellos que no sólo deben mirar sus simpatías personales, sino también su bolsillo. Bolsillo por lo general bastante sufrido, tratándose de gente de la música. Primer acierto.

La convocatoria, reforzada por medio de gacetillas insertadas en los periódicos de mayor circulación, en su sección de anuncios musicales por palabras, resultó decisiva a la hora de dar publicidad al acto. Y ya se sabe que la publicidad es «condición sine qua non» para una asistencia masiva, o, al menos, lo más nutrida posible. Las invitaciones personales son, desde luego, necesarias, pero, por lo general, resultan insuficientes. A veces, no llegan a quien tienen que llegar; otras veces, se pierden; otras, se olvidan. De hecho, muchos de los asistentes a la comida reconocieron que su presencia se debía a haber leído las gacetillas. Unos, por no haber sido invitados directamente. Otros, porque, aun habiéndolo sido, habían olvidado día, hora o motivo. Segundo acierto.

La fecha de la convocatoria también resultó una baza a favor de las intenciones de quienes organizaron el homenaje. El Comisario de la Música acababa de ser elegido por entonces y, por supuesto, fue invitado. En pleno tinglado musical de postemporada, con el Festival de Toledo y el de la Opera ya en funcionamiento, el nuevo Comisario se encuentra con el hecho consumado de un homenaje organizado por muchas figuras musicales con las que le gustaría contar en un futuro y, más aún, con las que en absoluto quiere enemistarse o tener roces en el comienzo de su gestión. Todas estas personas apoyan a Antonio Iglesias. El homenaje se instrumenta pues como un intento para conseguir, de paso, el refrendarle en su cargo y, por consiguiente, en sus poderes, quizás debilitados tras las últimas críticas. Oportunidad, intención, jugar fuerte. Tercer acierto.

Para seguir la tradición de nuestra vida musical oficial —vida musical que ha calcado, calca y ¿calcará? los há-

bitos de la vida oficial política del franquismo— todo se instrumenta de manera discreta, indirecta, nunca enconada, cerrando cualquier resquicio a la polémica. El homenaje es un homenaje «a la persona» de Antonio Iglesias y lo que se homenajea es una larga trayectoria de dedicación y sacrificio al servicio de la música española. No se plantea —formalmente, claro— el acto como un «desagravio» a lo ocurrido en Barcelona. Mucho menos como una contestación ante aquellos sucesos. En primer lugar ello incitaría a la reflexión sobre unos hechos que se pretende olvidar lo más rápido posible. Aquí como si no hubiera pasado nada. En segundo lugar, sería reconocer la posible virtualidad de una política distinta de la oficial, de una oposición al «establishment», lo que resultaría incómodo y comprometido. Además, dándole este tinte personal al asunto no se compromete a nadie. Y se logran adhesiones —Hombre, yo a Antonio le quiero mucho y por eso voy, pero que conste que no estoy de acuerdo con nuestra política musical, ¿eh?— que no se hubiesen logrado de haber planteado el tema en otro terreno. Definitivamente el «tono» del homenaje fue su cuarto y más decisivo acierto.

No es de extrañar que algo tan sutilmente sopesado, tan perfectamente organizado como esta comida-homenaje recabara la adhesión de firmas importantes. Quizás el «terceto de vanguardia» Luis de Pablo, Cristóbal Halffter, Tomás Marco fuera la adhesión que más chocó a algunos (repito reticentemente lo de algunos) y por lo tanto el mayor éxito de los organizadores a la hora de la recolección de firmas. Por lo demás Halffter y Marco, según mis noticias, asistieron a la comida, con lo que queda cerrada cualquier hipótesis equívoca que tienda a configurar sus respectivas adhesiones como de mero compromiso, pero no de convicción. De Pablo, Halffter y Marco pertenecen de lleno a nuestro «establishment» musical, al grupo de los consagrados, a una cierta aristocracia de la composición a la que han llegado con esfuerzo y en la que les interesa proseguir, como es natural. Para ello es necesario «estar a bien». Y si es necesario «estar a bien», pues se está y santas pascuas. El asombro de «algunos» (los mismos algunos de antes) proviene de una confusión que por lo general se da a menudo, especialmente en los jóvenes, y que consiste en confundir una cierta radicalización en lo artístico con una radicalización en lo personal. De Pablo, Halffter, Marco son —al menos comparativamente— radicales en su música. De distintas maneras los tres pertenecen a la vanguardia. Sin embargo esta radicalización no alcanza ni a su «modus vivendi», ni a su «modus operandi», entre otras cosas porque se han movido y se mueven dentro de lo que podríamos llamar «estructuras oficiales» o «paraoficiales» de la música española, con las que no han roto ni, seguramente, habrán intentado romper nunca.

A esto, precisamente, se refiere la circular distribuida por múltiples grupos marginales de la música española y que se opone a la celebración del

acto. En dicha circular, concebida como una especie de contrahomenaje y titulada **Inoportunidad de un homenaje**, se alude a De Pablo, Halffter y Marco, atribuyéndoles el protagonismo de un «oportunista doble juego». Yo creo que este doble juego no existe porque en el fondo, de verdad, sólo juegan un juego que es el juego de la música oficial, y lo demás son fantasías; pero, en fin... Lo que no cabe duda es que jugar a dos barajas ya no es posible, porque casi nadie (repito lo del «casi» como antes lo hice con «algunos»; en realidad son los mismos) se lo va a creer.

\* \* \*

La circular **Inoportunidad de un homenaje** ya reseñada constituye, a mi juicio, un acontecimiento político musical de gran relevancia. Se enrosca en la estela del homenaje a Antonio Iglesias, el otro acontecimiento a reseñar, y en cierta manera es un poco la otra cara de la moneda, el punto de vista opuesto sobre un mismo problema. Esta circular ha cuidado mucho el estilo y, sobre todo, el tono. Lo que se dice, se dice bien, sin estridencias temporáneas, sin frases lapidarias, sin descalificaciones cósmicas. Se ha evitado cuidadosamente todo rastro de lenguaje panfletario. Se ha concretado al máximo, diciendo todo con pocas palabras y en un orden racional y consecuente. Así la carta ni asusta, ni deprime, ni cansa, lo que es fundamental a la hora de buscar una cierta eficacia operativa.

Contiene un primer párrafo en el que se alude al «intenso movimiento reivindicativo» en contra de la organización oficial de la música en España, organización centrada en una Comisaría a la que se califica de mera «agencia estatal de conciertos», lo que equivale a decir que no sólo es un elemento inútil, sino, incluso, nocivo. El segundo párrafo se refiere al homenaje a Antonio Iglesias, del que desglosa su posible y pretendido carácter personal (a cargo de «amigos, admiradores y favorecidos»; esto de favorecidos tiene, desde luego, su mala intención) del otro carácter, es decir, del que hace de la comida una especie de comunión en la reacción, de pacto de fuerza entre las fuerzas musicales ya establecidas. La circular no sólo descalifica una política oficial sino que propone —y esto es lo más importante de la carta— una alternativa, una política distinta, una política musical de ruptura: «una alternativa autogestionaria», «una renovación profunda de la vida musical española sobre la base democrática de la representatividad y del control abierto y público».

La carta abierta se sitúa, pues, a la izquierda, lo que inmediatamente sirve para delimitar el campo de juego de la política musical española: un «establishment» oficial y paraoficial de músicos e intérpretes consagrados, reconocidos y aceptados, a la derecha y detentando el poder. Un grupo de organizaciones musicales independientes, opuestas a la política oficial, con nuevas maneras y una nueva y distinta concepción de lo que la música es y

representa, a la izquierda y en abierta oposición a dicho poder. Una vez sabidos los equipos en juego, sólo falta que jueguen de verdad. El espectáculo puede ser apasionante.

El tercer párrafo contiene la alusión ya comentada a «ciertos compositores de vanguardia» que «se prestan a un oportunista doble juego», lo que refleja en el fondo un inmenso desencanto por no poder contar como jefes de fila con ciertos compositores con los que se contaba o, al menos, se creía poder contar. A este respecto el artículo de José Miguel López resultará más revelador, más apasionado y más directo que este «metrónomo» autoinsertado por propia convicción dentro de una cierta asepsia emocional que garantice la objetividad del comentario.

Total, que homenaje y contrahomenaje han tenido la inmensa virtud de dar al traste con la confusión y la ambigüedad que reinaban en la música es-

## Fe de erratas

Por un error de transcripción, en «El Metrónomo» de nuestro número anterior, y en el primer tema del mismo: «Tres pancartas, tres, y una manifestación», al citar el nombre del maestro titular de la orquesta que allá por la década de los 50 tocaba en el Tennis, de San Sebastián, se hacía constar el del maestro Escudero, cuando el nombre correcto es maestro Heredero.

Rogamos a nuestros lectores perdonen este error, que muchos de ellos, y en especial los de San Sebastián, habrán podido salvar ellos mismos posiblemente.—N. de la R.

pañola. Ahora ya sabemos quién es quién y a qué se juega. Se acabó lo de aquí todos estamos de acuerdo o lo de la música es la música oficial. Una España musical oficial y una España musical no oficial y antioficial han

dibujado claramente sus respectivas posturas. Parece que, una vez más, el paralelismo entre política y política musical salta a la palestra. Y si en aquella se establece una pugna entre continuidad y ruptura, en ésta la lucha se conforma de manera paralela entre ese «país musical oficial» y una alternativa de ruptura, de cambio de rumbo, de partir desde bases diferentes y encontradas. Si el homenaje supuso un rotundo triunfo de Antonio Iglesias y con él del inmovilismo político-musical, la carta abierta de contrahomenaje ha supuesto un éxito para una izquierda musical quizás por primera vez unida, con capacidad de organización y maniobra y con una serenidad y un sentido práctico aparentemente muy acusados, lo que redundará en favor de su credibilidad y su eficacia.

Por una vez todos han jugado bien, de manera inteligente y práctica. La partida está empatada.

(Viene de la pág. 13)

susurro; todo esto lo sabe hacer Kraus, pero sin borrones, con un constante rigor de estilo» (Beniamino del Fabro en *Avvenire*). Y Rodolfo Ceelletti, prestigioso comentarista e investigador, dice de Manon: «Excelentes las dos arias, y en modo particular «El sueño», en el cual las medias voces, los «filados», los pianos y los adornos tradicionales encuentran su sitio sin alterar mínimamente la coherencia rítmica del aria». Y aún podría referirme al diccionario lírico *Le grandi voci*, a las opiniones de Lauri-Volpi—de sobra conocidas, por cuanto ya se han publicado en esta Revista—, de Giorgio Gualerzi, etc., pero no quiero abusar en demasía de su amabilidad, señor Director, ni hacer un balance exhaustivo.

Las objeciones que hace a la poca riqueza de color y falta de riqueza en los matices me reafirman en mi convicción de que hace mucho tiempo que no le ha oído en directo, y que su análisis está basado en grabaciones. Yo, que le oí en su memorable concierto de junio del pasado año en el Teatro Pérez Galdós, de esta ciudad, puedo afirmar que me admiró por la riqueza de su color y matices. También quiero aclarar que al igual que hay personas que son fotogénicas y otras no, hay voces que son fonográficas y otras no. La voz de Kraus pierde mucho en grabación. He seguido su carrera desde sus comienzos con gran minuciosidad; he leído casi todos los comentarios que se le han dedicado en la prensa internacional a sus actuaciones en los principales teatros operísticos, firmados por los más prestigiosos críticos, y en ninguno de ellos he visto esos reparos a su poca riqueza de color y matices, y a su dificultad (cada vez menor, según dice el Sr. Reverter) en lograr una perfecta media voz.

No me parece acertado el imputarle a Kraus como defecto «un excesivamente riguroso control de la medida». No creo que en lo tocante a la medida quepan consideraciones sobre el rigor o flexibilidad de su sujeción a ella. Es la primera vez que veo censurar esa fidelidad del intérprete a lo que escribió el compositor. Pienso que sólo caben dos posibilidades: o ajustarse o desajustarse a la medida, pero no ser excesivamente sometido a ella o ser más o menos flexible. A mí se me ocurren unas preguntas sobre el particular: ¿cómo podría ser flexible el intérprete en este aspecto? ¿Cuál es el punto idóneo, el

patrón por el cual hemos de evaluar ese rigor o esa flexibilidad? ¿Quién ha de señalarlo? ¿Es la medida simplemente indicativa o preceptiva? Sé—porque lo he oído o leído—que los más famosos directores han elogiado, precisamente, como una de las principales virtudes de Kraus su justeza a la medida; si el someterse a ella escrupulosamente—rigurosamente en el caso que nos ocupa—es un defecto, hemos de pensar que el compositor se equivocó al escribir su obra, y que el intérprete ha de corregir ese defecto según su criterio.

Soy un gran admirador; más que eso, devoto de Schippa, pero es sabido que no destacó por la belleza de su voz, que era de timbre opaco, lo que le impedía que su canto, del más depurado estilo, luciera riqueza de color y matices; por eso me sorprende que don Arturo Reverter asevere que poseía voz aterciopelada, aunque es posible que en esto entendamos ambos conceptos distintos.

Al hablar de Cesare Valletti, añade que es tenido por muchos como el sucesor de Schippa. También hay aquí un motivo de discrepancia, pues en Italia, con absoluta unanimidad, consideran y aclaman los comentaristas más afamados a Kraus como el evocador del tenor de Lecce. «Estaba, sobre todo, el excepcional tenor Alfredo Kraus, capaz de hacer revivir el legendario estilo de Tito Schippa, con la belleza de la voz, la dicción impecable, el arte de modular el sonido... «Werther», inigualable» L'Unita. (Rubens Tedeschi.)

En cuanto a las limitaciones y a la carencia de cantantes capaces de todo, le diré que todos han tenido las limitaciones propias de sus características vocales, que le permiten adaptarse al repertorio adecuado a ellas. El mismo Caruso, por citar un ejemplo mítico, las tenía, pues sus peculiares condiciones le planteaban serias e insalvables dificultades en el repertorio lírico—no olvidemos sus fracasos en *Rigoletto*, *Lucia*, etc.—, cuya tesitura era muy tensa para su voz.

Y, para finalizar, expreso mi desacuerdo con el Sr. D. Amadeo Marco, porque yo sí considero informativo y educativo el artículo de mi paisano, el Sr. Dávila Nieto, «Puntualizaciones a unas declaraciones póstumas de Richard Tucker», ya que en él hace justicia al tenor Carlo Bergonzi, cuya honestidad profesional había quedado en entredicho en las declaraciones de Richard Tucker. También estoy de acuerdo con sus apreciaciones sobre Montserrat Caballé y Plácido Domingo y Pava-

rotti, pues lo que ha expuesto es algo que conocemos todos los aficionados al canto, y que han expresado los más importantes comentaristas musicales. El Sr. Dávila, como crítico que es, ha hecho muy bien en exponer su criterio sobre estos cantantes, y en precisar su lugar en la escala de valores. Creo que ni Bergonzi, Kraus y Victoria necesitan protectores, pues su calidad es más que suficiente para acreditarlos, así que está de más esa pretendida ironía de llamarlos «sus patrocinados», que no tienen esos mismos defectos y reproches. Creo que el Sr. Marco ha escrito sin conocimiento de causa, dejándose llevar por un impulso primario. El artículo me ha parecido sumamente clarificador, aunque haya molestado a algunos devotos de los cantantes referidos.

FRANCISCO DE ARMAS VERNETTA

Señor Director:

En primer lugar, deseo felicitarle por la buena marcha de la Revista que con tanto acierto dirige usted, y también agradecerle de antemano la publicación de mis cartas como respuesta a la que, firmada por don Francisco Giménez Parra, de Madrid, publica su Revista en el número 461, de mayo 1976. En la misma, don Francisco afirma que debería de desaparecer la sección dedicada a provincias, olvidando que:

1.º RITMO es una Revista española y, por lo tanto, debe prestar especial atención a lo que se hace en España, pues sin ser todo lo que los aficionados quisiéramos, siempre gusta saber que se van haciendo cosas aquí y allá por mantener viva nuestra pobre cultura musical.

2.º Que España es un conjunto de provincias de la que Madrid forma parte como una más, o sea, que España no empieza ni termina en Madrid.

3.º Que puestos a suprimir la información de provincias, había que suprimir también la de Madrid, y esto, aparte de que a don Francisco Giménez Parra no le gustaría, convertiría a esta Revista en difusora de una información que, aunque interesante, no nos afecta de forma tan directa como, por ejemplo, conocer la actividad de las Asociaciones de Amigos de la Opera y, cómo no, del Liceo Catalán, o la esporádica visita de concertistas y directores de categoría o incluso grandes orquestas, etc.

Por todo esto, creo que esta sección no sólo se deben mantener, sino que había que ampliarla, si ello es posible.

ISIDRO MIGUEL MARTINEZ LORENTE  
(Valencia-5)

# ¿Qué se puede esperar hoy de los creadores del primer auricular estereofónico?\*

\*(SP-3, año 1958)

Una gama que responda a todas las necesidades de los exigentes en Alta Fidelidad.

A usted le interesa conocer hasta dónde ha llegado KOSS en el campo de los auriculares electrostáticos y dinámicos; o bien, cuáles son sus últimas aportaciones en cuadrafonía; o cómo, desarrollando la técnica "High Velocity", ha conseguido una extraordinaria dinámica de reproducción en auriculares de tipo abierto.

Formule estas preguntas a los especialistas de la Alta Fidelidad en España:

VIETA AUDIO ELECTRONICA, S.A.  
Bolivia, 239 - Barcelona-5  
Representante en España de  
KOSS CORPORATION.

 **KOSS**



Deseo recibir información de los auriculares KOSS

- Dinámicos       High Velocity  
 Electrostáticos       Cuadrafónicos

D. \_\_\_\_\_

Domicilio \_\_\_\_\_

Población \_\_\_\_\_ Dto. \_\_\_\_\_

Provincia \_\_\_\_\_



## FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA EN ZURICH, JUNIO DE 1976

Durante todo el mes de junio podrán ver y escucharse en Zurich óperas, conciertos, obras de teatro y exposiciones de arte. Como todos los años, el programa es muy interesante y variado. Además, el Forum de Zurich presenta, del 3 de junio al 28 de agosto, en los parques de la orilla derecha del Lago, una gran exposición dedicada al escultor inglés Henry Moore. Es una ocasión única para admirar la obra de este artista contemporáneo.

## X FESTIVAL INTERNACIONAL DE "JAZZ" EN MONTREUX

Este sensacional Festival se celebrará por décima vez en Montreux, y para festejar el acontecimiento habrá conciertos para todas las expresiones musicales en cada rincón de esta bella ciudad. El Folk abrirá el Festival del 25 al 27 de junio; los "Blues" podrán escucharse del 2 al 3 de julio y el "Jazz", del 6 al 11 de julio, pondrá punto final al certamen.

## SEMANAS INTERNACIONALES DE MUSICA DE LUCERNA: 18 AGOSTO-9 SEPTIEMBRE

Estas mundialmente famosas Semanas de Música se hallan este año bajo el signo de la Música española. Por tanto, tienen un especial interés para los españoles, que oirán "su" música interpretada por los más eminentes concertistas. El 4 de septiembre estará dedicado al Flamenco, y el 9 clausurará la Atlántida, de M. de Falla, este magno acontecimiento. En el Ayuntamiento de Lucerna habrá una exposición y un simposio Pablo Casals en conmemoración de su centenario.

## FESTIVAL DE MUSICA EN MONTREUX-VEVEY: 29 AGOSTO-6 OCTUBRE

Montreux-Vevvey cierra el ciclo de los Festivales de música en Suiza. En el programa intervienen famosos solistas de todo el mundo, que interpretarán obras de gran variedad de estilos. Nicanor Zabaleta deleitará al auditorio con su arpa el 6 de septiembre.

## III BIENAL DEL SONIDO EN VALLADOLID

Ya han sido fijadas las fechas para la III Bienal Internacional del Sonido, que como en las dos ediciones anteriores se celebrará en Valladolid. La inauguración tendrá lugar el día 24 de febre-

ro de 1977, y la clausura el día 3 de marzo.

Esta importante manifestación discográfica y musical comprende sesiones de estudio, "simposium", exposiciones, salones monográficos, certamen, conciertos, conferencias, homenajes, etcétera, con carácter internacional, habiendo participado más de treinta países. Cuenta con la colaboración del Ministerio de Información y Turismo y de otros Ministerios y la aportación de diversos Organismos especializados, autoridades de Valladolid y entidades extranjeras.

La oficina coordinadora está enclavada en el Grupo Cultural ISCE, calle de Ruiz Hernández, número 6, 2.º D. T. 25 58 28. Valladolid (Bienal Internacional del Sonido).

La organización corrió a cargo de la Federación de Asociaciones Culturales de la Universidad de Madrid, quien aparte de dedicarse a contratar los artistas, pedir permisos y hacer promoción, también se dedicó a vender bocadillos e intentar que aquéllo no se desmadrara mucho (de todas formas, los grises estaban atentos). El lugar elegido fue el "campus" de la Autónoma, que está detrás de Ciencias; las entradas (adhesivos citados) se vendían a cien pesetas, y el acto comenzó a las doce menos cuarto, aunque desde las diez de la mañana había ido llegando gente, acabando a las ocho ocho de la tarde. Había gente de toda España, aunque los universitarios de Madrid fuesen mayoría. Aparte de

agrupados a los asistentes en los momentos más conflictivos, mientras que los de "Amnistía" y "Libertad" eran un fondo constante, en unión de las diversas banderas, pancartas, cla-veles rojos y globos ("Pan, cultura y libertad") que expresaban la diversidad de opiniones y de pueblos que se concentran en la Península Ibérica.

Las 40.000 personas asistentes dejaron limpio de desperdicios el "campus" y abandonaron por medios propios (el tren de Cantoblanco no funcionó), el recinto, tras haber vivido una jornada inolvidable, que muchos calificaban de "histórica" y de "única en su vida".—(K.)

## PIANISTAS EN LA MARCH

La Fundación Juan March ha dedicado durante el mes de mayo un ciclo a "Cuatro pianistas españoles", a saber: Cristina Bruno (día 5), Joaquín Soriano (día 12), Pedro Espinosa (día 19) y Manuel Carra (día 26). El ciclo no es sino la culminación de otros conciertos similares que los intérpretes citados, junto a Esteban Sánchez, han venido ofreciendo a lo largo del curso académico a estudiantes de los últimos cursos de Bachillerato. La asistencia total se calcula en unas 17.000 personas, cifra importante teniendo en cuenta que el público es eminentemente juvenil, y dada la eficacia que esta labor socio-pedagógica puede tener en ellos no hay sino felicitar a la Fundación March por elegir intérpretes de tan alta categoría para acostumar a un público, todavía no maduro, a la música y al concierto.—(K.)

## MARCH CONTEMPORANEA

Rumores no confirmados, pero que circulan con insistencia y de fuentes generalmente bien informadas, indican que la Fundación Juan March prepara para el próximo curso académico una noticia explosiva: la concesión de treinta becas trianuales para el estudio de Música contemporánea. La cuantía de la beca, que se extendería a todos los músicos nacionales, sería de unas 20.000 pesetas mensuales, y para lograrla no se necesitaría título académico alguno, sino la presentación de una obra, como mínimo, realizada por el aspirante. Los solicitantes deberán cumplir unos requisitos de edad, todavía sin confirmar, pero que rondaría, más o menos, de los diecisiete a los treinta años. La idea se pondría en marcha en octubre, pues según las fuentes citadas los permisos están conseguidos y sólo quedan los trámites administrativos. No hay incompatibilidad con el Conservatorio, ya que éste no se dedica a la Música contemporánea, ni parece interesarle lo más mínimo.

Con cinco años de experien-



## PUEBLOS IBERICOS

El 8 de mayo poca gente se creía de verdad que el "Festival de los pueblos Ibéricos" se iba a celebrar al día siguiente, pese a que multitud de adhesivos, de tamaño de la octavilla, y de colores blanco y rojo lo anunciaban desde una farola, un anuncio del metro, una pared descascarillada, etc.

Los permisos se consiguieron a muy última hora, y esto limitó la audiencia considerablemente por la mañana, aunque por la tarde alcanzase límites jamás conocidos en estos pasajes de la árida estepa castellana. Según Informaciones, fueron 40.000 las gentes reunidas en torno a los cantores ibéricos. El País la aumentaba a 50.000, y Cambio 16 la reducía a 25.000, lo que significa que quizá la cifra más real sea la de Informaciones.

las 40.000 personas asistentes al acto, tomaron parte en el escenario el valenciano Raimon, el catalán Pi de la Serra, los vascos Fernando Unsain y Mikel Laboa, los aragoneses José Antonio Labordeta y el grupo La Bullonera, los canarios Taburiente Folk y Juan Carlos Senante, el andaluz Manuel Gerena, los gallegos Miró Casabella, Bibiano y Benedicto; el extremeño Pablo Guerrero, el asturiano Víctor Manuel, el alicantino Adolfo Celdrán, los castellanos Julia León, Luis Pastor, grupo La Fanega, Daniel y Gabriel González, y los portugueses Fausto y Victorino.

Vitoria y Montejurra merecieron sendos minutos de silencio, provocando el conocimiento de lo ocurrido en el monte navarro una altísima tensión, que los organizadores supieron contener. Los gritos de "Unidad" sirvieron para mantener

cia, estos cursos se introducirían oficialmente en sus enseñanzas y serían un paso importante para impartir y adentrar la Música en la Universidad.—(K).

#### RETROSPECTIVA DE BOULEZ EN STUTTGART

La Süddeutsche Rundfunk Stuttgart organizó a fines de febrero, en el marco de su serie "Música de nuestro tiempo", un "Festival Pierre Boulez". Se confrontaron obras de dos decenios, de Boulez, con composiciones de Claude Debussy, Maurice Ravel, Igor Strawinsky y Anton Webern. Al comienzo se presentó *Télémar-teau*, la versión cinematográfica de *Marteau sans Maître*, estrenado en 1955. Después de la velada de piano con *Structures I-II*, así como con la Sonata, de Strawinsky, para dos pianos, y de *En Blanc et Noir*, de Debussy, el segundo concierto presentó la confrontación de Boulez con el problema Palabra-Sonido. Junto a la cantata de Webern raramente oída, *Das Augenlicht*, se pudo escuchar también *Le soleil des eaux*, según textos de René Char; *Tombeau*, del ciclo sobre Mallarmé "Pli selon pli", y las *Chansons de Bilitis*, de Debussy, en la versión del mismo Boulez. La última velada presentó, finalmente, bajo la dirección del compositor, obras de Strawinsky y Ravel, así como, del mismo Boulez, la *Improvisation sur Mallarmé II*, *Eclat-Multiples* y *Rituel "In memoriam Bruno Maderna"*, escrita en 1975, donde Boulez une elementos arcaicos y actuales, emplea tambores de mano indios y gongs como "ordenadores del tiempo" dentro de una orquesta moderna. "Junto a toda la complicación en el entrelazamiento de partes de solistas y orquestales, la nueva obra presenta un rasgo, hasta ahora oculto en Boulez, de tendencia a lo lapidario, al "Monumentum per Bruno Maderna", lo que hace esperar con tensión otros proyectos de composiciones del autor" (*Stuttgarter Zeitung*). La retrospectiva de Stuttgart, según el crítico Manfred Gutscher, permite reconocer "... que Boulez, a pesar de las variaciones con que procede en la organización de su música, permanece tenazmente firme en los elementos básicos que han caracterizado siempre su arte. Lo mismo que en su creación una obra surge de la otra, hoy Boulez se presenta ante nosotros como protagonista de una bien entendida unión de tradición y progreso".

#### SEPTIMO FESTIVAL DE LA CANCION POPULAR EN TOKYO

El Festival tendrá lugar en el mes de noviembre. La Yamaha Music Foundation, de Tokyo, ha anunciado que el 30 de junio es la fecha tope para la presentación de canciones. El Festival tendrá lugar en el impresionante Budokan Hall, de Tokyo, con una capacidad de más

de 30.000 espectadores; será radiado y televisado.

El Festival está abierto a todos los autores de canciones de todo el mundo; sólo podrán participar canciones no editadas y que no hayan sido ejecutadas en público con anterioridad.

Los premios, este año, serán: un gran premio de 5.000 dólares para la canción ganadora, y 1.000 dólares para la segunda clasificada; 2.000 dólares para la ejecución más destacada, y 500 dólares para la segunda ejecución destacada.

Los autores y ejecutantes serán huéspedes del patrocinador, la Yamaha Music Foundation, los ocho días de duración del Festival. Después del mismo, los artistas del Gran Premio y los otros más destacados actuarán en conciertos de gala patrocinados por la Fundación en las cinco ciudades más importantes del Japón.

Las canciones inscritas para este año se espera que superen las 1.540 del año pasado, procedentes de 57 países, y las canciones que pasen a la final, elegidas para su ejecución en el Festival, serán anunciadas en el mes de septiembre.

Para algunos países el procedimiento es algo distinto. Habrá festivales preliminares en Australia, Hong Kong, Indonesia, Malta y las Filipinas. Las canciones participantes japonesas serán elegidas de entre las 30.000 canciones originales presentadas a los Concursos de canciones organizados por la Yamaha Music Foundation.

#### FESTIVAL INTERNACIONAL DEL SONIDO

Del 8 al 14 de marzo, en el marco del Palacio de Congresos de la Porte Maillot, de París, se ha celebrado el XVIII Festival Internacional del Sonido.

Creado con la finalidad de dar a conocer mejor al público la grabación y la reproducción musical de alta calidad, ha presentado tres aspectos complementarios, caracterizados, por:

- la exposición directa de materiales;
- la organización de jornadas de estudios, en las que los especialistas franceses y extranjeros han hecho el balance de los progresos en las técnicas electroacústicas y de la musicología;
- la presentación, con la asistencia de "Radio France", de un programa artístico, en el que han participado diversas sociedades de radiodifusión extranjeras y la Orquesta de París, bajo la dirección de Daniel Barenboim.

Doscientos dieciocho expositores de material, entre los que se contaban 62 franceses y 156 extranjeros, que representaban a 21 naciones, han presentado un panorama de la producción mundial de aparatos de grabación y reproducción de sonido. A este respecto, hay que señalar que cuatro países agrupaban por sí solos más de las tres cuartas partes de la participación extranjera: Japón (con 38 expositores),

Estados Unidos (36), Gran Bretaña (32 y la República Federal Alemana (14).

#### EL VIDEODISCO, UN NUEVO PROCEDIMIENTO DE DIFUSION DE LA IMAGEN Y EL SONIDO

Thomson-C.S.F. lleva a cabo desde hace casi diez años el estudio de un nuevo procedimiento de difusión de la imagen y el sonido: el videodisco flexible. Los trabajos de puesta a punto están ya muy avanzados y la sociedad prevé la comercialización del aparato a principios de 1978.

Dicho aparato permite ampliar el campo de utilización de los receptores de televisión, y se presenta como una sugestiva solución en el futuro, tanto en el terreno técnico como en el comercial. Gracias a él, el telespectador podrá ver cuando le desee el programa que haya escogido (películas, actualidades, reportajes, espectáculos, cursos de formación o de perfeccionamiento, etc.).

El sistema de lectura por medio del rayo láser que utiliza Thomson-C.S.F. tiene la particularidad de suprimir todo contacto material con el disco. Este hecho presenta numerosas ventajas: permite recorrer un programa como quien ojea un libro con:

- detención sobre la imagen,
- progresión de imagen a imagen,
- efectos de deceleración



#### BRILLANTE CLAUSURA DE LA TEMPORADA 1975-76 DEL DUO PIANISTICO JAVIER ALFONSO - M.<sup>a</sup> TERESA DE LOS ANGELES

La temporada de conciertos 1975-76 ha constituido un rotundo éxito para el Dúo pianístico Javier Alfonso-María Teresa de los Angeles, que a lo largo de una amplia gira de recitales por diversas ciudades españolas ha reafirmado la alta calidad de sus actuaciones.

Una continuada labor de perfeccionamiento y depuración, contrastada por espacio de doce años en innumerables conciertos y Emisoras de Radio y Televisión, tanto en España como en Suiza y Alemania, da a sus versiones la autoridad y nivel artístico que sitúan a este Dúo en un puesto destacado entre los principales dúos pianísticos internacionales.

aceleración tanto hacia adelante como hacia atrás.

El videodisco propiamente dicho está constituido por una lámina circular de plástico flexible, de un espesor de 150 micras; su diámetro puede llegar a los 30 centímetros.

Su superficie superior presenta un relieve que lleva una sucesión de huecos. En cada uno de ellos está inscrita una información codificada, que corresponde a una línea de la imagen de televisión. Cada surco del disco contiene las 625 líneas de una imagen, así como la banda sonora correspondiente, y cada disco podrá contener hasta 45.000 imágenes, lo que equivale a una emisión de media hora.

● La Academia Nacional de las Artes y las Ciencias, de Estados Unidos, otorga cada año uno de los premios más prestigiosos del panorama musical mundial: el premio Grammy. Este año, tras largas y encontradas deliberaciones, el vencedor ha sido Georg Solti por su integral de Sinfonías de Beethoven.

● Gennady Rojdestvensky persiste en su infatigable labor de "rusificación". El gran director soviético acaba de conseguir que las "autoridades competentes" le permitan adaptar y estrenar una partitura de Schostakovitch desconocida hasta ahora y de la que sólo se tenían ambiguas y lejanas referencias: La nueva Babilonia, música compuesta por el autor de Laidy MacBeth en Menks para un filme mudo en el año 1928. La partitura yacía en el olvido más absoluto desde que, en su día, se juzgó como intocable. Una oportuna grabación después de su estreno podría culminar este redescubrimiento, aunque este último aspecto aún no ha sido decidido.

● El Orfeón Donostiarra prosigue su carrera internacional hasta el punto de poder ser considerado hoy en día uno de los coros más solicitados de Europa. Junto con los Coros de la Opera de París contribuyeron al fantástico éxito del "Concierto-homenaje" a Charles Münch, que se celebró en París con el Requiem de Berlioz como programa. Seiji Osawa jugó magistralmente la carta del gigantismo berlioziano. No sólo tuvo bajo su batuta dos coros completos, sino también dos orquestas a plenitud de plantilla: la Orquesta de París y la Sinfónica de Boston. Osawa, como siempre, estuvo espectacular y virtuoso al máximo, pero esta vez la crítica, unánime, señaló que detrás de la exhibición Osawa existía un auténtico pulso interior, una concepción global de la obra, un análisis certero e incisivo de sus componentes estructurales. La misma crítica que se cargó el Ravel del director nipón alaba ahora con entusiasmo su Berlioz. Ni que decir tiene que el éxito final fue de apoteosis. Y pocas veces como entonces se pudo hablar de universalidad en la música: franceses, vascos, norteamericanos y un japonés.

Tres continentes al servicio del monumental Requiem berlioziano.

#### VI CAMPO INTERNACIONAL DE MUSICA Y PINTURA

Si tienes 8.000 pesetas y de diecisiete a veintinueve años, así como interés por la Música, podrás veranear y aprender en Mijas-Costa (Málaga), del 5 al 25 de julio. Para más información: Almagro, 36. Madrid-4; teléfono 419 87 00, extensión 48.—(K).

#### PRIMER ENCUENTRO DE ARTISTAS JOVENES

Del 26 al 31 de julio se va a organizar, en Vigo, el Primer Encuentro de Artistas Jóvenes, dedicado en su primera edición íntegramente a la Música. Habrá ponencias, coloquios, conciertos, exposiciones, representaciones de teatro, poesía..., y, lo que importa, ganas de hacer cosas nuevas, críticas, y que aporten algo serio y honrado al panorama, nada claro, de la Música en España.

Organiza Juventudes Musicales de Vigo, y los propósitos son los de difundir las obras y las ideas de los artistas jóvenes. Rosendo Soutelo, uno de los colaboradores, nos ha pedido colaboración y nosotros te la remitimos a ti, lector: si eres joven —en ideas—, tienes ganas de hacer cosas y no las puedes manifestar, ponte en contacto con el Apartado 469 de Vigo. Puede participar todo el mundo: intérpretes, musicólogos, periodistas, compositores; sólo se requieren ganas y no estar muy dominado por el engranaje.—(K).

#### ALEMANES CANTARINES

Una encuesta realizada con muestra de 1.500 personas en todos los lander de la RFA demostró que el 28,9 por 100 de los alemanes cantan con gran frecuencia; el 64,7 por 100, ocasionalmente. Los jóvenes más que los mayores, y los urbanos más que los rurales. La mayoría conocía de 20 a 50 canciones, y en total se citaron 4.000 títulos, y como final la encuesta dice que las mujeres cantan más que los hombres.—(K).

#### FALLA

Concurso Internacional de Periodismo "Manuel de Falla" Primer Centenario. Concurso Internacional de Musicología "Manuel de Falla" Primer Centenario. VII Curso "Manuel de Falla", de Granada (21 de junio al 10 de julio), con explicación de toda la obra de Falla a cargo del profesor Rodolfo Halffter, y otras actividades.

Para solicitar bases, dirigirse a Comisaría de la Música, plaza Isabel II, Madrid-13. Teléfono 248 14 05.

Concurso literario "Manuel de Falla cien años". Bases: Colegio Mayor San Juan Evangelista. Ciudad Universitaria. Madrid-3.

Durante el XXV Festival de Música y Danza de Granada se interpretará la casi totalidad de la obra de Falla.—(K).

## V CONCURSO INTERNACIONAL JUAN SEBASTIAN BACH, DE LEIPZIG

Del 14 al 31 de mayo último se celebraron las jornadas de este internacional certamen dedicadas al Violoncello, siendo los triunfadores —que citamos por el orden de los premios conseguidos—: Alexander Rudin (URSS), Ivan Chiffolleau (Francia), Josej Feigelson (URSS), Tamas Koó (Hungría), Akiko Kanamaru (Japón), Jochen Ameln y Thomas Báz (RDA) y Tibor Turcsanyi (Hungría). Fueron seleccionados, entre treinta y tres violoncellistas de todo el mundo, por un Jurado constituido por un nutrido conjunto de violoncellistas prestigiosos, entre los que figuraba el suizo Henri Honegger, bien conocido en nuestro país por sus asiduas vi-

sitas al mismo en brillantes turnos de conciertos.

Es de señalar la magnífica calidad de los participantes, destacándose la circunstancia de que el primer premio cuenta la reducida edad de quince años, lo que influyó para conseguir superar la puntuación que había obtenido su seguidor en el premio, el francés Iván Chiffolleau, ciertamente superior en musicalidad y técnica, pero con cinco años más de edad que el triunfador, que lo fue por eso, por juventud. Ni que decir tiene que piedra de toque fueron las obras de Bach, en especial las famosas Suites para "cello" solo, en las que precisamente, y caso curioso, es donde los participantes, incluso los triunfadores, estuvieron menos afortunados... (!).



En la gráfica, los miembros del Jurado de Violoncello. De izquierda a derecha podemos ver, en primer plano, al Secretario del Jurado; al profesor Heinz Lösche, de la Alemania del Este, y al Presidente del Jurado, Bernhard Gunther (RDA). En segundo plano: Daniil Schafran (URSS), Henri Honegger (Suiza), Oton Badje (Yugoslavia), Laszlo Mezö (Hungría), Janos Schols (USA) y Günter Sennewald (Alemania del Este). Está ausente el checoslovaco Alexandr Vestomov.

#### DEMONIOS

En 1631, en la ciudad francesa de Loudun, las monjas de un convento de ursulinas, encabezadas por la priora, Sor Juana de los Angeles, afirman estar poseídas por el Maligno, y acusan como responsables a Urbain Grandier, un cura conocido en Loudun por su ambición y su vida poco ejemplar. En el proceso, en que se mezcla la buena fe con la ignorancia, la superstición y las pasiones humanas, la alta política, representada por el cardenal Richelieu, acaba decidiendo la suerte de Grandier, quien muere en la hoguera.

Alejandro Dumas, Vigny y Michelet llevaron el tema a la novela. Pero quien le dio un toque exacto y le convirtió en obra maestra, así como le catapultó a la fama fue Aldous Huxley (1894-1963), quien en 1952 escribió la novela Los demonios de Loudun. El análisis histórico, la verdadera relación política, sexual, orgíastica, represiva..., quedaban al descubierto en el riguroso relato del autor de Un mundo feliz o Las puertas de la percepción.

Posteriormente, una vez difundida la novela de Huxley, Jerzy Kawalerowicz, polaco, llevó el tema al cine bajo el título de Madre Juana de los Angeles, en 1961, y diez años más tarde

el polémico Ken Russell la convertía en una desenfadada orgía sexual y un alucinante suceder de imágenes, en Los demonios.

Krzysztof Penderecki, en 1969, sin conocer la versión de Russell, la llevaba a la escena, en forma de ópera, basándose en la novela de Huxley y el drama de John Whiting Los diablos. El Exorcista, de Fridkin, al que también Penderecki había puesto música, todavía no estaba ni previsto.

Así que esta es la génesis de la ópera Los diablos de Loudun, que el Gran Teatro de la Opera de Varsovia ofreció en el Teatro de la Zarzuela, de Madrid, los días 5 y 6 de mayo, dentro del XIII Festival de la Opera de Madrid.

El éxito del segundo día fue muy superior al del primero, y de verdad que personalmente quedé muy sorprendido por esta reacción del público, que durante cerca de veinte minutos aplaudió a lo que algunos carcas llamaron "ópera de ruidos". La coreografía y el montaje fueron magníficos, y esto influyó muchísimo en la reacción del público, el cual, mientras aplaudía, fue aplaudido por los sorprendidos intérpretes, que sin duda no preveían el éxito alcanzado.—(K).

# TRAIGO NOTICIAS DE UN HOMME

## HOMENAJE A ANTONIO IGLESIAS

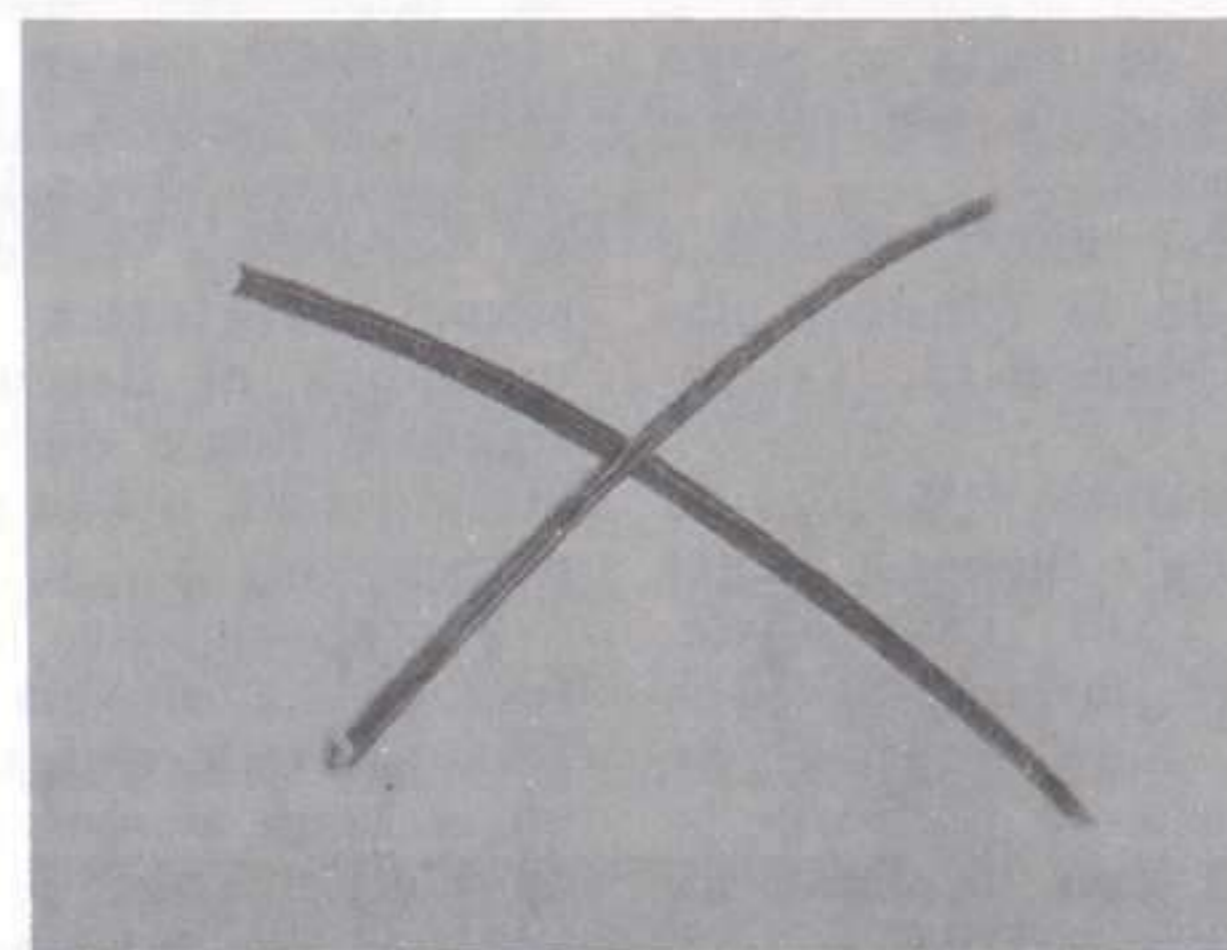
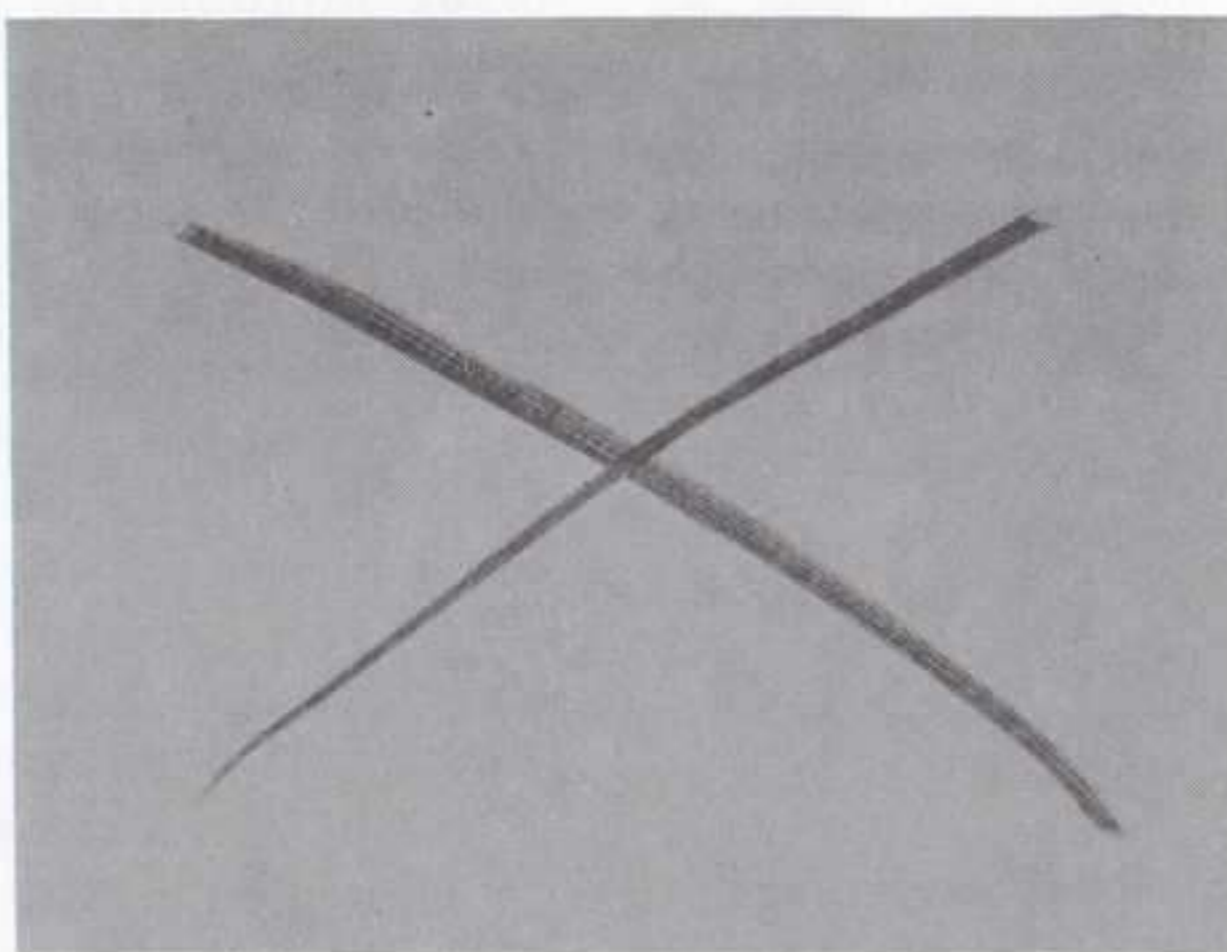
Por su constante dedicación y entrega en pro de la Música española, hemos organizado un almuerzo-homenaje a Antonio Iglesias, que tendrá lugar en el Hotel Castellana (Paseo Castellana, 57), el día 17 de mayo de 1976, a las catorce horas.

Andrés Segovia, Joaquín Rodrigo, Federico Mompou, Rodolfo Halffter, Federico Moreno Torroba, Xavier Montsalvatge, José Moreno Bascuñana, viuda de Esplá, Margarita Pastor, Narciso Yepes, Odón Alonso, Lola Rodríguez de Aragón, Regino Sainz de la Maza, Maribel Falla, Agustín León Ara, Eduardo Pueyo, Rosa Sabater, Enrique García Asensio, José Tordesillas, Cristóbal Halffter, Luis de Pablo, Tomás Marco, Carmelo A. Bernaola, Antón Larrauri, Antón García Abril, Manuel Angulo, Alberto Blancafort, María Orán, Ana Higuera, Juan Antonio Maragall, Miguel Querol Gavaldá.

Esperamos la presencia en este acto de los que deseen adherirse a tan merecido homenaje.

Las tarjetas, al precio de 550 pesetas, se pueden adquirir a partir del jueves 6 de mayo en el Hotel Castellana, en el Departamento de Banquetes, o en la Conserjería del Hotel a cualquier hora.

Por 550 pesetas usted podría haber comido consomé Vermicelli, huevos a la portuguesa en hojaldre, chuleta de cerdo San Charles, Profiteroles helada, amén de café, Rioja, aperitivos y habano. Pero esto no tiene ninguna importancia, ya que esto lo puede usted hacer cualquier día, aunque seguro que no todos va usted al hotel Castellana, de Madrid. Y más que seguro es que usted no siempre come a las dos de la tarde con doscientas personas que, aparte de la común idea de comer, tienen otra no menos en común: la de brindar su apoyo a una conocida persona pública. Persona ésta, por lo demás, más que conocida, para bien o para mal: Subcomisario técnico de la Música, cargo éste ostentado durante el mandato ya de tres comisarios; director, desde las diversas plazas españolas, de los diversos cursos o «fogatas» que organiza; profesor de Piano en el Curso de Santiago de Compostela (organizado éste por su Comisaría); crítico del diario Informaciones, por lo que también comentarista de las actuaciones de los artistas que pasan por España, y que a menudo son contratados por la propia organización a que pertenece; etcétera. Al tal señor, que siempre ha contado con multitud de allegados y se ha rodeado en las conversaciones que organiza frecuentemente de la flor y nata de los compositores, críticos y demás personajes del mundo musical español, no se le puede achacar el que, como es evidente, haya hecho pocas cosas. Sin em-



bargo, recientemente en Barcelona le han hecho comportarse como algunos dicen que es: tosco y con opinión ruda e incambiable.

Que el mencionado señor ha pasado antes tragos peores, también es cierto, y si no que se lo pregunten al que en tiempos fue su superior, el Padre Sopeña.

Lo que es cierto es que en los últimos días no es solamente él el que ha pasado mal trago. De todas formas, en Toledo, en la última reunión organizada por la Comisaría, apareció amable y sonriente, como aparece en todos los sitios, menos en Barcelona y aquellas otras plazas donde le hagan preguntas inoportunas. Que Odón Alonso organizase todo el aparato homenajeístico, llamando por teléfono a las personas interesadas o interesantes, mientras que el crítico Enrique Franco, que acababa de dejar Arriba para pasarse a El País, se negaba a colaborar no es importante. Que el acto lo abriese el Director del Conservatorio de Madrid, José Moreno Bascuñana, y lo continuasen Juan Antonio Maragall, Regino Sainz de la Maza (profesor de Guitarra en los Cursos «Manuel de Falla» que la Comisaría organiza en Granada), Enrique de la Hoz (actual Comisario de la Música) y lo concluyese el propio interesado, no tiene importancia.

Que entre los firmantes y asistentes figurasen nombres de la vanguardia que, repetidamente, en sus clases, de las que varios de los no comprometidos en el asunto somos discípulos, les hayamos

# NAJE Y DE VARIAS DEFINICIONES

## INOPORTUNIDAD DE UN HOMENAJE

Ha tenido un amplio eco en toda la prensa nacional el intenso movimiento reivindicativo que los músicos han emprendido recientemente, y que tuvo una eclosión espectacular durante la Semana de Nueva Música, de Barcelona. Este movimiento afecta ya a numerosos estamentos y a varios estratos profesionales de la Música. Las críticas dirigidas desde el primer momento a la Comisaría Nacional de la Música (e incidentalmente a su representante, el Subcomisario, Antonio Iglesias) son justas en cuanto que tal organismo ha defraudado las esperanzas que pudieran haberse puesto en él al limitarse a montar, como una agencia estatal de conciertos, unos Festivales, Semanas y Decenas sin ninguna trascendencia, y a no entrar siquiera en los verdaderos problemas de base de la Música en España.

En esta situación se convoca un almuerzo-homenaje a dicho Subcomisario Antonio Iglesias, homenaje en el que, se quiera o no, hay no sólo una adhesión a la persona —natural actitud de sus amigos, admiradores y favorecidos, contra la que, por supuesto, nada tenemos en contra siempre que no se erijan en portavoces y representantes de la Música española—, sino a la política musical que representa, que es justamente contra la que luchamos. Nuestra postura, en la que estamos empeñados muy amplios sectores de la profesión, frente al monopolio de la actividad musical ejercido

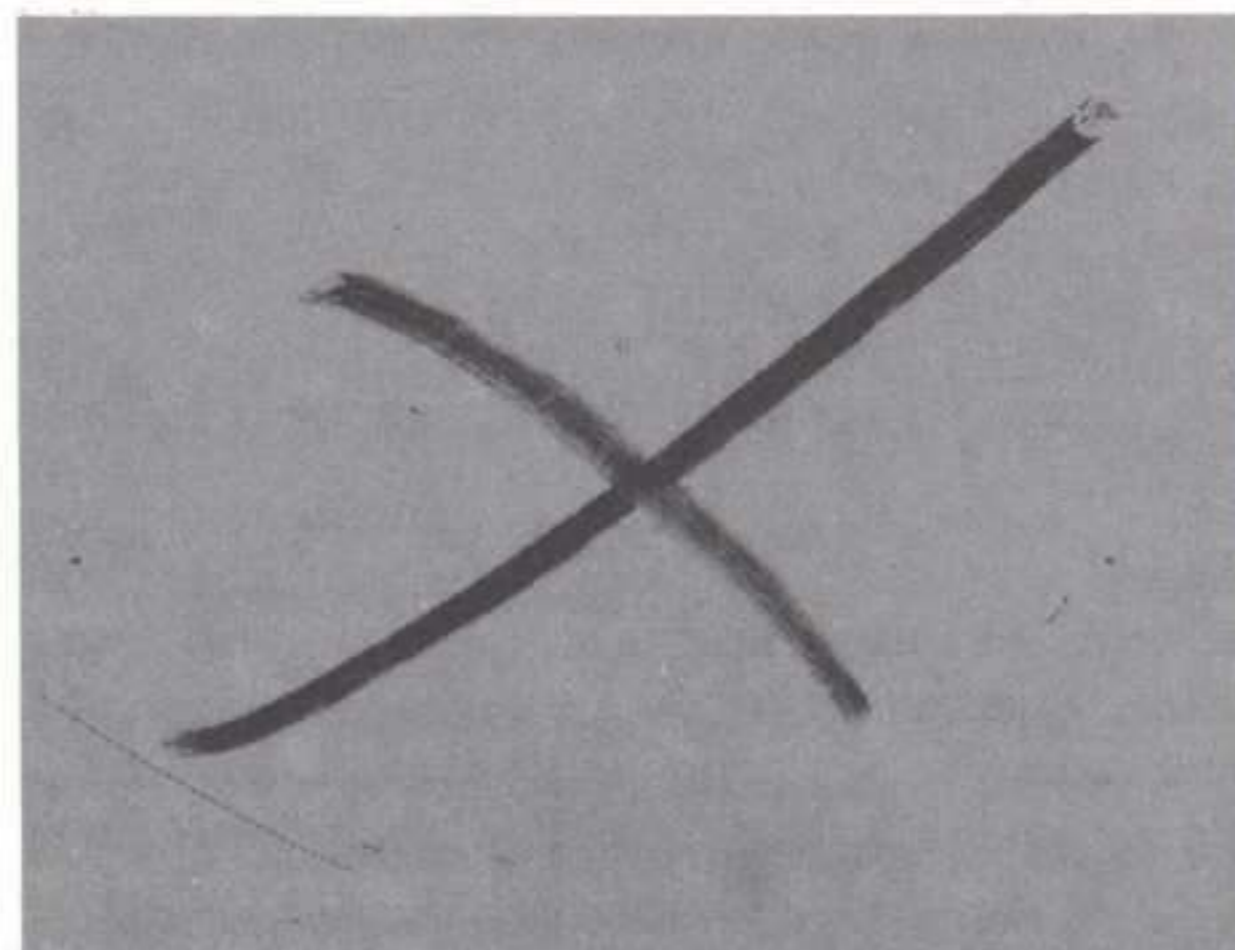
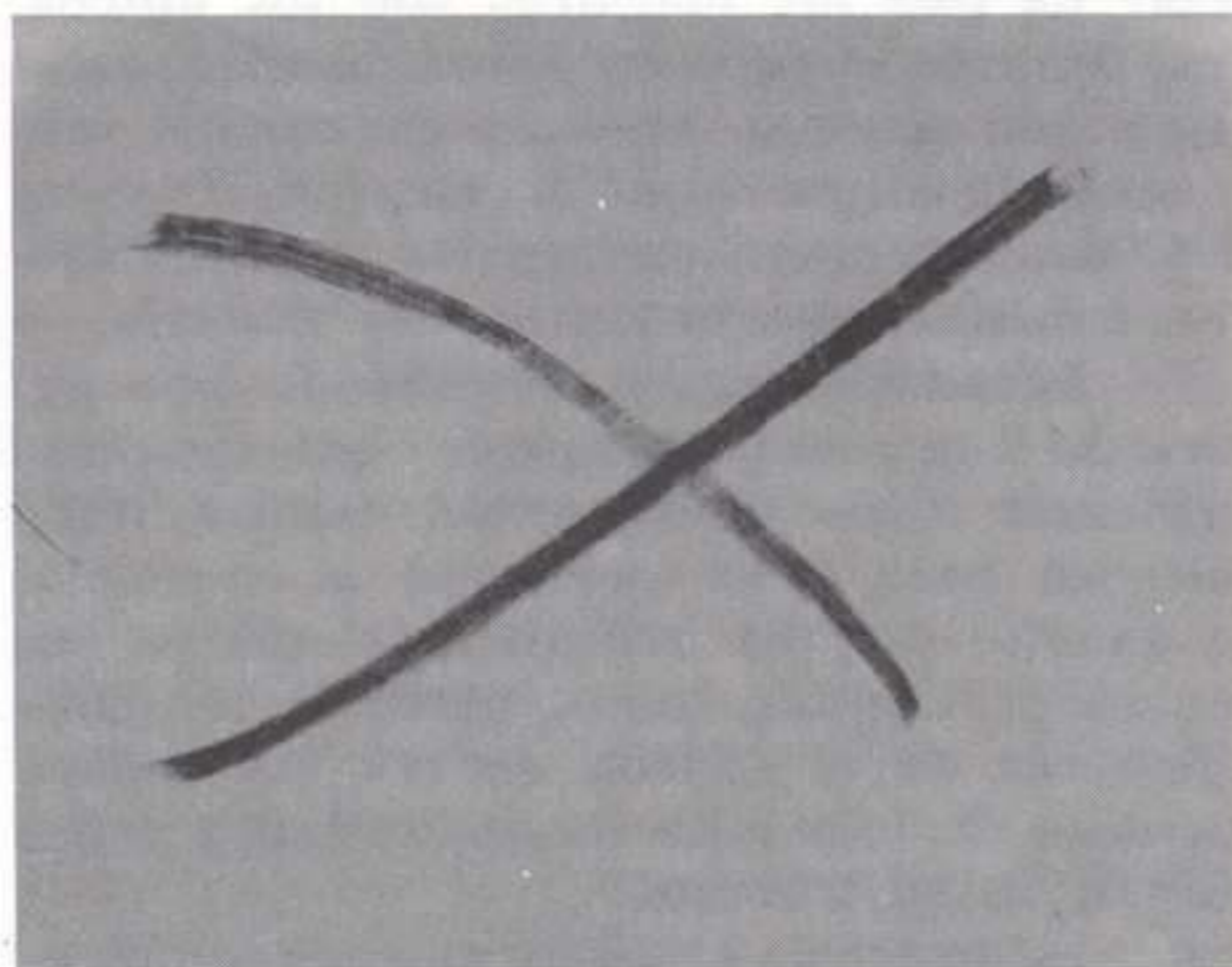
por los sectores oficiales, ofrece una alternativa autogestionaria e incluye una renovación profunda de la vida musical española sobre la base democrática de la representatividad y del control abierto y público.

Salta, pues, a la vista, cuando menos, la inoportunidad de este homenaje, del mismo estilo de «apuntalamiento» que otros que proliferan desde hace meses en España y de un matiz descaradamente continuista. No podemos tampoco por menos de hacer notar nuestra dolorosa sorpresa al ver, entre los firmantes de dicha convocatoria, a algunos llamados compositores de vanguardia que, sin duda conscientes de la situación expuesta, se prestan a un oportunista doble juego, acaso sólo explicable por sus estrechos vínculos con la política que denunciamos y la avispada previsión de un cambio en un futuro próximo.

Firmado: Representantes de los Estamentos Musicales de Barcelona (REMB); Junta Promotora de la Asociación de Compositores Españoles, Juventudes Musicales Españolas de Madrid, Laboratorio de Interpretación Musical (LIM), Grupo ZAJ (Milán), Junta Promotora de la Asociación de Alumnos del Conservatorio de Madrid, Grupo Actum (Valencia), Compositores Catalanes Independientes, Seminario de Estudios de Música Antigua (SEMA), Grupo de Trabajo de Juventudes Musicales de Madrid, Grupo Sonda, Juventudes Musicales Españolas de Barcelona, Federación Democrática de Músicos (FEDEM).

oído definirse en posturas nada de acuerdo con las del homenajeado, no tiene importancia. Luis de Pablo estaba en Canadá, y parece ser que su hermana se encargó de ostentar su representación. Tomás Marco fue preguntado personalmente por el abajo firmante días antes del acto, y declaró que no había firmado ni firmaría jamás. Carmelo A. Bernaola, luego, expresó sus problemas de conciencia, y Cristóbal Halffter afirma haber sido buscado y hallado casualmente en un bar por Odón, quien de forma personal le puso entre la espada y la pared. Su salida fue: «Personalmente, contra él no tengo nada; pero profesionalmente, todo».

Entre las ciento cincuenta cartas o telegramas de adhesión que se enviaron al Hotel Castellana figuraba una, titulada «Inoportunidad de un homenaje», que a la vista de lo sucedido decidió recoger firmas colectivas, no personales, y cuyo texto fue modificado a la hora de lanzarse a la prensa, en el sentido de suprimir un paréntesis, en el que, casualmente, se recogían los cuatro nombres de los cuatro hasta ahora considerados como compositores comprometidos. Aunque, claro, si el homenajeado les llama a estos señores y a otros para que hablen en sus conversaciones, si les encarga periódicamente una obra a estrenar por las orquestas subvencionadas oficialmente, si luego da la casualidad que todos ellos son miembros de la SIMC (Sección Española de la Sociedad Internacional de Música Contem-



poránea), de la que, muerto su Presidente, Oscar Esplá, desde entonces el máximo mandatario es el propio homenajeado, como Vicepresidente, pues claro, ya vemos que quien detenta el poder es quien manda y exige sumisión. ¡Voluntaria, claro está!, ya que desde una Subdirección de programación de Música de Radio Nacional de España, de un periódico como Arriba, desde una Secretaría para Asuntos Musicales de la Fundación Juan March... no se puede hacer nada. Y esto no es importante.

Lo que es sí importante es saber que si el «bunker» musical se reunió el día 17 de mayo, en su totalidad, y luego él mismo se hizo su propio autoelogio en su propia prensa monárquica y de otro cariz y en sus medios de radio o televisión, y otras cosas, los músicos comprometidos mínimamente con su entorno, no estuvieron allí presentes ni pasó jamás por su mente saborear Consomé, Huevos, Chuletas y Profiteroles en unión de unos personajes que siempre han considerado superfluos, intrascendentes y detentadores de todo el poder de forma única, y con estrechos lazos de unión entre ellos.

Lo importante es saber que el «bunker», de dichos o hechos, estuvo allí, y que los otros no estuvieron; así se define la gente: con los hechos. ¡Ya era hora!

JOSE MIGUEL LOPEZ

# Una carta y un manifiesto

Señor Director:

Por si lo considera interesante para ser publicado en su sección de cartas al Director, le transcribo el contenido de la carta que me he permitido dirigir a Su Majestad la Reina doña Sofía, exponiéndole diversos puntos de vista sobre la situación musical española y la protección oficial a la Música en España:

Majestad: Soy tarraconense, músico, y desde hace once años vivo en el extranjero. Naturalmente, por ser español sigo con mucho interés las actividades musicales del país. Y éste es el motivo de mi carta: exponerle con todo respeto, pero también con sinceridad y crítica constructiva, mi punto de vista.

Con estadísticas en mano, España es el penúltimo país de Europa en cuanto a actividades musicales (el último Albania).

Considerando que para los Estados europeos la actividad musical es de relevante interés general, ya que sirve para favorecer la colectividad nacional, estimo necesario que el Gobierno español tome las medidas oportunas para que la cultura musical se desarrolle como merece nuestro pueblo.

En el año 1974 España gastó en divisas para jugadores de fútbol cuatrocientos millones de pesetas. En este aspecto, nuestro país se sitúa en primer lugar.

A nivel gubernativo se deberían organizar seminarios para tratar seria y profundamente de solucionar el problema de la situación musical en España.

En este estudio deberían participar personalidades competentes y representativas

del mundo musical, político, cultural y periodístico, que pusieran sobre el tapete y con un análisis claro y realista del drama cultural español (en este caso la música).

Los temas que propongo son:

1. Considerar como obligatoria la asignatura de la Música desde los primeros Cursos de Enseñanza General Básica.

2. Problemática de los conservatorios:  
El Profesor.—El profesor de Conservatorio debería percibir la misma retribución que el de las distintas ramas de la enseñanza en sus respectivas categorías, a fin de poder vivir dignamente.

El alumno.—¿Qué posibilidades tiene el alumno que ha terminado la carrera musical en un Conservatorio español? Prácticamente, ninguna.

3. Divulgación de la Música:  
La cultura musical a todos los niveles. Como dijo el musicólogo Felipe Pedrell: "Nuestro pueblo tiene una intuición de arte maravillosa, pero no se le ha educado alimentando esa intuición. Que le devuelvan al pueblo, encumbrado por el arte, lo que de él ha salido. El pueblo es el elemento siempre sano, el elemento base de todo a quien se dirigen el arte y el artista."

Promoción de la música sinfónica, de cámara, de la ópera, creando orquestas, coros, "ballets"...

Intensificar los programas de cultura general y musical de Radio y Televisión en sustitución de la mayoría de los actuales, que deforman y no educan.

Los Festivales de España son totalmente ineficaces, ya que la mayoría no aglutinan a lo que verdaderamente se considera arte, dando paso tan sólo a intereses creados.

4. Otros temas:

— Exportación de la cultura musical. ¿Qué cultura musical exportamos apoyada por el Estado? Prácticamente, ninguna.

— El compositor español, ¿de qué vive? — Francia, Alemania, Inglaterra, Italia, Checoslovaquia... y la cultura musical.

— La "mafia" y la Música en nuestro país.

El Sindicato Nacional del Espectáculo ( ? ).

— El turismo y las manifestaciones culturales. ¿Qué manifestaciones culturales hacemos? ¿Qué piensan en el extranjero de nuestra cultura?

— El mercado del disco en España.

— El intelectual y la Música. La Música y el pueblo.

Conclusión: Que la Música no sea un arte hermético, un arte paternalista, sino un arte de divulgación y cultura a todos los niveles.

Hagamos votos para que el Gobierno y todas aquellas personas que tienen la responsabilidad en el sector cultural den un impulso decisivo a la Música y al arte en general que, en definitiva, son auténticos patrimonios espirituales de las civilizaciones.

JUAN SABATE (Milán)

El COR MONTSERRAT "d'Amics de les Arts" i "Joventuts Musicals" de Tarrasa, en ocasión de la conmemoración de sus diez años de existencia, desea invitar a la opinión pública a tomar conciencia de la problemática que rodea al mundo de la música. Con este fin:

## MANIFESTAMOS:

1. Es imprescindible que la Música —como elemento formativo de la sensibilidad de la persona— sea enseñada durante los años escolares y en la misma escuela, con las necesarias obligatoriedad y protección.

2. Los métodos de enseñanza de la Música han evolucionado notablemente, pero resultan de difícil aplicación a causa de su plena incidencia en las peculiaridades étnicas de cada país; hallan también dificultades atribuibles a la mentalidad de buena parte de los profesores de Música.

3. Lo mismo en la EGB como en el BUP y COU, el profesorado que ha de impartir la enseñanza de la Música se halla, en la práctica, totalmente desorientado a causa de la legislación actual sobre la materia, además de sentirse en inferioridad de condiciones ante licenciados en Ciencias y Letras, que son —en definitiva— quienes pueden ejercer esta labor.

4. La formación musical que se imparte en las escuelas universitarias del profesorado de EGB —las antiguas Normales—

resulta, en muchos casos, insuficiente, a pesar de que los maestros son los únicos que, durante la primera etapa de EGB, tendrían que enseñar Música; en cambio, en la segunda etapa de EGB, en el BUP y en el COU, creemos que son los músicos los que tendrían que impartir esta materia.

5. Paradójicamente, la persona que ha cursado una carrera musical —con los consiguientes años de estudio— tendrá dificultades para vivir mediante el ejercicio de aquello que ha estudiado y que es su vocación. Además, buena parte de los profesionales de la Música sufren las consecuencias de una falta de seguridad y estabilidad en su trabajo.

6. La Música, al igual que otras artes, está inmersa en la economía de mercado, que lejos de favorecer las posibilidades de sensibilización —y aprovechando, además, la endémica falta de educación que sufre nuestro país— la coloca tan sólo al alcance de unos pocos grupos de privilegiados.

7. La "música en conserva" ha de ser un complemento de la música en vivo, y no al revés —como suele suceder—. Ello requiere una urgente atención por parte de la Administración, que debe velar por la pureza y dignidad del hecho musical.

8. Se ha llegado a un exceso de "polución musical", es decir, de proliferación de música en establecimientos públicos, calles, centros comerciales, empresas, etcétera, ante la que no hay otra alternativa que soportarla, nos guste o no, e independientemente de su calidad musical. Normalmente, esta música llamada "ambiental" sirve para manipular los estados anímicos de las personas durante el trabajo, la compra, etc.

9. Los músicos que no residen en las capitales se encuentran lejos de los centros de contratación de la música, hecho que les limita sensiblemente las posibilidades de actuación, a la vez que les dificulta entrar en el "tinglado" centralizado de organismos oficiales, medios de comunicación, crítica, etc., todos los cuales, con su comportamiento centralista, dificultan su carrera.

10. La música culta es económicamente deficiente en todo el mundo. Es precisa la existencia de presupuestos adecuados que hagan posible el libre desarrollo de esta actividad artística; muy a menudo, la iniciativa privada —que suple con su esfuerzo la falta de ayuda oficial— queda desbordada y frenada por las dificultades que suponen la búsqueda de locales, la falta de instrumentos e instrumentistas, etcétera.

Pedimos a la opinión pública que reflexione una vez más sobre estos puntos y que —si lo estima oportuno— firme con nosotros este MANIFIESTO para elevarlo al Ministro de Educación y Ciencia.

COR MONTSERRAT  
Tarrasa, abril de 1976. Año  
del X Aniversario

PIANOS  
BECHSTEIN

*Grard*

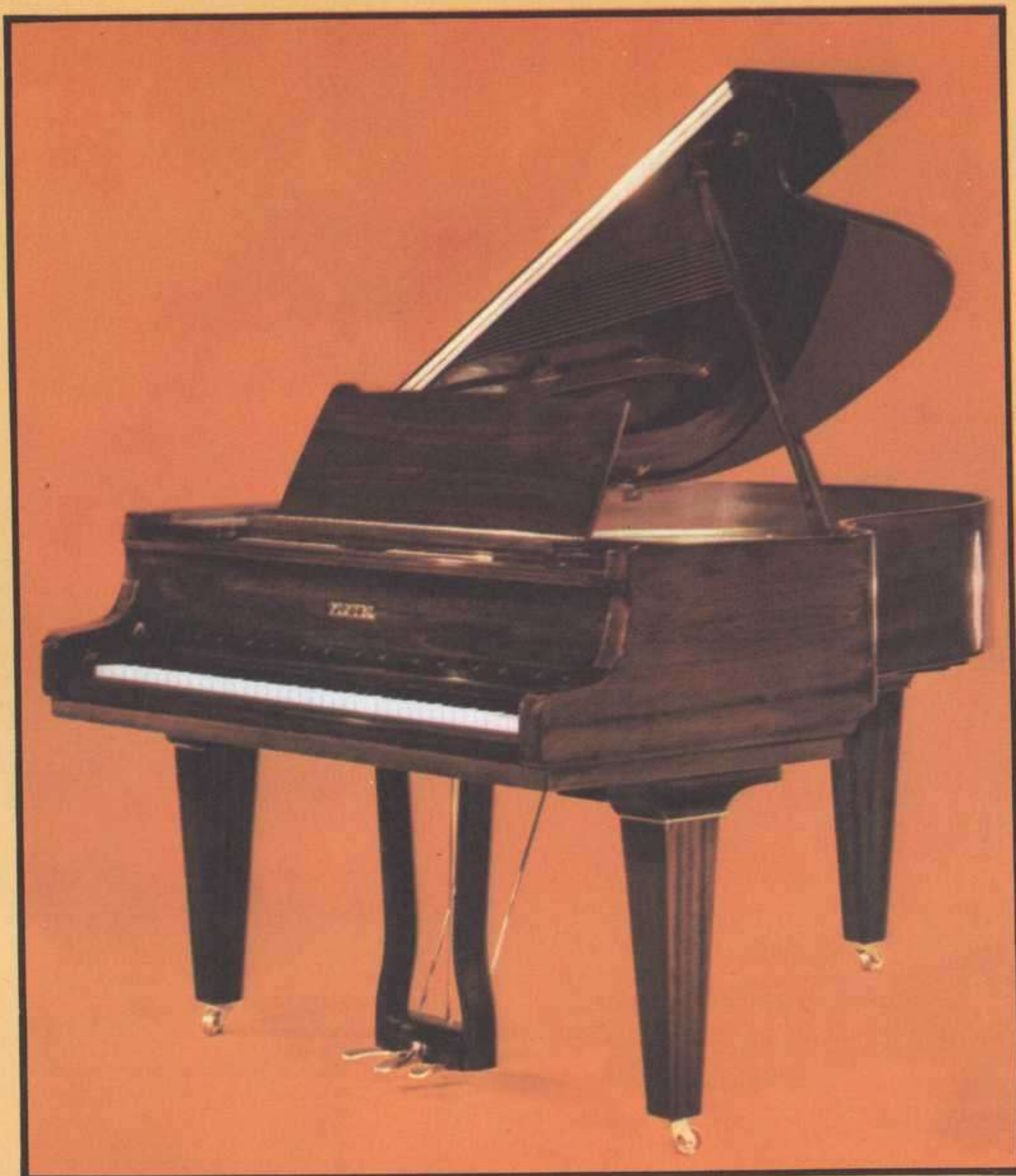
GAYEAU

PLEYEL

SCHIMMEL<sup>®</sup>

KAWAI

ZENDER



Las  
grandes marcas  
reunidas en

**GARRIDO • BAILEN**

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



ORGANOS

TODA LA  
GAMA DEL  
INCONFUNDIBLE  
SONIDO  
HAMMOND



el poder  
musical de un  
sólo dedo

# PARTNER 15

**E FARFISA**

**¡Más fácil todavía! FARFISA con un sólo dedo**

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

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

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

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

Toda fantasía musical es posible con Partner 15 de FARFISA.

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

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

Teléf. 2271216 - MADRID-5



# El maestro Ricardo Villa

Casi a finales del año 1871, el 23 de octubre, nació en la céntrica y angosta calle de Pelayo, 50, 3.º, el que con el paso del tiempo llegaría a ser insigne y popularísimo compositor y director Ricardo Villa González. El maestro Villa ha sido uno de los contados madrileños que en su patria chica no sólo logró ser profeta, sino famoso; Ricardo Villa fue algo arraigadísimo en el pueblo, inseparable de él y necesario, como si formase parte de su propio organismo. El, conocidísimo de todos, desde Lavapiés a Cuatro Caminos y desde Aragón a Andalucía, logró con la Banda Municipal no ya europeizar sino españolizar también a nuestro indómito —musicalmente— convecino de Embajadores y a la sentimental y humilde señorita de las noches inolvidables de Rosales o de las luminosas mañanas del Retiro.

Los madrileños no olvidarán nunca a su educador espiritual. Supieron darle esa gloria que le llegaba tan íntimamente al corazón: cariño y popularidad. Le sabían suyo y las aclamaciones y los aplausos que recibió tan pródigamente representaron el más preciado galardón para su obra y el aliento y el estímulo por él más amado. Su vida fue un prodigio de laboriosidad, una constante manifestación de su bondad y su hombría de bien, un maravilloso ejemplo de vocación y energía. Gran artista en términos globales, lo fue todo en el divino arte. Dotado de su gran talento musical, fue excelente violinista, inspirado compositor que dominaba la técnica orquestal lírica y sinfónica, y, como director, le predijo el gran Pablo Sarasate, el año 1902, «que podía andar solo por el mundo dirigiendo», y así fue, pues figuró, desde el año 1905 hasta su clausura en 1925, como director titular del Teatro Real; dirigió ópera y conciertos en España, Portugal y Suiza; pero su labor gigante, su mayor timbre de gloria residió en la formación y dirección de la Banda Municipal. Creación suya, que ha llevado a todos los rincones de Madrid y de España entera no solamente el bullicio y el ritmo de los españolísimos pasodobles y briosas jotas, sino también las inmortales páginas sinfónicas de Bach, Beethoven, Wagner, Schubert, Strawinsky, etc...

¡Con qué entusiasmo de apóstol instrumentó toda clase de obras para la formación y enriquecimiento del archivo de la Banda Municipal! El cincuenta por ciento de su elevado número actual a él se debe y son claro exponente de su inigualable maestría, de su titánica labor y del cariño que siempre dedicó a su Banda Municipal.

El miércoles 10 de abril de 1935, a las doce menos cuarto de la mañana, en el piso segundo izquierda de la antigua calle de Ciudad Rodrigo, número 5, de Madrid, falleció este notabilísimo músico madrileño. La Banda Municipal, que en su ya larga vida artística ha grabado en su historia fechas y fechas con letras de oro, pregoneras de sus triunfos artísticos, ha fijado con letras de luto ésta del 10 de abril de 1935, en el más íntimo rincón de su alma, en el fondo de su corazón. Han pasado los años, seguirán pasando



Una de las actitudes del gran director de la Banda Municipal de Madrid.

en su marcha implacable, pero su obra cultural sigue y seguirá en pie, cumpliendo el fin artístico y cultural para el que fue creada. Los actuales directores y profesores de la Institución musical madrileña siguen recordando con respeto y admiración al ilustre maestro que con tanto entusiasmo y acierto supo situar en plano artístico tan elevado a la Banda Municipal. Y le recuerda también Madrid, su «patria chica», el pueblo de sus amores, desde las clases elevadas del aristocrático barrio de Salamanca a las mocitas chulapas de Lavapiés y la Arganzuela... Todo ese pueblo que lloró la desaparición de su maestro, de su educador espiritual de pequeña talla, pero gigantesco artista, madrileño de alma y castizo por convicción, que supo llevar la paz y el goce a los pechos madrileños, calmando sus inquietudes de todos los días con el bálsamo más puro, más humano y más divino: la Música.

En el desaparecido Callejón de Bringas, hoy transformado en amplia y alegre plaza, y en el muro lateral de la casa donde vivió y murió el gran maestro madrileño, existe una artística lápida de noble y españolísima cerámica como homenaje y recuerdo del Ayuntamiento y del pueblo madrileño a su hijo predilecto e inolvidable. Y con estos mismos fines y los de inmortalizar su relevante categoría artística y social, y también su ejemplar obra, el Concejo municipal matritense, con fecha 28 de diciembre de 1944, graba su nombre en una calle, situada a cincuenta metros de la casa donde el popular y gran artista residió durante tantos años. Calle pequeña y castiza, que tiene su entrada por la de Cuchilleros y termina fundiéndose, amplia y luminosa, con la recoleta Plaza del Conde de Barajas.

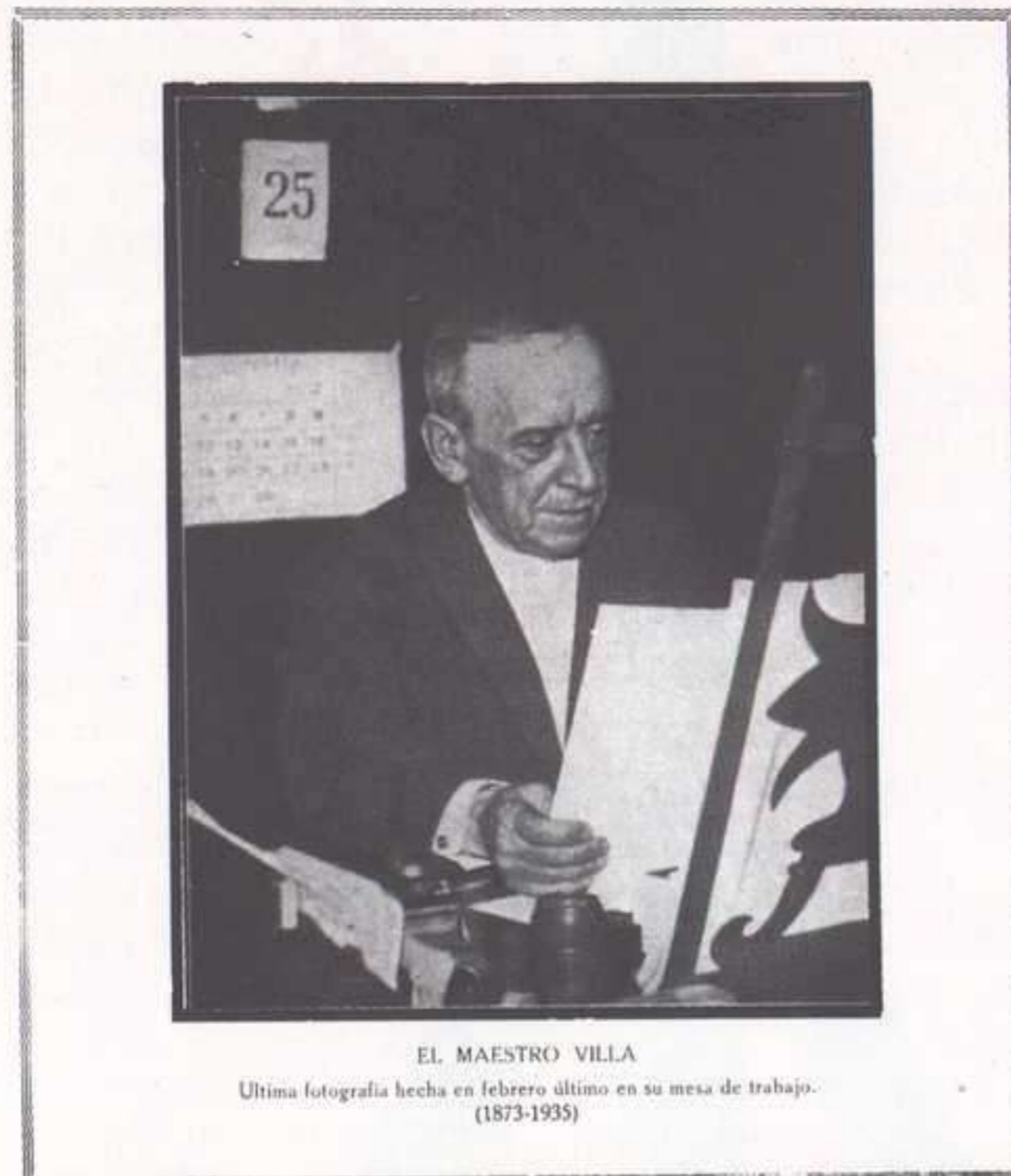
También, como recompensa a su ingente labor cultural y alta personalidad dentro del bello arte, le fueron concedidas en vida las siguientes condecoraciones nacionales y extranjeras: Cruz de la Orden Civil de Alfonso XII, Comendador de la Orden de Santiago de España y Portugal, Caballero de la Corona de Italia, Caballero de la Orden de Wussa, de Suecia; Palmas de Oro, de Bélgica; Cruz Blanca del Mérito Militar, Medallas de Oro de las Academias de Artillería de Segovia e Infantería de Toledo, Medalla de Oro de Lisboa, Medalla de Oro popular Madrileña del año 1921 y Medalla de Oro del Excelentísimo Ayuntamiento de Madrid. Pero el maestro Villa estimó siempre sobre todas las honrosas condecoraciones que llegó a poseer la Medalla de Oro de Madrid, ésta permanentemente colocada en sitio de honor en su despacho, junto a aquellos cortos pero simpáticos versos que en su día le dedicara el gran poeta festivo y entrañable amigo Juan Pérez Zúñiga:

¡No hay Villa con mejor Banda  
Ni Banda con mejor Villa!

Mariano SANZ DE PEDRE  
Profesor de la Banda Municipal  
de Madrid

## REVISTA MUSICAL ILUSTRADA RITMO

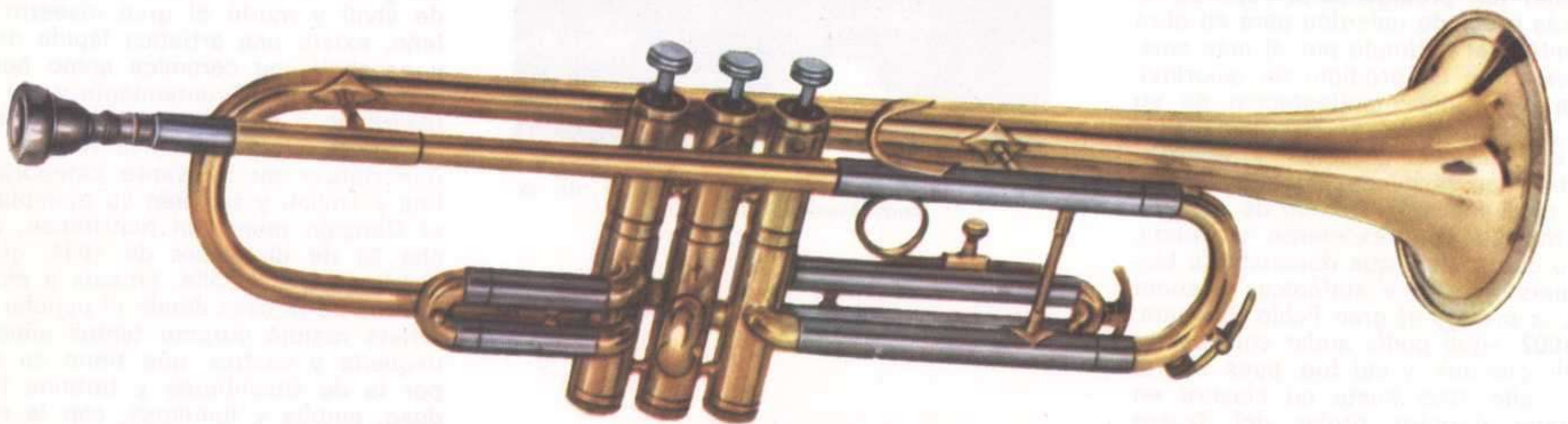
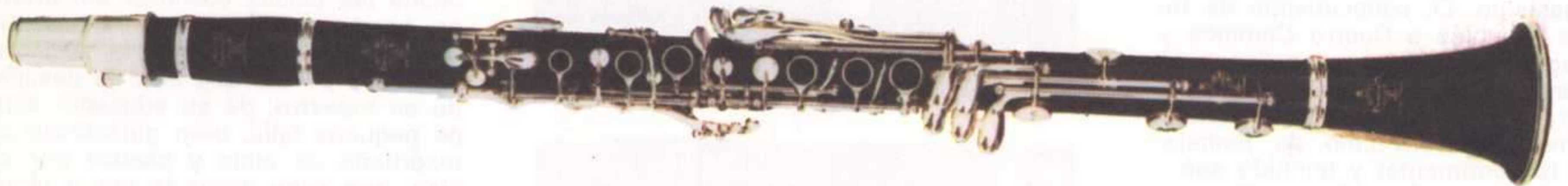
Año VII. Director: ROGELIO DEL VILLAR. Número 109.



EL MAESTRO VILLA

Última fotografía hecha en febrero último en su mesa de trabajo. (1873-1935)

Portada de RITMO del mes de mayo de 1935, con ocasión del fallecimiento del maestro Villa.



KING  
PREMIER  
AVEDIS ZILDJIAN  
SELMER  
HANS HOYER  
ROTT  
NOBLET  
COUESNON  
BRASS-STAR  
BUFFET-CRAMPON  
STRASSER-MARIGAUX  
BACH  
YAMAHA  
BESSON  
MURAMATSU  
SONORA  
DE FORD  
BENGE

**GARIJO**

le ofrece su selección  
en instrumentos musicales

Santiago, 8 - Madrid (13)

Teléfs. } 248 05 13  
241 88 38

# Situación actual de las Bandas de Música en España

En estos tristes momentos para RITMO, habría que recordar que la labor de D. Fernando Rodríguez del Río —q. e. p. d.— hacia las Bandas de Música, fue inportantísima. Esto decía nuestro Director en un «soliloquio» publicado con ocasión de la celebración del XL aniversario de RITMO:

—Enumerar las asambleas, congresos y reuniones convocadas por RITMO ocuparía mayor espacio del que se dispone para este «soliloquio». La primera asamblea fue destinada a los directores de bandas, y de ella surgió la creación de la Asociación de Directores de Bandas Provinciales y Municipales, que al año siguiente mereció ser elevada a Colegio Oficial, en virtud de un decreto dado por el Gobierno republicano, que presidía don Niceto Alcalá-Zamora y Torres, en 1932.

(RITMO, núm. 398, diciembre 1969.)

## DOS INFORMES

### Aurelio Fernández, director de la Banda Municipal de Tomelloso (Ciudad Real):

«Creo que esta Banda colabora en la educación de la juventud, musicalmente, a través de los ciclos de conciertos que se organizan en locales cerrados y a los que se invita a toda la población.

Los instrumentistas de esta Banda, con relación a la gran labor cultural que realizan, ganan muy poco, pues oscila de trescientas pesetas mensuales, el que menos, a mil setecientas cincuenta, el que más. Como debe comprenderse, con estos ingresos poco se le puede exigir a este personal.

Indudablemente que todos los miembros de la Banda se dedican a otras actividades: unos son comerciantes, otros oficinistas y otros incluso se dedican a las faenas del campo.

Indudablemente, si para ingresar en la Banda se les ha exigido título instrumental, creo que deben ganar lo que la legislación municipal actual les marca, que oscilaría de unas quince mil a veinte mil pesetas al mes. Pero, sin embargo, creo que el personal que compone estas bandas de música no están capacitados artísticamente para ocupar esas plazas. No obstante, sí se les podría remunerar mejor, con lo que la calidad de estas ban-

das ganaría mucho. Esta remuneración podría ser, como mínimo, de cinco mil a 10.000 pesetas al mes, que, sin ser propiamente un sueldo, significaría un gran estímulo para estos músicos. Resumiendo, no se les puede fijar un sueldo de un profesional, puesto que no lo son, pero sí una subvención como la que he mencionado anteriormente, por lo menos en bandas de esta categoría, que sin estar constituidas por profesionales son aficionados en muchos casos bastante competentes.

Las bandas de música, sin duda alguna, son las que más cultura musical ofrecen al país. ¿Por qué? Pues porque de ellas, en un sesenta o setenta por cien, proceden los componentes de las orquestas sinfónicas, bandas militares, municipales, como la de Madrid, Barcelona, Valencia, Sevilla, etcétera. Luego si la verdadera cantera de estos profesionales está en las bandas de los pueblos, no cabe duda que éstas ofrecen al país una gran cultura musical, aparte de la que ellas realizan de por sí en sus respectivas localidades, a través de los conciertos populares que estas agrupaciones dan, así como en sus manifestaciones callejeras, como dianas, pasacalles, procesiones, etcétera.

Esta Banda tiene actualmente cuarenta números. De estos cuarenta, unos siete

están clasificados como solistas, trece como primera, diez como segunda, cinco tercera y cinco educandos. Aparte, en la Academia Municipal hay unos treinta niños de ocho a doce años aprendiendo Solfeo, y de ellos unos doce también Instrumento. Por lo que la labor que aquí se está realizando creo es muy importante. De estos educandos de la Academia, algunos se examinan de Solfeo e Instrumento en el Conservatorio de Madrid, con calificaciones de sobresaliente.

Esta Banda viene dando de veinticinco a treinta conciertos al año; de ellos, unos veinte se dan en la temporada de verano, es decir, de mayo a septiembre. Cinco o seis, en locales cerrados, en invierno, y otros tantos en pueblos limítrofes patrocinados por entidades bancarias o por las mismas Corporaciones.

El único centro de educación musical que tiene esta población es la Academia Municipal de Música, que, como he dicho anteriormente, corre a mi cargo, y se enseña Música gratuitamente a todo aquel que piensa ingresar después en la plantilla de la Banda, que es para lo que está creada.

Los problemas que esta Banda tiene planteados son los mismos que tienen todas. El principal creo es el económico, porque con una gratificación de quinien-

tas ni mil pesetas que se les da a los músicos al mes, no puede exigírseles nada; tocan por pura afición, pues de lo contrario ese tiempo que dedican diariamente a la Música les es mucho más rentable si lo dedican a cualquier otra actividad. Por consiguiente, creo que el principal problema de estas bandas, al menos de ésta, es que a los músicos no se les pueda retribuir mejor, pues si así fuese, los demás problemas se resolverían solos, porque lo cierto y verdad es que les gusta la Música y se sacrifican en ir a ensayar a altas horas de la noche, después de haber hecho la jornada laboral, para luego al final de mes darles una ridícula cantidad.

El repertorio oscila desde el castizo pasodoble a una sinfonía de Beethoven, por ejemplo, pasando por las selecciones y fantasías de zarzuelas y oberturas de Rossini, Suppé, Wagner, etcétera.

La actitud de la gente ante su Banda siempre es favorable, cuando la Banda funciona; de lo contrario, se muestra indiferente e incluso en muchos casos agresiva. Les gusta que la Banda suene bien, sin tener en cuenta las dificultades que esa Banda a veces tiene que superar, lo que demuestra que cuando una banda está bien constituida su influencia cultural es mucho mayor. Si la Banda suena bien y se dan buenos conciertos, la gente la escucha y le gusta; si, por el contrario, la Banda es una charanga, la gente la aborrece y se ríe de ella.

La actividad de una banda de música, como, por ejemplo, ésta, es la siguiente: tres o cuatro veces a la semana, ensayos de dos horas de duración, de diez a doce de la noche. Más luego todos los conciertos de verano que se dan los sábados por las noches y demás actuaciones que se presenten u ordene el Ayuntamiento, como son: recibimiento de autoridades, procesiones, dianas, pasacalles, etcétera.

En cuanto al ambiente que la Banda tiene, bien; por lo demás, creo que falta una cultura fundamental que debía de ser enseñada en la escuela a partir de la primaria.

El futuro de la Música en esta provincia creo que es el mismo que el de otras muchas. Es decir, si no se lleva a cabo una política musical adecuada, tal como está previsto en la Ley de Educación General, francamente, le veo mal; si, por el contrario, la Administración toma conciencia de este problema y cumple con lo legislado, no de una forma teórica, sino práctica, el futuro será bueno para esta provincia y para todas las demás.

El futuro de las bandas de música en España le veo también francamente mal si no se toma conciencia de este problema por la Administración, por nosotros mismos y por los medios audiovisuales. Creo que todos unidos podríamos salvar este rico manantial de músicos y de cultura musical; de no ser así, pocos son los años de vida que a estas agrupaciones les quedan. No es un problema imposible de solucionar, ni mucho menos; creo que si la Administración quiere y nosotros la ayudamos, las bandas de música florecerían de nuevo en un período muy corto de tiempo; pero, de no ser así, repito con todo el dolor de mi corazón que la vida que les queda a estas sufridas e incomprendidas agrupaciones es muy breve».

**Amador J. Santos, Director de la Banda de Música de Santiago:**

«Nuestra Banda de Música está formada por cuarenta y dos profesores; la plantilla aprobada por la Dirección General de Administración Local es de treinta y tres elementos; pero hoy en día se ha aumentado con personal contratado (emolumentos que perciben según la Ley Sindical), más los educandos que van saliendo de la Academia Municipal, y que perciben en concepto de beca-ayuda la cantidad de siete mil pesetas mensuales, y en su día, mediante concurso-oposición, pasarán a desempeñar plaza en propiedad. Respecto a los sueldos que perciben los funcionarios, éste es el que marca la Ley, coeficiente uno coma siete, aunque debo de-

cirle que hay un profesor titulado con el tres coma seis, y otros que están a punto de finalizar sus estudios en el Conservatorio. La actividad musical de nuestra Banda es, aparte de acompañar a la Corporación en cuantos actos oficiales surjan, la de dar un concierto semanal durante todo el año; conciertos que lógicamente se incrementan durante las fiestas patronales del Apóstol.

Nuestro repertorio va desde el pimpante y castizo pasodoble hasta la sinfonía, pasando por la zarzuela, ópera, oberturas, música regional, etcétera. Como obras montadas últimamente por nuestra Banda, citaré la **Primera, Quinta y Séptima sinfonías** de Beethoven; **Carmina Burana**; **Sinfonía en Re**, de César Franck; **Nuevo Mundo**, de Dvorak; **Pascua rusa** y **Capricho español**, de Rimsky-Korsakov, etcétera; un sinfín de ellas largo de enumerar, porque muchos son los conciertos que hay que preparar a lo largo del curso.

Paralela a esta actividad cultural está nuestra presencia dos veces al mes, los sábados, en el colegio La Salle y el colegio Peleteiro, en contacto vivo con los niños de Compostela; ellos se han reído con las travesuras del flautín, han imitado el fagot y sorprendido con la grandiosidad de la batería.

Hoy por hoy, sin que quiera pecar de inmodesto, la Banda Municipal de Música arrastra más público a los conciertos de la Alameda que cualquier orquesta, pianista, etcétera; ¿sabe por qué? Porque nuestra agrupación está metida en el corazón del pueblo y lo estuvo siempre.

Contestando a la pregunta de si realizo alguna otra actividad, le diré que soy profesor de Expresión dinámica (música, expresión corporal, etcétera) en un colegio; por eso sé de la importancia de la Música en la formación integral de los niños.

Sobre los problemas que podamos tener, están, aparte de la escasez de profesionales auténticos, los imponderables de siempre; los de creer que la cultura es cara: "la cultura no es cara, es necesaria". También es cara la Universidad».

## SITUACION ACTUAL

Para muchas personas, las bandas de música denotarán una clara muestra de lo que la política oficial de posguerra ha sido: un típico y tópico producto paternalista y dirigido, con el que se pretendía educar a la gente, inculcándoles una serie de valores que se afirmaba estaban basados en la más honda raigambre de nuestra peculiar personalidad latina.

Los más jóvenes ven las bandas de música como el residuo de una época a la que no han pertenecido, y contra la que se han levantado y que consideran antigua, aburrida y llena de prejuicios.

Claro que hay una generación para la que estas agrupaciones es el no va más y la fuente de todo placer musical, y que obviamente encarnan positivamente los valores que otros consideran alienadores.

Afirmar o negar la validez de las bandas de música es una cosa que escapa no sólo a los límites de este trabajo, sino incluso a la capacidad de quien lo firma.

Uno es de pueblo; un poco grande qui-

zá, pero pueblo al fin y al cabo. En él he pasado la mitad de mi vida, precisamente los años de infancia, esos que para bien o para mal van a influir luego tanto en tu personalidad. Mi pueblo se llama Haro, tiene unos ocho mil habitantes y está situado en esa preciosa parte de la Rioja en que confluyen las provincias de Logroño, Alava y Burgos. Bien; pues supongo que mi afición musical vendrá motivada, aparte de por las tonadas que emitía la radio, las canciones que cantaba mi madre, o los temas que oía a segadores, campesinos, etc., porque en Haro existía una banda de música, cuya actuación era acontecimiento local y a la que asistía todo el pueblo en pleno. El «concierto» era obligado, tras la misa en la parroquia, para iniciar el txiquiteo por la «herradura». Allí te daba la abuela la «tanda», y mientras los mayores estaban muy serios escuchando la música, tú te dedicabas a tirar de las coletas a la Pepi o a lanzar piedras a los cristales de las casas.

Una persona que vive en Madrid no se da cuenta de que, aunque poca, aquí hay una gran vida musical: dos orquestas llamadas «estatales», y casi, casi concierto diario. Tampoco se da cuenta de que estas llamadas orquestas «estatales» que sufragamos todos los españoles, no van a provincias salvo rarísima excepción. Y no me refiero a las visitas a Granada, Santander, Bilbao, Barcelona..., que, pese a tener lugar una o dos veces al año, es un privilegio. Se argumentará que existen otra veintena de orquestas no estatales; pero, sinceramente, ¿cómo viven?; o, mejor, ¿cómo malviven?; y motivado por esto, ¿cuál es su actividad? Y como en el caso anterior, aunque con problemas importantes, las Orquestas de Barcelona, Valencia, Bilbao o Sevilla son una excepción, ya que aunque pobremente algo aportan a la vida musical provincial.

En esta situación, ¿cuál es la auténtica vida musical de las provincias? Y me quiero olvidar, sin establecer polémica por



No debemos dejar perder esta «estampa». Banda Municipal de Estepona.

en su número de enero a junio de 1974, existen en España 217 directores de primera categoría, y 49 de segunda; es decir, un total de 266. De estos, 161 tienen asignada una Banda a la que dirigir. Todos éstos están colegiados.

Sin embargo, en un ejemplar único mecanográfico del mismo Colegio Oficial, y fecha 31 de agosto de 1973, y en una relación detallada por provincias, aparecen un total de 324 directores, en el que 32 de ellos están borrados, quedando un total, pues, de 292 directores.

Atendiendo a esta última clasificación, las provincias que presentan un mayor índice de directores son:

Madrid ... ..	31
Valencia ... ..	28
Ciudad Real ... ..	18
Jaén ... ..	17
Guipúzcoa ... ..	14
Albacete ... ..	10
Alicante ... ..	10
Toledo ... ..	9
Córdoba ... ..	8
Murcia ... ..	8
Oviedo ... ..	8

A excepción de Guipúzcoa y Oviedo, se ve que las provincias con mayor densidad de directores de bandas están situadas al sur de la Península.

Hay dos tipos de directores: de primera y de segunda categoría.

La forma de ingreso en el escalafón ha venido motivada por:

- Reglamento de 3 de abril de 1974.
- Reglamento de 1952. 12.º D. T.º
- Oposición de 1941.
- Oposición de 1948.
- Oposición de 1953.
- Oposición de 1965.
- Oposición de 1963.

La edad media de estos directores es de cincuenta y dos años. Pasemos ya a analizar las respuestas de la encuesta.

## DE SUELDOS

Aurelio Fernández, director de la Banda Municipal de Tomelloso (Ciudad Real), dice: «Los instrumentistas de esta Banda, con relación a la gran labor cultural que realizan, ganan muy poco, pues su sueldo oscila sobre las trescientas pesetas mensuales, el que menos, y mil setecientas cincuenta el que más. Como puede comprenderse, poco puede exigirse a este personal con estos ingresos».

Antonio Alapont Casañ, director de la Unión Musical Santa Cecilia, de Benicàsim (Castellón), dice: «Los señores instrumentistas de la Banda no tienen sueldo alguno; el único dinero que perciben es el de los contratos que a lo largo del año se efectúan».

Jerónimo García Robles, director de la Banda Municipal de Villarrobledo (Albacete): «Solistas, mil doscientas cincuenta mensuales; primera, mil ciento veinticinco; segunda, novecientas sesenta y nueve; tercera, setecientas veinte; educando, cuatrocientas sesenta y cinco».

Jesús de la Sota Calvo, director de la Banda de Música de Covalada (Soria): «El primera, mil; el segunda, ochocientas treinta y tres; el tercera, seiscientas sesenta y seis; el educando, trescientas treinta y tres al mes».

José Sapena Matarredona, director de la Banda de Música de Jaén: «Salen a una media de diez mil pesetas mensuales».

Bernardo Adam Ferrero, director de la Banda del Ateneo Musical de Cullera (Valencia): «La Banda es totalmente "amateur" y gratuita».

José Faus Rodríguez, director de la Ban-

Si he de ser honrado, también diré que mientras los mayores iban al concierto prefería escuchar la radio o aquel viejo «pick up», que lanzaba «mambos» y «twist»; pero eso es un gusto personal, que no resta para reconocer que los conciertos matutinos del domingo en los Jardines de la Vega han sido quizá el único alimento de «música de concierto» que mis conciudadanos han tenido y siguen teniendo a través de los años.

Claro que la Banda no se limita a dar «conciertos». El del domingo por la mañana, en la Vega, es el único que tiene carácter de tal. Los del jueves y domingo por la tarde está destinado a bailables y pasodobles, y últimamente se dedican preferentemente a la más tierna juventud, dejándose el del sábado por la noche, en la Plaza, para esos pasodobles que tanto gustan a nuestros padres. Y junto a esto, los pasacalles, las procesiones, la romería, la amenización de las corridas de toros y de las victorias sonadas del equipo local de fútbol, etc.

Como se ve, la totalidad de la vida musical de un pueblo queda garantizada a través de la banda de música, lo cual aparte de todo un síntoma, es toda una responsabilidad. Veamos cuál es la situación actual de las bandas de música en España.

## METODOLOGIA

Lo que antecede es una opinión personal introductoria; lo que sigue es un «Informe», elaborado con datos objetivos, provenientes de:

- una amplia encuesta de 25 preguntas, remitida a 324 directores de bandas, que han respondido 53 de ellos (16,36 por 100);
- diversos datos recogidos del **Boletín del Colegio Oficial de Directores de Bandas de Música Civiles**, y
- otro tipo de informaciones, tales como entrevistas, bibliografía, etc.

## DATOS

Según el **Boletín del Colegio Oficial de Directores de Bandas de Música Civiles**,

ello, de ciertas provincias «agraciadas», como las citadas anteriormente, para ver qué pasa en Murcia, Vitoria, Badajoz, Valladolid..., y eso por no citar ciudades más importantes que la capital, como Gijón, Vigo..., ni la multitud de pueblos que, como el mío, desean ampliar su concepción estética a través de la música.

No voy a entrar ni en el problema de la música reproducida mecánicamente (discotecas, radio, «boites»...), ni en el mundo «pop» u otras facetas de la música popular (grupos folklóricos, romerías, centros flamencos, concursos de muñeiras...). Únicamente pretendo enfocar el problema de la llamada «música clásica», por denominarla de alguna forma, o para dar gusto al compositor argentino Alberto Ginastera en lo que creo una sabia denominación, «música de concierto».

La única forma de tener «música de concierto» en los pueblos y capitales de provincia se limita a:

- la esporádica aparición de alguna orquesta «estatal»;
- las actuaciones de algún artista o grupo contratado por entidades públicas o privadas, que generalmente por problemas de presupuesto se dedican a la música de cámara;
- los irregulares actos que celebran las agrupaciones locales, tales como coros o grupos de cámara;
- las rarísimas giras de alguna orquesta extranjera o alguna otra no estatal, y
- los conciertos regulares de las bandas de música locales.

Salvo el último punto, un ciudadano corriente considera los cuatro anteriores como un «menú» divino que difícilmente se dignará aparecer por su ciudad. Un pueblerino, jarrero, como yo, ya quisiera para sí haber visto en su pueblo una orquesta o algo parecido, contentándose a cambio con la audición, absolutamente honrada y digna de elogio, de la Banda Municipal, que aparte de inculcar a uno el amor a la música y de familiarizarle con cierto tipo de música también sirvió de marco a una escapada infantil en la que, tocando un tambor de juguete, se puso al frente de la misma. Fue el primer ensayo general.

# UNION MUSICAL ESPAÑOLA



Carrera San Jerónimo, 26  
Arenal, 18  
**MADRID**

Paz, 15  
**VALENCIA**



Don Cruz Martínez Esteruelas, Ministro de Educación y Ciencia en el anterior Gabinete, impone la Medalla de Bellas Artes a la Banda Municipal de Madrid, en la persona de su Director titular, don Rodrigo A. de Santiago.

da Municipal de Granada: «Los instrumentistas que tienen título académico perciben el coeficiente tres coma seis y demás incentivos. Los no titulados están pendientes del coeficiente, pero todavía vienen percibiendo el uno coma siete».

Crescencio Díaz de Felipe, director de la Banda de Santa Cruz de Tenerife: «Los funcionarios que estén en posesión del título de su instrumento tienen el coeficiente tres coma seis; los que no están titulados, pero son funcionarios, cobran el coeficiente uno coma seis, y los que son contratados cobran siete mil al mes».

Como se ve, mucha variedad, desde el no cobrar nada hasta la situación de funcionario con título que se acoge al coeficiente 3,6. Este 3,6 quiere decir: todo funcionario cobra un sueldo lineal y constante de 4.117 pesetas al mes, al que se aplica un coeficiente variable, que va del 1,3 del subalterno al 5,5 de un catedrático o un ingeniero. El director de Banda está en medio, con 3,6. Multiplicando 4.117 por el coeficiente, se obtiene un sueldo.

#### PROCEDENCIA DE LOS MUSICOS

Los de la Banda de Gandía son artesanos, carpinteros, albañiles. Los de la Banda de La Bañeza (León) son obreros y dependientes.

Como dice Angel Arroyo Martínez, director de la Banda Municipal de Calahorra: «Los músicos no tienen una dedicación plena para la Banda, ya que comparten esta labor artística con sus ocupaciones habituales en diferentes profesiones, que son con las que mantienen su economía particular».

Manuel Villasalero, director de la Banda Municipal de Almadén (Ciudad Real): «Los sueldos que necesitarían los músicos tendrían que ser los suficientes para desligarse de la plantilla de las minas y tener opción a una vida digna dedicada a la Música. La mayor parte de los componentes de la Banda pertenecen a la plantilla de Minas de Almadén».

Como se ve, el origen socio-profesional de los miembros de las Bandas es el

del proletariado frecuentemente rural, obreros y artesanos, que en sus ratos de ocio tocan por amor a la Música. Muy pocos pueden vivir exclusivamente de su labor como músicos.

#### ENTONCES, ¿POR QUE TOCAR EN UNA BANDA? ¿QUE APORTA LA BANDA?

Dionisio P. Estarellas, director de la Banda de Ollería (Valencia): «Las bandas en los pueblos ofrecen toda la cultura artística, que por otro lado es la única que existe en el pueblo».

Antonio García del Río Segura, Girona: «Las bandas aportan el sentimiento de una raza».

Jesús de la Sota Calvo: «Las bandas ofrecen la cultura musical del país todo, sobre todo en los pueblos pequeños, a cuyas actuaciones, por otro lado, asiste el pueblo en pleno».

Manuel Villasalero: «Permiten conservar las tradiciones musicales, participar en la evolución musical, y ofrecen el mínimo medio para una cultura genérica, unida al goce estético de sus interpretaciones».

Juan José Iruretagoyena, director de la Banda Municipal de Hernani: «Debido a la existencia de las bandas prolifera la ejecución de la poca literatura musical como la de algunas zarzuelas, por lo que no pueden mejorar mucho el nivel musical del país. Si se diese más música clásica sería otra cosa».

Manuel Pancorbo Zafra, director de la Banda de Alcaudete (Jaén): «Las bandas desarrollan y crean un gran ambiente al participar en todas las fiestas del pueblo».

Antonio Ferriz Muñoz, director de la Banda de Alicante: «Las bandas de música aportan al país una labor cultural muy específica; aparte de cubrir las pequeñas necesidades musicales que toda población tiene, llevan la música viva a un sector popular que en un noventa por ciento no va a las salas de concierto. Y no es que no quiera ir, es que por infinidad de motivos no puede ir. Al mismo tiempo

despiertan la conciencia musical de la juventud, que se inicia para luego desarrollar un futuro profesional».

#### LO QUE PIENSA EL PUBLICO DE SU BANDA

Pedro Yugo Santacruz, director de la Banda de Consuegra (Toledo): La actitud del pueblo ante la Banda es admirable. Escucha sus audiencias y las aplaude, y en los desfiles sale a la calle para verla pasar con complacencia y agrado».

Joaquín Celada Alonso, director de la Banda de La Bañeza (León): «Un sector no muy elevado la acoge con cariño y simpatía; el otro sector impasible; es decir, le da lo mismo que exista o no la Banda».

Manuel Celdrán Gomáriz, director de la Banda de Motril (Granada): «La actitud del público es de expectación».

Antonio Candel Candel, director de la Banda de Tobarra (Albacete): «De despreocupación total y apatía».

Manuel A. Herrera Moya, director de la Banda de Ubeda (Jaén): «La actitud de la población hacia su Banda es actualmente extraordinaria, llena toda ella de sumo entusiasmo, y no hay mejor banda de música para ellos que la de Ubeda, su ciudad».

#### EL REPERTORIO

Manuel Celdrán: «El tema repertorio es gravísimo. Mejor dicho, sería así si no existiesen otros problemas, que en la mayor parte de los casos originan la inexistencia de éste».

Joaquín Celada Alonso: «Oberturas, preludios, algunas sinfonías, selecciones de zarzuela, pasodobles de concierto, pasacalles, marchas de procesión y desfile...».

Aurelio Sanchís Ruiz, director de la Banda de Torrelavega (Santander): «Oscila entre obras de todos los estilos publicados por **Harmonía** para banda, y transcripciones para banda de obras orquestales».

Ildefonso García Rivas, director de la

roquia, funcionario de la Administración local, tipógrafo, como Ramón Mas (Crevillente); barbero, e incluso otros, como Antonio Alopont, de Benicasim, tienen que ser profesores de otra banda de música, en este caso de la de Alicante.

## LA EDUCACION

Algunas capitales de provincia tienen Conservatorio, e incluso algunas ciudades grandes también; pero no todas poseen este centro de enseñanza, teniendo que contentarse la mayoría de las veces con una Escuela Municipal de Música, a menudo dependiente e interrelacionada con la propia banda de música.

Salvador Villasalero, director de la Banda de Música de Almendralejo (Badajoz): «Sobre si la Banda ha desarrollado alguna faceta para la educación infantil, debo manifestar que en su Academia de Música reciben enseñanza musical completamente gratuita todos aquellos niños de la localidad que lo soliciten, y que luego pasan a formar parte de la Banda, o siguen otros pasos. La matrícula en esta Academia actualmente es de treinta alumnos, siendo mayor en el tiempo de vacación escolar, ya que ahora nos tenemos que limitar al horario extraescolar».

Luis Marco Albert: «Los componentes de la Banda, a excepción de uno, no son profesores: son músicos contratados por el Ayuntamiento; es decir, que no viven de la Música, sino del taller o la fábrica; por lo tanto, no pueden dedicarse a enseñar a otros. Ese cometido lo desempeña el Conservatorio de Tarrasa».

Francisco Galindo Caro, director de la Banda de Música de Calasparra: «La Banda suele dar conciertos públicos en el templete de la glorieta y en festivales en teatros y plazas de toros. Los conciertos en centros reducidos suelen celebrarse a base de grupos de cámara, recitales de piano y violín, piano, canto y piano, etcétera. En estos recitales, por lo general, los intérpretes han sido alumnos de esta academia, o han pertenecido a la Banda».

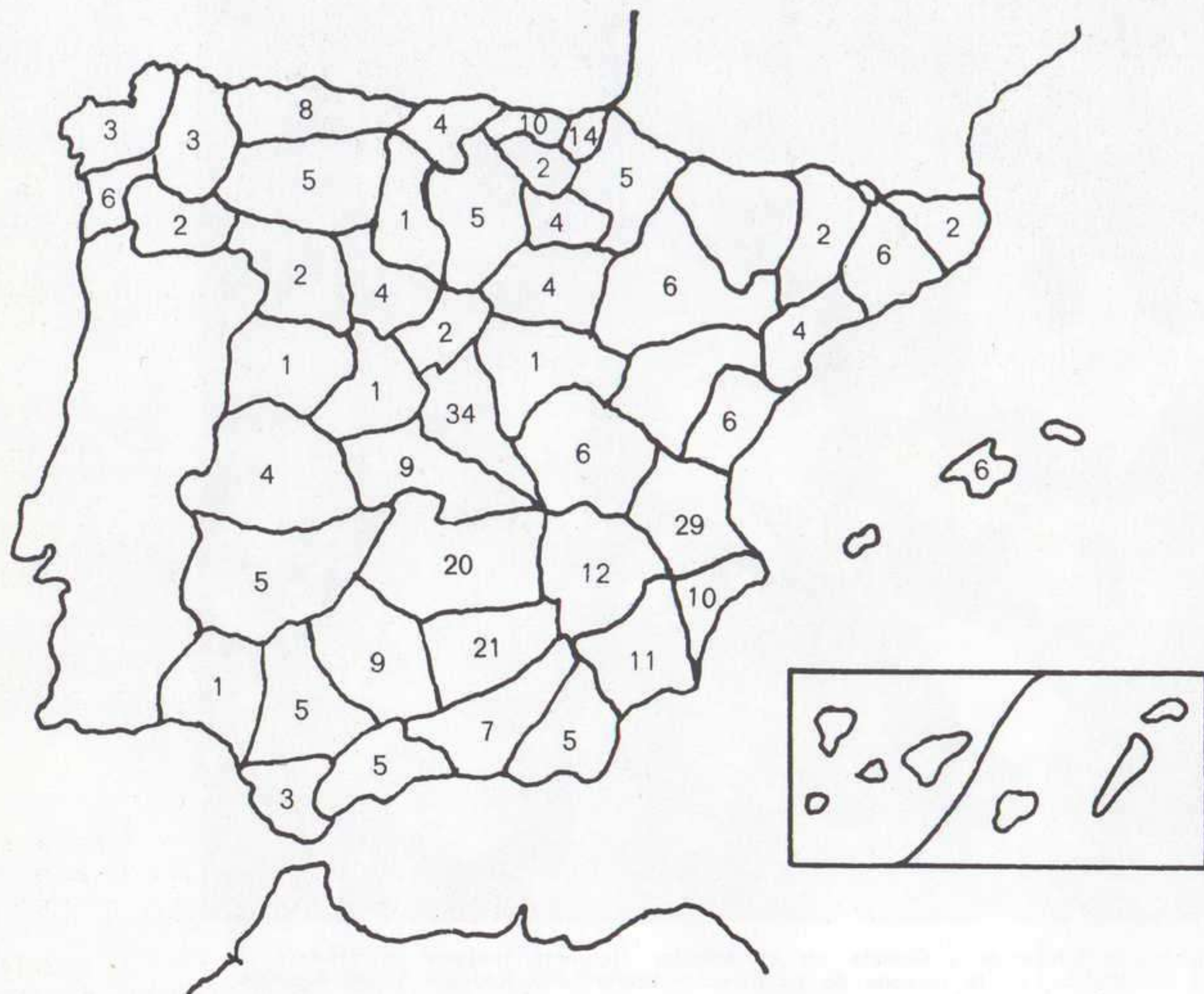
## SITUACION DE LA MUSICA EN LA PROVINCIA Y LOCALIDAD

Antes de analizar los problemas y el futuro de las bandas conviene echar una ojeada a la situación musical de la localidad donde está enclavada la banda, y de su entorno más cercano: la provincia. Así tendremos una visión globalizadora del asunto, pues ya que nos hemos introducido en la esencia individual de la banda, hay que relacionarla con lo que le rodea.

Joaquín Celada Alonso: «En esta localidad de La Bañeza, y debido al ambiente que reina, pues no hay más que discotecas, bares y lugares de diversión, conjuntos de melenudos que no saben ni una palabra de música, la situación de la música es catástrofica».

Angel Arroyo: «Por la cantidad de alumnos que estudian, o dicen que estudian Música (yo a la casi totalidad de ellos los llamo paseantes de métodos), muy buena. Ahora, como tienen que hacer los deberes y preparar los exámenes, pues no les queda tiempo para estudiar Música, y hay muchos padres que comparten esta opinión de los hijos; así que cuando las dificultades surgen tanto en Solfeo, como en Piano, etcétera..., si no cambian de criterio, tienen que abandonar».

Cipriano Angel Esteban, director de la Banda de Gandía (Valencia): «Existe en Valencia una Federación Regional de Bandas de Música. Esto es importante; pero



Banda Municipal de Vigo: «En repertorio tenemos unas 1.500 obras, de todos los géneros, desde el castizo pasodoble, pasando por las marchas de procesión y fúnebres, himnos, preludios, intermedios, selecciones de zarzuela y de óperas, oberturas, poemas sinfónicos, hasta la cumbre de la buena música: la sinfonía; naturalmente, muchas de estas obras son transcripciones de orquesta para banda».

## NUMERO DE CONCIERTOS Y ACTIVIDAD DE LA BANDA

Joaquín Villatoro Medina, director de la Banda de Jerez de la Frontera: «Cuarenta conciertos».

Aurelio Sanchís: «En los meses de enero, febrero, marzo y abril, dos mensuales; en mayo y junio, cuatro; en julio, agosto y septiembre, dieciséis mensuales; en octubre y noviembre, cuatro, y en diciembre, de vacaciones».

Evelio Alonso, director de la Banda de Ciudad Real: «A lo largo del año, quince conciertos; además amenizamos veinte procesiones, diez pasacalles y tres corridas de toros».

Antonio Ferriz: «La actividad de una banda depende de si es profesional o «amateur». En el primer caso habrá actividad diaria, que le ocupará el tiempo de ensayos, desfiles, conciertos...; en el segundo caso, solamente tendrá actividad un par de días a la semana».

Manuel Pancorbo: «En los pueblos, la actividad de la banda no es diaria, ni siquiera en los ensayos; sin embargo, la enseñanza de los alumnos es diaria».

## OTRAS CUESTIONES

Muchas bandas han formado músicos que luego han desarrollado su profesión en

agrupaciones de mayor aportación económica. La Banda Municipal de Málaga ha aportado dos miembros a la Orquesta de la Radio-Televisión Española. La de Ezcaray (Logroño) ha nutrido las filas de alguna banda militar con varios miembros...

El número de profesores de las bandas y el de sus educandos oscilan de los 11 y 30 de la Banda de La Bañeza (León), a los cuarenta y cuatro, respectivamente, de los de Málaga. Normalmente, una banda rural tiene más número de educandos que de profesores que la urbana, y muchas veces la banda rural actúa como escuela de música de la ciudad o pueblo donde está enclavada.

La financiación también es muy diversa. La mayoría de las bandas son municipales, dependiendo directamente del Ayuntamiento, aunque algunas dependen de corporaciones locales distintas, o de entidades privadas que aportan dinero.

Evelio Alonso, Ciudad Real: «El Ayuntamiento tiene un presupuesto de cuatrocientas quince mil para gratificar a los músicos; diez mil para instrumental, accesorios y gastos generales. Al director le corresponde su coeficiente. Alguna cofradía gratifica con cantidades irrisorias alguna procesión particular».

Ramón Mas López, director de la Banda de Crevillente (Alicante): «El sistema de financiación de instrumentos y demás gastos generales de la Banda se realiza a través de una pequeña protectora que existe y con la ayuda económica también de los músicos, que de lo poco que cobran dejan un tanto por ciento para cubrir dichos gastos».

Luis Marco Albert, director de la Banda de Tarrasa (Barcelona): «Todo está financiado por el Ayuntamiento.»

Entre las otras profesiones o dedicaciones de los propios directores se hallan las de director de bandas de colegios. P. Artola, por ejemplo, a la de dar clases particulares; organista de la pa-



España no es sólo Valencia. Creo que habría que potenciar al máximo el Colegio Oficial de Directores de Bandas de Música».

Manuel A. Herrera: «El futuro lo veo en la provincia desastroso y agónico».

Luis Marco Albert: «En esta provincia de Barcelona gusta mucho la Música; por lo tanto, el futuro de la Música en la provincia lo veo de forma optimista».

Salvador Villasalero, de Almendralejo: «El futuro de la Música en esta provincia no está muy claro: no tenemos orquesta sinfónica; los Conservatorios, tanto el de Badajoz como el de Cáceres, son elementales y faltos de profesorado idóneo; las bandas de música han desaparecido casi en su totalidad, pues incluso ambas capitales tienen sus bandas desorganizadas, y así poco se puede hacer. En el aspecto coral, hay un Orfeón provincial en Badajoz, pero de poca importancia y pocas audiciones también, lo que hace que la actividad musical sea a base de cuatro esforzados señores que luchamos contra muchos inconvenientes. Incluso la Universidad no da concierto ni tiene actividad musical alguna; así que si no se fomenta más por quien corresponda, cada día será más oscuro este porvenir de la Música en la provincia».



Banda Municipal de Alicante.

## LOS PROBLEMAS

Joaquín Villatoro: «El mayor problema es el de la congelación de la subvención municipal desde 1971».

Joaquín Celada Alonso: «Son éstos:

- La poca afición que hoy existe por la Música;
- El poco estímulo por parte del pueblo;
- El paso del tiempo, que es inexorable para todos, y los músicos que quedan son ya mayores y, por lo tanto, van dejando la Banda.
- Al no haber afición, los jóvenes no estudian, por lo cual no se inyecta nueva savia, muriendo la Banda de vieja.
- La poca gratificación que reciben los músicos».

Manuel A. Herrera: «El principal es el económico, ya que si los músicos estuvieran bien remunerados, aparte de su afición, se dedicarían plenamente al instrumento. Las autoridades locales debe-

rían considerar más al músico, ya que para ellos son una especie de animal de trabajo mecánico, que sólo sirve para recibir autoridades en actos oficiales y tocar dianas y pasodobles en la plaza de toros. Y, precisamente, es todo lo contrario: es arte, es educación musical; esto es, Cultura».

Antonio Candel Candel: «El instrumental es viejísimo y está deteriorado hasta más no poder, y hay falta de personal por la emigración, ya que Tobarra es un pueblo que carece de puestos de trabajo, y cuando los jóvenes se hacen mayores, tienen que marcharse fuera buscando otros horizontes».

Tomás Villajos Soler, director de la Banda de Linares (Jaén): «El auténtico cáncer de la profesión es el intrusismo dentro de la misma profesión y fuera de ella. En realidad, las bandas no desaparecen, sino que continúan "camufladas" bajo distintos matices».

Francisco Galindo: «Primero, carencia de un local idóneo para Academia y Escuela de Música; segundo, la inutilidad

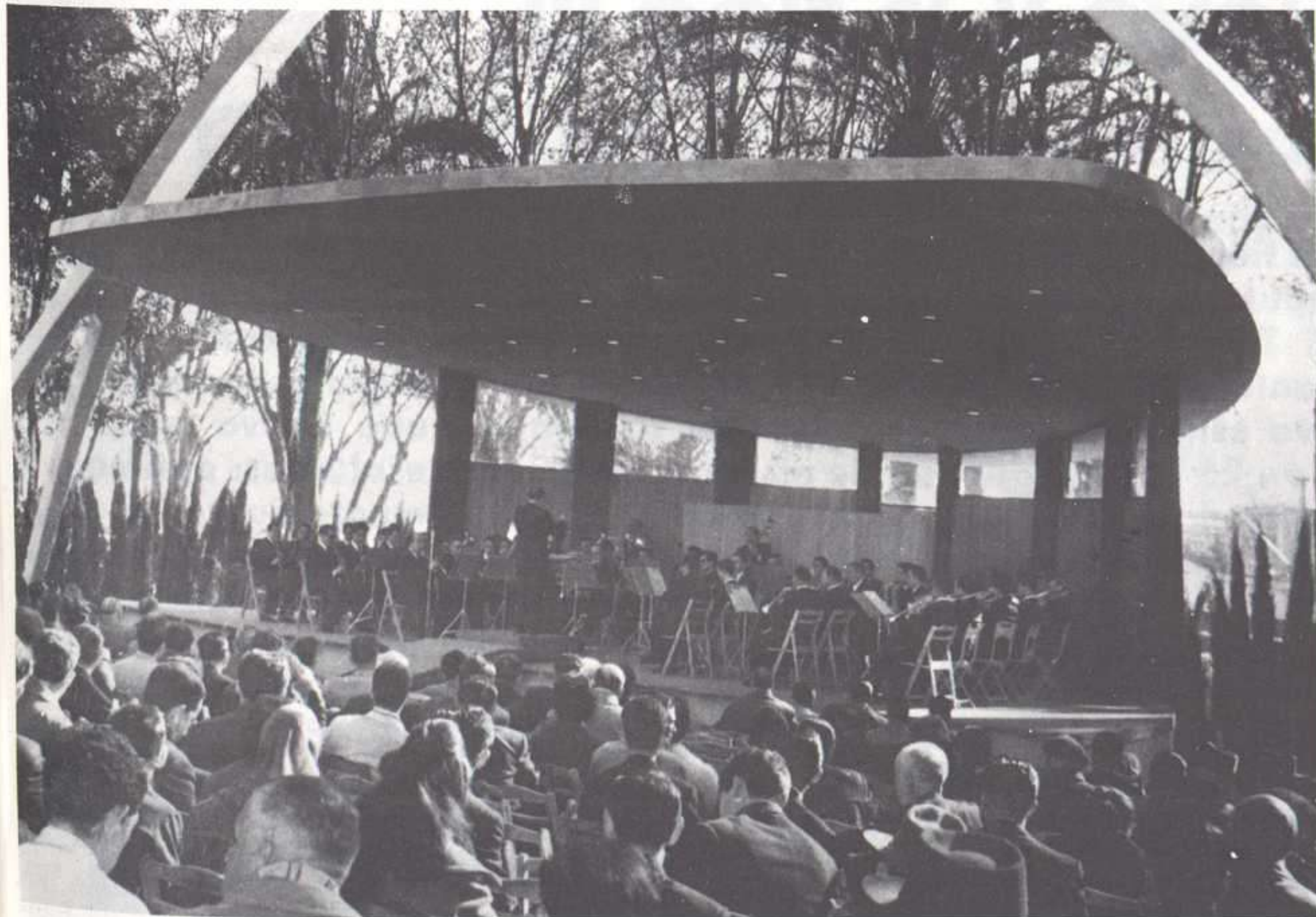
del instrumental existente; tercero, se carece de uniformes; cuarto, la exigua subvención económica de los miembros de la Banda».

Crescencio Díaz: «El fundamental es que al existir en la plantilla personal con carácter de funcionario, y la mayoría que no tienen ni siquiera contrato laboral, esto crea un gran desequilibrio, como es natural; por otra parte, al haber creado este Ayuntamiento un Patronato, denominado Patronato de la Orquesta Sinfónica y Banda de Música del Excelentísimo Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, para incrementar la nómina de dicha Orquesta se redujo la plantilla de la Banda, que de cincuenta y dos se ha quedado en cuarenta. Y el más latente y lamentable problema es que, por decreto del Ayuntamiento, se ha dispuesto que todas aquellas vacantes que se produzcan, bien por jubilación forzosa, bien por fallecimiento del personal, pasen a la situación de amortizadas».

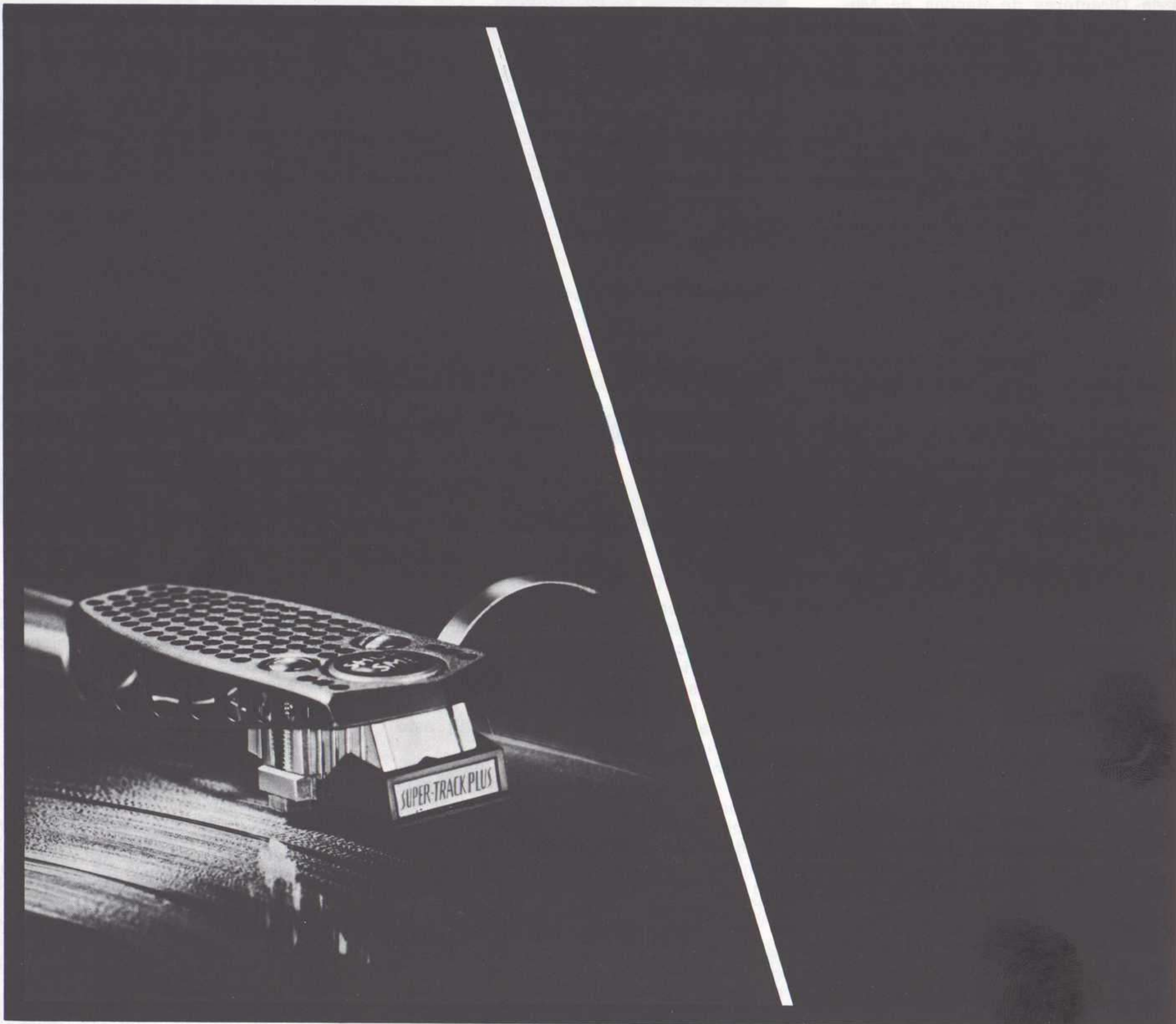
Manuel Villasalero: «Los problemas son:

Primero.—Falta de ambientación física: el local destinado a formación de educandos, ensayos y demás actividades preparatorias de la Banda carece de los más elementales condicionamientos para el fin que en estos Centros se persigue. Alojado el Centro en un viejo edificio destinado antiguamente a Escuela, y en el centro de la población, carece de luz, de resonancia, de mobiliario y demás medios indispensables para una educación que pueda imponerse a los menos ilusionados con la Música (falta de elementos auxiliares, pizarras, dibujos, instrumentos de percusión previos o diapasonados, etcétera). La solución a este problema es bien sencilla: la creación de un Centro dotado con los elementos adecuados.

Segundo.—Falta de ambientación moral: al margen de la afición siempre viva en una minoría de la población, la Banda Municipal está desasistida del necesario calor de la Corporación Municipal, de las demás autoridades locales y del público en general, que si bien acoge con deleite las actuaciones públicas de la Banda, queda al margen de la problemática interna por que atraviesa la agrupación hasta poder ofrecer públicamente sus composiciones. La solución a este problema tiene una doble orientación: la oficial, dirigida a que la Corporación Municipal tome conciencia de las necesidades y de las po-



Banda Municipal de Málaga.



## La nueva V-15 tipo III.



Hace tiempo, SHURE decidió superar la mejor cápsula existente. Las computadoras dijeron que la estructura de nuestra cápsula y aguja V-15 Tipo II, "Improved", es lo máximo que se podía conseguir. Durante estos últimos años, sin embargo, hemos desarrollado una nueva estructura para una cápsula laminada y una nueva aguja con un 25% de reducción de su masa efectiva. Resultados: óptima habilidad de lectura a una fuerza de apoyo sumamente ligera ( $\frac{3}{4}$  a  $1 \frac{1}{4}$  g); respuesta verdaderamente plana y una gama dinámica más extensa de lo que parecía posible, sin sacrificar el nivel de salida. El sonido de la V-15 Tipo III le gustará cada día más. Su ausencia de coloración es un dato convincente. De hecho, utilizar otra cápsula después de conocer ésta es simplemente impensable.

Solicite información a VIETA AUDIO  
ELECTRONICA, S.A. Diputación, 317  
Barcelona-9





Banda Municipal de La Coruña.

sibilidades de la Agrupación (sobre este tema ya ha presentado el Director a la Corporación en reiteradas ocasiones la gravedad y magnitud de este problema), mediante los necesarios estimulantes que pudieran proceder de organismos centrales, a través de las Direcciones Generales de Cultura General, Bellas Artes, etcétera, y la privada, más generalizada, orientada a una propaganda eficaz acompañada de los elementos modernos más imprescindibles (grabaciones, audiciones, representaciones folklóricas y obras líricas muy arraigadas en el pueblo)».

#### EL FUTURO

Joaquín Villatoro: «Horroroso; no tardarán en desaparecer de nuestro país con un cambio político democrático y a causa de la falta de puestos de trabajo».

José Sapena: «En España se siente un cariño muy grande por las bandas, motivado por la carencia de orquestas sinfónicas; hay una gran afición».

Moisés Davia Soriano, director de la

Banda Municipal de Alicante: «Depende del desarrollo y comprensión que se tengan sobre su existencia, importancia y ayuda moral y económica, desterrando el intrusismo, la ocultación de plazas y considerando las propuestas e inquietudes del Colegio Oficial de Directores».

Manuel Vichez Martínez, director de la Banda de Bailén (Jaén): «Muy mal veo el futuro, ya que llevan sin convocarse oposiciones al Cuerpo de Directores doce años, y si salieran nuevos directores, cubrirían nuevas plazas, pues los que estamos como directores adjuntos ya estamos desesperados».

Ángel Arroyo: «Bastante mal, ya que como bandas con director del Cuerpo se pueden contar, en Logroño, con las de Ezcaray, Santo Domingo de la Calzada, Haro, Calahorra y la capital, que no hace muchos años disponía de dos, Municipal y Provincial; el panorama es, pues, desolador, y a corto plazo, dado cómo van desapareciendo las bandas de las ciudades importantes».

Salvador Villasalero: «El futuro de las bandas de música en España se ve muy

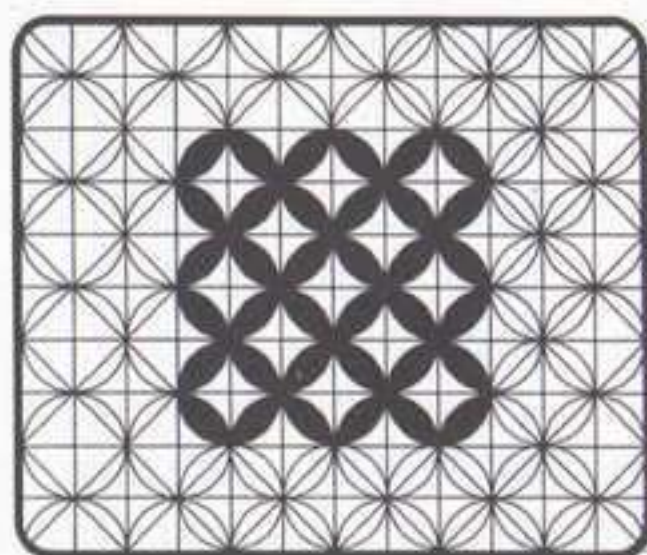
mal si pronto no se le pone el remedio; pero tiene que actuarse con gran urgencia en este sentido. Estas agrupaciones van desapareciendo a un ritmo vertiginoso. Sus problemas se multiplican, ya que a quien le compete no les prestan la atención que se requiere. La mayoría han quedado disueltas (en el coloquio celebrado no hace mucho por los directores de bandas en Madrid, se han dado cifras alarmantes, hasta el extremo de que han desaparecido, disueltas, alrededor de más de ciento cincuenta, en menos de cuatro años). Los motivos: falta de ayuda material, ya que algunas que aún siguen funcionando con gran trabajo y voluntad por parte de los señores que las componen carecen hasta de subvención para la reparación de su instrumental, lo que se hace con muy poco presupuesto. En lo que respecta a los sueldos o gratificaciones, este punto es algo que da pena. Hace unos días publicaba el periódico de la provincia de Badajoz que la Banda Municipal de Cáceres, al ser autorizada a cobrar ocho mil pesetas a las cofradías que solicitaran sus servicios en la pasada Semana Santa, no ha sido contratada por ninguna de estas Cofradías, y hablaba el crónista de que el comentario de la gente se inclinaba porque se hiciera una banda que actuaran sus componentes por pura afición, por ser el arte de la Música un arte que deleita al aficionado que escucha y al que la interpreta. Aquí, en los pueblos, no se exige un sueldo, sino una gratificación que esté en consonancia con las horas que los señores componentes de estas bandas dedican a la música en su preparación, y las horas que en muchos casos deben perder de su trabajo, y que, por lo tanto, pierden en sus ingresos, sea por acto oficial o por cualquier otra circunstancia, y que tampoco tienen en cuenta las autoridades municipales a la hora de pensar en estas gratificaciones, ni las empresas abonar las horas que faltan, y ante tanta ignorancia y tan poca consideración, las plantillas de estas bandas se ven constantemente mermadas, porque el músico, que se ve no ya incomprendido, sino perjudicado en sus ingresos económicos, abandona la Música, y el que empieza ve que sin ningún sacrificio, sólo con golpear una guitarra, le resulta rentable y celebrado, como nos pasa, por desgracia, en España; eso lo estamos viendo constantemente en nuestra televisión».

JOSE MIGUEL LOPEZ

# Comodidad. Seguridad. Economía.

TODO ESTO SE LO OFRECE

ferysa



- SOMOS LA MAYOR ORGANIZACION ESPAÑOLA DE VENTA DE DISCOS DE MUSICA CLASICA POR CORREO.
- INFORMACION Y PEDIDOS: APARTADO 151.036. MADRID.

# Unas horas con Rostropovich



Rostropovich es alto, corpulento, como un oso que se moviera con ligereza. Más alto y más grueso de lo que parece en el escenario solo con su violonchelo. Si comparamos la realidad con fotos de hace poco tiempo, no cabe duda de que ha envejecido mucho. Conserva la misma cara alargada de la cubierta de sus discos, pero todo él parece haberse hecho más grande, más voluminoso. Cuando se le conoce mejor, se advierte que, detrás de las gafas, sus ojos brillan con alegría infantil cuando ha quedado satisfecho de su interpretación, cuando está a gusto con los amigos o gasta una broma.

Como saben los aficionados, Rostropovich ha venido a España para dos conciertos de homenaje a Pablo Casals, patrocinados por la Fundación Juan March. Culminan así unas largas gestiones que sólo han podido ser vencidas gracias a la eficaz tenacidad de Lilaya Argüello, de la Fundación, y Felicitas Keller, su representante. Todos los días, durante meses, Lilaya llamaba a Felicitas, y ésta telefonaba a París, pero el maestro nunca estaba en casa por encontrarse grabando. El propio Rostropovich nos confesó luego su asombro por haber hallado un hueco para venir, pues tiene cubierto su calendario hasta 1979.

Cuando llegó a Madrid, no se encontraba del todo bien, con los restos de una infección que había sufrido en los Estados Unidos. Quiso descansar, ante todo. La Reina asistió a su concierto, que tuvo el éxito esperado, y al día siguiente él visitó a los Reyes en la Zarzuela. Además de los problemas de salud, pronto descubrimos que el artista es profundamente eslavo —Slava, es el nombre que le dan sus amigos— en su temperamento: abierto, cordial, simpático, inestable, vitalísimo, sencillo, extrovertido, muy astuto, un poco aparatoso en sus manifestaciones. A José Luis Pérez de Arteaga le tocó una de sus horas bajas, y todavía está lamentándolo. Yo, en cambio, le cogí en una racha alta y puedo decir que ningún hombre —creo— me ha abrazado y besado tantas veces y con tal cordialidad.

Al día siguiente de su concierto madrileño vino a visitar la Fundación Juan March. Saludó a sus directivos y recorrió el edificio. Por una feliz coincidencia, en aquel momento estaba celebrándose uno de los conciertos para jóvenes. Tocaba

Manuel Carra y hacía los comentarios, como siempre, Federico Sopena. Le explicamos que estos conciertos tienen lugar dos veces cada semana, a lo largo de todo el curso, y que más de 15.000 chicos pasarán por ellos este año.

El tema le interesó mucho y quiso verlo. Para no molestar, subimos al palco. Alabó mucho el sonido del pianista y preguntó si era español. Desde el palco se ven las caras de los chicos y chicas: fascinados, unos; con la inquietud primaveral, otros. La estampa era bien simpática.

Al notar su presencia, Sopena advirtió a los chicos quién estaba allí y subrayó la especial cercanía de Rostropovich a la juventud. Los chicos estallaron en un aplauso espontáneo. El se levantó y agradeció la ovación con gestos bien expresivos, abriendo mucho los brazos. Carra estaba como un flan. Al acabar la pieza —Brahms— le preguntamos si quería continuar la visita al edificio. Se negó en rotundo: deseaba escuchar el concierto hasta el final; así oyó, con gran interés, las obras de Albéniz y Mompou. A la salida, enormes abrazos y felicitaciones a Carra y a Sopena. A mí me subrayó la enorme importancia que tienen estos conciertos para chicos: «Mucho más que los míos. Sin ellos, dentro de diez años nadie iría a las salas de conciertos. Es una de las mejores maneras de trabajar por la cultura.»

Visitamos la Exposición de Artistas Españoles Contemporáneos y fuimos a comer. Aunque estaba lloviendo, prefirió ir a pie, bajando por la calle de Lista. En el restaurante, hizo un brindis a la rusa con Cristóbal Halffter, obligándole a beber un buen whisky de un solo trago. (El se bebió un par de ellos.)

Muchas veces, las relaciones con los divos no son fáciles. En este caso, sin embargo, el almuerzo fue una delicia por su simpatía comunicativa. Disfrutó comiendo y bebiendo. Se le abrieron los ojos de entusiasmo al elegir salmón «à la papillote». No resistió la tentación de los dulces... A la vez, habló mucho, consiguiendo crear un ambiente de gran cordialidad y sencillez. Elogió la labor de la Fundación y subrayó la necesidad de trabajar por la cultura en un mundo excesivamente tecnificado. No eludió ningún tema, pero no sería discreto mencionar todo lo que dijo. Quiere

No se trata, desde luego, de que yo cuente quién es Andrés Amorós. Sin embargo, me han parecido justificables estas líneas de presentación: primero, por tratarse de un escritor cuya amplitud de temas no incluye, por lo común, la Música; segundo, para tener la oportunidad de agradecerle públicamente esta colaboración, que RITMO recibe con entusiasmo.

Decíamos que Andrés Amorós no suele abordar temas musicales, pero bien pudiera hacerlo (y aquí nos tiene), pues nos consta su grande, inquieto y bien «especializado» amor por el arte de los sonidos cosa que no puede extrañar a quien conozca su labor: relacionada generalmente con el vario mundo de las Letras, la labor de Amorós está presidida siempre por la visión crítica, aguda, universalista, de quien ve en la Literatura una manifestación artística, una manifestación humana que, como tal, debe estudiarse en un contexto mucho más general. Andrés Amorós es un hombre culto, por decirlo pronto y bien, y de ahí que la Música ocupe en él un lugar; lo que no pueden o no han podido decir muchos de los «sabios» que en el mundo de las Letras españolas son o han sido.

Este es su relato —que alberga noticias— de unos envidiables días pasados junto a Rostropovich, una de las más grandes figuras de la interpretación musical. De nuevo, gracias.—J. L. G. B.

ro recordar sólo algunos puntos que me parecen de especial interés.

El año próximo, en marzo, cumple cincuenta años. Se siente muy agradecido a todos los amigos que le han ayudado en este tiempo. Con este motivo dedicará un mes a conciertos benéficos en todo el mundo, iniciándolos en Madrid.

Al año da unos 130 conciertos: como solista de violonchelo, acompañando a su mujer o dirigiendo la orquesta. Calcúlese lo que esto supone, con los viajes y ensayos. Está muy ilusionado ahora porque ha pedido obras para violonchelo solo a muchos grandes compositores actuales: Boulez, Berio, Penderecki, Messiaen, Halffter, Britten...; casi todos han aceptado su llamamiento. Muy gentilmente, añadió que una de las obras mejores es la de Cristóbal Halffter, cuyo talento alabó muchísimo. Cristóbal, satisfecho y confuso a la vez, aseguró que él siempre ha tenido la suerte de contar con grandes amigos. «Eso —le dije— no es propio de gente tonta.»

Al hablar de las obras que dirige e interpreta, su entusiasmo se desborda. Confesó su amor por Tchaikowsky. Pero, sobre todo, su predilección por Bach. En toda esta visita a España sólo ha tocado Bach: en los dos conciertos previstos, en el tercero añadido y en todas las «provinas». Muchas veces insistió en la enorme dificultad de las **Suites** y también en su gran belleza. «A veces, brota con toda pureza una melodía y se extiende, sin ningún contrapunto. Ahí se ve la marca del genio.»

El tema del genio y una presencia amigable le llevó a suscitarse el nombre de Picasso, por el que sintió también una enorme admiración. Gesticulando mucho, subrayaba la gran penetración de los ojos de Pablo. «Cuando te miraba por vez primera, me penetraba de tal modo que sentías que algo no estaba en orden, como si se te hubieran olvidado los pantalones...»

Le preguntamos su opinión sobre España. Durante años, en Rusia, se habían forjado una imagen de nuestro país, a base de música, de literatura y de pintura. (Cuando le preguntaron por su pintor favorito, siempre menciona a Velázquez.) Después, al venir aquí, esa imagen se había mantenido y corroborado.

Alabó mucho la simpatía de los Reyes, la gran afición musical de Doña Sofía. Con ella fue una vez a Toledo y, en un mesón, se quedó asombrado ante la belleza de las canciones populares, cantadas por unos estudiantes.

Los Reyes le enviaron a París, como obsequio, un organillo, instrumento que le había gustado mucho. Iba embalado en una gran caja de madera. Sin abrirla, la colocó sobre el techo de su coche. Así atravesó toda Europa, hasta llegar a Rusia. En cada frontera, los aduaneros le preguntaban qué llevaba allí. Para evitar que lo abrieran, él imitaba la música alegre del instrumento.

El organillo está ahora en su casa, en Rusia. Y Rostropovich nos contó algo verdaderamente insólito: en los momentos de depresión o melancolía, le anima mucho tocarlo. Lo hacía también con dos amigos y vecinos suyos: Shostakovich y Soljenitsin. Pero éste último —añadió— lo toca peor que él, porque no tiene su sentido del ritmo. El compositor le gastaba a Rostropovich la broma de que ése era su instrumento preferido.

Se entusiasmaba también hablándonos de su violonchelo, que consiguió hace pocos años. No sólo es un Stradivarius, sino que, según él, posee un sonido único y una amplitud de posibilidades excepcional. Lo tenía un millonario norteamericano, que al morir quiso que fuera a parar al gran intérprete ruso. Le llamaron para vendérselo por un precio simbólico, mucho menor que todas las ofertas recibidas, y él aceptó encantado. De todos modos, el precio simbólico resultó ser, todavía, una cantidad astronómica. Tuvo que pedir un préstamo a un amigo para adquirirlo. El violonchelo posee también una historia singularísima, pues fue utilizado en el estreno de una Sonata de Beethoven, que interpretó el propio compositor, y conserva un arañazo que —según dicen— le hizo con su espuela Napoleón al intentar tocarlo.

Rostropovich disfrutó con la comida y con la charla, hizo largos brindis, se entusiasmó con los canutillos de chocolate rellenos de nata, y todo eso sin tener en cuenta la larga jornada que le esperaba. Una representación del pueblo de Vendrell, cuna de Casals, le había convencido para que participara allí en una serie de actos. Salimos corriendo para tomar el avión de Barcelona; al llegar, sin descansar ni un momento, nos llevaron al pueblo.

Lo de Vendrell fue algo difícil de describir. Todo el pueblo se echó a la calle para recibir, entusiasmado, la visita del gran personaje. Yo nunca había visto nada semejante. Me recordaba un poco la película **Bienvenido, Mr. Marshall**. Pensaba que algo así debía de ser, antes de la



Rostropovich, con Andrés Amorós, autor de este artículo.

guerra, la llegada a un pueblo, para un mitin, de Indalecio Prieto o Azaña. Rostropovich participó en todos los actos que le prepararon, sin dar nunca signos de cansancio. Primero le enseñé la Casa-Museo de Casals. Fuimos luego a la plaza principal del pueblo, repleta de gente. Desde los balcones del Ayuntamiento vimos las torres humanas que hicieron en su honor. Rostropovich se ganó al pueblo entero con su simpatía y sencillez. En la última torre se emocionó visiblemente al coger al niño que la corona, y abrazándolo, hacerle encaramarse al balcón. Dijo unas palabras de agradecimiento en catalán. Asistió a una corta sesión en la que le nombraron hijo de honor del pueblo y le dieron una estatuilla de Casals.

Mientras, la iglesia ya se había llenado. Rostropovich había aceptado tocar para todo el pueblo. Le presentó el Presidente de Juventudes Musicales, subrayando lo que había en el acto de homenaje a Casals, a un pueblo, a una tierra, a una lengua, a una cultura... El altar mayor está rodeado por un baldaquino barroco con cuatro columnas salomónicas. Allí delante pusieron una silla. Sin descansar nada, sin cambiar de ropa, salió Rostropovich. Todo el pueblo se había congregado ante la ocasión única de oírle. Dejó que hicieran fotos y cine mientras tocaba, que usaran las cintas magnetofónicas. Tocó la **Tercera «suite»** de Bach. Creo que es, de las obras que ha interpretado en España, la que prefiere y la que mejor toca, con la alternancia de virtuosismo dramático y alegría cantarina.

Al acabar, pidió que le tradujeran. Quería tocar una **Zarabanda** de Bach en homenaje a Pau Casals. Rogaba que no aplaudieran. Sin hacer ningún tipo de literatura, hay que reconocer que el momento fue especialmente conmovedor y la interpretación, de verdad, deslumbrante. Quizá lo más espectacular de Rostropovich sea la prolongación de un acorde final, en «pianissimo», hasta extremos inverosímiles. «En este caso —me decía Antoni Ros Marbá— fue algo único.» Luego inclinó la cabeza y todo el pueblo guardó silencio.

Después, en la sacristía, entusiasmado él mismo, nos aplastó con enormes abrazos y besos. La fiesta en el pueblo terminó con una gran cena. No hubo forma de negarse, a pesar del cansancio. Rostropovich habló por los codos, charló con





# Real Musical, S. A.

(Frente al Teatro Real)

Carlos III n.º 1 - Madrid - 13

## SECCION INSTRUMENTOS

Pianos  
Organos  
Instrumentos escolares  
Guitarras  
Discos  
Alta Fidelidad

## LA MEJOR BIBLIOTECA MUSICAL DEL PAIS

Pedagogía musical infantil.  
Libros, Partituras.  
Métodos de { Guitarra  
Flauta dulce  
Piano, etc.  
Libros para el BUP y EGB.  
Solfeo, Dictado, Tratado de entonación.  
Repentización, Papel Pautado.  
Blocks especial para niños.

*El contacto con la música desde la niñez,  
consigue un hombre más equilibrado.*

*Haga que sus hijos sientan la música,  
una de las cosas más bellas del mundo.*

Por un mundo mejor,  
sensibilíceles.



los músicos, contó anécdotas, alabó el vino de la tierra y el lenguado recién traído del mar. Imaginen el delirio colectivo cuando dio las gracias en catalán y dijo después que se alegraba mucho de estar en el pueblo de Casals, de tocar en Barcelona el día de San Jorge y hasta de que apareciera un diario en catalán. Esto último me dejó estupefacto: ¿Cómo se había enterado? Poco a poco, en este viaje que hice con él, advertí que se da cuenta de muchas más cosas de lo que pudiera imaginarse.

A Rostropovich le gustan los discursos, los brindis largos. A los postres, nos habló de su relación con Casals, de su gran admiración por él. En cierto modo, se siente su discípulo, pues su padre lo fue. Los elogios de Casals, cuando él tenía menos de treinta años y era poco conocido, fueron un estímulo decisivo en su carrera. Recuerda con especial emoción un encuentro: Casals estaba recuperándose de una enfermedad grave y hacía días que no cogía el violonchelo. Cuando él fue a visitarlo en el hotel de París (el Mont-Thabor, al que van tantos españoles) exigió que le dieran el instrumento. Su mujer, Martita, puso algún reparo, pero él lo ordenó imperativamente y le dijo: «Quiero tocar para usted.» Cuando acabó, añadió: «Ahora le corresponde a usted tocar para mí.» Al cumplir Casals los ochenta años, Rostropovich le escribió una carta diciendo que le consideraba como una gran montaña y que él, a sus pies, trataría toda la vida de ir acercándose a esa cumbre. Casals conservó siempre esa carta.

Con estas charlas no es de extrañar que llegáramos a Barcelona pasadas las dos de la mañana. Rostropovich no había parado un momento en todo el día.

Al día siguiente era San Jorge, en una Barcelona enloquecida de flores, libros, fervor catalanista y anhelos democráticos. Esa tarde fue el concierto en el Palau, repleto. Antes de empezar, José María Castellet me preguntaba: «¿Está en plena forma?» Le contesté: «Ya lo verás.»

El público, al principio, estuvo algo frío. Pero la perfección técnica y el sentimiento desbordante lo arrollaría todo. Después de la «propina» de Bach, el músico hizo signos de que estaba cansado. Pero el público no estaba dispuesto a marcharse. Las palmas rítmicas, implacables, le obligaron a salir a saludar muchas veces (reverencias, besos, los brazos abiertos, la mano en el corazón) y a dar otra «propina». Bach siempre, una giga. En todo este viaje a España no ha querido salir de Bach.

Luego, una gran marea humana para pedirle autógrafos. Logramos pasar y casi nos aplastan otra vez, con los abrazos y besos. Estaba cansado, pero muy satisfecho, con los ojos brillantes. Al firmar los autógrafos, mil anécdotas divertidas: los frailes de Montserrat; algunos rusos; un niño que estudia el violonchelo... La gente le besaba, le daba las gracias. A todos los atendió con gran amabilidad. Le pidieron firmar una hoja de un libro que tenía, debajo, impreso el nombre de Pau Casals. Se negó a hacerlo encima; «El estaría —dijo— siempre por debajo...».

Al final, inicié la retirada, para conseguir que le dejaran en paz y pudiera descansar. Nuevos abrazos, nuevos besos, recuerdos para los amigos de Madrid. Y otra vez su insistencia: «Sigán con los conciertos para los chicos. Es muy importante lo que están haciendo. No pueden hacer nada mejor.»



Yo le dije el placer que había sido conocerle y oír su música. Y que esperaba tener la oportunidad de volver a saludarle, de volverle a oír. No eran fórmulas de buena educación.

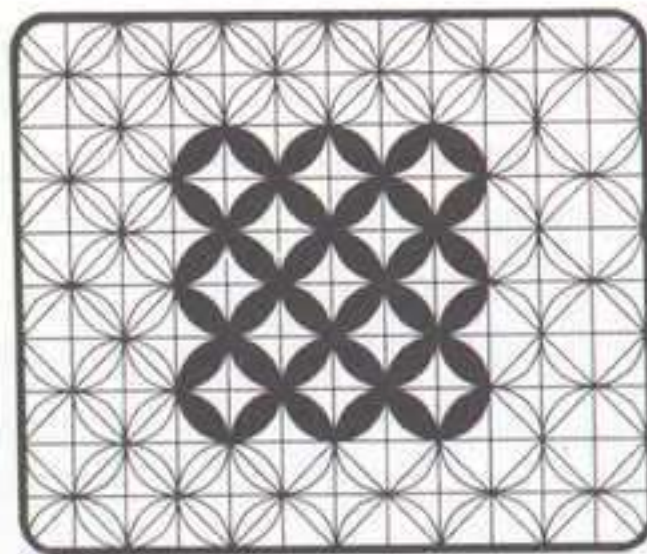
Ahora, a veces, cuando voy andando por la calle, me viene a la memoria y tarareo la **Zarabanda** de Juan Sebastián Bach. Recuerdo entonces la energía con que Rostropovich empuñaba el arco y la alegría que brillaba en sus ojos.

ANDRES AMOROS

# ¿POR QUE NO EMPIEZA A PEDIR SUS DISCOS

## A

ferysa



APARTADO 151.036 DE MADRID.

# DIAS DE MUSICA CONTEMPORANEA

Reportaje de José Miguel López

Dice Gabriel García Márquez: «Los críticos son hombres muy serios, y la seriedad dejó de interesarme hace mucho tiempo». No está nada mal la frase (a mi modo de ver). Y como uno siempre ha dicho que prefiere ser periodista y «cronicón» a esa cosa tan seria que se adquiere con el paso de los años y del «aro», pues este reportaje va en ese plan.

Leyendo en los diarios la «crítica» de las obras presentadas estos días y observando si realmente son «críticas», uno acaba con la conclusión de que todas dicen lo mismo: nada, peloteo, palabras de relleno, y sobre todo, que todas son iguales. He aquí una, por ejemplo, aunque obviamente no cito la fuente, por razones de ética profesional: «Las dos obras presentadas eran dispares, pero en ambas se reconocía fácilmente un estupendo hacer y una clara línea evolutiva en la marcha de los respectivos compositores. Magníficamente interpretadas, tal como corresponde a la categoría de los instrumentistas allí reunidos para tan interesante concierto, presentaban una gran elaboración del material, acorde con el fin sonoro que los autores de la partitura perseguían...» ¿Sigo? No tiene sentido. Por eso, que opinen los «doctos», que mientras yo me dedicaré a saber qué piensan de verdad los compositores de esas obras, y sus motivaciones y lo que han querido expresar.

He aquí las que recogí:

**Antonio Gallego** (profesor de Historia de la Música en el Conservatorio de Madrid, académico, licenciado en Filosofía y Letras...)

«La idea es estupenda, lo que habría que hacer es institucionalizarla, darle un rango; porque esto parece una especie de pequeño saldo. Habría que darle más publicidad y llevarla a la Universidad, a las fábricas, hacerla más viva. Esto da la impresión de un círculo cerrado, de una cripta, donde unos pocos nos reunimos —además los de siempre—. Habría que darle un auge.»

Sobre eso del presupuesto, que según Tomás Marco «es muy reducido», parece ser que los muy superiores de la Radio no se han lanzado, y que han dado «lo justo y necesario» (según ellos), diciendo que realmente esto no interesa a casi nadie, dice Gallego:

«Da gusto que un organismo oficial piense en la rentabilidad. Si se da algo, no hay duda que eso tiene que ser rentable, pero la rentabilidad de esto no hay que verla como la que proporciona un frigorífico. Esto es una rentabilidad cultural no inmediata y una siembra para el futuro. Hay que verlo desde esa perspectiva.»

**Angel Oliver** (compositor, profesor del Conservatorio...)

«La idea de dar esto por la Radio es fenomenal, sobre todo teniendo en cuenta que de música contemporánea no tenemos demasiados conciertos.»

**Tomás Marco** (compositor, organizador de los «Días», crítico...)

«La idea era bastante antigua, y aunque la Radio, tanto a nivel de producción como de emisión, se ha preocupado por la música contemporánea, se pensó en dedicar un pequeño festival a este tipo de música, pensando en que podía ser útil, y que además podría cubrir un hueco en cuanto que en Madrid no hay festivales de música contemporánea, y a nivel nacional, puesto que la Radio piensa más en la audiencia de la antena que en los asistentes al concierto. Un servicio público como es la Radio debe ser útil y servir a todo el país.»

La elección de los grupos se ha hecho partiendo de la base de que se trata de un festival de música de cámara, pues la Sala Fénix sólo permite este tipo de música, y además el presupuesto con el que hemos contado ha sido muy reducido. A la hora de elegir hemos elegido a todos los grupos que se hallan en activo en la actualidad. Casi es la totalidad de los grupos existentes; faltan el desmembrado Alea, el Conjú catalán...»

**Angel Oliver:** «Sí. Influye el hecho de que este tipo de festivales sean de cámara, pues sobre todo a la hora de componer no tengo ocasión de —bueno, ocasión sí tengo, pero la verdad es que es más difícil que te la interpreten— pensar en obras sinfónicas. Tropezamos con el gran inconveniente de que las orquestas están muy cerradas a estas corrientes y, por lo tanto, hay que enfocarse hacia la música de cámara. Esto es privativo, sin duda.»

«Otra cosa; la idea que ha tenido Sonda de ofrecer al compositor que quiera la posibilidad de dirigir sus propias obras, o las obras que él quisiera presentar, es muy importante, pues basta con un poco de técnica, y pienso que el compositor está bastante capacitado para dar sus propias obras y lograr grandes resultados.»

**Claudio Prieto** (compositor) fue el director que se encargó de hacer el primer intento en este sentido.

«Soy novato, es mi primer debut. No, no he pensado en dedicarme a la dirección.»

Y, precisamente, la última obra que interpretó, **Música para once**, de Homs, fue una de las que el público acogió más calurosamente.

«Es una obra muy directa, que llega muy espontáneamente, y la reacción entonces es espontánea.»

«Esta obra sustituyó a **Libra**, de Roberto Gerhard, por problemas editoriales únicamente. En realidad, tocaron doce instrumentistas, en lugar de once, como dice el título, debido a que la percusión la doblamos, pues para un percusionista la partitura está muy justa.»

Gombau, Hidalgo, Olavide, músicos ausentes...

«Sí influye el medio, no hay duda. Pero tanto como fundamentalmente, no lo creo. Sería triste si realmente cambiara tu manera de hacer el hecho de estar fuera de tu país (como están Hidalgo u Olavide).»

**Joan Guinjoan** (compositor, director, diábolus, ex crítico...)

«Desde el 31 de diciembre de 1975 he dejado de ser crítico de música. En lo que va de año hemos dado cinco conciertos, cinco. ¡Fíjate Trabajamos mucho dentro de nuestras posibilidades. Es decir, que cuando tenemos un presupuesto lo hacemos rendir al máximo. En este concierto hemos hecho diez ensayos: pero trabajando con detalle, lo máximo que podíamos dar de sí. Mira, yo calculo que si mensualmente pudiéramos hacer veinte ensayos con una continuidad, podría dar más de sí, pero con cinco conciertos al año y cuando salgan...»

«Cuando definiendo una obra, lo primero que hago es objetivarme —claro, es muy difícil, pues tengo mi propia estética o la busco—; pero creo que nuestra misión es servir lo mejor posible al compositor. Me gusta profundizar en las obras, y pienso que a un compositor se le puede chafar una buena obra con una mala interpretación. Esto me hace estudiar mucho las obras, y por lo menos intento darles una interpretación digna, donde el compositor vea reflejado lo que él ha querido decir.»

«Los problemas son los de siempre: de orden económico, no de intérpretes, pues hay gente muy buena. Nos hace falta una subvención, o mejor que una subvención, que Televisión, Radio o cualquier entidad nos asegurase un mínimo de cinco o seis conciertos, para programar un ciclo determinado, ensayar y poder sobrevivir, motivado por esta cierta continuidad en el trabajo.»

**Miguel Angel Coria** (compositor...)

«¿Que si tengo alguna alternativa? Hay dos posturas: incorporar la música al público, o al revés. En el primer caso, si adquirimos ese talante paternalista y decimos «Vamos a ver si a estos deprimidos los sacamos del subdesarrollo cultural en que se encuentran», pues reflejamos una mentalidad autoritaria, estúpida, que es, por desgracia, la que impera en nuestra sociedad. Lo que se trata es de que desde los primeros años de la infancia todo el mundo tenga acceso a los bienes culturales y que el individuo sea el que opte. Como todos somos distintos y diversos, pues cada cual elegirá lo que más le parezca, máxime teniendo en cuenta que vivimos en una época muy ecléctica, en la que hay mucho donde elegir.»

**José Ramón Encinar** (director (Koan), compositor...)

«La escuela es lo más básico para la difusión. La Historia de la Música debería darse a los quince años o así, cuando se les enseñan otros conceptos históricos.»



Dar unas nociones estéticas a unos niños pequeños me parece absurdo, cuando precisamente a esos niños hay que sensibilizarles con la música en general no con un estilo determinado. Si se ponen unos límites a esa sensibilización global, con una cosa determinada, pues lo otro les chocará, simplemente les chocará. A los mayores no les choca, les parece una tomadura de pelo, pero, claro, también tienen más prejuicios y mucho más sentido del ridículo. Ahora, esos son problemas suyos.»

#### LA RELACION INTERPRETE-COMPOSITOR

**Miguel Angel Coria.** «Mi última obra, **Negro y Rojo**, es un proyecto que los músicos tienen que realizar. Vengo de Milán, donde la he grabado. En la cara A doy una serie de indicaciones para que el público que compre el disco, mediante

aleatoria le han redimido un poco, empezando a darle libertad creativa. En el L. I. M. pretendemos llevar al extremo máximo este sentido.»

**Joaquín Anaya** (percusionista (L. I. M.) de la Escuela de Porrás & Regoli, es decir, buen percusionista).

«Sí, te ves más libre, la cohesión con el resto del grupo es mayor y te puedes desarrollar más que haciendo Beethoven o Brahms.

Hay una gran cohesión entre los cuatro, y cuando Senosiain o Villa Rojo componen pensando en nosotros, pues sin duda piensan ya en nuestras posibilidades.»

**Gómez Senosiain** (pianista (L. I. M.), compositor).

«En las obras que pienso para L. I. M. he dado unas pautas casi algebraicas para la interpretación musical improvisatoria. En otras ocasiones no soy tan estricto a la hora de dar tanta libertad al intérprete. Las obras para el L. I. M. son excepciones

a mi obra en general, y lo son porque están pensadas para ellos: unos intérpretes excepcionales de grandes dotes.»

**Esperanza Abad** (soprano, L. I. M.).

«Para mí, la voz es el instrumento más rico. No hay dificultades a la hora de elegir las partituras o un repertorio, y además, como siguen componiendo para nosotros, pues así esto no se acaba.»

**Tomás Garrido** (contrabajo, grupo Glosa, compositor...).

«La música gráfica para mí ofrece una posibilidad nueva, que quizá otro tipo de música no ofrezca y que es la posibilidad que se ofrece a cualquier tipo de intérprete. No se exige la interpretación perfecta, sino la imaginativa. La imaginación domina a la perfección. No creo que una persona tenga que tirarse estudiando diez años para llegar a tocar, sino que con gusto e imaginación se pueden hacer cosas. La gracia está en que dentro de las posibilidades de uno en el dominio de

#### Grupos participantes

Día	Nombre grupo	Director
Lunes	Koan	José Ramón Encinar
Martes	Sonda	Claudio Prieto
Miércoles	Diabolus in Musica	Joan Guinjoan
Jueves		Recital Pedro Espinosa
Viernes	L. I. M.	Abad, Villa Rojo, Anaya, Senosiain
Sábado	Glosa	Aracil, Garrido, Guerrero, Rivière

#### Compositores programados

Nacionales: Gonzalo de Olavide, C. Prieto, G. Gombau, J. Hidalgo (dos), J. Homs, X. Benguerel, M. A. Coria (dos), F. Canto (dos), J. R. Encinar, J. Guinjoan (dos), A. González Acilu (cuatro), R. Barce, C. Bernaola, T. Marco (dos). C. Cruz de Castro, Villa Rojo, R. Rivière, R. Senosiain, F. Palacios, J. L. Berenguer, Llorenç Barber, J. R. Ripoll, M. Escribano, A. Aracil, F. Guerrero.

Extranjeros: Maderna, Dallapiccola (dos). A. Tisne, J. Papineau-Couture.

#### Estrenos

En España: cinco.

Absolutos: seis.

#### Obras programadas

38

#### Otros datos

Lugar: Sala Fénix, paseo de la Castellana, 37, Madrid.

Capacidad sala: más de 600 localidades.

Entrada: libre:

Público asistente: tres cuartas partes de entrada.

Presentación y comentarios: Tomás Marco.

Transmisión directa: Segundo programa de Radio Nacional (F.M.), a las ocho horas p. m.

Organiza: Departamento Programación Música Clásica de Radio Nacional. (Director, Enrique Franco; Subdirector, Tomás Marco.)

una serie de manipulaciones, tales como regrabando, etcétera..., pueda hacer la obra. En la cara B me limito a dar mi propia versión.

Mi actual dirección va enfocada a redimir al intérprete de ser un mero ejecutante y estimularlo en la medida de lo posible, que yo creo es mucha, en su capacidad de iniciativa y creatividad.»

**Jesús Villa Rojo** (clarinetista, (L. I. M.), compositor...).

«El Laboratorio de Investigación Musical o L. I. M. no es que pretenda aportar algo en sentido determinado, sino más bien en sentido explícito, por cuanto se refiere a interpretación musical. Pretende cuidar la interpretación en el máximo sentido posible, sobre todo en música perteneciente a nuestro siglo. Lo que pretendemos es dar una interpretación creativa.

Al intérprete se le ha venido limitando históricamente, lo que es un proceso peligroso para el desarrollo de la capacidad musical; pero las músicas abiertas y la



MIGUEL ANGEL CORIA

un determinado instrumento, él puede tocar la obra como mejor crea conveniente.»

**Francisco Guerrero** (pianista, grupo Glosa, compositor...).

«Glosa hace cosas que nadie hace, que es tocar música gráfica. Hombre, claro que es necesario saber tocar un instrumento para tocar cualquier tipo de música. Aquí lo que importa es el hábito, que te hace inventar cosas y crearlas.»

**Alfredo Aracil** (guitarra, grupo Glosa, compositor...).

«Aportar o dejar de aportar, no se sabe. Aportar, siempre se aporta algo; pero también se está inmerso en toda la evolución anterior.»

**Pablo Rivière** (viola, grupo Glosa, compositor...).

«El público reacciona bien, pues hacemos una música anecdótica, con elementos de «collage» que son muy del gusto del público. Lo que la gente recibe peor son las estructuras puramente musicales.

El grupo no se ha planteado como finalidad la participación del público, sino la

Declaración oficial

Enrique Franco:

Después de los ciclos «Lunes Musicales» (Madrid) y «Miércoles Musicales» (Barcelona), Radio Nacional organiza unos «Días de Música Contemporánea», que tendrán lugar del 3 al 8 de mayo en la Sala Fénix. Como, en principio, no sería conveniente abundar en manifestaciones de tipos «semana», «decena» o «festival», se hace preciso algún comentario sobre la nueva manifestación y sus objetivos y características.

En primer lugar, haremos notar que las necesidades programáticas de la Radio obligan, de manera habitual, a la estructuración de «series» o «ciclos». En segundo lugar, advertimos que los «Días de Música Contemporánea» carecen de toda pretensión suntuaria y persiguen eficacia. En tercer orden, por la razón antedicha, no se busca volver a programar a los famosos, sino abrir cauces a los nuevos talentos. Se trata ya de una promoción entera, para la que Cristóbal Halffter o Luis de Pablo son «los mayores».

(Guía Musical 75/76, número 24. 4 mayo 76.)

interpretación de músicas gráficas y textuales, y el problema del intérprete, no del público.»

Tomás Marco. «Los resultados son: artísticamente, muy buenos; en cuanto al público, podía haber asistido mayor número, pero hay una serie de factores que explican la asistencia que ha habido, y, lo que importa, el público de provincias está muy satisfecho, deduciendo de los sondeos que hemos hecho.»



JESUS OLIVER

Circunstancias que eran: la ópera, el buen tiempo que hizo algunos días tras los grisáceos inmediatamente anteriores, la radiación simultánea por el segundo canal, ...

Y esto han dado de sí los «Días de Música Contemporánea». Saca tú mismo tus conclusiones. Los críticos ya habrán manifestado sus doctas opiniones en la prensa diaria o los boletines radiofónicos. Aquí está reflejado lo que pensaban algunos de los participantes (compositores e intérpretes). Esto es lo importante: la opinión. Y más todavía: su expresión y posterior publicación. No están todos, se me han escapado algunos, como Espinosa, González Acilu, Cruz de Castro y varios más, pero otra vez será.

JOSE MIGUEL LOPEZ

Declaración oficial

Tomás Marco:

No es el hecho en sí de la presencia física en la sala lo que más importa, aunque, dicho sea entre paréntesis, Madrid carece de festivales de música contemporánea, sino su difusión radiofónica a todo el país, puesto que la Radio no pretende ser competitiva con las organizaciones de conciertos, sino un servicio público musical, que llegue con sus ondas hasta todos los puntos del país, la mayoría, por desgracia, que no tienen una vida musical activa. La Radio se ofrece, pues, simplemente como sustitutivo, no como ideal musical. Y el hecho de realizar los conciertos con público en nada influye para que tengan primordialmente consideración de emisiones radiofónicas.

(Programa de mano del lunes 3 mayo.)

# Dictado Musical

INTRODUCCION, 1.º y 2.º NIVELES

Encarnación López de Arenosa

Real Musical, S. A.

Carlos III n.º 1 - Madrid - 13

# DE MADRID, AL CIELO

## ATTILA, REY DE LOS BURDOS

Acabó la languideciente temporada de conciertos madrileña con una irregular —aunque en ocasiones bella— y recortada versión de **La Creación**, de Haydn, a cargo de Markevitch y las huestes de la RTVE, y un concierto «pou-pourrit» de Frühbeck con la Nacional y Arrau (bastante desaprovechado con el «**Concerstück**», de Weber, y la **Burlesca**, de Strauss, y sin recital subsiguiente). Al mismo tiempo, y según se comentaba ya en el número anterior de RITMO, comenzó el XIII Festival de la Opera, que junto con una muy interesante semana de música contemporánea, organizada por Radio Nacional, supone la única actividad digna de mención.

Aun cuando en otra sección de la revista se comenta el desarrollo del festival, es de justicia dedicar en ésta un espacio de honor para la representación de **Attila** del día 13 de mayo, porque, entre otras cosas, fue el perfecto ejemplo de **cómo no se debe cantar** y montar escénicamente una obra como esta. Se trata de un genuino producto de la primera época de su autor, la de los «*anni di galera*», como él la denominaba. Estrenada en 1846, ocupa el noveno lugar, entre **Alzira** y **Macbeth**, de la serie. No es, desde luego, una de las mejores obras de Verdi, ni siquiera una de las más destacadas de este primer período. No tiene la garra popular y directa de **Nabucco** o la belleza melódica y lirismo de **Ernani**, ni tampoco algunos de los contrastes dramático-psicológicos de **Macbeth**, pero ocupa un lugar de cierta relevancia entre las óperas que podríamos denominar «políticas» del músico: aquéllas nacidas tanto de una necesidad vital (había que comer) o de una inspiración sincera y directa, cuanto de un verdadero compromiso con una realidad de su tiempo y país (dominación austríaca), que proporcionaba al pueblo —que muchas veces iba más allá de las intenciones del compositor— motivo para identificarse con personajes y situaciones. En **Attila**, la figura del «Azote de Dios» se conectó con el invasor extranjero; de ahí que el público veneciano prorrumpiera en gritos jubilosos cuando el general romano Ezio pronuncia la frase: «Tú tendrás el universo; deja Italia para mí».

Estructuralmente, la obra sigue el esquema tradicional, combinando «arias», dúos, tríos o concertantes con intervenciones del coro, formado en este caso por soldados, peregrinos y pueblo llano. El estilo es el que enlaza con el último Rossini, con Bellini y con Donizetti: abundancia de compases binarios, acompañamientos arpegiados, melodías directas y sencillas, armonía convencional, clara preponderancia de lo vocal... Se adivina, no obstante, a través del barroquismo y confusión, de la grandilocuencia «grand opera», el nervio y la anchura lírica del futuro gran Verdi, posteriormente más centrado en la peripetia humana e íntima de sus criaturas. En cualquier caso, los conjuntos están magníficamente contruidos y la línea vocal, en general, cuidada. El libro de Solera, con retoques de Piave, es, hay que reconocerlo, «de abrigo», con traiciones, celos, muertes, ambiciones, etcétera. Todo bastante gratuito. Hay que consignar, sin embargo, que el propio músico estaba muy entusiasmado con la idea de ilustrar este tema.

No es fácil interpretar este Verdi en el que se encuentran, por un lado, la línea «belcantista» tradicional y, por otro, el acento directo y, a veces, violento. Se unen en él sentimientos elegíacos con los épicos; el lánguido anhelo con la pasión desbordada (no incontrolada, sin embar-

go). Vocalmente, por tano, han de combinarse el impulso, el arrebató y el juego del matiz, del «legato»; la entrega generosa, la bravura, con la elegancia «belcantista».

Cada vez son menos los cantantes que pueden interpretar con propiedad este tipo de obras. Hoy se canta mucho, pero se canta casi siempre mal, y esto es algo que puede predicarse de gran cantidad de los «divos» que hoy palulan por este universo percibiendo sabrosos dividendos. Las infidelidades al repertorio idóneo, la falta de una sólida base técnica (a pesar del avance que en otras disciplinas artísticas se ha experimentado), el mercantilismo, son algunas de las causas de esta situación, que se extiende a campos y estilos diferentes del ocupado por la ópera que ahora se comenta, como puede ser el wagneriano. Por eso, al juzgar la poco hábil labor de selección de intérpretes (y de obras) realizada por los organizadores del minifestival madrileño, ha de tenerse en cuenta, como atenuante (pero no como eximente), que en muchas ocasiones «no hay más cera que la que arde» y que ha de respetarse un presupuesto (de cuya ampliación habría de hablarse, así como de tantos otros condicionantes que todavía existen).

Lo que oímos en el maltratado teatro de la Zarzuela fue, en cualquier caso, un triste remedo, una caricatura de lo que pide la partitura verdiana. Se nos ofreció una interpretación vocal tosca, que más parecía tener que ver con el verismo que con el mundo plenamente romántico de la primera época del músico de Roncole. Con ello, claro, se desenfocaba la obra y se acusaban en mayor medida sus indiscutibles defectos. Angeles Gulín, que pechó con la muy difícil parte de «Odabella» —lo que hay que decir en su descargo—, superó lo que era realmente poco previsible, su actuación de años atrás en **Baile de máscaras**, batiendo sus propios «records», gritando más desafortadamente que nunca y desafinando hasta extremos que, incluso en ella, resultan infrecuentes (¿estaría enferma?). Es difícil cantar peor, de verdad. Para colmo, la voz, que sigue siendo muy grande, sólo posee ya calidad en el centro; el grave aparece deformado, velado, con un color que no tiene nada que ver con el resto; el agudo, por encima del natural aproximadamente, es un auténtico alarido. La «cabaletta» de la espada, del prólogo, un «hueso» duro de roer, nos mostró ya claramente su actual impotencia. Anduvo casi toda la noche descuadrada y echó a pique todos los dúos, tríos o conjuntos en los que intervino, y únicamente se «encontró» («perdiéndose» en seguida) en un breve fragmento de su intervención anterior al dúo con Foresto. Lástima grande de voz, tan mal utilizada y en evidente peligro de perderse. ¡Qué bárbaro caudal desperdiciado!

No hay duda de que Francisco Ortiz ha experimentado una mejora desde sus últimas actuaciones en la capital. Podría decirse que se ha refinado en cierto modo. Siguen persistiendo en él, sin embargo, los graves defectos que se pudieron advertir en otras ocasiones y que, como no se cuida, pueden dar al traste con una carrera sin duda prometidora: la voz, de rotundo timbre tenoril, en principio ancha, de un color probablemente «spinto» (para saberlo con certeza tendría que emitirse con más naturalidad), tiene el paso al registro agudo hacia el mi o fa (según), casi como un barítono. A partir de esta peculiaridad se ha edificado una técnica de emisión no muy ortodoxa, en la que, por lo general, donde debería existir anchura y brillo existe estrangulamiento o entubamiento. Así, aun en las no-

tas más agudas (que Ortiz posee, como lo demostró en su Do natural al final de su primera intervención), se tiene la sensación de que la voz «suená» dentro, encerrada. Las pretendidas «medias voces» no son sino reducciones afalsetadas, sin el debido sostén de la columna de aire. Todo ello hizo que en esta representación la voz se fuera agarrotando por momentos hasta hacerse, por último, y a pesar del esfuerzo realizado, prácticamente inaudible. Un perfecto ejemplo de cómo se debe «tragar» uno la voz para que ésta no progrese en el espacio. Como en el caso de Gulín, hay que lamentar que unas posibilidades naturales se vayan a paseo. Expresivamente, y quizá forzado en parte por estos lastres, apreciamos una evidente falta de «legato» en toda su interpretación, en la que abusó desmedidamente del corte brusco y del desplante, poniendo de relieve una ostensible falta de línea, en lo que, desde luego, no fue el único.

«Attila» fue Bonaldo Giaotti, un auténtico bajo con graves, centro y agudos. Ahí queda todo, porque el color es francamente monótono y el timbre, muy poco atractivo; la emisión, demasiado cortante y el estilo, poco cuidado, tosco, basto. En la zona alta se observan notorias destemplanzas. Como dato al margen, ha de señalarse su poco agradable aspecto físico, cosa, no obstante, conveniente para vestir al «fiero» caudillo de los hunos. Con todo, fue el más regular de la noche y el que mantuvo una línea más coherente.

Absoluta incoherencia demostró, por el contrario, Robert Kerns, probablemente, y pese a ello, el que consiguió los mejores momentos expresivos y el dotado de una voz de mejor calidad intrínseca: color de barítono lírico, de timbre «squillante». Pero su fracaso fue palpable por falta de adecuación, por amaneramiento increíble y por irregularidades de todo tipo: insólitos desfallecimientos, ridículos acentos, ostensibles desafinaciones... ¡Qué lejos su «Wolfram» del pasado año!

Los decorados, muy clasicotes, y la puesta en escena contribuyeron no poco al «éxito». Revelaron una falta de imaginación apabullante y un empleo de los viejos «clichés» de siempre. Todo —situación de las figuras, rígido realismo de la escenografía, gestos ampulosos de los personajes, vestuario— nos sumergía en un mundo empolvado y decimonónico, poco consecuente con el tiempo en que vivimos. La obra así parecía una exhumación auténtica sin nada nuevo, sin ninguna aportación creadora de moderno cuño.

Hay que salvar de la quema, justo es reconocerlo, la labor del foso y, en parte, la del coro. Armando Gatto, uno de los muchos «directores de ópera italiana» que circulan por esos teatros de Dios, claro y amplio de gesto, poco personal en el concepto, justo en la expresión y escasamente refinado en el sonido, tuvo a sus órdenes a una Nacional prácticamente completa, que sonó, en general, entonada y redonda, potente y no especialmente desajustada. Algo más despistado anduvo el Coro Nacional, pero sin llegar a los desajustes de otras veces, aunque también sin alcanzar su nivel de **Turandot** de hace un par de años.

Al fallar las voces protagonistas, y a pesar de la extraña benevolencia de cierta parte del público (los que suelen aplaudir siempre, esté bien o mal), el éxito fue pírrico e incluso, al final, asomó algún que otro silbido, muestra quizá muy airada, pero no injusta, teniendo en cuenta la baja calidad de lo ofrecido en una obra peripintada para cantar, y cantar bien.

En suma, un **Attila** de pega.

ARTURO REVERTER

# LOS PIANOS PETROF HAN SIDO GALARDONADOS NUEVAMENTE CON EL TROFEO INTERNACIONAL A LA CALIDAD



El subdirector de Musicexport recibiendo el premio de manos del Embajador de Filipinas.



De derecha a izquierda: Don Tomás de Julián (Director de Pinsa), Don Ramón Giménez y el Subdirector de Musicexport.

El pasado mes de mayo tuvo lugar, en un conocido hotel madrileño, la entrega anual del Trofeo Internacional a la Calidad, creado por la editorial Office, a través de sus publicaciones de comercio exterior «Euro-Usa», «African Trade Review», «Mercado Mundial» y «The East Trade», para distinguir a las empresas de todos los países que hayan merecido la confianza internacional.

En esta ocasión se hizo entrega a sesenta y cuatro empresas, pertenecientes a once países, del Trofeo Internacional a la Calidad.

En el campo musical, Musicexport, de Praga (Checoslovaquia), empresa dedicada a la exportación de instrumentos musicales, ha recibido nuevamente este año este tan codiciado galardón.

Musicexport exporta en la actualidad a España las marcas de instrumentos de viento «Bohland & Fuchs» y «Rott», violines, «cellos», contrabajos y otros instrumentos de cuerda, así como acordeones y otros instrumentos fabricados en Kraslice, Luby, Hradec y Králóve, lugares mundialmente conocidos por su tradición secular en la fabricación de instrumentos musicales. Como estrella del mundo sonoro del piano, Musicexport exporta también a España el famoso piano PETROF, considerado por cantidad de grandes concertistas nacionales y extranjeros como uno de los mejores instrumentos musicales del mundo.

Queremos, desde estas páginas, enviar nuestras felicitaciones a Musicexport por haber conseguido un año más este internacional reconocimiento a la calidad de sus instrumentos musicales.

F. R. P.



El Director de PINSA, don Tomás de Julián (derecha), importadora para España de los pianos PETROF, conversando con nuestro Redactor jefe, señor Rodríguez Polo (izquierda).



# UN METODO PARA EL FUTURO

## EL «DICTADO MUSICAL», DE E. LOPEZ DE ARENOSA

Personalmente, considero que a lo largo de la carrera musical de un individuo hay dos asignaturas especialmente conflictivas: el Dictado musical y la Armonía. Me imagino que luego cada cual brillará y tropezará en aquellas concordancias o discordancias con su propia personalidad, pero estoy seguro de que las dos asignaturas citadas son altamente conflictivas para todo el mundo, en general.

Los motivos: escasa literatura pedagógica, pero más en calidad que en cantidad. Textos hay, no cabe duda; sin embargo, muy pocos aportan algo especial. Casi todos reinciden en los mismos problemas y abandonan los que nunca han sido objeto de estudio. Esto, unido a que en las respectivas cátedras no hay excesivas ganas por conocer modernos métodos de enseñanza y de solucionar la problemática existente, nos lleva a una especie de callejón sin salida, o círculo vicioso, en que los que siempre terminan pagando son los alumnos y, de rebote, el estado musical global de la sociedad española.

El alumno que se enfrenta con la Armonía tiene un asunto difícil delante de sí, por cuanto le van a inculcar unas reglas «porque sí», «porque siempre han sido así» y «porque así son más bonitas», que van a ser la armazón ideológica-técnica de su formación musical, y a las que constantemente va a tener que remitirse, sin conocer muy bien los motivos, sin poder adoptar nunca una postura crítica ante ellas. Pero este alumno es un individuo que si bien no es todavía maduro, sí tiene cierta iniciativa propia, y si no le gusta su profesor o la Armonía estrictamente clásica, puede recurrir a textos y autores más abiertos y desarrollar una teoría más o menos personal.

Frente a esto, el problema del Dictado musical adopta características monumentales, por cuanto el alumno es un niño, dado que esta enseñanza es una de las primeras en impartirse, junto al Solfeo, previa incluso al estudio de los instrumentos. Y este alumno es un ser indefenso, que no puede tener ninguna iniciativa propia, caso del estudiante de Armonía.

Tradicionalmente, el Dictado se ha venido impartiendo tras un año de Solfeo, simultaneándolo con el primer año de Instrumento. La forma: dar una nota de referencia, tocar una melodía sencilla al piano y exigir al alumno que la escriba en un papel pautado.

El problema es fundamental, por cuanto el Dictado no sólo consiste en escribir, sino en escuchar y desarrollar todo un sistema de percepción y de relación

musical, que luego influirá primariamente en la evolución del futuro músico. La responsabilidad es total, y todo el mundo parece declinarla a la «solución histórica de siempre».

Encarnación López de Arenosa ha sido la primera persona en España en afrontar decidida y valientemente esta responsabilidad. Por ello se merece nuestro apoyo y reconocimiento. Sus postulados parten de ideas tan sencillas que parecen perogrulladas, pero que hasta ahora nadie había sistematizado, como, por ejemplo, la de indicar mediante una flecha ascendente o descendente la relación entre un sonido y otro posterior. Cosa ésta que es previa a la colocación de un sonido en el pentagrama.

Encarnación López de Arenosa es profesora numeraria por oposición del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Consiguió la plaza de Madrid, de las tres vacantes que había en toda España en 1974, rivalizando con 37 opositores. Porque consideramos que su labor es muy importante, hemos charlado con ella, para que nos indique los objetivos, la génesis y el método seguido en la elaboración de su trabajo.

—Ha nacido de mi experiencia como profesora. Antes que numeraria, fui encargada de curso, y entonces me di cuenta de que el Dictado, para los niños, según se enseña tradicionalmente, es algo muy fácil o muy difícil. En el primer caso, cada vez se sabe más; en el segundo, menos. Al escribir mi trabajo he consultado mucha bibliografía al respecto, pero ningún libro de los que he consultado presentaba una definida gradación de las dificultades. Por eso mi primer objetivo ha sido desglosar las dificultades. Y esto en dos aspectos: el melódico y el rítmico.

Simultáneamente con esto, he intentado hacer una introducción al niño en el mundo sonoro. Me interesa introducir al niño, relacionarlo con el mundo sonoro. No se puede empezar el Dictado en un segundo año. Al alumno hay que ponerle en vías de escuchar desde sus primeros pasos como músico, antes incluso que cuando estudia el instrumento. Habría que empezarlo en un primer año, y quizá en un preparatorio. Aquí la enseñanza tendría que correr el cargo de los Colegios, previa al Conservatorio. Antes de enfocarlo a un niño hacia la carrera musical, lo que hay que saber es si tiene una facultad a desarrollar. Si la tiene, luego pasará al Conservatorio; si la tiene pero no desea ser músico, por lo menos le hemos formado una base estética que luego de adulto podrá desarrollar como aficionado u otra cosa; y si no la tiene, pues sabe-

mos esto, y entonces le indicamos que éste no es su camino.

En el Dictado, al niño siempre se le ha pedido que supiese escribir en un lenguaje que nunca ha estudiado. Por eso mi trabajo comienza con una especie de juego participativo, donde el niño sólo tiene que indicar con una flecha si la nota posterior a una dada sube o baja. Luego, esto se va ampliando con escalas cortas que se mueven por grados conjuntos. Después ya hay que reconocer sonidos dados. Más tarde se empieza con un primario pentagrama..., y así gradualmente se van presentando las dificultades, tanto en el orden rítmico como en el melódico.

El método es ideal para niños de cinco, seis o siete años sin ninguna preparación musical. Unos niños que vienen de la calle lo pueden hacer perfectamente. Claro, poco a poco se les va introduciendo en todo el mundo teórico-lingüístico de la Música.

Dictado musical son cinco textos: un libro del profesor y cuatro cuadernos del alumno a un primero y segundo niveles, y repartidos en dos cuadernos rítmicos y otros dos melódicos (1).

Hay mucha amplitud a la hora de seleccionar el material, y todo para que el maestro pueda elegir y adoptarlo mejor y más abiertamente a las particulares características de sus alumnos.

Donde creo que he hecho una aportación interesante es en las fórmulas rítmicas, que aquí las he incorporado para trabajarlas monográficamente, y que pienso pueden ser muy valiosas para el alumno.

Mi experiencia la debo contar para que otros muevan sus pensamientos respecto a esto. Hay defectos y virtudes. Lo que me interesa es llamar la atención sobre este problema y establecer un diálogo.

Posiblemente, el método de Encarnación López de Arenosa parezca una «tontería»; pero, desde luego, ella ha sido la que lo ha sistematizado, desglosado y graduado. Se le pueden achacar que a cualquiera se le hubiera ocurrido, pero lo cierto es que a ella ha sido la primera. Originalidad tiene, y lo que importa: eficacia. Y ésta se está demostrando día a día con la gente que lo practica. Si me admite usted una opinión: ojee el método, seguro de que le va a interesar, por su sencillez, su precisa y moderna metodología y su eficacia.—J. M. L.

(1) ENCARNACION LOPEZ DE ARENOSA: Dictado musical (Libro del Maestro), 200 páginas; Cuaderno melódico primero y segundo niveles, 60 y 62 páginas; Cuaderno rítmico primero y segundo niveles, 44 y 33 páginas. Real Musical Editores. Madrid, 1976.



## Estrellas de la ópera y el «ballet» del Bolshoi

Por nuestro corresponsal en Buenos Aires, Néstor Echevarría

Un acontecimiento de fin de temporada, que puso un cierre francamente enfervorizado, lanzó el Teatro Colón, de Buenos Aires, consiguiendo así, en la opinión de este crítico, paliar un tanto las alternativas de un año de actividad heterogénea en general, sobre cuyas características he dado cuenta a los lectores de RITMO en anteriores entregas. Pero, sin duda, la rehabilitación fue auspiciada y trajo nostalgias de momentos brillantes del haber programático y musical del teatro capitalino, lo cual debe agradecerse a la presencia de figuras de la ópera y el «ballet» del tradicional Teatro Bolshoi, de Moscú.

En efecto, esta oportuna alternancia de la lírica y la danza eslava se vio cristalizada, en el caso del género coreográfico (ya que fue primero en el orden «per se» de los espectáculos), por la ilustre bailarina rusa Maia Plissetskaia, en su primera intervención en la capital argentina, y en materia de teatro musical por una reposición de Boris Godunov, de Mussorgsky, que contó con director musical, director escénico, escenógrafo y tres cantantes principales, todos del teatro moscovita. Sobre el panorama trazado iré refiriéndome a renglón seguido.

Comenzaré con la «étoile» de la danza que, frisando ya las cincuenta primaveras, arribó a Buenos Aires, siendo objeto, desde que pisó el aeropuerto, de agasajos y demostraciones de los muchos «balletómanos» que nutren este ambiente musical sudamericano. La trayectoria de la famosa bailarina justificaba ampliamente esa y otras posteriores demostraciones, y la ovación que recibió al aparecer en escena en la versión programada por el Colón para su debut local, de El lago de los cisnes, subrayó lo dicho. Pero al finalizar también la compartió su «partenaire», el joven bai-

larín soviético Valery Kovtun, primer solista del Teatro Académico de Opera y Ballet de la ciudad de Kiev, que se presentaba simultáneamente.

Ella exhibió esas cualidades que la sindicaron como sucesora legítima, en su patria, de la admirada Galina Ulanova, brindando extraordinaria e impecable precisión de pasos y movimientos, que en lo técnica (esto es, en la jerga específicamente dancística) responden a esa curvatura de espalda conocida como «souplesse Plissetskaia». Admirable también su «port de brass», manejado con elegancia y expresividad personalísimas. En otra actuación posterior, en la que incluyó el «pas de deux» de El cisne negro, La rosa malade (música de Mahler, coreografía de Roland Petit) y —como colofón de la velada— La muerte del cisne (con música de Saint-Saëns y coreografía propia de la artista visitante), confirmó los altos méritos aquí latidos en muchos años de carrera dancística. El bailarín debutante se lució también, a despecho de verse perjudicado (en cierta forma, también ella) por elegirse para El lago la versión coreográfica de Jack Carter, cuya estilística es diferente de las versiones soviéticas de la inmortal chaikowskiana, sobre todo porque troncha las posibilidades de lucimiento de una depurada bailarina como ella y trasmuta a su «partenaire» a una mera exhibición de recursos de noble línea, que por cierto los tiene. Se despacharon ambos, empero, en el segundo programa antes comentado y en funciones deportivas, evidencia esto del interés requerido a todo nivel: entendidos, legos y hasta curiosos en este caso.

Tras este desborde por el «ballet», que desde la visita de otros dos «divos» de la danza, Fonteyn y Nureyev, no se registraba en la capital argentina, llegó la ópera

con su embajada rusa. Boris Godunov ha tenido en muchos años de trayectoria en los anales teatrales y musicales bonaerenses excelentes protagonistas y realizaciones. Basta con que recuerde aquí, luego de los años en que se impuso la tradición del gran Feodor Chaliapin (admirado aquí como en otros centros de aquende y allende el Atlántico), al búlgaro Christoff, al itálico Rossi-Lemeni y el estadounidense Hines. Pero lo positivo, y a la vez lo fascinante, de esta versión que me toca comentar —y lejos de que ello signifique entrar en polémica respecto de otras concepciones y establecer cartabones o codificaciones sobre la forma en que debe encararse una producción operística—, lo fundamental de esta realización de la obra maestra mussorgskiana es el acercamiento a la atmósfera que le confiere el Bolshoi, propia de su tradición escénico-interpretativa, todo lo cual pudo configurar una suerte de trasvasamiento de medio geográfico y étnico. Además, es la primera vez que se canta en el teatro bonaerense totalmente en ruso (en otras ocasiones lo hacía el protagonista, o los principales solistas, pero no la masa coral), haciendo idiomáticamente la mayor aproximación a la obra. Por otra parte, la versión ofrecida aportó como novedad local el cuadro penúltimo, que transcurre en la plaza de San Basilio, de Moscú. Dicho cuadro lleva orquestación de Ippolitov-Ivanov, y no había encontrado una respuesta favorable en Nicolás Rimsky-Korsakov al instrumentar la obra para sus dos versiones revisadas. En esa escena es la masa coral la que vuelve a tomar un cariz casi protagónico en el escenario, y si bien su temática musical vuelve a manifestarse un tanto reiterativa de la ya expuesta en la escena previa de la partitura (la del bosque de Kro-

my), resultó saludable tenerla presente por primera vez en Buenos Aires.

Algunos cuadros de innegable valor plástico fueron planteados por el «régisseur» soviético Iosif Tumanov, complementado por espectaculares escenografías de su coterráneo Chermodurov, autor a la sazón del vestuario, todo ello muy a la usanza de su ámbito de origen, el ya citado teatro moscovita. El director musical del espectáculo, Odisei Dimitriadi, reveló ser un solvente profesional, que llevó la partitura con oficio y experiencia, pero denotando también cierta hibridez expresiva en aquellos compases en que el climax sonoro, la vibración y el rango dinámico lo hubiese requerido.

El protagonista es uno de los valores destacados del Bolshoi, hoy día: Evgueni Nesterenko. Este bajo soviético trazó una lograda caracterización del zar, sobriamente planteada en cuanto a recursos escénicos y vocales, con medida introspección y posibilidades vocales reafirmatorias de una segura formación. Sin llegar a configurar el carismático «Boris» que en otras ocasiones me ha tocado presenciar, sea aquí mismo, en el Colón, o en otros teatros líricos del mundo, resulta auspicioso confirmar su promisorio futuro, que ya certificara el periodismo musical de Nueva York con motivo de haberse presentado recientemente, con la compañía entera del organismo moscovita, en el Metropolitan Opera House.

Los demás intérpretes de la versión que comento fueron la excelente mediodoprano Irina Arkhipova (como «Marina»), en una parte un tanto cercenada esta vez en la partitura por el acortamiento de la escena del «Boudoir» (tercer acto), y el tenor Vladislav Piavko, que cantó correctamente —aunque sin demasiados atractivos— el

«rôle» del falso «Dimitri». Los elementos locales que acompañaron a estas figuras centrales visitantes lo hicieron conformando una labor homogénea, dando lugar a este final de temporada muy festejado, donde comulgaron, como decía en un comienzo, el «ballet» y la ópera eslava en representaciones que hicieron honor a sus valores.

A la hora de enviar esta crónica, y en conferencia de prensa convocada por el Teatro Colón bonaerense, se anuncian las políticas en torno de la labor musical a desarrollarse en los meses venideros, al tiempo que las instituciones privadas rom-

pen simultáneamente el fuego, informando lo suyo. De resultas de esto puedo sintetizar en un par de líneas al lector la perspectiva musical porteña: dar mayor preferencia a la intervención de elementos nacionales, en el primer caso (como síntesis de la idea que impera en esferas oficiales), y, en cambio, una mayor contribución (casi total) de intérpretes extranjeros, en la esfera privada. Esperemos que de esto surja el necesario equilibrio y un siempre deseado éxito artístico en las programaciones. Pero todo ello será motivo de futuros comentarios desde mi corresponsalía.—NESTOR ECHEVARRIA.



# UNION MUSICAL ESPAÑOLA

RODOLFO HALFFTER

## LABERINTO

Op. 34

Cuatro intentos de acertar con la salida

PARA PIANO

Encargo de la Academia de Artes de México

## ACUSTICA (1)

La caja acústica es el elemento de mayor importancia en una cadena de Alta Fidelidad. En realidad, es un traductor que tiene la misión de transformar en energía sonora las señales eléctricas que le llegan desde el amplificador.

El sonido es proyectado hacia adelante a través de la sala de audición (de ahí el nombre de pantallas), de forma que a nuestros oídos llegan dos ondas: la directa y la reflejada por las paredes, techo, suelo, muebles, etc.

El resto de los componentes de la cadena HI-FI, el giradiscos, el amplificador, etcétera, son aparatos cuyo diseño y fabricación se rige por la normativa correspondiente a la Mecánica de Alta Precisión, a la Electricidad y a la Electrónica.

La caja acústica, sin embargo, por el mero hecho de ser un recinto acústico del cual emerge el sonido, se rige por las leyes de la acústica casi exclusivamente.

¿Qué es el sonido? ¿Cómo se propaga? ¿Cómo se percibe? Todas estas cuestiones serán abordadas someramente antes de dar paso a la descripción y estudio de las cajas acústicas.

### ¿QUE ES EL SONIDO?

Para emitir un sonido hace falta que algo vibre (la membrana de un altavoz vibra bajo el efecto de señales eléctricas).

Estas vibraciones desplazan las moléculas de aire que están en contacto íntimo con el elemento vibrátil y hacen que abandonen su posición de reposo, produciéndose un efecto análogo al originado por un ventilador que desplaza la masa de aire que le circunda, pero que está constantemente invirtiendo el giro de sus aspas de forma que unas veces empuja el aire (creando una presión) y otras lo absorbe (creando un vacío momentáneo o enrarecimiento).

Para comprender mejor el fenómeno imaginemos un símil mecánico: sustituyamos las moléculas de aire por bolitas de acero y simbolicemos la elasticidad que las mantiene en equilibrio por unos pequeños muelles que las separan.

Estos muelles equivalen a las fuerzas de los enlaces intermoleculares (llamadas fuerzas de Van der Waals), que dependen, como sabemos, de la temperatura, composición del aire, etc.

Si empujamos violentamente la bolita 1. transmitirá el movimiento a la bolita 2 a través del muelle que las mantiene unidas, el cual primero se comprimirá y luego se extenderá, empujando a la bolita 2 con un cierto retraso; ésta hará lo mismo con la bolita 3, a través del muelle correspondiente, y así sucesivamente hasta llegar a la última bolita. Como es lógico, el impulso original tardará un cierto tiempo en llegar a la última bolita (que podría representar a nuestro tímpano), que dependerá de la velocidad con que se propague la perturbación. En el caso del aire, y supuestas unas condiciones normales de temperatura, presión, humedad etc., la velocidad con que se propaga el sonido en él es de 343,16 metros por segundo, debido a los retrasos origi-

nados por los enlaces elásticos entre moléculas contiguas y a la masa de las mismas.

Esto es lo que ocurre cuando la membrana de un altavoz empuja y tira de las moléculas de aire que están en contacto con ella; éstas transmiten el movimiento (con el consiguiente retraso) a sus moléculas vecinas, las cuales hacen lo mismo con las que siguen, etc., y así hasta llegar al oído receptor.

Una vez pasada la perturbación, la molécula, por inercia, seguirá vibrando, pero debido a los enlaces intermoleculares se amortiguará rápidamente, hasta que dicha vibración sea del orden de amplitud de los propios movimientos residuales de la molécula, debidos principalmente a la agitación térmica.

En cuanto a la propia perturbación en sí, se propagará de unas moléculas a otras, y debido a las pérdidas por fricción, etc., irá perdiendo intensidad hasta llegar a unos niveles de amplitud inaudibles, pero sin llegar nunca a anularse totalmente; pudiendo, en teoría, dar varias vueltas a la tierra a un nivel mínimo estable de propagación por la atmósfera, confundiendo con anteriores perturbaciones y fenómenos de otro tipo, cuyo resultado es el complejo movimiento, relativo, de las moléculas.

### ¿COMO SE PROPAGA EL SONIDO?

Para la mejor comprensión del fenómeno de propagación acústica recurramos al clásico ejemplo de la vasija llena de agua a la cual arrojamos una pequeña piedra. Todos lo hemos visto, por ejemplo, al

# HI - FI

tirar piedras a un estanque en calma. Se forman unas «ondas» concéntricas, que en perfecta sucesión de «crestas» y «valles» alcanzan la orilla.

En el caso de la vasija vemos, además, que «rebotan» en el borde y cambian de sentido de su desplazamiento, interfiriendo a las que vienen detrás.

Si continuamos tirando piedras, se formará un complicado conjunto de ondas que se entrecruzan, en el que será imposible distinguir una onda de otra, dada su complejidad, apareciendo lo que se llaman ondas estacionarias.

El sonido se propaga en el espacio de una manera similar, formándose frentes de onda esféricas (caso de foco puntual) y concéntricos, que se propagan en las tres direcciones del espacio, sólo que a una velocidad mucho mayor que las ondas del estanque.

El sonido se propaga en toda la materia existente (agua, aire, metales, caucho, etcétera), pero no en el vacío (en el espacio interplanetario el silencio es absoluto).

La velocidad de propagación del sonido depende de la naturaleza del medio en el que se propaga (peso molecular y naturaleza de los enlaces intermoleculares), así como de la temperatura.

He aquí, a título de ejemplo, la velocidad del sonido en diferentes medios de propagación, expresada en metros por segundo:

Caucho ... ..	50 m/sg.
Aire (a 0 C) ... ..	330 »
Aire (a 20 C) ... ..	340 »
Agua (a 15 C) .. ..	1.450 »
Fundición ... ..	3.400 »
Acero ... ..	5.100 »

Naturalmente, tomaremos como valor para nuestros cálculos el de 343,16 para la velocidad del sonido en el aire en condiciones normales y a 25 C.

Cuando el sonido se propaga en una habitación, ocurren los siguientes fenómenos:

a) **Absorción**, que en mayor o menor grado ejercen las paredes y objetos blandos, y que depende de su superficie y de su coeficiente de absorción (pared de corcho, de tela, acolchada, espuma de poliuretano, lana de vidrio, etc.).

b) **Reflexiones** en paredes y objetos duros y lisos (vidrio, mármol, hormigón, metales, etc.).

c) **Difracciones**; producidas al encontrarse la onda acústica con obstáculos, como, por ejemplo, pilares y columnas. Los sonidos cuya longitud de onda sea superior a la distancia foco-objeto no se verán afectados, y la onda «rodeará» el contorno del obstáculo sin ninguna consecuencia. Por el contrario, si la longitud de onda del sonido es más pequeña que la distancia aludida, entonces aparecerá una «sombra» detrás del obstáculo.

d) **Refracciones**, que aunque de menor importancia se presentarán si la onda acústica atraviesa medios de diferente velocidad de propagación, o si se refleja en superficies cóncavas o convexas, de modo similar a como ocurre con las ondas luminosas.

Otros efectos aún menos importantes ocurren al atravesar el sonido rendijas, orificios, telas, etc.

CARRERA DE SAN  
JERONIMO, 26  
MADRID

**UNION MUSICAL ESPAÑOLA**  
ESPECIALISTAS EN HI - FI

PAZ, 15  
VALENCIA



# OFERTA ESPECIAL LIMITADA 1976 (parte I)

fonogram  
s.a. 

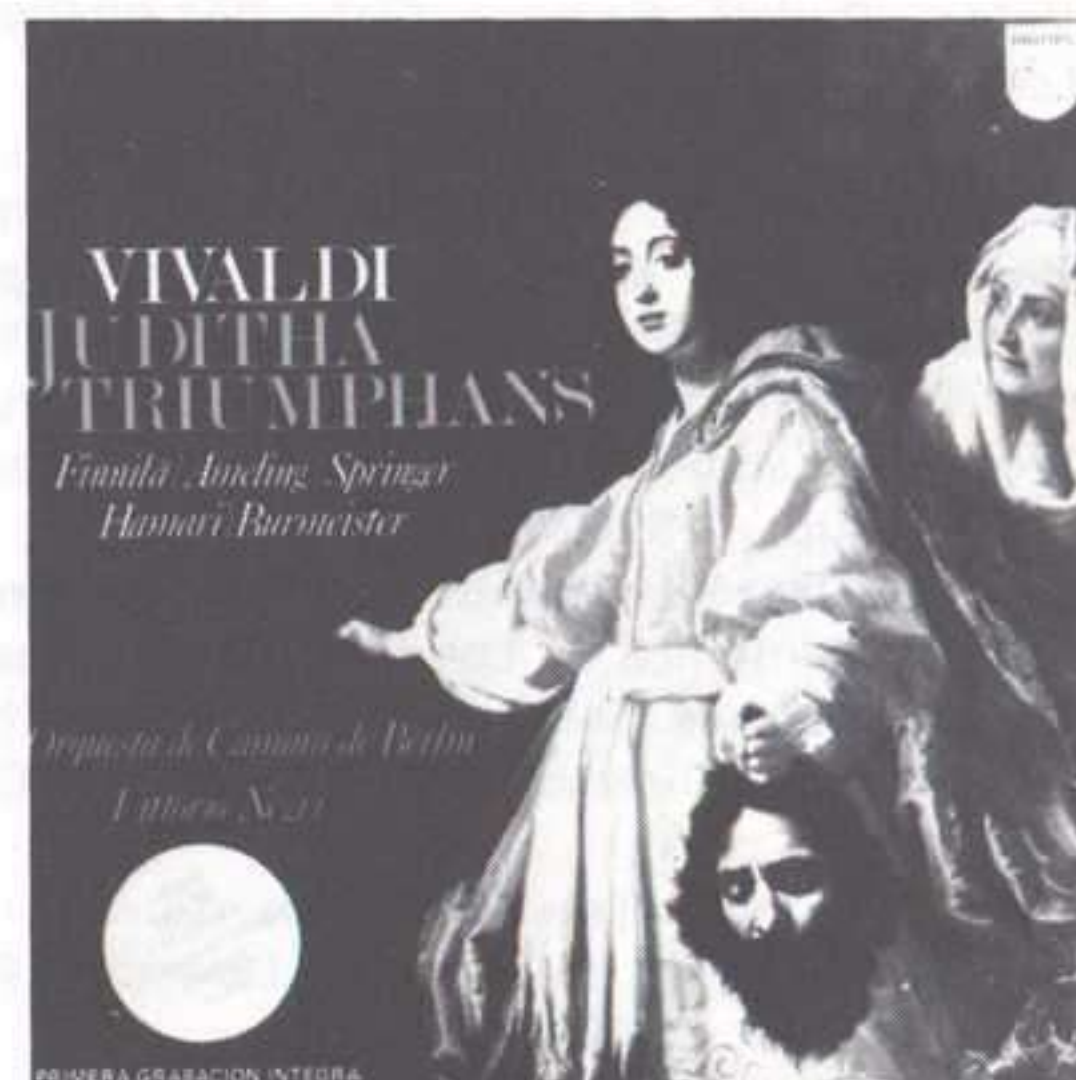
A partir del 15 de mayo



1 ● 6747099/08  
Ocho discos Lps.  
Precio oferta 2.640 Ptas.



2 ● 6700084/02  
Dos discos Lps.  
Precio oferta 760 Ptas.



3 ● 6747173/03  
Tres discos Lps.  
Precio oferta 1.060 Ptas.



4 ● 6799006/05  
Cinco discos Lps.  
Precio oferta 1.680 Ptas.



5 ● 6707025/04  
Cuatro discos Lps.  
Precio oferta 1.360 Ptas.



6 ● 6703064/03  
Tres discos Lps.  
Precio oferta 1.060 Ptas.

- 1 ● MOZART – 31 SINFONIAS DE JUVENTUD – ACADEMY OF ST. MARTIN-IN-THE-FIELDS. Director, NEVILLE MARRINER.
- 2 ● SCHOENBERG – MOISES Y AARON – Gunter Reich - Louis Devos . ORQUESTA Y COROS DE LA RADIO DIVISION AUSTRIACA. Director, MICHAEL GIELEN.
- 3 ● VIVALDI – JUDITHA TRIUMPHANS. Birgit Finnila - Elly Ameling - Ingeborg Spronger - Julia Hamari - Annelies Burmeister. ORQUESTA DE CAMARA DE BERLIN. Director, VITTORIO NEGRI.
- 4 ● C. MONTEVERDI – MADRIGALES: Libros VIII, XIX, X. Sheila Armstrong - Heather Harper - Lillian Watson - Alfreda Hodgson - Helen Watts - Anne Collins - Luigi Alva - Robert Tear - Ryland Davies - Clifford Grant. Miembros de la Ambrosian Singers. ENGLISH CHAMBER ORCHESTRA. Director, RAYMOND LEPPARD.
- 5 ● MOZART – COSI FAN TUTTE. Montserrat Caballé - Janet Baker - Ileana Cotrubas - Nicolai Gedda - Wladimiro Ganzarolli - Richard van Allan. CORO Y ORQUESTA DEL ROYAL OPERA HOUSE COVENT GARDEN. Director, COLIN DAVIS.
- 6 ● VERDI – I MASNADIERI. Montserrat Caballé - Carlo Bergonzi - Piero Capuccilli - Ruggiero Raimondi. Ambrosian Singers. ORQUESTA NEW PHILARMONIA. Director, LAMBERTO GARDELLI.

LOS PRECIOS QUE FIGURAN EN ESTE ANUNCIO SON MAXIMOS SUGERIDOS

# DISCOS EDITADOS ENTRE EL 10 DE ABRIL Y EL 25 DE MAYO DE 1976

## (Relación confeccionada por Angel Carrascosa Almazán)

### ORQUESTAL

BEETHOVEN: **Sinfonía número 3. Obertura «Prometeo»**. Orquesta Filarmónica de Munich. Director, Rudolf Kempe. EMI, 065-02507 Q (cuadrafónico). 415 ptas.

BEETHOVEN: **Sinfonía número 5. Obertura «Egmont»**. Orquesta Filarmónica de Munich. Director, Rudolf Kempe. EMI, 065-02509 Q (cuadrafónico). 415 ptas.

BEETHOVEN: **Sinfonía número 7**. Orquesta Filarmónica de Munich. Director, Rudolf Kempe. EMI, 065-02511 Q (cuadrafónico). 415 ptas.

BEETHOVEN: **Sinfonía número 9**. Gueden, Heynis Uhl, Rehfuß. Coro Oratorio de Karlsruhe. Orquesta Lamoureux. Director, Igor Markevitch. Philips, 6598240. 280 ptas.

COPLAND: **Danzón cubano. Cuadros de danza. Tres bosquejos latinoamericanos**. Salón México. Orquesta New Philharmonia. Director, Aaron Copland. CBS, 73451. 425 ptas.

DEBUSSY: **El Mar. Tres nocturnos**. Coro y Orquesta Sinfónica de Detroit. Director, Paul Paray. Philips, 6598231. 280 ptas.

DELIBES: **Coppelia. Sylvia**: (selecciones). Orquestas Sinfónica de Londres y Sinfónica de Minneapolis. Directores: A. Fistoulari, A. Dorati. Philips, 6538006. 280 ptas.

DVORAK: **Sinfonía número 9, del «Nuevo Mundo»**. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, W. Rowicki. Philips, 6598238. 280 ptas.

DVORAK, MENDELSSOHN: **Conciertos para violín**. D. Oistrakh, Orquesta Filarmónica de Moscú. Director, K. Kondrashin. Hispavox, HMS 610-85. 380 ptas.

ELGAR: **Variaciones Enigma**. BRAHMS: **Variaciones Haydn**. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, E. Jochum. DG, 2530586. 430 ptas.

FALLA: **El sombrero de tres picos**. V. de los Angeles, Orquesta Philharmonia. Director, R. Frühbeck de Burgos. EMI, 065-00242. 415 pesetas.

GERSHWIN: **Rapsodia «in blue». Porgy and Bess**. E. List, piano. Orquesta Sinfónica Eastman-Rochester y Sinfónica de Minneapolis. Directores: H. Hanson, A. Dorati. Philips, 6598237. 280 ptas.

HAENDEL: **Música acuática**. Collegium Aureum Basf, 3753079. 400 ptas

HAYDN: **Sinfonías números 94 («Sorpresa») y 101 («Reloj»)**. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, E. Jochum. DG, 2530628. 430 pesetas.

MENDELSSOHN: **El sueño de una noche de verano** (selección). **Sinfonía número 4 («Italiana»)**. Orquesta del Concertgebouw. Directores: G. Szell y B. Haitink. Philips, 6539016. 280 ptas.

MENDELSSOHN: **Sinfonías números 3, 4 y 5. Obertura Las Hébridas**. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director, L. Bernstein. CBS, S 78285, 2 discos. 850 ptas.

MOZART: **Serenata K 361 («Gran Partita»)**. Collegium Aureum. Basf, 3793178. 400 ptas.

MOZART: **Serenatas K 375 y 388**. Collegium Aureum. Basf, 3753073. 400 ptas.

MOZART: **Sinfonías 1-31**. Academia St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Philips, 6747099/08. Precio normal: 3.300. Precio oferta: 2.640 ptas.

MOZART: **Sinfonías número 40 y número 41 («Júpiter»)**. Orquesta Sinfónica de Londres y de la BBC. Director, C. Davis. Philips, 6598239. 280 ptas.

MUSSORGSKY: **Cuadros de una exposición. Una noche en el Monte Pelado. Danza de los esclavos persas**. Orquestas Sinfónica de Londres y Sinfónica de Minneapolis. Director, A. Dorati. Philips, 6538012. 280 ptas.

OHANA: **Tres Gráficos**. RUIZ-PIPO: **Tablas**. Ye-

pes, Orquesta Sinfónica de Londres. Director, R. Frühbeck de Burgos. DG, 2530585. 430 pesetas.

RACHMANINOV: **Conciertos para piano número 1 y número 2**. B. Janis, Y. Bonkoff, Orquestas Filarmónica de Moscú y Sinfónica de Viena. Directores: K. Kondrashin y J. Fournet. Philips, 6511015. 280 ptas.

RACHMANINOV: **Sinfonía número 1**. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, A. Previn. EMI, 065-02632 Q (cuadrafónico). 415 ptas.

RAMEAU: **Seis conciertos en sexteto**. Solistas de Stuttgart. Director, M. Couraud. Philips, 6598241. 280 ptas.

RAVEL: **Bolero. Rapsodia española. La Valse. Tzigane**. A. Grumiaux, Orquestas Sinfónica de la RTVE, Concertgebouw, Sinfónica de Viena y Lamoureux. Directores: I. Markevitch, B. Haitink, P. Monteux, M. Rosenthal. Philips, 6539011. 280 ptas.

ROSSINI: **Siete Oberturas**. Orquestas Sinfónica de Minneapolis y Sinfónica de Detroit. Directores: A. Dorati, P. Paray. Philips 7303036. 280 ptas.

SAINT-SAENS: **Concierto para violín número 3. Habanera. Introducción y rondó caprichoso**. H. Szeryng. Orquesta Nacional de la Opera de Montecarlo. Director, E. van Remoortel. Philips, 6539023. 280 ptas.

SAINT-SAENS: **Sinfonía número 3**. M. Dupré. Orquesta Sinfónica de Detroit. Director, P. Paray. Philips, 6598229. 280 ptas.

SCHUMANN: **Concierto para piano. Concierto para violoncelo**. B. Janis, M. Gendron, Orquestas Sinfónica de Minneapolis y Sinfónica de Viena. Directores: S. Skrowaczewski y Ch. von Dohnanyi. Philips, 6598232. 280 ptas.

R. STRAUSS: **Don Quijote**. M. Rostropovitch, Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. EMI, 065-02641 Q (cuadrafónico). 415 ptas.

R. STRAUSS: **Don Quijote**. K. Reher, Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Director, Z. Mehta. Decca, SXL 6634. 360 ptas.

R. STRAUSS: **Sinfonía Alpina**. Dos interpretaciones: Orquesta del Estado de Dresde. Director, R. Kempe. Orquesta del Estado de Baviera, Munich. Director, R. Strauss. EMI, 165-52376/77 y MY (monoaural). Precio oferta: 610 ptas.

R. STRAUSS: **Vida de héroe** (Karajan). M. Schwalbe, Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. EMI, 065-02577. 415 ptas.

TCHAIKOVSKY: **Cascacueces: «Suites» 1 y 2**. Coro y Orquesta Sinfónica de Londres. Director, A. Dorati. Philips, 6598233. 280 ptas.

TCHAIKOVSKY: **Concierto para piano número 1. Concierto para violín**. Y. Bonkoff, H. Szeryng. Orquestas Sinfónica de Viena y Sinfónica de Londres. Directores: J. Fournet, A. Dorati. Philips, 6598242. 280 ptas.

TCHAIKOVSKY: **Sinfonía número 2 («Pequeña Rusia»)**. Orquesta New Philharmonia. Director, C. Abbado. DG, 1139381. 430 ptas.

TCHAIKOVSKY: **Sinfonía número 6 («Patética»)**. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, A. Dorati. Philips, 6538017. 280 ptas.

WAGNER: Fragmentos orquestales del **Buque fantasma, Maestros cantores, Rienzi y La Walkyria**. Orquesta Sinfónica de Detroit. Director, P. Paray. Philips, 6598236. 280 ptas.

WAGNER: **Tannhäuser: «Obertura» y «Bacanal». Lohengrin: «Preludio del acto I». Tristán e Isolda: «Preludio y Muerte»**. Coro de la Opera de Berlín. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. EMI, 065-02603 Q (cuadrafónico). 415 ptas.

WAGNER: **Oberturas del Buque Fantasma y Maestros cantores. «Preludio» del acto III de Lohengrin. «Preludios» de los actos I y III**

de **Parsifal**. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. EMI, 065-02604 Q (cuadrafónico). 415 ptas

### CAMARA:

DVORAK: **Cuartetos Americano y en La b. Mayor, op. 105**. Cuarteto de Praga. DG, 2530632. 430 ptas.

NIELSEN: **Quinteto de viento. Andante lamentoso. Tres piezas de «La madre». Serenata en vano**. Conjunto de Cámara Vestjyske Denmark. DG, 430 ptas.

### INSTRUMENTAL:

BACH: **Fantasia BWV 906. Concierto BWV 986. «Tocata» BWV 910. Obertura Francesa BWV 831**. R. Puyana. Philips, 6598235. 280 ptas.

BEETHOVEN: **Sonatas piano números 8, 14 y 23 («Patética», «Claro de luna» y «Apasionata»)**. W. Haas. Philips, 6537003. 280 ptas.

CHOPIN: **Gran dúo concertante. Polonesa brillante, op. 3. Sonata para violoncelo**. A. Blysmá, G. van Blerle. Basf, 3753432. 400 ptas.

FALLA: **Cuatro piezas españolas. Fantasia bética. Danzas del Sombrero de tres picos y El amor brujo**. A. de Larrocha. Decca, SXL 6683. 360 ptas.

FRESCOBALDI: **Obras para cémbalo y órgano**. G. Leonhardt. Basf, 3793176. 400 ptas.

SCHUBERT: **Los ocho Impromptus**. Ch. Eschenbach. DG, 2530063. 430 ptas.

### VOCAL Y CORAL:

BRAHMS: **18 Lieder**. E. Ameling, N. Shetler. Basf, 3753483. 400 ptas.

HAENDEL: **Cantata Lucrecia. Arias de Rodelinda, Ariodante, Jerjes, Hércules, Atalanta y Joshua**. J. Baker. Orquesta Inglesa de Cámara. Director, R. Leppard. Philips, 6500523. 400 pesetas.

MONTEVERDI: **Madrigales: Libros 8, 10 y 19**. Armstrong, Harper, Hodgson, Watts, Alva, Tear, Davies, Grant. Coro Ambrosian Singers, Orquesta Inglesa de Cámara. Director, R. Leppard. Philips, 67 69 006/05, cinco discos. Precio normal: 2.100. Precio oferta: 1.680 pesetas.

SCHUMANN: **21 Lieder**. E. Ameling, J. Demus. Basf, 3793115. 400 ptas.

R. STRAUSS: **16 Lieder**. I. Hallstein, E. Werba. Basf, 3753730. 400 ptas.

VIVALDI: **Juditha Triumphans**. Finnilä, Ameling, Spinger, Hamari, Burmeister, Orquesta de Cámara de Berlín. Director, V. Negri. Philips, 67 47 173/03, tres discos. Precio normal: 1.325. Precio oferta: 1.060 ptas.

### OPERA:

BOITO: **Mefistófeles** (selección). Siepi, Di Stefano, Tebaldi, Danielli, Di Palma. Coro y Orquesta de Santa Cecilia, Roma. Director, T. Serafin. Decca, SET 558. Precio normal: 400 ptas. Precio oferta: 260 ptas.

MOZART: **Così fan tutte**. M. Caballé, J. Baker, N. Gedda, I. Cotrubas, W. Ganzarolli, R. van Allan. Coro y Orquesta del Covent Garden, Londres. Director, Colin Davis. Philips, 67 07 025/04, cuatro discos. Precio normal: 1.700. Precio oferta: 1.360 ptas.

SCHOENBERG: **Moisés y Aarón**. G. Reich, L. Devos, Coro y Orquesta de la Radio Austríaca. Director, Michael Gielen. Philips, 67 00 084/02, dos discos. Precio normal: 950. Precio oferta: 760 ptas.

(Pasa a la página siguiente.)

# CRITICA DISCOGRAFICA

COSÌ FA BERGANZA

A ELENA

Al iniciar su obra *La orgía perpetua*, Mario Vargas Llosa propone al lector una asombrosa reflexión sobre el posibilismo de una crítica objetiva. En un apasionante y admirable proceso de desnudo espiritual narra el escritor peruano su «pasión no correspondida» por la figura literaria de «*Madame Bovary*», el personaje de Gustave Flaubert. Es, en unos instantes depresivos de su vida, la imagen soñada de «*Emma Bovary*» quien aleja a Vargas Llosa del suicidio cuando el novelista relee incansable, un día y otro, las formidables páginas en que se describe la agonía de la heroína de Flaubert. Surge inevitable para el que atiende la narración el recuerdo en paralelo de Goethe, eliminando a «*Werther*» en la novela como realización freudiana de esas ansias de suicidio del autor de *Las afinidades electivas* tras la pasión no correspondida por Charlotte Kestner. Subyace, como hipótesis de fondo, en ese abigarrado discurso crítico de Vargas Llosa acerca de Flaubert y su personaje una proposición del subjetivismo, diáfananamente aceptado, como método válido y honesto de planteamiento de una voluntad crítica; despeja aún más la hipótesis una aguda cita de Louis Bouilhet incluida al principio de *La orgía perpetua*: «On simplifierait peut-être la critique si, avant d'énoncer un jugement, on déclarait ses goûts».

Quiero abordar mi comentario a tres grabaciones, importantes y diversas, partiendo de una asunción tajantemente personalista en torno al elemento que unifica en mi conciencia los tres registros. Este elemento es Teresa Berganza, presente, a distintos niveles, en las tres producciones. No siendo yo un especialista en voces, como sí lo son otros de mis compañeros de Redacción, puede sorprender (yo soy el primer sorprendido) que me atreva a suscitar un comentario único de una ópera de Mozart, tres fragmentos de música religiosa de Vivaldi y una serie de piezas del cancionero español en base a su voz. Prescindiendo de la casi coincidencia cronológica en la edición de los discos, mi justificación sólo radica en una afirmación subjetiva, en un «gusto»: de ese universo tan singular, tan especial, que es el de los cantantes, es Teresa Berganza, desde hace mucho tiempo, mi figura preferida. Tuve (y tengo, por esa dimensión de «túnel del tiempo» que el disco, como el libro, otorga al pasado) otra figura hecha voz como ideal y como sueño desde mi adolescencia, la de Kathleen Ferrier, que en mí ha evocado siempre la difícil impresión de la espontaneidad en lo trascendente. No voy a ahorrarme personalismos, puesto que todo este escrito arranca de una comprometida aceptación de ese «a priori»: es corriente que yo me pregunte sobre las causas que originan mi fascinación por un objeto, una situación o una persona. ¿Dónde está —me he dicho más de una vez— el origen de mi cariño admirativo, anulador casi completo de cualquier sentido crítico, por el «hacer» de Teresa Berganza? Quizá la respuesta más inmediata se halla en la identificación de esta cantante con algunos de mis personajes musicales más queridos (no hablo sólo de personajes como «rôles» de ópera, para mí hay también «entes» aprehensibles en la música abstracta); puedo aclarar bastante si expongo que mi «criatura» teatral favorita, junto a «Hans Sachs» y la «Cordelia» de Lear, es el «Cherubino» de Mozart. Tampoco puedo olvidar que Teresa Berganza ha sido en alguna ocasión el «camarada errante» de los versos de Mahler. Esto puede ser el principio; el resto es



«goût» del crítico o, mejor, de la persona abocada a funciones críticas.

Mozart y Teresa Berganza. Las incursiones de esta artista al universo mozartiano han sido relativamente pocas: *La Clemenza di Tito*, *Bodas de Fígaro* y ahora *Così*. Me refiero siempre al disco; en la memoria guardo un primer Festival de Ópera en Madrid, un ayer de casi doce años, en el que Teresa Berganza fuera «Cherubino» y Pilar Lorengar la «Condesa»: vendrían luego, siempre en mi recuerdo, el «Cherubino» de Klemperer y más tarde con Karajan en Salzburgo. En fin, ¿no son «Sextus», el Paje de «Almaviva» y «Dorabella» bastantes aportaciones a un humanismo veraz en Mozart? Aunque bien diferenciados entre sí como entes, «Sextus» y «Cherubino» son personajes travestidos: con «Dorabella» llegamos a la primera encarnación por Teresa Berganza de una figura mozartiana concebida como mujer.

Al acercarse a *Così* fan tutte parece que surge en seguida, como problema, el libreto de Lorenzo da Ponte, «redimido» por la música de Mozart. Yo también, en una época, participé en el pedante juego de «buscarle las cosquillas» al libreto de *Così*; hoy, sin embargo, lo aprecio mucho más que los otros tres trabajos literarios que Da Ponte produjera para Mozart. Encuentro mayor sugerencia, más posibilidades de acción en los personajes, superior sensibilidad en este. Así hacen todas que en *Lo Sposo deluso*, *Le Nozze di Figaro* y el mismo *Don Giovanni*. Entiendo muy bien a Alfred Einstein cuando en los años 50 afirmaba, escandalizando a los ridículos, que el libreto de *Così* era el mejor de los musicados por Mozart. Como entiendo y apruebo también otra opinión de Einstein: que «Mozart escribió esta ópera 'con amore'».

Yo veo (subjetivismo siempre) en las tres últimas colaboraciones de Da Ponte y Mozart una «scherzante» crítica a una sociedad y a unas formas de vida periclitadas, aquellas que, precisamente durante la composición de *Così*, empezó a llevarse por delante la

(Viene de la página anterior.)

VERDI: **I Masnadieri**. M. Caballé, C. Bergonzi, P. Cappuccilli, R. Raimondi. Coro Ambrosian. Orquesta New Philharmonia, Londres. Director, L. Gardelli. Philips, 67 03 064/03, tres discos. Precio normal: 1.325. Precio oferta: 1.060 ptas.

VERDI: **Rigoletto**. Gobbi, Callas, Di Stefano, Lazzarini, Zaccagna. Coro y Orquesta de la Scala de Milán. Director, T. Serafin. **Recital**. M. Callas, Orquesta Philharmonia, Londres. Director, T. Serafin. EMI, 163-01802/4, tres discos. 1.270 ptas.

## RECITALES:

BASTINIANI canta arias y dúos de varios autores. Con Cerquetti, Tebaldi, Del Mónaco y Bergonzi. Decca, SDD 252. 250 ptas.

BERGANZA canta Rossini: arias del **Barbero**, **Cenicienta**, **Italiana en Argel**, **Semíramis** y **Stabat Mater**. Con Orquesta Sinfónica de Londres. Director, A. Gibson. Decca, SDD 224. 250 ptas.

BERGONZI canta arias y dúos de **Traviata**, **Don Carlo**, **Bohème**, **Butterfly** y **Gioconda**. Con Sutherland, Tebaldi, Fischer-Dieskau y Bastianini. Orquestas dirigidas por Pritchard, Solti, Serafin y Gardelli. Decca, SDD 308. 250 ptas.

CABALLE canta arias de **Macbeth**, **Trovatore**, **Cavallería**, **Turandot**, **La Wally**, **Gioconda** y **Andrea Chénier**. Con Orquesta Sinfónica de Barcelona. Directores: Gatto y Guadagno. Columbia, SCE 975. 360 ptas.

FLAGSTAD canta Wagner: **Wesendonk-Lieder** y escenas de **La Walkyria**, **Parsifal** y **Lohengrin**. Con Orquesta Filarmónica de Viena. Director, H. Knappertsbusch. Decca, SDD 212. 250 ptas.

Cuatro GUITARRAS: **Música española contemporánea para**. Obras de Guinovart, Ruiz Pipó, Homs y Balada. Quartet Tarragó. Basf, 3753901. 400 ptas.

Cuatro GUITARRAS: Obras de Guerrero, Turina, Montsalvatge y Stravinsky. Quartet Tarragó. Basf, 3753902. 400 ptas.

OISTRAKH, Homenaje a: **Conciertos** de Mendelssohn (**Número 2**), Vivaldi (**Dos violines**),

Bach (**Mi mayor**), Mozart (**Número 4**) y Shostakovich (**Número 1**). Con I. Stern y las Orquestas de Filadelfia y Filarmónica de Nueva York. Directores: Ormandy y Mitropoulos. CBS, S 78290, dos discos. 850 ptas.

PAVAROTTI canta **Payasos**, **Marta**, **Carmen**, **Bohème**, **Rigoletto**, **Fausto**, **Tosca**, **Aida**, **Turandot** y **Trovador**. Con Coros, Orquestas y Directores diversos. Decca, SXL 6649. 360 ptas.

SACABUCHE, Trombón y Organo en Italia, Siglos XVII-XVIII: Obras de B. Marcello, Corelli, Frescobaldi, Puliti, Vivaldi y Ala da Monza. G. Delvallé, J. P. Mathieu. Arion-Hispavox, HARS 740-08. 400 ptas.

TREILLE, Norman: **Héroes y villanos en la ópera**. Con la Orquesta de la Ópera Popular de Viena. Director, J. Jalsa. Command, LP-0043. 400 ptas.

VIOLAS ISABELINAS: Obras de Brull, Tallis, Gibbons, Jenkins, Tomkins, Tye, Morley y Byrd. The Jaye Consort of Viols. Arion-Hispavox, HARS, 740-07. 400 ptas.

bandera tricolor alzada en la Bastilla el 14 de julio de 1789. Las Bodas, de 1786, y Don Juan, de 1787, podían disimular un poco más su fermento crítico amparándose en su locación relativamente distante en el tiempo; pero en *Così* no hay tapujos, la acción transcurre en «Nápoles, nell'anno 1790», es decir, presente radical en la época de la creación de la pieza. Pero me da un poco de miedo una interpretación excesivamente crítica de la obra, porque se corre el riesgo de que los personajes se nos acartonen y pierdan su carga humana: «Ferrando» y «Guglielmo» se nos pueden convertir en dos «chulos» provenientes de un plutocrático estamento militar; las dos hermanas se nos transformarían en dos alto-burguesas cursis y preenciosas de «hoy te digo, pero mañana hago...»; «Despina» se vuelve una «chica de servir» más bien fresca ella, y «Don Alfonso» queda reducido a cínico explotador tirando a oportunista. ¡Y *Così*, al menos para mí, es mucho más que esto!

Lo hermoso de un creador, cuando es genial, es su capacidad para enamorarse de sus personajes. Mozart (y Da Ponte con él), que no pierde diana a la hora de burlarse de estos seres, rédito inestable del «ancient régime», acaba encariñándose con ellos, incluso los compece y hasta —más de un momento hay un *Così*— llega a defenderlos y justificarlos sin que la intención de fondo se altere. A mí me impresiona esta capacidad mozartiana para la piedad: ni uno solo de los seis protagonistas de *Così* queda desamparado a la hora de hallarle un «perchè» a su conducta (ese «perchè» que tan afanosamente busca Guglielmo). Los primeros, «Ferrando» y «Fiordiligi», en los que yo siento el gran hallazgo argumental de la obra: porque, hecho el «cambio» de parejas, «Dorabella» y «Guglielmo» se gustan, se atraen, pero «Fiordiligi» y «Ferrando» se enamoran, y esto supone un vuelco completo al desarrollo interno de la acción. «Guglielmo» rechazará el curso de los acontecimientos a los que él mismo ha dado origen, de ahí su ausencia vocal en el «Canon» entonado en la cena que precede a la supuesta boda de los albanos con las hermanas, y habrá previamente cantado que «Hanno certo un gran perchè». «Dorabella» dirá a su hermana: «Un serpentello è Amor». El mismo «Don Alfonso», el motor del engaño, será bastante menos sardónico de lo que muchos cantantes se han empeñado en hacer de él en su famoso monólogo previo al «Finale» de la ópera, aquel que retornando al inicial Do mayor de la obertura proclama «*Così fan tutte!*», cuando diga, con cierta amargura de veterano, «... ed a me par necessità del core. L'amante che si trova alfin deluso, non condanni l'altrui, ma il proprio errore». Incluso «Despina», que es antes que nada una chiquita joven con una enorme capacidad de suplencia, dirá a punto de terminar la obra: «Manco male, se a me l'han fatta, che a molt'altri anch'io la fò».

Se ha dicho de *Così* que era una obra anti-feminista. ¿Antifeminista, estando en ella un personaje como «Fiordiligi»? Su increíble nombre aparte, «Fiordiligi» parece haber nacido a la sombra de la «Constanze» del Rupto (Su «Come Scoglio», sin la parodia que encierra, podría dar la réplica a «Martern aller Arten») y ser epígono incompleto de Pamina, la criatura femenina más excelsa del «nomos» mozartiano: la escena de su rendición ante «Ferrando», ese aria que concluye en dúo, más que claudicación es asimilación positiva del amor (y Mozart no podía atacar a un personaje capaz de amar). ¡Qué gran acierto de libretista y músico que el uniforme escogido para la partida sea precisamente el de «Ferrando»: «L'abito di Ferrando sarà buono per me!» El aria inmediata, «Fra gli amplessi», que «Fiordiligi» inicia en La mayor, se hace dúo cuando «Ferrando» interrumpe con su lamento en Mi menor, «Ed intanto di dolore», el curso del monólogo de la muchacha: la secuencia, magistral, incluso dentro de los parámetros mozartianos, llega a su cenit cuando, arribando al insoslayable Do mayor que enmarca la obra entera, Fiordiligi entona su hermosa capitulación: «Hai vinto! Fa di me quel che ti par». ¿Antifeminismo de Mozart (o Da Ponte) contra «Dorabella» quizá? No, tampoco, al menos yo no lo percibo. «Dorabella» no se engaña a sí misma y casi desde un principio acepta su atracción hacia «Guglielmo», no sólo en su confesión a «Despina» («... diresister tentai: (...) ti fa cader giù se sei di sasso»), sino mucho antes, en el «Finale» del primer acto, cuando, al repetir las airadas palabras de su hermana increpando a los «envenados» que han osado pedirles un beso, no se adecúa al ritmo de «Fiordiligi», sino que (otro detalle genial de Mozart) se acomoda al que marcan en sus palabras los seductores. Pero Da Ponte y Mozart se preocupan de no transformarla en una simple coqueta ligera de cascos: es «Dorabella» quien, dramáticamente, corta la progresión bufa del primer quinteto con su vehemente «Ah, no, no, non partirai!», que cambia por entero la atmósfera de la escena, dándonos una primera pista de cómo la burla puede volverse contra sus autores.

Y bien: ¿se da, se siente todo esto al escuchar el *Così* de Georg Solti? En mi caso, y aquí vuelvo a Vargas Llosa, a Flaubert y a «Emma Bovary», la respuesta es negativa: no siento que Solti haya ganado la costa en su periplo por la mar de *Così*, mi impresión es que ha cruzado el océano, ha capeado temporales, pero ha terminado quedándose en un arrecife de coral sin arribar finalmente a la playa. Solti brinda la ópera completa, sin un solo corte, y el dar íntegros los 31 números con sus recitativos es una meritoria partida en su activo. Su versión es chispeante, muy graciosa, y esto constituye otro punto positivo; máxime recordando que Sir Georg no ha sido nunca un hombre especialmente significado por su sentido del humor musical. Pero con esta misma aportación me em-



pieza a hacer agua el barco: me resulta demasiado «gracioso» este *Così*, demasiado simpático, hasta demasiado irónico. Yo no advierto que esté hecho con amor. No pretendo convencer a nadie de que la pieza haya de ser triste, pero sí me gusta que los personajes ofrezcan una impronta de humanidad, que combinen la sonrisa con la amargura, y esto no lo veo (no lo oigo) en esta interpretación, con dos excepciones que ahora comentaré.

Hoy, a nivel de sala de ópera y de disco, hay dos vías de acercamiento a *Così fan tutte*: la de Böhm y la de Davis. El *Così* de Karl Böhm es mucho más hilarante que el de Solti, y a pesar de ello subyace en él una ternura entre nostálgica e infantil hacia los personajes que nos crea (a mí me crea) una vivencia más espontánea y más humanizada. La visión de Colin Davis, afortunadamente editada en discos en España por estos días, es la propia de un hombre joven, siempre en tensión, que sabe crear una ambientación inquietante, la de que el enredo cómico pueda volverse tragedia en cada recodo de la acción sin que este paso llegue a darse nunca. Solti se halla a medio camino de las dos: ni ve *Così* con la vital complacencia del octogenario enamorado de obra y personajes, ni explora sus entretelas a la busca juvenil de cualquier verdad escondida en el pentagrama. Falta a veces convicción en la labor de Solti, o a mí me parece que falta. ¿Se cree Solti el final de la obra? Yo diría que no. Parece que se dijera a sí mismo: «Si cada uno se ha ido ya con cada una, ¿a qué viene todo este lío al final?» Me da la impresión de que a Solti «le sobra música», y esto, por muy bien tocados que estén muchos pasajes, resta vida al conjunto.

No prestan los cantantes un contrapeso excesivo a esta «des-humanización» de la trama. «Don Alfonso» (Gabriel Bacquier) y «Despina» (Jane Berbié) son casos extremos: él parece una reencarnación de «Mefistófeles» de Boito, irónico de una pieza desde el principio hasta el fin y casi satánico en su moraleja; ella empeñada en ser graciosa a toda costa, y lo es, y mucho, en su incorporación de notario travestido, pero también desmadejadamente ridícula, además de afectada en su «Una donna a quindici anni». Ryland Davies no da la talla para «Ferrando»: a mí me sugiere al «chico-bueno-al-que-todo-le-sale-mal». «Ferrando» es un sentimental, pero no es un alfeñique llorón: Davies, que canta estupendamente «Un'aura amorosa, se me viene abajo al abordar su segunda aria, «Lo veggio, quell'anima bella». Este «Ferrando» ha podido enamorarse de «Fiordiligi», pero jamás la habría enamorado. Pilar Lorengar, aquella inolvidable «Condesa», canta su «Fiordiligi» con un gusto extraordinario (a pesar de ser el suyo un «scoglio» en exceso trémulo), pero no acaba de «vivir» el papel; su entrega a «Ferrando» carece de intensidad y, como con Solti, hay una falta audible de convicción en el «Final» de la ópera. Si la línea de canto es

irreprochable, todo el abanico de sentimientos de esta «Fiordiligi» se me queda un poco inédito ante un personaje concebido en perpetuo estado de duda.

Las excepciones de la versión son Tom Krause y... naturalmente, Teresa Berganza. Krause es un «Guglielmo» magistral, seguro, confiado, más tarde sorprendido y finalmente distanciado. En «Non siate ritrosi» me da toda la medida de arte que la combinación cantante-actor puede engendrar. Su dúo del «core» con Teresa Berganza es una filigrana de intencionalidad, elegancia y sensualidad: yo tengo la impresión de que son estos dos personajes, «Guglielmo» y «Dorabella», los mejor entendidos por Solti; su atracción mutua resulta tan natural, tan inevitable en la traducción musical que no caben dudas acerca de que «esto» sí se lo ha creído Solti.

«Dorabella»-Berganza. ¿Calificativos? No, sólo un predicado: ella es «Dorabella», sin más. Románticamente cursi en el dueto de presentación, paladeando cada vocal del melismático «Amore»; desengañada en el ya citado «Non partirai»; resueltamente paródica en «Smanie implacabili», el aria concebida por Mozart como parodia de la de «Electra» en Idomeneo; coqueta y bullidora a distancia («dentro de un orden») en los dos primeros encuentros con los fingidos álbumes; pícara hasta lo indecible en la conversación con «Fiordiligi» al principio del segundo acto, con un «lo già decisi» de pretendida ingenuidad y un arranque vivaz del inmediato dúo («Prenderò quel brunettino») en que señala su premeditada elección de «Guglielmo»; falsamente tímida, pasional después, en la escena nocturna con éste; avergonzada al principio, afirmativa más tarde, en la confesión a «Despina» y la justificación juguetona ante «Fiordiligi» («E Amore un ladroncello»); finalmente, convencida de su amor recién estrenado en la cena y el canon entonado a trío, asombrada y poco segura (¡ella sí ve el final de la obra!) ante la resolución de la farsa.

Para mí, «Dorabella» = Berganza.

Si el *Così fan tutte* de Georg Solti era un registro con Teresa Berganza, el disco de canciones españolas medievales y renacentistas, en que la cantante figura acompañada por Narciso Yepes, es una grabación para Teresa Berganza. Los dos artistas han seleccionado un ramillete de villancicos y madrigales, tomados de las mejores colecciones de cancioneros españoles, y los han adaptado a la voz de Teresa Berganza. Menos en los casos de Alonso Mudarra y Luis de Milán, cuyas tonadas fueron escritas para vihuela y voz solista, las restantes piezas del disco (Valderrábano, Pisador, De la Torre, Del Encina, Fuenllana y parcialmente Alfonso X) han sido «re-compuestas» para un dúo voz-guitarra. Debería añadir «muy bellamente» a la palabra «re-compuestas»; quiero decir que a mí me gustan estos arreglos, quizá poco puristas, pero que nos (me) brindan la oportunidad de escuchar estas soberbias páginas de nuestra música antigua en la voz de Teresa Berganza.

Quien se tome la molestia de escuchar el anónimo villancico del XVI, Dindirindin, a Berganza-Yepes, y a continuación la interpretación de Matilde Pérez Berlanga con el Grupo Lema en el álbum El canto acompañado podrá establecer sus propias premisas entre una deliciosa adaptación y una muy probable versión «auténtica» de la pieza; otras dos piezas de Mudarra, Claros y frescos ríos e Isabel, perdiste la tua faxes, se hallan insertas en el disco del Grupo Lema: la comparación entre la moderna guitarra de diez cuerdas de Narciso Yepes y la vihuela de siete órdenes de Jorge Fresno, acompañantes en ambos casos, puede dar la impresión de un Concorde al lado de un globo cautivo. Pero, prescindiendo esta vez de pruritos musicológicos, a mí me parece que el servicio que se presta a la música española cuando dos intérpretes de talla, como Berganza y Yepes, deciden, más o menos ortodoxamente, reavivar así nuestro cancionero, es enorme: no sólo me preocupa aquí la popularización de un repertorio en sí admirable, sino la misma diferencia que se crea entre estas adaptaciones y las malversaciones sonoras de ciertos «arreglistas» de los clásicos. Estos arreglos de Pisador o Vázquez me merecen tanto respeto como, en otra esfera, las muy serias interpretaciones de Bach de un Jacques Louissier.

No quiero dejar de anotar mi más personal «goût» de este disco-divertimento para Teresa Berganza, el villancico Toda mi vida hos amé, de Luis de Milán: una interpretación conmovedora para unos versos en donde la sencillez es estremecimiento.

«On simplifierait peut-être la critique si (...) on déclarait ses goûts.» Cuando redacto estas notas han transcurrido algunas semanas desde el recital ofrecido por Teresa Berganza en Madrid, su primera actuación en el Teatro Real; en aquella ocasión se me revelaba un Schubert inesperado y nuevo, justificativo de esas frases admirativas que un día Fischer-Dieskau dirigiera a la cantante. Ese es mi último y más cercano capítulo en la breve historia de mi afición devota por Teresa Berganza. La parte final de mi comentario crítico (?) se la lleva una grabación de música vocal de Antonio Vivaldi. Si en «*Così fan tutte*» planteaba yo una reserva al conjunto y en las Canciones españolas se entreveía una distante enmienda a la labor musicológica, en este Vivaldi la presencia de Teresa Berganza es un acicate máximo a un trabajo ya aplaudido en su totalidad dentro y fuera de España; no en vano este disco concurrió el pasado año al Premio Mundial de Montreux junto a otras 19 grabaciones que constituían lo más granado de la producción internacional.

Marcos Costa, estupendo comentarista del álbum, se lamenta con justeza del desinterés por la producción vocal de Vivaldi; la lagu-

na que venía a llenar este microsuro se palia un poco más con la actual publicación en España del oratorio *Juditha Triumphans* (en doble versión), ediciones todas que vienen a unirse a las ya existentes del *Gloria*, el *Magnificat*, el *Te Deum* y *Salve Regina*. Monteverdi había puesto música, un siglo antes que Vivaldi, al Salmo 126, *Nisi Dominus*, dentro del armazón de su *Vespro della Beata Virgine*; la escritura vivaldiana surge como voluntad de contraste entre animación y quietud: las partes lentas de este salmo-cantata, sobre todo, «*Vanum est vobis*», están hermanas al célebre tiempo lento del décimo concierto de *L'Estro Armonico*. Los motetes *Invicti bellate* y *Longe mala*, dos de los once que escribiera el veneciano, son más arias de concierto que piezas de repertorio sacro; exigen por ello una solidez vocal de primer orden, y además una dirección orquestal particularmente atenta. Creo que la colaboración Berganza-Ros Marbá es aquí ideal. Mi «túnel del tiempo» proyecta como modélica una realización que hace años escuchara a Antoni Ros-Marbá de la *Pasión* según San Juan: que ahora admire como inatacable su matizada articulación en Vivaldi no me causa sorpresa.

¡Qué grande es una artista que puede pasar de la encarnación justa de un «rôle» mozartiano al sentir renacentista de los Cancioneros de Palacio o de Upsala para ser, finalmente, protagonista en la música religiosa del Barroco! A pesar de la complejidad virtuosista de sus pentagramas vocales, Vivaldi trata a la voz como un instrumento más con capacidad concertante, es decir, con permeabilidad de fusión en un melos unitario: no hay lugar para el divismo «a lo XIX» en la música del «prete rosso». Que Teresa Berganza así lo entienda y que su trabajo, una vez más, esté hecho «con amore» y en esta ocasión también con humildad de servicio a las partituras, es otra prueba de su arte.

Si tuviera yo que dar una palabra con la que resumiese el «hacer» de Teresa Berganza, escogería ésta: inteligencia. No bastan las facultades ni el genio para que una artista haya sido la «Rosina» del Barbero de Sevilla ayer, encarnación hoy al «Ruggiero» de Alcina, monte mañana las Canciones negras, de Monsalvatge, y pasado de entraña inconfundible a las Canciones populares españolas, de Falla. Sólo un intelecto auténtico puede desdoblarse de esa forma, y a la vez ir madurando constantemente cada esquina de su repertorio. Sí, «*così fa Berganza*».

Me alegra tener constancia de que mi artículo no presupone un «hasta aquí llegó»; no, sé que mis vivencias en torno a Teresa Berganza han de proseguir en los años venideros. Pronto será «Carmen» —¡por fin!— a las órdenes de Abbado (su director en *La Cenicienta* escenificada en Londres por la Scala milanesa, otro de mis recuerdos cercanos); quizá haya en breve una ocasión de que lleve al disco su «Serpina» de *La Serva padrona*; acaso se decida (si su inteligencia le corrobora que puede abordar el campo con éxito) a un mayor contacto con el «*lied*» alemán; incluso me queda la secreta esperanza de que algún día vuelva a ser el «camarada errante»... Yo procuraré ver estas cosas, con la ilusión de algún día contarlas: hay amores que sólo son plenos cuando se dan a los demás.—JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA.

**MOZART, Wolfgang Amadeus:** *Così fan tutte*. Pilar Lorengar, Teresa Berganza, Jané Berbié, Ryland Davies, Tom Krause, Gabriel Bacquier; London Philharmonic Orchestra; director, Sir Georg Solti (DECCA, SET 575-578).

Canciones españolas medievales y renacentistas: Teresa Berganza («mezzo-soprano»), Narciso Yepes (guitarra). (Deutsche Grammophon, 25 30 504.)

**VIVALDI, Antonio:** Salmo 126, dos Motetes. Teresa Berganza (contralto), English Chamber Orchestra; director, Antoni Ros-Marbá. (ENSAYO, ENY-809.) (Premio RITMO a la mejor producción española en el año 1975.)

## OFERTA POLYDOR

**WAGNER, RICHARD:** *Lohengrin*. Karl Ridderbusch, James King, Gundula Janowitz, Thomas Stewart, Gwyneth Jones, Gerd Nienstedt, Friedrich Lenz, Willi Brockmeier, Raimund Grumbach, Richard Kogel. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión de Baviera. Director del coro: Heinz Hende. Rafael Kubelik. Directores de producción: Dr. Hans Hirsch y Dr. Rudolf Werner. Director de grabación, Hans Weber. Ingeniero de sonido, Heinz Wildhagen. (DG 25 30 172-76, álbum con cinco discos, «estéreo».) Precio de oferta: 1.500 pts. Precio normal: 2.150 pts.

*Lohengrin*, ópera romántica en tres actos. En esta hermosa ópera la más en sazón y equilibrada de las cuatro que suscribió Wagner fiel al ideal romántico de Weber, adjetivo, estructura y época de composición no deben pasar inadvertidos nunca, y mucho menos cuando se acomete su grabación. *Lohengrin*, en cuanto «producto», no se entiende sin Meyerbeer ni el antecedente de *Rienzi*, triunfal carta de presentación de Wagner en Dresde (1842). Es *Rienzi* una «gran ópera trágica» en cinco actos, larga, aparatosa, efectista, «made in France al gusto sajón». Su explosión triunfalista en Dresde tampoco se explica sin el complejo de provincianismo de los principados alemanes frente a la capital «natural» del mundo, París. De allí regresaba Wagner, derrotado. Dresde lo acogió con un entusiasmo que podría traducirse así: «Franceses, nuestro es el gran-

dioso espectáculo que dejasteis escapar, y además de autor nacional, de un sajón de Leipzig». Para Wagner, este éxito, en realidad «social» y ajeno antes que artístico y propio, pronto significó un lastre en su carrera y aun dolorosa espina clavada en su corazón de músico autollamado a asumir la herencia de Beethoven y de Weber.

Desde el mismo día de su estreno Wagner procuró alcanzar el «anti-Rienzi o contra-Meyerbeer. Cinco años empleó en el esfuerzo. Primero apostató de la «gran ópera». La tramoya, en apariencia grandilocuente, de los barcos que atracan o naufragan en medio de la tempestad, **Holandés errante** (1843), requiere los medios actuales del teatro del ilusionismo y se trasciende en simbolismo de la soledad del ser humano enfrentado a su destino individual. Después realizó **Tannhäuser** (1845), un valiente ejercicio estilístico de decantación de todas las influencias inevitables y perceptibles en el camino hacia la voz propia dentro de la expresión romántica. Tiene el torneo de canto del Wartburg algo de examen de suficiencia ante un tribunal académico y reticente. En esta línea, es significativo que Wagner proyectase **Los maestros cantores**, con sus complicadas pruebas, durante la composición de **Tannhäuser** y a manera de sátira de esta obra. **Lohengrin** (1847) emergerá, finalmente, en Weimar, bajo la ferviente batuta de Liszt (28 de agosto de 1850), como la obra que soñaron Weber, Marschner, el Schumann de **Genoveva** y el joven Wagner de **Las hadas**. Por su duración, casi cuatro horas sin ningún corte, podía pasar por una «gran ópera». Su estructura, sin embargo, se autoimpone la disciplina clásica de los tres actos ateniados al esquema de exposición, nudo y desenlace dentro de la unidad de tiempo. Sobre esta estructura de mecanismo de relojería lo «romántico» surgirá tanto del propósito: alcanzar la obra «ideal», como de los procedimientos: frente al eficaz pero exclamatorio libro de **Rienzi**, un texto de «calidad», poético, inspirado no en un «best-seller», sino en la fantasía, la historia y la leyenda germánicas; idioma alemán «culto», no apto para adaptaciones al francés (ni a otros idiomas), ya que su eufonía y ritmo generan la música (por ejemplo, escúchese atentamente la narración de «Lohengrin»: «In fernem Land, unnahbar euren Schritten/liegt eine Burg, die Monsalvat gennant», etc., y se comprobará cómo el discurso musical es aquí, sencillamente, la declamación cantada de los valores fonéticos y rítmicos del verso); acción que inserta sin violencia, y sobre todo con convicción, caballo de batalla y conflicto temático insuperable de la ópera romántica como género, el mundo del prodigio y de la magia («Lohengrin» y «Ortrud») en el mundo real inmediato («Elsa» y «Telramund»), a través de la delicada imagen poética del cisne; y orquesta protagonista nutrida en el sinfonismo coral de Beethoven.

El resultado es una obra muy atractiva, pero que no entrega fácilmente su secreto. Mientras **Holandés** y **Tannhäuser** son obras de transición, mas no al Wagner del «drama musical», sino al romántico en plenitud, **Lohengrin**, contra lo que se ha repetido hasta la saciedad, no es tránsito, sino meta, objetivo, logro final de la anhelada «ópera alemana». Desgraciadamente, llegaba casi treinta años después de **Der Freischütz**. Nació como culminación de una escuela, pero también como despedida. Este resplandeciente «Caballero del cisne» que viene a nosotros desde el mítico Grial y torna a dejarnos, sumidos ahora en el conocimiento de nuestro desamparo, ha simbolizado ideales redenciones, liderazgos mesiánicos y hasta alertas contra orientales enemigos. Nada de esto, aunque haya tenido fundamentos históricos concretos, importa hoy demasiado. **Lohengrin**, a diferencia de la **Tetralogía**, se nos muestra como el primero —el otro es **Parsifal**— de los dos dramas epigonales de Wagner. Es, ante todo, un viaje poético y musical cargado de nostalgia por un mundo de adolescencia individual y cultural —como lo fue el romántico—, que en 1847 ya ha periclitado. Muchos años más tarde, cuando Wagner abate al cisne que volaba majestuoso sobre el lago como una flecha disparada por «Parsifal», padre de «Lohengrin», nos está narrando, entre otras cosas, en el drama de la despedida sin retorno, cómo en la vejez no tiene ya sentido el viaje de la nostalgia. No hay momento más dulce que aquel de la retirada del cisne muerto, en brazos de los caballeros del Grial, sobre el frágil «leit-motiv» que describía el cisne encantado en la **ópera romántica**. Wagner tuvo conciencia del valor epigonal de su obra «ideal», a la que siempre amó con ternura. Por ello no compuso en firme una nota durante otros cinco años, hasta que no se consideró cultural y técnicamente en condiciones de abordar la composición musical de su gran drama materialista sobre el mito de los nibelungos. Hoy **Lohengrin**, a diferencia de las dos óperas precedentes, más espontáneas y directas precisamente por su imperfección, corre el riesgo de quedarnos lejos, ajena, vista como a través de los velos de una ensoñación amable. Sin embargo, su gran tema humano de fondo, motor sutil de la acción, la adulta meditación sobre la pareja amorosa en una estructura social de poder, constante en toda la producción wagneriana, tiene vigencia suficiente para llenar de cálida sangre las arterias de un drama sólo en apariencia mayestático.

**Lohengrin** es aún la ópera más «popular» de Wagner, con las debidas matizaciones. Su romanticismo refinado y conclusivo ayudó a instalarla rápidamente en el afecto de los públicos de habla alemana. Pasó luego a los teatros de ópera de otras áreas culturales como la obra más italiana de su autor, la menos difícil para la mentalidad latina y otras sinrazones que se han consolidado en



tópico. Traducida al italiano, quedó incorporada al repertorio de muchos escenarios como una pieza de «pseudo-bel canto». No merece la pena hablar de la popularidad tragicocómica de la «Marcha nupcial». Sí destacar que Bayreuth, incluso en la etapa del entusiasmo ario hacia «Lohengrin» como «protoführer», no ha prestado con anterioridad a 1951 gran atención a nuestro caballero. Sólo el montaje de Wieland Wagner (1958 a 1962), glosado como «oratorio», ha marcado una pauta internacional que aún subsiste y gravita precisamente sobre la grabación de Kubelik.

La popularidad de la obra se refleja también en el número de grabaciones completas. Encabeza a sus hermanas con nueve, salvo error mío por omisión. En la década de los cincuenta, circularon cuatro: Kempe-Urania; **Jochum-DG**; **Keilberth-Decca** (Bayreuth, 1953); y Schüchter-RCA. Destaco en negrilla las editadas en España. Tres pertenecen a los años sesenta: Leinsdorf-RCA, único **Lohengrin** verdaderamente completo, ya que incluye la segunda parte de la narración «In fernem Land», retirada por Wagner con pleno acierto; Sawallisch-Philips (Bayreuth, 1962), inédita hasta 1976 por una circunstancia fortuita: Irene Dalis, «Ortrud», recibió una ovación insólita durante el segundo acto al atacar con gran valentía la invocación a los dioses paganos: «Entweihte Götter! Helft jetzt meiner Rache!» El incidente, casi sin precedentes en el Festspielhaus, no interrumpió la representación, pero quedó recogido en la toma en medio de la consternación del equipo técnico. En el registro que ahora se edita «Ortrud» es Astrid Varnay, quien alternaba aquel año con Irene Dalis. Por fuerza hay que dejar para el comentario del álbum, cuando llegue a nuestro mercado, al parecer el próximo otoño, las respuestas a los interrogantes en torno a esta edición. Baste ahora el dato. A esta década pertenece el segundo e importante registro de **Kempe-EMI**, único **Lohengrin** de que dispone hoy el coleccionista español para su comparación, en este caso nada odiosa, sino muy útil, con el de Kubelik, ya que pertenece a sus antípodas. Pronto el catálogo contará con el registro de von Karajan, último, por el momento, en la ya larga serie.

El registro de Kubelik tiene casi seis años. Si llega un poco tarde —pudo haber competido algunos años con el de Kempe—, no ha perdido nada de su condición de **Lohengrin** mejor grabado. Es incluso difícil que pueda ser sobrepasado con los medios actuales. Por esta razón he incluido a los equipos técnico y de producción en la gacetilla del álbum. La gama dinámica que va del «pp» al «ff» está servida con claridad casi mágica. El «clímax» del prelude, por ejemplo, que se alcanza en el paso del compás 54 al 55, del «f» al «ff», duplica físicamente la intensidad de la música. Los «tempi» de Kubelik son ponderados, con tendencia a la amplitud. Su lectura es muy literal y procura siempre un «continuum» sin crispaciones ni brusquedades. Naturalmente, este procedimiento facilita la tarea del ingeniero de sonido, y el resultado es brillante, limpio y preciso. La «puesta en estudio» es, por tanto, impecable, con convincentes perspectivas sonoras en las dianas del segundo acto, en el cortejo nupcial o en el magnífico interludio para la última escena de la obra. A su vez, los solistas ejecutan instrumentalmente, con dos excepciones que luego señalaré, como el coro. Inevitablemente, va surgiendo así poco a poco la impresión no de drama, sino de oratorio. La música es dinámica en términos de intensidad, como ya he indicado, pero el conjunto aparece estático, aunque no monótono. Este **Lohengrin** no tiene «puesta en escena». Inspirado en la lección de Wieland Wagner, carece de la tensión interna de los conflictos psicológicos y eróticos que convertían el montaje del genial esce-

nógrafo no en oratorio, sino en misterio dramático. Huyendo del énfasis «añadido», se roza la asepsia expresiva. Ridderbusch, Gundula Janowitz y King —también Nienstedt en su más breve cometido— exhiben voces genuinas, frescas, timbradas, fáciles y de casi impecable escuela; pero son cantantes sin ideas propias sobre los personajes que, además de cantar, han de representar. Como actores necesitan de un director de escena que supla su falta de temperatura dramática, y aquí no les ha sido propuesto. Amor. Poder. Envidia. Odio. Desesperación... Las pasiones se diluyen. Nos queda la bella y nacarada obra lejana, la obra de la ensoñación amable. Que nuestro tiempo puede asumir dramáticamente a **Lohengrin**, lo demuestra Kempe. El registro de EMI, bueno técnicamente, sin llegar a las excelencias del que aquí se comenta, peca incluso por exceso de énfasis para compensar la ausencia de escenario. Kempe, Gottlob Frick, Christa Ludwig, Fischer-Dieskau y Elisabeth Grümmer se arriesgan a la exageración o a la imperfección con tal de construir un sólido edificio dramático. Dos excepciones vocales en la línea instrumental del elenco de Kubelik, una positiva y otra negativa, sitúan exactamente el problema. Thomas Stewart, cantante muy suficiente, que ha realizado sin levantar histerismos críticos excelentes grabaciones, no se conforma con una actuación perfeccionista. Llevado de su buen temperamento dramático, crea un «Telramund» notable, el mejor para mi gusto después de Uhde (Keilberth). Por el contrario, Gwyneth Jones, sin medios vocales parangonables a los de sus compañeros, intenta «escenificar» a «Ortrud», y el resultado es muy pobre. La Jones es casi siempre, y en esta grabación más que nunca, ejemplo de buena actriz que posee una técnica de canto sólo deficiente. Una lástima. En definitiva, un **Lohengrin** para admirarlo, pero no para amarlo como era el de Keilberth (con Windgassen, Varnay, Uhde, Steber), cuya reedición en Ace of Diamonds es obligada.

Dos consideraciones a Polydor, para concluir. La primera, de felicitación. Pocas grabaciones de ópera han aparecido en España acompañadas de un folleto tan útil y cuidado. El esfuerzo personal de Juan Ignacio de la Peña, autor de un comentario intuitivo y «joven», que supera al original del folleto alemán; de la traducción de éste, de una sinopsis clara y coherente, y sobre todo y al fin, de una traducción wagneriana sencilla, honesta e inteligible, es ejemplar. La segunda, de ruego. Marschner, Lortzing, Hoffmann, el Schumann de **Genoveva**, el Wagner de **Las hadas** y **Rienzi** y, por supuesto, el Weber de **Oberón** esperan la grabación y/o su edición en España. Amén.—ANGEL F. MAYO.

## OFERTA POLYDOR

### ABRIL 1976: UNA FECHA IMPORTANTE EN LA HISTORIA DEL DISCO ESPAÑOL

Por primera vez aparece en España una grabación de la ópera más famosa de Weber, **Der Freischütz** o, en traducción aproximada, **El cazador furtivo**. La laguna era una de las más vergonzosas existentes en nuestra todavía depauperada discografía. Antes de entrar a examinar en concreto las dos grabaciones que un tanto inesperadamente se nos ofrecen, creo que merece la pena detenerse a estudiar, si bien sea someramente, la significación de la obra.

**La Primera ópera somántica.**—Con el **Freischütz** se pone la primera piedra para conseguir un sueño largo tiempo perseguido: la creación de una auténtica (nacional) ópera alemana. La línea en que se sitúa esta obra weberiana es la del tradicional «singspiel», composición en la que los distintos números musicales se encuentran separados —o unidos, según se mire— por partes ahabladas. Es la línea popular a la que, desde otros presupuestos, se habían adscrito obras como **El rapto del serrallo** o **La flauta mágica**, de Mozart, y **Fidelio**, de Beethoven, y a la que pertenecía ya alguna otra producción de Weber, como su **Silvana**, de 1810.

Es, precisamente, en este año cuando el compositor toma contacto con el **Libro de los fantasmas (Das Gespensterbuch)**, en el que Laun y Apel habían recopilado una serie de narraciones y leyendas, algunas muy antiguas, pertenecientes al mundo mágico y fantástico al que tan proclive han sido siempre los pueblos nórdicos. Eran temas de arraigo popular que espantaban y al mismo tiempo atraían; temas tratados ya en los **Malleus malleficarum**, de Sprenger y Krämer, en 1484 o, muy posteriormente, en los **Cuentos de los Hermanos Grimm**. Una de estas narraciones, denominada precisamente **Der Freischütz**, captó la atención del músico, quien cuando en 1816, y después de su estancia en el Teatro Alemán de Praga, llega a Dresde en calidad de director de la Ópera de la Corte, decide, animado por el mecenas conde von Brühl, dar forma al viejo anhelo: una ópera verdaderamente alemana, popular, autóctona, que pudiera hacer frente con éxito a la dominación ejercida a la

szón por formas y estéticas ajenas, como la italiana (Cherubini, Spontini, Salieri...) y francesa (Méhul, Boieldieu, el propio Meyerbeer...), y que el mismo Weber, como director de ópera, había estado favoreciendo.

Desde este punto de vista, el **Freischütz** tiene una dimensión también política y apoya y reivindica una serie de ideas y valores románticos y liberales que el músico compartía con la «avanzadilla» constituida por intelectuales como «Novalis», Tieck o Müller.

El «libretto» que, partiendo del tema citado, proporcionó a Weber Friedrich Kind, es más bien mediocre por su falta general de rigor no ya dramático, sino constructivo o propiamente literario. De todas formas, hay que resaltar que en aquella época rara vez se prestaba demasiada atención a estos aspectos, y el mismo compositor nos ofrece en su producción abundantes ejemplos de ello (**Euryante** y **Oberón**, sin ir más lejos). Lo cierto es que en este caso la música sirve perfectamente al tema, importándonos menos la inconsistencia escénica, la inverosimilitud y la falta de una psicología definida de personajes. Weber consigue, por el camino de la belleza, dar forma a la eterna dialéctica bien-mal. No otra cosa sucedía, aunque por otros cauces, con **La flauta** y **Fidelio**.

Como base «popular», Weber sigue muy de cerca un «singspiel» de la época de idéntico título y tema, musicado por Carl Neuner, dándole, naturalmente, una dimensión bien distinta y empleando un amplio muestrario de temas y canciones («ändler») indígenas, producto de sus «cosechas» por los diversos lugares a los que su vida trashumante le había ido llevando. La gran originalidad del compositor reside en haber logrado unificar en esta ópera una serie de tendencias y estilos, haciéndolos pasar por el tamiz de la obra nacionalista ya decididamente romántica. Este nuevo valor se nos revela, por ejemplo, en el protagonismo de la Naturaleza, insinuado meramente en **La flauta** (donde no se pasaba, realmente, de un decorativismo) y plenamente utilizado después por Wagner en **El buque fantasma**; dos obras en las que lo mágico, lo sobrenatural accede también a primer plano.

Puede observarse una gran variedad estilística en los 16 números de **Der Freischütz**. Gran escena de la ópera italiana: arias de «Agata» (núm. 8), de «Gaspar» (núm. 5) —con un recuerdo para el beethoveniano «Don Pizarro»—, de «Max» (núm. 3); la pincelada española (común a otras obras weberianas, como **Preciosa** o los **Tres Pintos**): «arietta-bolero» de «Anita» (núm. 7); la romanza francesa: la de la propia «Anita» (núm. 13); canción alemana: la de «Gaspar» (núm. 4). Al lado de todo ello, concertantes, tríos, coros, melodías populares y grandes conjuntos, como el que rubrica la obra.

La habilidad de Weber para «vestir» dramáticamente cada situación a través del empleo del timbre y armonía exactos, su sensibilidad fuertemente colorista, es lo que, probablemente, le coloca en un primer plano dentro de la ópera. Es lo que, sin duda, le permitió componer una de las más sorprendentes escenas de toda la historia del género (recuérdese que estamos en 1821): la de la «Cañada del lobo» o de la «Fundición de las balas» (núm. 10). En ella se produce el verdadero «climax», resultado del choque de las fuerzas naturales y sobrenaturales desencadenadas a un tiempo. Aquí la música, de gran fuerza, no tiene carácter imitativo o pintoresco, sino —como señala André Coeroy— que es una evocación legendario-psicológica, realizada por una inteligencia musical. Hay que resaltar asimismo, en un cambio absoluto de carácter, las suaves armonías de la plegaria de «Agata» (primera parte del aria núm. 8) o de su «cavatina» (núm. 12) con acompañamiento de violoncello; o el alegre jugueteo de la viola en la canción francesa de «Anita». Los números populares están dominados por las trompas, que definen con su dulce y pastoso sonido la alegría, el humor y el sano optimismo de campesinos y guardabosques. Y, por supuesto, la obertura, auténticamente maestra por su unidad temática y ejemplar desarrollo, anunciando toda la dialéctica del drama que va a sobrevenir y significando los motivos musicales básicos que definirán después muy expresivamente algunos de los instantes clave. Es un avance de la técnica del «leitmotiv» que el propio compositor llevará más lejos en **Euryante**.

**Las grabaciones:** Contemplemos por separado las dos que se nos ofrecen.

**EMI.**—Es el año 1969. Sus fundamentales virtudes son un reparto homogéneo y una dirección lírica, musical, muy entroncada en la más honrosa tradición germánica, sirviendo a la perfección los valores nacionalistas y románticos. El veterano maestro Heger, famoso también como director de opereta, mantiene en todo momento una coherencia y unidad estilística ejemplares; su fraseo es siempre fluido, natural y espontáneo; todo respira frescura. Los factores naturalistas fantásticos están fundidos como integrantes de un todo unitario en el que se incluyen las voces. La sonoridad es bella, redonda y compacta, aunque no confusa, a lo que colaboran en gran medida las calidades ciertas de coros y orquesta. De los cantantes

## DOS PRIMICIAS TELEFUNKEN, INEDITAS EN EL MERCADO NACIONAL:

«L'INCORONAZIONE DI POPPEA» (C. Monteverdi)

Concentus Musicus Wien  
Harnoncourt

«HANSEL Y GRETEL» (E. Humperdinck)

Fábula en tres actos  
Orquesta del Estado de Dresde  
Suitner

Distribución  
Columbia

hay que citar antes a los masculinos. Gedda hace, posiblemente, el mejor «Max» discográfico, superando en lirismo y expresividad a Schock (EMI 1960, Joseph Keilberth), y en belleza vocal y aliento a Holm (DG 1964, Eugen Jochum). Matiza bien y otorga nobleza y apostura a un personaje en realidad anodino. Es uno de sus mejores registros. Beny, sin ser un bajo (nunca lo ha sido), y menos un «bajo negro», ha aprovechado un buen momento vocal para, con inteligencia y «tablas», componer un «Gaspar» plausiblemente «diabólico», aunque no con los tintes cavernosos de un Frick (EMI citada y EMI 1967, von Matacic) o incluso de un Böhme (DG citada).

Birgit Nilsson está bien, con su gran voz, sólida, amplia, contundente, pero también lírica y tierna cuando lo exige la ocasión. Hay que reconocer, no obstante, que no es la «Agata» ideal: resulta en ocasiones demasiado pesada, demasiado «matrona». En vez de la soñadora hija de un guardabosques, nos da la imagen de una robusta y poco delicada mozancona. Canta con gran poder, brillo y libertad vocal —si bien no siempre con perfecta afinación— el maravilloso «allegro» de su aria. En este papel nadie ha puesto tanta belleza, lirismo y efusión como la Grümmer (EMI, 1960). La «Anita» de la Köth, pese a su característica guturalidad, es intachable por adecuación y gracia. El resto de voces está a buen nivel. Aunque la grabación es técnicamente muy relevante, ha de señalarse que las voces, sobre todo en los parlamentos, se escuchan demasiado fuerte, destacándose desagradablemente algunas consonantes que resultan así en exceso apoyadas o «arrastradas» (las «eses», por ejemplo).

**DG.**—Grabada a finales de 1973, se nos ofrece con mayor claridad en su toma de sonido, una de las mejores logradas por la Casa. Puede resaltarse así convenientemente la labor directorial de Carlos Kleiber, hijo del famoso y desaparecido Erich. Se trata de un director muy concienzudo, que graba y actúa poco. En mi recuerdo permanece todavía su **Caballero de la rosa**, de Munich, un prodigio. Aquí reencuentro sus más acusadas características: vitalidad, inmenso cuidado del detalle, excepcional clarividencia tímbrica, vigor rítmico y una gran intensidad expresiva. Desde la obertura, expuesta muy bellamente, con una maestra dosificación dinámica y un singular colorido y vibración (aunque la planificación de la coda pudiera criticarse), Kleiber nos prende y nos contagia en una loca vorágine. La unidad de esta visión es indudable, a pesar de la obsesión analítica, del examen de cada recoveco de la partitura; es, no obstante, tan coherente como la de Heger. La diferencia es que mientras éste parte de un enfoque más tradicional, nimbando de cálido lirismo su lectura, el director argentino-alemán sondea cada fragmento y le da la interpretación que estima adecuada en un tratamiento que podríamos definir de cinematográfico: las distintas secuencias se van uniendo unas a otras, componiendo así un fresco excitante, rico, moderno y sugerente, que las ópticas tradicionales no observan. Se logra de esta forma poner en evidencia los valores extremos de la obra, aquellos que configuran su dialéctica, los que la definen y marcan los contrastes bien-mal, naturalismo-fantasia. Nunca habían sonado tan acerbos las armonías de la «Cañada del Lobo» y resaltados con tanto acierto detalles instrumentales tan importantes siempre en el peculiar dramatismo del autor (clarinetes, «piccolos», oboes, cuerdas graves, llamadas de los metales...); nunca se había puesto tan en «primer plano» la dimensión «satánica» ni el «Cazador negro» (el diablo) se había hecho tan presente, hasta el punto de que la obra deja de ser así en parte un «pueril y agradable cuento» de demonios, eremitas y cándidos campesinos: la anécdota toma mayor amplitud y valor abstracto para convertirse, en efecto, en una visión romántica de la eterna lucha de las fuerzas del mal y las del bien. Por otro lado, nunca se había podido observar hasta ahora, como contraposición, una diafanidad tal en el tratamiento de los valores domésticos y campesinos, una exultancia similar en los cantos de caza, unas tan redondas sonoridades en las fabulosas trompas weberianas.

Todos los demás intérpretes bailan, naturalmente, a este son. La voz de la Janowitz no es, pese a todo lo que se diga de ella, la de la Nilsson. Hay que reconocer, sin embargo, que es mucho más adecuada para el papel y que canta y matiza a la perfección, aun a despecho de dar esa continua impresión de poca naturalidad, de demasiado control. Le falta el aliento de la nórdica y la espontaneidad de la Grümmer. Edith Mathis es «Anita» ideal por claridad y calidad vocales, por picardía y simpatías, superando a la Köth. En el bando masculino, al menos en los dos principales protagonistas, la palma se la lleva la versión de Heger; Schreier, exquisito cantante, resulta una voz en exceso liviana para un papel lírico, sí, pero que pide más cuerpo, más intensidad de colorido; Adam canta bien, pero no se encuentra; su cálido color de bajo-barítono se adapta con mucha mayor fortuna a personajes en los que se puedan exprimir sentimientos más nobles que los que anidan en el corazón del «malvado» y envidioso «Gaspar». Coros y orquesta, perfectamente disciplinados, son capaces de servir los deseos imperiosos

de la batuta y de seguir sus «tempi» verdaderamente «diabólicos», sus irresistibles cambios de ritmo. Es su mejor elogio.

El libro, bien presentado, como el de EMI, viene asimismo acompañado de traducción. Ninguna de las dos es buena. Más correcta, hasta cierto punto, de estilo, pero demasiado «libre», esta última; más fea, pero menos inexacta, la de DG. Ninguna de las dos versiones está rigurosamente completa (aparte los cortes realizados por el propio compositor). Más cerca de ello la de Kleiber, que cuenta, por ejemplo, con el número 11, un breve entreacto, habitualmente suprimido. Heger ofrece solamente el preludeo.

**Conclusión.**—Dos magníficas versiones de una obra importantísima que hay que tener sin disculpa. La elección de una u otra dependerá de gustos personales y preferencias por algún cantante determinado. Para mí, no hay duda: Kleiber. Su visión rica, profunda y poética es más trascendente que la de Heger, si bien éste lleve ventaja ligera en lo vocal (1).

A. R.

**WEBER: Der Freischütz.**—a) Birgit Nilsson y Erika Köth, sopranos; Nicolai Gedda, tenor; Wolfgang Anheisser, barítono; Franz Crass, Dieter Weller y Walter Berry, bajos. Orquesta y Coro de la Opera de Munich (Opera del Estado de Baviera). Director, Rober Heger. EMI, 1 J 1965-28 351/53. Serie Angel. P. V. P.: 1.045 ptas.

b) Gundula Janowitz y Edith Mathis, sopranos; Peter Schreier, tenor; Bernd Weikl, barítono; Theo Adam, Siegfried Vogel y Franz Crass, bajos. Coro de la Radiodifusión de Leipzig; Orquesta del Estado de Dresde; Director, Carlos Kleiber. DG, 27 20 071. P. V. P.: 970 Ptas.

## DEL MAS PURO STRAVINSKY

En estos momentos, y desaparecida hace años la antigua lectura de Ansermet, no existía en España ninguna grabación de una obra tan capital en la música religiosa occidental de este siglo como es la Misa de Stravinsky. Su significación es muy profunda y define —concretando, resumiendo y sintetizando— el más puro estilo de su autor, siempre desprovisto de innecesarios barroquismos y llegando a la mayor de las desnudeces en el campo estrictamente litúrgico.

Stravinsky compone la Misa latina en 1948. Es una época en la que su estética hace crisis: ha dejado atrás un extenso período neoclásico y muy pronto (en 1952) va a abordar, aun con ciertas timideces, la técnica serial, dando muestras de una ejemplar y lógica evolución. Esta composición supone un empeño realmente sorprendente, una vuelta a estilos arcaicos enlazados con la liturgia románica. En definitiva, supone un nuevo acercamiento a las verdades (sus verdades) de una fe, de una mística muy sincera, muy sencilla y muy austera (rasgos bastante definitorios de la obra). Lawrence Morton la considera un auténtico «acto de fe». Así debe de entenderse desde el momento en que surgió espontáneamente, sin que obedeciera a un encargo previo.

Esta conexión o compromiso personal del autor con unas determinadas creencias se constituye, pues, en la base de esta Misa, que participa también de otras características consustanciales a la producción religiosa de aquél y que, según Pérez de Arteaga, pueden centrarse —además— en la desnudez ornamental y sencillez de medios, en el experimentalismo y en la utilización casi mística de los intervalos. Es admirable, en efecto, la desnudez de toda la página, la concentración e intensidad de su escritura. Cada nota, cada frase, cada combinación armónica supone otros tantos factores coadyuvantes de la coherencia estructural, de la austeridad llevada a sus últimos extremos; austeridad tan impresionante como la alcanzada por el propio músico con la Sinfonía de los Salmos, de 1930; austeridad que —como podría predicarse asimismo, y por caminos bien distintos, de Ravel o Webern— lo sitúa en la cima del más puro y difícil virtuosismo. Es prácticamente imposible ofrecer una música más densa y trascendente —más «humana» en la línea que sugiere Sopeña, biógrafo del compositor— con menos medios: pequeño coro mixto, con leves misiones solistas, y doble quinteto de viento (dos oboes, corno inglés, dos fagotes, dos trompetas y tres trombones).

Esta obra es, junto al Pater noster, el Credo y el Ave María —tres coros «a cappella»—, la única pieza stravinskiana estrictamente litúrgica (utiliza textos latinos occidentales), aunque no, claro, la única religiosa. En este epígrafe se pueden incluir, aparte la

(1) Habría que añadir entre los méritos de ésta el que los diálogos están realizados por los propios cantantes, al menos eso parece. Ello da una mayor impresión de naturalidad y fluidez, al no cambiar el color de las voces de los fragmentos hablados a los cantados, como sucede en la versión DG.

## DOS PRIMICIAS TELEFUNKEN, INEDITAS EN EL MERCADO NACIONAL:

«L'INCORONAZIONE DI POPPEA» (C. Monteverdi)

Concentus Musicus Wien  
Harnoncourt

«HANSEL Y GRETEL» (E. Humperdinck)

Fábula en tres actos  
Orquesta del Estado de Dresde  
Suitner

Distribución  
Columbia



mencionada Sinfonía de los Salmos o la cantata Babel, obras «bíblicas», como El Diluvio y Abraham e Isaac, o conmemorativas, como Introitus o Requiem canticles. El empleo de la polifonía está muy controlado en la Misa, pese al modelo cristiano seguido. Stravinsky intenta dar el mayor relieve a las palabras del texto, y para ello le es muy útil la monodía o el unísono. Aun cuando en algún pasaje («Pleni sunt caeli») aparece el estilo fugado, lo que prevalece es la técnica de los bloques armónicos, siempre aplicada muy sencillamente. La misma contención puede observarse en la distribución de las partes vocales: los «soli» son breves y aislados. La propia composición del conjunto de vientos da idea de lo ceñido de la instrumentación, con la que se buscan —y se consiguen— en ocasiones incisivas sonoridades de antiguos y añejos órganos.

Así, desde el comienzo del «Kyrie», en el que se repite por tres veces el ágil tema inicial, quedamos prendidos en la descañada y al mismo tiempo cálida vestidura de este singular edificio sonoro. En el «Gloria» se observan también atractivos rasgos orientales, que recuerdan el cautivador perfume de otra de las obras maestras del autor: Las bodas (1923). En el «Credo», el ritmo «ostinato», obsesivo del comienzo, en donde se utiliza con gran sabiduría la variación dinámica («crescendo»), contrasta con la entrada de las voces en canon del «Amén». El «Sanctus» se nos muestra, dentro de lo que cabe, más ornamentado, alcanzándose el mayor despliegue sonoro en el «Hosanna». Cuando, después de los acordes secos y cortantes del «Benedictus», llegamos al «Agnus», nos hallamos sumergidos en el emotivo y lírico mundo de la Sinfonía de los Salmos. La obra acaba sin ningún tipo de cadencia o coda, persistiendo en el final el mismo espíritu del principio.

La interpretación que nos brinda Simon Preston (en otras ocasiones inspirado organista) al frente de miembros de la London Sinfonietta y de los Coros de la Christ Church Cathedral de Oxford es digna de la obra: atenta al más mínimo matiz, muy clara e incisiva, con la acentuación justa y con esa perfección constructiva, delicadeza y afinación a las que nos tienen acostumbrados las formacio-

nes corales inglesas. La nitidez de las voces es remarcada por la transparente toma de sonido, adquiriendo toda su dimensión los bellos timbres de las voces infantiles, que son las que pedía el compositor.

Estos méritos interpretativos quedan asimismo patentes en la exposición de los Motetes de Pascua (o para el tiempo de penitencia) y Navidad, de Poulenc, que se incluyen en la otra cara del disco. Se trata de dos ciclos de cuatro canciones cada uno, compuestos para coro «a cappella», a cuatro voces, en los años 1938-39 y 1952, respectivamente. Son de carácter distinto, de acuerdo con lo que indican sus títulos, pero en ambos brilla la habilidad del autor para, a partir de una atractiva melodía, realizar las más interesantes combinaciones sonoras. Naturalmente, estamos aquí lejos del conciso mundo stravinskiano, pero la elegante estructura de estos motetes, la directa sinceridad que de ellos emana, nos ganan y nos proporcionan un indudable placer estético, menos comprometido, aunque no menos bello.

Quizá hubiera sido deseable, con todo, que para acompañar a la Misa se hubiera seleccionado otra u otras obras religiosas del propio compositor ruso. Por ejemplo, el Requiem canticles o la cantata Babel, o los tres coros «a cappella», más arriba citados (así se hacía en un antiguo disco alemán Christophorus, dirigido por H. Froitzheim). La visión de una parcela de la música religiosa de este siglo podría haber sido de esta manera coherente, si bien pueda ser interesante el contraste entre el soviético y el francés.

Conclusión: Pese a todo, oportunidad impagable de conocer y adquirir una de las más significativas obras religiosas del siglo. Interpretación y grabación modélicas.—A. R.

STRAVINSKY: Misa. POULENC: Motetes de Pascua y Navidad. Coro de la Christ Church Cathedral de Oxford; London Sinfonietta. N. Jones, tiple; A. Gilles, alto; Ph. Cave, tenor; A. Lindley, tenor; P. Herron, bajo. Director, Simon Preston. (DECCA, «estéreo», SXL. 29097: P. V. P.: 360 ptas.)

## OFERTA BASF

### (CASTILLOS Y RESIDENCIAS DE BAVIERA)



**CASTILLOS Y RESIDENCIAS DE BAVIERA: OETTINGEN-WALLERSTEIN.**—ROSETTI: Concierto para trompa y orquesta. AMON: Cuarteto en Fa mayor y Cuarteto en Re mayor. REICHA: Concierto para violonchelo y orquesta. NISLE: Septeto. H. Baumann, trompa; A. Bylsma, violonchelo; Concerto Amsterdam (director, J. Schröder); Consortium Classicum. (BASF, 75 53 487 (1.189-4); P. V. P.: 650 ptas.)

La lamentable situación de política cultural y económica que supone el hecho de que las grabaciones discográficas estén grabadas con impuestos como si de artículos de lujo se tratase, parece tener más sentido ante discos como los que ahora comentamos, auténtico lujo en el sentido de que su conocimiento no es en absoluto indispensable para quien quiera hacerse con una buena (e incluso una muy buena) panorámica del arte musical. Una obra de las que hemos calificado de «no indispensable» puede perfectamente ser «recomendable», ya sea por la belleza intrínseca de su contenido, ya por su rareza o por otros valores especiales. Las que aquí comentamos, ni siquiera eso. Solamente ofrecerán interés para el es-

tudioso especialmente dedicado a la música de consumo de una determinada época (paso del clasicismo al romanticismo) y en una determinada zona de la geografía germana. El crítico, antes de pasar al comentario de corte tradicional al que se ve obligado, debe y quiere constatar su disconformidad con los criterios que hayan podido conducir al lanzamiento de esta ostentosa publicación, de la que espero sea este álbum doble su cota de mínimo interés.

Franz Anton Rössler —de nombre artístico Antonio Rosetti—, compositor nacido en Bohemia y que vivió entre 1750 y 1792, abre el álbum con su **Concierto en Fa** para trompa y orquesta, obra grata y ceñida, en sus breves proporciones, a la superficialidad de la inspiración. A destacar, como curiosidad, el pasaje cadencial sobre los registros más cavernosos de la trompa.

Las dos obras que se presentan de Johann Andreas Amon (1763-1825), compositor con lazos de unión con Salieri, Haydn y Mozart) muestran la vaciedad de un estilo que busca —sin encontrarlos— unos primeros alientos románticos. Ambos **Cuartetos** servirán muy bien como ejemplo de música no ya «menor», sino abiertamente reaccionaria.

Más terso de inspiración es el **Septeto** de Johann Georg Nisle (1731-1788), oboísta y virtuoso de la trompa, aunque la escasa profundidad de temas y tratamientos haga excesiva la duración de la obra.

Finalmente, una obra de Joseph Reicha al servicio de sus dotes de instrumentista: el **Concierto en Sol mayor** para violonchelo y orquesta, más notable en cuanto al tratamiento instrumental del solista que en el aspecto sinfónico-concertante.

La interpretación es muy buena en todo momento, con punto más álgido quizás en el trompa Hermann Baumann. Asimismo la grabación es excelente. Se incluyen unos breves comentarios introductorios acerca de la significación histórico-musical de los Condes Oettingen-Wallerstein, así como sucintas noticias de los compositores tratados. La presentación es, pues —salvo los errores de las etiquetas en el primer disco—, espléndida.

Conclusión: Si alguna vez se preguntó acerca de la música que hubo de hacerse para los Oettingen-Wallerstein, no dude en adquirir este disco. En caso contrario...—J. L. G. B.

### DOS PRIMICIAS TELEFUNKEN, INEDITAS EN EL MERCADO NACIONAL:

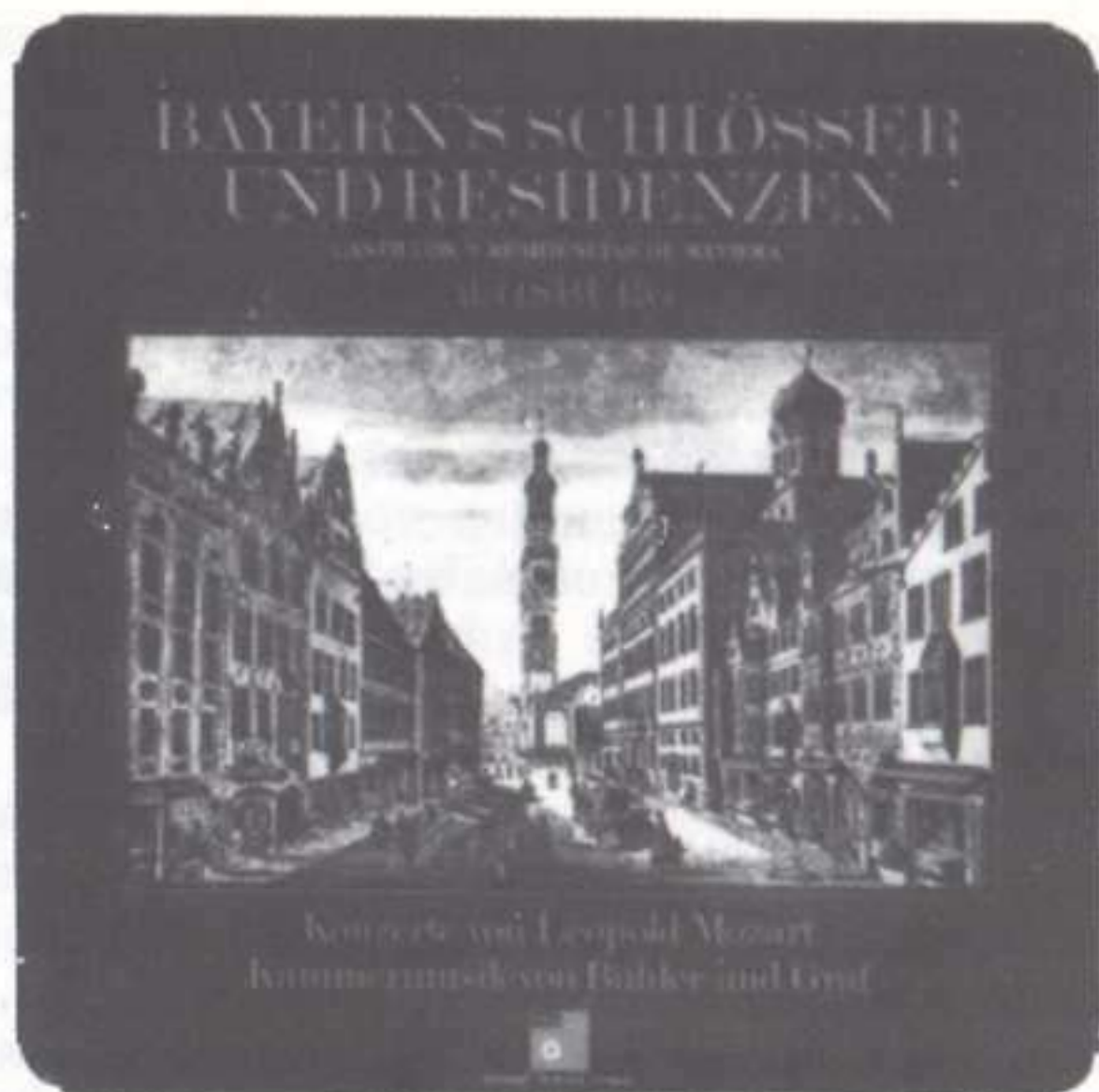
«L'INCORONAZIONE DI POPPEA» (C. Monteverdi)

Concentus Musicus Wien  
Harnoncourt

«HANSEL Y GRETEL» (E. Humperdinck)

Fábula en tres actos  
Orquesta del Estado de Dresde  
Suitner

Distribución  
Columbia



**CASTILLOS Y RESIDENCIAS DE BAVIERA: AUGSBURGO.** LEOPOLD MOZART (1719-1787): **Concierto en Mi bemol mayor para dos trompas, cuerdas y bajo continuo; Sinfonía «di Camera» en Re mayor para trompa, violín, dos violas y bajo continuo; Sinfonía «da Caccia», en Sol mayor para cuatro trompas, cuerdas, timbales y bajo continuo; Sinfonía burlesca en Sol mayor para dos violines, dos violonchelos, fagot y contrabajo.** FRANZ BÜHLER («Pater Gregorius») (1760-1824): **Grande sonate en Mi bemol mayor para piano, clarinete, dos violines, violonchelo y dos trompas.** FRIEDRICH HARTMANN GRAF (1727-1795): **Cuarteto número 2 en Sol mayor para flauta, violín, viola y violonchelo; Cuarteto número 3 en Do mayor para flauta, violín, viola y violonchelo.** Concerto Amsterdam y Consortium Classicum. Dirección, Jaap Schröder. (BASF, «estéreo», 75 53 214 (1.195-9); P. V. P.: 650 ptas.)

A través de las grabaciones que componen esta serie se ofrece la posibilidad de aproximarse a muy concretos momentos de la evolución sufrida por la música palaciega y cortesana. Desde las residencias de los príncipes y nobles, y después desde las de la alta burguesía se fueron creando moldes que habrían de tener gran importancia en el desarrollo posterior del género; importancia nacida de su conexión con una determinada peripecia o realidad social. El empeño —aun a pesar de que la música más significativa no se creaba directamente en este medio— era en principio válido, sobre todo desde el punto de vista arqueológico. Sin embargo, la colección queda lastrada por la falta de orden, rigor y coherencia en la selección de compositores y obras, por la mezcolanza de estilos y épocas. Se pierde así eficacia didáctica y se reduce la cuestión a momentos muy aislados, a chispazos muy concretos relativos a este autor o a aquella composición.

Este interés no se da, por ejemplo, en un músico como Franz Bühler, conocido en su tiempo como «Pater Gregorius», ni menos en su pomposamente denominada **Grande sonate**, un buen ejercicio que nos muestra la aplicación del monje en aprenderse las reglas formales y su incapacidad para librar del corsé a un ya más que incipiente romanticismo. Más sueltas se nos aparecen las obras de Graf, que no dejan de tener una cierta frescura melódica. Nada aportan, sin embargo, y se entiende por qué este músico fue más apreciado en su época como director y organizador de conciertos. Decididamente, lo mejor del álbum lo encontramos en las obras de Leopold Mozart, lo que no puede sorprender después de todo, ya que, aun cuando lógicamente sea conocido por haber sido padre y maestro de Wolfgang, era músico de sólida formación, autor de multitud de pequeñas obras, algunas tan populares como el **Paseo en trineo** o la **Sinfonía de los juguetes**. Las que aquí se recogen nos dan fe de su facilidad y habilidad para la combinación de timbres, así como de su extremada corrección de estilo, no exenta de gracia en ocasiones. Pero también nos ilustran acerca de su falta de originalidad, fluidez y variedad. Los temas se repiten a veces hasta la saciedad sin aparentes modificaciones, abundando los espacios muertos. A este respecto, los «Menuettos» son especialmente aburridos. Con todo, se pasa un buen rato escuchando el «Allegro de la **Sinfonía «da Caccia»** o «Il Signor Pantalone» de la **Sinfonía burlesca**.

Creo que por encima de las obras ha de situarse la excelente interpretación que de ellas se nos brinda. Al frente, ese magnífico músico holandés, violinista y director, que es Jaap Schröder. La grabación es técnicamente muy buena.

**Conclusión:** Extraordinaria oportunidad de conocer al «Pater Gregorius». No la deje escapar.—**ARTURO REVERTER.**

**CASTILLOS Y RESIDENCIAS DE BAVIERA: BADEN-WÜRTTEMBERG. DONAUESCHINGEN:** Obras de Andreas Späth, Joseph Fiala y Konradin Freutzer.—Consortium Classicum. (BASF, «estéreo», 75 53 520, álbum doble; P. V. P.: 650 ptas.)

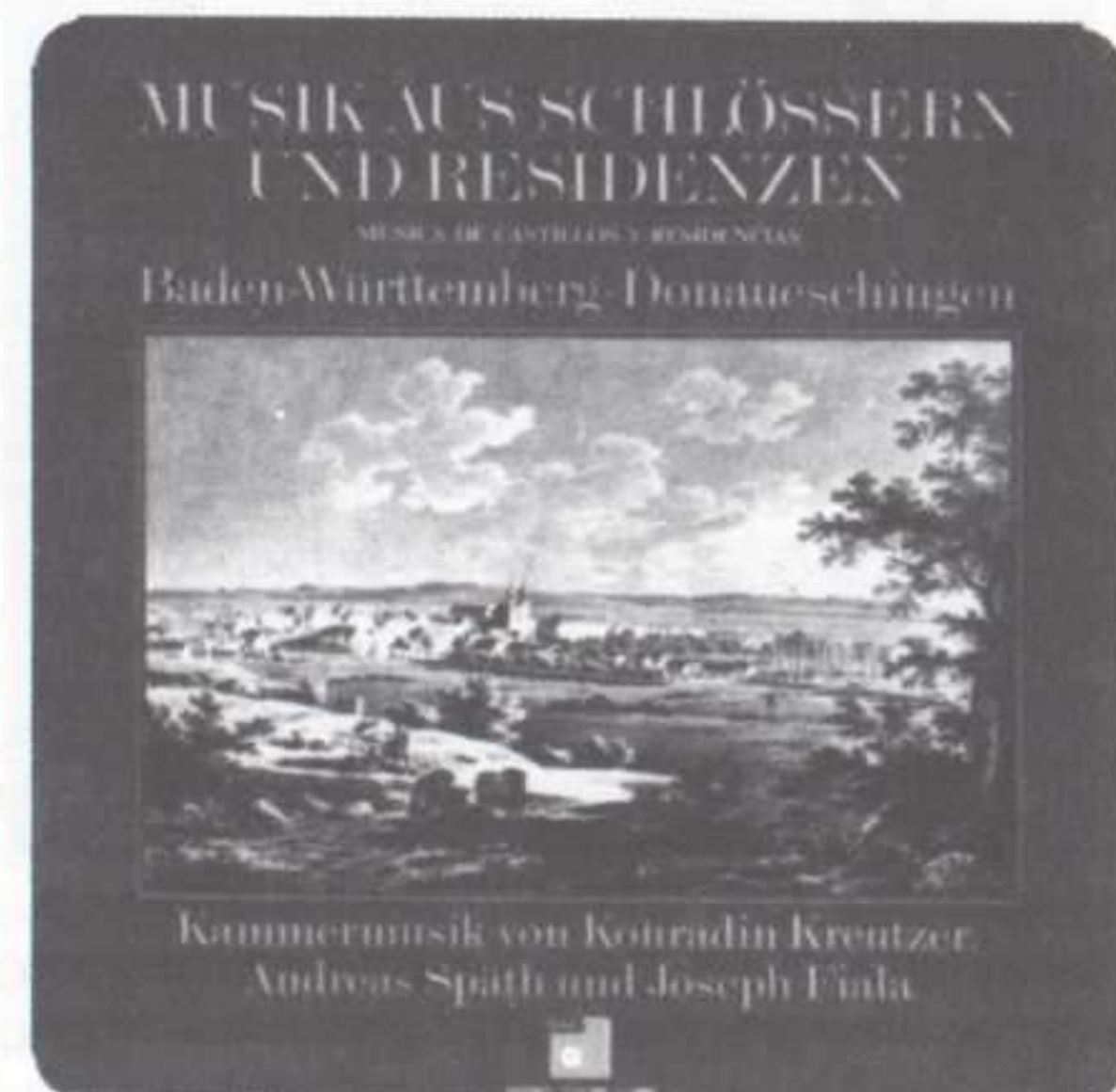
Dentro de la peculiar oferta lanzada en España por BASF, el volumen que me toca comentar contiene obras compuestas entre mi-

tad del siglo XVIII y principios del XIX, debidas a autores que en nuestro país son perfectamente desconocidos. Las obras poseen un indudable interés musicológico, y sobre todo histórico, por cuanto que acercan al oyente a un determinado período de la historia alemana con el desarrollo de la música considerada como elemento vital, aunque, desgraciadamente, siempre en un estrato social determinado, como «élite» que en nada se identificaba con la mayoría. Donaueschingen poseía a principios del siglo XIX una alta tradición musical, habiéndose distinguido durante todo el siglo anterior por la alta calidad de las interpretaciones de la orquesta de la Corte. El repertorio de ésta se componía principalmente de obras de los maestros de las Escuelas de Mannheim, Viena y algunos músicos de Bohemia. Joseph Fiala, uno de los compositores del presente álbum, representado por su **Cuarteto para oboe y trío de cuerdas** fue un músico de Bohemia altamente apreciado por Mozart y que desempeñaba en la orquesta de la corte los puestos alternados de oboísta, violoncellista y gambista. Su ya mencionado **Cuarteto**, obra de reducida extensión, recuerda por su encanto a las composiciones juveniles de Mozart. La interpretación del Consortium Classicum, justa, equilibrada y con gran convicción, merece un aplauso en esta primera grabación de la obra de Joseph Fiala (espléndida la intervención del oboe Gernot Schmalfluss). Konradin Kreutzer (1780-1849) se hizo cargo de la dirección de la Orquesta de la corte de 1818 a 1822; la Orquesta había pasado a tener 30 miembros (frente a los 18 que contaba antes de que Kreutzer asumiera la dirección de la misma). Sus obras más célebres las compuso Kreutzer en Donaueschingen, dos de las cuales se integran en este álbum: el **Quinteto para piano, flauta, clarinete, viola y violoncello**, y el **Cuarteto para clarinete, violín, viola y violoncello**; ambas composiciones reflejan el incipiente nacimiento del romanticismo alemán, con melodías deliciosas y quizá un tanto superficiales. La interpretación es en ambas obras irreprochable.

Finalmente, el álbum se completa con el **Noneto para dos violines, viola, violoncello, contrabajo, oboe, clarinete, trompa y fagot**, de Andreas Späth (1790-1876), la obra más ambiciosa de las que integran el total contenido del álbum, una verdadera lección de clasicismo y buen hacer, en la que también se reflejan acentos del primer movimiento romántico alemán. Espléndida lectura por los miembros del Consortium Classicum.

Los discos, en su aspecto técnico, son excelentes. El prensado español es sólo correcto. Buena presentación y excelentes notas en el interior del álbum, a cargo de Dieter Klockner.

**Conclusión:** Música de cámara por primera vez grabada en delicadas interpretaciones. Sobre todo, la obra de Andreas Späth es digna de conocerse.—**ENRIQUE PEREZ ADRIAN.**



**CASTILLOS Y RESIDENCIAS DE BAVIERA: WÜRZBURG.—F. WITT:** **Quinteto en Mi bemol M, op. 6, para piano, oboe, clarinete, trompa y fagot.** Solistas del Consortium Classicum: W. Genuit, G. Schmalfluss, D. Klöcker, W. Meyendorf, K. O. Hartmann. **Concierto en Fa M para dos trompas.** H. Baumann, M. Cakar. Concerto Amsterdam. Director, Jaap Schröder. **Sinfonía en La M.** Orquesta Filarmónica de Munich. Director, Marc Andrae. **J. KÜFFNER:** **Trío en La M para clarinete, viola y guitarra, op. 21.** D. Klöcker, J. Kussmaul, R. Hock. **J. FROHLICH:** **Serenata en Re M para flauta, clarinete, viola y violoncello.** F. Vester, D. Klöcker, J. Kussmaul, A. Blysmá, BASF, 73 53 425. Precios normal y oferta: 750 y 650 ptas.

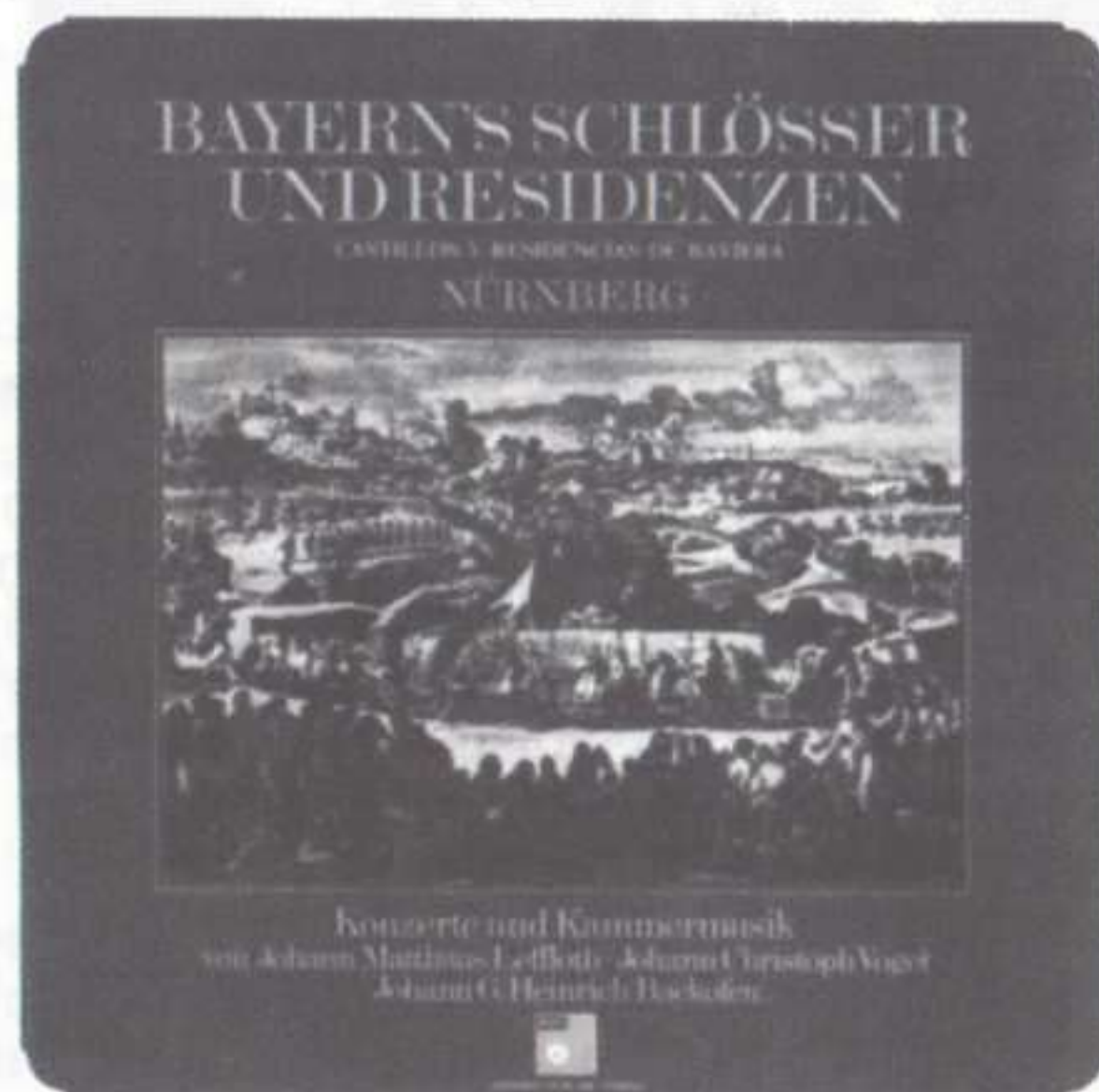
**THURN UND TAXIS.—F. X. POKORNY:** **Concierto en Fa M para dos trompas.** H. Baumann, C. Kohler. **Concierto en Re M para flauta.** F. Vester. **K. F. ABEL:** **Concierto en Si b M para violín, oboe y clarinete.** J. Schröder, P. W. Feit, D. Klöcker. **F. A. HOFFMEISTER:** **Concierto en Si b M para clarinete.** D. Klöcker. **Th. VON SCHACHT:** **Concierto en Si b M para clarinete.** D. Klöcker. Concerto Amsterdam. Director, Jaap Schröder. BASF, 73 53 482. Precios normal y oferta: 750 y 650 ptas.

La presente oferta de BASF es algo osada y de éxito comercial dudoso, por la rareza de las músicas presentadas, y además quita



portante editor vienés que publicara composiciones de Haydn, Mozart y Beethoven), obra con vida, más inspirada, y que en ocasiones recuerda a Mozart (salvando las distancias). Las grabaciones y la fabricación de los discos son impecables. La presentación, cuidada, aunque los comentarios sean en exceso escuetos, máxime tratándose de obras desconocidas.

**Conclusión:** Primeros registros de obras de casi siempre escaso valor musical. Sólo para eruditos o dedicados a fondo a la música del período «clásico» (la de Thurn y Taxis también parece de entonces). Interpretaciones espléndidas. Salvo casos muy aislados, los compositores secundarios (o hasta «terciarios»), lo son justificadamente.—ANGEL CARRASCOSA ALMAZAN.



**CASTILLOS Y RESIDENCIAS DE BAVIERA: NUREMBERG.**—J. M. LEFFLOTH: **Concierto para cémbalo y violín. Sonata para viola «da gamba» y cémbalo.** J. C. VOGEL: **Cuarteto para clarinete, violín, viola y «cello».** J. G. H. BACKOFEN: **Sinfonía concertante para dos clarinetes y orquesta, op. 10. Quinteto para clarinete, violín, dos violas y «cello».** Consortium Classicum, Jaap Schröder, Anneke Vitenbosch y Veronika Hampe. Basf, 7593195. Carpeta con dos discos «estéreo». Precio oferta, 650 ptas. Precio normal, 850 ptas.

En principio, no cabe sino felicitar a Basf por la valentía (casi temeraria, conociendo el mercado español) de sacar a la luz once álbumes dobles con obras de más de veinte autores casi totalmente desconocidos. En efecto; esto supone una siempre positiva ampliación del catálogo. Con todo, y en el terreno puramente musical, es de consignar que las obras de Leffloth —dos agradables **Sonatas** barrocas para clave y cuerda— son poco más que rutina, animando algo el panorama la presencia del clarinete, base de las obras de Vogel y Backofen (pertenecientes a la época de Mozart-Beethoven), que no son sino **Conciertos** para virtuoso más o menos «arropados» con trío, cuarteto de cámara u orquesta. La estructura es tradicional, incluyendo forma sonata y tema con variaciones (poco imaginativas). Los instrumentos graves están poco independizados todavía, siendo lo más notable el virtuosismo extraído de los primitivos clarinetes. En conjunto, música intrascendente y agradable en audiciones no repetidas.

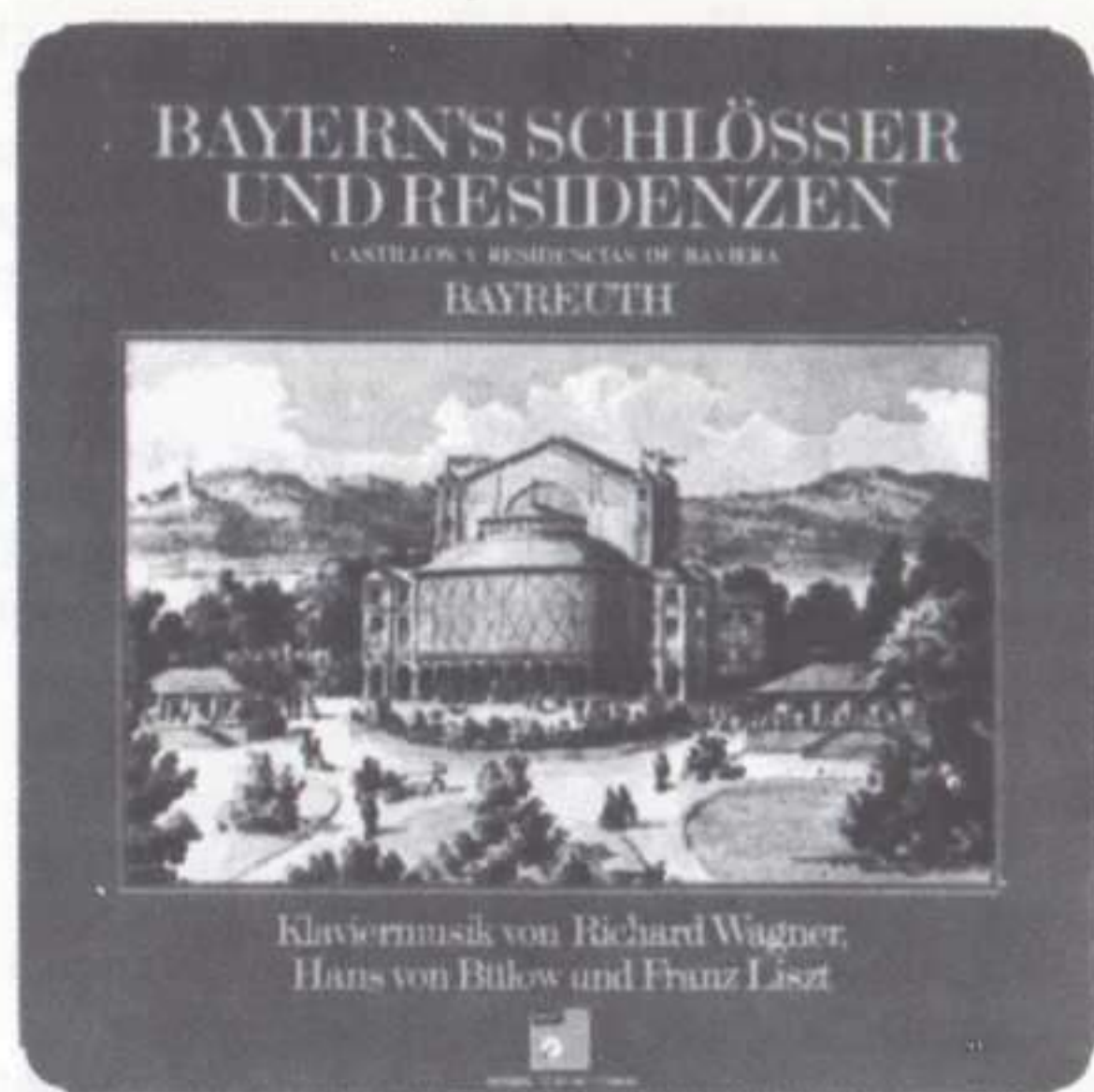
Sonido y prensado de buena calidad; presentación brillante y comentarios —trilingües— algo cortos tratándose de autores desconocidos; faltan, además, las fechas de composición de las obras.

**Conclusión:** Mayor interés musicológico que «musical»; buena presentación e interesante precio de oferta. Pero pienso que hay todavía en los siglos XVII y XVIII autores fundamentales (François Couperin, Rameau, Lully, Purcell; incluso Haendel, Haydn y Mozart) escasa o parcialmente representados en el catálogo —o con obras semidesconocidas— que bien merecen prioridad sobre los incluidos en este álbum.—ROBERTO ANDRADE MALDE.

**CASTILLOS Y RESIDENCIAS DE BAVIERA: BAYREUTH.** Música para piano de Richard Wagner, Hans von Bülow y Franz Liszt. WAGNER: **Gran sonata (La mayor, 1832). Fantasía en Fa sostenido menor (Inacabada, 1832). Una sonata para el álbum de la señora M. W. (Matilde Wesendonk, La bemol mayor, 1853). Una hoja del álbum «Züricher Vielliebchen» (vals, 1853). En el álbum de la princesa M. (Metternich, Do mayor, 1861). Hoja de álbum para la señora Betty Schott (Mi bemol mayor, 1875).** VON BÜLOW: **Balada, op. 11.** LISZT: **Richard Wagner - Venecia (1883). La góndola fúnebre I (1883). Czardas macabras (1881/82). Nubes grises (1881).** Werner Genuit, piano. BASF, 75 93 193/1-2, «estéreo», álbum de dos discos. Precio de oferta: 650 ptas. Precio normal: 800 ptas.

He aquí el álbum más extraño en una extraña edición: «Castillos (mejor, palacios) y residencias de Baviera». Si se trataba de incluir a Bayreuth entre las localidades bávaras idóneas a los fines históricos-musicales de la colección, a la vista del álbum hay que recordar a sus responsables el esplendor del Bayreuth barroco. La



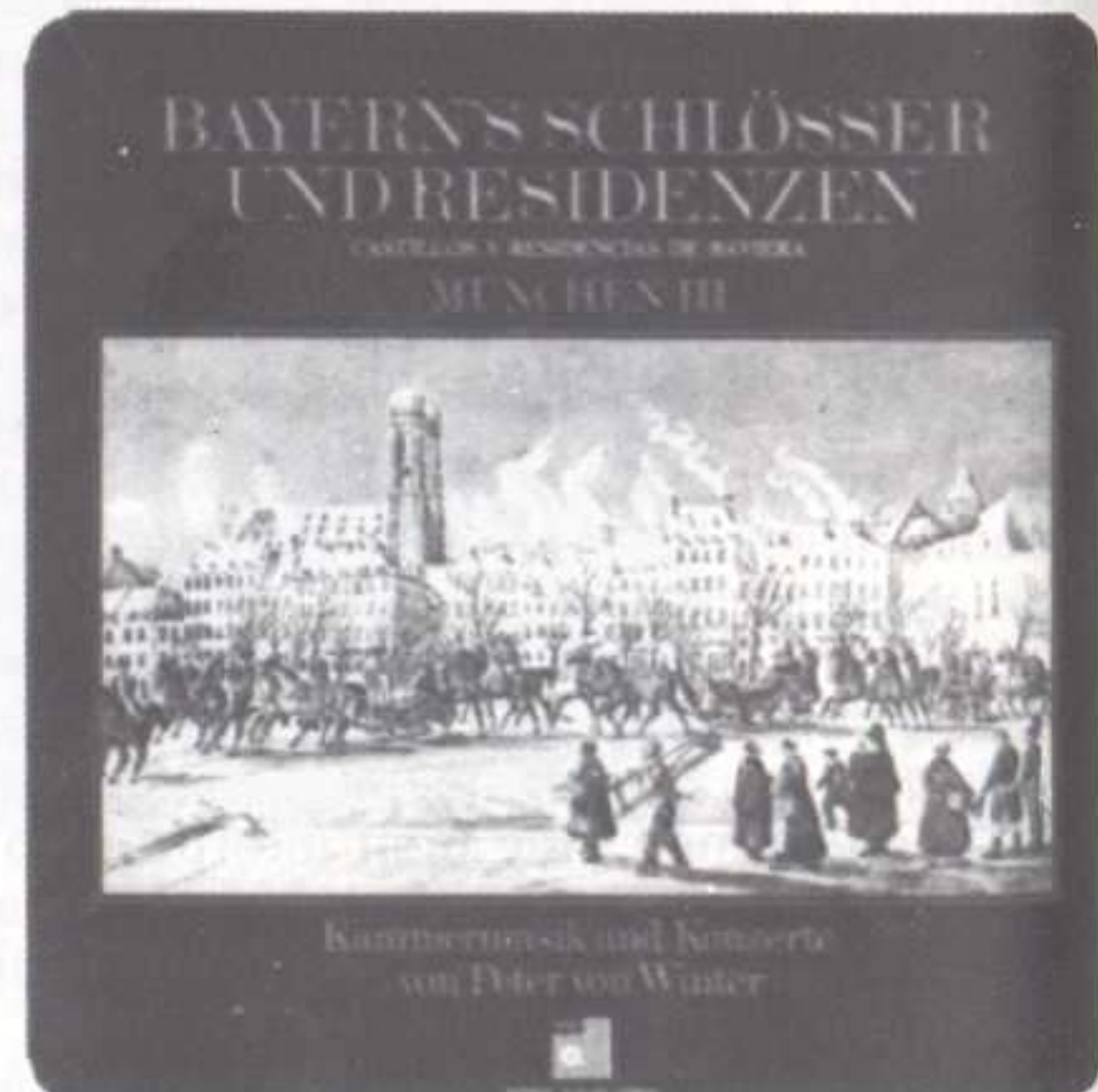
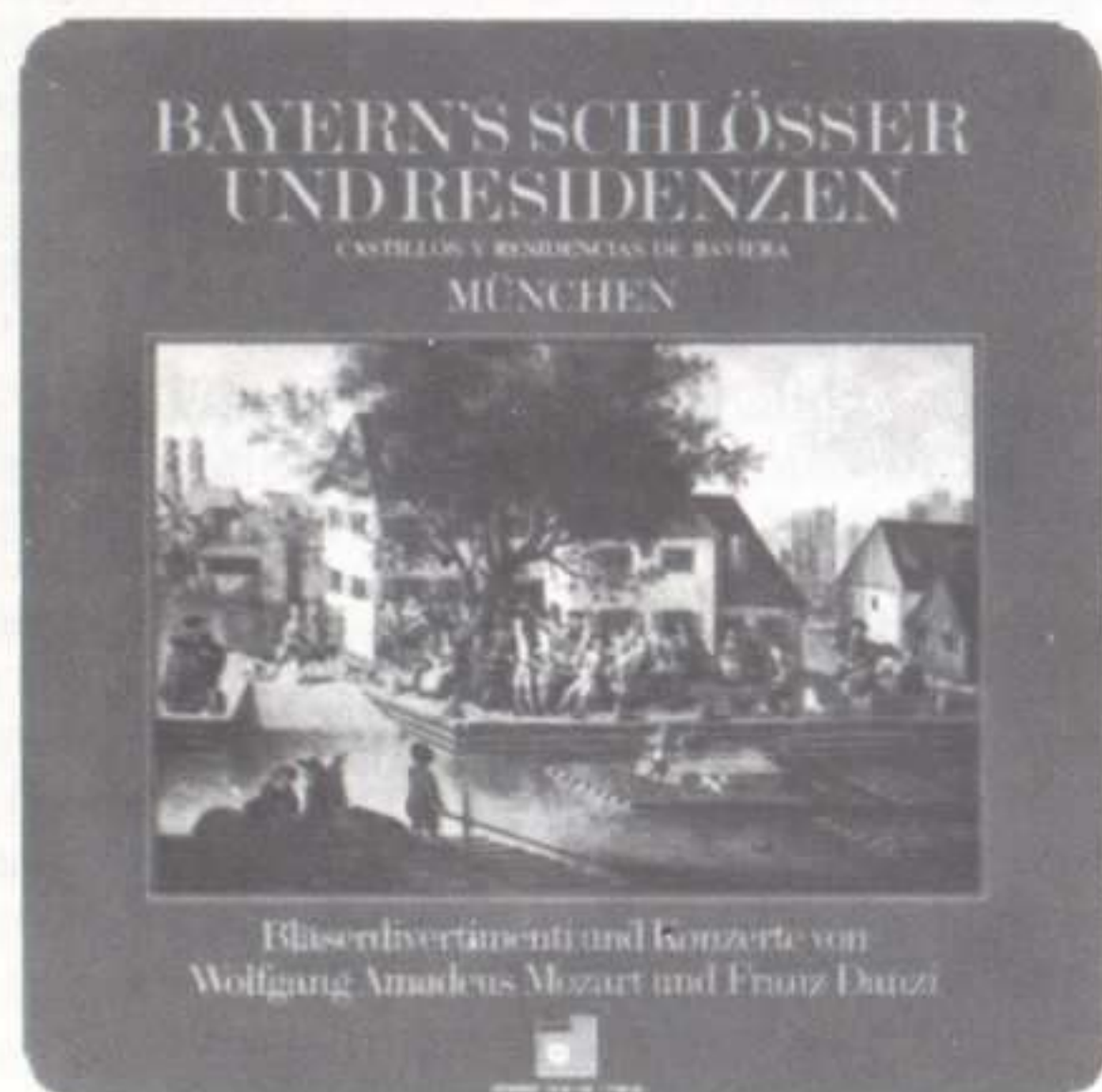


margravina Guillermina (1709-1758), hermana de Federico el Grande, amiga de Voltaire por encima del bien y del mal, hizo de Bayreuth ciudad de vida cultural intensa en un marco monumental atractivo. Joya de su legado es el «Opernhaus», teatro rococó sin parigual en Alemania. Quede así afirmado, a falta de mayor detalle, aquí imposible, que el Bayreuth barroco tenía sitio por derecho propio en la edición. Aún más, como Basf no incluye en este programa ejemplos operísticos, Bayreuth habría servido para este capítulo con toda propiedad.

Pero nuestra ciudad, casi olvidados hoy los margravina y el «romántico» Jean Paul, es hace tiempo la ciudad de Richard Wagner. Bueno. Si se trataba entonces de contemplar a Bayreuth como «residencia» wagneriana, la portada del álbum —una acuarela del Festspielhaus— engaña, despista y defrauda. El comentario de Egon Voss, interesante, pero insuficiente, trata de llevar las aguas a su cauce al apuntar la significación de Wahnfried como residencia del artista burgués Wagner. Mas Wahnfried, su fachada o su noble sala de música, no figura en el álbum. Desde esta sinrazón inicial los despropósitos se suceden en catarata. Está claro que el álbum opera como «gancho» en una oferta muy minoritaria y de escaso interés, en circulación en Alemania desde hace dos o tres años. Pero tampoco funciona convincentemente a nivel de cebo o golosina: el pianista, Werner Genuit, discreto técnicamente, lleva adelante —es un decir— el «encargo» con audible desgana y total incompreensión de la importancia cultural del programa que le han entregado. Nada coherente se dice en la carpeta sobre la selección de las obras. Tonalidades y fichas de composición, siempre, y dedicatorias en las **Hojas de álbum**, brillan por la casi total ausencia, que he procurado paliar en la gacetilla que encabeza este comentario. Sobra la **Balada** de von Bülow y falta una importante **Hoja** wagneriana, **llegada junto a los cisnes negros**, escrita en el cromatismo de **Tristán** para la condesa de Pourtales (1853, La bemol mayor). Egon Voss no profundiza en la «intencionalidad» reivindicativa de Wahnfried: el antiguo «Kapellmeister» y ex exiliado Wagner, al fin y al cabo un paniaguado de la aristocracia o de la alta burguesía como lo fueron sus grandes colegas, Bach, Mozart o Beethoven, salvo casos de fortuna personal (Mendelssohn), quiso dar la vuelta a la tortilla y erigir al artista —por supuesto, él— en epicentro social y cultural. Wahnfried fue su «salón», taller, centro de reunión, palacio de su corto reinado, nueve años, «por la gracia del Arte». Tampoco se incluye análisis alguno de las obras. Las de Liszt, importantísima muestra de su genial pianismo conclusivo, aparecen un poco como gregarias de las de Wagner —la ocasión, el lugar y el tema—, cuando, en realidad, son muy superiores. Por último, matriz, prensado, traducción del comentario y títulos (**La lúgubre góndola, por ejemplo**) y calidad global del álbum dejan bastante que desear.

Con todo, estos dos discos, especialmente el segundo, si insatisfactorios, merecen atención en nuestro actual mercado. Plantean por omisión la apasionante cuestión wagneriana del protagonismo del artista. Revelan la necesidad de una edición seria de las obras «menores», menos conocidas o complementarias de Wagner, y más en el año conmemorativo del centenario del Festival de Bayreuth: algunas oberturas, **Rule-Britania, Columbus o Polonia; La última cena**, cantada para orquesta y coro masculino; el **Kinder-Katechismus**; el indescriptible **Tema Porazzi**; la segunda parte de la narración de «Lohengrin»; en fin, la segunda versión de las últimas frases de «Brunilda». Hacen acuciante la «integral» solvente del piano de Liszt, con las paráfrasis, transcripciones y ejercicios de los últimos años. Y nos acercan obras entre nosotros inéditas o poco conocidas: en cuanto a Wagner, dos de juventud guiadas por su maestro Weinling, que revelan cómo estudió y asimiló a Bach (la **Gran Sonata** incluye en el «Allegro» final una fuga a tres voces, mientras la **Fantasia** se inspira en la **Fantasia cromática**), y un conjunto de **Hojas de álbum**, con dedicatoria femenina, por donde pasan **Tristán, Parsifal** y el famoso ornamento de fusa resuelto en sexta que la acompañó desde la **Fantasia y Rienzi** (plegaria) hasta **El ocaso de los dioses** (tema de «Brunilda»). En cuanto a Liszt, atonalidad, serialismo, Bartok y Debussy están más que anunciados en las asombrosas piezas que aporrea Werner Genuit sin enterarse de lo que tiene entre manos. Como tampoco se han enterado quienes han mantenido en la contraportada de este álbum el «avant-propos» de toda la edición: «Danzi, Cannabich, Rosetti, Reicha, Fiala y Kalliwooda fueron en su tiempo maestros de capilla... que escribieron composiciones para el prestigio y diversión de aquellos que reinaban por la Gracia de Dios».

**Conclusión:** Pese a lo dicho, a falta de pan y mientras se mantenga la oferta, álbum útil a hiperwagnerianos, a lisztianos con espíritu de sacrificio y al curioso oyente que subsane por su cuenta y riesgo el caos cultural de este «residencial» Bayreuth.—ANGEL F. MAYO.



CASTILLOS Y RESIDENCIAS DE BAVIERA: MUNICH I: MOZART, W. A.: **Serenata en Si bemol mayor, KV 196f**, para dos clarinetes, dos trompas, dos fagots. **Divertimento en Mi bemol mayor, KV 226**, para dos clarinetes, dos trompas, dos fagots.

DANZI, Franz: **Sexteto en Mi bemol mayor** para dos clarinetes, dos trompas, dos fagots. **Concierto en Fa mayor** para fagot y orquesta. **Sinfonía concertante en Si bemol mayor** para clarinete, fagot y orquesta. Consortium Classicum; Concerto Amsterdam; Dieter Klöcker, clarinete; Karl Otto Hartmann, fagot. Dirección: Jaap Schröder.

MUNICH II: La orquesta de la Corte Bá-



vara en el siglo XVI. DI LASSO, Orlando: **Misa sexta**, octo vocibus, ad imitationem «Vinum bonum», a ocho voces, cantada y con acompañamiento musical; **Timor Domini, principium**, seis voces «a capella»; **Kommt her zu mir, spricht gottes son**, a cinco voces, tres tenores e instrumentos; **Magnificat Sexti Toni**, cinco voces «a capella»; **Schaff mir doch Recht in Sachen mein (Judicame Domine)**, a tres voces, canto y acompañamiento instrumental; **Timor et Tremor-Exaudi Deus**, seis voces «a capella»; **A voi Guglielmo**, cinco voces, canto y acompañamiento instrumental; **Sybilla Europea**, cuatro voces, «a capella»; **Vedi l'aurora**, cinco voces, «a capella»; O

fugace **Dolcezza**, cinco voces, «a capella»; **Matona mia cara**, cuatro voces, canto y acompañamiento instrumental; **La nuit froide et sombre**, cuatro voces, «a capella»; **Bicinium**, a dos voces; **Der Tag ist so freudenreich**, cinco voces; **Im Mayen hört man die hanen krayen**, cinco voces, virginal; **Die fasstnachtist ein so schöne Zeit**, cinco voces, instrumentos; **Am Abend spat beim kühlen Wein**, cinco voces, canto y acompañamiento instrumental.

DE FOSSA, Johannes: **Missa super theutonicam cantionem «Ich segge â Dieu»**, cuatro voces, cantada y acompañamiento instrumental.

DASER, Ludwig: **Dominus regit me**, seis voces, «a capella»; **Benedictus Dominus**, ocho voces, canto e instrumentos.

DE VENTO, Ivo: **Herr, dein Wort mich getröstet hat**, cinco voces, «a capella».

REINER, Jacob: **Mane nobiscum, Domine**, seis voces, «a capella».

HOYOUL, Balduin: **Wenn mein Stündlein vorhanden ist**, tres voces y acompañamiento instrumental.

LECHNER, Leonhard: **Allein zu dir, Herr Jesu Christ**, cuatro voces, «a capella».

SENNFL, Ludwig: **Das Geläut zu Speyer**, seis voces, «a capella»; **Es wollt' ein Frau zum Weine gahn**, cuatro voces, canto y acompañamiento instrumental; **Ich armes Käuzlein kleine** (melodía popular); **Fortuna-Nasci, pati, mori**, cinco voces, instrumentos; **Es taget vor dem Walde**, cinco voces, canto e instrumentos; **Patiencia muss ich han**, cuatro voces, canto e instrumentos.

DE VENTO, Ivo: **Frisch ist mein Sinn**, cuatro voces, «a capella»; **Ich weissein Maidlein**, cinco voces, «a capella»; **So wünsch'ich ihr ein gute Nacht**, tres voces, «a capella».

LECHNER, Leonhard: **Nach meiner Lieb viel hundert Knaben trachten**, cinco voces, «a capella».

GOSSWIN, Anton: **Am Abend spat, lieb Brüderlein**, tres voces, «a capella».

REINER, Jacob: **Behüt such Gott zu aller Zeit**, cuatro voces, canto y acompañamiento instrumental. Capella Antiqua, Munich. Dirección: Konrad Ruhland.

MUNICH III: Música de Cámara y Conciertos

de Peter von WINTER: **Sinfonía concertante en Si bemol mayor**, para violín, viola, oboe, clarinete, fagot, violoncelo y orquesta, op. 20. Rainer Kussmaul, violín; Jürgen Kussmaul, viola; Gernot Schmalfuss, oboe; Dieter Klöcker, clarinete; Karl-Otto Hartmann, fagot; Anner Bylsma, violoncelo. Orquesta Filarmónica de Munich. Dirección: Marc Andreea. **Sinfonía Concertante en Si bemol mayor**, para violín, clarinete, trompa, fagot y orquesta. Jaap Schröder, violín; Dieter Klöcker, clarinete; Werner Meyendorf, trompa; Karl-Otto Hartmann, fagot. Concerto Amsterdam. Dirección: Jaap Schröder. **Septeto en Mi bemol mayor**, para dos violines, viola, violoncelo, clarinete y dos trompas, op. 10. Consortium Classicum, con Jacques Holtman, segundo violín. **Octeto en Mi bemol mayor**, para violín, viola, violoncelo, flauta, clarinete, fagot y dos trompas. Consortium Classicum con Frans Vester, flauta.

MUNICH IV: RHEINBERGER, Joseph: **Noneto en Mi bemol mayor** para flauta, oboe, clarinete, trompa, fagot, violín, viola, violoncelo y contrabajo, op. 139. Por el Quinteto Danzi y Jaap Schröder, violín; Wiel Peeters, viola; Anner Bylsma, violoncelo; Anthony Woodrow, contrabajo.

CANNABICH, Karl: **Divertissement concertant en Fa mayor**, para dos violines y orquesta. Jaap Schröder, Jacques Holtman, violín. Concerto Amsterdam. Dirección: Jaap Schröder.

LACHNER, Franz: **Noneto en Fa mayor**, para flauta, oboe, clarinete, trompa, fagot, violín, viola, violoncelo y contrabajo. Por el Quinteto Danzi y Jaap Schröder, violín; Wiel Peeters, viola; Anner Bylsma, violoncelo; Anthony Woodrow, contrabajo.

BASF, cuatro álbumes de dos LP cada uno: Volumen I: 75 93 192 (1107); volumen II: 75 93 194 (1192); volumen III: 75 53 433 (1190); volumen IV: 75 53 521 (1188). Precio de oferta de cada álbum: 650 ptas.

Dentro de la serie «Castillos y Residencias de Baviera», los cuatro álbumes dedicados a Munich resultan muy heterogé-

neos, cosa explicable, ya que comprenden obras pertenecientes a compositores muy dispares, agrupables en varias épocas, que se extienden con intermitencias desde el siglo XVI hasta finales del siglo XIX.

El mayor interés se centra en el álbum segundo, cuyo primer disco se dedica íntegramente a Orlando di Lasso, que permaneció casi cuarenta años al servicio de la Corte múniquesa, y comprende un pequeño muestrario de su genio universal, a través de obras religiosas y profanas —entre estas últimas las populares **O fugace Dolcezza** y **Matona mia cara**. El segundo disco contiene como nota destacada seis composiciones de Ludwig Sennfl, «el más grande maestro germano del «lied» siglo XVI, discípulo de Heinrich Isaak, cuyo **Choralis Constantinus** completó. Se beneficia este álbum de una notable interpretación, tanto vocal como instrumental, a cargo de un conjunto prestigioso, la Capella Antiqua, bajo la dirección de Konrad Ruhland.

Mucho menor interés tienen los restantes álbumes. Anotemos el buen hacer de Winter y Danzi —de este último merece destacarse, por su cálida espontaneidad, el **Concierto en Fa para fagot y orquesta**—, así como la facilidad y el atractivo melódico de Joseph Rheinberger, cuya música era apreciada por Brahms, y del que se nos ofrece un extenso **Noneto en Mi bemol mayor**. Las obras escogidas de Mozart son bastante insignificantes, y en este punto hay que lamentar que no se haya pensado en el llamado **Kyrie de Munich, en Re menor**, K 341, breve pero soberbia partitura, compuesta a principios de 1782. La interpretación de estos tres álbumes no pasa de correcta, y la grabación resulta irregular, con muchos ecos y con ciertas deficiencias en la toma de sonido.

**Conclusión:** Aunque es encomiable ampliar el campo de visión del aficionado, la verdad es que —y salvo en lo que se refiere al álbum segundo— no tiene mucho sentido la presencia de la mayoría de estas obras en un mercado como el español, donde, por unos u otros motivos, están todavía ausentes tantas obras fundamentales. —JOSE LUIS GARCIA DEL BUSTO.



## OFERTA POLYDOR

### El polémico «Barbero» de Abbado

Muy esperada era esta grabación de **El barbero de Sevilla**, de Rossini, que, al fin, tras cuatro años de retraso, nos llega al país de la protagonista femenina.

Al comentar el pasado mes de abril la interpretación de esta ópera dirigida por James Levine —asimismo en oferta— hice unas puntualizaciones generales, que no es, por tanto, preciso repetir aquí. La interpretación de Abbado viene precedida de una especial fama, que yo —anticipo— no en todo encuentro justificada; trataré de explicar el por qué.

En esta grabación se ha utilizado por única vez la versión revisada para la Editorial Ricordi por Alberto Zedda, en un intento de retornar al original concebido por Rossini. En sus interesantes comen-

tarios, Zedda considera, por una parte, que es conveniente hacer la ópera una «comedia de caracteres» (más bien que una «ópera bufa», como suele ser considerada): dice de «Rosina» que debe ser «una mujer consciente de sus actos, que lucha con astucia y al mismo tiempo con orgullo y sentimiento para salvar su propia felicidad»; «Don Bartolo», «un humanísimo personaje (...), un médico respetado y noble exponente de la buena sociedad sevillana», y no «un viejo botarate del que «Rosina» pueda burlarse»; atribuye a «Don Basilio» «la dignidad propia de un consejero de personajes importantes», más que sus habituales maneras de «payaso»; considera que «Fígaro», más que un barbero «malicioso, hábil en urdir intrigas», es un «ciudadano lleno de vitalidad, capaz de luchar para conquistar un espacio reservado a la clase dominante de los amos»; que el «Conde de Almaviva», en fin, no deja de ser un «grande de España». Muy largo sería discutir todo esto, pero el propio texto y las intrigas de la acción, el mismo carácter de la música muestran llanamente una comedia de enredo graciosísima, sazónada con abundante sal gorda; y atribuir a tales personajes tales dignidades me parece tratar de retorcer o violentar evidencias. Y no deja de desconcertarnos al afirmar, por otra parte, que es preciso retornar a una partitura original que, según él, había sido falseada, llegando a ser «plúmbea en sus contornos y mutilada en los elegantes arabescos de sus ritmos ágiles y punzantes» (?).

No sé si tratando de ajustarse al autor de la revisión es por lo que Abbado no confiere a la ópera la habitual comicidad, con lo que nos resulta un tanto insulsa y desmayada (sus «tempi» son casi siempre desusadamente lentos) y algo corta en espontaneidad y frescura. Su sentido teatral aparece algo distante, al contrario que cuando dirige dramas o tragedias del género operístico italiano. El pulso de la acción, el sentido del humor, se hallan lejos de la incesante e irresistible gracia de Galliera, de Levine e incluso de Varviso.

En cambio, en cuanto a la realización, Abbado consigue seguramente la más acabada y perfecta que conozco, por la extremada atención a todos los detalles, que destaca con claridad meridiana y refinamiento excepcional, ayudado de una magnífica prestación de la Sinfónica de Londres: su versión de la obertura, por ejemplo, es una de las más notables de la historia del disco. Espléndidas actuaciones del Coro Ambrosian y del clavecinista: nada menos que el eminente director mozartiano Theodor Guschlbauer. Y paso a las voces.

Hermann Prey es seguramente el más celebrado «Fígaro» en los países de habla alemana, pero para nosotros su temperamento germano no se aviene del todo al carácter del personaje latino, de modo que su gran talento interpretativo —indudable— desenfoca un tanto la imagen que solemos tener del héroe (es un decir) rossiniano, al conferirle una distinción y elegancia que considero inoportunas. Por otra parte, su hermosa voz de barítono-bajo se encuentra algo apretada en las notas más altas (el papel parece requerir un barítono lírico).

Teresa Berganza es, en cambio, la voz ideal para «Rosina», según las intenciones originarias del autor: una mediosoprano con coloratura. Constituye un auténtico asombro por la igualdad de su voz en todos los registros y lo impecable de sus agilidades. En lo interpretativo, en mi opinión, no alcanza tamaña altura, no reflejando la pícara ingenuidad y la sutileza en los matices de la expresión de Callas e incluso de Sills (con Galliera y Levine, respectivamente), aunque ambas sean sopranos y adornen su parte. Ignoro si Berganza trata deliberadamente de ajustarse a los presupuestos de Zedda, y por ello ofrece una versión menos «ligera» de «Rosina» (que, personalmente, no me convence).

Luigi Alva es el tenor, entre los notables, que más veces ha cantado la obra, y así su familiaridad con «Almaviva» es plena, exprimiendo su parte en todos sus detalles. Ofrece un personaje en la línea

tradicional, que nos ha presentado un «Conde» de voz muy femenil y no poco afectado y amanerado: salida que seguramente no sea sino una mala costumbre institucionalizada y en la que no caen Gedda (con Levine), ni tampoco Valletti (con Leinsdorff). Por otra parte, la voz de Alva ya pasó su plenitud, apareciendo aún más blanca que antes y algo tremolante, y para hacer las agilidades —eso sí, articuladas nítidamente— utiliza recursos de gusto discutible, de los que no se sirvió en sus dos grabaciones anteriores, con Galliera y Gui.

Enzo Dara es un espléndido «Bartolo», tanto en lo vocal como en lo expresivo, aun sin alcanzar la gracia extremada de Corena (con Erede, Leinsdorf y Varviso), y, sobre todo, de Capecchi (con Levine). Y Paolo Montarsolo, quizá el mejor «intérprete» de esta grabación, se halla en un momento en que la voz ha perdido parte de sus cualidades. Impecable la «Berta» de Stefania Malagù.

El presente registro ha sufrido los habituales cortes, de los que es la grabación dirigida por Levine la única que se ha librado por entero: a pesar de la —en general— mayor lentitud de Abbado, la versión de éste totaliza unos ciento treinta y ocho minutos, contra ciento sesenta y nueve (treinta y uno de diferencia) en la de Levine. En el aspecto técnico, el sonido de los discos es irreprochable. Y la presentación es inmejorable.

**Conclusión:** Un **Barbero** distinto y discutible. Para mí, le falta comicidad y sentido escénico. El mayor interés recae en el aspecto vocal de Teresa Berganza y en la «realización» orquestal de Claudio Abbado. —**ANGEL CARRASCOSA ALMAZAN.**

**ROSSINI: El barbero de Sevilla.** H. Prey, T. Berganza, L. Alva, E. Dara, P. Montarsolo, S. Malagù. Coro Ambrosian. Orquesta Sinfónica de Londres. Th. Guschlbauer, clavecín. Director, Claudio Abbado. (DG 20 053, tres discos. Precio normal: 1.290 ptas. Precio oferta: 970 ptas.)

## ORQUESTAL

**BRAHMS: Sinfonía número 4, opus 98. Obertura para un Festival académico, opus 80.** Orquesta Nueva Filarmonía. Director, Leopold Stokowsky. (RCA, ARL1-719, «estéreo». P. V. P.: 400 ptas.)

Comentaba en el número de marzo de la Revista una excelente versión que el veterán director nos ofrecía de la **Primera** de Brahms: clásica y equilibrada, pero con la tensión propia de la música grabada «en vivo». Lamentablemente, no sucede lo mismo en esta ocasión. El primer tiempo, llevado bastante de prisa, no consigue alcanzar el tono elegíaco, otoñal, que le es propio (escúchese el tema inicial, inexpresivo), y la «Coda» es disparatadamente veloz y confusa. «El «Andante» tiene un nivel muy superior: la sección central es realmente noble y cálida, fraseada bellamente por las cuerdas. Lástima ei

gratuito calderón de las maderas al acabar este movimiento: rompe el acorde final de toda orquesta. Bien el «Scherzo», en el que sobra también el «rallentando» con que Stokowsky introduce el segundo tema. La «Passacaglia» final es más rápida todavía que la de Toscanini: 8,53 frente a nueve minutos justos del italiano (compárese con *Ormandy* —10,14— o *Haitink* —10—). A causa de ello —y también de la floja grabación—, algunas variaciones resultan muy poco claras y embarullada la «Coda», desluciendo el alto nivel logrado, por ejemplo, en la número 12, a cargo de la flauta —admirable—, y las tres siguientes (excelentes las maderas y metales).

La actuación global de la Nueva Filarmonía en esta obra no pasa de discreta, aunque su excelente clase —patente en la **Obertura**— se insinúa en momentos. Ciertamente que poco ayudan la grabación y el prensado español, de calidad baja. Buenos comentarios de carpeta, dato positivo que debe añadirse a la brillante y simpá-

tica versión de la **Obertura académica**, muy superior a la de la **Sinfonía**, cuya referencia actual (retirada por EMI la insuperable **Cuarta** de Furtwängler) creo es Giulini, al frente de la Chicago Symphony (EMI), seguido por Karajan (DG) y Haitink (Philips). En precio medio, Kubelik y la maravillosa Filarmónica de Viena (Decca, As diamantes), alternativa muy favorable técnica y musicalmente. Estas versiones ofrecen sólo la **Sinfonía**; Ansermet, al frente de la Suisse Romande —y preferible en conjunto a Stokowsky— dirige también la **Obertura**, para la que mi opción favorita es (retirada la de Barbirolli por EMI) Abbado con la Filarmónica de Berlín, en disco que incluye la **Serenata 2** y las **Variaciones Haydn**, de inminente reedición (DG).

**Conclusión:** **Sinfonía** decepcionante y buena **Obertura**. Esperamos mejores versiones del siempre joven Stokowsky. —**R. A. M.**

# PETROF



**TROFEO INTERNACIONAL A LA CALIDAD 1974 - 75**  
(Por decisión de las revistas: Mercado Mundial,  
African Trade Review, Euroussa, The East Trade)



**PREMIO CALIDAD EUROPA 1975**  
(Por referendum realizado por Computer internacional)

importador: **PINSA**

Alvarez Abellán, 23

Madrid 25

Teléf. 472 95 50



En Oviedo: Pianos Arévalo

Puerto Pajares. 6

En Granada: Pedro Leonés

Plaza Cardenal Cisneros. 8

# YA TENEMOS EN ESPAÑA NUESTRO CATALOGO GENERAL DE DISCOS DE MÚSICA CLÁSICA 1976

Si quiere usted saber cuántas grabaciones hay en el mercado español de la Novena Sinfonía de Beethoven o de la gran Misa en si menor de Bach o si desea comprobar si está editado en España el Concierto para arpa de Parish-Alvars o las Dos acuarelas de Frederick Delius, ya tiene usted en el mercado el primer *Catálogo General de Discos de Música Clásica* editado en España hasta el presente año de 1976.

En el caso de que sea su deseo ir completando su discoteca con buenas grabaciones de interés, de entre las que tiene usted a su disposición en nuestro mercado, entonces le será de gran utilidad el primer *Catálogo General de Discos de Música Clásica*.

La obra ha sido confeccionada por una selección de críticos de la Revista RITMO, en colaboración con toda la industria discográfica española, habiendo sido encomendado todo el proceso de los datos a un ordenador electrónico, con lo que se reduce al mínimo la posibilidad de error.

Todo aficionado al disco clásico necesita tener esta esperada y monumental obra recopiladora de la discografía española. Reserve hoy mismo su ejemplar, pues por ser esta la primera edición que se realiza del Catálogo español, es de tirada limitada.

Si quiere usted saber cuántas grabaciones hay en el mercado español de la Novena Sinfonía de Beethoven o de la gran Misa en si menor de Bach o si desea comprobar si está editado en España el Concierto para arpa de Parish-Alvars o las Dos acuarelas de Frederick Delius, ya tiene usted en el mercado el primer **Catálogo General de Discos de Música Clásica** editado en España hasta el presente año de 1976.

En el caso de que sea su deseo ir completando su discoteca con buenas grabaciones de interés, de entre las que tiene usted a su disposición en nuestro mercado, entonces le será de gran utilidad el primer **Catálogo General de Discos de Música Clásica**.

La obra ha sido confeccionada por una selección de críticos de la Revista RITMO, en colaboración con toda la industria discográfica española, habiendo sido encomendado todo el proceso de los datos a un ordenador electrónico, con lo que se reduce al mínimo la posibilidad de error.

Todo aficionado al disco clásico necesita tener esta esperada y monumental obra recopiladora de la discografía española. Reserve hoy mismo su ejemplar, pues por ser esta la primera edición que se realiza del Catálogo español, es de tirada limitada.

Pedidos: REVISTA RITMO. C/ Virgen de Aránzazu, 21. Edificio Falla - Madrid -34- Teléf. 734 69 37  
Formato 13 x 25, P.V.P. 200 PTAS.

Se remite contra reembolso de su importe más 20 pesetas de gastos de envío



**GIOVANNI GABRIELI: Sonatas y canciones**, Orquesta de Cámara de Stuttgart; director, Karl Münchinger. (Decca, SXL 6441. P. V. P.: 335 ptas.).

Giovanni Gabrieli es uno de los músicos tradicionales que la vanguardia ha reivindicado. Y eso por muy sencillas razones: sus estructuras formales y armónicas cuasi-clásicas, pero salvajes aún; su gran dote en la instrumentación, con planteamientos similares a la actual vanguardia (estereofonía, grupos instrumentales...) y su atrevimiento al liberar las melodías de su rígida relación contrapuntística renacentista. Todo esto no quiere decir que el músico veneciano sea un vanguardista, sino que sus descubrimientos los ha aprovechado la Nueva Música de forma positiva.

Por eso hay dos formas de dirigir su obra y de interpretarla: **a)**, a la manera tradicional, y **b)**, por su influencia en la vanguardia. El caso **b)** es el más creativo, y es lo que hacen artistas desde Pierre Boulez o Jean Martinon hasta Cristóbal Halffter. El caso **a)**, aparte de menos seguro, pues no hay un criterio unificador y claro para interpretar su música, y bajo el espíritu de lo objetivo se esconden tremendas mentiras historicistas, es menos creativo y más aburrido.

Karl Münchinger se coloca en el caso **a)**, y, además, en plan arriesgado, pues interpreta las tres **Sonatas** y cinco **Canzonas** del disco, con una orquesta de cuerdas (cuando la mayoría de ellas están pensadas para metales u órgano) con «tempos» lentos, sin que exista ese abismo renacentista entre piano y fuerte (cosa que la **Sonata pian'è forte quarta bassa** admite como principio estructural) y dando un sentido barroco del que, a mi modo personal de ver, carece Gabrieli.

**Resumen:** Interpretación tradicional de un músico del que se puede sacar mucho partido con criterios actuales.—**J. M. L.**

#### CONCIERTOS PARA TROMPETA:

**J. N. HUMMEL: Concierto en Mi bemol mayor.** **L. MOZART: Concierto en Re mayor.** **G. TELEMANN: Concierto en Re.** **A. VIVALDI: Concierto en La bemol.** Maurice André, trompeta. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. (EMI, «estéreo», 1 J 065-02 544. P. V. P.: 390 ptas.)

No pueden sorprender los resultados positivos de esta primera colaboración entre Karajan y André. A lo más, cabía temer un excesivo protagonismo del primero en desdoro de la misión del segundo. lo que hubiera sido poco conveniente para el tipo de obras elegido, en las que la mayor relevancia la ha de poseer el solista. Pero el salzburgués se ha plegado perfectamente al estilo, vital y potente, del instrumentista francés, que así, apoyado en un eficaz —aunque quizá demasia-

do robusto— acompañamiento, puede desplegar su maravilloso y transparente sonido y sus proverbiales seguridad y afinación.

Desde el punto de vista interpretativo, lo mejor se da en la obra de Hummel, juvenil y casi romántico concierto que el compositor húngaro creó para el famoso Weidlinger, inventor de una de las primeras trompetas de tonalidades (sustitutas de los anteriores modelos de trompetas naturales), en las que éstas se modificaban por la adición de ciertas piezas de recambio o «tonillos». El propio Weidlinger tantearía después, con éxito, la trompeta de válvulas, precursora de la moderna, de sonido menos puro y bello que las antiguas, pero de muchas más amplias posibilidades en cuanto a volumen y cromatismo. El **Concierto** de Hummel es obra de magnífica factura y vibrante desarrollo, aunque, claro, esté muy supeditado al lucimiento del solista (en aquella época los trompetistas tenían la máxima consideración), lo que, por supuesto, no es desaprovechado por André, que exprime al máximo, con pleno rendimiento, a su moderno instrumento. En las obras de L. Mozart, Telemann y Vivaldi (un arreglo de una sonata para violín y continuo) emplea una trompeta más aguda, afinada en Do probablemente, logrando magníficos efectos sonoros explotando la zona más alta en aplicación de la antigua técnica del «clarino». Bien el sostén orquestal, a pesar de que hubiera sido de desear una mayor levedad y transparencia, que sin duda habrían reflejado con más propiedad el carácter barroco y rococó de estas tres composiciones, estableciéndose de tal modo un más claro contraste (sí marcado por el solista) con la fogosa y prerromántica personalidad de la de Hummel. Grabación de gran calidad técnica.

**Conclusión:** Todo un curso de trompeta.—**A. R.**

**NIELSEN, K.: Sinfonía número 3 («Expansiva»).** Orquesta Sinfónica de Londres. Director, François Huybrechts. (Decca, SXL 6695. P. V. P.: 360 ptas.) **Sinfonía número 4 («Inextinguible»).** Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Director: Zubin Metha. (Decca, SXL 6633. P. V. P.: 360 ptas.)

Aunque no caigamos en la puerilidad de considerar relacionados ambos sucesos, para RITMO tiene que ser una satisfacción que, unos meses después de ocuparse ampliamente de las **Sinfonías** de Nielsen (ver número 451), el mercado español haya añadido a la publicación de la **Quinta**, por Kletzki, la de las **Sinfonías Tercera («Expansiva»)** y **Cuarta («Inextinguible»)**, con lo cual el núcleo más representativo del sinfonismo de Nielsen está al alcance de nuestros aficionados. Comoquiera que los tres discos pertenecen a la misma Casa, empecemos por felicitarla y agradecer su voluntad de en-

sanchar nuestros todavía estrechos horizontes discográficos.

No vamos a reincidir en conceptos y opiniones vertidos en el referido artículo. Bastará, antes de pasar a juzgar las interpretaciones que se nos ofrecen, que reiteremos nuestra idea de que las **Sinfonías** del gran músico danés presentan suficientes caracteres de interés y novedad como para merecer nuestra atención e invitarnos a su goce: ¡cuántas sinfonías superinterpretadas no alcanzan la belleza, la tersura o la calidad de éstas!

El ciclo **integral**, grabado por Ole Schmidt para Unicorn, es nuestro punto de referencia al juzgar las dos **Sinfonías** de Karl Nielsen, que ahora comentamos. Mediante este estudio comparativo hemos podido confirmar la primera impresión —no entusiasta— que se desprende de escuchar la versión que Huybrechts hace de la **Expansiva**. Siendo admirable en todo momento la nitidez y claridad con que brotan las notas, la versión adolece de una cierta linealidad; falta contraste, garra, sentido del humor...; incluso resulta corta la extensión dinámica (distancia entre el «pianísimo» y el «fortísimo»), lo que quizá sea achacable a una toma de sonido no del todo perfecta. Se diría que a Huybrechts le falta un último punto de entrega a la partitura, lo que no cabe decir de la arrebatada lectura de Schmidt; ésta sí resulta realmente **expansiva**... Lo dicho no obsta para que consideremos ésta como una buena versión de la **Tercera sinfonía** nielsiana. A la perfección y claridad ya comentadas cabría añadir verdaderos aciertos de fraseo como aquel pasaje del primer tiempo, en cuyo desarrollo el tema principal deviene vals: ¡gran momento de la sensacional London Symphony y de su director! Resumiendo, no recomendaría esta versión como definitiva, pero es **buena** y es la **única** entre nosotros, con lo cual el disco resulta decididamente aconsejable.

Si en Huybrechts censuraba un cierto distanciamiento frente a música tan **expansiva**, la versión de Zubin Metha para la **Cuarta sinfonía** me parece un modelo de pasión por lo que se interpreta, de entrega a la obra, de contagioso entusiasmo. Es uno de los grandes aciertos del genial (aunque irregular) director hindú. La claridad vuelve a ser deslumbrante, pero ahora viene acompañada de una grabación con más brillo y contraste. Por lo demás, la Filarmónica de Los Angeles alcanza un grado de virtuosismo —con Metha— que supera al de la Sinfónica de Londres —con Schmidt— en esta misma obra: puede apreciarse en el «movimiento perpetuo» de las cuerdas en el segundo tiempo de la obra. Resumiendo: Metha presta a la **Inextinguible** la misma garra de Ole Schmidt, pero añadiendo ese fulgor especial de sus grandes momentos. Schmidt es un sensacional intérprete de Nielsen, pero no un genial director de orquesta, mientras que Metha

#### DOS PRIMICIAS TELEFUNKEN, INEDITAS EN EL MERCADO NACIONAL:

«L'INCORONAZIONE DI POPPEA» (C. Monteverdi)

Concentus Musicus Wien  
Harnoncourt

«HANSEL Y GRETEL» (E. Humperdinck)

Fábula en tres actos  
Orquesta del Estado de Dresde  
Suitner

Distribución  
Columbia

la partitura más célebre del músico ruso (sin olvidar el magnífico libreto que nuestro compañero José Luis Pérez de Arteaga escribió con la ocasión de publicarse en España el álbum de Stravinsky dirigido por Bernard Haitink). Paso, pues, directamente al campo discográfico.

Claude Rostand comentaba en cierta ocasión de la existencia de una inconsciente pero palpable «intoxicación stravinskiana» entre los franceses. Pirineos para abajo, ciertamente estamos lejos de poder identificarnos con tal estado. La intoxicación de que habla Rostand se podría aplicar en nuestro país a la sobreabundancia de versiones discográficas pertenecientes al primer período compositivo del músico de Oranienbaum. Particularizando a **La Consagración de la Primavera**, existen en la actualidad más de treinta lecturas discográficas de las cuales, al menos, quince se pueden encontrar todavía en el mercado español. (Aprovecho la inmejorable ocasión que me brinda el comentar la existencia de tantos discos conteniendo una misma obra para denunciar desde aquí la insólita y vergonzosa ausencia de una obra tan trascendental como el **Concierto de cámara**, de Alban Berg; pienso que una laguna de tal calibre en la discografía de un país es un hecho imperdonable...) A pesar de todo, la nueva grabación de **Le sacré** por Georg Solti no es superflua, pese a la ardua competencia a todas luces evidente. El tándem Solti-Orquesta de Chicago sitúa su interpretación paralela a las que, a mi juicio, considero lecturas de referencia: Pierre Boulez-Orquesta de Cleveland (C. B. S.) y la de Igor Markevitch-Philharmonia Orchestra (E. M. I.), destacando también la versión (no en disco) que Zubin Mehta hizo en Berlín el pasado octubre al frente de la Filarmónica de Israel; el salvajismo que el director hindú imprimió a su lectura es algo que hay que oír para darle crédito. La muy violenta versión del mismo Mehta al frente de la Filarmónica de Los Angeles (Decca) no es ni un tercio de lo que efectuó con la Orquesta de Israel.

Solti cuenta con la agrupación sinfónica que se puede considerar como modelo de orquesta tímbricamente neutra (junto con Cleveland y Nueva York), hecho que, como muy bien señaló Manuel Chapa, es vital en la música de Stravinsky, abordando la interpretación en base a una escrupulosa disección del material sonoro y dando como resultado global una asombrosa y diamantífera claridad (jamás había escuchado tan claramente detalles y matices que en otras versiones quedaban velados, como los motivos del corno inglés, clarinete «piccolo» y clarinete bajo en los compases 4 y siguientes de la «Introducción»; los «pizzicatos» de los violoncellos en los compases 83 a 86; el solo de violín en los compases 551 a 555, etcétera). Al oír la versión de Solti, la sensación de sonidos borrosos queda automáticamente descartada; en este punto sólo es comparable a la obsesión analítica de Pierre Boulez, pero beneficiándose Solti sobre el director francés por la alucinante toma de sonido que posee su grabación, auténticamente soberbia e inmejorable. Generalmente, las dos lecturas (Solti y Boulez) son coincidentes en cuanto que las intensidades están planificadas

al milímetro y los ritmos marcados con exactitud extrema, faltándole a Solti un grado más de violencia, que Boulez posee en medida que considero justa (dentro de límites donde el grado de agresividad en esta obra no parece tenerlos). Por lo que respecta a la lectura de Igor Markevitch (grabada en 1952 con la Philharmonia Orchestra de Londres), constituye un acontecimiento inolvidable. Su figura se halla íntimamente ligada con la interpretación de la página stravinskiana (algo parecido de lo que sucedía con Bruno Walter y **Das Lied von der Erde**). Articula de manera precisa los diversos elementos, integrándolos perfectamente en un conjunto de lógica impecable. La veneración que posee Markevitch por la obra es un hecho que sólo es explicable después de haber escuchado su emocionante grabación. Desde mi punto de vista personal sigo teniendo como punto de referencia la ya citada lectura de Boulez con Cleveland para C. B. S., en la que el compositor-director «hace suya» la obra de Stravinsky, puliendo y perfeccionándola desde el podio directorial con una penetración subyugante; Solti sería la inmediata alternativa, seguida de la versión de Markevitch.

**Conclusión:** Magistral y reveladora interpretación de **Le sacré**, en un disco que supera en calidad técnica a todos los existentes hasta hoy.—E. P. A.

W. A. MOZART: **Conciertos para piano y orquesta número 11 en Fa mayor, KV 413, y Número 16, en Re, KV 451.** Orquesta Inglesa de Cámara. Piano y dirección, Daniel Barenboim. (EMI, 1 J 063-02480. «Estéreo». Precio: 395 ptas.)

Continúa EMI distribuyendo en España, disco a disco, esta serie de conciertos (la integral, en esta interpretación, ha aparecido ya en otros países). Dos de las obras menos conocidas del conjunto se nos ofrecen ahora y se suman a las dos únicas versiones de que disponíamos hasta el momento: Ingrid Haebler y Geza Anda, en Philips y DG, respectivamente. Barenboim creo se sitúa claramente a más alto nivel, sobre todo en el **Número 11**: es más amplio, más flexible que la primera y más cálido e intencionado que el segundo. Cuenta, además, con una orquesta mucho más rica y de mejor sonoridad, cuya transparencia la convierte en la idónea colaboradora para estos menesteres.

Podemos disfrutar así de la elegancia clásica, perfecta en sus proporciones, de la «galantería sublimada»—que diría el biógrafo mozartiano Girledstone— del escrito en Fa; extasiarnos ante la sencilla fluidez de su «Larghetto», elegiaca declamación operística en la que el piano simula entonar un «aria», tal y como sucedía en el «Andantino» del **Concierto número 9**. En el **11** brillan, más que la hondura expresiva o el compromiso personal, el encanto, la facilidad y la transparencia de línea armónica y melódica. «Para obtener el éxito es preciso componer cosas que sean tan comprensibles que hasta un cochero de «fiacre» pueda cantarlas en seguida», escribe Mozart a finales de 1782, época de creación de los **Conciertos 11, 12 y 13**.

El **Concierto en Re** es muy distinto. Hay euforia y entusiasmo tras su impetuosa fachada. En él se emplea una amplia for-

mación orquestal, que incluye timbales y que nos trae a la memoria las grandes pompas de la **Sinfonía «París», número 31** de las de su autor. El «Allegro di molto» final nos sumerge, por el contrario, en el mundo, palaciego y chispeante a un tiempo, de las danzas y contradanzas. La forma de la obra puede decirse es más sinfónica que concertante, prevaleciendo en ella un virtuosismo optimista un poco externo.

Todos los matices son perfectamente recogidos por orquesta y solista-director. Los no excesivos problemas técnicos están dominados con naturalidad; el fraseo es el justo; la claridad de voces y la sonoridad global, las adecuadas. Todo ello dentro de un vitalismo y un impulso sabiamente controlados, abiertos ya a un incipiente romanticismo.

**Conclusión:** A la espera de Brendel-Marriner, la versión de referencia de dos obras «menores» no muy conocidas. Grabación impecable.—A. R.

## CAMARA

BARTOK: **Los seis cuartetos para cuerda.** Cuarteto Vegh. Telefunken, álbum de tres discos. (SKH, 25038-1/3. P. V. P.: 1.005 ptas.)

Como acontecimiento dentro de la discografía en España puede considerarse la aparición de este registro de la colección de los **Cuartetos** de Bartok, considerados sin titubeos como el «corpus», dentro de este género, más valioso, original y significativo compuesto desde Beethoven hasta nuestros días. Advertiremos que en el catálogo español ya hemos tenido al menos dos grabaciones de estas obras: las notables interpretaciones de los Cuartetos Bartok (Hispanvox) y Tatrai (Marfer), hoy difíciles de encontrar. Pero el del Vegh es el único ciclo disponible hoy que reúne gran calidad sonora y a la vez una interpretación que podemos calificar de «definitiva».

Los seis **Cuartetos** (1908-1939) muestran, como ninguna otra colección de obras suyas, la evolución del compositor: evolución profunda, radical, pero nunca gratuita ni efectuada «en el vacío», sino como exteriorización necesaria de su propio proceso interior de liberación progresiva de unas ataduras al pasado y de encuentro cada vez más lúcido de sí mismo, al igual que en el caso de Beethoven, con cuyos cuartetos se les compara tan a menudo. («La genialidad de Bartok está en que en cada cuarteto, a la manera de Beethoven, resume una época, un diálogo entre el compositor y el mundo que le rodea», ha escrito Sopeña.) Evolución desde el post-romanticismo hasta su personalísimo estilo de madurez, sencillo y denso, pasando por su asimilación cada vez más «en esencia» de la auténtica música popular húngara. («En arte no hay revolución. El propio camino de mi vida es una evolución constante, que al alcanzar la madurez ha tendido hacia la mayor simplicidad posible», anotó el propio Bartok.)

Tres interpretaciones fundamentales posee la discografía de estas obras en el extranjero: las de los Cuartetos Juilliard

—con esta versión de la **Cuarta**— confirma su cualidad de genial director y nos invita a esperar futuras grabaciones de obras de Nielsen, pues la convicción y hondura con que interpreta esta **Inextinguible** no parece ser un acierto parcial (ceñido a una sola obra).

**Conclusión:** Dos importantes discos, con una extraordinaria versión de la **Cuarta** y una buena versión de la **Terceira**. Yo recomendaría los dos, y —desde luego— los tres a quien no tomara contacto en su día con la sensacional **Quinta** de Paul Kletzki.—**J. L. G. B.**

**SCHUMANN: Concierto en La Menor**, op. 54. **Introducción y Allegro appassionato**, op. 92. Daniel Barenboim, piano. Orquesta Filarmónica de Londres. Dietrich Fischer-Dieskau, director. EMI J 065-02.530, «stereo». 400 ptas.

Nueva lectura del popular **Concierto** de Schumann, acoplado en la presente ocasión con la **Opus 92** del mismo compositor. Contaba ya nuestra discografía con unas magníficas interpretaciones de ambas obras avaladas por Wilhelm Kempff y Rafael Kubelik para Deutsche Grammophon (Joaquín Rubio lo comentó en su día desde estas páginas) y, a mi modo de ver, tanto uno como otra daban resultados positivos, pese a los inevitables inconvenientes que supone el peculiar sentido del fraseo del piano de Kempff. En definitiva, y sin llegar a ser la versión de referencia, era y sigue siendo el registro de Deutsche Grammophon modélico en tanto que nos transmitía con claridad el espíritu del compositor; desgraciadamente, con el binomio Barenboim-Fischer-Dieskau el panorama se ensombrece.

La óptica personal con la que Barenboim aborda el **Concierto** no cuadra con el romanticismo de Schumann, entre otras cosas porque carece de intimidad, lirismo y convicción sobre todo. El extraordinario pianista argentino no se cree lo que está interpretando, resultando como consecuencia de una frialdad abrumadora. Fischer-Dieskau (personificación prodigiosa del barítono por excelencia) no resulta especialmente afortunado en su cometido al frente de la Filarmónica de Londres, ya que no hay una verdadera sincronización entre el piano y la orquesta, el ajuste falla a menudo, la inter-relación entre los tres movimientos no existe, de tal forma que se escuchan tres obras musicales distintas en lugar de un todo orgánico; en varias ocasiones determinadas voces de la orquesta resultan prácticamente inaudibles (por ejemplo, el «Pizzicato» de las cuerdas en el compás 59 del primer movimiento, los violoncellos en los compases 151 a 161 del mismo movimiento, el fagot en los compases 200 a 204 del último movimiento...).

En lo tocante a la **Introducción y Allegro appassionato**, no hay una voluntad única desdoblada en piano y orquesta que

«re-cree» el discurso musical (como sí la hay en Kempff-Kubelik o en Serkin-Ormandy), y que es, a mi juicio, la única posible forma interpretativa para una obra estructuralmente débil como es la **Opus 92**. Naturalmente, la falta de convicción de Barenboim y Fischer-Dieskau nos da como resultado una obra monótona y aburrida (si alguno quiere comprobar lo que es el polo opuesto, sólo tiene que oír a Sviatoslav Richter y Witold Rowicki en su gloriosa lectura para Deutsche Grammophon, aunque, claro está, no se encuentra disponible en el mercado español).

La grabación en su aspecto técnico es discutible e inaceptable en su planificación general. El piano es resaltado en exceso del contexto total, con lo que la orquesta pasa a término claramente secundario. El balance entre los dos canales no posee una adecuación perfecta. A lo largo de toda la cadencia del **Concierto** hay un molesto «tic», que dificulta una audición concentrada. Finalmente, los defectos más arriba apuntados cuando me refería a que determinados instrumentos no se oían, quizá sean debidos al ingeniero de sonido en vez de al director.

**Conclusión:** Lecturas frustradas y grabación mediocre. No aporta nada esencial al catálogo hispano.—**E. P. A.**

**SIBELIUS: Concierto para violín y orquesta en Re menor, op. 47.** **BEETHOVEN: Romanzas para violín y orquesta, número 1, en Sol mayor, op. 40, y número 2, en Fa mayor, op. 50.** Pinchas Zukerman (violín). Orquesta Filarmónica de Londres. Daniel Barenboim (director). (Deutsche Grammophon, 2530552, «stereo». P. V. P.: 430 ptas.)

En 1903 concluye Sibelius su **Opus 47: el Concierto para violín y orquesta**. Después de efectuar la revisión que lo dejó en la forma definitiva y que actualmente conocemos, fue interpretado en un concierto de la Singakademie, de Berlín (octubre de 1905), bajo la dirección de Richard Strauss, corriendo la parte solista a cargo de Carl Halir. La obra está construida acorde con el molde típico del concierto romántico para solista y orquesta, con la salvedad de que la sección del desarrollo está ocupada en este caso por la cadencia para el instrumento solista, que normalmente se interpretaba al final del movimiento. El **Concierto**, en definitiva, no aporta innovaciones formales. En lo tocante a las características estilísticas del lenguaje musical, hay una clara influencia de Tchaikowsky en todo el fluir melódico, siendo también destacables los ritmos sincopados y vigorosos y el gran virtuosismo encomendado al instrumento solista. El **Concierto** como tal, dadas las fechas de su composición, representa una seria incongruencia por la utilización de métodos compositivos periclitados y caducos.

El tándem Zukerman-Barenboim ofrece

una interpretación muy «sui géneris», tendente sin duda a levantar polémica entre los que escuchan el **Concierto**. El enfoque que se le da a la obra es distinto al de todas las versiones existentes hasta la fecha. Los «tempi» son los más lentos de todos los propuestos; sin embargo, esta lentitud trae consigo una objetivización instrumental que nos hace descubrir aspectos que hasta la fecha permanecían ignotos o insuficientemente expuestos (registro grave del fagot al final de la cadencia —número 7 en la partitura—, motivo del clarinete y trino en «pp» de los timbales —número 8 en la partitura—). Zukerman, con una prodigiosa técnica violinística, posee momentos realmente admirables, junto con otros en los que la frialdad resalta por encima de todo lo demás. Personalmente, considero la lectura del **Concierto** por Zukerman-Barenboim aceptable en líneas generales, prefiriendo antes las versiones de Itzhak Perlman-Erich Leinsdorf (con la Boston Symphony para R. C. A.) o la de Christian Ferras-Herbert von Karajan (también para Deutsche Grammophon), aunque creo que ambas se hallan retiradas de catálogo. En definitiva, la presente versión es discutible, pero digna de conocerse por algunos de sus aspectos francamente reveladores.

El disco se completa con las célebres **Romanzas para violín y orquesta**, de Beethoven. El acoplamiento, desde luego, no me parece afortunado, dada la disparidad de estilos (me ha recordado las antiguas selecciones musicales en los discos del **Reader's Digest**). Si Zukerman pecaba en Sibelius de cierta frialdad en determinados pasajes, aquí ya no son momento concretos, sino las dos **Romanzas** enteras las que están tocadas sin convicción alguna, con una gélida parte del violín y un convencional acompañamiento de Barenboim y la Filarmónica de Londres. Aun a riesgo de pontificar, me atrevo a afirmar que las dos **Romanzas** son totalmente inaceptables y discutibles bajo cualquier aspecto interpretativo en la presente versión. Cualquiera de las versiones existentes en la actualidad son preferibles a ésta. Desde mi punto de vista, sigo teniendo como lectura de referencia la genial de Yehudi Menuhin con Wilhelm Furtwängler y la Philharmonia Orchestra para E.M.I.

**Conclusión:** Un buen Sibelius y un mediocre Beethoven en un registro de alta calidad técnica.—**E. P. A.**

**STRAVINSKY: La Consagración de la Primavera.** Orquesta Sinfónica de Chicago. Director: Sir Georg Solti. (Decca, «estéreo», SXL-6691. P. V. P.: 360 ptas.)

No creo necesario hablar una vez más de la obra en sí ni del fenómeno que ha comportado dentro de la trayectoria musical y cultural de nuestro siglo. Desde Jean Cocteau a Pierre Boulez, pasando por Theodor W. Adorno, se ha clarificado de modo rotundo todo lo concerniente a

## DOS PRIMICIAS TELEFUNKEN, INEDITAS EN EL MERCADO NACIONAL:

«L'INCORONAZIONE DI POPPEA» (C. Monteverdi)

Concentus Musicus Wien  
Harnoncourt

«HANSEL Y GRETEL» (E. Humperdinck)

Fábula en tres actos  
Orquesta del Estado de Dresde  
Suitner

Distribución  
Columbia

(CBS), Húngaro (DG) y la presente del Vegh. Difícil decisión... para los discófilos extranjeros, porque nosotros sólo podemos acceder a esa última. El Cuarteto Juilliard es bien conocido desde hace tiempo como el máximo especialista en la música de nuestro siglo; el Húngaro, como el más grande intérprete de Beethoven y sólido conocedor del universo bartokiano (a su concertino, Z. Szekely, dedicó Bartok su **Segundo concierto de violín**). Pero, con todo, el Cuarteto Vegh, aunque no supere a los anteriores en perfección y ajuste, puede preciarse de ser seguramente el conjunto que más veces ha interpretado y divulgado este ciclo, y que se encuentra, por tanto, más familiarizado con esta música. Su comprensión de las distintas obras es hondísima y plena de misterio, de intensa dialéctica entre ternura y desgarramiento. El equilibrio, el diálogo, con todas sus consecuencias, entre las cuatro voces es siempre sabio. No difieren en esencia del planteamiento del Cuarteto Húngaro —cuyas interpretaciones conocía con anterioridad—, el cual suele acentuar un poco más los contrastes entre movimientos continuos, sobre todo en cuanto a «tempi»: así, la melancolía del «Lento final» del **Segundo cuarteto**, tras el caprichoso «Allegro» que le precede, o el intensísimo «Adagio molto» del **Quinto** con respecto al fantástico «Scherzo» que le sigue. El hecho de que en algún episodio Sandor Vegh, artista consumado del violín, acuse un poco que los años no transcurren, desgraciadamente, en balde, apenas empaña el resultado global, admirable e impresionante.

La toma de sonido es suntuosa: brillante y equilibrada, y el proceso de fabricación, intachable. Espléndidos comentarios de Peter Cahn en el folleto.

**Conclusión:** Música de importancia capital, en interpretación modélica y grabación soberbia. Únicamente lamentamos que no haya aparecido a precio de oferta, con lo que estas obras trascendentales, pero tan poco divulgadas, hubieran podido acceder a muchos más aficionados.—A. C. A.

**BEETHOVEN: Cuartetos de cuerda op. 18, números 1, 2, 3, 4, 5 y 6.** Cuarteto Melos, de Stuttgart. (Intercord, S 32740, 32729 y 32730. P. V. P.: 380 ptas.)

Bienvenida debe ser una publicación del ciclo cuartetístico íntegro de Beethoven, pues no andábamos sobrados de versiones para elegir, y sabido es que tal ciclo constituye una de las cumbres más gloriosas de toda la música de cámara. Por lo demás, cabe aprovechar la ocasión para señalar al aficionado llano, una vez más, que los **Cuartetos** beethovenianos de la última época suponen el mayor grado de genialidad, de hondura expresiva y de progresismo estético que cabe hallar en todo el catálogo del autor (tan prodigado en repertorios sinfónicos y tan olvidado —entre nosotros— en otros). Para

## Preselección española para el Premio Mundial del Disco, Montreux

### Albúmenes (Por orden de preferencia)

1. WEBER: **Euryanthe**. Norman, Gedda, Hunter, Krause; Janowsky (EMI).
2. H A E N D E L: **Salomón**. Armstrong, Díaz; Somary (VANGUARD-HISPAVOX).
3. SCHUMANN: **El peregrinaje de la Rosa**. Donath, Hamary, Altmeyer, Sotin; Frühbeck de Burgos (EMI).
4. VIVALDI: **Juditha Triumphans**. Ameling, Finnila, Burmeister; Negri (PHILIPS).
5. BACH: **El Clave bien temperado**. Helmut Walcha (en el álbum **Música para teclado, I**, de la «Edición Bach» de DEUTSCHE GRAMMOPHON).
6. VERDI: **I Masnadieri**. Caballé, Bergonzi, Raimondi; Gardelli (PHILIPS).
7. SCHUBERT: **Tríos Op. 99 & 100**. Rubinstein, Szeryng, Fournier (RCA).
8. BACH: **Sonatas para violín y cémbalo**. Kuijken, Leonhardt (BASF).
9. VERDI: **Un ballo in maschera**. Arroyo, Grist, Domingo; Muti (EMI).
10. ROSSINI: **El barbero de Sevilla**. Gedda, Sills, Milnes; Levine (EMI).

### LPs (Por orden de preferencia)

1. SCHOENBERG: **Música para piano**. Maurizio Pollini (DEUTSCHE GRAMMOPHON).
2. R. STRAUSS: **Don Quijote**. Rostropovitch, Koch; Karajan (EMI).
3. SCHUBERT: **Sonata en Re mayor, D. 850. 16 Danzas alemanas**. Alfred Brendel (PHILIPS).
4. LISZT: **Italia** (Segundo año de peregrinaje). Wilhelm Kempff (DEUTSCHE GRAMMOPHON).
5. CHOPIN: **Preludios, Op. 28**. Maurizio Pollini (DEUTSCHE GRAMMOPHON).
6. STRAVINSKY: **Música para conjunto de cámara**. Boston Symphony Chamber Players (DEUTSCHE GRAMMOPHON).
7. **Missa Salisburgensis** (atribuida a

- Benevoli). Coro de Niños de Tölz, Escolanía de Montserrat, Collegium Aureum; Ireneu Segarra (BASF).
8. **Recital de canciones españolas**. Teresa Berganza, Félix Lavilla (DEUTSCHE GRAMMOPHON).
9. BERLIOZ: **Sinfonía fantástica**. Karajan (DEUTSCHE GRAMMOPHON).
10. RAVEL: **Música para piano** (selección). Marta Argerich (DEUTSCHE GRAMMOPHON).

### PRESELECCION PARA EL PREMIO INTERNACIONAL KOUSSEVITZKY

#### (Por orden de preferencia)

1. BOULEZ: **Cummings ist der Dichter**. MESSIAEN: **Et exspecto resurrectionem mortuorum**. ORF-Symphonie Orchester Wien; Bruno Maderna (TELEFUNKEN).
2. TIPPETT: **A Child of our Time**. Norman, Baker; Colin Davis (PHILIPS).
3. MAXWELL DAVIES: **Points and Dances from «Taverner»**. New Philharmonia; Groves (ARGO-DECCA).
4. XENAKIS: **Akrata**. Paul Zoufovsky (violín); Buffalo Philharmonic; Lukas Foss (NONESUCH).
5. BENGUEREL: **Arbor**. Orquesta Ciudad de Barcelona; Ros-Marbá (CLAVE-HISPAVOX).
6. CHIHARA: **Ceremony I & III**. London Symphony; Marriner (TURNABOUT).
7. GINASTERA: **Concierto para cuerdas**. Philadelphia; Ormandy (CBS).
8. BIRTWISTLE: **The Triumph of Time**. BBC Symphony; Boulez (ARGO-DECCA).
9. RUIZ-PIPO: **Tablas para guitarra y orquesta**. Yepes, London Symphony; Frühbeck de Burgos (DEUTSCHE GRAMMOPHON).
10. STOCKHAUSEN: **Ylem**. London Sinfonietta; Stockhausen (DEUTSCHE GRAMMOPHON).

acceder a esta cima de la composición universal nada mejor que seguir paso a paso la producción cartetística de Beethoven, perfecta en todo momento y fidelísimo reflejo de la evolución estilística y técnica de nuestro mundo.

Estos tres discos agrupan la espléndida **Opus 18**, esto es, los seis primeros **Cuartetos** beethovenianos en versiones inatacables del Melos Quartett, vehículo sólido de esta música, aunque no se alcance la genialidad. Tampoco la grabación es ideal: el sonido es un tanto metálico y hay presencia continua de un ruidillo de fondo. En otro aspecto nada desdeñable, hemos de hacer constar la ausencia de comentarios, lo que viene a disminuir el valor de esta publicación como «integral».

**Conclusión:** Música sobresaliente, interpretación notable. La presentación sonora y global baja bastantes grados la calificación de estos discos.—J. L. G. B.

## INSTRUMENTAL

J. S. BACH: Recital de órgano: **Toccatas y Fuga en Re menor, BWV-565. Toccatas, Adagio y Fuga en Do mayor, BWV-564. Toccatas y Fuga en Fa mayor, BWV-540. Toccatas y Fuga en Re menor, BWV-538 («Dórica»)**. (RCA, FRL1-0053, «estéreo»). P. V. P.: 360 ptas.)

Registro interesante que puede servir como preludeo, para el que lo desconoz-

## DOS PRIMICIAS TELEFUNKEN, INEDITAS EN EL MERCADO NACIONAL:

«L'INCORONAZIONE DI POPPEA» (C. Monteverdi)

Concentus Musicus Wien  
Harnoncourt

«HANSEL Y GRETEL» (E. Humperdinck)

Fábula en tres actos  
Orquesta del Estado de Dresde  
Suitner

Distribución  
Columbia

ca, al mundo de las obras para órgano de Juan Sebastián Bach. Las cuatro obras que integran el volumen son (o deberían serlo) archiconocidas, existiendo en nuestra discografía abundantes versiones de las mismas (integral de Marie-Claire Alain en Erato-Hispavox, «integral» (¿?) de Helmut Walcha en Archiv y numerosos discos de recital de órgano conteniendo alguna obra de las que el presente disco de RCA lleva grabadas, como, por ejemplo, el disco de Karl Richter para Decca). La interpretación de Odile Pierre es loable en líneas generales, con momentos de brillantez deslumbrante unidos a otros faltos de profundidad, siempre con una técnica prodigiosa. A mi juicio, lo mejor del disco en cuanto a interpretación lo consigue Odile Pierre en la **Toccata y Fuga en Re menor («Dórica»)** (que, por cierto, no fue compuesta en el modo dórico; Bach sólo escribió la **Toccata** sin introducir el bemol en la clave, sin duda en recuerdo del antiguo estilo eclesiástico); como decía, la versión de esta obra es francamente admirable, siguiendo Mme. Pierre todas las indicaciones anotadas por el propio Bach en la partitura (como se sabe, es la única obra de órgano de Bach en la que se encuentran indicaciones originales sobre la oposición y alternación entre los dos teclados del instrumento); la portentosa agilidad digital recurriendo a toda la técnica de registros de que hace gala Odile Pierre a lo largo de los 222 compases de la **Fuga** es realmente algo insólito y digno de oírse detenidamente. El aspecto técnico del disco se puede calificar como excelente, añadiéndole para su mayor atractivo unas documentadas notas en la contraportada, originales de Carl de Nys.

**Conclusión:** Versiones de gran brillantez. Disco técnicamente bueno.—E. P. A.

COUPERIN, Louis: Piezas para clavecín: **«Suite» en Re menor; La Piamontesa** (cara 1); **«Suite» en Do mayor; «Suite» en Fa mayor** (cara 2). Cémbalo, Blandine Verlet. (Das Alte Werké, Telefunken, «estéreo», SAWT 9605. Precio venta público: 360 ptas.)

Del riquísimo catálogo de Telefunken nos llega este disco dedicado a uno de los compositores franceses más interesantes del siglo XVII, un siglo que, salvo en lo que respecta a una o dos figuras aisladas, resulta musicalmente desconocido entre nosotros. El clavecinismo francés de esta época nunca logró despegarse totalmente de su antecedente más inmediato, el arte de los virtuosos de laúd y sus modos compositivos, centrados en un sistema de embellecimientos u ornamentaciones que fue incluso objeto de varias codificaciones. Ya en 1636 Mersenne, en su **Harmonie Universelle**, cita un gran número de «tremblements» (Trémolos), «accents plaintifs» (suspiros), trinos, «vibraciones», «sollozos», los cuales, con sus innumerables variaciones, desmenuzaban la línea musical hasta destruirla prácticamente. Las partituras impresas ofrecen a menudo un cuadro incompleto de las composiciones al omitir las ornamentaciones, que se dejaban al criterio del intérprete. Dato de interés es que las corrientes literarias hallaron pronto eco en esta música. La publicación de las **Maximes**

CHOPIN: **24 preludios, op. 28.** Maurizio Pollini, piano. D. G. G., 2530 550, «Stereo». P. V. P.: 430 ptas.

Ciento treinta y siete años de análisis y estudios en conservatorios, de interpretaciones en concierto, y últimamente en disco, pesan sobre los **Preludios** de Chopin. Si toda esta tradición ha actuado muchas veces trivializando, interpretando y manipulando esta música hasta convertirla en un tópico, no es menos cierto que gran parte de esta corriente ha hecho aportaciones fundamentales para que hoy podamos escuchar a Chopin. Pienso que las interpretaciones de Maurizio Pollini de la música del compositor polaco están dentro de esta línea.

Chopin ocupa un puesto importante en la carrera pianística de Pollini. Es el autor que más veces ha grabado (**Preludios, Estudios y Segundo concierto**). La preferencia del músico italiano por obras cuya escritura es fundamentalmente pianística es palpable: así, la música para piano de Schönberg, dejando ahora al margen su densidad, es profundamente pianística, como lo es la **Sonata** de Prokofieff que interpreta o la **Petruschka**, de Strawinsky. Sin olvidar su fantástica grabación de Schubert (me refiero a la **Wanderer Fantasie**), quizá de una escritura «menos para el piano», pienso que sus grandes aciertos se refieren de manera muy especial a obras a las que él pue-

(1665), de La Rochefoucauld, y de los **Caractères** (1668), de La Bruyère, introdujeron un elemento nuevo, el retrato literario bajo un enfoque moral y psicológico. Esto tiene un reflejo en los clavecistas, los cuales daban títulos característicos a sus piezas sin que en la mayoría de los casos existiese una relación de tipo programático.

De este mundo ingenioso y elegante participó Louis Couperin, pero su música está dotada de acentos muy personales y vigorosos que no rehúyen, por ejemplo, el uso a veces agresivo de la disonancia como factor expresivo. Obedece esto a que el compositor mantuvo siempre contacto con las antiguas técnicas polifónicas, como pone de manifiesto el tratamiento contrapuntístico de los movimientos de danza. Al mismo tiempo, su madura organización de los esquemas tonales y su infalible control de las modulaciones incidentales sugiere la robusta simplicidad de Haendel. A menudo hace también un uso dramático de acordes de séptima disminuida, así como de libres pasajes melismáticos derivados del recitativo operístico.

Una buena prueba de todo esto nos la proporcionan las obras que se contienen en este disco. Las tres **Suites** comienzan con un preludio, sin indicación de tiempo, al que siguen varias danzas características, finalizando las en **Re menor** y **Fa mayor** con una «Chacona», y la en **Do mayor** con una «Passacaglia». Precisamente hay que destacar que Louis Couperin introduce una interesante modificación en la técnica tradicional de la «chacon-rondeaux», a base de mantener las

de adaptar sus condiciones de virtuoso nato; junto a esta faceta, nos encontramos con un músico de una talla excepcional. Y estos dos aspectos unidos hacen posible la grabación que comentamos.

Pollini se ha tomado a Chopin lo suficientemente en serio como para no considerarlo un tópico, un lugar común al que han llegado otros pianistas, y nada más. Resuelve los pasajes difíciles con una técnica prodigiosa, o consigue momentos de un lirismo y una evocación maravillosos. No se trata ni de una fidelidad desmedida a la letra, ni de una concesión al sentimiento superfluo (su empleo del «rubato» es, por ejemplo, muy sensible, pero nunca exagerado). Su interpretación es espléndida en todo momento.

Los comentarios de Uwe Kraemer dan una idea perfecta de lo que son los **Preludios** de Chopin. Es un comentario estrictamente musical, muy claro, y creo que al servicio del aficionado interesado. El nivel técnico no es todo lo perfecto que pudiera desearse. Se oye un soplo de fondo, que a veces interviene en el contenido de la grabación de forma excesiva. Desde luego, el nivel es inferior al de los **Estudios**, en cuanto a prensado y grabación se refiere.

**Conclusión:** Creo que estamos ante una grabación que ayuda a conocer a un músico de quien supuestamente estaba dicho todo.—J. R. T.

modulaciones de los «couplets» en las repeticiones del tema, en un compromiso entre la técnica «estática» tradicional y el nuevo sentido de las relaciones tonales. De las dos composiciones independientes intercaladas entre las **Suites** destaca la **Pavana en Fa sostenido menor**, de estilo grave y concentrado, que recuerda los «Tombeaux» compuestos en memoria de difuntos de la nobleza, y de una entidad superior a la de las piezas similares debidas a los Gaultier o Chambonniers.

La interpretación corre a cargo de Blandine Verlet, que utiliza un espléndido clavicémbalo de doble teclado, fechado en 1754 y procedente del taller de Jean-Henry Hensch. La versión es sobresaliente, aun sin alcanzar tal vez el nivel de la grabación de las **Ocho «suites»** de Haendel (Telefunken SAWT 9623/24 B), desgraciadamente no editada en España. Es de admirar el impecable fraseo, así como la sutileza del «rubato» en ciertos pasajes lentos, que evita cualquier peligro de monotónía.

Grabado y prensado de forma muy estimable, el disco presenta en la contraportada unos útiles y documentados comentarios acerca del compositor y las obras interpretadas.—D. C. C.

SOR: **20 Estudios para guitarra.** John Williams. (Command, LP-0039. P. V. P.: 400 ptas.)

Bien venido este disco, que cubre un vacío considerable en el repertorio de la guitarra. Fernando Sor (o Sors) es, sin duda alguna, uno de los pilares en que, desde Gaspar Sanz hasta Andrés Segovia,

pasando por Aguado y Tárrega, se funda la escuela de la guitarra moderna. Pero Sor no sólo fue un teórico e instrumentista, al que Fetis llamara «el Beethoven de la guitarra», sino ante todo un compositor, como lo confirman estos **Estudios**, en los que encontramos desde la gracia fugaz del «Número 2, en Do mayor», a la serena y honda meditación del «Número 19, en Si bemol mayor», pasando por el conocido «Número 5, en Si menor», y el difícil «Número 17, en Mi menor». En estos **Estudios** —como dice el anónimo comentarista de la carpeta— «Sor descubrió el balance exacto entre el propósito pedagógico y la belleza natural de la música». Debido a las dificultades de interpretación y ejecución de estas piezas, para lograr dar la justa medida de estas «exquisitas miniaturas» (como las ha calificado Andrés Segovia), necesitan de un intérprete de muy depurada técnica y de una elevada musicalidad. Y John Williams, al que Segovia ha calificado de «soberano de la guitarra», reúne en grado superlativo estas cualidades: la uniformidad de pulsación, limpieza en el fraseo y su bello sonido hacen de este guitarrista, aún joven, uno de los más destacados del momento en todo el mundo. De la comparación con su maestro, Segovia, en los **Estudios números 6, 10, 15 y 19** (disco MCA S-26042) sale bastante bien librado en los tres primeros, pero no tanto del último (estudio de arpeggios, uno de los más hermosos de la colección, ya que, aunque la interpretación de Williams es admirable, la superioridad de Segovia es absoluta, por su forma milagrosa de frasear y utilizar el «rubato» y por su etérea pulsación, con lo cual nos pone de manifiesto toda la belleza de esta música. Decir que Segovia es el maestro de maestros es hacer justicia, y al mismo tiempo el mejor elogio que podemos hacerle a Williams, su discípulo más dotado.

La grabación es clara, resultando un poco seco el timbre del instrumento, y la impresión española acusa algo de ruido de fondo.

**Conclusión:** Disco de gran interés, magistralmente interpretado. No sólo para estudiantes de guitarra.—**A. C. A.**

## VOCAL Y CORAL

ANCHIETA y DE LA TORRE, ESTEVE, GRANADOS, TURINA, GURIDI, MONTSALVATGE: **Recital de canciones españolas.** Teresa Berganza y Félix Lavilla. (Deutsche Grammophon, 2530598. P. V. P.: 340 ptas.)

En esta publicación se recogen una serie de canciones de muy distinto origen, si bien todas típicamente españolas, que encuentran en Teresa Berganza el medio ideal para la transmisión de todas sus pinceladas: unas veces quejumbrosas (**Las Ma-**

**Jas dolorosas**), otras picarescas (el **Tra la lá** y el **Punteado** o **El Majo tímido**), religiosas (la **Saeta a la Virgen de la Esperanza**), etc. De todas ellas destacaríamos la serie de los «majos», de Granados; la **Canción del pañuelo**, de Guridi, plena de ritmo y cantada con una gracia fuera de lo común; los **Cantares**, de Turina, en donde la «mezzo» derrocha «fiato» y potencia vocal, y la **Canción de cuna para dormir a un negrito**, de Montsalvatge, donde tras un delicado fondo pianístico se nos comunican las estrofas con una ternura ejemplar.

Es muy probable que no exista hoy nadie en el mundo que pueda superar a Teresa Berganza en este tipo de repertorio. La combinación del saber decir, entonación, matización, captación del ambiente de cada melodía con la potencia, amplitud de registro, agilidad y color de su voz hacen de cada una de las piezas una pequeña joya llena de vida. Junto a ella, Félix Lavilla demuestra una vez más la compenetración artística que les une, fruto de incontables ensayos en el hogar y en los desplazamientos. Desde la sutileza de la nana de Montsalvatge al virtuosismo de la serie de **Los Majos**, sabe Lavilla imprimir el carácter oportuno.

La grabación y prensaje son excelentes, completándose la carpeta con las letras de cada obra.

**Conclusión:** La recomendabilidad es total.—**G. A. R.**

PRELUDIOS, INTERMEDIOS y ROMANZAS DE ZARZUELA. Obras de Bretón, Chapí, Chueca, Giménez, Luna y Valverde. Teresa Berganza, «mezzosoprano». Orquesta Inglesa de Cámara. Director, Enrique García Asensio (Belter-Ensayo «estéreo-mono» ZL-501 y 502. Dos discos. P. V. P.: 360 ptas. cada uno.)

Menos numerosas van siendo cada vez las grabaciones de zarzuela, por lo cual, y «a priori», no puede sino saludarse con entusiasmo la aparición de dos discos dedicados a nuestro género lírico, felicitando a las Casas Belter y Ensayo por la iniciativa de reunir bajo la batuta de García Asensio nombres señeros como los de Berganza y la Orquesta Inglesa de Cámara.

Habida cuenta de que ambos discos se proveen de comentarios —formidables— a cargo de Enrique Franco, me creo eximido de salir en defensa de un género a menudo mal comprendido, mal interpretado y de reputación inferior a su real valía, máxime tras haber contado con un defensor como Igor Markevitch: recuérdese su entusiasmo por Giménez —por otra parte, coincidente con el de Falla— y sus memorables interpretaciones recogidas por Philips en la «Antología de la Zarzuela».

La escasa representación —en estos registros— de Bretón y Luna; las ausencias de Barbieri, Caballero, Alonso, Guerrero, Millán, Sorozábal, Moreno Torroba..., y, sobre todo, las de Usandizaga, Vives y Gu-

ridi, permiten concebir esperanzas de que la serie continúe, máxime tras el premio concedido por la Academia Charles Cros, de París, al volumen cantado por Berganza. Teniendo en cuenta la excelente calidad musical y técnica de los discos, es pero que su éxito sea un factor adicional de aliento para las Casas editoras, a quienes me atrevo a sugerir el «rescate» de Kraus, Domingo, Lorengar y Chamorro como posibles —y no únicos— colaboradores.

García Asensio logra excelentes resultados de la soberbia orquesta inglesa, poniendo de relieve la brillante orquestación de las obras, logrando claridad y perfecta gradación de planos sonoros; sólo a veces (**Boda** y **Baile de Luis Alonso, Tambor de Granaderos**) se echa en falta esa especial garra de Markevitch. Además, el acompañamiento a Berganza es excelente (flexibilidad en el «tempo» y en transiciones; equilibrio), colaborando en la sensacional actuación de la «mezzo», para la que sobran los elogios. Creo no está de más, con todo, llamar la atención hacia esa soberbia escuela de canto que le permite regular a voluntad el volumen —aun al ejecutar agilidades y «melismas»—, hacia el clarísimo fraseo y la sal con que sabe sazonzarlo, fruto de una perfecta comprensión del estilo. Admirable toda su actuación.

Si bien creo que el primer disco—con Teresa— suena algo más claro que el segundo (sólo orquestal), ambos están muy bien grabados y prensados.

**Conclusión:** Muy favorable. Ojalá prosiga la colaboración anglo-hispana en pro de la vitalización de la zarzuela.—**R. A. M.**

SCHUBERT, F.: **La bella molinera.** Dietrich Fischer-Dieskau (barítono) y Gerald Moore (piano). EMI, 1 J 065-00202. P. V. P.: 415 ptas.

He aquí un disco clave para quien pretenda desvelar el milagro de Fischer-Dieskau, el milagro de un artista con treinta años de primera figura del canto, con un repertorio universal y en perpetua renovación y ampliación, con una increíble capacidad para identificarse con el estilo, la técnica y el espíritu de cuanto interpreta... Fischer-Dieskau. Este nombre, familiar para el melómano, superfamiliar para el discófilo, no es un mito, porque a sus cincuenta años sigue siendo una deslumbrante realidad que no da señales de plegarse todavía. Por esto, junto a las espléndidas grabaciones que hoy mismo protagoniza, es admirable y aleccionador repasar sus productos pertenecientes a una primera madurez que los aficionados jóvenes no alcanzamos a gozar.

**La bella molinera**, en versión de Fischer-Dieskau y Moore, es uno de los hitos más importantes de la discografía del «lied» y uno de los hitos más importantes en la abundantísima discografía del genial cantante. En realidad, estos dos con-



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

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

# Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA

ceptos tienden a fundirse: ¿quién puede desconectar el «lied» de las interpretaciones de Fischer-Dieskau? Porque él no solamente ha dado a conocer a todo el mundo uno de los filones más ricos en calidades y bellezas de todo el repertorio musical, sino que ha recreado auténticamente el género «liederístico», hasta el punto de que gran número de «lieder» son, para nosotros, inseparables del timbre y de la interpretación de este artista. Objetivamente, tal o cual canción pueden convenir mejor a timbres femeninos o a la cuerda de tenor, pero...

Este ciclo schubertiano es una de las obras que Fischer-Dieskau ha sellado definitivamente. Wunderlich, Pears, Schreier han demostrado cuán adecuada es también la composición para el timbre de tenor, pero (siempre «pero») la profundización de Fischer-Dieskau en música y texto, la dramatización de la obra, la unidad de la concepción, sólo han podido ser igualadas en posteriores versiones del mismo intérprete. Escuchar en paralelo la versión que aquí nos ocupa (de 1962) y la más recientemente grabada para D. G. (de 1973, también con Moore), es constatar con asombro dos cosas: primera, que al llegar la voz a su punto culminante, la madurez de concepto era igualmente insuperable; segunda, que al iniciar la voz el lógico declive, técnica y entrega se conjugan en una inteligencia musical excepcional, para suplir con creces cualquier demérito que pudiera derivarse de este hecho natural de la pérdida de frescura en el timbre.

La grabación es muy buena y únicamente el soplo de fondo, aquí justificable o al menos comprensible, delata la antigüedad de la grabación de origen.

**Conclusión:** El disco es más que recomendable: su conocimiento es obligatorio para quien conceda a la música un mínimo de atención. Acérquense a él especialmente quienes pretendan iniciarse en la música vocal o en el género concreto del «lied».—**J. L. G. B.**

**WOLKENSTEIN, Oswald von: Lieder.** Doris Linser, soprano; Kurt Equiluz, tenor; Hermann Vogl, barítono. Miembros del Coro de Cámara Walther von der Vogelweide. Director, Othmar Costa. (Das Alte Werke, Telefunken, «estereo», SAWT 9625. P. V. P.: 360 ptas.)

Oswald von Wolkenstein (hacia 1377-1445), músico y poeta nacido en el seno de una familia de la nobleza campesina del sur del Tirol, llevó una vida agitada y viajera que le llevó hasta España y Portugal, e incluso, según puede deducirse de alguna de sus canciones, a países extraeuropeos. Familiarizado con los principios de la música artística polifónica, se mantuvo fiel a las tradiciones del romanticismo medieval propias del Minnesang, a la sazón en plena decadencia y en trance de ser sustituidas por el

arte de pequeña burguesía de los Meistersinger. Muchas de sus creaciones, dotadas de un espontáneo espíritu popular, son canciones de amor y de primavera, y existen algunas dedicadas a Margarita, Reina de Aragón. Experto en la intrincada notación mesural de su tiempo, escribió varias de sus canciones en una especie de contrapunto a dos y tres partes. Ocasionalmente existen también breves imitaciones canónicas, con las que logra incrementar la vivacidad de la expresión.

En el convento de agustinos de Neustift, en Brixen, muy relacionado con la biografía del cantor y poeta, se celebró en 1973 un Congreso, dentro del cual se interpretaron una selección de sus obras tras una laboriosa tarea de puesta al día de las mismas. El presente disco ofrece algunas de estas realizaciones, grabadas en el Studio Tirol de la Radio austríaca. Son canciones burlescas, nostálgicas, narrativas o descriptivas, en las que se utiliza una sorprendente variedad de elementos expresivos, desde los valores fonéticos de ciertos vocablos hasta las más ingenuas imitaciones onomatopéyicas.

La interpretación de los solistas vocales, entre los que sobresale Kurt Equiluz, conocido especialista en otros terrenos musicales, y de los miembros del Coro de Cámara Walther von der Vogelweide, bajo la dirección de Othmar Costa, es excelente, y a ello hay que añadir el magnífico acompañamiento realizado por los solistas instrumentales, que aportan a las obras toda una rica gama sonora.

La grabación del disco es correcta y la presentación literaria muy encomiable, a base de un comentario de contraportada y un estudio contenido en hoja aparte. Únicamente hay que lamentar la falta de traducción de las canciones, lo que les resta mucho de su fuerza expresiva.—**D. C. C.**

## RECITAL

**ANNA MOFFO:** Retrato de «Manon»: **Manon.** Selecciones de los actos 1, 2, 3 y 5 (con Giuseppe di Stefano y Robert Kerns). **PUCCHINI: Manon Lescaut.** Selección (con Flavio Labó y Robert Kerns). Coro y Orquesta de la Opera Italiana de RCA. Director: René Leibowitz. (RCA, LSC 7028 (2). Album de dos discos «estéreos». P. V. P.: 850 pesetas.)

Un interesante acoplamiento que permite, ante todo, el contraste directo entre las dos versiones «mayores» —excluyendo la debida a Auber— realizadas sobre el personaje de «Manon», creado por el abate Prévost hace ya más de dos siglos. Más ardiente, más arrebatadora la versión pucciniana; más rica —¡aún!— musicalmente, más matizada y redonda la de Massenet, que capta con mayor fidelidad el espíritu de la obra original —aunque esto

**Pida**  
**Caprice**

**cuerdas de calidad  
para guitarra**

de venta en  
los más prestigiosos  
establecimientos  
de música

**Caprice, S. A.**  
Apartado 854 VALENCIA

sea de relativa importancia—. Puccini se nos ofrece ya entero en esta su tercera ópera: como hace notar Richard Mohr (productor y comentarista del álbum) en su excelente estudio, «Manon Lescaut» es la primera mujer de cuantas intervienen en sus óperas que ama no con cordura, pero sí con mucha pasión.

Prueba de fuego para una cantante contrastar dos visiones tan distintas de un mismo personaje. En el terreno interpretativo, es claro que Anna Moffo logra una excelente heroína de Massenet apoyada en Di Stefano, máximo intérprete de un «rôle» con el que debutó en 1946 (y que cantó en España con Victoria de los Angeles, «Manon» por antonomasia). Si en este registro, realizado unos veinte años después de esa fecha, la voz sobre todo el registro agudo, corto y muy forzado— ya no estaba en plenitud, su clarísima dicción —que supera un acento francés no ideal— y su fascinante visión del personaje cautivan al oyente y realzan la estupeficiente labor de la soprano americana, brindándonos cuatro bellos dúos, base de la selección. De la escena de «Cours-la-Reine» escuchamos sólo la «Gavota» —sin la introducción—, muy bien cantada y que se corona con brillante sobregado. Las imperfecciones— estrechamientos en el comienzo de la zona aguda— son aquí mucho menos perceptibles que en el personaje pucciniano, que exige una voz más «spinto», de más carácter, que la de la Moffo, lírica. El registro grave se revela insuficiente y la interpretación, aunque buena, es de menor altura, secundada correctamente por Flavio Labó, voz discreta, con buen agudo, a quien recuerdo más inspirado en el «Don Carlos» verdiano (con Bastianini y Christoff, DG anulado).

## DOS PRIMICIAS TELEFUNKEN, INEDITAS EN EL MERCADO NACIONAL:

«L'INCORONAZIONE DI POPPEA» (C. Monteverdi)

Concentus Musicus Wien  
Harnoncourt

«HANSEL Y GRETEL» (E. Humperdinck)

Fábula en tres actos  
Orquesta del Estado de Dresde  
Suitner

Distribución  
Columbia



HISPAVOX, S. A.

RINDE HOMENAJE A DOS GRANDES FIGURAS DE LA MUSICA DEL SIGLO XX

MANUEL DE FALLA  
Y  
OSCAR ESPLA  
con las ediciones:



MANUEL DE FALLA  
Homenaje en su Centenario  
Por primera vez reunidas en un álbum sus obras fundamentales:  
3 LPs, HHS 10-462/3/4

EL AMOR BRUJO - EL SOMBRERO DE TRES PICOS - NOCHES EN LOS JARDINES DE ESPAÑA - 4 PIEZAS ESPAÑOLAS - FANTASIA BÉTICA - EL RETABLO DE MAESE PEDRO - CONCIERTO PARA CLAVE

Intérpretes:

Inés Rivadeneira, Alicia de Larrocha, Genoveva Gálvez, Teresa Tourné, Renato Cesari, Pedro Lavirgen.  
Orquesta de Conciertos de Madrid

Directores:

Jesús Arámbarri, Pedro de Freitas Branco y José María Franco Gil.



HOMENAJE A OSCAR ESPLA  
Album antológico dedicado al compositor levantino desaparecido  
3 LPs, HHS 10-455/6/7

NOCHEBUENA DEL DIABLO - SONATA DEL SUR - CANCIONES PLAYERAS - LIRICA ESPAÑOLA - LA PAJARA PINTA - LA SIERRA - CANTOS DE ANTAÑO - SONATA ESPAÑOLA - IMPRESIONES MUSICALES - TRES MOVIMIENTOS PARA PIANO - «SUITE» CARACTERISTICA

Intérpretes:

Isabel Penagos, Consuelo Rubio, Marcelle Meyer, Pilar Bayona, Antonio Iglesias.  
Orquesta Nacional de España y de Conciertos de Madrid.

Directores:

Oscar Esplá y Jesús Arámbarri.

De nuevo es Robert Kerns un excelente «Lescaut».

Brillante, en ambas partituras, la dirección de Leibowitz (algo más «idiomática» en Massenet) a los coros y orquesta de RCA italiana. ¡Qué pena que la grabación, con buenas calidades, distorsione a veces! Excelentes presentación y comentarios. Se incluye —¡por fin!— libreto en lengua original y traducido con mucha más fantasía que corrección. En todo caso, felicitaciones a RCA, pues sus últimas publicaciones (**Luisa Miller** con Moffo, **La Navarraise**, **Ernani**) tienen todas texto íntegro y versión castellana. Esperamos prosiga esta Casa el lanzamiento de óperas, atreviéndome a sugerir **Edgar** y **Le Villi**, **La Rondine** (Anna Moffo de nuevo), y en serie económica, la antigua (1955) **Manon Lescaut**, de Bjoerling, Albanese y Merrill. Se completaría así el panorama pucciniano español, en el que ya figuran dos interesantes versiones de esta última ópera: Caballé-Domingo-Sardinero, dirigiendo Bartoletti la Nueva Filarmonía (EMI), con secundarios muy flojos, y Tebaldi-Del Mónaco, en espléndida forma vocal, rodeados de excelentes secundarios (Decca, económica), pero en grabación más antigua, a la que otorgaría, pese a ello, leve preferencia. Esperamos el «revival» de Callas-Di Stefano-Serafín. Pero, sobre todo, y con carácter urgente, ¿a qué espera Hispavox para reeditar la soberbia **Manon** de Massenet con Sills, Gedda, Souzay, Bacquier, la Nueva Filarmonía, Julius Rudel...? Bien podría EMI aprovechar esta ausencia y ofrecer al mercado la histórica versión (1956) de Victoria—«Manon» insuperada— dirigida por Pierre Monteux.

**Conclusión:** Una publicación de interés.  
**R. A. M.**

**CANCIONES DE LOS TROVADORES: Canciones del siglo XIII procedentes del norte de Francia.** Studio der Frühen Musik. Andrea von Ramm, «mezzosoprano»; Richard Levitt, tenor. Dirección, Thomas Binkley. (Das Alte Werke, Telefunken, «estéreo», SA WT 9630. P. V. P.: 360 ptas.)

Tenemos que agradecer a la firma Telefunken el lanzamiento de este disco, magnífico tanto por el interés de las obras que en él se contienen como por la perfecta transcripción e interpretación de las mismas. El título resulta equívoco, pues, en realidad, no se trata de canciones de los trovadores, sino de los troveros («trouvères»). Estos últimos, a diferencia de los trovadores («troubadours») provenzales, utilizan la lengua d'Oïl, que se hablaba en el norte de Francia. Se trata de una diferencia de localización y de lengua antes que de temática o esquemas métricos y compositivos. Por otra parte, las relaciones entre norte y sur de Francia se vieron incrementadas a través de las Cruzadas, y muchos troveros, tales como Châtelaine de Coucy y Conon de Béthune, tomaron parte en ellas.

El tema básico de los troveros es el amor cortesano, aunque no faltan temas satíricos y alabanzas a la buena vida, caso de Colin Muset; raramente incurren, como los trovadores, en la búsqueda artificiosa de la oscuridad metafórica. Aunque originalmente conectados con las cortes feudales, su poesía no sólo se limitó a los círculos aristocráticos, sino que pau-

latinamente fue introduciéndose entre las clases medias. Muchos troveros, como Gace Brûle (fines del siglo XII), fueron aristócratas; Thibaut de Champagne (1201-53) fue Rey de Navarra. Pero otros, entre ellos Rutebeuf (hacia 1250-80), considerado como el más importante de todos, fueron de humilde origen.

Los versos de los troveros eran escritos para ser cantados. Las canciones eran monofónicas, consistentes en una sola línea melódica, y se ignora la forma en que eran interpretadas. Probablemente eran cantadas con acompañamiento instrumental, pero nada se sabe acerca del modo en que se ensamblaba con la voz. Las formas musicales que usaron pueden clasificarse, a grandes rasgos, en cuatro categorías: formas basadas en la reiterada repetición de una corta frase, al modo de una letanía; canciones tipo danza con estribillo; canciones basadas en parejas de líneas repetidas, y formas libres sin repetición.

Es de advertir que la mayoría de esta música está escrita en una notación que refleja la altura de las notas, pero no su duración relativa ni su acentuación, lo que dificulta la tarea del moderno intérprete, el cual debe enriquecer por su cuenta, al objeto de obtener la plena realización de la sonoridad, obras cuyo ritmo está indicado de forma esquemática y no suficientemente clara. Ello permite apreciar en su justa medida la espléndida labor de transcripción realizada en este caso por Thomas Binkley, director del Studio der Frühen Musik. Basta para convencerse de ello con escuchar, por ejemplo, una de las mejores canciones de la selección, la titulada **Chanterai por mon coraige**, de Guiot de Dijon, cuya melodía se distingue por continuas alteraciones cromáticas, y en la que a través de la sutil instrumentación se sugiere el ambiente árabe que el tema exige; o la titulada **Lasse, pour quoi refusai**, de autor anónimo, en la que destaca el peculiar sonido de la dulzaina, que se toca en dos tonalidades distintas, separando las líneas del texto.

La toma de sonido es muy buena, y los comentarios contenidos en el encarte, amplios y sustanciosos. Únicamente hay que deplorar que los textos que aparecen en la contraportada no hayan sido traducidos al castellano.—**D. C. C.**

**CANTELOUBE: Canciones de la Auvernia.**  
**VILLA-LOBOS: Bachianas Brasileiras número 5.** RACHMANINOFF (Arreglo A. Dubensky): **Vocalise.** Anna Moffo, soprano. American Symphony Orchestra. Leopold Stokowsky. (RCA. LSC-2795. «Estéreo». 360 ptas.)

En cualquier orden de cosas, a quien más dañan los prejuicios es al prejujador. Confieso que «a priori» siempre habría excluido este disco de mi colección. La extraña mixtura de obras marginales. La relativa vejez del registro. La insistencia en un precio de primer lanzamiento, cuando se trata de una reedición encubierta. La pobre presentación, con comentarios de circunstancias. El hecho de que el mercado español cuenta con una grabación exquisita de varias de las canciones de Canteloube (EMI, 1 J063-02256), y con otra muy idiomática de las **Bachianas número 5** (CBS, 5-72186). Convenirán ustedes conmigo en que casi todo



invita a pasar de largo. Hasta que la «obligación» nos hace armarnos de paciencia para escuchar el producto, y surge entonces la sorpresa poco menos que inefable.

¿Qué puede unir a Canteloube, Rachmaninoff y Villa-Lobos para hacer coherente lo que parecía caprichoso o injustificado? El substrato erótico de un romanticismo «conservado», entendido por Anna Moffo y Leopold Stokowsky como «Eros» a flor de piel, táctil, sensitivo, carnal. El latido cálido de un hedonismo apurado hasta las heces. Salvo en un par de canciones (**L'Antoueno**, especialmente), donde el pobre registro agudo que siempre tuvo Anna Moffo queda descarnado y áspero, la media voz de la soprano crea y mantiene invariable un clima de espesa y mórbida sensualidad, incitado y procurado por la sustanciosa orquesta de ese intemporal alquimista del sonido que es Stokowsky. En la **Pastorelle** y en el **Baïlèro**, en el aria de las **Bachianas**, en **Vocalise**, voz y orquesta se entregan al juego de la mutua complacencia con efusividad infrecuente en los estudios de grabación. Donde Victoria de los Angeles y Jean Pierre Jacquillat nos dan una imaculada lectura de estilo apolíneo y pudoroso, nuestros artistas se ensoñecen en la caricia erótica del bello folklore que Canteloube, «malgré» los puristas, ha revestido de armoniosa seda. Donde Bernstein y Netania Davrath (quien precisamente grabó en 1964 para Vanguard treinta y una **Canciones de la Auvernia**, registro que no creo llegue ya nunca a nuestro mercado) se toman muy en serio la estructura contrapuntística o rítmica de Villa-Lobos, nuestra pareja transmite la cadenciosa voluptuosidad del claro de luna en la cálida noche brasileña. ¿Música «menor»? ¿Burbujas? ¿Tópicos? ¿Delicuescencias? ¿Sentimentalismo? ¿Narcosis? Puede ser. Pero en este sorprendente disco hay vida, y donde hay vida surge una pincelada de arte en cualquier momento.

**Conclusión:** No prejuzgue. Haga a este disco un hueco en su «selecta» colección. Ponga el amplificador a discreto volumen. Relájese. No ofrezca resistencia a la perfumada magia con que van a intentar hechizarlo. Lo que suceda después, eso ya es cosa suya.—**A. F. M.**

#### CONCIERTOS BARROCOS Y CONTEMPORANEOS PARA TROMPETA Y ORQUESTA:

**VIVALDI:** **Concierto para dos trompetas y orquesta en Do mayor.** **CORELLI:** **Concertino en Si bemol para dos trompetas y cuerdas.** **TORELLI:** **Concierto para trompeta y orquesta en Mi mayor.** **TELEMANN:** **Concierto en Re mayor para tres trompetas, dos oboes, timbal, y orquesta de cuerda.** Roger Delmotte y Arthur Haneuse, trompetas. Orquesta de la Opera del Estado de Viena. Hermann Scherchen. **JOLIVET:** **Concierto número 2 para trompeta, metal, piano y percusión.** Maurice André, trompeta. Orquesta de la Asociación de Conciertos Lamoureux. André Jolivet. ABC Records. Command. LA-0052, «estéreo». Precio: 400 ptas.

Sabe Dios qué vueltas habrán dado las matrices de estos registros, con quince años al menos de distribución en otros países, para llegar en 1976 a nuestro mer-

cado como LP-0052, «estéreo» (?), de ABC Records. Los **Conciertos** de Vivaldi, Corelli, Torelli y Telemann proceden de dos discos Westminster que comprendían también ejemplos de Haydn, Händel, Stöelzel, Manfredini y Leopold Mozart. Lo que ha sobrevivido de estos dos registros en la «perla» que aquí se comenta merece este comentario para su anónimo e inefable glosador: «Como la mayoría de las composiciones del barroco italiano, son esfuerzos felices, con la idea de entretenimiento: buscar en ellos misterios profundos es un esfuerzo inútil. Lo mejor es disfrutarlos sin tomarlos demasiado en serio». Bien. Los «entretenimientos», todos, a mi juicio, obras maestras y características de sus autores, sabios herederos de la escritura «acústica» de Giovanni Gabrieli dentro del esquema del «concerto grosso», aún prestan unidad a la primera cara del disco. Pero el **Concierto** de Jolivet, abstracción hecha del relativo respeto que me merece el hierático autor de **Mana** y de que su obra es la mejor interpretada en el «conjunto» que se nos propone, le viene al disco como pedrada en ojo de boticario y prepara de manera adecuadísima al oyente para el enfrentamiento con Telemann, «arquetipo del barroco germánico», según el siempre certero glosador.

Con un poco de buena voluntad, aún se podría pasar por alto la pobre calidad original de los registros, con trompetas en exceso destacadas sobre una orquesta apagada, y hasta los defectos de prensado, con «pre-ecos», estridencias y distorsiones. Mas Vivaldi, Corelli, Torelli, Telemann, Maurice André, Roger Delmotte (algo duro siempre, pero con hermoso «legato» en el breve «Adagio» de Torelli) y el inolvidable Hermann Scherchen merecen algo más que este oportunismo (?) tardío e inútil. A destacar aún la fea presentación de la carpeta, que reproduce la fotografía de un señor empeñado en demostrar, al parecer, que «para Jolivet, la trompeta no es solamente un instrumento militar, capaz únicamente de producir exhortaciones estridentes; es también una combinación (sic) peculiar de propiedades acústicas, que pueden ser utilizadas de manera imitable».

**Conclusión:** Cabría rogar a ABC Records que «se tome en serio» sus LP, aunque sean de antiguo origen y comprendan «entretenimientos» de Vivaldi, Corelli, Torelli y demás compañeros mártires.—**A. F. M.**

#### «PIU PPPP...»

La música de Gustav Mahler sigue inundando los mercados internacionales sin visos inmediatos de saturación. Tras la «soltiana» **Segunda sinfonía** de Zubin Mehta, otras dos nuevas «resurrecciones» se perfilan en el horizonte: una va firmada por Leopold Stokowsky (noventa y cuatro años) para RCA, siendo la orquesta la London Symphony, y las solistas, Margaret Price y Brigitte Fassbänder; la otra pertenece a Claudio Abbado, que ha grabado la pieza para DG con la misma orquesta empleada por Mehta, la Filarmónica de Viena.

● Y James Levine prosigue su ciclo Mahler para RCA. Su último escalón, después de una magníficamente contenida **Cuarta**, ha sido la **Tercera sinfonía**. La

orquesta ha sido la misma que colaborara con el flamante director del Metropolitan en su anterior registro mahleriano, la Sinfónica de Chicago. La voz solista es Marilyn Horne. Al mismo tiempo, Levine ha iniciado con la misma Orquesta un ciclo sinfónico de Brahms. Y van...

● No dejemos tan pronto a Levine. Su más inmediato proyecto operístico para el disco es **La fuerza del Destino**, de Verdi. Los nombres de Plácido Domingo y Sherrill Milnes aparecen como seguros, pero existen dudas acerca de la protagonista femenina: para unos será Leontyne Price; para otros (incluida la interesada), Montserrat Caballé. Grabará RCA.

● Sigamos con Verdi: se anuncia la primera colaboración CBS-Melodía. La base de esta entente ruso-americana será **Il Trovatore**, con un reparto mixto, en el que Renata Scottò será «Leonora», «Azucena» habrá de ser interpretada por Elena Obratsova, Wladimir Atlantov cantará «Manrico» y Yuri Mazurok incorporará al «Conde de Luna». Como en el caso de **La forza**, antes anunciada, hay dudas en torno al tenor: «operólogos» bien informados predicen la sustitución de Atlantov por Carlo Bergonzi. Coro y orquesta serán los del Bolshoi moscovita. El director que tratará de poner en orden toda esta babel pan-lingüística será... Lorin Maazel. «Good luck, maestro!»

● «Angel Mayo gewidmet»: Pierre Boulez llevará al microsuro **Liebesmahl der Apostel**, la pieza coral escrita por Wagner en 1843 con destino a su proyectada ópera, nunca realizada, **Jesús de Nazaret**.

● Más sobre Boulez: con su orquesta «para música posterior a Wagner», la BBC Symphony (la orquesta para «música anterior a...» es la Filarmónica de Nueva York), el imperturbable Pierre ha montado **El castillo de Barba Azul**. Protagonistas: Tatiana Troyanos y Sigmund Nissgern. Firma editora: CBS. Publicación en España: antes del próximo milenio, si Dios quiere.

● ¿He hablado antes de un **Trovador**? Pues serán dos: Richard Bonyngé ha terminado para Decca el suyo, dirigiendo a lady Bonyngé (pronúnciese J. Sutherland) como «Leonora», Marilyn Horne como «Azucena» y Pavarotti-Milnes en los papeles masculinos.

● Edo de Waart efectúa su debut como director de ópera dando vida a un nuevo **Rosenkavalier** para Philips. Evelyn Lear es la «Marschallin» y Frederica von Stade es «Octavian».

● Sir Georg («el incansable») Solti está dispuesto a no concederme un respiro en esta columna. A juzgar por la información que me llega, el «padre» del primer **Anillo** fonográfico no sale de los estudios de grabación, más en concreto, de la Sophiensaal, de Viena. Aún no se han editado sus **Meistersinger** ni se ha montado su novísimo **Tristán**, cuando Solti ya se prepara para registrar **El holandés errante**; su protagonista será el mismo cantante que encarnara a «Hans Sachs», Norman Bailey. Sólo **Lohengrin** le falta a sir Georg (y a Decca) para completar un ciclo operístico Wagner bajo la rectoría del maestro anglo-húngaro. (N. B.: Lo de la Sophiensaal era una broma..., porque **El holandés** citado se graba en Chicago. Y esto no es una broma.)

● Perdón, una última noticia de la

Sinfónica de Chicago y su director titular («Enrique Pérez Adrián gewidmet»): Solti ha concluido un disco denominado **Variaciones**; en el mismo, las **V. Enigma**, de Elgar, van acopladas a... las **V. Op. 31**, de Arnold Schönberg. Bien.

● Nos habíamos despedido muy pron-

to de Pierre Boulez. ¿Cree usted que una versión del **Concierto para cémbalo**, de Manuel de Falla, dirigida por el músico gallo, con Igor Kipnis al teclado, tiene interés para nuestro mercado? Yo también lo creo.

● Coda: esto no tiene nada que ver

con el disco, pero hablando de Boulez..., pues ocurre que su sucesor al frente de la Filarmónica de Nueva York a partir de 1977 tiene nombre hindú y acaba de grabar la **Segunda sinfonía** de Mahler, e incluso creo que se le mencionaba al principio de estas líneas. De nada.—**J. L. P. A.**

## « JAZZ »

### GUIA JAZZ

CHARLIE MINGUS: **Changes One & Two**. Atlantic, 500-133/134, HISPAVOX.

BOB JAMES: **One**. CTI HCTS, 731-14, HISPAVOX.

PAUL DESMOND: **Skykark**. CTI HCTS, 731-19, HISPAVOX.

RON CARTER: **All blues**. CTI HCTS, 731-20, HISPAVOX.

ESTHER PHILLIPS: **Confessin' the blues**. Atlantic HATS, 421-186.

STANLEY TURRENTINE: **Salt song**. CTI HCTS, 731-22, HISPAVOX.

BLACKBIRDS: **City life**. Fantasy, M 40-110, MARFER.

STUFF SMITH: **Black violin**. MPS 3553148, BASF.

HERBIE HANCOCK: **Man-child**. S 81110 CBS.

MARY LOU WILLIAMS: **Black Christ of the Andes**. MPS 3553759 BASF.

FRIEDRICH GULDA: **Fata Morgana**. MPS 3553227 BASF.

GENE AMMONS: **Greatest Hits**. Prestige, MP 40-097, MARFER.

DEXTER GORDON: **Tangerine**. Prestige, MP 40-098, MARFER.

DEODATO: **Prelude**. CTI HCTS 731-15, HISPAVOX.

GERRY MULLIGAN & CHET BAKER: **In concert at Carnegie Hall**. CTI 500-127/28, HISPAVOX.

JAMES MOODY & AL COHN: **Too heavy for words**. MPS 3553507 BASF.

AIRTO: **Free**. HCTS 731-26, HISPAVOX.

THE SINGERS UNLIMITED: **Freeling free**. MPS 3593167 BASF.

Charlie Mingus: «Pienso que debo titular mis canciones con frases que hagan pensar a la gente.» (Ver semblanza y opiniones de Mingus en RITMO, núm. 445.) Su doble **Changes** («Cambios»), 1 y 2, tiene títulos como: **Recuerda a Rockefeller en Attica** («Debemos recordar que ahí había un hombre capaz de cortar la rebelión de los presos cortando el agua y la comida. En lugar de eso, envió al Ejército e hizo disparar tanto a sus propios hombres como a los presos. Esto es lo que hay que recordar, que Rockefeller es un hombre muy peligroso.»), **Free cell block F, 'tis Nazi U. S. A.** (sobre una pri-

sión equipada para electrocuciones). Luego hay otras menos políticas, como **Duke Ellington's Sound love, Orange was the color of her dress, then silk blue**. Musicalmente, éste es uno de los discos más completos de Mingus. El bajista se ha unido a un reducido grupo, con el que, a excepción de Joe Walrath, trompeta, ha estado tocando durante dos años. El disco se publicó en el 75, o sea, que llega con un año de retraso, y la banda, pues, estuvo junta desde el 72. La banda es: Mingus, bajo; Walrath, trompeta; George Adams, tenor; Don Pullen, piano, y Dannie Richmond, batería. En la cara B, en la segunda versión del **Duke Ellington's sound of love**, se añaden Jackie Paris, voz, y Marcus Belgrave, trompeta. Musicalmente, la banda se inmiscuye en los campos del «pos-bebop», con ampliación de estructuras armónico-tonales.

\* \* \*

Vamos a seguir con las grandes bandas: la de Bob James llega con **One**, su primer disco en solitario. Ecléctico y comercial. Dos versiones de obras clásicas: **sorgsky**, y el **Canon**, de Pachelbel. La primera, muy fuerte y excitante, que además está «pegando» mucho en U. S. A.; la segunda, más recogida y con la armónica de instrumento solista. Y si antes hemos hablado de ampliación de estructuras armónicas en el disco de Mingus, aquí James tiene un tema soberbio, **Valle de las sombras**, de muy amplia tonalidad y magníficos y sugestivos arreglos. El plástico se completa con un tema «funky», **Nautilus**; con la versión de **Me siento como si hiciese el amor**, que ha grabado con la misma gente que participó en la sesión de Roberta Flack, y con **Soulero**, que no es más que, en palabras de James, un bolero «soul». Se notan las inclinaciones clásicas del pianista y su gran conocimiento de la orquestación.

\* \* \*

Eumir Deodato también tiene inclinaciones clásicas y en su **Prelude 1**, que ahora se reedita, incluye una magnífica versión del **Así habló Zaratustra**, de Strauss, u otra menos lograda, pero aceptable, del **Preludio a la siesta de un fauno**,

de Debussy. El disco se completa con tres temas compuestos por Eumir, más reposados y que denotan las raíces brasileñas del pianista. El tema estrella es la versión de la obra de Strauss, que, desde luego, a mí me parece soberbia, con una potente sección de metales y sucesivos solos de piano y guitarra, para acabar de nuevo con el replanteamiento del tema por los metales; todo ello en un ambiente flotante y etéreo, que, entre otras cosas, era el que buscaba Stanley Kubrick en su filme **2001: una odisea del espacio**, del que la música de Strauss era fondo sonoro.

\* \* \*

Y otro clásico, aunque sin gran banda, Friedrich Gulda, con Fritz Pauer al piano eléctrico y Klaus Weiss a la batería. Gulda es conocido por todos los lectores lo suficiente, así que no voy a hablar de él. La cara B es una larga «suite» titulada **Fata Morgana**, compuesta por Pauer, como los otros tres temas del disco, que parece ser programática, pero que los intérpretes dicen que no lo es. Tiene un inicio «free», luego un movimiento lento de reposo y concluye con una danza sobre un bajo «ostinato». Lo mejor del disco es observar la interrelación creativa de dos excelentes pianistas.

\* \* \*

Y ahora vamos por los vocalistas. Esther Phillips es una cantante que lo mismo hace «blues» que «pop» comercial, que baladas que cualquier cosa, lo que quiere decir que tiene técnica; pero ya se sabe que esto no es suficiente para hacer un disco íntegramente dedicado al «blues». La cara A tiene siete temas grabados en estudio con gran banda, con «blues» del estilo clásico, que más que emotivos están hechos con gusto y buenos arreglos. La cara B está grabada en directo, en un club de L. A., en cuarteto, y a la vez que más ruda, es más emotiva y más cálida. El «medley» del final es lo mejor, aunque los «blues» siguen perteneciendo a ese estilo clásico de los años 20 y 30.

\* \* \*

Mary Lou Williams trae un plástico va-



Gran Avenida, 36-Teléf. 38 28 76  
ELDA (Alicante)

Si adquiere discos por un valor superior a 2.000 pesetas, le mandamos gratis el CATALOGO GENERAL DE MUSICA CLASICA.

Pídanos lista de precios de los discos y «cassettes» de música clásica que tenemos en oferta y se lo mandaremos a vuelta de correo.

riado: un tema con ella sola al piano, cinco en trío, con mucho «swing»; dos con ella al piano respaldada por un grupo coral, un poco plomazos y muy en plan clásico, y dos magníficos espirituales con ella, grupo coral y grupo instrumental. Me quedo con los temas en trío y especialmente con **Miss D. D.** y **A grand nite for swinging**, así como con el espiritual **Anima Christi**.

\* \* \*

Los cantantes ilimitados, o Singers Unlimited, son un cuarteto que, junto a una orquesta como la de Pat Williams, se dedican a hacer versiones «swings» sobre temas más o menos conocidos, como **Eres el resplandor de mi vida**, **Donde está el amor** o **Ja da**, o sea, música agradable, pero con poca trascendencia, y eso sí, consiguen hacer sonar la voz humana como un instrumento.

\* \* \*

Lo que yo no sé si tendrá trascendencia será lo que hacen los Blackbirds o Pájaros Negros. Su **City life** es un álbum «funky», con predominio del «R & B» y elementos «jazzísticos». Juegos vocales, ritmo «funky», solos «jazzísticos», todo ello enfocado hacia el baile y la discoteca.

\* \* \*

Herbie Hancock hace lo mismo con su **Hombre-Chico**, cuyo valor más importante está en la portada. El teclista antes «free» hace ahora «funky» reiterativo y machacón. Es simplista y ni siquiera tiene la fuerza de los buenos grupos de «R & B». ¡Qué lejos están los tiempos de **Mwandishi** y cosas semejantes!

\* \* \*

Antes de empezar con los saxofonistas, vamos por un violinista, Stuff Smith; un bajista, Ron Carter, y un percusionista, Airtó. Stuff Smith es uno de los pocos violinistas del «jazz» que prefirieron el «swing» a otras cosas. **Black violin** está grabado poco antes de su muerte, exactamente el 25 de septiembre del 67, en Munich. Son siete temas sabrosísimos, llenos de «swing» y gracia: **Aint she sweet**, **April on Paris**, **Cherokee**, **One o'clock jump**, **Sweet Lorraine**... «Charleston», «jump», baladas, todo un disco para recordar y para que se te muevan los pies al oírlo. Stuff está acompañado por trío de ritmo, al que en dos temas se une el «saxo» tenor H. Thusek.

\* \* \*

El bajista es Ron Carter, que junto a R. Hanna, piano; B. Cobham, batería, y J. Henderson, tenor, ha hecho un disco

tranquilo y donde se explaya cantidad, especialmente en un tema que no es suyo, **¿Cuándo serás mía?**, que se marca él solito. Luego hay cuatro canciones compuestas por él, de las que destaca la balada **Luz azul**, con un Hanna magnífico y exquisito. Completa el disco una versión del clásico de Miles Davis **All blues**, que está solamente bien.

\* \* \*

Y el percusionista es Airtó, que ha hecho un disco muy variado, donde participan Chick Corea, Keith Jarrett, Stanley Clarke, Ron Carter, Joe Farrell, Hubert Laws, George Benson, Flora Purim y otros invitados más. Está grabado en 1972 y tiene de casi todo: un largo tema donde Airtó saca todos sus abalorios percusivos y hace gala de su dominio; otro suave, de F. Purim; uno cortito, de Jarrett; otro magnífico, que a mí es el que más me gusta, de Brazil, titulado **Creek**, y donde Joe Farrell se luce cantidad con el soprano y la flauta, y para acabar, uno de Corea, que precisamente se llama **Return to forever**.

\* \* \*

Y llegaron los saxofonistas: cinco tenores, un alto y un barítono. Los tenores son: Dexter Gordon, Gene Ammons, Stanley Turrentine, Al Cohn y James Moody. El alto, Paul Desmond. Y el barítono, Gerry Mulligan.

Este último viene en unión del trompeta Chet Baker y otros seis tíos más, con el concierto que grabaron en el Carnegie Hall el 24 de noviembre de 1974. Dos temas por cara: ocho en total, y variedad: desde el famoso **K 4 Pacific** hasta **Line for lions** o **My funny Valentine**. Este es uno de esos discos que hay que oír, pues las palabras no sirven para explicarlo. El concierto tenía por lema «vuelta a los 50». Eso explica todo.

\* \* \*

Paul Desmond viene en el plan de siempre: dulce, suave y delicado. Entre los acompañantes, ese magnífico Gabor Szabo a la guitarra, Bob James al piano, Jack de Johnette a la batería... Se inicia el disco con el **Take ten**, que rememora aquel fenomenal «hit» **Take five**, que Paul hiciera con su antiguo compañero D. Brubeck. Hay dos arreglos de temas clásicos: el **Romance de amor**, anónimo o español, y una cosa de Henry Purcell, que aquí llaman **Música para un rato**. Dos versiones, una «pop» del **Qué día más hermoso**, de P. Simon, y otra de la balada tradicional, de Carmichael y Mercer, **Skylark**, que además da título al álbum, completan el plástico.

Moody y Cohn vienen juntos, con un trío. Su disco está grabado en 1971 y tiene seis temas, donde la tradicional «lucha de tenores» queda patente, pero sin ganador. Es «hard-bop» auténtico y sin mixtificaciones. «Jazz» de la más alta calidad. **East of the sun**, **Wee dot** y **Mr. George** son mis favoritas.

\* \* \*

Stanley Turrentine, con gran banda y sección de cuerdas detrás, nos ofrece cinco canciones excelentes, también en la línea del «hard-bop», pero tirando más al «funky» que el disco anteriormente citado.

\* \* \*

Para acabar, las dos joyas de la semana. El **Grandes éxitos**, de Gene Ammons, con temas de los años 60, 61, 62, 69 y 71. Gene, que nació en Chicago, en 1925, y murió en Chicago también, en 1974, es uno de los tenores más importantes del «jazz». **Canadian sunset**, que inicia el disco, fue todo un «hit» en las máquinas «juke box» por los 60, y con ese tema te empiezas a dar cuenta de que Gene tiene algo que los demás no tienen, y es que la música le sale de dentro. Su padre, Albert, fue un famoso pianista de «boogie-woogie» y él le inculcó el amor hacia el «jazz». Ammons, que, por otro lado, ha sufrido la miseria del «jazz» y ha conocido todo tipo de viajes con yerbas duras, es un músico comercial, porque conoce la música popular muy de cerca; por eso su mejor quehacer está en los «blues» y las versiones de baladas conocidas, como esa magnífica de **My way** o **Didn't we**, pero a su vez tiene una técnica y un calor que nadie sabría explicar muy bien de dónde le vienen.

\* \* \*

**Tangerine** es el disco que recomiendo más enfáticamente este mes. Su intérprete, Dexter Gordon, un tenor magnífico, más técnico que Ammons, pero en una línea estilística parecida. Gordon es un «bopper», que resume perfectamente a Lester Young y a Charlie Parker. El disco está grabado en 1972, y los acompañantes son: Thad Jones, trompeta; Hank Jones, piano; S. Clarke, bajo, y Louis Hayes, batería. Los temas, cuatro: dos rápidos, **Mandarina** y **¿Qué es lo que fue?**; una balada, **August blues**, y un medio tiempo, **Días de vino y rosas**, donde tocan B. Higgins, batería; C. Walton, piano, y B. Williams, bajo. Sin duda alguna, éste es el mejor disco del mes y sólo el de Mingus o el de Ammons le pueden hacer sombra.—J. M. L.

## «ROCK & POP»

### GUIA ROCK & POP JUNIO

MANUEL GERENA: **Cantando a la libertad**. Movieplay, S-32770.

SILVIO RODRIGUEZ: **Te doy una canción**. Areito, S-32759. Movieplay.

HOT TUNA: **America's Choice**. Grunt, BFL 10820. RCA.

THE KINGS: **Soap Opera**. RCA, SPL1-9327.

MAMAS & PAPAS: **20 éxitos de oro**. ABC, DL 0001/2. Mediterráneo.

EASY RIDER: **Original Soudtrack**. ABC-Mediterráneo.

ALICE COOPER: **Welcome to my nightmare**. Anchor-Mediterráneo.

RAIMON: **El recital de Madrid**. Movieplay, S 65014/15.

LUIS EDUARDO AUTE: **Babel**. Pauta, 891051, ARIOLA.

LOLE Y MANUEL: **Pasaje del agua**. S 81352 CBS.

PACO DE LUCIA: **Almoraima**. 6328199, Philips.

### MEDITERRANEO SABROSO

Nueva Casa de discos. Sucursal de Movieplay, pero con independencia de crite-

rios y actuación. Lo mismo que antes Gong o Gramusic. Mediterráneo es un sello que promete mucho en el panorama nacional. Los primeros discos lanzados salen a cuatrocientos pesetas. El prensaje es magnífico, la presentación —generalmente con carpeta que se abre— está muy cuidada, manteniendo a veces la original, y cuando esto no ocurre, insertando unas líneas en castellano presentando al artista del disco. El sonido de las grabaciones es magnífico, así como la pasta empleada. Creo que con un primer análisis informal puede afirmarse que los discos tienen uno de los mejores prensajes disponibles en el mercado, lo que es todo un gusto.

Y ahí están los resultados: compara las grabaciones de Alice Cooper (**Bienvenido a mi pesadilla**), **Easy Rider** (banda sonora de la película) o Steppenwolf (**Sólo para damas**), que antes aparecieron con EMI, y saca tú mismo la conclusión. La mía es que Mediterráneo, a la vez que más cara, es de muchísima mayor calidad.

El «stock» de Mediterráneo se basa en Casas como ABC Records, Anchor, Shelter, etcétera, y una que a mí me agrada mucho que tenga: Impulse, Casa donde John Coltrane tiene todos sus últimos y espectaculares años.

¡Larga vida a Mediterráneo!—J. M. L.

### MAMAS, PAPAS, ALICIAS, LOBOS ESTEPARIOS...

Primera muestra de lo dicho líneas arriba: tres reediciones: **Bienvenido a mi pesadilla**, de Alice Cooper, que el equipo «rock» de RITMO consideró el mejor disco del pasado año. (Ver crítica en número 451.) La banda sonora «original» de la película «Easy rider» (Easy = fácil, sencillo; Rider = jinete, trotamundos), con ese «Introducción» que, tras los ruidos de los aviones, te da la entrada, para, tras el ruido de las motos, pasar al «Nacido para ser salvaje», ambos temas del Lobo Estepario o Steppenwolf, que también se les conoce así, y seguir con... ¡una recreación auténtica de la película! (Ver crítica en número 457.) Y los Mamas & Papas, con sus veinte discos o temas más famosos: **California dreamin'**, **Monday, Monday**, **Dedicado a quien amo...**, ¡toda una época!—J. M. L.

### TUNA CALIENTE

Las tunas «hippies» no son como las universitarias de este país. Al menos la Hot Tuna de Jorma Kaukonen, antiguo «guita» del Jefferson Airplane, es de un «rollo» bien distinto. (Aunque nunca se sabe.) Último disco: **American's choice** («La alternativa americana»). Y una recomendación en la portada del plástico —que tiene forma de paquete de detergente—: «Este álbum debe ser puesto al máximo volumen para conseguir el máximo efecto». Y, claro, tú debes estar también al máximo volumen de consciencia perceptiva para sintonizar con uno de los discos más «enrollones» de la última temporada. Ya se sabe que **California dreamin'** siempre ha sido una cosa propicia para este asunto de cosas, pero desde que los Jefferson dejaron su Aeroplano y se «fliparon» en Naves Espaciales, pues el lío era difícil de seguir.—«Cochambroso López».

### RADIONOVELA ENLATADA

Las **Soap Opera** pueden ser óperas de sopa (sin relación con ciertos acontecimientos acaecidos recientemente en uno de los mejores teatros madrileños) y también pueden ser los seriales radiofónicos que dan las emisoras inglesas. O sea las radionovelas, esas de **Lucecita** o del Casaseca. Pues los Kinks, que siempre han sido como muy «demodé» y decadentes, han hecho su **Soap Opera**, pero en disco, y sin olvidar que «¡featuring Norman Star-marker!». ¡Por Dios! Y si se trata de «rock», ¿qué mejor que hablar de Stars y esas cosas? Y por ahí van. Desgraciadamente, no hablan del **Star**, revista de «comic» nacional, sino del «fuckin' star» (como dirían los Rolling Stones en una de sus canciones radiofónicamente «non-gratas»), tipo «Tommy» (versión Rusell), Manolo Otero y compañía. O sea, ¡tal para cual! El disco (que ciertos «progres» alaban mucho) me aburre en cantidad, y su tema no disuena con el tratado por la «narizotas» Bárbara Streissand en **Funny Girl**. Toda una muestra «kitsch».—«Cochambroso López».

### NUEVO TROVA CUBANA

Primer disco de Silvio Rodríguez, «perteneciente a la generación de jóvenes cubanos que se encontraban en la primera adolescencia el 1 de enero de 1959 y que han crecido, se han hecho hombres con la Revolución» (eso dice A. Gómez en la contraportada). Musicalmente, Silvio tiene una voz agudísima, penetrante. Sus temas son originales, aunque conservan la tradición de la isla. Están muy bien arreglados, con gusto y variación. Las letras no son un panfleto, pero sí son combativas y muy comprometidas. Es una de las raras veces que he visto se pueda hacer poesía combativa en forma de canción de manera saludable.—J. M. L.

### CANTANDO A LA LIBERTAD

Después de oír el disco colectivo que Luis Llach y otras seis mil personas grabaron en **enero del 76**, pues uno piensa que no es nadie, y como en **Figures in landscape** («Caza humana»), de Joseph Losey, el paisaje, la conformación humana le dominan a uno.

Y esto choca con la voz sola de Manuel Gerena. Sola, porque el flamenco es muy difícil corearlo, aunque también sentirlo. Y sola, porque siguen sin dejarlo cantar. Entonces el «cantaor» no tiene más remedio que dedicarle el disco «A mi hijo David, para que viva»: «Duerme, compañera. / Duerme mientras quedo / labrándole al hijo / libertad si puedo...» «Cantaremos a la libertad, / "pa" que salgan de este pueblo / muchos niños a cantar.» Nueve temas, nueve estilos, nueve gritos. Y aunque siga sin poder cantar, Gerena sigue siendo escuchado por la gente a la que dirige sus cantos.—J. M. L.

RENAISSANCE: **Scherezade y otros cuentos**. BTM1006, RCA.

Ya dije en otra ocasión que Renaissance hacen una música de gran belleza, con motivo de su **Turn of the Cards**. Continúan con un «rollo» exactamente igual en el **Scheherazade y otros cuentos**. Una bonita

voz solista con resonancias de «folk» inglés, unos cuidados arreglos que, a mi entender, caen demasiado en unas formas clasicistas, y poca variación con respecto a su anterior obra. La «suite» que llena la cara B y da nombre al disco no me parece de lo más afortunado que han hecho. Habrá que esperar a mejor ocasión.—S. H. V.

PATXI ANDION: **Viaje de ida**. Philips. 6328194.

Pues resulta que voy y pongo el disco. Y por los bafles salen unos sonidos propios de un grupo de «rock» como bastante avanzado. Y uno se pregunta: ¿Se habrán equivocado de disco al ponerle la etiqueta? Pero pronto aparece una voz que grita: «¡Ya está bien!», con la típica ronquera de Patxi Andión. No se han equivocado. **El viaje de ida** del cantautor vasco empieza sorprendiendo. Luego uno se acostumbra y le encuentra ciertas similitudes de «rollo» con el **Cómicos**, de Víctor Manuel. Sólo similitudes. Como que toda la música la hagan entre el cantante y cuatro señores más, y alguna referencia semicriptica en las letras. Pero ya dijo alguien que dos personas en la misma o parecida situación tienden a dar respuestas parecidas. Y tanto este disco como el anterior están basados en unas circunstancias muy particulares que tratan de reflejar.—S. H. V.

Cinco discos españoles: el tímido Aute con canciones satíricas; el extrovertido Raimon con la grabación del único recital que le dejaron dar en la Villa; el vitalista Gerena gritando verdades; el soberbio Paco el de la Lucía, más rítmico que nunca; y el dúo de la Lole y Manuel un poco más sofisticados que en su primer disco.

El 1 de febrero de 1976 se grabó el doble conteniendo el único recital que se permitió dar a Raimon en la capital del reino. Su anterior recital permitido tuvo lugar en aquel año de gracia de 1968, el 18 de mayo, en la Facultad de Económicas de Madrid; así que tras ocho años de prohibición, lo lógico era que el cantante valenciano diese un recorrido a toda esa obra que antes no tuvo ocasión de expresar. Tras los gritos de «Amnistía» y «Libertad», omnipresentes en todo el disco, inicia el acto **La nit**, siguiendo **El país basc**, **Al vent**, **Sobre la por** (que el cantante no recuerda y tiene que ensayar en el descanso, para ofrecerla al final como un «bis»), **Sobre la pau**; así, hasta **Diguem no**, que el cantante corea con el público; 22 canciones en total, y cerca de hora y media de comunión espiritual y de unión y absoluta identificación cantante-audiencia. Del contenido político del recital ya se han encargado otras revistas; baste decir que lo que aquí se escucha es mucho más sintomático, más definitorio y más verdadero que un referéndum o cualquier cosa por el estilo, porque lo que aquí se oye es la auténtica voz del pueblo que grita lo que de verdad quiere cantar.

Luis Eduardo Aute, contrariamente al expansivo Raimon, es un ser introvertido, desengañado, que no quiere el contacto con la masa, porque ésta le asusta. Si Raimon tiene una problemática social

muy definida, Aute, al que, por otro lado, no quiero comparar con nadie, tiene predilección por la sátira de costumbres y dedica una especial atención al sexo y a la muerte. Tras **Rito** y **Espuma** se esperaba que su siguiente disco completase la trilogía de **Canciones de amor y muerte**, iniciada por los dos discos citados; más no. **Babel** es un alto en el camino y una autocrítica. Contiene canciones satíricas escritas desde 1968 a 1975 y que antes habían cantado gente como Rosa León, Madres del Cordero... Son temas como **Los fantasmas**, **Canción consumo**, **Viva el «beat»**, el «**rock**», el «**soul**», el «**pop**» y **lo demás**, o **Retales Chapuza y pastiche**. Las nuevas son: **Adiós**, **Inés de Ulloa**, **Balada de Babel**, **Yankee go home** y **Grano de pus**, siendo, en total, doce los temas incluidos en este plástico. Musicalmente, el disco es más variado que los anteriores de Aute, pero por esto pierde la unidad que **Rito** o **Espuma** tenían, y, por supuesto, dista años luz del recogimiento y la autoexploración de éstos. El tango, el chotis, el «rock and roll», el pasodoble se dan la mano para formar una variopinta muestra de costumbres que son atacadas irónicamente, crítica a la cual no escapa ni el propio cantante, que en una autocita del **Autotango del cantautor** se pone en tredocho, y, como vacilante, recuerda unas notas, al final del LP, de lo que fue su primer disco, **Made in Spain**. Esta es una característica de las que más me agradan de Aute, la autocrítica, y aun-

que musicalmente el disco es muy «camp» y es de esos de fácil impacto, tiene gracia y ataca puntillosamente, aunque personalmente espero la conclusión de la trilogía, que llevará por título **Rupturas**, y que creo es una de las mejores cosas que artista español alguno haya hecho jamás. (Por cierto, en **Babel** hay una canción en la línea de la trilogía: **Viejo sinvergüenza**.) Para acabar, decir que la portada, como es costumbre en sus discos, es del propio cantante.

Lole y Manuel tienen otra problemática, con textos de Juan Manuel Flores, más naturalista y tradicional. Musicalmente, hacen un flamenco no comercial, pero tampoco puro, evolutivo y con elementos cogidos de otras formas de la canción popular. **Pasaje del agua** no es inferior a su anterior disco, pero sí mucho más sofisticado; un coro de cuatro niños dan un toque especial al álbum, y luego una amplia banda instrumental, donde también está el «mellotron», dan la sofisticación adecuada. Pese a esto, vocalmente siguen igual, y las composiciones sólo varían en el arreglo instrumental, que lejos de hacerlas más variadas las hace más largas y un poco más reiterativas y comerciales. **Tu mira**, **Las Alegrías de la Lole**, y las **Bulerías de Manuel** son lo mejor del disco, donde también tiene entrada un poema intelectualoide, **Giralda**, y una cosa no muy realizada, llamada **Taranto del hombre**.

Y, para acabar con los españoles, otro flamenco: Paco el de la Lucía, el estupendo y agilísimo guitarrista. Bulerías, rondeña, sevillanas, cantiñas, jaleos, «oleá», rumba y minera son los estilos. El primero de ellos, que se llama **Almoraima**, parece ser que va a lograr el éxito de la rumba **Entre dos aguas**. El disco ofrece dos vertientes: es más comercial que todo lo que Lucía ha hecho hasta ahora; pero, por otro lado, tiene más hallazgos, tanto estilísticos como técnicos, que obras anteriores. El segundo guitarra es Ramón de Algeciras, cómo no, y los arreglos de J. Torregrosa son sutilísimos y están muy logrados: en **Almoraima** hay un acompañamiento rítmico de muy agudo timbre, que apenas es perceptible; en **Llanos del Real** ocurre lo mismo, pero con un bajo electrificado; en **A la Perla de Cádiz** hay acompañamiento vocal, así como en **Ole**; esto aparte de las palmas y el ambiente intrínseco al arte andaluz. **El cobre**, por sevillanas, es una muestra de la comercialidad del disco, pero una comercialidad magnífica y de grandes calidades, pues Paco no se contenta con repetir la típica forma de sevillanas, sino que en tres sencillos minutos hace tres variaciones rítmicas sobre el comercial estilo. **Cueva del gato**, rondeña, es para mí la mejor pieza del disco, llena de técnica y de expresión, y también **Plaza alta**, una larga «soleá» que al final se hace muy rítmica.—J. M. L.

## CRITICA DE LIBROS

### ARMONIA PRACTICA E HISTORICISTA

Si el problema del Dictado musical puede solucionarse con un texto tan magnífico como el de Encarnación López de Arenosa, la Armonía tiene más posibilidades de elección para resolver el suyo, aunque con calidades muy heterogéneas: Schoenberg ofrece un tratado exhaustivo, completo y que abre caminos; Hindemith, en plan más tradicional, también da opciones muy válidas; en el plano de edición nacional, ahora mismo hay un texto incuestionable, el de Pedro Sáenz (1), que, por supuesto, tiene que reemplazar a los archimanejados de la Sociedad Didáctico-Musical (cuyos tipos se desgastan progresivamente sin ser sustituidos desde su primera edición, y ahora mismo son casi indescifrables, además de contener los mismos errores que su edición primogénita) y de Arín y Fontanilla. (El texto de Zamaois es uno de los pocos textos nacionales realmente valiosos.)

Pedro Sáenz ofrece una **Armonía** clásica, abierta y clara:

(1) **Armonía**. Pedro Sáenz. Editado por el autor. Distribuido por Real Musical Editores: Madrid, 1976, 80 páginas, 250 pesetas.

El presente trabajo intenta exponer de manera concisa las bases armónicas del sistema que rigió la música occidental en el transcurso de los siglos XVIII y XIX, o sea, el sistema tonal clásico. Antes y después de este lapso, las normas del sistema pierden rigor, se desdibujan. Por ser el último gran sistema de Occidente (a menos que consideremos como tal al dodecafonismo), su estudio es de suma importancia. Quien, deseoso de componer o simplemente de analizar obras, busque una base sólida, debe abocarse a dicho estudio.

Absolutamente de acuerdo. Esta visión historicista y determinista de la armonía era una cosa que hacía falta en España, y parece ser que, tras más de cincuenta años de vigencia en Europa, como aportación personal de Arnold Schoenberg, quiere entrar ahora en nuestra piel de toro.

Quien enseña Armonía debe empezar por explicar al alumno que lo que va a estudiar es una técnica referida a corrientes estéticas con contornos históricos definidos, no algo invariable, intemporal.

Otra cosa buena: admitir la Armonía como una simple y co-

### LECTURA MUSICAL

Encarnación López de Arenosa

He examinado con gran detenimiento e interés esta obra, y no dudo en afirmar que se trata de un trabajo muy importante y de gran utilidad en el mundo de la Pedagogía musical.

Viene a llenar un hueco que considero existe no sólo en el mundo musical español, sino que es un problema que afecta a la educación musical en todos los países.

La autora nos muestra un sistema ya experimentado por

ella anteriormente con magníficos resultados.

No dudo en absoluto de la veracidad de esos resultados, ya que mi modesta opinión es que está muy bien dosificado e incluso que este sistema puede ayudar grandemente al estudio del solfeo en general, haciéndolo más ameno.

Enhorabuena a la señorita López de Arenosa y a los Editores que han hecho posible el que tan magnífico trabajo pueda llegar a todos los que nos preocupamos de la enseñanza de la Música en sus distintas especialidades y campos. — ENRIQUE GARCIA ASENSIO.

riente técnica, nunca como el «auténtico acto de componer».

**Armonista de papel, de teclado, de oído, forman un trípode que garantiza de la mejor manera posible un sólida formación.**

Ya tenemos una visión global del trabajo de Sáenz: historicista, abierto, concretado en la enseñanza de una técnica para la que es necesario adiestrar no sólo la pluma (recuerda esos horribles trabajos mecánicos antiestéticos sobre un bajo cifrado,

que sólo existen en el papel y que el alumno nunca llega ni a oír ni a sentir...), sino también el oído y la técnica pianística (como la más utilitaria y funcional, no como la única), y enfocado todo desde un punto de vista práctico que no sólo se concreta en la adscripción a las dos claves —hay que recordar que el Conservatorio de Madrid mantiene la forma de las cuatro claves—, sino en el ahorro de reglas inútiles...

El error en que incurren muchos profesores de Armonía, y que termina por hacerla odiosa, es el de atiborrar la memoria del alumno con una serie de reglas referidas a casos particulares. Dichas reglas son innecesarias, puesto que están comprendidas en otras más generales.

Y si metodológicamente hablando el texto de Pedro Sáenz es válido, editorialmente también es un acierto. El papel es de buena calidad, los ejemplos están presentados de forma clara, limpia y visible (a diferencia de otros ya citados), y no se observan a primera vista errores fundamentales, existiendo además una fe de erratas donde se da cuenta de seis que se han apreciado en la corrección, lo que demuestra que la edición se ha preparado con mucho cuidado y preocupación.—J. M. L.

Me ha tocado usted el trigésimo con su invitación en las últimas líneas de su artículo del número 459 de RITMO—marzo pasado—, para ampliar la bibliografía que usted ofrece sobre la música del siglo XX.

Le veo tras un punto de mira demasiado actual, y eso le limita el horizonte. Espero serle útil con lo que sigue, aunque, naturalmente, tampoco es exhaustivo mi balance. Pero no se le ocurra decir nunca que la bibliografía musical en España no es escasa. Se expone a que si algún Ministerio lee su artículo, lo coloque en su frontispicio como un fruto triunfalista más de una época de la que acabamos de salir.

Piense sólo que un amigo mío contempló en Ginebra una librería con tres escaparates, exclusivamente dedicados a Strawinsky. En España eso sería imposible; nos contentaríamos con ocupar un solo escaparate con títulos distintos.

Sigo su mismo plan:

### I.—Carácter general.

De los dos primeros libros que cita, el primero, el de Stuckensmidt, es muy superior al segundo, el de Herzfeld, que no pasa de vulgarizador casi para escuelas de Primera Enseñanza (en España lo sería para universitarios).

El tercero que cita, **Panorama de la música contemporánea**, de Claude Samuel, pertenece a la Colección «Panoramas», de Ediciones Guadarrama, S. L., no creo de difícil localización ni aun hoy mismo. Formidablemente presentado, tiene 694 páginas, donde cabe todo: Estética, Músi-

ca francesa, Escuelas nacionales, Técnicas nuevas, Instrumentos nuevos... Música y Espectáculo (Opera, «ballet», cine, teatro) y guía discográfica. Valoran todavía más el texto la inclusión de artículos de Hodeir, Boulez, Xenakis, Le Roux, Fano, Bourgeois, Maurice Béjart.

Pero... sí, señor, tiene un pero y muy grave. Está traducido por Belén Marañón, hija del galeno genial. Yo digo a todos mis amigos que quieren escucharme que es el libro peor traducido de toda mi biblioteca (comparte el privilegio con el **Mozart**, de Einstein, de Grandes Biografías de Espasa Calpe Argentina). Produce risa, si no indignación, leer, por ejemplo, que los **Cuartetos** de Bartok se han comparado con razón con los últimos **Cuartetos** bartokianos (confunde al húngaro-rumano con el mismísimo Bethoven), página 61.

La poesía española es insinuante e «impresionante» (página 68). Se tergiversan los títulos de Henderson y Duke Ellington (pág. 143). En pág. 181 traduce nada menos que «audaciosamente». En la 252, «músico autodidáctico, también incorrecto. En la 271, **Sonata** para «violón y piano», y en la 495 habla de «canon» en la obertura **1812** (en lugar de cañón; claro), lo que denuncia un conocimiento muy superficial de la lengua que pretende traducir.

Con lo que se demuestra: Primero, que las leyes de Mendel son infalibles si tenemos en cuenta el debido porcentaje biológico de excepciones. 2.º, que sigue vigente aquel importante dicho de «zapatero, a tus zapatos».

En este primer apartado no debe silenciarse **La música moderna** (Editorial Losada, Buenos Aires, 1944), de Adolfo Salazar, autor que a pesar de los pesares—quiero decir de los años transcurridos—sigue vigente para el musicólogo español o simple melómano. Esa obra es una auténtica «summa» de todas las corrientes hasta el año de su edición. Sabido es el sarcasmo que se traía, por ejemplo, con el dodecafonismo, pero antes de 1945 no podía preverse la importancia que adquiriría después. No obstante, es interesante leer lo referente a Debussy (magnífico), Richard Strauss e incluso Hindemith.

También obra de carácter general es **Música y máquina**, de Fred K. Prieberg, de Zeus, 1944, Barcelona. Obra, más que rara, curiosa, porque trata del movimiento futurista y de los distintos laboratorios electrónicos. También posee abundante bibliografía discográfica de todos los movimientos vanguardistas.

### II.—Especificando más su contenido.

Los cinco libros que cita se deben leer (el de GT, es tan cara al público masivo, que es más para ver las fotos que otra cosa).

Los **Problemas de la música moderna**, sí es verdad, es oscuro y de difícil lectura. Lo propio sucede con el de Mitchel, **Lenguaje de la música moderna**. El de Humphrey Searle, **El Contrapunto del siglo XX** es importante. Lo que pasa es que adolece de excesivamente técnico y es apto sólo para profesionales, pero cuando acaba de estudiarse (no cabe hablar de leerlo simplemente), se ha aprendido mucho. Y escrito con esa modestia, o sencillez, o ausencia de pedantería, me da lo mismo, que caracteriza a los autores ingleses.

La **Guía de la música contemporánea**, de Taurus, estupenda, aunque le faltan muchas obras. Como usted afirma, es importante el artículo que abre el libro.

Amplíe el apartado. Exclusivamente con libros de importación, ya que usted también cita alguno:

**Nueva música**, de Aaron Copland, 1900-1960, subjetivo, pero delicioso.

**La música norteamericana**, de Irving L. Sablosky. Los dos son mejicanos.

**La música de los Estados Unidos**, de Gilbert Chase (Editorial Kraft, Buenos Aires, 1957). Obra a tratar con título de excelentísimo señor. Prólogo de Alberto Ginastera.

Admirable, extraordinario, jalón en la historia, todo lo que se quiera decir es poco. En 858 páginas, Chase habla desde los «Cantos de los Salmos Puritanos», hasta Charles Ives, al que dedica un capítulo amplísimo e importantísimo. No sé qué más decir de esta formidable producción que honra a su autor y a toda la musicología norteamericana, por ser capaz de hacer algo semejante. Sólo me atrevo a recomendarle que la solicite a la Embajada o a alguna Casa americana, que supongo que muy gustosamente se la conseguirán (así la obtuve yo, de la Casa de Bilbao, y nunca podré agradecerse lo suficiente).

Aquí entran también los manuales del Fondo de Cultura Económica, mejicanos. En España se han podido adquirir fácilmente (siempre constriéndome a este siglo):

**La música en los Estados Unidos**, de Juan Carlos Paz, atosigante serie de nombres, inacabable, terrible, a la vez que pedante y oscuro, como tendré oca-

sión de remachar sobre el mismo autor más adelante.

**El devenir de las artes**, de Gillo Dorfles, estudio estético, pero que en la sección de música dice cosas muy personales dignas de tenerse en cuenta.

**La música orquestal del siglo XX**, de Adolfo Salazar, no demasiado importante, pero que no sobra recorrerlo de arriba a abajo.

**La música y La danza y el «ballet»**, ambos también de Salazar. Aunque abarcan todas las épocas, con su acostumbrada amenidad y profundidad a la vez, tocan problemas de nuestro siglo y, por tanto, también es imprescindible conocerlos.

### III.—Con referencia a España.

Es bueno el del amigo Tomás Marco. Conste que no le doy coba porque me cite (pág. 227). Abarca todos los campos del arte de vanguardia y con el conocimiento en él habitual. Tiene el defecto de que, como trata su Historia por géneros, se hace necesario un índice de nombres y de obras, que se le olvidó poner, indicando las páginas respectivas.

El de Sopeña es muy en su estilo. Léase si se quiere.

El del amigo Valls Gorina, de «Revista de Occidente», lo encuentro más denso y más valiente por las cosas que dice pensando en la fecha de edición (1962).

El de Horazio Vaggione, aunque sé de su existencia, no lo poseo.

El prácticamente opúsculo de **Temas Españoles**, de Marco, es un resumen de lo que dice en el otro libro.

Y el de Fernández-Cid, grueso, superficial, pretendiendo no dejarse nada en el tintero (habla hasta de Encargos, Televisión, Amigos de la Opera, Festivales).

Aquí hay poco que añadir. Pero no se puede marginar.

**La música de España**, de Adolfo Salazar, en la Colección Austral (núms. 1514 y 1515), donde se alcanza hasta Manuel de Falla. Hay edición argentina, pero que Espasa-Calpe lo haya puesto en su fondo garantiza la facilidad de adquisición, ya que si se agota una edición se lanza otra como los churros en una barraca de feria.

**Escritos de música y músicos**, de Falla. En la misma colección, con más texto de Federico Sopeña que del propio Falla. Es interesante lo que dice el compositor gaditano, para acabar de conocerlo, por lo que más adelante diré (número de la Austral, 950).

**Notas**, de Ortega y Gasset, es otro que se puede citar en la limitada aportación de esta edi-

torial al tema musical contemporáneo (Austral, núm. 45). Allí está la polémica «Musicalia»).

Finalmente, me atrevería a citar en esta sección **El director de orquesta ante la partitura**, de Enrique Jordá (Austral, 1474), librito para tenerlo en la mesilla contra las pesadillas (en realidad, apenas toca problemas de nuestro siglo, pero quiero incluirlo por aquello de que andamos sobre un páramo...).

#### IV.—Autores.

Es el apartado más fácilmente ampliable.

Todos los citados son interesantes. El de Taurus, de Schomberg, **Estilo e Idea**, trascendental. El **Tratado de Armonía**, que conocemos en España gracias al desvelo del amigo Ramón Barce, llegado con sesenta y pico años de retraso, cumple el expediente de tener en España dos libros de Schomberg vertidos a nuestro idioma.

El de Hindemith supongo se refiere a la **Armonía tradicional**, de Ricordi Americana, 1954 (y que hasta no hace mucho lo ha tenido como texto el Conservatorio de Pamplona, con Fernando Remacha). Pero de libros pedagógicos no vamos a hablar, porque es un predio muy extenso y se sale, en cierto modo, de la bibliografía general a que usted ha querido referirse.

El de Luis de Pablo (también es amigo, pero no quiero que me tache de farol con tantos queridos compositores actuales allegados) es complicado y requiere una enorme fuerza de voluntad para darle fin. Pero es importante, aunque se refiera a su propia obra solamente.

Le añado los siguientes:

**Strawinsky**, de Federico Sopenña —«Sociedad de Estudios y Publicaciones», Madrid, 1956, 100 pesetas—. Excelente en todos los sentidos. Además del estudio de la personalidad del compositor, tiene una segunda parte, en colaboración con Antonio Odriozola (de la Misión Biológica de Pontevedra, y con quien también sostuve buena correspondencia hace años), que se refiere a la obra. Sencillamente, insuperable: en cada pieza da la fecha de la composición, lugar del estreno, plantilla de la orquesta, tiempo que dura, movimientos de la pieza, grabaciones, ediciones y un comentario, bien de las Crónicas o la Poética, o de críticos —generalmente panegiristas—, que la sitúan y dan una idea completísima.

El único fallo que puede recordarse es que, como es de 1956, no abarca toda la producción strawinskyana.

**Strawinsky**, de Alfredo Casella. Ricordi Americana, Buenos Ai-

res, 1951. Descaradamente elogioso. Pero buena guía hasta donde alcanza. Libro muy barato, me costó 28 pesetas en su día.

El **Strawinsky** que usted cita, editado por Gustavo Gili, de Barcelona, seguramente es el de Eduardo Cirlot. Bueno está citarlo, pero nada más. (El de Sopenña, calibrando producciones españolas, lo deja en pañales.)

Hasta aquí, toda la aportación hispana a la bibliografía del ruso revolucionario.

Tenemos también el reciente **Strawinsky, ideas y recuerdos**, de Robert Craft, bien editado por Ayma y necesario para conocer la personalidad humana del compositor.

A la vista de la abrumadora producción literaria que ha promovido Strawinsky, se explica que andemos casi a oscuras (faltan Ramuz, Schaeffner, De Paoli, Malipiero, Tansmann, Oleggini, lo que dice Mooser...).

Las **Crónicas de mi vida** no he podido conseguir las (menos todavía las **Nuevas crónicas**, aunque sé que hay edición argentina).

**Poética musical**, de Strawinsky, en cambio, es fácil, de AMECE bonaerense, prologado por Adolfo Salazar (muy barato, 40 pesetas, edición de 1952).

Entre lo escasísimo publicado sobre Falla, aparte el libro de Pahissa, hay que citar el de Suzanne Demarquez, en la «Nueva Colección Labor», donde se analizan todas las obras. A la traducción de Cirlot yo ya le diría alguna cosa (inadmisibles decir que los juicios de García Matos son «según parece, exactos» —luego volveré sobre ellos—, y pedantón llamar ¡Ludovico! a Tomás Luis de Victoria).

**Larga historia de «La vida breve»**, «Revista de Occidente», 1972, es un librito de Guillermo Fernández Shaw, donde hay epistolario de Falla.

No hay que olvidar el pequeño, casi catecismo, **Gustav Mahler**, de Sopenña, en los Libros de Bolsillo RIALP. Como no hay otra cosa en España del autor de la **Titán**, menos es nada.

En este apartado no se puede olvidar el libro de Arconada, **En torno a Debussy**, nada menos que de 1926, Espasa-Calpe, y lo supongo imposible de conseguir hoy. No solamente tiene pretensiones de profundizar, sino que lo consigue, y para la fecha de su publicación, estupendo.

**La vida callada de Federico Mompou** es libro que también se debe recordar. De Clara Janés, muy minucioso, pero sobre todo escrito con amor. Y esto lo valoriza, porque es muy bien redactado.

**Joaquín Turina**, de un Sopenña muy primerizo —Editora Nacio-

nal, 1943—, como sus **Dos años de música en Europa**. El **Turina** es suficiente para conocer al compositor sevillano.

**Ravel**, de José Bruyr, de Shapiro, Buenos Aires, 1965. Mala traducción, por lo que el lector apenas se entera de lo que busca.

**Yo soy compositor**, de Honneger. Ricordi Americana, 1952. Excelente «puzzle», con alturas técnicas al lado de estupideces dedicadas a las «señoras mundanas».

**Claudio Debussy**, de Maurice Dumesnil, de Hachette, de Buenos Aires, 1951. En estilo novelado, pero «conteniendo datos absolutamente inéditos», según se asegura. Estupenda edición.

**Manuel de Falla**, de Angel Sargardía, Unión Musical Española, 1946.

#### V.—Monografías.

Ni quito ni pongo. Lo dejo como usted lo señala.

#### VI.—Temas específicos.

Aquí le cito todos los libros que han llegado a España de la Editorial «Nueva Visión», de Buenos Aires.

**Introducción a la música de nuestro tiempo**, de Juan Carlos Paz. Tremendo. De lectura nada fácil, lo abarca todo. Es terriblemente fanático para sus cosas, concretamente el dodecafonismo. Pero el conocimiento de todos los autores es profundo, desde Ravel hasta Shostakovich. Y no rehuye (es de 1955) las corrientes novísimas, que ya empezaban a cristalizar por aquel año. Libro para leer despacio y con capacidad de concentración para asimilar su prosa rebuscadamente docta.

**Bela Bartok**, de Serge Moreux. Libro ya clásico, aunque peca de deficiente traducción (para el paladar español de España).

**La evolución de la música de Bach a Schomberg**, de René Leibowitz, estudio muy lúcido, periodístico y amenísimo de Mahler, Debussy y Schomberg en lo que se refiere al siglo XX.

**La música, la radio y el oyente**, de Alphons Silbermann, pesadote.

**Arnold Schomberg**, o el fin de la era tonal. De Juan Carlos Paz. Terrible. De lectura casi imposible por lo rebuscado de su lenguaje. Además, requiere tener a la vista todas las obras, una por una, de Schomberg, porque las examina buceando hasta el fondo. Libro importante, pero que hace sudar.

Y los tres: **Qué es la música dodecafónica**, **Qué es la música electrónica**, ambos de Herbert Eimer, y **Qué es la música concreta**, de Pierre Schaeffer. Los tres muy recomendables. El dodecafonico, porque desvela toda la técnica dodecatonal (y hace

historia, considerando no sólo a Schomberg entre los autores creadores del sistema). El electrónico es una serie de artículos que se publicaron en la revista **Die Reihe** como homenaje a Hans Hartmann, y toca su tecnología desde todos los puntos de vista. Muy importante. El de la música concreta es el titulado en el original **A la recherche d'une musique concrete**, del creador del procedimiento. También importante.

Y como también entran en este apartado, a continuación le relaciono todos los que ha publicado en España RIALP. Magníficamente editados, no eran muy caros, y creo que empeñándose, podrían conseguirse en los sótanos de alguna buena librería.

**Arnold Schomberg**, de H. H. Stuckensmitd. Traducido por Luis de Pablo, con un excelente prólogo suyo (hay una frase lapidaria: «Hoy, Schomberg es ya historia, pero historia que entre nosotros no ha sido todavía aprendida y que necesitamos saber si no queremos, como tantas otras veces, estar de vuelta de todo sin haber ido a ninguna parte...»). Le sigue el prólogo a la edición francesa de Claude Rostand, también aleccionador. Y el libro, magnífico, estupendo.

**Tonalidad, atonalidad y pantonalidad**, de Rudolf Reti, admirable para quien quiera saber causas, razones y el inevitable devenir de la historia. La «Pantonalidad» es exclusivamente creación del autor del libro y es interesante conocer sus teorías. Está traducido por Joaquín Homs, el compositor catalán desaparecido, y comete el pecado de llamar a la serie schombergiana «dodecatónica», término que en castellano —no en inglés— tiene el riesgo de confundir tono con sonido. Salvo ese detalle, magnífico.

**Claudio Debussy**, de Heinrich Strobel, traducido por Ramón Barce, que aporta un formidable prólogo. Libro insuperable.

**Autobiografía y estudios**, de Ernest Krenek, traducido por José Casanovas. El título puede mover a confusión, porque esa segunda parte es nada más y nada menos que los **Estudios de Contrapunto** del publicista y compositor austríaco. Gracias, pues, a esta colección poseemos en castellano una obra capital de la bibliografía contemporánea.

**Disonancias**, de Theodor W. Adorno. Traducido por Rafael de la Vega, en realidad son tres extensísimos artículos del crítico y musicólogo germano. También interesante.

Metido a presión —¿a santo de qué estará ahí?— **El «requiem» en la música romántica**, de Federico Sopenña (lo cito para

no dejarme ninguno, aunque su contenido no pertenezca a este siglo).

No han publicado, aunque lo anunciaran en el lomo de todos los libros, el **Messiaen**, de Antoine Golea, y **Las músicas experimentales**, de Abraham Moles. Ignoro por qué. Una lástima, porque esa biblioteca es admirablemente perfecta.

Aún añadiría **Cuarenta compositores suizos contemporáneos** (en francés y en español), interesante porque es nación de la que aparte Honneger y Frank Martin, no tenemos ni idea de quiénes son sus pioneros. Está editado por la Asociación de Compositores Suizos, por Bodensee, Verlaz Amriswil, 1956.

Y también **Hombres y cosas de Música**, de Deem Taylor, Hachette, de Buenos Aires. Charlas radiofónicas, cajón de sastre.

#### VII.—Varios.

Además de lo que cita cuadernitos de Anagrama y los libros de Fubini y Zamacois, caben:

**Música e imaginación**, de Aaron Copland, EMECE de Buenos Aires, de 1955, que comprende las conferencias que pronunció el compositor yanqui en la Fun-

dación Charles Eliot Norton. Muy bonito.

**Realidad de la Música**, de Leopoldo Hurtado, también EMECE, 1953. Abarca temas sociológicos como «El nacionalismo musical», «Música y economía» y «Música libre y Música dirigida».

Terminada la parcelación que usted realiza, se deben recordar, me parece:

**Enciclopedia de la Música**, Salvat. Cuatro tomos, 1967. En realidad, se trata de la Enciclopedia Fasquelle, de París. Tiene baches y hasta meteduras de pata, claro, pero es admirablemente exhaustiva y en determinados temas (inclusive la música contemporánea), con auténticos ensayos por su extensión, concepto, profundidad y conocimiento de lo que se trata. Quiero recordar que cada tema va firmado. Es recomendable.

Su precio, cuando yo la adquirí, hace ya años, era de 5.600 pesetas. Pero los cómodos plazos la hacen asequible a todos los que la deseen.

**Historia general de la Música**, Ediciones ISTMO, Colección Fundamentos. Tres tomos. Y ¡es inglesa!

Alcanza hasta hoy y, un poco enfrentado con lo que dijo en

su día Tomás Marco, me parece buena. Porque cada época está tratada por un especialista distinto, lo que le da variedad de estilo (¡aunque sea el mismo traductor!) y, lo que es más importante, competencia indiscutible sobre cada caso.

No quiero terminar mi «rollo» sin hacer una mención especial a algo que en España se desconoce.

Me refiero a la revista **Música**, que dirigió Federico Sopeña en los años 1952 a 1956. Se publicaron solamente catorce números. Allí, García Matos publicó dos estudios sobre «Folklore en Falla»; en los números 3-4, sobre **El sombrero de tres picos**, y en el número 6, sobre **El Retablo**. Quien lea detenidamente todo lo que el maestro floklorista afirma allí, comprobará que está en contradicción flagrante con lo que el propio Falla declaró a la revista **Excelsior**, de París, en 1925.

Es imprescindible conocer estos artículos para profundizar de una vez en la estética del maestro gaditano.

Y todas las publicaciones que sobre «jazz» han llegado a España (Ulanov, Goffin, Ortiz Orderigo, David Ewen, Tenot, Berendt, etc.).

Y como colofón, muy recomendable para llevarlo en el bolsillo y manejarlo en el autobús, Metro, avión o haciendo las necesidades ineludibles, **Música en cifras**, de Manolo Valls, para conocer la situación económica de la Música en España (y también la política centralista y olvidada para el resto del país).

Y hasta citaré los pequeños diccionarios franceses —no traducidos, pero en Pamplona de fácil acceso— LAROUSE, con temas como «Música contemporánea» (admirable, de Claude Rostand, su última obra probablemente), «Jazz», «Ballets».—**ALBERTO FRAILE FILARE** (Pamplona).

NOTA.—Muchas gracias por el diálogo, navarro. ¡Esto es lo que quiero! Uno siempre tiene una visión individual y monocorde, y lo que importa es el contraste y la discusión. Mi idea era solamente la de reseñar los libros editados en España y de fácil asequibilidad, y aunque incluyese un libro argentino fue más por un descuido que por un deseo. De todas formas, tu relación es ampliadora y, como un lector interesado más, te lo agradezco.—**J. M. L.**

## CRONICAS NACIONALES

# XV Semana de Música Religiosa en Cuenca

La única autenticidad religiosa, musicalmente hablando, se da cita en Cuenca, al arribo de la Semana Mayor, con motivo de la celebración de la Semana de Música Religiosa, que este año ha alcanzado ya su XV edición, con la misma pujanza que el primer día; pero cuenta con una breve historia, muy brillante por cierto, con el protagonismo del pueblo conquense, que mantiene algo que ya puede considerarse incluido en las viejas tradiciones españolas, pues la desaparición de estas «Semanas» sería tanto como el que se volviera a eclipsar totalmente dicho género musical, incluidas las viejas y nuevas formas; porque dicha «Semana» no es el cultivo de antiguas páginas de nuestra historia universal de la Música, o particularmente española, sino la participación de todo tipo de credo —lo hemos dicho y repetido hasta la saciedad, y no nos cansaremos de reiterarlo una vez más—, pensamiento, estética y forma musical. Gracias a ello se cuenta en la actualidad con una quincena de páginas nuevas con importantes aportaciones que apuntan en todas direcciones. Estas son algunas de las virtudes de la «Semana» conquense, pese a quien pese o quiera negarle esa característica tan noble.

### APORTACIONES DE ESTA NUEVA EDICION

En casi veinticinco años de ejercicio continuado de la crítica, habiendo asisti-



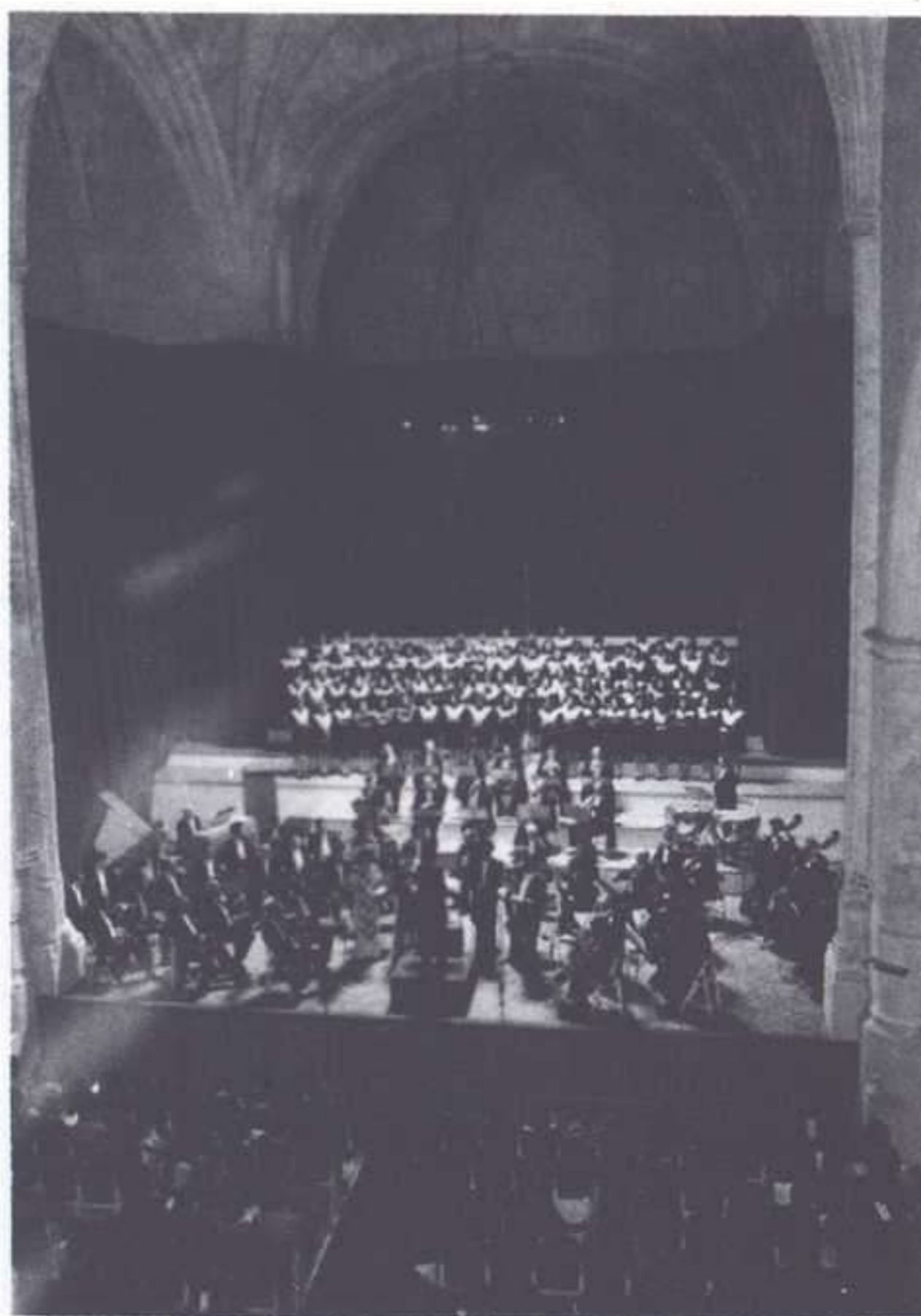


do como crítico a todo lo que se ha ofrecido en nuestros conciertos y recitales, nunca había escuchado en directo dos impresionantes monumentos de la música contemporánea como son la **Sonata para dos pianos** y las **Visiones del Amén**, páginas que corresponden a Hindemith y Messiaen, respectivamente, realzada la audición por un dúo pianístico de gran valía artística y técnica como el integrado por Begoña Uriarte y Karl Hermann Mrongovius, el cual en la vida privada forma un ejemplar matrimonio por su total compenetración. La escritura de la primera de estas obras está dentro de una línea habitual de su autor y forma un bello complemento con sus antecedentes y consecuentes; por su parte, la segunda está impregnada de una admirable religiosidad y puede afirmarse que el oyente debe sentir como un escalofrío que le recorre por la espalda, muy especialmente en el tercero, sexto y séptimo comentarios del **Amén**, sin olvidar la expresión del quinto, que se refiere a los ángeles, los santos y los pájaros, pero en el orden que se citan. A pesar de su prolongada duración, no cansa el ánimo del auditor, y éste sigue con avidez el desarrollo de la partitura, en la que se imprime ese sello tan especial que suele transmitir Messiaen en sus creaciones singularísimas.

Volvimos a encontrarnos, una vez más, con la fuerza impresionante de Juan Sebastián Bach y sus hermosas cantatas, siempre con nuevas aportaciones debido a la variedad de las versiones personales de los artistas, tanto con sus resultados positivos y aquellos otros que restan la justa medida que debe imprimirse a estas obras. La belleza de Pergolese y su delicioso **Magnificat** o la grandeza del **Stabat Mater**, de Scarlatti, desviándonos de los trillados caminos del anterior músico.

#### ESTRENO DE LA OBRA-ENCARGO

Aunque el encargo de la «Semana» entra dentro de las novedades de la misma, creo un deber personal destacar el estreno, por tratarse de una composición que aporta nuevas visiones de este tipo de música, aunque desde otra tribuna ya haya dicho que la versión escuchada careció, en mi personal criterio, de ese matiz religioso que debía tener este **Apocalipsis**, de Tomás Marco, con una nueva creación circunscrita a sus aportaciones personales más positivas de las últimas producciones. Es partitura importante, que tiene un bello arranque y un espléndido final, con algunas reiteraciones en su desarrollo, pero que procediendo a «peinarla» un tanto (como se dice en el argot profesional) puede quedar una página imperecedera de nuestro tiempo, con esas aportaciones estéticas que él ha creado



dentro de sí mismo. La participación del autor como recitador puede que le resta cierto interés y belleza, pues considero que este papel que se encomendó a Tomás Marco debe hacerse por un profesional de reconocida probidad, ya que por muy bien que el autor lo haga, y poniendo sus cinco sentidos, no es el ritmo y contraste que puede dar un actor.

#### PRINCIPALES PROTAGONISTAS DE LA INTERPRETACION

El famoso grupo conocido con el nombre The Ambrosian Singers, conducido por John MacCarty, ofrecieron un programa de polifonía religiosa inglesa y una parte de música para la Semana Santa, escogiendo muy bellos modelos de autores británicos, y en dicha segunda parte de diversas nacionalidades, entre los que se incluyó a nuestro Victoria; pero «falló» con palpable apreciación la dinámica precisa y se impuso una monotonía muy acusada, que restó prestancia a tan bellos ejemplos.

La Orquesta Municipal de Valencia y el Orfeón Universitario de Valencia, a las órdenes de Eduardo Cifre, escogieron un programa donde destacó esencialmente el coro, por su dominio, preparación y nivel interpretativo de las páginas escogidas. Con ellos, los solistas Carmen Bustamante, Enid Hartle, Julián Molina y Jesús Zazo. La Orquesta incurrió en ciertos desajustes, algunos de los cuales se debieron a la falta de atención de la batuta, más pendiente del conjunto coral.

Prestancia, ejemplaridad, comunicación

y modelo de dominio en la Sinfónica, Coro de la Radiotelevisión Española, con la acertada ejecución del maestro Odón Alonso y excelente colaboración de María Orán, You-Chi Mariana Yu, Manuel Cid y Julio Catania; en el **Salmo 129**, de Esplá, quedaría la japonesa un tanto «tapada» por el resto de la Orquesta y Coro, sobresaliendo más en Scarlatti con su compañera canaria.

La necesidad de mayor ajuste y número de ensayos hizo que la Filarmónica de Madrid y el Coro Nacional (sólo en grupos de cámara) logran la fuerza expresiva y aliento que las obras de Gabrieli y Bach necesitaban; no así en la de Marco, más ensayada y dominada, que destacó como la mejor entre todas, debido a la labor de Isidoro García Polo. En Bach lucieron las hermosas facultades de Ana Higuera, que pudo ser una interpretación modelo de no fallar casi al final, en el «fiato», al faltarle mayor resuello y poner broche a la ejecución de gran belleza.

Hermosa colaboración en la «Semana» la prestada por la Capilla Musical del Seminario de Estudios de Música Antigua (S.E.M.A.), a las órdenes de Angel Botia, con un programa de polifonía religiosa medieval. Todos sus componentes se produjeron con aciertos muy prometedores. La labor meritoria que dicha Capilla realiza, debido a las interesantes investigaciones y exhumaciones logradas de partituras muchas de ellas desconocidas para el elemento melómano que está implicado en este género, no está lo suficientemente pagada.

Pienso que merece incluirse en este capítulo la aportación personal del padre Miguel Alonso, quien tuvo a su cargo la conferencia-pregón del acto inaugural, sobre las calidades y cualidades de la música religiosa y sus distintos apartados, tanto dentro como fuera del culto, bien en la parte práctica, bien en la puramente admirativa.

#### COLOFON

Ha sido una «Semana» más en cuanto al desarrollo de la misma, pero no en cuanto a su contenido y programación, puesto que, como se desprende de todo lo dicho, hubo la audición de músicos de todo tiempo, y cada una de ellas con signos muy contradictorios de concepción, pero resultados altamente satisfactorios y nivel muy considerable. Sólo faltó ese aplauso que en esta ocasión se «niega» a los intérpretes, por considerarse que las fechas son propias para el recogimiento y que solamente a Dios se debe el honor y la gloria, como reza ese ejemplo jerónimo del que Falla hizo su ideario.

Fernando LERDO DE TEJADA

## VALENCIA: El VI Festival de la Opera de A. V. A. O.

Como muy bien dice el Presidente de la A. V. A. O., don José María Torres Murciano, en el pórtico del bonito programa general, «Un año más, para el resurgimiento de la ópera en Valencia y otro hito en la tarea ilusionada de quienes venimos luchando por él. Persiste A. V. A. O. en el empeño de conseguir la mayor dignidad posible en la selección de títulos e intérpretes»...

Y a fuer de sinceros, hemos de constatar con satisfacción que los logros alcanzados por A. V. A. O. al llegar a esta sexta edición operística son bien halagüeños.

La urgencia para el envío de esta crónica, a fin de que pueda salir en el número de junio, nos impide esperar a que termine el ciclo de las seis óperas que se han seleccionado para este Festival, y que son: **La favorita, Tristán e Isolda, Lohengrin, Aída, Carmen y Don Carlos**. Como se ve, obras señeras de la ópera tradicional, siempre difíciles y siempre gustadas. A la hora de enviar esta crónica son tres las óperas que hemos presenciado, y que muy resumidamente comentaremos. La primera de ellas, **La favorita**, de Donizetti, posiblemente una de las me-

jores del gran compositor italiano, por su inspirada y asequible belleza. Fue interpretada magníficamente por Vicente Sardinero, barítono, con la expresiva musicalidad que hemos aplaudido en anteriores ocasiones. Adriana Smetanova, la «mezzosoprano» de voz bella y potente a la vez. El tenor Umberto Grilli, que lució sus buenas dotes vocales, y el bajo Antonio Cerbini, que estuvo acertado y convincente en alto grado. Dolores Cava, muy bien en su papel, y correctos José Manzaneda y Julio C. Nebot. Dieron realce a esta obra los Coros de AVAO, que dirige

Ramón Cercós, y el cuerpo de «ballet» de nuestro Conservatorio, que dirigen Mikaela Torres y Pilar Murciano. La Orquesta Municipal actuó eficazmente, bajo la batuta vigorosa y competente del titular, Lorenzo Martínez Palomo, que supo conducir a todos los actuantes con la flexibilidad, talento y pericia que le son propios, y que le valieron otro éxito en su trayectoria de buen conocedor de la ópera. En suma, un triunfo para todos, que fue muy aplaudido.

Las otras dos óperas que hemos visto, **Tristán e Isolda** y **Lohengrin**, corrieron a cargo de la excelente compañía titular del National Theater de Mainz, de la que tan grato recuerdo teníamos. Destacaron en **Tristán e Isolda** el tenor Herbert Becker («Tristán»), la soprano Jeanne Fraenkel («Isolda»), el bajo Hans Nowak, el barítono Rolf Kuhne y la «mezzosoprano» Carola Wartens. En el **Lohengrin** brillaron: el tenor Vojislav Vujacic («Lohengrin»), la soprano Catherine Duval («Elsa»), Rolf Kuhne, Manfred Schenk, Inger Paustian y Hermann Patzalt. Fue una pena que no se diera íntegra esta ópera, pues los recortes, máxime en una obra tan conocida, desilusionaron visiblemente al público. Con todo, ambas óperas alcanzaron gran dignidad interpretativa, bajo la dirección de Dietfried Bernet.

Dentro de breves días se interpretarán: **Aida**, por la eximia Montserrat Caballé en el papel de «Aida», y Robletto Merolla en el de «Ramadés». Seguirán luego **Carmen**, con Plácido Domingo, Carmen González, Mari Carmen Hernández, Justino Díaz, etcétera, y que dirigirá Lorenzo Martínez Palomo. Y finalizará el ciclo con ese soberbio **Don Carlos**, de Verdi, con Montserrat Caballé, Jaime Aragall, Justino Díaz, Janet Koster, María Uriz, Enrique Serra, etcétera, que hacen presagiar un feliz epílogo de este VI Festival de Opera, que merece nuestro incondicional apoyo y fe-

licitación a la A.V.A.O. por su gran esfuerzo y entusiasmo, para que no desmayen en su noble camino emprendido en favor de la ópera en nuestra ciudad.

**CONSERVATORIO.**—Aunque la falta de espacio nos impide ocuparnos con más frecuencia de la magnífica labor que en el mismo se lleva a cabo, bajo la competente y entusiasta dirección de Amando Blanquer, diremos que los conciertos y conferencias musicales son abundantes y variados, ya organizados por el propio Conservatorio, ya con la ayuda de la Comisaría de la Música. Queremos destacar las últimas actuaciones con el extraordinario pianista mallorquín Juan Moll, con un programa Scarlatti, Haydn, Beethoven, es decir, sin Chopin, que tan bien sabe interpretar, y que supo eludir en aras de poner de relieve su amplio dominio de otros autores. También nos gustó muchísimo la actuación de la clavicembalista Genoveva Gálvez, que evidenció su maestría en obras del Renacimiento y el Barroco, inaugurando con su brillante intervención el clavecín «Neupert», cedido a este Conservatorio por la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural del Ministerio de Educación y Ciencia, y que tanta falta hacía. Gracias.

Y ahora una pregunta: ¿Cuándo tendremos en Valencia el nuevo Conservatorio? Llevamos años esperando que sea realidad la promesa. El actual edificio, pequeño, anticuado, hace mucho tiempo que resulta insuficiente e incómodo para albergar a todo el alumnado. Algo, en verdad, agobiante. Creo que si se tratara de un polideportivo, ya estaría construido; pero, claro, se trata de un Conservatorio de Música, y eso parece ser que no tiene importancia. Una verdadera pena.

**SOCIEDAD FILARMÓNICA.**—El último concierto ofrecido por esta entidad, en el momento de cerrar esta crónica, es el

que nos brindó el excepcional pianista Bela Siki, uno de los nombres que se le graban a uno en la memoria a partir del primer concierto (en este caso, me remonto a veinticinco años atrás, en Barcelona) y que ya no se olvidan. Es un pianista que ha huido de la especialización» y que aborda cualquier obra con idéntica facilidad y penetración, como lo demostró con obras bien dispares, de Beethoven, Scarlatti, Schumann y Chopin, que le valieron un gran éxito.

**ORQUESTA DE CAMARA.**—Como ya es tradicional, esta magnífica agrupación musical ofreció un selecto concierto en honor de nuestra excelsa Patrona, la Virgen de los Desamparados, que comprendía: **Cuadernos marianos**, del director y fundador de esta Orquesta, Daniel Albir Gordillo, que revela las excelentes dotes de compositor que sabe permanecer fiel a su consigna de escribir con claridad, belleza e inspiración. **Mysticus** (estreno), de A. Llacer Pla, obra interesante. **Meditación** (estreno), de Ramón Ibars, pieza con momentos muy conseguidos, y **La romería de mayo**, de Albir Gordillo, y con la intervención del capellán de la Basílica de la Virgen, don Basilio Sancho. La segunda parte del programa se formó con las siguientes obras para canto y orquesta: **Ave María**, de F. Andrés; **Saive**, de Albir; la dulce **Maredeueta**, de Penella; **Salve**, de Peydró; el **Himno de la Coronación**, de L. Romeu, y la **Ofrena**, de López Chavarri. Actuó la notable «mezzosoprano» María Nebot, que cantó con voz muy grata, con honda musicalidad y penetración con las obras, de las que hizo una excelente versión, siendo muy aplaudida junto con la Orquesta y el director. Destaquemos asimismo la actuación del primer violín, Daniel Albir Santafé; del viola Andrés Bordanova y el «chelo» Miguel Guijarro, por sus intervenciones solistas, francamente acertadas.—L. M. RICHART.

## XIII FESTIVAL DE LA OPERA DE MADRID

**Una política a revisar.**—Una primera impresión de los títulos que constituyen la convocatoria de este año nos pone de manifiesto lo siguiente: **a)** de nueve obras, cuatro, es decir, casi un cincuenta por ciento, son de Verdi, compositor preferido del público medio, pero del que este año no se celebra ninguna efemérides; **b)** sí se celebra la del estreno, en Bayreuth, de la **Tetralogía**, de Wagner, de la que se dan dos jornadas, rompiendo así una unidad artísticamente indestructible; **c)** se incluye, entre las óperas de Verdi, **Otello**, obra sin duda maestra, servida por un gran reparto, pero que se ha programado ya, con ésta, tres veces en el Festival; **d)** sin embargo, no se cuenta con Mozart (que nunca debería faltar), se vuelve a marginar a Ricardo Strauss (¿para cuándo sus «cimas» **Salomé** y **Electra**?) y se pierde la oportunidad de recordar el 150 aniversario de la muerte de Weber (**Der Freischütz**, **Euryanthe**), ahora que el disco, por fin, lo acerca; **e)** interesante, desde luego, contar con **Los diablos de Loudun**, de Penderecki, pero, ¿no hubiera sido más lógico servirnos alguna obra más significativa y comprometida dentro de la ópera contemporánea, como **Lulú**, de Berg; **Moisés y Aaron**, de Schönberg (aun reconociendo la dificultad de su montaje, o **El prisionero**, de Dallapiccola? Nuestro público está en mantillas, lo que ha de tenerse muy en cuenta a la hora de programar, para cumplir la primordial finalidad formativa y educacional. Cultivar



el repertorio conocido sí, por supuesto, pero dosificándolo y combinándolo inteligentemente con el no habitual (que para nosotros es casi todo) y con el absolutamente nuevo. Parece, no obstante, que mientras sigan existiendo las actuales estructuras no podrá cambiar nada y se continuará programando mal y, generalmente, con muy poco tiempo, eligiendo primero el intérprete y después el título, y no al contrario, como es lógico. Se seguirá pensando y diciendo, en escandaloso sofisma, que hemos de contentarnos y dar gracias, porque, «después de todo, hay Festival» (actitud que todavía se extiende a otros campos y actividades como irremediable secuela de un tradicional estado de cosas). No: cualquier actividad cultural —y la ópera lo es— ha de proporcionarse por el Estado al ciudadano como deber inexcusable, como **obligación ineludible**.

Las irregularidades y contradicciones del Festival se ven, por ejemplo, en representaciones como la de **Don Carlo** (versión de 1884, abreviada), de la que se habló en el número anterior: por un lado, un reparto que podía considerarse de primera línea internacional; por otro, una puesta en escena risible. La unidad y coherencia que ha de presidir todo montaje operístico no se logró en ningún momento.

**La Opera de Varsovia.**—Esta coherencia sí existió, por el contrario, en las representaciones ofrecidas por el Gran Teatro de la Opera de Varsovia, perfecto ejemplo de lo que debe ser un «trabajo en equipo», cuidando los mínimos detalles escénicos y musicales. Podrá estarse o no de acuerdo con la forma concreta de traducir la partitura o de servirla escénicamente, se podrá reconocer la sólo discreta calidad de las voces, pero hay que admitir la seriedad, el trabajo y la eficacia con que todo está hecho, e incluso la bien medida selección de obras (a pesar de las consideraciones que sobre ello se han planteado). Claro que este resultado solamente puede conseguirse a través de un teatro estable y protegido estatalmente. ¡Qué envidia! De las óperas brindadas por este conjunto, la de más alto nivel interpretativo fue **Los diablos de Loudun**, estrenada en Hamburgo hace pocos años. Se trata de una partitura extrema-



Aspecto del gran montaje de la ópera de Penderecki titulada Los diablos de Loudun y estrenada en el Teatro de la Zarzuela durante el Festival madrileño.

damente interesante, que nos da idea clara del valor actual del compositor, revelándonos sus indiscutibles virtudes y también sus innegables defectos. Penderecki —conocido en España por su obra **Threni** (por las víctimas de Hiroshima)— no ha experimentado en los últimos diez años una verdadera evolución. Poseedor de una extraordinaria técnica y conocimiento de la orquesta, capaz de asimilar todos los procedimientos, desde los más arcaicos hasta los más vanguardistas, sabe cómo llegar muy directamente al público, aun a gran parte de aquel considerado como tradicional, de lo que es magnífica demostración el éxito logrado en la representación que se comenta ante espectadores realmente poco avezados en escuchar música de hoy. El compositor polaco es, sin embargo, y a pesar de su lenguaje aparentemente avanzado, «inteligentemente comercial», una figura esca-

samente comprometida con su mundo y su sociedad. Le da al oyente un producto perfectamente elaborado y magníficamente construido, pero de un relativo valor artístico (entendiendo este concepto como «reflejo profundo de una sociedad»).

Desde un punto de vista técnico y aun expresivo, la música que ha creado para ilustrar un tema tan importante como es el de los extraños sucesos ocurridos durante el siglo XVII en la localidad francesa de Loudun es espléndida. Sin embargo, la auténtica entraña (religiosa, psicológica, política, social...) del drama se le escapa y no llega, claro, ni a rozar el nivel extraordinario de la obra de Aldous Huxley sobre los mismos hechos (que han servido también a Ken Russel como base de su película **Los diablos**). Todo queda en un apunte anecdótico y superficial, aunque meritorio y no exento de valor teatral y —ya se ha dicho— musical. El libro, escrito por el mismo compositor, está bien construido y la música lo contrapuntea muy hábilmente. Es de destacar sobre todo la parte del coro, ingeniosamente trabajada, muchas veces «a cappella», con métodos netamente derivados de la más pura polifonía. El resultado es, más que el de una ópera propiamente dicha, entendiéndola ésta como una unión o simbiosis de letra y música, el de un gran fresco configurado por multitud de secuencias o escenas, apoyado en un permanente comentario sonoro con base en una suerte de continuo recitativo vocal y en una riquísima orquesta expresionista, íntima o grandilocuente, de delicada textura en ocasiones, de brutales «fortísimos» en otras, con abundancia de efectos «fáciles» (campanas, timbales, acordes «monumentales», intervención de las percusiones...). Lo atonal, lo serial, lo aleatorio se mezclan con soltura. Las voces están psicológicamente bien diferenciadas, siendo las tesituras con mucha frecuencia inclementes, en particular la de «Sor Juana», que exige una soprano dramática capaz de los mayores contrastes técnicos y expresivos. «Urbain Grandier», el lascivo abate sobre el que se edifica la historia, ha de ser un barítono flexible y con dotes poco comunes para el matiz. En la versión de la Opera de Varsovia estos dos papeles estuvieron muy bien



Un momento de la representación del Falstaff, de Verdi, por la Compañía del Gran Teatro de Varsovia.

servidos por Krystyna Jamroz (el primer día), voz gutural y ya no fresca, pero poderosa, y por Andrzej Hiolski (creador del personaje en Hamburgo), algo opaco de timbre y un poco justo de extensión, de emisión trabajosa y apretada, pero extraordinario artista por el juego y la intención. El resto del amplísimo reparto estuvo cuidado al máximo, encajando cada cantante-actor a la perfección en su papel. El coro, sin voces de gran calidad, se plegó admirablemente a las exigencias, muy difíciles, de Penderecki. Magnífica la orquesta por afinación, ajuste, potencia y sonido, quizá con excesivo predominio de los vientos, y autoritario, preciso y contundente el director, Mieczyslaw Nowakowski. La visión global ofrecida, incluyendo elementos escénicos y musicales, se acoge más a la dimensión que la obra puede tener de oratorio, de celebración, con una rica y sugerente puesta en escena: el miniescenario se dividió en dos partes, una primera que narraba de forma estática y sobria los hechos que van configurando y apuntalando la acción, y una segunda, detrás, de colorido e intensidad muy contrastados, en la que tienen lugar los «clímax» (exorcismos, ejecución). A pesar de lo mal resuelta que estuvo la última escena, fascinante montaje, aunque con él la tremenda carga religiosa y política que subyace incluso en la obra de Penderecki se diluya no poco, convirtiéndonosla en algo sumamente bello, pero un tanto epidérmico. Una visión más descarnada y menos «limada» en los momentos de mayor crudeza hubiera sido más consecuente. Una visión más «dinámica», en la que hubiera sido posible desarrollar la tensión que alberga la pieza en una progresión de intensidades, buscando su choque, con el fin de promover un monumental estallido y la consiguiente liberación. Pero quizá esta óptica —a la cual parece se acogió el montaje hamburgués— habría resultado excesivamente brutal para nuestro público.

Con anterioridad habíamos podido degustar, y olvidar a continuación, una agradable y ñoña historieta de amores desgraciados adobada con atractivos rasgos melódicos y simpáticos motivos del acervo folklórico polaco: **Halka**, obra de Mo-

niuzsko, músico nacionalista de mediados del siglo pasado, hábil y suelto en la orquestación, jugoso en los ritmos y muy «belliniano» en el lirismo. Partitura menor, fue representada con admirable convicción. La Orquesta, más potente que refinada, fue dirigida por Antoni Wicherek muy bien. Bonito espectáculo escénico, de afortunado cromatismo, con saludable perfume campestre.

**Falstaff**, muy difícil de montar musical y escénicamente, nos mostró hasta dónde se puede llegar con un discreto equipo de actores-cantantes, con una contundente y experimentada orquesta y un trabajo organizado y superensayado: excelentes resultados de ajuste y movimiento sobre un decorado no siempre de igual calidad. Regina Resnik, otrora famosa «mezzo» del Metropolitan, dirigió la escena muy dignamente, aunque deslizándose peligrosamente por la vertiente de lo bufo, a lo cual coadyuvó la exagerada actuación del protagonista Jerzy Artysz, aceptable cantante por otra parte. La Orquesta, al mando de Wicherek, fue gran soporte de la representación por su precisión en los ataques y lograda coordinación con la escena. Ello nos brindó una versión coherente y bien planificada (con algún despiste en el complejo conjunto del segundo cuadro del primer acto), aunque ayuna generalmente de auténtica gracia, de levedad, de transparencia. Faltó esa dimensión más pícaro que bufa, más tierna y omnicomprendiva del viejo borracho que decididamente burlesca. El anciano Verdi, de vuelta de tantas cosas, nos dio, a través del complejo entramado orquestal y vocal de su última obra, una muestra más de su amor al mundo shakespeariano, filtrado por un tamiz de humana y sonriente filosofía.

**La obra española.**—Una puesta en escena pobre, desangelada y en algunas ocasiones cursi (principios del tercer acto, epílogo); una prestación vocal débil y mortecina, con notables desfallecimientos por parte de la cada vez más desencajada María Orán, y una aportación orquestal poco ajustada, excesiva en cantidad y en absoluto idónea para resaltar los indudables valores de la obra. Estos fueron los rasgos más característicos de la

representación de **Mendi-Mendiyan**, de Usandizaga, ópera nacionalista, espontánea, luminosa de orquestación, inspirada de melodía, rotundamente lírica de contenido y que ha tardado sesenta y seis años en estrenarse en Madrid. Loable el esfuerzo de intérpretes al aprenderse el texto en «eusquera», y destacable, pese a su tosquedad escénica, la actuación de Evelio Esteve, tenor al que habrían de darse más sustanciosas oportunidades de triunfo. Con todo, el «estreno» español de este año no careció de interés. **Mendi-Mendiyan** es una producción muy apreciable, a despecho del pueril y poco trabajado libro de Power, avance de las posibilidades magníficas de un músico que, como confirmaría después en **Las golondrinas** y en la inacabada **La llama**, habría llegado a ser excepcional de no producirse su temprana muerte.

Cuando escribo este comentario se están ya haciendo cábalas sobre la presentación de Plácido Domingo en **Otello**, flanqueado nada menos que por la Ricciarelli y Capuccilli. De este «acontecimiento», así como de lo que puedan ofrecer las representaciones wagnerianas, me ocuparé próximamente. Pero antes quisiera plantear la siguiente cuestión: ¿cómo es posible que a estas alturas continúen comenzando las representaciones a las 9,30 de la noche? En todo país civilizado se fija el inicio de las funciones de acuerdo con la duración de cada una de ellas, a fin de terminar siempre, más o menos, a la misma hora. Si de verdad empezamos a ser un país «democráticamente civilizado», hagamos caso a la mayoría y adelantemos los horarios (buen síntoma es el de que, según me comunican, **La wálkiria** va a comenzar a las 8,30); hagamos también perder su tufillo «elitista» a estas manifestaciones y propugnemos por un control riguroso del precio de las localidades. Los actuales, realmente elevados para lo que generalmente se sirve, impiden el acceso a gran cantidad de público. Aquí vuelve a aparecer como ineludible el deber estatal de vigilar, cuidar y controlar que la cultura pueda acceder en las mejores condiciones, al mayor número posible de ciudadanos.

**ARTURO REVERTER**

## Baleares

### PALMA DE MALLORCA

El mundo musical palmesano, en lo que va de la presente temporada o curso 1975-76, se ha interesado vivamente por una de esas porfías que periódicamente nacen, se desarrollan, se discuten ruidosamente y se olvidan, pero no sin dejar detrás de ellas una estela de recuerdos, aunque el detalle de los hechos se borre de la memoria. Esto no es nuevo: sucede cada vez que más allá del juicio relativo de una obra particular, se interpone un problema de general interés. Así, pues, la pródiga temporada que señalamos revela una actividad poco común, que promete mucho más para el desarrollo futuro de nuevas y fecundas ediciones. A grandes rasgos, señalaremos lo más importante. Las entidades locales que han protagonizado esta temporada cumbre han sido: Capella Mallorquina, Círculo Medina, Ayuntamiento de Palma, Auditorium, Juventudes Musicales y la veterana sociedad cultural Círculo Mallorquín.

Todos fueron dignos rivales, dejando una luminosa estela de nombres consagrados mundialmente y que barajamos indistintamente. Veamos: las audiciones, muy intensificadas, de la Capella Mallorquina, con significativos estrenos en su afán de ampliar repertorio; la Orquesta Ciudad de Palma, destacando el festival dedicado al maestro Rodrigo y la audición del 20 de enero, con el estreno de *Triptico para Orquesta*; del organista de la S. I. C. B., reverendo don Antonio Matheu, así como el popular concierto navideño en el recinto de la iglesia de Santa Cruz; las extraordinarias audiciones de las Orquestas Nacional, de Madrid y Municipal de Valencia; el fabuloso recital del violoncelista Paul Tortelier; los de los pianistas Rosa Sabater, Badura-Skoda, Jeffrey Siegel, Arthur Rubinstein, Ganina Fialkowska, Alberto Giménez, Jeremy Menuhin y excelentes agrupaciones y conjuntos, como el Quinteto de Viento Koan, Cuarteto Parrenin, Trío Beaux Arts, de Nueva York; Cuarteto Pfeiffer, de Stuttgart; el conjunto vocal The Scholars, el dúo Eva Graubin (viola) y Roberto Bra-

Vicens, etc., etc. Entre esta variedad de conjuntos y solistas hemos de consignar también la extraordinaria *VI Semana Internacional de Organo*, patrocinada por la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de las Baleares, con la colaboración del Sindicato de Hostelería, y que, igual que en años anteriores, ha tenido lugar en el gran órgano de la parroquia de Santa Eulalia, tomando parte en la misma los siguientes organistas: Hannes Meyer (Suiza), Paulino Ortiz (España), Josef Sluy (Bélgica), Hans-Dieter Moller (Alemania), Gaston Létaize (Francia) y Nicolás Kywaston (Inglaterra).

Por otra parte, el Círculo Mallorquín dio paso a su tradicional temporada cuaresmal, iniciándola con el pianista búlgaro Edward Zolas y continuándola con excelentes audiciones del Trío de Praga, Frantisek Ranch (piano), Milos Sadlo («cello») y Milán Etlik (clarinete); la Capella Mallorquina y la colaboración del que suscribe en una parte de recital pianístico y otra dedicada al «lied», música propia, sobre textos de poetas baleáricos, con el concurso de la exquisita soprano mallorquina María José Martorell de Tous, dan-

do cierre al breve y sustancioso ciclo cuaresmal de dicha citada entidad. El público, selecto y numerosísimo, rubricó cálidamente con grandes ovaciones todas las audiciones.

### MAHON

La labor intensiva de las Juventudes Musicales ha continuado con entusiasmo, presentando últimamente al pianista Kalman Dobos y a la soprano María Orán, con la colaboración de la pianista Elisa Ibáñez. Asimismo es de resaltar la colaboración de Sa Petita Orquesta, que dirige la pianista sanluisense Marlen Coll, y por otra parte, las periódicas sesiones del Grupo Filarmónico del Ateneo, ya tradicionales en Mahón.

### OPERA

Con el aliento de los éxitos anteriores, y con la ilusión renovada, la Asociación de Amigos de la Opera, con el patrocinio del Excmo. Ayuntamiento, ha celebrado con gran éxito la V Semana de la Opera, con *Otello* y *Un ballo in maschera*, de Giuseppe Verdi. El elenco artístico

estuvo formado por las sopranos: Carmen Hernández, Lorenza Canepa Verra, Fefi Arregui y Cecilia Fontdevila; "mezzo soprano", Montserrat Aparici; tenores: Pedro Lavirgen, Luis Lima, Dalmacio González, Diego Monjo e Iluminado Muñoz; barítonos: Vicente Sardinero, Juan Pons y Rafael Campos; bajos: Antonio Borrás y Juan Thomas. Coros del Orfeón Mahonés y de Barcelona; Orquesta de 30 profesores; maestro director y concertador, Ricardo Bottino; otro director, Gerardo Pérez Busquier, y maestro de Coros interno, Deseado Mercadal. El bello marco del teatro Principal, con su magnífica acústica, ha contribuido, como en años anteriores, a la brillantez de tan singular acontecimiento artístico.—L. GALMES CAMPS.

## Bilbao

### SOCIEDAD FILARMÓNICA

André Watts, pianista americano, aunque nacido en Alemania, ha visitado esta Sociedad y ha interpretado un programa enteramente romántico en dos vertientes, Schubert y Liszt; en ambas ha mostrado su arte y musicalidad, obteniendo un señalado éxito.

• El violinista Aarón Rosand y el pianista Joseph Sergen muestran sus grandes cualidades artísticas al interpretar unas felices versiones de *Sonata número 10*, de Mozart, y *Séptima* de Beethoven. Después, en la segunda parte, obras de Tartini-Kreisler, versiones delicadas, con todo lo cual el concierto hubo de prolongarse ante la insistencia de los aplausos.

• La Orquesta de Cámara de Praga nos visita por vez primera, y en el programa, obras de Suchón, Mozart y Schubert. Dicha Orquesta causó buena impresión.

• En colaboración con el Instituto Cultural Alemán ha actuado con cierto éxito en esta Sociedad el Conjunto Alemán de Música Contemporánea, con programa dedicado a Xenakis (griego) y el francés Olivier Messiaen.

• Por primera vez en esta Sociedad la pianista canadiense Janina Fialkowska, con un buen programa a base de obras de Beethoven, Liszt, Chopin y Ravel. Poseedora de una buena técnica y quizá un exceso de temperamento, esto le privó de cuajar una excelente actuación, pero se mantuvo siempre dentro de un estilo muy académico.

### ORQUESTA SINFÓNICA DE BILBAO

"VI Ciclo de Intérpretes Españoles en España", organizado por la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural del Ministerio de Educación y Ciencia (Comisaría Nacional de la Música).

En el programa, *Segunda sinfonía* de Beethoven, y en la se-

gunda parte, *Requiem*, de Mozart. Actúa de director el titular, Pedro Pirfano; Sociedad Coral de Bilbao, con su director, Urbano Ruiz Laorden, y actúan de solistas Elvira Padín, Angeles Nistal, Alfonso Ferrer y Jesús Zazo.

No acudo a este concierto por enfermedad, por lo que no puedo hacer comentario de lo ocurrido.

### CONCIERTOS ARRIAGA

Actuación del dúo de violines Comesaña-Kostliarskaja; son matrimonio y colaboran estrechamente, en "dúo de violines". Proviene del Conservatorio estatal "Tschaikowsky", de Moscú; ambos tienen un gran sentido musical, y así, interpretaron obras de Telemann, Aubert, Bocherini y Prokofieff, con gran dominio y limpieza, afinación sonido; en fin, que ambos artistas dieron brillantez y vigor a las obras, por lo que resultó un buen concierto.

NOTICIAS. — Extraordinario éxito del Primer Concurso de Coros Escolares de Vizcaya, en el que han participado mil cien escolares, y tres primeros premios para los Coros del Colegio Nacional de Uribarri, de Bilbao; Centro Uribe, de Lequeitio, y Centro Santa María Micaela, de Bilbao.

• La clavecinista Marisa Ozaita va a celebrar en la Casa de Juntas de Guernica una conferencia y concierto, cuyo programa basará sobre los autores Oxinaga, Larrañaga, Eguiguren, Sostoa, Lombide, Bidaurre, Gamarra, Olague y Mateo Pérez de Albéniz.—JOSE DE URQUIJO.

## Cádiz

Las Juventudes Musicales, en acto patrocinado por la Comisaría Nacional de la Música, ha dado el Viernes Santo un concierto sacro con *Las siete palabras de Jesucristo en la Cruz*, obra compuesta expresamente por Haydn en un concurso que se celebró en Cádiz. Esta obra, por su estilo diáfano de elegante sencillez, consigue una cálida y sincera emoción religiosa.

El concierto, que se celebró en el oratorio de la Santa Cueva de Cádiz, y que se viene celebrando desde 1785, con algunas interrupciones, estuvo a cargo del Cuarteto Pfeiffer, de Stuttgart (de cuerda), agrupación que consiguió una muy bien cuidada versión, que entusiasmó a los oyentes. Al acto acudieron relevantes personalidades locales, entre las que se encontraba el ilustre escritor gaditano José María Pemán. La parte del sermón estuvo a cargo del conocido jesuita, también gaditano, reverendo P. José Antonio Sobrino. El acto duró más de tres horas. Pero la relevancia del día y la calidad de los protagonistas no dieron opción al cansancio.

• En su acto número 285, las Juventudes Musicales dieron un concierto para dos pianos, a cargo del matrimonio formado por

Begoña Uriarte y Kar-Hermann Mrongovius. El acto estuvo patrocinado por la Comisaría Nacional de la Música, dentro del "VI Ciclo de Intérpretes Españoles en España". Fue un concierto memorable por la exquisita compenetración y dulce decir. Interpretaron *Concierto en Fa mayor*, del P. Antonio Soler; *Sonata en Re mayor*, de Mozart; *Ma mère l'oie*, de Ravel; *Ma blanc et noir*, de Debussy, y la *Suite op. 17*, de Rachmaninoff. Ya digo que el concierto gustó muchísimo en su misma infrecuencia, pues aunque hay mucho escrito para dos pianos, no es muy corriente esta clase de conciertos.

En el nuevo local de la Jefatura Provincial del Movimiento —amplísimo salón de acústica perfecta— se ha celebrado un recital de piano, con música exclusivamente española, por el pianista Pepe Ríos, Premio Extraordinario del Real Conservatorio de Madrid y actual profesor del Conservatorio "Manuel de Falla".

Pepe Ríos, barbateño de nación, ha sido discípulo de Cubiles y ha sabido, como el insigne pianista gaditano, imprimir a su arte de interpretación de la música española un sello peculiar e inimitable. Sobre todo en los autores andaluces. Todo el ritmo, el duende, la gracia, el estilo de un Turina, de un Falla, lo traduce Ríos en su alma y lo da, en entrega total, a quien lo escucha.

Hay en Pepe Ríos un pianista entero. Las casi quinientas personas que abarrotaban el salón, que le premiaron constantemente sus obras, quedaron prendadas en la magia interpretativa.

Tocó al P. Soler, Albéniz, Turina, Rodrigo, Halffter y Falla, en un alarde de pulcritud y buen gusto. Pepe Ríos toca con el corazón. Y si a ello se une su buenísima técnica...

En fin, un concierto dignísimo, con el natural contento del entendido público gaditano, que ha creído reconquistar este pianista de la tierra que hacía algún tiempo —salvo su gira de octubre pasado por Murcia, patrocinada por la Comisaría Nacional de la Música— que no se dejaba ver en los escenarios musicales.

El acto estuvo presidido por el Gobernador civil y otras autoridades provinciales y locales.

• La Universidad de Sevilla, por medio de sus Jornadas Musicales y en colaboración con las Juventudes Musicales gaditanas, ha ofrecido en el Salón de actos de la Jefatura Provincial del Movimiento un gran concierto. La Orquesta de Cámara de Versalles ha demostrado ser un conjunto o agrupación de los más capacitados que por Cádiz han pasado en los últimos años.

Su director, Bernard Wahl, ha sabido imprimir a su batuta un aliento puro y noble. Sin alardes y sin sensacionalismos. Con sobriedad y soltura.

La solista de violín Maryvonne Ledices ha sido la ejecutante

dulce, atinada, llevando la afición hasta su punto exacto. Sin estridencias ni ásperos reflejos. Una delicia.

En la primera parte, el *Concerto grosso núm. 5 en Re mayor*, de Haendel. *Concerto número 4*, de Rameau, y el *Concerto en Mi mayor para violín*, de Juan Sebastián Bach.

En la segunda parte, *Concerto grosso*, de Corelli, y *Cinco piezas para cuerda*, de Hindemith.

La Orquesta de Cámara de Versalles, fundada en 1953, es una de las grandes orquestas de cámara del mundo y en Cádiz ha dejado la impronta de su categoría.

• Alirio Díaz, guitarrista, ha dado un concierto en el Salón de actos del Conservatorio de Música "Manuel de Falla", con el patrocinio de la Universidad de Sevilla y la colaboración de Juventudes Musicales Españolas en su delegación en Cádiz.

Con brillantez ejecutó obras de J. S. Bach, Manuel de Falla, Joaquín Rodrigo, E. A. Mario, Regino Sainz de la Mata, A. Lauro y algunas anónimas. Recital magnífico, dicho con pulcritud y buen gusto.—DIEGO NAVARRO MOTA.

## Castellón de la Plana

MARIO MONREAL, CON LA ORQUESTA MUNICIPAL DE VALENCIA, OFRECIERON UN INOLVIDABLE CONCIERTO

CASTELLÓN. — Enmarcado por el clásico bullicio de las fiestas de la Magdalena llegó hasta la temática cultural de las jornadas un acto de especial significación. Entre tanto olvido de los valores culturales y formativos para el espíritu, el nuevo Alcalde de Castellón, don Vicente Pla Broch, ofreció a su pueblo este delicado regalo de fiesta. Esto fue, sin duda alguna, la gran gala musical con que culminó la XXXII edición del Certamen Literario y la consiguiente entrega de los prometedores Premios de Periodismo, Poesía e Investigación Mariana "Ciudad de Castellón".

Sobre el histórico escenario del Principal castellonense, en un impresionante alarde de ajuste y cromatismo de sonido, protagonizaron una feliz y dichosa noche el concertista Mario Monreal, como solista, y la Orquesta Municipal de Valencia, sólida y prestigiada formación, enaltecida por la batuta insigne de un gran director: Lorenzo Martínez Palomo. En primer lugar se interpretó *Concierto número 2, en Do menor, op. 18*, para piano y orquesta, de S. Rachmaninoff (I, "Moderato"; II, "Adagio sostenuto"; III, "Allegro scherzando"). Para esta obra, Mario Monreal tuvo el privilegio de estrenar el espléndido Yamaha adquirido recientemente por el Ayuntamiento para los actos culturales que tiene en proyecto desarrollar.

**FERYSA SE HA CREADO PENSANDO EN QUE ESPAÑA NO ES SOLAMENTE MADRID Y BARCELONA, SINO 48 PROVINCIAS MAS.**

Luego la Orquesta interpretó *Cuadros para una exposición*, de M. Mussorgsky-Ravel. Si en la anterior partitura las ovaciones habían ya sonado justamente calurosas, con *Cuadros* se desbordó el entusiasmo del auditorio, haciendo salir, en ambas oportunidades, a pianista y director a estrados para corresponder una y otra vez a las muestras de complacencia del público que llenaba el teatro.

Tantas y tan insistentes fueron las aclamaciones, que el maestro Martínez Palomo, al frente de sus profesores, obsequió con el preludio de *La Revoltosa* al auditorio, y ya finalmente, entre encendidas y renovadas muestras de entusiasmo, la Orquesta Municipal de la capital del "Miquelet" rubricó la noche de gala musical con la interpretación del *Himno regional valenciano*, del maestro José Serrano.

Cabe felicitarse tanto por la presencia de Mario Monreal como de la Orquesta Municipal de Valencia, bajo la dirección de Lorenzo Martínez Palomo. Dato expresivo del éxito alcanzado es la actitud del público, que al finalizar los últimos compases del *Himno* tributó, puesto en pie, una sostenida salva de aplausos, ostensiblemente dirigida al palco donde se encontraban los Alcaldes de Castellón y Valencia, Sres. Pla Broch y Ramón Izquierdo, correspondiendo ambas ilustres personalidades, visiblemente emocionadas por el espontáneo homenaje del público castellanense.—**CORRESPONSAL.**

## Marbella

Con motivo de la celebración de la Semana Santa marbellí han tenido lugar en la iglesia arciprestal la Encarnación dos conciertos de órgano en el "Órgano de Sol mayor" de la misma, considerado como uno de los mejores de Europa.

En el primero actuó José Azcue Aguinalde, organista titular de la Basílica de Santa María del Coro, de San Sebastián, con obras de J. S. Bach, A. Alberdi y J. Langlais, que conmovió por su majestuosidad interpretativa al público que abarrotaba totalmente el templo, resistiéndose a abandonarle por apetecer la prolongación del concierto.

De otra parte, en el ya mencionado templo, la organista italiana Adriana Albertini dio otro concierto, con obras de Frescobaldi, Cabanilles, Zippoli, Bach, Mendelssohn, Janacek y Respighi, mostrando su delicada interpretación, elegante ejecución y su identidad con los geniales compositores en la interpretación de sus obras, lo que motivó que al final de su concierto los numerosísimos asistentes extranjeros le felicitaran e igualmente los abundantes turistas desplazados de las más notables ciudades españolas.

Enhorabuena para los que han contribuido a estos dos magníficos conciertos, y de manera especial para el señor arcipreste

de esta ciudad y su colaborador, el organista local y compositor Michael Reckling.

● En el Auditorium del Club Mediterráneo ha tenido lugar un concierto organizado por la Sociedad Amigos de la Música de Marbella, con la participación de la soprano Montserrat Alavedra y el pianista Miguel Zaneti, con un repertorio de obras de Fauré-Wolf, Albéniz, Falla y Montsalvatge. Asistió la totalidad de los socios, élite marbellí y estudiantes, que aplaudieron largamente las brillantes interpretaciones de los artistas.

● De otra parte, en el "Gran órgano de Sol mayor", de la iglesia parroquial de Marbella, el profesor de fama internacional Ressel Lahmer interpretó magistralmente un concierto de obras de Fabordón y glosas de Cabezón; *Tiento*, de Correa Arauxo; aria *Folia de España*, de B. Pasgini; *Pasacalle*, de Caniles, y *Bataglias*, del citado, y otras grandes obras de universal fama.

El público que abarrotaba el templo, entre el que figuraban todas las clases sociales, subrayó el final del concierto con una ovación delirante. Con razón al "Órgano" se le llama "El Emperador".

Organizado por la Sociedad de Amigos de la Música, de Marbella, dio un concierto en el "Auditorium" del Club Mediterráneo la pianista Janina Fialkovska, interpretando maravillosamente, con una digitación magistral, plena identificación y situación histórica con las composiciones, y en conjunción maravillosa de pedal y justa y preciosa armonía, impregnada de una delicadeza personalísima, obras de Beethoven, Schumann, Chopin, Ravel y Liszt, acogidas todas con grandes aplausos.

El genial Arthur Rubinstein dijo de ella: "El placer de oír a esta pianista no puede ser por menos que una caricia para el alma."

Asistió gran cantidad de público, como asimismo gran cantidad de extranjeros, personalidades locales y la totalidad de los socios, que al finalizar el concierto despidieron en pie, con una larga ovación, a esta luminosa concertista de piano.—**JOSE M. CANO.**

## Murcia

Por vez primera Murcia tendrá una información regular en esta magnífica Revista. Su Dirección ha tenido la gentileza de aceptar como Corresponsal a una mujer que sólo desde octubre del 75 publica trabajos sobre música, aunque ésta haya sido parte integrante de su vida desde que puede recordar; y lanzando microbios de tos ferina infantil sobre don Oscar Esplá en el Altosano alicantino, recibiendo el más insólito de los regalos de novios del que sería su marido: la audición "para ella sola" de la *Chacona*,

de J. S. Bach en su arco magistral, o cosiendo, con hilo de bordar y mil pinchazos, extraordinarias partituras que esperan editor, la Música está en ella como respira.

¡Pido disculpas por esta mi propia presentación absurda!

● ¿Qué se puede decir de Pilar Bayona sin repetir los unánimes elogios de todos los públicos y críticos? La excepcional pianista actuó en el Conservatorio Superior en un concierto patrocinado por la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, en colaboración con los Amigos de la Música, que nos está gratamente sorprendiendo con los mejores intérpretes del curso 1975-1976: el argentino Omar Atreo, el Trío de Praga, Fernando Puchol, esperamos al admirable Honegger con los solistas de Ginebra... y Pilar Bayona. Su programa, integrado por obras de Haendel, Schumann, Debussy y Ravel llevaba, cosa rara en ella, solamente un español, Albéniz, con *Almería* y *Lavapiés*. Se entiende esta parquedad si añadimos que venía de Alicante, en donde dio un concierto-homenaje en memoria de Esplá, constituido íntegramente por sus obras.

El éxito de Pilar Bayona fue memorable hasta en el hecho infrecuente aquí de tener que "bisar" al finalizar las dos partes. ¿De dónde saca esta menuda aragonesa ese impulso sin decaimiento de brillante y serena perfección? "¿Estás cansada, Pilar?" "¡No!" Cuando la dejamos tras cenar, escuchando su charla deliciosa casi tan fascinados como oímos su música, daba la una en el reloj de la Catedral. Solamente al cerrarse la puerta tras ella me di cuenta de que hacía mucho frío, que tenía sueño y que yo sí estaba cansada. ¡Gracias, Pilar!

● El Concertgebouw Piano Quartet, de Amsterdam, también patrocinado por la Dirección General y los Amigos de la Música, en el Conservatorio, interpretaron el *Cuarteto en Re menor*, de Romberg; el *Número 1* de Bohuslav Martinu y el *Cuarteto en Sol menor, op. 45*, de Fauré. Concierto muy interesante, porque es infrecuente oír aquí música contemporánea, no siempre, y por desgracia, bien acogida ni entendida. Sus versiones fueron excelentes y quizá Martinu por vez primera escuchado por muchos.

● En la Facultad de Filosofía y Letras de nuestra Universidad se pronunciaron dos importantes conferencias: del Padre Sopeña, sobre Pablo Casals, y de Cristóbal Halffter, que habló de "La Música contemporánea y mi obra".

● Igualmente, en la Universidad tuvo lugar algo muchísimo más modesto, pero que no me resisto a reseñar por su valor humano: el primer concierto público de una joven pianista formada en nuestro Conservatorio, Leonor Victoria Jareño, con obras de Beethoven, Rachmaninoff, Ravel, Albéniz y Falla.

Su natural nerviosismo no llegó a ocultar una precisión y sensibilidad digna de que los universitarios (que tanto se lamentan de que la música culta no se interprete por jóvenes como ellos) la hubiesen escuchado, en vez de vagar por el "campus". Al paraninfo de Filosofía subieron diez (los conté), más los dos heroicos muchachos organizadores. Realmente alentador.—**DOLORES B. MONTES.**

## Orense

A las ocho de la tarde del día 1 de junio tuvo lugar en la sala de conciertos de la Sociedad del Liceo Recreo Orensano un interesante recital de guitarra a cargo de Tomás Camacho, profesor de Guitarra del Conservatorio, presentando un variadísimo programa, en cuya primera parte figuraban obras del Barroco de Gaspar Sanz y de S. L. Weiss, y del Contemporáneo, con obras de R. Britten y L. Brouwer, esta última de grandes variaciones y de difícil ejecución.

En la segunda parte, que ha sido a base de folklore nacional, figuraban obras de H. Villa-Lobos, A. Lauro, L. Brouwer, A. Barrios, cerrando el programa con la *Muñeira* de F. Mompou.

En este recital se vieron una vez más las grandes cualidades de guitarrista por la técnica empleada en la interpretación de las diferentes obras, haciendo gala de la gran musicalidad que posee y viene demostrando.

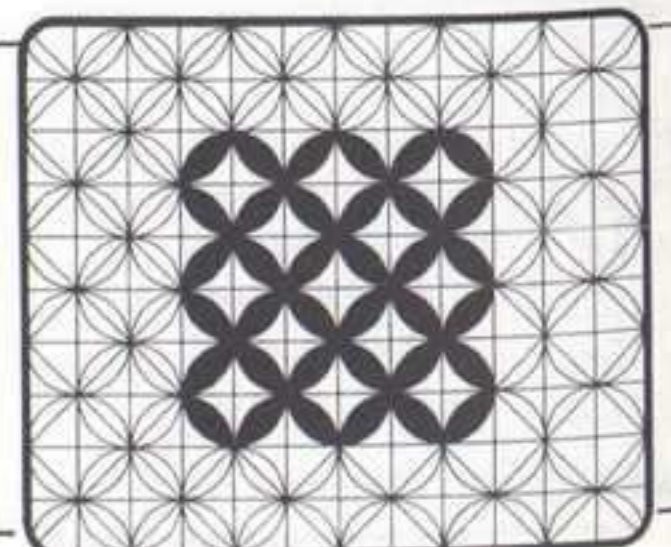
El público que llenaba la sala aplaudió entusiastamente cada una de las interpretaciones, en las que el guitarrista mostró su ya buena técnica, cuyo final fue coronado con una larga ovación, obligando con ello al concertista a ejecutar dos breves danzas del Renacimiento, terminando el acto con una cerrada ovación testimoniando así con ello el entusiasmo y satisfacción de haber presenciado un interesante concierto guitarrístico, felicitando a la vez desde estas columnas al profesor Camacho por el éxito apuntado.—**EVENCIO BAÑOS RODRIGUEZ.**

## Asturias

### MUSICA EN LA UNIVERSIDAD

Aunque dentro de este breve comentario la "Segunda Semana de Música" organizada por la Universidad de Oviedo debiera ir al final —por las fechas en que se celebró—, no dudo en escribir de ella en primer lugar, por la enorme importancia que ha supuesto para la Música en Asturias. Importancia, porque la Universidad facilite a todos los universitarios (y aficionados en general) estos ciclos musicales, "tanto como puro goce estético como elemento fundamental de cultura", en atinada frase de José Benito Alvarez Buylla en su pre-

EN EL PLAZO DE UNA SEMANA PUEDE USTED TENER LOS DISCOS QUE DESEE DE MUSICA CLASICA EN SU CASA.





sería la formidable versión de la ópera, de Purcell, *Dido y Eneas* (1968), a cargo de un grupo de nuestra Orquesta provincial, grupo de cámara del Coro de R. TV. E. y los cantantes solistas Belén Genicio, Ana Cristina Tolívar y el tenor José Foronda. La dirección, como todos los días, ha estado a cargo de ese gran músico que es Benito Lauret, al que nunca agradeceremos suficiente su permanencia entre nosotros. Su gran labor, que raya en lo milagroso, ha sido ya reconocida por toda la Asturias musical. La interpretación de esta auténtica joya operística —que no podremos pormenorizar como se merece, por lógicas razones de espacio— fue digna de haber sido grabada íntegramente. Es lástima que Televisión Española no se haya dignado hacerlo, pues hubiera podido brindar a toda España el, para mí, más grande acontecimiento musical de la temporada.

Lauret su presencia entre nosotros, identificado incluso ya con nuestra música. La partitura es importante, los temas respetados, la orquestación primorosa, rica y colorista, a la que quizá pondría un único "pero": el, para mí, "demasiado apoteósico" final. Un triunfo más de nuestra Orquesta, tan bien dirigida que ha recogido quizá las ovaciones más ruidosas de la temporada. Terminaría ésta con la Orquesta Sinfónica de Hamburgo, dirigida por Beissel. Un buen conjunto alemán que, sin embargo, han interpretado un programa muy escuchado, como fue la "Obertura" de *Las bodas de Figaro*, de Mozart; la *Segunda sinfonía* de Beethoven (por otra parte, dos obras que no son de gran sinfónica) y la *Segunda sinfonía* de Brahms. —PEDRO LUIS MENENDEZ.

## San Sebastián

Empezaremos estas crónicas comunicando a nuestros lectores una triste y dolorosa noticia.

Falleció uno de los tenores wagnerianos más importantes del mundo: don Isidoro de Fagoaga. Había nacido en la localidad navarra de Vera de Bidasoa, el 4 de abril de 1895. Desde muy joven demostró sus grandes cualidades para el canto. Cantó en Madrid, Portugal y Buenos Aires. Regresó a Italia, y habiéndole escuchado Arturo Toscanini, le contrató para la Escala de Milán, donde interpretó cientos de veces los personajes wagnerianos. Representó todas las óperas de Wagner. Le unió una gran amistad con Sigfried Wagner, hijo del famoso autor, quien le invitó a Bayreuth y le sugirió que cantara las óperas de su padre en alemán. Así lo hizo. Pero don Isidoro, además de tenor excepcional, ha sido escritor. El tiene dicho que esto último y no lo primero era su verdadera vocación. Sus libros son fiel reflejo de lo que era don Isidoro. Un hombre sereno y emocionado, elegante en el gesto y en el decir, señor en el andar y en la forma de ser, culto, erudito y bondadoso. La Música y las Letras han perdido una gran figura. Isidoro de Fagoaga. ¡Descanse en paz!

\* \* \*

Siguen prodigándose los conciertos de coros, órgano y orquesta de cámara en las iglesias de Santa María y San Vicente, de nuestra ciudad, y en las parroquias de Zarauz, Oñate, Azpeitia, Tolosa, etc... Citaremos algunos de ellos, pues sería imposible enumerar a todos. Estos conciertos han sido casi siempre patrocinados por las Cajas de Ahorros Provincial y Municipal, especialmente esta última, que merece el agradecimiento de todos los aficionados a la buena música.

• Con motivo de la Semana Santa, la Orquesta de Cámara de San Sebastián ha programado un importante ciclo de conciertos. Se iniciaron en la ige-

sentación; importancia grande también, pues el resultado artístico ha sido extraordinario, y también en no menor grado hay que resaltar el hecho de que existe el propósito de continuidad de estas "Semanas", que dirige con dinamismo, entusiasmo y autoridad el profesor de Musicología de la Universidad, Emilio Casares. Esta extraordinaria siembra, cuyos frutos podemos contemplar ya en los conciertos de la Sociedad Filarmónica de Oviedo, de gran audiencia juvenil, debiera extenderse a ciudades de la provincia que, como Gijón, carecen de la suficiente afición para llenar una sala de conciertos. Hoy funciona ya en el Ateneo gijonés la "Cátedra Jovellanos", dependiente de la Universidad de Oviedo, bajo cuyo patrocinio podrían llevarse allí estos conciertos; sobre todo ahora, que se va a contar (el Ministerio de Educación y Ciencia debería acelerar los trámites necesarios, pues resulta de la mayor urgencia, para su terminación) con la sala grande del Ateneo Jovellanos, que vendrá a remediar la falta de una sala de conciertos en Gijón.

En un breve recorrido diremos que el primer día fue dedicado a la flauta (recta y travesera), en un espléndido concierto del flautista Román Escalas acompañado al clavecín por González Uriol, y en el programa, Haendel, Telemann, Vivaldi, entre otros. El "concerto" y la "suite" orquestal barroca han estado servidos, el segundo día, por un grupo de la Orquesta de Cámara Asturias dirigido por Benito Lauret. Programa importante (Corelli, Scarlatti, Vivaldi, Telemann y Bach), éxito también muy grande y merecido. A continuación, la jornada dedicada a la "Música coral barroca y el Oratorio", por el Coro Universitario de Santander (!) y Orquesta de Asturias. Y aquí conviene hacer una observación: en Oviedo hay dos magníficos coros, que son la Coral Polifónica Ciudad de Oviedo y también Coro Universitario, que dirige ambos Luis Gutiérrez Arias con gran autoridad, máxima exigencia y resultados extraordinarios. Nuestra extrañeza fue grande al no intervenir ninguno de ellos en estas jornadas musicales; parece ser que compromisos coincidentes con éstas no lo hicieron posible. Pero sería de lamentar que en sucesivas ediciones no fuera superado este inconveniente, pues la categoría de ambos coros se lo merece. A la hora de escribir estas líneas estamos ya a muy pocas fechas del magno concierto en el que sí intervendrán, así como la Orquesta de Asturias, en la interpretación del *Gloria*, de Vivaldi, cuyo comentario deberá ir ya en nuestro envío próximo.

En la siguiente jornada hemos podido escuchar en el clavecín (y no, como tantas veces, en el gran piano de cola) músicas escritas para aquél: Rameau, Couperin, Bach, Haendel fueron sucesivamente interpretados magistralmente por el clavecinista González Uriol, que obtuvo uno de los más grandes éxitos de esta "Segunda Semana de Música".

Pero el gran acontecimiento

## SOCIEDAD FILARMONICA DE OVIEDO

Y aunque no sea ya más que muy brevemente, no quiero terminar sin un repaso a la extraordinaria programación de la ejemplar Directiva de la Sociedad Filarmónica de Oviedo (Gijón deberá quedar para posterior envío), que ha logrado llenar siempre el amplio Teatro Filarmónica de la capital asturiana de un público de todas las edades, atento, entusiasta, ejemplar también.

Varios pianistas de primera fila han actuado desde octubre: Misha Dichter; el veterano Richter-Haaser, con un programa dedicado a Beethoven; Nikita Magaloff, no escuchado hacía muchos años; Dimitri Alekseiev y la presentación verdaderamente apoteósica del gran André Watts, tan conocido por su discografía, que nos ha dejado un recuerdo imborrable de su fabulosa interpretación de Schubert. También hemos escuchado al arpista Zabaleta en un programa variado, muy "suyo". Luego escuchamos al violinista Gonzalo Comellas, acompañado por la Orquesta de Cámara de Londres en la primera audición, después del estreno mundial del *Concertino 1 + 13*, de Montsalvatge, entre otras obras. El "cellista" Orloff vino a continuación; el Sexteto de Cuerda Wuhler, de Hamburgo, Cuarteto búlgaro Dimov y dos notables actuaciones de la Orquesta de Cámara de Praga, a la que no le falta más que un detalle para ser perfecta: un director, ya que actúa sin él.

Como penúltimo concierto de esta brillante temporada ovetense hemos podido escuchar de nuevo a la Orquesta de Cámara de Asturias, con Achúcarro como solista del *Tercer concierto* de Beethoven y del de Schumann, alcanzando un éxito resonante. Pero la gran novedad fue la primera audición de las *Escenas asturianas*, de Benito Lauret, basadas en temas asturianos, algunos de ellos del *Cancionero* de Torner. Hasta este punto tenemos que agradecer a

sentación; importancia grande también, pues el resultado artístico ha sido extraordinario, y también en no menor grado hay que resaltar el hecho de que existe el propósito de continuidad de estas "Semanas", que dirige con dinamismo, entusiasmo y autoridad el profesor de Musicología de la Universidad, Emilio Casares. Esta extraordinaria siembra, cuyos frutos podemos contemplar ya en los conciertos de la Sociedad Filarmónica de Oviedo, de gran audiencia juvenil, debiera extenderse a ciudades de la provincia que, como Gijón, carecen de la suficiente afición para llenar una sala de conciertos. Hoy funciona ya en el Ateneo gijonés la "Cátedra Jovellanos", dependiente de la Universidad de Oviedo, bajo cuyo patrocinio podrían llevarse allí estos conciertos; sobre todo ahora, que se va a contar (el Ministerio de Educación y Ciencia debería acelerar los trámites necesarios, pues resulta de la mayor urgencia, para su terminación) con la sala grande del Ateneo Jovellanos, que vendrá a remediar la falta de una sala de conciertos en Gijón.

Decíamos que el éxito artístico ha sido muy grande, y esto en primer lugar se lo hay que deber a Benito Lauret, pues a la Orquesta de Cámara Asturias se encomendó la parte orquestal de esta "Segunda Semana". Escribir que Benito Lauret consiguió de nuestra Orquesta versiones que no habrían mejorado muchos conjuntos foráneos es algo que hemos escrito ya en muchas ocasiones, pero que conviene seguir diciendo para que tenga todo nuestro apoyo e incluso se cuente con ellos para actuaciones fuera de la provincia.

Esta "Segunda Semana de Música" en la Universidad de Oviedo ha estado dedicada este año a la "Música barroca", y los conciertos han tenido lugar en un marco incomparable para esta música: la sala de conciertos del Hotel de la Reconquista, en la antigua iglesia preciosamente restaurada. Abarrotada todos los días, el público —sobre todo juventud entusiasta y atenta— ocupaba todo el espacio, incluso

**ferysa** LA MAYOR ORGANIZACION ESPAÑOLA DE VENTA DE DISCOS DE MUSICA CLASICA POR CORREO.

sia de San Juan Bautista, de Mondragón; después, en la iglesia de la Asunción, de Fuenterrabía. En ambos se contó con la colaboración de la Coral de Cámara de San Sebastián, que dirige María Angeles Usoz, interpretándose con carácter de estreno en España el hermoso *Te Deum* de Britten y *Eric-Josak*, de González Bastida, para coro mixto y orquesta. Se contaba además con la participación extraordinaria de la contrabajista Jenny Davies, solista de la Orquesta Oxford Pro Música, de Londres, que interpretó el *Concierto para contrabajo y orquesta*, de Karl Ditterdorf, completándose el programa con la *Sonata número 14* de Mozart.

● Días después, en la basílica de Santa María, la Orquesta de Cámara, con los solistas de la B. B. C. Singers, de Londres, Coros del Corazón de María y la contrabajista Jenny Davies ofrecieron un programa extraordinario bajo la dirección del maestro José Luis de Salbide. Se interpretaron, además de dos *Cantatas* de Bach, el *Concierto para contrabajo*, de Ditterdorf, y en primera audición, el *Magnificat*, de Luca Marenzio. Los solistas de la B. B. C. fueron Julia Kennard (soprano) y Michael George, que acababan de cantar en Liverpool, con la Royal Philharmonia de Londres, el *Requiem* de Verdi.

● También la basílica de Nuestra Señora del Coro fue escenario de un concierto de órgano y trompeta y la Schola Cantorum, bajo la dirección de Fernando Vergara. Completaba el programa la actuación de la Banda de Txistularis del Excmo. Ayuntamiento de San Sebastián. Solistas fueron Juan Manuel Gómez de Edeta, trompista, y Esteban Elizondo, organista.

● El Coro Easo, con órgano y conjunto de trompas, en la iglesia de Santa María.

● Un concierto espiritual de la Santa Cruz, a cargo de la Coral Andra Mari, de Rentería, en la iglesia de San Vicente. Esta audición estuvo organizada por el Centro de Atracción y Turismo.

● Esta vez, en el Salón de Plenos del Excmo. Ayuntamiento, y también organizado por el Centro de Atracción y Turismo, se celebró un concierto extraordinario en el que actuaron Begoña Aguirre, flauta; T. Mz. de Lecea, flauta, y Nelly Aguirre, violoncello. Estos tres magníficos artistas tuvieron un clamoroso éxito, premiado con sinceros y grandes aplausos, a los que uno el mío más sincero.

● El gran organista José Manuel Azcue dio un magnífico recital en la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, de Rentería, con obras de Bach, César Franck, Gaston Litaize, Usandizaga, Beobide, Padre Otaño y Antonio Alberdi. Tuvo mucho éxito y se le felicitó por su gran maestría.

● El Coro Donosty Eresky, con su director, Félix Garitano, y el organista Esteban Elizondo, dieron un gran concierto en la parroquia de San Nicolás, de Orío.

Estos mismos artistas actuaron en la basílica de Loyola.

● En la iglesia de San Francisco, de Tolosa, se celebró un interesante concierto. Al órgano, Esteban Elizondo y cuatro trompistas. El francés Mario Bots y los españoles Miguel Gómez, Nicánor Sanz y Juan Manuel Gómez de Edeta; este último es catedrático del Conservatorio de San Sebastián. Fue un verdadero acontecimiento musical.

● No podían faltar en esta relación de conciertos el Coro Easo y la Coral Santa Cecilia. El Coro Easo actuó en la iglesia de Santa María con la colaboración de los trompistas antes citados, el organista Esteban Elizondo y bajo la dirección de José María Altuna.

● La Coral Santa Cecilia, dando pruebas de una gran preparación, dirigidos por Iñaki Goñi, dio un interesante concierto en la parroquia San Juan Bautista, de Lezo.

● Excusamos decir que todos estos conciertos constituyeron otros tantos éxitos. Se destaca en todos ellos la gran labor del magnífico organista Esteban Elizondo, catedrático del Conservatorio de San Sebastián.

● Maravilloso concierto el que ofrecieron en la iglesia de San Vicente, patrocinado por la Caja de Ahorros Municipal, los tres componentes de la Agrupación "La Camerata de París". (De la Edad Media a Monteverdi.) María Ferres ("mezzosoprano"), Helena Polonska (arpa) y John Mac Lean (flautas dulces, transversal madera, "cronorme", "chalemie", "bombarde"). En el programa, autores de los siglos XI, XII, XIII, XV y XVI. En muy pocas ocasiones pueden escucharse conjuntos como éste. Tres artistas íntegros, con su variadísima gama de instrumentos, cuyas sonoridades nos asombraron. Una maravillosa audición la de la Camerata de París, que recordaremos durante mucho tiempo. Entusiasmo en los aplausos del corto número de personas premiaron la labor de estos artistas que forman un conjunto ideal.

● En la parroquia Santa María la Real, de Zarauz, se celebró con gran éxito un concierto polifónico a cargo del Coro Mixto de la Universidad de St. Andrews, Escocia. Una prueba más de la magnífica labor cultural de la Caja de Ahorros Municipal.

● En la sala de Cultura de la Caja de Ahorros Municipal dio un recital de guitarra Venancio G. Velasco. El programa, compuesto por obras clásicas, arreglos del artista y otras composiciones del mismo eximio guitarrista Venancio G. Velasco. Un gran éxito de este gran músico, mundialmente conocido en la triple faceta de la enseñanza, la composición y la interpretación.

● En la iglesia de San Vicente se celebró un concierto-homenaje a Manuel de Falla. Homenaje en el cual se ofrecieron obras de mucho interés, alguna de las cuales figuraba en primera audición. El pequeño conjunto, bajo la dirección de José Luis de Salbide, y compuesto por el

violinista Rafael García, la violoncellista María Angeles Fagoaga, el oboe Alfredo Rodríguez, flauta Ignacio Gurruchaga, clarinete Angel Maeztu y el pianista Juan Padrosa, que colaboró con el conjunto, escucharon muchos aplausos del numeroso auditorio que asistió a este acto. Antecedió a la parte del concierto una pequeña conferencia sobre la personalidad de Falla, a cargo de Angel Garzarán, que recurrió a lo que algunos de sus biógrafos, como Jaime Pahissa, dejaron constancia en su obra *Vida i obra de Manuel de Falla*.

● En la iglesia de San Francisco, de Tolosa, y sin patrocinio de ninguna clase, la Agrupación Coral Leidor, de Tolosa, ofreció un espléndido concierto sacro. Se tuvo la oportunidad de aplaudir a la veterana orquesta parroquial de Santa María, de Tolosa; a su organista, maestro Salustiano Balza, y a la invitada especial, violoncellista señorita María Angeles Fagoaga. La Coral Leidor interpretó la *Misa de Requiem*, de Perossi, a tres voces graves, y estrenó una novísima composición del maestro González Bastida. Es una plegaria fúnebre para cuatro voces graves, con letra en euskera del poeta oyarzuarra Juan María Lecuona. Por tratarse de un riguroso estreno, el maestro Bastida asistió a este concierto. Ocupó el atril el director de la Coral, maestro Fernando Aizpuru Zalacain. Constituyó un gran éxito. El Leidor está invitado a actuar en Suiza.

● Organizado por la Caja de Ahorros Municipal, tuvo lugar un importante recital de órgano a cargo del titular de la basílica de Nuestra Señora del Coro, José Manuel Azcue, con un programa interesante de infrecuente audición, diverso y atractivo, en el que se incluían obras de varios compositores vascos. José Manuel Azcue, plenamente identificado con todas las obras del programa, nos brindó unas versiones exquisitas y emotivas, que llegaron al público. Este dedicó al concertista muchos aplausos, muy merecidos.

● Nuevamente tuvimos ocasión de escuchar a este concertista en el órgano de la Santa Iglesia Catedral, con *Preludios y Corales* de Bach, *Sinfonía vasca*, de Alberdi, y *Ave María*, de José Olaizola, terminando el recital con la espléndida *Tocata final*, de Widor, que en el hermoso órgano del Buen Pastor y con este ejecutante adquirió proporciones impresionantes.

● En el teatro Astoria tuvo lugar el concierto del Coro Easo dedicado a sus socios protectores, registrando, como siempre, una gran entrada. En la primera parte actuó la Orquesta de Acordeones del Conservatorio de Música de San Sebastián, bajo la dirección de Miguel Vicendoa. El conjunto de acordeones tuvo un señalado éxito con la magnífica actuación solista del acordeonista José A. Hontoria, en el *Concierto en Sol mayor*, de Curt Mahr. Después, el Coro Easo, que dirige José María Altuna, presentó un programa interesante, con primeras audiciones que

sirvieron para lucimiento de solistas y Coro. Actuación destacada de Alaba, Víctor Muñoz y Olave. También destacaron por su estilo y sentido musical los solistas Chocarro y Beristain. Los cálidos aplausos del público hicieron que el concierto tuviese una prolongación con dos obras más.

● En Tolosa, y con ambiente de expectación, se celebró un gran Festival Musical del Acordeón, como homenaje al joven artista Quique Ugarte y al resto de los acordeonistas guipuzcoanos que tan brillante papel realizaron en el último campeonato del mundo de la especialidad, celebrado en la localidad italiana de Recanati. Un homenaje verdaderamente merecido, puesto que la actuación de nuestros representantes guipuzcoanos logró unas extraordinarias calificaciones, principalmente la de Quique Ugarte, que logró el subcampeonato del mundo, a escasos puntos del campeón. El homenaje estuvo encuadrado en el cine Peidor, abarrotado de público. Así, Tolosa vivió una brillante jornada acordeonista.

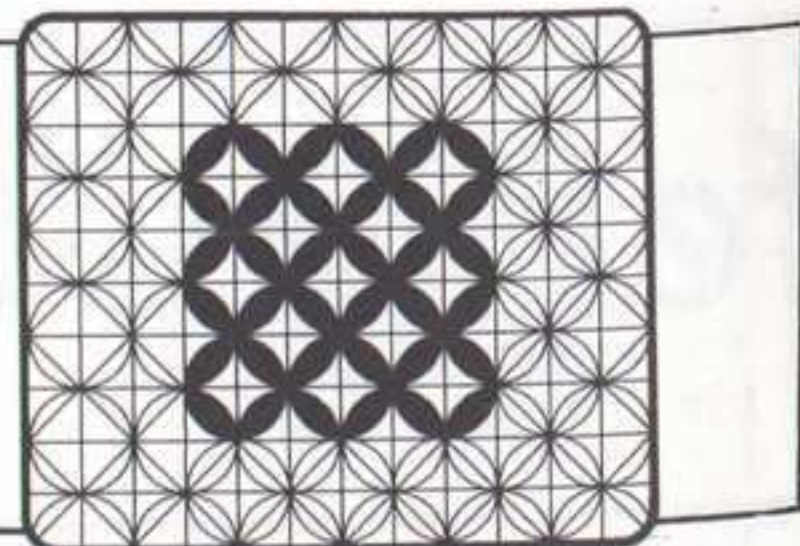
● La Villa de Eibar recibió y aplaudió a más de 300 intérpretes del txistu, el ancestral instrumento, hoy considerado propiedad del País Vasco. Hace catorce años que esta Asamblea, esta reunión de txistularis no se celebraba en Eibar. Los actos fueron amplios y diversos: desde el pasacalle-concierto, oración a los pies de Nuestra Señora de Arrate, celestial Patrona de la Asociación de Txistularis, y comida de hermandad con homenaje a un veterano txistulari, el bermeano don Juan Larrinaga, hoy afincado en Eibar.

● En el Conservatorio, y organizados por la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural del Ministerio de Educación y Ciencia (Comisaría Nacional de la Música), se han celebrado varios conciertos. De ellos citaremos el recital del joven pianista Luis Angel Sarobe Icobalceta, con un programa compuesto con obras de Scarlatti, Mozart, Schumann y Albéniz. Muchos aplausos del numeroso público, que salió complacido de la audición.

● Otro concierto interesante en el Conservatorio fue el ofrecido por los alumnos de Órgano y Trompeta. Quedó demostrada la buena preparación musical de estos jóvenes, por lo que merecen nuestra felicitación, así como sus profesores.

● En el Instituto Francés, una gran actuación del Cuarteto de Saxofones de París, compuesto por cuatro jóvenes y ya extraordinarios maestros de este instrumento. Daniel Liger (saxo soprano), Michel Reydellet (saxo alto), Alain Jousset (saxo tenor) y André Legros (saxo barítono). El programa, lleno de dificultades técnicas, pero muy musical, comprendía obras de Rivier, Desenclos, Jean Français, Pierné, Tisne y Absil. Estos saxofonistas causaron nuestra admiración por la musicalidad que imprimían a cada una de las obras y la ejecución. Ello define de modo indiscutible sus extraordinarias

COMODIDAD, SEGURIDAD, ECONOMIA





rias facultades, demostrando un claro dominio del instrumento. Lástima que el público no acudiera en mayor número, porque el concierto fue un éxito pleno. Muchos aplausos para este Cuarteto, que en su juventud tiene sobrada experiencia musical. Los cuatro son profesores en distintos Conservatorios de Francia.

• La Asociación de Cultura Musical, siguiendo con las actuaciones de artistas de fama internacional, ofreció un recital del joven pianista francés François Duchable, con un programa compuesto por obras de Mozart, Chopin, Schumann, Schubert, Debussy y Ravel. Mucho público y muchos aplausos.

• También en Cultura Musical dieron un recital el dúo de violín y piano Grumlikova-Kolar. Magníficos estos dos artistas, muy compenetrados, con gran musicalidad. Un concierto del agrado del numeroso público que asistió al teatro Victoria Eugenia.

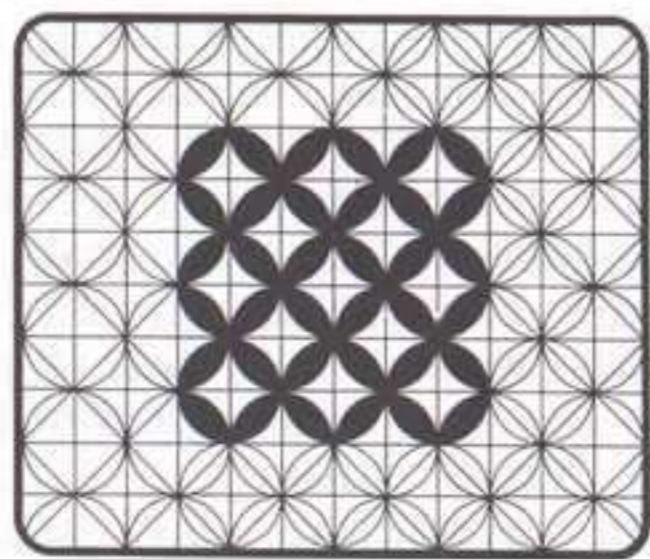
• El público que asistió al recital ofrecido por la Asociación de Cultura Musical, en el que actuaba el gran pianista ruso Dimitri Alekseeiev, confirmó con sus aplausos la carrera de éxitos de este joven artista, que, pese a su juventud, se mostró en una línea de gran concertista. Ante los insistentes aplausos del público ofreció como bis una obra de Paganini-Liszt, maravillosamente ejecutada.

En la Sala de audiciones Bengoa tuvo lugar un recital de piano ofrecido por un grupo de alumnos del profesor Labrada. La primera parte se inició con la actuación de la benjamina del grupo, María Nieves Medina, con un bonito y poco conocido *Minueto*, de Grieg. Desfilaron luego Consuelo Gandía, Sara Cendoya y Rosa Matilde Medina, que acusaron su buena preparación en obras de Bach, Haydn, Albéniz y Debussy. Después de un corto intermedio prosiguió el recital con la actuación de Alejandro Zabala, de octavo año, con un programa de verdadero empeño. Una *Sonata* de Scarlatti; *San Francisco sobre las olas*, de Liszt; el "Scherzo" en *Do sostenido*, de Chopin, y *Rondeña* de Albéniz. Ante los insistentes aplausos hubo de corresponder con la *Tocata*, de Poulenc, obra difícil y de gran encanto pianístico. Una velada muy agradable, en suma, exponente del esfuerzo y afición de unos jóvenes estudiantes a los que no debe faltarles estímulo, constancia y tenacidad para el desarrollo de sus posibilidades artísticas. (En la foto, un momento de esta agradable reunión.)

En el intermedio, el señor Bengoa expresó a los asistentes su proyecto de creación de un Concurso Provincial de Piano para jóvenes pianistas, en dos categorías. Hasta quince años una, y de quince a veinticinco años otra, dotada de importantes premios en metálico y trofeos cuya finalidad es la de fomentar y estimular el estudio que para muchos es el rey de los instrumentos. En el coloquio que siguió sobre esta iniciativa que a todos pareció espléndida, se apuntó la posibilidad de hubiese otra categoría para jóvenes "alevines" de pianistas para que este estímulo fuese ya positivo desde la base y fundamento de los estudios. Ni que decir tiene que cuantos jóvenes estudiantes se encontra-

## QUEREMOS VENDERLE DISCOS DE MUSICA CLASICA

ferysa



### VENTA DE DISCOS DE MUSICA CLASICA POR CORRESPONDENCIA

Información y pedidos:  
Apartado 151.036  
MADRID

ban en el salón acogieron la idea con enorme ilusión. Felicitamos a Casa Bengoa por lanzar una idea que es ya realidad. Después de otra reunión con cambio de impresiones, quedó decidido que tan interesante concurso se celebre a finales del mes de septiembre. Cuando se publique este artículo, las bases del Concurso estarán ya a disposición de los interesados, y la inscripción al mismo se cerrará el 31 de agosto. No dudamos que la Casa Bengoa, en Víctor Pradera, 27, se apuntará un nuevo éxito, por lo que felicitamos sinceramente a don Eduardo Bengoa.—GLORIA VIGNAU.

## Santander

Como en años anteriores, ya están entre nosotros los magníficos artistas y amigos que integran el Cuarteto Clásico de Radio y Televisión Española, Eduardo Asiaín, Rafael Periañez, Antonio Arias y Carlos Baena, para cerrar el curso musical de nuestro Ateneo de Santander en la temporada 1975-76; cita que se ha hecho firme, cálida y profunda, como la amistad y el arte que nos brindan, pudiendo asegurarse que mientras ambas instituciones existan habrá relación personal y artística, honrándonos todos de esta amistad, nacida por y para la Música.

A mí, que saben los ateneístas mi condición de condiscípulo y amigo en los años de juventud, me preguntan y me dan sus opiniones, como también quieren que sea portador de su admiración y agradecimiento por sus conciertos, los mejores y más deseados del año en curso. Sin duda posible, estos bravos artistas se han granjeado firmes amistades, como he podido comprobar; por ello, la seguridad de cuanto afirmo en lo escrito. Los conciertos serán aumentados, y los amigos, también.

De las obras interpretadas en las audiciones, dentro de los obligados contrastes, destacan los autores españoles M. Canales, J. C. Arriaga, Guridi, Conrado del Campo, con sus *Caprichos románticos*, y el "Scherzo" del *Cuarteto número 11* y *Serenata*, de Joaquín Turina; Haydn, Borodin, Mendelssohn, Beethoven, Debussy... Como puede verse, música buena y contrastada, que bien interpretada gana adeptos y amplía el número de gustadores del bello arte.

• En la Asociación de los Amigos del Festival Internacional, nada más y nada menos que el Cuarteto Amadeus. ¿Que cómo puede ser esto?... Pues ahí está el hecho: una Junta directiva que se marca cotas y las domina. El cómo y sistema, en parte lo sabemos por los programas, donde se citan los "padrinos"... Bien: a todos, muchas gracias.

No creo necesario hacer historia del grupo, porque es de todos conocido, en directo y en las grabaciones múltiples que tienen efectuadas; pero sí afirmamos que es el conjunto del logro más completo del arte instrumental en la música de cámara y la demostración de una superación constante. La sonoridad, en todos los matices, es única en belleza. Las interpretaciones, ceñidas a un criterio impuesto y respetado por los cuatro con fidelidad y justeza, en beneficio de la obra, del autor y del grupo.

Así, todo discurre en esa unidad envidiable, base de todos los géneros musicales. pero más precisa en la música de cámara.

Alguien me precisó que disponían de instrumentos maravillosos, Stradivarius y Guarnerius, a lo cual contesté: "... Y de unas condiciones extraordinarias, una voluntad firme de trabajo, sensibilidad exquisita y haber nacido artistas."

Del programa: Mozart, Beethoven, Dvorak, la impresión máxima para mí fue en el *Cuarteto en Fa menor* de Beethoven, de recuerdo imborrable.

• En la Asociación de Amigos del Festival Internacional. la pianista española Cristina Bruno. Esta excelente artista, que ya ha actuado para la Sociedad en años anteriores, siempre con admiración y éxito, nos ha dado en esta audición que comen- tamos la demostración plena de su consolidación en el arte que practica. A través de un programa Mozart, Schubert, Scarlatti y Chopin, nos ganó por seguridad, calidades y dominio absoluto. Siempre en el recuerdo de anteriores audiciones, yo he apreciado un avance formidable y la plasmación de una grande artista. El éxito que obtuvo responde a cuanto digo, manifestado por el público con sus prolongados aplausos, los "bravos" y "propinas" que nos dio..., y el comentario general de alegría y admiración. No tengas dudas: eres una artista de las que dejan la puerta abierta. E. VELEZ CAMARERO.

## Santiago

Vueltos de vacaciones, comienza la neurosis de exámenes. Ahora más que nunca la Música se vuelve imprescindible; pero no opinan eso las organizaciones que se preocupan por ésta. Así, hemos tenido la más baja densidad de conciertos del año. Sólo se puede destacar la actuación del pianista Jesús González Alonso, invitado por el Conservatorio. Claramente clasificable dentro de un virtuosismo de escuela española, su interpretación de la *Suite francesa número V*, de J. S. Bach, justificaría ella sola esta crónica.

Pero también los cantautores se ven perjudicados, y no sólo los catalanes, sino los gallegos. Así, la Permanente de nuestro Ayuntamiento se negó a prestar la plaza de la Quintana para la celebración del II Concierto del "Movimiento Da Cancion Galega". La razón fue... "el carácter del acto"... Cabe recordar que el Excmo. señor Alcalde se hizo famoso el año pasado a raíz de unas declaraciones a un diario madrileño en las que afirmaba...: "Castelao no vale ni un artículo periodístico"...

Por otra parte, se sigue adelante con el intento de celebración de conferencias de los más importantes compositores de vanguardia, y así, estuvieron en Santiago últimamente Agustín González Acilu, Francisco Otero y Joan Guinjoan. Por razones económicas hubo que aplazar al próximo curso las de Claudio Prieto, Francisco Guerrero, Rafael Senosiain, Agustín Bertoméu, Carmelo Bernaola, Xavier Benguerel, Josep Soler y Josep M.ª Mestres Quadreny. Y quede constancia de la absoluta cola-

boración que ANUE obtuvo de los compositores, que no cobraron absolutamente nada. Pero es que no había dinero ni para los billetes.

Confío en que en la próxima crónica pueda dar un panorama más alentador; por lo menos faltan por celebrar los conciertos de clausura de curso.

● El mes de mayo estuvo marcado por la polémica y por la escasez de conciertos. Pese a esto, creo que todos son notables y merecen cierta atención.

Destaca entre los solistas la actuación de Luis Galve, que al parecer va a convertir en una costumbre suya un concierto anual en Santiago, lo que no puede menos que producirnos alegría. Se hace imprescindible citar una interpretación de la "Suite" del *Amor brujo* que resultó extraordinaria. Merecen calificativos elogiosos las actuaciones de Jesús González Alonso (piano), Víctor Urbán (órgano) y Ricardo Jiménez (barítono).

La primera polémica la planteó la versión del *Códice Calixtino* de Gregorio Paniagua, con Atrium Musicae. Esta versión significaba no solamente la introducción de una compleja instrumentación, sino la de una nueva medida de las notas y un compaseado. El resultado es absolutamente nuevo, y si bien resulta de gran belleza, no nos queda más remedio que plantearnos si las soluciones que Paniagua da a los problemas del *Códice* no son más de intérprete que de musicólogo. Lo cierto es que la imaginación hizo acto de presencia, y eso no es muy común por estos lares, por lo que es de agradecer su visita.

La segunda polémica es la producida por la negativa del Ayuntamiento a prestar la plaza de La Quintana para celebrar el recital conjunto del "Movimiento da Canzón Galega". El planteamiento fue claramente extramusical, pues la negativa tuvo su origen en "el carácter del acto". Cabe recordar que del actual alcalde se ocupó toda la Prensa nacional a raíz de declarar: "Castelao no vale un artículo periodístico."

La tercera polémica trascendió a todo el país por un lamentable incidente. Se trató del "Concierto homenaje a Erik Satie" por el grupo Letrinae Música, con presentación del movimiento pipiísta. Fue un concierto de acción-provocación musical, que consiguió una extraordinaria colaboración del público, llegando la temperatura anímica a grados insospechados. El desagradable incidente fue provocado, con la clara intención de boicotear el acto, por un grupo cuya ideología política no admite el sentido del humor ni la imaginación. Al verse integrados en el "happening" lanzaron huevos contra la pared del histórico Salón Artesonado de Fonseca, produciendo dos manchones sobre la pintura. Al parecer, las teorías estéticas de Stalin siguen vigentes para ciertas personas.

Por lo demás, todo se desarrolló en un ambiente de buen humor, si bien en lugar de provocar al público hubo que calmarlo. Precioso documento de lo que aquello fue es la cinta de 4' 33" de J. Cage, que contiene lo que el público compuso durante el transcurso de la famosa obra silenciosa. Poemas de Espronceda, himnos imperiales, saluciones a Heidi, comentarios político-

## Aunque viva en la población más recóndita de nuestra geografía

# ferysa

LE LLEVARA LOS DISCOS DE MUSICA CLASICA HASTA LA PUERTA DE SU CASA

Información y pedidos: Apartado 151.036. MADRID

cachondos, etc. Y, naturalmente, alguna chuscada que otra. El homenaje acabó con una tradicional "quemada". Si bien en un principio pareció que no se había dado a conocer la figura de Satie, la gran cantidad de personas que se han interesado por su personalidad y sus grabaciones (¿para cuándo en España?) demuestran lo contrario. También se demostró la inmensa necesidad del público universitario de divertirse.

Finalmente, reseñar las visitas de Agustín González Azilu, de Francisco Otero y Joan Guinjoan, invitados por A. N. U. E. a hablar y a presentar obras suyas. Cabe hacer notar que el homenaje a Satie fue también organizado por esta organización, que tanta atención viene prestando a las nuevas corrientes musicales.—JUAN MANUEL CARREIRA ANTELO.

## Tarragona

Todos cuantos supieron aprovechar la ocasión guardarán de la misma, durante mucho tiempo, un grato recuerdo, pues difícilmente podrán ser superados los aciertos, lo cual hizo de la misma una representación completísima. Me refiero al *Don Manolito*, del día 23 de mayo por la Agrupación Lírica La Salle. El esfuerzo de TODOS hizo que la misma transcurriera en un ambiente de verdadero optimismo, de forma "in crescendo". Por su mayor responsabilidad artística cabe destacar la labor del barítono Tomás Álvarez, plétórico de facultades, desbordante de simpatía; con esa irreprochable dicción, su desenvoltura y buen hacer consiguió atraerse toda la atención del público. Voz brillante, segura, que no regatea —bisó completo el "Matárela"—, compuso su personaje de la forma más completa y perfecta que desearse pueda. Para él fueron los más fuertes, calurosos y espontáneos aplausos, que compartió con la tiple lírica, María Carmen Cubells, con bonita voz, sin concesiones, manejada con gusto, mostrada especialmente en la romanza "Una rosa en su tallo", y en los dúos, identificándose plenamente con "Margot", formando así una gentil pareja. Cerró el trío estelar Eduardo Soto, un "Guillermo" despreocupado, superando el actor al cantante.

En méritos le siguen Juan Mulet ("Nica") y Nuria Aleu ("Leocadia"), la pareja imprescindible, ambos muy correctos. Esta, siempre segura, eficaz, bailando es puro placer. Aquél, posiblemente, en el mejor papel de todo su repertorio. Hubo repetición del "fox" "Sueña", del que se obtuvo un excelente partido, por detalles de modernización introducidos, al igual que en el coro "Viva Madrid", gracias a la labor directiva del mentado Mulet. Secundados por José María Plana ("Emilio"), Jesús Hertogs ("Don Jorge"), Mercedes Valls ("Doña Cándida"), con papeles nada fáciles, de los que obtuvieron una excelente visión. El Coro L'Ancora, un sobresaliente. El montaje musical del maestro Gibert y la dirección orquestal del "abonado" maestro Cubells, quien saca en cada ocasión mejor partido.

Antes de dar comienzo la representación, el Rvdo Dr. Claveras leyó unas líneas de re-

cuerdo hacia Francisco Egea, barítono titular, fallecido, en homenaje al cual se repuso esta obra del maestro Sorozábal.—LUIS TRAVER ROSELLO.

Los mismos concertistas que actuaron en Reus dentro del "VI Ciclo de Intérpretes Españoles en España" lo han hecho para el Instituto Musical de esta capital, además del violoncelista Ricardo Vivó, acompañado por el pianista Alberto Gómez. Como en la vecina ciudad, todos triunfaron plenamente.

La flautista americana Bárbara Held, acompañada al piano por Angel Soler, tuvo también una lucida actuación.

También la Delegación de Juventudes Musicales tuvo que ver con el citado "VI Ciclo" gracias a la violinista Rosa G. Faria, que con la pianista María Canela actuó para dicha entidad, la cual ha mostrado gran actividad, pues aparte de cuidar de la organización de la "II Decena Musical en Tarragona", patrocinada por el Colegio Oficial de Ingenieros Industriales, ha recibido al dúo de violinistas Polina Kotliarsgaia y Francisco Javier Comesaña; a la violinista Eva Graubin, acompañada al piano por Roberto Bravo, y al pianista Juan Moll.

En cuanto a la expresada "Decena", consistió en un primer concierto a cargo de Soni Ventorum, compuesto por Félix Skowronek, flauta; William McColl, clarinete; Laila Storch, oboe, y Arthur Grossman, fagot; un segundo, con Román Escalas, flauta dulce barroca; María Luisa Cortada, clave, y Juan Carlos Ibáñez, viola de gamba; un tercero, con el pianista Dimitri Alekseiev; un cuarto, con el Cor Madrigal, que dirige Manuel Cabero, y como colofón, el insigne arpista Nicanor Zabaleta. Todo ello en diez días del mes de marzo.—TRICAZ.

## REUS

En lo que va de año, la Asociación de Conciertos ha dado seis a sus asociados, cuatro de los cuales debidos al "VI Ciclo de Intérpretes Españoles en España", que organiza la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural del Ministerio de Educación y Ciencia por medio de su Comisaría Nacional de la Música.

En estos cuatro hemos podido aplaudir a artistas de fama internacional, como Pilar Bayona, el dúo Tordesillas-León Ara, a ese otro gran pianista que es Luis Galve y a la soprano Pura María Martínez, acompañada al piano por la mejicana Elena Barrientos. Los otros dos estuvieron a cargo del Cuarteto búlgaro Dimov y de un novel pianista catalán, Alberto Nieto, del que probablemente hablarán muy pronto las crónicas.

Como acontecimiento fuera de lo corriente en esta ciudad registró el paso por el teatro Fortuny de la compañía de ópera del Gran Teatro del Liceo, que estrenó con todos los honores drama lírico catalán, texto de José María de Sagarra, música de Jaime Ventura Tort, *Ronda d'esperavers*. Fueron sus primeras partes Mirna Lacambra, Enri Serra y Carmen Hernández, y función debióse a gentileza de unas Galerías locales que quisieron celebrar así el tercer aniversario de su fundación.—TRICAZ.

# RECEPTORES

# ESTEREOFONICOS



De concepción vanguardista, incorporan los elementos que el desarrollo de la tecnología actual exige en este tipo de equipos: transistores FET, filtros cerámicos, circuitos integrados, etc. Todo ello contribuye al logro de unas características de funcionamiento perfectas, lo que unido a la calidad habitual en la firma de mayor prestigio mundial en este campo, confieren a estos aparatos un atractivo especial.

Mod. SX-300	.....	2 x 7W RMS
» SX-434	.....	2 x 16W RMS
» SX-535	.....	2 x 22W RMS

# PIONEER®

la conclusión inevitable

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



Representado en España por  
**ATAIO\*** INGENIEROS S.A.  
DIVISION DE AUDIO

**MADRID-16**  
Enrique Larreta, 10 y 12  
Tels. 733 05 62 - 733 37 00  
Telex: 27249 - Cable: Teleataio

**BARCELONA-6**  
Ganduxer, 76  
Tel. 211 44 66

**BILBAO-13**  
Simón Bolívar, 27  
Tel. 442 20 50

**SEVILLA-11**  
Av. Ramón de Carranza, 12  
Tel. 45 18 30

**VALENCIA-8**  
Av. del Cid, 2  
Tel. 326 72 00

BECHSTEIN

Grard

PLEYER

GAYEAU

SCHIMMEL®

KAWAI

zender

## Arránquele mil notas a este anuncio.

Haga hablar a estos pianos.  
Arránqueles una briosa entrada  
de Beethoven.  
Una poética melodía de Schumann.  
Una polonesa de Chopin.  
Un ondulante vals de Strauss.  
Una marcha mendelssohniana.  
El último pentagrama de Stravinsky.  
O cualquier ritmo de hoy.

O cualquier ritmo de mañana.  
Son todos pianos con alma de  
solista.  
Como sus marcas.  
Marcas que sólo RODAMILANS  
puede ofrecérselas reunidas.  
Siéntese delante de este anuncio.  
Y pulse la tecla acertada  
para comprarse un buen piano.

### RODAMILANS IMPORT - EXPORT

La tecla que hay que pulsar para comprarse un piano.

Marqués del Puerto, 9 Telfs. 423 61 96 - 97  
BILBAO-8



Distribuidores en:

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